

127089

MİMARLIKTA YALINLIK VE MİNİMALİST TAVIR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Cenk Haluk IRMAK

TC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : BİNA BİLGİSİ

OCAK 2002

127089

MİMARLIKTA YALINLIK VE MİNİMALİST TAVIR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Cenk Haluk IRMAK
(502991112)

İ.T.Ü. YÜKSEK LİSANS KURULU
DOĞRULAMA MERKEZİ

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 2 Ocak 2002
Tezin Savunulduğu Tarih : 18 Ocak 2002

Tez Danışmanı :

Doç.Dr. Türkan Ulusu URAZ

Diğer Jüri Üyeleri

Prof.Dr. Günkut AKIN (İ.T.Ü.)

Prof.Dr. Oya PAKDİL (Y.T.Ü.)

OCAK 2002

Önsöz

Bu tezin hazırlanmasında çalışmalarımı özenle denetleyen ve her türlü konuda yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Türkan Ulusu Uraz'a, bu bölümde bulunmamı sağlayan Sayın Prof. Dr. Necati İnceoğlu'na, tez aşamasında her türlü konuda yardımcı olan Prof. Günküt Akın'a ve konu hakkında verdiği bilgilerden dolayı Y. Mimar Emre Özberk'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmam sırasında benden desteğini esirgemeyen Y. Mimar Hande Mersinoğlu, ailem ve arkadaşlarıma şükranlarımı sunarım.

Ocak, 2002

Cenk Haluk Irmak



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	ii
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	viii
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Amacı	3
1.2 Araştırmanın Kapsamı	3
2. YALINLIK VE MİNİMAL KAVRAMLARI	5
2.1 Yalınlık ve Minimalizm Kelimelerinin Tanımı	5
2.2 Düşünce ve İnanç Sisteminde Yalınlık ve Minimal Kavramlarının Yeri	6
2.3 Uzakdoğu Kültürü ve Minimal Yaşam	8
2.3.1 Uzakdoğu Dinleri	8
2.3.2 Japon Felsefesi	10
3. MODERN SANAT'TA YALINLIK	13
3.1 Modern Sanat'ta Yalınlık Kavramı	13
3.2 Minimal Sanat	19
3.2.1 Minimal Sanat'ın Özellikleri	20
3.2.2 Minimal Sanat'ın Öncüleri	23
4. MİMARLIKTAKİ YALINLIK KAVRAMI	29
4.1 Aydınlanma Çağı Öncesi	30
4.2 Aydınlanma Çağı Mimarlığı	32
4.2.1 Rasyonalizm	34
4.3 Modernizm	36
4.3.1 De Stijl	38
4.3.2 Pürizm	39
5. MİMARLIKTAKİ MİNİMALİST TAVIR	42
5.1 Mimarlıkta Minimalist Tavrın Yeniden Canlanması	42
5.2 Minimalist Tavrın Mimari Biçime Yansıması	45

5.2.1	Uzakdoğu Kùltürü ve Japon Mimarlığı'nda Minimalist Tavrı	46
5.2.2	Modernizm'de Minimalist Tavrı	49
5.2.3	Minimalist Tavrın Özellikleri	55
5.2.3.1	Işık ve Gölge	57
5.2.3.2	Zamansızlık	59
5.2.3.3	Mekansal Boşluk	61
5.2.3.4	Malzeme ve Detay	64
5.3	Çağdaş Minimalist Mimarlar	66
5.3.1	Tadao Ando	66
5.3.2	John Pawson	71
5.3.3	Claudio Silvestrin	75
6.	SONUÇ	78
	KAYNAKLAR	81
	ÖZGEÇMİŞ	85



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1	: Ryonaji Tapınağı Bahçesi, 1499.....	12
Şekil 2.2	: Katsura Sarayı, 1615-1662	12
Şekil 3.1	: Malevich, Kırmızı ve Siyah Kare, 1914.....	15
Şekil 3.2	: Malevich, Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare, 1913.....	15
Şekil 3.3	: Mondrian'ın Kompozisyonu, 1917	16
Şekil 3.4	: Mondrian'ın Ağaç Soyutlaması, 1915	16
Şekil 3.5	: Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913	18
Şekil 3.6	: Duchamp, Pisuar, 1915	18
Şekil 3.7	: Frank Stella, Black Paintings, 1959	24
Şekil 3.8	: Frank Stella, Irregular Polygons, 1966	24
Şekil 3.9	: Donald Judd, Untitled, 1964	26
Şekil 3.10	: Donald Judd, Untitled, 1965	26
Şekil 3.11	: Carl Andre, Angellipse, 1995	27
Şekil 3.12	: Robert Morris, Mirror Cubes, 1965	28
Şekil 4.1	: Adobe Church, 1850	32
Şekil 4.2	: I.M.Pei, Büyük Louvre Piramidi, 1988	36
Şekil 4.3	: Loos, Steiner Evi, 1910	38
Şekil 4.4	: Loos, Steiner Evi, 1910	38
Şekil 4.5	: Le Corbusier, Villa Savoye, 1930	41
Şekil 5.1	: Kahn, Yale Üniversitesi Ek Binası, 1950	51
Şekil 5.2	: Rohe, Farnsworth Evi, 1950	52
Şekil 5.3	: Rohe, Barcelona Pavyonu, 1929	52
Şekil 5.4	: Rohe, Farnsworth Evi, 1950	53
Şekil 5.5	: Tadao Ando, Koshino House, 1980	57
Şekil 5.6	: Pawson, C.K Mağazası, 1996.....	58
Şekil 5.7	: Tadao Ando, Church Of Light, 1988	58
Şekil 5.8	: Rohe, Illinois Enstitüsü, Şapel, 1949	60
Şekil 5.9.a	: Shigeru Ban, Wall-Less House	63
Şekil 5.9.b	: Shigeru Ban, Wall-Less House	63
Şekil 5.10	: Tadao Ando, Vitra Pavyonu, 1993	64
Şekil 5.11	: Pawson, Miro House, 1988	64
Şekil 5.12	: Tadao Ando, Azume Evi, 1976	68
Şekil 5.13	: Tadao Ando, Church of the Light, 1987	68
Şekil 5.14	: Tadao Ando, Azume Evi, 1976	69
Şekil 5.15	: Tadao Ando, Vitra Pavyonu, 1993	70
Şekil 5.16	: Pawson, Pawson House	71
Şekil 5.17	: Pawson, Pawson House	72
Şekil 5.18	: Pawson, Calvin Klein Mağazası, 1996	74
Şekil 5.19	: Pawson, Calvin Klein Mağazası, 1996	74
Şekil 5.20	: C. Silvestrin, Paris Shop	75
Şekil 5.21	: C. Silvestrin, Paris Shop	77

MİMARLIKTAKİ YALINLIK VE MİNİMALİST TAVIR

ÖZET

Minimalist hareketin, günümüzde mimarlıktan dekorasyona, resimden heykele kadar tasarımın söz konusu olduğu her alanda etkisini göstermekte olduğu bilinmektedir. Bu etki, mekan kavramına ve mekanla olan ilişkilere yeni bir boyut kazandırmıştır. Kullanıcı zevkindeki bu değişim sayesinde, sade ve minimal olana ulaşma arzusu giderek yaygınlaşmış, mimarlıkta minimalist tavır giderek popülerleşmiştir.

Buradan hareketle, bu çalışmanın temel amacı, günümüzde mimarlık ve tasarımda giderek yaygınlaşan minimalist tavrı incelemektir. Tasarımda ‘azaltma’ olarak ifade edebileceğimiz Minimalizm’i, Modernizm’deki yalınlık ve diğer görsel sanatlardaki minimalist hareketle ilişkili olarak ele almak ve anlaşılmasına katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Tez altı bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde tezin amacı, kapsamı ve içeriği açıklanmaktadır.

İkinci bölümde yalınlık ve minimal kavramlarının tanımları yer almaktadır. Bu kavramların düşünce ve inanç sistemindeki yeri incelenmiştir. Konu ağırlıklı olarak Uzakdoğu Kültürü ve Japon felsefesi üzerine yoğunlaşmıştır.

Üçüncü bölüm çağdaş sanatla sınırlı olup, Minimal Sanatı etkileyen sanat akımları araştırılmıştır. Bundan sonra, Minimal Sanat’ın özellikleri, bu sanat akımıyla isim yapan ve akımın öncüleri sayılan sanatçıların eserleri incelenmiştir.

Dördüncü bölümde yalınlık üzerine ilk biçimsel karakteristiklerin oluşmaya başladığı Antikçağ ile günümüz arasındaki dönem ve bu dönemde görülen mimari ürünler ele alınmıştır. Konunun bu şekilde ele alınması yalınlık kavramının çeşitli dönemlerde nasıl yorumlandığını anlamamıza yardımcı olacaktır.

Beşinci bölümünde, öncelikle günümüzde mimarlık ve tasarımda giderek yaygınlaşan Minimalist tavrın mimarlık ortamına girişi üzerinde durulacaktır. Minimalist mimariyi güzel ve tercih edilir kılan değerlerin ve niteliklerin neler olduklarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Altıncı bölümde çalışmanın sonuçları tartışılmaktadır.



SIMPLICITY AND MINIMALIST ATTITUDE IN ARCHITECTURE

Summary

It is known that today minimalist attitude has an impact at areas from architecture to decoration, painting to drawing and briefly at any area in which design is subjected. This impact gains a new dimension to space concept and relations with space. Changing with the users taste, attaining to simple and minimal has spreaded and minimalist style has become more an more popular in architecture.

From this point of view, this study basicly aims, to examine the minimalist attitude that is spreading at arthitecture and design nowadays. Also, it is aimed to deal Minimalism, that we can explain as “reduction” at design, with the simplicity in Modernism and Minimalist Movement at other visual arts.

This study contains six chapters. At chapter one, general explanations related to the subject are given and the aims of study are mentioned.

At chapter two, the definitions of “simplicity” and “minimal concepts” take part. The meanings of those concepts at thought and belief systems are examined. The subject is heavily densed on cultere of Far East and Japon philosophy.

The chapter three is limited with contemporary art, and only the art movements that effects minimal art, are examined. Following, the characteristics of minimal art, the artists who become famous with this movement and the works of that artists that are known as the avan-gards of this movement, are researched.

At chapter four, the period between today and the Antique age that the first formal characteristics of simplicity began to exist and the architectural products which can be seen in that period, are studied. Studing the subject in that way helps us to understand how the concept of simplicity was interpreted at various periods.

At chapter five, first of all it will be dwell upon the entegration of the minimalist attitude, that is spreading at architecture and design nowadays, to architectural environment. It is aimed to put forward, the values and properties, which makes “minimalist architecture” fine and preferable.

At chapter six, the results of study are discussed.



1. GİRİŞ

Günümüz mimarlık ortamında, Minimalist tavrın tartışılmaya başlanması, çeşitli söylemlerin ortaya çıkması, değişik konsept köprülerinin oluşmasını sağladı. 1980 sonrası ortaya çıkan çoğulcu ortamda, sanatta ve mimarlıkta sade, basit ve minimal olana ulaşma arzusu yeniden uyanmıştır. Zaten, basit ve sade olanın çekiciliğinin mimarlık ve diğer sanat dallarında hep bir tema kaynağı olduğu bilinmektedir. Ne var ki, günümüzde özellikle mimarlıkta ve onun en yararlı ögesi mekan tasarımıyla böyle uç bir eğilim ve beraberinde ciddi bir estetik değişim yaşanmasının, minimal olana talebin artmasının nedeni gerçekten merak konusudur.

Günümüzde yeniden arzulanan bu yalınlık arayışının en basit nedeni olarak; 1980'li yıllarda insanların gereksiz ve anlamsız materyalleri aşırı tüketimi gösterilmektedir. 20. yüzyılın sonlarına doğru insanlar o denli derinlikten yoksun, karmaşıklık ve fazlalık içinde yaşamaya başladılar ki, artık kendilerini mekan içinde rahat hissedemez oldular. Ruhu ve gözü dinlendirmek için de steril, soyut minimalist iç mekanları talep eder oldular. Sonuçta insanlar çevrelerini saran ve hayatlarına zorla giren bu karmaşayı fark etmişlerdir. [17]

1980 sonrası özellikle New York ve Londra'daki giyim mağazalarının tasarımında ortaya çıkan minimalist mekanların kullanıcıları tarafından oldukça beğenildiği; bu etkinin insanın mekanla olan ilişkisini yeniden şekillendirdiği; bu değişimin sayesinde minimum sayıda renk, form, desen, malzeme kullanılan beyaz boyalı, doğal ışığın kullanıldığı, mobilya ve objenin az olduğu minimalist mekanların yaygınlaştığı görülmektedir. Böylece günümüz mimarlık ortamında minimalist tavır giderek popülerleşmiştir. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde minimalist mimariyi güzel yapan tasarım özelliklerinin ve bunlara bağlı görsel niteliklerin neler olduklarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Yalınlık kavramını farklı şekilde yorumlayan tasarımcılardan John Pawson, "Minimum" adlı kitabında, yalınlık kavramını mimarlık tarihi içerisinde birçok kültür ve medeniyet tarafından kullanıldığını savunmuştur. [39] Yalınlık kavramı gerçekten mimarlık tarihi boyunca pek çok kültür için bir yaşam biçimidir. Bunu açıklayan en güzel örnek olarak, anonim mimarlık ürünleri gösterilebilir. Anonim

mimarlıkta oluşan yalınlık, toplumun yaşam biçiminin ve dini inanışlarının yansıması olarak anlaşılmalıdır. Kurumlaşmış mimarlıkta ise; yalınlık, bilinçli bir tavır ve tasarımda rasyonalist bir yaklaşım olarak görülebilir. Sonuçta; mimaride yalınlık ve 1980 sonrası oluşan minimalist tavrın pek çok kültürel bağlamlarda kendini gösterdiği anlaşılmıştır. Japonlar, Budistler ve Quakerlar yaşam biçimlerinde hakim olan sadelik yoluyla kendilerine yük olan fazlalıkları ortadan kaldırmışlardır.

Minimalizm teriminin mimarlık literatürüne girmesi 1980’lerde olmuştur. İtalyan Rassegna mimarlık dergisi, 1988’de “Minimal” başlığıyla bu hareketi incelemiştir. Jonathan Glancey ve Richard Bryant’ta “The New Moderns” adlı kitaplarında minimal yaklaşımdan bahsetmişler, Minimalizm’i 1990’lı yılların bir hareketi olarak tanımlamışlardır. Bu örneklerin hepsinde günümüzde oluşan minimalist tavrın kurucuları olarak; Mies, Corbusier, Wright ve Neutra gösterilmektedir. [31] Gerçekten minimalist tavrın temelinde farklı mimari hareketlerin ve kültürlerin etkileri söz konusudur. Burada Modernizm’in yaratıcılıktaki yalınlık ilkesi, De Stijl’in kişisel çeşitliliği minimuma indirme fikri, Loos’un beyaz kullanımı, Mies’in kusursuzluğu, Japon mimarisinde bulunan boş mekan kavramları örnek olarak verilebilir.

Minimalist tavrı anlamak için özellikle Uzakdoğu kültürü ve Japon mimarlığını incelenmek gerekmektedir. Çünkü Uzakdoğu insanı gelenekleri, yaşam biçimi ve iklim koşulları nedeniyle minimalist tavrı çok rahat benimsemiştir. Örnek olarak Minimalist mimarideki mekansal boşluk kavramı Japon mimarisinde boş mekana atfedilen yüce değerın yorumlanması sonucu ortaya çıkmıştır.

Aynı şekilde mimarideki azaltılmışlığı, arınmayı ve sadeliği tümüyle benimseyen minimalist tavır çoğu kez erken modernist formların canlanması olarak algılanmıştır. Tüm detayları minimuma indirmek, beyazın kullanımı, doğal ışığın yalın yüzeylerdeki etkisini göstermek, mekanın sürekliliğine duyulan ilgi hepsi farklı zamanlarda üretilmiş olan mimarlık ürünleri arasındaki benzerlikleri göstermektedir. Buna rağmen benzerlikler kadar farklılıklarda olabilecektir.

Mimarlıkta oluşan minimalist tavır günümüz pluralist ortamında yoğun olarak kendini göstermektedir. 1920'lerin benzeri bir modern konuta duyulan ilgi nereye kadardır? Diğer bir deyişle minimalist tavır bu katı ve kesin formatıyla günümüz tüketim toplumunda etkinliğini ne kadar sürdürebilecektir? Çalışmanın sonuçlarında bu sorulara yanıt verilebileceği düşünülmektedir.

1.1 Tezin Amacı

Bu çalışmanın amacı, günümüzde mimarlık ve tasarımda giderek yaygınlaşan minimalist tavrın anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Tasarımda 'azaltma' olarak ifade edebileceğimiz Minimalizm'i, Modernizm'deki yalınlık ve diğer görsel sanatlardaki minimalist hareketle ilişkili olarak ele almak ve anlaşılmasına katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Yalınlık kavramının sadece modern ile başlayan ve günümüzde etkinliği açıkça görülen Minimalist tavrıla sınırlı olmadığı, tarihsel süreç içinde bu kavramların birçok kültür ve uygarlık için etik ve toplumsal değerler taşıdığı tespit edilmiştir. Bu yaklaşımı anlaşılır kılmak için yapılan araştırmalarda öncelikle yalınlık kavramlarının düşünce ve inanç sistemleri içerisindeki yeri araştırılmış, sonra mimaride oluşan Minimalist tavrın temelleri ve ortaya çıkış sebepleri ile birlikte minimalist mekanların nitelikleri üzerinde durulmuştur. Minimalist hareket ile birlikte, hem mimari mekan hem de bu mekanları oluşturan ışık, malzeme, boşluk gibi temel konseptler değişmiştir. Minimalist tavrıla birlikte mimari mekan ve mekan estetiğindeki değişimi yönlendiren bu kavramların açıklık kazanması yararlı olacaktır.

1.2 Araştırmanın Kapsamı

Bu araştırmada ilk olarak 'yalınlık' ve 'minimalizm' kelimelerinin tanımı yapılmıştır. Mimarlık literatüründeki kitap, dergi ve ansiklopedilerden konu ile ilgili tanımlar alınmıştır. Aynı zaman da farklı dönemlerde yaşamış mimar ve tasarımcıların bu kavramlar üzerindeki görüşleri ve tanımlamaları incelenmiştir. Bu kavramların düşünce ve inanç sistemlerindeki yeri tespit edilmiştir. Bu kavramların bazı toplumlarda yaşam felsefesi ve dünya görüşü olarak kabul edildiği de saptanmıştır. Özellikle Uzakdoğu kültürü ile olan ilişkisi incelenmiştir.

Yalnlık kavramının resim, heykel, müzik vb. sanat dallarındaki etkileri araştırılmış, bu konu özellikle ‘Minimal Sanat’ başlığı altında incelenmiş, bu akımın ortaya çıkmasına yardımcı olan Geometrik Soyutlama ve De Stijl hareketlerine değinilmiştir. Minimal sanat başlığı altında geçen akımın öncüleri sayılan ressam ve heykeltıraşların yaptıkları tasarımların ele alındığı bu bölüm 20. yüzyıl ile sınırlandırılmıştır.

Yalnlık zerine ilk biçimsel karakteristiklerin oluşmaya başladığı Antikçağ ile günümüz arasındaki dönem ve bu dönemde görülen mimari ürünler ele alınmıştır. Konunun bu şekilde ele alınması yalnlık kavramının çeşitli dönemlerde nasıl yorumlandığını anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu dönemler üç başlık altında incelenmiştir; Aydınlanma ağı ncesi, Aydınlanma ağı mimarlığı ve Modernizm. Yalnlık kavramının ilk çağlardan beri mimari tasarımdaki etkilerinin anonim ve kurumlaşmış mimarlık ile ilişkili olarak rneklenebileceği anlaşılmıştır.

Son olarak 1980 sonrası mimarlıkta oluşan Minimalist tavrı incelenmiştir. Minimalist tavrın öncelikle tanımı yapılıp erken dönem Modernizm’i, Uzakdoğu Kültürü ve Japon Mimarlığı ile olan ilişkileri incelenmiştir. Bu araştırmalar sonucu günümüz mimarlık ortamında oluşan minimalist tavrın özellikleri ve bu düşünce içerisinde yer alan mimar ve tasarımcıların eserleri incelenmiştir.

2. YALINLIK VE MİNİMAL KAVRAMLARI

2.1 Yalınlık ve Minimalizm Kelimelerinin Tanımı

Bu bölümde Yalınlık ve Minimalizm terimlerinin, hem sözlük hem de yaşam felsefesi olarak anlamları incelenmiştir.

Sözlük anlamı olarak;

Yalın: 1. (söz,yazı için) gösterişsiz, süssüz, sade 2. Çıplak

Yalınlık : 1. birleşik yada karmaşık olmama durumu, sadelik 2. Düşünce yada anlatımın herkeze ve kolayca anlaşılacak biçimde açık olması

Sade: 1. Katması, süsü, göze çarpan yanı olmayan, yalın, gösterişsiz

Az: alışılmış olandan, umulandan yada gerekenden eksik, çok karşıtı.

Azaltmak: Az denecek bir miktara indirmek yada eskisinden az bir duruma getirmek. [31]

Yaşam felsefesi olarak;

- Sade ama basit olmayan, yalın ama yavan olmayan bir güzellik anlayışıdır.
- Minimalizm fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir; aksine bilinçli bir tercihtir. Zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır.
- Minimalizm, akla hem de saf akla hitabeden sadece saf akıl ile haz alınan bir güzelliştir.
- Minimalizm bir yaşam şekli değil, yaşamın ta kendisidir.

- Minimalizm bir büyüklük düşüncesidir. Öyle ki, en ufak birşey eklendiğinde çok fazla olan, en ufak birşey çıkarıldığında da herşeyi kaybolan bir durumu ifade eder.

2.2 Düşünce ve İnanç Sisteminde, Yalınlık ve Minimal Kavramları

Bu bölümde; Hristiyanlıktan, Uzakdoğu inanışlarına ve İslamiyet'e kadar pek çok din, manevi gelenek ve düşünce sisteminin konuya yaklaşımı, ana hatlarıyla vurgulanmaya çalışılmış, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda varolan, pek çoğu bugün de süregelen bu yaklaşımların yalınlık kavramına bakışları en temel hatlarıyla örneklendirilmiştir. Yalınlık kavramı, çok eski ve evrensel bir düşünce olup, pek çok toplum ve inanç sistemi tarafından değer verilen yaşamsal bir nitelik ve erdem oluşu yönüyle önem kazanmıştır.

Yalınlık kavramı, pek çok insanın ulaşmayı çalıştığı bir erdem ve yaşam şeklidir. Erdem insana mutluluk yollarını, hayatı değerlendirme kurallarını ve öteki insanlara karşı görevlerini öğretir. Her toplumun ötekilerden az çok farklı bir erdem anlayışı vardır. Erdem; en yüksek iyiye, en yüksek güzele ve en yüksek adalete ulaşma ülküsü olarak tanımlanmıştır. Bu şekilde yaşayanlar ancak mutluluğa ve huzura ulaşmışlardır. Hz. Muhammed: "Erdem kişiyi mutluluğa götürür. Allah, İslamı erdemin ve amellerin güzellikleri ile hafifletti. Sizin en hayırlınız, erdemi güzel ve üstün olanınızdır." demiştir. [24]

Hellenistik Çağın en önemli felsefe öğretisi olan Stoa'nın kurucusu olan Zenon'a göre de, erdem insanı mutluluğa götürmektedir. Stoa öğretilerine göre, bilimsel bir bilgisi olmayan kimse, doğru, erdemli bir eylemde bulunamaz, dolayısıyla mutluluğa ulaşamaz. Bilgelik erdemli olmaktır: bilge kişi, erdemli kişidir. Erdem doğaya, akla uygunluktur (Stoa öğretilerinde doğa ile akıl aynı şeydir). Kötülük insanı mutsuz yapar, erdem ise mutlu olmasına yetişir. Bundan dolayı stoacılar dış değerlerin mutluluk üzerinde bir etkisi olabileceğine hiç inanmamışlardır. Erdem tek başına eksiksiz bir mutluluğu sağlayabildiğine göre, bunun dışındaki hiç bir şey bir değer sayılamaz; bundan dolayı sıradan insanların değer saydıkları şeyler, zenginlik, maddi zevkler, şeref sağlık, hatta hayatın kendisi bilge için aldırış edilmeyecek, ilgisiz kalınacak şeylerdir.

Çeşitli dinler ve felsefeler araştırıldığında, yalınlık kavramının hepsinde var olduğu, çeşitli şekillerde yorumlanıp insanlara anlatıldığı görülmektedir. İslamiyet, Hristiyanlık, Müsevilik, Hinduizm gibi evrensel dinlerin yanında Caynacılık, Zen Budizm'i gibi daha yöresel dinler içinde de yalınlık kavramı mevcuttur. Din, toplumların düşünce sistemlerini, yaşam biçimlerini etkileyen ya da bazı toplumlarda bu sistemi tamamen oluşturan, kültür bütünüünün önemli bir bileşenidir. Etkilediği ya da oluşturduğu düşünce ve yaşam biçimi ile doğrudan toplumda meydana gelen değerler sistemine, yaratılan ürün ve özellikle sanat eserlerinin niteliklerine, biçimlenişlerine, görüşlerine yansımıştır. Dinleri temsil eden görüşlerin, sanat alanına yansımaları, bu görüşleri temsil eden özel biçimlenişlerin ve ifadelerin ortaya çıkması, onları simgesel biçim ve ifadeler haline getirmiştir.

İslamda da sadelik kavramı kullanılmıştır. Sade yaşamak; “Tutkuları yenmek ve ruhu bedenın tutsaklığından kurtarmak biçiminde açıklanmıştır”. [24] İnsanların yanlış ve kötü eylemlere sürüklenebileceğini, insanı bu durumdan sağlam bir irade ve ruhu zenginleştirmenin kurtaracağı anlaşılmıştır. İnsanların mutluluğunun, maddi kalkınma ile gerçekleşmediği, ancak manevi değerler üzerine daha çok eğilerek sağlanabileceği anlaşılmıştır. Her türlü aşırıktan sakınılıp, yeme, içme, çalışma gibi her türlü fiziksel eylem ve ilişkide azla yetinmek, aşırı ve fazla olandan kaçınılması gerektiği belirtilmiştir. Hz. Muhammed hadisinde; “Bedenin tutkularının kölesi olmayın, ruhunuz bedeninizin hakimi olsun.” demiştir. [24] Aynı zamanda İslam Tasavvufunda da temel ilke; ‘Dünyanın süs ve aldaticılığına yüz çevirmek, kalabalığın itibar ettiği zevk, mal ve şöhrete sırt çevirmek ve ibadet edebilmek için ruh ve yaşantının arındırılması’ ndan ibarettir.

Yalınlık kavramı, büyük dinler haricindeki inançlarda da mevcuttur. Örneğin; ‘Dostlar Derneği’ denilen, protestan mezhebi üyeleri olan, Quaker’lar. Bu topluluğun hedefi; ibadetten, giyime, davranışlara ve hatta konuşmalarına kadar her konuda yalınlığı desteklemektir. [39] İçe dönük olarak zengin, dışa dönük olarak daha yalın bir yaşam şeklini benimsemişlerdir. Yalınlığın ruhu arındıran ve insanı içsel esenliğe ulaştıran bir erdem olarak kutsallığı, Quakerlardan Budistlere kadar neredeyse tüm dinler ve mezheplerce savunulmuş ve temsil edilmiştir. Zenginliğin, maddiyatın aşırılıkla, düşüncenin, maneviyatın, iç zenginliğin sadelikle özdeşleşmesi söz konusudur.

Yalnlık, insanları gündelik yaşamın karmaşasından ve kalabalıklığından uzaklaştırarak, daha huzurlu olabilmelerine ve kendileriyle başbaşa kalmalarına olanak verir. Shakerlar, Cistercianlar gibi manevi gelenekler, yaşamlarındaki hemen herşey gibi mekanlarını da sadeleştirerek ulaştıkları huzuru, fiziksel çevrelerine de yansıtımışlardır. Sonuç olarak, yalnlık kavramı tarih boyunca güzelliği ya da estetiği reddeden, yavan bir azlığı savunan ilkel bir yaklaşım olmayıp, insanlık tarihinde uzun ve zengin bir geçmişi olduğunu göstermektedir. Bu sebeplerden dolayı yalnlık kavramının insanlık tarihinde zengin bir geçmişi olduğunu ve birçok toplum , kültür ve alt kültürü tarafından benimsendiğini görmekteyiz.

