

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

**MİMARLIĞIN GENİŞLETİLMİŞ SAHASI:
1960 SONRASINDA SANATIN İKONİK MİMARLIĞA
ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TUĞBA CESTEL

İSTANBUL, 2020



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

**MİMARLIĞIN GENİŞLETİLMİŞ SAHASI:
1960 SONRASINDA SANATIN İKONİK MİMARLIĞA
ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TUĞBA CESTEL
(180201053)**

**Danışmanı
Doç. Dr. Yusuf CİVELEK**

İSTANBUL, 2020

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tezli Yüksek Lisans Programı'nda **180201053** numaralı **TUĞBA CESTEL**'in hazırladığı “**20. Yy. Marka Mimarlığının Kökenleri ve Gelişimine Ait Değerlendirmeler**” konulu **Yüksek Lisans Tezi** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, **10/07/2020** Cuma günü saat 14:00'da Çevrimiçi Video Görüşmesi ile yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı **[...]/.../20...]** tarihinde, saat da yapılacaktır.

Tez adı değişikliği yapılması halinde:

Tez adının **Mimarlığın Genişletilmiş Sahası: 1960 Sonrasında Sanatın İkonik Mimarlığa Etkisi** şeklinde değiştirilmesi uygundur.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ (*)	İMZA
Doç. Dr. Yusuf Civelek	KABUL	
Prof. Dr. Ayla Fatma Antel	KABUL	
Dr. Öğr. Üyesi Onur Şimşek	KABUL	

BEYAN/ 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.

Tuğba CESTEL

İmza

MİMARLIĞIN GENİŞLETİLMİŞ SAHASI: 1960 SONRASINDA SANATIN İKONİK MİMARLIĞA ETKİSİ

TUĞBA CESTEL

ÖZET

Bu çalışma, mimarlığın 20. yüzyıl ortasından itibaren sanat ile birlikteliği ve kültürel konumundaki değişimlerini içermektedir. 60'lı yıllarda başlayan radikal sanat hareketlerinin, kapitalizmin toplumsal ilişkiler üzerindeki hegemonyasına karşı bir duruş sergilediği ve sanatın nesneye olan gereksinimini tartışmaya açması incelenmiştir. Kavramsal sanat hareketleri ve Beuys, Vostell, Higgins, Miss gibi sanatçıların çalışmaları tezin ikinci bölümünde yer verilmiş, mimari alanda yansımaları gösterilmiştir. Kavramsal sanatçıların oluşturdukları sanat ürünlerinde, nesnenin maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirirken, düşüncenin ön plana geçtiği gözlemlenmiştir. “Land Art” ve “Arte Povera”nın sanat nesnesi üzerinde oluşturdukları ideaları, o dönemden itibaren birçok mimarı etkilemiştir. Mimarlık dünyasında, Land Art estetiğinin temel mesele olmaktan çıkarılmasının temelini atarken, Arte Povera yerel ve sanayi ürünlerinin asgari miktarda bir arada kullanılmasının önünü açmıştır. Kavramsal sanatın mottosu olan “Heykelin Genişletilmiş Sahası”, “Mimarlığın Genişletilmiş Sahası”na dönüşmüştür. Böylece, geçmişte yapıları oluşturan form ve fonksiyonların yerini estetik ve anlam meselelerine bırakmıştır.

Sanat nesnesinin -özgürleşme adı altında- çevresi ile etkileşimi, mimarının yüzey ve biçim üzerindeki ilgisini artırmıştır. Tezin üçüncü bölümünde, idealarını yapılarında madde ve biçim üzerinden aktaran mimarlar, örnekler ile gösterilmiştir. Mimarlar, estetiğinin görülebilir ve değerli kılınabilmesi için çeşitli senaryo üretimine gitmişlerdir. Böylece mimari, hem görüntüsü hem de metinsel anlatımı yönüyle çevresi ile yeni ilişkiler edindiği gözlemlenmiştir. Alışılmadık biçimde tasarlanan yapıların tekil nesneye dönüşmesi, mimaride temsiliyet kavramını ortaya çıkarmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde, 20. yüzyıl mimarlığında neoliberal söylemler ve markalaşma süreci ele alınmıştır. 68 Mayıs'ının önde gelen düşünürleri Deleuze, Foucault ve Baudrillard başta olmak üzere, mimari alanda yer edinen düşünceler aktarılmıştır. Değişen kültür politikaları, serbest piyasa ortamının yaratılması ve gelişen teknoloji ile mimarlık, özgürlükten uzaklaşarak yeni olanın arayışına girmiştir. İmgeleşmiş binaların tüketim öznesine dönüşümü sorgulanmıştır. Üçüncü bölümde yer alan örnekler bu bağlamda incelenmiş, çevresinde bıraktığı izlenimler araştırılmıştır. Metalaşan mimarlık dünyasında marka kimliği kaçınılmaz olmuştur.

Sonuç olarak, mimari 60 sonrası sanat akımlarının etkisiyle bir düşünceden dolayı şekillenirken, yüzyıl sonunda imge olarak üretilmeye başlamıştır. Serbest piyasanın kontrolündeki mimarlık, tüketim kültürünü imleyerek “Yeni Art Nouveau” olan “kavramsal mimari”yi yaratmıştır.

Anahtar Kelimeler: Land Art, tinsel, anti-estetik, kavramsal mimari, simülasyon, tekil.

THE EXPANDED FIELD OF ARCHITECTURE: THE EFFECT OF ART ON ICONIC ARCHITECTURE AFTER 1960

TUĞBA CESTEL

ABSTRACT

This study includes the relationship of architecture with art and its cultural status since the middle of the 20th century. The radical art movements that started in the 60s have been examined to show a stance against the hegemony of capitalism on social relations and to open the discussion of the need of art for the object. Conceptual art movements and works of artists such as Beuys, Vostell, Higgins and Miss are included in the second part of the thesis and their reflections in the architectural field are shown. In art products created by conceptual artists, the material existence and form of the object has been largely lost its effect, while the thought has come to the fore. The ideas of "Land Art" and "Arte Povera" on the art object have influenced many architects since then. In the world of architecture, while Land Art lays the foundation for removing aesthetics from being the main issue, Arte Povera paved the way for a minimal use of local and industrial products. "The Extended Field of Sculpture", which is the motto of conceptual art, has become "Extended Field of Architecture". Thus, in the past, the forms and functions that make up the buildings have been replaced by aesthetic and meaning issues.

The interaction of the object of art with its environment under the name of freedom has increased the interest of architecture on the surface and form. In the third part of the thesis, the architects who convey their ideas over matter and form in their structures are shown with examples. Architects went to various scenario production in order to make aesthetics visible and valuable. Thus, it was observed that the architecture acquired new relations with its environment in terms of both its view and textual expression. Transformation of unusually designed structures into singular objects has revealed the concept of representation in architecture.

In the fourth part of the thesis, neoliberal discourses and branding process in 20th century architecture are discussed. Thoughts in the architectural field were conveyed, especially the leading thinkers of 68 May, Deleuze, Foucault and Baudrillard. With changing cultural policies, creating a free market environment and developing technology, architecture has moved away from freedom and searched for the new one. The transformation of the imbued buildings to the consumption subject was questioned. The examples in the third section are examined in this context, and the impressions left around it are investigated. In the world of commodified architecture, brand identity has become inevitable.

As a result, while architecture was shaped due to an idea after 60's, it started to be produced as an image at the end of the century. Architecture under the control of the free market has created the conceptual architecture "New Art Nouveau" by marking the consumption culture.

Keywords: Land Art, spiritual, anti-aesthetic, conceptual architecture, simulation, singular.

Ayla'ya

ÖNSÖZ

Uzun yıllar yer aldığım mimari proje üretimlerinin, düşünsel bir aktivite alanından ziyade serbest piyasa ortamına göre biçimlenmesi ve hızlı süreç beklentileri içinde çevresinden kopuk tekil bir nesne olarak tasarlanması mimarlık mesleğini sorgulamaya yöneltti. Bu çıkış noktaları ile birlikte başladığım tez çalışması, 20. yüzyıl mimarisinin kökenlerini incelemek ve değişimini gözlemlemek üzerine yazılmıştır. Araştırma, 1960 sonrası mimarinin zaman içinde değişimini ele alan kaynaklar içermektedir.

Şimdiki mimarinin ne olduğunun ötesinde nasıl oluştuğunu görmemi ve anlamamı sağlayan, beni sürekli araştırmaya yönlendiren ve yorumları ile mimari alanda farkındalığımı arttıran tez danışmanım Doç. Dr. Yusuf CİVELEK'e katkılarından dolayı teşekkürü borç bilirim. Tez sürecinde, her umutsuzluğa düştüğümde telkinde bulunarak bana cesaret veren arkadaşım Mutlu KAĞITCIOĞLU'na, çıkmaza girdiğimde beni sabırla dinleyerek yorumları ile yol gösteren meslektaşım Ceren OKUMUŞ'a, maddi manevi desteğini esirgemeyen eşim Emre CESTEL'e ve son olarak doğumu ile bu fırsatı yakaladığım kızım Ayla'ma teşekkür ederim.

Tuğba CESTEL

İmza

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	ix
RESİM LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. AMAÇ	2
1.2. KAPSAM	2
1.3. YÖNTEM	2
2. 1960 SONRASINDA MİMARLIK VE SANAT BİRLİKTELİĞİ	3
2.1. 1960 SONRASI SANAT HAREKETLERİNDE KİMLİK ARAYIŞI	3
2.1.1. Kavramsal Sanata Genel Bir Bakış.....	5
2.1.2. Sanatsal Muhalefet: Fluxus (1960-1970).....	8
2.1.3. Wolf Vostell (1932-1998) ve Dick Higgins (1938-1998)	9
2.1.4. Kavramsal Sanatın Ortasındaki Adam: Joseph Beuys (1921-1986) ..	12
2.1.4.1. Beuys Tinselliğinin Kökeni: Rudolf Steiner (1861-1925) ve Antropozofi.....	15
2.1.5. Fakirlik Sanatı “Arte Povera” (1960-1970).....	17
2.1.6. Arazi Sanatı “Land Art” (1960-1980).....	19
2.2. SANAT AKIMLARININ MİMARLIK İLE KESİŞİMİ	23
2.2.1. 60’lar ve 70’lerin Radikal Mimari Kolektif Oluşumları.....	24
2.2.2. Mimarlık, Peyzaj ve Sanatın Kesişim Noktası: Land Art.....	30
3. 60 SONRASI MİMARLIĞINDA MADDE VE BİÇİM	33
3.1. MADDE VE MİMARLIK	33
3.1.1. Malzeme ve “Yan Yana Getirme” (Çakıştırma).....	38
3.1.2. Malzeme ve Duyulanım	56
3.2. MİMARLIK VE BİÇİM	67
3.2.1. 20. Yüzyılda “Yeni” Estetik Kavramı.....	67
3.2.1.1. Anti-Estetik Kavramı.....	67
3.2.1.2. Estetik-Ötesi ve Trans-Estetik Kavramı	68

3.2.1.3. Post-Estetik Kavramı	69
3.2.2. Yeni Estetik'in İşlevleri	70
3.2.2.1. Şoke Etme	74
3.2.2.2. Hayranlık Uyandırma	78
3.2.2.3. Ürkütücü Olma	84
3.2.2.4. Kitsch Durumu.....	90
4. 60 SONRASI MİMARLIĞINDA NEOLİBERAL SÖYLEMLER VE MARKALAŞMA SÜRECİ.....	97
4.1. 68 MAYISI VE MİMARLIĞIN 'ÖZGÜRLEŞME' DENEYİMİ	97
4.1.1. İletişim Üzerine Açıklamalar	98
4.1.2. Genius Loci Kavramı ve Bağlam Üzerine Söylemler	99
4.1.3. Dilbilimsel ve Metinsel Analogiler	101
4.1.4. Biçimselliğe Dair Manifestolar	104
4.1.5. 70'lerin Sanatsal Açından Özellikli Bazı Yapılarına Eleştirel Bakış .	109
4.2. 80'LER VE NEOLİBERALİZM MİMARLIĞININ DOĞUŞU.....	112
4.2.1. Neoliberal Piyasanın Postmodern Öznellik Kültürü.....	113
4.2.2. Postmodern Biçimcilik	115
4.2.3. 80 Dönemi Mimari Yapılarına Eleştirel Bakış.....	118
4.3. 90'LAR VE METALAŞAN MİMARLIK DÜNYASINDA MARKA KİMLİĞİ	120
4.3.1. Metalaşan Mimaride Biçime Dayalı Düşünceler	123
4.3.2. Fenomonolojik Tutum Üzerine Söylemler	126
4.3.3. 90 Dönemi Mimari Yapılarına Eleştirel Bakış.....	128
4.4. 2000'LER VE "STAR-ARCHITECT" (YILDIZ MİMAR) KAVRAMI	131
4.4.1. Star-Architect Kavramı Üzerine Düşünceler.....	131
4.4.2. 2000 ve Sonrası Mimari Yapılarına Eleştirel Bakış	133
5. SONUÇ.....	137
ÖZGEÇMİŞ.....	153

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1: Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965 (URL-1).	7
Resim 2.2: Wolf Vostell, “Coca-Cola” İsimli Dekolaj Çalışması, 1961 (sol)	10
Resim 2.3: Wolf Vostell, Concrete Traffic (Beton Trafik), 1957 (URL-3).	11
Resim 2.4: Joseph Beuys, Rubberized Box (Kauçuk Kutu), 1957 (URL-5).....	13
Resim 2.5: Joseph Beuys, Hearth 2, 1978-1979 (URL-6).....	15
Resim 2.6: Mario Merz, Giap İglu, 1968 (Atakan, 2008, 40).	19
Resim 2.7: Christo Vladimirov Javacheff, Wrapped Reichstag (Sarılı Reichstag), Berlin, 1971–95 (URL-7).....	21
Resim 2.8: Mary Miss, Perimeters, Üst Katman ve Alt Kotta Yer Alan Avlu, 1977 (Krauss, 1979a, 31).	22
Resim 2.9: Fantastic Architecture Kitabında Yer Alan Pol Bury'nin Gökyüzüne Doğru Eriyen Panam Binası (Sol Resim) ve Manhattan Silueti (Sağ Resim) (Vostell ve Higgins, 2019).	27
Resim 2.10: Delirious New York Kitabında Yer Alan Madelon Vriesendorp'a Ait, Yatakta Uzanan Işıklı Gökdelen Eskizi (Koolhaas, 1978).....	28
Resim 2.11: Superstudio, II Monumento Continuo, 1969 (URL-10).	29
Resim 2.12: Archizoom, No-Stop-City, 1969 (URL-10).....	29
Resim 2.13: Rem Koolhaas, Exodus, 1972 (URL-10).	30
Resim 3.1: Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası, Görünüş, İngiltere, 1963 (URL-16).....	40
Resim 3.2: Santa Monica Gehry Evi, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Amerika, 1977 (URL-19).....	41
Resim 3.3: Pompidou Merkezi, Görünüş, Fransa, 1977 (URL-20).....	43
Resim 3.4: Plug in City, Peter Cook, Archigram, 1964 (URL-10).	43
Resim 3.5: Fukuoka Oteli, Ön Cephe Görünüşü ve Cephe Detayı, Japonya, 1987 (URL-21).....	44
Resim 3.6: Ricola Deposu, Görünüş (sol), İsviçre, 1987. Seattle Cedar Mill'de Kereste Kurutma Yığınları (sağ), Amerika, 1919 (Herzog ve Meuron, 2003, 190)..	46

Resim 3.7: Ricola Deposu, Görünüş (sol), İsviçre, 1987. Canadian Centre for Architecture, Prag Sosyal Sigorta Merkezi Ofisi (orta), 1950. Richard Serra, One Ton Prop (sağ), 1969, (Herzog ve Meuron, 2003, 191, 195).	47
Resim 3.8: Bonnefanten Müzesi, Kubbe Yapısının Görünüşü (sol), Hollanda, 1995. San Gaudenzio Bazilikası (sağ), İtalya, 16. Yy (URL-23).	48
Resim 3.9: Bonnefanten Müzesi, Giriş Holü Merdiveni (sol) ve Belçika'daki "Montagne de Bueren" Sokak Merdiveni (sağ) (URL-23).	49
Resim 3.10: Dominus Şaraphanesi, Görünüş, Amerika, 1998 (URL-24).	50
Resim 3.11: Non-site Series (Enkaz Hattı Serisi), Robert Smithson, 1968 (sol), Dominus Şaraphanesi Duvar Detayı (sağ), (Herzog ve Meuron, 2003, 197).	51
Resim 3.12: Caixaforum Müze Binası, Renovasyon Öncesi (Sol) ve Sonrası (Sağ), İspanya, 2008 (URL-24).	52
Resim 3.13: Caixaforum Müze Binası, Çatı Birleşimi ve Giriş Alanı, Madrid, 2008 (URL-24).	53
Resim 3.14: 'The Seed' Konser Salonu, Yerleşimi ve Dış Cephesi, İstanbul, 2009 (URL-26).	54
Resim 3.15: The Seed Konser Salonu, Salonun Dış Kabuğu ve İç Mekânından Görünüş, İstanbul, 2009 (Url-26).	54
Resim 3.16: Troya Müzesi, Gündüz ve Gece Görünüşü, Çanakkale, 2018 (URL-28).	56
Resim 3.17: Troya Müzesi, İç Mekândan Görünüşler, Çanakkale, 2018 (URL-28).	56
Resim 3.18: Church of The Light, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Japonya, 1989 (URL-32).	60
Resim 3.19: Bregenz Sanat Merkezi, Görünüş, Avusturya, 1997 (URL-33).	61
Resim 3.20: Bregenz Sanat Merkezi, Cephe Detayı ve İç Mekân Görünüşü, Avusturya, 1997 (URL-33).	61
Resim 3.21: Sarphatistraat Ofisleri, Gece Görünüşü ve Holl'un Eskizi, Hollanda, 2000 (URL-34).	62
Resim 3.22: Kolumba Müzesi, Görünüş, Almanya, 2007 (URL-37).	64
Resim 3.23: Kolumba Müzesi, Cephe Detayı ve İç Mekândan Görünüş, Almanya, 2007 (URL-37).	64
Resim 3.24: Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Gece ve Gündüz Görünüşü, Amerika, 2007 (URL-39).	65
Resim 3.25: Bell-lloc Şaraphanesi, Görünüş, İspanya, 2007 (URL-40).	66
Resim 3.26: Bell-lloc Şaraphanesi, İç Mekân Görünüşleri, İspanya, 2007 (URL-40).	66
Resim 3.27: Cube Houses, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Hollanda, 1984 (URL-43).	75
Resim 3.28: Guggenheim Müzesi, Görünüş, İspanya, 1997 (URL-45).	76

Resim 3.29: Guggenheim Müzesi, İç Mekândan Görünüşler, İspanya, 1997 (URL-45).	77
Resim 3.30: Seattle Merkez Kütüphanesi, Görünüş, Amerika, 2004 (URL-47).....	78
Resim 3.31: Seattle Merkez Kütüphanesi, İç Mekândan Görünüş, Amerika, 2004 (URL-47).....	78
Resim 3.32: Sydney Opera Binası, Görünüş, Avustralya, 1973 (URL-48).	79
Resim 3.33: Sydney Opera Binası, Dış Kabuk ve İç Mekân Görünüşü, Avustralya, 1973 (URL-48).....	80
Resim 3.34: Expo'98 Pavilyon, Görünüş, Portekiz, 1998 (URL-49).....	81
Resim 3.35: Sancaklar Cami, Dış Mekândan Görünüş, İstanbul, 2013 (URL-50). ..	82
Resim 3.36: Sancaklar Cami, İç Mekândan Görünüş, İstanbul, 2013 (URL-50).....	82
Resim 3.37: Katar Ulusal Müzesi, Görünüş, Katar, 2019 (URL-51).....	83
Resim 3.38: Katar Ulusal Müzesi, Dış Cephesi ve İç Mekândan Görünüş, Katar, 2019 (URL-51).....	84
Resim 3.39: Walden 7 Konutları, Görünüş, İspanya, 1975 (URL-53).....	86
Resim 3.40: Walden 7 Konutları, İç Avludan Görünüş, İspanya, 1975 (URL-53)...	86
Resim 3.41: Llyod Binası, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Londra, 1986 (URL-54).	87
Resim 3.42: Yahudi Müzesi, Görünüş, Almanya, 1999 (URL-55).....	88
Resim 3.43: Yahudi Müzesi, İç Mekândan Görünüşler, Almanya, 1999 (URL-55).	89
Resim 3.44: CCTV Binası, Şehrin Farklı Noktalarından Görünümü, Çin, 2012 (URL-47).....	90
Resim 3.45: Pterodactyl, Dış ve İç Mekân Görünüşü, Amerika, 1999 (URL-57). ...	92
Resim 3.46: Royal Ontario Müzesi, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Kanada, 2007 (URL-59).....	93
Resim 3.47: House Of Bread, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Avusturya, 2017 (URL-61).	94
Resim 3.48: Vessel Merdivenleri, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Amerika, 2019 (URL-63).....	95
Resim 4.1: Charles Jencks, Mimarlıkta Yeni Paradigma: Postmodernizmin Dili Kitabında “Evrin Ağacı” Diyagramı, 2002, (URL-70).....	108

1. GİRİŞ

1960 sonrası siyasi, ekonomik, sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelerin yarattığı ideolojik açılımlar, sanat alanlarında manifestoların üretilmesine neden olmuştur. Değişen sanat anlayışı mekân oluşumuna yansımış, mimarlık ürünlerine farklı açıdan bakılmasına neden olmuştur. Bu tezde, 20. yüzyıl mimarlığında, radikal sanat hareketlerinin etkilerinin yanı sıra ekonomi ve teknolojinin güçlü bir konuma ulaşması incelenmiştir. Sanat hareketlerinin mimarlık ile kurduğu ilişki, söylemler üzerinden hem maddesel, hem de biçimsel durumuyla ele alınmıştır. Bir idea çerçevesinde tasarlanan yapılardan örnekler verilmiştir. Mimarın yapılarında oluşturduğu metinsel ifadeler ile bunların izleyicide bıraktığı izlenimler aktarılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, mimariye etki eden sanat hareketlerinden söz edilecek, aralarında kurulan ilişki irdelenmiştir. 1960 sonrası ortaya çıkan kavramsal sanat anlayışının, yeni mimari söylemlere nasıl yol açtığı incelenmiştir. Özellikle “Land Art” ve “Arte Povera”nın sanat nesnesi üzerinde oluşturdukları idealarının, o dönemden itibaren birçok mimari etkilemesi örnekler ile açıklanmıştır.

Tezin üçüncü bölümün birinci kısmında, mimari, madde üzerinden ele alınmıştır. Mimarların yapılarında uyguladığı malzemeler ile ilgili düşünceleri aktarılamıştır. Malzemelerin yan yan getirilmesi ya da duyulanım amacıyla yapılarda kullanılması örnekler ile gösterilmiştir. İkinci kısmında, gelişen teknolojinin etkisindeki mimari biçim yönüyle ele alınmıştır. 20. yüzyılda değişen ve çeşitlenen estetik kavramına dair düşünceler araştırılmıştır. Mimaride güzel olandan farklı, şoke etme, hayranlık uyandırma, ürkütücü olma ve kitsch durumlarının yeni estetik olarak kabul edilmesini örnek yapılar üzerinden verilmiştir.

Tezin son ve dördüncü bölümünde, 68 Mayısı hareketinin ve neoliberal ekonomi yönetiminin mimariye etkileri, söylemler üzerinden açıklanmıştır. Marka kimliğinin mimarlık alanındaki konumu incelenmiş, “star-architect” adıyla anılan mimarlar ele alınmıştır. Üçüncü bölümde madde ve biçim başlıkları altında verilen yapıların, çevresinde oluşturduğu izlenimler araştırılmıştır.

1.1. AMAÇ

Bu çalışma, mimariyi oluşturan unsurların, 1960'lardan itibaren gelişim ve değişim sürecini irdelemek üzere yazılmıştır. Mimariyi etki eden 68 Mayıs'ı ve 60'ların radikal sanat hareketlerinin düşünceleri ele alınmıştır. 80'lerden sonra neoliberal sistemin mimarlık alanında yarattığı marka kimliği ve "star-architect" kavramları, söylemlerle aktarılmıştır. Bu bağlamda kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin mimariyi madde ve biçim ile şekillendirmesi incelenmiştir.

1.2. KAPSAM

Çalışma kapsamında öncelikle, 20. yüzyıl mimarlığının ikinci yarısına yön veren sanat hareketleri ele alınmıştır. 1960'larda sanat objelerinde kullanılan malzemelerin, metinsel ifadelerle biçimlenmesi araştırılmıştır. Sanatçıları örnek alan mimarların ise benzeri söylemler ve estetik etkiler oluşturmaya çabaladıkları gözlemlenmiştir. Mimarların düşüncelerini, madde ve biçim üzerinden aktarıldığı yapılar örneklerle incelenmiştir. Mimarlıkta yeni avangard sanatın etkisinin, 1980'lerde neoliberal ekonomi düzeninin kurulması ve dijital teknolojinin gelişmesi ile birlikte mimarlık pratiklerinde marka kimliği ve yıldız mimar kavramının ortaya çıkmasına nasıl hizmet ettiği incelenmiştir. Metalaşan mimaride oluşan marka kimliği, madde ve biçim başlıkları altında verilen yapılar ile analiz edilmiştir.

1.3. YÖNTEM

Araştırmanın yönteminde, sanat hareketlerinin sanat objeleri üretimindeki düşünceleri ve mekânsal kurguya etkilemesi, örnekler verilerek incelenmiştir. Mimarının ideası ile tasarlanan yapılar, madde ve biçim olarak iki farklı başlık altında gösterilmiştir. Mimarın tasarımında oluşturduğu metinsel ifadeler değerlendirilmiş, yapının izleyicide bıraktığı izlenimler ile karşılaştırılmıştır. Değişen ekonomi, teknoloji ve kültürel durumların mimari alana etkisi, eserler, yayınlamış olan kitaplar ve yazılar (söylem, makale, röportaj, rapor, vb.) analiz edilerek aktarılmıştır. Serbest piyasa ortamı ile mimaride ortaya çıkan marka kimliği ve star-architect kavramı ele alınmıştır. Çalışma sonucunda, 20. yüzyıl ortalarında bir düşünceden dolayı şekillenen mimarının, yüzyıl sonunda imge olarak üretilmeye başladığını ve metalaştığı açıklanmıştır.

2. 1960 SONRASINDA MİMARLIK VE SANAT BİRLİKTELİĞİ

2.1. 1960 SONRASI SANAT HAREKETLERİNDE KİMLİK ARAYIŞI

Sosyal, ekonomik ve kültürel yansımaların sonucunda değişen mimarlık dünyası, insanlık tarihinin bütün dönemlerinde ve o dönemin ideolojik bakış açılarına göre çeşitli aşamalardan geçerek şekillenmiştir. 20. yüzyıl başlarına kadar mimarlığın amacı, belirli ve sınırlı bilgiler doğrultusunda içinde yaşanılan yapay dünyayı inşa etme üzerine kurulmuştur. Ancak endüstri devriminin getirdiği sanayi üretimi ve bunun sonucunda şehirlerde meydana gelen ölçsüz oranda göç durumu, kentsel planlama ve mimarlık alanındaki çözümleri yetersiz kılmıştır. Sanayileşmeye karşı bütün sanat dallarında manifestoların üretildiği bir çağ başlamış, bunu takip eden modernizm ve postmodernizm akımının etkileri ile sanat ve mimarlık ürünlerine farklı açılardan bakılmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren bazı sanatçılar, büyük savaşların getirdiği yıkımlardan, endüstriyel gelişmelerden ve bunların toplum üzerindeki hâkimiyetinden rahatsızlık duymuştur. Daha önceki işlevselci, ampirik ve materyalist düşünce biçiminden uzaklaşan sanatçılar, yeni anlam arayışlarına yönelmişlerdir (Baudrillard ve Nouvel, 2011, 12). Özellikle 60'lardan itibaren sanatın nesneye olan gereksinimi tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirirken, ideanın ön plana geçtiği yoğun bir şekilde hissedilmiştir. Joseph Beuys, Robert Smithson, Wolf Vostell, Dick Higgins, Christo Vladimirov Javacheff, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo gibi sanatçılar, resim ve heykel gibi geleneksel sanat türlerinin ötesinde çalışmalar yapmıştır. Sanatçılar, atık malzemelerden oluşturdukları objeler, dijital sunumlar, açık alanlarda ürettikleri enstalasyonlar ve bedenlerini kullanarak gerçekleştirdiği performanslar ile farklı sanat ürünleri ortaya koymuşlardır. İnsan ile doğa arasındaki zayıflayan ilişkiyi tasarımları ile gündeme getiren sanatçılar, sanat nesnesinin piyasadaki maddesel yönüne tepki göstermişlerdir. Sanat ve felsefe arasındaki bu ilişki mimarlık alanında da yer bulmuştur. Mimarlar yapılarını, tercüme ettikleri çevre ve izleyicide bıraktığı hissiyatın ön planda tutulduğu şekilde tasarlamıştır.

Keşif yüzyılı olarak adlandırılan 20. yüzyılda biçimsel bir alanı yalıtmayı başaran her tasarımcı, büyük bir sanatçıya dönüşmüştür. İzleyicide farklı duyulanımlar yaratmak için sanat objesinin içerisine kâğıt parçası, bez gibi günlük

kullanılan malzemeler yerleştirilmiştir. Tasarlanana müze, galeri gibi kapalı mekân yerine açık alan ve doğa içinde sergilemek, sanatın nesneye olan bağımlılığını koparıp, arındırılmasına sebep olmuştur. Bu sayede görünür dünya, nesnenin mikro değerlerine indirgenir. Sanat nesnesi, estetikten uzak “**punctum**” boyutuna ulaşarak, çevresi ile tekil bir ilişki kurmaktadır (Baudrillard ve Nouvel, 2011, 44). Tekillik, zamansal olarak değişen ve bireye bağlı kalan bir ilişkidir. Bireyin karşısındaki en değersiz nesne olsa bile aralarında ortaya çıkan tekil ilişki, kişinin tecrübesine ait olarak kalmaktadır. Tekillik, izleyicilerde estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine sürükler. Bu algılama sürecinde, farklı kişilerin aynı şeyi farklı biçimde ve farklı anlarda duyumsaması meydana gelir. Böylece sanatçılar tekil nesneden uzaklaşarak, nesnede tekillik oluşturacak tasarımlara yönelmiştir.

Bu bağlamda metalaşan nesneyi yok sayıp onun yerine düşünceyi yerleştiren kimi sanatçılar, 1960’lı yıllarda “kavramsal sanat” fikrini öne sürmüşlerdir. Aslında kavramsal sanat fikrinin temeli, Fransız sanatçı Marcel Duchamp tarafından 1917 yılında “Çeşme” adlı yapıtıyla atılmıştır. Duchamp, nesneyi maddesel yönden dışlayarak yerine anlamsal boyut kazandırarak, ready-made kavramını oluşturmuştur. Duchamp bu düşüncesiyle kavramsal sanatçıların öncüsü olmuştur (Özer, 1986, 159). Çeşme, bir dükkândan satın alınan seri üretilmiş pisuarın Duchamp tarafından imzalanarak sergi açılışına gönderilmesi, sıradan bir objenin sanat olarak nitelendirilmesinin sorgulanmasına neden olmuştur. Duchamp’ın yapıtı, endüstri tarafından üretilen nesnelere, alışlagelmiş gündelik eşyaların ve bu eşyalara ait parçaların da bir estetik çağrıya sahip olabileceğine değinmesi olmuştur (Özer, 2000, 160). Soyutlama fikri ile sanatı kalıplaştırmaktan, öykücülükten ve simgesellikten uzaklaştırma yoluna giden Duchamp, objeyi geleneksel olan tanımından kurtarmış ve genişletilmiş bir alana yayılmasını sağlamıştır. Böylelikle sanat ile yaşam arasındaki çizginin sınırları kaybolmuştur. Duchamp’ın hazır nesne düşüncesi, 60’ların sanatçıları tarafından yeniden keşfedilmiştir. Sanatçılar, sanatın beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği inancını sarsmış, anlamı biçimin önüne yerleştirerek kavramsallaştırmanın önünü açmıştır. Daha 1950’lerde “Independent Group” (Bağımsız Grup) üyelerinden Richard Hamilton, Alison & Peter Smithson ve Eduardo Luigi Paolozzi, Londra’da “Parallel of Life and Art” (Yaşam ve Sanatın

Paraleli), “This is Tomorrow” (İşte Yarın) gibi önemli sergiler gerçekleştirmiştir. Özellikle 1956 yılındaki “This is Tomorrow” sergisi, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal çalışmalar barındırır. Sanatçılar, savaş sonrası dönem ile başlayan tüketim toplumunu, sanata çevirmeye çalışmışlardır. Hamilton’un “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?” kolajı, Pop akımının başlangıcı olarak nitelendirilir (Antmen, 2008, 159). Reklam görüntüleri ve sembollerden oluşan kolaj, 20. yüzyıl kentlisinin kitle kültür tüketicisine dönüşümünü içerir. Reyner Banham, 1966 yılındaki “The New Brutalism” (Yeni Brütalizm) kitabında “This is Tomorrow” sergisini ele alır. Banham, brütalist estetik tanımını “This is Tomorrow” sergisi ile ilişkilendirir. Banham’a göre serginin içeriği, Yeni Brütalizmin özelliklerinden olan; yapısal elemanların dışavurumu, akılda kalıcılık ve ham malzemenin değerli kılınmasından oluşmaktadır (Banham, 1966, 63-66). Banham’a göre brütalizm, kütleli tüketim toplumuyla yüzleşen ve çözüm bulan bir sistemdir. Sanat ürünlerin etik yaklaşımı, brütalist estetik bir yoruma dönüşerek, mimarı alanda da etkisini göstermiştir. 1960’ların sanat hareketlerinin nesneden kurtulma çabaları, tüketim toplumunun aşırı nesnel dünyasına bir tepki olarak yorumlanabilir.

2.1.1. Kavramsal Sanata Genel Bir Bakış

1960 yılı öncesi Amerika’da ve Avrupa’da, sosyolojik, kültürel ve ekonomik alandaki gelişmeler ile zenginleşen endüstri piyasası, kavramsal sanatın doğmasında etkili olmuştur (Atakan, 2008, 46). Kavramsal sanat, sanat pratiklerinin değişip dönüştüğü ve sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya açıldığı bir felsefi tavidir. Dolayısıyla kavramsal sanatçılar, yapıtın maddi varlığına değil kavramsal varlığına önem vermişlerdir. Nesnenin el becerisine ve yeteneğe dayalı olan plastik biçiminin yerini, kavramsallaştırma ve düşünsel deneyim yer almaktadır. Kavramsal sanat, 60 sonrası sanat dallarında hızla yaygınlaşmış ve ortaya çıkan tüm sanat hareketlerinde etkisini göstermiştir.

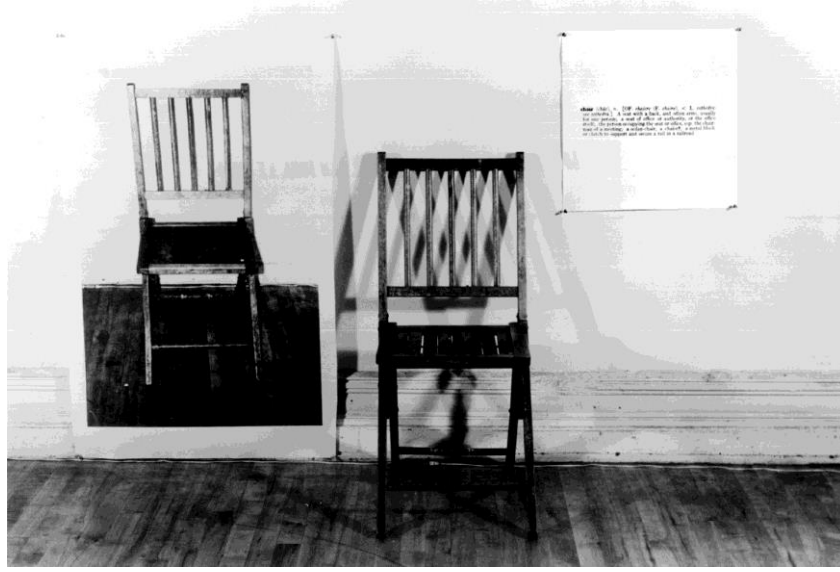
1967’de Amerikalı minimalist sanatçı Sol Lewitt, Artforum dergisinde yayınladığı “Paragraphs on Conceptual Art” (Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar) manifestosunda, sanat hareketine adını veren ilk kişidir. Lewitt, sanatın estetik

deneyim yerine zihinsel algılama sürecini ve düşünselliği içermesinden bahseder. Yazıda, tasarıma başlanırken öncelikle kavramın oluşturulmasını ve bu süreçte düşüncenin, sanatı gerçekleştiren bir makineye dönüştüğü açıklanır. Lewitt, “düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler; ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur” sözüyle, zihinsel sürecin uygulama sürecinden çok daha önemli olduğunu vurgulamıştır” (Lewitt, 1967, 79-83). Lewitt, tasarımın izleyicide nasıl ve ne yönde algılanacağına dair, sanatçının herhangi bir denetimi bulunmadığını belirtmiştir. Kısacası düşünceden yola çıkarak fiziksel bir gerçekliğe kavuşan objenin biçimi, her bireyde farklı izlenimler bırakmaktadır.

Lewitt’in kavramsal sanat tanımı ile birlikte Douglas Huebler ve Joseph Kosuth, 1968 yılında yayınladıkları makalelerinde, sanatın dilini sorgulamışlardır. Huebler ve Kosuth, sanatta biçimsellikten uzaklaşarak, düşünceyi tercih ettiklerini ifade etmişlerdir. Huebler’in 60’lı yılların sonlarındaki çalışmaları, algısal deneyim, zaman ve/veya mekân terimlerine etki eden diyalektik ilişkileri kapsamaktadır. Huebler, dünyada yeteri kadar nesne bulunduğunu ve bir yenisini eklemek istemediğini belirtir. Huebler’e göre, mevcut malzemelerle oluşturulan tasarımlarda maddenin kullanımı düşünceyi aktaran önemli bir araç olmaktadır (Antmen, 2008, 201). Böylece sanat ürünleri, tarihselci tutumlardan kaçınarak tasarlanmış ve söylemin güçlendirilmesine olanak tanımıştır. Kavramsal sanatçılar, dili nesnenin içine yerleştirmiş ve nesnenin bir parçası haline getirmiştir.

Kosuth’a göre, sanatçının işlevi sanat yapıtının yayınlanması ile sona erer. Bu sebeple Kosuth, nesne kullanımı yerine “**dil**” kavramının önemli olduğunu belirtir (Antmen, 2008, 201). Sanat ürünü artık değerli bir nesneyle ilişkili olmaktan uzak biçimde düşünülmüş ve ulaşabildiği kadar çok insanla iletişim içerisinde olması hedeflenmiştir. Kosuth, objenin yerine metinsel üretimin, fotoğraf, ses alıcısı gibi sunuş biçimlerinin izleyiciye ulaşmasını ve aralarındaki ilişkinin önemini ele alır. Kosuth, 1965 yılındaki “One and Three Chairs” (Bir ve Üç Sandalye) yapıtını, farklı algısal yönlerden vurgulamak istemiştir (Resim 2.1). Farklı nesnelere gerçekleştirilen “One and Three Chairs” tasarımında, nesnenin kendisi, tanımı ve imgesi bir arada sunulmuştur. Böylelikle Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama

kadar uzanan zihinsel süreçleri irdelemiş ve izleyiciyi felsefi bir sürece dâhil etmiştir (Antmen, 2008, 192). Kosuth bu uygulamasında, sandalyenin sadece hacimsel işlevinden oluşmadığını, fotoğraf ya da yazılı açıklamasının da obje olabileceğini göstermiştir. Hem fotoğrafın hem de kelimelerin bir sandalyeyi tarif ettiği tasarımda, izleyiciler, görsel ve metinsel ifadelerin gerçek sandalyeden farklı olup olmadığını sorgulamaktadır. İzleyicinin dâhil olduğu bu süreçte, nesnenin biçiminden uzaklaşmış ve kavramsal sanatın temeli olan dilsel doğa aktarılmak istenmiştir.



Resim 2.1: Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965 (URL-1).

Nesnenin biçimini dışlayarak yerine düşünceyi yerleştiren kavramsal sanatçılar, tasarımlarında belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. taşıyıcı araçlar kullanmışlardır. Ahu Antmen'e göre, 60'lı yılların sanatçıları, sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2008, 193). Kavramsal sanatta görsel deneyim ve estetik haz yok sayılmakta, üretimin süreci içinde kullanılan malzemeler ve izleyicide bıraktığı izlenim ön planda tutulmaktadır. Böylece, felsefe ve dille şekillendirilen ve düşünsel hareketler dizisine dâhil edilen sanat objesi, meta olmaktan uzaklaşmıştır. Aynı yıllarda ortaya çıkan Fluxus, Land Art (Arazi Sanatı), Arte Povera (Fakirlik Sanatı) hareketlerine etkisi olan kavramsal sanat, 1960 ve 1970'lere ait bir akım gibi görünse de sanat ve mimarlık dünyasında etkisi hala sürmektedir.

2.1.2. Sanatsal Muhalefet: Fluxus (1960-1970)

Akım yerine akış olarak tanımlanan Fluxus, Avrupa’da ortaya çıkmış ve tüm dünyaya yayılmış 60’lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biridir. Dönemin siyasal ve kültürel devinimlerinden etkilenen sanatçılar, sanatsal muhalefet olan Fluxus hareketinde buluşmuşlardır. Latince “akmak” anlamına gelen Fluxus, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi savunurken, durağanlığa karşı oluşunu ifade etmektedir (Antmen, 2008, 204). Bu bağlamda Fluxus eylemi içinde üretilen sanat ürünü, tamamlanmış bir çalışma değil, değişim halinde olan evren ile tahavvül eden ve gelişen bir süreç içerisinde bulunmaktadır. George Macinus, Tomas Schimt’e yazdığı 1964 tarihli “Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art” (Müzik, Tiyatro, Şiir, Sanatta Neo-Dada) mektubunda, sanattaki estetik kaygıları ele alır (Maciunas, 1988, 27). Macinus, sanatçıların benliğini beslemek amacıyla sanatın yapılmamasını ve estetik kaygıların arka planda tutulmasını öne sürer. Macinus, eserin alınıp satılarak tasarımcının geçim kaynağı olmasına karşı bir tavır sergilemiş, deneysel etkinliklerin Fluxus adı altında süreceğini belirtmiştir. Fluxus üyeleri, sanatın türleri ile günlük yaşam arasındaki ayrımlara karşı gelerek, çoklu formlar içeren alanlarda çalışmıştır. Fluxus sanatçılarının ortak tavrı, toplumsal kaygıların estetik düşüncelerinden önce gelmesidir. Ancak sanatçılar, tasarımlarını sergilemek için ortak bir üslupla hareket etmemişlerdir. Dönemin sanayi tüketimine ve kaynakların bilinçsizce kullanımına da karşı duruş sergileyen tasarımcılar, sanatın satın alınan meta olmasına karşı çıkmıştır.

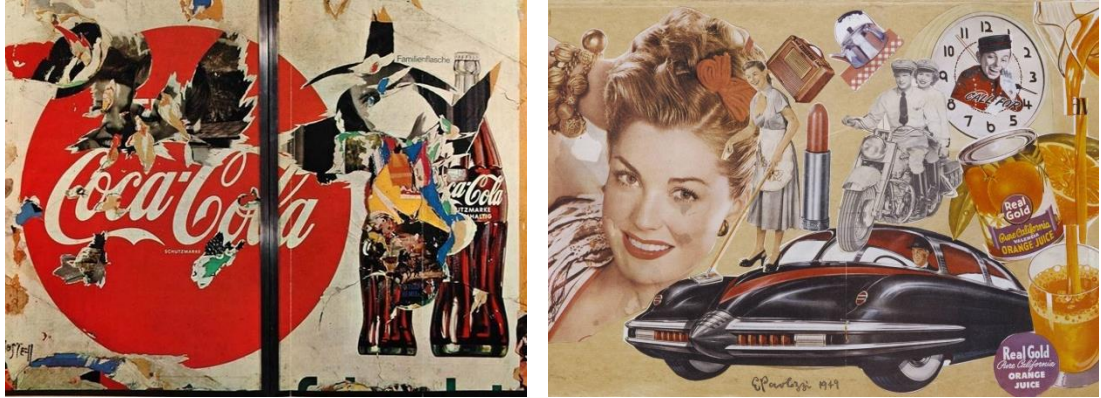
Fluxus, kolaj fikrini Dadaizm akımından, hazır nesne fikrini Duchamp’tan almıştır. Fluxus, nesneyi eylem deneyimine dönüştürmesi ile önceki akımlardan farklı bir yol çizmiştir (Antmen, 2008, 204). Fluxus sanatçıları, galeri ve müzelerde sergilenebilen, alınıp satılabilen, ticari değeri olan eserler üretmek yerine, bilince doğrudan etki eden ve bellekte iz bırakan deneyimleri tercih etmişlerdir. Bu sebeple sanatçılar, izleyici ile arasındaki sınırları yok etmeye yönelik performanslarını “**Happening**” adı altında gerçekleştirmiştir. “An”ın önemini vurgulamak amacıyla, kolektif bir ruh ile hareket eden Fluxus sanatçıları, happening içinde sahne oluşumuna yer vermemiştir (Maciunas, 1988, 28-30). Sahnenin sınırları ve

yüksekliği, izleyici ile arasında hiyerarşik mesafe yaratacağını düşünöen Fluxus sanatçıları, her alanı sahne olarak kullanmıştır.

Kalıcılık yerine geçiciliği, sonuç yerine süreçselliği irdeleyen bu felsefi tavrın önde gelen sanatçaları Beuys, Higgins ve Vostell olmuştur. Sanatçıların obje tasarımında, gündelik hayatta kullanılan materyallerden daha çok atık malzemeler uyguladıkları gözlemlenir. Fluxus üyeleri, grafik, resim, heykel üretiminin yanı sıra çeşitli enstalasyonlar, bedensel performanslar, video ve dekolaj teknikleri de sunmuşlardır. Beuys fikirleri ile Fluxus'un sınırlarını aşarak, 60 ve 70'li yıllardaki Avrupa avangard sanatının en önemli isimlerinden biri olmuştur.

2.1.3. Wolf Vostell (1932-1998) ve Dick Higgins (1938-1998)

Vostell ortak kurucusu olduğu Fluxus hareketinin etkinliklerine katılmış Alman ressam ve heykel sanatçısıdır. Vostell, dönemin politik anlayışı ve lüks tüketiminin insanlar üzerinde aslında kısıtlamalar getirdiğini öne sürer. Sanatçı, ürettiği ütöfik tasarımlar ile insanlara özgürlük tanıdığını ve mutlu ettiğini düşünür (Vostell ve Higgins, 2019). Vostell, yırtık afişlerle yaptığı kolajları Fluxus ruhuyla birleştirmiş ve dekolaj tekniğini ilk uygulayan tasarımcı olmuştur. Dekolaj, reklam panolarındaki afişlerin bazı kısımlarını yırtarak, altta kalan katmanların ortaya çıkarılmasıyla oluşun kolaj tekniğidir. Vostell, dekolaj tekniğini performansları ile birleştirerek "dekolaj-happening"leri gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında televizyon seti kullanan ilk sanatçı olmuştur (Antmen, 2008, 206). Vostell'in 1961 yılındaki Coca-cola dekolajı, birden fazla görüntünün bir araya getirilmesi yerine mevcut bir görüntünün parçalanmasına dayalıdır. Sanatçının toplumun çevrelendiği ve yıkım tarafından şekillendirildiği inancına dayanarak oluşturulmuştur. Vostell, 1963 yılında yayınlanan "Manifesto" yazısında, dekolaj afişleri ve dekolaj-happening isimli performansların yaşamın hem iyi hem de kötü anlarını temsil ettiğini öne sürer (Vostell ve Higgins, 2019). Vostell, yaşam ile sanatı bütünleştirme gayretini, yıkım ve ölüm temaları üzerine odaklaşarak göstermiştir. Bedenden daha çok ruhun yenilenmesinin üzerinde duran Vostell, bu yaklaşım ile Pop Art sanatçısı Paolozzi'den zıt düşüncede olduğu gözlemlenir (Resim 2.2).



Resim 2.2: Wolf Vostell, “Coca-Cola” İsimli Dekolaj Çalışması, 1961 (sol)

Eduardo Luigi Paolozzi, “Real Gold” İsimli Kolaj Çalışması, 1948 (sağ) (URL-2).

Vostell’e göre sanat objesinin ruhunu, üretiminde kullanılan malzemeler temsil etmektedir. Vostell, teknolojinin son imkânları dâhilinde karmaşık teknikler kullanılarak inşa edilmiş bir binanın, diğerlerine göre daha başarılı bir örnek sergilediği algısını sorgular (Vostell ve Higgins, 2019). Vostell, önceden var olan yerel materyallerin günümüzün uyumlu malzemeleri ile birleştirilmesini önemser. Bu birliktelik Vostell’e göre, nesnenin geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında bağ kurmaktadır. Böylelikle sanat objesi, yaşayan bir malzemeye dönüşmüştür. Vostell, 1957’de gerçekleştirdiği “Concrete Traffic” (Beton Trafik) happening’inde, bir arabayı betonla kaplamıştır (Resim 2.3). Beton yapıtının uygulamasındaki ahşap kalıp inşası ve betonun dökülme süreçleri, çevredekilerin de dâhil olduğu kamusal alanda gerçekleşmiştir (URL-3). Vostell, sokakta normal olmayan bir şeyle karşılaşan izleyiciye, bir nesne ya da bir eylemin arkasındaki nedenleri sorgulatmak istemiştir. Beton malzemesinin dolu kütlesi ve geçirimsizliğinin dünyaya müdahalesi, araba üzerinde uygulanarak kavramsallaştırılmıştır. Beton dolgusu ile hareketsiz kalan araba, gündelik hayattaki anlamını ve bir gün durma noktasına gelebilecek trafik sıkışıklığı vurgulanmak istenmiştir.



Resim 2.3: Wolf Vostell, Concrete Traffic (Beton Trafik), 1957 (URL-3).

Fluxus'un diğ er kurucu ortağı, ş aİR ve sanatçı Higgins ürettiğ i sanat nesnel erini; "büyük ve cafc aflu şeylerle ilgisi olmayan basit ve sıradan gündelik şeyler" olarak tanımlar (Vostell ve Higgins, 2019). Higgins, Fluxus'u daha geniş bir kitleye ulaşt ırmak için iletiş ime önem vermiş ve bilgisayarları kullanmış tır. Medya ile sanatı bir araya getiren Higgins, 1965 yılında "Intermedia" kavramını oluşturmuştur. Bazı doğ al eylemlerde ya da süreçlerde aracı olarak işlev gören madde olarak tanımlanan intermedia, sanatta birbirinden farklı türlerin fiziksel ve kavramsal kaynaşmasında önemli rol oynamaktadır (URL-4). Higgins, intermedia ile geleneksel sanat yapıları arasındaki sınırları çözerek, eşik alanların genişlemesini sağlamış tır. Fluxus, müzik, ses, şiir, posta sanatı, tiyatro, çizim ve kavramsalcılığın kesiştiğ i noktaya yerleştirilmiştir. Sonuç olarak intermedia kavramı, kendi içinde bölümlere ayrılamayan sanat dallarına, açık alan yaratmış tır.

Fluxus'un sanat dallarına etkisi, mimarlık alanındaki söylemlerde yer bulmuştur. Higgins, 1959 yılındaki "Mimari Tasarım-1" manifestosunu ş u şekilde anlatır; "Büyük beton bloklar tepeden ař ağ ıya bırakılır ve durdukları yerdeki kayalarla bütünleşirler. Beton ve kayanın birleşimi ile oluş an kütle içine, oyulmuş yaş am mekânları meydana getirilir." (Vostell ve Higgins, 2019). Açıklamada, doğ ada bulunan kaya parçası ile sanayi üretimi beton malzemesi yeni bir oluş um içine girmiştir. Higgins, işlevsel olsun ya da olmasın, bir mekân yaratmanın, içinde yaşadığımız duyumsal çevre ile bağlantılı olduğ una değ inmiştir.

2.1.4. Kavramsal Sanatın Ortasındaki Adam: Joseph Beuys (1921-1986)

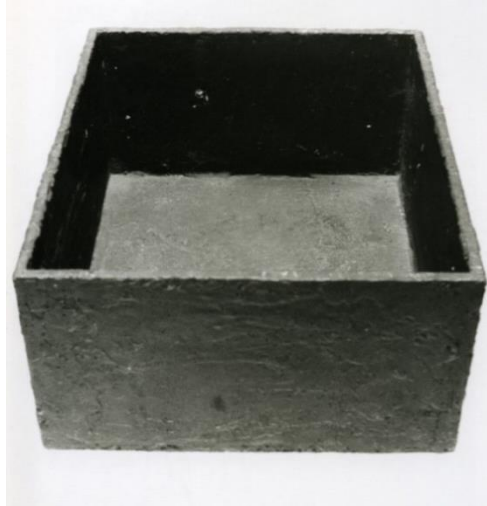
Alman heykeltıraş ve performans sanatçısı olan Beuys, Fluxus ve Land Art ve Arte Povera sanatının başlıca temsilcileri arasında yer almıştır. Beuys, zaman içinde değişime uğrayan malzemelerden oluşan heykelleri, performans sanatı örnekleri ve politika alanındaki eylemleri ile 60 sonrası sanat ortamının en ilginç ve yenilikçi isimlerinden birine dönüşmüştür. Beuys, sanatı burjuva sanatından kurtarmanın yolunu, toplumdaki her kesimin ulaşabildiği bir objeye indirgeyerek önerir. Beuys, sanat dallarının birbiri ile etkileşimini ve obje üretiminin zaman içerisindeki yayılımını “genişletilmiş sanat” ilkesi olarak tanımlar. Beuys’a göre, her bireyin katıldığı ve oluşturduğu tasarım, toplumsal dönüşüme neden olmaktadır. Beuys, Fluxus hareketi içinde gerçekleştirdiği sanat performanslarına kendini fiziksel olarak dâhil ederek, halkın önünde uygular. Genişletilmiş sanat kavramının merkezine kendisini koyan sanatçı, süreç içinde düşüncelerini doğrudan izleyiciye aktarır. Beuys, 20. yüzyıldaki sanatın içerdiği anlamları şekillendiren düşünürlerin başında gelmektedir.

