

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**EKSPRESYONİZM KAVRAMI VE MİMARLIKTAKİ EKSPRESYONİZM'İN  
FRANK GEHRY BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Hale KESKİNALEMDAR**

**Anabilim Dalı : Mimarlık**

**Programı : Mimarlık Tarihi**

**EKİM 2011**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**EKSPRESYONİZM KAVRAMI VE MİMARLIKTAKİ EKSPRESYONİZM'İN  
FRANK GEHRY BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Hale KESKİNALEMDAR  
(502071115)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 12 Eylül 2011**

**Tezin Savunulduğu Tarih : 13 Ekim 2011**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Filiz ÖZER (İTÜ)  
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Turgut SANER (İTÜ)  
Doç. Dr. Evangelia ŞARLAK (IŞIK ÜN.)**

**EKİM 2011**





*Aileme ve sevdiklerime,*



## ÖNSÖZ

Tez çalışmam sırasında benden değerli bilgi ve birikimlerini esirgemeyen, her konuda yapıcı eleştirileriyle katkıda bulunan değerli hocam Prof. Dr. Filiz Özer'e,

Tezin yazım süreci boyunca beni destekleyen Hakan Deniz Özdemir'e, hiç bir zaman yardımlarını benden esirgemeyen dostlarım Gözde Gürsoy ve Nihan Kıvrak'a, anlayışlarından ve sabrından ötürü arkadaşlarıma, işverenlerim Burçak Önsoy ve Engin Deniz'e, akademik çalışma yapmam konusunda beni teşvik eden, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen annem Sevil Keskinalemdar, babam Erol Keskinalemdar ve tüm aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ekim 2011

Hale Keskinalemdar  
(Mimar)



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

|                                                                                  |            |
|----------------------------------------------------------------------------------|------------|
| ÖNSÖZ.....                                                                       | v          |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                | vii        |
| KISALTMALAR .....                                                                | ix         |
| ŞEKİL LİSTESİ.....                                                               | xi         |
| ÖZET.....                                                                        | xv         |
| SUMMARY .....                                                                    | xvii       |
| <b>1. GİRİŞ .....</b>                                                            | <b>1</b>   |
| 1.1 Amaç .....                                                                   | 1          |
| 1.2 Kapsam.....                                                                  | 2          |
| 1.3 Yöntem .....                                                                 | 3          |
| <b>2. EKSPRESYONİZM KAVRAMI.....</b>                                             | <b>5</b>   |
| 2.1 Ekspresyonizmin Tanımı.....                                                  | 5          |
| 2.2 Ekspresyonizmin Tarihçesi .....                                              | 10         |
| 2.3 Mimarlık Dışındaki Sanatlarda Ekspresyonizm.....                             | 18         |
| <b>3. MİMARLIKTAKİ EKSPRESYONİZM KAVRAMI.....</b>                                | <b>47</b>  |
| 3.1 Mimarlıkta Ekspresyonizm .....                                               | 47         |
| 3.2 Mimarlıkta Ekspresyonizm'in 20. Yüzyıl Başından İtibaren Gelişimi.....       | 53         |
| 3.2.1 Ütopik projeler .....                                                      | 56         |
| 3.2.2 Uygulanan projeler.....                                                    | 72         |
| <b>4. FRANK GEHRY'NİN HAYATI ve TASARIMA YAKLAŞIMI .....</b>                     | <b>97</b>  |
| 4.1 Frank Gehry'nin Hayatı ve Eğitimi.....                                       | 97         |
| 4.2 Frank Gehry'nin Tasarıma Yaklaşımı .....                                     | 101        |
| 4.3 Frank Gehry'nin Genel Hatları ile Kariyeri .....                             | 103        |
| <b>5. MİMARLIKTAKİ EKSPRESYONİZM'İN FRANK GEHRY BAĞLAMINDA İNCELENMESİ .....</b> | <b>115</b> |
| 5.1 Frank Gehry'nin Ekspresyonist Felsefesi .....                                | 115        |
| 5.2 Frank Gehry'nin Ekspresyonist Yapılarından Örnekler.....                     | 124        |
| 5.2.1 Aerospace Müzesi .....                                                     | 125        |
| 5.2.2 Vitra Tasarım Müzesi.....                                                  | 133        |
| 5.2.3 Weisman Sanat Müzesi .....                                                 | 140        |
| 5.2.4 Guggenheim Müzesi, Bilbao.....                                             | 146        |
| 5.2.5 Walt Disney Konser Salonu .....                                            | 164        |
| 5.2.6 Ulusal Hollanda Binası .....                                               | 178        |
| 5.2.7 Deneyisel Müzik Projesi .....                                              | 185        |
| 5.2.8 Marques de Riscal Şaraphane ve Otel.....                                   | 197        |
| 5.2.9 IAC Binası.....                                                            | 204        |
| 5.2.10 Clevelend Kliniği Lou Ruvo Merkezi.....                                   | 211        |
| 5.2.11 Beekman Kulesi .....                                                      | 217        |
| 5.2.12 Yeni Dünya Senfonisi Merkezi.....                                         | 224        |
| 5.2.13 Guggenheim Müzesi, Abu Dabi.....                                          | 231        |

|                                        |            |
|----------------------------------------|------------|
| <b>6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....</b> | <b>237</b> |
| <b>KAYNAKLAR.....</b>                  | <b>245</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                   | <b>253</b> |

## **KISALTMALAR**

|              |                                                               |
|--------------|---------------------------------------------------------------|
| <b>MSGSÜ</b> | : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi                     |
| <b>İTÜ</b>   | : İstanbul Teknik Üniversitesi                                |
| <b>ABD</b>   | : Amerika Birleşik Devletleri                                 |
| <b>MOMA</b>  | : Museum of Modern Art                                        |
| <b>TWA</b>   | : Trans World Airlines                                        |
| <b>CATIA</b> | : Conception Assistée Tridimensionnelle Interactive Appliquée |
| <b>FOG</b>   | : Frank Owen Gehry                                            |
| <b>EMP</b>   | : Experience Music Project                                    |
| <b>MOCA</b>  | : Museum of Contemporary Art                                  |
| <b>LA</b>    | : Los Angeles                                                 |
| <b>TGC</b>   | : The Georgetown Company                                      |
| <b>IAC</b>   | : Inter Active Crop                                           |





## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 2.1 : Max Pechstein, “Palau Üçlüsü” Resminden Bir Bölüm.....               | 22 |
| Şekil 2.2 : Max Beckmann “Gece” Tablosu, 1918-19.....                            | 24 |
| Şekil 2.3 : George Grosz “The Street” Tablosu, 1915.....                         | 25 |
| Şekil 2.4 : Debussy Notasyonundan Bir Örnek .....                                | 27 |
| Şekil 2.5 : Schonberg Notasyonundan Bir Örnek.....                               | 28 |
| Şekil 2.6 : Alexander Archipenko, Boks Maçı. ....                                | 31 |
| Şekil 2.7 : Constantin Brancusi, “The Kiss” (Öpücük) .....                       | 32 |
| Şekil 2.8 : E.Barlach “Uçan Melek” Orijinal Kalıptan Yeniden Üretilmiş Kopya ... | 33 |
| Şekil 2.9 : W. Lehmbruck, “Diz Çökmüş Kadın” .....                               | 34 |
| Şekil 3.1 : Poul Scheerbart Eskiz.....                                           | 58 |
| Şekil 3.2 : Bruno Taut Cam Pavyon .....                                          | 60 |
| Şekil 3.3 : Bruno Taut Alpler Mimarisi Eskiz .....                               | 60 |
| Şekil 3.4 : Hans Poelzig, Büyük Tiyatro .....                                    | 64 |
| Şekil 3.5 : Hermann Finsterlin, Cam Ev.....                                      | 65 |
| Şekil 3.6 : Hermann Finsterlin, “Aterlierbau” Eskizi.....                        | 66 |
| Şekil 3.7 : Antonio Sant’Elia, “Power Station” Eskizi.....                       | 68 |
| Şekil 3.8 : Antonio Sant’Elia, Modern Bina.....                                  | 70 |
| Şekil 3.9 : Antonio Sant’Elia, Yeni Şehir.....                                   | 71 |
| Şekil 3.10 : Birinci Götheanum .....                                             | 73 |
| Şekil 3.11 : Birinci Götheanum Kesiti.....                                       | 73 |
| Şekil 3.12 : İkinci Götheanum .....                                              | 74 |
| Şekil 3.13 : İkinci Götheanum, Merdivenler .....                                 | 75 |
| Şekil 3.14 : Einstein Kulesi .....                                               | 77 |
| Şekil 3.15 : Erich Mendelsohn Eskizleri .....                                    | 78 |
| Şekil 3.16 : Einstein Kulesi Eskizleri .....                                     | 80 |
| Şekil 3.17 : Einstein Kulesi Kesiti.....                                         | 81 |
| Şekil 3.18 : Einstein Kulesi Bodrum Kat Planı .....                              | 82 |
| Şekil 3.19 : Einstein Kulesi Zemin Kat Planı .....                               | 83 |
| Şekil 3.20 : Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp .....                                  | 84 |
| Şekil 3.21 : Uzayan Çatının Kapattığı Yarı Açık Alan .....                       | 85 |
| Şekil 3.22 : Şapel Vaziyet Planı .....                                           | 85 |
| Şekil 3.23 : Şapel İç Mekan.....                                                 | 86 |
| Şekil 3.24 : Şapel’in Kavramsal Metafor Eskizleri .....                          | 87 |
| Şekil 3.25 : T.W.A Eero Saarinen .....                                           | 88 |
| Şekil 3.26 : T.W.A Plan.....                                                     | 89 |
| Şekil 3.27 : T.W.A Projesi Detaylar .....                                        | 89 |
| Şekil 3.28 : T.W.A Projesi İç Mekan.....                                         | 90 |
| Şekil 3.29 : Sidney Opera Evi.....                                               | 92 |
| Şekil 3.30 : Sidney Opera Evi Kesiti .....                                       | 92 |
| Şekil 3.31 : Sidney Opera Evi Planı, Ana Salonlar .....                          | 93 |
| Şekil 3.32 : Sidney Opera Evi, Oditoryum .....                                   | 94 |
| Şekil 3.33 : Sidney Opera Evi, Kaplumbağa Metaforu .....                         | 95 |

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 4.1 : Gehry Evi, Aksonometrik Perspektif .....                                               | 104 |
| Şekil 4.2 : Gehry Evi, Eklenen Mutfak Bölümü .....                                                 | 105 |
| Şekil 4.3 : Gehry Evi, Doğu Cephesi .....                                                          | 105 |
| Şekil 4.4 : Geffen Contemporary, Giriş Kısmı ve Saçak .....                                        | 107 |
| Şekil 4.5 : Geffen Contemporary, Galeriler .....                                                   | 107 |
| Şekil 4.6 : Loyola Hukuk Okulu, Kuzey Görünüşü .....                                               | 108 |
| Şekil 4.7 : Aerospace Müzesi, Kuzey Görünüşü .....                                                 | 109 |
| Şekil 4.8 : Winton Konuk Evi .....                                                                 | 110 |
| Şekil 4.9 : Fishdance Restoranı, Japonya .....                                                     | 110 |
| Şekil 4.10 : Chait Day Binası, İkinci Kat Planı .....                                              | 111 |
| Şekil 4.11 : Chait Day Binası, Yol Görünüşü .....                                                  | 112 |
| Şekil 4.12 : Festival Disney, Disneyland, Paris .....                                              | 113 |
| Şekil 4.13 : Schnabel Evi, Brentwood .....                                                         | 113 |
| Şekil 5.1 : Claus Sluter'in Yas Tutan Figürleri .....                                              | 115 |
| Şekil 5.2 : Frank Gehry'nin Lamba Tasarımları .....                                                | 116 |
| Şekil 5.3 : Frank Gehry, Guggenheim New York Müzesi'ndeki "Art of the<br>Motorcycle" Sergisi ..... | 118 |
| Şekil 5.4 : "Madonna and Child", Bellini .....                                                     | 119 |
| Şekil 5.5 : Dusseldorf Projesi, CATIA Modeli .....                                                 | 122 |
| Şekil 5.6 : Aerospace Müzesi Ön Cephe .....                                                        | 125 |
| Şekil 5.7 : Aerospace Müzesi Geniş Vaziyet Planı .....                                             | 126 |
| Şekil 5.8 : Müze'nin Exposition Park'tan Görünümü .....                                            | 126 |
| Şekil 5.9 : Müze'nin IMAX Tiyatro Tarafı .....                                                     | 127 |
| Şekil 5.10 : Yapıyı Oluşturan Kütlelerin Görünüşü .....                                            | 128 |
| Şekil 5.11 : Jet Uçağı Modeli .....                                                                | 128 |
| Şekil 5.12 : Kıvrılan Rampa ve Müze Girişi .....                                                   | 129 |
| Şekil 5.13 : Müze Sergi Alanı Kat Planları .....                                                   | 130 |
| Şekil 5.14 : Müze Kesiti .....                                                                     | 131 |
| Şekil 5.15 : Müze Sergi Galerileri .....                                                           | 131 |
| Şekil 5.16 : Vitra Tasarım Müzesi, Ön Cephe .....                                                  | 133 |
| Şekil 5.17 : Vitra Tasarım Müzesi ve Fabrika İlişkisi .....                                        | 134 |
| Şekil 5.18 : Vitra Tasarım Müzesi, Arka Cephe .....                                                | 135 |
| Şekil 5.19 : Vitra Tasarım Müzesi, Zemin Kat ve 1. Kat Planı .....                                 | 137 |
| Şekil 5.20 : Vitra Tasarım Müzesi, Galeri .....                                                    | 138 |
| Şekil 5.21 : Weisman Sanat Müzesi, Batı Cephesi .....                                              | 140 |
| Şekil 5.22 : Müze Vaziyet Planı .....                                                              | 141 |
| Şekil 5.23 : Kampüs İçinde Müze'nin Yerleşimi .....                                                | 141 |
| Şekil 5.24 : Paslanmaz Çelik Saçak .....                                                           | 142 |
| Şekil 5.25 : Weisman Sanat Müzesi, Güneybatı Yönü .....                                            | 142 |
| Şekil 5.26 : Weisman Sanat Müzesi, Cephe Kaplaması .....                                           | 143 |
| Şekil 5.27 : Weisman Sanat Müzesi, En Kesit .....                                                  | 143 |
| Şekil 5.28 : Weisman Sanat Müzesi, Galeri'den Görünüm .....                                        | 144 |
| Şekil 5.29 : Günbatımında Batı Cephesi .....                                                       | 144 |
| Şekil 5.30 : Guggenheim Müzesi, Bilbao .....                                                       | 146 |
| Şekil 5.31 : Müze Güney Cephesi Meydan ve Giriş .....                                              | 148 |
| Şekil 5.32 : Gehry'nin Notları ile Bilbao Haritası .....                                           | 149 |
| Şekil 5.33 : Guggenheim Müzesi Vaziyet Planı .....                                                 | 149 |
| Şekil 5.34 : Guggenheim Müzesi Ana Giriş Merdivenleri .....                                        | 150 |
| Şekil 5.35 : Guggenheim Müzesi Doğu ve Batı Cephesi .....                                          | 152 |
| Şekil 5.36 : Ofis Kısmı Doğu Yönü .....                                                            | 152 |

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 5.37 : Guggenheim Müzesi Kuzey ve Güney Cephesi.....                                                                   | 153 |
| Şekil 5.38 : Guggenheim Müzesi Kuzeybatı Görünümü.....                                                                       | 154 |
| Şekil 5.39 : Guggenheim Müzesi Sabit Yerleştirme ve Heykeller.....                                                           | 155 |
| Şekil 5.40 : Guggenheim Müzesi Şematik Plan .....                                                                            | 156 |
| Şekil 5.41 : Guggenheim Müzesi İkinci Kat Planı .....                                                                        | 157 |
| Şekil 5.42 : Guggenheim Müzesi Üçüncü Kat Planı .....                                                                        | 157 |
| Şekil 5.43 : Guggenheim Müzesi Ana Atrium .....                                                                              | 158 |
| Şekil 5.44 : Çatı Işıklığı Kesitleri .....                                                                                   | 158 |
| Şekil 5.45 : Ana Atrium.....                                                                                                 | 159 |
| Şekil 5.46 : Kalıcı Koleksiyon Galerileri .....                                                                              | 160 |
| Şekil 5.47 : Geçici Koleksiyon Galerileri.....                                                                               | 160 |
| Şekil 5.48 : Torqued Ellipses, Richard Serra.....                                                                            | 161 |
| Şekil 5.49 : Konser Salonu Kent Merkezi Görünümü .....                                                                       | 164 |
| Şekil 5.50 : Konser Salonu Geniş Vaziyet Planı .....                                                                         | 166 |
| Şekil 5.51 : Çatı Planı .....                                                                                                | 167 |
| Şekil 5.52 : Konser Salonu’nun Faklı Kademelerdeki Terasları .....                                                           | 167 |
| Şekil 5.53 : Yapının Arka Cephesine Dayanmış Amfi Tiyatro .....                                                              | 168 |
| Şekil 5.54 : Lilian Disney’in Anısına Yapılmış Seramik Fıskiye,Garden Plaza .....                                            | 168 |
| Şekil 5.55 : Kurucular Odası’nın Bahçeden Görünümü.....                                                                      | 169 |
| Şekil 5.56 : Ana Lobi.....                                                                                                   | 170 |
| Şekil 5.57 : Konser Salonu İç Mekan .....                                                                                    | 171 |
| Şekil 5.58 : Konser Salonu Plan .....                                                                                        | 172 |
| Şekil 5.59 : İç Mekan Küçük Salonlar ve Ahşap Kaplı Kolonlar.....                                                            | 174 |
| Şekil 5.60 : Konser Salonu Güneybatı Görünüşü .....                                                                          | 174 |
| Şekil 5.61 : Simpsons Çizgi Filmi’nden Kareler .....                                                                         | 176 |
| Şekil 5.62 : Ulusal Hollanda Binası, Cadde Görünüşü.....                                                                     | 178 |
| Şekil 5.63 : Ulusal Hollanda Binası, Geniş Vaziyet Planı.....                                                                | 179 |
| Şekil 5.64 : Ulusal Hollanda Binası, Gehry Eskizleri .....                                                                   | 180 |
| Şekil 5.65 : Ulusal Hollanda Binası, Eskiz ve Maket.....                                                                     | 181 |
| Şekil 5.66 : Ulusal Hollanda Binası, Pencereler.....                                                                         | 182 |
| Şekil 5.67 : Ulusal Hollanda Binası, Kat Planı.....                                                                          | 183 |
| Şekil 5.68 : Ulusal Hollanda Binası, Amerikalı ünlü dansçı film yıldızları Fred<br>Astaire ve Ginger Rogers Benzetmesi ..... | 183 |
| Şekil 5.69 : Deney Müzik projesi, Geniş Vaziyet Planı .....                                                                  | 185 |
| Şekil 5.70 : Deney Müzik projesi, Seattle Genel Görünüm .....                                                                | 186 |
| Şekil 5.71 : EMP, 5. Cadde Yönündeki Giriş.....                                                                              | 186 |
| Şekil 5.72 : EMP, Park Yönündeki Giriş.....                                                                                  | 187 |
| Şekil 5.73 : EMP, Cephe Panelleri .....                                                                                      | 188 |
| Şekil 5.74 : EMP, CATIA Modeli .....                                                                                         | 188 |
| Şekil 5.75 : Deney Müzik Projesi, Ana Giriş .....                                                                            | 189 |
| Şekil 5.76 : EMP, Balon Köpüğü Formu.....                                                                                    | 190 |
| Şekil 5.77 : EMP, Birinci Kat Şematik Plan.....                                                                              | 191 |
| Şekil 5.78 : EMP, Bir ve İkinci Kattaki Restoran.....                                                                        | 192 |
| Şekil 5.79 : EMP, “Roots&Branches” İsimli Yerleştirme.....                                                                   | 193 |
| Şekil 5.80 : EMP, İkinci Kat Şematik Plan .....                                                                              | 193 |
| Şekil 5.81 : EMP, Sanatçının Yolculuğu Bölümü .....                                                                          | 194 |
| Şekil 5.82 : EMP, Gökyüzü Kilisesi.....                                                                                      | 195 |
| Şekil 5.83 : Deney Müzik Projesi, İç Mekandan Görünüm.....                                                                   | 195 |
| Şekil 5.84 : EMP Üçüncü Kat Şematik Plan .....                                                                               | 196 |
| Şekil 5.85 : Marques de Riscal Şarap Evi .....                                                                               | 197 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 5.86 : Marques de Riscal Şarap Evi, Vaziyet Planı .....     | 198 |
| Şekil 5.87 : Renkli Titanyum Kaplamaları .....                    | 200 |
| Şekil 5.88 : Giriş Kat Planı .....                                | 200 |
| Şekil 5.89 : Birinci Kat Planı .....                              | 201 |
| Şekil 5.90 : İkinci Kat Planı .....                               | 201 |
| Şekil 5.91 : Gehry'nin Şarap Şirketi İçin Tasarladığı Şişe .....  | 202 |
| Şekil 5.92 : IAC Binası Ana Yol Görünümü .....                    | 204 |
| Şekil 5.93 : IAC Binası Geniş Vaziyet Planı .....                 | 205 |
| Şekil 5.94 : IAC Binası Pencere Detayı "Fritted Glass" .....      | 206 |
| Şekil 5.95 : IAC Binası İç Mekan Eğrisel Kolonlar .....           | 207 |
| Şekil 5.96 : IAC Binası Gün Batımı Görünümü .....                 | 207 |
| Şekil 5.97 : IAC Binası Lobi .....                                | 208 |
| Şekil 5.98 : IAC Binası Kat Plan Perspektifi .....                | 209 |
| Şekil 5.99 : IAC Binası Akşam Görünümü .....                      | 209 |
| Şekil 5.100 : IAC Binası Dinlenme Bölümü .....                    | 210 |
| Şekil 5.101 : Lou Ruvo Kliniği, Doğu Cephesi .....                | 212 |
| Şekil 5.102 : Lou Ruvo Kliniği, Etkinlik Alanı Cephesi .....      | 212 |
| Şekil 5.103 : Lou Ruvo Kliniği, Ofis Kanadı .....                 | 213 |
| Şekil 5.104 : Lou Ruvo Kliniği, Zemin Kat Planı .....             | 214 |
| Şekil 5.105 : Lou Ruvo Kliniği, Birinci Kat Planı .....           | 215 |
| Şekil 5.106 : Lou Ruvo Kliniği, Etkinlik Alanı .....              | 215 |
| Şekil 5.107 : Beekman Kulesi, Genel Görünüm .....                 | 217 |
| Şekil 5.108 : Beekman Kulesi, Vaziyet Planı .....                 | 218 |
| Şekil 5.109 : Beekman Kulesi, Okul ve Hastane Kısım .....         | 219 |
| Şekil 5.110 : Cephe Detayı .....                                  | 220 |
| Şekil 5.111 : Beekman Kulesi, Cephe Paneli Örneği .....           | 220 |
| Şekil 5.112 : Beekman Kulesi Şematik Plan .....                   | 221 |
| Şekil 5.113 : Örnek Bir Daire .....                               | 222 |
| Şekil 5.114 : Üç Yatak Odalı Daire Planı .....                    | 222 |
| Şekil 5.115 : Genel Görünüm .....                                 | 224 |
| Şekil 5.116 : Vaziyet Planı .....                                 | 225 |
| Şekil 5.117 : Kamusal Park .....                                  | 225 |
| Şekil 5.118 : Üç Boyutlu Model .....                              | 226 |
| Şekil 5.119 : Cam Perde Duvar ve LED Ekran .....                  | 226 |
| Şekil 5.120 : İç Avlu .....                                       | 227 |
| Şekil 5.121 : Zemin Kat Planı .....                               | 228 |
| Şekil 5.122 : Çatı Katı Planı .....                               | 228 |
| Şekil 5.123 : Performans Salonu .....                             | 229 |
| Şekil 5.124 : Guggenheim Müzesi, Abu Dabi Üç Boyutlu Görsel ..... | 231 |
| Şekil 5.125 : Saadiyat Adası ve Öneri Üç Boyutlu Görsel .....     | 232 |
| Şekil 5.126 : Proje Maketi, Su ve Bina İlişkisi .....             | 233 |
| Şekil 5.127 : Plan Şeması .....                                   | 235 |
| Şekil 5.128 : Havalandırma Sistemi Şeması .....                   | 236 |

## **EKSPRESYONİZM KAVRAMI VE MİMARLIKTAKİ EKSPRESYONİZM’İN FRANK GEHRY BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

### **ÖZET**

Ekspresyonizmin genel tanımlamalarından biri, sanatçının iç dünyasını bilinen kuralların, biçimin ötesinde kendi gözünden güçlü bir ifade ile anlatmasıdır. Bu tezde pek çok sanat dalına yayılmış Ekspresyonizm akımını daha geniş alanda ele alınarak kavram olarak açıklanmıştır. Ekspresyonist mimarideki yansımaları anlatıldıktan sonra, güncel bir örnek üzerinden, günümüzdeki devamlılığı açısından Frank Gehry yapıları bağlamında analiz edilmiştir.

Giriş bölümünden sonraki ikinci bölümde, Ekspresyonizm kavramının tanımı, tarihçesi ve mimarlık dışındaki diğer sanatlarda karşılıkları açıklanmıştır. Tanımda Ekspresyonizmin temelindeki düşünce, onu destekleyen kavramlar ve çeşitli yorumlara yer verilmiştir. Tarihçesinde ortaya çıktığı dönemin sosyal, ekonomik, politik koşulları, bilimsel ve teknolojik yenilikler ve kavramın gelişiminde etkili olan diğer akımlardan bahsedilmiştir. Mimarlık dışındaki diğer sanatlar bölümünde de belirli disiplinlerde Ekspresyonizmin tanımlarına ve üslup özelliklerine yer verilmiş, örnekler üzerinden incelenmiştir. Üçüncü bölümde mimarlıkta Ekspresyonizmin tanımı, tarihsel süreci anlatılmış ve belirli özellikler çıkartılmıştır. Bu bölümde de Ekspresyonist örnekler ütöpik projeler ve uygulanan projeler olarak iki alt başlıkta incelenmiştir. Sonrasında Ekspresyonist mimari tutumunun devamlılığının incelenmesi Frank Gehry bağlamında detaylandırılmıştır. Dördüncü bölümde Frank Gehry’nin hayatı, eğitimi, tasarıma yaklaşımı, genel hatları ile kariyeri incelenerek Ekspresyonist Mimari ile olan ilişkisinin kökleri gösterilmiştir. Beşinci bölümde ise Ekspresyonist felsefesi ve bunu içeren yapılarından örnekler, Ekspresyonist tutumu bağlamında analiz edilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışmanın amacı; Ekspresyonizm’i kavram olarak ele alıp, mimarlıkta ve diğer sanatlarda açıklamak, belirli üslup özelliklerini tanımlamak ve güncel mimaride Ekspresyonist çalışma mantığının devamlılığını Frank Gehry bağlamında belirlenen üslup özellikleri bakımından analiz etmektir.