2.3 Uzakdoğu Kültürü ve Minimal Yaşam

Uzakdoğu kültürünü anlayabilmek için, bu kültürün dünya görüşünün diğer kültürlerle olan ilişkilerini, dini inanışlarını ve yaşam biçimlerini incelemek gerekmektedir. Uzakdoğu yaşam felsefesini anlayabilmek için de uzakdoğu dinlerinin kısaca tarihçesine bakmamız yeterli olacaktır.

2.3.1 Uzakdoğu Dinleri

Uzakdoğu’da, M.Ö. 18. ve 8. yy arasında, dört kitaplık Vedalarda toplanan büyük bir din edebiyatı oluşmuştur. Bu kitaplar insanlara; tanrısallığı, evrenin yaratılışını ve görünmeyen glerle iletişim kurmak için gerekli dinsel törenlere ilişkin bilgiler veriyordu. İlk ve mutlak varlık olarak tanrı seçilmiş, bu tek tanrının ne olduğu araştırılıp, adına ‘Brahma’ denmiştir. Veda inancını benimseyen kişi dünyanın düzenine büyük sayđı duyardı. Veda, bilgi demektir. Hem Hindu’culuğun dört kitabını hem de Brahman edebiyatının tümünü ifade eder. [58]

Veda inancından sonra, M.Ö. 600’e doğru kurucusu Mahavira olan Caynacılık dini oluştu. Mahavira uzun müddet normal yaşantı yaşadıktan sonra 12 yıl inzivaya çekilmiş ve bundan sonraki hayatını vaaz vererek geçirmiştir. Mahavira bilgeliğin temelinde, ruh dinginliğine ulaşmak, bütün duygulardan sıyrılma, bedene ve ruha tam anlamıyla hakim olma ve mutlak varlık içinde kişiliği yavaş yavaş eritip silme olarak özetlenebilir. Bu ğretide 3 temel ilke vardır; Doğru inanç, doğru bilgi ve doğru davranış. Az ile yetinmek, karmaşıklıktan kaçmak başlıca ilkeler içindedir.

Aynı dönemde gelişen Budacılık ta Veda'yı kutsal kitap olarak tanımaz. Buda, M.Ö. 560'a doğru, Hindistan'dan Nepal sınırına yakın bir yerde, bir hükümdar ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi ve Siddhartha Gautama adını aldı. Brahmanların ve daha sonra Yogacıların yanında bilgeliği aramaya koyuldu. Budacılık öğretisi, insanın acı çekmesi gerçeğine dayanır. Kötümserlik söz konusu değildir ve bilgeliğin yolu izlenirse kurtuluş mümkündür. Budacılığın temel doğruları şunlardır:

1. Doğru: Her şey acıdır. Doğum, ölüm, yaşlılık. Sevmeyenle birleşmek, sevilenden ayrı düşmek. Buda yaşamda tat ve mutluluk olduğunu inkar etmez. Ama bu tatların geçici olduğunu ve acıyı içinde taşıdığını gösterir.
2. Doğru: Evrensel acının kökeninde susuzluk vardır. Tat ve zevk alma susuzluğu yöneldiği nesneleri kaybedince acı doğurur.
3. Doğru: Acının ortadan kaldırılmasını sağlayan dingin ve özgün bir yol vardır.
4. Doğru: Kurtuluş, amacı insan davranışlarını düzene sokmak, bir konu üzerinde yoğunlaşma, dingin ve değişmez bir ruh haline sahip olma, yeteneklerini ve sağ duysunu geliştirmek, olan sekiz erdemi gerçekleştirmeye bağlıdır. [58]

Çinde yayılan dinlerden bazıları da; Konfüçyusçülük ve Tao'culuktur. Konfüçyus M.Ö. 550'de doğdu. Hayatı boyunca edindiği bilgileri, Çin bilgeliğinin hemen hemen bütün konu ve kavramlarını kapsayan eserini, beş klasikte topladı. Konfüçyusçülüğün temel özelliği, maddeci bir felsefe olmasıdır. Ruhun ölümsüzlüğünü kabul etmez. Evrenin düzenine boyun eğmek, klancı ahlak, aşırılıktan kaçan ılımlı davranış ta bu ilkeler arasındadır.

Taoculukta da ana ilke; yüce ve anlatılmaz evrensel düzen olan Tao'yla, sırf bireyselliği ve etkinlikleri yüzünden ondan ayrı düşmüş olan insanoğlunun bütünleşmesidir. 4. yüzyılda yazılmış Liezi'de şöyle denir: "Tao'ya nasıl ulaşmalı nasıl vecde etmeli? Herşeyden önce kişisel tutum ve eylemleri bir yere bırakmakla, kendini ön plana çıkarmamakla ve Tao'nun belirtileri karşısında nefsinin silmekle ulaşılır". [58]

2.3.2 Japon Felsefesi

Uzakdoğu ülkeleri içerisinde minimal yaşam tarzını en çok benimseyen topluluk, Japonlar'dır. Bu yaşam tarzının oluşmasında ki en önemli etken mevcut dinleri ve tabiat koşullarıdır. Japon dünya görüşü, tabiat temellidir ve yaşamsal sadelik ve doğayla uyum ile ilgilidir. Bu etkilerin ardında, ülkenin coğrafi mekan kısıtlamaları, suyla çevrili olma hali ve ırkın geleneksel olarak taşıdıkları, formal nezaket standartlarını koruma eğilimleri yatmaktadır. Japon insanı ile doğa arasındaki ilişkinin niteliğini doğru olarak saptamak ve doğal çevrenin insanın usuna, düşünme biçimine ve dolayısıyla davranışlarına etkileri çok önemlidir. Bu insan-doğa ilişkisi “insanın doğaya katılması” olarak açıklanmıştır. [2] Bu kavram, tezin ilerleyen bölümlerinde mekan konusu incelenirken açıklanacaktır. Japon yaratısı; herşeyden önce yaratanın kendisinin yokunsanmasıdır; çünkü Japonlar sıkıca sınırlanmış olarak, aşırı bir azlıkla birkaç öge ile, ve de daha aزیyla kendilerini anlatmışlardır. Bu anlatım biçimine basit bir yol denemez; çünkü bu yalınlığa ulaşmak çokluğa ulaşmaktan daha zordur. Çok az bir anlatımın çağrışımlar uyandırması ve imgelemin duruma egemen olması; Japon yaratıcılığının özü işte budur. Kültürün önde gelen yanı da azlıktır. [2]

Japon sanatlarındaki ve günlük yaşantıdaki bu azlığın kaynağı ise; öncelikle ‘Zen Budist’ düşüncesin de ve bundan sonra da insanın doğal çevresinin bir sonucu olan yerli tinde bulunabilir. Gerçek şeylere, maddesel zenginliğe yönelme, kaynaklar kıtsa daha çok acıya götürür. Bu nedenle Japon insanı kendini doğal çevresine uydurarak azla doyma, yetinme, tat alma yoluna gitmiştir.

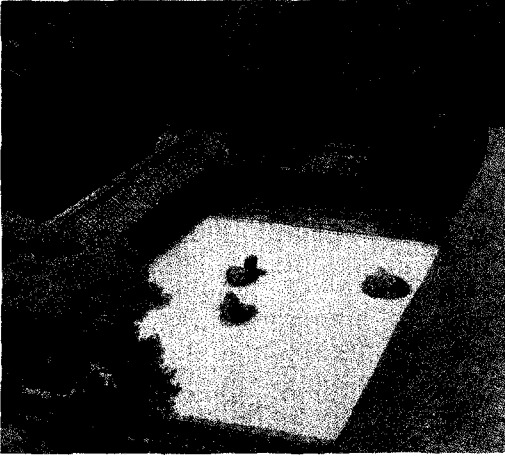
12. yüzyıl sonlarında yayılmaya başlayan Zen kavramı Japon felsefesinin temelini oluşturur. Bu öğretiyeye göre, hakikat, yazılı metnin dışında yayılır. Ruh, her düşünce ve murakabenin konusudur, düşünce insanı aydınlanma durumuna götürür. Güzelin, düşünceyi kolaylaştırdığını ileri süren Zen Budacılığı Japonya da sanatların gelişimine büyük katkıda bulundu. Birçok taraftar toplayan bu tarikat sade ve zevkli ev dekorlarını çiçek düzenleme sanatını, çay törenini ilham etmiştir. [66]

‘Zen’, bir felsefe olmaktan çok, günü gününe bütünüyle yaşanacak bir hayat tecrübesidir. Zen’in üstadları, bizim düşünce dediğimiz şeyin, çoğunlukla bir

düşünceler dizisi olduğunu ve derin düşüncenin çok geçmeden hayatın sorumluluklarından kaçıp kurtulma olanağı yarattığını ileri sürdüler. Zihin hayatını, çözülmesi olanaksız paradokslar sayesinde hakimiyet altına almayı öğrettiler ve bu paradoksların, ruhu birden bire saydam hale getiren bir aydınlanmayla çözülebileceğini savundular. Oturmuş durumda ve hareketsiz kalmayı da ihmal etmeyen bilgiler, sıra işlerine gelince büyük bir etkililikle harekete geçmeyide bilirler; çünkü edinmiş oldukları seçici dikkat yeteneğini, işlerine uygulayacaklardır. Zen yoluyla insan verimliliğini ve zekasını arttırabilir. Burada manevi ve dini bir anlayışın, paradoksal bir biçimde, maddeciliğin ve uluslararası rekabetin gelişimine katıldığını görüyoruz.

Japon felsefesinde mevcut olan, geleneksel “Shibui” düşüncesinden bahsetmek, Shibui’nin minimal yaşam düzenindeki etkilerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Shibui, sıradan, olağan görünümünün altında yatan gizli üstünlükleri anlatır. Shibui demek, bilgidен çok anlayış demektir. [2] İfade dolu bir sessizlik demektir. Sanatta Shibui, basit bir zarifliği ifade eder. Buna Sabi denir. Felsefede kendini Wabi olarak gösterir. Büyük bir ruhsal rahattır fakat pasiflik değildir. İnsan Shibui’yi elde etmez, ancak onu keşfeder. Bunun için daha çok, bilgilerden geçip basitliğe varmak gerekmektedir. Shibui sayesinde insan; ifadesinde, davranışlarında, yaşam biçiminde basitliğe varmaya çalışacaktır. Kelimeler ve hareketler, çok basit bir şeyi karışık ve boş gösterebilir. Bu düşünce şekli Japon felsefesinde olan bir tür teslim oluşturmaktır. Aynı zamanda bir tür kuvvet ve baş kaldırıştır. Shibui düşüncesinde, ruh basitliğine varmak ve azla yetinmek temel ilkelerdendir. Wabi-Sabi, sadeliğin güzelliğine ve harmoniye dayanan Japon estetiğine denir. [70]

Shibui ve Wabi-Sabi kavramlarını açıkladıktan sonra, bir Japon geleneğinin en güzel örneklerinden olan, çay seremonisinden bahsetmek gerekmektedir. Estetik yalınlığı ve temel Zen prensipleri olan; harmoni, saygı, saflık ve sükuneti, sembolize etmektedir. Çay-seremonisi zaman içerisinde; mimarlık, peyzaj ve iç mekan düzenlemesi, resim, çiçek düzenleme, yemek hazırlama gibi, diğer pek çok yetiyi birleştiren, eklektik bir sosyal sanat formuna dönüşmüştür. Çay seremonisi Zen Budizm’inin etkisi altında gelişmiştir ve amacı en genel haliyle tabiatla bütünleşerek ruhu arındırmaktır. [Şekil 2.1]



Şekil 2.1 Ryonaji Tapınağı Bahçesi, 1499 [39] **Şekil 2.2** Katsura Sarayı, 1615 [39]

J. Pawson, Japon felsefesinin mekan üzerindeki etkilerini, Katsura Sarayı örneğiyle şöyle ortaya koymaktadır: “16. yy. Japonya’sı gelişimi ve arınmayı kucaklayan yaklaşımıyla tarih içinde çok özel bir yere sahiptir. Katsura Sarayı’nda oturup ay manzaralı göle bakarken, geleneksel çay ve keki tatmak insanı hertürlü düşünceden arındırır. Eksik olan tek bir şey dahi bu ortam içerisinde yoktur, masa, tepsi, manzara, göl. Herşey büyük bir mükemmellik içindedir. Bu mükemmelliği başka bir yerde yaşamak çok zordu.” [39] [Şekil 2.2]

Bu bölümde, Uzakdoğu kültürünün ve Japon geleneğinin incelenmesindeki amaç, günümüzde mimarlıkta oluşan, yeni Minimalist tavrı daha iyi anlayabilmek içindir. Japon felsefesinde bulunan; basitlik, yalınlık ve azlık kavramları, Minimalist tavrı doğrudan etkilemiştir. Minimalist mimarideki mekansal boşluk kavramına da, Japon minimal yaşantısında boş mekana atfedilen, yüce değer yorumlanması sonucu varılmıştır. Uzakdoğu kültürü ve Japon felsefesi ile, mimarlıkta oluşan Minimalist tavrı arasındaki ilişki, ilerleyen bölümlerde mimari açıdan tekrar incelenecektir.

3. MODERN SANAT'TA YALINLIK

Tezin bu bölümü, çağdaş sanatla ilgili olup, 20.yy'da oluşan sanat hareketlerinde minimal yaklaşımın incelenmesi amaçlanmaktadır. Minimal Sanatı etkileyen sanat akımları araştırılarak, bundan sonra Minimal Sanat'ın özellikleri ve karakteristikleri, bu sanat akımıyla isim yapan sanatçılar ve akımın öncüleri sayılan sanatçıların eserleri incelenmiştir. Minimal sanatın incelenmesindeki önemli bir etken de, 80'li yılların sonlarında ve 90'lı yılların başlarında "Minimalist Mimarlık" üzerine, mimari tartışmaların yapıldığı, tüm popüler süreli mimarlık yayınlarında, "minimal sanat" konusundaki tartışmaların paralel olarak ele alınması ve bu iki disiplin arasında ki bağlantılar üzerinde durulmasıdır.

3.1 Modern Sanat'ta Yalınlık Kavramı

Minimal sanatın oluşmasında önemli rolü olan bir yaklaşım: 'Geometrik Soyutlama'dır. Soyut sanatın diğer ana eğilimi: 'Anlatımcı Soyutlama'dır. Geometrik soyutlamayı, filizleniş döneminden günümüze kadar Süprematizm, De Stijl, Konstrüktivizm, Somut Sanat, Soyutlama, Op Art, Hard-Edge-Painting gibi akımlarda görmekteyiz. [15] Nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtmayı amaçlayan bu eğilim, özellikle geometrik öğelerden yararlanmış, anlatımcı ve dışavurumcu niteliklere yer vermemiş, malzemenin duyumsal özelliklerini yok ederek, kişisel izler taşımayan son derece kesin ve düzgün formları tercih etmiştir. Renk çoğu kez strüktürel ilişkileri vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Kompozisyon, ussal ilkeler doğrultusunda önceden tasarlanmış ve akılcı bir biçimde kurgulanmıştır. Netlik ve kesinlik her zaman ön plandadır.

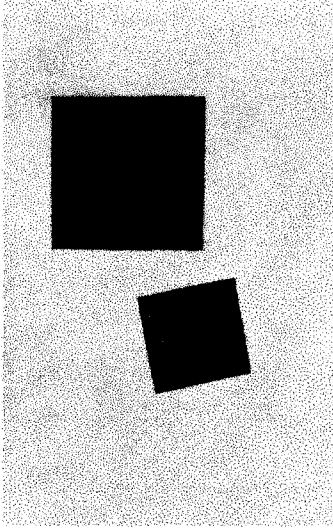
Çağdaş sanatta herhangi bir çağrışımsal amaç gütmeksizin, doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım, ressam Malevich (1878-1935)'in kurduğu Süpramatizm olmaktadır. Sanatçının bizzat koyduğu bu isimle, "plastik sanatlarda, saf duygunun üstünlüğü"nü vurgulamak niyetindedir. Malevich'e göre 'dikdörtgensel resim yüzeyi' Süprematizm'in çıkış noktasını oluşturur. [38] Tanımlanabilen hertürlü figürden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı yeni bir renk realitesinin doğmasına da sebep olmuştur. Bu yapıtlar, görünen

gerçeklikten hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal, politik ya da öteki kullanım ortamlarına yönelmeyen tümüyle saf “estetik bir duygu” nun yansımasıdır.

Malevich bu dönemde tuval üstünde siyah, kırmızı, bazen de sarıyla kare, daire, üçgen gibi temel geometrik biçimlerin bir arada kullanıldığı ya da salt beyaz tuvalin üstünde siyah bir karenin yer aldığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bu düzenlemelerdeki biçimler, farklı renkte oluşları ve özel yerleştirilişleri ile bir boşlukta yüzüyorlarmış izlenimi verir. Malevich, “Sanatı figürler dünyasının ağırlığından kurtarmak için 1913 yılında soluğu kare’de aldım.” sözünden sonra, Moskova’da sergilediği Süprematist bir tabloyla büyük bir sansasyon yaratmıştır. “Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare” adlı bu kompozisyonda, Malevich mutlak rasyonelliğin sınırlarını zorlamıştır. [38] 1915 yılında, “Kırmızı ve Siyah Kare” adlı yapıtında sanatçı beyaz tuval üzerine iki ayrı renkte kare koymuş, kırmızı kareyi hafifçe eğri yerleştirerek yapıta devinim niteliği kazandırmıştır. Ayrıca yapıt izleyicide tuvalin beyazıyla üstündeki kareler arasında boşluğu olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Bu eseriyle birlikte sanatçı devinim düşüncesini ortaya koymaktadır. [Şekil 3.1]

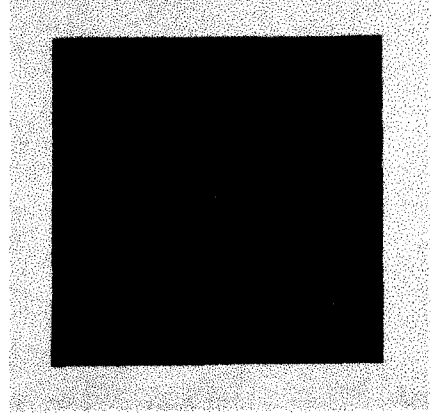
Bu çalışmadan sonra, gerçek anlamda mutlak rasyonelliğe ulaşmış bir çözüm de 1919 yılında yine Moskova da sergilediği “Beyaz Fon Üzerine Beyaz Kare” isimli eseridir. Mutlak rasyonalizm hevesi, tek renkli kompozisyonlara başvurma şeklinde, son yılların yeniden aktüel hale getirdiği bir eğilimdir. Malevich’in 1913 yılındaki; ‘Kübizm’den kareye geçiş’, hareketinden hemen sonra diğer geometrik temel formlarında Süprematist vokabülere dahil edildiğini görürüz. [38] Bu formlardan hareket ederek Malevich, rasyonel soyutlamanın duygusal yönden kuvvetli ilk eserlerini modern sanata sokmuştur. [Şekil 3.2]

Çağdaş sanatın tümü üzerindeki belirleyici etkisi bakımından, rasyonel soyutlamanın en önemli belirtisi, şüphesiz Hollanda’da ortaya çıkan “De Stijl” akımıdır. Bu akım kendine estetiği, çağdaş dizaynın hemen her dalında büyük bir güçle kabul ettirecektir. [38] Şair ve ressam Theo Van Doesburg ile ressam Piet Mondrian’ın 1915 yılında karşılaşp aynı ilkeler üzerinde mutabakata varmaları, 1918’de ünlü bildirgenin kaleme alınmasına yol açmıştır.



Şekil 3.1

Malevich, Kırmızı ve Siyah Kare,
1914 [5]



Şekil 3.2

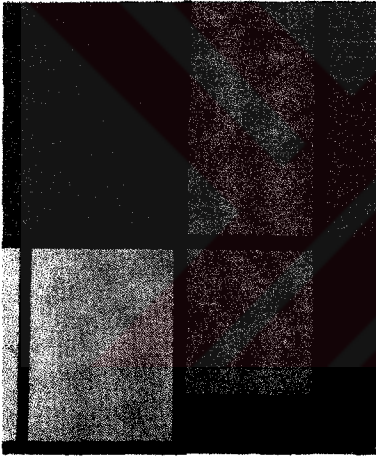
Malevich, Beyaz Fon Üzerine Siyah
Kare, 1913 [38]

Söylemin “soyutlama”, “evrenselleşme”, “dinamizm” gibi kavramlarına dayanan ilk örnekleri, Mondrian’ın “Kompozisyonları” ve Doesburg’un “Bir Rus Dansının Ritmi” olmuştur. Doesburg, “Tabiatı formlarından sıyrın, geriye üslup kalacaktır.” diyordu. Üsluptan anladığı daha doğrusu üslup adı ile açıklamak istediği kavram rasyonel disipline bağlı bir form dünyasıdır. [3] Yukarıdaki cümlede belirtilen, ‘tabiatı formlarından sıyrıp, üsluba varma’ anlayışı, akımın en ünlü temsilcisi Mondrian’ın gelişiminde, bütün karakteristik aşamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim ünlü sanatçı, adeta adım adım büyük bir dikkatle tabiatı rasyonelize etmeye koyulmuş ve yıllarca süren bir çabadan sonra nihayet dik açılı bölünme sistemi ile asal renklere dayanan üslubuna erişebilmiştir. Mondrian’ın ağaç soyutlamaları daha sonraları asal renklere dayanan kompozisyonlarla sona ermektedir; böylelikle bireyselliği dışlayan evrensel bir resim sanatını gündeme getirmektedir. Resmin amacı dış dünyada resimleri betimlemek yada resmetmek değil biçim aracılığıyla şeylerin görünüşü altındaki yasaları ortaya çıkarmaktır. [Şekil 3.4]

Mondrian’ı böyle bir sonuca sürükleyen doğayı anlayış biçimi, 1918 yılında yayımlanan bildirgede geliştirilen dünya görüşünü destekler. Buna göre, ‘Eski ve yeni olmak üzere iki çeşit devir şuuru vardır. Eski şuur bireyselliğe, kişiselliğe yönelir; yenisi ise evrensellığe’. O halde plastik sanatlarda da, doğaya ait formlar

ortadan kaldırılacak, saf sanat iradesi yerine, bireyin egemenliğinden ve keyfilikten uzaklaşan evrensel bir üslup geliştirilecektir. [20]

Mondrian, eserlerinin kalitesi, karakteri ve kapsamı bakımından evrenselci sanat yaratmasının en ünlü temsilcisi haline gelmiştir. Düşey ve yatay hatlarla sınırlandırılmış dik açılı bir düzey düzenlemesine dayanan çalışmalarında, sanatçı renk olarak da yalnızca kırmızı, mavi ve sarıdan yani asal renklerden yararlanmıştır. Bu üç renge siyah, beyaz ve gri nötr faktörler halinde katılırlar. Mondrian saf plastik sanat kavramını, anlatım tarzının en basite indirgenmesine dayandırmıştır. Mondrian yalnızca üç boyutlu resim mekanını değil, aynı zaman da kıvrımlı çizgileri, doku, yüzey ve renk kullanımı yoluyla sağlanan duygusal nitelikleri de yadsımış, resmin asal öğelerini dik açılarla birleşen düz çizgiler ve birkaç ana renkte sınırlandırmıştır. [Şekil 3.3]



Şekil 3.3
Mondrian'ın Kompozisyonu, 1917
[38]



Şekil 3.4
Mondrian'ın Ağaç Soyutlaması, 1915
[20]

Mondrian ve Malevich'in resim üzerindeki etkileri belirlendikten sonra heykel sanatında oluşan değişime bakıldığında, heykel sanatında meydana gelen devrim ile birlikte, artık çağdaş heykeltraşı ilgilendiren başlıca konular, “sculptural” mekanın feth edilmesi, heykele hız ve hareket kavramlarının getirilmesi, soyutlama eğiliminin bu alanda da bütün imkanları ile geliştirilmesi ve nihayet malzeme yelpazesinin olduğunca genişletilmesi şeklinde özetlenebilir.

Kübist akım, resim sanatında olduğu gibi heykeltıraşlar için de ilham verici bir rol oynamıştır. Kübist anlayış ile ele alınana kompozisyonlar, konuları ne olursa olsun, parçalanıp tekrar inşaa olunan figürlerden meydana geliyorlardı. Belirli bir figürü tahrip ettikten sonra baştan inşaa etmek, yani figürü son derece yalın elemanlardan, söz gelişi prizmalardan meydana getirmek eğilimi plastiğin mahiyeti bakımından heykeltıraşları da kolaylıkla kendine çekmiştir. [38]

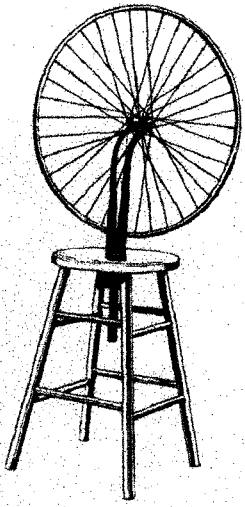
Mekan problemini, bu defa Konstrüktivizm çok daha köklü ve rasyonel bir açıdan ele almıştır. Konstrüktivizm ile birlikte heykel sanatında da ana malzemenin mekanın kendisi olduğu ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda heykelde hız ve hareket kavramları da oluşmaya başlamıştır. Tatlin’le başlayan Konstrüktivizm, çözümünü matematik ve fiziksel formüllerde bulan, mekan problemi niteliği kazanmıştır. [32] Geleneksel, hatta kübik heykeldeki somut hacim, burada yerini bir takım kuvvet çizgilerine, gerilmelere bırakmıştır. Bu konuda Konstrüktivizm ile Minimalizm arasındaki ilişkiye bu bölümde tekrar değinilecektir.

Konstrüktivizm ile birlikte mekanın ön plana geçmesi, bu ana malzemeyi taşıyacak, değerlendirecek, başka bir deyimle onu destekleyecek malzemenin de söz konusu olmasını, bu arada eski malzemelerden bir çoğunun bir yana itilmesini gerektirmiştir. Bu konuda Pevsner şöyle demiştir: “Giotto resmi yeni bir yola sürükledi. Heykeltıraşlar ise Praxiteles’in araştırmalarını sürdürüp götürmekten başka birşey yapmamışlar, daima aynı yönde yürümüşler, malzemeyi hep aynı tarzda ele almışlar, her zaman aynı mermer bloğu, yani kübü yontup durmuşlar.” [38]

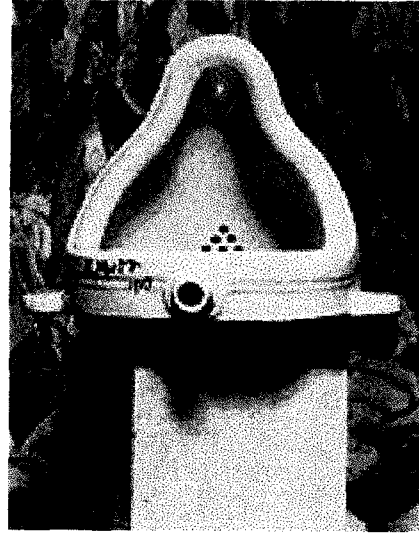
Yeni davranışın anlamını, daha doğrusu yeni malzemelerin seçimini belirleyen anlayışı şöyle açıklayabiliriz: “Herhangi bir malzemeyi, belirli diğer bir maddeyi, yani mekanı; ortaya koymak, değerlendirmek, yüceltmek yönünde kullanmak, uygun malzeme bulmak.” [30] Konstrüktivizm’in peşinden, cam ve plexiglas heykel sanatına girmiştir. İnce saç plaklar, rijit çubuklar, rahat kıvrılabilen teller, kısaca endüstrinin kullandığı en basit madenler bile mekan problemlerinin çözümünde önemli bir yer almaya başlarlar. Malzemenin meydana getirdiği değişim içerisinde mekan biçimlenmeye başlamıştır. [Şekil 3.5]

Sanatın tarifini değiştiren teorik ve pratik çabaların hemen ardından, 1913 yılında, Duchamp'ın sansasyon yaratan ilk hazır-sanat eseri ile (ready-made), "Bisiklet tekerleği" ni tasarlamıştır. Duchamp'ın ortaya koyduğu bir "plastik", bu defa sanat yaratması fenomeninin mahiyetini kökünden değiştiren bir iddia taşıyordu. Burada anlatılmak istenen şey "plastik" bir taburenin üzerine dikilen sıradan bir bisiklet tekerleğiydi. Soyutlama sayesinde sanat, ykclğn tutsaklığından kurtuldu. [38] Duchamp dikkati; endüstri ürünlerine, makina ürünlerine çekmiştir. En alışılmış gündelik eşyaların ve parçalarının, endüstri ürünlerinin de estetik çağrıya sahip olabileceğine değinmektedir. Nitekim kendisinin hazır eserlerle hazırladığı; bir bisiklet tekerleği, bir pisuar, bir bardak asacak birden bire fonksiyonlarından arınan ve biçimsel nitelikleri ile varlıklarını estetik açıdan sürdüren nesneler haline gelmektedir. [şekil 3.6]

Duschamp sayesinde kavramsal bir kalıplaşmaya bağlı olmadan da sanat eseri yapılabildeği anlaşılmıştır. Artık hazır nesne ve biçimlerde tasarlanıp, sanat eseri haline gelebilmekteydi. Böylece, sanat eserinin anlamdan arındırılması sağlandı. Modern sanatta ilk defa Duchamp tarafından başlatılan, daha sonra Dadacılar ve Gerçeküstücüler de bulunan eşya, nesne kavramıyla da tanımlanan, hazır sanat eseri ve onun temsil ettiği sanat yaratması anlayışının dayandığı felsefe kısaca özetlenmiştir.