Beuys, sanat çalışmaları adı altında sosyal eylem sonucu gerçekleşen sosyal heykelin, toplumun veya çevrenin yapısını değiştirebileceğini savunmuştur. Üretilen sosyal heykelde, düşünce ve biçimin ortaya çıkması için süreç önemli bir rol oynar. Beuys, aktivist hareket ile ilişkilendirdiği sosyal eylemi, “**süreç sanatı**” olarak adlandırmıştır (Erzen, 2014, 4). Beuys, 1982-1985 yılları arasında öğrencileri ile birlikte 7000 adet meşe ağacı dikmiştir. Ağaçların görselliğini kuvvetlendirmek isteyen Beuys, her birinin yanına bazalt taşı yerleştirerek, onları heykel konumuna taşımıştır. Beuys, “7000 Oaks” sosyal heykeli ile sanatın bir sokak köşesinde bile yapılabileceğini ve insanların beraber çalıştıklarında dünyaya şekil vermek için gerekli güce ve sorumluluğa sahip olduğunu bize göstermek ister.

Beuys, kolaylıkla ulaşabilen gündelik malzemelerle objelerini üretmiş ve herkesin sanatçı olabileceğini savunmuştur. Malzemelerin kimyasal reaksiyonları, renk değişimleri, çürüme gibi çeşitli fiziksel süreçlerini Beuys, objelerine simgesel anlamlar yansıtarak yorumlamıştır. Beuys’un tasarımlarında seçtiği materyallerin temeli, 2. Dünya Savaşı’nda Alman Hava kuvvetlerinde pilot olarak görev aldığı sırada uçağın Kırım’a düşmesi ile başlamıştır. Tatarlar tarafından ağır yaralı halde

bulunan Beuys, vücuduna yağ, bal karışımı sürülmüş, keçeyle sarılmış ve iyileştirilmiştir. Beuys, sanatının dayanacağı temel simgelerin çoğunu bu kaza ve kurtuluşu ile ilişkilendirmiştir. Beuys, malzemelerin etkisini sanat alanında kullanarak göstermiş, sanatın yaşamı tedavi eden gücünü ortaya koymak istemiştir. Beuys, kendini hayata döndürdüğünü iddia ettiği üç ana madde; yağ, keçe ve balı, sanat çalışmalarında temel malzeme olarak kullanmıştır. Sanatını bir şaman edasıyla icra eden Beuys, Rudolf Steiner (1861-1925)'in Antropozofi felsefesinden yararlanmıştır. Antropozofi, kendini dönüştürerek özünü geliştirme düşüncesi olan tin bilimidir (O'Leary, 1996, 94-95). Böylece Beuys'un tinsellik ve malzemenin birleştirdiği tasarımları, izleyiciler üzerinde bir etki bırakmaktadır.

Beuys'un ilk çalışmalarından biri olan "Rubberized Box" (Kauçuk Kutu) (1957), bir sandığın yağlanıp katran sürmesi ve sonra kauçuk kaplanması ile oluşan siyah boş bir kutudan ibarettir (Resim 2.4). O dönemde sanatçının yaşadığı bunaltıcı duygular, kauçuk ve katran karışımının oluşturduğu siyah renk ile sembolize edilmiştir. Beuys yaptığı kauçuk nesneyi insan zihnine benzeterek, malzemeler ile izole edilmiş boş bir mekân yaratmak istemiştir. Bu sayede birey, ruhsal rahatsızlığını giderebilmek için dış dünya ile iletişimini keser ve dikkatini vererek yeni araştırmalar yapılabilir (URL-5).



Resim 2.4: Joseph Beuys, Rubberized Box (Kauçuk Kutu), 1957 (URL-5).

Beuys heykellerinde, enstalasyonlarında ve performanslarında sıkça kullandığı keçe ve yağ, Şamanist topluluğunun önemli malzemelerindendir (O’Leary, 1996, 93). Beuys, keçe maddesinin sıcaklık ve yalıtım özelliğinin kavramsal bağlantısını, tasarladığı nesnelere atıflarda bulunarak gerçekleştirmiştir. Beuys’un en önemli yapıtlarından biri olan “Felt Suit” (Keçe Takım), 1970 yılında kaba gri keçeden yapılmış bir ceket ve bir çift pantolondan oluşan iki parçalı takımdır (Resim 2.5). Felt Suit’de, keçenin materyal özelliklerinden olan sıcaklık, insanın bedensel boyutunu ifade ederken, koruyucu ve iletken olmayan dokuması ise bireyin dünyadan korunması ve güvenliğini temsil etmektedir (Beykan, 1997, 43). Böylelikle nesnelere, güncel kullanımından öte yaşamsal olanın izini barındırdıkları için, izleyiciye düşünsel önerme sunmaktadır. Beuys, Fluxus etkinlikleri kapsamında ortaya koyduğu performansları birer dinsel ritüele dönüştürerek, sanatın süreç içerisine yayıldığı düşüncesini izleyicilere aktarır. 1973 yılındaki “Bir Saha Kimliği Arıyorum” adlı açıklamasında Beuys, sanatın evrimci ve devrimci bir gücünü kanıtlamanın yolunun, tüm etkinliklerin gözler önünde gerçekleştirilmesinden geçtiğini belirtir (Antmen, 2008, 211). Beuys, sanat nesnelere izleyici ile iletişiminin karşılıklı olduğunu ve birbirlerini değiştirdiğini öğretmen-öğrenci örneği ile gösterir. Böylece, sanat ürünü süreçler içinde sürekli bir değişim halinde olan ve asla tamamlanmayan bir obje konumundadır. Beuys; “Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değil. Birçoğunda işlemler devam eder; kimyasal reaksiyonlar, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürümeler, kurumalar. Her şey bir değişim durumundadır” açıklamasında, obje üretimini evrensel bir süreç içinde olduğunu ifade eder (URL-6).

Beuys, yerleştirme sanatı alanındaki örneklerinde demir parçaları kullanmış ve yeryüzü (toprak zemin) ile ilişkilendirmiştir. Beuys, 1970’lerde uyguladığı politik eylemlerinde, her bireyin toplumu yeniden şekillendirmeye katkısı olabileceğini düşünmüş ve toplumsal heykel teorisini savunmuştur (Erzen, 2014, 5). “Hearth 1” (1968-1974) ve “Hearth 2” (1978-1979) adlı toplumsal heykel çalışmalarında, bireyler arası tartışma ve fikir alışverişi malzemeler üzerinden gösterilmiştir. Bu sayede toplumsal heykel, demokratik düşüncüyü teşvik etmek için önemli bir görev üstlenir (Resim 2.5). Beuys, çalışma ortamını bakır ve demir çubuklar ile gruplara

ayrılmıştır. Demir malzeme, soğukluk ve dayanıklılık özelliğinden dolayı erkeklik, savaş ve Mars ile ilişkilendirilmiştir. Bakır malzeme ise, elektrik iletkenliği ve yumuşak metal olma özelliğinden dolayı kadınlık ve Venüs ile temsil edilmiştir (Herzog ve Meuron, 2003, 103). Beuys, demir ve bakırı karşılıklı yerleştirerek, ‘kalıcı konferans’ mekânı oluşturur. Estetikten uzaklaşarak oluşturulan “Hearth 1” ile “Hearth 2”, süreçleri ve iletişimsel bağlılığı, malzemeler üzerinden sanatsal ortama aktaran birer toplumsal heykel örneklerindedir.



Resim 2.5: Joseph Beuys, Hearth 2, 1978-1979 (URL-6).

2.1.4.1. Beuys Tinselliğinin Kökeni: Rudolf Steiner (1861-1925) ve Antropozofi

20. yüzyıl başlarında endüstri devriminin yarattığı makineleşen dünyaya karşı duran Steiner, doğa ile insan arasındaki süreçte bireyin algılarını açma üzerine birçok araştırma yapmıştır. Steiner, insanoğlunu tinsel boyutta incelediği ‘ruh bilimi’ olarak adlandırılan “Antropozofi” felsefesini ortaya atar (Adams, 2010, 27). Antropozofi, Yunanca Antropos–insan ve Sophia–bilgi kelimelerinden oluşur. Kelime anlamı “kişinin insanlık bilinci” diğer bir deyişle “**tin bilimi**” olan Antropozofi, insanın içindeki ruhsal öğelerin evrendeki ruhsal olana doğru yönlendirilebilmesi için var olan bilgi yoludur. Steiner, 1917 yılında yazdığı “The History of Art” kitabında,

Hristiyanlık sürecinde üretilen heykel ve resimleri inceler. Steiner sanatsal anlayışın değişimini şu sözlerle anlatır:

Eğer sanatçı, resimsel sanatta insanların ruhlarında yaşayanları ifade etmek isterse, doğayı doğrudan herhangi bir anlamda kopyalamak söz konusu olmamalı. Artık Batılı insanlık, gerçekten plastik sanat eserleri ortaya çıkarmak için yeterli hayal gücüne sahip değil... Doğu'dan gelen Hristiyanlık, yaratıcı olmayan Roma kültürüne dönüştü. Yine de, Hristiyanlık, Doğu'nun hayal gücünün meyvelerini birlikte getirdi. Böylece, içsel manevi görüşler ve hayaller, erken Hristiyan anlayışları ile bağlantılıydı... Cimabue'nin resimleri: Tüm bu resimlerin arka planda hala manevi görüşe sahip hayatın, bir hayal gücünden doğduğunu anlamalıyız. Sanatçı, bu sanatsal evrime yönlendirilmeli; doğayı yeniden üretmeye çalışmalı. Sanatçı, kendi ruhunda bulduğu her şey ile birlikte doğanın taklidinde değil, doğanın içinde olanı yeniden keşfetmek için üretmelidir.(Steiner, 1981, Ders 1)

Steiner, sanat nesnesinin biçimsel özelliklerinden önce izleyici deneyimini ön planda tutar. David Adams, “The Postmodern Revolution and Anthroposophical Art” (Postmodern Devrim ve Antropozofik Sanat) adlı makalesinde, postmodernizm'in izleyici odaklı anlayışını Steiner'in açıklamaları ile değerlendirir. Adams'a göre Steiner, Robert Morris, Beuys gibi önde gelen postmodern sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Adams'a göre Beuys, Steiner'i genç yaşlarından beri inceler ve sanatını Antropozofi'nin fikirlerine dayandırır. Adams, Steiner'in Mesih ile ilgili düşüncelerini, Beuys'un demir ve bakırdan oluşan “Hearth 1” ile “Hearth 2” eserlerinde görüldüğünü belirtir. Beuys için görsel sanat, ancak insan bilincinin gelişimi üzerinde çalışılırsa gerçek bir anlam taşımaktadır. Steiner, kültürel alanda özgürlük, siyasi alanda eşitlik ve ekonomik alanda işbirliğini “üç katlı sosyal organizma” olarak adlandırmıştır. Adams, Steiner'in üç katlı sosyal organizma fikrini benimseyen Beuys'un, hem sanatsal hem de politik faaliyetleriyle yorumlayışının altını çizer (Adams, 2010, 34-38).

Uğur Tanyeli “Bizce Meçhul Hayatlar: Örneğin, Rudolf Steiner” başlıklı yazısında, Steiner'in sanat ve mimarlık alanındaki fikirlerine yer verir. Tanyeli'ye göre Steiner'in, öz-biçim düşmanlığını ortadan kaldırmayı öngören ve insana dünyada anlamlı bir varoluş sergilemek isteyen bir düşüncesi bulunur. Steiner, madde varlığında bulunan tin veya özü, formülleştirerek aktarır. Makalede Steiner kurduğu Antropozofi biliminin, birey-toplum-estetik arasındaki bütünlüğü yeniden kurgulandığı, duygu-düşünce, öz-biçim ve anlam-yaşam ifadelerinin sorgulandığı ele

alınır. Tanyeli, Antropozofi bilimini “din”, Steiner’ı “ahir zaman peygamberi”, sanatsal dışavurumunu ise bir tür “ibadet” olarak görür. Antropozofi’de sanat ürünü ile özne arasındaki tüm araçlar, dışarda tutulmak istenir. Tanyeli, 1910’ların gözde dansı olan Eurythmy’de kuralların bir kenara bırakılarak, insan bedeninin özgürce kullanılan bir müzik aletine dönüştüğünü örneklendirir. Dansçılar, klasik dansların kısıtlayıcı hareketlerinden kurtulur ve kolektif doğaçlamaya dâhil olurlar. Tanyeli için bu özerkleşme, mimarlık ve mobilya tasarımına da yansır. Tanyeli, Steiner ve felsefesinin özgürlük imkânı tanımlayışını, bir mücadele alanı ya da toplumsal bir mesele olarak görmediğini sadece bireysel çabaları merkez aldığını açıklar. Steiner özgürlüğün üretimiyle değil, dışavurumuyla ilgilenir (Tanyeli, 2012, 84-87).

Steiner’in ortaya koyduğu ruhsal kökenli bilgi ve bu bilgiyi elde etmenin yolu olarak açıklanabilen tinsel felsefe Antropozofi, sanat ve mimarlık dünyasını etkilemiştir. Antropozofi felsefesine göre şimdiki zaman, geçmiş ile geleceğin bir tür bileşkesidir ve bunu sağlayan tasarımda kullanılan malzemelerdir. Maddenin farklı durumlardan algılanması, doğanın anlaşılmasına ve hissedilmesine neden olur. Böylece, insan kendini Steiner’in deyiimiyle “organik dünya”da, evinde gibi hissetmektedir.

2.1.5. Fakirlik Sanatı “Arte Povera” (1960-1970)

1950’lerde İtalya’da yaşanan siyasal ve toplumsal hareketler, İtalyan ekonomisini sıkıntılı bir sürece girmesine neden olmuştur. 1960’ların sonuna doğru İtalya’da ortaya çıkan “Arte Povera” (Yoksulluk Sanatı), sanat piyasasındaki ticari değerlere bir başkaldırı özelliği taşıyan bir akım olarak tanınmaktadır (Antmen, 2008, 213). Sanat eserlerinde atılabilir malzemelerin kullanılmasından dolayı sanat akımı “Yoksul” sıfatını almıştır. Sanatçılar, Arte Povera ile ticarileştirilmiş çağdaş galeri sisteminin değerlerini bozmayı hedeflemiştir. Estetik anlayıştan kaçınan sanatçılar, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmak istemişlerdir. Arte Povera sanatçıları, gündelik yaşamdan herkesin ulaşabileceği malzemeyi kullanmış ve eserlerinin süreç içinde izleyicide yarattığı duygulanmaları ön planda tutmuşlardır (Atakan, 2008, 40). Arte Povera akımının önde gelen sanatçıları; Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz,

Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto gibi isimler olmuştur. Sanatçılar heykel, fotoğraf, performans ve enstalasyonlar üreterek, farklı alanlarda çalışmalara imza atmıştır.

İtalyan sanat eleştirmeni Germano Celant'ın sözcüsü olduğu Arte Povera sanat akımı, ilk kez 1967'de üyelerinin katıldığı bir sergide ortaya çıkmıştır. Celant, parasızlıktan değil, geleneksel uygulamalar ve materyallerin kısıtlamaları olmadan bağımsız bir sanat yapmaktan bahsetmiştir (Atakan, 2008, 40). Celant, resim ya da heykelin doğayı tasvir eden bir nesne olmamasını, doğa malzemeleri ile ilişkiye geçerek onların bir parçası olması gerektiğini savunur. Arte Povera sanatçıları, hayvanlar, sebzeler ve minerallerin sanat dünyasında yer almasını önerir. Celant, kullanılan doğal materyallerin düzenleyen ve geçirdikleri fiziksel ve kimyasal süreçleri izleyicilere aktaran sanatçıları, birer simyacıya dönüşmesine benzetmiştir (Antmen, 2008, 215). Arte Povera sanatçıları kendi kimliğini bir kenara bırakarak malzeme ve süreçleri irdelemektedirler. Bu sayede her çeşit malzemeyi her tasarımında yeniden keşfeden tasarımcılar, ürettikleri objelere anlam yükleyerek izleyicilere aktarmaktadır.

Arte Povera, Yoksulluk sanatı, 20. yüzyıl sanatının kullandığı malzemeyi çeşitlendirerek zenginleştirmiş ve zaman içerisindeki değişimini izleyicinin gözleri önüne sererek sanat dallarının sınırlarını genişletmiştir. Merz, 1970 yılında yaptığı "Açıklama"sında, farklı doğalara sahip nesnelere endüstriyel malzemeleri bir araya getirerek doğal ve doğal olmayan süreçleri irdelemiştir (Antmen, 2008, 217). Malzemeleri kimi zaman oldukları gibi kimi zaman ise dönüştürerek uyumlu bir ilişki içine sokmayı hedefleyen Merz, kültür ile doğal öğeleri eserlerinde bir araya getirmiştir. Merz "Giap İglu" yerleştirmesinde, insanı dış dünyadan koruyan iglu yapısının iskeletini metal kafesten oluşturmuş, üzerini kil toprağı içeren plastik poşetler yerleştirmiştir (Resim 2.6). Doğadaki sürekli değişimi Fibonacci dizisi ile bağdaştıran Merz, bu diziyi neon ışıklarını kullanarak gösterir (Atakan, 2008, 41). Evin ilkel bir biçimi olan iglo yapısı, sarmal biçimi ile büyüyen ya da küçülen mekâna dönüşebilmektedir. Fibonacci dizisinde sayıların birbiri ile toplanarak artması, iglodaki sarmal biçime benzetilir. Böylece sürekli değişim içinde olan doğanın kendi kendini üretmesi, neon ışıklarıyla mekâna yansıtılmıştır. Kullanılan

materyaller ile Arte Povera akımının örneği olan “Giap İglu”, birey ile toplum, doğal ve yapay, durağan ve hareket arasındaki ilişkinin arketipini temsil eder.



Resim 2.6: Mario Merz, Giap İglu, 1968 (Atakan, 2008, 40).

Arte Povera akımının temsilcileri, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın arasındaki karşıtlığı göstermek istemiştir. Tasarımcılar, sanat ile doğa arasında bir köprü oluşturabilme yolunun, doğal materyaller ile sanayi ürünlerini bir anlam çerçevesinde bir araya getirmek olduğunu belirtmişlerdir. Sanatçılara göre bu birliktelik bitmiş bir ürün değil, doğanın tabii özelliği olan değişimin yansıdığı, süreç içinde sürekli yenilenen ve her defasında farklı izlenimler bırakan objelerden oluşmaktadır.

2.1.6. Arazi Sanatı “Land Art” (1960-1980)

Avrupa’da kavramsal sanat hareketlerinden, Fluxus ve Arte Povera görülürken, 1960-1980 yılları arasında Amerika’da “Land Art” (Arazi Sanatı) akımı ortaya çıkmıştır. 60 döneminin Amerika’sında sivil toplum örgütleri, ırk, cinsiyet, kültür bağlamında eşit hak arayışlarını sokaklarda eylem yaparak gerçekleştirmiştir. Bu hareketlerden etkilenen birçok sanatçı, statünün simgesi olarak görülen müze ve galerilere alternatif mekân arayışına yönelmiştir (Antmen, 2008, 251). Endüstriyel gelişmelerin ve teknolojik hızın doğaya karşı tehlikeli bir hal aldığını düşünen sanatçılar, dış alanda yaptıkları enstalasyonlar ile çevreye karşı duyarlılık oluşturma

amacı edinmişlerdir. Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen Arazi Sanatının temsilcileri, bölgesel bir doğa bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfedilmesini sağlamıştır (Germaner, 1997, 44). Yüzyıllar boyunca doğa, kapalı alanlarda bulunan resim ve heykel gibi geleneksel sanat eserlerinde sergilenmiştir. Land Art akımı ile manzara artık dış mekâna taşınmıştır. Robert Smithson, Richard Serra, Christo Vladimirov Javacheff, Richard Long, Mary Miss gibi sanatçılar, Land Art akımının önde gelen isimlerindendir. Arazi Sanatı, Amerika'dan kısa bir süre sonra Avrupa'da da etkisini göstermeye başlamıştır. Land Art, Fluxus sanatçısı Beuys'a ilham vermiş, onun uyguladığı birçok enstalasyonların bir sokak köşesinde bile yapabilmesine neden olmuştur.

Arazi Sanatı, ilk olarak Amerikalı sanatçı Smithson'ın 1967 yılında "yer olmayan" düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Smithson bu savı ile iç ve dış mekânın arasındaki ilişkiyi sorgular. Smithson, uyguladığı büyük ve ilginç arazi enstalasyonlarından dolayı "firça yerine buldozer" tanımını öne sürer (Antmen, 2008, 251). Smithson, 1969-1970 yılında Utah'ta bulunan tuz gölünde "Spiral Jetty" Sarmal Anafor adlı yapıtını sergilemiştir. Eskiden petrol çıkarılan endüstriyel bir bölgede inşa edilen tasarımda, yaşam-ölüm döngüsünün anlatımı olan entropiyi, başka bir deyişle maddesel dünyada zaman içerisindeki enerji dağıtımını vurgulanmak istenir (Atakan, 2008, 63). Smithson, kullandığı malzemelerin, hava, su ve ısı etkisi ile değişim süreçlerini irdelemiş, doğaya verdiği tahribatı göstermeye çalışmıştır. Smithson, sanatçının tasarımında zihinsel süreçleri göz ardı etmesini, uyguladığı malzemelerin zaman içerisinde farklılaşması ile göstermiştir.

Land Art akımının öncülerinden Bulgar sanatçı Javacheff, Sofya'da sanat eğitimi aldıktan sonra Amerika'ya yerleşmiştir. Javacheff, endüstri ürünleri ile inşa edilen anıt ya da köprüleri tekstil ürünleri ile sararak, kalıcılık ve geçicilik durumları ortaya çıkarmak ister. Javacheff, Berlin'de soğuk savaş sırasında tahribe uğrayan Reichstag binasını, parlak gümüş renkli kumaşla kaplamıştır. Yeni bir görme biçimi olan simgeselliği Reichstag binasında sunan Javacheff, yapının mekânsallığını yeniden üretmek ve sergilemek istemiştir (Resim 2.7). Javacheff'in, alana özgü tasarladığı heykeller, izleyicinin zihnindeki geleneksel tanımını değiştirmeye yöneliktir. Bir yapının içerisinde geçebilen ziyaretçi, artık bir heykelin içinden de

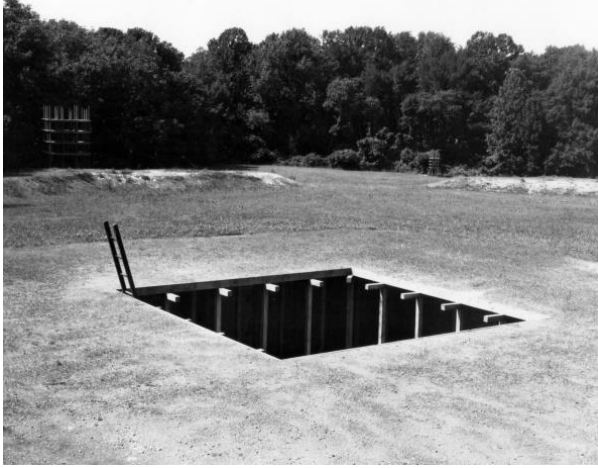
geçebilir. Heykel ile mimarlık arasında oluşan bu ilişki, Javacheff'in sanat çalışmalarında görülmektedir.



Resim 2.7: Christo Vladimirov Javacheff, Wrapped Reichstag (Sarılı Reichstag), Berlin, 1971-95 (URL-7).

Miss'in 1977 yılında tasarladığı Land Art örneği "Perimeters" yapısı, yerel inşaat ve teknik malzemeleri ile inşa edilmiş bir yer altı avlusundan oluşmaktadır. Üst katmandaki toprak höyükleri arasında açılan kare şeklindeki delik, merdiven ile alt kattaki büyük bir avluya bağlanmaktadır (Resim 2.8). Geçit görevini üstlenen delik, hem sınır hem de bütünleyici bir alan oluşturmaktadır. İzleyici fiziksel deneyimle yaşadığı tüm mekânı süreç içerisinde, doğal sınırları, seviye farklılıkları, izleme, görme, izlenme, sığınma, çevrilme gibi farklı duyunumlar elde etmektedir. Mekânın hem bedensel hem görsel algılanmasının dışında, izleyici bu yer altı avlusunda dolaşırken henüz yeni yürüdüğü ve sağlam olduğu varsayılan toprağın zarar gördüğünün farkına varmaktadır. Perimetres çalışması, Rosalind Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" (Genişletilmiş Alanda Heykel) yazısında ele alınır. Krauss, Miss'in yapıtını yarı avlu, yarı tünel, içeriyle dışarı arasında bir sınır niteliği olarak bahseder (Krauss, 1979a, 30). Krauss'a göre, geleneksel heykelin mantık eşiği Perimeters ile geçilmiştir. Böylece heykel uzanımları ile hem manzara olan-olmayan ve hem mimari olan-olmayan bir terime karşılık gelmektedir. Foster,

Krauss'un sanata dair yorumlarını, yapısalcı bir tutum olarak görür. Krauss, "işaretlenmiş mekânlar" (Smithson), "mekân konstrüksiyonu" (Miss), "aksiyomatik yapılar" (LeWitt) tanımlamaları kullanarak, sanat ürünlerine bir tür referans noktaları vermiştir. 80'lerde sanat ve mimari alanda karşıtlık yaratarak üretici olan bu terimler, zamanla hem kendilerini hem de insanların onlarla ilgili varsayımlarını yıkmıştır (Foster, 2004, 169). Foster'a göre, sanatsal çeşitliliği mecazlaştıran postmodern, Krauss'un makalesindeki ifadeler ile tasarım-teşhir kültürüne uyan bir sanat türüne dönüşmüştür. Foster, Miss'in tasarladığı alan için Krauss'un oluşturduğu kavramsal karşıtlıklar yerine, maddi, biçimsel, işlevsel, geleneksel, tarihsel benzerlikler ve farklılıklar üzerinden okumayı tercih ettiğini açıklar (Foster, 2013, 17).



Resim 2.8: Mary Miss, Perimeters, Üst Katman ve Alt Kotta Yer Alan Avlu, 1977 (Krauss, 1979a, 31).

Land Art akımı ve etkisinde oluşan sanat hareketleri, sanayileşme ile başlayan doğaya özlem arzusuna, 2.Dünya savaşı sonrası ruhani duygulanım eklenerek önce Amerika'da sonra Avrupa'da görülmeye başlamıştır. Sanatçılar, 1950'lerden sonra sanat ile yaşam arasındaki keskin çizgiyi kaldırmak istemiştir. Sanat hareketlerinde bir yapıta dışarıdan bakmak yerine, içine girebilmenin önemi gösterilmiş ve izleyici bu süreçte aktif konuma getirilmiştir. Sanat çalışmalarının bir kısmı alana özgü o mekânda üretilirken, diğer kısmı doğada bulunan eserlere referans verecek biçimde sergilenmiştir. Land Art, yapıtların genellikle kısa süreli durumu ve bu sürede bazen sanatçının bizzat müdahalesinden dolayı Fluxus eylemi, taş, toprak gibi doğal

maddelerin kullanımı ve bunun sürece yayılması açısından Arte Povera akımı, tasarımların salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri malzemelerle sergilenmesi yönünden kavramsal sanat ile benzerlik taşıyan bir sanat akımı olmuştur (Antmen, 2008, 253). Arazi Sanatı, süreç dâhilinde tasarımları, madde, kavram, ifade biçimi ile çeşitlilik kazandırıp üretimleri zenginleştirerek, 20. yüzyıl modern sanatını şekillendirmiştir.

2.2. SANAT AKIMLARININ MİMARLIK İLE KESİŞİMİ

Sanat hareketleri, özellikle 1960'ların sonlarından başlanarak, kültür ve söylem olarak mimarlığın geniş anlamda yeniden formüle edilmesine yardımcı olmuştur. "Land Art" ve "Arte Povera"nın sanat nesnesi üzerinde oluşturdukları idealar, o dönemden itibaren birçok mimarı etkilemiş ve çeşitli mimarlık objelerinin üretimine yol açmıştır. Bu sanat akımlarının etkisiyle, geçmiş yüzyıllarda yapıları oluşturan form ve fonksiyonlar yerini estetik ve özgünlük meselelerine bırakmıştır. Mimarlık dünyasında, Land Art ve Arte Povera estetik anlayışını yeni bir boyuta taşımıştır. Böylece sanat alanında aynı fikirler üzerinden doğan ve zaman içerisinde birbirinden etkilenen bu iki akım, mimarlar tarafından özgün anlamların yüklendiği binaların oluşmasında etkili olmuştur. Mimarlar, meydana getirdikleri alışılmadık biçimdeki yapıların tasvir ettiği çevreyi ve izleyicide bıraktığı etkiyi ön plana yerleştirmek istemişlerdir. 20. yüzyıl mimarlık ürünlerine farklı boyutlar kazandıran Arte Povera ve Land Art akımını binalarında dile getirmeyi hedefleyen mimarlar, madde ve biçim üzerinden ele alınacaktır. James Stirling, Frank Gehry, Renzo Piano, Richard Rogers, Aldo Rossi, Herzog&de Meuron, Nevzat Sayın, Ömer Selçuk Baz, Tadao Ando, Peter Zumthor, Steven Holl, RCR, Piet Blom, Rem Koolhaas, Jorn Utzon, Alvaro Siza, Emre Arolat, Jean Nouvel, Ricardo Bofill, Daniel Libeskind, Eric Owen, Coop Himmelblau, Thomas Heatherwick örnek projeleriyle bir sonraki bölüm altında incelenecektir.

Avrupa ve Amerika'da görülen sanat akımları, mimari avangard grupların düşüncelerine ütopya kavramını yerleştirmiştir. Mimarlar yaşama mekânlarına biçim, ölçek ve sosyal açıdan gereğinden fazla müdahale etmeye başlamıştır. 20. yüzyılın başlarındaki Antonio Sant'Elia'nın ve Rus Konstrüktivistlerin kâğıt üzerinde kalan

üretimlerinin devamı niteliğinde olan bu ütopyik tasarımlar, estetik kaygısından uzak bir tavır sergileyerek farklılık göstermişlerdir. Sant'Elia'nın planı oluşturulmadan çizilmiş perspektifleri, yapıların dış mekânını öne çıkararak, kaçış noktasına göre hareketli formlara dönüştürdüğü gözlemlenir (Civelek, 2015). Sant'Elia, dönemin mimarisinde görülen simetrisinin sebep olduğu sıradanlıktan uzak durarak, eskizlerinde yapılara devingenliği aktarmıştır. Böylece makineleşmiş dış cephelerin görünümü ile Sant'Elia, geleneksel bir çizgide bulunmayan şehir izlenimini oluşturmuştur. 1960 yılından itibaren Archigram, Archizoom, Superstudio, Team 10 gibi kolektif gruplar ve Banham, mekân sorgusunu radikal tasarımlarında yansıtmıştır. Avangard gruplar, mimarlığı politik, sosyal ve kültürel eleştirinin bir aracı olarak görmüş ve yeniden inşasını sağlayan manifestolar hazırlamışlardır (URL-8). Banham tasarımlarında, mimarinin ve ütopyanın ilişkisini farklı biçim, işlev ve ölçekte ele almıştır. Banham, bireylerin yaşam alanı düzenleme özgürlüğünü, çizimlerinde makineleşmiş, hareketli, dev strüktürler biçiminde ifade etmiştir.

2.2.1. 60'lar ve 70'lerin Radikal Mimari Kolektif Oluşumları

1961 yılında İngiltere'de ortaya çıkan Archigram avangard grubunun kullandığı dil ve çizim tekniklerine, 20. yüzyıl ortalarında popüler kültürün içinde konumlanan hippie kuşağı, cinsel eşitlik ve özgürlük, müzik grubu Beatles gibi toplumsal hareketlerin atmosferini taşımıştır (Gans, 2017, 128-129). Archigram, bir yandan teknolojik olanakları sonuna dek zorlayarak mimarlığı endüstri çağının en uç noktalarına götürürken, diğer yandan düş, fantezi ve mizahın sınırlarını belirsizleştiren ürünler ortaya koymuşlardır. Ütopyik mimari ürünlerin yaratıcısı olarak bilinen Archigram, hayali projelerin aksine, farazi bir geleceği kurgulamaya yönelik tasarımlar yapmıştır (Foster, 2013, 24). Sürekli hareket halinde olan ve makineleşmiş şehirler tasarlayan Archigram, teknolojik gelişmelerin devamlılığını modern mimarlığın mantığına yerleştirmeye çalışmışlardır. Grup, Fluxus sanatçılarının dekolaj tekniklerini mimari çizimleri ile gerçekliğe taşımak istemiştir. Archigram, modernizm karşıtı çalışmalarını kendine göre özgürleştirici bir süreç içinde irdelemiştir. Vostell'in üretimlerinde olduğu gibi otonom mimarlık Archigram'da da ortaya çıkmış, tasarımlarını maddeye bağımlı kalmaktan kurtararak,

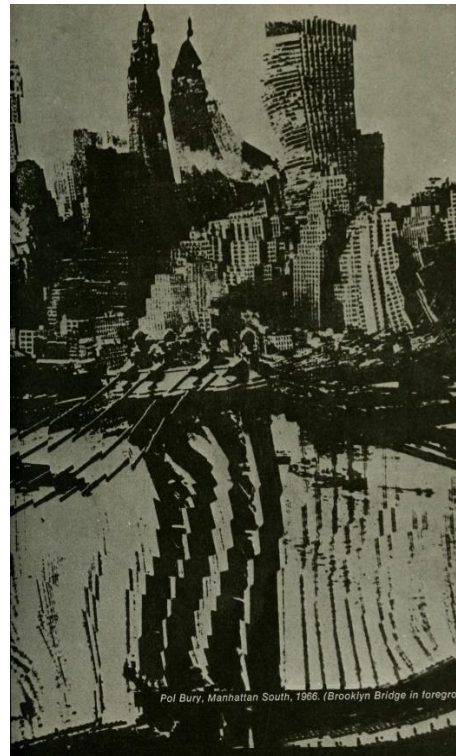
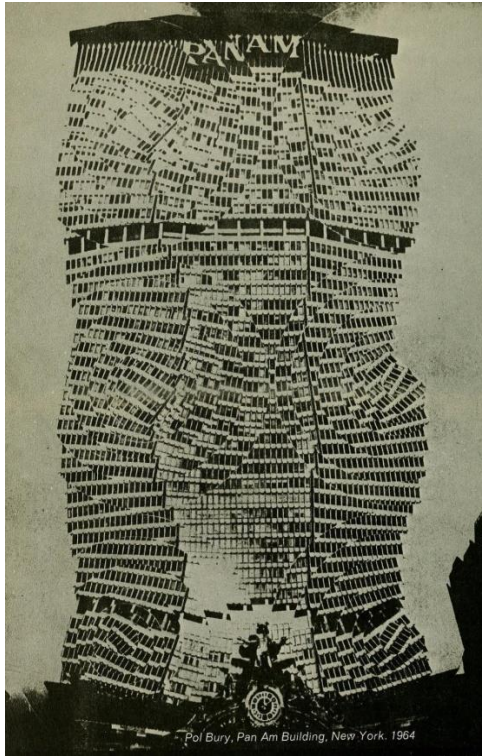
sanatlaştırma yoluna gitmiştir. 1966 yılında İtalya’da kurulan Superstudio avangard grubu ise, kentsel planlama eleştirisini ele almıştır. Grup, kentliliği temsil eden anıtsal mimariyi ızgara sistemleri üzerine yerleştirerek, uzaya aracılık etmenin bir yolu olarak kullanmıştır. Superstudio, daha önce Archigram grubu tarafından kullanılan teknolojiyi, mimarlığın dünyayı değiştirme aracı olarak sorgulamıştır. Superstudio, “Superarchitettura” manifestosunu ortaya atmış, süper üretimin ve süper tüketimin mimarisi olarak tasvir etmiştir (URL-9).

Robert Venturi 1966 yılında yazdığı “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitabında, modernizmin yalınlığını eleştirir. Mies van der Rohe’nin “az çoktur” ifadesine, Venturi “**az sıkıcıdır**” karşılığını verir (Venturi, 2005, 17). Venturi’ye göre simge ve süs üzerine tasarlanan yapılar, modernizm kısıtlamalarından kurtularak mimaride çeşitliliğe neden olurken çevresi ile iletişim kurmaya başlar. Archigram grubuna karşı tavır sergileyen mimar Venturi, yüksek teknoloji ile üretilen tasarımların, mimarlıkta anlam meselelerinden uzak kalacağını öne sürmüştür. Venturi’nin, Brown ve Izenour ile birlikte yazdığı “Learning from Las Vegas” (Las Vegas’ın Öğrettikleri) kitabında, örnekler üzerinden postmodern mimarlığı tanımlamıştır (Venturi, Brown ve Izenour, 1972, 162). Venturi, kitabın ilk bölümünde, Las Vegas şehrini örnek vermiştir. Renkli ve ışıklı devasa tabelalar ile mağazaların turistlerin ilgisini çeken Las Vegas şehri, mimarlığın ticari bir merkeze doğru çekildiğini gösterir. Kitabın ikinci bölümünde ise Venturi, ‘ördek’ isimli eskizine yer verir. Ördek, bir sembol arkasında gizlenen mekân ve strüktür kavramını oluşturur. Archigram, sanayi teknolojisi üretimi ile makineleşen yapıları ortaya çıkarırken, Venturi, insan doğasına yakın olan ördek gibi imgelere başvurulması gerektiğini vurgular (Foster, 2013, 25). Venturi, yapının işlevini iç mekândan bağımsız olarak cepheyi simgesel biçimde giydirmiş ve “decorated shed” süslenmiş çatkıyı oluşturmuştur. Venturi’nin dekordan oluşan iki boyutlu simgesel tasarımları, Pop Art sanatının mimari alana yansımalarına benzemektedir. Venturi’nin kitsch yapıları, fiziksel çevreyle kurduğu ilişkinin niteliğine göre belirlenmiş ve sembollerle yüklü tüketim toplumuna hitap eden göstergelerle ilişkilendirilmiştir (Aras, 2015b). Venturi kitabında, postmodern tasarımlarını yüzey etkisi haline getirerek, dönemin popüler kültürüne hizmet eden ikonlaşmanın önünü açmıştır.

Fluxus sanatçıları Vostell ve Higgins, 1969 tarihli “Fantastik Mimari” kitabında, Archigram ve Venturi’nin mimarlığa bakış açılarını çeşitli formatlar altında eleştirir. Vostell ve Higgins, işlevsel olsun ya da olmasın bir alan yaratmanın, yaşadığımız duyuşsal çevre ile bağlantılı olduğunu dile getirirler. Carole Schneemann’ın aynı yayının içindeki “Sinir Uçları Odası” yazısında, binaların duyuşsal bileşenler içerisinde uyumlu malzemeler ile inşa edilmesi gerekmektedir. Böylece mimari ile izleyici arasında, etki/tepki duyuşsu ortaya çıkmaktadır. Fantastik Mimari kitabında, mimaride beton üstü alüminyum kompozit panel kaplamasından uzaklaşarak, yerel olan maddeyi bulma ve kullanma düşüncesinden bahsedilir. Vostell ve Higgins bu düşüncesi ile Archigram grubuna karşı görüşte yer alır. Fluxus sanatçıları, heykelimsi binaların oluşturduğu şehir müzesinden uzaklaşmasını ve yapıların kendi mekânlarını bulması gerektiğini ifade eder. Vostell ve Higgins, bu fikirleri ile de Venturi’nin hayran olduğu Las Vegas şehrinin oluşumuna tezat bir fikir sergiler (Vostell ve Higgins, 2019). Vostell ve Higgins, izleyici ile bina arasındaki duyuşsal ve fiziksel bağlantıların her defasında yeniden şekilleneceğini ileri sürmüş böylece yapının izleyicide çeşitli anlamlar yaratabilmesinin önünü açmıştır. Bu bağlamda, Archigram grubu ve Venturi ürettikleri yapıları imgeleştirerek popüler kültüre hizmet ederken, Fluxus sanatçıları duyuşsal hisleri harekete geçiren malzemelerin binalarda kullanılmasını öne sürmüşlerdir.

Archigram’ın dev boyutlarda ürettiği yapılar ile Venturi’nin simgesel binalarını, Rem Koolhaas 1978 yılında yayınlanan “Delirious New York” (Çılgın New York) kitabında sert bir dille eleştirir. Koolhaas, “Las Vegas’ın Öğrettikleri”nde, Venturi’nin savunduğu tabelalaşan binalara karşı çıkmaktadır. Diğer taraftan Koolhaas, Mies Van Der Rohe’nin Seagram gökdelen binasının, bilinmeyen şehirciliğe bir araç olarak kullanılabilecek ütöpik formül olmasından endişe duymuştur (Foster, 2013, 33). Koolhaas, 20. Yüzyıl ortalarındaki Manhattan’ın modern yaşamın potansiyelini test eden laboratuvara dönüşerek kentsel deney ortamı yaratmasını ele alır. Böylece oluşan “Manhattanizm” insan yaşamının kentsel koşullarından ziyade, ihtişam ve sefalet tarafından beslenmektedir. Vostell ve Higgins “Fantastik Mimari” kitabında yer alan ressam Pol Bury’nin gökyüzüne

doğru eriyen Panam binasının resmini, Koolhaas'ın “Delirious New York” kitabındaki eleştirmen Madelon Vriesendorp'ın, yatakta uzanan ışıklı gökdelen eskizi ile ilişkilendirmek mümkündür (Resim 2.9 ve Resim 2.10). Koolhaas, binaların dikey yükselişinin, aşağıda istenmeyen koşullardan uzaklaşılmasına neden olmasını ve tepedekilerin görkemli bir hayat sürmesini, bu resim ile tasvir etmiştir. Modernitenin irdelediği birey değil, endüstrinin kendisi olduğunu ifade eden Koolhaas, Manhattan'ı “kalabalık kültürü” olarak tanımlar. İşlev ve insan faaliyetlerini düzenleyen “program” kavramı ise Koolhaas'ın mimari tasarımlarının ana teması haline gelir (Koolhaas, 1978). Diğer taraftan Koolhaas, çağdaş sanata da hâkim olan yeninin şoke ediciliğini, kitsch'i, fanteziyi ve grotesk etkiyi en başından beri önemsemiş ve ikonik mimarlığa götüren adımlar atmıştır. Koolhaas'ın bu tutumu, tasarımcıların mimari program ve mekân etkileşimine bakma şeklini değişmiştir.



Resim 2.9: Fantastic Architecture Kitabında Yer Alan Pol Bury'nin Gökyüzüne Doğru Eriyen Panam Binası (Sol Resim) ve Manhattan Silueti (Sağ Resim) (Vostell ve Higgins, 2019).



Resim 2.10: Delirious New York Kitabında Yer Alan Madelon Vriesendorp'a Ait, Yatakta Uzanan Işıklı Gökdelene Eski (Koolhaas, 1978).

Koolhaas'ın 1972 yılında Londra'da AA mimarlık okulunda tez olarak sunduğu "Exodus" projesi, Superstudio ve Archizoom radikal mimari gruplarının çalışmalarını yansıtır. Superstudio'nun 1969 yılında tasarladığı "II Monumento Continuo" (Sürekli Anıt) kolajı, ticari olarak yönlendirilen bir topluma, eleştirel bir bakış açısı sunmuştur (Resim 2.11). Anıt, ızgara ve ütopya olmak üzere üç ana unsurdan oluşan II Monumento Continuo'da, modern toplumun kusurları tasvir edilmiştir. Archizoom'un 1969 yılında "No-Stop-City" (Duraksız Şehir) kolajında ise, şehir içi mekânların mimariye bağımlı kalmaksızın bir özgürleşme aracı olarak sunulmuştur (Resim 2.12). Koolhaas, Soğuk savaş sonrası Berlin şehrini iki bölgeye ayıran duvarı, Exodus çiziminde kentsel sınırlar yaratarak temsil etmiş ve metropol ölçeğinde gönüllü hapisane ortamı oluşturmuştur (Resim 2.13). Koolhaas, Londra'nın kentsel dokusunu uzun bir şerit halinde yüksek duvarlarla kesmiş ve içeride barınaklar oluşturmuştur. Exodus, siyasal, ekonomik ve mimari değişimler sonucu yeni kültür ortamları sağlayan şehir tasarımı olmuştur (URL-10). Koolhaas, birçok ütopyk projeden farklı noktaya taşıdığı Exodus'da, toplumu kentsel yaşamdan

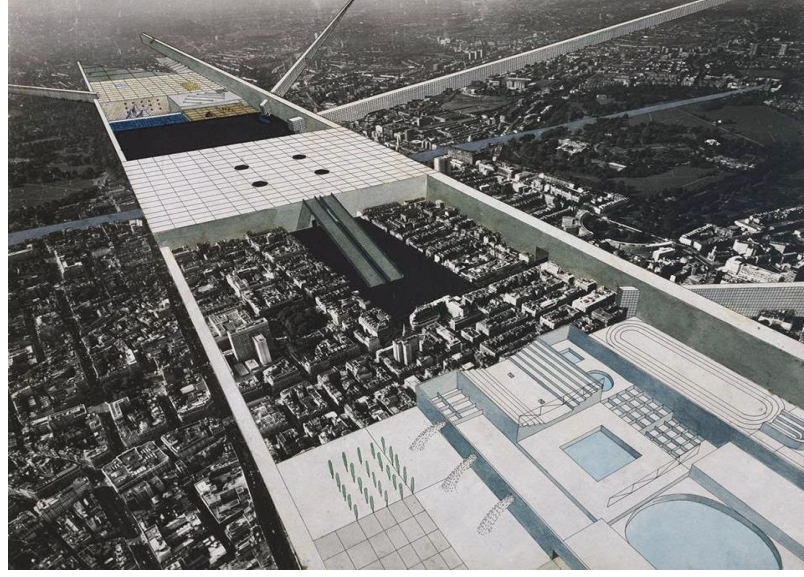
uzaklaştırmak yerine merkez konumuna alarak yapılandırmaya çalışmıştır. Superstudio'nun "II Monumento Continuo" ile anıtsallığı, Archizoom'un "No-Stop-City" ile ütopyanın işleyişini Koolhaas, Exodus projesinde bir araya getirmiştir. Exodus'un içinde oluşturulan yaşam alanları, Vostell ve Higgins'in "Fantastik Mimari" kitabındaki "Beden Evi"nin disütopik ve fetişist mekânlara benzediği görülmektedir (Vostell ve Higgins, 2019). Exodus kolajlarında, kapitalist toplumun sınırları içerisindeki kısıtlanmış bireyler için yeni ve çeşitli yaşam alanları sağlayarak, onları özgürleştirdiği düşüncesi yer almaktadır.



Resim 2.11: Superstudio, II Monumento Continuo, 1969 (URL-10).



Resim 2.12: Archizoom, No-Stop-City, 1969 (URL-10).



Resim 2.13: Rem Koolhaas, Exodus, 1972 (URL-10).

2.2.2. Mimarlık, Peyzaj ve Sanatın Kesişim Noktası: Land Art

Sanat akımlarından Land Art'ın mimarlık ile yakınlaşması, Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" adlı makalesinde ele alınır. Krauss, kavramsal sanattaki heykelin dış sınırlarını ve mekânsal yayılımını sorguladığı yazısında, Miss, Christo ve Richard Serra gibi sanatçıların yapıtlarını ele alır. Krauss, sanat nesnelерinin peyzaj, mimari ve mimari olmayana doğru uzantısını, bir şema üzerinde ifade eder (Krauss, 1979a, 30-44). Kavramsal sanatta olduğu gibi sadece biçimden değil süreç ve içinde yer alan eylemlerin oluşturduğu heykel, sınırları aşarak yeni bir özgürlük alanıyla karşımıza çıkmaktadır. Seyircinin aynı anda hem içinde hem de dışında yer aldığı Land Art objeleri, öznenin fonksiyonu haline gelir. Land Art sanatçıları, özgürleşme adı altında ürettikleri tasarımlarında, sınırları ortadan kaldırarak izleyiciyi mekâna müdahil etmiştir. Böylece bedenle mekânın yer değiştirerek birbirine dönüşmesi ve her defasında duyumsamanın açığa çıkması, yapıtta temsil kavramını ortaya çıkarmıştır. Görünmeyeni algılama yöntemini bir saman edası ile icra eden sanatçılar, uyguladıkları biçimleri temsil kavramı içerisine yerleştirerek sergilerken, yeni farkındalıklara yol açmak istemişlerdir (Erzen, 2011, 77). Temsiliyetin sadece sanat alanında değil, zaman içerisinde peyzaj ve mimarlığın da kesişim noktasında yer almasını sağlayan Land Art sanat akımı, "**Heykelin**

Genişletilmiş Sahası”nın, “Mimarlığın Genişletilmiş Sahası”na dönüşmesine neden olmuştur (Vidler, 2004). Krauss’a göre sanat ürünü, izleyici ile ortaklaşa oluşturduğu hareketliliğe bağlı olarak, kendini referans gösteren bir objeye dönüşmüştür. Heykel ürünlerinin fiziksel ve anlamsal diyaloglar içindeki alan ile düşünülmesi, mimarlıkta yapının bulunduğu mekânın irdelenmesinin yolunu açmıştır. Heykelin genişletilmiş sahasının mimarlık alanına yansımaları, biçimin öne çıkarak imgeleşmiş binaların tasarımı ile gerçekteşmiştir.

60’ların avangard sanat hareketleri, modernizmin, brütalizm gibi mimari akımlarının getirdiği tekdüzelikten sıkılan insanlara ilginç gelecek yapılar inşa etmenin önünü açmıştır. Bu bağlamda, mimari ne olması gerektiği fikrinden uzak durmuş, ne olabileceğini keşfetmenin bir aracısı olmuştur. Baudrillard’a göre, 1960 sonrası mimarlık ürünlerinde, daha önce göz önüne alınmamış kimi zaman da rastlantısal olanlarla her defasında bir tür **“yer hazzı”** araştırmak, **“açık etme estetiği”** kavramını oluşturmuştur (Baudrillard ve Nouvel, 2011, 36). Baudrillard, her defasında bir tür yer hazzı araştıran mimarların, estetiğin görülebilir ve değerli kılınabilmesi için çeşitli senaryo üretimine gittiklerini öne sürer. Mimarlar yapılarında açık etme estetiğini, kullandıkları malzemeler ile ortaya çıkarmış ve izleyicilerin başka bir biçimde görmesini sağlamıştır. Sonuç olarak işlevsel yapıtların üretiminde malzeme dağarcılığının, mimarlık ile sanat arasındaki sınırlar belirsizleştiren ölçüde çeşitlenmesi, 1980’li yıllardaki bina üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almıştır.

Bir binanın biçimini malzemenin belirlemesine izin veren mimarların bir kısmı karmaşık teknikler kullanarak teknolojik yapılar üretirken, diğer kısmı geleneksel malzemeleri minimum miktarda sanayi ürünleri ile birleştirmiş, bu sayede bireylerde farklı izlenimler yaratmak istemişlerdir. Mimarların en küçük binayı elde edebilmek için en az ile en çoğu oluşturma çabası, kendi özünü bulabilmenin bir yolu olduğunu belirten Vostell, bolluk yerine uygunluk aranmasının önemini vurgulamıştır (Vostell ve Higgins, 2019). Aureli’ye göre mimarlar, endüstriyel elemanların basite indirgenerek oluşturduğu süssüz ve yalın mimarlığı savunurken, bazıları bu eğilimi biçimsel anlamda uygulamalarına dönüştürmüştür (Aureli, 2015, 5). Pop Art kökenli Venturi, “az sıkıcıdır” özdeyişi ile bina tasarımlarının gereğinden

fazla karışık olmasının önünü açmış ve postmodern mimarlığın mottosuna dönüştürmüştür. Diğer taraftan Zumthor, Arte Povera'nın "az çoktur" ifadesini benimsemiş ve yapılarının gerçekten neye gerek duyduğunu araştırarak uygulamıştır. Birbirinden farklı sanat tekniklerini kullanan mimarlar, 20. yüzyıl mimarisinde marka kimliğini yaratmışlardır.

1960 yılı ve sonrası dünya genelinde görülen ekonomi, politika ve kültür alanındaki radikal hareketler, önce sanat daha sonra mimarlık dünyasında yer bulmuş, mimarlık ürünlerinin kökten değişimine neden olmuştur. Geleneksel estetiğin sorgulandığı 60 sonrası mimarlığı, 3. bölümde başlıklar altında irdelenecektir. Birinci başlıkta, yapıların maddiliği ile izleyicide oluşturduğu duygulanımlar ele alınacaktır. İkinci başlıkta ise yapıların biçim üzerinden izleyicide grotesklik, kabalık, kitsch olma, rahatsızlık, hayranlık, şaşkırtıcılık etkileri, estetik ve anti-estetik kavramlar altında açıklanacaktır.