# **CONCEPT OF EXPRESSIONISM AND ANALYSIS OF EXPRESSIONIST ARCHITECTURE IN TERMS OF FRANK GEHRY**

## **SUMMARY**

Expressionism is generally explained as conveying artists' subconscious by adding interpretations. Artists try to find a new way of expression beyond the usual rules and forms. In this thesis, movement of Expressionism is worked as a concept for widely analysis. After that, Expressionist architecture is explained. Then, the continuity of Expression is analysed in terms of Frank Gehry's projects in contemporary architecture.

After the introduction part, in second chapter, definition, history of Expressionism and approvals in other arts are explained. In the part of definition, foundation and concepts of Expressionism, interpretations are detailed. The history is about concept's first period. This part is expanded in terms of social, economical, political conditions and scientific and technological developments. In addition the other movements that influence Expressionism are mentioned. The part of Expressionism in other arts is about definitions and features of concept in different arts. In third chapter, definition and history of Expressionist Architecture are mentioned. Also some characteristics are determined. First period projects are mentioned in two parts. First one is utopian projects other one is applied ones. In fourth chapter, Gehry's life, education, design approach and career is mentioned to show the roots of his connections with Expressionist Architecture. In last chapter, it is mentioned about his Expressionist Philosophy and than some of his expressionist projects are analysed in terms of Gehry's expressionist philosophy.

In conclusion, the aim of this work is explained of Expressionism in architecture and other arts. After that it is wanted to define some characteristics. In this term, Frank Gehry's Expressionist projects is analyzed with his Expressionist Philosophy.





## 1. GİRİŞ

### 1.1 Amaç

20. Yüzyıl'a girerken siyaset, ekonomi, bilim alanındaki değişiklikler toplumu etkilemiş bu da sanata yansımıştır. 1900'lü yıllar, böyle bir değişim ve yenilik ortamında pek çok sanat akımının çıkışına sahne olmuştur. Ekspresyonizm yani İfadecilik olarak tanımlanabilecek akım da bu dönemde Almanya merkezli olarak doğmuş ve akımın ötesine geçip bir kavram olarak pek çok sanat dalında kendini göstermiştir.

Ekspresyonizm akım olmanın ötesinde bir kavram olarak ele alınıp anlaşılması öncelikli amaçlardandır. Bunun için içinde bulunduğu dönem ve diğer sanat akımlarıyla etkileşimlerden yararlanılmış ve görüldüğü çeşitli disiplinlerdeki yansımaları açıklanarak tanım genişletilmiştir. Sonraki aşama tanımlı özelleştirerek mimarlıkta Ekspresyonizmin karakteristik özelliklerini çıkarmak olmuştur. Mimarlık tarihi içinde akımın ortaya çıkışından itibaren yapılan tanımlamalar, tarihsel gelişimi, ütöpik projeler ve uygulanan projeler olarak ayrılan örnekler üzerinden yapılan analizlerle Ekspresyonist mimari özellikleri belirlenmiştir. Varılmak istenen nokta bir akımın çerçevesini belirleyip kesin kurallarını ortaya koymak değil araştırmacının topladığı bilgileri yorumlayıp, harmanlayarak buradan ileriki bölümlerde karşılaştırma yapmak üzere belirli ortak özellikler çıkartması olmuştur.

Günümüz çağdaş mimarisinde Ekspresyonist çalışma mantığının devamlılığı sorusunun araştırılması tezin ana amaçları arasındadır. Bu noktada bir mimar örneği üzerinden Frank Gehry'nin ifadeci tutumunun yapıları üzerinden analiz edilmesi uygun görülmüştür. Böylece, Gehry'nin Çağdaş Mimari içinde yer alan projeleri üzerinden Ekspresyonist tutumun varlığı gösterilmiştir.

Mimar olarak Frank Ghery'nin seçilmesinin nedeni felsefesi ve hayatında Ekspresyonist açıdan çok yakınlıklar tespit edilmesi ve kendisinin de bunu kabul etmiş olmasıdır.

Ancak Şu unutulmamalıdır ki, bu tez bir mimar portresi araştırması değildir. Frank Gehry bu çalışma içinde Ekspresyonist ilişkileri kuvvetli bir şekilde sağladığı için belirgin bir örnek olarak analiz edilmiştir.

Günümüzde Ekspresyonist formlar çağdaş mimari yapılarda sıklıkla karşımıza çıkar bu durum gelişen üretim, bilgisayar ve çizim teknolojileri ile doğrudan alakalıdır. Ancak pek çok mimar heykelsi formlara bilgisayar desteğı ile ulaşmaktadır bu noktada Gehry'nin farkı bilgisayarı bir tasarım aracı olarak değil sadece bir uygulama aracı olarak kullanmasıdır.

## **1.2 Kapsam**

Bu çalışmada Ekspresyonizm akım olmanın ötesinde daha geniş ölçekte bahsedilmek üzere kavram olarak ele alınmıştır. Bu çalışma; “Giriş”, “Ekspresyonizm Kavramı”, “Mimarlıkta Ekspresyonizm Kavramı” ve “Frank Gehry'nin Hayatı ve Felsefesi” ve “ Mimarlıkta Ekspresyonizmin Frank Gehry Bağlamında İncelenmesi” başlıklı beş bölümden meydana gelmiştir. İkinci bölüm “Ekspresyonizm Kavramı” başlığı altında Ekspresyonizm mimarlığın dışında pek çok sanat dalına yayıldığı için bu sanat dallarının bazılarında bahsedilerek tanım genişletilmiştir. Bir kavramın ve buna bağlı akımın tanımını ve tarihçesini anlatırken sınır belirlemek zor olduğu için yapılan genel açıklama ve yorumlar, tarihsel bilgiler toparlanmıştır. Diğer sanatlarda Ekspresyonizm bölümü detaylandırmaya açıktır. Burada Ekspresyonizmin görüldüğü daha çok sanat dalı olmasına rağmen konunun dağılmaması için belli bir sınırlama yapılmıştır. Bu esnada Ekspresyonist mimarlıkta disiplinler arası çalışmalarda ilişki kurulmuş başlıca sanat dalları seçilmiştir.

Genelden özele doğru ilerlerken Ekspresyonizm kavramı açıklandıktan sonra konuyu daraltmak amacıyla üçüncü bölüm “Mimarlıkta Ekspresyonizm” başlığın altında ele alınmıştır. Bu nedenle 20.Yüzyıl başından itibaren bu akım mimarlık tarihi içerisinde genel hatları ile açıklanmış ve örnekler iki başlık altında anlatılmıştır. İki başlık altında ele almamızdaki ilk amaç, Ekspresyonist mimaride kâğıt üzerinde kalmış projelerle ve uygulanmış yapılar arasındaki belirgin ayrımı göstermektir. Başka bir açıdan bakıldığında da uygulanmış projeleri daha anlaşılır kılmak için ütöpik projeler diğerlerinden ayrılıp Ekspresyonist mimari açısından daha kavramsal olan yönü ilk olarak açıklanmıştır.

“Frank Gehry’nin Hayatı ve Felsefesi” başlıklı dördüncü bölümün açılmasının nedeni Ekspresyonizm’in öznellik ve iç dünyaya yönelme özelliklerinden ileri gelmektedir. Gehry’nin eğitimi, hayatı ve kariyeri boyunca edindiği deneyimler ve tasarım felsefesinin etkileri Ekspresyonist felsefesine doğrudan çıkış noktaları oluşturmuştur. Bu açıdan bu bölümlerin açıklanmasıyla mimarın Ekspresyonist felsefesinin süreçleri ve beslendiği kaynaklar gösterilmiştir.

“ Mimarlıkta Ekspresyonizmin Frank Gehry Bağlamında İncelenmesi” başlıklı beşinci bölümde Ekspresyonist projelerinden örneklerle geçmeden önce mimarın tasarım yönteminde önceki bölümlerde belirtilen Ekspresyonist mimari özellikler ile olan uygunluklar gösterilmiş ve Ekspresyonist felsefesi açıklanmıştır. Sonrasında Gehry’nin yapıları vaziyet planı, cepheler, form, iç mekan ve planlar üzerinden anlatılarak sonunda da Ekspresyonist özellikleri üzerinden analizler yapılmıştır. Tezin son bölümü de sonuç ve değerlendirmeye ayrılmıştır.

### **1.3 Yöntem**

Ekspresyonizm kavramının tanımının, tarihçesinin ve diğer sanatlardaki etkisinin anlatıldığı ikinci bölüm ile mimarlıkta Ekspresyonizm sürecinin açıklandığı üçüncü bölüme ait veriler ilgili alanlardaki kitap, makale, tez, süreli yayın, internet kaynakçaları vb. kaynakların taranması ile elde edilmiştir. Bu noktada ikinci bölümde diğer sanatlardan örnekler verirken, Ekspresyonizm çok geniş alanlara yayıldığı için bilinçli bir seçimle genelde mimarlık ile ilişki kurmuş disiplinler seçilmiştir. Aynı şekilde üçüncü bölümde de pek çok örnek arasından daha çok bilinen ve geniş kaynağa sahip olan ve tezi destekleyen projeler seçilmiştir.

Dördüncü bölümde Mimar Frank Gehry’nin hayatı, eğitimi, genel hatları ile kariyeri ve tasarım felsefesi anlatıldıktan sonra beşinci bölümde ilk olarak dördüncü bölümdeki hayatı, eğitimi, kariyeri ve mimari felsefesinden beslenen Ekspresyonist tutumu ortaya konulmuştur.

Tezin beşinci bölümünde ise mimarlıkta Ekspresyonizmin Frank Gehry bağlamında irdelenmesi, kullanılan mevcut kaynaklar üzerinden, kişisel analiz ve çıkarımların var olduğu bir bölümdür. On üç yapısı belirlenerek bu bağlamda analiz edilmiştir. Bu noktada örnek yapılar seçilirken mimarın tasarım sürecinde çeşitli dönüm noktalarını temsil eden yapılar seçilmiştir.

Bu esnada tüm projeleri ele almak mümkün olmadığından tezi en çok destekleyen yapılar seçilmiş ve gereksiz tekrardan kaçınılmıştır. Bu noktada karşılaşılan zorluklar ise tüm yapılar için aynı oranda kaynak bulunamaması olmuştur. Özellikle son dönem yapıları için basılmış yayın az olduğundan bu örnekler için genelde kaynak olarak dergiler ve daha çok da internet kullanılmıştır.

Ekspresyonizm kavramı ve mimarlıkta Ekspresyonizm'in Frank Gehry bağlamında incelendiği bu mimarlık tarihi yüksek lisans çalışmasında incelenen örnek henüz tarihsel bir kişilik değildir, hala yaşayan ve üreten bir mimardır. Ancak Ekspresyonizm kavramı ve Ekspresyonist Mimari'nin tarihsel süreç içinde incelenmesiyle birlikte Gehry'nin çalışmaları da bu doğrultuda tarihsel referanslar verilerek değerlendirilmiştir.

## 2. EKSPRESYONİZM KAVRAMI

Ekspresyonizm kavramını daha iyi anlatmak için, yapılmış genel ve özel tanımlamalardan, tarihçesinden ve diğer sanatlardaki tariflerinden yararlanılacaktır. Ekspresyonizm tanımı içerisinde sözlük anlamları, referanslara dayalı açıklamalar, tanımın içinde barındırdığı çeşitli kavramlardan ve akıma etki eden diğer sanat akımlarından söz edilmiştir. Tarihçe içerisinde, akımın ortaya çıkışında büyük etken olan sosyal, politik olaylar bilimsel ve psikolojik gelişmelere yer verilmiştir. Son olarak da belli başlı sanat dalları içerisinde ifadecilik akımı daha çok bir kavram olarak anlatılmaya ve sanat yapıtı üzerinde kompozisyon bağlamında incelenmeye çalışılmıştır. Ekspresyonist mimarlık için de diğer sanat dallarından etkileşim önemli olduğundan ve akımı daha iyi kavramak için bu kısım özellikle açıklanmıştır.

### 2.1 Ekspresyonizm'in Tanımı

“Ekspresyonizm” ya da “Anlatımcılık” da denir. 20. Yüzyıl başlarında Avrupa’da ortaya çıkan sanat ve mimarlık akımıdır. Güzel sanatlarda Rönesans’tan beri hüküm sürmüş doğaya uygun betimleme anlayışından bir kopuş olan Ekspresyonizm’de, sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığı ile dışa vurmasıdır. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini yaygınlıkta uygulamışlardır.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s:451)

Dışavurumculuk; Fransızca “expression” ve Latince expressio ‘exprimere’ sözcüklerinden gelmektedir. Sözcüğün sıfat biçimi olan expressiv, dilimize ifadecilik, ifadeci, ifade ağırlıklı olarak çevrilebilir (Irak, 2008, s:3).

Türkçede ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, dışavurumculuk sözcüklerine karşılık gelmektedir. Natüralizm ve Empresyonizme karşı durmuş, ruhsal dünyanın içeriklerini ifade eden çağdaş sanat akımı olarak tanımlanabilir (Biryıldız, 2002).

Ekspresyonizm terimi başlangıçta edebi olarak tanımlanmış bir kavram olmanın ötesinde, genç Fransız ressamların sanatını işaret eden bir terim olarak kullanılmaktadır. 1911 yılı sonlarında izlenimciliğe karşı çıkan tüm ressamları kapsayan bir kavram olmuştur. Bu akımın en farklı yanı, topluca peşinden gidilen bir ideoloji veya ortak belirlenmiş bir hedefte ilerleyen bir topluluğun olmayışıdır. Daha çok, bağımsız bireylerin etkileşiminden doğan bir akımdan söz edilebilir (Batur, 2006, s:239).

Ekspresyonizmden bahsederken, dışavurumculuk yerine ifadecilik veya anlatımcılık demek daha doğru olacaktır. Çünkü insanın her eylemi gibi sanat yapıtı da zaten bir dışavurumun sonucudur, içe vurulan ve paylaşılmayan düşünceler sanat yapıtı olarak değer kazanamazlar. Sanat yapıtı her zaman bir şeyler anlatma çabasının sonucu olduğundan ifadeciliğe anlatımcılık da denebilir. Sanatçı anlatmak istediği olguyu güçlendirmek istediğinde bilinen biçimleri kırmaya değiştirmeye çalışır. İfadeci sanatçı izleyiciyi kışkırtır hislere ve algıya yönelerek bilinen gerçeklerin ötesindeki asıl gerçekliği göstermeye çalışır.

İfadecilik fizik ötesi bir anlayış olarak kabul edilebilir. Ekspresyonist sanatçı ele aldığı konu hakkında çalışırken eğer bu somut bir nesne ise, ortaya koyduğu eserde bu nesneyi aynen göstermek yerine kendi kavradığı şekilde yeni bir tanımla ve farklı bir biçimle ortaya koymaya çalışır. Resimde Ekspresyonizmin önemli yol açıcısı Van Gogh buna örnek olarak gösterilebilir. Onun resminde gerçek biçimler bazı zamanlarda yerlerini geometrik biçimlere bırakmıştır. Çünkü sanatçının gözünde o nesnenin varoluş biçimi geometrik şekildedir ve onu algılaması bozuk bir perspektif üzerinden olabilir. Fakat burada sanatçının amacı nesneleri gözünün değil iç dünyasının gördüğü şekilde anlatmaktır. Burada bilinen değil, öznel gerçeklikler üzerinden esere yaklaşmak gerekir. Zaten Van Gogh resmi çarpıtılmış perspektifi, derinliği hiçe sayışı, bozulmuş biçimleri ve ham görüntüsü ile bilinen alışılmış tüm sanat geleneklerine ters düşer.

Görme, Ekspresyonizm tanımı içindeki diğer önemli kavramlardan biridir. Görme dışarıdan gelen etkinin beyinde yorumlanmasıyla oluşur. Bu noktada insanın doğa ile kurduğu ilişki belirleyici bir etken olur.

Ekspresyonistler hiçbir zaman tam olarak algılayıp, hâkim olamayacaklarını düşündükleri doğadan uzaklaşıp kendi iç dünyalarına yönelmişler yorumlamalarında kendi itaatkâr dünyalarına güvenmişlerdir. Sonuç olarak esasen onlar da gördüklerini eserlerinde yansıtmaktaydılar sadece görme yöntemleri farklı idi (Batur, 2006, s: 225,226).

Kandinsky'nin ; “Freud tarafından psikanalizin bir bilim olarak kurulması, sanatın insanın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olur” şeklindeki sözleri aslında Ekspresyonizm'in tanımında önemli bir öge olan insan iç dünyasına dikkat çekmiştir. İfadecilik, sanatçının iç dünyasının somut biçimlerle ifadesidir. Duygular ön plandadır ve doğası gereği bireycilik hâkimdir. Ekspresyonist sanatta ifade esas niteliktir. Eser duygusal yönden güçlü mesajlar içerir (Kortan, 1996, s:67).

Filozof Benedetto Croce estetik yaratma sürecinde çeşitli aşamalar tanımlamıştır. Sanatçı ilk olarak doğaya ve çevresine ait izlenimleri toplar, imge dünyasında bunlarla yeni bir sentez oluşturur. Ortaya çıkan bu özgün ifadeye güzelden alınan haz duygusu eklenir. Son olarak bu ifade ses, renk, malzeme gibi fiziksel öğelerle somut bir bütünlük haline getirilir (Kortan, 1996, s:67). Bu yaratım sürecinde önemli bir aşama olan öznel ifade, yani izlenimlerin estetik içsel sentezi Ekspresyonizm tanımının temelini oluşturmaktadır.

19. Yüzyıl sonları akılcılar ve kuşkucuların yani sorgulayıcıların savaşına sahne olmuştur. Kuşkuculukla birlikte müphem ve mistik gibi kavramlar da kendilerine tartışma alanı bulmaktadırlar. Müphem kavramının araştırılması Ekspresyonizme önemli bir zemin oluşturmuştur. Pek çok Ekspresyonist yazar ve düşünürün de ileride kullanacağı mistik, olguculuk karşıtı, akıldışı kuvvetler ve olayların incelenmesi her şeyden önce insana yönelme ve bireyselliğin ön plana çıkartılmasında çok etkili olmuştur. Toplumdan bireye, çoğunluktan “ben” e iniş gözlemlenmektedir (Batur, 2006).

Tedirginlik ve güvensizlik duygularının tetiklediği Ekspresyonizm akımı bir başkaldırı temsilcisi olmuştur. Dış dünyada yüzeysel görünüm ve nesnel gerçeklerle çevrilmiş insanoğlu toplumda bulamadığı huzuru iç dünyasında aramış, düşleriyle bu durumu değiştirmeye çabalamıştır. Zaten kabul etmek istemediği bir dünyayı yansıtan Natüralizm ise bu aşamadan sonra yetersiz kalmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası bu toplumsal bunalım daha da derinleşmiştir. Emperyalist ülkeler yenilmiş, enflasyon yükselmiş, devletler iflas etme durumuna gelmiştir. Savaş tüm hayalleri yıkmıştır. Burjuvazinin gelenekçiliği devam ettirmesi ve Natürallizme bağılı kalması karşısında Ekspresyonizm Alman ruhunun açığa çıkması, değışiklik, yenilik ve özgürleşme sanatı olarak ortaya çıkmıştır.

Birçok sanat alanında Ekspresyonist düşünce, hayal ve düş dünyasını anlatmaya çalışır. Nesneler oldukları gibi değıl, olabilecekleri gibi betimlenmiştir. Görünenin altında yatan düşünce gösterilmeye çalışılmıştır. İnsanın iç huzursuzluğundan kaynaklanan bu akım soyutlama, simge ve sembolleri kullanmaktadır, klasik yöntemleri, perspektifi, anatomiye, simetri ve betimlemeyi kabul etmemektedir. (Richard, 2005, s:189). Ekspresyonist sanatçıların o dönemin makineleşmiş modern sanayi dünyasından, ahlak ve insanlık değıerlerinin altüst olduğı toplumdan etkilenmemeleri mümkün değıldi. Bu yüzden örneğın; kutsallık kavramı için fabrikaları, insanlık için ise hayat kadınlarını sembol olarak seçmişlerdir.(Batur, 2006, s:242)

Ekspresyonist sanat yapıtında bilinen tüm anlatım biçimleri terk edilmiş onun yerine haşın bir duygu ile doğa biçimlerini kırıp parçalayan, özgür, umursamaz, isyankâr bir yaratılış duygusu biçimlenmiştir. Biçim açısından bakılırsa, batı geleneğindeki optik görüntü terk edilmiş onun tam zıttı oluşturulmuş ve yapısal bir kuruluşa dayandırılmıştır (Turani, 2008, s: 83, 87). Edschmid'e göre; dünya gözümüzün önündeydi ve onu yinelemek anlamsızdı. Sanatın asıl görevi ise onun özünü aramak, onu başka bir biçimde yeniden yaratmak olmalıdır (Richard, 2005, s:189).

Ekspresyonist eserlerde içeriğindeki coşku, heyecan ve işlenen temalar yönünden kesin bir tanımlama yapmak zordur. Ancak ölüm ifadecilik için önemli temalardan sayılabilir. Öncü Ekspresyonist ressam Munch tarafından da ele alınan sıkıntı, ölüm, çılgınlık, sefalet, hastalık gibi temalar, yarattıkları heyecan duygusu ile kuvvetli ifadeler ortaya çıkartmıştır denilebilir. Aslında Ekspresyonizm dönemi içerisinde bir üslup olmaktan çok bütün sanatları belirleyen bir ortam olmuştur (Batur, 2006, s:253).



Ekspresyonizm akımını tanımlanmasına yardımcı önemli etkenlerden biri de, bu dönemin öncesi ve sonrasında ortaya çıkan diğer akımlardır. Natüralizm, Klasisizm ile başlayan mutlak doğrular, mimaride şartlandırılmış tekrarlanan figürler, resimde doğanın, resme konu edilen figürün birebir taklidinden sonra bu ara geçişte hayallerin açığa çıkışına izin veren Romantizm önemli bir adım olmuştur.

Romantizm önemli bir adım olmasının yanı sıra, başkaldırı da içermektedir. Romantikler Fransız Devrimi'ne büyük ilgi duymuşlardır. Ekspresyonist estetik anlayışı da Romantizmin hayallerini, arzu ve sıkıntılarını paylaşmaktadır. Romantiklerin bu coşkulu başkaldırısı Ekspresyonistlerce sanatsal bir devrimden öte, kendinden öncekini yok etmek ve gerçeklere karşı gelmek olarak devam ettirilmiştir. Romantizm için bir iç patlama olarak kabul edilirse, Ekspresyonizm de biçimleri parçalayan bir dış patlama olarak tanımlanabilir (Batur, 2006, s:250-252).Ekspresyonizmle hayal, düş gücü, özneliliğin ön plana çıkışı, biçimin yeniden tanımlanması ve vurgulanması, mimaride form odaklı ve ütopyacı çalışmalar ön plana çıkmıştır. Biçim parçalanmasına kadar gitmesi, resimdeki biçim bozmaların artık soyutlamalara ve ötesinde figürlerin tamamen kaybolmasına varmasıyla sanatta hiçliği benimseyen Dadaizm'e ulaşmıştır.

Aslında Dadacılar da Ekspresyonistler gibi makineleşmiş sanayi toplumuna ve onun getirdiği kapitalizme ve savaşlara karşı çıkmışlardır. Ancak Dadacılar Ekspresyonizmin ütopyacı düşlerinin 20. Yüzyılı alt etmeye yeterli olmadığını düşünmüşlerdir (Batur, 2006, s:247). Çünkü Dadacılara göre Dışavurumcular dünyayı bazı ideallere ulaştırabilirsek değiştirebiliriz yanılıgısına düşmüşlerdir ancak savaş göstermiştir ki direniş bile hiçbir şeyi değiştirmemektedir. Böylece Dadacılar da alaycı bir üslupla kendileri için çok şey ifade eden bir hiçliğe yönelmişlerdir.

Ekspresyonizm akımı 1914 yıllarında tarihsel süreçte de detaylı olarak bahsedilen Alman toplumundaki bunalımdan beslenmiştir. Fakat savaş ifadecilerin tüm coşkulu ideallerini yıkmış, ütopyalarına gölge düşürmüştür. Bunun yanı sıra Dada ve Kasım topluluğu gibi radikal akımlar, Yeni Nesnellik, Kübizm, Konstrüktivizm gibi diğer üsluplar da Ekspresyonizmi gölgelemiştir. Ancak buna rağmen İfadecilik öncü bir sanat olmanın ötesine geçmiş ve tüm Almanya'ya yayılmıştır. Önceden eleştirilen ressamlar akademisyen olarak kabul edilmiş ve tabloları Avrupa'da sergilenip, satılmıştır.

Ekspresyonizm resimden çok tiyatro aracılığı ile dikkat çekerek Almanya'yı aşmış, ancak Avrupa ve ABD'de sinemada yepyeni bir deneyim olarak görülmesi aracılığı ile yayılmıştır. Fakat Ekspresyonizm sanatta başarılı olmaya başladığında aslında yavaş yavaş da sönmekteydi denilebilir. Dadacılar dışavurumculuğun ölümü ilan etmişlerdir ve en çok da idealist ve ütopyacı yönünden vurarak bu akımın savaşın parçaladığı dünyanın son hayallerinden ibaret olduğunu savunmuşlardır (Batur, 2006, s:256,257).

Böylece eskiden birer dışavurumcu olan pek çok yazar şair ve onun öğelerinden yararlanan tiyatrocular sonradan ya devrimci topluluklarda yer almış ya da bazıları dindarlığa gizemciliğe yönelmişlerdir. Akım her ne kadar ölü olarak ilan edilse de, katkısı tüm sanatlarda, resimde, mimarlıkta, müzikte, tiyatrodan, dansa, heykeltiricilikte ve sinemada sürmektedir (Batur, 2006, s:257,258).

Bu kadar kısa bir zaman diliminde özellikle Almanya'da tüm sanat hayatını hareketlendirmiş, coşkulu ve idealist bir yaklaşımla yaşanan gerçekliğe acı da olsa dikkat çekmiştir. İnsanın iç dünyasına yönelen, yeni bir üslupla kuvvetli bir ifadecilik arayışına ön ayak olmuş sanat hayatını ilerletecek bir biçimde altüst ederek sonrasında çıkacak yeni fikirler için de önemli bir zemin oluşturmuş öncü ve yaygın bir akım olmuştur.

Ekspresyonizm sanatsal bir anlatım yolu veya üslup olmanın ötesinde tedirginlik ve başkaldırıyı içeren ruhsal bir durum olarak tariflenebilir. Bu tutum sonucu ortaya çıkan sanat akımı diğerlerinin aksine sadece plastik sanatlarla sınırlı kalmayıp şiir ve edebiyat, müzik, gösteri sanatları, mimarlık gibi tüm sanat alanına yayılır ve çok değişik yorumlarla kendini dışa vurur (Turani, 2008).

## **2.2 Ekspresyonizm'in Tarihçesi**

Ekspresyonizmin tarihçesini ve gelişimini daha iyi kavramak için 19. ve 20.Yüzyıla bakmak yani akımın doğduğu dönemin ve öncesinin şartlarından bahsetmek daha doğru olacaktır. Ekspresyonizm sanat akımı, onun doğuşunu hazırlayan önceki dönemlerden, sanayi devrimi sonrası toplumun durumundan, siyasi iktidardan, bilimsel, felsefî ve psikolojik gelişmelerden büyük oranda etkilenmiş ve bu etmenler akımın biçimlenmesinde doğrudan rol oynamıştır.