şekil 3.5
Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913
[38]



şekil 3.6
Duchamp, Pisuar, 1915
[38]

3.2 Minimal Sanat

Minimal sanat hareketinin şekillenmesini başlatan gelişmeleri incelendikten sonra, 1950'lerden günümüze kadar yazılan çeşitli makaleler ve eleştiri yazıları araştırılmış ve "minimal" kelimesinin daha iyi anlaşılması sağlanmıştır.

"Minimalizm" terimi 1960'larda, New York'ta Amerikalı sanatçıların yaptıkları geometrik soyutlama çalışmaları ile ortaya çıkan yeni bir avangard stildir. Bu Amerikalı sanatçılar; Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre ve Dan Flavin'dir. Richard Wollheim tarafından "İçeriği en aza indirgenmiş" sanat için kullanılan minimal terimi, giderek üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. [30] Plastiği plastik yapan tüm öğeleri en aza indirgeyerek bir yapıtı oluşturmak temel ilkesidir. Tarihsel açıdan Mondrian ve Malevich'in estetikleri, Minimal Art'ın yönelmesine yardımcı hareketlerdir.

Minimal sanatla birlikte, sanat eleştirmenlerinin ortaya çıkardığı yeni literatür sayesinde, yalın ve sade soyutlamayı açıklayabilmek mümkün olmuştur. Böylece minimal sanat kendine yöneltilen eleştirilere cevap verebilmiştir. 1960'larda oluşan sanat tartışmalarının sonucu, çağdaş sanata olan ilgi, Soyut Ekspresyonizm, Pop Art, Konstrüktivizm ve benzeri akımların ortaya çıkması ile artmıştır. Aynı zamanda, Art Form, Art Magazin gibi dergilerde Minimal sanatçıların yazılarının yayınlanması, Minimal sanatla ilgili akademik ve güçlü bir literatür oluşmasını sağladı. Bunun sebebi bu dergilerde yazan; Donald Judd ve Robert Morris gibi kişilerin, akademik yönlerinin çok kuvvetli olması ve çağdaş sanat eğitimi almalarıdır. [60] Bu kişiler sayesinde oluşan, Minimalizm ile ilgili kavramlar, bundan sonraki tartışmalarda konunun gelişimi ile ilgili önemli rol oynamışlardır.

1965 yılında Richard Wollheim, tüm dillerde popüler olan "Minimal Art" başlığını kullanmadan önce makalelerde ve sanat dergilerinde; ABC Art, Negative Art, Specific Object ve Primary Structures gibi kelimeler yer almaktaydı. Wollheim "minimal" kelimesini kullanarak bu sanat dalına meyilli olan Carl Andre, Donald Judd ve Robert Morris gibi kişilerin de bu hareketin içine sokmuştur. Minimal Art kelimesi de bu sanatçıları birbirine bağlayan ortak bir ünvan olmuştur.

1959 yılında Carl Andre'nin Frank Stella'ya saygısını belirttiği "Preface to Stripe Painting" makalesi de, Minimal Art ile ilgili yazıların maksimuma ulaşmasını sağlamıştır. [32] Bu makalede Carl Andre; Frank'ın, resmin asıl formal bileşenlerini azaltmasını çok başarılı bulduğunu söylemiştir. 1968'de Gregory Battcock, "Minimal Art" isimli kitabında, farklı yorumlarıyla bu sanat dalının dans, heykel, müzik ve resimle ilişkilenebilir olduğunu söylemiştir. 'Minimalist' terimi artık Rainer'ın koreografisini, Steve Reich'in müziğini, John Pawson'ın tasarımlarını açıklamak için kullanılmaya başlanmıştır. [30] Bu akımla ilgili tartışmalar, bu kitap ile birlikte farklı bir boyut kazanmış olup, bu akımın sanat dallarından hangisine ait olduğuna yönelik tartışmaları başlatmıştır. Sonuç olarak, Minimalizm kavramı çeşitli söylemler ve farklı alanlarla ilişkileri sayesinde genel bir kullanıma sahip olmuştur.

3.2.1 Minimal Sanat'ın Özellikleri

Bu gelişmelerden sonra, Minimal Sanat'ın ortak karakteristikleri oluşmaya başlamıştır. Bunlar şu şekilde özetlenebilir;

- Soyutlama
- Maddesel Geometri
- Sadelik
- Monokromatizm
- Tekrar

Bu kavramların oluşmasından sonra, minimalist çalışma; süslemeden yoksun, düzenli geometrik formlar ile oluşan üç boyutlu basit kompozisyonlar olarak belirlendi. Minimal sanat, sanat eserinin minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgenmesini sağlamıştır. Minimal sanat hiçbir şeyi ifade etmeyen objelerle ilgilidir. Minimal sanat uygulayıcıları, yapıtlarını; 'bir anda tüm anlamını sunan', bir bütün olarak biçimlendirdiklerini söylemişlerdir. Minimalist resim ve heykelde, parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir.

Tüm çalışmalarda ortak olan şey, tüm kaynakların minimal olmasıdır. Minimalist sanatçılar sonuç olarak, “conceptual coldness” kavramını yaratmışlardır. [30] Genellikle matematiksel kompozisyon metodları kullanmışlardır (tekrarlamak, sıralamak, vb.). Bu çalışmalarda arzulanan temel düşünce, özel bir çalışma yapmak ve bu çalışmanın da anlamının belli bir söylemden ileri gelmediğini, esas anlamının direkt gözlemlerden ve çalışmanın çevresiyle kurulan ilişkiden kaynaklandığını anlatmaktır.

Form ve mekan anlayışından tutun da, plastik sanatları ilgilendiren hemen her öge Minimal Art’ta değişime uğramıştır. Çünkü maksimum içeren herşey, ‘absurd’ sayılmıştır. Minimal Art kavramına hayat veren sözcük, “minimum” kelimesinden doğmuştur. Bunun yanı sıra Marcel Duchamp’ın 1913’te bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takarak, yapıt oluşturmaya yönelmesi olayıyla başlayan “Ready - Made” estetiğinin de minimal sanata katkıda bulunduğu düşünülebilir. Çünkü “Ready - Made” in benzersiz yanının olmayışı özelliği, Minimal sanatta yer alır; ‘yok etmeksizin en aza indirmek’. Böylece spesifik obje yaratılmış, sanatçının bireysel tüm izleri yok edilmiş ve insan eliyle imal edilmişliğin işaretleri kaldırılmıştır.

Minimal sanat, resim ve heykeli daha öncede belirttiğimiz üzere; temel olana yada geometrik soyutlamanın ana çizgilerine indirgemekteydi. Formalizm en uç ifadesini bulmaktaydı, çünkü biçim içerikti artık. Minimal sanat’ın özgünlüğü, heykel alanında daha açık ve belirgindi. Heykeltçiler figüratif çalışmaları dışlamış ve geçmişe sırt çevirmiş, sanat ve günlük arasındaki sınırı aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Eroğlu’na göre bu kişilerin tasarımları insanları şaşırtmıştır, anlaşılmaz, kapalı ve elitisttir. [11]

Artık sanatçı-birey özgürdü, fikrini en azla yetinme mantığını değerlendirerek ve yapıta dönüştürerek ortaya koymaktaydı. Yapıt kendini biçimleriyle var ederken, içeriğini de gözler önüne sermekteydi. Minimal sanat’ın sanat felsefesi bağlamında, herşeyi en temel olana indirgeyerek estetik sonuçlara varmak ve bir sanat yapıtı ortaya koymak kolay değildir. Çünkü söz konusu estetiğin içinden kavrama dönük hiçbir şeyi çıkarıp atamazsınız, büyü bozulur. [11] Sanat artık, felsefe, kuram, siyaset ve benzeri birçok alanla ilişki kurmaktaydı. Eroğlu’na göre: “böylesi bir

süreçle beraber sanatla yapıtı, kavram ya da kavramları oluşturmaya başlamıştır. Çünkü sanat anlamlaştırmayla ilgili bir eylem olarak düşünüldüğünde ancak o zaman kavramlaştırmaya yönelecektir. [11]

Minimalizm karşıtlarının da ima ettiği iki şey vardı; ilki aşırı formel azaltma ve yalınlık, ikincisi ise sanatçı çalışmalarındaki düşük seviye. Bunlara örnek olarak Carl Andre'nin endüstriyel yapım blokları, Donald Judd'ın fabrika üretimi objeleri, Flavin'in standart florasan ışıkları gösterilmiştir. Minimal sanat, fabrika yapımı objeleri, şekilci stili azaltmayı meydana getirmek için kullanıyordu. Beyaz monokrom bez, basit bir küp'ün yapımı, çok kolaymış intibası uyandırıyor. Fabrika üretim tekniklerinin kullanımı ve sanat çalışmalarının esas strüktür bileşenlerine indirgenmesi yeni kullanılmaya başlanmıştır. Rus avangardları aynı fikri daha önce düşünmüşlerdi. Örneğin; Süprematist Malevich, siyah karesine basitleştirilmiş anlam yüklemişti.

Minimal yapıtların büyük ölçekli ve çok yalın oluşu, sergi mekanlarının da artırılmasını gerektirmiş; temiz, yalın, arı ve anlatımcılığa tümüyle karşı bir estetik anlayış ortaya koyulmuştur. Sanat galerisi, artık her köşesi, duvarı ve zemini kullanılan bir mekan olarak tasarlanıyordu. Sanatçılar, heykelleri oluşturan objeleri rahatlıkla duvara ve zemine yerleştirebiliyorlardı.

Demir, çelik, alüminyum, plastik, bakır vb. endüstriyel materyallerin kullanılması, tasarımlarda mükemmel soyutlanmış detaylar ve birleşimler sağladı. Tasarımlar üzerinde sanatçının bütün müdahaleleri ortadan kalktı. Minimalist çalışmalarda kullanılan malzemeler 'oldukları gibi' (değişikliğe uğratılmadan) kullanıldı. Başka şekillerde algılanmaları için değiştirilmediler. Objeler; renk, form ve kütleleri ile algılanmışlar ve ne ifade etmek istiyorlarsa öyle görünmeleri sağlanmıştır. Minimal sanat, özgün ve tekrarlanmış geometrik formları oluşturdu. Bu çalışmalar, kendi görüntülerinden başka hiçbirşeyi ima etmiyordu. Materyal, materyal olarak görülüp , renk ise "non-referential" dır. [32]

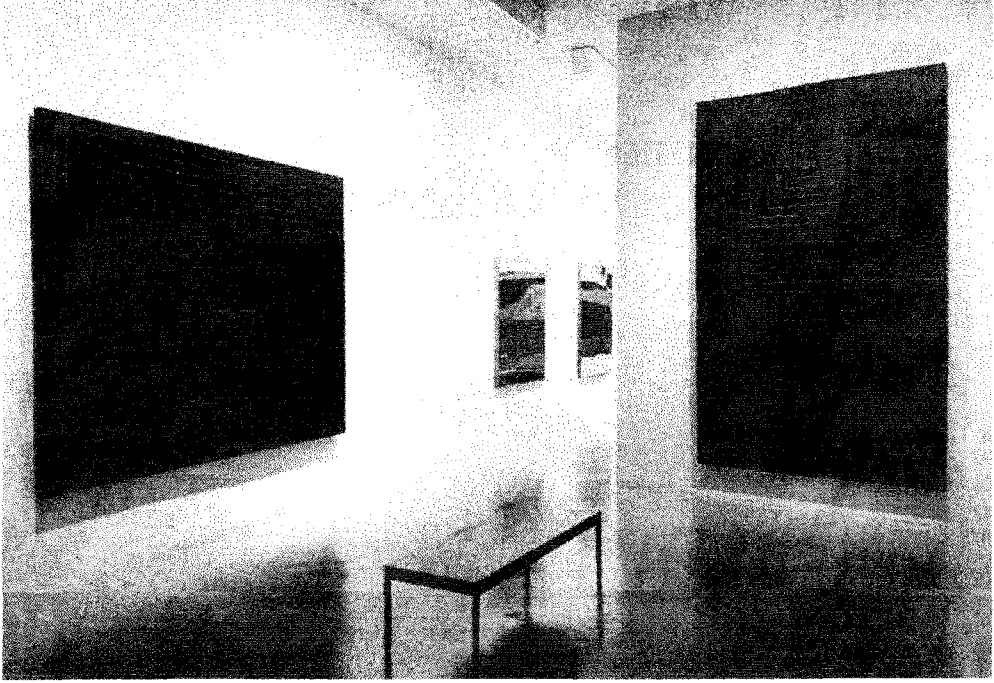
3.2.2 Minimal Sanat'ın Öncüleri

Minimalist hareketin esas öncüleri; Frank Stella, Dan Flauvin, Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra ve Donald Judd'dan oluşan, Amerikalı sanatçı topluluğudur. Bu bölümde bu sanatçıların yapıtları ve Minimal sanat üzerindeki etkileri incelenecektir.

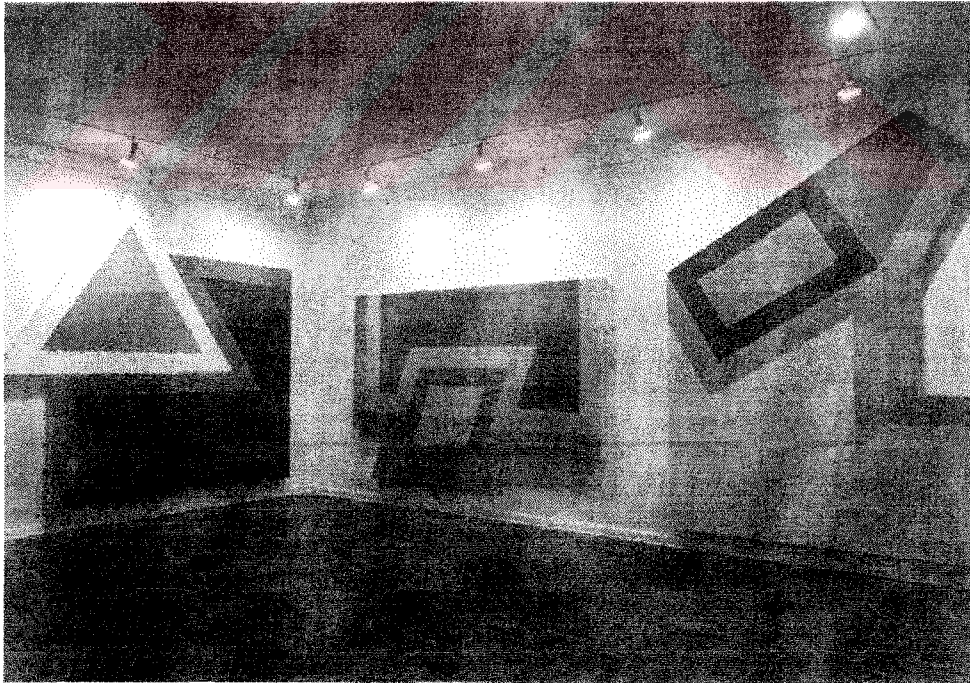
Minimalizm'in tasviri; 1959 yılında, New York'ta Frank Stella (1936)'nın "Black Painting" eseriyle başlamıştır. Resimleri son derece durağan ve yalın bir izlenim bırakan sanatçı, Soyut Dışavurumcuların öznel, cesur ve hareketli resimlerine karşı bilinçli bir sav olarak ortaya çıkmış, soyut resmi zorladığı kesin düzen ve bu düzenin birlikte getirdiği algı ve yanılsama sorunları Minimal Sanat'ın temelini oluşturmuştur. [32] Stella'nın çalışmaları kendisinden önceki örneklerden farklı bir yöne çevrilmiştir. Düşey ve yatay olarak meydana getirdiği dikdörtgenleri çeşitli sayıda simetrik olarak bölüyor, bu şekilde sade tasarımlar meydana getiriyordu. Böylece öğelerin en aza indirgendiği, renklerin homojen ve çarpıcı yüzeyler oluşturduğu, biçimlerin geometrik ve yalın olduğu; 'Minimal Sanat'ı geliştirmiştir. "Black Painting" adlı eserinde, Stella ilk biçimlenmiş tuval örneğini ortaya koymuştur. Bu durumda mekan tuvalin dışına katarılarak, resimlerin sergilendiği galeri mekanı da kullanılmıştır. [32] [Şekil 3.7]

Stella, çalışmalarında sürekli olarak kendi oluşturduğu tarzı açıklamakta başka da birşey ima etmemektedir. Hisler ve ifade ile ilgilenmemiş, sadece resim ile ilgilenmiştir. Stella "What you see is, what you see" açıklaması ile fikirlerini açıkça dile getirmiştir. [30] Stella'nın çalışmaları sembolik değildir, Minimal estetiğin kinayeyi ve imayı kabul etmediğini savunmuştur. Judd 1962'de Stella'nın çalışmaları için, kesinlikle gerçek olduklarını ve en iyi örnekler olduklarını söylemiştir. 1959 yılında, Andre, Frank Stella'nın "Preface to Stripe Painting" adlı eserini anlattığı makalesinde sanatın hiçbir zaman gereksiz olanı kabul etmeyeceğini belirtmiştir. [30]

Stella'nın ilk çalışmalarının, Minimalist akımın üzerindeki etkisi yadsınamaz. Stella'nın materyal yüzeyleri, metodun açıklanması ve şekilli kanvasları oluşturması bundan sonraki gelişmeler için önemli bir işaret olmuştur.



Şekil 3.7 Frank Stella, Black Paintings, 1959 [32]



Şekil 3.8 Frank Stella, Irregular Polygons, 1966 [32]

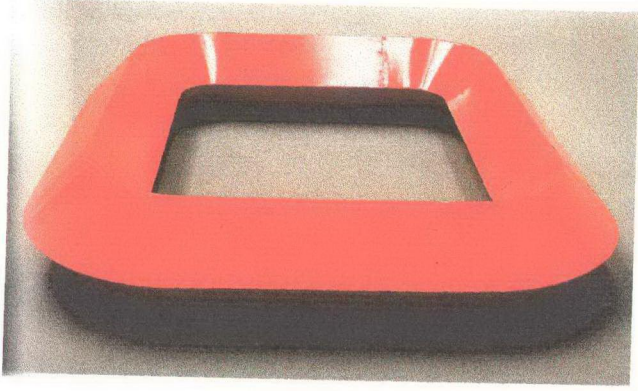
Minimalist hareketin öncülerinden bir diğeri de; Donald Judd'dır. (1928-1994) Minimalist sanatçılar arasında kurguya verdiği öncelikle tanınan Judd, bir anda bütünüyle görülebilecek, insan figürü çağrışımlarından tümüyle uzak, yalın, renkli ve kusursuz işçilikli bir heykel türü yaratmıştır.

Yanılsamanın her türüne ve Dışavurumculuk'a karşı olan Judd, yalın ve anlam taşımayan biçimleri yeğlemiştir. "İsimsiz" adlı heykeli, dikey bir duvara 20 cm aralıklarla asılmış, parlak kırmızı kutulardan oluşmaktadır. Üst üste yinelemeli bir düzenle asılan, hiçbir özel düzeni ve birbiriyle ilişkisi olmayan bu parçaları, sonsuz bir yinelemeden alınmış bir kesit gibi algılanır. Judd, bu parçaların sayılarına kurallar bağlamamış, her galeride parça sayısını duvar yüksekliğine göre değiştirmiştir. [Şekil 3.10]

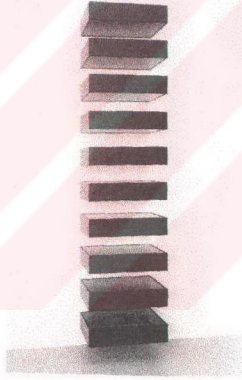
Judd'ın başlıca sanat ilkeleri; biçimi en aza indirmek, buna karşın resimde olduğu gibi heykel yüzeylerine parlak renk uygulamak, son derece düzenli ve temiz bir işçilik kullanmak, karışık kompozisyonlardan, klasik sanatın ilkesi olan hiyerarşik düzenden kaçınmak, heykelle birlikte mekanı harekete geçirmektir. [13]

Donald kendi çalışmalarını; "specific object" olarak tanımlıyordu. Çalışmalarının, hiçbir şeyin işareti olmadığını, kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmadıklarını söylüyordu. Böylece hacim, renk ve ölçek arasında yeni bir ilişki yaratmaya çalışıyordu. Maksimum anlamı, hiç ifade kullanmadan birleştirerek, minimum anlamın oluşmasını gerçekleştirmeyi başarmıştır. Donald Judd'a göre; "eğer benim çalışmalarım en aza indirgenmiş (reductivist) olarak tanımlanıyorsa bunun sebebi insanları gerekli olduğunu düşündüğü şeylerin yaptıklarının içinde olmamasıdır. Yoksunluk (abstraction), formun görüntüsünü en etkili şekilde gösterebiliyorsa fazladan birşeyler eklememek güzel bir jest olabilir" demiştir. [30]

Carl Andre (1965), Minimal Sanat ile birlikte, heykel tasarımına farklı bir boyut kazandırmıştır. Minimal sanat akımı içinde tek tür biçimi yineleyerek, genellikle yatay düzlemler üstünde uyguladığı yalın heykelleriyle, en çok dikkat çeken ve heykelin hacimsel özelliğini en aza indiren sanatçıların başında gelir.



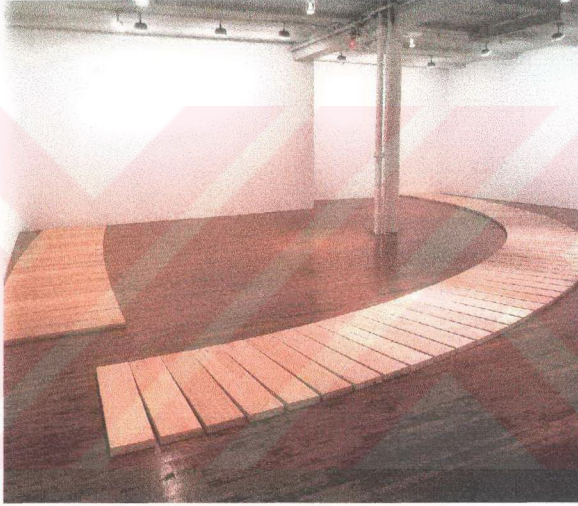
Şekil 3.9 Donald Judd, Untitled, 1964 [32]



Şekil 3.10 Donald Judd, Untitled, 1965 [32]

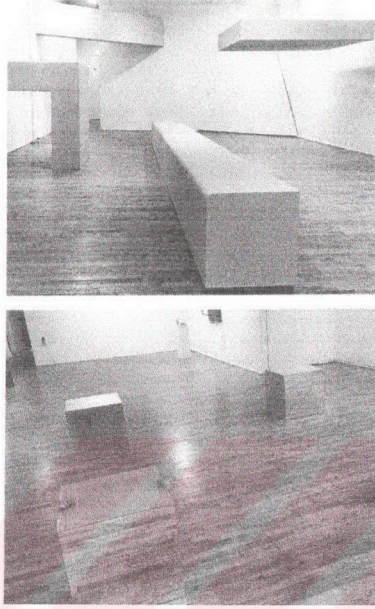
Sanat eğitimini Stella'nın yanında yapmış olan Andre, heykel çalışmaya Brancusi'nin yanında başlamıştır. 1960'lı yıllarda, heykellerinde standart, prefabrike gereçlerle çalışmaya başlamış, sonraları katı ve tek düze sistemler içinde çalışmıştır. Andre'nin 1966'da, 139 tuğla parçasını yan yana getirerek oluşturduğu ince bir bant halindeki "Kaldıraç" adlı heykeli, "Birincil Kurgular" sergisinde minimalist çalışmalar içerisinde en avantgarde ve yalını olarak nitelendirilmiştir. [14]

Andre'nin sanatında kusursuz bir kesinlik, belirli estetik ilkelere dayanan bir oran anlayışı ve matematiksel modul uygulamaları vardır. Bu bakımdan onun heykeli klasik bir estetik anlayışın ürünü olarak yorumlanmıştır. [32] Andre bir başka eserinde de, tüm galeri mekanını dolduran, plastik süngerden oluşmuş kirişler tasarlamıştır. Tek biçim halinde kavranan heykelleri, dikkati kendilerine çekmekten çok, bulundukları mekanı anlatır, ona müdahale ederler; bu bakımdan mimari bir anlamları vardır. Andre son yıllarında da galeri tabanı üzerinde belirli aralıklarla düzenlediği ufak heykel parçaları tasarlamaktadır.



Şekil 3.11 Carl Andre, Angellipse, 1995 [32]

Robert Morris (1931-1973), yalın, geometrik ve anıtsal ölçüdeki heykelleriyle Minimal Sanat'ın temsilcilerinden biridir. Yazıları ve eserleriyle, bu sanatın tanınmasına ve kavramsallaşmasına katkıda bulunmuştur. Judd gibi Morris'te, bir anda bütün görülebilen, doğaya hiçbir çağrışım yapmayan, galeri mekanı içinde mekanın tüm nitelikleriyle organik bir ilişkiye giren küpler ve büyük geometrik kütlelerle, birincil kurgular yapmıştır.



Şekil 3.12 Robert Morris, Mirror Cubes, 1965 [32]

Morris'in tipik heykelleri, beyaza boyanmış ve böylece galeri duvarlarıyla yakın bir ilişki kuran ya da çelişki oluşturan büyük küpler, "T ve L" biçiminde birbirini ardına dizilmiş büyük kütlelerdir. Cilalanmış gereçler yerine düzgün kesilmiş ahşap parçalarla çalıştığını söyleyen Morris, sanatçı kişiliğinin tümüyle silindiği, buna karşın izleyicinin vücudu ve algısıyla önemli rol oynadığı bir heykel anlayışı geliştirdiğini söylemektedir. [12] Bu nedenle Morris, sergi düzenlemelerinde her ayrıntıyı denetim altına alarak çalışmıştır.

4. MİMARLIKTAKİ YALINLIK KAVRAMI

Çalışmanın bu bölümünde; yalınlık kavramının, sadece belirli bir döneme (Antikçağ, Rönesans, Modern, vb.) ait olmadığını, mimarlık tarihi boyunca bu kavramın önemli bir tasarım tavrı olduğuna değinilmiştir. Tasarımda yalınlık kavramının, biçime yönelik bir tasarımcı tercihi olduğunu görmekteyiz. Mimarlık tarihinde, yalınlık kavramının hayat bulduğu dönemler ve kültürler çalışmanın bu bölümünde örneklerle incelenmiştir.