3. 60 SONRASI MİMARLIĞINDA MADDE VE BİÇİM

3.1. MADDE VE MİMARLIK

Geçmişten günümüze malzemenin sağladığı olanaklar, mimari tasarımları biçimlendirerek, yapı sistemlerinin ve bina tipolojilerinin oluşmasında etkin rol oynamıştır. Mimarlık ürünlerine bakıldığında, yapının fonksiyonundan bağımsız, malzemenin form üzerinde belirleyici bir etkisi görülmektedir. Özellikle endüstri devriminden sonra gelişen sanayi teknolojisinin ürettiği malzemelerden betonarme, çelik, cam, mimarın tasarım, üretim ve kullanım süreçleri içerisinde yer bulmuştur. Mimarların birçoğu yapının biçimini oluşturduktan sonra nasıl ve hangi malzemeler ile inşa edileceğini araştırırken, bir kısmı mimarlığın madde ile olan manalı ilişkisini tasarım sürecine dâhil etmiştir. Malzemenin fiziksel boyutu yanında zihinsel ve algısal yönüyle zaman içinde kullanımını, dönüşümünü ve değişimini ele alan mimarlar, maddesel çeşitliliği binalarında dile getirmişlerdir. Alışılmamış biçimdeki yapıyı uygulayabilmek için seçilen malzemelerin duyumsama (sensation) ve duygulanımlar (affection) ile izleyiciye ulaşarak etki bırakması, çağdaş mimarlığın normlarından biri haline gelmiştir.

Bruno Zevi, 1948 yılında yayınlanan “Mimarlığı Görebilmek” başlıklı kitabındaki maddeci yorumlamalar başlığı altında, malzeme seçimini ve kullanımını yapının bulunduğu bölgenin jeolojik ve coğrafi koşullar ile belirlenmesi gerektiğini vurgulamıştır (Zevi, 2015, 134). Zevi’ye göre, yapının bulunduğu yer ve zamana ait malzemelerin sanayi ürünleri ile çakıştırılması, çevresiyle iyi bir etkileşimde olmasına imkân tanımaktadır. Diğer taraftan mimarlık ve madde meselesinin mistik, metafizik veya tarihsel bağlamı, birçok mimarın ve kuramcının çalışmalarında yukarıda Zevi’nin temsil ettiği rasyonalist tutuma nazaran öne çıkar. Malzemenin forma doğrudan etki etmesi, kendi bileşeninden ziyade tasarımcının onu nasıl kullandığı, birleştirdiği ve yan yana getirdiği ile ilişkilidir. Wolf Vostell, dikey heykelsi binaların ışık ve ses gösterili şehir müzesinden çıkartılarak, bulunduğu alandaki yerel malzeme ile kendi anlamını keşfedeceğini böylece beden ile ruhun birleşeceğini öngörmüştür (Vostell ve Higgins, 2019). Vostell, malzeme seçiminde, maliyetten çok verimliliği ve bolluk yerine uygunluğu arayarak, kusursuz yapının inşasını sorgulamıştır.

Mimarlığın jeolojik katmanla ilişkili olduğundan bahseden Baudrillard, rehabilitasyon olarak adlandırdığı, birikmiş maddeyi dönüştürme ve değişikliğe uğratmanın, yapılarda anlam ve öz oluşumuna etken olacağını açıklamıştır (Baudrillard ve Nouvel, 2011, 36, 60). Baudrillard'a göre, karmaşık teknikler yerine doğada bulunan maddelerin sanayi ürünleri ile kullanılması, izleyici üzerinde duygulanıma sebep olmaktadır. Mohsen Mostafavi ve David Leatherbarrow'un 1993 tarihli "Zaman İçinde Mimari" kitabı, 60 sonrası mimarlığında yüzeylerin maddî yapısının tasarımcılar için tekrar önem arz etmeye başladığını ispatlayan örnek ve tespitler içerir. Ayrıca kitapta, binaların araziye konmuş değil araziden türemiş bir nesne gibi düşünülmesini böylece yerleşik topoğrafya ile vücut bulması gerektiğinden bahsedilir (Mostafavi ve Leatherbarrow, 2005, 119). Mimarlığın dünya ile ilişkisini, doğanın başlayışları ve bitişleri ile ilişkilendiren Mostafavi ve Leatherbarrow, yapıların zaman içinde geçirdiği başkalaşımını değerlendirmişlerdir. Mostafavi ve Leatherbarrow'a göre, yapıların fiziki ve kimyasal özelliklerinin değişmesi, hem yeni hem de geleneksel malzemelerin ilk kez ve de farklı oranlarda kullanılmasıyla gerçekleşebilmektedir (Mostafavi ve Leatherbarrow, 2005, 31). Mostafavi ve Leatherbarrow, malzemenin sürekli değişken özelliği göz önüne alınarak oluşturulan yeni tekniklerin, mimaride yeni bir dönemin başlangıcı olacağını ileri sürmüşlerdir. Böylece binalar yıprandıkça yeniden doğacak ve geçirdiği her ayrı zamanının nesnesine dönüşerek, daimiliğini kazanacaktır.

Yapıların maddiliğini yüzey ve malzemelerle öne çıkarmak isteyen İtalyan mimar Aldo Rossi, postmodern mimarlığın önemli temsilcileri arasındadır. Rossi, bağlam ve tarihin yapı üzerindeki etkilerini 1966 tarihli "The Architecture Of The City" (Şehir Mimarisi) kitabında yer vermiştir. Rossi, Modern mimarlığın hâkimiyetindeki yalın, süslemeden uzak, herkese ulaşma isteği ile tasarlanan ve yerelliği içermeyen yapıların, bulunduğu şehir geçmişinden kopmasını eleştirmiştir. Tüketim çağının getirdiği özgürlüğü ve değişimi, üretimlerinde kalıcılık ve tekrara dayalı biçimde sınırlandıran Rossi, malzemenin karakterini bu amaç doğrultusunda ele almıştır. Rossi, eski (yerel) ve yeni (sanayi) malzemeleri yan yana getirerek, mimarlığa analogik yönden yaklaşmıştır. Rossi, yeniden ele aldığı eski ve yeni arketiplerle, şehir geçmişinin sürekliliğini hatırlatmak istemiş ve "locus" kavramını

öne sürmüştür (Rossi, 1982, 86). Foster, Rossi'nin tarihsel geçmişi meşrulaştırma amacıyla olduğunu düşünür. Foster'a göre, Koolhaas'ın tipolojik çalışmaları Rossi'nin belleksel çağrışımını ifade eder (Foster, 2004, 73). Modernizmin mimarlık ürünlerinde fonksiyonu ön plana çıkarma eğilimine karşı duran Rossi için, yapısal ve tarihsel özellikler içeren imgeler üretmek ve onunla ilişkiler kurmak ön planda yer almaktadır.

İsviçreli mimarlar Jacques Herzog ve Pierre de Meuron, binalarında eski ve yeni malzemeleri yan yana getirerek, eklenip çıkarma, sökülüp takılmaya benzeyen bir sistem içerisinde gösteren Rossi'yi takip etmişlerdir. Maddenin değişken kullanımına çeşitlilik katan H&dM, temsiliyeti izleyiciye malzeme üzerinden aktarmıştır. H&dM bir röportajında, dekoratif öğeler ve klasik detaylar ekleyerek gösterişli yapılar tasarlamak istemediklerinden bahsetmiş, az sayıda kullanılan malzemelerin güçlü estetik unsurlara sahip olduğunu Arte povera'dan öğrendiklerini belirtmişlerdir (URL-11). Madde kullanımında taklitçilikten kaçarak, yeniden keşfeden ve dönüştüren H&dM, malzemelerinde bileşen, ayrıntı, işleyiş ve biçimi ön plana çıkarmaktadır. Her bir projesinde tekrardan uzaklaşarak değişim yaratmayı amaç edinen H&dM, kendini Joseph Beuys'un yaptığı tasarımlar ile özdeşleştirmiş, sanatın sınırsız olanaklarını ve özgürlüğünü mimarisine yansıtmayı amaçlamıştır (URL-12). H&dM, Beuys'un maddi ve tinsel boyuttaki çalışmalarını karmaşık gerçeklik içinde sunmasından ilham almıştır. H&dM, bilimsel ve ruhsal örneklerin somutlaşarak mimarlık alanında biçimlenmesini, yapılarında malzeme kullanımına ve detay çözümlmelerine ağırlık vererek sağlar (Herzog ve Meuron, 2003, 103). H&dM, tekrarlayan bir modeli temsil etmekten çok, binanın maddiliğini ve malzemenin çeşitli kullanımını teknik, hacim ve nitelik ile ortaya çıkarmaktadır. H&dM, bir üsluba başvurmaksızın yerel malzemeleri ve 20. yüzyıl teknoloji ürünlerini, sıra dışı mimari çözümler ile çakıştırmıştır. H&dM, her defasında malzeme kullanımını farklı öneriler ile denemiş, böylece tekrarı olmayan form ve etkilere sahip yapılar tasarlamışlardır.

Mekânın maddeselliğini ortaya çıkaran malzemeler, yapının çevresinde algılanarak, her bireyde farklı izlere dönüşmesine sebep olmaktadır. Venturi, basitleştirilmiş ya da yüzeysel olarak karmaşıklaştırılmış formlar yerine, görsel

duyumsamanın ardındaki çeşitli çözümlerinin benimsenmesi gerekliliğinden bahsetmiştir (Venturi, 2005, 21). Venturi, “resim gibi” öznel anlatım çizgisinde kabul edilen mimarlığın, gerçekten kopuk yeni bir biçimcilik içerisinde yer almasını eleştirmiştir. Finlandiyalı mimar ve kuramcı Juhanni Pallasmaa, maddiliğin sadece göz ile algılanmaması gerektiğini, 1996 tarihli “The Eyes Of The Skin” (Tenin Gözleri) kitabında irdelenmiştir. Pallasmaa, görme duyusunu diğer duylardan ayırtmış, birbiri ile kıyaslamış ve mimari olanı tüm duyularla keşfedebileceğini anlatmıştır. Pallasmaa’ya göre, çevresinde aidiyet duygusu oluşturmadan sadece göze hitap eden yüzeysel mimari imgeler, kanserli hücre gibi çoğalarak şehir kültürünü yok etmektedir (Pallasmaa, 1996, 25). Pallasmaa, görselliğin diğer duylar üzerindeki hâkimiyeti yerine çok duyulu bir yaklaşımın mimaride yer almasını savunmuştur. Pallasmaa, yapıyı oluşturan malzemeler ile çok duyulu bir yaklaşımın mümkün kılınacağını böylece izleyici ile yapı arasında bütünleşme duygusu oluşturacağını belirtmiştir. Pallasmaa, eskimeyen sanayi ürünleri tek başına kullanıldığında mekânın sınırsız alanını ve zamanını durdurduğunu öne sürmüştür. Pallasmaa’ya göre teknoloji ile yerel malzemelerin bir arada kullanılması yapının evcilleştirilmesine neden olmaktadır (Pallasmaa, 1996, 34). Çevresinde birçok duyunun oluşumuna ortam sağlayan yerel malzemeler, yapıya kimlik kazandırmakta etkin rol oynamaktadır. Taş, tuğla, kerpiç, ahşap gibi maddelerin zamanla yaşlanması geçmişin kaybolmasına izin vermezken, gelecek arasında köprü görevi üstlenir.

Pallasmaa’nın mimarlık ürünlerinde ortaya çıkması gereken duyumsamalar tezini, mimar Peter Zumthor, tasarımlarında kullandığı malzemeler ile yakalamaya çalışmaktadır. Zumthor bir röportajında, “Ben bir heykeltıraş gibi çalışıyorum. Başladığımda, bir bina için ilk fikrim malzemeyle ilgili. Mimarlığın bununla ilgili olduğuna inanıyorum. Bu formlarla değil, alan ve malzeme ile ilgili” sözleri ile tasarımlarında uyguladığı malzemeye verdiği önemi açıklamıştır (URL-13). Zumthor, maddenin üzerindeki fiziksel kalıntıların, insan yaşamının izlerini özümseyebileceğini böylece malzemelerin duyuları harekete geçireceğini dile getirmiştir. Zumthor, geçmişi olan malzemeleri araştırmış, yapılarında maddenin mitolojisini ve duyumsallığını öne çıkarmak istemiştir. Zumthor için form, tasarımlarında her zaman arka planda kalmıştır. Bu açıdan Zumthor, Beuys’un sanat

ürünlerine ruhanilik katarak izleyiciye aktarma düşüncesini, Arte Povera temsilcilerinin maddeye karşı yaklaşımını yapılarında bir araya getirmektedir (Zumthor, 1998, 8). Gösterişsiz ve az sayıda kullandığı malzemeleri, etkileyici maddeye dönüştüren Zumthor, yaratmak istediği atmosferi izleyiciye başarılı şekilde aktarmaktadır. Bilgin'e göre (2001, 59-68) binalarında detay, form, öge, şekil yerine temsil içerisine madde kullanımını yerleştiren Zumthor, bunu bütün olarak duyularımıza ulaştırmayı başarmıştır. Zumthor, binalarında kullandığı malzemelerin ögesi içerisinde çevresine sunarken, oluşacak atmosferi manzara ile değerlendirmektedir. Bulduğu alan ile birlikte düşünülen tasarımlar, birer Land Art yapıtlarına dönüşerek, Zumthor'un mimarlık anlayışı olan madde ve durumu oluşturmaktadır. Zumthor 2013 yılında Serpentine Galerisindeki konuşmasında, Rossi'yi, geçmiş ile şimdiki zıtlık içinde ele alan modern mimar olarak tanımlamış ve yapılarında Rossi gibi maddenin tarihi izlerini göstermek istemiştir:

Modern mimar kontrast oluşturulmalıdır. Zürih ETH'de bir dönem öğretmenlik yapan Rossi'nin "Bekle, nereden geldiğini biliyorum, oradaydım ve oradaki evlerin böyle görünmediğini biliyorum. Bölgenize bakmalısınız" sözlerini hatırlıyorum. Arte Povera hareketi, Rossi, eski yerleşimlerin etkisi ve 1960'ların Amerikan sanatının etkisi ile harika şeyler oluyordu. (URL-14)

Türk mimar Nevzat Sayın, 1960 kuşağının maddeye karşı yaklaşımını bazı yapılarına taşımıştır. Sayın, 70'lerin sonlarından itibaren çeşitli üretimlerinde mimarlığı maddi gerçekliği ile düşünmüş ve tasarım sürecinde malzeme kullanımını önemsemiştir. Sayın "Düşünceler, İşler" kitabında, yapıda uygulanan malzemeleri "mimarlığın maddi özü" olarak tanımlar ve kavramların bu maddi özün içinden çıktığını belirtir (Sayın, 2019, 8). Sayın, "mış" gibi görünen, kendi özünden uzaklaşan malzemedan ziyade maddenin gerçek niteliği ile ilgilenmiştir. Sayın: "Dünyada 40, 50 ve 60 kuşaklarının yaptığı devrimi Türkiye'ye taşımak bize düştü" sözleri ile 60'ların önemini belirtir. Sayın, 70'lerden itibaren postmodernizmin yeni ideolojik öncülleri ve eğilimleri ile mimarlığın iç gündemlerinin tamamen değiştiğini ifade eder (Sayın, 2019, 28). Sayın'a göre 60 ve 70'li yıllar, "**anything goes**" (her şey mümkün) kökenli eklektik kolajların ötesinde, varoluşçu, semiyolojik, fenomenolojik arayışlarla mimari üretimin yenilendiği bir dönemdir. Sayın için yapılarını önemli kılan, birbirine ve bulunduğu yere uygun malzemelerden oluşan

kütlenin, topografya ile kurduğu iyi tasarlanmış ilişki sonucu etkileyici bir atmosfer yaratmasıdır.

Ahşap, taş, tuğla, çelik ya da beton kütlelerinden oluşan mimarinin, maddi bir sanat olduğunu tanımlayan Antoine Picon, maddenin insan bilincinde kendi kendine özne haline gelerek, yaşayan yapıtlara dönüşmesini “Mimarlığın Maddiliği” kitabında ele almıştır (Picon, 2019, 63). Picon, mimarlıkta maddeye yaşam sunmanın, doğa objelerini taklit ederek malzemeye şekil vermekten ziyade, insan ile madde arasında bir dolaşım oluşturarak bireyin kendi öz dünyasının ortaya çıkarılması ile meydana gelebileceğini ifade etmiştir. Picon’a göre, maddedeki canlanma, konuşamamasından dolayı bütünüyle gerçekleşemezken, izleyici ile arasında tamamlanamayan bir ilişki doğurmaktadır. Yarım kalan diyalog, insanın kendi iç dünyasındakine karşılık bulurken, farklı anlamların doğmasına yol açmaktadır. 20. yüzyıl mimarlığında uyguladıkları maddeye süreklilik sağlamaya yönelik, yapılarında malzemeleri yan yana getiren, çakıştıran ya da duygulanımlar yaratmasını hedefleyen mimarlar ve tasarımları, alt başlıklar altında değerlendirilecektir.

3.1.1. Malzeme ve “Yan Yana Getirme” (Çakıştırma)

Endüstri devriminden sonra üretilen beton, çelik, cam gibi sanayi ürünler ile insanlık tarihinin başlangıcından beri kullanılan ve doğada bulunan taş, tuğla, ahşap malzemeler, postmodernizmde strüktürel işlevi değiştirilmeden yan yana getirilmiştir. Madde kullanımını ön planda tutan mimarlar, geleneksel ve yeni malzemeleri birleştirirken var oldukları biçim ve strüktür ile değil, detaya uygun biçimde farklılaştırmaya çalışmışlardır. Malzemelerin yerine göre birbirine geçerek kenetlenmesini sağlayan tasarımcılar, oluşturdukları yapıların bir bütün içerisinde görünmesini sağlamışlardır. Çakıştırılan malzemelerin arasındaki geçişler, kimi zaman keskin bir hat içerisinde görünürken, kimi zaman da birbirinin devamı niteliğinde yer almaktadır.

1960’larda yaşanan toplumsal değişimin sanat dünyasına yansımaları, montajlama adı altında farklı iki malzemeyi yan yana getirme ilkesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Montajın, objeyi oluşturan malzemenin düzenlenmesine yaptığı vurgu

ve anlam kelimeler ile ifade edilerek izleyiciye aktarılmaktadır. Krauss, 1977 yılında yayınladığı “İndex” makalesinin 1. bölümünde, ben, sen gibi kişi zamirlerinin 70’lerin video ve fotoğraf sanat çalışmalarındaki değiştirici özelliğinden bahseder.¹ Boş dizinsel işaretin sanatçı tarafından belirli bir anlamla doldurulmasını söyleyen Krauss, soyut sanatın değişen kavramlarını ortaya koyar. Duchamp’ın resimlerinde bir metin ekleyerek anlamın doldurulmasını gözlemleyen Krauss, kolektif bir stil olmadan üretilen sanat objelerinde bireyselliğin ön plana çıktığını belirtmiştir. Krauss “İndex”in 2. bölümünde, sanatçı Deborah Hay’ın dans performansı yerine konuşmayı tercih etmesi ve buna isim vermesini örneklendirmiştir. Krauss’a göre Hay’ın gösterisi, geleneksel işaretin tamamlayıcı bir söylem ile bir ize indirgenmesini içerir (Krauss, 1977b, 58). Krauss, sanat objesinin kavramsal olarak sürdürülmesi ve sürekli olarak anlaşılması için tasarlayan tarafından yazılı metinlere başvurulduğunu açıklamaktadır. Krauss, kavramsal sanattaki anlamın değişken bir işaretten (indeks) meydana gelmesini ve mimarlık alanına yansımaları ele almıştır. Krauss’a göre, binaların fiziksel varlığının bir yönünü şiddetlendirmek için alışılmamış maddeleri art arda belirli bir kurgu içinde getiren mimar, çevresinde duyuşsal uyarımlar yaratmak için bir metin arayışında bulunur. Rossi ve H&dM başta olmak üzere kimi mimarlar, yan yana getirdiği eski ve yeni malzemelerin maddeselliği ile geçmiş ve gelecek zamanın arasında köprü oluşturmayı hedeflerler. James Stirling ise binalarında malzemeleri alışılmadık formlarda ve karmaşık geometrik düzenler içinde yan yana getirmiştir.

James Stirling ve James Gowan tarafından tasarlanan Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası, 1963 yılında İngiltere’de inşa edilmiştir (Resim 3.1). Binanın zemin katında bulunan hidrolik laboratuvarının su deposunu, kulenin üstüne yerleştiren Stirling ve Gowan tasarımlarının ardındaki gerekçeyi; “Yapı alanı çok küçük olduğu için kule gibi yükselmek zorunda kaldık. İstenilen su tankının basıncı için de bu yükseklik işimize yaradı.” sözleri ile ifade eder (URL-15). Stirling ve

¹Krauss: “Zamirler, ‘boş’ olduğu için ‘anlam ile dolu’ dilsel işaret kategorisi için kullanılan terimdir. Bu, yönlendirmesinin sağlanması için her çağrıldığında bekleyen bir işarettir. Bu sandalye, bu masa... Masanın üzerinde yatan bir şeye işaret ediyoruz. Bu değil, biz diyoruz. Kişisel zamirler, ben ve sen değiştiricidir. Birbirimizle konuştuğumuzda, ikimiz de ben ve sizi kullandığımızda, bu kelimelerin referansları, konuşmamızın alanı boyunca yer değiştirmeye devam ediyor. “Ben” sadece konuşan kişi olduğum zaman benim referansım. Sıra sizde olduğunda sizin referansınızdır.” (Krauss, 1977a, 197).

Gowan, yapının mühendislere ait olduğunu göstermek için gemi formunda tasarlamış; giriş kısmındaki konsol çıkıntı, üstündeki teras ve yükselen kuleyi, geminin burnu, güvertesi ve köprü üstü bölümlerine benzetmiştir. Stirling ve Gowan; “kampüs içindeki eski binalarla görsel uyum yakalamak için malzeme seçimine önem verdik.” açıklaması ile binanın duvarlarını, 18.yy dan beri İngiltere’de üretilen Accrington kırmızı tuğlalar ile sanayi ürünü çelik cam ikilisini yan yana getirerek oluşturmuştur. Zemin katta bulunan laboratuvarın çatısında, gün ışığını kontrollü olarak içeri alması için 45 derecelik açılarla cam paneller kullanılmıştır. Yarı saydam ve opak olmak üzere iki farklı tipte uygulanan cam panellerin ayrımı, gece olduğunda görünür hale gelir. Yapının formunu gemiye benzeterek, ona yüklenen anlama işaret eden Stirling ve Gowan, çevresinde her an hareket edecek bina izlenimini vermek istemişlerdir. Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası, farklı detay çözümlenmeleri ile eski ve yeni malzemelerin çakıştırıldığı ve fonksiyonel parçaların dışa vurularak heykelsi formların oluşturulduğu 60lı yılların alışılmamış bir mimari ürünüdür.



Resim 3.1: Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası, Görünüş, İngiltere, 1963 (URL-16).

Mimaride cesur, sıra dışı ve postmodern tasarımları ile tanınan mimar Frank Gehry, 1977 yılında tasarladığı ve bir süre yaşadığı Santa Monica evinde, mevcut ahşap strüktüre eklenmiş kontrplak, metal levha ve paneller kullanmıştır. Gehry, diğer yapılarından farklı olarak, önceden yapılmış ahşap evi bozmadan çevresine yeni mekânlar ekleyerek eski ve yeni olanı bütünleştirmek istemiştir. Gehry bir röportajında, yapının etrafına metal çiti uygulamasının nedenini, birçok kişinin bu malzemeden nefret etmesinden kaynaklandığını dile getirmiştir (URL-17). Çevresindeki çoğu kişinin basit bulduğu kümes teline benzeyen metal çiti, binasında dışa vurarak gösteren Gehry, her malzemenin değerli olabileceği düşüncesinin altını çizmeye çalışmıştır. Ahşap ve alüminyum malzemeleri oldukları gibi yan yana getiren Gehry, maddelerin karakterlerini koruyarak görünür olmasını istemiştir. Kütleler arasında ortaya çıkan dinamik ilişki; parça ve bütün, ham ve rafine, yeni ve eski dengesi ile “dönüştürülebilir ev” kavramını ortaya çıkarır (Resim 3.2). “Evimi yaptıktan sonra her detayı bir mimari eserde resim olarak görmeye çalıştım: köşe penceresi, ön pencere, mutfak penceresi. Kendi evimi denediğimde, ahşap, cam ve metal teknolojilerinde her parça için yeni bir manzara yaratmak için çok uğraşıyordum.” sözleri ile Gehry, yapıdaki detay farklılıklarıyla dikkat çeken şehir manzarası oluşturmayı arzulamıştır (URL-18). Malzemelerin farklı biçimlerde dışarıya doğru ötelenmesi ve formların devamının tahmin edilememesi, evin sürekli yapım aşamasında olduğu izlenimi yaratmaktadır. Gehry, malzemelerle doğrudan çalışarak kendini özgürleştirdiği yapı olarak tanımladığı Santa Monica Evi, tamamlanmamış görünümüyle çevresinde ilgi görmektedir.



Resim 3.2: Santa Monica Gehry Evi, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Amerika, 1977 (URL-19).

1977’de Fransa’da uygulanan Pompidou Merkezi’nin mimarları, Renzo Piano ve Richard Rogers’dır. Pompidou Merkezi, Fransa hükümetinin isteği ile Paris şehrine ziyaretçileri çekecek ve anıtsal bir kültür merkezine dönüşecek yapı için açılan yarışmada birinci seçilmiştir (Resim 3.3). Piano binayı tasarlarken, 70 kuşağındaki objenin herkese ulaşma fikrinden etkilendiklerini şu sözlerle açıklar; “Bu bina modern dünya tarihinde özel yani bir kırılma anından ortaya çıktı. Yarışma Mayıs 1968’den sadece birkaç yıl sonraydı. İşimizin müze kavramını kırmak olduğu hissine kapıldık. Kültürün kapalı ve korkutucu olmak yerine açık ve erişilebilir olması gerekiyordu.” (Resim 3.4). Dönemin yüksek teknolojisi çelik taşıyıcı ve cam panellerin kullanıldığı binada, 48 metre açıklık geçen kafes kirişler, iç mekânın bölümlenmesinde esneklik sağlamıştır. Piano ve Rogers’ın, teknik hacimler, sirkülasyon gibi alt yapıyı dışarı atarak gözler önüne sermeleri, bina tasarımı bir dönüm noktası olmuştur. Bina yüzeyindeki teknik birimleri renklendiren Piano ve Rogers, mavi ile havalandırma borularını, sarı ile elektrik tesisatını, yeşil ile su borularını, kırmızı ile düşey sirkülasyonu göstermiş ve estetik algı oluşturma çabasında bulunmuşlardır. Piano bir röportajında, binanın görüntüsü nedir sorusuna şöyle cevap vermiştir:

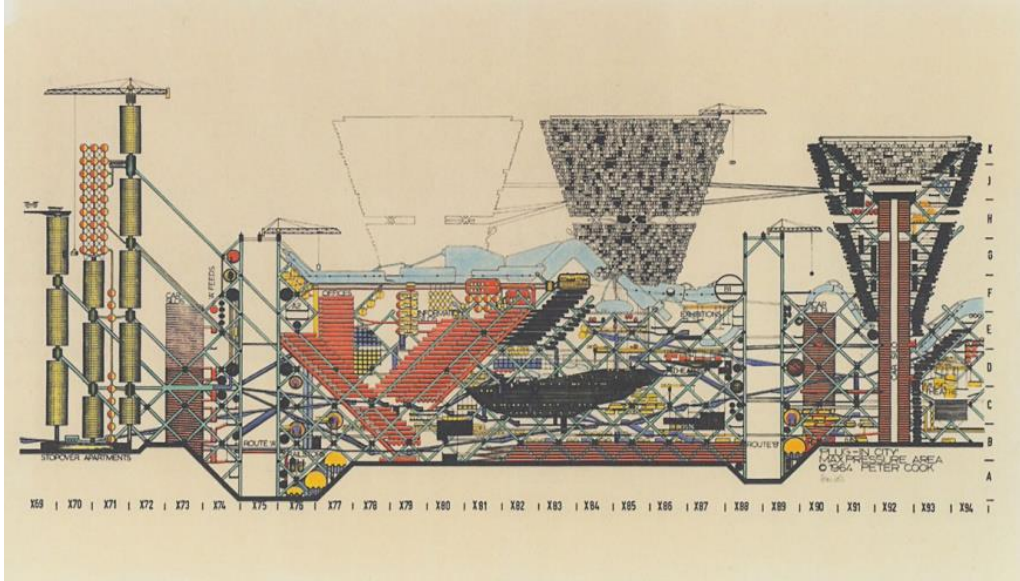
Bu bina masum. Yüksek teknolojinin bir kutlaması değil. Bir makine olsaydı, Yellow Submarine’e benzerdi. O biraz Mayıs ’68, biraz Beatles, biraz Archigram zamanların ruhundaydı. Bizim için bir makine, mermer bir binadan daha az korkutucu görünüyordu. Pompidou sadece bir görüntüden ibaret değil. İstedığınız şeyi (bir makine veya bir gemi veya bir fabrika veya bir rafineri) diyebilirsiniz, ancak Pompidou küçük bir kasabadır. Yürüyen merdiven ana caddesi gibidir. Bina toplum, açıklık ve erişilebilirlikle ilgilidir. Gerçek nokta budur. (URL-20)

Piano ve Rogers, binayı herhangi bir objeye benzetmek yerine, ziyaretçilerin toplandığı, birbiri ile etkileşime girdiği ve merdivenlerden yukarı çıktıkça şehir manzarası ile karşılaştığı açık bir müze alanı olarak görmüştür. Piano, müze kavramını yeniden yorumladığı binada, “Avrupa’daki ilk müzeler, on yedinci yüzyılda, sarayların derinliklerindeki resim galerileriydi ve amaçları eserleri korumak, onları güvende tutmaktı. O zaman, kültür dış dünyadan korunması gereken bir şeydi. Ancak bugün müzeler içeriklerini korumak için değil kültürü dünyaya getirmek için inşa edilmişlerdir.” söylemiyle, 60’lardaki sanat akımlarının düşüncesine destek vermiştir (URL-20). Pompidou Merkezi, müze kavramını ters

düz eden tasarımı ve farklı detaylarla uygulanan malzemeleri ile şehrin manzarasına dönüşen bir yapıdır.



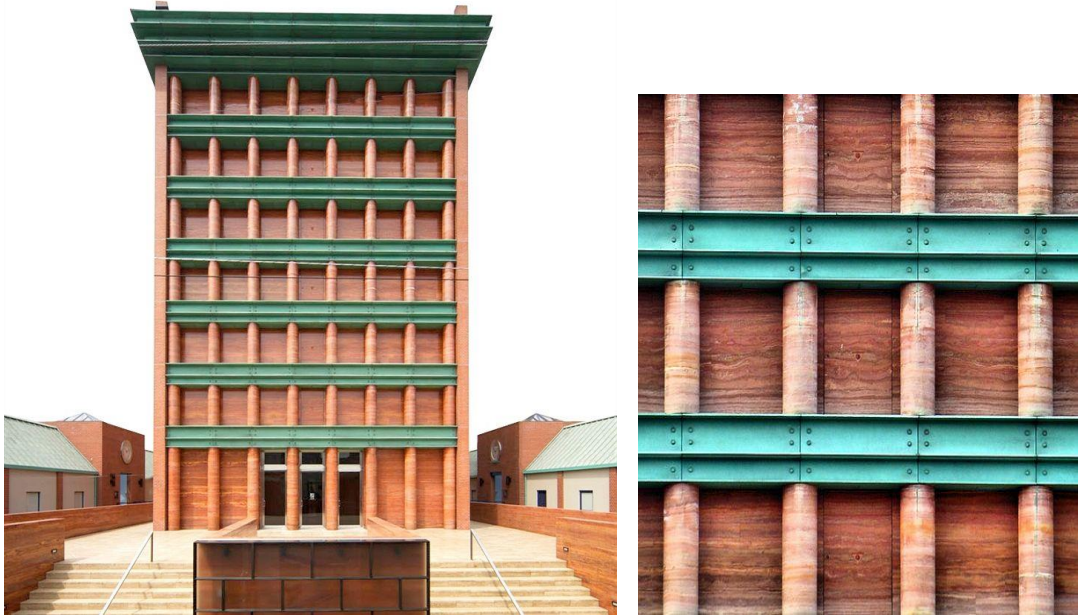
Resim 3.3: Pompidou Merkezi, Görünüş, Fransa, 1977 (URL-20).



Resim 3.4: Plug in City, Peter Cook, Archigram, 1964 (URL-10).

İtalyan mimar Aldo Rossi, modernizmin dayattığı işlevsellik, ekonomik ve yalın mimarlık anlayışının aksine, bağlamsal nitelikler ve tarihsel çözümlmeleri taşıyan yapılar tasarlamıştır (Sönmez, 2011, 114). Rossi'nin 1987 yılında Japonya'da inşa edilen "Fukuoka Otel", İtalyan stilindeki taş sütunlar ile Japon mimarisindeki

kiremit renkli tuğla duvar ve çatı formunun bir arada sunulduğu bir yapıdır. Diğer adı “II Palazzo” olan ve “saray” anlamına gelen otel, basamaklı bir taş tabanın üzerine yerleştirilmiş ve penceresiz cephesi aşağıda bulunan kanala döndürülmüştür. Rossi, “Hikâyenin başlangıcında, Floransa manzarası çok önemlidir, ama gerçekten önemli olan otelde kalmaktır. Aşk, otelin hayatıdır. Manzaralı boş bir odadan daha iyi olan, manzarasız, hayat dolu bir odadır” sözleri ile şehir merkezinde bulunan otelin ön cephesinde pencere açıklığına yer vermeyerek, mahremiyeti içeride tutmak istemiştir (Rossi, 1997, 101). Rossi, eskinin yenilenmesini, çelik kiriş, taş sütun ve aralarına ördüğü tuğla duvarı yan yana getirerek sağlamıştır. Taş sütunları geometrik bir düzenle cepheye yerleştirerek öne çıkararak Rossi, dolu tuğla duvarları geriye çekerek yüzeyde derinlik etkisi yaratmıştır (Resim 3.5). Çağdaş formların yerel bağlam ile harmanlandığı Fukuoka Oteli, geleneksel malzeme ve teknoloji ürünlerinin bir arada kullanımı sonucu süslenmemiş, net, geometrik, sade yüzeyleri içeren cephesi çevresinde ilgi uyandırır. Rossi, tarihsel ve bağlamsal anlamları, otel binasının cephesinde yeni bir teknik olarak uyguladığı malzemeleri çakıştırma yöntemi ile yüklemiş ve yapıya anıtsal bir özellik kazandırmıştır.



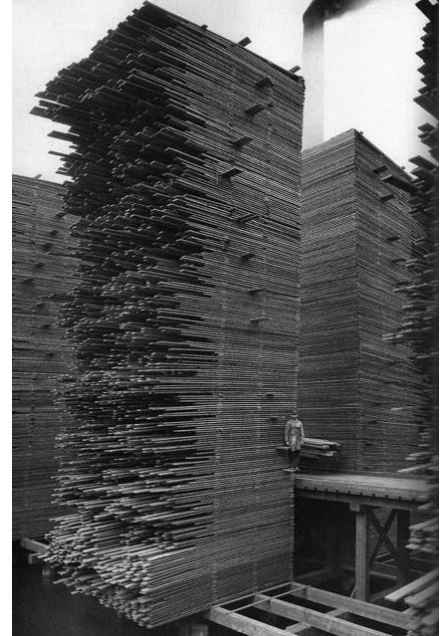
Resim 3.5: Fukuoka Oteli, Ön Cephe Görünüşü ve Cephe Detayı, Japonya, 1987 (URL-21).

İsviçreli mimarlar Jacques Herzog ve Pierre de Meuron, yapılarında biçimsellikten uzak, malzemelerin nitelikleri ile çevresinde duyumsamalar yaratmak istemişlerdir. Binalarında kullandıkları malzemelerle yeni detaylar oluşturan ve maddeselliğin farklı algılanmalarını arzulayan H&dM, Beuys'un bilimsel ve ruhsal örneklerin somutlaşabileceği obje yaklaşımını örnek almıştır. H&dM "Natural History" kitabında, "Mimarlık temel olarak teknik ve estetik bir disiplinden oluşuyordu ve 1968'den sonra sosyal sanat olarak öğretildi, uygulandı, katılım kavramı giderek daha önemli hale geldi. Beuys'un çalışması, tüm bu örnekleri tek bir karmaşık gerçeklik içinde birleştirip bütünleşmek için bir model oluşturdu." sözleri ile Beuys'u ilham aldıklarını ifade etmişlerdir (Herzog ve Meuron, 2003, 81). H&dM, Beuys'un sanat objesine yaklaşımını mimari alana yansıtmış, tasarım sürecinde uygulayacağı malzemeleri ve birleşim teknikleriyle farklılaştırarak ele almışlardır. H&dM söylemlerinde, sanat ve mimarlığın kullandığı maddiliğin algı ve yansıtma aracına dönüştüğünü, bu sebeple mimarların en çağdaş malzemeleri düşünerek inşa etmeleri gerektiğini belirtmiştir.

H&dM'nin 1987 yılında İsviçre Laufen şehrindeki Ricola Deposu tasarımı, Ricola şirketinin faaliyetlerine atıfta bulunduğu bir yapıdır. Depolama tesisinin içinde gerçekleşen kutuların istiflenmesini, H&dM, binanın dış yüzeyinde üst üste binen paneller ile temsil etmiştir (Resim 3.6). H&dM, Seattle Cedar Mill'de 1919 tarihli kereste kurutma yığınlarının görüntüsünü ilham aldığı binasında, geleneksel istiflenme yöntemini uygulamıştır (Herzog ve Meuron, 2003, 190). Uzaktan bir bütün olarak algılanan yapıya yaklaşıldığında, lifli çimentodan oluşan eternit panellerin üst üste uygulanması görülmektedir. Ayrıca Ricola Deposunun cephesini, yer aldığı bölgedeki kayalık yüzeylerin katmanlaşması ile gösteren H&dM, topoğrafik etkiyi binaya yansıtmak istemiştir. Eternit panellerin zemin kotundan çatıya doğru genişleyerek büyümesi ile oluşan görüntü yerçekimine karşı bir duruş sergiler. Konsol biçiminde birbirinin üzerine çıkarak genişleyen yüzeyini, H&dM, 1950 yılı Prag Sosyal Sigorta Merkez Ofisindeki elektrikle çalışan mekanik sisteminden yorumlamıştır (Herzog ve Meuron, 2003, 195). Serra'nın "One Ton Prop" heykelinde, dört kurşun plakanın dikey bir şekilde durması ve ağırlığını hissettirmemesi H&dM'yi etkilemiştir (Resim 3.7). Serra'nın yapıtındaki ağırlık ve

denge prensibini H&dM, Ricola binasının zeminden yukarıya doğru katmanlaşarak ağırlığını taşıyabilmesi ile ilişkilendirir ve 1988 yılında Theodora Vischer'e verdiği demeçte açıklar: “Binada, temsili elemanlarla temsil eden elemanları birbiriyle çakıştırmaya çalıştık. Katmanlaşma kavramı, binanın yükünü taşıyan doğal zemine, eski madendeki kireçtaşına da gönderme yapıyor. Bu çakıştırma, 1960'larda heykel dalında, örneğin Richard Serra'nın çalışmalarında ortaya çıkan ve zamanla mimarlıkta da görülen bir nitelikti” (Herzog ve Meuron, 1997, 35). H&dM, Ricola Deposunun katmanlaşmış cephesini, fiziksel gerçekliği ile gözler önüne sermiştir. H&dM, binanın kullanımına göre anlam yüklemiş, bulunduğu bölgenin tektoniği ile desteklemiş ve kullandığı malzemeleri farklı biçimde detaylandırmıştır. H&dM, Julian Rose ile röportajında, Ricola binasının tasarım prensibini aşağıdaki sözleri ile anlatmıştır:

Minimalizm, özellikle İsviçre ve İngiltere'de, daha sonra Amerika ve diğer ülkelerde estetik bir okul haline geldi. Böylece birçok mimar minimalist kutuları ile ünlü oldu. Belki de Laufen'deki Ricola Depolama Binası, bu tür mimarinin ilk örneğidir. Sol LeWitt, Robert Morris, Judd gibi sanatçıların ifade ettiği kavramlara daha yakın ve o zamanın mimarlarından farklı olduğu için, Ricola Binası yapı ve malzemelere olan yaklaşımdı. Malzemeler sadece işlevsel değil, aynı zamanda bir duvarın veya zeminin görünmez unsurlarıydı. Her mimari öğeye bir çeşit bireysellik, bütün içinde tanınabilir bir rol vermek istedik.(URL-12)



Resim 3.6: Ricola Deposu, Görünüş (sol), İsviçre, 1987. Seattle Cedar Mill'de Kereste Kurutma Yığınları (sağ), Amerika, 1919 (Herzog ve Meuron, 2003, 190).



Resim 3.7: Ricola Deposu, Görünüş (sol), İsviçre, 1987. Canadian Centre for Architecture, Prag Sosyal Sigorta Merkezi Ofisi (orta), 1950. Richard Serra, One Ton Prop (sağ), 1969, (Herzog ve Meuron, 2003, 191, 195).

Rossi'nin 1995 yılında Hollanda'da tasarladığı Bonnefanten Güzel Sanatlar Müzesi, "E" şekilli dikdörtgen planı ve kendine özgü kubbeli kulesi ile tamamlanmıştır. Bina, beton ile çelik karışımı taşıyıcının etrafında Hollanda'nın geleneksel malzemesi tuğla ve doğal taştan inşa edilmiştir. Rossi yapıyı "Ziyaretçinin bir "an"ı durdurması gereken bir yer, insanlara nerede olduklarını hatırlatmaya yarayan etkileyici bir mekânsal jest" olarak tanımlamıştır (Rossi, 1997, 193). Rossi, parlak çinko kaplı kubbenin formunu mimar Alessandro Antonelli'nin San Gaudenzio Bazilikası'ndan ilham aldığını açıklamış ve malzemesi ile ana müze binasının tuğla cephelerine karşı tezatlık oluşturmuştur (Resim 3.8) (Url-22).



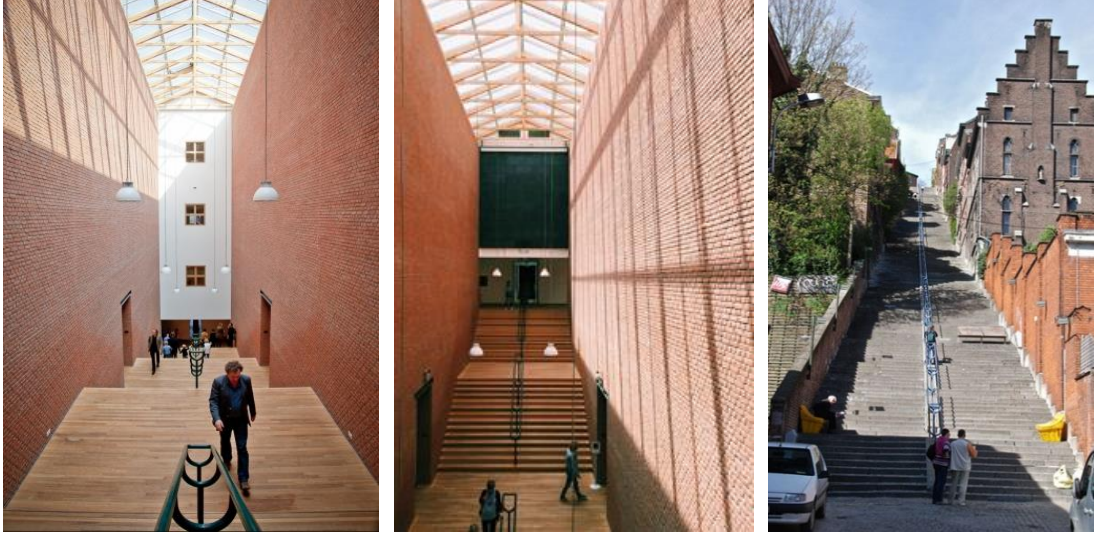
Resim 3.8: Bonnefanten Müzesi, Kubbe Yapısının Görünüşü (sol), Hollanda, 1995. San Gaudenzio Bazilikası (sağ), İtalya, 16. Yy (URL-23).

Rossi, müzenin iç mekânında doğal ışığı kullanmak istemiş, Vermeer ve Zurbarán ressamının eserlerinde bulunan aydınlık yüzeyler ile bağlantı kurmaya çalışmıştır (URL-22). Binanın giriş kısmında bulunan merdiveni dünya ile ilişkilendiren Rossi 1991 yılında verdiği demeçte şu sözlerle açıklar:

Giriş holünden ziyaretçi doğrudan müzenin yaşayan kalbine korkuyla giriyor. Müze, yaşamın hatıralarının bir koleksiyonu mu yoksa kendisi hayatımızın bir parçası mı? Müzenin özü kültürel çöküşümüzün kaynağı ve sonudur. Şimdi merdiveni tırmanalım. Eski Hollanda geleneğinde, geometrinin ötesinde sadece bir gemi enkazı olduğunu çok iyi bilerek dünyayla bağlantılıdır. Ve iki büyük denizci ulus arasında bir paralel çizerek büyük Portekizli şairin sözlerini alıntılamak istiyorum: “Portekiz, karaların bittiği ve denizin başladığı ülkedir.”(URL-22)

Rossi, müzedeki merdiven boşluğunu Belçika’daki “Montagne de Bueren” sokak merdiveni ile ilişkilendirir. Rossi, hem ahşap çatı makasının tarihselliğini, hem de endüstriyel malzemelerle inşa edilmiş yapıların hatırasını anıştırmaya çalışır. Rossi, müze yapısının dış ve iç mekânlarının yüzeyindeki imgesel özellikleri, malzemeleri çakıştırarak ortaya çıkarmış ve anlam yüklemeye çalışmıştır (Resim 3.9). Gün ışığını merdiven boşluğundan içeri alarak insanlara adeta açık havadaymış

gibi hissettiren Rossi, müzenin sergi katlarında da devam ettirmiş ve sanat eserleri ile etkileşime girmesini sağlamıştır.



Resim 3.9: Bonnefanten Müzesi, Giriş Holü Merdiveni (sol) ve Belçika'daki "Montagne de Bueren" Sokak Merdiveni (sağ) (URL-23).

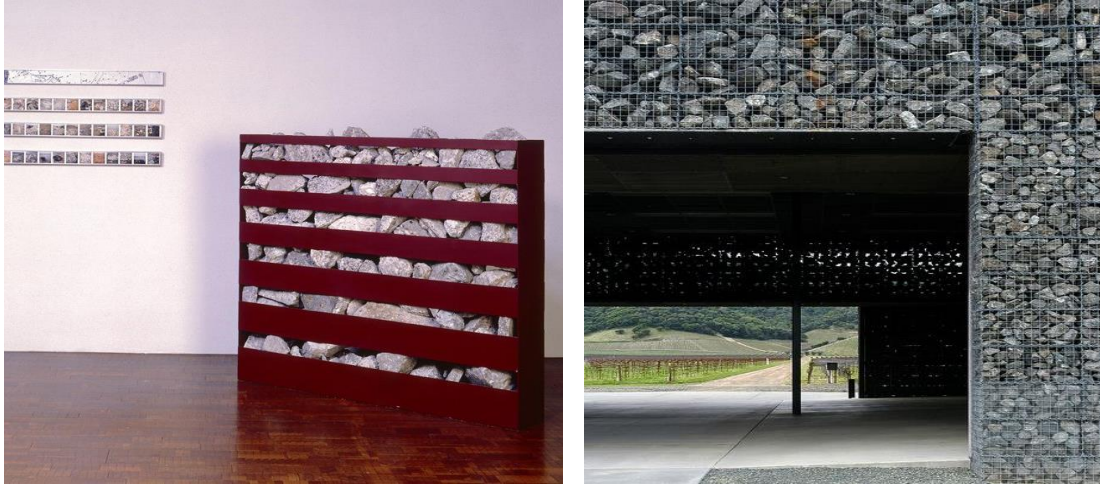
H&dM tarafından tasarlanan Dominus Şaraphanesi, 1998 yılında Kaliforniya yakınlarında bulunan üzüm bağlarında inşa edilmiştir (Resim 3.10). H&dM, Dominus Şaraphanesinin bulunduğu bölgeden elde edilen bazalt taşını, binanın duvarlarında kullanmıştır. H&dM, gabion sepetlere yerleştirdiği bazalt taşları ile gündüz sığağa, geceleri soğuğa karşı izole ederek yapıyı iklim şartlarından korumak istemiştir. H&dM, "Doğal ışık gündüz odalara girer ve yapay ışık geceleri taşlardan sızar. Gabionları kullanımımızı, geleneksel duvarlara göre daha çok cilt gibi, değişen derecelerde şeffaflığa sahip bir tür taş hasır işi olarak tanımlayabilirsiniz" sözleri ile cephenin geçirgenlik özelliğinden, binanın gündüz ve gece fark edilmesini sağlamıştır (URL-24). Şaraphane duvarında büyük taşları yukarıda, küçük taşları aşağıda konumlandıran H&dM, yerçekimi anlayışını tersine çevirdiğini bu yapıda da gözler önüne serer. H&dM yapının cephesini, sanatçı Robert Smithson'ın 1968 yılında orijinal yerlerinden alınarak metal kutularda sergilediği kaya parçaları ile ilişkilendirdiğini ifade etmiştir (Resim 3.11). Smithson, "Non-site Series" (Enkaz Hattı Serisi) isimli sergisinde yerel maddelerin toplandığı alanı 'yer', malzemelerin iç mekâna yerleştirilmesini "yer-dışı" olarak tanımlamış, doğayı yapay alana

sıkıştırdığında aralarında oluşan boşluklara vurgu yapmıştır. H&dM, Dominus Şaraphanesinin fiziksel varlığını güçlendirmek için, Non-site Series sergisindeki doğal malzemelerin yapay kullanımı ile çerçeve ve dolgu arasında oluşan farkın kurgusundan yararlanmışır. H&dM “Natural History” kitabında, gabion metal sepetleri çerçeve, moloz taş duvarı ise doğanın resmi olarak düşünülmesini böylece yapının tablo gibi davranarak çevresinde ilgi uyandırmasını arzular (Herzog ve Meuron, 2003, 51). H&dM, Julian Rose ile röportajındaki açıklamasında, Dominus Binasını oluşturan malzemelerin kurgusunu dile getirmiştir:

H&dM: Bireysel karakterleri vurgulayarak malzemelere daha fazla ağırlık vermek istedik. Örneğin, Dominus Binasında, çelik kutulara istiflenmiş gri bazalt taşların duvarına bakın: ondan baktığınız tarafa veya ne kadar yakın olduğunuza bağlı olarak dantel kadar şeffaf görünüyor. Taşlar arasındaki mesafe taşların kendisi kadar önemlidir ve güneş parlarken boşluklar binlerce fotoğraf diyaframı gibi görünen dinamik aktörler haline gelir.(URL-12)



Resim 3.10: Dominus Şaraphanesi, Görünüş, Amerika, 1998 (URL-24).



Resim 3.11: Non-site Series (Enkaz Hattı Serisi), Robert Smithson, 1968 (sol), Dominus Şaraphanesi Duvar Detayı (sağ), (Herzog ve Meuron, 2003, 197).

H&dM'nun 2008 yılında tamamladığı CaixaForum müze binası, İspanya'nın Madrid şehrinde endüstri dönemi zamanından kalan bir elektrik santralının renovasyonudur. H&dM, cephede çakıştırdığı farklı iki malzemenin sıra dışı çözümü ile bir hibrit yapı meydana getirmiştir. Tarihi bir yapıyı dönüştürmeye yönelik standart yaklaşım olan cam ve çelik ikilisinden uzak duran H&dM, eski tuğla duvarları bir kabuk şeklinde biçimlendirmiş ve buna dokunsal bir tamamlayıcı olarak demir bakır karışımı korten malzemeyi eklemiştir (Resim 3.12). H&dM, her ne kadar yapı etrafındaki dar sokaklardan dolayı kamusal alan yaratmaya yönelik CaixaForum binasını yukarı kaldırdığından bahsetse de, aşağıdaki sözleri ile yapıyı bölgenin çekim noktası haline dönüştürmek istemiştir:

CaixaForum, sadece sanatseverleri değil tüm Madrid halkını ve dışarıdan insanları çeken bir şehir mıknatısı olarak düşünülür. Cazibe sadece CaixaForum'un kültürel programı olmakla kalmayacak, aynı zamanda ağır kütlelerinin yerçekimi yasalarına açıkça karşı çıkmasıyla yerden ayrıldığı ve gerçek anlamda ziyaretçileri içeri çektiği için binanın kendisi olacaktır.(URL-24)

Binanın etrafındaki dolaşım yerine, ziyaretçilerin toplanma alanını altına işleyen H&dM, biri dünya diğeri yer altı olmak üzere farklı iki dünya yarattıklarını söylemlerinde belirtirler. H&dM, yapının yer altı dünyasını teknoloji ürünü paslanmaz çeliğin yansıtıcı özelliği ile aydınlatırken, yer üstündeki kortenin rengi ve strüktürel niteliği ile mevcut tuğla duvarın devamını sağlamıştır.