İlk olarak ele alınmak istenen konu, akımın çıkışında oldukça etkili olan sanat, siyaset ve toplum ilişkileridir. Yönetim şekilleri toplum yapısı üzerinde doğrudan etkili olmuş, toplumsal değişiklikler de sanat anlayışını belirlemiş ve beslemiştir. Bu durum Ekspresyonizm akımının ortaya çıkışında daha da önem kazanmıştır çünkü bu sanat akımı direkt olarak endüstri çağı toplumunun yarattığı yeni tip insanın bunalımlarını, iç sıkıntılarını açığa çıkartma eğiliminden beslenerek doğmuştur.

Endüstri çağı öncesi döneme bakıldığında Monarşi ile yönetilen toplumlarda sanatçının, yönetici ve din adamlarının benimsediği görüş ve anlayış üzerinden çalışmalarını yürüttüğü görülmektedir. Bu tür yönetimlerde resim ve heykel sanatlarının konusu doğa, insan ve temsili figürler ile sınırlıdır. 19. Yüzyıldan 20.Yüzyıla geçen süreçte genelde hızlı bir demokratik parlamenter devlet yönetim sistemine geçiş ile kişisel hak ve özgürlükler ön plana alınarak hukuk ve devlet güvencesi altına girmiştir. Toplumun eğitim düzeyi artmış, dünya ile iletişimi kuvvetlenmiştir. Tüm bu gelişmelere bağlı olarak sanatta konu ve biçim değişiklikleri belirgin biçimde ortaya çıkmıştır (Turani, 2008).

Bu süreçte, yeni bilim dalları ortaya çıkmıştır. El sanatlarına dayalı üretimin yerini makineler almıştır. Tarım ekonomisi yerine endüstri ekonomisine geçilmiştir. Mimaride de eski yönetim biçimlerinin yapıları fonksiyonunu yitirdiği için yeni değerler yüklenerek dönüştürülmüştür. Adnan Turani (2008, s:23)'nin de dediği gibi; "Yönetimler, kendi bünyelerine uygun bir sanata gereksinim duymaktadırlar. Bu nedenle demokratik-parlamenter yönetimin de kendi yapısına uygun bir sanat getireceği açıktır." Görüldüğü üzere bu yeni yönetim sistemi, paralelindeki toplumsal gelişim ve diğer alanlardaki tüm değişimler yeni bir sanatın akımının habercisi olmuştur.

Fransız Devrimi ile kişi artık kendi irade ve aklı ile mutlak güzel veya doğru sayılan değerleri eleştirmiştir. Buna göre yeni dönemin sanatçısının da eleştirel, özgün ve iradesini kullanan kişi olacağı düşünülmüştür. Ancak Napolyon döneminde Klasist anlayış geçerli sanat üslubu olarak devam etmiştir. Çünkü imparatorluk sarayının ağırbaşlı, ciddi ve klasik üslupta temsil edilmesi gerekmektedir. Böylece sanatta beklenen özgürlük anlayışına ulaşılamamıştır. Napolyon döneminin sona ermesiyle birlikte Klasizm de zayıflamış ve Romantizm akımı kendine çıkış yolu bulmuştur.

Romantikler sanatta beklenen özgürlük düşüncesini sonunda ele alabilmiş ve sanatı kendi özgür iradelerine bağlayarak çok renkliliği ve dinamik biçimleri cesurca kullanmışlardır. Bu dönemde sanatçının ve toplumdaki her bireyin kendi geleceğini belirlemesi, çevresini değerlendirmesi ve eleştirmesi olanaklı hale gelmiştir. Böylece sanatta ve toplum yaşamında özgür kişi düşüncesinin bir yansıması olarak eleştiri önemli bir yer kazanmıştır. Böylece, parlamenter dönem sanatçısının özgür sanat yapma olanağı Romantizm ile sağlanmıştır. Bu dönemde hâkim olan “Sanat için sanat” anlayışı da bağımsız bir birey olarak sanatçının sınırı olmayan düşünce ve hayallerini aktarması için uygun bir ortam hazırlamıştır. Ayrıca bu bağımsız biçim yaratma tutumu ile beraber sanat biçiminde yenilenme de karşımıza çıkmaktadır (Turani, 2008).

Ancak bunu takiben, Romantik’lerin hayalciliğine karşı çıkan bir tavırla Gerçekçilik ortaya atılmış, hayatın olduğu gibi sanata yansıtılması söz konusu olmuştur. Bundan sonra gelişen İzlenimcilik için de kişinin kendi bakış açısına göre ilk etkilenme dönemidir denilebilir. Böylece sanatta konu, biçim, yöntem, üslup değişiklikleri söz konusu olmuştur.

Özetle, Monarşik yönetimlerdeki sanatı kontrol altına alma durumu ortadan kalkıp, “sanat için sanat” anlayışı belirlediğinde, buna demokratik yönetimlerin getirdiği haklar ve özgürlükçü ortam da eklenmiş ve tüm bu değişimler sanatta yenilikleri doğurmuştur. Bu gelişmelerin tümü Ekspresyonizmle birlikte ve onu besleyen pek çok modern akımı mümkün kılan temel sebepleri oluşturmuştur.

Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya ve Polonya ile sınırlı olarak İngiltere ve Amerika’da görülen Ekspresyonizm tam olarak tüm sanatlardaki gelişimi ile Almanya’da var olmuştur. Bunun nedeni Almanya’daki sanayileşme hareketinin diğer ülkelerle aradaki farkı kapatmak için daha hızlı bir süreçte ve zorlayıcı koşullarda uygulanmış olmasıdır. Bunun sonucu olarak da, sanayinin neden olduğu kapitalizmin insani değerlere verdiği zarar daha ağır biçimde hissedilmiş ve aynı derecede verilen sanatsal tepki de daha şiddetli olmuştur. Bu nedenle Ekspresyonizm akımı Almanya’da daha yoğun biçimde yaşanmış ve benimsenmiştir. Almanlar için dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, kendi iç dünyalarını en kısa ve kolay yoldan anlatmalarını sağlayan bir araç hatta içerik haline gelmiştir (Budak, 2006, s:8).

Rusya gibi ülkelerde değişik biçimde kendini göstermiş olan Ekspresyonizm doğduğu bölgeden uzaklaştıkça etkisini yitirmiştir. Bu yüzden Latin  lkeleri bu akımı oldukça geç tanı mışlardır (Turani, 2008).

20. Yüzyılın başlarında Ekspresyonizm'in doğduğu yer olan Almanya'ya baktığımızda, siyasi alanda anarşizm ve kişisel özgürlüklerin ön planda olduğu görülmektedir. Cumhuriyet  ncesinde Prusya kralı ve Alman İmparatoru Kayzer İkinci Wilhelm (1888-1918) siyasi yaşamda olduğu gibi sanata da damgasını vurmuş ve Neo-klasik ve tarihi bir üslubu benimsemiştir. Monarşiden sonra yönetime cumhuriyet hâkim olmuş ve Weimar Cumhuriyeti 1919 ile 1933 arasında Almanya'yı yönetmiştir. Cumhuriyet ile birlikte siyasi alandaki anarşizm ve kişisel özgürlükler sanatta da kendine yer bulmuştur. Bu dönemde dışavurumcular kendilerini kabul görmüş sanat anlayışının bir parçası olarak bulmuşlardır (Wolf, 2005, s:14,23).

Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan dönemde sanat siyaset bağı konusunda farklı görüşler vardır. Anarşist-h manistlere göre ideal sanat siyasetle bağlantılıdır. Fantastik  topyacılar sanat eserinin önemini verdiği mesajla ilişkilendirmişlerdir. Coşkun yıkıcılık görüşü ise tüm geleneksel kurumlara karşı durmuştur. Başka bir bakış açısı; insanın önce kendi kendini özgürleştirdiği içsel duyum ve güdülerine kulak verdiği hayalci bir sanattan bahsetmektedir. Ancak Almanya'da 1918-19 yıllarında yaşanan toplumsal ve siyasi çalkantılı dönemde bu kuramlar yetersiz kalmıştır. Weimar Cumhuriyeti'nin orta sınıf sosyalizmi tatmin edici bulunmayınca, siyasi görüşler solda toplanmıştır. Kimileri bu gündemde olan aşırı sosyalist siyasetin peşinden gitmişlerdir. Sanayinin getirdiği kapitalizme karşı olanlar bu sertleşen siyasi üslup içinde sanayinin bütün kurumlarını, bilim ve teknolojiyi reddetme noktasına gelip Nazizm'e yaklaşmışlardır (Batur, 2006, s:243).

“Sosyalizm gibi, Ekspresyonizm de nesneye, entelektüel barbarlığa, makineye ve merkezileşmeye karşı; Akıl, Tanrı ve İnsanın içindeki insan yararına büyük bir haykırış yükseltmiştir” (Topal, 2007, s:85). Buna göre aslında Sosyalizm ve Ekspresyonizm aynı ruhsal davranış içindeydi denilebilir.

Bu yüzden Weimar cumhuriyetinin sonunu getiren Nazi dönemi başlangıcında Alman ruhunu yansıttıkları için Ekspresyonist sanatçılar ve eserleri kabul görmüş ancak Nazizm'in ilerlediği safhalarda faşist yönetim insanları kontrol altında tutabilmek için, yaşanan acı gerçekleri açıkça göstermek yerine onları gizleyen ideal bir sanatı tercih etmiş ve Ekspresyonizm yoz sanat olarak değerlendirilmiştir.

Nazi yönetimi yeni kuşağın kendinden ve özünden emin genç ve yeni değerler sistemini ortadan kaldırmak istemiştir. Ekspresyonistlerin resimleri tahrip edilmiş, toplatılmış ve sergi açmaları yasaklanmıştır. Faşist yönetim, sanatı İkinci Dünya Savaşı'na kadar baskı altında tutmaya çalışmıştır, fakat savaş sonrasında tüm dünyada öylesi bir yıkım oluşmuştur ki bundan sonra herhangi bir yönetim ya da güç odağı bu acı gerçekleri iç dünyasından yansıtarak aktarması konusunda sanatçıyı engelleyecek bir konuma ulaşamamıştır.

Tarihsel süreçte ele alınacak diğer bir konu, Ekspresyonizm'in doğuşundan önce tüm toplumları her alanda etkileyen, gelişen sanayi devrimi ve beraberinde getirdiği Endüstri Çağı'dır. Sanayi Devrimi ile Avrupa'da tarımı esas alan ekonomiden teknolojinin getirilerinden de yararlanarak makineye dayalı ekonomiye geçiş yapılmıştır. Böylece toplu üretime geçişle birlikte zenginlik artmış, Avrupa hammadde ve Pazar bulmak için dünyada hâkimiyet kurmaya çalışmıştır. Bunun sonucu olarak sömürgecilik ve emperyalizmi doğmuş, güçsüz toplumlar baskı altına alınarak kullanılmaya çalışılmıştır. Makineleşmiş sanayi kentlerde yoğun bir işçi sınıfı oluşturmuştur. Hızla gerçekleşen bu gelişmeler beraberinde sosyal karışıklıkları da getirmiştir. Böylece özellikle 19.Yüzyıl sonlarında endüstrileşen şehirlerde ortaya çıkan toplumsal bunalımlar güzel sanatlara da yansımıştır. Ekspresyonist anlatımlar bu bunalımlardan doğrudan etkilenmiştir.

Sanayileşme ile beraber şehirlerin çeperlerine yerleşen halk, işgücünü artık kendileri için üretmek adına kullanamamıştır. İnsan gücü teknolojinin kullanımına sunularak başkalarının refahı ve zenginliği arttırılmıştır. Yaptığı işte ona ait bir fikir ve eylem yoktur, bu yüzden bir robot gibi uzun saatler çalışmakta kendine az zaman ayırabilmektedir ve bu yaşam insanı yalnızlığa ve umutsuzluğa itmiştir.

Kötü koşullarda çalıştırdığı işçilerin haklarını göz ardı ederek daha çok para kazanan fabrika sahipleri yani burjuva sınıfı ise paraları ile sanat satın alıp asalet elde etmeye çalışarak toplumdaki yerlerini yükseltme çabasında olmuştur.

Ekspresyonizm'in İzlenimcilik sanatına olan karşıtlığının önemli parçasını da toplumdaki bu adaletsiz düzen oluşturmaktadır. Çünkü İzlenimcilik toplumdaki tüm bu sorunlara sırtını dönmüş hala doğayı taklit etmek peşindedir. Bu yüzden sanat, güzel ve doğru kabullerin sınırları içinde kent soylunun ev dekorasyonu olarak kalmıştır. Yakında toplumun temellerini derinden sarsacak dünya savaşları başlayacak, birçok insan ya ölecek ya sakat kalacak, yoksulluk daha da artacak, toplumun ahlaki değerleri alt seviyelere inecektir. Ekspresyonizm ise toplumun ve bireyin tüm bu sorunlarının tam da içinden beslenecektir.

Ekspresyonistlerin burjuva toplumuna karşı olmalarının temel nedeni, sanayinin getirdiği olan kapitalizmin insanın zihin ve iradesini üretim için kullanması insan doğasının önemli parçası tin, duygular, imgelemi hiçe saymasıydı. Onlara göre, çağdaş toplum planlanmış teknik düzeniyle insan doğasını sağlıklılaştırmakta ve toplumda bozulmaya yol açmaktaydı (Batur, 2006, s:240).

İnsanın kurduğu endüstriyel sistem geliştikçe insanı kendine köle etmiştir. Bu sistemden kaçış olarak insan bilinçaltına sığınmış ve orda kendine ait ve huzur bulabileceği bir dünya yaratmıştır. Bu dönemde sanatçı da kendi bilinçaltına ve onların yansıması olan rüyalarına yönelmiştir. İç dünyasını sembolik biçimlerle göstermeye çalışmıştır.

Kişinin Endüstri Çağı'nın insan ruhu üzerinde yarattığı olumsuz etkileri bir yoldan boşaltması gerekmiştir. Sanatçı bunu sanatsal ifadesi ile sağlarken toplumdaki bireyler farklı yollara başvurmuştur. Müziğe değişik ritimlerin caz motiflerinin girmesi, gürültülü elektronik müzik, kuralsız dans hareketleri, stadyumlardaki bağırış, kavga eğilimi, barlar ve diskolardaki garip eğlenceler, tuhaf kostüm, saç biçimi, aksesuar tercihlerinin tümü endüstriyel kent yaşamının getirdiği toplum üzerindeki ruhsal birikimlerin bireyler tarafından atılması çabası ile ilişkilendirilebilir. Bu tutumun sonucunda bireyde egoist, nankör, tahrip eden, sadist bir ruh hali gözlenmektedir. Dolayısıyla aynı özelliklerde bir toplum oluşmuştur.

Ekspresyonist sanatçıların eserlerinde neden sürekli çirkin, kaba bir ortam tasvir ettikleri buradan daha iyi anlaşılabilir. Bu tepki insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyan etmesine neden oluyordu. Bu da sanat yapıtına yeni bir çılgılık, bir kâbus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansıyor (Turani, 2008, s: 82).

Örneğin Ekspresyonist resimdeki çığ ve iğneleyici renkler bu tepkinin bir ifadesidir. Ekspresyonistler yaşama karşı nefret sonucu gelişen kaba, haşın, isyankâr bir ruh hali ile eserlerini vermişler, iç dünyalarını çığlık gibi fırtına gibi dışarıya yansıtma çabasına girmişlerdir. Endüstri devriminin getirdiği bol ve çeşitli ürün o döneme kadar kısıtlı olan ve çoğunlukla da bu yüzden değerli kabul edilen nesnelerin değerini düşürdü. Sanat eserleri dahi halka açılan sergiler ve röprodüksiyonlarla çekiciliğini yitirdi, sıradanlaştı. Önceden kabul edilmiş değerlerin bu şekilde değişimi görelilik kavramını güçlendirerek, mutlak ideal yargısını yıkmıştır. İdealden uzaklaşma sanat için yeni bir çıkış noktası olmuştur. Örneğin; Ekspresyonist ressamlar için idealden kaçış, nesneyi ve figürü çirkinleştirmek hatta tahrip etmektir. Bu düşünceyi ilerleten Kübistler nesneyi parçalama yoluna giderken, Dadacılar bunu daha ileri seviyeye getirerek sanatı tümünden reddetmişlerdir (Turani, 2008, s: 96).

Bu bölümde son olarak ele alınacak konu Ekspresyonizm akımının beslendiği önemli kaynaklardan olan bilim, felsefe ve psikoloji alanında gerçekleşen gelişmelerdir. Din ve bilimin birbirinden ayrılması ile bilim, deneye dayalı olarak daha da gelişip ilerlemiştir. 17- 18.Yüzyıllar aklın soyut mantığına 19.Yüzyıl ise deney, teknik ve buluşlara dayalı gelişen dönemler olarak karşımıza çıkmaktadır (Richard, 2005).

20.Yüzyıla yaklaşırken bilimsel gelişmelere bakıldığında ise pozitivist düşüncenin yerine sezgi, ruh bilimi ve hayal dünyası, yeni gelişen psikolojide de evrenselleşen fizikte de başarıya ulaşmaktadır. Maddenin değişmez sayılan en küçük birimi atom parçalanmıştır. Bilimdeki pozitivist ve deneysel teorik yaklaşımların üzerine Albert Einstein'ın getirdiği, mekân, zaman, kütle gibi kavramların mutlak değil değişken olduğu görüşüne dayanan görecelik kuramı ortaya atılmıştır. Bütün bu gelişmeler ışığında fizikte nedenselliğin karşısına belirsizlik ilkesinin yerleşmesi kaçınılmaz olmuştur (Richard, 2005).

Naturalist sanatçı nedenselliğe dayalı, Ekspresyonist sanatçı da duyumlara dayalı bir yöntem kullanmaktadır. Hâlbuki Ekspresyonist sanatçı, dış gerçeklikle yetinmeyerek görünenin ötesindekini aramaktadır ve bu yolda görecelik ilkesinden yararlanmaktadır.



19. Yüzyılın yarısından sonra bilim olarak ayrılan psikoloji, iç gözlem ve ampirik yönetime dayanıyordu. Sigmund Freud psikanaliz yöntemini ortaya atarak insanın içindeki bilinç dışı dünyayı ortaya çıkartmış ve insan ruhunun derinliklerine ulaşılmıştır. Böylece Ekspresyonizm insanın iç dünyasına yönelme eğilimini, sanat alanında gerçekleştiren bir akım olarak Freud'un düşünceleriyle örtüşmektedir. Ön plana çıkan deneyimlerden biri de rüyadır. Freud düşlerin yorumu, 1900 adlı kitabına göre; zihin rüya ile bilinç düzeyinde belki de hiç algılamamış olduğu incelikleri algılayıp, ifade edebilmektedir. 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde rüya, Ekspresyonistler başta olmak üzere pek çok sanatçı ve yazar tarafından kullanılmış ve bu eğilim Gerçeküstücülerde doruğa ulaşmıştır (Url-1).

Felsefede pozitivizm ve deneycilik farklı olarak fenomenolojinin ortaya çıkışı ile nesnelerin öznel dünyasına odaklanma yoğunlaştı. Ekspresyonizmin dış dünyaya belli bir kuşku ile yaklaşması; öze erişme çabasıyla nesneyi rastlantısal bağlardan kurtarıp, onu deneysel gerçekliğin üzerine çıkarmak için bir eylem gerçekleştirmesi açısından fenomenoloji felsefesi içeriyordu (Gümüş, 2005).

Bu dönemde eleştiri, akıl ve bilimin önüne geçmiştir. Çünkü kapitalizmin getirdiği sorunlar karşısında akıl ve mantık soyut kavramlar olarak kalmıştır. Gerçeklik akıl ya da deneyle değil sezgi yoluyla ulaşılmaya çalışılan bir değer olmuştur. Savaşla bu denli iç içe oluş korku, umutsuzluk, kaygı ve ölüm gibi kavramları düşünürlerin konusu haline getirmiştir. Bu düşünceler sanatsal ortama da aktarılmıştır. Nietzsche bu dönem felsefesinin en etkili temsilcisi olarak, nihilist düşüncesiyle 20. Yüzyıla damgasını vurmuştur. Felsefesinin amacı insanı akılcılıktan kurtarıp kendisini merkez olarak düşünmesini sağlamaktır. Wolf (2005, s:8)'a göre; "Nietzsche bu kuşak için buyrultucu baskılardan, kısıtlamalardan, dar kentsoylu zihniyetinden ve maddiyatçı düşünceden bireysel kurtuluşun ilk örneğini oluşturuyordu." Tüm bu gelişmeler sonucunda psikoloji ve sosyoloji endüstri kentinin yarattığı gerçeklere eğilmiş, çağın yarattığı bunalımlar sonucu oluşan kitle psikolojisi üzerine incelemeler başlamıştır. Akılcılıktan uzaklaşmak bilinçaltına yönelimi sağlamış bu eğilim sanata da yansımıştır. Öznelliğin ve bireyin iç dünyasının ön plana çıkarılması sanatta akademik kuralların ötesinde arayışlara neden olmuştur.

Ekspresyonistler bir tepki kuşağının temsilcileriydi ve bu akım 20. Yüzyılın başlarındaki karmaşık ortama, savaşa ve modernizmin içinde yok olup giden insana ve insanlığın yok oluşuna duyulan tepkiydi.

Bir tepki kuşağı olarak nitelendirilen Ekspresyonistler 19. Yüzyılın getirdiği düşünsel kargaşa ve çekişmelerin içindeydiler. Böylece, 20. Yüzyılın başında artık sadece onlar için değil, tüm dünya için radikal eğilimlerle beraber yeni dünya, yeni toplum ve yeni insan arayışı ortak bir düşünce olarak önem kazanmıştır.

### **2.3 Mimarlık Dışındaki Sanatlarda Ekspresyonizm**

Bu bölümde Ekspresyonizm akımını daha iyi tanımlamak için diğer sanatlar üzerinden de anlatılması uygun görülmüştür. Ekspresyonizm akımı pek çok sanat dalına yayılmıştır ancak burada tümünden bahsedilemeyeceği için, resim, müzik, heykel, edebiyat ve şiir, sinema ve tiyatro dallarından örneklerle tanımlamalar sınırlandırılmıştır.

Resimde Ekspresyonizm; sanatçının gerçeklik hakkında, iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi için gerçekliğin bilinen imajlarının az ya da çok olarak formda ve renkte bozulmaya uğratılmasıdır. Genel olarak geçmişten kopuk, izlenimciliğe karşı, duyarlarla algılanan dünyayı ihlal eden, doğa ile uyumlu olmayan tersine ona karşı çıkan sanat olarak da tanımlanabilir (Batur, 2006, s:224).

Ekspresyonizm; Empresyonizm, Natüralizm ve Akademizm gibi akımlara karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Duyguları ön plana alıp tabiatçı gerçekliğe sırt çevirmekten başlayıp dış dünyayı hiçe saymaya kadar giden bir anlayışın temsilcisi olmuştur. Sanat artık sanatçının gözünden tasvir edilen birtakım doğal figürler olmaktan çıkmış, sanatçının çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları dile getirmeyi amaçlar hale gelmiştir. İç gerçekleri ifade etmekte farklı anlatım yolları geliştirilmiştir. Gözün birinci dereceden bir eleman olmaktan uzaklaşması, sanatçının bütün dikkatiyle iç dünyasına, bilinçaltına yönelmesi, tasvir edilen figürlerin aynen doğadakine benzemeleri zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır (Özer, 1993, s: 75-81).

Ekspresyonizm'e varmadan önce gelen akımlara kısaca bakarsak; Klasisizm ideal görüntünün peşindeydi. Romantizm özgürlükçüydü. Sanatçının yarattığı dünya egzotikti, esrarlıydı ve heyecan verici bir atmosfer ön plandaydı. Realizm ideali değil var olanı resmetmek peşindeydi. İncil hikâyeleri, tarihsel ve edebi olaylar yerine gündelik hayat ve nesneleri resmediyordu. Bu noktada fotoğrafın çıkışı Realizm akımını sarsmış ve böylece sanatçı İzlenimcilik akımı gibi yeni arayışlara girmiştir.

İzlenimciler görüntüleri değişen renk ve ışık etkileri şeklinde o ana ait izlenimler şeklinde resmetmeye ve akademik kuralları ve geleneksel konuları aşmaya çalışmışlardır. İzlenimcilikten hareketle; Yeni İzlenimcilik ve İzlenimcilik Sonrası (Post-Empresyonist) akımlar doğmuştur. Yeni izlenimciler renk ve ışığı bilimsel optik kurallar yardımıyla kullanmaya çalışmışlar ve Noktasalcılığı geliştirmişlerdir.<sup>1</sup> İzlenimcilik Sonrası ise aslında Ekspresyonizm'in başlangıcı olarak kabul edilebilir. İzlenimcilerin Ekspresyonizm'e yaptıkları en önemli katkı resimde biçimden öte rengi ön plana alarak resmin yapısal kuruluşunu değiştirmektir. Artık konu açısından bağımsızlaşan resim sanatı biçim açısından da serbestleşiyor, yeni üsluplara doğru geliyordu (Turani, 2008).

Cezanne, Van Gogh ve Gauguin Ekspresyonist ressamların öncüleri arasında sayılabilir. Bunlar izlenimci renk ve teknikleri kabul ediyor ama bu akımın renk ve ışık tesiriyle sınırlı kalan anlatım biçimini kabul etmiyorlardı. Yeni ve daha özgür bir anlatım dili bulmayı amaçlıyor ve bu doğrultuda ortak bir üslup yerine öznel anlatımları için çalışıyorlardı. Gauguin, doğa betimlemesinde düşünce ve düş gücünün önemini vurgulamıştır. Resmine var olmayan, hayali bir etki kazandırmaya çalışmış bunun için de renkleri tesadüfî veya ifadeci bir amaçla seçmiştir. Van Gogh ise Noktasalcılığı kendine göre yorumlayıp, kıvrımlı renk çizgilerinden meydana gelen fırça vuruşlarını kullanarak iç dünyasının karmaşasını yansıtmıştır. Van Gogh, Munch gibi öncü Ekspresyonist sanatçılar izlenimcilerin ışıkla, renkle belirsizleştirdiği biçimi yeniden resme sokmaya çalışmışlardır. Hatta bu konuda daha ileri giden Gauguin etrafı çizgi ile belirlenmiş biçimlerle bir sembolizm oluşturmuştur. Fakat sonuçta bu sanatçılar da renk kompozisyonlarının etkisinden çıkamamışlardır (Turani, 2008).

Ekspresyonizm'in izlenimciliğe olan tepkisinin bir önemli nedeni politik ve toplumsal boyutla alakalıdır. Bu dönemde dünya müthiş bir değişimin içindeyken İzlenimcilik gerçeklikten uzak bir tutum sergilemeye devam etmiştir.

---

<sup>1</sup> Noktasalcılık(Pointillisme): Saf renklerin küçük leke noktaları halinde yan yana getirilerek resim bütünlüğünün sağlanmasıdır. Divisionnisme adı da verilmiştir.