Bu bölümde yalınlık kavramı; aydınlanma çağı, öncesi ve Modernizm olmak üzere üç ana dönemde incelenmiştir. Bu dönemler arasındaki temel fark, yalınlık kavramının ortaya çıkış şeklidir. Tarihteki sanat ve mimarlık örneklerine göz atarsak, sanatın kamusal hayatla bütünleştiği görülür: toplum, sanatçılara ideolojiler ve anlatım biçimlerini empoze etmişlerdir. Yalınlık kavramı da aydınlanma çağında önce toplumların yaşantılarının ve inançlarının bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. O dönemki büyük sanat yapıtlarında toplumun beklentisi olan konular, temalar ve üsluplar yer almıştır. Mies Van Der Rohe 1924 yılında yazmış olduğu “Mimarlık ve Zamanlar” adlı kitabında bu özelliği şöyle açıklamaktadır: “Grek tapınakları, Roman bazalıkları ve Ortaçağ katedralleri, bizim için, bireyci mimarların yapıtlarından çok, bir çağın yarattıkları olarak önem taşır. Bu yapıtlar, kendi öz tabiatları ile kişisel değildirler; onlar kendi çağlarının saf ifadeleridir. Onların gerçek anlamları, kendi çağlarının simgeleri olmalarındandır.” [27]

John Pawson, yalınlık kavramının tekrar tekrar gündeme gelen bir düşünce biçimi olduğunu, tarih boyunca farklı kültürler tarafından kullanıldığını söylemektedir. Bu durumda bu dönemler incelenerek, yalınlık kavramının mimarlık literatüründeki yeri ve farklı dönemlerde nasıl yorumlandığı saptanabilir. Yalınlık kavramının mimarlık tarihindeki gelişim süreci ve bu süreç içerisindeki nirengi noktalarını tespit etmekte mümkündür. Bu nirengi noktaları; Aydınlanma Çağı Mimarlığı ve Modernizm olarak belirlenmiştir. Aydınlanma Çağı öncesi; Roma ve Grek mimarlığı, Shaker, Quaker gibi tarikatların oluşturduğu, anonim mimarlık ürünleri incelenmiştir. Aydınlanma çağı mimarlığında ise; rasyonalizm, makina estetiği gibi kavramlar incelenmiştir. Bu dönemde oluşan endüstrileşmeyle birlikte, modern mimarlığın temelleri oluşmaya başlamıştır. Son olarak; modern mimarlıkta oluşan ve

yalınlık kavramını şekillendiren Pürizm ve De Stijl gibi akımlar ve bu akımların öncüleri incelenmiştir.

Bu bölümde, yalınlık üzerine ilk biçimsel karakteristiklerin oluşmaya başladığı Antikçağ ile günümüz arasındaki dönem ve bu dönemde görülen mimari ürünler ele alınmıştır. Konunun bu şekilde ele alınması yalınlık kavramının çeşitli dönemlerde nasıl yorumlandığını anlamamıza yardımcı olacaktır.

4.1 Aydınlanma Çağı Öncesi

M.Ö. 10.000 – 7.000 yıllarına kadar uzanan sürede, insanlık tümüyle göçebe uygarlık dönemini yaşamıştır. Bu dönem içerisinde; Terra Amata'daki mütevazı kulübeler mimarlığın başlangıcını oluştuyordu çünkü bu basit barınaklar bilinçli yer yapımının başlangıcını işaret ediyorlardı. [42] Kulübe yapım teknolojisinin gelişiminden sonra bir diğer önemli adım da tarımın gelişmesiyle birlikte insanın yerleşim bölgelerini genişletmesidir. Bu barınaklar önce köyleri, daha sonra kasabaları ve kentleri oluşturmuşlardır. Bundan sonraki dönemde sırasıyla Mısır, Grek, Roma mimarlığı ile karşılaşmaktayız.

Bu dönemde klasik, evrensel bir estetik anlayış mevcuttur. Vitruvius, bu dönemin en önemli kuramcısıdır. Vitruvius'a göre; “mimari; düzen, düzenleme, ritm, simetri, uygunluk ve ekonomiye bağlanır”. [61] Bu dönem felsefesinin bir sonucu olarak geometri, matematik ve oranlar üzerinde çalışılarak bir çözümleme ve birleştirmeye gidilmiş ve mekanla ilgili üç boyut kavramı geliştirilmiştir. Kurulan düzenlerin temel ifade şekli, simetri ve ideal düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Le Corbusier, o dönem mimarlığı için şöyle demiştir: “Mısır, Grek veya Roma mimarisi prizmaların, küplerin, silindirlerin, piramitlerin ve kürelerin mimarisidir. Piramitler, Luxor Tapınağı, Parthenon, Collesium, Hadrian'ın Villası, Panteon... bütün bunlar mimarlığa aittir”. [29] Bu dönem mimarlığının ortak özelliği; yerel malzeme kullanımıdır. Kerpiç, kıl, kumtaşı, mermer yada ahşap genellikle rastlanan malzemelerdir.

Ortaçağ döneminin baskın mimari üslubu, din kaynaklı düşüncenin simgeleştiği, çeşitli dönemleri ile Gotik mimarlığıdır. Gotik mimarlığında biçimlendirme de, en

küçük detaydan başlanarak bütün oluşturma fikri vardı. Aynı zaman da strüktürde görsel bir eleman olarak algılanmaya başlamıştır.

Ortaçağın sonlarında klasik mimari üslubu yeniden önem kazanır. Böylece, Gotik mimarinin karmaşık tasarımlarına karşılık net biçimlerin, dengelenmiş oranların kullanıldığı klasik mimarlığın normları tekrar gündeme gelmiştir. Antikede keşfedilmiş olan altın oran yeniden araştırılmıştır. Binaların tasarımında bu sayısal ve geometrik düzenler kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde, insan-doğa-matematik birlikteliği ve dinden bağımsızlaşan düşünme biçimi dönem mimari üslubunda etkili olmuştur. Böylece, Rönesans'ta Antikitenin simetri, düzen ve normlarının kullanıldığı bir mimari yaratılmıştır. Rönesans mimarlık düşüncesinde, Platon'un idea kavramını görülebilmektedir. Rönesans mimarisinde ideal geometrik biçimlerin kullanımı, evren modelli mimarlık anlayışı, matematiğin Rönesans mimarisinde uyulması zorunlu bir kurallar dizgesi şeklinde görülmesi, Platon'un idea kavramı ve ona eşlik eden taklit ilkesi çerçevesinde anlaşılabilir.

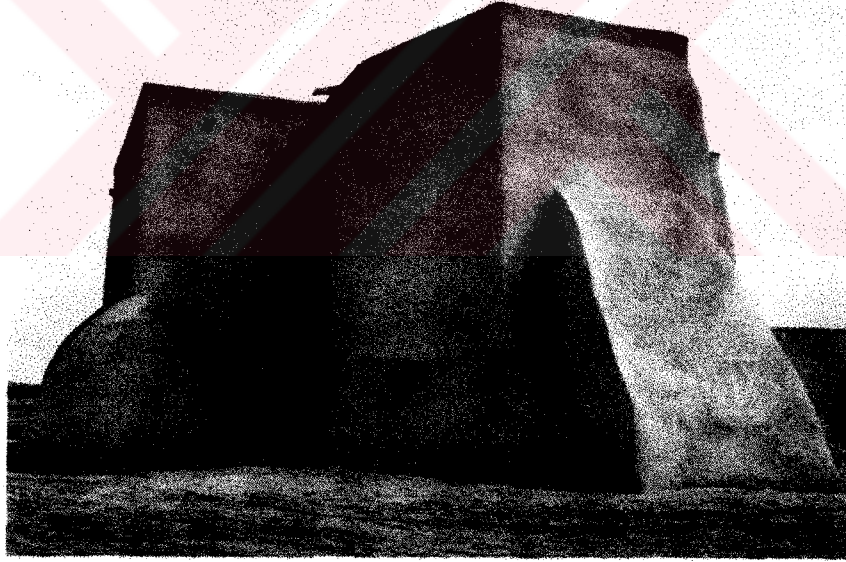
Rönesans mimarisinde de kare, daire, küp, silindir gibi saf geometrik biçimlerden kurulu yapı, kusursuz, kendi içinde bitmiş bir bütün olarak alınır. Rönesans mimarlık Kuramcısı Alberti'ye göre, "bir yapıda bütün parçaların uyumu ve beraberlikleri öylesine ele alınmadır ki, bozmak amacıyla olmadıkça, ne bir şey eklenebilsin, ne de çıkarabilsin ya da değiştirilebilsin" . [48]

Bu dönem anıtsal mimarlığının yanında, halk mimarisi de kendini göstermiştir. Halk mimarisi anıtsal özelliklerde olmayıp, dış faktörlerin etkisinden kendini soyutlayıp, kendine değişmez kurallar koymuştur. Halk mimarlığına örnek olarak; Quakerlar, Shakerlar ve Cistercianlar verilebilir.

'Dostlar Derneği' denilen, protestan mezhebi üyeleri olan Quaker'lar, dünyadaki varoluş sürelerinin çok kısa olduğuna inanıyorlar ve insanların sevgi ve dikkatlerinin büyük bölümünü ebedi konular için sarfetmeleri gerektiğini düşünüyorlardı. [39] Giyimlerinde, mobilyalarında, konuşmalarında ve mimarlıklarında da yansıtılan, katı bir basitlik ve yalınlık prensibini takip ediyorlardı. Quakerlar evlerini çok az süsleme ile inşa etmekte, boyamadan bırakmaktadırlar. Bir bütün olarak yalınlıkları, kullanılan materyallerin kalitesi, yüksek nitelikte işçilik, fonksiyonellik, detayın ve

süslemenin olabildiğince azlığı, yerel malzemelerin yapım için tercih edilmesi ve yapının çevresiyle uyumunun sağlanması, Quaker yapı geleneğinin önemli özelliklerindendir.

Shakerlar ve Cistercianlar da, manevi geleneklerini, yaşamlarındaki hemen herşey gibi mekanlarına da yansıtmışlardır. Shakerlar tüm işlerde ve kendi iç dünyalarında saflık, yalınlık ve mükemmelliği arıyorlardı. Binaların konstrüktif çözümlerinde ve dış görünümünde, yalın ve neredeyse modern denebilecek çizgiler egemendi. Mimari çözümleri, mekan düzenlemeleri ve kullandıkları eşyalar, işleve dayalı, abartısız, düzenli ve yalındı. Aynı şekilde, tüm Cistercian yapıları da aynı planla inşa edilir, biçim ve malzeme kullanımında büyük bir sınırlandırma sergilenirdi. Duvarlar sıvasız kullanılırdı. Renk ve desen kullanımı yasaklanırken, süsleme ve dekorasyon dindar insanları Tanrıyı düşünmekten alıkoyan, dikkatlerini dağıtan değersiz lüksler olarak görülürlerdi.



Şekil 4.1 Adobe Church,1850 [39]

4.2 Aydınlanma Çağı Mimarlığı

Bu dönemde amaçlanan; insanlığın doğal durumuna ulaşmak, kasıtlı ve ussal tasarım yoluyla yeni bir toplumsal düzen ve bununla birlikte daha saf, işlevsel ve strüktürel

anlatımı daha fazla önemseyen, yeni bir mimari yaratmak ve kültürün yozlaştırıcı etkilerinin temizlenmesidir. [35] Bu dönemin aydınlarına göre; insanın doğru diyebileceği tek bilgi, bilimsel gözlem ve ölçümlere dayanan bilgiydi. Bu anlayış modern bilim anlayışının ve matematiksel evren modelinin ortaya çıkmasını sağladı. Sanat ve mimaride de ilkel, saf ve bozulmamış olanın niteliklerini bulmaya çalıştılar.

“Modernizm’in Serüveni” adlı kitapta, Uğur Tanyeli’de bu konuyu şu şekilde açıklamıştır: “18. yüzyıl öncesinde, hiçkimse mimari olguları çözüm bekleyen bir sorun olarak görmediğinden, yanlışla doğru gibi iki yargı da sözkonusu olmamıştır. Modern öncesinde “yanlış mimarlık” değil, “yanlış inşaat” kavramı varolabilirdi. Bunu nedenini anlamak için, modern öncesi ile modern dönemi ayıran çizginin, normatif epistomolojinin yerine spekülatif epistomoloji’nin belirişi sayesinde, çizilebildiği gerçeğini kavramak gerekiyor. Bunun anlamı: Modern öncesi dünyada, her bilgi alanı normatif bir sistem oluştururdu. Tasarımcı ve sanatçının önünde hazır eylem ve düşünce kalıpları sistemleri vardır. Bu sistemler kişiyi her tekil durum karşısında sıfırdan başlayarak tavır almaktan kurtarır. Sayısız tekil duruma uyarlanabilir nitelikteki sınırlı sayıda kalıp, o bilgi ve etkinlik alanına ait her soruyu daha sorulmadan yanıtlamaktadır. Böyle bir sistem, kendi çizdiği sınırlar içinde hiçbir meçhulün var olmasına olanak tanımaz. Böylesi bir düzende kişiselilik ancak kısıtlı bir çerçevede söz konusudur. Bu sistemler o denli bağlayıcıdır ki, geçerli oldukları dönem boyunca herkesi kendilerine katılmaya zorunlu kılarlar. 17. Yüzyılda sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki epistomolojik sistemlerin normatif yapıları yıkılır. Modern dünya bu yıkımla başlamaktadır. Bunun sonucu; dünyanın tüm boyutları ve bileşenleriyle akıl tarafından kavranabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir olduğuna duyulan pozitivist inançta temellenen yeni spekülatif epistomolijidir. Onun sayesinde normatif bilgi yerini adım adım spekülatif bilgiye bırakacaktır. 18. Yüzyılda batı toplumu tüm bilgi ve etkinlik alanlarında yanlışlama mekanizmalarını geliştirmektedir. Örneğin; Fransız devrimi normatif siyasal kalıplarının tanımlandığı krallığın yerini, salt akıl yürütmeyele biçimlendirilmiş, yani spekülatif bir sistem kurmayı denemektedir. 16. Yüzyıldan sonra tasarımın akılcılığı, hatta bilimsel olarak rasyonalizasyonu önem kazanır.” [53]

4.2.1 Rasyonalizm

Rasyonalizm, felsefede; insan aklının önsezilere, hislere ve görgücülüğe olan üstünlüğünü savunur. Ünlü düşünür Descartes 1637’de, insanın aklını iyi kullanması ve bilimlerde gerçeği araması için bir yöntem önerisinde bulunur. Aklın, mantığın ve düşüncenin önemin ortaya koymaktadır. Rasyonalizm, görgücülük karşıtı kullanılmış ve bütün insanlarda doğuştan, değişmez bir us bulunduğunu, bu usunda önsel, zorunlu, deney dışı gerçekler taşıdığını öne sürmüştür. [1]

Rasyonalist gelenek için çok genel olarak şunlar söylenebilir: Düzen, durağanlık, statiklik, süreksizlik yani tek defaya ve her zamana ait olma, keskin tonlar, genellik ve objektiflik gibi özellikler. Akıl duygudan önce gelir. Çizgi ve biçim önem kazanır, netlik, yalınlık, düzgün geometrilere duyulan ilgi, düzgün yüzeyler, keskin tanımlı kütleler, renksizlik olarak kendilerini gösterir.

1700’lerin rasyonel geometrik mimarisi, Aydınlanma Çağı’nın mimarisidir. Aydınlanma felsefesi ise en kısa ve öz olarak Kant’ın tanımıyla; “İnsanın kendi aklını kullanma cesaretini göstermesidir.” [35] Söz konusu çağın mimarlarından; Boulee, özellikle Newton’un anısı için yaptığı tasarımlarda, birincil temel geometrik elemanlardan olan küre, koni gibi formları kullanmış, onları saf, yalın, soyut ve arınmış halleriyle ifade etmiştir.

Aydınlanma kuramcısı olan Laugier, mimarlık dünyasının yetiştirdiği ilk gerçek rasyonalist olarak, modernizmin ana varlık nedeni olan; ‘aklın biçimlendirici mutlak iradesi’ kavramının, ilk somut ve bilinçli ifadesini kullanmıştır. Laugier’in (1713-1769) yazdığı; “Essai sur L’architecture” adlı kitabında, küçük rustik kulübeyi örnek verir: “Bu küçük rustik kulübe, yaratılmış olan bütün mimari harikalara bir model oluşturmuştur. Bu ilk modelin yalınlığı sayesinde önemli hatalar yok edilmiş ve gerçek mükemmellik elde edilmiştir. Düşey yükselen ağaçlar bize kolon, onları çevreleyen yatay elemanlar ise bize kiriş (entablature) ve nihayet çatıyı oluşturan meyilli parçalar da bize üçgen alın (pediment) kavramını verirler.” [26]

Laugier’e göre, bu mimarlığın başlangıcıydı. Laugier mimarlığın saf strüktürün sanatı olduğunu ve mimarlığın özsel öğelerinin, süs olarak değil orjinal strüktürel

işlevlere uygun olarak kullanılan; sütunlar, baştabanlar ve alınlıklar olduğunu düşünüyordu. Bu kitap birçok yönden modern mimarlık üzerine ilk manifestoydu; aldatici bezemelerden arındırılmış saf bir mimarlık arayışına ilişkin önemli bir adım atmıştır.

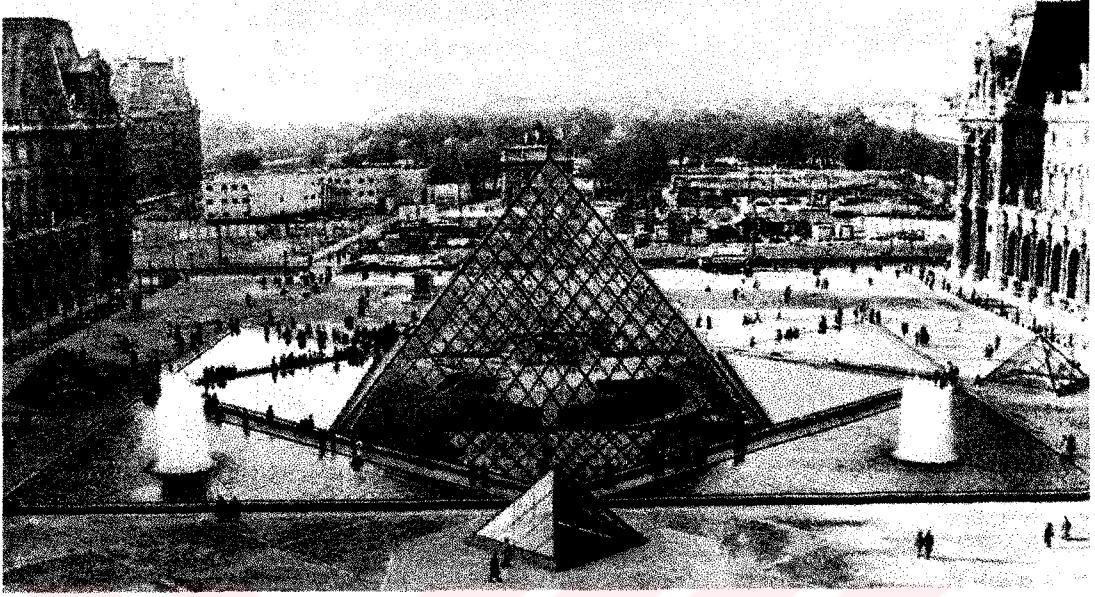
İnsan aklının, soyut geometrinin bir ürünü olan yalın ve rasyonel biçimler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de değerlerini sürdürmektedirler. Platon (M.Ö. 429 - 347), evrensel rasyonel geometrik birincil biçimlerin, güzel biçimler olduğunu ileri sürmüştür ve “Formların güzelliği deyince düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve iletke ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum.” demiştir. Antik Mısır’da, antik Grek’te, Roma Mimarlığı’nda, Rönesansta ve Modern Mimarlık’ta, temelde bu klasik ve rasyonel geometrik biçimler kullanılmıştır. Platon, açıkça güzel olanın, salt geometrik biçimler olduğu savını ileri sürer; “Geometrik biçimler, başka nesnelerde olduğu gibi, bir başka şeye göre güzel olmayıp, daima ve daima vardırlar, kendi başlarına güzeldirler ve bunlar, özleri gereği güzeldirler.” [56]

Le Corbusier, Modern Mimarlık akımının başlangıç yıllarında, Platon’un güzellik anlayışını aynen kabullenmiş, o da güzelliği; saf, yalın, birincil geometrik formlarda bulmuştur. Le Corbusier, insan aklının bir ürünü olan matematiğe, geometriye büyük bir tutkuyla bağlanmış ve içinde subjektif değerler bulunmayan bu objektif geometrik biçimlerle yapılan mimariyi; ‘soylu biçimler’ şeklinde değerlendirmiştir. Le Corbusier’in burada, mimarlıkta ve diğer sanat eserlerinde görmek istediği özellik onların genelleşmiş durağan ve değişmez nitelikteki biçimlerden oluşmasıdır ki, rasyonel geometrik biçimler söz konusu özellikleri içeren biçimlerdir.

Le Corbusier geometrik formlar için şu örneği vermiştir; “Parthenon mabedi bir dikdörtgen prizmaydı, Osmanlı mimarlığı, prizmalardan, kürelerden ve silindirlere oluşmuştu. Öyleyse 20. Yüzyıl’ın kalıcı ve başarılı mimarlığı da aynı türden biçimlerden yapılmalıydı. Eski olandan tek farkı özgün yorumlar katmaktı.” [26]

I.M.Pei’nin tasarlayıp gerçekleştirdiği Louvre’deki piramit, rasyonel geometrik bir tutumun ürünüdür. Geleneksel, tarih boyunca kullanılmış olan piramit bu kezde kullanılmaktadır; fakat çağdaş bir anlayış, teknoloji, estetik ve malzemelerle. Metal

ve camdan, hafif ve şeffaf olarak yapılan yapı, bu klasik form anlayışı içinde yeni bir yorum sunmaktadır. [Şekil 4.2]



Şekil 4.2 I.M.Peı, Büyük Louvre Piramidi [26]

4.3 20. yy Mimarlığı (Modernizm)

Avrupa’da, 1750’lerde sanayi devrimi ile başlayan; yaşam biçimi, ilişkileri ve özellikle yeni üretim biçimleri ile tüm toplumu içine alan; değişim ve yansıma, biçim arayışları sonucu “Modern” olarak adlandırılan yeni bir dönemin mimari ile birlikte tüm tasarlama ve sanat alanlarında ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Modern mimarlığın en karakteristik özelliği; özellikle bir önceki yüzyıldaki eklektik tutuma karşı tepki olarak rasyonalizmi, saf geometrik formları ve fonksiyon gereği olan bir tasarlama ve biçimlendirmeyi temel almasıdır. Fonksiyonel olmayan herşeyi, özellikle süslemeyi reddetmiştir. İnsanın hayal gücünün gelişmesini sağlayan modern mimarlık, bu yüzyıla damgasını vurmuştur. Mekansal bütünlük kavramı, modern mimarının biçimlendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Modern mimarlığın ana düşünce biçimi “Rasyonalizm” ve “ideal” kavramına dayanmaktadır. Bu da modern mimarlığın klasik mimarlığa yaklaşma eğilimini gösterir.

Uğur Tanyeli’de, Modernizm’i anlamak için; onun sınırlarının çizilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Sanat dünyasının büyük dönemeci, salt biçimsel değil, bir epistomolojik başkalaşım olarak görülünce, Modernizm’in başlangıcı da kaçınılmaz olarak 17. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Örneğin; Loos’un 20.yüzyılın ilk yarılarında formülleştireceği bezemenin yadsınması doğrultusundaki görüş, somut mimari ifadesini henüz bulmadan, 19.yüzyılın ortalarında eleştiri konusu bile yapılabilmisti. Dickens, 1854 te yayınlanan; “Hard Times” adlı romanında, insanların mantık dışı süslemelere hiç ihtiyacı olmadığını söylemektedir. Sözgelimi; fincanların üzerinde kuşlar ve çiçekler olmamalıdır. Bezeme, sadece insan aklının kavrayabileceği temel geometrik biçimler düzeyine indirgenmelidir. Sonraları, De Stijl ve Bauhaus kuramcıları her türlü tarihselliği yadsıyabilmek için, Dickens’ın alaya aldığı o akılcı mantıktan yola çıkacak ve yazarın yargılarını inanılabilir birer paradigmaya dönüştürebileceklerdir. [53] Çoğu kez, Modernizm’in ana istinat noktası olduğu sanılan ‘İşlevselcilik’ bile, 18. yüzyılda aranması gereken bir paradigmadır. Örneğin; 1864’te yayınlanan; “The Gentelmans House Or How To Plan English Residences From The Parsonage To The Place” adlı kitap varlıklı kişilerin yaşayacağı evsel çevrenin işlevsel düzenini konu alıyordu. [53]

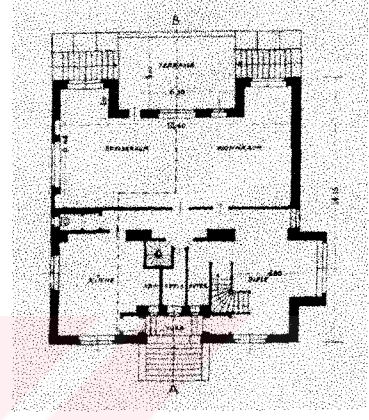
Sadelik ve yalınlığa yönelen mimarlardan; Otto Wagner (1841-1918), 1895 yılında yayınladığı “Modern Mimari” kitabında; yeni ve çağdaş bir mimariden bahsediyordu. Modern mimarlığın öncü yapıları, her türlü süsleme ve dekordan arınmış, soyut, saf, yalın ve arınmış birincil geometrik formlardı. Geçmişten yararlanmaksızın yalın biçimlerin kullanılması ve basitleştirme, modern akımın felsefesi haline gelmiş ve böylece mimariye yeni bir estetik anlayış kazandırmıştır. Loos’un: “Süsleme cürümdür.”, Mies’in: “Az, çoktur.”, Gropius’un: “Sanatçı süslemeyi bırakmalı, fonksiyona önem vermelidir.” şeklindeki açıklamaları, modern hareketteki sadelik kavramını çok net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Modernizm’in öncülerinden olan; Adolf Loos’da, “Süsleme ve Cürüm” adlı makalesinde; “Kültürün evrimi, kullanıma dönük nesnelerin süslemeden arındırılmasıyla eş anlamlıdır” demiştir. Çağımızın büyüklüğü, yeni bir süsleme üretmiyor olmasında yatıyor. “Süslemenin ötesine geçtik; savaşıarak süsten kurtulmayı başardık” demiştir. [33] Böylece modernizm ile birlikte yalınlık da bir biçim dili haline dönüşmektedir. Modern mimarlığın öncü eserlerine baktığımızda

da; saf, yalın, arınmış birincil geometrik formları görmekteyiz. Gerçeğe ve geleceğe ulaşmak için, özü perdeleyen tüm bu fazlalıkların ortadan kaldırması gerekmektedir. Modern mimarlıkta bu arınma işlemi gerçekleştirilmiştir. Modern hareketle birlikte, mimarlık hem biçimsel olarak hem de söylem olarak önemli bir değişime uğramıştır. Biçimler tüm süslemelerinden arınmış, sade ve yalın bir hale gelmiştir. Modernizm aynı zamanda malzeme kullanımı ve teknolojinin mimarlıkla olan ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. [Şekil 4.3]



Şekil 4.3 Loos, Steiner Evi, 1910 [38]



Şekil 4.4 Loos, Steiner Evi, 1910 [38]

4.3.1 Neo Plastisizm (De Stijl)

Hollandalı De Stijl hareketi, 1917 yılında Theo Van Doesburg öncülüğünde başlatılmıştır. 1918 yılında yayınlanan ilk manifestolarına göre; hareket, bireysel ve evrensel sanat arasında yeni bir denge getirmek, sanatı geleneğin ve bireyselliğin tüm sınırlamalarından kurtarmak istemektedir. Üslubun benimsediği ilkeler; hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, ortaklık, objektiflik ve yasallıktır, en temel kavramı “biçim verme” dir. Öncü mimarları; Van Doesburg ve Piet Mondrian’dır. [56]

Geçmişle tüm bağlarını koparıp, tarihsel üslupların etkisinde kalmadan yaratma eylemine giden ilk akım De Stijl dir. Akımın öncüsü Mondrian’ın öne sürdüğü; “Formda ve malzemede soyutlama ile, güzele ve evrensele varılacağı” düşüncesi bu dönem mimarisi ve bağlı estetik anlayışının da, yönlendirici felsefesi olmuştur. [38] Böylece süslemenin ve tarihsel boyutun yer almadığı, saf geometrik biçimlerin ve

doğal saf malzemenin görünümünün kullanıldığı yepyeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Geçmişten yararlanmaksızın, geometrik düzen içerisinde, rasyonalist bir anlayışla form yaratma, tüm modern mimarlık akımlarının temel ilkeleri olmuştur.