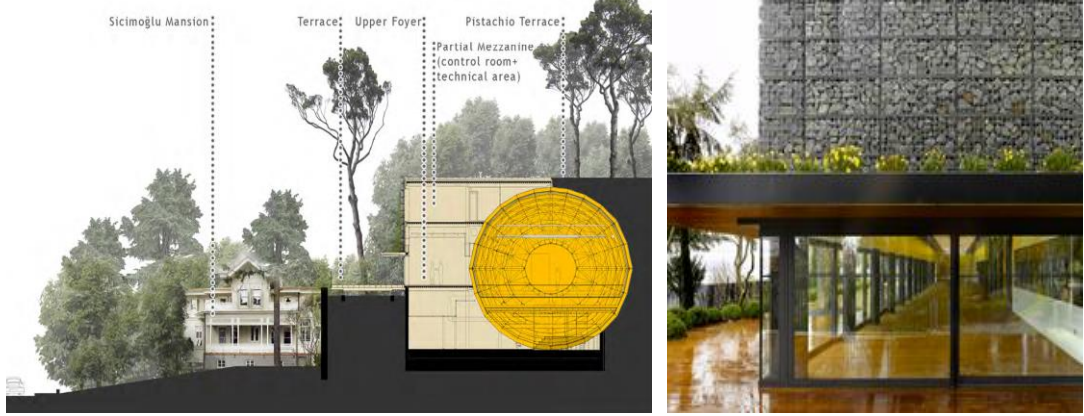
Resim 3.12: Caixaforum Müze Binası, Renovasyon Öncesi (Sol) ve Sonrası (Sağ), İspanya, 2008 (URL-24).

H&dM, CaixaForum yapısında, Arte Povera'dan öğrendikleri zayıf malzemelerin ve çirkinliğin güçlü estetik unsurlar olduğunu, Madrid'in erken sanayi dönemindeki tuğla duvarı işlenmemiş madde halinde bırakarak göstermişlerdir (Resim 3.13). H&dM, cephede eski tuğla duvara eklenen paslı kırmızı korteni, İspanya'da oynanan boğa güreşlerinin temsili; toz ve boğa kanına benzetmiştir. H&dM bu söz dizini ile yapının görüntüsünü anlamlaştırmaya çalışmış ve ziyaretçilerde duyuşsal uyarılarda bulunmak istemiştir. H&dM'ye göre, güneşli günlerde tozlanmış görüntü veren korten yüzey, yağmur yağarken kan akıyor hissiyatı oluşturur. Çevredeki binaların çatı izlerini biçimsel olarak cephenin bitişine taşıyan H&dM, CaixaForum silüetinin yarattığı heykelsi duruş ile izleyicileri şaşırtmak istemişlerdir (URL-24). Dekoratif öğeler ya da resmi detaylar yerine malzemeleri farklı çözümlerle yan yana getiren H&dM, yapının maddiliği ile oluşturduğu söylemlerin izleyicide bir iz yaratmasını amaç edinmişlerdir.



Resim 3.13: Caixaforum Müze Binası, Çatı Birleşimi ve Giriş Alanı, Madrid, 2008 (URL-24).

Nevzat Sayın'ın 2009 yılında İstanbul Emirgan sahilinde inşa ettiği “The Seed” Konser Salonu, Boğaz silüetini koruyarak eğimli bir alana gömülmüş bir yapıdır. Sayın, Boğaz ve çevresinin tarihi dokusu ile oluşan atmosferin hissini koruyabilmeleri için dışarıdan bakıldığında görünmez olmayı tercih etmiştir. Sayın The Seed binasını, Sabancı müzesi, eski bir yalı ve tescilli ağaçların bulunduğu araziye asgari düzeyde dokunarak yerleştirmiştir. Konser salonunu taşıyan yumurtaya benzer çelik strüktür form sadece iç mekândan algılanır. Sayın, daha önce de burada bulunan taş duvarın eskisini aynen yapmak yerine, hafriyat sırasında çıkarılan taşları kırarak metal sepetlere yerleştirmiştir (Resim 3.14). Sadece görüntüde kalmayan gabion duvarın arkasına yapının teknik ekipmanları gizlenmiş ve taşların arasındaki boşluktan konser salonunun havalandırma sistemi düzenlenmiştir. Sayın bu sistemi, H&dM'nin Dominus Şaraphanesinin duvarlarından ilham aldığını itiraf ederken, gabion duvarı sadece görüntüde kalmayıp işlev kazandırdığını da açıklamıştır (URL-25). Taş cephenin ardında tektonik biçimde konser salonu bulunmasının zor tahmin edileceğini düşünen Sayın, izleyicinin yapıya yaklaştıkça birbirinden farklı durumlarla karşılaşarak çeşitli duygulanımlar içinde bulunacağını öngörmektedir.



Resim 3.14: ‘The Seed’ Konser Salonu, Yerleşimi ve Dış Cephesi, İstanbul, 2009 (URL-26).

Konser salonu iç yüzeyi çok yüzlü elipsoit biçiminde ve ayna görünümlü alüminyum kompozit panellerden oluşmuştur (Resim 3.15). Sayın bir röportajında, ışıklar açıldığında sandalyelerin farklı renklerini, sanki bir kaleydoskopla dönüştürerek tüm salona yansıtmak istediğini ifade eder. Müzik başlayıp ışıklar azaldığında aksedilmiş renkler kaybolur, izleyici sadece ses ve sahne ile baş başa kalır. Sayın, Sayın “Ana kapıdan alt fuayeye girişte yumurtanın bir kısmını görebiliyorsunuz. Beatles’ın “Yellow Submarine” parçasındaki gibi sarı bir şeyle karşılaşıyorsunuz” sözleri ile görünmeyen bir yapı değil, izleyicinin yaklaştıkça kendini gösteren ve merak uyandıran mekânlar yaratmak istemiştir (URL-27).



Resim 3.15: The Seed Konser Salonu, Salonun Dış Kabuğu ve İç Mekânından Görünüş, İstanbul, 2009 (Url-26).

Tasarımı mimar Ömer Selçuk Baz'a ait, 2018 yılında Çanakkale'de açılan Troya Müzesi yapısı, 2011 yılında düzenlenen Ulusal Mimari Tasarım Yarışması sonucu inşa edilmiştir. Unesco dünya miras listesindeki önemli arkeolojik alanların birinde yer alan Troya'daki yapı, az malzeme ve süreklilik ilkesinde kare form biçiminde tasarlanmıştır (Resim 3.16).

Baz: Projeye başladığımızda ilk düşüncemiz şu idi: Neredeyse hiç görünmeyecek bir bina yapabilir miyiz? Çok hazır değildik buna ve görünmez bir bina yapmayalım ama görünen parçasının, salt yapı olmanın ötesinde bir anlamı olabilsin ve bu coğrafyanın hikâyesiyle bir bağ kurabilsin... Müze çevrede hiç olmayan büyüklükte, biçimde inşa edildi, Yarışma sırasında ifade edilen bir şey vardı: yalnızlık. Yapı yalnız duruyor, bir şeyin yokluğu üzerine kurulmuş, yok olmuş bir uygarlık.(URL-28)

Yukarıdaki sözleri ile Baz, müze binasını tarihteki uygarlığın temsili olarak görmüş, tek başına ve büyük bir yapı olarak konumlandırmıştır. Baz, geçmişin niceliğini binaya görsel olarak yükleyerek, çevresinde görünür olan ve izleyicide etkiler bırakan bir mimari ürün ortaya çıkarmıştır. Baz için ziyaretçileri Troya Müzesinin girişine ulaştıran rampa en önemli yapısal öge olmuştur. Baz, rampanın eğimindeki katmanlaşmayı, Troya'nın tarihsel süreci ile anlamlaştırmaya çalışmıştır. Müze binasının cephesinde dikey beton panel üstü ahşap kaplamaları yan yana ve araları boşluklu getiren Baz, gündüz içeriye doğal ışığın girmesini, gece ise yapay ışığın dışarıya yansımalarını sağlamıştır (Resim 3.17). Baz, binanın cephesinin oluşturduğu izlenimleri şu şekilde ifade eder:

Müzenin imgeler dünyasında şöyle bir karşılığı vardı: Her bakan kişi, bu yapı üzerinden kendine göre bir hayal kurabilir. B. Günay şöyle bir şey söyledi: "Ben bu binaya bakınca o basamaklı pencerelerinde duran Akalı askerleri görüyorum, bu yapı benim için bir at". Ardından müsteşarlardan bir tanesi, "Ben Troyalı askerlerin paslanmış zırhlarını görüyorum" dedi. Hiç aklımıza gelmemiştii böyle şeyler, bizim için soyut zamansız bir kutuydu. Bu kadar soyut bir duruşunuz olunca başkalarının zihninde de bambaşka imgelerin canlanabileceği bir sahne oluşturuyorsunuz.(URL-28)



Resim 3.16: Troya Müzesi, Gündüz ve Gece Görünüşü, Çanakkale, 2018 (URL-28).



Resim 3.17: Troya Müzesi, İç Mekândan Görünüşler, Çanakkale, 2018 (URL-28).

3.1.2. Malzeme ve Duyulanım

Postmodern kültür endüstrisinin 20. yüzyılda alışılmamış olanı üretme beklentisi ile yarattığı mimari objelerin biçimsel farklılığı karşısına, kimi mimarlar mekândaki deneyimlerle, malzemenin duylara etkisini göstermek istemişlerdir. Kullanılan malzemeler, yapıyı deneyimleyeni beden duyları ile ele geçirdikten sonra kişinin algısında oluşturduğu düşünceler, hafızasında iz bırakmasına neden olmaktadır. Fransız kuramcı Maurice Merleau-Ponty “Algı Fenomenolojisi” kavramını ele almış, bedeni felsefe düşüncenin merkezine yerleştirmiştir. Merleau-Ponty’nin 1964 yılında basılan “Le Visible et L’invisible” (Görünür ile Görünmez) kitabında, göz merkezliği eleştirmiş, “aslında her şeyi kendi bedenimize dayanarak

algılıyoruz” söylemi ile beden üstünden keşfedilen dünyayı tanımlamıştır (Merleau-Ponty, 1996, 33). Yüzyıllardır zihin-beden ayırımına ve öne sürülen öznenin bedensiz bilinç problemleriyle uğraşısına karşın Merleau-Ponty, özneye bedenli olduğunu hatırlatır ve beden varlığı üzerinden özne-nesne birliğini yeniden ele alır. Beden kavramını beden-mekân üzerinden değerlendiren diğer bir isim Fransız filozof Gilles Deleuze olmuştur. Tasarlanan ve izleyici arasında meydana gelen duyumsamaların sürekli değişim ve dönüşüm halinde olduğundan bahseden Deleuze, “Bedenim her an başka cisimlerle karşılaşmaktadır ve bu cisimlerinin bazılarının bedeniminkiyle bileşen bazılarının da bileşmeyen bağıntıları vardır.” sözleri ile tanımlamıştır (Deleuze, 2010, 64). Deleuze, beden-mekân karşılaşmalarında her defasında farklı duyumlara yol açan “**ampirik**” kavramını ele alır. Merleau-Ponty ve Deleuze’un beden kavramı üzerindeki düşüncelerinden etkilenen mimarların, yapılarında kullandıkları malzemeleri deneysel yöntemlerle ortaya çıkan anımsamalarını, madde üzerinden izleyicilere aktardığı görülür.

Sanat eleştirmenlerinin 1983 yılında yayınladığı “The Anti-Aesthetic” kitabında, Kenneth Frampton “Towards a Critical Regionalism” (Eleştirel Bir Bölgeselciliğe Doğru) makalesi ile eleştirel bölgeselcilik fikrini öne sürmüştür. Frampton’a göre, evrensel teknolojiden ziyade yapının bulunduğu yere ait teknik donanımlara odaklanarak binalar tasarlanmalıdır. Makalenin 6.maddesi olan “Görsel ve Dokunsal” başlığı altında; “Yer biçiminin dokunsal esnekliği ve bedeninin çevreyi okuma kapasitesi, evrensel teknolojinin hâkimiyetine direnmek için potansiyel bir strateji ortaya koymaktadır... Kişi, kararsız cisim tarafından kaydedilen bir dizi tamamlayıcı duyuşsal algıya sahiptir: ışığın, karanlığın, sıcaklığın ve soğukluğun yoğunluğu, nem hissi, malzemenin aroması” sözleri ile Frampton, nesnellüğün yoğunluğunu ve işlevselliğini bölgeselciliğin altında toplamak istemiştir (Foster, 1983, 28). Mimarlık dünyasında Peter Zumthor ve Steven Holl, düşsel ve düşünsel kavramları içeren tutumu, yapılarının bulunduğu bölgeyi göz önüne alarak sergilerler. Zumthor ve Holl, deneyimle elde edilen duyulanımları sürdürürebilmek için, maddeselliği tasarım sürecine dâhil eden mimarlar arasındadır.

Zumthor’un yapılarında oluşturmak istediği “atmosfer”, temsil ettiği duyum veya duyumların bileşimi sonucu ortaya çıkar ve izleyicilerdeki hafızayı kolektiften

bireyselliğe doğru bir salınma götürür. Zumthor için “an”ın hissettirdikleri önemli bir yer tutar, çünkü deneyimlenen ortamın değişimleri malzeme ile birlikte çevresinde duyulanımlar ortaya çıkarır. Bilgin, Zumthor’un kullandığı malzemenin detayı, formu, bileşeninden ziyade, yoğunlaştığı iki odağı ele aldığını açıklamıştır. Zumthor, madde ve duruma bağlı zihinsel ve bedensel emeği tasarımlarında göstermek ister (Bilgin, 2016, 48). Bilgin’e göre Zumthor, zihin ve bedenün özgürleşme arzusu ile maddenin boyunduruğu altındaki durumun yarattığı gerilimi ortaya çıkarır. Malzeme ve durumu mıknaş gibi kullanan Zumthor, tasarımı tamamlandığında her şeyi üstüne çeken yapıyı meydana getirir. Böylece Zumthor, kullandığı malzemeleri etkileyici maddeye dönüştürerek, yapının izleyicide duygulanım yaratmasına sebebiyet verir. Fiziksel maddeyi deneyimler ile ele alan ve tekil ürünler sunan Beuys, Merz gibi kavramsal sanatçılardan bahseden Zumthor, malzemelerle kompozisyon yaratarak yapılarını öznel duruma yerleştirmiştir (Zumthor, 1998, 15). Bir bütün içine yerleştirdiği malzemelerin mekân içinde sezgisel takip edilmesini sağlayan Zumthor, maddenin yoğunluğunu ortaya çıkartmaktadır. Zumthor bir röportajında; “Biraz heykeltıraş gibi çalışıyorum, başladığımda, bir bina için ilk fikrim malzemeyle ilgili. Mimarın bu konuda olduğuna inanıyorum. Formlarla ilgili değil. Boşluk ve malzeme ile ilgili” sözleri ile mimari anlayışının maddeden kaynaklandığını dile getirmiştir (URL-13).

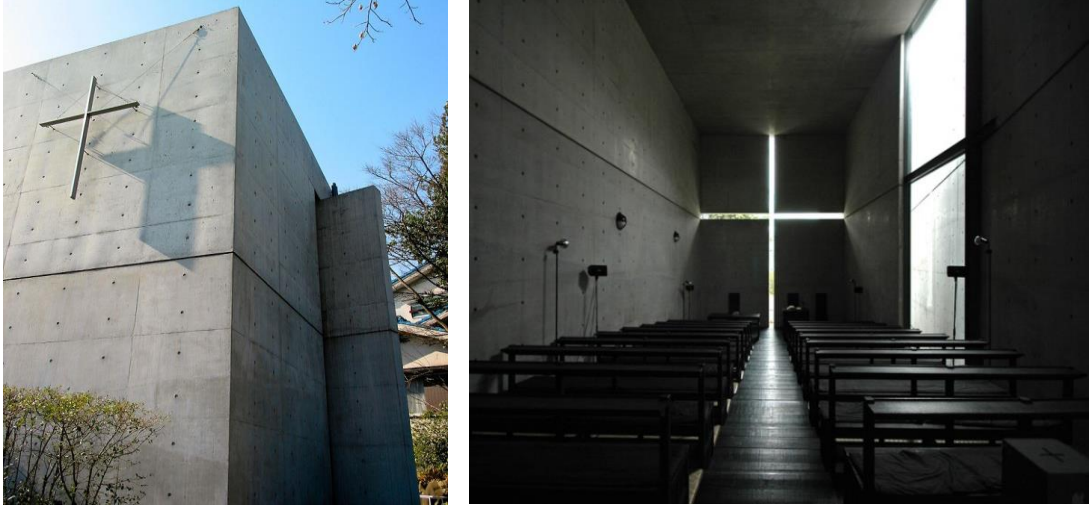
Holl için mimarlık, kavram ve form arasında deneyimle elde edilen organik bağlantıdır. Holl’a göre ışık, malzeme ve zaman, mimari yapının bulunduğu bağlamdaki metafiziği ile şiirsel bağlantı yaratıp, yaşam şeklini değiştirebileceğini öngörür. “Mimarlık, kavram ve form arasındaki organik bağlantıdır, fikir tasarımı yönlendirir ama deneyim, fikri harekete geçirir. Hareket ettikçe, mimarın ölçüsü tüm duyularınıza hitap eder.” açıklaması ile Holl, tasarımlarını beden-mekân kavramı içinde oluşturduğunu belirtir. Yapılarını güncel teknoloji ile temas halinde meydana getiren Holl, bu süreçte sanatçılarla diyaloglar kurarak, tasarımın gidişatının değiştiğini belirtir. Holl verdiği demeçte; “İzleyicilerin tasarladığım binaların ne olduğu hakkında, ne hissettiklerini düşünüyorum” sözleri ile yapının işlev ve formun önüne, çevresinde yarattığı algıyı yerleştirmek istemiştir (URL-29). Holl bir röportajında, “Sadece fenomenolojik sorular ile ilgileniyorum, zaman çok değişimle

dolu ve değişimin öngörülemediği bir durumda felsefi bir konumdan ziyade soruları önemli” sözlerinde, tasarımlarını oluşturan fikirlerin Merleau-Ponty’nin ortaya koyduğu fenomenoloji kavramı ile durağan kalacağını, soruların ise sürekli değişimi yaşatacağını ifade etmektedir (URL-30). Holl mimarlığı test olarak görür, malzeme ve ışığın maddiliğini deneyim ile bir araya getirerek değişken fikirleri yaratacağını savunur.

Tadao Ando’un Church of The Light yapısı, 1989 yılında Japonya’da inşa edilmiştir (Resim 3.18). Ando, taşıyıcı betonu brüt bırakarak oluşturduğu kilise binasında, ışığın etkisini ön plana çıkarmak istemiştir. Işık ve gölge oyunlarından yararlandığı tasarımında Ando, “Mekâna girdiğinizde, doğa ile şu ya da bu şekilde bağlantı kurmanız çok önemlidir. Düşünmek için beş duyu kullanabileceğiniz yer burası. Işık, atmosfer ve ses ile yankıyı hissedebilirsiniz.” sözleri ile içerideyken dışarıyı hissetmenin önemli olduğunu vurgular. Ando, binanın dua salonunda oluşturduğu haç simgesini beton birleşim noktasından koparmış, doğrama eklemeyen dışarıdaki atmosferin iç mekâna girmesini sağlamıştır. Ando, maddeselliğini arka planda tuttuğu ve yalın halde bıraktığı betonarmeyi, hem strüktür, hem boşluk, hem de kilisedeki dini öge olarak kullanmıştır. Ando, duvarda boydan boya oluşturduğu haç simgesini Samuray’ın kılıç vuruşuna benzettiğini şu sözleriyle anlatır:

İç ve dış arasındaki gergin ilişki, Japonların kutsal olan kesme eylemine (kılıçta olduğu gibi) dayanır; yeni bir açıklamayı simgeleyen törensel bir eylemdir. Japonlar için bu hareket kendi içinde bir son haline gelir. Hem uzayda hem de zamanda manevi bir odaklanma sağlar. Duvarlar her an gökyüzüne, güneş ışığına, rüzgâra ve manzaraya kesilir.(Ando ve Dal Co, 1995, 449)

Ando; “İnsanların kalplerini bir araya getirebilecekleri bir yer yaratmam istendi. Işğın dışarıdan geldiğini görebilirsin ve bu ışık haçını insanların ruhlarının ve zihinlerinin haç boyunca ışıkla birleştirebileceği umuduyla yaptım.” açıklamasıyla, haç şeklinde uygulanan beton yarığını ışık maddesi ile güçlendirdiğini, böylece aydınlığın ve karanlığın mekansallaştığı bir yapı meydana getirdiğini dile getirir (URL-31). Ando’ya göre, ziyaretçiler kilisede sadece gün ışığı ile vurgulanan dini sembole odaklanır böylelikle dünyevi ve ruhsal âlemi hissedecek atmosfer içinde bulunurlar.



Resim 3.18: Church of The Light, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Japonya, 1989 (URL-32).

Zumthor'un mimari anlayışı olan “**atmosfer**” duygusunu yansıtan Bregenz Sanat merkezi, Bregenz (Avusturya) kent merkezinde 1997 yılında tamamlanmıştır (Resim 3.19). Kare yalın form ve kendi içinde fonksiyonel bir plandan oluşan Bregenz Sanat Merkezinin cephesinde, pencere ya da açıklıklar yer almamaktadır. Zumthor, döşemelerden birer metre uzaklıkta çelik konstrüksiyonlu giydirme cam malzemeyi yerleştirmiş ve taşıyıcı ile cephe arasında boşluk oluşturmuştur. Zumthor, ışığın boşluktan süzülerek ve opak cam yüzeyden kırılarak içeriye ya da dışarıya girmesine sebep olduğu tasarımında, yarı-saydam bina görünümünü ortaya çıkarmıştır (URL-33). Zumthor'un Bregenz yapısında malzeme kullanımındaki tekilliği, maddeyi hissetmek ve ortaya çıkarmaktan kaynaklanır. Zumthor, Bregenz Sanat Merkezinin kabuğunda uyguladığı yarı geçirgen cam malzeme, atmosferdeki hava değişimlerini, ışık ve gölge oyunlarını çevresine aktarırken binanın dinamik bir parçası haline dönüştürür. Gündüzleri gün ışığı içerideki sergi alanlarını aydınlatırken, geceleri ters bir etki oluşturan cephe yüzünden, iç mekândaki yapay ışık dışarıya nüfuz etmektedir (Resim 3.20). Binanın yakınındaki gölde hafif sis, gökyüzünde değişen ışık kümesi gibi durumlar, gün ışığında cephe yüzeyinde farklı duyulanımlar yaratır. “Dışarıdan bakıldığında bina bir filamana benziyor. Gökyüzünün değişen ışığını, gölün puslu ışığını emer, ışık ve renk yayar ve görüş açısına, günün saatine ve hava durumuna bağlı olarak kendi iç yaşamına dair bir kavrayışa izin verir.” sözleri ile Zumthor, binayı filaman malzemesine benzetmiş ve

“lamba” izlenimini veren objeye dönüştürmüştür (URL-33). Zumthor, günün farklı zamanlarında değişken boyutlarda ışığı ileten yarı-saydam yapının, içerisinde ve dışarısında bulunan izleyiciler üzerinde algılar bırakacağını öngörür. Zumthor, işaret ya da sembollere başvurmadan, 60’ların kavramsal sanat akımlarında öne çıkan maddeyi yoğunlaştırma ilkesini temel alarak yapılarını oluşturur. Zumthor, Bregenz binasında kullandığı cam yüzeyi, ışığı yansıtan değil toplayan bir malzemeye dönüştürerek, maddenin yoğunluğunu ortaya çıkarmıştır.

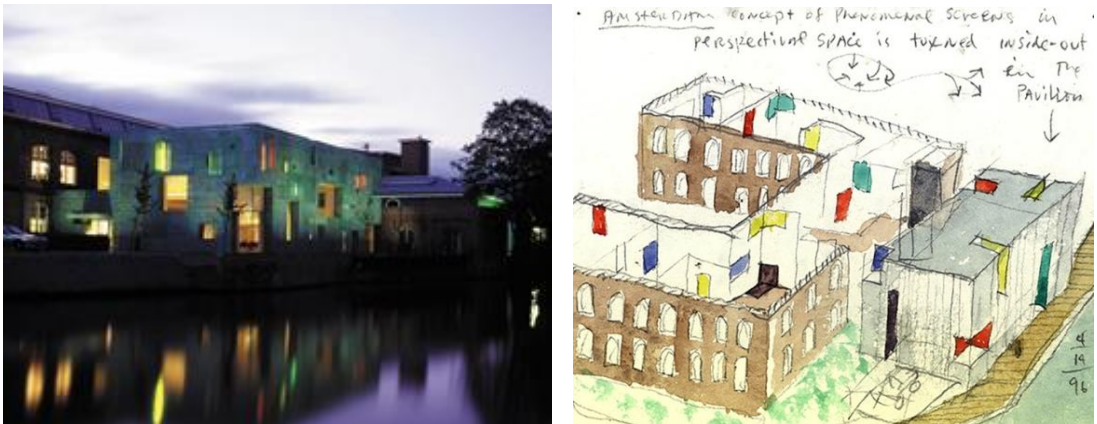


Resim 3.19: Bregenz Sanat Merkezi, Görünüş, Avusturya, 1997 (URL-33).



Resim 3.20: Bregenz Sanat Merkezi, Cephe Detayı ve İç Mekân Görünüşü, Avusturya, 1997 (URL-33).

Steven Holl'un tasarladığı Sarphatistraat Ofisleri, 2000 yılında Hollanda'daki su kanalı üzerinde eski bir depo biriminin yenilenmiş yapısıdır. Tuğla duvardan oluşan tarihi yapıyı, teknoloji ürünü delikli metal ile tamamlayan Holl, birbirinden zıt malzemeleri bir fikir çerçevesinde bütün haline dönüştürmüştür. Holl, dikdörtgen formundaki binanın gözenekli tasarımını, Morton Feldman'ın "Patterns in a Chromatic Field" (Kromatik Alandaki Desenler) müziğinden ilham almıştır (Resim 3.21). Holl; "Gossamer optik fenomen alanı elde etme hırsı, özellikle renk yamaları De Single Canal'da yansıtıldığında geceleri etkilidir" ifadesinde, ofis binasındaki renk ve müziğin mimari ilişkisini, renk blokların kanalda gözüken incelmış yansımaları elde etmek istemiştir (URL-34). Holl, binanın cephesindeki kevgire benzeyen delikli metal yüzeylerin parçaları, cam pencere bütünün bir kısmını kaplayarak saydam ve yarı-saydam görüntüler elde etmiştir. Var olan pencerelere bitişik, iç mekândaki köşelere renkli ışıklar uygulayan Holl, açıklıkların boş ya da doluluğunu belirsiz kılmıştır (Resim 20). Holl, binanın formunu sünger biçimine benzetmiş; "Delikli elek katmanları, düzlemlerde sürekli kesilen ve sürekli olarak sıfır hacme yaklaşan açıklıkların "Menger Sünger" ilkesine benzer şekilde üç boyutta geliştirilmiştir" söylemi ile sonsuz yüzeyli bir obje olarak görmüştür (URL-34). Delikli metal cephe, iç mekânda renk kullanımının doluluk-boşluk durumları ve ışık yüzeylerinin dış mekâna yansıması, Sarphatistraat Ofislerini füzyon yapı görünümüne sokmaktadır.



Resim 3.21: Sarphatistraat Ofisleri, Gece Görüntüsü ve Holl'un Eskizi, Hollanda, 2000 (URL-34).

Zumthor'un diğer bir yapısı olan Kolumba Müzesi, 2007 yılında Almanya'nın Köln şehrinde, Roma dönemine ait kalıntılar ile 19. yüzyıldan kalma büyük bir kısmı yıkılmış Kolumba Kilisesinin üzerine inşa edilmiştir (Resim 3.22). Eski ve yeni yapıyı ışık oyunları ile bütünleştirmeye çalışan Zumthor, dini heykeller ve semboller arasında çağdaş sanat enstalasyonlarını sergilemek istemiştir. Zumthor projeyi tanıtım konferansında; "Binayı gezerken her köşede ve her pencerede Madonnayı bekliyorum, bu yüzden en mutlu olduğum şey bu." sözleri ile tarihsel dokuyu bozmayarak ve dini hissederek işlevli yapıya dönüştürme fikrini açıklamıştır (URL-35). Zumthor, binanın yüzeyinde oluşturduğu gri tuğla duvarlar ve aralarındaki yatay boşlukların netliğini, cephede yer verdiği tarihi kalıntıların geometrisiyle tezat bir durum içine sokarken, renk tonu ile uyumlu malzemeler seçmiştir. Zumthor; "Biçimsel değil yapısal bütünlüğü simgeleyen Kolumba Kilisesini, eski ve yeni ağ olarak görüyorum. İç mekânda maddeselliğin ortaya çıkması için yerelliği yansıtan yeni tuğlalarla, duvarları yamalı, cephedeki doku ve altındaki alan önemli." açıklamasında, malzeme ve boşluk maddelerini kullanarak bedensel duyumu harekete geçirmeyi hedeflediğini belirtir (URL-36). Zumthor, iç mekânda devam eden kalıntıların üzerinde ahşap köprü ile dolaşarak katmanlaşan bir yapı oluşumuna gitmiştir (Resim 3.23). Cephedeki boşluklardan süzülen gün ışığı, hem kilisenin kalıntılarının hem de sergilenen eserlerin üzerinde izdüşümü oluşturur. Atmosferdeki hava değişiminin ve sokak seslerinin de tuğladaki boşluklardan geçerek iç mekâna yansması, bedensel deneyim ile ziyaretçilerde algılar yaratır.



Resim 3.22: Kolumba Müzesi, Görünüş, Almanya, 2007 (URL-37).



Resim 3.23: Kolumba Müzesi, Cephe Detayı ve İç Mekândan Görünüş, Almanya, 2007 (URL-37).

Holl, malzeme, mekân ve ışık oyunları ile dramatik etkiler yaratmak üzerine kurduğu mimarlık anlayışını, 2007 yılında Amerika’da uygulanan Nelson-Atkins Sanat Müzesinde gösterir. 1933 yılında yapılan taş binanın yanında yer alan müze binası, birbirine bağlı beş yapıdan oluşmaktadır. Holl; “Taş binanın cephesi ruh istiyor, araziyi sorgulamak çok önemli.” söyleminde, yapının bulunduğu alanı gördükten sonra tasarımına başladığını ifade eder (URL-38). Holl tasarımını, “Taş ve tütün zıt fikri, klasik taş tapınağa ve çevresindeki manzaraya ek olarak tasarımımızı yönlendirdi. Ekleme bir nesne değildir: peyzaj ve mimariyi birleştiren yeni bir paradigma tasarladık. Taş binanın aksine, cam merceklerin yeni hafif mimarisi, manzara çerçeveleme heykel bahçelerine dağılmıştır.” sözleri ile açıklamıştır (URL-

39). Müze binası cephesinde “u-glass” olarak adlandırılan u şeklinde dökme camı kullanan Holl, kesintisiz net bir görünüm veren güncel teknoloji malzemesinden yararlanmıştır (Resim 3.24). Holl’a göre “lens” gibi gözüken beş adet müze binasının yüzeyi, gün ışığını toplayıp iç mekânlara dağıtırken, gece olduğunda bulunduğu heykel bahçesini aydınlatır. “Bedenin, manzara ve ışık toplayan merceklerin (müze binasının) arasındaki hareketi, kendimiz ve mimarimiz arasındaki temel bağlantılardır.” sözlerinde Holl, ziyaretçilerin beden hareketleri sonucu Nelson-Atkins Sanat Müzesinin değişimini ve yarattığı algıyı, ışık maddesi ile meydana getirmiştir (URL-39). Holl için, lens işlevinde tasarlanan yapıların çevresindeki bedensel deneyimler, yeni alan ve görüş açıları oluşturarak, mevcut taş binaya heyecan verici yeni deneyimler sunacaktır.



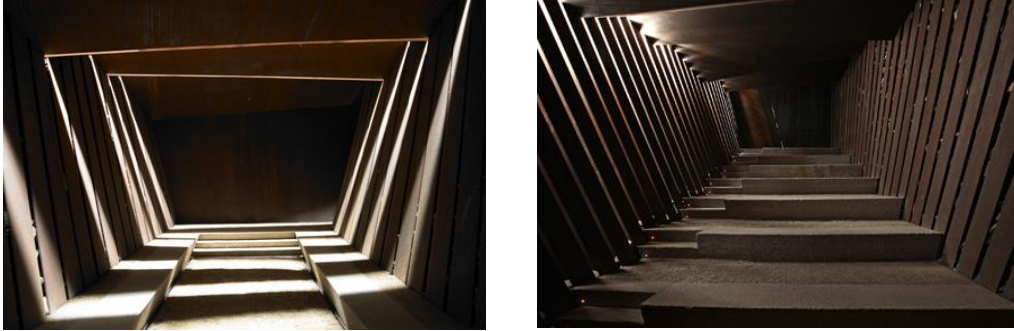
Resim 3.24: Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Gece ve Gündüz Görünüşü, Amerika, 2007 (URL-39).

İspanyol mimarlar Rafael Aranda, Carme Pigem ve Ramón Vilalta'nın tasarladığı Bell-lloc Şaraphanesi, 2007 yılında İspanya'da asma ağaçların bulunduğu arazide inşa edilmiştir (Resim 3.25). RCR; “Sanki yer bizimle konuşmuş gibi, aramızda doğan alfabeyi keşfediyoruz” sözleriyle, yapının bulunduğu yeri okuduktan sonra tasarıma başladıklarını açıklamıştır (URL-40). RCR, doğa, manzara ve atmosfer kavramlarını önemseyerek; “Atmosfer yaratmaktan bahsetmek istiyoruz. İnsanları her zaman hissettiren, duyguları uyandıran ve refah ve güzellik hissi veren mimarlık yaratmaya çalıştık” söylemi ile projelerine tutku ile yaklaştıklarını belirtir. RCR, şarabın özü olan asma ağaçların köküne doğru yerleştirdiği Bell-lloc yapısında, bulunduğu yerin bağlamıyla diyaloglar içinde mekânlar tasarlamıştır. Yeraltında

bulunan laboratuvar, şarap üretimi için gerekli sıcaklık ve nem sağlayarak, mekanik cihazlara başvurulmadan yerleştirilmiştir. RCR, binalarında yerel ve minimum miktarda malzeme ile çalıştıklarını; “Sadece bir malzeme kullanarak bir atmosfer yaratabilmeyi umuyoruz” sözleri ile ifade eder.² Teknoloji ürünü çelik ile zeminden çıkarılan taş kütlelerin bulunduğu Bell-lloc Şaraphanesinde RCR, iklimlendirme ve gölgelendirme ortamı oluşturmuştur (Resim 3.26). Korten arasındaki boşluklar, doğal ışığın ve yağmurun içeriye nüfuz etmesini sağlarken, ardında örülen kaya duvarların görünümünü ziyaretçilere yansıtır. RCR'nin, doğal ve yapay süreçleri bağlamsal etkiler ile ortaya koyduğu Bell-lloc yapısı aynı zamanda bir Land Art örneği teşkil etmektedir.



Resim 3.25: Bell-lloc Şaraphanesi, Görünüş, İspanya, 2007 (URL-40).



Resim 3.26: Bell-lloc Şaraphanesi, İç Mekân Görünüşleri, İspanya, 2007 (URL-40).

² RCR'nin, projenin metnini şu sözlerle açıklamıştır: “Şarap mahzenine bağlanan dış yürüyüş yolu. Burada ziyaretçiler ormanın manzarasını düşünebilirler. Bu, tüm duyular için bir deneyimdir. Sessizlik “duyulabilir”, şarabın aroması algılanabilir, malzemelerin gücü ve sıcaklık değişimleri hissedilebilir, minimal ışık ve gölgeler yaşanır. Mekânsal geometrisinin ve ziyaretçileri kucaklayan ve onları farklı bir zaman hissedip tadabilecekleri gizli bir dünyaya taşıyan geri dönüştürülmüş çelik ve taş malzemelerin sonucudur.” (URL-41).

3.2. MİMARLIK VE BİÇİM

3.2.1. 20. Yüzyılda “Yeni” Estetik Kavramı

Bir nesnenin sahip olduğu niteliğın, toplumsal ve kültürel değerler tarafından baskı altında tutularak izleyiciye ulaşması, (geleneksel) estetik kavramını ortaya çıkarır. Antik çağdan beri var olan estetik anlayışı, objektivist (nesnelci) bir tutum içinde bulunmuştur. Düşünceden yola çıkarak kendini somut olana dayatan geleneksel estetik kavramı, hem iyi hem doğru kabul edilen ‘güzel’ olanla ilgilenmiştir. Sanat ve mimarlıkta geleneksel estetik, düzen, sınırlılık harmoni, oran ve simetriye dayalı yapıtlarla sağlanmıştır. 60’lı yılların radikal sanat hareketleri ile sanat objeleri, tüm insanların estetik kaygılarının olduğu, arzularının ve korkularının simgesel anlatımlarına duyarlılıklarının bulunduğu varsayım içinde üretilmeye başlanmıştır. Kavramsal sanat hareketleri, sanat alanında estetik düşüncenin anlamını sorgulamıştır. Sanatın değişen estetik yargısı, sadece güzellik ölçütlerine bağlı olmadan, insanların bir beğeni kültürünün içerisindeki duygusal ve entelektüel doygunluğa ulaştırdığı değerleri içerir (Gans, 2005, 22). Nesnelere üretim süreçlerini normalleştirerek tanıtan sanatçılar, sanat eserinin maddeye bağlantısını güzel üzerinden değil yarattığı algı üzerinden ele almışlar ve ‘yeni’ estetik kavramını ortaya koymuşlardır. Böylece sanatçılar, sanatı ‘yeni’ estetik kavramının birer aracı haline getirmiş ve her defasında yenilik arayışında bulunmuşlardır. Sanat eserlerinin çevresine bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlayan yeni estetik anlayışı, izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya dönüşür. İlk bölümde ele aldığımız örneklerde görüldüğü gibi, sanat objelerinin estetik kurgusu içinde sunulması, izleyicilerin kendilerini geleneklerin dışında ve bağımsız hissetmelerini sağlamıştır. Kavramsal sanatçıların tasarımları ile değişen estetik algısı, farklı isimlerle adlandırılarak; anti-estetik, postestetik, estetik-ötesi ve trans-estetik başlıkları altında ele alınacaktır.

3.2.1.1. Anti-Estetik Kavramı

Foster’in Anti-Estetik kitabında yer alan makaleler, 60’lı yılların sanat hareketlerindeki estetik kavramını ele alır. Foster için geçmişte belirlenmiş kalıplar içindeki güzel olanla ilgilenen estetik, sanatçıların öznelci yaklaşımı ile izleyicide duyulara hitap eden duruma evrilir. Foster, “Postmodernism: A Preface”

(Postmodernizm: Önsöz) makalesinde, geleneksel estetik olana karşı, özgürleştirici bir etki olarak “**anti-estetik**” kavramını yerleştirir. “Sanatın artık dünyayı, öznel, somut ve evrensel-sembolik bütünlük üzerinde etkileyebileceği fikri.” sözleri ile anti-estetiği tanımlayan Foster, kültürel özgürlüğün bir işareti olarak görür (Foster, 1983, xv). Foster’a göre anti-estetik düşüncesi, çoğunlukla politik fikirler etrafında şekillenerek, kimlik ve cinsiyet gibi kültürel biçimlere karşı çıkan pratiktir. Popüler kültürün benimsediği anti-estetik anlayışı, herkes gibi olmamak için normatif güzellikten uzaklaşır ve öznel görüş biçimine dönüşür.

Krauss, “Sculpture in The Expanded Field” (Genişletilmiş Alanda Heykel) yazısında, plastik, sanayi ürünü gibi önceden denenmemiş malzemelerden heykeller üreten sanatçıları incelemiştir. Krauss, algı yaratma güdüsündeki sanatçıların asıl amaçlarının, nesnelere tarihselleştirme olduğunu ortaya atar. Krauss, 60’ların estetik deneyimini şu sözlerle açıklar, “Heykel nesnelere oluşumundaki tuhaflığı meşrulaştıran sanatçıların asıl hedefi, sahici bir görünüm elde etmekten geçer” (Krauss, 1979a, 33). Krauss’a göre, müze içindeki mekândan çıkarak açık alanda sergilenen heykeller, yarı-manzara ve yarı-mimari görünümüleri ile kendi manzaralarını oluşturur. Krauss, sanatçıların 1960’ların sonlarından başlayan heykel yapıtlarında, sadece dış sınırlar üzerinde odaklanmaya başladığını ifade eder. Jürgen Habermas, “Modernity-An Incomplete Project” (Modernite-Tamamlanmamış Proje) makalesinde, estetik yargının değişerek, öznel deneyimlerin ifadesine dönüştüğünü böylece tasarımcı ve kullanıcı arasındaki yeni bir ilişkinin doğduğundan bahseder (Habermas, 1983, 5). Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society” (Postmodernizm ve Tüketim Toplumu) yazısında, estetiğin ortak bir dil olmaktan çıkarak, bireysellik kavramıyla organik bağlantılı olduğunu açıklamış ve onu öznelleşen stilistliğe benzetmiştir (Jameson, 1983, 111). Artık sanatın kendine ait özü, öznenin yüklediği anlam ile şekillenmeye başlar.

3.2.1.2. Estetik-Ötesi ve Trans-Estetik Kavramı

Postmodern estetik meselesine eleştirel yaklaşan Baudrillard, “Sanat Komplosu” kitabında, değişen estetik kavramını Duchamp ve Warhol üzerinden ele alır. Baudrillard, Duchamp’ın sıradan nesnelere sanatsal bir görünüm kazandırma

anlayışını, “**estetik-ötesi**” olarak nitelendirmiştir (Baudrillard, 2005, 75). Baudrillard, geleneksel estetikten uzak teknolojik ve sanal nesnelere, zihinde hiçbir şey çağrıştırmayan, hiçbir çekiciliğe, değere sahip olmayan ve dünyanın yanılısamasını yitirmiş bir yer olduğunu gösteren fetiş nesnelere benzetir. Böylece sanat, herhangi bir nesneye belli bir özelliği olmayan görünüm kazandırmış ve estetik-ötesine dönüşmüştür.

Baudrillard’a göre 60’lı yıllardan sonra sanat, estetik-ötesi bir aşamaya geçmiş ve sadece görüntüden ibaret olmuştur. Baudrillard, Duchamp ile sanatın sıradanlığa dönüşmesini, estetik-ötesi olarak adlandırırken, Warhol ile sıradanlığın sanata dönüşmesini trans-estetik olarak tanımlar. Baudrillard; “1965 yılında ticari bir nesnenin sanat dünyasına sokulmasının yol açtığı travma ile duygusal bir estetik anlayışa geri dönüş” sözlerinde, Warhol’un ticari nesnelere sanatsal bir biçim yükleyerek, kutsal bir konuma ulaştırmasından bahseder (Baudrillard, 2005, 34). Baudrillard’a göre her şeyin estetikleştirilmesi, aslında estetiğin hiçbir yerde var olmadığı anlamına gelir ve trans-estetik anlayışını ortaya çıkarır. Baudrillard’a göre, sadece tüketim toplumuna adanarak üretilen trans-estetik nesnelere, dünyanın bir parçasına dönüşmüştür. Böylelikle sanat nesnelere, birbirini tekrarlayan ve kopyalayan bir “**simülasyon**” sürecine girmiştir. Baudrillard için, 20. yüzyılda sanatta estetik kavramı, anlamın değil toplumun istediği gösterinin karşılığı olmuştur.

3.2.1.3. Post-Estetik Kavramı

Donald Kuspit’e göre sanat, zihinsel bir olgunun nesnel karşılığıdır. Zevk duygusunun değişkenliğinden dolayı, sanatçı zevkli ve iyi olmaya çalışmamalı, var olmaya gayret etmelidir. Kuspit, Duchamp’ın eserlerindeki düşüncelerini iyi bir biçimde aktardığını ve sonra her şeyi kendi akışına bıraktığını açıklar (Kuspit, 2006, 33). Kuspit’e göre 20. yüzyılda estetik, maddesellik içinde ya da madde aracılığıyla olanda değil, maddi olanın kavramsal durumuna dönüşmüştür. Yeni estetik kavramını “**post-estetik**” olarak adlandıran Kuspit, yaratma sürecinin estetik bir süreç olduğundan bahseder. Kuspit, süreçten sonra ortaya çıkan sanat eserin, gündelik gerçeklik deneyiminin dönüşümü ile özgünleşerek yeni bir duruma evrildiğini belirtir (Kuspit, 2006, 44). Kuspit için post-estetik, kendinden öncekilere

benzemeyen ve her defasında farklılığı arayan nesnelere biçimidir. Kuspit; “Sanat, çirkinliğe güzel bir biçim vererek, yok edilemeyecek de bir şeylerin içine sokulabileceğini göstererek -böylece çirkinliği daha az travmatik hale getirerek- özündeki ilahi karakteri sergilemiş olur. Böylece çirkinlikten güzellik doğabilir” söylemi ile insanoğlunun yıkılışının ve ölümünün, dünyadaki çirkinliğin bir parçası olduğunu hatırlatır (Kuspit, 2006, 202). Charles Jencks, “The Architecture of the Jumping Universe” (Atlayan Evrenin Mimarisi) kitabında, postmodern estetiği ele alır. Modernizmi makine estetiği olarak adlandıran Jencks, Gehry’nin doğal ve inşa edilmiş dünyaları birbirine bağlamasını yeni estetik olarak görür (Jencks, 1997b, 72). Jencks, estetik kodların sadece Klasik ve Gotik mimarideki güzelliğinden oluşmadığını, kitsch ve grotesk gibi çirkinliklerde de barındığını belirtir. Çünkü tüm postmodern yapıtlar, doğayı yapısal bir özellik ile sunarak kendi estetiğini oluştururlar. Jencks, kültürün post-estetik kavramını karmaşıklıkla genişlettiğini öne sürer. Jencks’e göre, evren sonsuza dek genişliyor ise, her pazartesi sabahı yeni bir mimariye ve yeni bir estetiğe hazır olmamız gerekir. Bu yüzden, mimari diller sürekli değiştirilmeli ve insanlar ani değişimlere açık olmalıdır (Jencks, 1997b, 145).

3.2.2. Yeni Estetik’in İşlevleri

Modernizmin mimarlık dünyasındaki katı fonksiyonel çözümleri, 1960’lı yıllardaki sanat akımlarının etkisiyle değişime uğramıştır. Mimarlar, kolektivist toplumun ima ettiği evrenselliği, bireysel zevk ve hayal gücü ile binalarında temsil etmeye çalışmıştır. Bir binanın üretiminde yeterince özgür olunabilmesi diğer bir deyişle fonksiyonlarından ve tipolojisinden bağımsız olarak estetik kaygılarla tasarlanabilmesi, otonom mimarlığın bir parçası olmaktadır. Otonom mimari, mimarın bireyselliğini toplum normlarından ayırarak, kendine has tasarım yollarına girmesine izin vermiştir. Böylece mimarlar, özgürleşme çabası içinde ürettikleri yapılarını sanat nesnesine dönüştürerek, mimarlıkta estetiğin sorgulanmasının önünü açmıştır.

Koolhaas “Delirious New York” kitabında, tıkanıklık kültürü olarak tanımladığı Manhattan bölgesinin gridal düzleminin, tekrar planlanması önermiştir. Binaların yüksekliğini artırmak ve taban alanını minimum seviyeye taşımak isteyen

Koolhaas, asansör elemanını estetik unsur olarak görmüş, gökdelenler ile dünyanın yeniden üretileceğini düşünmüştür (Koolhaas, 1978, 82). Koolhaas, yeni estetik anlayışının, mimarının hayal gücüne bağlı biçim, oran, uygunluk, renk hissine sahip olmanın yanı sıra maceracı, bağımsız, kararlılık ve cesaret ile oluşmasından bahseder (Koolhaas, 1978, 173). 1960 ve 70ler sonrası değişen Amerika'ya yeni bir şey yapmak isteyen Koolhaas, insanların sevdiği değil, diğer yapı gruplarını yok etmek isteyen büyük binalar önermek istediğinden bahseder. Koolhaas'a göre, büyük şehirler ve büyük yapılar inşa etmek, insanlara maksimum konfor ve güç sağlar. 2016 yılındaki bir röportajında "Zaha Hadid, Frank Gehry tekil estetik ürünler ortaya çıkarıyor, bunun hakkında ne düşünüyorsunuz? Siz buna direnç gösteriyorsunuz?" sorusuna Koolhaas; "Kamufleji seviyoruz, ama şu anlamda; kendi kimliğimizi projelerimize birebir yansıtmıyoruz. Biz mimarlığın cevap bulma ve vermenin bir arayışı olduğunu düşünüyoruz, bazen doğaya bazen bir içeriğe cevap verirsin. Biz bu yüzden her problemde farklı düşünmeliyiz ve her bina farklı olmalı." cevabı ile belli bir mimari stile başvurmadan, birbirinden farklı kimlikte ve karmaşıklıkta yapılar inşa etmiştir (URL-42). Koolhaas, tek defaya özgü, büyük ve plastik etkisi güçlü yapılar ortaya koymuştur. İzleyicide uyarıcı bir etki bırakması için görsel olarak benzersiz şekilde kesişen kütleleri Koolhaas, teknolojiden yararlanarak bir araya getirmiştir.

Koolhaas, Bruce Mau ile birlikte 1995 yılında yayınladığı S,M,L,XL kitabında, projelerinin yanı sıra kentin ve mimarının son yüzyıldaki dönüşümünü sorgulayan metinlere de yer vermiştir. Kitapta, küreselleşme, ekonomi ve politikanın, mimarideki etkisi ele alınır. Yapıların ölçeklerine göre sınıflandıran Koolhaas, Large bölümünde "Bigness" (büyüklük) mimarisini tanımlar. Koolhaas'a göre, belli bir ölçeğin ötesindeki mimari, büyüklüğün özelliklerini edinir. Koolhaas; "Bigness kavramı, Everest Dağı'nın dağcıları tarafından verilen isimdir: çünkü orada. Bigness nihai mimaridir." ifadesinde bina, mimari kompozisyondan, gelenekten ve bağlamdan koparak, büyüklüğü ile sadece kendisi var olur (Koolhaas ve Mau, 1995, 495). Koolhaas, yüz yıl önce teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı Big Bang'ın, günümüzde yeniden yapılandırılması için büyüklük kavramını paralel bir potansiyel olarak görür. Koolhaas için büyüklük, şehir ile rekabete girerek ona ihtiyaç duymaz,

el koyar ve sonunda şehrin kendisi olur. Koolhaas, büyüklüğü mimaride kolektif bir alan olarak görmüştür. Büyüklüğün kontrol edilemez olması, parçalarının otonomisini tetiklemesine rağmen, bütüne bağlılıklarını korumaya devam eder. Koolhaas; “Mimari, modernizmin bir aracı olarak araçsallığını yeniden kazanmak için kendini modernizm ve biçimciliğin bitmiş ideolojik ve sanatsal hareketlerinden ancak Bigness aracılığıyla ayırabilir.” sözleri ile büyüklüğün radikal sanat hareketlerinden farkını, öngörülemeyen mühendisliği içeren tek mimari olmasına bağlar (Koolhaas ve Mau, 1995, 501). Koolhaas, Mayıs 68 harekâtını sanat ve mimari alanda başarısız bir girişim olarak görmüş ve ortamın karışıklığını düzenlemeye çalışan estetik kavramının yarattığı sahte manzaralardan bahsetmiştir. Büyüklük Koolhaas için, esnek olmayan, değişmez, kesin, sonsuza dek orada ve insanüstü çabalarla üretilmiştir ve sosyal dünyanın yeniden örgütlenmesi için yeni bir programdır. Koolhaas’ın, sürekli sınırları aşmak için tasarladığı yapıları, büyüklük adı altında kendi estetik anlayışını oluşturur.

Mimar Peter Eisenman “The End of the Beginning” (Başlangıcın Sonu) yazısında; “Venturi’den sonra, mimari eserler herkesin erişebileceği bir mesaj taşır. Binalar başka bir mimarinin temsili değil, somutlaşan anlam içerir. Mimarlık artık aklın inandırıcılığı ve deneyimin arzusunun bileşimine, kendi zamanını ifade eden zeitgeiste dönüştü.” açıklaması ile 1960 ve sonrası değişen mimariyi sorgulamıştır (Eisenman, 1984, 154-173). Eisenman, mimarların sürekli farklı olanı arayarak sadece kendini temsil eden binalar ürettiğinden bahseder. Tipoloji yerine teknolojidен yararlanılarak oluşturulan simülasyon mimarisi, Eisenman’ın estetik anlayışını ifade eder. Mimari ürünleri kendisinden başka bir şey ifade etmeyen olarak gören Eisenman’a göre yeni estetik anlayışı, doktrinlerden arınmış ve keyfiliğe dayalı olan formlardan oluşmaktadır. Bu sayede yapılar formları ile insanlarda farklı izlenimler bırakarak, bulunduğu kentsel alanda izole edilmiş nesneye dönüşmektedir. Krauss’un 1979 yılında yayınladığı “Grids” makalesinde ele aldığı ızgara sistemi, Eisenman’ın mimari anlayışının temelini oluşturur. Krauss için, kavramsal sanatçıların resimlerinde kullandığı ızgara sistemi sonsuz koordinat düzleminde yer aldığından, geçmişten gelen her hangi bir anlamla ilişkilendirilemez (Krauss, 1979b, 50-64). Sadece kendi maddeselliği ile uğraşan sanat ürünü, ızgara ile soyut bir

kavramın içine yerleştirilmiştir. Sanatın tarihle bağlantısını koparmasını sağlayan ve sonsuzluğa giden ızgara sistemini, Eisenman mimarlıkta biçimsel olarak yansıtmıştır. Eisenman tasarladıklarını sonsuzluğun bir parçası olarak sunmak istemiştir (Eisenman, 1984, 154-173). Eisenman, oluşturduğu ızgaranın dışarıya doğru yayılımını, estetiğin ise nesnenin dış sınırlarından içeriye doğru yoğunlaştığını göstermek istemiştir. Binalarındaki değişken dış yüzeylerini ızgara sistemine yerleştirerek kendi stilini oluşturan Eisenman, estetik kavramına farklı boyuttan yaklaşmıştır.