Oysaki 2.2 bölümünde bahsedildiği gibi; sistemler, tipler, mutlak çöküş ve değişim dönemindedir. Para el değiştiriyor, toplumsal sınıflar, devlet sistemleri, bilim teorileri değişiyordu. Tüm bu parçalanmalar olurken doğayı en ince ayrıntısına kadar resmetmek, sanatı döneminin gerçekliğinden uzaklaştırmaktadır. Çağdaş hayatın allak bullak edici taraflarını anlamak için insanın ruha ve iç dünyasına bakışa ihtiyacı vardı ve sanatçılar bunu Ekspresyonizm’le gerçekleştirmiştir.

İzlenimcilerden sonra izlenimcilik sonrası ve Ekspresyonist döneme bakıldığında, bu sanatçıların artık optik görüntüyü yansıtan resimler yerine psikolojik resimler yaptıkları görülür. Psikolojik resim ile anlatılmaya çalışılan, sanatçının iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini, bilinçaltının yansımalarını tüm öznelliği ile aktarmaya çalıştığı resim çalışmalarıdır. Turani (2008, s:82)’nin dediği gibi; “Psikolojik depresyonlarla ilgili resimlerin optik görüntüye değil, insan içinin psikolojik birikimlerine dayalı duygularına, titremelerine bir çeşit kendinden geçiş içinde kalmalarına bağlı oldukları görülür.”

İzlenimcilikten sonra Ekspresyonizm için diğer bir basamak da Fovizm olmuştur. Bu sanatçılar için çarpıcı ve hırçın eserlerinden dolayı vahşiler anlamına gelen fovlar adı kullanılmıştır. Matisse’in önemli temsilcilerinden olduğu fovistler, İzlenimcilik Sonrası sanatçıların renk konusundaki şiddet, coşku ve çarpıtma eğilimlerini devam ettirmişlerdir. Bu akımın yaptığı en önemli katkı, çağdaş resimdeki renk ögesine yaptığı dikkat çekici vurgudur (Richard, 2005).

20.Yüzyıl başlarında “Die Brücke” ve “Der Blue Reiter” gibi gruplarla Ekspresyonizm daha da gelişerek diğer sanat dallarına da yayılmış, disiplinler arası çalışma ortamı sağlanmıştır. Böylece başlangıcında Munch, Van Gogh ve Fovist akımdan etkilenerek ortaya çıkan Ekspresyonizm daha ileri aşamalara taşınmıştır. Bu gelişim sırasında geleneksel Alman grafik sanatının önemli parçası olan ahşap baskı tekniğini de kendilerine özgü yorumlayarak kullanmışlardır.

“Die Brücke” grubu 1905’te dört sanatçının mimarlık öğrencisiyken Ekspresyonist etkilerle kurdukları bir dernektir. Bu sanatçılar; Ernst L. Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluf ve Fritz Bleyl’dir. Amaçları içlerindeki yaratıcı dürtüyü en doğru yoldan yansıtmaktır.

Konuları günlük yaşamdan seçmişler, doğa manzaralarını, sokakları ve insan portrelerini resmetmişlerdir. Bu etki ile renklerin ruhsal temsilleri, saf renk kompozisyonları ile aktarılıyor, bu esnada nesneyi kaybetmemek için taş baskı biçimlerinden yararlanılıyordu. Renkler nesneyi tanımlayan araçlar olmaktan çıkarak salt ifadeci anlatım için kullanılmıştır (Richard, 2005).

“Der Blue Reiter” ise Kandinsky’nin yoğun etkisi ile çoğunlukla soyutlama yönelmiş bir grup olarak karşımıza çıkmaktadır. Kandinsky “ Resmin dış nesnelere ihtiyacı olmadığını resimsel, görsel heyecanların soyut bir çizgi ve renk diline aktarılabilceğini ileri sürer” ( Tansuğ, 1993, s: 242). Ekspresyonizm iç dünyayı en iyi şekilde aktarmak için biçim bozmalara gider. Bunun daha ilerisi ise figürü tamamen reddedip sadece ruhsal dünyanın biçim dışı figürlerine yer vermektir. Bunun en iyi temsili çizgiler, geometrik şekiller ve çarpıcı renkler aracılığı ile gerçekleştirilir ve böylece resim soyuta ulaşır.

Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçı toplulukları Birinci Dünya Savaşı öncesi Almanya’da hayatın anlamının izini süren ve bireyin değerinin ne olduğunu anlamaya çalışan bir dünya düzenini kurmayı hedefleyerek toplandılar. Çelişki içindeki Ekspresyonist sanatçılar bir yandan aşırı bir özneliliği savunuyor, bir yandan da tüm evrenle bütünleşmeyi arzu ediyordu. Gelişmelerin başlangıcında en önemli şey, izlenimcilere özgü pasif doğa betimlemelerini aşmak; çekincesiz, parlak renkler kullanarak ve acımasızca yalınlaştırılmış biçimler oluşturarak kişiye özgü duyumsal gücü resme akıtmaktı. Nesnenin biçimlenmesi için rengin araç olduğu resimlerden rengin hâkimiyetini kurarak biçimi dışarıda bıraktığı eserlere geçiş yapılmıştır. Rengin resimde baskın olması, tek başına insan duygularının karşılığı olma gücünü vurgular niteliktedir. Perspektif kuralları, anatomiye uyum, doğal görünüm ve renkler ya hiçbir anlam taşımıyor ya da pek az umursanıyordu. Çarpıtma ve abartı, şekil değiştirme ön planda idi (Richard, 2005).

Die Brücke ressamaları ile Der Blaue Raiter ressamaları arasında sıkı ilişkiler ve yakınlıklardan dolayı sınırlar bazen ortadan kalksa da genel olarak denilebilir ki, Die Brücke ressamaları renkleri en ilkel halleriyle kullanmışlardır. Başlangıcı 15. Yüzyıla kadar uzanan ağaç baskı yönteminden esinlenerek, resimlerinde ağaç baskıyı yansıtan çizgilere yer verilmiştir.

Modern çağ insanının umutsuzluğu bu sanatçıların yapıtlarına yansıtılmıştır. Der Blaue Raiter ressamaları ise daha çok sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilendiler. Görünenin ardındaki tinsel gerçekliği aramışlardır (Budak, 2006).

Ekspresyonist ressamaların çıkış noktası olarak kabul ettiği diğer bir alan ilkel sanattı. Ekspresyonizmin estetik anlayışının yalın ve güçlü kısmı egzotik ve ilkel olanla benzeşiyordu çünkü naif sanatta da biçim tasarımı hiçbir akademik kurala bağlı olmaksızın ve yüksek oranda içten gelen dürtülere dayalı olarak yapılıyordu. Bu yüzden 1905’lerde Avant-Garde Fransız sanatçıları etnolojik sanat örneklerine ilgi duyuyorlardı. Güney Pasifik’ten, Afrika’dan maske ve heykeller resim kaynağı oluyordu. Amaç; ilk olarak kentsoylu zevke karşı çıkış, ikinci olarak yerli halkın sanatında somutlaşan ve henüz bozulmadığına inanılan tasarım ilkelerini kaynak olarak kullanmaktı. Max Pechstein, Palau Üçlüsü bu tutumun iyi örnekleri arasında sayılabilir (Şekil 2.1).



**Şekil 2.1 :** Max Pechstein, “Palau Üçlüsü” Resminden Bir Bölüm (Wolf, 2005)

Afrika sanatına karşı duyulan ilgi dışavurumcu sanatçıların yaşadıkları toplum içerisinde duydukları tedirginliğin, o toplum yapısına bağlı zihinsel bir üretim sürecinin sonucu olan sanat yapıtını yetersiz görmelerinin önemli bir kanıtı olmuştur (Wolf, 2005, s: 23).

Ekspresyonizmde amaç, doğanın biçimlerini aynen kopyalamak yerine onların kendi ruh dünyasındaki yansımalarını biçim bozmalarla iletmeektir. Bunun ileri aşaması; doğa ile tamamen bağları koparmak, figürü tümüyle reddederek sadece ruhsal dünyanın figürlerini kullanmak ve sonuç olarak soyuta ulaşmaktır.

Biçimsel açıdan baktığımızda örneğin; İzlenimcilik, görünümü bozmadan aktarmak istediği için insanın yapabileceği katkıyı göz ardı eder ve yüzeysel bir görme eylemi gerçekleştirir. Görme eylemi nesneden gelen etkiye karşı insanın tepki vermesi ile gerçekleşir. Bu esnada insan bu etkiyi kendi içinde yorumlayarak farklı bir tepkiye dönüştürebilir. Ekspresyonistler de bu şekilde görürler. Örneğin; öncü Ekspresyonist Ressam Van Gogh'un bozuk biçimlerine bakıldığında onun nesneleri olduğu gibi değil, gördüğü gibi resmettiği açıkça anlaşılmaktadır. Bunun altında Walther'in (2005, s:8)de dediği gibi; Van Gogh'un dünyaya anlam veremeyen çocuksu bakış açısı ve bu bakışı tamamlar konumda dünyayı kendince kavrayışının zengin yansımaları yer alır. Buna göre Ekspresyonist sanatçı gördüğünü en iyi şekilde anlatmak için, çizgilerle oynayarak figürdeki biçim bozmaları sağlar, renkleri de doğadakinden farklı olarak değiştirir ve tuval üzerinde büyük oranlarda kullanır. Böylece resmi çarpıcı hale getirerek izleyici üzerinde coşku uyandırmayı ve dikkat çekmeyi hedefler. Dolayısıyla, böylesi bir tutumda bilinen anlamda bir güzellik kavramından ve olağan biçimlerden bahsetmek mümkün değildir.

Özer (1993, s:82-83) bu durumu şöyle ifade eder: “İfadecilik sanatta o zamana kadar kendini kabul ettirmiş bazı güzellik normlarından ayrılır. Bu yüzden Ekspresyonist bir resim veya heykelde tabiattakine tıpatıp uygun nitelikler aramak faydasızdır”.

Resimde sanatsal gerçeklik arka planda kalmıştır. Doğanın kendi görüntüsünden öte sanatçı için anlamı anlatılır. Biçimler kendi anlamlarının ötesinde sanatçının ifade aracı olarak yeni anlamlar yüklenerek resmedilirler. Bunu daha da vurgulamak için anatomi ve perspektif kurallarına uymayan biçim bozmalar ortaya çıkar. Hatta bu deformasyonlar kimi zaman daha yoğun kullanıldığında soyutlamaya kadar varabilir.

Ekspresyonist resimde resim bir ifade alanı olarak görülmüştür. Radikal bir yaklaşımla taraf tutan, itham eden, söylemek istediklerini haykıran bir anlatımı vardır. Desenler, kendiliğinden ortaya çıkan tepkilerden oluşmaktadır. Bireysellik ve mesaj ön plandadır. Çizgi ve renk duyguları yansıtmak için özgürce kullanılmıştır. Sanayi çağının yarattığı sefalet, savaşlar konulara yansıtılmıştır. Kendinden emin, devrimci, üslup bilinci olan bir değerler sistemi oluşturulmuş ama bu değerler, nasyonal sosyalistler tarafından yerle bir edilmiştir (Budak, 2006, s:17-18).

Savaş öncesinde dışavurumcuların biçim ve renk denemeleri her şeyden önce sanatçının kendi zihinsel durumlarını, duygularını yansıttı. Ancak; savaşı yaşadktan sonra açıkça toplumsal konulara yöneldiler. Savaş kurbanları betimlendi, toplumsal adaletsizlik ve siyasi baskılar konu edildi. Birinci Dünya Savaşı etkileri dışavurumcuların özlemle beklediği yeni insanı yaratmaya yetmedi. Üstelik darmadağın olmuş, tüm umutlarını yitirmiş ordu, kıtlık ve ekonomik bunalım içinde bir ülke ortaya çıktı. Beckmann, Dix, Grosz savaşın gerçek yüzünü, arkada bıraktığı insan yıkıntısını, kolunu bacağını yitirmiş askerleri, savaş zenginlerini, sokağa düşen kadınları lafebelerini kışkırtıcı biçimde betimlemişlerdir. İnsan ruhunun sıkıntı ve gerilimlerini anlatmak için eserlerinde aşırı uyumsuzluklar ve karşıtlıklar kullanmışlardır (Şekil 2.2, 2.3).

Biçimsel özellikleri olarak ateşli bir yerinde duramamazlık, içine kapanık, dingin bir biçimin yaratılması yerine resim yapma sürecinin vurgulanması, gizemciliğe eğilim sayılabilir. Gerçekçiliğin sanatçının görüş gücü aracılığı ile yeniden yaratılmasıdır. Coşkulu, yırtıcı bir kimliği vardır.

Aşırı coşkulu olmak dışavurumculuğun her alanda olmasa bile birçok alanında belirleyici kimlik yapısını oluşturmaktadır. Çirkinliğin ve şiddetin estetiği ön plana çıkmaya başlamıştır. Amaç kentsoylular için ev dekorasyonu olarak görülen güzel ve doğru kavramları ile sınırlanmış olan sanat tanımını yeniden yapmaktır (Wolf, 2005).



**Şekil 2.2 :** Max Beckmann “Gece” Tablosu, 1918-19 (Wolf, 2005)





**Şekil 2.3 :** George Grosz “The Street” Tablosu, 1915 (Wolf, 2005)

Bu devirden sonra resimde Ekspresyonizm, tekrar 1945 sonrası Amerika’da, bu kez “Soyut Ekspresyonizm” adı ile ortaya çıkmıştır. Resimde Soyut Ekspresyonist çalışmalar 1940 ve 1950 yıllarında yapılan, önceden planlanmayan eyleme ve duygusal dışavuruma dayalı yapıtlarla tanımlanabilir. Willem Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline bu doğrultuda çalışan ressamalar olarak gösterilebilir. Jackson Pollock da “eylem resmi” türü ile bu üslubu üst noktaya taşımıştır denilebilir. 1970 yıllarında ise hem figüratif hem de simgeci özellikler içeren “Yeni Dışavurumculuk” ya da “Yeni Fovizm” akımı hem Almanya’da hem de İtalya’da etkili olmuştur (Wolf, 2005, s: 24).

Müzikte Ekspresyonizm, uçuk, bozuk biçimler, deforme edilmiş ezgisel yapılar, atonalite ve bunlar gibi yoğun etkilerle kendini göstermiştir. Atonalite; müzikte tınının, aralığın ve akorun özgürleşmesini ve böylece gerilimli Ekspresyonist müziğin anlatımı için gerekli olan yoğunluğa ulaşılabilmesini sağlamıştır (Richard, 2005).

Müzikte Ekspresyonizm kavramına bakıldığında; 20.Yüzyıl müzik açısından bir deney çağı olarak adlandırılabilir. Bu dönemde pek çok besteci eserlerinde yeni bir ses, armoni ve anlam arayışı içine girmiştir. Bu deneyselliğin önemli örneklerinden olan Stravinski'nin Le Sacre du Printemps (İlkbahar Ayini) adlı eseri 1913'te Paris'te ilk kez sahnelenmiş, acayip ve vahşi bir müzik olarak adlandırılmış ve protesto edilmiştir. Ancak bir yıl sonra aynı müzik beğeniyle kabul edilmiştir. Bu dönemde; Debussy, Satie ve Stravinski gibi sanatçılar bu deneyimlerini Paris'te sürdürmüşlerdir. “Viyana Okulu” adı verilen besteci grupları Mozart, Beethoven, Schubert gibi sanatçıların çalışmalarını takip etmişlerdir. Ekspresyonist müziğin öncüsü Arnold Schoenberg ile öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern ise “İkinci Viyana Okulu” nu oluşturmuşlardır. Schoenberg ilk dönemlerinde zengin bir armoni ve akıcı melodiler kullanmıştır fakat sonraları, bu müziği çok işlenmiş ve eskimiş bulmuştur. Ona göre geleneksel müzik kurallarının ton dışına çıkmayan özellikleri müziği durağan kılmaktadır. Yeni bir sistem arayışı sonucunda Atonalite ve 12 ton müziğine ulaşmıştır (Carter ve Diğ., 1983).

Müzikte Ekspresyonizmin ortaya çıkışında Romantizm önemli bir basamak olmuştur. Beethoven ve Chopin'in romantik eserlerindeki anlatım yoğunluğunun müzikteki Ekspresyonizmin için yeterli bir ölçüt olduğunu kabul edersek, son Romantiklerin duygusal karışıklık gösteren eserleri müzikte ifadeciliğin temelini oluşturmuştur diyebiliriz. Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern ile süregelen sanatçılar romantizmin anlatım sınırlarını daha da zorlayarak yaygınlaşmasına ve Ekspresyonizm'in çıkışına öncülük etmişlerdir. Örneğin; Kandinsky ve Schönberg'i ele alırsak her ikisi de romantizmin mirasçısı olup, etkilerini kabul etmiş ve bunun yanında sanat yapıtının yaratım sürecinde uyulması gereken tek kuralın içsel zorunlulukları takip etmek olduğunu savunmuşlardır. Buna göre; sanat çalışması doğuşuna yol açan güdüler ve yaratanın ardındaki derin gerçeği açıkça göstermelidir (Richard, 2005).

Yukarıda söz edilen bestecilerin özgünlüğü, içlerindeki büyük düşleri dışa vuruşta kesin adımlar atmaları ve bunlara verdikleri çarpıcı, patlayıcı güçtür. Geleneksel armoni kurallarını kendi derin duygularını anlatmak için yadsırlar. İçlerindeki düşü, saf ve içten gelen bir biçimde ortaya koymada, onlara yardımcı olamayacak bir ton sistemini kabul etmezler.

Bir yapıt içinde sürekli yenilenen, sürekli var olan düşler, bu yapıtın kuruluşunu bozar ve belirgin bir müzik anarşizmine yol açar. Müzikteki Ekspresyonizm'i tanımlamak için kişisel ilke ve anarşizm terimleri sık kullanılmıştır (Richard, 2005).

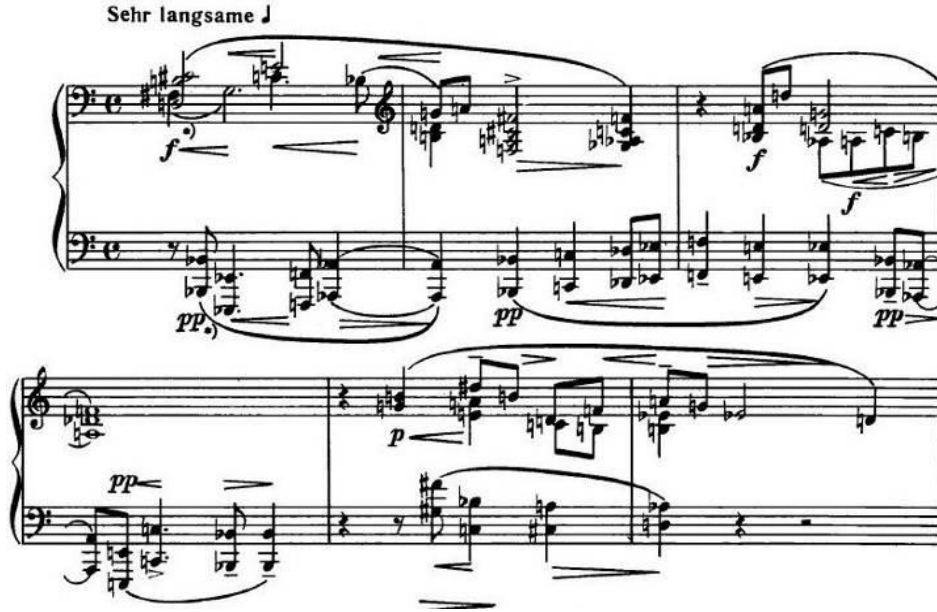
Resimde olduğu gibi müzikte de Empresyonizm'den Ekspresyonizm'e bir geçiş olmuştur. Bu geçişi, akımının iki büyük temsilci üzerinden irdelemek durumu daha anlaşılır kılabilir. Bunlar, empresyonist besteci Debussy ve müzikte Ekspresyonizm akımını başlatan Schönberg'tir.

Debussy Empresyonist müzikte Empresyonist bir resim gibi fazlasıyla müzikal tınıları kullanmıştır. Müzikal tını, İzlenimci resimde gün ışığının değişimini en iyi şekilde anlatmak için kullanılan renk tonlarına benzetilebilir. Geçişler fazlasıyla naif, müziğin içindeki köprüler çok kırılgandır. Bu nedenle tınlar arası geçişlerde yumuşaklık vardır. Müzik fazlasıyla dikey ve tonaldır. Tonalite müzikte bir dizinin tonal sisteme uygun bir şekilde oluşturulmasıdır yani sesin doğasından gelen armoniklere uygun bir şekilde notaların sıralanmasıdır.

Bu önemli bir noktadır çünkü Schönberg bunun tam zıttı olarak atonal müzik yapmaktadır aradaki geçiş farkı budur. Bu fark Şekil 2.4 ve 2.5 'te notasyonlar üzerinden görsel olarak algılanabilir (Romaut, 2004).



Şekil 2.4 : Debussy Notasyonundan Bir Örnek (Url-2).



Şekil 2.5 : Schonberg Notasyonundan Bir Örnek (Url-3).

Schönberg yaratıcılıkta sınırları kaldırmak duygularını ve düşlerini içinden geldiği gibi ifade edebilmek için tonal merkezli yapıyı bozuma uğratarak atonal sistemi kurmuştur. Çünkü ona göre tonalite müziği durağanlaştırmakta ve tüketmekteydi. Belli bir tonal merkez olmaması eserlerinin tıpkı Ekspresyonist resimlerde çirkinliğin ve şiddetin estetiği ön plana çıkartılması gibi rahatsız edicidir (Romaut, 2004).

Schönberg'in ortaya koyduğu sistemde, belli bir tonaliteye ya da herhangi bir merkeze bağlı olmadan, 12 notanın tamamını kullandığın seriler ve onların varyasyonları elde edilmeye çalışılmıştır. 12 nota bilinen 7 nota ve onların yarım seslerinden oluşmaktadır. Serilere dayalı müzik olduğundan “Seriyal Müzik” denmektedir.

Schönberg'in 12 ton müziğini oluşturan müziksel düşüncesi, anlam, kavram ve duygu kümesinin bütünlüğünü amaçlamasıdır. Birbiriyle ilişkili olan 12 ses bir bütünü ifade eder. Önemli olan, müzik dokusunun motif, aralık, cümle, çeşitleme, gibi müzikal yapılanmalarla sürekli olarak 12 ses dizisiyle bağlantı içinde kalmasıdır. Müzikal dokunun tüm yapıları 12 ses dizisinde parçadan bütüne varmayı amaçlar (Stevens, 1966).

Aslında burada anlatılmaya çalışılan belli bir tonaliteye ya da herhangi bir eksene bağlı olmayan müzikti. Yeni bir müzikal dil olan “12 Ton Sistemi” tüm seslerin ve müziğin özgürlüğünü ve eşitliğini savunmuştur. Ayrıca Schoenberg için atonalite kesinlikle bir kuralsızlık değildir. Tonal armoni gibi bu sistemde kurallara bağlanmıştır ama en büyük yenilik, müzikte yüzyıllardır süregelen hiyerarşik yapının ortadan kalkmasıdır.

Heykel sanatında Ekspresyonizm, 20. Yüzyıla kadar gelen heykel sanatı kapsamında konular ve kabul görmüş kurallar açısından pek çok farklılık getirmiştir.

Heykel sanatının 20. Yüzyıl’dan önceki tanımına göre eser; sanatçının fikirlerini doğrudan gösterirken seçmeci davranmalı ama doğayı açıkça taklit etmelidir ve bu kurguda figür en önemli tanımlayıcı öge sayılmaktadır. Rönesans’tan beri heykelde insan vücudu oranları temel alınır ve kompozisyonun temelindeki figür de yine Klasik Yunan’dan gelen saf güzelliğin temsilcisi kusursuz insan bedeni olarak kabul edilir. Heykelci sanatçısının duygu ve düşüncelerini aktarabilmesi ancak figürün mimikleri ve el-kol hareketlerine yaptığı katkı ile gerçekleşmiştir. Temalar ise dönemin entelektüel ve manevi kültürünü yansıtan Kutsal Kitap’taki, edebiyat eserlerindeki kadın ve erkek kahramanlar ve onların temsil ettiği yücelik ve güçlülük erdemlerinden ileri gelmektedir (Bilge, 2000).

20.Yüzyıl’a gelindiğinde geleneksel kurallara bağlı heykel sanatında yapılabilecek her şey denenmiştir. Oysa bu sırada artık dünya değişmekte, her alanda görülen devrim; edebiyat, müzik ve resim gibi sanat dallarında da tüm kuralların yıkılmasına neden olmaktadır. Bu gelişmelerden etkilenen heykel sanatında konular değişmiş, geleneksel kurallar reddedilmiştir. Anatomik bütünlük yerine kütle kompozisyonunda bütünlük ön plana çıkartılmıştır. Figürler de form açısından yeniden ele alınarak tasarlanmış ve biçimler modern dönem etkileriyle yeniden şekillenmiştir. Ekspresyonist heykel çalışmaları böyle bir dönemde ortaya çıkmıştır

İfadeciliğin iç dünyaya yönelik eğilimini eserlerinde başarıyla kullanıp modern heykele öncülük etmiş olan Rodin’in Ekspresyonist heykele katkısı büyüktür. Sanatçı, yapıtlarında anatomik biçimi ruhsal dünyayı yansıtmak için kullanmıştır. Rodin’in heykellerinde ruhsal gerginlikleri fiziki yapıya yansıtan şaşırtıcı bir düşünce hali görülmektedir.

İnsanın iç dünyasına kapanması ruh tarafından bükülmüş bir bedenle temsil edilir. Sanatçının içe kapanma eğilimi zaten Ekspresyonist dönemin başlıca özelliklerindendir. Ekspresyonizm ile beraber heykel alanında hareket ve ritim önemli kavramlar olarak karşımıza çıkacaktır. Heykel sanatında Ekspresyonizmin amacı; bilinçaltını, sanatçının duygularını ön plana almak, birebir taklit ve tasvirten kaçmak olmuştur (Erk, 1995).

Diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi heykel sanatında da ifadeciliğin sınırlarını tam olarak belirlemek çok zor olduğundan modern akımların çoğu onun temelini teşkil etmektedir. Yaratıcının içsel dünyası ile birebir ilişkili olma durumundan dolayı dönemin genel sanat ortamında çıkan diğer modern sanat akımlarının da bir bölümünü içeren eserler Ekspresyonist olarak kabul edilmiştir. Kesin sınırlar koymak mümkün değilse de diğer modern akımlarda örneğin kübizmde görülen, heykelin plastik formundan kaynaklanan biçim bozumu ile Ekspresyonizm’deki içten gelen dürtü sonucu bir anda ortaya çıkan ve yaratıcı bir faaliyete dönüşerek oluşturulan çarpıtma arasında ayırım yapmak gerekir.

Bu dönemin heykeldeki temsilcilerinden bazıları; Archipenko, Brancusi, Barlach ve Lehmbruck olarak gösterilebilir. Ama bu sanatçılar da kesin olarak Ekspresyonist olarak adlandırılmaz. Sanatçılar genelde bu alanda az sayıda örnek vermişlerdir. Bunda sanatçıların Ekspresyonist heykel için çok fazla sipariş alamamaları ve araç-gereç fiyatlarının pahalılığı gibi mali nedenler de etkili olmuştur (Richard, 2005).