De Stijl'in ilk manifestosunda şu kararlar açıklanmıştır: “Bu çağda bir eski bir de yeni bilinç anlayışı vardır. Eskisi bireye yönelik, yenisi ise evrenselidir. Bireyin evrensele savaşı artık son bulacaktır. Yeni sanat, çağın yeni bilinç anlayışının kabul etmiştir. Yeni kültürün kurucuları, sanatta ve kültürde reforma inanan herkesi, ilerlemenin önündeki bu engelleri kaldırmaya çağırırlar”. [38]

İlk manifestodan sonra, 1924 yılında da, Paris'te yeni konut mimarlığı üzerine bir gösteri düzenlendi. Burada Van Doesburg, “Yeni bir mimarlığa doğru” yazısında şunları söylemiştir; “Mimarlıkla sanatın bir bütün olarak sağlıklı gelişimi için, sabit bir tip anlamında tüm biçim kavramlarının ortadan kaldırılması zorunludur. Yeni mimarlık ögeseldir, bu ögeler; işlev, yüzey, zaman, mekan, ışık, renk, malzemedir. Yeni mimarlık ekonomiktir. Bu ögeler ve malzemeler boş yere harcanmamalıdır. Yeni mimarlık işlevseldir. Yeni mimarlığın biçimi yoktur. Herhangi bir estetik biçimsel tipe sabit olarak bağlı değildir. Yeni miamrlık yalnızca mekan değil, zaman boyutunuda göz önüne alır. Yeni mimarlık süsleyici olmaya karşıdır”. [56]

Gerrit Rietveld tarafından tasarlanan Schöder Evi, De Stijl'in tasarım ve mimarlık anlayışını bire bir hayata geçirmiştir. Üç tarafı açık olan binada; cepheler, büyük ve küçük düzlemlerle çizgilerin yarattığı zıtlıkla vurgulanmıştır. Evin dış görüntüsü, farklı büyüklükteki yatay ve düşey yüzeylerin değişik şekillerde biraraya getirilmesiyle oluşmuş bir kolaj biçimindedir. Tasarımda, De Stijl ilkelerine uygun olarak; kırmızı, mavi, sarı, siyah, beyaz, gri renkler kullanılmıştır. [20]

4.3.2 Pürizm

1918'de Le Corbusier ve Amedee Ozenfant'ın yarattığı bir üsluptur. Pürizm ideolojisi; her türlü karışıklık ve dekorasyondan uzak olup, saflık, arınmışlık ve yalınlık gibi özellikleri içerir. Mimarlıkta esas olarak birincil soyut geometrik formlarla ifade edilir ve tümünden gelen bir yaklaşımdır. Bu formlar; objektif, evrensel, genel geçer rasyonel formlardır. Böylece Pürizm, Rasyonalizm'e yol açmış

ve giderek “Uluslararası Mimarlık” akımı doğmuştur. Akımın önemli mimarlarından Ludwig Mies Van Der Rohe, ‘Less is more’ anlayışını benimsemiş, böylece saf - yalın cam kutular Rohe’nin mimari formlarını teşkil etmiştir. ‘Mimari kişiye değil çağa ait olmalıdır’ görüşünü savunmuştur. Prof. Tunalı: “Böyle bir düzene dayanan sanat yapıtı artık kişisel bir yapıt olmayacak, evrensel olacaktır çünkü; geometri, sayı ve ölçü evrensel düşün elemanlarıdır” demiştir. [56]

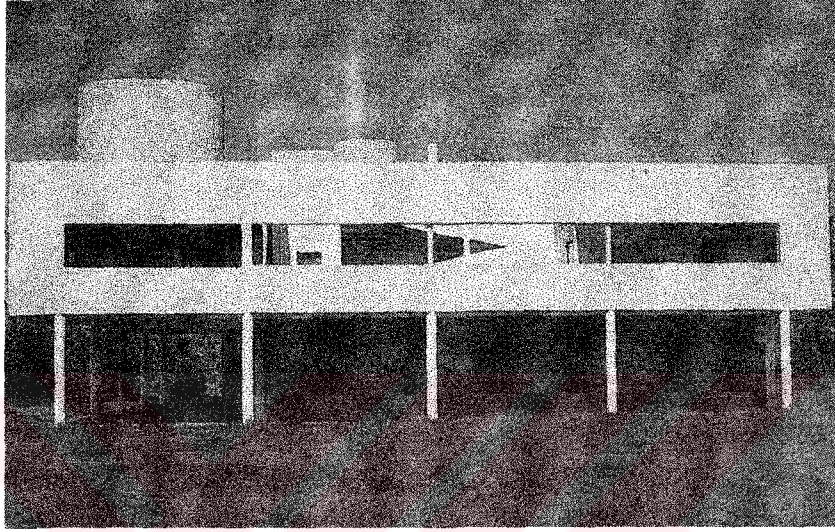
Plato’nun geometrik formları ‘en güzel’ olarak açıklaması, Pürist Mimarlık için temel teşkil etmiştir. Sade ve saf formların kullanılmasının bir sebebi olarak; evrenselleşme istemi belirtilebilir. Geometrik formlar işte böylesi bir özelliği barındırmaktadır. Pürizm manifesto’sunda bireysel sanat kınanmakta, onun yerine evrensel sanat ön plana çıkarılmakta ve yayılabilir bir dil ortaya çıkarmak için sadeleştirmek gerektiğini vurgulamaktadır.

Pürist söylemde, modern mimarlığın yönünü belirleyen mimarlardan biri de Le Corbusier’dir. Le Corbusier sadeliği yalın birincil geometrik formlarda bulmakta ve geometri için; “Geometri çevremize bakmak ve kendimizi ifade etmek için bir araçtır.” demiştir. [29] Aynı zamanda kusursuzluğu, tanrısalı belirleyen simgelerin maddesel temelidir. Saf formlar insan aklının, soyut geometrinin bir ürünü olan rasyonel biçimleri olarak düşünülmektedir. Mimarlıkta rasyonalizmin bahsi, biçimsel ifadesini geometrik formlarda bulmaktadır.

Pürist uygulamalarıyla dikkat çeken mimarlardan biride Rohe’dir. Rohe, yalın formları kullanmasıyla bu söylemin bir parçası olarak kabul edilebilir. Rohe, saf biçimleri kullanan, anıtsal, simetrik yerleşimlere sahip ürünler ortaya koymuştur. Rohe mimarlığı şu kavramlar üzerine şekillendirmiştir: yalınlık, uygunluk ve ekonomi. Rohe’nin mimarlığında üç esas etki görülür: ilki tuğla geleneği, ikincisi Wright’ın yatay düzlemleri ve De Stijl grubunun etkisi, üçüncüsü ise Malevich’in süprematist çalışmalarıdır. [20]

Pürizm’de de dikey ve yatay hatlar önemlidir ve yalnız temel renkler kullanılmıştır. Ancak çeşitli fonksiyonel mekan hücrelerini bir kapalı küp içine doldurmaya çalışmak yerine tümevarım yöntemiyle mimari form’u bulmayı önermektedir. Fonksiyonel mekan hücrelerini küp’ün çekirdeğinden dışarıya doğru merkez kaç

kuvvetin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik, genişlik, derinlik-zaman yaklaşımlarıyla açık mekanlarda tamamıyla yeni plastik ifadeler elde edilir. Tarih boyunca bütün kütlesiyle yere oturmuş binalar, artık toprakla minimum temas eden ve yukarıya doğru açılan bir form kazanmaktadır. Betonarme, çelik gibi çağdaş malzemeler ve teknolojilerle bu fikirler inşa edilebilir hale gelmiştir. Le Corbusier'in Valla Soveye'si bu akıma verilebilecek en güzel örnektir. [Şekil 4.5]



Şekil 4.5 Le Corbusier, Villa Savoye, 1930 [26]

Sonuç olarak Aydınlanma çağı öncesi oluşan yalınlık, akla dayalı olmayan, tamamen insanların yaşam biçimlerinin ve duygularının yansıması olarak ortaya çıkmış bir kavramdır, fakat rasyonalizm ile birlikte, modern mimarlıkta ortaya çıkan; yalınlık ise, akıl sonucu varılmış, bilinçli ve tutarlı bir tasarım şekli olmuştur.

5. BÖLÜM

Tezin bu bölümünde öncelikle, günümüzde mimarlık ve tasarımda giderek yaygınlaşan Minimalist tavrın mimarlık tartışma ortamına girişi üzerinde durulacaktır. Minimalist tavır konusunda yayınlanmış çoğu makale, söylem ve kitap incelendiğinde; bu hareket ile birlikte mimari mekan ve mimari estetikte modernist zamandakinden daha farklı bir değişim yaşandığı tespit edilmiştir.

Minimalist hareketin günümüzde, mimarlıktan dekorasyona, giyimden müzik videolarına, resimden heykele kadar, tasarımın söz konusu olduğu her alanda etkisini göstermekte olduğu bilinmektedir. Bu ürünlerin, hangi özellikleri nedeni ile tercih edildikleri merak konusudur. Çalışmanın bu bölümünde; minimalist mimariyi güzel ve tercih edilir kılan değerlerin ve niteliklerin neler olduklarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

5.1. Mimarlıkta Minimalist Tavrın Yeniden Canlanması

Çağımızın mimarlığı, özellikle son 25 yıl içerisinde önemli bir değişime tanık olmaktadır. Günümüz mimarlık ortamı 'Pluralist' bir görünümde olup, birçok farklı üslubu bir arada kullanmaktadır. Bu durumda, pek çok değişik ifadelerin var olduğu; 'karmaşa ortamı' olarak nitelendirilebilecek bir görünüm ortaya çıkmıştır. 1980 sonrası ortaya çıkan çoğulcu ortamda, sanatta ve mimarlıkta; sade, basit ve minimal olana ulaşma arzusu ya da modasının yeniden uyanması şaşırtıcı olmasa gerek. Sade ve yalın olanın çekiciliği, mimarlık ve diğer sanat dallarında zaten hep bir tema kaynağı iken, bu kez modaya hakim olmasıyla, tasarım ve mimari üzerindeki etkisini her zamankinden daha güçlü göstermiştir. Ortaya çıkan her akımın, olgunlaşana kadar, moda rüzgarı içerisinde yavaş yavaş yayıldığı bilinmektedir. Bu akımların bazıları bu moda rüzgarı içerisinde uzun ömürlü olur, bazıları da kısa zamanda yok olup giderler.

1980 sonrasında, özellikle New York ve Londra'daki giyim mağazalarının tasarımlarında ortaya çıkan 'Minimalist mekanların' kullanıcılar tarafından oldukça yüksek düzeyde beğenilmesiyle, minimalist hareketin; giyim mağazalarından alışveriş mekanlarına, sanat galerilerinden ev dekorasyonlarına kadar, birçok alanda

etkili olduğu gözlenmiştir. Bu etki, mekan kavramını ve mekanla olan ilişkileri yeniden şekillendirmiştir. Kullanıcı zevkindeki bu değışim sayesinde, Minimalist tavrın; yani tasarımlarda minimum sayıda renk, doku, biçim, form ve malzeme kullanarak, sadeleşme ve minimal olana ulaşma arzusu da giderek yaygınlaşmış, Minimalizm popülerleşmiştir.

Sonuçta; Minimalist tavır, popüler mimarlık dergilerinde boy göstermeye başlamıştır. Dergiler yoğun ve sıkıcı evleri bir kenara bırakıp, doğal malzemenin kullanıldığı, beyaz ve nötr tonlarda boyanmış iç mekanlara sahip, minimalist felsefeyle tasarlanmış evlere yönelmişlerdir. Çok ortadadır ki; Minimal zevk, dekorasyonlaştığı ölçüde popülerleşmektedir. O zaman da, Minimalist tavır katı ve kesin formatıyla, bu çoğulcu ortam içerisinde kendine sağlam bir yer bulabilecek mi, yoksa günümüz tüketim toplumu içerisinde moda olarak zamanla yok olup gidecek midir, sorusu akla gelmektedir.

Minimalizm teriminin mimarlık literatürüne girmesi, 1980’lerde olmuştur. İtalyan Rassegna mimarlık dergisi, 1988’de “Minimal” başlığıyla, bu hareketi incelemiştir. Jonathan Glancey ve Richard Bryant’ta, “The New Moderns” adlı kitaplarında, minimal yaklaşımdan bahsetmişler, Minimalizm’i; 1990’lı yılların bir hareketi olarak tanımlamışlardır. Glancey ve Bryant kitaplarında, zengin insanların artık çevrelerinde oluşan görüntü kalabalığından kurtulmak için, fazlalıkları atıp daha sakin evler oluşturmaya başladıklarını söylemişlerdir. Böylece, mimarlıkta bir “azaltma - reductivist” modasının oluştuğuna değinilmiştir. Aslında daha önce Charles Jencks, Minimalizm’i; 20. yüzyılda oluşan yeni bir hareket, olarak tanımlamıştır. 1982’de yazdığı “Current Architecture” isimli kitabında da, ‘Minimalizm’ terimini kullanmış, fakat bu terimi açıklamamıştır. Minimalist tavrı, Koolhaas, Hejduk, Eisenman, Campi ve Pessina’nın çalışmalarına istinaden sıfat olarak kullanmıştır. Jencks kitabında; Koolhaas’ın, Mies Van der Rohe’nin Minimalizm’i ile ilgilendiğini, Hejduk’un, Minimalist İmaj ile, Eisenman’ın da, Donald Judd’ın Minimalizm’i ile ilgilendiğini, söylemiştir. [31]

Jencks, kitabının “The New Moderns” adlı bölümünde, Minimalist hareketi; kapitalist bir geç-modern hareket, olarak tanımlamıştır. Bu tanım, bir sene sonra “The Language of the Postmodern” isimli kitabında tekrar edilmiştir. Minimalizm,

bu kitapta geniş olarak açıklanmamış, sadece mekanın sessizliği ile bağlantılandırılmıştır. Glancey ve Bryant, kitaplarında, Britanya mimarisinin 1980 dönemi mimarları olan; Pawson, Marshall ve Chassy'den bahsetmişlerdir. Aynı zamanda bu mimarlara olan etkilerinden dolayı, Le Corbusier, Neutra ve Wright'tı başvuru kaynakları olarak göstermişlerdir. Buna karşın Jencks, kitabında, Mies Van der Rohe'yi, Minimalist hareketin öncüsü olarak tanımlamaktadır. [31]

Günümüzde yeniden arzulanan bu yalınlık arayışının en basit nedeni olarak; 80'li yıllarda insanların gereksiz ve anlamsız materyalleri çokça tüketmesi gösterilmektedir. Bu, insanın çevresinde oluşan karmaşaya karşı gösterdiği bir tepkidir. Tepki sonucu ortaya çıkan, bu basit ve sade (plainless) etki, doğru tasarımlar oluşmasına yardımcı olmaya başlamıştır. Peter Zumthor, bu sabit ve sade etki için şöyle diyor: "Çevremizde oluşan veya zorla giren fazla karmaşayı bize gösterdi". [30] 'Plainless' kavramının Minimalist tavır ile tekrar kimliğini bulması, onu kullanan tasarımcı ve sanatçıları geçmiş, genel bir kavram olmaya başlamıştır.

Görülmektedir ki; Minimalist tavır da, aynen Modern mimarlıkta olduğu gibi, günümüzde mimarlık üzerinde devam eden süslemenin kaldırılması fikri ile oluşmuştur. Minimalizm'in ortaya çıkışının esas sebebi budur. 20. yüzyılın sonunda insan o denli derinlikten yoksun, ama yoğun, sıkışık ve kalabalık içinde yaşamaya başladı ki, evine gelince, nesnelerin tıksık tıksık yığıldığı fazlalıktan kurtulmak istiyordu. Ruhunu ve gözünü dinlendirmek isteyen bir kısım insan, kendi steril, soyut ve yansız dünya görüşüyle de iyi uzlaşan minimalist iç mekanlara yöneldi. Bu eğilim, postkapitalist bir tepki veya modernizme bir tür geri dönüş şeklinde yorumlanabilir. [17]

Batı kaynaklı yayınlarda son yıllarda minimalist örneklerle artık sıkça rastlıyoruz. İç dekorasyonda Minimalizm'in yeniden büyük taraftar toplaması, New York gibi bir merkezde yalnızca minimalist iç mekanlar tasarlayan bürolara yoğun ilgi olması, 'modern' konutun da bu arada yeniden gündeme gelmesine neden olmuştur. Özellikle ilk dönem modernizmi yaşamamış olanlar, modernist konutları, sanki yeniden keşfetmek istercesine, ikna edebildikleri müşterileri ve kendileri için tasarlamaktadırlar.

Yeni Minimalist tavır, kısa sürede dünyanın her yerinde hayat bulmaya başlamıştır. Sakin geometrik biçimler, keskin çizgiler, yalın monokrom yüzeyler ve doğal aydınlatma, bu hareketin özellikleri olarak gösterilebilir. İngiltere, Almanya, Japonya ve İskandinav ülkelerinde minimalist mimarlar çok önemli tasarımlar yapmışlardır. Fakat şu her zaman sorulmalıdır; “Şu anda ki mevcut Minimalist tavır yeni mimarlar için daha ne kadar bu görüntüsünü koruyabilecektir? Yoksa Kavramsal Minimalizm, Organik Minimalizm gibi farklı yönleri mi sapacaktır?” Önemli bir diğer paradoksta, çevremizde oluşan bu yalın ve minimalist formlar en çok göze çarpan ve dikkat çeken yapılardır. Bu yalınlık, eğer Pawson’un beyaz mekanı veya Donald Judd’ın galvaniz çelik kübü gibi örneklendirilemezse çevremizde çok basit ve anlamsız yapılar ortaya çıkabilir. Bu yüzden minimalist tavrın özellikleri tespit edilmeli, mevcut tasarım üzerinde bu özelliklerin hepsi bir bütünü oluşturmalıdır. Bu bütün içerisinde bir parça dahi eksiltirirse ortaya basit ve anlamsız yapılar çıkabilir.

5.2 Minimalist Tavrın Mimari Biçime Yansıması

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu bölümün de, 1980 sonrası oluşan Minimalist tavrı anlamaya çalışırken, onun erken dönem Modernizm’i ve Uzakdoğu kültürüne ait estetik ve mekansal değerler ile olan bağları gözardı edilmemelidir. Minimalist tavrın diğer akımlarla olan ilişkisi incelendikten sonra ortak özellikleri saptanabilecektir. Konuya başlarken öncelikle Minimalizm’in tanımı yapılmıştır.

Minimalizm’in mimarlık literatüründeki tanımları şu şekilde özetlenebilir;

- Minimalizm; reddetmek, eksiltmek veya basitliği koalamak değildir. Mimarlığın temel konseptleri olan; mekan, ışık, malzeme ve detayda azaltma olarak nitelendirilebilir.
- Minimalizm, tasarımda minimum sayıda renk, doku, biçim, form ve malzeme kullanarak, sadeleşme ve minimal olana ulaşmaktır.
- Minimalizm, en az çaba ve malzeme ile, estetik ve fiziksel olarak en fazlayı elde etme inancıdır. Esas olan “en az” in ortaya konma biçimidir. [19]

- Minimalizm, maksimum anlamlı minimum ifade kullanarak tasarım yapmaktır. Yalın, saf ve arınmış olana Minimalist denir. [30]
- “Biz, sınırlanmış basit formların max derecede azaltılmış haline minimalist diyoruz.” [39]
- Minimalizm; geometrik saflık, teknik bakımdan doğruluk, malzeme ve detay kalitesi, materyallerin ve elemanların tekrarı ve süslemede arınma, olarak tanımlanmaktadır. [30]
- Minimalizm kendisini, ‘negatif’ form ve mekan yaratımında ifade etmiştir. Bazı kişilerin varolmayanı keşfedip, bunun gücünü anlamalarını istemiştir. Bir şeyi ekleme yaparak yaratmaktansa, minimize ederek oluşturmak çok daha zordur. [68]
- Günümüzde minimalist tasarım esas olarak; (reductivist) azaltılmış mimarlıktır.
- John Pawson’a göre; “Minimal, belli bir nesneden parçalar çıkarılamayacak kadar mükemmel hale gelmesidir.” [39]

5.2.1 Uzakdoğu Kültürü ve Japon Mimarlığı’nda Minimalist Tavır

Uzakdoğu kültüründe ve Japon Mimarlığında yer alan, minimal yaşam felsefesinin, yeni Minimalist hareket üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardır. Uzakdoğu kültürü ile Minimalist tavır arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için, bu kültürün dünya görüşünü ve yaşam biçimini incelemek gerekmektedir. Uzakdoğu felsefesi’nin, Loos ve Wright gibi modern mimarları etkilediği ve onlar kanalıyla yeni nesil çağdaş mimarlara ulaştığı bilinmektedir.

Uzakdoğu ülkeleri içerisinde, minimal yaşam tarzını en çok benimseyen topluluk, Japonlar’dır. Japon dininde bulunan; Zen konsepti, Shibui ve Wabi-Sabi kavramları, mimarlıktan resim sanatına, çay seramonisinden mobilya tasarımına kadar yaşamın her safhasına yansımıştır. Örnek olarak; Japon mimarlardan Ando ve tasarımcı

Kuramata'nun Japon felsefesinde bulunan Shibui düşüncesini tasarımlarında kullandıkları bilinmektedir.

Geleneksel “Shibui” düşüncesinden bahsetmek, Shibui'nin minimal yaşam düzenindeki etkilerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Shibui; sıradan, olağan görünümlerin altında yatan gizli üstünlükleri anlatır. Shibui demek, ruhanı basitliğe ulaşmak demektir. [70] İfade dolu bir sessizlik demektir. Sanatta Shibui, basit bir zarıflığı ifade eder; buna ‘Sabi’ denir. Felsefede kendini ‘Wabi’ olarak gösterir. Büyük bir ruhsal rahattır fakat pasiflik değildir. Shibui sayesinde insan ifadesinde, davranışlarında, yaşam biçiminde basitliğe varmaya çalışacaktır. Shibui düşüncesinde, ruh basitliğine varmak ve azla yetinmek temel ilkelerdendir.

Japon insanı ile doğa arasındaki ilişkinin niteliğini doğru saptamak gerekmektedir. Doğal çevrenin insanın usuna, düşünce biçimine ve dolayısıyla davranışlarına çok etkisi vardır. Bu düşünce “İnsanın Doğa’ya Katılması” olarak açıklanmıştır. İnsan-doğa ilişkisi ve Japon gelenekleri en çok Tadao Ando’nun mimarlığında görülmektedir. Uğur Tanyeli’ye göre; Ando’yu diğer çağdaş mimarlardan ayıran ve zaman üstü olma özelliğinin temelinde, onun mimarlıkla doğa arasında kurduğu mekansal kurgu ve iletişim vardır. [16]

Doğanın içinde, geometri ve doğa elementlerinin bir arada bulunduğu bir bina yapmak, Japon felsefesindeki doğaya katılma düşüncesine en güzel örneklerdendir. Japon geleneğinde yer alan; içten dışa doğa ile bütünleşmiş mekan anlayışının yitirilmesini önlemek ve yeni deneyimler edinmek için Ando, Metropolden bir parçayı kopartıp kendi hizmetine sunmuştur. Kuşattığı doğayı yeniden iç mekanla bütünleştirip, kendi yorumu ile birlikte kullanıcıya sunuyor. Bunu da; “Sınırlandırılmış Doğa” olarak tanımlamaktadır. [47]

Aristo: “Doğanın biçimleri kendiliğindendir, eksiksizdir ve hiçbir zaman boşuna değildir. Her şeyin, en ufak bir ayrıntının bile açıklaması vardır. Tasarımcılar olarak, bundan bazen ders almalıyız.” demiştir. [19] Bu söz, Minimalist tasarımın özündeki ‘işe yaramayan hiçbir öğenin olmaması’ yaklaşımına açıklık getirmektedir.

Minimalist yaklaşımı anlamak için Japon mekanına bakmak yararlı olacaktır. Japon mekanının boşluğu ve yalınlığı bilinçli bir tutumu göstermektedir. Bu yalınlık ve boşluk fikri, Japonya'ya özgü yaratıcılığı ve yalınlığı da doğuran Zen felsefesinin etkisiyle doruğa ulaşmıştır. Bu mekanı belirsiz ve ögesiz kılan, yalnızca renk-doku-ışık ilişkisi değildir. Biçimin dik açılığı ve basitliğidir. Buna Japon mimarlığında “mekanın yansızlığı” denilmektedir.

Japon mekanındaki en önemli öğelerden biri, ince duvarlardır. Ahşap dikmeler arasına yerleştirilen bu bölücüler kağıttan olup, mekanların tamamen izole edilmemesini, içinde yaşayan kişilerin dışarı ve doğa ile bütünleşmelerini sağlarlar. Fakat bu, mimarının ilkeliliği anlamına gelmez. Japonların tüm yaşam ve düşünce biçimlerinde, bizim ulaşmaya çalıştığımız bir özgürlük vardır. Japon mekanını özetlersek; evin yalınlığı ve boşluğu olayında, maddesel ve tinsel fonksiyon eşdeğerde etkilidir. Bruna Taut; “Hemen hemen fakirlik çizgisine dek yalınlık, Japon estetiğinin temelidir” der. [2]

1996 yılında, Hiroshi Hara: “mimarlık ve bireycilik” adlı yazısında, bu türden klasik kökenli, dekorasyonsuz, yalın strüktürel ifadesi olan statik bir mimarının, Budist estetik anlayışına, Zen kültürüne, Japon dünya görüşüne uygun olduğunu ve bu sebeple Modern Mimarlık’la Japon geleneğinin bir olduğunu yazmıştır. [28] Bu düşünce, mimarının yaşamla bütünleşmesi anlamında doğru bir saptama olabilir ama, modern mimarının bir yaşam biçimi ve dünya görüşü (empoze etmek) öngörme amacı olduğu düşünülürse çokta inandırıcı değildir.

Japon felsefesini üzerine araştırmaları olan Hearn de, Japon kültürünün özelliğini şöyle açıklamaktadır: “Japonlar hareket halinde insanlardır. Onların evi uzun süre dayanacak şekilde yapılmaz. Japon toprakları hareketlidir. Nehirler, kıyılar sürekli değişir. Haern’e göre; “hareketliliğini engelleyen her türlü eşyayı kullanmayarak, olabildiğince az miktarda nesneyle yaşama yeteneği, onların sahip olduğu bir avantajı, bizim uygarlığımızdaki zayıflığı gösterir.” [41]

Sonuçta; yeni minimalist tavrı anlamak için, Uzakdoğu kültürüne ve Japon geleneğine bir kez daha bakmak gerekmektedir. Böylece Japon ve Uzakdoğu insanının, Minimalist hareketi daha iyi kavrayabilen yaşam biçimlerinin,

geleneklerinin ve iklim koşullarının, mimarlıktaki Minimalist tavır ile bağdaştığı görülecektir. Japon mimarlığının basitliği, sadeliği ve azlığı, Minimalist tavrı doğrudan etkilemiştir. Minimalist hareket, Japon mekanının sakinliğini benimsemiş, bunu ince duvar bölücüleri, sürgü kapıları, doğal malzeme kullanımı, gölge ve ışığın mekandaki etkisi aracılığıyla başarmıştır. Minimalist mimarideki mekansal boşluk kavramına, Japon mimarisinde boş mekana atfedilen yüce değerin yorumlanması sonucu varılmıştır. Ancak, bu düşüncüyü tümüyle Japon dünya görüşüne dayandırmak yanlış olacaktır. Bu hareketin nitelikli örneklerinde sadece belirli bir dönem ve kültürün mimarlığına dayandırılması mümkün olmayan, zamanüstü bir etkinin ve yalınlığın hakim olduğu görülebilmektedir.