Erzen, 2007 Uluslararası Estetik Kongresi'nin kitapçığında, mimarlıkta estetik düşüncenin önemini şu sözler ile vurgular; “Önemli olan bugünün mimari biçim anlayışı ile tasarımı değerlendirmek değil, bireyin çok yönlü algıları ve davranışları mimarlığı bireysel, toplumsal, kültürel ve politik olarak çözebilmek, anlam ve biçim ilişkisini irdelemektir.” Kongredeki bildirilerde, modernizmin öğretisinin 1960’lardan sonra önemini yitirdiği ve “20. yüzyıl mimarlığının bağlamlara cevap veren değil, bağlam üreten bir mimarlık” olduğu açıklanır (Çelebi, 2011, 7). Erzen’e göre yeni estetik anlayışı, mimari olanı gelenekselden koparmak ve yerini devrimci bir kültüre bırakmak için, binayı çevresinden farklı kılmamanın yollarını arar.

Her geçen yıl teknolojinin olanakları ile sürekli olarak sorgulanmasının bir zorunluluğa dönüştüğü estetik kavramı, binaların dış sınırlarını ortadan kaldırarak, yeni mimari biçimler oluşturmaya imkân tanır. Baudrillard’a göre, yeni estetik düşüncesindeki mimarlar, çeşitli anlamlar yükledikleri yapılarını anıtsal nesnelere dönüştürmüş ve fetişleştirmiştir. (Baudrillard, 2005, 66). Baudrillard, yeni estetiğin yarattığı dünyadan söz edilebilmesi için nesne sayısının her geçen gün artması gerektiğini açıklar. Bu durumda nesnelere, sınırsız sayıda biçim üretimine yol açması, Baudrillard için estetik kavramının sonuna gelineceğinin işareti olmaktadır.

Teknolojinin sağladığı malzeme çeşitliliği ve kullanımı ile bilgisayar çağının imkânları, mimari olanı teknik kısıtlamalardan uzaklaştırmıştır. Spencer, 20. yüzyılda binaların kabuğu geleneksel kodlarla değil, yeni biçimsel, geometrik ve tektonik araçlarla ifade edildiğinden bahseder (Spencer, 2018, 247). Spencer’ın

mimaride adlandırdığı “**kabuk politikası**”, bireysellik içinde tasarlanarak izleyicilere sunulur. Dış sınırları belirsizleşen binanın kabuğu, kamusal ile öznel olanı kaynaştırarak, yeni bir estetik tutumu ortaya çıkar. Spencer “yeni” estetiği salt duyumsama olarak gören anlayıştan bahseder. Spencer’a göre estetik, insanın algı ve duyumsama alanını belirtir. Böylece duyu bilgidен ayrılarak, deneyimlemeyi olumlar. Estetiğin bedene ilişkin bir söylem olduğunu açıklayan Spencer, izleyicinin fiziki katılımının önemini vurgular. Bu durum, bedenın duyarlılıkla ve duygulanımlarla sarmalanmış ve her daim düşünceden uzak bir şekilde yaşanan anlık isteklerle uyum içindedir (Spencer, 2018, 264).

1960’ların ruhu olan bağımsızlık ve özgürlük, mimarlık alanında mekân, zaman ve beden üçgenindeki deneyimle ortaya çıkarak, yeni estetik kavramını oluşturur. Geçmişte estetik düşüncesi güzellik anlayışının temeli iken, günümüz toplumunda kalabalıktan sıyrılmak için farklı olmanın gerektiğini kapsamaktadır. Kendinden öncekini tekrarlamayan ve bir senaryo içerisinde ortaya konulan yapıların estetiği, salt görsellik ve izleyicinin fiziki katılımı sonucu ortaya çıkar. Yeni estetik anlayışıyla tasarlanan yapılar, çevresinde oluşturulan kimliklere ait olmak isteyenlerin düşüncelerini yansıtır. Yapının biçimi üzerinden temsil edilen “yeni” estetik, nesneyi öznel bir duruma indirgeyerek, bireye özgü olduğu itibarını uyandıran duygulanımlara neden olmaktadır. Farklı anlamsal tanımlamaları içeren bu duygulanımlar, yeni estetik çerçevesinde; şoke edici, hayranlık uyandırma, ürkütücü olma, kitsch durumu başlıkları altında, yapıların en çok öne çıkan özelliği ile ele alınacaktır. Her biri bir başlık altında gösterilen yapılar, aslında diğer kategorilere de dâhil edilebilmektedir. Malzemenin monotonluğu veya çeşitliliği ile toplum üzerinde “yeni estetik” etkiler bırakan mimarlar, kavramsal sanatta olduğu gibi yaptıklarını açıklamaya yönelik farklı ve keyfi söylemler oluştururken, kendilerince mevcut olan anlama “işaret” etmişlerdir.

3.2.2.1. Şoke Etme

Piet Blom’un tasarladığı Cube Houses yapısı, Hollanda’nın Rotterdam şehrinde 1977-1984 yılları arasında tamamlanmıştır. Blom, ev kütesini 45 derece eğerek ve sütunlar üzerine oturtturarak, geleneksel ev kavramına farklı bir boyuttan

yaklaşmıştır. Evler üç katlıdır: zemin kat girişi, birinci kat yaşama alanı, ikinci kat ise yatak odası ve banyodan oluşmaktadır (Resim 3.27). Betonarme kolonlar üzerindeki küp evlerin konstrüksiyonu ahşap iskeletten oluşmuş, cephesi taş yünü panel, çatısı ise çinko kaplanmıştır. Blom, katıldığı bir konuşmada bir işçinin “Neden maymun gibi ağaçlarda yaşamaya başlayamıyoruz?” sorusundan ilham alarak küp evleri tasarladığını açıklar. Blom; “Yapının bulunduğu bölge, kabuğun, tüm ağaçların kalbidir. Sonra haftalarca yatakta yatıyorum, çünkü fikrin nasıl çözülmesi gerektiğini bilmiyordum.” sözleri ile ormandaki ağaçların yerini alacak yaşama birimlerini düşündüğünü aktarır (URL-43). Blom'a göre, her bir evin üçgen tepesi, soyut ormandaki bir ağacı temsil ediyordu. Kütleleri ağaca, bir arada bulunmasını ormana benzeten Blom, tasarımıyla ev kavramının sorgulanmasının önünü açmıştır. Blom, sosyal ortamın gerektirdiği topluluğu, evlerin biçimleriyle ifade etmiş böylece kavramsal sanatın anlayışını tasarımına yansıtmıştır. Asimetrik yapının alışılmamış formu ile farklı mekânsal deneyimler sunan Cube Houses, ziyaretçilerde şoke edici izlenim bırakan turistik yapıya dönüşmüştür.



Resim 3.27: Cube Houses, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Hollanda, 1984 (URL-43).

Gehry'nin tasarımı Guggenheim Bilbao Müzesi, 1997 yılında İspanya'nın Bilbao şehrinde açılmıştır (Resim 3.28). Binanın titanyumla kaplı plakalar ile tekneyi çağrıştıran yüzeyi, liman kentinin endüstriyel geçmişine atıfta bulunur. Bilgisayar ortamında tasarlanarak hazırlanmış eğimli yüzeyler, cam ve kireçtaşının yanı sıra teknoloji ürünü titanyumdan oluşmaktadır (Resim 3.29). Gehry, Guggenheim Müzesini, “Kültürel olarak Madrid ve Barselona ile rekabet edemeyen Bilbao şehrini

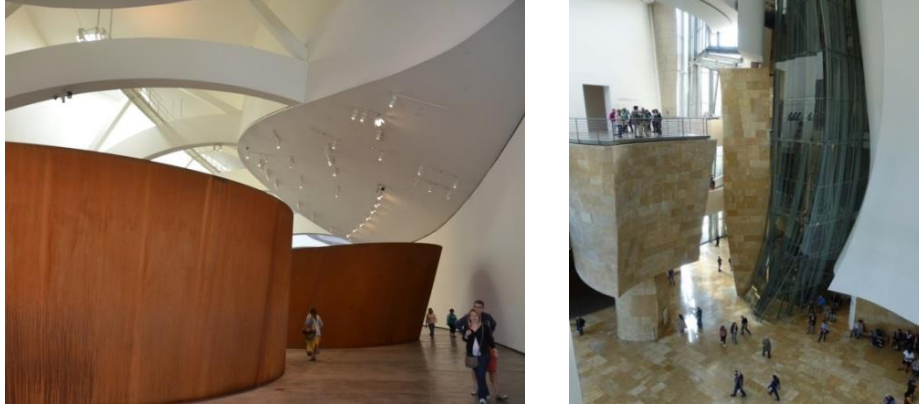
öne çıkarmak için yapılan bina” olarak tanımlamıştır. Özgün mimarisi ile dikkat çeken yapı, sanayi şehrini yenilemek ve modernleştirmek üzere tasarlanmıştır. Açıldığından beri turistik yapıya dönüşen müze, Bilbao'nun ekonomisini arttırdığı için ‘Bilbao Etkisi’ adıyla anılmaya başlanmıştır. Gehry, tasarımının ana fikrini şu sözler ile açıklamıştır:

Farklı olanı bulabilmek için büyük düşünmek zorundaydım. Projeye başlamadan önce Bilbao'ya gittim ve oradaki durağan manzara ile karşılaştım. Limandaki suyun içinde bir balığı düşündüm, hareket ettiğinde çok güzel formlar oluşur. Balık hareketini binanın cephesine yansıtarak manzaraya hareketlilik kazandırmak istedim. 19.yüzyıl ve Rönesans'ı, nostaljiyi herkes özlüyor ama biz daha hızlı bir dünyada yaşamak istiyoruz. Sanatın önemini ve dünya ile ilişkisini bu binada kurmak istedim. Işık ile titanyumun ilişkisini sevdim.(URL-44)

Röportajın devamında “İnsanları korkuttuğunu düşünmüyor musun?” sorusuna Gehry; “Kendimi böyle düşünmüyorum. Tasarladığım binaları hayal ediyorum ve farklı bir şeyler ortaya koyuyorum.” sözleri ile cevaplamıştır (URL-44). Gehry, balığın devinimini müzesinin cephesine aktarırken, zaman içinde sürekli değişen bir yapı meydana getirmek istemiştir. Kavramsal sanatın maddeyi fiziksel değişime uğratarak anlam yüklenmesini Gehry, Guggenheim tasarımında dile getirmiştir. Gehry, aynı zamanda müze yapılarını biçimsel olarak yeniden yorumlamış ve insanların kamusal binalar hakkında düşünme şeklini değiştirmiştir. Guggenheim Müzesinin karmaşıklığı ve alışılmadık şekli ziyaretçilerde şoke edici bir izlenim bırakırken, 20. yüzyıl mimarlığının ikon yapılarından biri olmuştur.



Resim 3.28: Guggenheim Müzesi, Görünüş, İspanya, 1997 (URL-45).



Resim 3.29: Guggenheim Müzesi, İç Mekândan Görünüşler, İspanya, 1997 (URL-45).

Koolhaas'ın Seattle Merkez Kütüphanesi, 2004 yılında Amerika'nın Washington eyaletinde inşa edilmiştir (Resim 3.30). Koolhaas, geleneksel kütüphanelerin hapishane ortamını andırdığını, özel yapıların daha karmaşık ve eğlenceli biçimlerle donatıldığını açıklamıştır. Bununla birlikte son yıllarda kamusal alanların azalması ve dijital ortamın çoğalmasına dikkat çeken Koolhaas, Seattle Merkez Kütüphanesi ile yarı-kamusal bina yaratmak istemiştir. Koolhaas tasarımını, "Bu tür kamusal alanları yeniden tasvir etmek istedik. O şehir Microsoft şirketinin şehriydi. Yaratıcılık, zekâ ve inanılmaz bilgi birikimi vardı. Teknoloji ile meşruiyeti, kütüphane yapısında yeniden tanımladık." sözleri ile anlatmıştır (URL-46). Koolhaas aşağıdaki açıklamasında, kat döşemelerinin uzantılarını gökyüzünde süzülen uçaklara benzetmiştir:

Koolhaas: Kütüphanenin çeşitli programları beş platform arasında düzenlenmiş olup, binanın kendine özgü yönelimini birlikte dikte ederek, şehre hem zarafeti hem de mantığı açısından sağlam ve ilham verici bir bina sunmaktadır. OMA'nın tutkusu, kütüphaneyi artık sadece kitaba adanmış bir kurum olarak değil, yeni ve eski tüm güçlü medya biçimlerinin eşit ve okunaklı olarak sunulduğu bir bilgi deposu olarak yeniden tanımlamaktır. İlk operasyonumuz, kütüphanenin programlarını medya ile birleştirmektir. Beş adet kütüphane fonksiyonu belirledik ve bunları üst üste binen platformlarda ve dört "kararsız" kümede düzenledik. Her alan, farklı boyut, esneklik, dolaşım, palet ve yapıya sahip mimari olarak tanımlanmış ve özel performans için donatılmıştır.(URL-47)

Koolhaas, teknolojinin son imkânlarını kullanarak, binada uzun konsol kirişlerin taşınmasını, keskin köşe birleşimleri ve kolonsuz büyük açıklıkların geçilmesini sağlamıştır (Resim 3.31). Seattle kütüphanesinin tasarımı ile geleneksel kurumların estetiğine başkaldıran Koolhaas, 60'ların özgürleşme ruhunu tasarımına

aktarmıştır. Seattle kütüphanesinin biçimi, yüzeyinin parlaklığı ve şeffaflığı ile hem dış hem iç mekânda, insanlar üstünde şoke edici bir etki bırakmaktadır.



Resim 3.30: Seattle Merkez Kütüphanesi, Görünüş, Amerika, 2004 (URL-47).



Resim 3.31: Seattle Merkez Kütüphanesi, İç Mekândan Görünüş, Amerika, 2004 (URL-47).

3.2.2.2. Hayranlık Uyandırma

Avustralya'nın Sydney limanında 1973 yılında tamamlanan Sydney Opera Binası, Jorn Utzon tarafından 1957 yılında tasarlanmıştır (Resim 3.32). Yelken görüntüsüne sahip binanın dış kabuğu, bir kürenin kesitinden çıkan nervürlü kirişlerden oluşmaktadır. Yapının cephesi prekast beton kalıplardan dökülmüş ve

üstüne seramikten oluşan paneller kaplanmıştır. Cam yüzeyin strüktürü bronz dikmeler ile sağlanarak, estetik bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır (Resim 3.33). Utzon opera binasının formunu, çocukluğunda babasıyla beraber vakit geçirdiği tekneleri ile ilişkilendirir. Utzon binanın tasarımını “Konsept uzay ve ışıktı” sözleri ile tanımlamıştır.

Utzon: Mimari, Bennelong noktasının karakterini vurgular ve limanın görüşünden daha fazla yararlanır. Seyircinin yaklaşımı, karmaşık olmayan merdiven yapıları ile Grek tiyatrolarında olduğu gibi kolay ve belirgin bir şekilde telaffuz edilir. Binanın tüm farklı bölümleri arasında kapalı bağlantı sağlanmıştır. Tüm dış mekân hafiflik ve şenlik yayar böylece Sydney kare liman binaları ile tezatlık içindedir... Bana göre binanın ne kadar sevildiğini bilmek büyük bir sevinç. (URL-48)

Utzon yukarıdaki ifadesi ile farklı biçim ve renkten dolayı, opera binasının bulunduğu noktada mutluluk sağladığını düşünür. Utzon, 60’ların değişen ve gelişen müzik anlayışını, Sydney Opera Binasının yenilikçi formu ile yansıtır. Heykelsi yapısıyla Sydney Opera Binası, ziyaretçilerde hayranlık bırakmaktadır. Mimari ve kültürel olarak Sydney’i dünyanın ikon şehirlerinden biri haline getiren yapı, Unesco tarafından dünyanın sekizinci harikası kabul edilmiştir.



Resim 3.32: Sydney Opera Binası, Görünüş, Avustralya, 1973 (URL-48).



Resim 3.33: Sydney Opera Binası, Dış Kabuk ve İç Mekân Görünüşü, Avustralya, 1973 (URL-48).

Alvaro Siza'nın tasarladığı Expo'98 Pavilion, Portekiz'in Lizbon şehrinde 1998 yılında tamamlanmıştır (Resim 3.34). Tuna Nehrine kıyısı olan yapıda, liman kenarını yeniden canlandırmak ve şehir etkinlikleri gerçekleştirmek için kamusal alan üretimine gidilmiştir. Siza "Bu binada simgesel özellikteki şeylerden kaçındık" ifadesi ile yapıya her hangi bir sembol yüklemekten uzak durduklarını dile getirir (URL-49). Bunun yerine alışılmadık mühendis tekniklerin uygulandığı yapının en dikkat çeken özelliği giriş saçağıdır. Toplanma alanı için oluşturulan betonarme örtünün inceliği ve kavisi, çelik halatlar ile sağlanmıştır. Kumaş görünümündeki beton saçak, Expo yapısına anıtsal giriş kapısı olarak işlev görmektedir. Siza "Bence sonuç çok ilginç, sıkıcı bir binanın yanında, çok özel bir yarım." sözleri ile yapının iki farklı görünümünü ve hissettirdiklerini açıklamıştır (URL-49). Siza, betonun bir yandan kalıplaşmış kullanımını diğer yandan işlenerek estetik boyut kazandırılmasını işaret etmiştir. Böylece Siza'nın tasarımı, kavramsal sanatta sıradan bir maddenin fiziksel özelliği bambaşka şekilde sunularak ilgi duyulmasına benzer bir yaklaşım gösterir. Geçici inşa edilen fakat etkileyici bir yapıya dönüşerek kalıcı olmasına karar verilen Expo'98 Pavilion, çevresinde hayranlık uyandırıcı bir etki bırakmaktadır.



Resim 3.34: Expo'98 Pavilyon, Görünüş, Portekiz, 1998 (URL-49).

Emre Arolat'ın tasarladığı Sancaklar Cami, 2013 yılında İstanbul'da tamamlanmıştır. Klasik cami anlayışının ötesinde yer altında konumlanan yapı, taş duvar ve merdivenlerin arasında gizlenmiştir (Resim 3.35). Arolat, yapının form tartışmalarından uzak, yalnızca dini bir alanın özüne odaklandığını açıklamıştır. Arolat aşağıdaki ifadesinde, iç mekânın tek süsünü, kible duvarına sızan ve günün saatine göre değişen gün ışığını gösterir:

Fiziksel ve duygusal zevk ön plandaydı. Tasarım, birincil iç dünya gibi, tüm kültürel yüklerden arınmış en saf ışık ve madde biçimlerini temsil etmeyi amaçladı. Binanın alanın yamacında kaybolması, her zaman oradaymış gibi zemine demirlenmesi, tüm zamansal ve kültürel etkileşimlerden kurtulması amaçlanmıştır.(URL-50)

Arolat, reflektif siyah yüzeydeki “vav” yazısının dikkat çektiği iç mekânı, bezeme ve renklerle değil ışık oyunları ile süslemeye çalışmıştır (Resim 3.36). Arolat dua salonunu “Uzay gibi basit bir mağara, sadece dua etmek ve Tanrı ile yalnız kalmak için dramatik ve hayret verici bir yer haline geliyor. Alan bir meditasyon alanı olarak tanımlanabilir.” sözleri ile bahsetmiş, duvar ve tavanların yüksekliğini alçakgönüllülük hissi ile bağdaştırmıştır (URL-50). Arolat, Sancaklar Camisinde uyguladığı mekân, ışık, ölçek, kademelenme ile dini bir yapıya farklı tipoloji ile yaklaşmıştır. Arolat'ın topoğrafya içine gizlediği Sancaklar Camisi, 60'ların sanat anlayışı izlerini taşıyan Mary Miss'in “Parameters” adlı çalışması ile ilişkilendirilebilir. İkisinin de ortak özelliği, fiziksel olarak gösterişli yapıdan ziyade

beden deneyimi ile mekânların keşfedilmesidir. Yer altında gizlenen Sancaklar Camisi, beden deneyimi ile izleyicide şoke edici bir etki bırakırken, alışılmadık peyzaj ve ışık oyunları ile hayranlık duygusu yaratmaktadır.



Resim 3.35: Sancaklar Cami, Dış Mekândan Görünüş, İstanbul, 2013 (URL-50).



Resim 3.36: Sancaklar Cami, İç Mekândan Görünüş, İstanbul, 2013 (URL-50).

Jean Nouvel'ın tasarladığı Katar Ulusal Müzesi, 2019 yılında inşa edilmiştir (Resim 3.37). Nouvel, Katar ülkesinin İkinci Dünya Savaşından sonra petrolün etkisiyle geçirdiği değişim ile ziyaretçileri çeken kavşak noktasına dönüşümünü anlatmıştır. Katar'ın geçmişinden beri barındırdığı üç hikâyeyi; sakinleri, kıyı endüstrisi ve çöl yaşamı ile krallığı Nouvel, “çöl gülü” ile sembolize ederek müze binasına yansıtmak istemiştir. Nouvel tasarımını aşağıdaki sözleri ile tanımlamıştır:

Sadece kurak kıyı bölgelerinde oluşan mineral kristallerin çiçek benzeri bir agregası olan çöl gülü, doğanın kendisinin binlerce yıl boyunca birlikte hareket eden rüzgâr, deniz spreyi ve kum yoluyla yarattığı ilk mimari yapıdır. Şaşırtıcı derecede karmaşık ve şiirsel. Çöl gülünü bir başlangıç noktası olarak almak, ütopyik bir fikir değil, çok ilerici bir hale geldi. “Ütopik” diyorum çünkü 350 metre uzunluğunda, içeriye doğru büyük kıvrımlı diskleri, kavşakları ve dirsekli elemanları - çöl gülünü yaratan her şey - büyük teknik zorluklarla karşılaşmak zorunda kaldık. Bu bina, Katar'ın kendisi gibi teknolojinin son teknolojisidir.(URL-51)

Nouvel, “Farklı hacimlerde yürürken, bir sonraki adımın ne olacağını asla bilemezsiniz. Fikir, zıtlıklar ile sürprizleri yaratmaktır. Örneğin, eğimli bir diskle yüksek bir odadan daha düşük kotta başka bir odaya gidebilirsiniz. İki oda arasındaki farklılık, dinamik bir şey üretir.” açıklamasında, müze binasının geometrisi ve izleyicinin bedensel deneyiminin, yeni mekânların keşfedilmesine imkan tanıdığı anlatır (URL-51). Yapının cephe kaplaması bej renginde, beton panellerden oluşmaktadır. Geometrik disklerin birbirine kenetlenerek devam etmesi, kullanılan cam elyaf takviyeli betonun esnekliğinden kaynaklanır (Resim 3.38). Nouvel bir röportajında, ziyaretçilerin Katar'ın elementleri olan; su ve kum, ışık ve gölgeler, çölde rüzgâr, yabancı ve yerli bitki örtüsünü müze binasında hissetmelerini istediğini belirtir (URL-52). Nouvel'in teknolojinin olanakları ile uyguladığı bir imgeyi, temsile dayanan tasarımı, kavramsal sanatın nesnelere aracılığıyla çevresinde kurduğu ilişkiye benzetilebilir. Katar Ulusal Müze binası, sıradışı görünüşü ve mekân örgütlenmesi ile ziyaretçilerde hayranlık etkisi yaratmaktadır.



Resim 3.37: Katar Ulusal Müzesi, Görünüş, Katar, 2019 (URL-51).



Resim 3.38: Katar Ulusal Müzesi, Dış Cephesi ve İç Mekândan Görünüş, Katar, 2019 (URL-51).

3.2.2.3. Ürkütücü Olma

20. yüzyıldan itibaren gelenekselden uzaklaşarak kolektif olana yönelen sanatçılar, estetik dilinde sadece güzel olanı uygulamak yerine insanlarda tutkuyu ortaya çıkaran tasarımlara yönelmiştir. Tutkuyu, dehşet verici yönüyle, yüce kavramının altında ele alan Edmund Burke, 1757 yılında zihinde hissedilen en güçlü duygu olarak tanımlamıştır. Burke, birbirinden çok farklı niteliklere sahip olan güzel ve yüce olanı ayırmış, güzelin yanı sıra estetik bir haz uyandıran yücenin kaynağını sorgulamıştır. Burke, “Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her türlü şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey ‘yücenin’ kaynağıdır.” söyleminde, acının hazdan daha güçlü bir duygulanım yarattığını vurgulamış ve korkunç olanı yüce kavramının içine yerleştirmiştir (Burke, 2008, 42). Burke’a göre yüce nesnelere fiziksel özellikleri güzele oranla, boyut itibarıyla daha büyük, görünümü muğlak ve karanlık olmalıdır. “Herhangi bir şeyi çok korkunç bir hale getirmek için belirsizliğin şart” açıklaması ile Burke için ışık ve karanlık kavramları, belirsizliği oluşturan bir etkidir ve nesneyi korkunç bir durum içine sürüklemektedir (Burke, 2008, 83). Burke’un yüce kapsamındaki tezi, ilk olarak 19.yy Romantik ressamları üzerinde etkili olurken, 60’lı yılların kavramsal sanatçıları tarafından da ele alınmıştır. Endişe veren, dehşete düşüren, ürkütücü ve/veya korkutucu bulunan birtakım objelerin izleyici tarafından yüceltilmesi,

mimari tasarımları da etkilemiştir. Bulunduğu konumda görsel olarak büyük, koyu ya da parlak renkli cephelere sahip yapılar ve karanlık atmosferin etkisiyle oluşan müphem alanlar, çevresine belirsizliği sunarak ürkütücü olma eğilimindedir. Aşağıda verilen örnekler, yapıların ürkütücü olma özelliği üzerinden irdelenecektir.

Ricardo Bofill'in tasarladığı Walden 7 Konutları, 1975 yılında İspanya'nın Barselona şehrinde inşa edilmiştir (Resim 3.39). Bofill'in modern şehir yaşamını sorguladığı yapıda, kamusal alanlar önemli yer tutar. 14 katlı binadaki daireler, hem iç avluya hem dış alana bakacak şekilde konumlanmış ve birbirine köprüler ile bağlanmıştır. Dış cephe tamamen kırmızı renkten oluşurken, iç avlu alanı mavi tonlarındadır (Resim 3.40). Konut yapısı adını, 1854 ve 1948 yıllarında farklı yazarlara sahip Walden isimli kitaplardan almıştır. Her iki eserde de “insanı kendi enstrümanlarının bir aracı haline getiren endüstriyel toplum” dan farklı bir yaratılıştta olduğu savunulur. Bofill tasarımına yaklaşımını sözleri ile açıklamıştır:

Bir ütopyanın küçük bir parçası olan Walden-7, bugünün günlük yaşam kalitesini iyileştirmeye dâhil edeceği hedeflerin içerdiği ‘Mayıs 68’ olaylarıyla ilgilidir. Toplumsal ve kültürel hareketlerin sonucu, araştırma ve yaratım çalışmalarından sonra, metrekaşe başına yüksek bina yoğunluğuna sahip bir grup ev için bir teklif olarak doğdu. Walden-7 birçok evin sınırlı bir arazi üzerinde yoğunlaşmasına neden olan rasyonel model olan konut bloğuna bir alternatif. Tüm şehirlerde arazilere maksimum inşaat kapasitesi vermek ve böylece sosyal konut fiyatını düşürmek sorununa tek olası çözüm.(URL-53)

Bofill Walden-7 yapısıyla, düşük maliyetli ve kendi kendine yeten sosyal bir şehir yaratma amacındadır. Böylece 60'lar sanatındaki sanat nesnelere herkes ulaşma isteğini Bofill, tasarladığı konutların kolay elde edilebilir olması üzerinden sağlamak istemiştir. Bofill, aşağıdaki ifadesi ile Walden-7'nin biçim itibariyle bütün olarak algılanmasının üzerinde durmuştur:

Büyük bir binayı geleneksel şekilde bölmek değil, bir blok oluşturmak için bir araya gelen bir dizi bireysel hücre yaratmak meselesiydi. Sanki mimar ahşap yapı taşlarını alıp organize, ama organik bir birim elde etmek için onları birbirinin üstüne ve yanına monte etmiş gibi, bağımsızlıklarını koruyorlar... Üç bloğun ilki, şekli dikey olarak bir araya getirilmiş birkaç oval gövdeyi anımsatan 14 katlı bir yapıdır. Biri yaklaştıkça, bu oval şekiller bir petek tasarımının yapısıyla açıkça benzerlik gösterir... Bu gelenek Walden 7'de değişen derecelerde netlikle görülebilir. Bu sadece bir 'üzüm salkımı' değil, aynı zamanda ortak bir kovan.(URL-53)

Walden-7, hem biçimi hem de içerdği anlam yüklemesiyle sosyal konutta anıtsal bir yapıya dönüşmüştür. Bina cephesinin karışıklığı, giriş kapısının belirsizliği, iç avlunun loş ve dolambaçlı sirkülasyon alanlarından oluşması, izleyiciye kaybolma ve/veya hapsolme hissi verirken, çevresinde ürkütücü bir etki bırakmaktadır.



Resim 3.39: Walden 7 Konutları, Görünüş, İspanya, 1975 (URL-53).



Resim 3.40: Walden 7 Konutları, İç Avludan Görünüş, İspanya, 1975 (URL-53).

Lloyd Sigorta için Richard Rogers tarafından tasarlanan Lloyd's Binası, 1986 yılında İngiltere'nin Londra şehrinde tamamlanmıştır. Lloyd's binası, Pompidou

yapısına benzer bir şekilde, tüm servis fonksiyonlarının cephe dışına yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur (Resim 3.41). Koyu renk paslanmaz çelik ile kaplanan yüzeyini Rogers, sigorta şirketinde çalışan avukatların siyah takım elbiselerinden ilham almış, “binalar kendimiz gibidir” sözleriyle ifade etmiştir. Rogers, aşağıdaki açıklaması ile Llyod’s binasının teknoloji sonucu ortaya çıktığını ve bu sayede yıllarca sürecek bir yapı olduğunu vurgular:

Lloyd's'u mekanik servisleri dışarıya koyacağımız konusunda ikna edebildik çünkü mekanik servislerin ömrü kısa. Mekanik servislerin kısa bir hayatı var, sokaklar ve binalar ise yüzlerce, binlerce yıldır var. Sigorta şirketi, iki şey istediklerini söyledi; Gelecek yüzyıla kadar sürecek ve değişen ihtiyaçları karşılayabilecek bir bina istiyorlardı. Bugünün (geleceğin) binalarını düşündük ve dönemin teknoloji malzemelerini kullandık. Llyod’s mutlak nihai teknoloji sanatıdır. İyi ve güzel bir teknoloji, insanlar bunu söylüyor. Kanallar ve dışarıdaki parçalar, ışık- gölge etkisi ile bir oyun oynamamıza izin verdi. O zamanlarda böyle bir bina inşa etmek riskli bir adımdı, bu yüzden Llyod’s harikadır... Llyod’s, Queen’i tabi ki görünür duruma getirdi. (URL-54)

Rogers, 60 kuşağı temsilcilerinden Archigram’ın kolajlarından etkilenmiş ve gelecek şehirler kurma hayalini, Pompidou Merkezinden sonra makinaya benzettiği Llyod’s binası ile gerçekleştirmeye çalışmıştır. Böylece Rogers için Llyod’s binası, Londra’nın yeni çağa girmesine öncülük edecek bir yapıya dönüşür. Parlak siyah renkli çelikten oluşan cephesi ve dev fabrika bacasını andıran mekanik borulardan oluşan görüntüsü ile Llyod’s binası, çevresinde ürkütücü bir etki bırakmaktadır.

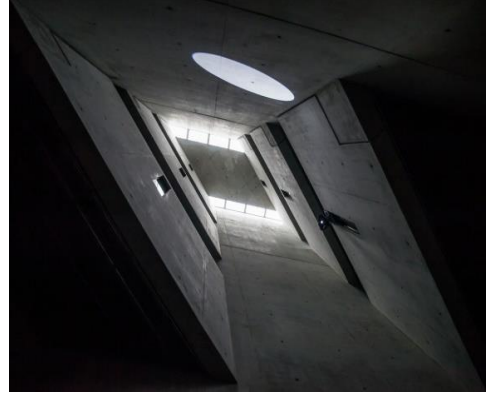


Resim 3.41: Llyod Binası, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Londra, 1986 (URL-54).

Daniel Libeskind'in Yahudi Müzesi, 1999 yılında Almanya'nın Berlin şehrinde inşa edilmiştir (Resim 3.42). Müze binası, Almanya'daki Yahudilerin savaş öncesi ve sonrası sosyal, siyasi ve kültürel tarihini sergilemek üzere tasarlanmıştır. Libeskind, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında kaybolan Yahudi kültürünün, yokluk, boşluk ve görünmezlik duygusunu ifade etmek istemiştir. Libeskind; “Ziyaretçi yapıdan dramatik bir merdivenle yer altına iner. Her biri farklı bir hikâye anlatan üç yeraltı yolunda; birincisi: çıkmaz bir yol olan soykırım kulesi, ikincisi: Berlin'den ayrılmak zorunda kalanların sürgün ve göç Bahçesi, üçüncüsü: tarihin sürekliliğini anlatan uzun bir merdivenine çıkar.” ifadesi ile tasarımını oluşturan kavramlarını açıklamıştır (URL-55). Bazı kavramsal sanat çalışmalarında görülen bedensel deneyimi, Libeskind tasarımında mekânları keşfetmek için kullanır. Libeskind, müze cephesinde çinko kaplama kullanmış ve aralarına geliş güzel biçiminde cam şeritler açmıştır. Böylece içeride hissedilen hüznü atmosferi Libeskind, umut vaat eden ışık süzmeleri ile kırmak istemiştir (Resim 3.43). Binanın dış kütlesi net çizgilere sahipken, iç mekânları oldukça karmaşık açılarla planlanmıştır. Klasik sanat eserleri yerine gerçek insan yaşamını ve yaşadığı acıları sergileyen müze, dar açılı ve karanlık mekânları ile ziyaretçilerde ürkütücü bir his oluşturmaktadır.



Resim 3.42: Yahudi Müzesi, Görünüş, Almanya, 1999 (URL-55)



Resim 3.43: Yahudi Müzesi, İç Mekândan Görünüşler, Almanya, 1999 (URL-55).

Koolhaas'ın Çin Televizyon Merkezi olan CCTV binası, 2012 yılında Pekin'de tamamlanmıştır (Resim 3.44). Çevresinde bulunan tek tip gökdelenlerin aksine iki büyük kütlein üst noktalarından bağlanması, yapıyı diğerlerinden farklı kılmıştır. Teknolojinin getirdiği son imkânlarını kullanan Koolhaas, büyüyen Çin hükümetinin gücünü binası ile sergilemek istemiştir. “Çok farklı olmasının dışında bu binada ne var” sorusuna, Koolhaas; “Bu büyük bir mücadeleydi, meydan okumaydı, mühendislik başarısıydı. Kararsız ve karmaşıklığa sahip bir bina, belki insanlar bunu fark ederdi. Çin hükümetinin güç göstergesi sonucu ortaya çıkan orijinal ve ciddi bir bina diyebilirim” (URL-42). Koolhaas'ın “gökdelenlerin yeni tipolojisi” olarak adlandırdığı CCTV binası, Çin modernleşmesinin yeniliğe olan iştahının bir işaretidir. Koolhaas, projeyi tanıtırken, CCTV'nin özgün formu ve değişken biçimi ile çevresinde fark edilen, merak uyandıran bir yapı olduğunu vurgulamıştır:

Mühendislik ve saf bilgisayar gücü ile medya üzerinde derin bir etkisini bulunan binada, bir tür varlık karakterize etmeye çalıştık. CCTV Genel Merkezi Çin medyasının inovasyonunu, yaratıcılığını ve tutkusunu ele alıyor... İnsanların ‘seni seviyorum CCTV’ söylemleri, benim için önemli. Bina şehirde bir simge, elbette Pekin'e ihtiyacı yok. Herhangi bir açıdan aynı görünmeyen bina, çok yönlü ve çeşitlilik içermesi aslında şehre modern katkısıdır. CCTV'nin eksantrik görüntüsü çevresinde hareket yoluyla tetiklenir. Şehrin zengin ya da fakir, eski ya da yeni, modern ya da gecekondulu mahallelerine bağlantı yeteneği ve kapasitesi, belki de en güçlü unsurlarından biridir. Kendini göstererek ilişkilendirir. Yükseklik açısından uzaktan bakıldığında ufuk çizgisinde değildir ama kendini gösterir.(URL-56)

60'ların bireysel özgürlüğü ise, özel şirket CCTV'nin çıkarına tasarlanan mimari ile bağdaştırılabilir. Pekin'i geleceğin şehri olarak üne kavuşturan televizyon binası, Çin kültürünü değil teknolojinin geldiği noktayı yansıtmaktadır. CCTV ile gökdelen tipolojisine farklı yaklaşan Koolhaas bu projede tasarım ve mühendisliği bir araya getirmiştir. İnsan ölçeğinden uzak büyüklüğü ile şehrin birçok bölgesinden algılanan anıtsal yapı, etrafında ürkütücü bir izlenim bırakmaktadır.



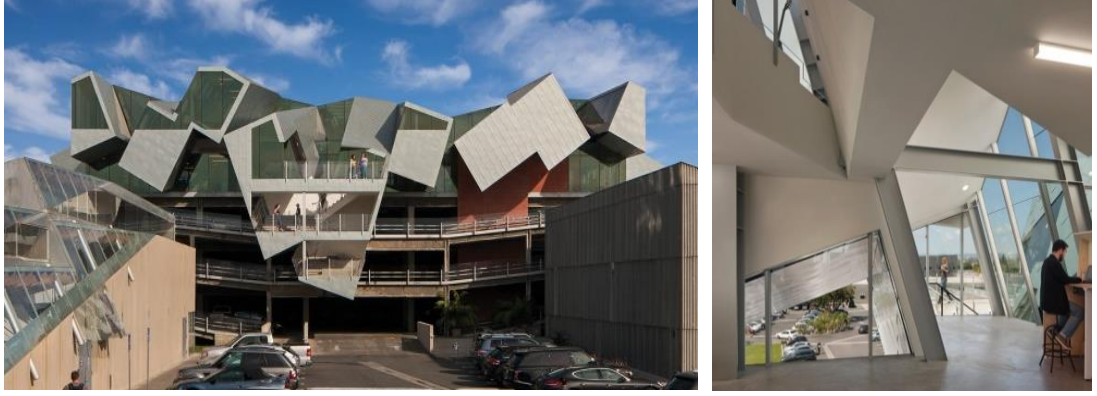
Resim 3.44: CCTV Binası, Şehrin Farklı Noktalarından Görünümü, Çin, 2012 (URL-47).

3.2.2.4. Kitsch Durumu

Kitsch kelimesi “var olan bir tarzın, aşağı bir kopyası” anlamında kullanılan Almanca bir terimdir. 1960 yılları sonrası popüler kültürün getirdiği tüketim anlayışı, bir beğeni kültürünün oluşmasına neden olurken, estetik ölçülerdeki ve değerlerdeki çeşitliliğe yol açmıştır (Gans, 2005, 102). Ticari kaygılarla üretilmiş, sıkıcı ve rüküş objeler için kullanılan kitsch sözcüğü, 20. yüzyıl sanat ve mimarlık dünyasında estetik kavramı içinde sorgulanmaya başlanmıştır. Radikal sanat hareketlerinden önce kötü beğeni ve taklit olarak nitelendirilen kitsch olgusu, sanatçıların farklı olanı sunmaya yönelik arayışları ile değişime girmiştir. Kuspit, “kitle insanları (sanat da dâhil) şeyler üzerine düşünmek yerine onları kuru bir biçimde, oldukları gibi anlama eğilimindedir” açıklaması ile kitsch'i duyulardan eksik, kuru ifade biçimi olarak görmüştür (Kuspit, 2006, 184). Kuspit'e göre, insanların kitsch olanı tercih etmesinin nedeni, günlük yaşamdan çabuk anlaşılacak bir parçayı sunmasıdır. Böylece uzun

vadede sanat ya da mimarlık hafızasında değil, kısa vadede toplumsal hafızada yer edinen kitsch objeler, nesnelleşerek görsel açıdan tüketim olgusuna dönüşür. Mimaride kitsch, bulunduğu yer, zaman ve sosyal ilişki bütününe bakmaksızın, tüketim toplumunun ihtiyaçlarını gidermek amacıyla salt biçimsel düşüncelerle ortaya çıkmaktadır. Bulduğu bağlamdan kopuk ve aşılmadık görünümüleriyle fark edilen kitsch yapıların, uyumsuz, zorlayıcı, rahatsız edici, sıkıcı vb. bıraktığı izlenimleri örnekler üzerinden ele alınacaktır.

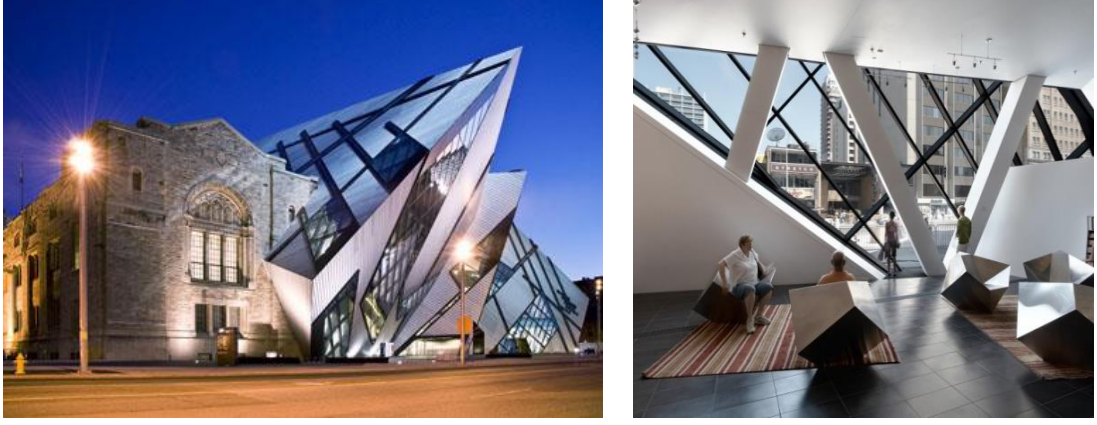
Eric Owen Moss'un Pterodactyl binası, 1999 yılında Amerika'nın Kaliforniya şehrinde inşa edilmiştir. Mevcut otoparkın görünürlüğünü en aza indirmek için üst katında bulunan reklam ajansının dış cephesi farklı tasarımıyla vurgulanmaya çalışılmıştır (Resim 3.45). Binanın yüzeyine çeşitli açılarda yerleştirilen çelik konstrüksiyonlu kırık kutuların oluşturduğu manzara, çevresinde bulunan az katlı yapılardan ayrılır. Moss, iç mekânda bulunan farklı çalışma alanlarını dış mekânda birbirleriyle ilişkilendirmeye çalışmıştır. "Öncekilerine göre daha görünür bir yapı tasarlanmasının nedeni?" sorusuna Moss; "Cephe daha özelleştirilmiş ve kendi kişilikleri olan dokuz "kutuya" ayrılır. Bence binanın yapılandırılması, orada yaşayan insanların enerjisini ve coşkusunu kolaylaştırıyor." cevabını vermiştir. Moss'a göre iç mekânın farklı kullanımlarını cephede belirtmek, içerideki hareketliliği dışarıda da devam ettirmenin bir yoludur. Modern bir tapınak cephesi yorumuna Moss; "Bu dünyanın farklılaşmaya devam ettiğine veya dünyanın geri dönüşümüne inanıp inanmadığınıza bağlıdır... Bu bina, basit bileşenlerin toplamı nedeniyle karmaşıktır. İşin püf noktası onları nasıl bir araya getirdiğinizdir." Kaotik bir bina oluşturduğuna inanmayan Moss, "Bu bina hem sorgulayıcıdır hem de içeriği kolaylaştırır" sözleri ile ifade etmiştir (URL-57). Moss, hem çevresinde dikkat çeken hem de enerji yayabilen binayı oluşturmak için, önce fonksiyonlarına göre kütleleri parçalamış ve sonra bir araya getirmiştir. Architect dergisinin bina hakkındaki değerlendirmesi ise şu şekildedir: "Bir çocuğun origamide yaptığı gibi, farklı açılarda ortaya çıkan ve kırık kutulardan oluşan karmakarışıklık" (URL-57). Fonksiyonel birimlerinin dış yüzeye gelişigüzel uygulanması, Pterodactyl binasını hem yapı bütünlüğünde hem de bulunduğu bölgede kitsch bir örnek konumuna getirmektedir.



Resim 3.45: Pterodactyl, Dış ve İç Mekân Görünüşü, Amerika, 1999 (URL-57).

Daniel Libeskind'in tasarladığı Royal Ontario Müzesi (ROM), 2007 yılında Kanada'nın Toronto şehrinde açılmıştır. Mevcut müze binasına eklenti olan yeni yapı, eski olana karşı durarak farklı biçimi ve malzemesi ile dikkat çekmektedir (Resim 3.46). Libeskind, kristalleri anımsatan binanın dış cephesini, ROM'un mineraloji galerilerindeki kristal formlardan esinlenmiştir. Libeskind bir röportajında, "Toronto'daki Royal Ontario Müzesi gibi daha yeni projeleriniz için bu kökenlerden ve fikirlerden örnekler verebilir misiniz?" sorusuna; "Toronto örneğinde, müzenin koleksiyonundan ilham aldım. Ve biliyorsunuz, yarışma sırasında kendi çizimlerime bakarken böyle bir şeyin inşa edilip edilemeyeceğini merak ettim. Ve açıkçası, projenize bir rüya, radikal bir şeyle başlamanız gerektiğini düşünüyorum. Bugün binaya bakarsanız orijinal çizimlerime çok yakın." sözleri ile cevap vermiş, cesur tasarımını teknoloji yardımı ile gerçekleştirmiştir (URL-58). "Her binanın bir hikâyesi olmalı mı?" sorusuna Libeskind; "Elbette. Hikâye yoksa sadece metal, cam ve betonun bir parçası, başka bir şey değil. Orada gelecek yok. Her binanın, her şehrin bir hikâyesi olmalı, hayatlar, insanlar hakkında bir hikâye. Aksi takdirde bir bina bir nesnedir, bir soyutlamadır." açıklaması ile 60'lı yılların sanat alanındaki anlam arayışını, kristal formu müzenin kabuğuna aktararak sunar (URL-58). Gelenek ve yenilik arasındaki ilişkiyi Royal Ontario Müzesinde sorgulayan Libeskind, yeni binası ile tarihi yapıya ve bulunduğu çevreye hareketlilik kazandırmak istemiştir. Kaotik görünümlü binanın dış yüzeyi cam ve alüminyum cephe kaplamasından oluşur. Mimari formların heykelsi bileşimi ziyaretçilere şoke

edici bir deneyim bırakmasına rağmen, tarihi binanın geleneksel güzelliğini bozan yaklaşımı ile kitsch özellikli bir yapıya dönüşmektedir.



Resim 3.46: Royal Ontario Müzesi, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Kanada, 2007 (URL-59).

Coop Himmelblau'ın House Of Bread yapısı, 2017 yılında Avusturya'nın Asten şehrinde tamamlanmıştır. Betonarme kare tabanın üstüne paslanmaz çelikten dairesel form yerleştirilerek yapının dış kabuğu oluşturulmuştur (Resim 3.47). Sergi ve etkinlik odalarının yer aldığı House Of Bread'in konsepti 'merak dolabı' fikrine dayanır. Himmelblau, "Sergi alanının tasarımı, bir barok dönemden kaynaklanan koleksiyonlar için bir kavram olan merak dolabı fikrine dayanıyor. Bu konsept, özellikle sergi alanında sunulan' ekmek 'konusuyla ilgili koleksiyondaki sıra dışı ve küçük ölçekli nesnelere için uygundur." sözleri ile yapının konseptini açıklamıştır (URL-60). Ekmek konulu koleksiyon, iç mekândaki döner merdivenin etrafında sergilenmektedir. Ziyaretçilerde avangard dairesel formun, ekmek pişirme görüntülerini çağrıştırdığı ifade edilir. Himmelblau, "Hamur veya ekmek somunları düşünmüyordum. Bulut gemisi hayal ediyordum. Duygusal ve çekici olduğunu düşündüm. Zamana uygun." ifadesinde, tasarımının kendisinde çağrıştırdığı biçimi açıklamıştır (URL-60). Himmelblau, kavramsal sanatın bir fikir çerçevesinde sunduğu düşüncüyü uygulamak istemiştir. Himmelblau, iç mekândaki merdiven boşluğunu, teknolojinin son imkânlarını kullanarak bulut biçiminde dış yüzeye yansıtmak istemiştir. Dev metalden oluşan ve ekmeğe benzeyen üst formu ile izleyicide şaşkınlık yaratan House Of Bread binası, kitsch özelliği ile ön plandadır.



Resim 3.47: House Of Bread, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Avusturya, 2017 (URL-61).

Thomas Heatherwick'in tasarımı Vessel merdivenleri, 2019 yılında Amerika'nın New York şehrinde inşa edilmiştir. 'Gemi' olarak adlandırılan ve sadece merdivenlerden oluşan yapı 16 katlıdır. İnsanların şehre farklı bakış açıları ile yaklaşmasını sağlayan, spiral döngü sistemindeki merdivenlerdir (Resim 3.48). Heatherwick projeyi tasarlarken, Londra'da bulunan Trafalgar Meydanı gibi New York'ta da odak noktası oluşturmak istediğini açıklar:

İnsanların dokunabileceği şaşırtıcı bir şey yapabilmek. En başından beri yoğunluk ve sosyalleşme, pasif bir şekilde değil, katılımcı ile heyecan noktasına taşıyan yapı. Hindistan Rajasthan'daki merdivenlerden insanların suya düşme şeklini yansıtmaya çalıştık. Bir anlamda insanların bir araya getiren amfi tiyatro. Yansıtıcı duvar yüzeyleri ile çevresindeki hareketlerin algılanacağı ortam yaratmak istedik. New York'ta başka bir şeyin kopyası değil, kendine has biçimiyle öne çıkan tasarım yaptık. Umarım insanlar için eşsiz bir deneyim olur. Özgüllüğü ile harika bir yapı olduğunu düşünüyoruz.(URL-62)

Yukarıdaki açıklamasında Vessel merdivenlerini bulunduğu bölgenin odağına dönüştürmek istemiştir. İzleyicilere yapı üzerinden aktarmak istediği etkileri Heatherwick; "Hissettiren bir yapı, özellikle dünyanın hiçbir yerinde mevcut olmayan, en iyi ne olabilir. Evrensel olması gereken, insanların kendi ruhları ve kişiliklerine sahip olması gereken yerlere ihtiyacı var. Farklı türden kamu deneyimleri yaratmak istedim ve bu herkes için ücretsiz olmalıydı." ile ifade etmiştir (URL-62). 60'ların herkese ulaşabilme ve bireysel özgürlük anlayışı, maddi bedeli olmadan ve bağımsızlık hissi veren manzara ile Vessel yapıtında sunulmaya çalışılır.

Çelik taşıyıcı üzerine parlak bakır rengi metal paneller giydirilerek yukarı doğru genişleyen yapı, New Yorkluların buluşma noktası olarak düşünülmüştür. Sosyalleşme ortamını yatay ve dağınık değil dikey ve bütün olarak çözen Heatherwick, Vessel Merdivenlerini görüntüsü nedeniyle kentin bir simgesi haline dönüştürmüştür.

Vessel merdiveni, “Fantastic Mimari” kitabında yer alan kavramsal sanatçı Raoul Hausmann’ın, gökyüzüne doğru yükselen ve hiçbir yere ulaşmayan merdiven kolajı ile ilişkilendirilebilir.³ Alışılmamış biçimi ve parlak görüntüsü ile şatafatlı bir anıttan öteye gidemeyen Vessel merdivenleri, bulunduğu yerin bağlamıyla çelişen, 20. yüzyıl mimarının kitsch örneklerinden biridir.



Resim 3.48: Vessel Merdivenleri, Dış ve İç Mekândan Görünüş, Amerika, 2019 (URL-63).

Adrià Carbonell’e göre, yüzeysel ve acil tüketim nesnesi durumundaki mimari, görselleşme üzerine yoğunlaşmaya başlar. Kültür ve yaşam tarzı için bir araç haline gelen yapılar, kavramlarla değil yanılısamlar üzerinde tasarlanmaktadır

³ Vostell; “Böyle bir yapının kime ne faydası olabilir? Kendilerine kürsü arayan diktatörlere mi? Güllerini ekecekleri bir çit arayışındaki bahçıvanlara mı? Oyuncularını farklı görsel seviyelere dağıtmak peşindeki sahne yönetmenlerine mi? Yoksa yapının görseli bize zaman, hiyerarşi ve sınıflandırmalar ile ilgili bir şey mi söylüyor? Amacına hizmet etmesi için yapı ne kadar büyük olmalı?” (Vostell ve Higgins, 2019, Başlık 1).