Alexander Arcipenko, kalıpla biçimlendirme prensibine dayalı kendine özgü üslubunu yaratmıştır. Kübizm’den soyut Ekspresyonizm’e geçiş yaptığı bilinmektedir. Eserlerinde klasik heykelin ağır hacimlerinin yerini ifadeci sade formlar almıştır. Doğaya öykünmeden tamamen uzaklaşarak bağımsız plastik bir dil oluşturmaya çalıştığı tarzını yansıtan eserleri arasında “Boks Maçı” (Şekil 2.6) örnek gösterilebilir. Burada da görüldüğü gibi, Natürallizm’in dışına çıkarak kendini ifade edecek yeni, öznel yollar bulmayı başarabilmiştir.

Gerçekte, Almanya’da heykelde Ekspresyonizm olarak tanımlanan şey, Arcipenko’nun kendisini heykelin klasik kurallarından kurtarması ve bazı yapıtlarının içinde Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi tüm modern akımları eritmesi olarak tanımlanabilir (Richard, 2005).



**Şekil 2.6 :** Alexander Archipenko, Boks Maçı (Url-4).

Heykelde Ekspresyonist arayışlar sırasında, bazı kesim klasik heykel biçimlerinden yola çıkarak bunu uç noktalara taşımaya çalışarak biçim bozma yoluna gittiler. Ama bu bile şiddetli bir Manyerizm'den öteye gidememiştir. Bir kısım “Die Brücke” grubu üyeleri resimde olduğu gibi primitif sanatlarda ifadeciliği arayıp Afrika yontuculuğuna öykündüler. Ötekiler ise Archipenko'nun izinden giderek tamamen öznel bir anlatım dili yaratmak istemişlerdir (Richard, 2005).

İfadeci heykelin diğer bir temsilcisi Brancusi ilk zamanlarında Post – Empresyonist ve Ekspresyonist denilecek heykeller yapmıştır. İfadeci çalışmaları ile Afrika yontuculuğuna öykünenler grubuna dâhil edilebilir. Afrika sanatını kullanarak figürü yalın ve şematik hale getirip yeni boyutlara ulaşmıştır.





**Şekil 2.7 :** Constantin Brancusi, “The Kiss” (Öpücük) (Url-5).

Biçim, doğal görünümünün ötesinde bir anlam içerebilir, bunu anlatmanın en iyi yolu onu yalınlaştırarak köküne inmektir. Bu alanda en önemli eseri “The Kiss” adlı (Şekil 2.7) zamandan bağımsız bir sembol olarak değerlendirilen bir heykeldir. Heykel; saf ve anonim özellikleri ile Afrika heykellerine benzetilebilir. Bu yapıt sanatçının ilk modern heykeltıraşlık denemesidir ve ağır, bloklaşmış, iri yapılı özellikleri ile Fovist, Ekspresyonist ve Picasso çalışmalarının izlerini taşır denilebilir. Eserlerindeki basitlik ögesiyle gelen sembolizm ilkesini benimsemiş böylece bu devrimsel tutum heykelciliğe yeni bir ufuk açmıştır. Bununla birlikte figür olarak heykel objeleri evrensel ve manevi bir kimlik elde etmiştir (Richard, 2005).

Ekspresyonizm ortaya çıktığı dönemde Almanya’da etkisini sürdüren genel bir sanat eğilimi olarak kabul edilmiştir. Bu ilk sırada sayılan eğilimin heykel sanatındaki temsilcileri olarak, geniş bir izleyici kitlesine sahip Barlach ve Lehmbruck gibi sanatçılar sayılabilir. Bunlar her ne kadar o sırada uluslar arası üne kavuşmuş olmasa da Alman ifadeciliğinin yetiştirdiği yüzyılın en büyük heykel sanatçıları arasındaydılar (Budak, 2006).





**Şekil 2.8 :** E.Barlach, “Uçan Melek”, Orijinal Kalıptan Yeniden Üretilmiş Kopya (Budak, 2006).

Ernst Barlach ressam, heykeltıraş, oyun yazarı ve öykücü kimlikleri ile tanınmıştır. Tıpkı Archipenko gibi kendine has bir ifadecilik tutumu oluşturmaya çalışmıştır. Nazi yönetiminde diğer Ekspresyonist çalışmalarla aynı kaderi paylaşan eserleri soysuz sanat olarak yadırganmıştır. Bu durum sanatçı psikolojisi üzerine büyük etki yapmasına rağmen çalışmalarını sürdürmüştür. Esin kaynağını gizemci ve dinsel öğeler oluşturmıştır. Tasarladığı sanat biçimleri kendi içsel atılımının ürünüydü bu açıdan eserleri Ekspresyonist tutumun özelliklerini yansıtır. Yaptığı Rusya yolculuğu sanatına büyük katkılar sağlamıştır. Rusya coğrafyasından büyük ölçüde etkilenmiş uçsuz bucaksız steplerde doğanın görüntüden öte arkasında gizli bir gerçek barındırdığı düşüncesini benimsemiştir. Almanya’da kaybolmaya başlayan dini değerlere karşı burada gördüğü mutlak inanıştan da etkilenmiş, bunu eserlerindeki figürlere de yansıtmıştır. (Şekil 2.8). Ayrıca yeni sosyal düzen içinde insanın nasıl sisteme bağlı ve tek başına bir hiç olduğu gerçeğini sorgulamıştır. Buradan da anlaşılacağı gibi Barlach, döneminin siyasi ve ahlaki değerlerini sorgulayan sanatçılardan olmuştur. Yenilikçi form arayışına mesafeli durmuş daha çok Gotik stile güncel deneyimlerle yaklaşarak bu açıdan yeni yollar bulmaya çalışmıştır (Budak, 2006).

Wilhelm Lehmbruck ise 1910 yılında Paris’te modern resmin öncülerinden Matisse, ve Ekspresyonist heykel sanatçıları Brancusi ve Archipenko ile arkadaşlık kurup, etkileşim içerisinde olmuştur.



**Şekil 2.9 :** W. Lehmbruck, “Diz Çökmüş Kadın” (Url-6).

Eserlerinde Gotik sanat ve ünlü heykeltıraş Rodin'den etkilenmiştir. Yarattığı biçimler içsel, güçlü bir gerilimden yükseliyormuşçasına ve bu yüksek gerilimle çoğalıyormuşçasına ortaya çıkar. Devinimleri, en içsel derinliklerden fışkırıyormuş gibi görünürler. Yapıtlarında figür geri planda kalarak eserin ruhunu vurgulamak için çalışır. Bu tutum ilk yapıtlarından olan “Diz Çökmüş Kadın” heykelinde de algılanmaktadır (Şekil 2.9). Bu eser alçakgönüllülük ve dinsel saygı gibi kavramların nesneleştirilmesi olarak tanımlanabilir. Barlach gibi onun sanatı da simgesel geleneklerden beslenir (Budak, 2006).

Heykel sanatının daha geniş toplum kitlelerine yayılması ise Rus Devrimi ve bir yıl sonrada Almanya'da yaşanan 1918 Ekim Devrimi ile gerçekleşmiştir. Daha sonra Kasım Grubu adıyla toplanan Hoetger, Emy Roder, Belling ve Mataré gibi Alman heykeltıraşları özellikle bu sorun üzerinde çalışarak eserlerini yaymak ve insanlara daha çok ulaştırmayı amaçlamışlardır (Richard, 2005).

Sınırlarını kesin olarak çizemediğimiz Ekspresyonist heykelde form, geleneksel insan figüründen tam olarak koparak özgürlüğünü elde edememiştir. Ekspresyonist mimaride karşımıza çıkan keyfi heykelsi formlar, burada insan figürüne üstün gelmeyi çoğunlukla başaramamış, bu formlar genelde insan figürünün anlatımında vücut bulmuşlardır. Fakat eserlerde görülen; sanatçının bilinçaltını duygu ve düşüncelerini ön plana alması, içten gelen sanatsal dürtü ile biçimin çarpıtılması, dinamizm, hareket ve yeni bir dil yaratma düşüncesi ile bu ifadeci eserler modern çağda Ekspresyonist heykelin temsilcisi olmayı başarabilmişlerdir.

Edebiyatta Ekspresyonizm, özellikle Almanya’da Natüralizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau’ya karşı bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Ekspresyonistler doğanın, izlenimlere dayalı kalıplar içinde özenli tasvirine karşı çıkmışlar, özün ifadesini ön plana almışlardır. İtalyan edebiyatçı Marinetti’nin yazıları Ekspresyonizm kavramının edebiyat alanına girişinde etkin bir rol oynamıştır. Bu yazılarda görülen başlıca özellikler; adlara özel anlamlar yüklenmesi, limitli sıfat kullanımı, olağan dışı karşılaştırmalar ve mastarların çokluğu olarak sıralanabilir. Alman şair August Stramm da bu ilkeleri kullanan yeni bir şiir biçimi geliştirerek, Ekspresyonist edebiyat konusunda önemli adımlar atmıştır (Biryıldız, 2002).

Die Aktion ve Der Strum Dergileri Ekspresyonist edebiyat alanında yayın organlarından başlıcaları olmuştur. Eylem anlamına gelen Die Aktion 1911, 1932 tarihleri arasında yayınlanmış, Franz Pfemfert on yıl boyunca yayın yönetmenliğini yapmıştır. Dergi özellikle Birinci Dünya Savaşı sonunda çoğunlukla siyasal bir anlam kazanmış, birçok yazar burada savaşın kendi kuşakları üzerindeki yoğun etkisini anlatma fırsatı bulmuştur. Bu bakış açısı ile yazarlar kendilerini hem ozan hem de devrimci olarak nitelendirmişlerdir. Die Aktion, Der Strum’un yönteminden esinlenerek grafik sanatı sergileri düzenlemiş ve daha çok siyasi ağırlıklı yazımla ilgilenmiştir (Batur, 2006, s:245).

Der Strum ise Türkçede fırtına anlamına gelmektedir. Bu dergi 1910’dan 1932’ye kadar yayınlanmıştır ve kurucusu Hertwath Walden’dır. Sadece Ekspresyonizm’in değil, edebi ve sanatsal alanda tüm modern akımların takipçisi olmuştur. Bu dergi bünyesinde Berlin’de bir de galeri açılmıştır. Der Strum Dergisi bünyesindeki şairler Starmm’ın yapıtlarındaki ilkeleri takip etmişlerdir. Konu olarak genelde çağdaş kent yaşamının yozlaşması kullanılmıştır.

Der Strum, başlarda grafik sanatı alanındaki çalışmalarından sonra, Walden'in August Starrrm'ın yapıtlarına olan eğilimle çalışmalarında edebi alanda ağırlık göstermiştir. Kübist, Fütürist, Yeni-Romantik eğilim takipçileri ve siyasetle yakın ilişkisi olmayanlar, içerik ötesinde biçim arayanlar Der Strum takipçileri arasında yer almıştır. Der Strum, Die Aktion'a göre savaş yıllarında bile daha geniş çapta, farklı ülkelere yayılmış ve büyük ölçülü etkinlikler düzenlemiştir (Batur, 2006, s:245,246).

Ekspresyonist şiire bakıldığında ise çok çeşitli yazış biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Kuruluş açısından klasik olarak değerlendirilecek şiirlerde garip denebilecek benzetmeler ve simgeleştirmeler kullanılmıştır. Klasik kafiye kurgunun dışına çıkanlar bazen şiiri ritimli bir düz yazı şekline sokmuşlardır. Üsluplar; bazen kesin ve kaba bazen de kısa, öz fakat alaycı olabilir. Bazı eserlerde gizemli bir coşku, abartılı bir sevgi ve duyarlılık ana konu olarak karşımıza çıkabilir. Bu sözcükler üzerinden çalışma durumu, Dadaist'ler tarafından bir üst noktaya taşınmış, kelimelerin manasızlığını belirtmek için yapılan anlam değiştirmelere kadar varılmıştır (Batur, 2006, s:242).

Ekspresyonistler dil konusunda önemli yenilikler yapmışlardır. Kelime dağarcığını genişletmiş ve dilbilimsel açıdan farklı yöntemler denemişlerdir. Çünkü onlara göre işlevselliğin etkisinde kısırlaşan gündelik dil ifade açısından yetersiz kalmaktadır. Hiyerarşinin yıkımı ve işlevlerin değiş tokuşu dilin potansiyelini arttırmıştır. Sıfatlar izlenimleri nitelemenin ötesine geçmiş, şairin öznelliğine gönderme yapan mecazi anlamlar kazanmıştır. Bu şekilde Ekspresyonist yazarlar anlamı kuvvetlendirmek için dilden fedakârlık etmişler fakat dengeyi tutturdıklarında istedikleri yeni üslupta edebi eserlere ulaşmışlardır (Batur, 2006, s:242).

Yazış biçimi açısından iki ana prensipten bahsedilebilir. İlki; insanın iç dünyasından ve bilinçaltından geleni yansıtacak biçimde özgün bir yazış biçimi kullanmak, ikincisi; anlatım biçimi ister coşkulu ister öz olsun serbest ve ölçsüz bir üsluba karşı eğilim olarak sıralanabilir.(Richard, 2005)

Ekspresyonist edebiyatçıları birleştiren yeni insan teması İsa, Darwin, Nietzsche, Marks ve Freud üzerinden temsil ettikleri düşünceleriyle yazarlar için başlangıç noktası olmuşlardır. İsa Ekspresyonistlerin yazında kullandıkları yeni insanın doğuşunun temsilcisidir. Marks ve komünizmi, Ekspresyonistlerin başlıca hedefi olan kapitalist ve kentsoylu sınıfa karşı duruşun en iyi temsilci olmuştur.

Nietzsche “Böyle Buyurdu Zerdüş” kitabında hükümdarlara ve kentsoylulara karşı çıkan üstün insanı yaratmıştır. Değişim Ekspresyonizm açısından önemli bir kavramdır ve bu açıdan Darwin’in evrim teorisi ile uyuşmaktadır. Bu teoriyi esas alan Ekspresyonistlerin kurduğu ütopya, insanın değişip savaşıma içgüdüsünden kurtularak var olmaya devam edeceği yönünde olmuştur. Ancak Richard’ın (2005, s:131) da vurguladığı gibi “Ne yazık ki bu ütopya, 1914-18 kıyametine, yirmili yılların ekonomik krizine, uygarlıktan uzaklaşma tehlikesine engel olamadı.” Freud ise insanın iç dünyasına yönelişinin temsili olarak Ekspresyonistler için önemli bir dayanak noktası ve yol gösterici olmuştur. Bu bağlamda Ekspresyonistlerin yapıtlarında ele aldığı en büyük problem insanlığın geleceği ve kurtuluşu olmuştur.

Edebiyatçılar bu felsefi dayanaklar ışığında, kötümserlik ve iyimserlik duygularını bir arada işlemeye, eserlerinde kara mizah ve soyutlamayı kullanmaya çalışmışlardır. Anlamsızlık ve gülünçlüğü anlatmaktan kaçmamış, insandan umudu kesen eski düzen koruyucularına yüklenmişlerdir (Biryıldız, 2002). Bu durumda beklenen değişimi gerçekleştirip, yeni sistemi getirecek olan yukarıda da bahsedilen temsili figürlere yönelmişlerdir.

Ekspresyonist Resim gibi Ekspresyonist Şiir de, çoğunlukla Fransız örneklerden ve kısmen de Sembolizm’den türetilmiştir. Almanca diline kelime dağarcığı ve sözdizimi açısından uygulama denemeleri yapılmıştır. Kimi Ekspresyonist şiirlerde kaybolan resmi dilin geliştirilmesi tecrübe edilmiştir. Ancak bu devrimin büyük kısmı geleneksel formlar açısından başarılı olmuştur. Heym’sin dizelerinin çoğu geleneksel konulara bağlanmıştır ve Trakl’in formları ile benzerlik gösterir. Kafka’nın nesirleri en açık ve tasavvur edilebilenlerin en alışılmışıdır. Genel olarak tüm eserlerde bir isyan duygusu, aşırı aşk, düşsel coşkulu bir kendiliğinden oluş ve hayatın akla daha az uygun kısmına meyil söz konusudur (Whitford, 1970, s:164, 165).

Sorunlara çözüm önermektense, onları sorgulayan diğer sanatsal üsluplar gibi, Ekspresyonist Şiir de sıklıkla sıkıntıya sokar, eziyet eder ve uyumsuzluk gösterir denilebilir. Uyum yerine şiddet tercih edilir, biçimsel mükemmelliğiktense şiddetli bir etki daha önemlidir. Güzelliğin idealleri terk edilmiştir. Çünkü onlar insanı hayale yönlendirir. Oysa amaç insanoğlunu gerçek ve ciddi problemlerle yüz yüze getirmek ve onların karşısındaki çaresizliğini göstermektir (Whitford, 1970)

Ekspresyonist Şiirde başlıca dört temsilciden bahsedilebilir. Ernst Stadler (1883-1914) güçlü gelişmiş bir görsel duyuya sahiptir ve eserleri rahatsız edici, direkt olarak konuyu veya özneyi işaret eden, çoğunlukla kaba ve nahoştur. Erken dönem çalışması “Preludes”(1904) tamamıyla Fransız Sembolizmi’nden türetilmiştir. George Heym (1887-1912) eserlerinde kullandığı dili sembolizmden türetmiştir ve şiirlerinde dehşet, nefret, ahlaksızlık ve kötülüğü tema olarak kullanmıştır. Georg Trakl (1887-1914) kişisel yaşamında trajik biçimde ruhsal hastalıklarla uğraşmıştır. Üstelik çöküşte ve ahlaki bozukluk içinde olduğu da bilinmektedir. Heym gibi Trakl da rengin sembolist anlamlarını eserlerinde etkin biçimde kullanır. Gottfried Benn (1886-1956) ilk çalışması olan “Morg” isimli eserinde konu olarak, çürüyen vücutlardan dolayı havanın kötü koktuğu kanser kurbanları ile dolu bir koğu ele almıştır. “Oğullar”(1914) ve “Vücut”(1917) gibi sonraki şiirleri günlük hayatın bayağılıklarını maskeleyen ve insanlığın hayvani yanını gösteren eserler olmuştur. 1910 yıllarında Ekspresyonist şairler bu dört önemli temsilcinin eserlerinin takipçisi olmuşlar ve bu edebi bir akım içinde yukarıda bahsedildiği gibi sosyal ve politik konulara değinmişlerdir (Whitford, 1970, s:165, 169).

Ekspresyonizmin sinemaya yansıması 1919-30 yılları arasında Almanya’da resim edebiyat ve tiyatrodan sonra görülmüştür. Genel özellikleri olarak; gölgeli bir ışıklandırma, gerçek ötesi bir dekor, yapay oyunculuk ve gerçek olmayan bir dünyayı öfke, delilik gibi duygularla gözler önüne serme çabası olarak sıralanabilir. Ekspresyonist Alman Sineması’nda 19. Yüzyıl gerçekçi sanatını ve Prusya Devleti eleştirilmiş, daha iyi bir dünya ideali savunulmuştur. Savaş sonrası Alman sinemacıları parçalanmış dış dünyayı kendi süzgeçlerinden geçirerek yeniden bütünlük kazandırmaya çalışmışlardır. Bu sırada o dönemin getirdiği problemlerden kaçma isteğiyle gerçeklikten uzaklaşıp soyut ve metafizik temalara yönelmişlerdir. Amaç, güncel sorunları işlemek değil, kaderin ve insanın iç dünyasının gizemlerini keşfetmek olmuştur (Biryıldız, 2002).

Ekspresyonist Sinema insan benliğinin derinine inmiş, orada karşılaştığı insanın o dönemdeki psikolojik durumu ile ilintili olan karabasanı, kompleksleri ve kötülükleri göstermeye çalışmıştır. Az sayıda yapılabilen ifadeci filmde de bu temadan yola çıkarak kötülükler ve kötüler konu edilmiştir. Dışavurumcu sinema, sanayi devrimi ve siyasi değişikliklerin toplum üzerinde yol açtığı bunalımları, psikolojik huzursuzlukları yansıtmaktadır (Biryıldız, 2002).

Bu bunalımların sonunda Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinema açısından en büyük devrim Almanya'da yapılmıştır. Savaştan yenik çıkmış, dünyaya hâkim imparatorluk düşleri yıkılmış Almanlar arasında demokratik, cumhuriyetçi ve özgür toplumcu düşünceler ön plana çıkmıştır. Sovyet Devrimi ile baskıcı otoriteye ve despotizm gibi unsurların ortadan kalkması da bunda önemli bir etken olmuştur. Bu özgürlükçü ortam ile toplum elindeki gücü kendi geleceği için kullanmak üzere harekete geçmiştir ve bunun Alman Sineması'ndaki yansıması da dışavurumcu bir devrim olarak adlandırılabilir.

Dışavurumcu Alman Sineması'nda içerik oluşumu 1913 yapımı Praglı öğrenci filmi üzerinden açıklanabilir. Başrol oyuncusu Paul Wegener aynı zamanda Hanns Heinz Ewers ile senaryoyu da yazmıştır. Filmin en önemli tarafı, o dönemde tiyatro ve edebiyat alanında da çok kullanılan çift kişilik temasını geliştirmesi ve Alman hayali öykülerini ve romantik kader havasını tekrar canlandırma çabasıdır. Burada kişilik parçalanması sembolize edilmeye çalışılmıştır. O dönem Almanya'sında kullanılan "İki Almanya" deyimini temsil edilmiş, yani yönetici sınıf ile orta sınıf arasındaki farka vurgu yapılmıştır (Biryıldız, 2002).

Ekspresyonist sinemada Dr. Kaligari'nin Odası filmi dikkat çekici bir örnektir. Ölüm ve öldürme üzerine dayalı hikâyenin asıl farklı yönü anlatım şeklidir. Abartılı dekorlardan yaratılan kentteki, ışık gölge oyunları ile kuşku, korku ve terör aktarılmaktadır. Filmdeki karakterlerin ve olayların ifade ettiği gerçekler, temelde yıkılmış bir düzen ve insan bilinçaltında yarattığı gizli duygular ve toplumsal alt ve üst bilinçleri temsil etmektedir. Filmde anlatılan ölümlerin kaynağı Dr. Kaligari'nin odası ise geçmişteki imparatorluk ve çarlık otoritesine özlemi anlatarak ve gelecekte Hitler'in oluşturacağı süper otoritenin ipuçlarını göstermeye çalışmaktadır. (Biryıldız, 2002).

Çılgın bir adamın hayatının konu edildiği bu filmde, ana karakter bilinçaltı saldırganlığının simgesi durumundadır. Bu karakterin ruhsal dengesizliğini vurgulamak amacıyla oluşturulan dekorda biçimsiz yollar, evler, gölgeler ve zıtlık kullanımı ile karakterin ilginç, kopuk ve saldırgan iç dünyası gösterilmeye çalışılmıştır. Tıpkı resimde olduğu gibi bu ruhsal iç halini temsil amacıyla biçim bozmalara gidilmiştir.

Tiyatro ve sinemadan uyarlanan ve “Kaligarizm” olarak adlandırılan bu teknik çok fazla gelişme gösterememiştir. Çünkü yalnızca deli, çılgın insanları konu etmek ve biçimleri çarpıtarak gerekli etkinin sağlanması ile film tamamlanamazdı. Bu yüzden bu tür, sinemada acayip yapıtlar olarak kendine yer bulmuş daha ileriye geçememiştir. Kaligarizm türünün daha öteye gidememesinin en önemli nedeni; tam olarak bir Ekspresyonist sinema ürünü değil, daha çok resimdeki ifadeciliğin filme aktarılmış hali olmasıdır (Richard, 2005)

Fritz Lang’ın Dr. Mabuse (1922), Metropolis (1926), M (1932) gibi eserleri bu türün diğer örneklerindendir. Fritz Lang’ın Metropolis(1926) filminde ütopya şehir fonu kullanılarak ifadeci anlatım güçlendirilmiştir. Bu filmlerde genelde, farklı problemler etrafında süregelen insan toplum ilişkileri konu edilmiştir. Sorunlar çoğunlukla ortak bir toplumsal paydada birleştirilerek sorgulanmıştır. Örneğin, Dr. Mabuse’de özellikle anarşizm ortamı, Hitler ve Alman faşizminin tırmanışı aktarılmaktadır (Biryıldız, 2002).

Sinemanın gelişiminden önceki dönemlerde sahne anlayışı olarak, tiyatro düzeni gibi arka planda dekor, oyuncuların yüzünün daima kameraya dönük olduğu pozisyon ve sahnenin yanından verilen giriş ve çıkışlar kullanılmıştır. Resim sanatının gelişimi sinema sahnesinin de dar kalıplar dışına çıkmasına yardım etmiştir. Bu bağlamda düşünsel değişikliklerin görülmesi açısından Danimarka Sineması önemli bir etkiye sahiptir. Korku, büyücülük, mistik hikâyeler konu edilmiş ve bunun getirdiği sinema hilelerini elde edebilmek için fotoğraf tekniklerinden yararlanılmıştır. Ayrıca dekor ile çeşitli biçimleri elde etmek için de resim sanatının plastik tekniklerine başvurulmuştur. Örneğin; Poul Wegener’in Prag’lı Öğrenci filminde doğanın tuhaflikları, ışık ve karanlıkla kullanılarak hikâyeyi iletme üzere uygun ruhsal bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır. Buna tam olarak Ekspresyonist denemez ancak resimsel ve plastik olanaklardan kaynaklanan bir ifadecilik denemesi vardır (Richard, 2005).

Yukarıda da bahsedildiği gibi, resimsel ifadeciliğin sinemaya aktarılması ile oluşan Ekspresyonist örnekler sınırlıdır. Bu biçimsel yetersizlik sorununu çözmek için yönetmenler olayları anlatmada simgesel bir yaklaşım denemişlerdir. İfadeci anlatım için iki boyutlu boyalı ve çizgilerden oluşan dekorlar yerine hacim kullanmışlardır.



Böylece Ekspresyonist sinemada mimari, ifadeciliğin biçimsel şartı olarak resmin yerini almıştır. Gölge ve ışık, nitelikli mimari hacimleri biçimlendirdiği ve alandaki derinlikleri ortaya çıkardığı zaman yaratılan atmosfer ve güçlü ifade Kaligariizm'e baskın çıkmıştır. Bunun ilk örneklerinden biri Paul Wegener'in 1920'de çevirdiği Golem filminin ikinci çekimidir. Filmin dekorları Ekspresyonist Mimar Hans Poelzig tarafından çizilmiştir (Richard, 2005).

Ekspresyonist sinemanın anlatım şekilleri Plastik Sembolizm, Mimari Sembolizm ve Gerçekçi Sembolizm olarak tanımlanabilir. Plastik Sembolizm ifadeci resmi kullanarak oluşturulan dekorlardır. Fakat bu açıdan Ekspresyonist sinema Kaligariizm'den öteye geçememiştir. Mimari Sembolizm ifadecilik için plastik ve mimari öğelerin mekânsal bir ilişki içerisinde kurgulanması veya yalnızca o yapının kendi varlığı ile yarattığı güçlü etkiden yararlanmak şeklinde olabilir. Diğer yönetmenler arasında en çok, mimarlık öğrenimi görmüş olan Fritz Lang, mimari biçimleri ve ışığı alanı oluşturan öğeler olarak alır ve nesneleri ürkütücü veya yüce bir anlam taşıyacak şekilde kullanır. Gerçekçi Sembolizm ise doğanın kendiliğinden gerçekleşen güçlü atmosferini kullanarak ifadeci bir anlatıma yönelmektir. Örneğin; uçsuz bucaksız bir manzara sonsuz bir hüznü temsil ederken, karanlık ve ıssız bir orman da korku ve tedirginliğin ifadesi olabilir. Durgun sis, karanlık bir göl de iç karartıcı, buhranlı bir ruh halini anlatmak için kullanılabilir (Richard, 2005).