5.2.2 Modernizm’de Minimalist Tavır

19.yy öncesi ev yaşantısında, eşyalar ve evde bulunan nesneler yaşamak için tasarlanmış, üretilmiş ve elde edilmişti. Endüstri Devrimi ile birlikte evler bir sürü endüstri ürünleri ile dolup taştı. Bu ürünlerin kullanışlı veya kullanışsız, gerçek yada kopya olması önemli değildi. Sadece konut içerisinde lüks hava yaratması yeterliydi. Eşyalar, mücevherler ve dekorasyon artık nesilden nesile geçmeye başlamıştı. Modern hareketle birlikte bu objeler fonksiyonlarını yitirmeye, eskimeye başladı. Artık sadece nostalji olarak değerli ve kıymetli olanlar evin içinde birşeyler ifade edebiliyordu. Diğer objeler artık göze çirkin görünmeye başlamış, iç dekorasyonu rahatsız ediyorlardı. Yerel materyallerle çalışmak, geleneksel akıllı formlar, kullanılan materyallerin azaltılması, formda sadelik ve yalınlık ilkesi, modern hareketin temel özellikleri olarak şekillenmeye başladı.

20. yy’ın başında modern hareket ile birlikte süslemesiz mimarlığın güzelliği tüm manifestolarda ilan edilmiştir. Modernizm’in öncüleri yalınlık fikrini kendi gündemlerinin bir parçası haline getirmişlerdir. Daha önceki dönem mimarlığına tepki olarak “temiz, etkili ve sakin bir mimarlık”. Adolf Loss 1908’de “Süsleme ve Cürüm” adlı yazısında “kültürel gelişimin günümüzde kullanılan nesnelerin süslemeden kurtulması ile gerçekleşebileceğini söylemiştir.” Le Corbusier’de bu sosyal ve kültürel imgeye saptamalar yapmıştır. “Dekorasyonun yok olması ile insanın kültürüne daha çok sahip olacağından bahsetmektedir.” Modern harekette yalınlık kavramı daha en baştan kurgulanmış olan bir ortak niteliktir.

Modern hareketle birlikte yaratıcılık ön plana çıkmış ve burjuvaya karşı bir tepki doğmuştur. İşlevsellik ön plana çıkmaya başlamıştır. Modern hareketle birlikte işçi konutu fikri ortaya atılmıştı. Le Corbusier'in 1927'de Pessac'ta tasarladığı işçi konutunun özellikleri şunlardı: Non-burjuva olup; silmesiz düz çatılar, pencerelerinde çerçeve, pervaz bulunmayan yalın duvarlar kullanılmıştır. Sütün başlığı, alınlık, beyaz, bej, gri, siyah dışında renk, iç mekanlarda da tavan göbeği, silme, kaplama, kabartma türünden ayak, hatta masaların kenar yuvarlaklığı yasaklanmıştır. Çekmece alınlığı süslemelerden arıtılmış yalın, beyaz duvarlı odalar. Planlar da burjuvanın mahremiyet alışkanlığına son verecek açık-plan türünde olacaktı. Yasaklar listesine duvar kağıdı, kalın perdeler, çiçek motifli yer halıları, yunan sütun ya da vazolarını çağrıştıran kaideli, firfir abajurlu lambalar, dantelli masa örtüleri, biblolar, şömine üstü tablolar, karyola başlıkları da giriyordu. Malzemenin dürüst kullanımı ilkesi doğrultusunda doğal tonlarda ahşap, çelik gibi malzemeler kullanılacaktı. [63]

Peki işçiler bu evleri sevdiler mi? Tabii ki hayır. İşçiler Corbusier'in soğuk küplerini sıcak hale getirmek için sürekli çalıştılar. Fakat Corbusier işçilerin güzelliği anlamaları için eğitmeleri gerektiğini savunuyordu. Çünkü bu insanlar artık entel düzeyine gelmemişlerdi. Mies "benim mimarım bir hiçtir". Bununla bugün "Minimalizm" diye anılan İşçi Evinde, kabalık derecesinde sade fakat aynı zamanda zarif olmayı amaçladığını anlatmak istiyor. Mies mimarlığında saf, temiz ve pür görüntü çok önemlidir. [63]

Bir diğer örnekte Louis Kahn'ın Yale Üniversitesi'nde Egerton Swartwout'un 1928 de yaptığı binanın yanına yaptığı ek yapıdır. Mevcut bina ağır silmeleri olan, düz arduvarz kiremit kaplı, dik çatılı bir yapıydı. Kahn'ın ilave binası ise cam, çelik, beton ve küçük bej tuğlalı bir kutuydu. Eskiye dair hiçbir eleman bu yapıda kullanılmayacaktı. Sağır cephe üzerinde görülen tek detay, üçer metre arayla konmuş dört yatay beton hattı. Bu yapı, o zaman için ancak mimar olmayan bir kişi tarafından yapılabileceği düşünülüyordu. [Şekil 5.1]



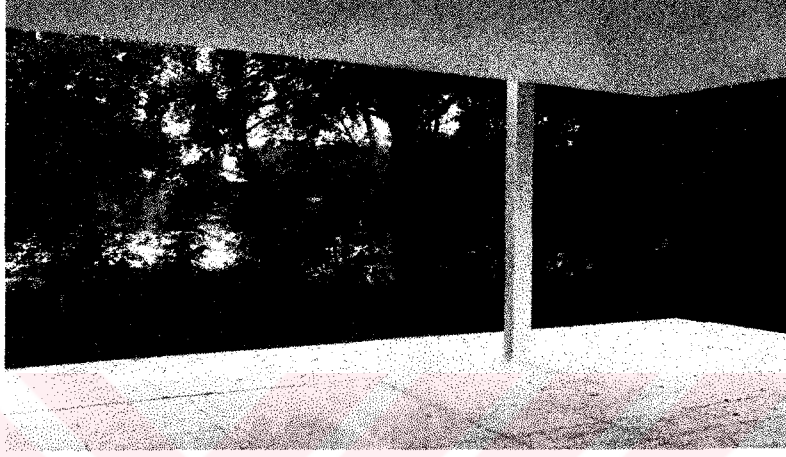
Şekil 5.1 Kahn, Yale Üniversitesi Ek Binası, 1950 [63]

Kahn ise bu sade görüntünün altında mimarinin geleceğinin yattığını savunuyordu. Kahn yöneticilere de şöyle dedi: “Ne demek isteniyordu, mevcut bina ile ilgisi yok ne demekti? Çizgileri nasıl görmezsiniz? Bunlar mevcut binanın kat döşemelerini ifade ediyor, strüktürü açıklıyor. Bu döşemeler çeyrek yüzyıl duvarlar ardında saklı durmuş, şimdi açığa çıkacaklar. Bütün strüktür meydana çıkacak. Formda dürüstlük, isterseniz buna ‘güzellik’ deyin, ancak örtülmemiş strüktür ile sağlanabilir. [63]

İşçi konutu örneği ve Kahn’ın ek yapısı Modernizm ile Minimalist tavır arasındaki ilişkiyi çok iyi özetliyor. Günümüzde ki mimarların yaratmaya çalıştıkları minimalist mekanlarla amaçladıkları, Le Corbusier’in işçi konutundan pek de farklı değildir. Aynı şekilde Kahn mevcut binalar üzerindeki gereksiz süslemeyi ortadan kaldırarak Minimalist tavrın özelliklerinden olan görsel basitliğe kavuşmayı amaçlıyordu.

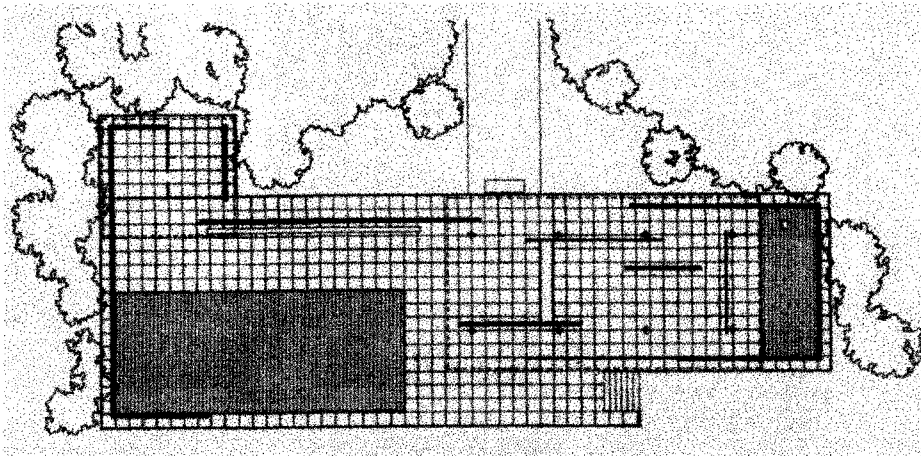
Glancey ve Bryant, The New Moderns’de üzerinde durdukları “yeni-modern” mimarlara referans olarak Le Corbusier, Neutra, Chareau ve Frank Lloyd Wright’ı referans olarak göstermekte, C. Jencks ise Mies van der Rohe’nin kendisini doğrudan Minimalizm’in öncüsü olarak tanımlamaktadır. [31] “Less is more” cümlesi Minimalist hareketin ana fikri olarak gösterilmektedir. Bu yüzden Mies’in mimarlığını oluşturan temel kavramları incelemek gerekmektedir.

Mies “Binadaki sadelik bir seçimdir, bir kısıtlama değildir, bir erdem ve ihtiyaç karışımıdır.” demiştir. Mies mimarlığı (spectacularness) olağanüstü terimi içerisinde düşünmektedir. 1953 yılında Chicago’da yaptığı ITT Chapel’i için şunları söylemiştir; “Chapel’de gösterişli hiçbir şey yoktur. Onun amacı yalın olmaktı zaten o da yalındı. Fakat o yalınlığına rağmen bayağı değildir, soyludur, o küçük kütlesine rağmen anıtsal bir değer taşımaktadır.” [30]



Şekil 5.2 Rohe, Farnsworth Evi, 1950 [39]

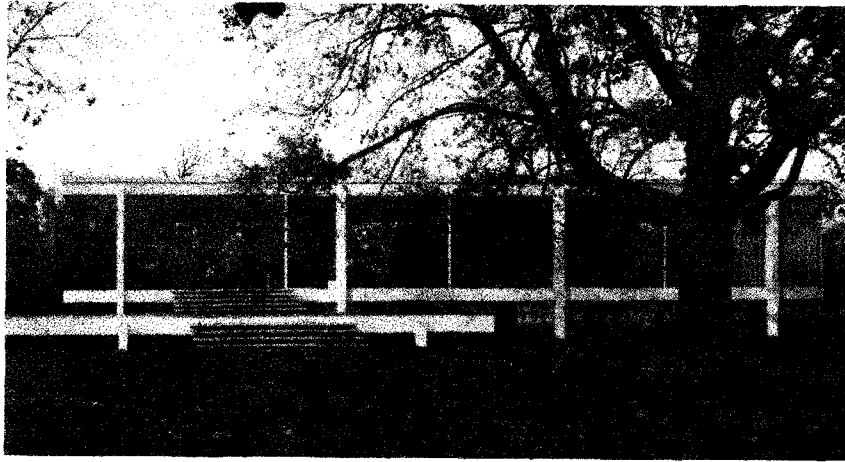
Mies mimarlığında “tümel mekan” anlayışı görmek mümkündür. Geleneksel oda kavramının dışında, iç mekan ile dış mekan arasındaki görsel engelleri ortadan kaldırmayı amaçlayan bu anlayış, binanın mekansal organizasyonundaki strüktürün ana belirleyicisi olduğu fikrini aşmayı hedefler. [Şekil 5.3]



Şekil 5.3 Rohe, Barcelona Pavyonu, 1929 [42]

Barcelona Pavyon'u, Mies'in " Az çoktur" minimalist mimarlık felsefesinde eşitlik, bütünlük ve birlik ideolojilerinin; en kusursuz örneğidir. [19] Her bir mekan diğeriyle bütünleşmiş, akan mekanlar meydana gelmiştir. "Akan mekanlar" şeklinde yepyeni bir mekan deneyiminin duyumsandığı bu yapıda kapalı mekan yoktur. Her bir mekan bitişiğindeki ve nihayet çevreye katılır. Statik işlev görmeyen iç bölmeler, incebilir, eğilebilir, serbestçe yer değiştirebilir, bu da mekanların birbirine bağlanma, özgür plana geçme olanağı sağlar. Özgür plan, tasarım çerçevesi için sınırsız bölünmeler olanağı getirir. Modern tekniğin çerçevesinde, sadeliği yeğ tutan bir beğeni doğrultusunda, yeni bir mekan tanımı yapılmaktadır. [65] Mies van der Rohe ise kuşkusuz erken dönem modernist mimarları arasında bu mükemmeliyetçiliğin en açık olarak gözlemlendiği mimardır. [Şekil 5.2]

Mies tasarımlarında saf ve yalın formlar, sade orantılar, kesin düzlemler, dik açılar ve dikdörtgen biçimler kullanır. Mies'in yapıları son detayına kadar dikkatle çözümlenmiş, cam levha, paslanmaz çelik, cilalanmış mermer gibi kaliteli malzemelerden oluşmuştur. Bu binalar, tavan ve yer düzlemi arasında yer alan bölmelerden oluşur. Rohe'nin yapılarında her zaman bir kesinlik, netlik ve bitmişlik vardır. Mies binalarında iç ve dış mekanı birbirinden ayırmaz, ışığı yansıtan malzemeler yardımıyla geometrik biçimleri çoğaltırdı. Geleneksek yapım yöntemlerini yadsıyan, teknolojinin ve yapım yöntemlerinin endüstrileşmenin kaçınılmaz olduğuna inanan Rohe, yapılarında cam, beton ve çeliği ağırlıklı olarak kullanır. [Şekil 5.4]



Şekil 5.4 Rohe, Farnsworth Evi, 1950 [42]

Sonuçta Mies yaptığı tasarımlarla modern mimarlığın içinde uluslararası bir akım oluşturmuş, detay ve malzeme kullanımındaki dikkati ile günümüzdeki Minimalist mimarlara çok şeyler öğretmiştir.

Mies'in söylediği "less is more" düşüncesine karşı bazı mimar ve çevreciler ise "less is bore" düşüncesinden yola çıkarak kaos ve karmaşa teorileri kullanmışlardır. Halkın modern sanatın soyut ifadelerinden birşey anlamayacağı vurgulanmıştır. Bir Picasso'dan, bir Mondrian'dan, bir Mies'den halkın anlamayacağı ileri sürülmüştür. [59] Halkın modern, soyut, dekorasyonsuz, arınmış, pürist bir mimarlıktan da anlamayacağı savı modern mimarlığın olduğu çevrelerin niteliksiz ve birbirinin kopyası olarak nitelendirilmesini desteklemiş bu yüzden modern mimarlık gözden düşmeye ve popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. Aynı sorun Minimalist tavır için de geçerli olmayacak mı? Modern mimarlıkla temel benzerlikleri olan Minimalist tavır giderek yaygınlaşıp, popüler hale geldikten sonra insanlar tarafından çok sıkıcı bulunup, terk edilecek midir? bu sorunu yanıtı, şimdiye değin her tür insanın beğeni ve tercihteki iniş çıkışları gözönüne alındığında kaçınılmaz 'evet' olacaktır. Fakat şu da bir gerçektir ki sade ve zarif olan her zaman beğenilmiş ve beğenilmeye de devam edecektir.

Gür, modern mimarlığa karşı yapılan bu eleştiriyi şöyle cevaplandırmaktadır; "Yapım kolaylığı, üretim ekonomisi ve etik nedenlerle Modernizm'in esas haline gelen basitlik, çok tekrarlı ve tekdüze olduğu durumlarda türdeş çevreler ortaya çıkarmıştır. Ama sanırım insanları rahatsız eden şey çevrenin türdeş, basit ve yalın olmasından çok niteliksiz ve vasat olmasıdır. Çünkü yalın, basit ama soylu bir mimarinin oluşması her zaman kolay olmamaktadır. [18]

Günümüzde minimalist mimarinin en dikkat çeken temsilcilerinden olan J. Pawson, çalışmalarında hedeflediği "sadelik"i Modernizm'in seyrekliliğiyle ve süslerinden soyulmuş, formda ve detayda "yavanlık" ortak paydasına indirgenmiş makine çağı estetiğiyle bir tutmanın mümkün olmadığını ve bu düşüncenin ruhsuz bir işlevsellikten - pragmatizmden ibaret olmadığını savunmakta ve mimarlığını bir anlamda Modernizm'in yetersizliklerini aşma gayreti olarak tariflemektedir. Pawson, yeni Minimalist tavrın, erken modernist ideallerle bir tutulamayacağını, bunun eksik bir tanımlama olacağını vurgulamıştır. Bu konu ile ilgili diğer görüş ise; minimalist

hareketi, modern mimarinin bazı imajlarının kutsanarak yinelenmesinden ibaret olarak görmektedir. [39]

Sonuçta Minimalist tavır, mimarideki azaltılmışlığı, arınmayı ve sadeliği tümüyle kucakladığı için çoğunlukla erken modernist amaçların ve formların bir canlanması olarak algılanmaktadır. Mekanın açıklığına, sürekliliğine duyulan ilgi, temel olarak yatay bir mimari oluşturmak, tüm detayları minimuma indirmek, genelde beyaz renkleri olan yüzeyler üzerinde doğal ışıkla elde edilen efektler, farklı zaman dilimlerinde üretilmiş bu mimarlık ürünlerindeki büyük benzerliklerdir.

5.2.3 Minimalist Tavrın Özellikleri

Bu bölümde 1980 sonrası mimarlıkta oluşan Minimalist tavrın özellikleri incelenecektir. Tez çalışması kapsamında, çağdaş mimarlar arasında bazılarının tasarımlarında minimalist özellikleri ortaya koymanın önemli olacağı düşünülmüştür. Bunlar Tadao Ando, John Pawson ve Claudia Silvestrin'dir. Bu mimarlar her ne kadar kendilerini minimalist olarak adlandırmazlar da tasarımı tüm mimarlık dergisi ve kitaplarında Minimalist tavır başlığı altında geçmektedir.

Bu çalışmada Minimalizm bir tavır olarak görülmekte ve temelinde farklı mimari hareketlerin etkilerini taşıdığı düşünülmektedir. Buna Modernizm'in yaratıcılık ve yalınlık ilkesi, De Stijl'in kişisel çeşitliliği minimuma indirgeme fikri, Loos'un beyazı, sade ve anti-eklektik yapıları, Mies'in kusursuzluğu ve bitmişliği örnek olarak verilebilir. Tony Fretton minimalist çalışmaların ortak özelliğini; "bir azaltılmışlık kalitesi" tanımıyla açıklamaktadır. Bu çalışmaların, geleneksel mimari sözlüğü dışladığını ve minimal estetik anlayışı ortaya çıkardığını belirtmektedir.

Günümüzde Minimalist tavır, reddetmek, eksilmek, basitliği koalamak için değil, mimarlığın temel konsepti olan; mekan, ışık, form ve malzemede indirgemeyi sağlamak ve bu yolla farklı bir mekansal kaliteye ulaşmaktadır. Esas tema süslemeyi yok etmek değil, form ve mekan tasarımında, başarılı ve yalın çözümler yaratmaktır. Ortaya çıkan azaltma kavramı, artık mekanın özünü ve esasını araştırmaya başlamıştır. Minimal olanın amacı, esasını açıklayabilmek ve onu ortaya çıkarmaktır. Minimalizm eski kültürleri, endüstri devrimi ile oluşan yeni kültürlerle

birleştirmiştir. İki dönemde de azaltma ve sadeleşme fikri mevcuttur, bu yüzden Minimalizm evrenseldir. Evrensel olmasında ki bir etkende anlamın dilinden çok inceltilmiş bir biçim diline ulaşmak esasına dayandığındandır.

Azaltma, en aza indirgeme isteği çeşitli dönemlerde de ortaya çıkmıştır. Yazar, Antoine De Saint Exupery; “ Bir iş yapılırken kimse, ‘buna ne eklenebilir?’ diye sormasın, ‘ne atılabilir?’ diye sorsun” demiştir. S. Kuramoto ve L. Barragan’da korktukları şeyin tasarıma sürekli birşeylerin eklenmesi olduğunu, onların isteğinin ise tasarımdan fazlalıkların atılıp en aza indirmek olduğunu belirtmişlerdir. [30] Aynı şekilde Malevich’in siyah kare tablosu da metafor ve göndermelerden yoksun, en yalın haliyle kendini ortaya koymuştur. Malevich bu tablonun kendinden başka hiçbirşey ifade etmediğini söylemektedir. 1960’larda ortaya çıkan Minimal Sanat’ta yalınlık kavramını kullanmıştır. Carl Andre, Donald Judd temel formları basitleştirerek fazlalıklardan kendilerini soyutlayıp eserlerini ortaya koymuşlardır.

Günümüzde mekan yeniden fethedilmek ve keşfedilmek isteniyor. Çoğu ortam gibi mekanın da karmaşık hale gelmesinde bu düşünce çok etkilidir. Mekan yaratmak, orada ikamet edecek kişiler için gerekli boşluğun oluşturulması olarak tanımlanabilir. Boşluk, boş mekan, objelerin ve kişilerin orada bulunmalarını sağlarlar. Mimar mekanı tasarlar ve bu mekanı kullanıcısı için korur. Bu boş mekanın işe yaramaz ve anlamsız olduğu anlamına gelmez. [9]

Moore; “İnsanın mekan içerisinde yaşayabilmesi için orada kendine ait birşeyler bulması gerekmektedir. Bazı binaların içinde insanlar kendilerini rahat hissedemezler. Bu yapılarda insan mekan içerisinde kaybolur. Benim amacım; insanın içinde kendini rahat ve huzurlu hissedeceği mekanlar yaratmaktır.” [4]

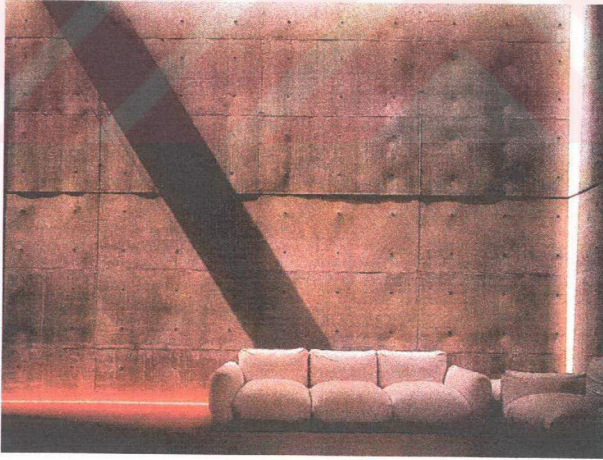
Bu bölümde minimalist hareketin ortak özellikleri şu başlıklar altında incelenmiştir;

- Işık ve Gölge
- Zamansızlık
- Mekansal Boşluk
- Malzeme ve Detay

5.2.3.1 Işık ve Gölge

Işık ve gölge, biçimin ve mekanın algılanmasında önemli mimari öğelerdir. Mimar, tasarımını ışıkla okutur. Biçim, renk, doku ve strüktür ışıkla birlikte var olur ve sergilenir. Doğru kullanıldığında ışık, yapının kimliği ile bütünleşir ve mimari kavramları ve ifadeleri güçlendiren bir anlatım aracı olarak kullanılır.

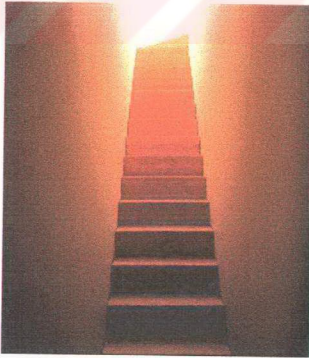
Doğal aydınlatmanında mekan ve biçimin algılanmasında etkisi yadsınamaz. Doğal aydınlatmanın en büyük avantajlarından biri, değişken ve monoton olmayan yapısıdır. [10] Louis I. Kahn da doğal ışık olmadan, gerçek bir mimarlığın olamayacağını savunmuştur. Gün ışığının ortaya çıkardığı renklerin, gün içinde bile sonsuz çeşitlilik sağladığı düşünüldüğünde ışığın, mekanı anlayış ve kavrayış biçimimizi, mekana yüklediğimiz anlam ve karakteri belirlediği anlaşılır. Böylece ışığı kullanarak, mekan içerisinde inanılmaz bir görsel zenginlik kazanılabilir. Örneğin; mekana doğrudan kuvvetli bir ışık verildiğinde, mekan dinamik ve canlı bir ifade kazandırır. Yansıtılarak alınan dolaylı ışık ise mekan içerisinde dinlendirici ve rahatlatıcı bir ifade kazandırır.



Şekil 5.5 Tadao Ando, Koshino House, 1980 [10]

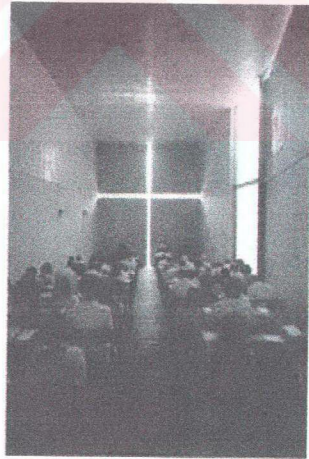
Mimari mekan içerisinde ışık, o mekanın işlevine göre de farklı kullanılmalıdır. Sergileme mekanları, müzeler, galeriler ve show-roomların temel işlevleri, içerdikleri ürünleri ziyaretçilerine en doğru sergileme koşullarında sunabilmek olduğundan, bu mekanlar da ışık haricindeki tüm diğer görsel etkiler sınırlandırılmıştır. Dikkati sergilenen obje üzerine çekmek için gözü yormayan bir ışık kullanılmıştır. Dini mekanlarda da işlevleri gereği, içe dönük ve dingin bir ortam yaratmak için yansıyan ışık kullanılmıştır. [Şekil 5.7] Le Corbusier, Ronchamp kilisesinde dolaylı aydınlatmaya dayanan ve mantıktan çok duylara hitap eden loş bir iç mekan oluşturmuştur. Kilise içinde biçimler hiçbir zaman tam olarak hissedilmemektedir. Kiliseye girildiğinde dikkat edilen ilk şey, içerinin çok karanlık olduğu ve ışığın mekana giriş noktalarıdır.

Minimalist mekanların okunmasında ve algılanmasında, ışık ve gölgenin etkisini çok rahat farkedebiliriz. Işık ve gölge mekanın şekillenmesini sağlar. Işık sayesinde, mekan içerisinde kullanılan malzeme ve detaylar tüm yalınlıkları ile kendilerini belli ederler. Minimalist mimarlar, pek çok tasarımcının ancak mekana ‘ekleyerek’ ve onu ‘karıştırarak’ yakaladığı etkilere, yalnızca ışık gibi bir yapı malzemesini kullanarak ulaşabilmektedirler.



Şekil 5.6

Pawson, C.K Mağazası, 1996 [6]



Şekil 5.7

T. Ando, Church Of Light, 1988 [44]

Pawson, özellikle doğal ışığın, sabahtan akşama kadar hem yoğunluk hem de renk bakımından farklılık gösterdiğini ve bunun da mekanı her saat farklı algılamamızı sağladığından bahsetmiştir. Örnek olarak; tasarımlarında kullandığı yalın duvar yüzeyinde, ışığın etkisi sonucu beyazın çeşitli tonlarının görülebileceğini söylemektedir. Pawson'a göre, aynı odanın duvarlarında ki açıklıkların boyutlarının ve yerleşimlerinin değişmesi, çok farklı mekansal izlenimler verebilir. [38]

Işık, Ando mimarisi için de en önemli unsurlardan biridir. Brüt beton yüzeylerden yansıyan ışık, yarı ışık ve gölgeler, Ando mimarisinin mükemmelliğini yansıtır. Işık Ando'nun yapılarında netlik, yalınlık ve uyum sağlar. [44] [Şekil 5.5] Işığın, mekansal oluşumun bir verisi ve yaratıcısı olması, Ando'nun kullandığı en önemli özelliğidir. Işık, yapılarında ki şiirselliğin de önemli verilerindendir. Diğer bir deyişle azaltılan mimari öğelerin yerini en etkili ama cisimsel olmayan bir tasarım öğesi ışık olmuştur.