(Carbonell, 2012, 61). Yeni mimari, biçimselliğini metinsel kavramlarla donatarak, çevresine ikna etmeye yönelik bir tutum içindedir. Her bir yapı “**tekil**” olma derdinde tasarlanmış ve kendi döneminin ruhunu yansıtmıştır. Böylelikle mimaride simge arayışı kaçınılmaz olmuştur. 60’ların kavramsal sanatında nesne içindeki anlamı çözmeye, sorgulamaya ve düşünmeye iten eylem, mimaride yapının önceden tasarlanmış anlam içine yerleştirilmesine dönüşmüştür. Bir sonraki bölümde, ‘68 Mayısı hareketi, neoliberalizm piyasası, marka kimliği ve yıldız mimar kavramının, biçimsel mimari oluşumuna etkileri ele alınmıştır. 1960’lardan 2000’lere, mimari ile birlikte değişen yaklaşımlar, söylemler, düşünceler analiz edilmiştir. Her dönemin yapıları, mimarının ya da yatırımcısının gözüyle değil, izleyicide yarattığı izlenimler ile aktarılmıştır.

4. 60 SONRASI MİMARLIĞINDA NEOLİBERAL SÖYLEMLER VE MARKALAŞMA SÜRECİ

60 sonrasında mimarlık pratikleri, yeni avangard sanatının etkisi ile bir düşünceden dolayı şekillenmeye başlamıştır. Mimarlar, kavramsal sanatın ifadelerini 1980'lerde kurulan neoliberal ekonomi düzeni ile bütünleştirmiştir. Sanatın özerkliğinden sıyrılan mimari, bireysel nesne üretimine dönüşmüştür. Medya iletişimi ve dijital teknolojinin gelişmesi ile birlikte tüketim kültürüne hizmet eden imge olarak yapılar üretilmiştir. Böylece 20. yüzyıl sonundan itibaren serbest piyasa ortamının metalaştırdığı mimaride, marka kimliği ve star-architect kavramları yer aldığı gözlenmiştir. Bu süreç içinde mimariyi etki eden biçimsel, iletişimsel, bağlamsal ve dilbilimsel söylemler oluşturulmuştur. Her dönemin içinde alt başlıklar altında değerlendirilen bu düşünceler, ortak ve farklı yönleri ile mimari alanda yansımaları incelenecektir.

4.1. 68 MAYISI VE MİMARLIĞIN 'ÖZGÜRLEŞME' DENEYİMİ

68 Mayısı hareketinin merkezi olan Fransa'da Gilles Deleuze, Michel Foucault ve Jean Baudrillard başta olmak üzere kimi düşünürler, soyut kavramları ve felsefe söylemleri ile kültürel bir devrime öncülük etmişlerdir. Deleuze "Différence et Répétition" (Fark ve Yineleme) (1968) kitabı ile anlamın ortaya çıkışını sorgular ve nesnenin kavramsal taslağı ile ilgilenir. Deleuze, özne-nesne ilişkisinde soyutlamayı değil farklılaşmayı vurgular (URL-64). Deleuze'un nesneyi farklılaştırmak üzere oluşturduğu kavramsal söz dağarcığını benimseyen mimarlar, mimarlığa yeni ve özgürleştirici bir yön kazandırmaya çalışmışlardır. Foucault, başarısızlıkla sonuçlanan toplumsal hareketlerin bir devrimci özne altında toplanmasını ve bir bütün oluşturmasını önerir. Mayıs 68'in akabinde Foucault, kapitalist iktisat düzenini, insan nüfus ve bedenlerinin üretici bir şekilde sevk ve idare edilmesi üzerinden kavramsallaştırır (URL-65). Baudrillard ise o dönemde "Le Système Des Objets" (Nesneler Sistemi) doktora tezini tamamlamış, kapitalist toplumun esas meselesinin üretimden ziyade tüketim olduğundan bahsetmiştir. Baudrillard'a göre, tüketim nesneleri sırası ile fonksiyonel, ekonomik, sembolik ve işaret olmak üzere dört sürece tabi tutulursa değer kazanmaktadır. Baudrillard için tüketim her zaman üretimden önce gelir ve ihtiyaçların ideolojik oluşumu önemlidir (URL-66).

Baudrillard, nesnelerin maddi dışavurumuna dair eleştirel düşüncelerini hem sanat hem de mimari alanda gerçekleştirir. 68 ruhunun önemli bir deneyim olduğunu dile getiren bu düşünürler, kavramsal ifadeleri ile öznelğin kapitalist sitemdeki yeni konumunu belirlemişlerdir. Deleuze, Foucault ve Baudrillard'ın tüketim nesnesinin maddiliği ile ilgili fikirleri, neoliberal mimari yaratıcılarının ilgi odağı olmuştur. Önerilen devrimci öznellik, devlet-sermaye ilişkisi yeniden tanımlanmış ve neoliberalizm içindeki mimarinin yeniden biçimlendirilmesinde etkili olmuştur. Buna paralel olarak kentsel, sosyal ve ekonomik alanlarla ilişkilendirdikleri mimarlığı, mekân üretimi olarak gören mimarlar, özgürlükçü söylemlerini tasarımlarına aktarmıştır. Spencer, 68 Mayıs'ın eleştirel bakış açısından mimarlığın sıyrılabilmesi için esnek bir çevreye ulaşması gerektiğini dile getirir (Spencer, 2018, 89). Spencer'e göre, bulunduğu bölgeyi kendisi ile yeniden tanımlayan binalar, esnek çevre oluşumuna neden olur. Bu sebeple tekrara dayalı olan yapılardan uzaklaşmış ve anlık olanın peşinden gidilmeye başlanmıştır. Mimarlar alışılmamış tasarımlarını, medya aracılığı ile takdim etmiştir. 68 sonrası sanatın mimariye bıraktığı eleştirel ve özgürlükçü olma düşüncesi, ikonlaşma için bir araç olarak görülen miras olmuştur. Böylece iletişim, metinsellik, bağlam ve biçim ile ilgili söylemler, mimarlığın stratejilerine dönüşmüştür.

4.1.1. İletişim Üzerine Açıklamalar

Sanat eserinin kurduğu iletişimi güçlü kılmak isteyen sanatçılar, görsel ve yazılı ifadelerle başvurmuştur. Marshall McLuhan 1964 tarihli "Understanding Media" (Medyayı Anlamak) kitabında, "araç mesajdır" söylemi ile medya ve iletişimin toplum üzerindeki gücünden bahseder. McLuhan için önemli olan iletişimin ne olduğu değil, nasıl aktarıldığıdır. McLuhan'a göre, matbaanın keşfi ile başlayan insan hayatındaki değişimi, endüstri devrimi ortaya çıkarmıştır. McLuhan, bu değişimi "Matbaa sosyal olarak, insana milliyetçilik, sanayicilik, kitle pazarları, evrensel okuryazarlık ve eğitim getirdi. Matbaa, bireyin geleneksel gruptan ayrılarak, kitlesel iktidar topluluğuna nasıl ekleneceğini gösteren bir model sağladı. Yazarları ve sanatçıları kendini ifade etmeye teşvik eden özel girişim ruhunu oluşturdu" sözleri ile açıklar (McLuhan, 1964, 193). McLuhan, kavramsal sanat hareketleri ile birlikte kullanımı artan mekanik baskının (kopyalamanın), görme merkezli bir algılamaya

yaratacağını anlatır. Spencer, McLuhan'ın söylemlerinin 1960'lar ve 1970'lerin karşı-kültürünü ve avangard mimari topluluklarını fazlasıyla etkilediğini dile getirir. Spencer'a göre medyanın kurduğu iletişim, sanat objelerinde barınan bilincin ve eleştirel algının yeni çevrelere erişmesine olanak tanır. Spencer için medya ile yaratılan "anti-çevre", sanatçının mevcut çevreye verdiği cevabın karşılığıdır (Spencer, 2018, 85).

Baudrillard, sanat ve sanayinin dijital ortamda kurulan gösterge ilişkisini ele almış ve simülasyon ilkesini tanımlamıştır. Baudrillard, 1976 yılında yayınladığı metinde geçen "**hiper-gerçekçilik**" kavramını, sanat dünyasındaki gerçekliğin "estetik halüsinasyonu" olarak tanımlar (Harrison ve Wood, 2011, 1069-1071). Baudrillard için, gerçek olanın medya aracılığı ile kopyalanması, kendi gerçekliğinden uzaklaşmasına neden olur. Baudrillard'ın hiper-gerçekçilik adını verdiği tezi, her şeyin kendisini kopyalayarak oluşturduğu bu simülasyon alanından çıkmaktadır. Sonuç olarak, sanat alanında gerçek ile hipergerçek olan artık ayırt edilemez duruma gelir ve her şey estetikleşir.

4.1.2. Genius Loci Kavramı ve Bağlam Üzerine Söylemler

Rossi'nin 1966'da yayımlanan "The Architecture Of The City" (Şehrin Mimarisi) kitabında, işlevselcilik üzerine yaptığı eleştiriler dikkat çeker. İşlev yerine şehir ile ilişkili mekânların tasarımı ile ilgilenen Rossi, locus kavramı ile ilgilenir. Rossi, locus kavramını, "odağı, belirli bir konum ile içindeki binalar arasındaki bir ilişkidir. Aynı anda tekil ve evrenseldir." sözleri ile tanımlar (Rossi, 1982, 103). Rossi'ye göre, eski ve yeni arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran "**genius loci**" (yerin ruhu), tekil noktaları oluşturmakta önemli bir etkiye sahiptir.

Rossi: Belki de zaman zaman locus kavramını, başka bir perspektiften yaklaşarak, daha tanıdık, daha görünür, daha iyi anlayabiliriz. Aksi takdirde, sadece buharlaşıp kaybolan ana hatlarda kavramaya devam ediyoruz. Bu ana hatlar, anıtların, kent ve binaların tekilliğini başladığı ve bittiği sınırları tanımlar. Mimari mekân, sanatı, zamanı, topografi boyutları ve biçimi ile belirlenerek, tekil bir eser olduğunu gösterir. Hafızasıyla, eski ve yakın zamandaki olayları birbirine bağlar. Tüm bu kolektif nitelikler, bizi yer ile insan arasındaki ilişki üzerinde bir anlığına durmaya ve çevre ve psikoloji arasındaki ilişkiye bakmaya zorluyorlar.(Rossi, 1982, 107)

Geçmiş izlerini yapılarında rasyonel ifadeyle temsil etmeye çalışan Rossi, değişim yerine kalıcılık üzerine yoğunlaşır. Böylece hep orada bulunan, izleyici tarafından ortaya çıkarılır. İhsan Bilgin, Rossi'nin şehir kurgusunu tipolojinin peşinden giderek çözmeye çalıştığını dile getirir. Rossi'ye göre tipoloji, önceki arketiplerin devamı niteliğindedir. Bilgin; “Bir adım daha geri gidilse geometrik idealara, kareye, üçgene, daireye dönüşecektir. Mimarı, kültürle saf form arasında salınır, daha doğrusu asılı kalır, donar.” sözlerinde, Rossi'nin aynı anda hem tekil hem de evrensel olma çabasını tipoloji ile sağladığını ve bunun sonucunda yapılarını anıtsal bir ifadeye büründürdüğünü iddia eder (URL-67). H&dM, aşağıdaki sözlerinde Rossi'nin yer kavramı konusundaki düşüncelerinden etkilendiğini anlatır:

Yer kavramı, mimarlar ve kuramcılar için daima tasarımın temel çıkış noktası olmuştur. Rossi içinse, yer ile kurulacak ilişki çok bireysel bir boyut taşıyor. Tipoloji kavramını işleyerek, yer'i bilimsel bir yaklaşımla kategorize etmeye çalıştı... Rossi ile çalıştığımız dönemde sözünü ettiğiniz ilkeleri ondan öğrendik. Ancak Rossi'nin bizi en çok etkileyen özelliği, yer kavramı konusundaki düşüncelerimizin gelişmesini sağlayan ve mimarlık anlayışımızı bileyen bir etki olmuştur. Biz, yer'i olabildiğince geniş bir kapsamda ele alıyoruz, bu açıdan yer kavramının sınırlarını genişlettiğimizi söyleyebilirim. Bir yerin görülebileceği, hissedilebileceği ve algılanabileceği farklı biçimleri bir araya getirmeye çalışıyoruz. Ayrıca Rossi ile karşılaştırıldığında, bizim deneyimlerimizin tamamen farklı bir arka planı var. O Kuzey İtalya'nın doğasından, bizlerse bambaşka imgelerle yüklü olan İsviçre'den, özellikle de Basel'den etkilendik.(H&dM, 1997, 32)

Rossi, 1976 tarihli “Analogical Architecture” (Analoji Mimarisi) yazısında, Carl Jung'un tanımladığı “mantıksal biçimsel işleyişi” ne dayanan tasarım yöntemini açıklar. Rossi'ye göre, mantıksal düşünce dış dünyaya söylem ifadesi, analogik düşünce ise geçmiş temalar üzerine hayal edilen bir meditasyon şekli olmuştur. Rossi, 'arkaik, ifade edilmemiş ve pratik olarak ifade edilemez' düşüncesinin hafızada yer edinmesi için analogiyi kullanır ve şehir kavramına yerleştirir. Rossi, “ben daha ziyade şekli ve konumu sabit olan ancak anlamları değiştirebilen tanıdık nesnelere atıfta bulunuyorum... Bu tür nesnelere envanter ve bellek arasında bulunur” sözlerinde, geçmiş ile bağ kuran nesnelere üzerinde yoğunlaştığını dile getirir (Jencks ve Kropf, 1997a, 66-68). Rossi için, analogik mimariyi oluşturan temel unsurlardan biri de, kenti biçimlendiren anıtsal yapılarıdır. Rossi, anıtın, bir manzara olmasının ötesinde, kentin geçmişini anımsayarak belleğini kullanarak kent yaşamına anlam

kattığını düşünür. Dolayısıyla Rossi, her durumun karşılığı olan ve her olayı sabitleştiren bir işaret olarak karşımıza çıkan arketip yapıları mimarlığa katmıştır.

Bernard Tschumi, 1975 tarihli “The Architectural Paradox” (Mimari Paradoks) metninde, mekânın deneyimsel algısı ve kavramsal bilgisi arasındaki çelişkiyi tanımlar. Tschumi’nin sorguladığı çelişki, inşa edilen yapı ile onun kavramsal çevresinin tamamlanmamış eksikliğidir. Tschumi mimari paradoksu, kavramsal (anlam) olanı piramit, algısal (deneyim) olanı labirent metaforu ile ilişkilendirir. Tschumi’ye göre, bilgi ve deneyime sahip mimari, hem piramit hem de labirente dönüşür (Tschumi, 1998, 218). Kavramsal olanı temsil eden piramit, düşünce sürecine işaret eden ve somut olmayan bir göstergedir. Diğer bir taraftan labirent, deneyim ile keşfedilen birleştirici işaretler fonksiyonunu simgeler. Tschumi için mekân sadece üst üste yerleştirilen bilgilerden değil, deneyimsel verileri de içeren üretim biçimidir. Tschumi, mimari paradoksu yok etmek yerine onu güçlendirmek için “deneyimlenen mekân” üretimini sunar (Tschumi, 1998, 227). Böylece kavram ve algıdan ziyade deneyim sürecinin sunduğu bakış açısı ile mekânın analiz edilmesi, zihin-beden arasındaki çelişkiyi güçlendirir. Tschumi, yapının biçimden bağımsız, kullanıcının varlığı ve hareketiyle anlam kazandığını vurgulayarak, mimaride deneyimi ön plana çıkarır.

4.1.3. Dilbilimsel ve Metinsel Analogiler

Kavramsal sanat objelerinde kullanılan objeler -özgürleşme adı altında- metinsel ifadelerle biçimlendirilmiş ve kendi maddi varlığından uzaklaşmıştır. Sanatçıları örnek alan mimarlar, yapının alışılmadık biçimselliğinin çevresinde hem kabul görmesi hem de fark edilmesi için metinsel kavramlar ile anlam yüklemeye çalışmışlardır. Dilsel bir kurgu üzerine yoğunlaşan mimarlar, tasarımlarında estetik etkiler oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda postmodern mimarlıkta dil, semantik (anlambilim) ve semiyotik (göstergebilim) ilişkiler kurduğu yapıyı, dönemin kültür değerlerinin temsiline dönüştürerek ikonlaştırmıştır. Mimari nesnenin hem teori hem de görüntü itibarıyla çevresi ile yeni ilişkiler kurmasını sağlayan metinsellik, 60 sonrası mimarlığın normlarından biri haline gelmiştir.

Günkut Akın, Venturi'nin "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" (1966) kitabında, açık anlamların yanı sıra örtük anlamları da içeren metinlerin yer aldığına değinir. Akın, kavramsal sanat bağlamında değerlendirilen örtük anlamlı uygulamaları dikkat çeker. Akın, Venturi'nin verdiği örneklerde yazınsal kurmacaya yaklaşmasını, hermenötik'e (yorumsamacılık) benzetmiş, şiirsel imge zenginliğinin mimarlıkta uygulanabileceğini belirtmiştir (Akın, 1990, 58). 1960 sonrası mimarlık yaklaşımda önceliğin anlam arayışı olduğunu dile getiren Akın, söylemlerin güncel olması gerektiğini vurgulamıştır. Akın'a göre eskimiş bir söylemle tarihsel bir biçimi yaşatma olanağı yoktur.

Manfredo Tafuri, 1974 yılında "The Language of Criticism and the Criticism of Language" (Eleştirinin Dili ve Dil Eleştirisi) adlı teorisinde, mimarlığın iletişimindeki diline ve eleştiri yönüne değinmiştir. Tafuri, "Mimarlıktan bahsetmek isteyen kişi, her anlamdan yoksun malzemelere başvurmak zorunda kalıyor... Böylece mimari dil "kodu kaybolan bir dilin sessiz sinyallerine" indirgenir" sözleriyle, tek başlarına anlam taşıyan malzemelerin, yapının önüne geçerek mimari dili geçersiz kıldığını ifade eder (Tafuri, 1974, 38). Tafuri, Stirling'in mimari nesneyi dilsel bir sürece indirgediğini açıklar. Böylece Stirling Tafuri'ye göre, günümüz mimarisinin kelimelerini yeniden yazmıştır. Tafuri için anlamın kaybolması, mimarinin çevresi ile iletişim kurmasına engel olur. Archigram ve Archizoom gruplarının tasarladığı teknolojik yapıları ele alan Tafuri, "Bu mimarlar teknolojik dünyanın belirsizliğini, söyleme dönüştürmeye çalışıyorlar: kelimeleri bir araya getirmek ve sıradan bir varoluşa varmak için tüm fiziksel çevreyi çok miktarda yeni bir bilgi ile doyurmaya çalışıyorlar." açıklamasında, iletişimin etkisini dile getirir (Tafuri, 1974, 41). Tafuri'ye göre, mimari üretimler sadece biçimsel değil, söylem üzerinden de ifade edilir. Malzemenin anlamı, söz dizimi ile kendini gösterir ve mimari iletişimi ortaya çıkarır. Yazıda ele alınan diğer bir konu ise mimari yapının eleştirisidir. Yorum yapmayı tekrarlama olarak gören Tafuri, eleştiri yapıtın bir analizi olarak görür ve anlam ile anlam yüklenenin arasındaki iletişimi eleştirinin artıracağını düşünür.

Eisenman'ın 1976 yılında yayınladığı "Post-Functionalism" (İşlevsellik Sonrası) başlıklı makalesinde, postmodernizmi modernist dönemle karşılaştırarak,

mimarlığın eleştirel teorisini tartışır. Yapıları form ve işlev açısından ele alan Eisenman, modern mimarinin modası geçmiş bir işlevsellik olduğunu ifade eder. Eisenman, 20. yüzyıl başından ortalarına kadar, mimarların “form işlevi takip eder” deneyiminin ardına sıkışıp kaldıklarını açıklar. Eisenman, 19.yüzyılın mimari tarzlarını karakterize eden postmodernizm’in, geçmiş ve gelecek arasındaki köprü olduğunu savunur (Eisenman, 1998, 237-238). Eisenman alışılmış estetik ve işlevselden uzaklaştırdığı formu, bir diyagram sistemine yerleştirir. Bu sayede mimarlık pratiğine eleştirel bakış yakalayan Eisenman için, işlevsel nesne kuramsal nesneye dönüşür.

Koolhaas’ın “Delirious New York” (1978) kitabı, postmodern mimarlığı, metinsel yönüyle genişletilmiş bir alana taşımıştır. Avangard mimariye görsel referanslar veren Koolhaas, şehrin tarih yazımını alışılmadık bir form halinde sunmuştur. New York’un değişen bina kültürü, Koolhaas’ın metinsel ifadesi ile önemli kılınır. Cynthia Davidson ile röportajında, yazı ve mimarlık arasındaki ilişkiyi Koolhaas; “Kelimeler tasarımı ortaya çıkarır. Tüm projelerimiz, belki de en orijinal projelerimiz, önce edebi terimlerle tanımlanır, bu da bir mimari programı önerir... Benim için mimarlık entelektüel bir disiplindir ve benim için yazmak entelektüel disiplinlerin ayrıcalıklı iletişimidir.” sözleri ile ifade etmiştir. Davidson’ın; “Delirious New York’u bir mimari eser olarak görebilir miyiz?” sorusuna Koolhaas; “Metnin yapısı mimaridir. New York’ta her blok birbiriyle mimari bir ilişkisi olan bölümlere bölünür... Yazılı yapısı, tanımladığı şehirciliğe benzer. Tek “kitap” olmayan bir kitap. Şehirle aynı mantığa sahiptir... Eserin önemli bir unsuru, ister yazı ister mimarlık olsun, montajdır.” açıklamasında, tarihsel anlatımları montaj ilkesi ile oluşturduğunu anlatır (URL-68). Tekdüzelikten kurtulmak için montaj tekniğini kullanan Koolhaas, şehir içinde bir şehir yaratma çabası içerisindedir. Modernitenin tarihsel anlatımını montaj ve metinlerle aktaran Koolhaas, kent ve binaların biçimini göz ardı ederek, söylemi üstün tutmuştur.

Foster, Delirious New York’u, Koolhaas’ın tanımladığı “sıkışıklık kültürü” ile değerlendirir. Foster’a göre, metropolün ölçsüz ve megalomanca iddiaları ile üretilen kitap, geleceğin gökdelen manifestosunu belirler (Foster, 2004, 65). Foster, Koolhaas’ı fantezi üreten mimar olarak görmüş ve simgeciliğin peşinden gittiğini

öne sürmüştür. Foster, Koolhaas'ın hayran olduğu düzenli ızgaralar arasında düzensiz, tek cephe ve çok katlı gökdelenlerden oluşan Manhattan'ı, kaos metropolü olarak tanımlar. Koolhaas, dış ile iç mekânı ayırarak, form ile işlev arasındaki ilişkiyi koparır. Böylece kent çevresinde her şey değişirken, mimari olan sabit kalır. Foster, “uyum ve bütünlük iddialarından vazgeçmiş bir şehircilik, tarihsel kenti bölen çelişkileri ve gerilimleri yeni bir niteliğe dönüştürecek” sözleri ile Delirious New York'un mimarlık dünyasındaki etkisini dile getirmiştir (Foster, 2004, 68). Koolhaas, gökdelen asansörünü tekil nesneye dönüştürür. Her zaman olduğu gibi Koolhaas mimari fikrini, sanatsal kavramsallaştırmaları taklit eden oldukça öznel bir söylemle meşrulaştırır:

Dünyadan ne kadar uzak olursa, doğa (ışık ve hava) ile iletişim o kadar yakın olur. Asansör nihai kendini gerçekleştiren kehanettir: ne kadar ileri giderse, geride bıraktığı koşullar o kadar istenmeyen olur. Aynı zamanda tekrarlama ve mimari kalite arasında doğrudan bir ilişki kurar: shaftın etrafında istiflenen kat sayısı arttıkça, kendiliğinden tek bir forma dönüşürler. Asansör, artikülasyon yokluğuna bağlı olarak ilk estetiği üretir. (Koolhaas, 1978, 82)

Alberto Perez-Gomez, 1983 tarihli “Architecture and The Crisis of Modern Science” (Mimarlık ve Modern Bilimin Krizi) denemesinde, kurgusallaştırılan mimari teorinin, teknolojik karaktere sahip bir araca dönüştüğünü ileri sürer. Perez-Gomez, postmodern teoriyi, 19.yüzyılın başlarındaki ütopya ideallerini gerçekleştirmekte başarısız olan bilimsel modellerin sorgulanmasına dayandırır. Bundan hareketle Perez-Gomez postmodern mimarinin, bir biçimsel dil “a priori”si (mimarlar için mimari) icat ettiğini öne sürer. Perez-Gomez, “Rasyonel ütopyalar ile hayal kırıklığına uğramış çağdaş mimari, insan dünyasında yeni bir metafizik gerekçe bulmak için önyargıların ötesine geçmeye çalışmaktadır. Onun çıkış noktası varoluşsal anlamın nihai kökenidir.” ifadesi ile mimarlığı “varolmak” kavramına dayandırır (Perez-Gomez, 1998, 462). Perez-Gomez için, fonksiyonel çözümlerle teknolojik bir sürece dayandırılan mimarinin, mutlaka taşıdığı bir anlamı olmalıdır.

4.1.4. Biçimselliğe Dair Manifestolar

60'ların ütopyası ile teknolojiyi bir arada sunan Archigram, Archizoom, Superstudio gibi mimari topluluklar, yapıları yaşamın bir parçası olarak görmüştür. Mimarlar, kişisel zevk ve kaygıların barındığı mekânları, tektonik açıdan esnek

biçimde kurgulamıştır. Özgürlüğü sanayi üretimi ile destekleyen tasarımcılar, mimari olanı malzeme ya da biçim üzerinden şekillendirmiştir. Foster, 60'ları serbestlik ortamı olarak tanımlar ve Pop'un izlenimlerini yansıtan mimari üretimleri ele alır. Bu hareketler arasında bir ayırım yapan Foster için, Archigram'ın "Plug-in City" tasarımı imge için üretilmiş ve hayali bir mimarlığa cevap vermiştir. Foster, Archigram tasarımlarını her an etrafa saldırarak robotik dev strüktürler olarak gördüğünü ifade eder (Foster, 2013, 24). Foster, Superstudio'nun "Continuous Monument" projesini ise, kapitalist şehrin metalden arınarak doğayla barışması olarak açıklar ve kavramsal sanatın mimarlıktaki görünümüne benzetir. Tüm insanların eşit olarak var olduğu tek bir yapı tasarlayan topluluk, mimarlığın sosyal değişim için bir katalizör görevinde bulunmasına odaklanır. Foster, Continuous Monument'ın tek başına güzel gördüğünü fakat bütünlüğü içindeki her yeri kuşatan ızgara sistemini eleştirir (Foster, 2013, 30). Standartlaşma ve kontrol sisteminin bir uzantısı olarak okunan, ızgara üzerine yerleşen tasarım, Koolhaas ve Eisenman başta olmak üzere bazı mimarları etkisi altına almıştır.

Venturi'nin "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" (1966) kitabında, yeni mimarinin manzara gibi görünümünü ve keyfilğini "Modern yaşantının ve sanatsal uygulamaların özünde olan zenginliği ve anlam belirsizliğini kendine temel alan karmaşık ve çelişkili mimarlıktır" sözleri ile destekler (Venturi, 2005, 17). Modern mimarların gelenekle bağlarını tamamen koparmasını ve kolay anlaşılır üretimlerini eleştiren Venturi, yapıların anlam açıklığından çok anlam zenginliği taşımasını tercih etmiştir. Venturi için mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki iki yöntemle oluşturulur; biri mekânsal program ve strüktürün yapının biçimine aktarımıdır, diğeri ise algılama ve sanatsal anlamın ortaya çıkarılmasıdır (Venturi, 2005, 23). Venturi, mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki olgusunu, geçmişteki resim ve şiir eserleri ile ilişkilendirir. O'na göre, tasarımcının kendi deneyimini iletmesi önemlidir. Yapıda uyumsuz ve çelişkili öğeler ancak deneyim ile kavranır ve bu süreçte ortaya çıkan zihin karışıklığı, çeşitli duyumsamalara neden olur. Bir yapının hem biçim ve strüktür, hem doku ve madde olarak algılanması, mimaride anlam zenginliği yaratır. Venturi için, mekânın karmaşıklık ve çelişkilerle donatılması, izleyicide yerin canlı bir şekilde algılanmasına neden olur. Böylece anlaşılması zor mimarinin geçerliliği

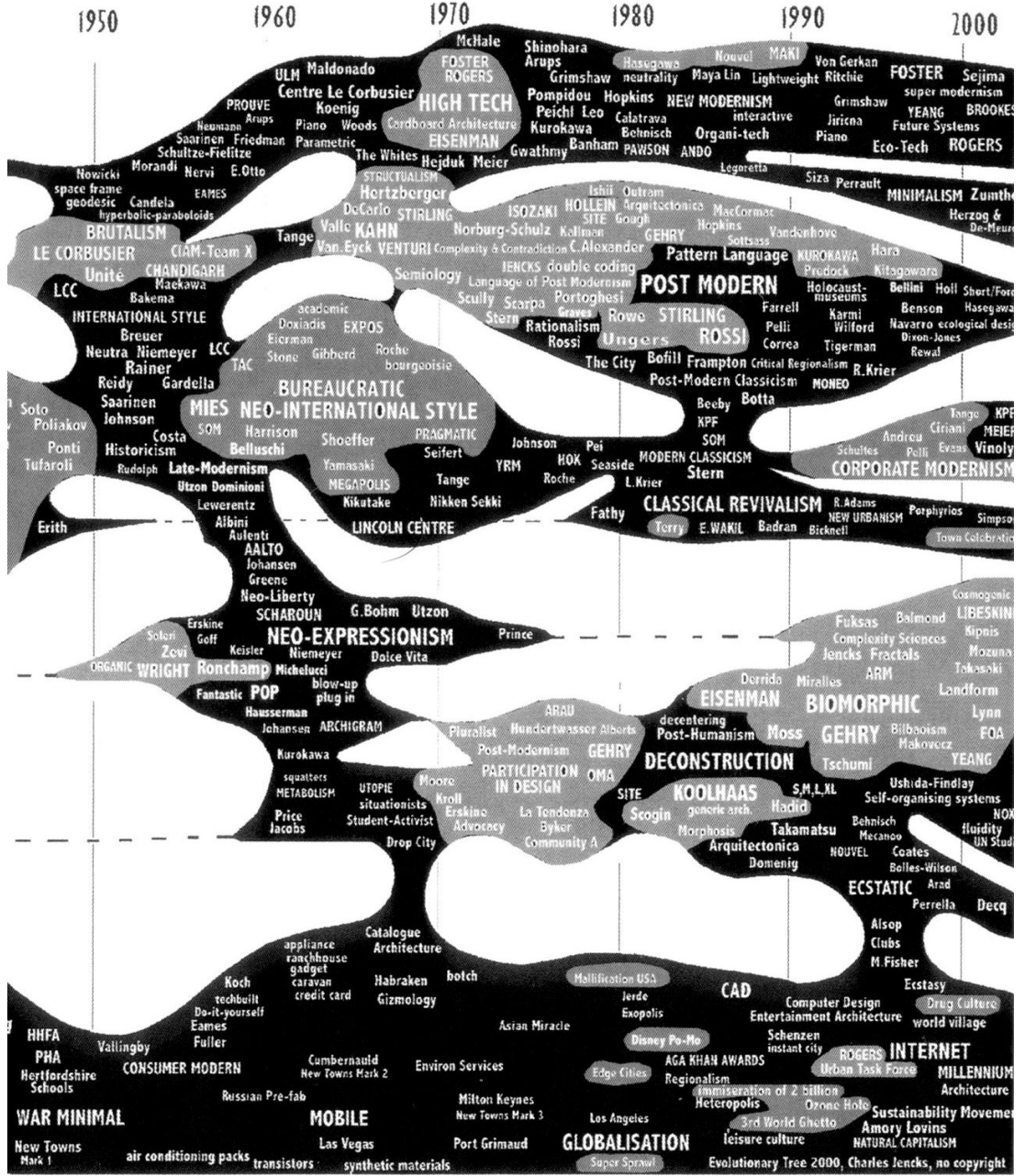
sağlanmaktadır. Aras, Venturi'nin kitabında ele aldığı eserlerin, strüktür yapısından fenomenolojik bakış açısına kadar kendi içinde karşılaştırılmasını değerlendirir. Aras, Venturi'nin her yapının okunması ya da çözümlenmesi gerektiği yaklaşımını eleştirir. Aras'a göre mimari ürünü bir sonuca bağlamaya çalışmak bir sorundur (Aras, 2015a, 2).

Foster, 60'lı yıllardan etkilenen mimari eğilimleri Banham ve Venturiler olarak ikiye ayırır. Foster için Banham çağdaş teknolojinin geliştirilerek kullanılması yönünde arayışa girerken, Venturi simgeyi oluşturacak içerme ve anırtırmayı savunur. Banham, Archigram'ın üretimlerini desteklerken, Venturi imgeleştirmeyi ön plana yerleştirir. Foster'a göre, Venturi "Las Vegas'ın Öğrettikleri" (1972) kitabında, izlenimini Le Corbusier'den devşirerek almıştır. Foster, Le Corbusier'in klasik bir eseri makineleştirilmesini, Venturi ve izindekilerin meta-imge için yaptıklarına benzetir (Foster, 2013, 25). Spencer, Banham'ın ütopyacılığı ile McLuhan'ın anti-çevre anlayışının, mimarlık üzerinde yeteri kadar etkili olmadığını söyler. Çünkü Banham ve McLuhan'ın kurduğu iletişimin temelinde, çevreye verilen yanıt ön plandadır. Spencer'e göre mimarlık tek yönlü değil, canlı-cansız tüm karmaşık sistemlerin incelendiği ve denetlendiği çevreyi içermektedir (Spencer, 2018, 88).

Charles Jencks'in 1977 tarihli "The Language of Post-Modern Architecture" (Post-Modern Mimarlığın Dili) kitabında takdim ettiği postmodernizm terimi, ötesini işaret ettiği modernizmin bitişini temsil etmektedir. Jencks 1976 yılındaki konferansında, modernizmi kimlik ve kişiselleştirme eksikliği olarak tanımlamıştır (URL-69). Jencks, pastişin sona ermesi ile tarihselcilikten kopan mimarlığı verdiği örneklerde ele almış, modernizmin yerini göreceliğe bıraktığından bahsetmiştir. Jencks mimari ürünlerin, 20. yüzyıl öncesinde estetik olarak çok fazla stil olduğunu fakat hiç anlam olmadığını, modernizmin ise ikisini de içermediğini açıklar. O'na göre, postmodernizm mimarlığı hem biçimsel bir ifadeye hem de anlam çeşitliliğine sahiptir. Jencks, Glasgow'da 18.yy banka binasının cephesinde oluşturulan iyonik düzenli sütunun, 1925 yılında inşa edilen Chicago Tribune binasında gökdelen formuna dönüştürülmesini örnek göstermiştir. Jencks, sütun kelimesinin çağrıştırdığı görselin değişerek, yapının işlevine dâhil edildiğini vurgular. Jencks, Avrupa

Rönesans mimarisi sütunun, ölçeği ve biçimi farklı uygulaması ile Amerika’da beklenmedik anlamlara sahip bir stil oluşturduğunu gösterir. Jencks için, yeniden yorumlanan geleneksel yapı elemanları, mimarlığı genişletilmiş bir sahada yeni bir otonomiye kavuşturur. Jencks, değişen mimarlık anlayışının, farklı stil ve etkilerin birleştirici özelliğinden oluştuğunu savunur. Jencks’e göre postmodern yapılar, bir hikâyenin betimlenişi ve ardından duyuları etkileme üzerine kurulan ideolojiyi temsil etmektedir. Gans’ın “Popüler Kültür ve Yüksek Kültür” kitabını ele alan Jencks, Venturi’nin “süslenmiş çatki”sını eleştirir. Jencks, konut yapısındaki giydirme yüzeyi popüler kültürün yansıması olarak görmüş, arkasındaki birimin ekonomik sınıfa göre yerleştirilmesini ise kitsch olarak adlandırmıştır. Jencks için bir mimarın rolü, bir kültürün değer verdiği anlamları ifade etmek ve daha önce kullanılmamış belirli fikirleri ve duyguları açıklamaktır (Jencks, 1998, 315). 1950-2000 yılları arasındaki mimarlıktaki değişimi Jencks, “Mimarlıkta Yeni Paradigma: Postmodernizmin Dili” kitabında “evrim ağacı” adıyla gösterir (Resim 4.1) (URL-70). Mimarlık için biten yüzyılın ne anlama geldiğini sorgulayan Jencks, bir diyagram şeması içinde göstermek istemiştir. Jencks, mimarlık piyasasında sürekli en üstte kalmak isteyen mimarların, her on yılda bir kendilerini yeniden keşfetmek ve yeni öneriler sunmanın peşinde olduklarına değinir.

Aras, Jencks’in tanımladığı postmodernizmi, geçmiş ve geleceği bağlayan zaman odaklı olmasını açıklar. Aras’a göre Jencks’in postmodernizm tanımı, Venturi’den değil, Eisenman, Libeskind, Gehry gibi mimarların yarattığı karmaşıklıktan oluşmaktadır (Aras, 2015a, 14). Paolo Portoghesi, modernizm yapılarının işlevselcilik üzerine kurulu olmasını eleştirerek, Jencks ile aynı fikirde buluşur. Portoghesi, modern mimarlığın gün geçtikçe az sayıda içerik barındırdığından bahseder; fabrika, büro, hastane kamusal yapılar aynı bünyeye uyarlanırken, iş ve konut çevresi monoton bir biçimde aynılaştırılmıştır. Portoghesi’a göre, Jencks’in incelediği postmodernizm, halkın zevkini ifade etmesine olanak tanırken, diğer yandan da bir mimari nesnenin ayrıntılarıyla ortaya çıkmasına neden olur. Portoghesi, mimarlığın postmodernizm sayesinde, insanların zevkini ve duyarlılığını dikkate alan benzetmeler kullanarak ve biçim verici yeteneğini göstererek yeniden ‘konuşmaya’ başladığını ifade eder (Portoghesi, 1984, 10).



Resim 4.1: Charles Jencks, Mimarlıkta Yeni Paradigma: Postmodernizmin Dili Kitabında “Evrin Ağacı” Diyagramı, 2002, (URL-70).

60’lardan sonra mimari ürünler, bireysellikten biçimselliğe, anlamsal ifadeden iletişimselliğe olan geniş bir yelpazede değerlendirilmiştir. 18. Yüzyılın ikinci yarısında, Neoklasizm’i temsil eden mimarlardan olan Claude Nicolas Ledoux’un ortaya sürdüğü “**architecture parlante**”, konuşan mimari kavramı, 20. yüzyıl ortalarında tekrar canlanmıştır. Rabreau, Ledoux’yu mimarlıkta bir karakter

teorisinin yazarı olarak görmüştür. Rabreau'a göre, yapının form ile fonksiyonun birlikteliğindeki göreceli anlam, mimaride tutkuya neden olur (Rabreau, 2018, 12-20). Mimarinin bireyselleşmesinde önemli bir yere sahip olan konuşan mimari kavramında, fonksiyonalizm ile sembolizm bir aradadır.

4.1.5. 70'lerin Sanatsal Açıdan Özellikli Bazı Yapılarına Eleştirel Bakış

Fredric Jameson Amerika'daki postmodern anlayışı, Gehry'nin Santa Monica evinin (1972) üzerinden açıklar. Jameson Gehry'i, Venturi'nin öyküleme uğraşısı içinde gördüğünü ifade eder. Jameson, Gehry evinin, postmodernizmin ortaya çıkmasına yol açan 60'lı sanat hareketlerine duyulan tutkuyu yansıttığını şu sözleriyle açıklar:

Oluklu metal çerçevelerin dolaysız etkisi, eski evi acımasızca bir baştan bir başa kesmekte ve üzerine haşın bir biçimde sanatın işaretini ve göstergesini damgalamaktadır. Bununla birlikte bu müdahale, yapıyı tümüyle çözüştürmemiştir; öyle ki yapı, sanatın bu zorbaca edimi sanki sürecin tam ortasında kesintiye uğramış ve terkedilmiş gibi bir görünümü yansıtmaktadır.(Jameson, 2011, 174).

Jameson'a göre, Venturi'nin süslenmiş çatkısı, Gehry'nin ambalajlanmış evine tekabül etmiştir. Jameson, Gehry evini "bad trip" (60'lı yıllardaki ütopya mimarisinin kötü yolculuğu) olarak tanımlamıştır. Jameson "bad trip" in, nitel yönden yeni bir güce yükselerek, postmodernizmin yeni yoğunluklardan birine dönüştüğünü ifade eder. Gehry evi, modernistlerin ölüm, kaygı ve korku gibi olumsuz duygularının, malzeme ve biçim ile yeni bir yoğunluğa dönüştürüldüğü yapıdır (Jameson, 2011, 179). Jameson, Gehry evini maddesel düşünce üzerinde bir girişim olarak görmektedir. Foster, Gehry evinin bitmemişlik görüntüsünü, Los Angeles'ın hızlı dönüşümleri için biçilmiş kaftan olarak açıklar. Foster için, Gehry'nin formu ve uzamı maddi açıdan yeniden ele alması, Serra'nın etkisinde olduğunu gösterir. Foster'ın göre, seçkin tasarım ile sıradan kültürün teması girdiği Gehry evi, eskimiş mimarlık formların yeni toplumsal ifadelerle vücut bulmasıdır (Foster, 2003, 47, 50). Greg Lynn, Gehry evini bulunduğu mahalleyi içeriden ihlal eden bir yapı olarak görür ve şu sözlerle devam eder; "Evin, bağlamının gizli yönlerinin halka açık temsili nedeniyle mahalle içindeki çatışmayı kışkırttığı görülüyor." (Lynn, 1993, 24-31). Lynn, evin yarattığı çatışmaları değerlendirmek

yerine, oluşturduğu yeni bağlantılarla ilgilenmiştir. Lynn'e göre, mevcut olanın karıştırılması ve yeniye ilavesiyle dinamik bir yapı meydana gelmiştir.

Emily Kral, Bofill'in tasarladığı Walden 7 (1995) yapısını ele almış ve "Yalnızlık Kalesi" ismini vermiştir. Dışarıdan bakıldığında binayı kapalı bir kaleye benzetilen yazıda, iç avluda birbirine açılan mekânlar ile tam tersi bir durum ortaya çıktığından bahseder. Kral, Walden 7'nin, çevresinde inşa edilen yapılara rağmen hala tekilliğini korumasına dikkat çeker. Kral bina isminin, tüm kültürel normların kendi kendini uygulandığı ve kalıplaşmış sosyal davranışları reddeden topluluğu anlatan "Walden 2" romanından türetildiğini hatırlatır. Böylece Walden 7, bu fikir ile farklı yaşam alanlarına ve seçeneklerine uyacak şekilde, formunun bağlanıp çıkarılabilecekleri bir toplu konut örneğidir; tek bir kişi ya da üç dört kişiden oluşan aile bir evde yaşayabilir, çocuklar evden ayrıldıklarında veya bir aile parçalandığında, ayrı birimler arasındaki bölümler yeniden kurulabilir. Kral, Walden 7'yi, 70'lerin bağlamındaki İspanya için devrimci bir öneri ve ütopya konut projeleri için uluslararası çılgınlığın bir parçası olarak görür. Lobisinde kitap değişimi, çocuk sanat dersleri ve çatıda bir güneşlenme yeri gibi tesisler yaratan Walden 7, insanları toplumun sınırlarında barındıracak bir yer yerine, sosyal hayatı canlandıracak bir yapıdır (URL-71). Liam Aldous, Walden 7'de ikamet edenlerle yaptığı röportajlarında, bina içindeki sosyal yaşamlarına yer vermiştir.⁴ Walden 7'nin 60'ların özgür düşüncesini temsil ettiğini dile getiren makale, binayı Katalonya'daki değişim zamanının bir anıtı olarak görür. Aldous, Escher benzeri merdivenlerle donatılı iç avlunun labirent gibi algılanması ve ziyaretçilerde kaybolma duygusu yaratmasından bahseder. Bofill'in çevremizin davranış biçimimizi etkileyebileceği fikrinin, Walden 7 ile uygulanır duruma geldiğini anlatan Aldous, binayı büyük bir sosyal konut deneyi olarak ifade eder (URL-72). Walden 7, dış cephesini çevresine karşı sınırlandırarak, içeride oluşturulan ortak alanlar ile kendine ait bir dünya vaat

⁴ Bina sakinleri ile yapılan röportajın birinde; "İnsanlar gerçekten burada birbirlerini tanıyorlar. En yakın yaşam boyu arkadaşlarımın çoğuyla bu binada tanıştım." sözleri, Walden 7'de ki etkin bir sosyal hayatı vurgular. Bir diğerinde; "Bu bina, çocuklarımızın özgürlüğünü ve huzurunu sağlayan küçük bir köy gibidir" açıklaması ile kendi içine dönük biçimde tasarlanan yapının sağladığı güven ve özgürlük duygularını ifade eder. Bir başkasında ise; "Yüksek katlı bir yerde yaşıyor olsak da, dış mekâna yakınlık duygusu var. Burada yaşayan insanların çeşitliliğini seviyorum. Yıllarca süren bir denge." sözleri ile konut sayısı fazlalığının farklı hayatlara sahip insanları bir arada getirme olasılığını belirtir. Böylece dışarıdaki yaşamın sosyal çeşitliliği içeriye yansiyarak devam eder (URL-72).

eder. Archigram, Superstudio ve Koolhaas'ın kolajlarına andıran konut yapısı, kapitalist toplumun kısıtladığı bireylere, özgürlük adı altında yeni ve çeşitli yaşam alanları sağlamaktadır. Böylece kavramsal sanatta olduğu gibi bireysel özgürleşme, toplumsal bir kontrol mekanizmasına dönüşmüştür. Walden 7, çevresinden kopuk dış cephesi ile ardında ne olduğunu gizlerken, içerideki merdivenler ve avlular ile karmaşık bir görünüm oluşturur. Bu gotik görüntü ile ziyaretçilerde ürkütücü bir his bırakan yapı, romantik bir postmodernizm örneğidir.

Rogers ve Piano'nun tasarladığı Pompidou Merkezi (1977), hem 70'lerin kültürünü hem de tüketim kimliğini taşımaktadır. Foster'ın tanımıyla Pop bir bina olan Pompidou, bulunduğu bölgeyi soylulaştırarak, kentsel yenilenme için katalizör görevindedir. Bina yüzeyinin teknolojik görsel karmaşası, Archigram'ın takma-sökme-iliştirmeye dayalı mimari dilinin yansıması iken, cephedeki servis elemanlarının dışa vurumu, Sant'Elia'nın tasarımlarındaki yapıya hareket kazandırma girişimidir. Foster'ın belirttiği üzere, dış yüzeydeki teknolojilerin süsleme olarak kullanılması, Pompidou binasını postmodern yapıya dönüştürür (Foster, 2013, 48-52). Spencer, Pompidou'nun cephesini "medya duvarı" olarak tanımlayarak, teknolojiyi sergileyen bina olarak görür. Spencer'a göre Pompidou, medya duvarından öte, toplananları teşhir eden devasa bir kentsel oyuncaktır ve kültür tüketimi eğlence biçimi olarak öne çıkmıştır. (Spencer, 2018, 200-207). Spencer, müze yapısının tasarım amacını şu sözlerle ifade eder:

68 olaylarının doğurduğu halk imgesi, başlı başına bir amaç olarak deneyimlenecek ve olumlanacak bir kolektif katılım imgesine dönüştürülür. Pompidou Kültür Merkezi'ndeki sirkülasyon düzenleri, özneyi hem yeniden insanlaştırmak üzere, hem de -kültür tüketicisi-prototip neoliberal öznellik biçimleri ekseninde optimize etmek üzere tertiplenmiştir.(Spencer, 2018, 214)

Baudrillard, 1981 tarihli "Simülakrlar ve Simülasyon" kitabında Pompidou Merkezini, "Beaubourg'un Bıraktığı İzlenim/Etki" başlığı altında incelemiştir. Baudrillard, binanın açıklığı ve erişilebilirliği, içerisi ile dışarısındaki ayrımı ortadan kaldırdığını belirtir. Baudrillard, aşağıdaki sözleri ile Pompidou Merkezinin tasarımını eleştirir:

Kitlesel simülasyon oyunlarından oluşan bir anıta benzeyen Merkez, her türlü kültürel enerjiyi emerek yok eden bir ölü yakma fırını gibidir... Bu görüntüsüyle her türlü

geleneksel zihniyet veya anıtsallık anlayışını değiştirebilecek bir güce sahip olan bu bina, içinde yaşadığımız çağın bundan böyle asla süreye bağımlı olmayacağını; sahip olabileceğimiz tek zaman anlayışının, hızlandırılmış bir yinelenme ve yeniden yinelenme, devre ve transit akışkanlar şeklinde olabileceğini açıkça haykırmaktadır.(Baudrillard, 1998, 168-199)

Baudrillard'a göre, bina fetişleştirilmiş kültür ürünüdür ve ziyaretçiler sanat eserlerini anlamaya değil (Pompidou'yu gezmek) görmek için gelirler. Böylece hipermarketin meta düzeyine soktuğu her şeyi, Pompidou kültür düzeyinde harekete geçirir. Baudrillard'ın belirttiği üzere, Pompidou toplumsal biçimleri hem üretmeye hem göstermeye çalışan bir mimarlık ürünüdür. Bu sebeple 68 Mayıs'ının yeni liberalizm arayışının mekânsal ifadesinin ilk örneği Pompidou yapısı denilebilir. Pompidou, Walden 7 binasına benzer şekilde, bireylere özgür alanlar yaratmak için kendi kontrolünde mekânlar sunmuştur. Popülist neo-liberal kültürün şekillendirdiği kütüphane binası, cephesinde uygulanan teknolojik teknikler ile çevresinden farklılaşarak postmodern tekilliği oluşturur. Pompidou yapısı, her an hareket edecekmiş hissi dev bir makine görünümünü nedeniyle izleyicilerde ürkütücü bir his bırakır.

4.2. 80'LER VE NEOLİBERALİZM MİMARLIĞININ DOĞUŞU

68 toplumsal hareketler ile kapitalist dünyaya karşı gelenler, 70li yılların sonunda özgürlük vaadi sunan neoliberalizm ideolojisi ile tanışmışlardır. Mimariyi işlevsel ve geleneksel düşüncelerden uzaklaşarak, yeni anlam biçimlerine yönelten kaynaşma; öznellik, iktidar ve mülkiyet gibi konularla ilgilenmiştir. Bireysel girişimleri, yaşam biçimleri ve kültürel pratikleri devletin müdahalesi dışında düzenleyen neoliberal sistem, her şeyi özelleştirerek ekonomiye dâhil etmiştir. Bunun karşılığında ise neoliberalizm, tüketicinin tercih özgürlüğünü vurgulamıştır. David Harvey "Neoliberalizmin Kısa Tarihi" kitabında neoliberal sistemi; "iktidara gelen bir serbest piyasa köktenciliği biçimi" olarak tanımlar. Harvey; "Neoliberalizm, siyaset ve ekonomide piyasa odaklı, popülist bir tüketicilik ve birey özgürlükçülüğü kültürünün inşa edilmesini sağladı. Hem kültürel hem düşünsel yeniliklerle doğmaya hazır olan 'postmodernizm' adlı kültürel itkiyle de uyumlu olduğu görüldü" sözleri ile dünya genelinde kapitalist sistemin tekâmülü neoliberalizmi açıklar (Harvey, 2015, 50). Harvey, iş dünyası için kullanılan kamu

kaynaklarının yerini, halkın refahı adına, özel şirketlerin almasını dile getirir. Harvey ayrıca sanatsal özgürlük eylemi altında, kültürün ve mimarinin de neoliberalleştiğini söyler. Şehir yönetimleri artık işletmeci değil birer girişimci varlığa dönüşmüştür. Böylece kentlerin kamu ile özel nitelikli yapılarla donatılması, aralarındaki rekabeti ortaya çıkarmıştır. Harvey, New York şehrinin postmodern kültürel ve düşünsel deneylerin merkez üssü haline geldiğini aşağıdaki sözleri ile ortaya koyar:

Harvey: Şehrin seçkin kurumları, şehri kültürel ve turistik bir merkez imajıyla satmak için harekete geçirildi (ünlü "I Love New York" logosu bu dönemde yaratıldı). Rem Koolhaas'ın unutulmaz ifadesiyle "Delirious New York", demokratik New York'un kolektif hafızasını sildi. Şehrin seçkinleri, yaşam tarzının çeşitlenmesi ve tüketiciler için kültürel seçeneklerin artmasını sağladı.(Harvey, 2015, 55)

Toplumsal ve kültürel alanda bir takım kavramlar üreten mimarlık, yeni fikirlerden ziyade temsil, öznellik, süsleme, maddilik, medya meseleleriyle düşünmeye yönelmiştir. Böylece mimari alanda yeni tekniklerin icat edilmesi gerekliliğine zemin hazırlanmıştır (Baudrillard ve Nouvel, 2011, 12). Spencer neoliberalizmi, insanları bilgiye, sosyalliğe ve serbest piyasa ortamına ulaştıran bir sistem olarak görür. Neoliberalizm, özgürlük arayışı altında öneriler sunarken, mimarlık da ilerici olmayı önceler. Spencer'a göre neoliberalizmin hakikat oyunu, mimarlığın hakikat oyununa evrilir (URL-73). Neoliberalizm, özgürlük arayışındaki düşünceleri öne sürerken, mimarlık da kendini ilerici olarak takdim eder. Böylece mimarlık, bir kontrol ve uyum aracına dönüşür. Spencer, projeci, post-eleştirel ya da Deleuzecü gibi çeşitli isimlerle anılan karmaşıklığın mimarisini eleştirir. Bu anlayışlarla üretilen yapılar, çevresinde farklı izlenimler bırakırken, kentsel dokunun içinde yalıtılmış (tekil) bir nesneye dönüşür. Böylece mimarlık, tüketim toplumu (marka, moda vs.) değerlerini, "kavramsal sanat teknikleri" yoluyla içselleştirdiğini gözler önüne sermeye başlar. Mimarlık dünyasında önem kazanan reklam ve tanıtımlar, tasarlanan tekil nesnelere küreselleşme adı altında geniş coğrafyalara ulaştırmıştır. Özellikle 80'lerden sonra neoliberal ortamdaki müşterilerin büyüklüğüne göre, mimari yapılar farklı biçimlerde tasarlanmaya başlamıştır.