Sinemadaki Ekspresyonizm, ilerleyen dönemlerde edebiyat ve resimdeki ifadecilikten uzaklaşmış gibi görünse de aynı amaca ulaşmaya çalıştıkları açıktır. Anlatılmaz görüneni ifade etmek, dünyanın ve nesnelerin ötesindekini bulmak ve toplumsal ya da bireysel bilinçaltını gözler önüne sermek başlıca hedefleri olmuştur. Ancak Ekspresyonist Sinema anlatım şekli olarak, Ekspresyonist Resme ve edebiyattan öte fantastik romantizme yaklaşmış, onun tema ve yöntemlerini kullanarak gelişmiştir.

20. Yüzyıl diğer alanlarda olduğu gibi, tiyatro açısından da pek çok değişikliğin denendiği bir dönem olmuştur. Alman Ekspresyonizmi'nin tiyatro üzerindeki etkisi, sembolik karakterler, toplulukların meydana getirebileceği etkileri konu eden kısa sahnelerden ibaret oyunlar şeklinde olmuştur. Genelde Ernst Toller gibi yazarlar bu akıma öncülük etmiştir.

Bertolt Brecht ve onun tiyatro topluluğu Berliner bu üslubu benimsemiştir. Brecht çoğu oyununda biçimsel diyalogları bırakmış, seyircinin duygu ve düşüncelerine hitap etmekten çok gerçekleri kendi açısından anlatmayı tercih etmiştir (Carter ve Diğ., 1983).

Aynı zamanda ressam olan Kokoschka'nın erken dönem oyunları önemli Ekspresyonist oyun örneklerinden sayılabilir. Bu tür oyunlar gerçek üzerindeki her türlü iddiayı reddeder. Aktörler açık bir sahne üzerinde görünürler, günlük dil kullanmazlar ve hareketleri mantıksal bir gerçekliği takip etmez. Oyunu daha da az gerçekçi kılmak için genelde maske kullanırlar böylece daha çok soyut bir düşüncenin canlandırılması amaçlanmıştır. Böylece Sembolik ortaçağ oyunları ile benzerlik gösterir. Aslında bu ilişki hakikaten tesadüfî değildir, Kokoschka, Barlach ve Stramm gibi yazarlar erken dönem oyun formlarının Evrensellik ve Doğacılık (Elementalizm) özelliklerini denemişlerdir. Sembolik bir gösteri olarak oyun fikri, doğaya ait güçleri ve kavramları stilize edilmiş bir yolla sunmayı amaçlar. Bertolt Brecht'e göre; Ekspresyonistlerin başarısı izleyicilerini yabancılaştırmaktır, bu onların duygusal olarak performansa dâhil olmasını önler böylece onları zihinlerini kullanmaları için cesaretlendirmiştir (Whitford, 1970, s: 169).

Ekspresyonist Tiyatro 1910-1925 yılları arasında, edebiyat alanında da önemli yeniliklerin olduğu dönemde gelişmiştir. Çılgılık, Ekspresyonist oyunlarda belirgin bir ortak öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyin toplum içindeki durumu karşısındaki pek de aydınlık olmayan dünya görüşünü iletmek için kullandığı en doğal tepkisidir. Ekspresyonist tiyatronun bir diğer önemli özelliği de öznelciliktir. Burada asıl amaç, toplumdan soyutlandığında bilinçaltı ile baş başa kalan insanı tüm çıplaklığı ile anlatmaktır. "Sokel'e göre, asıl Ekspresyonizm "özel ve hayalidir", çılgın fikirlerle bezenmiştir; ne bir nesneye dayalıdır, ne bir düşünceye, ne de sözcükler üzerine bir deneyimin sonucudur. Onu Sürrealizm'den ayıran, yaşamı ciddi bir biçimde ele almasıdır" (Richard, 2005, s:158).

Tiyatroda Ekspresyonizm'in ortaya çıkışında August Strindberg'in düşe dayalı yorumlama sistemi önemli bir yer tutar. Buna göre sahne, metinden bağımsız olarak yönetmenin düş gücüne ve yorumuna göre yeniden üretilebilir. Oyunun gelişiminde alışlagelen nedenselliğe dayalı eylem bütünü aranmaz. Düş, imge, masal dünyası, somut gerçeklik iç içedir. Her şey olasıdır. Zaman ve mekân kavramı yoktur.

İfadeciliğe göre, yaşam gerçekliği yüzeyseldir, aslı insanın ruhani özelliklerinde bulunabilir. Seyirciyi bilinenin ötesine taşımak ve bilinçaltı gerçeklerini göstermek için sahnede görsel çarpıtmalar, bozuk çizgiler, olağan dışı renkler ve abartı hareket teknikleri kullanılmaktadır (Özüaydın, 2006).

Ekspresyonist tiyatronun dramatik yapısının belirli özellikleri; odak olarak seçilmiş bir kişinin bakış açısını kullanmak, mantıksal ve kronolojik akış dışında süregelen olaylar, düşteymişçesine süreklilik içermeyen sıçramalı akış olarak sıralanabilir. İfadeci tiyatro yazılı metni reddetmez fakat kendinden bir şeye dönüştürmek için yeniden yorumlar. Çünkü sahnede amaç fiziksel dünyayı temsil etmek değil, iç dünyanın bir yansımasını ortaya koymaktır. Burada oyuncu da yönetmen gibi davranır, kendi içsel gerçeklerini dışa vurur, bir karaktere bürünmek yerine kendini oynar. Oyuncu nesnel gerçeklikten uzaklaşıp, teatral ve soyut bir ruh haline bürünür. Roller karakter boyutunda değil, tipik çizgilerle tanımlanan soyut ve kavramsal kişiliklerden ibarettir. Çerçevesi belirlenmiş bu kişiliğin içini doldurmak oyuncuya kalır. Hareketler genelde mekanik ve kuklavarî olarak tanımlanmaktadır (Özüaydın, 2006).

Nach Damaskus'un 1898 tarihli Şam Yolu adlı eseri Ekspresyonist Tiyatro olarak tanımlanabilen ilk oyunlardandır. Bu eserdeki dilenci karakteri tam olarak Ekspresyonist bir özellik taşıyan simgesel bir karakterdir. Çünkü öznel bir varlık sergilemekten öte, kahramanın bilinçaltının cisimleşmiş hali olarak karşımıza çıkar. Buna göre; oyunda dış gerçekler ikinci planda kalır. Esas olan iç dünyayı anlatmaktır. Konular dış çevreden değildir, kişi üzerine odaklanma söz konusudur. Bu açıdan seçilen karakterler klasik insanlar olamaz. Canlı ruhsal güçleri olan iç dünyaları hareketli kimselerdir. Ekspresyonist tiyatroda diyaloglardan öte peşi sıra gelen sahneler önem kazanır. Görsellik düşünceden ön plana çıkar. Oyunda optik numaralar kullanılır, duygular eylemlerle aktarılır, diksiyon ruh halindeki değişkenliği göstermek için kullanılmaktadır (Richard,2005).

Ekspresyonist oyunda anlatılmak istenen yeni insanın dünya görüşüdür. Yeni insan, savaşın neden olduğu kültürel gerilemeye karşı umutları ile karşı çıkmıştır. Bu değişen dünya düzeninden kaçış ve düş gücü ile bilinçaltında yaratılan hayallerde soyut evrenler kurma düşüncesini getirmiştir.

Bu nedenle yazarlar tarihsel ve toplumsal gerçekleri ikinci plana atarak toplumu yenilikçi bir düzen getirmek amacından öte, sadece kendi hayalleri doğrultusunda bir dünya yaratmaya çalışmışlardır. Çünkü tiyatro gerçekçi olduğu an, Ekspresyonist olmaktan çıkmaktadır. Böylece Ekspresyonist tiyatro yönetmenlerinin amacı, oyunun özünü anlatmak için, Antinaturalist oyunculuk ile birlikte objelerin, çizgilerin, renklerin ve ışıklandırmanın simgeselliğini kullanmak olmuştur (Richard, 2005).

Sahne açısından baktığımızda, Ekspresyonist resim sanatı Ekspresyonist tiyatroyu geliştirmiş, resimdeki bazı öğeler ve kuruluş şekilleri tiyatro sahnesine önemli etkiler yapmıştır. Örneğin, Ekspresyonist resmin öncü ressamlarından Edward Munch'un "Çığlık" adlı eseri, oyunda ve sahnelemedeki başlıca Ekspresyonist özellikleri içinde barındıran önemli bir öncü olmuştur. Tedirginlik, çığlık gibi duygu yoğunluklarının simgelenmesi, rüya sahnesi ve dünyayı kendi bakış açısından bize gösteren bir başkahraman gibi özellikleri ile Ekspresyonist tiyatrodaki sahneleme yönteminin belirlenmesinde büyük ölçüde pay sahibidir (Richard, 2005).

Ekspresyonist sahneleme sanatına Appia, Craig ve Reinhardt öncülük etmiştir. Appia projektörün keşfi ve gelişimden büyük ölçüde yararlanmış, ışığı doğrudan bir anlatım aracı olarak kullanarak ifadeci anlatımı güçlendirme yoluna gitmiştir. Sahneyi de sabit değil, oyunu anlatmak için ritmik kullanılan bir hacim olarak belirlemiştir. Craig ise oyunda gerçekliği göz ardı edip, simgeyi çokça kullanmış bu bağlamda Naturalist yerine kukla oyunculuk üslubunu benimsemiştir. Ona göre tiyatrodaki önemli olan oyun, sahne, dans değil onu oluşturan hareket, sözcük, çizgi, renk ve ritim gibi temel öğelerdir. Reinhardt ise sahneye koyduğu Dilenci isimli eserde kullandığı Ekspresyonizm ve Ekspresyonizm arası çelişkili yöntemle bir geçiş dönemi belirlemiştir (Richard, 2005).

Özetlemek gerekirse diğer sanatlarda Ekspresyonizm kavramının bu incelemesi sonucunda belirli Ekspresyonist özelliklere ulaşılmıştır. Buna göre; resimde biçimin kırılması ile figürde bozulmalar, renk kullanımı ve tekniğin değişmesi, çizginin ifadeci özelliklerle değişimi görülmüştür. Müzikte yaratıcılıkta sınırları kaldırmak, duyguları ve düşleri içten geldiği gibi ifade edebilmek için müzik formun yapısal kuralları içinde kırılmalar görülmüştür. Heykelde, figür resimde olduğu kadar özgürleşmemiştir ancak sanatçının bilinçaltındaki duygu ve düşünceleri ön plana alması, bu etki ile biçimi çarpıtması, dinamizm ve hareket kavramlarını ön plana alarak ifadeci yeni bir dil ortaya çıkarmıştır.

Edebiyat ve şiirde konu olarak insanın iç dünyası ön plana alınmış, özgün bir yazım biçimi ile serbest ve ölçüsüz bir üsluba yönelim olmuştur. Özellikle şiirde şiddetli bir etki yaratmak için biçim feda edilmiştir. Güzelliğin idealleri yerine gerçekler ve ciddi problemlere yer verilmiştir. Sinemada konu olarak güncel sorunlardan uzaklaşıp, insanın iç dünyasına, psikolojiye, soyut ve metafizik temalara yönelim olmuştur. bu değişikliğin getirdiği atmosfer farklılaşması ilk etapta iki boyutlu Ekspresyonist resimsel dekorlarla verilmeye çalışılmış sonrasında ifadeci mimari formlar kullanılarak gerekli ortam yakalanmıştır. Ekspresyonist tiyatrodaki kırılmalar ise diyaloglardaki bilinen biçimsel düzenin terk edilmesi, olayların bir kişinin dünyasından anlatılması ve kronolojik akışın bozularak düşteymişçesine sıçramalı bir akış oluşturması olarak sıralanabilir.



### 3. MİMARLIKTAKİ EKSPRESYONİZM KAVRAMI

#### 3.1 Mimarlıkta Ekspresyonizm

Herbert Read'e göre Ekspresyonizm sanatta realizm ve idealizm'den sonraki üçüncü kategoridir ve içimizdeki duyguların açığa çıkması, ifade edilmesi olarak tanımlanmaktadır (Kortan, 1996, s:64). Ekspresyonist mimarının amacı; duygusal ve sembolik dışavurumdur. Yapılmak istenen, duyguları somutlaştırmaktır. Bu psikolojik ve metafiziksel terimler çerçevesinde tasarlanan projeler ve binalar Ekspresyonist Mimari'nin arka planını oluşturmaktadır (Santomasso, 1972).

İfadecilik bir akımın ötesinde bir ruh hali ile tanımlanabilir. Mimari gelenekler ve biçemlerin ötesinde bireysel bir görüş ya da düşüncenin iletimi ön plandadır. 20. Yüzyıl başındaki modern mimarlık hareketleri içinde güçlü dramatik ifade yaratımı ile öncülük etmiştir (Melvin, 2009, s:98).

John Constable'a göre; sanatta ilerlemek için iki yol vardır. İlk yol yapılmış olanı taklit yani akademik anlayış veya toplayıcılıktır olarak nitelendirilebilecek eklektik, akademik anlayıştır. İkinci yolda ise sanatçı sanatın doğal kaynağı doğaya yönelir, yakın incelemeyle yeni özelliklerini keşfeder ve yepyeni bir üslup oluşturur. İlk yöntemde alışılan şeyler tekrarlandığından çabuk kabul görür. Ancak yeni üslupta sanatçının ilerlemesi ve kendini kabul ettirmesi yavaş olacaktır. Özgün ve orijinal olma çabası ve Maniyerist özellikler içerir. Her sanatçı gibi mimar da aklı ve önsezileriyle çalışır. Maniyerist tutumda önsezi, hayal gücü, duygu ve coşku dünyası ön plandadır, yaratıcı ruh hâkimdir ve bu tutum sonucu belli bir süreç sonrasında sanat eseri ortaya çıkar. Frank Lloyd Wright'a bu konuda şöyle bir görüş belirtir; "Mimarlık insan ruhuna şiirsel bir şekilde hitap eder; her büyük mimar zorunlu olarak büyük bir şairdir. Mimarlık yapılmaz, mimarlık doğar." Sonuç olarak, birinci yol olan eklektik, akademik tutumda mimarlık, yapılan bir süreçtir. İkinci yolda ise yaratış doğuş süreci yani form yaratma durumu söz konusudur. Ekspresyonist mimari eserleri de işte bu ikinci sürecin bir ürünüdür (Kortan, 1996, s:64-68).

İzlenimlerin estetik içsel sentezi Ekspresyonist yaratım sürecinin temelini oluşturmaktadır. Bu aşamada izlenimler sentez açısından önemli bir malzeme olarak karşımıza çıkar. Corbusier'e göre, izlenimler çizilince çok kalıcı olur. Ancak O'na göre esin denilen şey de iyi saklayabildiğin izlenimleri ne kadar özgün sentezleyebildiğinle alakalıdır. Hayal gücü geniş olan insanlar, daha başarılı sentezlere ulaşabilmişlerdir. Einstein'ın dediği gibi bazen hayal gücü bilgiden daha önemli olabilir (Kortan, 1996, s:64-68).

Ekspresyonist Mimarlık sürecinin bir diğer özelliği de “Tümdengelim” yöntemini kullanmasıdır. Bülent Özer'e göre, bu durum mimari problemin tümüne cevap veren bir biçimsel sonucun, sürecin başında öngörülmesidir. Yapının formu tasarımın başında belirlenir ancak tümdengelim yönteminin tüm sonuçları da Ekspresyonist değildir. Buna göre, Ekspresyonist mimaride sonuç yani form dıştan içe doğru gidilen bir yaklaşımla elde edilir. Bu yüzden Corbusier'in plan içten dışa oluşur, dış iç'in bir sonucudur tezi veya Horatio Greenough ve Louis Sullivan'ın biçim fonksiyonu izler diyerek oluşturdukları tümevarım yöntemleri ile zıtlık oluşturur. Tümdengelim yöntemi form odaklı bir tasarımı beraberinde getirir. Bu yüzden Ekspresyonist mimaride form; bir imajdır, simgedir, özgündür. Tektir, eşsizdir, tekrar ve taklit edilemez (Kortan, 1996, s:69,70)

Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Eero Saarinen gibi mimarların Ekspresyonist tasarım eskizleri çoğunlukla plan, kesit yerine soyut imgelerle yarattıkları formların, somut sembolik şekillerle ifadesinden ibarettir. Ancak bundan yola çıkarak bu çizimler sadece formdan ibarettir denilemez, mimari yapının başarıya ulaşması için form ve içerik beraberliği de tasarımın göz ardı edilemez bir bölümünü oluşturmaktadır (Kortan, 1996, s:70). Buna göre Ekspresyonist Mimari'de form tasarım odak noktasındadır. Ancak yapının bütünlüğünü tamamlayabilmek için fonksiyonu da iyi oturtmak gerekir. Bu noktada aslında fonksiyon formdan daha geri planda değildir sadece tasarımda çözülmesi gereken ayrı bir problem olarak görülmektedir.

Ekspresyonist Yapılar heykelsi formları ile tek başlarına dikkat çekici olmalarının yanı sıra, Sydney opera binası gibi bulundukları çevreyi de zenginleştirerek simge yapılar olarak kalmış, bulundukları şehre yeni bir imaj ve ün kazandırmışlardır.



1913-18 yılları arasında basında Ekspresyonist mimari hakkında çıkan haberlerde, Avant-Gard sanatla karşılaştırılmaktadır. Bazı yazarlar Ekspresyonizmin zaten çağdaş mimari içinde olduğu söylenmiş, diğer bir görüş ile de Fütürist düşünce ile ilişkilendirilmiştir (Santomasso, 1972, s:9,10). Ekspresyonizm ile Futurizm arasındaki ilişkiler tezin ileriki bölümlerinde bahsedilecektir. Özellikle Ekspresyonist Mimari'nin Ütopik projeler kısmında Antonio Saint' Elia'nın Furutist manifestoları ile Ekspresyonist ütopik projeler arasındaki yakınlık gösterilecektir.

Ekspresyonist mimari hakkındaki bu yorumlar aslında sınırlı bir genel görüşü yansıtmaktadır. Bu yazıların değerlendirmesi de açıkça göstermektedir ki, Ekspresyonizm biçimsel terimlerle kesin bir şekilde tanımlanabilen homojen bir üslup değildir. Ekspresyonist mimari gerçekleştirilecek amaçlar ve idealler tarafından tanımlanan bir mimari biçim veya tavidir (Santomasso, 1972, s:9,10). Buna göre Ekspresyonist Mimari'de duygular açığa çıkar, hayal gücü tasarıma katılır, sentez ve tümdengelim tasarım yöntemi olarak kullanılır.

Gelişen teknolojinin etkisiyle var olan üslubun dili yerine kurmaca, keyfi ve bireysel diller açığa çıkabilir. Örneğin; bir ortaçağ sanatçısı var olan dilin sözlüğü dışına çıkmaz, onun yaratıcılığı bu dili kullanmaktaki becerisi ile sınırlıdır. 19. Yüzyıla kadar devam eden ve üsluplar dönemi olarak adlandırılan süreçte resimden dansa kadar tüm sanatlarda zorunlu bir dilin kuralları uygulanır. 19. Yüzyıl karmaşa dönemi ile dil ortadan kalkmış yerini yeni bir kurmacaya bırakmıştır (Kaya, 2005, s:21)

20. Yüzyıl modern mimarlığının yeni kurulan dilinin ortaya çıkışı yaşamın soyut, somut her alanında müthiş bir hareketlilik ve değişimin hâkim olduğu 19. Yüzyılın bunalımlı döneminin bir sonucudur. Bilim ve teknoloji devrimi, zanaatçılıktan endüstri üretimine geçiş, toplumsal ve kültürel alanda büyük bir dönüşüme sebep olmuştur. Mimarlık da bu değişim ve dönüşümden etkilenmiştir. Kurallar dizisine bağlı dil kullanımı yerine bireysel düşüncelerin kuralları belirlediği, göreliliği benimseyen bir mimarlık söylemi oluşmuştur. Böylece döneme özgü tek söylem ve dil kullanımı yerine söylemler topluluğu benimsenmiştir. Söylemler topluluğu modern mimariyi oluşturan farklı davranış, akım ve yönelimlerle onları var eden düşünsel arka planı tanımlamaktadır. Modernizm içindeki tüm söylemler çağın dönemin ruhunu yansıtmak ilkesini belirlemiştir.

Böylece 19. Yüzyılın simgesi “hareket ve hız” kavramlarını düşünce ve ürünlerinde kılavuz olarak kullanmışlardır. Hareket kavramının mimari tasarım ve söylemlere yansımaları, yine çağın getirisi olan değişim ve dönüşümlerle beraber farklı yorumlar getirilerek kullanılmıştır (Kaya, 2005, s:22).

Zamanın ve hareket kavramlarının tüm alanlarda yeniden örgütlenmesi bilimsellik ve teknolojinin dönüştürücülüğü ile birleşmiş ve kent yaşamını yeniden kurgulamıştır. Ulaşım ağının ve araçların yaygınlaşması, endüstri üretimi, bilimsel ve teknolojik yenilikler gibi gelişmelerin tümü, insan yaşamı üzerinde hareket ve devinim kavramlarının sürekli vurgulanmasına yol açmıştır. Tüm bu gelişmeler fiziksel çevreyi ve toplumsal yaşamı değiştirmiş, sürekli ivmelenme içinde olan dinamik bir günlük yaşam süreci oluşturmuştur (Kaya, 2005, s:23).

Hareket hız kavramlarının kullanımı ve ütopyik projeler açısından Ekspresyonist mimarlığı etkilemiş Fütüristler, modern iletişim ve ulaştırma olanaklarıyla beraber gelen hız kavramını sanatsal eğilimlerinde çıkış noktası olarak kullanmışlardır.

Ekspresyonist mimari diğer sanatlarla etkileşim ve iletişim halinde olmuştur. Antik çağdan itibaren sanatçı denilen kişi pek çok sanat dalını bir arada icra edebilen insandır. Bu durum Rönesans döneminde de devam etmiştir örneğin bu devrin önemli bir ismi olan Michelangelo; mimar, mühendis, ressam, heykeltıraş ve devamında pek çok farklı sanat dalında unvana sahiptir. Tarihte uzmanlaşma ve branşların özelleşmesi başlayınca sanat dalları daha rahat ayrılmış ve disiplinler arası ilişkiler başlamıştır. Mimarlık da çalışma yöntemi açısından bakıldığında ekip çalışmasına ve farklı branşların bir arada çalışmasına uygun bir sanat dalı olmuştur.

Güzel sanatlara ait kabuller ve estetik öğeler mimari tasarım aşamasında belirleyici etkenlerdir. Bu süreçte şiirsel düş, renksel buluş, plastik duyu, müzikal diziler, iç mimari gibi tüm sanatlar işbirliği ile çalışmaktadırlar (Zevi, 1990, s:29).

Bir mimari yapının şiirsel gücü, toplamındaki sanatsal senteze bağlı olarak gelişir ki bu sentez savaş sonrası Ekspresyonist mimarının amaçlarından biri olmuştur. Taut’a göre; bir bina sadece mimarlıktan ibaret değildir. İçindeki her şey, resim, mimarlık ve yararlandığı diğer sanatlar ancak birlikte muhteşem bir mimariyi biçimlendirebilir. Bu noktada mimarlık hem çerçeve hem de içeriği oluşturabilir. Bu binanın uygulanabilir net bir amacı olması gerekmez çünkü mimarlık bile faydacı isteklerden kendini kurtarabilmektedir (Santomasso, 1972, s:19).

Ekspresyonist sanatçıların genelde en vurucu karakterlerinden biri artistik ifadenin her alanına karşı olan merak ve yetenekleridir. Daha önce hiç böyle bir dönem olmamıştır, öyle ki pek çok ressam şiir yazdı, pek çok müzisyen resim yaptı, mimarlar sinema ve tiyatro için sahne ve dekor tasarımı yaptı ve pek çok film yapımcısı diğer sanat formlarını filmlerine taşıdı. Örneğin; ressam Poul Klee konser sanatçısı olmuş profesyonel bir kemancıdır. Müzisyen Schönberg dikkate değer bir resim serisi oluşturmuştur. Ünlü Ekspresyonist ressamlar Kokoschka ve Kirchner şiir yazmışlardır. Ressam Kandinsky Müzisyen Schönberg'in fikirlerini temel alarak bir oyun yazmıştır. Mimar Hans Poelzig Ekspresyonist bir film için sahne tasarımı yapmıştır (Whitford, 1970, s: 164). Erich Mendelsohn 1912 de Yahudi mezarlığı için bir şapel tasarladıktan sonra 2 yıl boyunca poster, konser programları, vitrin, mobilya, tiyatro kostümleri ve sahne tasarımları yapmıştır. Bu arada “mavi atlı” grubu üyeleri ile sahne tasarımı ve kostüm tasarımı üzerine tiyatrodaki çalışmıştır (Kathleen, 1997). Bunun yanı sıra Erich Mendelsohn disiplinler arası tercüme en etkin kullanan mimarlardan birisi olarak, müziğin hissettirdiklerini mimariye dökme çabasıyla, birçok perspektif eskizini evinde müzik dinlerken veya konserlerde yapmıştır. Mendelsohn, müzik dinleyip müziğin derinliklerine daldığında gücünü kullanabilen yaratıcılar grubuna dâhildir. Müzik, ruh halini etkilemekte ve mimari tasarımına ilham vermektedir (Özdemir, 2009).

Ekspresyonizm akımının önemli gruplarından olan Die Bücke (Köprü) isimli sanatçı topluluğun beş mimarlık öğrencisi; Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Eric Heckel ve Karl Schmidt Rottluff tarafından kurulmuştur. Buna ek olarak grubun isminin kuramlarıyla akım için önemli bir temel teşkil eden Nietzsche'nin önemli edebi eseri Böyle buyurdu Zerdüş'tün bir tümcesinden ileri geliyor olması da disiplinler arası ilişkilerin önemli bir göstergesidir (Wolf, 2005).

Bir diğer Ekspresyonist Ressam grubu olan Münih Yeni Sanatçılar Birliği ise sanat tarihçileri, dansçılar, müzisyenler ve yazarlar gibi farklı disiplinlerden pek çok sanatçıyı kabul etmiştir. Birliğin başkanı olan Kandinsky tüm sanatsal amaçları ruhsal bir çerçevede birleştirip kaynaştırmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda Ekspresyonist Besteci Schönberg'in hem besteleri hem de resimlerinden etkilenmiş ve onun bu farklı disiplinlerdeki çalışmalarını müzikle plastik sanatlar arasında benzerlikler olduğu yönündeki tezinin somut bir örneği olarak görmüştür (Wolf, 2005).