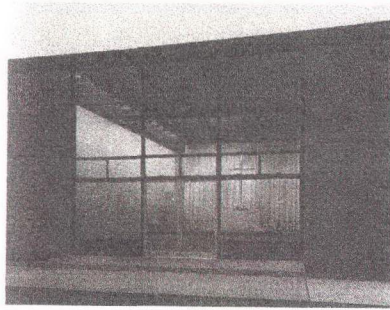
5.2.3.2 Zamansızlık

Zamansızlık kavramı, mimarlıkta sürekli var olmuştur. "Timeless Architecture" isimli kitabın ön sözünde, 'zamansız mimari' olarak adlandırılan tasarımların ortak yönleri; teknik yeterlilik, eksiksiz analiz ve yaratıcı birleşimler, olarak tanımlanmıştır. Genel anlamda zamansız mimarlık şu özellikleri içerir; Dönemsizlik, bütünlük ve yalınlık. [57]

Zamansızlık kavramı, kendini asal geometrik formlarda ifade edebilmiştir. Asal geometrik formlar, kapalılığın etkisiyle bütünü ve bitmişliği tanımlamaktadırlar. Bu formlar yalındır çünkü, zihin onları diğer tüm biçimlerden daha kolay kavrayabilmektedir. Bu kolay kavranabilirlik ise onlara, zaman ve mekanı aşan bir güzellik sağlamaktadır. Bütünlük, yarattığı gizem ve kutsallıkla bu dünyaya ait olmadığı duygusunu oluşturmaktadır. Mısır piramitleri bu anlamda zamansız bir yapı olarak nitelendirilmişlerdir. Mısır mimarlığının temelinde kütesellik ve kalıcılık mevcuttur. Bu sayede ölümsüz eserler meydana getirmişlerdir. Piramitlerin bu denli yarattığı hayranlık duygusunun sebebi basit, monolitik ve masif formlara sahip olmaları ve ifadelerindeki sadelik ve kesinliktir. [38]

Zamansızlık kavramı, kişisel mimari tavırlarda da görülmektedir. Örnek olarak; Mies, mutlak ve zamanötesi bir doğru peşindedir. Onda insana, zayıflıklara, gelgitlere, yanlışlara yer yoktur. Aynı şekilde bunun tarihselci görünümüne rağmen özde rasyonalist bir çizgi gösteren Aldo Rossi de, mimarlığı, kültürün şiddetine maruz kalmadan önceki ilk haline, arketiplerine çekerek yorumlar. Duvar, çatı, kapı ve pencere, usa vurulabilecek ilk mimari bütünlüğü, ilk tamamlanmışlığı oluşturacak şekilde bir araya getirilirler; her türlü mecazdan, yan anlamdan arındırılmışlığıyla, hiçbir şey söylemeyecek kadar dilsizdir, öte yandan herşeyin başlangıcı olduğu da aşıkardır, konuştuğu anda herşeyi dile getiriverecek gibidir. Anlamsızlığın az, anlamın da fazla geldiği bir ara durumda zaman sonsuza kadar durmuş gibidir. [57]

Yalnlık zaten zamansız ve imzasız bir mimarlık yaratmaktadır. Esas amacı, form ve mekanda yalnlığı sağlamak olan Minimalist mimarlar da, zamansızlık kavramını kullanmışlardır. Minimalist mimarlardan Hal Walter, kendi mimarlığını şu şekilde özetlemektedir; “Zamansız, Minimalist fakat zengin, malzeme ve detay açısından kaliteli, yaşanabilir binalar yapmaktır”. [67] Minimalist olarak adlandırılan Claudia Silvestrin de kendi mimarlığını ‘zamansız ve isimsiz’ olarak açıklamaktadır. Amacı, tasarımlarında kendisi tarafından yapıldığına dair bir ipucu olmamasıdır. Zamanı, imzası ve egosu olmayan bir mimarlık istemektedir. Örnek olarak; Almanya’da yaptığı, son kültür merkezi binası için şunları söylemektedir; “öyle bir bina ki, sanki yüzyıllardır orada bulunan sade, basit bir kutu”. [49]



Şekil 5.8 Rohe, Illinois Teknoloji Enstitüsü, Şapel, 1949 [42]

Minimalist moda tasarımcılarından Fisher'da kendi tasarımlarının sadece bu yıl için geçerli olmadığını, tüm seneler için kullanılabilir olduğunu söylemektedir. Yalınlık ve basitlik, kıyafetlerinizin her yıl değişmesini engeller çünkü bu kıyafetler her zaman modadır. Amacını ise rahat ve kaliteli kıyafetler tasarlamak olarak açıklıyor, böylece tasarımlarının uzun süre giyilebileceğini savunuyor. [69]

5.2.3.3 Mekansal Boşluk

B. Zevi'ye göre, mekan mimarlığın özüdür. [65] Eylemlere ve öngörülen hedeflere uygun olarak tasarlanmış, sınırlandırılmış boşlukları ifade eden “mekan”, mimarının asıl elemanıdır.[48] Boşluk ise, mimari anlamda; biçimlendirilmiş mekan anlamına gelmektedir. Yalın bir iç mekan, ancak içinde varlığı bu denli net olarak okunabilen bir ‘boşluk’la varolur.

Günümüz minimalist tavrını benimseyenlere göre; yaşam karmaşası, etrafımızda oluşan karmaşa bizi yalın ve minimalist mekanlara sürüklemiştir. Bu mekanlar içerisinde insanlar, günün sıkıntı ve stresinden kurtulup kendilerini daha iyi hissetmektedirler. Tony Fretton'un örnek verdiği, New York'taki ‘Go Silk Showroom’da, mekanın içine giren insan, diğer mağazaların ve caddenin kalabalığından, kaosundan kurtuluyor, bu mekan içinde huzura kavuşuyordu. [9] Minimalist mekanların beğenilmesi, sakin, dingin ve huzurlu olmalarından kaynaklanmaktadır. Böylece yalınlığın, tasarımcı için bir amaç haline gelmesi anlaşılır olmuştur.

Minimalist tavrın esas teması; form ve mekanda başarılı yalın çözümler yaratmaktır. Bu hareketin temelini oluşturan “azaltma (reduction)” kavramı ile artık mekanın özü ve esası araştırılmaktadır. Önemli olan, esas olanın ne olduğunu tanımlayabilmek, boş mekanın olanca gücüyle varlığını kavrayabilmektir. Minimalist harekette; mekansal boşluk, sadelik, tekrar, düzen ve azaltılmış form, renk ve malzeme kullanılarak meydana getirilmiştir. Günümüzde mekansal boşluk, J. Pawson, C. Silvestrin gibi günümüz minimalist mimarlarının pek çoğunun da tasarımlarında dikkatle vurguladıkları ve ortaya çıkardıkları temel unsurdur.

Minimalist tavrı, mekan içerisinde ki fazlalıklardan kurtulmak için ‘azaltma’ yolunu seçmiştir. Mekan içerisinde ki tüm fazlalıklar atılarak, mekanın boşluğu ortaya çıkarılmıştır. Pawson’ın tasarımlarında ki esas amaçta; malzeme ve detayları ortaya çıkaran, yalın yüzeylerin algılanmasını sağlayan bu mekansal boşluğu yakalamaktır. Pawson, mekansal boşluğa, belli bir eliminasyonun sonucu varılabileceğini söylemektedir. [40] Bu da mekanın olduğu gibi görünmesini sağlamaktadır. Boş mekan, bir eksiklik yada tamamlanmamışlık değildir. Mekan içerisinde, boşluk etkisinin okunabilmesi için, az obje kullanılmalı, mekanı kuşatan duvarlar ise; objeler için bir fon yada mesnet değil, ışığın algılandığı yalın yüzeyler olarak kalmalıdır. [Şekil 5.6]

Claudio Silvestren da; ‘yansız, tarafsız mekan yaratma’ düşüncesini ortaya atmıştır. Bu mekanların sade ve basit görünmelerinin, tasarlanmamış veya anlamsız oldukları anlamına gelmediğini vurgulamıştır. [22] Bu mekanlar, insanları gündelik yaşamın karmaşasından ve kalabalıklığından uzaklaştırarak, daha huzurlu olmalarına ve kendileriyle başbaşa kalmalarına olanak verir. Öyle mekanlar vardır ki, içinde büyük bir huzur, dinginlik ve düzen vardır. Bu mekanlarda varolan herşey, insanın zihninde bir karmaşaya veya çelişkiye yol asla açmayacak şekilde yerli yerindedir. Eksikliğiyle yada fazlalığıyla mekana zarar veren hiçbir şey yoktur.

Minimalist tavrı ile ortaya çıkan mekansal boşluk kavramına en güzel örnek Shigeru Ban’ın tasarladığı “Wallless House” gösterilebilir. Bu evde tüm iç ve dış duvarlar kaldırılmış, doğa ile kesintisiz bir ilişki kurulmuştur. Mekansal boşluk yaratılmak için özel bir strüktürel konsept tasarlanmıştır. Çatı çelik kolonlarla taşıtılıp, mekan içerisindeki duvarlar kaldırılmış, sadece sürgü kapılar kullanılmıştır. Bu şekilde mekan bütün olarak algılanmakta, görsel basitlik ve süreklilik sağlanmaktadır. [62]

[Şekil 5.9a-b]



Şekil 5.9.a Shigeru Ban, Wall-Less House, [62]



Şekil 5.9.b Shigeru Ban, Wall-Less House, [62]

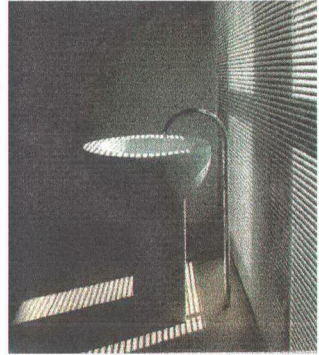
5.2.3.4 Malzeme ve Detay

Kullanılan malzemelerin çeşitliliğinin kısıtlanması, mimari yalınlığa ulaşmadaki temel etkenlerden biridir. Malzeme çeşitliliği, her bir araya gelişte tasarımcıyı farklı bir detay çözümüne zorlamaktadır. Malzeme çeşidi arttıkça, yapı daha karmaşık olmaya başlar, farklı malzemelerin birbirleriyle kurduğu ilişki ve bir araya gelişlerdeki zorlanmalar ise mekansal boşluğu ve yalınlığı yok etmektedir. J. Pawson, malzeme kullanımındaki fazlalığın olumsuz etkisini “Bana göre kullanılan malzemelerin tekil kalitesi, büyük önem taşımaktadır.” sözleriyle ortaya koymaktadır. [39] [Şekil 5.11]

Doğal malzeme kullanımı da, çoğu kez yalın bir mimarlık için etkin olmaktadır. Taş, ahşap, toprak gibi malzemeler ustaca kullanıldıklarında, insanda uyandırdıkları derinlik duygusuyla ve “basitlikleriyle” mimariye sadelik katarlar. J. Pawson, tasarımlarında doğal malzemeleri tercih edişini “Taşıdıkları derinlik duygusu ve yaşayan materyaller olmaları nedeniyle, ki bu benim için doğal malzemeyi yapay olandan ayıran en önemli unsurdur, genellikle doğal malzemeleri seçerim. Bir döşemede siyah vinil kullandığımda, bundan hemen rahatsızlık duymuştum. Görsel olarak materyalin, yüzeyin altında devam etmediği hissini taşıyordu.” sözleriyle ortaya koymaktadır. Buna karşın malzemenin nötr karakterinin ön plana çıktığı yapay malzemeleride kullanmaktadır. [45]



Şekil 5.10 Ando, Vitra Pavyonu, 1993



Şekil 5.11 Pawson, Miro House, 1988

Mimari yalnlığın elde edilmesinde, malzeme seçimi kadar malzemenin nasıl kullanıldığı da önemlidir. Mermer yada ahşap gibi doğal malzemelerin geniş, hacimli ve mümkün olan en az birleşimle, yekpare kullanımları görsel bir saflık içerir. Minimalist mekanda malzemenin bir araya gelişi, detaylandırılışı ve diğer öğelerle olan ilişkilerinde mükemmelliyet söz konusudur.

Minimalist yaklaşım, mimari estetiğin en zor ve acımasız olanıdır, çünkü düşünceye ve uygulamaya dair tüm kusurlar, pekçok yanlışın süslemeyle, dokuyla ve dekorasyonla gizlendiği geleneksel strüktürlerden farklı olarak olanca çıplaklığıyla ortadadır. [45] [Şekil 5.10]

Minimalist mekanın görüntüsü, ancak o mekanı oluşturan tüm birleşen, detay ve malzemelerin esasına indirgenmesi ve azaltılması ile ortaya çıkabilir. Bu mekanda, uygulamada mükemmellik ve doğruluk söz konusudur. Malzeme seçimindeki özen, aynı malzemenin kullanımı, detayların minimuma indirgenmesi ve uygulama sırasındaki konsantrasyon, malzemenin mekanla bütünleşmesine, mekanın özüne zarar vermemesini sağlamaktadır. John Sweitzer; “Benim çalışmalarım Minimalist, çünkü mekanı tasarlarken detayları alt üst etmeden, ışık.renk ve formun yalın ve tek başına durmasıyla ilgileniyorum” demiştir. [30]

Daha az ve basit olana ulaşmak gayreti, bilgiyi ve ustalığı gerektirir. Ustalık arttıkça, yapısal detaylar daha basitleşir ve çözüm için kullanılanlar azalır. Yapısal elemanların birbirleriyle kurduğu ilişki, mükemmelliğe ulaşır. Mies van der Rohe’nin Farnsworth evine, Pawson’un minimal iç mekanlarına, kusursuz yalnlıklarını kazandıran en önemli niteliklerden biri detay çözümlerindeki ustalıktır.

Minimalist tavrın ortak özelliklerine bağlı olarak ortaya çıkan mekansal etki aşağıdaki gibi özetlenebilir;

- Mekan içerisinde yaratılan görsel basitlik, sessizlik ve sakinlik etkisi
- Mekanın sınırlandırılması etkisinin yok olması, akışkanlık etkisi
- Nötr ve tarafsız mekan, işlevden bağımsız olma etkisi
- Bitmişlik etkisi

5.3 Çağdaş Minimalist Mimarlar

5.3.1 Tadao Ando

Çağdaş mimarlardan Ando, teknolojiyi, malzemeyi ve katı geometrik biçimleri yapılarında kullanmıştır. Ando, mimarinin netleşmesi için dört unsurun gerekliliğine inanmaktadır;

- Otantik malzeme; örnek olarak herhangi bir şey katılmamış beton, boyasız tahta gibi temel malzeme
- Saf geometri; Mimariye görüntüsünü kazandıran temel unsur.
- Doğa; işlenmemiş doğa değil, insan tarafından düzenlenmiş.
- Soyutlaştırılmış ışık, hava ve su [16]

Ando'nun yapılarında Japon geleneğinin etkilerini, Le Corbusier'in çıplak beton kullanımını ve birincil geometrik formlarını, Kahn'ın doğal ışığını görebiliyoruz. Ando, genellikle Le Corbusier'in yolundan gittiği düşünüldüğünden ve Minimalist tavır sergilediği için, modern olarak nitelendirilmiştir. Fakat Minimalist tutumunun, aslında Japon kültürünün ve geleneklerinin kullanılması isteğinden kaynaklandığını da açıkladığı bilinmektedir. Japon mimarisinde, yeni ama kökleri çok eskilere dayanan bir çığır açmış, müşterilerinin hayatlarındaki tüm fazlalıklardan kurtulmasını istemiş, kendi mimarisindeki gibi yaşamda da minimalist bir kullanımı şart koşmuştur.

Grid düzenin kararlılığı ve doğa ile bütünleşmesi, yalın geometrik formlar kullanması soyut bir mimari yaratmasını sağlamıştır. Yapılarının çok sade ve basit görünmesi onların ruhsuz ve kişisiz olduklarını ifade etmemektedir. Net geometrik formlar, brüt beton yüzeylerin ustaca kullanımı mekan içerisinde bir uyum sağlamaktadır.

Tasarımlarında hareketsizlik, zamansızlık ve belirli bir sakinlik yaratmayı amaçlamaktadır. Ando'nun mimarisi bize, Japon ruhunun en temel çelişkilerinden

birini, yani varolmanın en aşırı ve hayal edilemez uçlara kadar katlanılması gereken bir mücadele olduğunu, gösterme erdemine sahiptir.

Işık, Ando mimarisi içinde en önemli unsurlardan biridir. Brüt beton yüzeylerden yansıyan ışık, yarı ışık ve gölge, Ando mimarisinin mükemmelliğini yansıtır. Işık, yapıda netlik, yalınlık ve uyum sağlar. Işığın, mekansal oluşumun bir verisi ve yaratıcısı olması, Ando'nun tasarımlarında kullandığı en önemli özelliğidir. Işık, yapılarındaki şiirselliğin de önemli verilerindendir. [Şekil 5.13] Ando'nun mimarisinde yarı şeffaflıkta önemli bir yere sahiptir. Japon geleneğinin bir özelliğinden yola çıkarak, Ando'nun pek çok binasında kullandığı bu tema, gün ışığını süzerek iç aydınlığa dönüştürmeyi, gece ise iç aydınlığın dışa süzülmesi olarak özetlenmiştir. [31]

Farklı mekan elemanları ve bunların düzeni ve yanyana geliş mantığının, basitliği, sadeliği, uyumu, giderek belirli bir şiirselliğe varan yer yer ritmik ve ritm dışı tekrarı, Ando mimarlığının ana temasını oluşturmaktadır. Mekanı oluşturan elemanların yanısıra, malzemelerin de bu kurgusal mantık çerçevesinde birbiriyle uyumu, basitliği ve ilkeliliği ile sonsuza değin sürecektir. Önemli olan camın, taşın, mermerin burada yer alması değil, tüm bu değerlerden oluşan mekanın bütünselliği ve bu bütünsellik içerisindeki şiirselliktir. Çünkü bu parçaların teki değil, bunlardan oluşan şiir sonsuza dek sürer. Mekanın her bir noktasında çözümlenen kurgusal mantık, sonunda yapısal, mimari şiiri oluşturmaktadır. Sağır yüzeyler, ışık alan sağır yüzeyler ve şeffaflık, belirli bir sadelik ve netlikle tekrarlanarak, sürdürülen yapısal , mekansal uyumu belirlerler. [44]

Malzemeler mümkün olduğu kadar basite indirgenmiş ve sadece içerdeki açıklıkları ve hacimleri vurgulamaktadırlar. Ando'nun yapılarında hiç değişmeyen tek öge; betondur. Ando, betonu Le Corbusier gibi kaba kullanmamıştır. Son derece pürüzsüz, düz bir betondur. Duvar ya da kolonda kullanılmış olsun betonun bu pürüzsüzlüğü ağırlık hissini ortadan kaldırır.

1976 yılında Ando, kendisini mimar olarak tanıtan Azuma Evi'ni tasarlamıştır. Osaka'nın merkezinde, halen savaş öncesinden kalan ahşap sıra evler mevcuttur. Bu ev de Sumiyoshi mahallesinde, bu tür üç adet evin orta kısımlarının yerine yapılmış,

65 m2 kullanım alanı olan bir binadır. Ando mimarisinin bütün özelliklerini içeren bu yapıya, zamanımızın ilkel kulübesi de denebilir. Binayı ziyaret eden kişi ilk olarak “insan böyle küçük bir yerde nasıl yaşayabilir” diye şaşırarak birlikte, bir süre sonra yaşama, hayat ve ömür gibi kelimelerin gerçek anlamlarını düşünmeye başlar. [43] [Şekil 5.12]

Bu evin en önemli özelliği, iki blok arasına konumlandırılmış avlusudur. Salonda oturan kişi yemek odasına bu avludan geçmektedir. Böylece bu evde yaşayanlar ister istemez doğanın ve yaşamın içindedir. Evde, dış yaşamla bu kadar iç içe olmak, doğa ve insanı anlamaya yarar. Aynı zamanda doğanın içeriden de anlaşılabilmesi için yatak odalarının tavanlarına ışıklık açılmıştır. Işık, çıplak beton duvara, mevsime ve zamana göre hep şiddetli ve gölgesi değişerek yansıtmakta, mekana derinlik vermektedir. [Şekil 5.14]



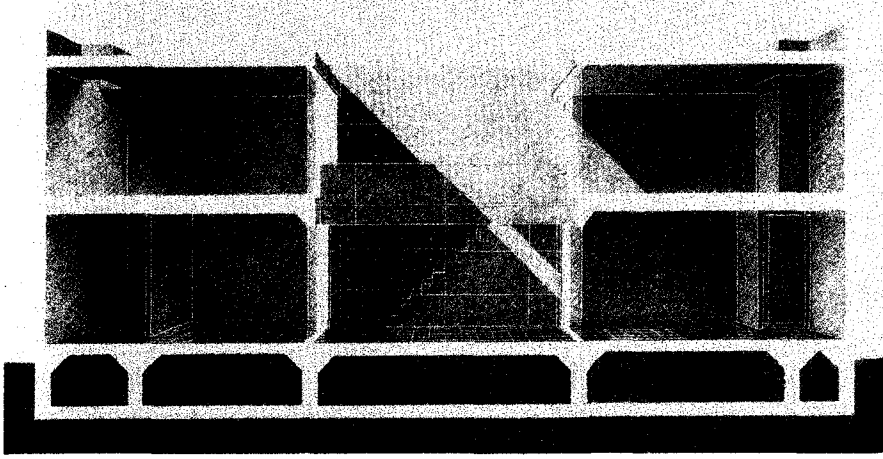
Şekil 5.12

T. Ando, Azume Evi, 1976 [64]



Şekil 5.13

T. Ando, Church of the Light, 1987 [44]

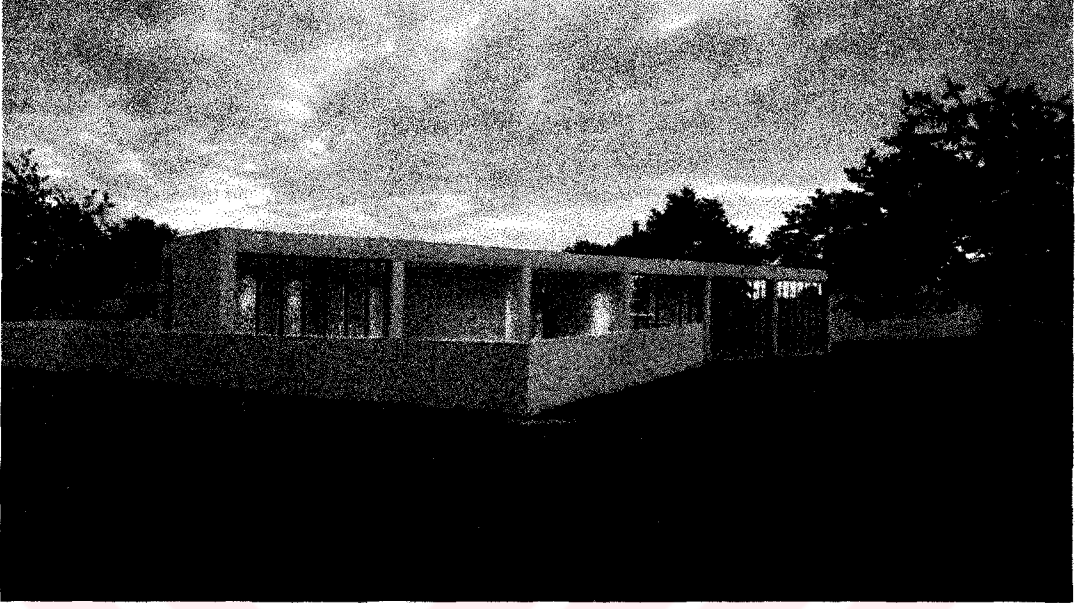


Şekil 5.14 T. Ando, Azume Evi, 1976 [64]

Doğu kültürünün karakterinde olan, ‘günlük yaşamın mahremiyeti’ kavramı, Azume evinde bize en güzel örneğini gösterir. İçte yeniden yaratılan ve kentsel alandan izole bir iç bahçe ve ona açılan tüm mekanlar bu avluyu oluşturur. Kentin yoğun ortamına, yalnızca bir giriş kapısı ve sağır brütbeton cephe ile kapanan ev, iç mekanda kullanıcıya zenginlikler sunmaktadır. Ando yapıda, japon orta tabakasının büyük ölçüde çağa ayak uydursa bile hala pekçok geleneğine bağlı veya bunları yitirmek istemez tavrını, tanımlamaktadır. Yeni kent yaşamının sunduğu kaotik yaşam biçimine karşı Japon mekan geleneğini yeniden kurgulamakta ve bunu süreksizliğin en iyi çaresi olarak görmektedir. Amaç, bir beton kutu ve bunun için de bir dünya, kapalı ancak ışık ile dramatize edilen basit bir kompozisyon yaratmaktır. Orta avlu, günlük hayatın merkezidir ve her odaya avludan erişilebilmektedir. Özel kompozisyonu sayesinde, avlu dört odanın herbirine mahremiyet sağlamaktadır.

Ando’ya göre; “dışardan bakıldığında basit bir kutu gibi görünen evlerinin içinin, yaşayanlar için birçok şey ifade ettiğini ayrıca doğanın kendini evin içerisinde de hissettirebildiğini” ifade eder. [64] Ando insanların suyla, rüzgarla ve kuşların sesini dinleyerek doğayla iletişim kurmasını, mimarının sadece göze değil, tüm duylara hitap etmesi gerektiğine inanıyordu. Ando, doğayla bağları kopmuş modern insanın, doğanın varlığını tüm ruhuyla ve bedeniyle deneyimleyebileceği mekanlar yaratmaktadır. Doğayı, bütün gücüyle insan yaşamı içine çekmek istemektedir. Buna rağmen Ando, yapılarında yeşil ögesi kullanmamaktadır, bunun sebebi de yoğun kentsel yerleşim içerisinde doğayla insanın yakın ilişki kurmasının artık olanaklı

olmadığını saptamasıdır. Buna en güzel örnek olarak; Vitra Konferans Pavyonu verilebilir. [Şekil 5.15]



Şekil 5.15 T. Ando, Vitra Pavyonu, 1993 [6]

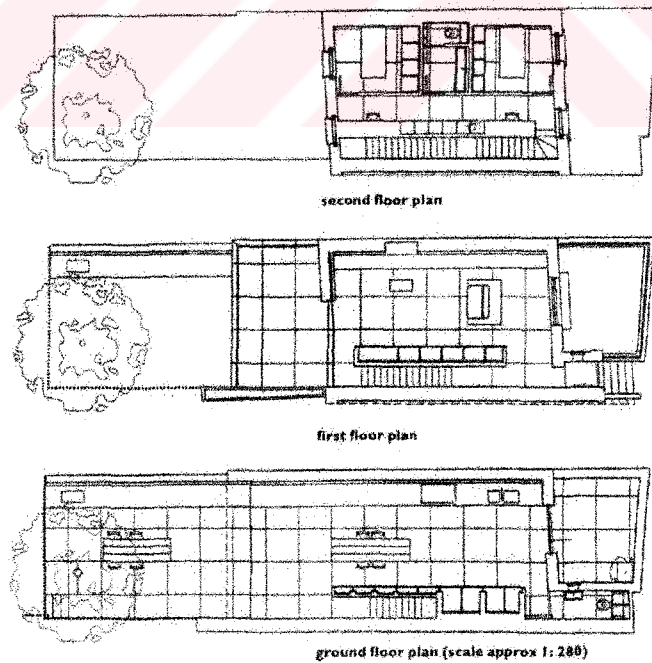
Projenin asıl amacı, yapı ile yer arasındaki ilişkiyi kurabilmektir. Bina, çevredeki doğa tarafından açıkça ifade edilmektedir. Verilen düz arazide, Ando binanın etkisini yumuşatmak için bina yüksekliğini alçak tutmuştur. Binanın bir kısmı yer altına yerleştirilmiş, bir kısım toprakta avluyu ortaya çıkarabilmek için kazılmıştır. Proje daire ve küp gibi basit formlar kullanılarak tasarlanmış ve boş-dolu alanlar arasında kontrast yaratılmıştır. Boşluk ve doluluk tasarımın içeriğini zenginleştirmektedir.