4.2.1. Neoliberal Piyasanın Postmodern Öznellik Kültürü

Harvey'in aksine Foucault, mekânın öznellik ve özgürlük üzerindeki etkisini olumlayan düşünceye sahiptir. Foucault için mekân, insan davranışlarını belirleyen

bir etkidir ve 60'ların ütopya tasarımlarını, “Mimarın özgürleştirici niyetleri ile halkın özgürlüklerini kullanmaktaki reel pratikleri çakıştığında olumlu etkiler yaratılabilir ve yaratılmaktadır.” sözleri ile desteklemektedir. Foucault, 1982 yılındaki röportajında mimarlığa şu sözlerle değinmiştir; “mimaride başarı, nesnelerin düzenlenmesi ile değil de, özgürlüğün kullanılması ile sağlandığını görecektir” (Rabinow, 2012, 11-18). Foucault, özelliğin yeterince eşi olmayan bir duruma ulaşması için rekabete dayalı serbest piyasa sistemi içinde olması gerektiğini vurgular. Böylece mimari alanda kullanılan özgürlüğün ve yaratılan özelliğin yapıcı etkisi, oluşturulan piyasada açığa çıkmış olur. Foucault'un görüşlerine itiraz eden Spencer, Foucault'un bahsettiği piyasa “bırakın yapsınlar” politikasında değil, toplumsal düzeni sürdüren mekanizmadan oluştuğunu ifade eder (Spencer, 2018, 36). Spencer'a göre, devletler kapitalist sistemle ekonomiyi yönetirken, demokratik sistemle de toplumsal düzenin devamını sağlamalıdır. Bu sebeple neoliberalizm sistemi, piyasa düzeni kurarak, kapitalizm ve demokrasi arasındaki ayrımı çözer. Özne, kendi varoluşunun içkin kılındığı ekonomik süreçler aracılığıyla idare edilebilir duruma gelirken aynı zamanda rekabet ortamında başarılı sayılabilmesi için esnekliğe açık olmalıdır. Neoliberalizm mimarlığı, tasarlanan yapılara çevresi ile arasındaki ilişkisinde özgürlük vaat ederken, ekonomik yönden piyasaya bağlı kıldırır.

Foster, 1984 yılındaki “Postmodern Polemics” (Postmodern Polemikler) makalesinde, postmodernizmin iki durumu olduğunu iddia eder. Foster'a göre, “**ılımlı muhafazakâr**” postmodernizm, tarihin (gelenek) ve öznenin (tasarımcı) geri dönüşü iken modernizme bağlı bir stil olmuştur. Diğer yandan “**postyapısalcı**” postmodernizm, tekil nesnelere üretirken anti hümanist bir tavır takınır. Neo-muhafazakârın aksine postyapısalcı postmodernizm, temsili gerçek olana dönüştürerek anti-hümanist tutum içindedir (Foster, 1984, 67). Özneyi merkeze koymayan anti-hümanist tavır, öznenin tutunacağı hiçbir merkezi (tarih, din, metafizik, vs.) benimsemez. Foster için, ılımlı muhafazakâr durum stil ile postyapısal durum ise siyaset ile ilgiliyken ikisi de tarihsel bir kimliği açığa vurma çabasıdır. Aras, Foster'ın yazısını, “postmodernizmin şimdiye kadar yapılmış en keskin kategorizasyonu” olarak adlandırır (Aras, 2015a, 14). Aras, Foster'ın

postmodernizmi iki gruba ayırmasıyla aslında gelinen noktanın, tarih olduğunu belirtir. Aras, mimarlık ortamındaki örneklere bakıldığında geçmişin bugüne aktarılmasının zor olduğunu ifade eder.

4.2.2. Postmodern Biçimcilik

Mimaride özgünlük ve özgürlük arayışlarını bireysel fikirler ile oluşturmaya çalışan mimarlar, gelişen teknoloji ile tasarımlarını farklı olanı bulma anlayışında üretmişlerdir. Mimarın fiziksel varlığını şiddetlendirmek için biçimlendirdiği yapılar, Krauss'un Land Art sanat üretimlerinde bahsettiği "işaretlenmiş mekânlara" dönüşmüştür. Temsiliyete dayanan bu işaretlenme, yapıyı imgeleştirmiş ve mimarının yüzeyselliğe olan ilgisini arttırmıştır. Böylece postmodern biçimcilik, mimaride güzel olandan farklı, şoke etme, hayranlık uyandırma, ürkütücü olma, kitsch durumlarının yeni estetik kavramları olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

Habermas, 1981 yılındaki "Modern and Postmodern Architecture" (Modern ve Postmodern Mimarlık) yazısı ile 20. yüzyılın değişen mimarisini ele alır. Habermas, Modern mimarlığın endüstriyel üretim ve kapitalizm ile anıtsal (geleneksel) olandan uzaklaşmasını, ruhsuz konteyner mimarisi olarak adlandırır. Habermas, ihtiyaç için tasarlanan modernizmi; "Kavramsallaştırılmamış, bilimsel olarak nesneleştirilmiş stillerin keyfi olarak düzenlenmesi, tarihçiliğin iktidarsız bir idealizme yönelmesi." sözleri ile tanımlar (Habermas, 1998, 437). Makalede, Modern mimarının arka plana ittiği çözülmemiş sorunları, muhalefetin (postmodern hareketin) ele aldığı açıklanır. 70'li yılların sonunda yaşam dünyasının özerk ekonomi aracılığıyla şekillenmesi, mimari olanı mekânsal, kültürel ve tarihsel bağlamlar arasında bağlantı kurmaya zorlamıştır. Habermas, neoliberalizm sistemin piyasaya getirdiği özgürlüğün, müşterilerle diyalog içindeki mimariyi ortaya çıkarırken, para ve güç medyasının rekabetini de oluşturduğunu anlatır (Habermas, 1998, 442). Habermas'ın dile getirdiği bu çekişme, mimari alanda marka kimliğini güçlü kılarak, binaların biçimlerine yön vermektedir.

Habermas'ın bahsettiği mekânsal bağlamı, "eleştirel bölgeselcilik" kavramı ile güçlü kılan Frampton, 1983 yılındaki "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" (Eleştirel Bir Bölgeselliğe Doğru: Direniş

Mimarisi için Altı Nokta) makalesinde inceler. Frampton'a göre, evrenselleşme adı altında teknoloji ile koşullandırılan binalar, rekabete dayalı serbest piyasada yüzeysel maskelere dönüşür. Frampton'un önerisi olan eleştirel bölgeselcilikte, yapının bulunduğu coğrafi konum ile birlikte topografya, iklim ve ışık öğeleri de önemlidir. Ona göre, mimaride yerel bir bağlamın belirli koşulları dâhilinde alternatif bir yaklaşım geliştirilmelidir. Böylece dokunsalın görseli aşacağı, tektonik olanın ise senografik olana tercih edileceği homojen binalar ortaya çıkacaktır. Yazıda Utzon ve Alvar Aalto'nun yapıları ele alınır ve eleştirel bölgeselcilik kavramına örnek gösterilir. Utzon'un kilise binasının dış ile iç mekân formu arasındaki farkı ve ortaya çıkan boşluğu, evrensel medeniyet ve dünya kültürü arasında öz-bilinçli bir sentez olarak görülür. Aalto'nun belediye binasında kullanılan malzemelerin dokunsal nitelikleri ile evrensel teknolojinin egemenliğine ve görmeye karşı bir direnç gösterir (Frampton, 1983, 16-30). Frampton verdiği iki örnekte, mimarların gelenekleri birebir uyarlamak yerine, yerel karakteri analiz etmeli ve çağdaş terimlerle yeniden yorumlamalıdır.

Habermas ve Frampton ile tam tersi fikirde olan Eisenman, biçimselliğe dayalı mimariyi olumlar. Eisenman'ın 1984 tarihli "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End" (Klasik olanın Sonu: Başlangıcın Sonu, Sonun Sonu) makalesinde, 15.yüzyıldan beri süregelen mimarlığın klasik olanın bir paradigması olduğunu öne sürer. Eisenman, zamansız (kökeni olmayan, sonsuz) mimari, temsili olmayan (nesnesiz) mimari ve yapay (keyfi, nedensiz) mimari olarak adlandırdığı varsayımlardan bahseder. Eisenman için, temsil, akıl ve tarih adı altında üç kurgunun etkisi altındaki mimari, artık akıl ve deneyim üzerine kuruludur. Eisenman, "Zeitgeist ideolojisi, onları (yapıları) geçmişten ayrılma vaadiyle bugünkü tarihlerine bağladı; ideolojik olarak kendi zamanlarının sonsuzluğunun yanılsamasına kapıldılar." ifadesinde, yapının kendi zamanının duygu ve biçimini temsil ettiğini ve simülasyon mimarisine dönüştüğünü vurgular (Eisenman, 1984, 154-173). Başlangıcın sonu ve sonun sonunu önererek, zamansız mimariye yaklaştığını düşünen Eisenman, ideal gelecek ile geçmiş arasında bir bağ kurulacağını önerir. Eisenman'ın fikrini çağdaş zeitgeist olarak yorumlayan Carbonell, Eisenman'ın bahsettiği üzere, mimarinin geleneğin kısıtlamalarından uzaklaşarak, entelektüel

özerklik altında keyfiliğe doğru yol aldığını anlatır. Böylece mimarlar soyut kavramları ve felsefi söylemleri, biçimsel olarak yapılara aktarmaya başlamıştır. Fiziksel fikirlerin yansıtıldığı mimari, Carbonell'e göre, artık bir temsil değil herhangi bir nesnenin simülasyonuna dönüşmüştür. (Carbonell, 2012, 56-57). Carbonell, sanatsal veya manevi ifadelerin aksine görsel imgeler üzerine kurulu mimarlığın başarısını geçici olarak yorumlar. Mimari artık tüketim için kolayca tanımlanan bir kimliğe bürünmüştür. Foster, Eisenman'ın tarzını “**yapı-sökümcü postmodernizm**” olarak tanımlar (Foster, 2013, 193). Foster'a göre Eisenman, mimari dilin bir nesnesi olarak yerleştirdiği özneyi, tarihsel bağlantısı ile ilgisiz konuma getirir.

Jacques Derrida, 1986 yılındaki “Point de Folie-Maintenant l'architecture” (Çılgınlık Noktası-Şimdi Mimari) yazısında, Tschumi'nin Parc de la Villette yapısı üzerinden mimarinin maddi formunu ele alır. Derrida yapının hem var olduğunu (yerinin belli olması), hem de olmadığını (içinin boş bırakılması) dile getirir. Böylece Parc de la Villette, bulunduğu yer kadar, kendisi de önemli bir duruma evrilir. Derrida, henüz bitmemiş olan yapıda değişiklikler yapılabilmesi ve yeniden tasarlanabilmesini, yapı-söküm kavramı ile ilişkilendirir. Derrida, “Tschumi olayın mimarisini iyi tanımlıyor, sadece bir şey olması gereken yerler inşa etmek” sözleri ile Tschumi'nin Parc de la Villette tasarımında, hikâyelerden uzak durduğunun altını çizer (Derrida, 1986, 65). Çünkü yapı içerdiği boşluklar ve tamamlanmamışlık sayesinde, mimariye yüklenen anlamlardan uzak durmaktadır. Yazıda mimarlığın değişmez dört (yazısız) kuralı anlatılır; yer, hiyerarşi baskısı, işlevsellik ve güzel sanatlar. Tek bir düşünceyi tercüme eden bu dört kural, mimarlığın bir anlam taşımasına ve sunmasına neden olduğu iddia edilir. Anlam ve sembolik değer ise mimari nesnenin biçimini ve işlevini kontrol eder. Derrida bugün mimarlık nedir sorusuna, mimarlığın bir alan ve anlam tanımlamaktan ziyade, kendini tanımlamaya başlaması olarak cevap verir. Çünkü mimarlığa dâhil olması gereken kurumlar, metinsel bir doğaya sahip değildir (Derrida, 1986, 69). Derrida için kelimeler ve binalar birbirlerine çevrilemez. Bu düşünceler ile Derrida, 1960 sonrası mimarlık dünyasındaki binaların bir anlamı olduğunu reddederek, Foster'ın hümanist postmodernizm adını verdiği yaklaşıma karşı bir duruş sergiler.

Postmodern biçimcilik, gelişen teknoloji ile mimaride tekrara dayalılığı kaldırmış ve anlık olanın izinden gitmiştir. Bireyselliğe dayalı tasarımların oluşturduğu karmaşık ve kaotik ortamda, mimarlar yapının dikkat çekmesi için farklı estetik kavramlarına başvurur. Tüketim kültürüne hitap eden mimari ürün, alışılmadık biçimdeki yüzeyselliği ile ön plana çıkmaktadır. Böylece imge durumuna gelen mimari ürün, tasarımcısını marka konumuna ulaştırır. Marka kimliği, serbest piyasa ortamındaki mimarinin değerini belirleyen bir olgu olarak görülmektedir.

4.2.3. 80 Dönemi Mimari Yapılarına Eleştirel Bakış

Norman Day, Rossi'nin Fukuoka Otelini (1987) duyarlılık alevi olarak tanımlar. Yapının mimari teorinin üzerine kurulduğunu dile getiren Day, Batının kültürel hatıralarını yeni Asya algısıyla kaynaştırdığını düşünür. Day; "Il Palazzo, bu yüzyılda küresel estetik fırsatlarını gösteren mimarinin birincil örneğidir." sözleri ile Rossi'yi gizemli bir ustaya benzetir (URL-74). Öte yandan The New York Times'ten Tom Downey, Fukuoka Otelin konumu ve dönüşümü ile ilgilenir. Downey, Fukuoka Otelini, çevresindeki mahalleyi yeniden yapılandırmak için inşa edildiğini böylece mimarinin dönüştürücü olanaklarını ortaya çıkartan bir yapı olarak görür. Downey'a göre, şimdiye kadar yapıdaki en temel dönüşüm, çiftlerin üç saatlik bir oda kiralaması için buluşulan bir aşk otelidir (URL-75). Koolhaas'ın aşağıdaki ifadesinde, yere ve tarihe bağlı olma amacında olan postmodernizmin bireysel bir yaratım olduğunu ve bu bireysel yaratımın yerden ziyade yaratıcısının markasını gösterdiği anlaşılmaktadır:

On iki yıl sonra Japonya'nın güneyindeki Fukuoka'da, bir Aldo Rossi binasını ziyaret ettim. Karikatür gibi görünüyor. Kırmızı Farsça travertenlerden yapılmış cepheleri hava geçirmez bir şekilde kapatıldı; çatı aşırı şişmiş bir bakırla tanımlandı. Biraz alaycı görünüyor, biraz lezzetli faşist gibi, hatta bazı insanlar bir aşk oteli olduğunu söylüyor. Ama tuhaf bir büyüü var. Korkunç bir şekilde inandırıcı ve güzel. Kendinize soruyorsunuz, Rossi tüm iddialarını bıraktığı anda daha fazla Rossi oldu mu? Bence bu, küreselleşme sorununun gündeme getirdiği konulardan biri. Kendi bağlamımızda faaliyet gösterdiğimizde, inanılmaz derecede engellenmiş değil miyiz? Belirli bir kültürün parçası olmak bize bir sistematik sahtekârlık mı getiriyor? Çünkü biz bir kültürün parçasıyız ve özgür değiliz? Belki de durmak zorunda olmadığımız, başka bir yere sıçramanın heyecan verici olasılıklarından biri bu tartışmasız özgürlüktür. Otel bir samuray kalesi gibi çevresine hükmeder. Ancak Avrupa'da hiçbir binasının sahip olmadığı bir Rossi hissi var. Bu oldukça şaşırtıcı bir durum. Hiçbir Japon'un hayal bile edemeyeceği bir bina olduğunu söyleyebilirim.(URL-76)

Rogers'in Llyod's Binasını (1986) ele alan Foster, Pompidou yapısında olduğu gibi servis ve merdiven hacimlerinin dış yüzeye yerleştirilmesine dikkat çeker. Foster, merdiven kuleleri ile avlu kemerlerin yerleşimini, Llyod's binasının Pop görüntüsüne Gotik bir dokunuş olarak yorumlar. Foster, Pop-Gotik ve ileri teknoloji malzemelerle inşa edilmiş yapının, muhafazakâr Londra şehri için kışkırtıcı sayılabilecek bir sürpriz olduğunu açıklar. Foster'a göre, servis elemanlarının cephedeki konumlanması ile dışarıda olabildiğince hareketli bir bina elde edilir. Foster, 1980'lerdeki tutucu mimari kimliğine sahip İngiltere'de, Rogers'in Llyod's binası yüzünden, başka büyük ofis yapıları tasarlayamadığını iddia eder (Foster, 2013, 52-54). The New York Times'te Paul Goldberger, ilk bakışta Llyod's binasının herhangi bir mimari eser olarak şehir için uygun görünmediğini dile getirir. Çünkü şehirdeki çoğu yapı taş duvar cepheye sahipken, Lloyd's cam ve metalden oluşur. Goldberger, inşaatı başladığında binaya, "Erector" (metal oyuncak markası) setinden, petrol teçhizatına kadar birçok isim takıldığını öne sürer. Fakat makalede, Lloyd's tüm yüzeysel farklılığı nedeniyle, onu çevreleyen eski binalara, sıradan modern binalardan çok daha yakın olduğu savunulur. Goldberger'a göre, binanın kalabalık ve karmaşık dış cephesi, işlevsellik için değil görsel zorunluluk içindir. Böylece Llyod's, farklılığı ile çevresinde bağımsız bir heykel varlığına dönüşür. Goldberger için Lloyd's, bilgisayar teknolojisi ve Londra Şehri'nin kentsel dokusunun zengin inceliklerini ifade etmeyi başaran bir binadır (URL-77).

Geçmişte kapitalizm sınırlarında sunulan yaratıcılık, yerini "neoliberal öznelere" bırakarak kendi kendisinin girişimcisi durumuna gelmiştir. Aureli, neoliberal yönetim biçiminin şizofreni bir yöne sahip olduğunu iddia eder. Aureli'ye göre neoliberalizm, bir taraftan "az ile çoğu" üretmeyi erdem sayarak topluma yönelik bir tasarım anlayışına gitmiş, diğer taraftan tasarım endüstrisini ayakta tutmak için pahalı makineler icat ederek değer yargılarından yoksun yeniliklere odaklanmıştır (Aureli, 2015, 61). Llyod's binası, Walden 7'de olduğu gibi dışarıya kendini kapatarak gizemli, ürkütücü bir duygu yaratan, içerideki açık mekânlar ile insanlara özgürlük sunmaya çalışan neoliberal özne konumundadır.

The New York Times'te Goldberger, Ando'nun Church of The Light (1989) yapısını, Japon ve Batı mimarlığının sentezi olarak yorumlar. Goldberger, Louis

Kahn Japon olsaydı Tadao Ando olurdu sözüyle, Ando'nun duygulu ve güçlü(beton) binalarını Kahn'inkilerine benzetir:

Mimarlık aynı zamanda nasıl bu kadar şiddetli ve ruhsal, entelektüel olarak titiz ve derinden şehvetli olabilir? Cevabını muhtemelen Japonya'nın en yoğun banliyö bölgesinde, Ando'nun Işık Kilisesi binasında bulan bir soru. Ando'nun basit geometrik formdan derin duygusal anlam çıkarma yeteneği doğrudan görülebilir. Işığın ince haçı muhteşem şeydir. Buzlu değil berrak camla doldurulur, böylece sadece güneşin ışığını değil ağaçların, çatıların ve gökyüzünün küçük bir şeridini de yaratır. Dünyanın gerçekliği ile kutsal alan arasında mükemmel bir denge. Binanın mesajı; maneviyatın bulunması, ancak onu sıradan yapmak zorundayız. Bu mesaj, bu binanın her santimindeki pürüzsüz, gri beton duvarlardan yankılanıyor. Bu okşamak için yapılmış beton gibi. Bu bir Japon binası mı yoksa bir Batı binası mı? Her ikisi de, Hıristiyanlığa bir tür Zen yaklaşımı. Mekânın oranları, katı ve boşluk arasındaki etkileşim, betonun dokusu, kontrollü doğal ışığın ihtişamı. Kilise yapısının akla getirdiği herhangi bir yer varsa, 1955'te Le Corbusier'in Ronchamp'ı ve 1965'te Louis Kahn'ın Unitarian'i olabilir. Fakat Işık Kilisesi biçimden ziyade gizemli, manevi alanı ortaya çıkaran yapıdır.(URL-78)

Church of The Light yapısı, Fredric Jameson'un ifade ettiği biçimde “tarihsel olanı yeniden icat eden postmodern mimarlık” örneğini teşkil eder. Jameson, 1984 yılında yayınlanan “Postmodernism; or The Cultural Logic of Late Capitalism” (Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı) kitabında postmodernizmi, içinde bir tür arkaik ‘bastırılmışın geri dönüşü’ biçiminde tanımlar. Jameson; “Postmodernizmin rahatlayışı, daha eski kolektif formlara geri dönüşü değil, modern yapının unsurlarının ve parçalarının duraksama durumunda, birbirinden belli bir uzaklıkta, sanki her an çözülmeye hazır takımyıldızları gibi havada durdukları noktaya kadar gevşetilmelerini belirler.” (Jameson, 2011, 158). Aras, Jameson'ın postmodernizmi, tüm disiplinler için geçerli kılarak tanımlamasını olumlu bulduğunu ifade eder (Aras, 2015a, 13). Aras, Jameson'ın kapitalizmin kültürü olarak ele aldığı postmodernizmi inceler ve kültürlerin farklılığı tüketimin biçimini değiştirse bile, tüketim gerçeğinin aynı kalmasını eleştirir.

4.3. 90'LAR VE METALAŞAN MİMARLIK DÜNYASINDA MARKA KİMLİĞİ

1990'ların ortalarında, dijital teknoloji alanında ilerlemeler, internet kullanımı ve çok uluslu şirketlerin güçlenmesi gibi dünyanın değişimlerle çalkalandığı bir döneme girilmiştir. Kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmeler arasındaki bağlantıyı kurmak için marka kimliği güçlü bir konuma ulaşmıştır. Neoliberal

ekonominin yarattığı alanda oluşan karmaşıklık ve kalabalıklığı, marka anlayışı ile düzene sokulmuştur. Duncan Bruce ile David Harvey, “Marka Bilmecesi” kitabında bu dönemden “her şeyin meşhur olma çağı” olarak bahseder (Bruce ve Harvey, 2010, 21). Neoliberalizmin herkese hitap edebilme vaadi, mimari alanda da etkisini göstermiş ve tasarımları meta durumuna indirgemıştır. Tüketim piyasasında ortaya çıkan rekabet sonucunda, mimarlar ideolojilerinin önüne popülerlik durumunu yerleştirmiştir. Bu durumun etkisiyle yapılar objeleştirilme üzerine tasarlanmış ve mimaride de marka kimliği ortaya çıkmıştır. Foster, marka mimariyi şu sözlerle açıklar; “Mimarlığın marka olarak kullanılması işinde, diğer ünlü tasarımcılar da kendilerini markalaştıracak kendine özgü formlara bel bağlamışlardır: Genellikle iç karartıcı çevrelerde binalarının dikkat çekmesini sağlamak için Gehry Neo-Barok kıvrımları, Koolhaas kübistvari katlamaları kullanmıştır.” (Foster, 2013, 70). Dünya düzeninde her şeyin marka adı altında birer tüketim nesnesi olarak görülmesi, mimariyi sürekli yenilik ve farklılık arayışına itmiştir. Bununla birlikte serbest piyasa ortamının bahsettikleri ve çizim teknolojilerindeki ilerlemeler, mimarlara yapılarını dilediğince tasarlamasına imkân yaratmıştır. Tasarladıkları her projede malzemelerin değişken kullanımı alanında farklılık yaratmayı amaçlayarak tekrardan kaçınan ve/veya insan ruhuna madde üzerinden ulaşmayı benimseyerek yeni bir açılmadan bahseden ve/veya simgesel biçimcilik üzerinden uygulayan- mimarlar, yapılarını görünür kılarak imgeleştirmiş ve söylemleri ile tasarımlarını desteklemiştir. Mekânsal sınırların kaybolduğu, bağlamsal çözümlerin göz ardı edildiği ve yapısal öğelerin birbirine karışması ile ortaya çıkan mimari, her zamankinden daha da özgür gözükmiştir. Böylece mimarların özgürlük ifadesi, serbest piyasanın sınırlarına bağlı bir uzlaşma olgusuna dönüşmüştür. Piyasa ise dikkat çekici yapıları ile kutsadığı mimarların isimlerini markalaştırmış ve her defasında farklı tasarımlarını üretmeye teşvik etmiştir.

Frampton, 1990 tarihli “Rappel à l'Ordre: the Case for the Tectonic” (Düzeni Hatırlatma: Tektonik Durum) yazısında, mimarinin tektonik yönünü araştırır. Frampton’a göre, yapısal ve maddi anlamın dışında tektonik, inşa etmeyi şiirleştirir. Frampton, “Le Corbusier’in mimaride üç önemli nokta üzerinde durduğu; yüzey, hacim ve plandan ziyade önce bir inşaat eylemi bulunur. Böylece bina, karakterin

temsili olarak değil, inşa edilmiş formun yokluk içindeki bir varlığıdır.” açıklamasında, modernizmin yüzey, hacim ve plan üzerinde öngörülen bir söylemden önce, bir inşaat eylemi olduğunu bahseder ve modernizm anlayışına yakın durur (Frampton, 1990, 19-25). Frampton, çoğu postmodern mimarının senografik özelliğini eleştirir ve sanal kapitalist teknolojilerin kullanılmasına karşı çıkar. O’na göre mimari, cisimsel ve tektonik özelliklerde olmalıdır. Yazıda, teknolojiden ayrı düşünülmeyen tektonik kavramının rollerinden bahsedilir. İlki, kültürel durumu vurgulayan biçimlendirilmiş statik durum, diğer ise mevcut ama gizli olan yapısal elemanı temsil etmektedir. Böylece yapı, hem taşıyıcılığı hem de sanat yönüyle bir bütünlük teşkil eder. Foster, Frampton’un tektonik kavramının, ontolojik düşüncede olduğunu belirtir. Foster, Frampton’un mimarlık için bir köken miti hayal ettiğini düşünür ve mimarlığın temeli basınç yardımıyla oluşturulan kütle ile tektonik çerçevenin bir araya getirilmesidir. Foster’a göre, Frampton’da kütle ve çerçevenin birleşim yeri, Serra’da ağırlık ve ölçü ilişki düzenine benzer. Serra, Frampton’un tezini heykellerinde uygulayarak, postmodern mimarlığın dayanıksızlığına bulduğu çözümü göstermeye çalışır. Böylece tektonik kavramını Frampton mimaride, Serra ise heykel sanatında ele almaya çalışır (Foster, 2013, 222-223). Frampton’un 1983 yılındaki eleştirel bölgeselcilik hakkındaki makalesi ile 1990 yılındaki tektonik durum yazısında, mimaride derinliği amaçladığı görülmektedir. Koolhaas’ın tersi bir yaklaşım sergilemesine rağmen Frampton, bir daha asla tekrar edilemeyecek binaların izinden giderek, sanatçının markalaşmasına sebep olmaktadır.

Aras, mimarlığın toplumla ilişkisinde önemli bir etkisi olan bienal ve ödüllerden bahseder. Aras, mimarlığın her zaman beğenilme üzerine kurulduğunu, bu sebeple mimarın ideolojik yaklaşımlarla öznel bir obje ortaya koymasının gerektiğini açıklar. Aras’a göre; “Mimar, öncelikli, beğenilen ve sahneyi istediği ile paylaşan bir aktör olarak gündemde kalmayı tercih etmiştir. Bu yeni duruşun elbette bir ‘marka değeri’ var.” (URL-79). Tasarım ve inşa sürecinde mimarın yansıttığı bilinirliği ve güvenilirliğine değer biçilerek, marka kimliğine yerleştirilmeye çalışılır. Aras, bienal katılımcılarının belirlenmesi ve Pritzker gibi ödüllerin dağıtımını, marka değerini güçlendirmede önemli bir etken olduğunu öne sürer.

4.3.1. Metalaşan Mimaride Biçime Dayalı Düşünceler

Koolhaas, 70'lerde Archigram ve Venturi'nin manifestolarına muhalif gibi görünse de, 90'ların başından itibaren çevresinde oluşan karışıklığa zamanla uyum sağlamıştır. Foster, Pop imgelenişi ile Dali'nin paranoyak eleştirel yönteminin Koolhaas'ı ele geçirdiğini düşünür. Foster, bu yöntemi şu şekilde tanımlar; "tükenmiş unsurların yeniden kullanıma girerek değer kazanacağını öngören bir anlayış." Foster için, bu vaat hem Banham hem de Venturi'nin izlerini taşımaktadır fakat Koolhaas var olanı sistematik bir şekilde abartarak önümüze serer (Foster, 2013, 33). Böylece karışıklık ortamını yeniden düzenleyen Koolhaas, mimarlık dünyasına benzeri olmayan ürünler kazandırmaya başlamıştır. Koolhaas'ın değişen mimari eğilimi, ilk kez 1989 yılında Paris'te düzenlenen "Très Grande Bibliothèque" (Çok Büyük Kütüphane) yarışmasında şu sözleri ile ortaya çıkar:

Kütüphane, sağlam bir bilgi bloğu, her türlü bellek için bir depo olarak yorumlanır: kitaplar, lazer diskler, bilgisayarlar. Bu blokta kamusal alanlar, bilgi kütesinden çıkarılan inşa edilmiş, boşluklar olmaması olarak tanımlanır. Bu devamsızlıklar, her biri kendine ait teknolojik bir plasenta ile donatılmış yığınlarda yüzen çok sayıda embriyo olarak sunulmaktadır. Delikler olarak tanımlanan münferit kütüphanelerin mekânsal boyutları, birbirlerinden bağımsız olarak, dış zarf ve yerçekimi yasaları da dâhil olmak üzere mimarinin olağan kısıtlamalarına bağlı olarak içsel mantıklarına göre araştırılabilir. Birlikte, geleneksel olandan deneysel olana kadar uzanan bir mekânsal deneyim yelpazesi ima ederler. Asansör mimari ilişkilerden ziyade mekanik ilişkiler kurarak, bir binanın farklı bileşenleri arasındaki sorunlu ilişkileri çözmektedir. Bu nedenle kütüphanenin ana iç mekânları arasındaki bağlantı, düzenli aralıklarla yerleştirilen dokuz asansörden oluşan bir gruptur.(Koolhaas, 1998, 706)

Koolhaas'ın kütüphane projesini sunma şekli, sanatçıların kullandığı tekniğe benzemektedir. Koolhaas, kurduğu cümlelerdeki kelimelerin ve ifadelerin şaşırtıcı olması nedeniyle dikkatleri üzerine toplamaktadır. Böylece ne yapıldığının değil, nasıl tanıtılması gerektiğinin üzerinde duran Koolhaas, sanatın neoliberal amaçlara yönlendiğini tasarımında göstermektedir. Koolhaas'ın kütüphane yapısı, şehircilikten kavramsal biçimciliğe geçişi işaret eden bir tasarımdır. Foster, kütüphane projesi ile Koolhaas'ı "büyüklük iksirini tattığı ilk yıl" olarak tanımlar (Foster, 2004, 69). Foster için bu dev kütüphane, ihtiyaca göre içinde çeşitli alanların oyulabileceği ışıklı bir bloktan ibarettir. Koolhaas'ın, "Delirious New York" kitabında yer verdiği sıkışıklık kavramının yerini, boşluk ve hiçlik almaya başlamıştır. OMA ilk defa büyüklük pratiğini geliştirirken, Koolhaas da kuramını değiştirir. Artık büyüklük

kavramı Koolhaas'ın tasarımlarının “**tabula rasa**”sına dönüşür. Koolhaas'ın dev yapıları kentin bir parçası olmaktan öte, kendini kent işlevine dönüştürmeye başlar. Koolhaas, 1995 tarihli “S, M, L, XL” kitabında yer alan “Bigness: or the Problem of Large” (Büyüklik: Büyük Sorun) makalesinde, büyüklüğü sosyal dünyanın yeniden örgütlenmesi için paralel bir potansiyele sahip, çok daha zengin bir program olarak adlandırır (Koolhaas ve Mau, 1995, 497). Büyüklük, şehir yoğunlaşmasına neden olurken, medya ve iletişim ekonomisinin de göz bebeği haline gelmiştir. Spencer, Koolhaas'ı kitabıyla Yeni Dünya'dan (Amerika'dan) öğrendiklerini Eski Dünya'ya (Avrupa ve Uzak Doğu'ya) aktardığını ima eder (Spencer, 2018, 170). Uygulanması zor biçimleri ortaya çıkaran Koolhaas, yapılarını kalıcı hale getirmeyi amaçlar. Dünyanın çok uluslu şirketler tarafından yönetilmesi ve bunlara ait yapıların birer kimlik taşıma arzusu, Koolhaas'ı etkiler. Logo mimarlığın ortaya çıkması ile Koolhaas, obje temelli tasarımlara yönelir. Foster Koolhaas'ın, Gehry'nin yaptığı gibi kendini kopyalamamayı başararak, mimarlık ortamında farklı olanların ifade olanağı bulabileceğini düşündüğünü ve kimlik olgusuna odaklanarak yapıtlar ürettiğini ifade eder (Foster, 2004, 60). Yapılarını kimlik politikalarının bir aracı haline dönüştüren Koolhaas, 90'lardan sonra tüketim nesnesi mimarının öncüsü olmuştur.

Vidler, 1992 yılındaki “The Architectural Uncanny” (Tekinsiz Mimari) kitabında, tekinsizlik söylemini beden kavramı üzerinden, romantizm, modernizm ve postmodernizm gibi anlayışlar içerisinde ele alır. Vidler için tekinsizlik, geçmişteki göz ardı edilen nesnelerin aniden beklenmedik formlarda, öz varlığından farklı biçimlerde kendini göstermesidir. Tekinsizliği mimari ile ilişkilendiren Vidler için önceden mimarlık, esrarengiz deneyimler için gerekli bir zemin iken, son yıllarda diğer bilgi biçimlerinin kavrayışlarına açık ve eleştirel bir çaba haline gelmiştir. Vidler, çağdaş tasarım uygulamalarını, baskılanmış olanı ortaya çıkarmaya ve kaydetmeye çalışmış olarak görür. Vidler'a göre, yüce olanın evcilleştirilmiş bir yorumu olan tekinsizlik, 1960'dan sonra “bastırılmışın geri dönüşü” olarak konumlandırılır (Vidler, 1998, 747). Nihayetinde, hızla gelişen yapılaşma ile oluşan heterojen kalabalık durumu, yaşanılan çevreye yabancılaştırır ve tekinsizlik hissini ortaya çıkarır.

Lynn, 1992 tarihli “Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple” (Mimari Eğrisellik: Kıvrılmış, Katlanır ve Esnek) makalesinde, mimari tasarımlara yeni bir soluk getirecek unsurları ele alır. “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitabına değinen Lynn, Venturi'nin heterojen, parçalanmış ve çelişen mimari ile ilgilendiğini hatırlatır. Lynn, son yılların çelişkili mimarisine verdiği örnekleri şu sözlerle açıklar; “Venturi'nin Sainsbury Wing yapısı, Eisenman'ın Wexner Merkezi, Tschumi'nin La Villette parkı veya Gehry House, çelişkilerin mimarisine yatırım yapıyor.” Lynn, bu projeleri “biçimcilikten dolayı, dışsal etkiler dünyasına katlanmanın bir sonucu” olarak tanımlar (Lynn, 1993, 24-31). Lynn'a göre, farklılaşan yapılar çelişkiler barındırır ve oluşturduğu heterojen ortam, mimarlık ve şehircilik için bir model teşkil etmez. Binaları farklı olma zorunluluğundan kurtarmanın yolu, esneklik ilkesi ile bağlantılıdır. Rastgele mimarinin oluşturduğu çelişkiler yerine, esnek sistemlerle oluşturulan tasarımlar, bağlamsal, kültürel, programlı, yapısal ve ekonomik olasılıklar ile öngörülemeyen bağlantılar kurabilirler. Spencer, postmodernizm ve yapısökümdeki biçimsel anlayışa karşı görüşlerden biri olan Lynn'in savını irdeler. Spencer, esneklik ve kıvrıma düşüncesi ile Lynn'in, mimarlığı şiddetten kurtarıp özgürleştireceğine ve farklılaştıracağına inanmasını dile getirir (Spencer, 2018, 106). Spencer, Lynn'in bahsettiği her şey ile uyumlu olmaya çalışan mimarlığı, Deleuze'cülük ve neoliberal post-politika idealinde görür. Lynn'in esneklik denemesi, aslında çevresindeki güçlere uyum sağlayan ve formunu şekillendiren bir mimari anlayıştır. Spencer'e göre, mimari form, siyaset ve kimlik bu süreçte iç içe geçer. Böylece itaatkâr, minnettar, uysal, olumlu, duyarlı, akıcı olmak, boyun eğmek gibi çeşitli biçimlerle dış güçlere itaat eden ve ortaklık kuran mimariyi ortaya çıkar (Spencer, 2018, 109).

Jeffrey Kipnis, 1993 yılındaki, “Towards a New Architecture: Folding” (Yeni Bir Mimariye Doğru: Katlama) başlıklı denemesinde, postmodernizmden uzaklaşacak yeni bir estetik kuramı önerir. Kipnis, postmodernizmde kolajın kendini tükettiğini, kolajın sunabileceği tek yeniliğin, eskisinin birleşimi veya yan yana konumlanması olarak görür.

Kipnis: Tarihimizin kısa döneminde form olanaklarını denediğimize ve tükettiğimize inanmıyorum... Mevcut formlar, estetik formlar, kurumsal formlar ve sosyal

düzenleme formları kataloğunun inşası henüz yeni başlamıştır. Mimarlar, modernizmin hatalarını tekrarlamak istemiyorsa, mümkün olduğunca, sabit hiyerarşilere yerleşmeye direnen bir heterojenlik yaratmaya çalışmalıdır. Mimari yeni formları denemeli ve yansıtmalıdır.(Kipnis, 1997, 121-124)

Kipnis sözleri ile yeni bir estetik üretimi olan deformasyon üzerine yoğunlaşır. Bahsedilen biçimsel mimari; çokluk, boşluk, işaret, uyumsuzluk, yoğun tutarlılık kavramları altında ortaya çıkmaktadır. Böylece postmodernizmdeki sabit anlamsızlıklarla donatılı mimari nesne, bağlamsal referanslardan uzaklaşır. Kipnis yazısında, Lynn'in önerdiği teorileri inceler ve yeni mimarlık için birer kaynak niteliğinde olduğunu vurgular. Kipnis, hastalık olarak adlandırdığı mimari eleştiriyi, üretkenliği engelleyen negatif bir pratik olarak görür. Üretkenlik ona göre Deleuzeculuktur. Spencer ise Kipnis'in yeni mimarlık tanımında, Derrida ile Deleuze'u karşı karşıya getirilmesini eleştirir. Kipnis için, Derrida post-yapısalcı göstergebilimden dışarı çıkamayan, Deleuze yeni olanı siyasi mekân olarak tasvir edendir. Spencer, "Deleuze'cü mimarlık bir yanda eleştirel perspektiflerden tamamen kurtularak özerklik kazanacak, öte yanda kendini biçimsel ve maddi pratiklerin yaratıcı kapasitesiyle ilişki kurarak ilerici bir hal alacaktır" ifadesinde, Deleuze'un yeni mimarının filozofu olarak yeni bir biçime sokulduğunu belirtir (Spencer, 2018, 112).

4.3.2. Fenomonolojik Tutum Üzerine Söylemler

Juhanni Pallasmaa, 1996 yılındaki "The eyes of the skin" (Tenin Gözleri) kitabında, mimarlığın görsel imgelerle yüklü olmasını eleştirir. Kitapta yer alan "Görsel İmgelerin Mimarisi" bölümünde, mekânsal deneyimden uzaklaşılın mimarının, samimiyet ve derinlikten kopuk, sadece reklam odaklı imge ürününe dönüştüğü anlatılır. Pallasmaa için yapı, bedensel karşılaşma yerine fotoğraf makinesi tarafından sabitlenen baskılı görüntü sanatına indirgenmiştir. Pallasmaa; "Yapının madde ve zanaatın gerçeklerinden ayrılması, mimariyi göz için sahne setlerine, maddenin ve yapının gerçekliğinden yoksun bir senografiye dönüştürür" açıklamasında, dokunsallığını kaybeden binaların yalnızlaştığını ima eder. (Pallasmaa, 1996, 33-34). Holl, kitabın önsözünde Pallasmaa ve düşüncelerinden şu sözlerle bahseder:

Pallasmaa, Merleau-Ponty'nin yazılarından bahseder ve mimari ile bütünleştirir; mimaride deneyimlenen mekânsal dizi, doku, malzeme ve ışığa yorumlanabilir ya da yönlendirilebilir... Pallasmaa sadece bir teorisyen değildir; o fenomenolojik içgörünün parlak bir mimarıdır. Yazılarında, bir mimarlık felsefesine doğru somutlaştıran duyuların, çözümlenemez mimarisini uygular. Mimarideki insan deneyiminin fenomenolojik boyutlarını inceler. Dünyamızda, reklam teknikleri ile hareket ettirilen tüketim malları, bilincimizi desteklemeye ve yansıtıcı kapasitemizi yaygınlaştırmaya hizmet eder. Mimaride yeni, dijital tekniklerin uygulaması şu anda abartıya kaçıyor. Bu gürültülü arka planla Pallasmaa'nın çalışması, bir zamanlar 'Sessizlik Mimarisi' olarak adlandırdığı yansıtıcı yalnızlığı ve çözümünü çağırıyor.(Pallasmaa, 1996, 7-8)

Zumthor'un 1998 yılında yayınladığı "Thinking Architecture" (Düşünme Mimarisi) kitabında, mekânsal izlenimlerine ve tasarım yaklaşımlarına yer verir. Zumthor, mimarinin yaşamla duymusal bir bağlantısı olduğunu ileri sürerek, binalarında atmosferik deneyimler yaratmak ister. Tasarımlarını oluştururken Beuys ile Arte Povera grubunun düşüncelerinden ilham alan Zumthor için madde kullanımı önemli bir yer tutar.

Zumthor: Çağdaş mimari, çağdaş müzik kadar radikal olmalıdır. Ancak sınırlar var. Her ne kadar uyumsuzluk ve parçalanmaya dayalı bir mimari eser olsa da, kırık ritimler, kümelenme ve yapısal bozulmalar bir ifadeyi iletebilir, ifadesini anladığımız anda merakımız ölür ve kalan tek şey binanın pratik sorusudur. Mimarlığın kendine özgü bir alanı vardır. Yaşamla özel bir fiziksel ilişkisi vardır. Bunu öncelikle bir mesaj ya da sembol olarak düşünmüyorum...(Zumthor, 1998, 12)

Zumthor bu açıklaması ile herhangi bir şeyi temsil etmeyen ve sadece kendisi olan yapılar tasarlamayı amaçladığını belirtir. Böylece Zumthor, madde üzerinden harekete geçirdiği düşünme gücünü, yapının biçimi ötesine geçtiğini ifade eder. Aslında Zumthor'un kendi ilgili bütün meselelerinden bağımsız bir varlık olarak sunduğu yapıları, eleştirel olmayacak biçime gelir. Bilgin Zumthor'u, 1990'larda başlayan enformasyon ve iletişim yönelimli ikinci postmodernizm dalgasına direnç gösteren kültür muhaliflerinden biri olarak tanımlar. Bilgin, "Mimarın Soluğu" kitabında, Zumthor'un madde ve durumu içeren iki yoğunlaşma odağından bahseder (Bilgin, 2016, 48). Bilgin'e göre, her seferinde malzeme ve durumla kendine özgü bir ilişki kuran Zumthor, duyuları uyarmak üzere binalarını oluşturur. Bilgin için Zumthor'un mimarisi, materyalist ve fenomenolojik tutum içinde gelenek ile çağdaşlık arasında bir köprü görevindedir.

4.3.3. 90 Dönemi Mimari Yapılarına Eleştirel Bakış

Foster, Santa Monica evinde sıradan malzemeleri yaratıcı bir şekilde kullanan Gehry’i, Guggenheim Bilbao Müzesi (1997) ile üslup değişimine gittiğini açıklar. Foster, 1990’lardan itibaren binalarında uyguladığı aykırı geometri biçimler, sarmal yüzeyler Gehry’nin alametifarika haline geldiğini ifade eder. Foster, “Guggenheim’da ki imgeleme ile bağlamı arasındaki ilişki Pop’un çeşitlemesi bile sayılamaz, çünkü hiç kimse zemin seviyesinden bunu algılayamaz. Bu imgeler ancak medya ortamında yeniden üretildiğinde görülebilir, bu tür mimarlığın birincil sahası da zaten medyadır” sözleri ile yapının biçimsel ifadeden çok kitle iletişim araçlarına bağlı bir sanal görselliğe hizmet ettiğini açıklar (Foster, 2013, 37). Foster Guggenheim binasını, Venturi’nin süslenmiş ördek örneğine, çağdaş teknoloji ve medya ile ilişkilendirilmesini ise Banham’a benzetir. Foster’a göre Guggenheim Bilbao Müzesi, bağlamına hükmetmesi ile Venturi’den, medyalaşmış kabuk veya veri peyzajına dönüşümü ile Banham’dan ayrılır. The Guardian’da Rowan Moore, Guggenheim Bilbao Müzesini modern zamanların en etkili mimarisi olarak adlandırır. Moore, kültürel yatırım olarak tasarlanan binanın amacına ulaşarak, “**Bilbao Etkisi**” yarattığını ele alır. Moore Guggenheim’ı şu sözlerle tanımlar; “Müşterilerine istediklerinden çok fazla şey sunan ve izleyiciyi bunaltan yüce bir alan. Müze binası, medyada ve tüm dünyada marka olarak dolaşan, muhteşem bir görüntü sunar” Moore için Guggenheim binası, küresel, büyük para, piyasa liderliğindeki, muhteşem sanat kültürünün erken bir tezahürü olarak gördüğü sembolik bir olaydır. (URL-80). Edwin Heathcote, Apolla dergisinde Guggenheim Bilbao Müzesini eleştirir. Yazıda, Bilbao’nun, bilinçli olarak ikon bina tarafından dönüştürülen şehirlerin öncüsü olduğu dile getirilir. Heathcote’a göre Guggenheim binası, medyalaştırmaya yönelik bir form yaratma takıntısı içeren ve kentsel simge görevi gören bir mimaridir. Heathcote, Guggenheim’ı bir marka yaratma mimarisi olarak görür (URL-81). Baudrillard, mimarlığın artık Guggenheim gibi “**ready-made**” durumuna geçtiğini anlatır. Baudrillard’a göre müze binasının tüm öğeleri peşinen verilmiştir ve geriye kalan sadece onları dönüştürerek farklı biçimlerle sunmak kalır. Nouvel ise, Gehry’nin kâğıdı buruşturarak oluşturduğu eskizi bilgisayar ortamına aktarması ile yapının tasarlanmasına dikkat çeker. Nouvel’e göre

Guggenheim binası, mimaride yeni bir enformatik devrimin başlangıcıdır (Baudrillard, Nouvel, 2011, 68-69).

Kimmelman, The New York Times'ta, Zumthor'un küratörü Rudolf Sagmeister ile Bregenz Sanat Merkezi (1997) hakkında yaptığı röportajı aktarır. Yazıda, yapının yıllar sonra hala binlerce ziyaretçisi olmasının nedenleri sorgulanır. Kimmelman, Bregenz Sanat Merkezinin gösterişli bir yapı olmadığını ama tasarımında bir samimiyet olduğunu dile getirir. Müze müdürü Sagmeister, ziyaretçilerin Bregenz binasının nasıl görüldüğüne değil, sesini, kokusunu, etrafındaki değişen ışığı, hatta duvarların ve zeminlerin hissini merak ettikleri için geldiklerinden bahseder. Sagmeister'a göre, Zumthor'un sahip olduğu soğukkanlılık, kendini kanıtlama, dayanıklılık, mevcudiyet ve bütünlük gibi özellikler Bregenz Sanat Merkezinde görülmektedir (URL-82). Bilgin, Bregenz binasını "Alplerin havasından ve Bodensee gölünden süzölmüş bir ışık, göl kenarında seyrelip irileşen dokusuyla Bregenz şehri, dikeyine gelişmesi için tercih edilmiş bir sergi evi programı" sözleri ile tanımlar. Bilgin'e göre madde ve durumun yoğunlaştırıldığı yapı, kendini sıkıştırarak güçlendiriyor. Bilgin, Zumthor'un dışarıda tutmak istediği şeyin, işaret ve sembollerle taşınan anlam olduğunu ileri sürer. Bilgin'e göre Bregenz Sanat Merkezi, duyularımızı harekete geçirmek için anlamdan uzak ama aynı zamanda göz kamaştıran bir yapıdır (Bilgin, 2016, 62).

Gaby Wood, The Guardian'da, şehrin en önemli turistik mekânlarından biri haline gelen Libeskind'in Yahudi Müzesine (1999) yer verir. Wood, müze binasının diğer Holokost anıt projelerine göre, geçmişteki zulmü daha başarılı sergilediğini dile getirir. Wood için çinko kaplı yapı, klostrofobi ve panik duygularını ortaya çıkararak ziyaretçilerde kaybolma hissi yaratır. Makalede, birçok mimari eleştirmen, ziyaretçi ve Yahudi örgütlerinin, müzedeki sergilerin zorlayıcı bir şekilde uyarıcı olmasını protesto ettiğinden bahsedilir. Bu sebeple Wood için Yahudi Müzesi, bir meydan okumadır. Müzenin direktörü Michael Blumenthal tasarım kurgusunu şu sözleriyle açıklar; "Libeskind'i, Yahudi Müzesinde ayıran şey, binanın görünümü değil, kavramsal olarak insanların hayatlarını dini bir anlayışa dayandırmalarında yatar." (URL-83). Din kavramı altında yaşanan acıların loş ve dar mekânlarda hatırlatılması, birçok kişinin yapıyı tanımlanmasına engel olmaktadır. Eleştiriye kapalı duruma

gelen ve nitelikleri açıklanamayan Yahudi Müzesi bu özelliği ile kendini meşhur eder ve marka değeri oluşturur. Jencks, Yahudi Müzesindeki boşluğu işaret ederek, yeni mimarinin daha önce var olmayan sosyal grup yaratmasını dile getirir. Jencks, müzedeki boşluk alanları; “bir kişinin sürekli olarak geri döndüğü ancak üzerinde yürüyemediği, gidilecek fakat asla içinde olmayacak bir yer.” olarak tanımlar (Jencks, 1997b, 62). Kimmelman, The New York Times’te Yahudi Müzesinin planını ‘yapısız bir Davut Yıldızı’ olarak adlandırır (URL-84). Kimmelman, müze binasını altıncı kez ziyaretinde bile kendi için hala anlaşılır duruma gelmediğini ifade eder. Kimmelman’a göre yapı, interaktif tema parkı tasarım stratejilerini taşır ve oluşturduğu deneyim ile ziyaretçiyi yönlendirir. Kimmelman, Yahudi vakıflarından birine ait Sinagog ile Libeskind’in Yahudi Müzesini, şu sözleri ile karşılaştırır:

Bir vakıf, Yahudi Müzesi'nin sahip olduğu bütçenin bir kısmına sahip. Kendini agresif bir şekilde tanıtamaz. Sinagogda, çoğunlukla mütevazı nesnelere sergilenir. Çan ya da ıslık yok. Yahudi Müzesi'nde eserler bir faks denizine sürükleniyor ve ikisi neredeyse ayırt edilmiyor. 18. yüzyıldan kalma bir pirinç sabbath lambası, eski bir Yahudi mahallesinin bir tür sahne setinde yutulmamışsa nadir bir nesne gibi görünebilir. Sanat bize gücün fiziksel bir kanıt meselesi olduğunu öğretir. Tek bir nesne, orantısız olarak büyük bir etki yapabilir. Otantik nesnelere kaynaklanan otantik duygular; bir kalıntı, gerçek bir Rembrandt gibi, zaman içinde güçlü bir tılsımdır. Onurlu olarak sunulan gerçek nesnelere, hatta küçük nesnelere bile, ne dramatik mimarinin ne de en süslü ve en abartılı bir şekilde paketlenmiş reproduksiyonların eşleşemeyeceği bir etkiye sahip olabilir.(URL-84).