Endüstri devrimi ile beraber geniş hacimlere ihtiyaç duyan ve yeni fonksiyonlar içiren yapılar için, Ekspresyonist mimarlar 1914 yıllarına kadar yeni biçimler deneme olanağı bulmuştur. 1918 yılından sonra özellikle Almanya’da mimarlar kuvvetli etki yaratacak düzensiz form tasarımını denemiştir. Bunların büyük kısmı ütöpik projeler olarak kalmıştır (Melvin, 2009, s:98,99).

Daha ileriki dönemlerde, yeni inşa teknolojileri ile artık statik işlev görmeyen iç bölmeler, incebilir, eğilebilir ve yer değiştirebilir bu sayede mekânların birbirine bağlanma zorunluluğu ortadan kalkınca statik plandan estetik ve özgür plana geçilmiştir. Serbest plan olanağı yeni form düzenlemelerine de olanak sağlamıştır (Zevi, 1990, s:56).

Ekspresyonist mimaride form, tasarımda öncül ve vurgulanan bir noktadır. Heykelsi ve ifadeci form anlayışı tümünden gelişimsel bir yöntem izlenerek tasarımın tümüne hâkimdir. Mimar konu hakkında tüm söylemek istediklerini ve iç dünyasından iletmeye çalıştığı fikirleri form üzerinden anlatmıştır. Form belki fonksiyonu takip etmez ama yapıda önemli fonksiyonlara karşılık gelen biçimler de genellikle abartılı ve dikkat çekici olmuştur. Buna göre Ekspresyonist Yapılarda heykelsi form, tasarımın içeriğini belirleyen dominant bir etken olarak karşımıza çıkmıştır.

Ekspresyonist yapılar; ifadeci, tek defaya özgü, plastik nitelikleri yüksek, heykel döker gibi gerçekleştirilen bir mimarinin ürünü olarak tanımlanabilir. Ekspresyonist form tasarımında iki türlü davranış görülebilir. Birincisi; belirli bir fikrin ya da objenin sembolizmi olarak açıklanabilirken, ikincisi; etkili bir form arayışı neticesinde tek defaya özgü, plastik ve heykelsi bir forma ulaşmak olarak tanımlanabilir (Özer, 2009). Bu tasarım anlayışı bazen, Mendelsohn’un Einstein Kulesi’nde yaptığı gibi formun denk geldiği fonksiyona dikkat çekmek için ifadeci gücünün yüksek tutulması ile bazen Saarinen’in yaptığı gibi bütüncül bir form anlayışı ile fonksiyonun kavramsal metaforlar yüklenerek yüksek derecede sembolik bir biçimde ifade edilmesi olarak karşımıza çıkabilir. İlerleyen bölümlerde bu yapılar ve form anlayışları daha detaylı incelenecektir.

Tüm bu tanımlar üzerinden Ekspresyonist Mimari’nin belirgin özellikleri olarak; hareket ve dinamizm, diğer sanatlarla işbirliği içinde çalışma ve belirgin heykelsi form anlayışı gibi temel prensipler çıkartılmaktadır.

### 3.2 Mimarlıkta Ekspresyonizm'in 20. Yüzyıl Başından İtibaren Gelişimi

19. Yüzyıl, getirdiği yeni fonksiyonlar nedeniyle yapıda işlev ile biçim arasında kopukluğun yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde mimarlık, endüstrileşme ile gelen malzeme ve yapım tekniklerindeki gelişmelere ayak uyduramamış, bu sebeple tarihsel biçimlerin içine kütüphane, istasyon, fabrika gibi yeni işlevlerin adapte edilmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra 19. Yüzyıl sonunda özellikle Almanya'da sanayileşme hızının artmasıyla kentleşme sorunları ortaya çıkmıştır. Sanayide çalışmak üzere kente göçenlerle artan nüfus beraberinde kötü ve sağlıklı yaşam koşulları, altyapı ve düzen sorununu getirmiştir. Endüstri çağının getirdiği biçim, işlev kopukluğu ve kentsel sorunlar için yeni bir mimari arayışına gidilmiştir.

Bu ortamda mimaride iki türlü tutumdan söz edilebilir; ilk olarak mimarlık toplumsal yarar için kentsel ölçekte özellikle konut sorunu için daha kalıcı çözüm arayışlarına girmiştir Ebenezer Howard'ın 1898 yılında yaptığı bahçe şehir tasarımlarında bunun örneklerine rastlanabilir. Amaç sağlıklı yaşam koşullarında olan insanlara sağlıklı bir yaşam ortamı sunmaktır. Bir yandan da form açısından Peter Behrens gibi mimarlar tarafından bir yapıya işlevlerinin egemen olduğu bir biçim vermeye dayanan işlevsel mimarlık yaratma çalışmaları yapılmıştır. Bu anlayışa göre, form fonksiyonu takip eder düşüncesi ile rasyonalist mimari tutum takip edilmiştir (Richard, 2005).

Ekspresyonist Mimarlık 1913-18 yılları arasında hem dolaylı hem de açık olarak edebi ve biçimsel sanatların içinde çoktan tanımlanan bir dışavurumcu düşünce ile ilişkilendirilmiştir. Bu mimarlık kurguda ve gerçekte, Fonksiyonalist düşünceye alternatif oluşturmuştur. Çünkü Ekspresyonist tavır doğal organizmalardakine benzer olarak form ve fonksiyonun karşılıklı ilişkisine sahiptir. Fonksiyonalist tasarımlar genelde rasyonel makine estetiği olarak tanımlanmıştır. Ekspresyonist tasarımlar ise estetik kaygı ve fantastik bir bakış açısı güdülerek yapıldığı halde, malzemenin ele alınışı, strüktür ve kullanışlılık açısından Fonksiyonalist tasarımlardan daha az rasyonel değillerdir (Santomasso, 1972, s:32,33). Örneğin, açık bir Ekspresyonist yapı olan Mendelsohn'un Einstein Kule'si rasyonalitenin kaynağı bilime hizmet eden gözlem evi olarak belirgin bir işlev yüklenmiş bir tasarım olmuştur. Ancak burada önemli olan nokta, ifadeci tasarımcının bu belirgin rasyonalite içerisine kendi yorum ve fantezi dünyasını tasarıma katarak yapıyı ortaya çıkartmasıdır.

Bu dönemde diğer akımlarla Ekspresyonizm arasındaki ilişkilere bakarsak; Konstrüktivizm ve İşlevselcilik arada önemli fark olmasına karşın, zaman zaman İfadeciliğin çarpıcı, sıra dışı biçimlerinden etkilenmiştir. Konstrüktivizm makinelere ve bilime dayalı yeni bir estetik anlayış oluşturmaya çalışmıştır. İşlevselcilik, formu fonksiyondan türetmeye çalışmıştır. Buna karşın Ekspresyonizm ise başka bir gerekçe aramadan mimarin zihnindeki düşünceleri inşa etmeyi amaçlamıştır (Melvin, 2009, s:98,99).

Yeni mimari arayışlarındaki diğer bir tutum ise Art Nouveau akımına yönelmek olmuştur. Çünkü Art Nouveau makine çağının getirdiği yöntemleri görmezden gelip, sorunları bir kenara atarak, yeni romantik süslemeci üsluba yönelmiştir. Art Nouveau tarihsel üslupları bilinçli olarak reddeden ilerici metal ve cam malzeme ile bitki formlarından türetilmiş, bezeme motiflerini kullanan yeni bir mimari üslup olarak ortaya çıkmıştır (Richard, 2005). Art Nouveau akımı ve aynı dönemde benzer tutumla Almanya'daki yansıması Jugendstil, Alman Ekspresyonist Mimarların kuramlarını temellendirmesinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Ortak nokta olarak mimarinin sembolik ve heyecanlandırıcı dışavurumları üzerinden üretimler yapılır. Bilinç, fiziksel ve psikolojik reaksiyonları açığa çıkarmak üzere malzemeleri ve biçimsel halleri kullanmaya çalışır. Her iki üslupta da formlar; duygusal etkileri, bazen de muğlak, sembolik veya gerçek hayattan temsiller içeren anlamları ifade etmek için kullanılır. Alman Ekspresyonist Mimarisi Art Nouveau, Jugendstil akımının etkileri, duygu paylaşımın estetik biçimde ifadesi, geç 19. Yüzyıl sembolizmi ve romantik ideallerin kombinasyonu ile oluşmuştur. Duygusal ve sembolik amaçlarıyla geçmiş ve şimdinin mimarisi içinde kendine belirgin bir yer edinmiştir (Santomasso, 1972, s:36,37).

Jugendstil ile birlikte etkili olan diğer bir akım da Arts and Crafts'dır. Sonraları Bouhous'un da temelini oluşturan bu akım sanatçıların ve mimarların birlikte çalışması ve etkileşimden kaynaklanan zenginliğin mimariyi yansıması noktasında Ekspresyonistlere büyük katkı sağlamıştır.

Bu ortamda 1910-15 kuşağı mimarları Art Nouveau'nun ölümünü ve işlevselliğin ortaya çıkışını çok iyi gören, bir kutuptan ötekine gidip gelen bir kuşak olarak karşımıza çıkar. Art Nouveau'nun düş kurucu gücünü ve yaratıcı özneliği kullanmasından etkileniyor, işlevselliğin ise; yeni malzemeyi kullanma ve toplumun ihtiyaçlarını karşılama isteğine katılıyorlardı.

Bu yüzden bu kuşak düş gücünün dışa vurulması ve sanayileşmiş bir toplumun çağdaş teknik istekleri arasında bir denge kurmaya çalışıyordu. 1920'lere dek Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut ve kardeşi Max'ın çalışmaları bu döneme damgasını vurdu; çünkü bunlar bu iki belirleyici uç arasındaki tasarım dengesini kurmayı başarmışlardı (Richard, 2005).

Ekspresyonist Mimarlığın tarihsel sürecinde; biçim içerik ilişkisinin koptuğu 19. Yüzyıl'da mimarlık için konular değişiyor ama biçimler aynı kalıyordu. Yeni yapı tipolojileri sanayinin getirdiği yeni teknoloji ile form fonksiyonu takip eder düşüncesi ile inşa ediliyor, fakat iç dekorasyon ve süslemeler ile bu Fonksiyonalist biçim, kabul gören klasik üsluptan eklemelerle kapatılıyordu. 20. Yüzyıl'da rasyonalistler fonksiyonu forma yansıtarak biçim içerik ilişkisindeki kopukluğu ortadan kaldırdılar. Ancak Ekspresyonistler rasyonalist tasarımları makine çağının ruhsuz biçimleri olarak tanımladılar ve fonksiyonun ötesinde yeni bir form arayışı içine girdiler. Onlar biçimin üretiminde fonksiyonun ötesinde başka etkin kavramlara başvurmaktaydılar. Yapının biçim tasarımında bir düşünceye veya nesneye gönderme yapılması, tek defaya özgü, plastik ve heykelsi bir forma ulaşmak amacıyla olmuşlar fonksiyonu somutlaştırmada kişisel düşüncelerini, iç dünyalarını ve özgürlüklerini ön plana çıkartmışlardır. Ekspresyonist Mimari'nin ilk çıkış döneminde mimarlar rasyonalizmin katılığına Ekspresyonist coşkuyla kırmak konusunda kendilerinin oldukça özgür bırakan tasarımlar yaptılar. Hem rasyonalizmin o dönemde fazla baskın olması hem de yaratımdaki bu fazla özgürlük anlayışından dolayı, ilk dönem Ekspresyonist tasarımları az oranda gerçekleşen ve çoğunlukla ütopyik çalışmalar olarak kaldılar. Bruno Taut'un "Alpler Mimarisi" ütopyası, Hermann Finsterlin'in iç dünyasını yansıtan fantastik tasarımlarından oluşan eskizleri bu çalışmalar arasındadır.

Bunlar dışında Ekspresyonist mimarının gerçekleşmiş ilk dönem yapıları olarak Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi ve Steiner'in Götheanum binaları örnek gösterilebilir. Ancak Nasyonel Sosyalist iktidarın baskısı nedeniyle Alman mimarlar ifadeci formlara ilişkin deneysel çalışmalarından, iç dünyalarını yansıtan düşlerinden ve ütopyelerinden uzaklaşmışlardır. Hatta 1925 yıllarında Le Corbusier Ekspresyonizmi bir sinir yorgunluğu, delilik ve parçalanmış bir ruhun mimarisi olarak tanımlamıştır.

Ancak 1945 sonrasında Ekspresyonizm yeniden canlanma sürecine girmiştir. Mimaride modernizmin önde gelen kuramcı ve savunucularından Le Corbusier'in "Ronchamp Şapeli" (1950-53) projesi ile daha önceleri parçalanmış bir ruhun mimarisi olarak tanımladığı Ekspresyonist mimaride önemli bir örnek ortaya koymuştur. Bu tutum mimarlıkta yeniden canlanmacı ve rasyonalist tasarım yönteminin tek çözüm olmadığını güçlü form vurgusu olan ifadeci anlayışla Ekspresyonizmin etkilerinin devam ettiğini göstermiştir. Bundan başka Ekspresyonist mimarinin savaş sonrası uygulanan önemli projeleri arasında Eero Saarinen'in TWA New York projesi ve Jozon 'un Sidney Opera Evi sayılabilir.

### 3.2.1 Ütopik projeler

Ekspresyonist mimarlığın 1912-13 yıllarındaki ilk dönemlerinde mimarlar çoğunlukla akımın ütopik yanı ile ilgilendiler, dolayısıyla ortaya çıkan projeler inşa edilebilirliğin ötesinde kağıt üzerinde kalacak düşsel tasarımlar oldu. Örneğin; Bruno Taut'un gökyüzüne doğru yükselen kristal katedral ve saray tasarımları kağıt üzerinde kalmıştır. Bu kurgusal mimarlık bazı zamanlarda yeryüzü ve yıldızlar için projeler üretme seviyesine çıkmıştır. Tasarımlardaki gotik katedral benzeri cam yapılar, madde ve yerçekimi kanunlarına meydan okumaktadır. Saflığın simgesi dev kristal kuleler, yüksekliği Alpleri aşan yapılar, hayvan ve bitki formunda tasarımlar bu düşsel ütopik mimarlığın fantastik öğelerini oluşturmaktadır (Wolf, 2005). Bu bölümde Ekspresyonist mimarinin ütopik projeleri, Bruno Taut, Hermann Finsterlin ve Antonio Saint Elia üzerinden anlatılacaktır.

Bruno Taut (1880-1938), mimarlar ve Ekspresyonistlerin tüm isteklerini birleştirmeyi başarabilen örgütçü ve kuramcı bir mimar olarak tanımlanabilir. Bir mimarı değil de şair Poul Scheerbart'ı akıl hocası olarak görmüştür. Scheerbart'ın düşüncesine göre; yaşama koşulları, çevresi ve konutları değiştirildiğinde insanlık iyi yönde gelişebilirdi. Taut, Scheerbart'ın bu düşüncesini takip etmiş ve bu amaçla bir devrim oluşturabileceğini düşündüğü cam malzemeye dayalı tasarımlar yapmıştır. 1914 Werkbund sergisi için inşa ettiği "Cam Pavyonu" bu tasarımlardan biridir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sanat için Çalışma Konseyi'nde daha sonra da Frühlicht dergisinin yayınlanmasında ve ünlü ütopik mektupların gönderilmesinde öncülük etmiştir. Bu mektuplar vasıtasıyla Taut etrafında bir grup oluşturan mimarlar, gelecek için projelerini aktarmışlardır.

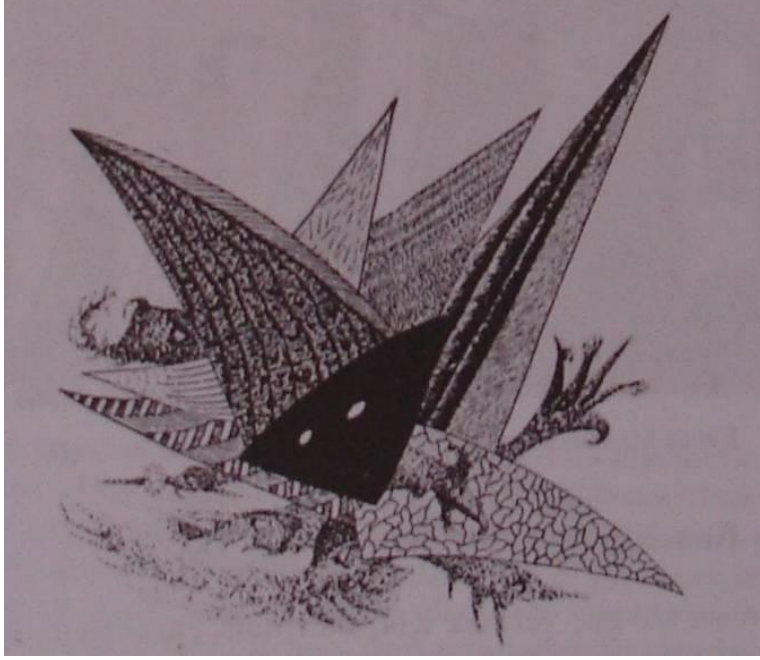


Yeni bir toplum, toplum ve sanatçının birleşmesi, evrensel kardeşlik gibi Ekspresyonist düşünceler paylaşılmıştır. Almanya’da 1918 Kasım devrimi ve Weimar Cumhuriyeti’nin kuruluşu yeni bir dünyanın doğması konusunda Ekspresyonist mimarlar için bir umut olmuş ve Bruno Taut tarafından yönetilen “Sanat İçin Çalışma Konseyi” ne büyük çoğunlukla katılım sağlanmıştır. Bu dönemde mimarlar tarafından fabrika, hastane, işçi konutları, halk evleri, tiyatrolar gibi yeni yapı türlerine olan ilgi, hem toplumsal hem de idealist kaygılar taşımaktadır. Bu sebeple dünyayı değiştirme isteğiyle yola çıkan mimarın içinden gelen yaratma gücü, işlevsellikten öte formu ön plana almaktadır (Richard, 2005). Bu ilerici mimarlar harekete dair modern ilginin anlatımı olan güçlü, heykelsi formlar icat ederek, bütünüyle yeni ve dinamik bir simgesel mimarlık arayışına girişmişlerdir.

Bu çalışmalarının yanında Taut mimari yapılardaki renk kullanımı konusunda savlar ileri sürmüş, yapıda teknik ve bilimsel konulara ağırlık verildiği ve duygusal ve görsel zevkin göz ardı edildiğini savunmuştur. Ekspresyonist dönemdeki gerçeği değiştirebilme, tüm sanatların üstünde bir mimari yaratma amacını ve toplumsal bilinci korumuştur. 1932’de Moskova’ya oradan Japonya’ya göç etmiş. 1936’da Türkiye’ye gelmiş ve ölmeden önce öğretim görevliliği yapmıştır. Uzun süre “Alp Mimarisi” gibi ütöpik projeleri ile abartılmış bir düş gücüne sahip bir mimar olarak kabul edilmiştir. Ancak günümüzde yapı gereçleri, plastik sanatlar ve toplum gibi mimariyle ilişkili olan tüm alanlarda 1950 yıllarından beri yapılan tartışmaları çok önceden düşündüğü bilinmektedir (Richard, 2005, s:127).

Ütöpik projelerine öncülük eden Bruno Taut’un, kuramını oluştururken etkilendiği şair Poul Scheerbart Almanya’da modern bilim kurgu romanın öncülerinden kabul edilir. Art Nouveau akımının da düşlemlerinden ve süsleyici üslubundan etkilenmiş ve bununla ilişkilendirerek Ekspresyonizm akımı ile de yakından ilgilenmiştir. Scheerbart Art Nouveau akımında olduğu gibi bitkisel formlar kadar zengin ve günlük çevreyi değiştirebilecek ama aynı zamanda dayanıklı bir düşlemsel dünya yaratmak istemiştir. Bu amaç için kullanılacak en doğru malzemeyi ise cam olarak belirlemiştir. Çünkü Scheerbart’a göre; cam ile her biçim yaratılabilir ve kristalin saydam özelliği ile insan çevresi ile bağlantısını sürdürebilir ve böylece evrenle bütünleşmesini sağlamış olur. (Richard, 2005, s:119).

Bu düşünceler ışığında kendisi de bitkisel formlar ve cam malzemenin birleştiği tasarım eskizleri yapmıştır (Şekil 3.1). Böylece Ekspresyonist Mimarlığın ütöpik düşlerine ilerici katkılarda bulunmuştur.



**Şekil 3.1 : Poul Scheerbart Eskiz (Richard, 2005)**

Scheerbart’a göre; kültürümüz mimarlığımızın ürünüdür. Kültürümüzü daha yüksek bir düzeye çıkartmak için mimarlığımızı değiştirmeliyiz. Bunu da ancak yaşadığımız mekânları açarak gerçekleştirebiliriz. Yani güneş ve ay ışığını, yıldızları yalnız birkaç pencereden değil, mümkün olduğunca çok sayıda renkli camlardan ibaret geçirgen duvarlardan yaşamımıza alan bir mimarlık ile yaratacağımız yeni ortam bizi yeni bir kültüre ulaştıracaktır.

Diğer Ekspresyonistler gibi Taut da dönemin kurallarına karşı geldiği için değil mimarlıkta yeni bir biçim öngördüğü için Scheerbart’ın düşüncelerini desteklemiştir (Richard, 2005, s:120). Scheerbart’ın gelecek ütopyası konusunda kafasında bağımsız bilim kurgu imajlar vardır. Bunlar aynı zamanda burjuvaziye ve endüstri kültürüne muhalif düşüncelerdir. (Frampton, 1996, s:116).

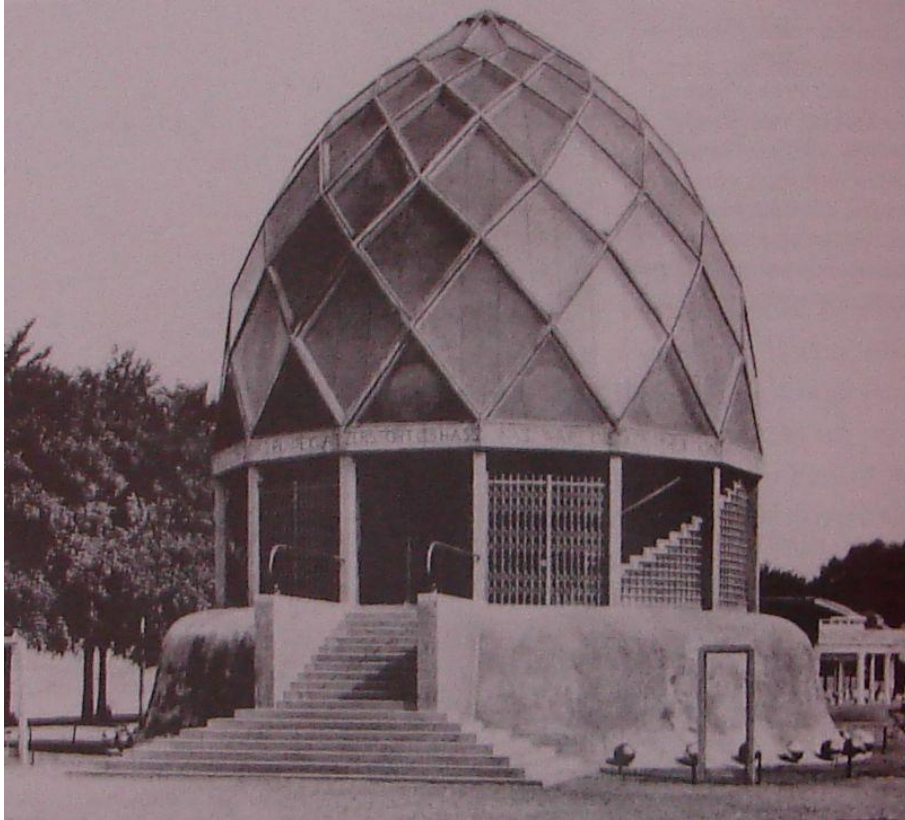
Bruno Taut Ekspresyonist Mimarlık hareketinin Berlin kanadı topluluğunun lider mimarı olmuştur. Taut mimari tasarımlarını şahsi konut projeleri ve sembolik kamu binaları gibi birbirinden çok uzak iki konuda yapmıştır. Bu iki farklı noktada kişisel ile kamusal olanı deneysel bir bütünlükle bağlamaya çalışmıştır.

Onun erken dönem çalışmaları düşük bütçeli bahçe şehir bağlamı içinde tasarlanan konutları içermektedir. Bu çalışmanın en özgün özellikleri, binaların dış yüzeylerindeki renk kullanımıdır. Taut modern terimler çerçevesinde ortaçağ şehrinin özünü yakalayan bir strüktür tanımlamıştır. Göz alıcı bir elmas gibi parlayan renkli camdan kristal bir bina hayal etmiştir. Taut'a göre; bu yapı ortaçağ katedrallerinin dünyevi bir türü olacaktı ve tıpkı ortaçağ şehirleri gibi her bir yeni konut kümesi içinde merkezi olarak konumlandırılacaktır (Colquhoun, 2002, s:90,91). Taut'un 1914 Werkbund sergisi için inşa ettiği "Cam Pavyon" kristal dünyevi katedral ütopyasının gerçekleşmiş bir hali olarak bir simge yapı olmuştur. Ekspresyonist Düşünce, ütöpik projeler için uygun bir zemin hazırlamıştır. Böylece, Almanya'daki mimarlar yeni bir toplum imgesini öngördükleri kağıt üzerinde proje üretimine yönelmişlerdir.

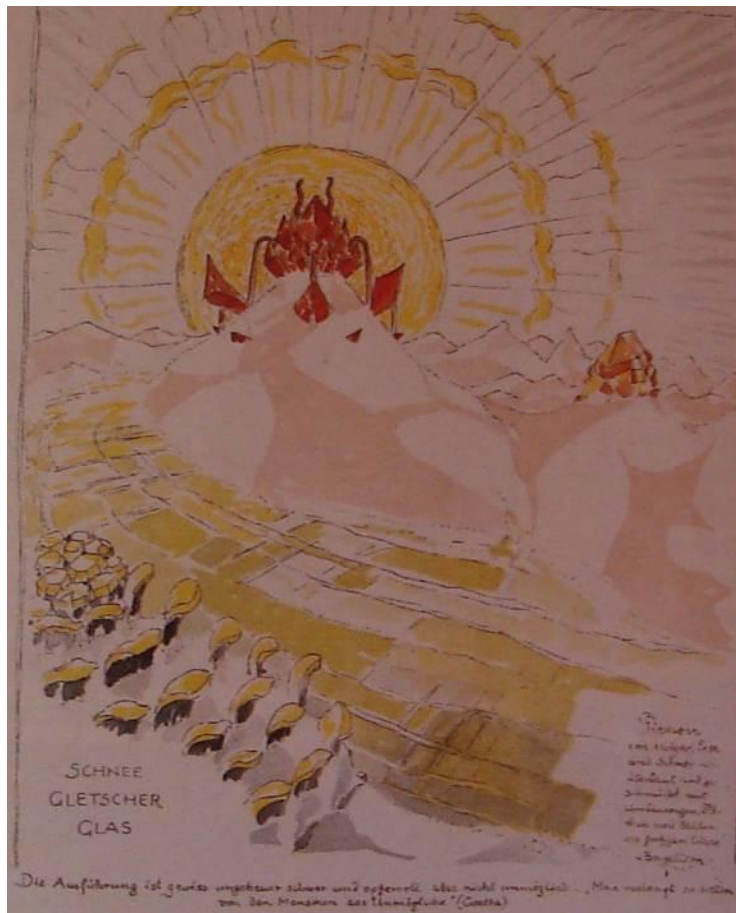
Birinci dünya savaşı sırasında zorunlu durgunluk döneminde, Taut iki kitap hazırlamıştır Die Stadtkron (Kentin Tacı), Alpine Architektur (Alp Mimarisi) ve ikisi de 1919'da basılmıştır. İlk kitap temel olarak, ulusu simgeleyen tarihi bina örnekleri ile ilgilidir. İkincisi düşsel bir mimarinin devrimci görüşlerini içeriyordu. Barok simge kitapları biçiminde hazırlanmıştır, görsellerin ve metinlerin karışımını içermektedir. Bu iki kitabı yazmadan önce, Taut "Cam Pavyon" isimli yapısını 1914 Werkbund sergisi için inşa etmiştir (Şekil 3.2).