Kare, daire veya daire parçalarının kullanımı, doğanın karşısında mimarinin mantığının yerleşmesine yardımcı olmuştur. Yapı şekillenerek tasarımın nesnesi haline geldiği zaman, doğa, mimariyle ilişkilenebilir ve kendi bütünlüğünden birşeyler kaybeder. Görüntü değişir ve soyut elemanlara indirgenir; ışık, rüzgar, su veya gökyüzü olur. Doğanın soyutlanması, bu sembollerle ifade edilir.

5.3.2 John Pawson

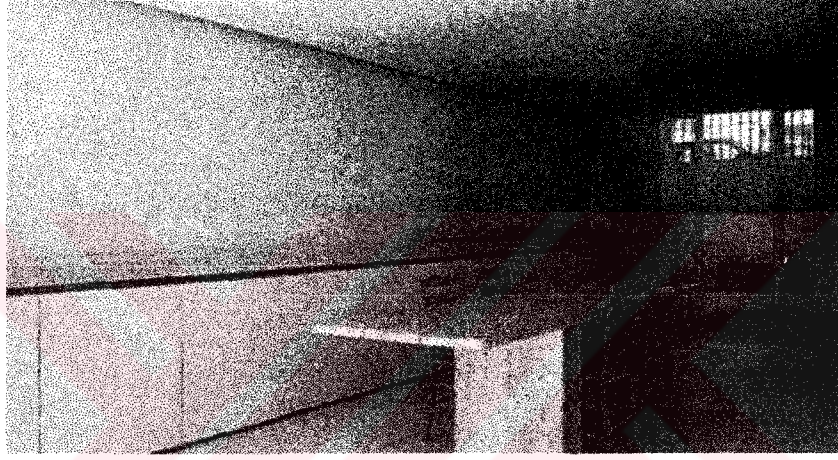
Pawson 1980'lerde, Londra'da sanatla ilgilenen zengin kişilere yaptığı ev tasarımı ile tanınmıştır. Çalışmalarında genel olarak süssüz, sade mekan ve formlar yaratmaktadır. Materyallerin dokusunu ortaya çıkarmak, boş mekanın canlandırılmasını sağlamak üzere çalışmalar yapmıştır. Pawson'ın dikkat çektiği nokta şudur; 'tasarımın bir sanat çalışması olması, mimarlığın özü açısından çok tehlikelidir. Bu mimarlık üzerinde bir baskı yaratmaktadır. Bu da yapılan çalışmanın esası olarak görülmektedir. Bu düşünce yanlıştır'. [51]

Mimarlık dergilerinde ve kitaplarında Pawson'ın çalışmalarını günümüz mimarlığından uzak, daha çok sanata yakın olarak nitelendirilir. Pawson ise, kendi mimarlığını şöyle tanımlamaktadır; "Benim mimarlığımda önemli olan başarılı mekanlar yaratmaktır. Ben tasarımlarımı yaparken insan hareketini, ölçeği, oranları, ışığı, mekân içerisinde kullanılacak malzemeleri, hepsini detaylı bir şekilde araştırırım. Mekanı sürekli olarak gözümde canlandırır. Mimari öğelerin birbiriyle olan ilişkilerini şekillendiririm." [39]



Şekil 5.16 Pawson, Pawson House [40]

Ölçek ve oran, Pawson'ın yalın mimarlığının oluşmasında yardımcı olmuştur. Işık ve gölge oyunlarında bu mimariyi şekillendirir. Pawson, çalışmalarında mekanın okunması ve algılanması için, ışık ve gölgeyi, özellikle doğal ışığın gün içerisindeki değişimini kullanmıştır. Pawson'ın kendisi için tasarladığı evde bu etkileri görebiliriz. Londra'nın güneybatısında, uzun ve dar bir arsada yer alan bu ev, kısıtlamalar getirilmiş düzenli bir indirgemenin sonucunda ortaya çıkmıştır. Planın basitliği ve geometrik formların kullanılması mekanın ve ışığın kalitesini zenginleştirmektedir. Mekanlarda tuğla ve ahşap gibi çevrenin geleneksel malzemeleri, yeniden yorumlanarak, kullanılmıştır. [Şekil 5.16]



Şekil 5.17 Pawson, Pawson House [40]

Pawson mekan içerisindeki fazlalıkların rahatsız edici bir unsur olduğunu, sadeleştirme ve arındırma ile mekanı bu fazlalıklardan kurtardığını söylemiştir. Sonunda sade, yalın ve kaos oluşturmeyen mekanlar yaratmıştır. Boş mekanın sıkıcı ve karakersiz olmadığını, temelde o boşluğun bir indirgemenin sonucu olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Mekan esasına indirgendiğinde, özüne ulaşınca sadelik kendini ifade etmeye başlar. Pawson, tasarımlarındaki sadeliği oluşturmak için, kullandığı temel unsurları şöyle özetlemiştir; sabır, bilgi, gelenek ve düşünce. [39]

“İnsanlar duvar üzerinde çeşitli havalandırma grilleri, aydınlatma elemanları dekorasyon dişleri, prizler ve lambalar kullanıyorlar, bu elemanları duvar yüzeyinde olmamaları gerekmektedir. Günümüzde klasik düşünce içerisinde olan kişiler yüzünden bu tanımsız yüzey ve mekanlar oluşmaktadır. Sadeliği sağlamak için

pürüzsüz basit bir yüzey oluşturmak yeterlidir. Yüzey ve formda sadeliği oluşturunca mekanın boşluğu kendini ifade edebilmektedir. Günümüzde boş mekanın heyecanını insanlar aramaya başlamışlardır. Mekana kendimden birşey katmam mekanın tanımlamaz, mekanın boşluğu zaten kendini ifade etmektedir”.

[31] [Şekil 5.17]

Buna en iyi örnek olarak; Cistercian manastırları gösterilebilir. Cistercian manastırları da sade ve yalın olarak tasarlanmış, mekan içerisinde çok az obje ve figür kullanılmıştır, aynı şekilde Budist tapınaklarında da mekan içerisinde obje çok azdır. Bu mekanları tanımlı yapan şeyler; onların sessiz, sakin olmalarıdır. Bu yapılarda boş ve yalın duvarlar çok özel ve anlamlı mekanlar yaratmışlardır. İçlerine girildiğinde bu çok rahat hissedilebilmektedir.

Pawson “Minimum” adlı kitabında yalınlık kavramının oluşmasındaki etkenleri şu şekilde özetlemiştir; tekrar ve saf geometri (matematiksel ideal formlar). Örnek olarak Pawson, Grek tapınaklarındaki sadelik etkisinin ana nedenini ‘tekrar’ olarak belirlemiş ve bu tekrarın insanda uyandırdığı ritm duygusundan bahsetmiştir. Bir diğer verdiği örnekte de; “Irak minarelerine yada Brunelleschi’nin Floransa’daki kubbesine yalınlıklarını kazandıran, sahip oldukları basit biçimsel mükemmeliyettir” demiştir.

Pawson’ın en önemli tasarımlarından biri de New York’ta yaptığı Calvin Klein Mağazası’dır. Pawson bu mağazayı tasarlarken, sanat galerisi ile aralarındaki benzerlikleri düşünmüştür. Alışılmış satış teknikleri burada kullanılmamış, tersine, kusursuzca sergilenen kıyafet ve nesneler sadece satış için bulunmamakta, görünüşleri ve mekandaki yerleriyle hoş bir atmosfer yaratmaktadır. Buradaki mobilya ve kıyafetler kendini zorla kabul ettirme veya reklam amacıyla değildirler.

Mağaza dört katlı olup, klasik bir görünüme sahip J.P. Morgan Bankasının yerine tasarlanmıştır. Mağazanın dış cephesine dokunulmamış, tek yapılan değişiklik orijinal pencerelerin yerine çerçevesiz cam panoların takılması olmuştur. Pawson, bu uygulamanın nedenini cephede yaratılmak istenen yalınlık etkisi olduğunu, bunun da malzeme ve detayda indirgeme ile sağlanacağını söylemektedir. [6] [Şekil 5.18]



Şekil 5.18 Pawson, Calvin Klein Mağazası, 1996 [96]

Pawson iç mekanda da sakin bir ortam yaratmak için, minimum sayıda renk, malzeme, form ve desen kullanmıştır. Işık her zamanki gibi düz yüzeylerde kendini belli etmiş, mekan içerisinde görsel algıyı arttırmıştır. Mekanda boşluk hissinin yaratılması için çok az obje ve mobilya kullanılmıştır. Mekan içerisinde yaratılan görsel basitlik, kullanıcıların kıyafetleri rahat algılamalarını sağlamaktadır. [Şekil 5.19]



Şekil 5.19 Pawson, Calvin Klein Mağazası, 1996 [96]

5.3.3 Claudio Silvestrin

Claudio Silvestrin mimarlığının en önemli özelliği, nötr ve tarafsız mekan yaratma idealidir (Ideal of neutral space). Tasarımlarını mükemmellik içerisinde, süsleme olmaksızın detaylandırılmış ve bitirilmiş olarak ortaya koymuştur. Silvestrin, minimalist tavrı, modernizm veya dekorasyonsuz mimarlık olarak tanımlamaz. [51]

Claudio Silvestrin mimarlığının temel ilkelerini şu şekilde özetleyebiliriz;

- Yeni, dürüst, yalın ve arınmış bir mimari yaratmak
- Zamansız ve imzasız bir mimarlık yaratmak
- Doğa ile bütünleşmiş bir mimari yaratmak
- Mekansal boşluğun kavranabileceği bir mimarlık yaratmak
- Düzensiz ve yoğun mekanlardan kurtulup, insanın kendini özgür hissettiği bir mekan yaratmak, mekan içerisinde sakinliğin görüntüsünü hissedebilmek
- Doğal ışığın mekan içerisindeki düz yüzeylerde algılanmasını sağlamak
- Malzemeler arasında bir uyum ve bütünlük sağlamak



Şekil 5.20 C. Silvestrin, Paris Shop [51]

Basitlik (simple) kavramı, Claudio Silvestrin mimarlığının temelini oluşturur. Görsel basitliği, mimarlıkta ulaşılması gereken son nokta olarak görür. Bir insanın bu yalın görsel etkiyi mekan içerisinde hissedilebilmesi, yapılan tasarımın başarısını gösterir. Görsel basitlik tanımına en uygun örnek olarak insan vücudunu göstermektedir. “İnsan vücudu dıştan bakıldığında çok basit görünür, fakat çok karmaşık ve olağanüstü bir mekanizmaya sahiptir. Bu basit görünümün altında mükemmel bir sistem bulunmaktadır. Her noktasıyla tasarlanmış ve düşünülmüştür, biz buna ‘tanrı veya doğa yarattı’ diyoruz. Aynı şey Mondrian’ın resimlerinde ve Cistercian manastırlarında da söz konusudur. Mondrian resimleri de basit ve yalın görünür, fakat bu onları anlamsız ve değersiz yapmaz. Bu resimde, basit görünümün altında müthiş bir birikim ve çaba yatmaktadır. Cistercian manastırlarında dış görünümleri itibari ile yalındır fakat bu görünüm altında büyük bir emek ve düşünce yatmaktadır.” [51]

Tasarımları içerisinde, kendisi tarafından yapıldığına dair bir bilgi bulunmasını istememektedir. Zamanı, imzası ve egosu olmayan bir mimarlık yaratmıştır. Örnek olarak; Almanya’da yaptığı kültür merkezi gösterilebilir; “ öyle bir bina tasarladım ki; dışardan bakıldığında sanki yüzyıllardır orada durmaktadır. Hiçbir ekspresyonist yanı olmayan basit, sade bir kutu. [7]

Aynı şekilde, Silvestrin Tate Modern Galery tasarımında da amacının binayı olduğu gibi korumak olduğunu söylemektedir. Buradaki tasarımını şöyle açıklamaktadır; “Günümüzde mimarlıkta bir moda oluştu; ‘her mekanı her köşeyi değiştirip kendimize özgü birşeyler yapmak mekanla birşeyler ekleme çabası’. Benim amacım ise mekan içerisindeki herşeyi kaldırıp mekanın boşluğunu ortaya çıkarmaktır. Bir bina veya mekan gerçekten güzelse onu tekrar güzel kılmaya çalışmak onu manupüle etmek ve değiştirmek gerekmez. Onu ilk haline, özüne indirgemeye çalışmak en doğru çözüm olacaktır.”

Claudio Silvestrin, mekansal boşluğu ortaya çıkartan duvarı da şu şekilde tanımlamıştır; “Duvarlar insanı hesaba katmadan mekanı oluşturmaktadırlar. Ancak insanın kendisini öne çıkarma arzusu, böyle bir mekanı karmaşıktırmaya çalışmasına neden olur. Yalın duvarlardan sessizce yayılan kuvvet, mekandır ve insan duvarları kendine ait nesnelere birer mesnet haline getirerek bu kuvveti zekice

azaltmaktadır. Duvarlar tek başlarına mükemmel bir iç mekan oluşturmaktadırlar ve doğru yerleştirilen birkaç obje hayal gücümüz üzerinde bir dürtü oluşturmakta ve odayı kaplayan ve mekan diye adlandırdığımız hava kütesinin algılanmasına yardım etmektedir.” [31] [Şekil 5.21]



Şekil 5.21 C. Silvestrin, Paris Shop [51]

6. SONUÇ

Bu tez çalışması; kapsamında yapılan incelemeler ışığında, günümüzde ortaya çıkan minimalist tavır ile ilgili aşağıdaki konuların altını çizilebilir.

- Japon mimarlığının basitliği, sadeliği ve azlığı Minimalist tavrı doğrudan etkilemiş; mekansal boşluk kavramına, Japon mekanının sakinliğinin ve boş mekana atfedilen değerin yorumlanması sonucu varılmıştır. Bu, Corbusier ve Wright gibi bazı modernist ustaların Uzakdoğu mimarisinden etkilendiği gözönüne alındığında daha da anlam kazanmaktadır. Uzakdoğu mimarisi zaten Modernizm'in oluşmasında temel olmuştur.
- Minimalist tavır, mimarideki azaltılmışlığı, arınmayı ve sadeliği tümüyle kucakladığı için çoğunlukla erken modernist amaçların ve formların bir canlanması olarak algılanmaktadır. Mekanın açıklığına ve sürekliliğine duyulan ilgi, tüm detayları minimuma indirmek, genelde beyaz tonlarda olan yüzeyler üzerinde doğal ışıkla elde edilen efektler, Modernizm'in netlik ve yalınlık ilkesi, De Stijl'in kişisel çeşitliliği minimuma indirgeme fikri, Loos'un beyazı, sade ve anti-eklektik yapıları, Mies'in kusursuzluğu ve bitmişliği gözönüne alındığında, Modernizm ile minimalist tavır arasındaki bağları açıkça ortaya koymaktadır. Bütün bunlara ilave olarak, yerel kültürlerde anonim mimarlık ürünlerinde gözlenebilen yalınlığın, bugün minimalist tavır ile global boyuta taşındığı görülmektedir. Buna bağlı olarak, minimalist tavrın evrenselliğinden bahsetmek olanaklıdır.
- Modernizm'de her tasarımcının yalınlık anlayışı farklıdır. Mies, Wright, Corbusier hepsi yalınlığı kendi mimari dilleri ile ifade etmişlerdir. Fakat günümüzde tekrar canlanan Minimalist tavrın kendine ait ortak özellikleri söz konusudur. Bu açıdan, Modernizm ile bugünkü Minimalist tavır arasında bir fark olduğu söylenebilir. Bu fark birinin yeni bir yaşam biçiminin mekanını önermesi, diğerinin çeşitlik içinde bir önerme ve tüketime açık bir dekorasyon olmasıdır. Günümüzdeki minimalist tavır dekorasyonlaştığı sürece popülerleşmekte, ya da popülerleşmekten kurtulamamaktadır.

- Anonim ve kurumsal mimarlıkta Minimalizm'den söz edilebilir. İlkinde yaşam biçiminin mekana ve tasarıma yansması iken, ikincisinde ilk kez Modernizmle yalınlık olarak gündeme gelmiş farklı bir mimarlık ve mekan dili önerme girişimidir. Sonuca bilinçli ve kontrollü bir tasarlama etkinliği yoluyla ulaşılır.
- Minimalist tavır; tasarımda reddetmek, eksiltmek, basitliği koalamayı amaçlamaktan öte, mimarlığın temel konsepti olan mekan tasarımında, ışık, form ve malzeme aracılığıyla yalınlaştırmayı hedeflemektedir. Esas tema, süslemeyi yok etmek değil, form ve mekan özelliklerinin süsleme tarafından örtülmemesi ve bu yolla, yalın çözümlerin estetiğini yakalamaktır. Minimalist tavrıla ortaya çıkan azaltma kavramı, artık mekanın özüne ve esasına varmaya yöneliktir. Buna bağılı olarak minimalist tavır tasarımda mimari öğeden çok tasarım öğelerini kullanmaktadır.
- Mimarlıkta yeniden canlanan Minimalist tavır ile birlikte mekan ve mekanla kurulan ilişkiler yeniden şekillenmiştir. Tasarımlarda minimum sayıda renk, doku, biçim ve form kullanılmaya başlanmış, sade ve minimal olana ulaşma arzusu akli kullanan tasarımın bir başarısı gibi görünmeye başlamıştır. Bu haliyle minimalist tasarımın rasyonalist bir ekseninde geliştiğı söylenebilir.
- Buna karşın anonim mimarlıktaki Minimalizm'in, tasarımda bir kendiliğindenlik ve Romantizm'in etkisini yansıttığı gözlenmektedir. Hatta burada, yaşam biçimleri, inanç ve değer sistemlerinin mekana yansması olarak ortaya çıkan minimalist tavır inceltilmemiş ve kabalık olarak nitelendirilmiştir. Kurumsal mimaride ise 'minimalist ürün' tasarımcı mantığı yoluyla varılan noktadır. Artık yaşam şeklinin ve dini inanışların tasarım üzerindeki etkileri kalkmış olup, sonuna kadar tasarlanmış mekanlarda tasarımın bitmişliği ve mükemmellik görünümü çoğu zaman onun, tek başına bir özne veya obje olması durumunu yaratır. Yaşayanların mekan üzerindeki etkileri minimuma indirgenmiş, insan gerçeğı unutulmuş, yaratılan steril ve sentetik mekanlarda salt bir dokunulmazlık etkisinin hakim olduğu görülmektedir.

- Çoğu Minimalist bina tasarımları, kentsel bağlamda görsel basitlikleri ve yalın hatlarıyla tek başlarına ve mevcut çevreye yabancı kalabilmektedirler. Bu durumda Minimalist tavrın yerle ilişkisi sorgulanabilir.
- Antik çağdan, günümüz mimarlığına kadar oluşmuş mimari akımlar zamanla değişime uğramışlardır. Marcos'un "Minimalism" adlı kitabında belirttiği gibi bu akımların bazıları zamanla Pre, Post ve Neo gibi ekler alıp değişime uğramış, bazıları da zaman içerisinde yok olmuşlardır. [30] Fakat Minimalizm'in dili tasarım dili olduğu için değişime uğramasından ziyade tekrar tekrar ortaya çıkması söz konusu olabilir. Günümüz Minimalist tavrında çıkış noktası modayla ilintili olup, iç dekorasyonla popülerleşmiş ve canlanmıştır. İşte bu noktada, zaman içerisinde Minimalist tavrın dozunun azalmasının söz konusu olabileceği düşünülebilir. Kullanıcının daha fazla özgürlük ve mekana müdahale etmek istemesi mekan üzerindeki bu yaptırımcı ve baskıcı tutumun giderek azalmasına neden olabilir.

KAYNAKLAR

- [1] **Akcan, E.**, (1997). “Rasyonalizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 3, sy 1535-1538
- [2] **Ayverdi, A.**, (1972). “Japonya Mimarlığı Mekanı”, İTÜ Matbaası, İstanbul
- [3] **Babacan, İ.**, (1997). “Piet Mondrian”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 2, sy 1292
- [4] **Baeza, A.C.**, (1994). “more with less”, Architectural Design, No: 110
- [5] **Batur, E.**, (1998). “Modernizmin serüveni”, YKY, İstanbul
- [6] **Cerver, F. A.**, (1997). “The Architecture of Minimalism”, HBI, New York
- [7] **Chave, A.**, (1992). “Minimalism And the Rhetoric of Power”, Art in Modern Culture, Phaidon, New York
- [8] **Colquhoun, A.** (1990). “Mimari Eleştiri Yazıları”, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul
- [9] **“Contextual Minimalism”.** (1994). Architectural Design, No. 110, sy 42-44
- [10] **Doğrusay, İ. T.** (1998). “Doğal Aydınlatmanın İşlevsel ve Estetik Boyutları”, Yapı Dergisi, Yem Yayınları, İstanbul, No:235, sy 76-82
- [11] **Eroğlu, Ö.** (1998). “Minimal Art”, Yapı Dergisi, Yem Yayınları, İstanbul, No:199, sy 120-126
- [12] **Erzen, J.N.**, (1997). “Robert Morris”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 2, sy 1297-1298
- [13] **Erzen, J.N.**, (1997). “Donald Judd”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 2, sy 922-923
- [14] **Erzen, J.N.**, (1997). “Minimal Sanat”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 2, sy 1260-1261
- [15] **“Geometrik Soyutlama”.**, (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, Cilt 1

- [16] **Güler, B.**, (2000). "Mimari-Doğa İlişkisi ve Doğayla Uyumlu Mimari Tasarım Yaklaşımları Üzerine bir İnceleme", Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [17] **Gür, Ş.Ö.** (1999). "Minimalizm-Fütürizm-Natüralizm-Yoksa?", Yapı Dergisi, Yem Yayınları, İstanbul, No:210, sy 57-69
- [18] **Gür, Ş.Ö.** (1998). "Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-3", Yapı Dergisi, No:198 Yem Yayınları, İstanbul
- [19] **Gür, Ş.Ö.** (1999). "Minimalizm Yeniden Ziyaret mi Ediyor?", Yapı Dergisi, No:211, Yem Yayınları, İstanbul
- [20] **Gürer, T.K.**, (1995). "Mimarlıkta söylemin temsili belirlemesi - iki 20.yy örneği : Pürizm ve Neo-plastizm", Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [21] **Hasol, D.**, (1993). "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü", YEM Yayınları, İstanbul
- [22] **Hubeli, E.**, (1998). Minimal Forms-Architectural Concepts, Beyond the minimal, AA
- [24] **"İslam'da Erdemlik".**, (1999). Diyanet İşleri Yayınları, İstanbul
- [25] **İzgi, U.**, (1999). "Mimarlıkta Süreç", YEM Yayınları, İstanbul
- [26] **Kortan, E.**, (1996). "Mimarlıkta Rasyonalizm", Mimari Akımlar I, Yem Yayınları, İstanbul, sy 54-63
- [27] **Kortan, E.**, (1996). "Mimarlıkta Estetik Değerler", Yapı Dergisi, Yem Yayınları, İstanbul, No: 211 sy 63-69
- [28] **Kortan, E.**, (1996). "Modern ve Post Modern Mimarlığa Eleştirel Bir Bakış", Mimari Akımlar 2, Yem Yayınları, İstanbul, sy 36-47
- [29] **Le Corbusier**, (1999). "Bir Mimarlığa Doğru", Y.K.Y, İstanbul.
- [30] **Marcos, J.R.**, (2000). "Minimalism", GG, Barcelona
- [31] **Melhuish, C.**, (1994). "On Minimalism in Achitecture", Architectural Design, No: 110, sy 9-14
- [32] **Meyer, J.**, (2000). "Themes and Movements, Minimalism", Phaidon, London
- [33] **Mutlu, B.**, (1996). "Mimarlık Tarihi, Ders Notları", Mengitan Matbaacılık, İstanbul
- [34] **Noever, P.**, (1997). "Architecture in Transition", Prestel, Munich

- [35] **Oğuz, Ş.**, (1999). "Platon'un Rönesans Mimarlık Düşüncesine Etkileri; Mimaride İdealist Estetik", Yapı Dergisi, Yem Yayınları, İstanbul, No:212, sy 66-72
- [36] **Onat, E.**, (1995). "Mimarlık, Form ve Geometri", YEM Yayınları, İstanbul.
- [37] **Ökem, S.**, (1994). "Minimal Konutlarda Mobilya", Mimarist, No:2 TMMOB Mimarlar Odası, İstanbul
- [38] **Özer, B.**, (1986). "Yorumlar Kültür Sanat Mimarlık", Yem Yayınları, İstanbul
- [39] **Pawson, J.**, (1998). "Minimum", Phaidon, Hong Hong
- [40] **"Plain Pawson".**, (1998). Architecture Review, Mayıs, No: 1239, sy 93-95
- [41] **Rasmussen, S.**, (1994). "Yaşanan Mimari", Remzi Yayınevi, İstanbul
- [42] **Roth, L.M.**, (2000). "Mimarlığın Öyküsü", Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- [43] **Sağdıç, B.**, (1996). "Tadao Ando ve Konut Tasarımı", Mimarlık Dekorasyon, Proje Ltd., No: 50, sy 52-103
- [44] **Sağdıç, B.**, (1991). "Mimari'de, yalınlık, uyum ve şiirsellik", Mimarlık Dekorasyon, Proje Ltd., No: 7, sy 98-104
- [45] **Saur, V.**, (2000). "Less is More Minimalism and other Arts", Phaidon, New York
- [46] **"Stone Simplicity".**, (2000). Architectural Review, No: 1235, sy 78-80
- [47] **Şener, M.S.**, (1991). "Ando ve İpuçları", Mimarlık Dekorasyon, Proje Ltd., No: 7, sy 82-96
- [48] **Şentürer, A.**, (1990). "Mimaride Estetik Olgusunun 'Mutlak-Değişmez' ve 'Bağımlı-Değişken' Özellikleri Açısından İrdelenmesi", Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- [49] **Silvestrin, C.**, (1994). "Architecture of Lessness", Architectural Design, No: 110, sy 32-35
- [50] **Steele, B.**, (1998). Minimal returns: Minimalism in drag, Beyond the minimal, AA
- [51] **"Something or nothing : minimalism in art and architecture".**, (1999)., Architectural Design, No: 139, sy 8-14
- [52] **Tanyeli, U.**, (1997). "Modernizm", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 2, sy 1286-1289

- [53] **Tanyeli, U.**, (1997). “Modernizm’in Sınırları ve Mimarlık”, Modernizm’in serüveni, YKY, İstanbul, sy 63-71
- [54] **T.D.K**, (1982). Türkçe Sözlük, T.D.K Yayınları, Ankara
- [55] **Tükel, N.**, (1997). “Kazimir Malevich”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 2, sy 1158-1159
- [56] **Uluoğlu, B.**, (1999). “Ders Notları”, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Taşkışla
- [57] **Uz, F.**, (1999). “Mimarlıkta Zamansızlık”, yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- [58] **“Uzakdoğu Dinleri”**, Memo Larousse, Aydın Yayınlar, İstanbul
- [59] **Venturi, R.**, (1991). “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki”, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul
- [60] **Vice, P.**, (1994). “Minimalism And The Art Of Visuel Noise”, Architectural Design, No: 110, sy 15-19
- [61] **Vitruvius.** (1993). “Mimarlık Üzerine On Kitap”, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul
- [62] **“Wall-Less House”.**, (1999). Architectural Design, No: 139, sy 29-31
- [63] **Wolfe, T.**, (1996). “Bauhaus ve Sonrası”, Mimarlar Derneği Yayınları, İstanbul
- [64] **Yamamoto, T.**, (1995). “Tadao Ando”, Çağdaş Mimarlar 1, Yem Yayınları, İstanbul, sy 9-15
- [65] **Zevi, B.** (1990). “Mimariyi Görmeyi Öğrenmek”, Birsen Yayınları, İstanbul
- [66] **“Zen”**, Meydan Larousse, Cilt 20
- [67] **“www.Minimalistdesign.com”**
- [68] **“www.egroupsmminimalist.com”**
- [69] **“www.eileenfisher.com”**
- [70] **Trevarian.,** (1981). “Şibumi”, E Yayınları, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında İstanbul’da doğan Cenk Haluk Irmak, orta öğrenimini 1994 yılında Suadiye Lisesi’nde tamamlamıştır.

1995 yılında, Y.T.Ü Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’ne girmiş ve 1999 yılında bu bölümden mezun olmuştur.

1999 yılında, İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Bina Bilgisi Programını kazanarak yüksek lisans öğrenimine başlamıştır.



**Y.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMAN YAYIN MERKEZİ**