Feray Maden ve Deniz Şengel “Kırılan Temsiliyet” makalesinde, Libeskind’in “bellek ve tarihin izlerini taşıyarak” oluşturduğu Yahudi müzesini inceler. Yazıda, yapının plan düzleminde yer alan çizgileri, Yahudi tarihinin felaketle kesintiye uğramış temsili iken aradaki boşluklar belleğin izini taşıdığı açıklanır. Bununla birlikte müze binasındaki boşluklar, isim, zaman ve yerlerin işaretleri ile yapıya simgesel anlamlar yüklemektedir. Maden ve Şengel, müze girişinin mevcut tarihi binadan sağlanması ile ziyaretçilerin ilk deneyiminin Berlin şehri tarihi olduğunu hatırlatır. Böylece Libeskind, Yahudi Müzesi yapısı ile tarihsel belleği muhafaza etme peşindedir. (Maden ve Şengel, 2009, 52-60). Gizli girişi, yeraltı salonları, boşlukları, eğik duvarları, mekânlar arasındaki dramatik geçişleri ile anlamlar yüklenmeye çalışılan Yahudi müzesi temsili bir yapı olarak görünse de, işlevsel bir araca dönüştürülen tekil mimari örneğidir.

4.4. 2000'LER VE "STAR-ARCHITECT" (YILDIZ MİMAR) KAVRAMI

80'lerden itibaren özgürleştirici bir görüş altında sunulan yeni mimarlık, toplumun farklı zevkleri, etnik kökenleri, ekonomik grupları ve kültürel çeşitliliğin etkisi ile karmaşıklığa sürüklenmiştir. 90'larda toplumsallığı amaç edinen mimarlık, kurumsallaşma ve markalaşma sürecinde yeni açılımlara yönelmiştir. Yaratıcılığın her zaman hâkim kılındığı rekabete dayalı ortamda mimarlar, yapılarını tekilleştirme yoluna gitmişlerdir. Bununla birlikte yatırımcılar, kentsel iz bırakmak için mimarları bireysel simgeleri tasarlama yoluna sürüklemiştir. Yapı, şehrin simgesi durumuna evrilirken, medya aracılığıyla dünyaya takdim ettiği tasarımcısını "**star-architect**" (yıldız mimar) konumuna ulaştırmıştır. Neoliberal düzende bir üst yatırımcı seviyesine ulaşmak isteyen gayrimenkul şirketleri, yıldız mimarlarla çalışmak isterler.

4.4.1. Star-Architect Kavramı Üzerine Düşünceler

Foster, Gehry'nin Guggenheim Müzesinin basın açıklamasını şu sözlerle aktarır; "Ekim 1997'de açılmasının ardından öylesine muazzam bir iktisadi ve kültürel etki uyandırdı ki, dünya çapında, günümüz mimarlarının bu tür eserler yaratması yönünde güçlü bir talep doğdu." (Foster, 2004, 61). Foster'a göre, 20. yüzyıl tasarımcılarını birer yıldız ve Pop figürüne dönüşümünde "Bilbao etkisi" önemli bir yere sahiptir (Foster, 2013, 36). Koolhaas, CCTV binasının projesine gelen eleştiriler üzerine, serbest piyasada mimarlığın artık gayrimenkule dönüştüğünü ifade eder (Spencer, 2018, 180). Böylece serbest piyasa ortamındaki mimar ve mimarının değeri, marka ve yıldız mimar söylemlerine indirgenmiş olur.

Baudrillard, mimarların kendini çocuğunu yapan anne babanın yerine koyarak, bir genetik biyoloğuna benzetir. Yapılar artık kendi kökenleri olan ama soy kütüğüne yazılı olmayan bir makinadır. Nouvel, Baudrillard'ın görüşünü destekleyerek, mimarların kendilerini tanrı yerine koyduklarını dile getirir. Nouvel'e göre, bu rüyanın ellerinden alınmasını istemeyen mimarlar, yalnızca zorunluluğun sanatını uygulamaktadırlar. Büyük mimarların isimlerinin markaya dönüştüğünü ifade eden Nouvel, Kenzo Tange'nin ölümünden sonra bile adına inşaatların yapıldığını dile getirir (Baudrillard, Nouvel, 2011, 76).

Jencks ile Michael Cathcart, 2001 yılındaki röportajlarında değişen mimariye ve o dönemin mimarlarına değinirler (URL-85). Cathcart aşağıdaki açıklamasında, yaratıcı mimarların yıldız konumuna ulaşarak, onların büyük ve güçlü görüldüğünü ifade eder:

Bu görüşte liderlik etmeyi işaret edeceğiniz mimarların kim olduğunu düşünüyorsanız, Gehry, Libeskind'i düşünürsek, onlar bana biraz Tanrı gibi geliyor, mimarların bir araya geldiği bir tür Olympos varmış gibi. Daire ve karelerle uğraşmak yerine karmaşık şekillerle uğraşıyorlar. Sadece küçük bir şablonu diğeri için değiştirmediler mi?' sorusuna Jencks; 'Büyük süper starlar gökyüzündeki Tanrılar gibi... Bu mimarlar biraz kibirli, biraz uzak. Ama biliyorsunuz temelde onlara en yaratıcı olduklarını söyleyebilirim. Sonunda yaratıcılık her zaman hâkimdir ve onları eleştirmeniz gerekir.(URL-85)

Koolhaas Vladimir Pozner ile 2018 yılında yaptığı konuşmasında yıldız mimar tanımını reddeder (URL-86). Pozner'in; "Fonksiyon güzellikten daha mı önemli?" sorusuna Koolhaas, şu sözlerle cevap verir:

Hayır, sizi çok fazla mimari söz dağarcığına dâhil etmek istemiyorum ama bugün mimarinin temel bir düşüncesi ya da yorumu var ki nefret ettiğim bir kelime olan 'yıldız mimar' kelimesi. Mimarların olağanüstü bir tasarım için tüm hayal gücünü sergilemeye davet edilmesini, itici bir yöntem olarak buluyorum. Yıldız mimar kelimesi de bu gösteriye giydirilmiş bir tür kamuflaj.(URL-86)

Hubertus Adam ile 2012 yılında gerçekleştirdiği röportajında H&dM, aşağıdaki sözleri ile yıldız mimarların ideolojileri üzerine kurulu sahne mimarlığından endişe duyduğunu ifade etmiştir:

Uluslararası ve küresel olarak aktif şirketler, uzun zamandır küreselleşmiş bir mimarlık dünyasının ilgili standartlarına uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Sözde yıldız mimarlar, uluslararası bir marka olarak belirli bir statüye sahip olan itibarlarının avantajlarından faydalanabilirler... Bazen İsviçre'deki mimari sahne beni kandırıyor, çünkü her şey inanılmaz derecede hermetik ve kendini beğenmiş olarak karşımıza çıkıyor... 68 kuşağından olan bizler köklü bir akıl geleneğine dayanıyoruz. Fakat şimdi ideolojilerin gittikçe artmakta olduğu, yani aydınlanma karşıtı bir dönemde yaşıyoruz. Dünya yeni bir millileştirme, ideoloji aşamasına girecek mi? Küreselleşmenin başlangıcına paradoksal bir karşılık olarak mı? (URL-87)

Koolhaas ve H&dM yaptıkları açıklamada, sanatı küresel neoliberal marka mimarlığına alet etmediklerini, kendilerini anlamlı işler yapan sanatçılar olarak gördüklerini belirtmişlerdir.

Bilgin, yeni mimarinin bir piyasa değerine dönüşmesinden bahsederken Zumthor’u bu ortamdan farklı yerde konumlandırır. Bilgin’e göre mimaride farklılık artık kendine özgü olanda değil, nesneye giydirilen normatif özellikte aranmaktadır. Böylece mimarlık dünyası dilsizleştirilmeye başlamıştır. Bilgin, imge endüstrisindeki nesne ve öznenin, “ikon bina” ve “star mimar” olarak adlandırılmasını dile getirir. Bilgin için ikon bina, şehrin geri kalanıyla ilişkisini kesmiş ve kendi başına ayakta durarak tüm dikkatleri üzerinde toplar. Star olan da bu binaları şekillendirme yetkisine sahip mimardır. 60’larda nesne ile arasında bağ kurmaya çalışan özne, 90’larda nesneye hükmeden “yıldız mimar” durumuna yerleşir.

Bilgin: 80’li yıllarda kendine özgü tutumlarla öne çıkan postmodern mimarlardan star statüsüne yükselme karşılığında, özgün dağarcıklarını farklılaştırmanın hizmetine koşmaları beklendi. Bir yanda Foster, Rogers, Nouvel öte yanda Gehry, Liebeskind, H&dM, diğer yanda Koolhaas, Holl ve diğerleri, kendilerini farklı kılan dağarcıklarıyla birlikte bu alana davet edildiler.(Bilgin, 2016, 40-41).

Mimarlar, kendilerinden en kısa zaman içinde tasarlanması beklenen simge binaları, endüstri ve dijital imkânlardan yararlanarak kurumsal yapılara dönüştürür. Medya, binanın neden böyle tasarlandığını kurcalarken, tasarımcının özel hayatını da haber yapar. 2000’lerden sonra mimari, her alanda magazinleştirilmiştir. Levent Şentürk “Peter Zumthor ve Minör Mimarlık” makalesinde Bilgin’in Zumthor’u yıldız mimar kategorisine almamasını eleştirir (URL-88). Şentürk’e göre, Zumthor “başka türlü de star” olmasını şu sözlerle aktarır:

Zumthor’un “yolu”, starlığı ve ikon mimarlığını gerçekten de reddetmek midir? Bu ödülleri her zaman starlar almaz, ama son tahlilde Riba’yı da Pritzker’i de reddetmemiştir. Bu durumda ne evliyadır ne aziz. Zumthor, şatafatsız ve ağırbaşlı mimar/sanatçı/yazar geleneğine kendini tevazuuyla eklemeler. Her ne kadar Zumthor, dünya mimarlık pazarındaki ticari ve klişe imgesine uzak dursa da, kendi imgesini yaratmakta gecikmez. Mimarın uğraşına ‘etkileri/aura’ bağlamında değil de “çalışma biçimi” bağlamında bakmak daha verimli, neşeli bir Zumthor imgesi yaratabilir. Zumthor’un “farkı”, çalışma süresini yaratma, belirleme ve kullanma biçiminde, özgürlüğünde gibi görünüyor.(URL-88)

4.4.2. 2000 ve Sonrası Mimari Yapılarına Eleştirel Bakış

Foster, Koolhaas’ın Seattle Merkez Kütüphanesini (2004) ele alır. Foster, Mau’nun kütüphane projesini, gerçek ile sanal arasındaki sınırların silinmesi olarak görür. Foster’a göre kütüphane binasında sınırları silme ya da bütünleştirme, imge ile mekânın yersizleştirilmesine neden olur. Foster, mimarlığın bilgisayar teknolojisinin

eline bırakılarak yapının bağlamından kopuk tasarlanmasını, sermayenin izlediği yol olarak görür (Foster, 2004, 41). Amy Murphy, Seattle Merkez Kütüphanesinin hem sosyal hem de teknolojik ilişkiler kurmasının başarılı bulunmasını eleştirir. Murphy, bina iç planlamasının işlevsel olmadığını, açıklık nedeniyle gürültü şikâyetlerini ve evsizlerin mekânı mesken tuttuğunu dile getirir. Murphy için kütüphane yapısı bir ürün çeşitliliğini barındırmak yerine sadece bilgi alışverişi ve sosyal etkileşim için yapılmış bir dizi alan içermektedir:

Seattle binası, şehrin bağlı kalmamız gereken bir şey olabileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte, teknoloji kendimiz ve şehir arasında, sanki bedenlerimizin onsuz orada bulunamayacağını öne sürüyormuş gibi var olur. Seattle Merkez Kütüphanesi'nin böyle bir teknoloji parçası olduğu söylenebilir. Dış cephesi, Modern mimarinin iç ve dış arasındaki ayrımı tamamen çözme arzusunu taklit etmez. Bunun yerine, özerk bir kentsel nesne olmaya çalışır. Bugün çoğu insanın kamusal mimariden istedikleri şey bu mu? Amerikalılar bu kadar çeşitli kültürel, sosyal ve ekonomik nüfusu içeren aracısız bir kamusal alanda gerçekten rahat hissedebilir mi? Yeni teknolojiler ve kolektif sanat uygulamaları iddia eden nesil; Koolhaas, Hadid ve H&dM, McLuhan'ın mirasçılarıdır.(URL-89)

Murphy, 60'lar ve 70'lerin radikal görsel stratejisi ve teknolojik ilerlemesi, toplumsal değişimden ziyade sermaye uğruna kütüphane binasında uygulandığını açıklar (URL-89). Bütün bu eleştirilere rağmen, Seattle Merkez Kütüphanesinin çağdaş görsel kültürle etkileşimini olumlayan Murphy, yapının bireyleri kolektif bir yaşama dâhil ettiğini belirtir. Witold Rybczynski, Seattle bölgesindeki Koolhaas'ın kütüphanesi ile belediye binasını karşılaştırır. Rybczynski, Seattle Merkez Kütüphanesi açılışının ertesi yılında faaliyete giren ve sadece birkaç blok ötedeki belediye binasının, kütüphane yapısı kadar bir beğeni toplamadığını ifade eder. Rybczynski, Koolhaas'ın küçük bir inşaat bütçesine sahip olduğunu ve bunu iç mekânlarındaki malzeme ve detaylardan ziyade, dış cephe üzerinde harcamayı seçtiklerini anlatır. Rybczynski, New York Halk Kütüphanesinin yılda 2,3 milyon ziyaretçisi varken, Seattle gibi küçük bir şehir merkez kütüphanesinin yılda 2 milyon ziyaretçisi olduğunu ve çoğunun da turistlerden oluştuğunun altını çizer. Rybczynski, yeni mimarinin iki farklı yüzünü temsil eden kütüphane ve belediye binasını şu sözlerle açıklar; "Koolhaas'ın tasarımı, sivil bir anıtın özgürce yapılandırılmış, çağdaş bir temsilidir. Belediye binası farklıdır, kendini teşhir etmez, işçiliği sakın,

kaliteli ve dengelidir. Yenilik ve ihtişamın ilgisini çeken bir kültürde, şıklığın zanaattan vazgeçmesi kaçınılmazdır” (URL-90).

Justin Mcguirk H&dM'nun CaixaForum Müze Binasını (2008) “dramatik bir yer, ikonik bir form ve ziyaretçiyi huşu ile dolduracak bir alan hissi” sözleriyle tanımlar. Mcguirk, “H&dM, pencereleri doldurarak binayı yekpare bir forma soyutlamaya çalıştı. Venturi'nin “süslü bir kulübe” olarak adlandırdığı şey buydu. Sanki bir zamanlar burada bulunan endüstriyel çağ teknolojisine saygı duyuyormuş gibi, mimarlar binayı dökme demirden yukarı doğru genişletmişlerdi.” sözleri ile yapının yalıtılmış bir nesneye dönüştüğünü açıklar. Mcguirk, müze binasının cephesinde kullanılan korten malzemesini, İspanya'nın simgesi toz ve boğa kanına benzetir. Zemin katın karanlık ve anlamsız bir boşluk olduğunu ifade eden Mcguirk, sadece yaz güneşinden saklanmak için iyi bir yer olarak görür. Yazıda, bütün eleştirilere rağmen, CaixaForum Müze Binası, çevresinde göz kamaştırıcı kentsel bir nesneye dönüştüğü vurgulanır (URL-91). Aras, Jenck'in bağlamsal uzlaşım açılımını ve radikal postmodernizm kavramlarını, CaixaForum Müze Binası üzerinden örneklendirir. Aras, hibrit yapıların kavramsal mimariyi tekrar gündeme getireceğini aktarır. Aras'a göre CaixaForum, çevresel doku ve komşuluk gibi kavramlar üzerine, yeni bir dönüşümü başlatan hibrit yapılardan biridir (Aras, 2015a, 15).

Spencer, Koolhaas'ın CCTV binasını (2012), Çin'e özgü bir neoliberalizm yaratarak, kamunun devlet algısını yönetmek amacıyla yapılmış olduğunu öne sürer (Spencer, 2018, 26). Koolhaas'ın ütöpik olarak gördüğü CCTV binası, Spencer için neoliberal emek modellerini yürürlüğe sokan ve kolektifin araçsallaştığı bir projedir. Delirious New York'ta avangard teorilerden uzaklaşan Koolhaas, CCTV binası ile iş dünyasına geçiş yapmıştır. Spencer'a göre CCTV yapısı, kimlik üretmeye yönelik bir “**hiper-bina**” modeli örneğidir. Spencer'ın deyimiyle hiper-bina, işletmeciliğin öznellik üretimine yönelik taleplerine hizmet eder (Spencer, 2018, 173). Foster, Seattle Merkez Kütüphane cephesi ızgaralarının devamı olarak gördüğü CCTV binasını, Mies Van Der Rohe kulesinin eğilmiş haline benzetir. Yapı, üst noktasındaki kemeri ile hem teknolojik bir yenilik, hem de ikon durumundadır. Foster için, Banham ve Venturi'nin çizgilerini barındıran ve Pop ile ilişki kuran bina, devlete adanmış bir zafer anıtıdır (Foster, 2013, 34-35). Nicolai Ouroussoff, The

New York Times'ta, CCTV binasının geleceğin şehri olarak görülen Pekin'i engellediğini açıklar. Ouroussoff, binaya otoyoldan yaklaşırken karanlık ve tehditkâr, başka bir açıdan kırılğan görüntüye sahip olduğunu hisseder. Yapı, ayakta kalmak için her şeye karşı gergin durumundadır. Ouroussoff'a göre, somut bir kaide üzerinde yükselen CCTV binası, şehrin yaşamından kopuk, kendi başına bir dünya olduğunu gözler önüne serer (URL-92).

Burak Altınışık, Arolat'ın "öz" ile tanımladığı Sancaklar Camisini (2013) inceler. Altınışık, yatırımcı ve izleyiciyi ikna etmek için cami yapısının metinsel içerikle sunulması, araçsallaştırıldığını iddia eder. Altınışık, Arolat'ın yapı için kullandığı; "biçimin tamamen geri çekilmesi", "tüm zamansal ve kültürel bağlantılardan sıyrılıp özgürleşmesi", "yere ait olmak", "saklı özün şimdiki zaman içindeki tezahürü", "sadelik ve tevazu" gibi ifadelerin, izleyiciyi imgelem dünyasında gezintiye çıkarmaya yönelik olduğunu öne sürer. Altınışık, yapı için kullanılan metinsel yöntemleri, "mimarlığın sıfır noktasını aramak" sözleriyle tanımlar. Altınışık'a göre, entelektüel beklentilere cevap vermenin ve toplumsal kabul görmeyen endişesini taşıyan Arolat, metinsel yönden çözüm bulmaya çalışmıştır. Altınışık; "Yapıda gösteren-gösterilen arasında kurulan tarihsel ilişki, sabit verili bir "öz" den değil, keyfilikten oluşan bir öz olarak düşünülebilir." açıklamasıyla Sancaklar Camisindeki "öz" tanımının, keyfilikten kullanımını sorgulamıştır (Altınışık, 2018, 147-167). Uğur Tanyeli verdiği demeçte "Sancaklar Caminin tasarımında bölgede ikamet edenlerin fikirleri önemsendi mi?" sorusuna; "O caminin yapılmasını mümkün kılan bir patron vardı. O sayede yapıldı. Başka bir patron olsaydı muhtemelen öyle yapılmayacaktı. Emre Arolat karar vermiyor, o öneri getiriyor, bu önerinin hayata geçmesini sağlayan şey de patronun yaklaşımı." sözleri ile cevap vermiştir (URL-93). Tanyeli, mimari tasarıma karar verenin mimar ya da çevredeki sakinlerin değil, yatırımcı olduğunu hatırlatır.

5. SONUÇ

60 ve 70'lerde yaşanan sanat hareketleri, kapitalizmin toplumsal ilişkiler üzerindeki hegemonyasına karşı bir duruşla ilişkilendirilmiştir. Mimarlığın bu sanat hareketleriyle ilişkisinin aynı noktaya çıktığı ise şüphelidir. Mimarlığın ve mimarın, sanatın ve sanatçının serbestliğine sahip olamayışından dolayı, mimarlığın sanattaki özgürleşme deneyimini taklit etmesini bir simülasyon olarak nitelemek mümkündür. Doğal olarak mimarlığın toplumsal bağlamı, onun kültürü şekillendiren sosyo-ekonomik yapıları temsil etmesiyle sonuçlanır. Burada ilginç olan ve sorgulanması gereken ise, sanatın mimarlıkta bu mekanizmaya hizmet edecek şekilde nasıl işe dâhil olduğudur. İlk olarak, herkese ulaşma gayesindeki sanat nesnesinin çevresi ile etkileşim içinde düşünülmesi, mimarın yüzey ve biçim üzerindeki ilgisini artırmıştır. Avangard sanat yöntemleriyle şekillenmiş tekil nesne (yapı) karşısında kendi özgünlüğünü duyumsayan özne, mimariyi öncelikle sürekli yenilenmesi gereken, akışkan bir izleme işlevi vasıtasıyla görmeye alışırken, duyuları, yani bedeni, sürekli tatmin edilmesi gereken uyarımlara bağımlı hâle gelir. Kavramsal sanatın öznesi (izleyici), nesneyi (yapı) beden deneyimiyle ortaya çıkararak, aralarındaki sınırların ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra kavramsal sanatta kullanılan metinsel anlatım, mimarlık alanında da yer edinmiş, şimdiye kadar olduğu gibi sadece yüksek kültürün değil, popüler ve alternatif kültürlerin değerlerini de temsil etmesinin önü açılmıştır. Böylece mimari yapılar, hem görüntü itibarıyla hem de teori yönüyle çevresinde yeni ilişkiler edinerek, özgürlük deneyimi vaat etmiştir. Binalarında uyguladıkları özgün yöntemleri dil üzerinden izleyiciye aktaran mimarlar, ortak kültür oluşturma gayesinde bulunmuşlardır. Mimarlık, geleneksel olarak üst sınıfın değerlerinin dışavurumu ve ya bir toplum/dinin izlenimi iken, arz bolluğunun bütün dünyaya ve sınıflara yaymayı başardığı yeni tüketim kültürünü imlemeye başlamıştır.

68 Mayıs'ının hemen sonrasında Deleuze, Foucault ve Baudrillard, tüketim nesnesinin maddiliği ile ilgili söylemlerde bulunmuşlardır. Mimarlar, bu kavramsal ifadeleri, neoliberal sistem ile bütünleştirmiş ve tüketim kültürüne hizmet edecek şekilde yapıları uygulamışlardır. Sonuç olarak neoliberal ekonominin çarklarına kapılan mimari, sanatın özerkliğinden kurtularak, bireysel nesne üretimine

dönüşmüştür. Böylece tüketim kültürüne yönelik, görme merkezli, tekil binalar ortaya çıkmıştır. McLuhan, medya ve iletişimin görme merkezli algıda önemli bir etken olduğunu açıklarken, Baudrillard bu gösterge ilişkisini simülasyona benzetir ve sanatta gerçek nesneden uzaklaşılacağını öne sürer. McLuhan'ın iletişim üzerine açıklamaları 70'lerin radikal mimari gruplarını etkilemiş, medya aracılığı ile mimari evrenselleştirilmeye çalışılmıştır. Tafuri, mimaride oluşan iletişim dilinin söyleme dönüştürülmesini ele alır. Yapıda kullanılan her malzeme ve detay çözümlenmeleri, söylem ile anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Koolhaas, ilk üretimlerini kelimeler ile desteklerken, mimariyi yazı ile bütünleştirmeye çalışmıştır. Deneyiminin serbest piyasa ortamının taleplerine göre şekillenen mimari nesnede dönüştürülmesinde mimarların kavramsal sanattan devşirdikleri metinselliğin de rolü vardır.

60'lı yıllardaki kavramsal sanatın ortaya çıkmasının sebebi, sanatı metalaşmaktan kurtarmak idi. Modernizmin hükmünden sıyrılmak isteyen mimarlar, kavramsal sanatı mimariye dâhil ederek özgürleşme ideolojilerini sundular. Fakat değişen kültür politikaları, serbest piyasa ortamının yaratılması ve gelişen teknoloji ile mimarlık, özgürlükten ziyade yeni olanın arayışına girmiştir. Mimarının yeni kimlik politikası olan gösterge ve sembol, yapılarda duyumsamaya dayalı ya da biçimsel yönüyle iletilir. Malzemelerin değişken kullanımı, izleyicide madde üzerinden bir algı yaratan ya da simgesel biçim ile tasarlanan yapıları görünür kılınarak imgeleştirilir. Mimarların bir kısmı, karmaşık ve çelişki yaratan öğelerin mimaride anlam zenginliğini yaratacağını savunurken, başka bir kısmı kendi zamanını temsil eden özerk bir mimari ile ilgilenir. Kimi mimarlar ise farklı çözüm teknikleri ile gizemli bir hava verdiği üretimleri, izleyicide nesneyi bilme ve engelleme ikilemi arasında bırakır. Yapılarını dış görünümünü hem göz önüne seren hem de saklama dürtüsünde bulunanlar, Foster'ın deyimiyle "görüngüsel şeffaflık" diyalektiğini oluştururlar (Foster, 2013, 187). Böylece mimarlar, özneyi istediği tarihten aktarma yapabilene dönüştürerek veya mimari dilin nesnesine yerleştirerek veya yaratmak istediği algıyı görsel olana indirgeyerek, farklı yollardan fetişleştirilmiş binalar tasarlar. İmge ve iletişim teknolojisine adanmış mimari özgür gözükerek, serbest piyasa ortamına uyum sağlar. Piyasa, meta-fetiş yapıları ve

tasarımcılarını markalaştırırken, tüketim kültürü için farklı mimari üretimleri teşvik eder.

Baudrillard: Özgürlük modernitenin ideali haline geldi. Özgürleşme zorlaması altında mimar, kendine bir kimlik bulmaya zorlanıyor. Günümüzde özgürlük sadece teknik imkânları kullanabilmektir aslında. 60'larda özgürlük ile boğuşan bir özne bambaşka bir şeydi. Bugün hiç bir şeyle boğuşmayan bir birey var, tek hedefi kendini tüm olanaklı boyutlarında gerçekleştirebilmek. Artık özgürlük sorunu bir tür işlemsellik. (Baudrillard ve Nouvel, 2011, 100)

Baudrillard ifadesinde, yeni mimarinin özgürlük ideali ve öznesini tanımlar. Sürekli yeni olanın izinden giden mimarlar, kendi tarzını keşfederek, mimarlığı ticari bir değere indirgemmiştir. Aslında Theodor Adorno'nun bahsettiği "l'art pour l'art" (sanat için sanat) düşüncesi, mimari bağlamda tekrar yükselişe geçmiştir. Adorno'ya göre sanat için sanat, objeyi bütün toplumsal izlerinden arındırmasına rağmen, estetik görüntüsünü düşler âlemindeymiş gibi sergiler. Böylelikle sanat, piyasa tarafından ele geçirilir ve kültür endüstrisinin sınırlarında metalaşmaya sürüklenir. (Baudelaire, 2017, 38). Spencer, Adorno'nun benzetimini, çalışma koşullarının gizlendiği, emek ürünlerini bir meta biçiminde, fetişleştirilmiş tüketim nesnelere biçiminde görür. Spencer'a göre mimari fantazya, "üretimin gizlenmesi" üzerine kuruludur. Meta olarak mimari, bir yandan neoliberalizme ilişkin soyut yapıları ve kavramları olumlu bir şekilde ifade ederken, diğer bir yandan kapitalizmin fiili üretim koşullarını gizler (Spencer, 2018, 140). Böylece esnekliğe ve uyuma dayalı bir mimarlığa ait biçimsel kavramlar ortaya çıkar. Kısacası 20. yüzyıl boyunca metalaşmaya direnen mimari, 21.yüzyılda neredeyse tamamen meta estetiğine dönüşür.

Foster, Adorno'nun söylemlerini dikkate alarak, mimaride yeni bir Art Nouveau çağı başladığını dile getirir. Foster, 20. yüzyıl başındaki Art Nouveau'nun, tasarımcı bir çerçevede kodlar aracılığıyla her türlü nesneye kendi öznelliğinin damgasını vurmaya çalışmasını, günümüz mimarisine benzetir. Foster'a göre, 60'ların ruhu olan sanat ile hayatı yeniden birleştirme yönündeki eğilim, avangardın özgürleştirici emelleri doğrultusunda olmamıştır. Kültür ve sanayinin arzuları doğrultusunda gerçekleşen tasarımlar, sanat ile hayatın çarpık uzlaşmasının en temel formunu almıştır (Foster, 2004, 35). Özgürleştirici bir öznellikten oluşan mimari nesne, kültür görünümünde sunulur. Böylece, endüstri ürünlerini ve sanatın metinsel

dilini kullanan kavramsal mimari, ticaretin güdümüne tabi olur. Foster ile konuşmasında Serra, mimarlığın değişen gündeminde bina kabuğunun ön planda tutulduğunu açıklar. Serra, mimarların süslemeye çok fazla odaklandıklarını dile getirerek, kavramsal mimari tanımını onaylar (Foster, 2013, 343). Foster'ın ele aldığı konulardan biri de, mimariye artık eleştirel boyuttan bakılmamasıdır. Foster'a göre, mimaride çözümlenme ve değerlendirme engel olarak algılanmakta dolayısıyla eleştiri üretilmemektedir. Hâlbuki 60'ların sanat ve mimarisinde yaşanan köklü değişimler, manifestoların üretimi ile gerçekleşmiştir. Foster bu durumu genişleme olarak tanımlar ve Adorno'nun 1970 yılında yayınlanan "Estetik Teorisi" kitabından şu sözleri hatırlatır: "Bugün düşünce, sınırsız olanaklarla karşı karşıya, ama bu alan sorunsuz şeyleri yapma imkânının yitirilmiş olmasına bir telafi sunmuyor. Genişleme birçok açıdan, kendini daralma olarak gösteriyor" (Foster, 2004, 163). Mimaride anlam nesnel olarak okunmaktan öte, sadece dilsel bir kurgu üzerine yoğunlaşmıştır. Mimari, eleştirel arayışlar ile değil, biçimsel ve maddesel etki arayışları ile gündeme gelmektedir.

Foster'ın ifadesiyle, "Yeni Art Nouveau" olan "kavramsal" mimarinin, bir tepki olarak doğan kavramsal sanatı sömürerek, ondan yeni bir mimarlık miti yarattığı söylenebilir. Görsel kültürün hâkim olduğu kavramsal mimaride, imge-metin üzerinden izleyiciye aktarılmaya başlanır. Örneğin, Zumthor binalarında Beuys'un tinsel biçimini yansıtırken, H&dM Pop Art'ın öncüsü Warhol'un temsilciliğine ulaşır. İlk bakışta Warhol ve Beuys'un sanatları birbirlerine karşıt gibi durur. Çünkü Warhol, güzelliğin temelini serbest piyasada ararken, dünyevi ve maddi konumuna ulaşır. Beuys ise güzelliğin kaynağını tanrısal olarak görürken, ruhani ve manevi durumlara önem verir. Beuys ve Warhol'un sanatlarında ortak yön ise izleyici kitlesi üzerindeki izlenime öncelik vermeleridir. Olabildiği kadar çok insanın duygulanımlarını ele geçirerek, görünür olurlar. Popülerlik durumunu ortaya çıkaran bu özellik, mimaride markalaşma sürecinin de anahtarıdır. Kısaca Warhol ve Beuys, Zumthor ve H&dM, biri piyasa, diğeri tinsellik, izleyicilerinin arzuları, zaafı ve inançlarıyla temsiliyete giderek, çevrelerinde sembolik bir hegemonya kurarlar.

1960 sonrası kavramsal sanatın özgürlük düşüncesini, ekonomik sistemin etkisi ile araçsallaştıran mimari, tüketim toplumuna yönelik ikonik yapılar ortaya koymaktadır. Arte Povera akımının vurguladığı fakirlik kelimesinin yüksek maliyetle üretilen yapılarla anılması ironi bir durum yaratırken, kavramsal sanatın kullandığı metinselliğin mimari ürünlerle sunulması zorlama bir tutum olarak görülmektedir. Mimari kuramsal ifadeler, anlam kazandırmaya çalıştığı yapıyı çevresinde kabul ettirerek, birer söz dizimine indirgenir. 70'li yıllarda Friedensreich Hundertwasser'in sanatın özgürlüğü ile mimariyi birleştirerek öne sürdüğü ekoloji kavramı dahi, ikonik binalarda bir dekor öğesine dönüşmüş ve serbest piyasa sisteminin metası olmaktan kurtulamamıştır. Hundertwasser'in tanımlamasına göre mimarlık, belirli bir toplumun özgün ihtiyaç ve imkânları çerçevesinde, o toplumun çeşitli faaliyetlerini duygusal yönden de destekleyecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma becerisidir. Toplumun özgün ihtiyaçları ve imkânları yüzyıllar boyunca farklılaşması, mimariyi sürekli değiştirmektedir. 20. yüzyıl sonunda yatırım aracı olarak görülen ve tüketim toplumuna yönelik tasarlanan obje üretiminden uzaklaşılması, ancak mimariyi sorgulayan pratiklere kulak vermemiz ile mümkün olmaktadır. Mimari, bir beğeni kültürü içerisinde farklı olanı sunmaktan ziyade, ihtiyaç duyulan ve yaşamı kolaylaştıran düzen içerisinde, daha kapsamlı bir yol çizmeli. Bu bağlamda mimari, hem bulunduğu ortama cevap vermeli, hem de kullanıcıların ihtiyaçlarını göz önüne alarak onları tasarım süreçlerine dâhil etmeyi amaçlamalıdır.

KAYNAKÇA

- Adams, D.** (2010). The Postmodern Revolution and Anthroposophical Art, *Evolving News for Members and Friends*, 2010, 27-39. Amerika: The Anthroposophical Society.
- Akın, G.** (1990). Venturi Postmodernizmi, *Mimarlık Dergisi*, 3, 55-59. Ankara: Mimarlar Odası.
- Altınışık, B.** (2018). Kelime ve Şey: 'Öz' ve Sancaklar Cami, Ö. Eyüce (Ed.), *Mit ve Mimarlık*, 2018, 147-167. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.
- Ando, T. & Dal Co, F.** (1995). *Tadao Ando: Complete Works*. Amerika: Phaidon Press.
- Antmen, A.** (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Aras, L.** (2015a). 21. Yüzyılda Postmodern Mimarlığa Naif Bir Bakış: Bitiş Mi, Dönüşüm Mü?, *Uludağ Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi*, 20(2), 11-21, Bursa.
- Aras, L.** (2015b). Tafuri Ve Venturi'den Öğrendiklerimiz?, *TMD Dergisi*, 02(04), 98-110, İstanbul.
- Atakan, N.** (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Aureli, P. V.** (2015). *Az Yeterlidir, Mimarlık ve Asketizm Üzerine*, (B. Bilir, Çev.). İstanbul: Lemis.
- Banham, R.** (1966). *The New Brutalism*. İngiltere: Architectural Press.
- Baudelaire, C.** (2017). *Modern Hayatın Ressamı*, (A. B. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J.** (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*, (O. Adanır, Çev.). Ankara: DoğuBatı.
- Baudrillard, J.** (2005). *Sanat Komplosu*, (O. Adanır, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. & Nouvel, J.** (2011). *Tekil Nesnelere*, (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayınevi.
- Beykan, M.** (1997). *Sanat Kitabı*, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri. İstanbul: Yem.
- Bilgin, İ.** (2001). Maddenin Yoğunluğu, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Nisan 2001, 59-68, İstanbul.
- Bilgin, İ.** (2016). *Mimarın Soluğu*. İstanbul: Metis.
- Bilgin, İ.** (2010). Dosya: Kitleli Konut, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Kasım 2010, 82-105, İstanbul.

- Bruce, D. & Harvey, P.** (2010). *Marka Bilmecesi*, (A. Özer, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Burke, E.** (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, (M. B. Gümüşbaş, Çev.). Ankara: Bilgesu.
- Civelek, Y.** (2015). Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi?, *Megaron Dergisi*, 10(4), 522-535. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergisi.
- Carbonell, A.** (2012). The Object As Idea. , *San Rocco*, 04, 56-61, İspanya.
- Çelebi, Ş.** (2011). Mimarlıkta Estetik Düşünce: 2007 Uluslararası Estetik Kongresi'nden Seçme Bildiriler, *Mimarist*, 39, 7-8, İstanbul.
- Deleuze, G.** (2000). *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, (U. Baker, Çev.). İstanbul: Öteki.
- Derrida, J.** (1986). Point De Folie-Maintenant L'architecture, *AA Files*, 12, 65-75. Londra: Architectural Association School of Architecture.
- Eisenman, P.** (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, 21, 154-173. Amerika: Yale School of Architecture.
- Eisenman, P.** (1998). Post-Functionalism. K. Michael Hays (Ed.). *Architecture Theory Since 1968*, 236-239. New York: A Columbia Book of Architecture.
- Erzen, J.** (2014). The City as Social Sculpture, *SAJ Serbian Architectural Journal*, 6(1), 3-16, Sırbistan.
- Foster, H.** (1983). *The Anti-Aesthetic, Essays On Postmodern Culture*, Amerika: Bay Press.
- Foster, H.** (1984). Postmodern Polemics, *New German Critique*, 33, *Modernity and Postmodernity*, 67-78. Amerika: Duke University Press.
- Foster, H.** (2004). *Tasarım ve Suç*, (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Foster, H.** (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi*, (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Frampton, K.** (1983). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. H. Foster (Ed.). *The Anti-Aesthetic, Essays On Postmodern Culture*, 16-30. Amerika: Bay Press.
- Frampton, K.** (1990). Rappel à l'Ordre: the Case for the Tectonic, *Architectural Design*, Vol:60, No: 3-4, 19-25, İngiltere.
- Gans, H. J.** (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, (E. O. İncirlioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Germaner, S.** (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı.

- Habermas, J.** (1983). Modernity-An Incomplete Project. H. Foster (Ed.). *The Anti-Aesthetic, Essays On Postmodern Culture*, 3-15. Amerika: Bay Press.
- Habermas, J.** (1998). Modern and Postmodern Architecture. K. Michael Hays (Ed.). *Architecture Theory Since 1968*, 416-426. New York: A Columbia Book of Architecture.
- Harrison, C. & Wood, P.** (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000*, (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre.
- Harvey, D.** (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*, (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Sel.
- Herzog, J. & Meuron, P.** (2003). *Natural History*. İsviçre: Lars Müller Publishers.
- Herzog, J. & Meuron, P.** (1997). Herzog de Meuron ile Söyleşi, (A. Erkmen, Çev.), *Mimarlık Dergisi*, 276, 32-37. Ankara: Mimarlar Odası.
- Jameson, F.** (1983). Postmodernism and Consumer Society. H. Foster (Ed.). *The Anti-Aesthetic, Essays On Postmodern Culture*, 111-125. Amerika: Bay Press.
- Jameson, F.** (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*, (N. Plümer ve A. Gölcü Çev.). Ankara: Nirengi.
- Jencks, C. & Kropf K.** (1997a). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. İngiltere: Academy Editions Press.
- Jencks, C.** (1997b). *The Architecture Of The Jumping Universe*. İngiltere: Academy Editions Press.
- Jencks, C.** (1998). The Language of Post-Modern Architecture. K. Michael Hays (Ed.). *Architecture Theory Since 1968*, 308-316. Amerika: A Columbia Book of Architecture.
- Kipnis, J.** (1997). Towards a New Architecture: Folding. Jencks, C. ve Kropf, K. (Ed.). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, 121-124. İngiltere: Academy Editions Press.
- Koolhaas, R.** (1978). *Delirious New York*. İngiltere: Oxford University Press.
- Koolhaas, R. & Mau, B.** (1995). *S, M, L, XL*. Amerika: The Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (1998). Très Grande Bibliothèque France, Paris. K. Michael Hays (Ed.). *Architecture Theory Since 1968*, 704-707. Amerika: A Columbia Book of Architecture.
- Krauss, R.** (1977a). Notes on the Index, Part 1: Seventies Art in America, *October*, 3, 196-210. İngiltere: The MIT Press.
- Krauss, R.** (1977b). Notes on the Index, Part 2: Seventies Art in America, *October*, 4, 58-67. İngiltere: The MIT Press.

- Krauss, R.** (1979a). Sculpture in the Expanded Field, *October*, 8, 30-44. İngiltere: The MIT Press.
- Krauss, R.** (1979b). Grids. *October*, 9, 50-64. İngiltere: The MIT Press.
- Kuspit, D.** (2005). *Sanatın Sonu*, (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis.
- Lewitt, S.** (1967). Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum*, 5(10), 79-83. Amerika: Artforum International Magazine.
- Lynn, G.** (1993). Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple, *Architectural Design 63: Folding Architecture*, 24-31. Londra: Academy Editions,
- Maciunas, G.** (1988). Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art, *Fluxus: Selections From the Gilbert and Lila Silverman Collection*, 25-32. Amerika: Moma.
- Maden, F. & Şengel, D.** (2009). Kırılan Temsiliyet: Libeskind'de Bellek, Tarih ve Mimarlık, *METU JFA*, 2009/1, 49-70. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi.
- McLuhan, M.** (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Amerika: McGraw-Hill Press.
- Merleau-Ponty, M.** (1996). *Göz ve Tin*, (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis.
- Mostafavi, M. & Leatherbarrow, D.** (2005). *Zaman İçinde Mimari*, (Y. Civelek, Çev.). İstanbul: Ötüken.
- O'Leary, T.** (1996). Fat, Felt and Fascism: The Case Of Joseph Beuys, *The Journal of Literature and Aesthetics*, 6, 91-105, Avustralya: University of Sydney,
- Özer, B.** (2000). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yem.
- Pallasmaa, J.** (1996). *The Eyes of the Skin*. İngiltere: John Wiley & Sons Ltd.
- Perez-Gomez, A.** (1998). Introduction to Architecture and the Crisis of Modern Science. K. Michael Hays (Ed.). *Architecture Theory Since 1968*, 466-475. Amerika: A Columbia Book of Architecture.
- Picon, A.** (2019). *Mimarlığın Maddiliği*, (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus.
- Rabinow, P.** (1984). Michel Foucault ile Söyleşi: Mekân, Bilgi ve Erk, (M. Adam, Çev.), *Mimarlık Dergisi*, 84, 12-17. Ankara: Mimarlar Odası.
- Rabreau, D.** (2018). De L'art Poétique De Ledoux, A. Bornet (Ed.), *Les Arts Des Lumières*, 5-53. Fransa: Ghamu.
- Portoghesi, P.** (1984). Modern Mimarlığın Sonu, (İ. Bilgin, Çev.), *Mimarlık Dergisi*, Sayı: 84, 7-10. Ankara: Mimarlar Odası.

- Rossi, A.** (1982). *The Architecture of The City*. İngiltere: The MIT Press.
- Rossi, A.** (1997). *Aldo Rossi: Architecture 1981-1991*. Amerika: Princeton Architectural Press.
- Saatçioğlu, N. O.** (2011). *Mimari Biçimlenişte 'Yalınlık ve Karmaşıklık' Kavramlarının Değerlendirilmesi* (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Sayın, N.** (2019). *Düşünceler/İşler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Spencer, D.** (2018). *Neoliberalizmin Mimarlığı*, (A. Terzi, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Sönmez, M.** (2011). *Çağdaş Mimarlıkta Cephe/Yüzey Kavramı Tartışmaları* (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Steiner, R.** (1981). *The History of Art*, (C. V. Arnim, Çev.). İsviçre: Anonim.
- Tafuri, M.** (1974). *The Language of Criticism and the Criticism of Language, L'architecture Dans Le Boudoir, April, 37-62*. Amerika: Princeton University Press.
- Tanyeli, U.** (2012). *Bizce Meçhul Hayatlar: Örneğin, Rudolf Steiner (1861-1925), Arredamento Mimarlık Dergisi, Ocak 2012, 83-87*, İstanbul.
- Tschumi, B.** (1998). *The Architectural Paradox*. K. Michael Hays (Ed.). *Architecture Theory Since 1968*, 218-228. Amerika: A Columbia Book of Architecture.
- Venturi, R., Brown, D. & Izenour, S.** (1972). *Learning From Las Vegas*. İngiltere: The MIT Press.
- Venturi, R.** (2005). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, (S. M. Özaloğlu, Çev.). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Vidler, A.** (1998). *From The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. K. Michael Hays (Ed.), *Architecture Theory Since 1968*, 746-757. Amerika: A Columbia Book of Architecture.
- Vidler, A.** (2017). *Mimarlığın Genişletilmiş Sahası*, (G. Akyürek, Çev.), *Yeni Bir Gündem İnşa Etmek*, 293-305. İstanbul: Küre.
- Vostell, W. & Higgins, D.** (2019). *Fantastik Mimari*, (S. Garzanlı, Çev.). İstanbul: Sub.
- Zevi, B.** (2015). *Mimarlığı Görebilmek*, (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Daimon.
- Zumthor, P.** (1998). *Thinking Architecture*. İsviçre: Birkhauser Architecture.

- URL-1** <<https://www.moma.org/collection/works/81435>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-2** <http://www.all-art.org/art_20th_century/vostell1.html>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-3** <<https://www.artinamericamagazine.com/reviews/wolf-vostell/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-4** <<http://rubberizedbox.blogspot.com/2007/10/rubberized-box-by-joseph-beuys-1957.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-5** <<http://rubberizedbox.blogspot.com/2007/10/rubberized-box-by-joseph-beuys-1957.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-6** <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-5>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-7** <<https://christojeanneclaude.net/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-8** <<https://www.archdaily.com/880253/9-of-the-most-bizarre-and-forward-thinking-radical-architecture-groups-of-the-60s-and-70s>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-9** <<https://www.nytimes.com/2016/04/04/t-magazine/design/superstudio-design-architecture-group-italy.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-10** <<https://www.moma.org/collection/works/104692>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-11** <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/sep/16/tate-modern-best-architecture-21st-century-jacques-herzog>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-12** <<https://www.rivistasegno.eu/differenze-sostanziali-jacques-herzog-a-colloquio-con-julian-rose/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-13** <<https://www.nytimes.com/2009/04/13/arts/design/13pritzker.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-14** <https://www.serpentinegalleries.org/files/downloads/Zumthor_0.pdf>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-15** <https://www.youtube.com/watch?v=JlqPMH-0I_g>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-16** <<https://le.ac.uk/engineering/about/building>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-17** <https://www.youtube.com/watch?v=Gisj_G5DZTA>, erişim tarihi 15.06.2020.

- URL-18** <<https://www.interviewmagazine.com/art/new-again-frank-gehry>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-19** <<https://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-20** <<https://www.artforum.com/print/201806/renzo-piano-talks-with-julian-rose-75534>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-21** <<https://www.archiweb.cz/en/b/hotel-il-palazzo>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-22** <<https://www.bonnefanten.nl/en/art-artists/explore-the-building/verlust-der-mitte>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-23** <<https://www.archdaily.com/786401/ad-classics-bonnefantenmuseum-maastricht-the-netherlands-holland-aldo-rossi>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-24** <<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-25** <https://www.youtube.com/watch?v=_MF-9CW9-xs&t=50s>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-26** <<http://www.nsmh.com/projeler.asp?Tip=Alfabetik&lang=tr>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-27** <<https://www.architectureoflife.net/roportaj-mimar-nevzat-sayin-the-seed/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-28** <<https://xxi.com.tr/i/zaman-kupu>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-29** <<https://www.youtube.com/watch?v=8U0YPulhQU4>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-30** <<https://www.architectural-review.com/essays/interview-steven-holl/8643400.article>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-31**
<<http://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/04/11/talkasia.ando.script/index.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-32** <<https://www.archdaily.com/101260/ad-classics-church-of-the-light-tadao-ando>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-33** <<https://www.kunsthhaus-bregenz.at/about-us/architecture/?L=1>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-34** <<http://www.stevenholl.com/projects/sarphatistraat-offices?>>, erişim tarihi 15.06.2020.

- URL-35** <<https://www.youtube.com/watch?v=dEmCk27ntSI>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-36** <<https://www.youtube.com/watch?v=25KtvsIqoMI>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-37**
<https://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=61>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-38** <<https://www.youtube.com/watch?v=8U0YPulhQU4>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-39** <<https://arcspace.com/feature/nelson-atkins-museum-of-art/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-40** <<https://www.dezeen.com/2017/03/01/movies-rcr-arquitectes-pritzker-prize-architecture-conveys-beauty-videos/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-41** <https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2017PritzkerPrize_ImageBook.pdf>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-42** <<https://www.youtube.com/watch?v=9KhBSu1bgK0>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-43** <<https://www.delta.tudelft.nl/article/wonen>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-44** <<https://www.youtube.com/watch?v=uoZQJ45zGVE>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-45** <<https://www.archdaily.com/422470/ad-classics-the-guggenheim-museum-bilbao-frank-gehry>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-46** <<https://www.youtube.com/watch?v=TGAGkZrWzHI&t=1067s>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-47** <<https://oma.eu/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-48** <<http://theoperahouseproject.com/#!/concept-design-architecture>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-49** <<https://www.dezeen.com/2019/08/02/expo98-portuguese-national-pavilion-alvaro-siza-movie-interview/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-50** <<https://emrearolat.com/project/sancaklar-mosque/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-51** <<http://www.jeannouvel.com/en/projects/musee-national-du-qatar/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-52** <<https://www.architecturaldigest.com/story/national-museum-of-qatar>>, erişim tarihi 15.06.2020.

- URL-53** <<http://www.walden7.com/walden-7/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-54** <<https://www.dezeen.com/2013/08/04/movie-richard-rogers-lloyds-building-high-tech-architecture/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-55** <<https://libeskind.com/work/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-56** <<https://www.youtube.com/watch?v=0idBVjIA4Pc>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-57** <https://www.architectmagazine.com/project-gallery/pterodactyl_1>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-58** <<http://curatorialproject.com/interviews/daniellibeskind.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-59** <<https://libeskind.com/work/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-60** <<https://www.youtube.com/watch?v=4vaNRmMLkiQ>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-61** <<http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/wunderkammer-des-brotes/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-62** <https://www.youtube.com/watch?v=FYfRqBUA2_g>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-63** <<https://www.archdaily.com/795336/heatherwick-studios-vessel-will-take-the-form-of-an-endless-stairway-at-new-yorks-hudson-yard>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-64** <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-65** <https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-66** <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-67**
<<https://v3.arkitera.com/dialog.php?action=displaySession&ID=62&aID=643>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-68** <https://www.burg-halle.de/home/155_noell/koolhaas-any-klein.pdf>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-69** <<https://www.youtube.com/watch?v=Z4-QOf-9oYY>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-70** <<https://www.architectural-review.com/archive/2000-july-jencks-theory-of-evolution-an-overview-of-20th-century-architecture/8623596.article>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-71** <<https://frieze.com/article/fortress-solitude>>, erişim tarihi 15.06.2020.

- URL-72** <<https://monocle.com/magazine/issues/75/lost-in-space/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-73** <<https://www.e-skop.com/skopbulten/mimarlik-neoliberalizm-ve-hakikat-oyunlari/3260>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-74** <<https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/master-of-mysterys-noble-facade-20021217-gduxxm.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-75** <<https://www.nytimes.com/2006/09/24/travel/24culture.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-76** <<https://japan-architect.jimdofree.com/foreign-architects-in-japan/aldo-rossi/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-77** <<https://www.nytimes.com/1987/04/14/arts/architecture-new-lloyd-s-in-the-city-of-london.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-78** <<https://www.nytimes.com/1995/04/23/arts/architecture-view-laureate-in-a-land-of-zen-and-microchips.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-79** <<https://xxi.com.tr/i/pritzker-odulleri-venedik-bienali-ve-mimarligin-marka-degeri>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-80** <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/01/bilbao-effect-frank-gehry-guggenheim-global-craze>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-81** <<https://www.apollo-magazine.com/is-the-bilbao-effect-over-guggenheim/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-82** <<https://www.nytimes.com/2011/03/13/magazine/mag-13zumthor-t.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-83**
<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/sep/23/architecture.foodanddrink1>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-84** <<https://www.nytimes.com/2004/04/14/arts/critic-s-notebook-shattered-shapes-architect-s-rhetoric-of-suffering.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-85** <<http://www.abc.net.au/rn/legacy/programs/atoday/stories/s248345.htm>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-86** <<https://strelkamag.com/en/article/rem-koolhaas-vladimir-pozner>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-87** <<https://placesjournal.org/article/an-interview-with-jacques-herzog/?cn-reloaded=1>>, erişim tarihi 15.06.2020.

- URL-88** <<https://xxi.com.tr/i/peter-zumthor-ve-minor-mimarlik>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-89** <<https://placesjournal.org/article/seattle-central-library-civic-architecture-in-the-age-of-media/>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-90** <https://www.architectmagazine.com/design/revisiting-rem-koolhaass-central-library-and-peter-bohlins-city-hall-in-seattle_o>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-91** <<https://www.iconeye.com/404/item/3368-caixa-forum>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-92** <<https://www.nytimes.com/2011/07/13/arts/design/koolhaass-cctv-building-fits-beijing-as-city-of-the-future.html>>, erişim tarihi 15.06.2020.
- URL-93** <<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/bu-kadar-yuksekspekulatif-basinc-olan-bir-ulkede-alcak-mimarlik-yapilamaz-41102959>>, erişim tarihi 15.06.2020.