Bir grup cam üreticisi tarafından finanse edilmiş bu bina, ilk olarak cam ürünleri için sergi alanı, bir sanat evi ve bir çeşit semboldür. Ziyaretçiler renkli camların ve şelalelerin etkisinin hakim olduğu duyumsal mekanları deneyimleme şansı elde etmektedir (Colquhoun, 2002, s:91,92). Cam Pavyon içerisinde merkeze paralel dairesel bir aks boyunca cam mozaiklerle kaplanmış ve bölünmüş yedi adet stant bulunmaktadır. Kubbedeki ışıklıktan ve cam blok duvarlardan gelen ışık bu stantları aydınlatmakta ve iç mekândaki kristal etkiyi arttırmaktadır (Frampton, 1996, s:116).

Taut'un "Alpler Mimarisi" adı kitabında bu isimde yaptığı suluboya eskizlerinde cam cepheli ortak kullanıma açık binalar dağ dorukları ve buzullar arasından kristal gibi parıldayarak doğarken betimlenmektedir (Şekil 3.3). Bu tasvirin anlamı apolitik bir sosyalizmin somutlaştırılmasıdır. Ulusal sınırların ve kişisel hırsların olmadığı, sınıf farklılıklarıyla bozulmayan doğal bir toplum ütopyasıdır.



**Şekil 3.2 : Bruno Taut Cam Pavyon (Colquhoun, 2002)**



**Şekil 3.3 : Bruno Taut Alpler Mimarisi Kitabı Eskiz (Colquhoun, 2002).**

Finsterlin ve Mendelsohn gibi Taut da Art Nouveau kaynaklarından faydalanmıştır. “Alpler Mimarisi” ütopyasını kurarken de Olbrich’in eskiz ve çizimlerinden etkilendiğini söylemiştir (Görk, 2001, s:81-85).

Bruno Taut’un eskizlerinin Nietzsche’nin çalışmalarından alıntılarla yorumlandığı bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında Nietzsche’nin Ekspresyonist Edebiyat’ta olduğu gibi mimarlıkta da etkisi görülmektedir. Özellikle yazılarında burjuva dünyasını, tarihi ve otoriteyi inkâr etmesi ile kendi dönemi içinde bir özgürlükçü olarak ön plana çıkmış, Taut’un apolitik, sosyal, eşit bir yaşam ütopyasını oluşturmasında etkili olmuştur. “Alp Mimarisi” ütopyası tüm bir dağ sırasının, kutsal tapınaklar ve kristalden mağaralar bulunan bir peyzaj içinde dönüşümünden oluşmaktadır. Bunun ikinci aşamasını “Yer Kabuğu Mimarisi” olarak tanımlamaktadır. Bu, yeryüzünün tüm kıtalarının ışınsal kubbeler ve ışıldayan saraylar formunda cam ve değerli taşlarla kaplanması üzerine kurulmuş bir ütopya’dır (Görk, 2001, s:81-83).

Bruno Taut’un “Yer Kabuğu Mimarisi” ütopyasının altında Kozmizm yani Evrencilik olarak tanımlanabilecek bir düşünce yatmaktadır. Burada insanın beş duyusunun algılarıyla sınırlanmayacağı vurgulanır çünkü Taut’a göre; dünyadaki her şey canlıdır ve bize kendi yöntemi ile seslenmektedir. İnsan, algılarının ötesine geçerek içgüdü ile bunu görebilir. Bu doğrultuda o dönem sanatçıları için amaç, dünyayı yaratıcı içgüdü ile yeniden keşfetmek ve dünya ve birey arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaktır. Mimar açısından bunun yolu doğayı genişletmek, düş gücü ve bina yapımı yoluyla evrensel ve yaşamsal bir itici güç ortaya çıkartmaktır. Örneğin; Taut’un “Alp Mimarisi” ütopyasında yer aldığı gibi dağlar ve yeryüzü kendini açıkça sunar, yeryüzünün tüm canlı nesnelerinin seslenişlerine cevap vermek için mimarlar da yapılarını tasarlar, böylece mimarlıkta nesne ile yeni bir ilişki kurulmuş olur (Richard, 2005, s:121,122).

Taut’a göre; sanatsal ürünlerin kaynağı insanın ruhsal dünyasındadır. Mimarlığın kaynağı ise biçimleri gerçek kılan yaratıcı düş gücündedir. Taut’un işlevsel mimarlığı karşı olan bazı katı tutumları nedeniyle bazı zamanlarda bir estetikçi olarak anlaşılmıştır. Örneğin; 1914’de Çalışma Birliği’nin (Deutscher Werkbund) sergisi için yapılan cam sanayi pavyonu konusunda bu yapının ne amaçla yapıldığını soranlar sonunda mimarlığın mimari güzellikten öte bir amacı olmadığını anlayacaklardır gibi bir açıklama yapabilmıştır (Richard, 2005, s:120).

1914’de Çalışma Birliği’nin (Deutscher Werkbund) sergisi farklı form anlayışları ifade edilmesi açısından mimarının gelişimi adına önemli bir adım olmuştur. Bir yanda ideolojik ruh taşıyan, ortak bir kabul görmüş kuralcı bir form (Typisierung), diğer yanda kişisel bir iddia içeren, değişebilir bir form (Kunstwollen) anlayışı sergilenmiştir. Bu form anlayışındaki zıtlık sergilenen işlerde de kendini belli etmiştir. Gropius ve Meyer’in “Model Fabrika” projesi ile Taut’un fantastik “Cam Pavyonu” arasındaki farklılık karşılaştırılabilir durumdadır. Bu sergi ile form açısından fikirlerin ifadesi tüm Werkbund tasarımcılarını etkilemiştir. Örneğin, Gropius klasik denebilecek kuralcı form anlayışına yönelmiş, Taut ise serbest ifade gücü olan değişebilir formu benimsediğini göstermiştir (Frampton, 1996, s:116).

1919 yılında Taut’un da önderlik ettiği çeşitli guruplar tarafından bir manifesto yayımlanarak, sanatın ve insanların bir oluşumu biçimlendirmeleri gerekliliği üzerinde durulmuştur. Buna göre sanat belirli bir grubun lüksü olarak sayılmamalı, artık geniş kitleler tarafından deneyimlenmelidir. Burada amaç mimarlığın kanatları altında sanatların ittifakıdır. Behne, Gropius ve Taut bu girişimin başında yer almıştır. Die Bücke grubu ressamı da bu çalışmaya iştirak etmiştir. Sanat için Çalışma Konseyi (Arbeitsrat für Kunst) Berlin civarında oturan yaklaşık elli sanatçı, mimar ve destekçiyi bu proje kapsamına almıştır. Aralarında Hermann Finsterlin ve Erich Mendelsohn gibi Ekspresyonist sanatçı ve mimarlar da yer almaktadır. Bu ekibin çalışmaları sonucunda 1919 Nisan ayında “Bilinmeyen Mimarların Sergisi” adı altında yapılan görsel çalışmalar sergilenmiştir (Frampton, 1996, s:117).

Taut’un da önderlik ettiği bu girişim, sanat disiplinlerinin bir arada çalışma mantığının yerleşmesi açısından önemlidir. Bu mantık ilk bölümde bahsedildiği üzere Ekspresyonizm akımının da temel prensiplerinden olmuştur.

Taut “Cam Zincir” olarak bilinen ünlü ütöpik mektupların gönderilmesinde de öncülük etmiştir. Bu hareket 1919 yılının Kasım ayında Taut’un önerisi ile başlamıştır. Taut, bu gruptaki herkes kısa bir süre ayırıp resmiyet olmadan ruhunun yönlendirdiği gibi yazıp çizebilir ve bu fikirler grubumuz içinde paylaşılabılır diyerek bu harekete önderlik etmiştir. Bu ütöpik mektuplar, Frühlicht dergisine malzeme sağlamaktan başka bu grup tarafından temsil edilen çeşitli tutumların açığa çıkması ve gelişmesine de hizmet etmiştir.

Bu grup içinde, Taut ve Hans Scharoun bilinçaltının önemli yaratıcı rolünü özellikle vurgulamışlardır. Scharoun'a göre, yaratımlarımızın nedenselliğini ve karakterini tam olarak kavradığımızda, Atalarımızdan gelen ve bilinçaltımızda yerleşmiş yaratıcılık dalgasına dâhil olabiliriz (Frampton, 1996, s:118).

1920 yıllarına gelindiğinde Cam Zincir grubu üyelerden Hans Luckhardt'ın bir tespiti ile kırılmaya başlamıştır. Ona göre; serbest bilinçaltı formları ile rasyonel prefabrikasyon üretim kesin hususlar içinde birbiri ile bağdaşmaz. Zamanımızın kabul görmüş bu otomatik süreç gidişatını reddetmek tamamen hatadır. Bu tarihsel bir gerçektir ve bunun sanatın aleyhinde olduğunu kanıtlayabilecek hiçbir yol yoktur (Frampton, 1996, s:118).

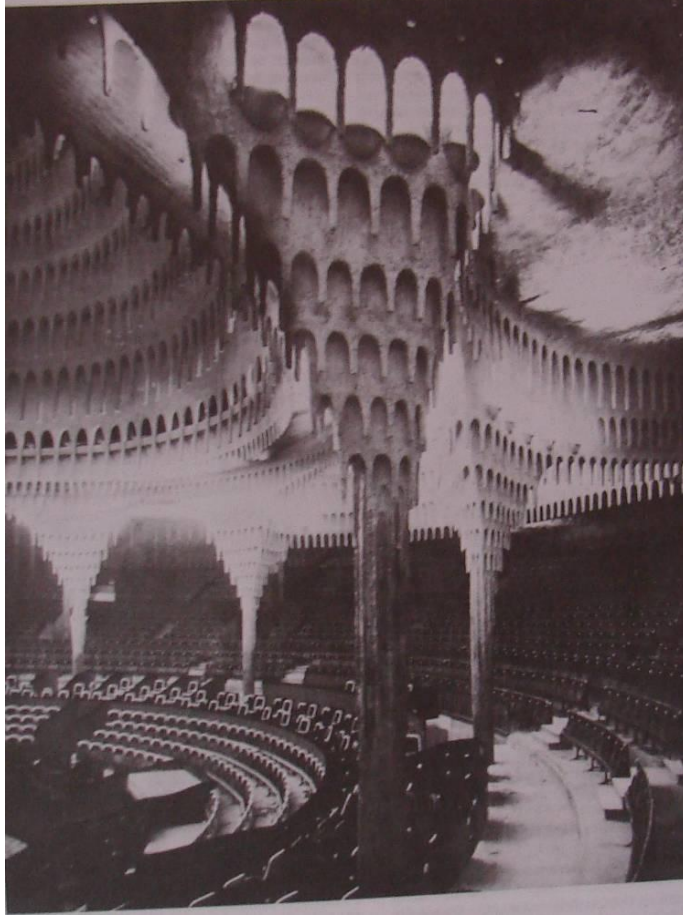
Luckhardt'ın rasyonalist düşünceleri Werkbund grubunu bölmüştür. Taut ise Scheerbart'ın kuramını takip eden düşüncelerini korumuştur. *Die Stadtkron, Alpine Architektur* kitaplarından sonra *Die Auflösung der Städte* ( Şehirlerin Çözülmesi ) ütopyasını 1920'de yayımlamıştır. Burada Rus Devrimi'nin sosyalist plancılarından yola çıkarak, kentleşmiş nüfusun tüm karaya dağılması ile parçalanmış şehirler önermiştir. El sanatları ve tarıma dayalı topluluklar için bir model oluşturma denemesi yapmıştır. En fantastik kısmı Alplerde camdan mabet binaları tasarlamasıdır. Onun modelleri dairesel, radyal olarak bölünmüş tarımsal yerleşimlerdir.

Bu üç bölüme ayrılmış organizasyon aksiyel olarak merkezde yöneticilerin bir araya geldiği kristal bir "Cennet Evi" ne yönlendirme yapılmıştır. Taut'un bu anarşik sosyalist ütopyasının en önemli paradoksu hiyerarşik bir model tasarlamasından ileri gelmektedir.

1921 sonrası *Frühlicht* dergisi gücünü kaybetmeye başlamıştır. Taut da kendinden önce Luckhardt'ın tespit ettiği gibi Weimar Hükümeti'nin sert gerçekleri ile karşılaşmıştır. Öyle ki artık Cumhuriyet'in sosyal ihtiyaçları Scheerbart'ın cam düşlerini gerçekleştirmesi için daha az alan vermektedir. Böylece, 1923 sonrası hükümet tarafından görevlendirilerek, düşük gelirlilere konut şemaları üzerinde çalışmaya başlamıştır (Frampton, 1996, s:119).



Belki Taut ütopyalarını gerçekleştiremedi ama Hans Poelzig Taut'un en mükemmel kristal düşünüyü *Şehrin Tacı* ütopyasını da içine alarak, 1919'da Berlin'de beş bin koltuklu tiyatro tasarımı ile gerçekleştirmiştir (Şekil 3.4). Böylece, Scheerbart'ın ışıldayan aydınlık form ve mekân çözümlemelerine çok yaklaşan gerçekleştirilmiş bir tasarım ortaya koymayı başarmıştır (Frampton, 1996, s:119).



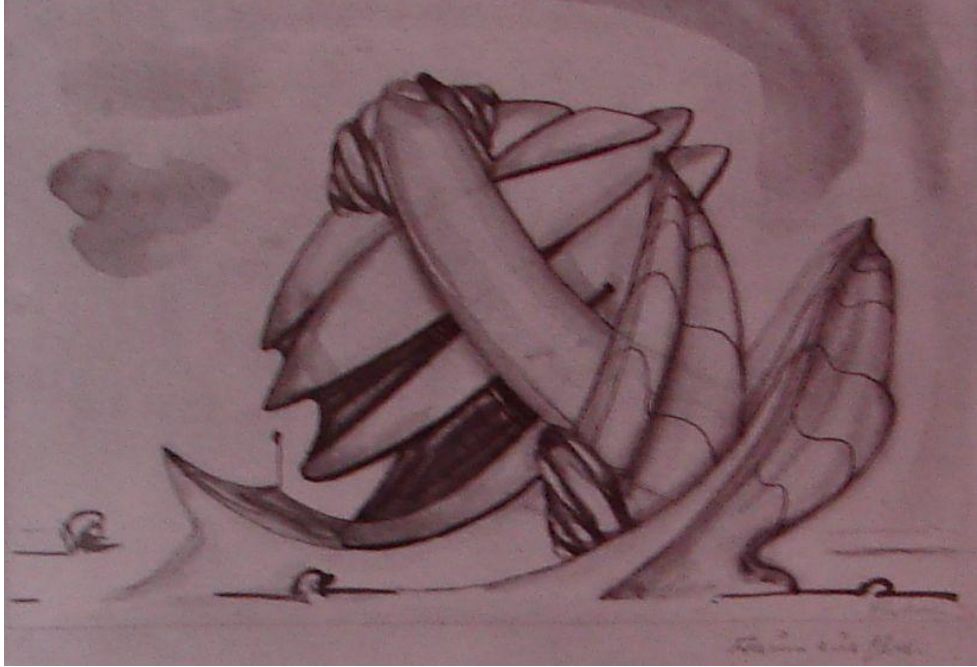
**Şekil 3.4 :** Hans Poelzig, Büyük Tiyatro (Richard, 2005).

Bu açıdan bakıldığında denilebilir ki, Taut'un geliştirdiği ütopyaların Ekspresyonizm açısından bir diğer önemi de Hans Poelzig gibi Ekspresyonist mimarlara esin kaynağı oluşturarak form ve mekan açısından zengin tasarımlar ortaya çıkmasına ön ayak olmasıdır. Taut'un sosyalist şehir ütopyalarının yine kamuyu ilgilendiren yeni bir fonksiyonun tasarımına etki etmesi, o dönemde kopuk olan fonksiyon ve biçim ilişkilerinde yeni örnekler ve bağlantılar kurulmuş olması açısından da önemlidir.

Ekspresyonist mimarının ütopik projelerinin tasarımcılarından biri de Hermann Finsterlin'dir. Finsterlin Münih'te doğa bilimleri ve felsefe eğitimi gördükten sonra sanatla ilgilenmiş ve 1919'da Sanat için çalışma Konseyi'nin üyesi olmuştur. Bruno Taut ile irtibat halinde *Frühlicht* dergisinde yazmıştır.



Taut'un öncülük ettiği ütöpik mektuplar gönderilmesi etkinliğine katılmıştır. Doğa gözlemleri sonucu elde ettiği evrim yasalarını sanata uygulamak ve somutlaştırmak istemiştir. Bu doğrultuda mimarlığın gelişimini çeşitli dönemlere ayırır. Ona göre ilk aşamada geçmişte belli elemanların birleşmesinden meydana gelen biçimler vardır. İkinci olarak çağdaş dönemde bezemeli geometrik biçimler görülmüştür. Üçüncü aşama ise kendisinin de öncülük ettiğini ileri sürdüğü geleceğin mimarlığından oluşmaktadır. Finsterlin projeleri doğanın taklidi değil onun uzantısı olan yapılardır. Eskizleri doğanın içinden çıkan biçimlerdir. Bu biçimler canlı varlıklar gibi, doğayla birlikte bitkisel, madensel ve hayvansal öğelerle bütünleşip tepki oluşturmaktadır (Şekil 3.5).



**Şekil 3.5 :** Hermann Finsterlin, Cam Ev (Colquhoun, 2002).

Ona göre; işlevselliği düşünmeden düş gücü özgürce açılmalı ve doğanın yaratıcılığı ile eş görülen mimar, daha önce görülmemiş bir şey yaratmalıydı. Finsterlin Bauhaus'a çağrılmış ama Bauhaus'ın Naziler tarafından kapatılması ile mimari ütopyları düşten öteye gitmeye fırsat bulamamıştır (Richard, 2005, s:123,124).

Finsterlin sanatta insani çevreden yararlanan biyolojik, yaratıcı bir itici kuvvet olduğuna inanmıştır. Onun tasarımları organik olarak tanımlanabilir ve Finsterlin için bina yaşayan bir organizmadır. Ama bu düşünce Frank Lloyd Wright'ın doğa ile uyumlu organik bina tasarımından oldukça farklıdır.

Finsterlin'in çalışmalarının özünde enerji ve gerilim vardır. Binayı saran malzeme plastik olarak deri ve kemik gibi yaşanan alanı çevrelemek üzere şekillenir (Şekil 3.6). Onun tasarımında iç ve dış mekânlar sürekli bir yüzey ve mekânsal organizasyon içinde çizilir. Tıpkı Taut'un Alpler Mimarisi ütopyasında olduğu gibi burada da yeryüzünün formları ikincil sanatsal bir doğanın dünyası içinde hayali olarak geliştirilmiştir.

Finsterlin'in Art Nouveau sanatçıları ile benzerlik göstermiş ve ilham kaynağı olarak doğaya ait formlarla ilgilenmiştir. Doğaya ait biçimleri sanatsal formlara dönüştürmüş ve ütopyacısı olarak tanımlanmıştır. Dev kovuk biçiminde heykelsi tasarımları ile Fütürist bir yaklaşımı vardır. Hiçbir zaman binanın gerçekleşmesi gibi bir düşüncesi olmamıştır, tek korkusunun hayal kurma özgürlüğünü kaybetmek olduğunu belirtmektedir (Görk, 2001, s:78,79).



**Şekil 3.6 :** Hermann Finsterlin, “Atelierbau” Eskizi (Richard, 2005).

Çizimlerinde gösterilen malzemelerin referansı strüktürel özelliklerinden öte görme ve dokunma duyularına çekici gelmesinden ileri gelmektedir. Bu benzer biçimsel düşünceyi konut, konser salonu, sanat merkezi, restoran veya şapel gibi farklı fonksiyonlar için de devam ettirmiştir.

Tasarımları sıklıkla heykelsi bir kütledir, kat planlarında taşıyıcıya dair herhangi bir öneri yoktur. Finsterlin ve diğer Ekspresyonist ütopiyacılar bitkisel formlu planlarından daha ileri giderek ve geleneksel mimari kalıplardan uzaklaşıp gerçekte inşa edilemeyecek yapılar tasarlamışlardır (Görk, 2001, s:80).

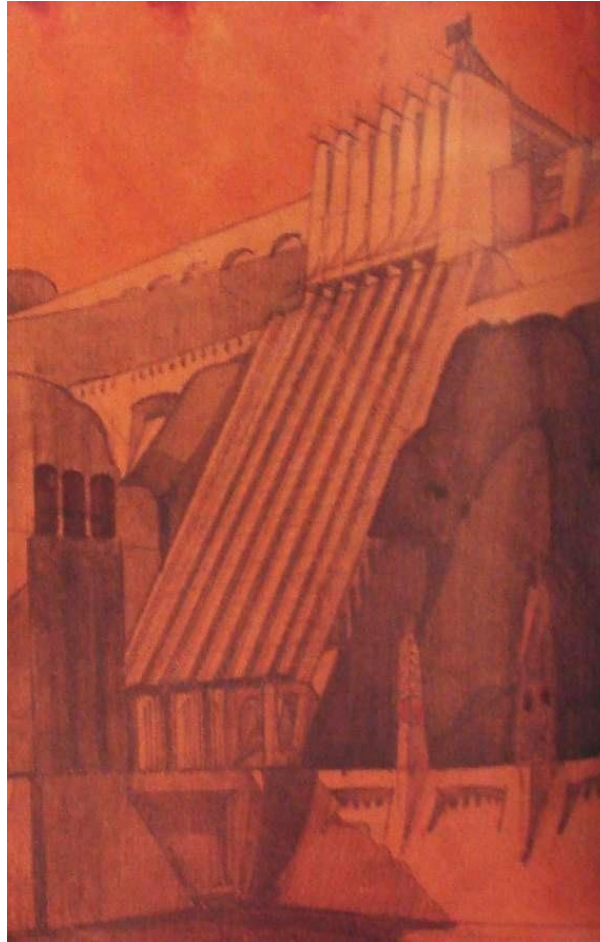
Finsterlin'in mimarlık anlayışına göre, bir bina bütün sanatların birlikte çalışmasının bir ürünü olmalı, dış ve iç biçimlenmesinde sonsuz olasılıklar sağlayan dev oyulmuş bir heykeldir (Görk, 2001, s:81). Hermann Finsterlin eskizleri iç dünyasını yansıtan fantastik çizimlerdir. Kurt Rowland'a göre, Nietzsche'nin felsefesinde tanrının yerine insanı koyması gibi, Finsterlin de katedralin yerine insan ruhu için bir yuva, anıt olarak düşündüğü fantastik tasarımlarını koymuştur (Kortan, 1996, s:74).

Bu bölümde değerlendirilecek diğer bir konu da Antonio Sant'Elia ve onun Fütürist ütopyaıdır. Antonio Sant'Elia genel olarak Fütürist Mimari başlığı altında değerlendirilmesine rağmen manifestolarında dile getirdiği Ekspresyonist Mimari ile ortak düşünceleri ve ütopik projeleri sebebiyle bu kısımda anlatılacaktır.

Sant'Elia 1905 yılında on yedi yaşındayken Como'daki bir teknik okuldan ustabaşı diploması ile mezun olduktan sonra Milan'a taşınmış ve Milan şehri için çalışmaya başlamıştır. 1911 yılında Brera Akademi'den mimarlık dersleri almış ve aynı yıllarda bir sanayici için Como yakınlarında küçük bir villa tasarlamıştır. 1912'de de Milan'a geri dönmüş ve merkez istasyonu için açılan bir yarışma üzerine çalışmıştır. Aynı yıl arkadaşları Ugo Nebbia, Mario Chiattonne ve diğerleriyle birlikte "Nuevo Tendenze" grubunu oluşturmuş ve ilk sergileri 1914 yılında açılmıştır. Burada Sant'Elia Fütürist Eskizleri "Citta Nuova" yı sergilemiştir. Tarihi çok net olmamakla birlikte o sırada Marinetti ve Fütürist grupla ilişki kurmuştur. Hatta serginin önsözünü de Nebbia'nın yardımı ile tamimiyle Fütürist grup etkisi altında yazmıştır. Fütürist sözcüğünü kullanmadan mimarlığın geleceğe adapte olmasını sağlayacak kesin formları en ince ayrıntısına kadar belirtmiştir.

Ona göre, modern mimari kapı, pencere, sütun alın gibi mimari elemanları yeniden düzenlemek değil, makul bir düzlemde yeni bir inşa strüktürü ortaya çıkarabilmektir. Bilim ve teknolojinin tüm faydalarını bir arada toplamaktır. Yeni formlar, çizgiler, mevcudiyet için yeni sebepler üretebilmek ve bunun yansımasını estetik bir değer olarak hislerimizde uyandırabilmektir (Frampton, 1996, s:86,87).

Fütüristlere göre; sanayi devriminin yarattığı makine çağı muhteşem bir mekanik hızı temsil etmektedir. Artık bir araba yarışı bir yeri fethetmek veya savaşlardan daha heyecan verici, anlamlı ve ilham verici olmuştur. Dolayısıyla sanatın ve mimarlığın kaynağı artık kültürel mirasta değil mekanik hız çağında aranmaktadır. Bu doğrultuda türetilen bir plastik estetik anlayışını ele alırsak, form saf geometrilerin ötesinde plastik bir ritimden meydana gelmektedir. Örneğin bir heykel bedenlerin inşası değil, bedenlerin hareketinin inşası olarak tanımlanmaktadır. Mimarlık ise bir piramit şeklinde statik değil bir spiral şeklinde dinamiktir (Frampton, 1996). Bu doğrultuda özellikle biçim için yapılan yeni tanımlamalarla yerleşik kalıpların ötesine geçilmiş ayrıca Ekspresyonist Mimari'deki hareketli form anlayışı açısından önemli bir öncü olmuştur. Ekspresyonist Mimari'nin modern çağın getirdiği fonksiyonların Neo-Klasik veya eklektik üslup dışında yeni bir mimari form ile çözümlenmesi tutumu ile Fütürist Mimarlık'ta ağır ve statik olan saraylar katedraller yerine, otel, tren istasyonu, limanlar, çarşılar gibi yeni fonksiyonların hafif, pratik, geçici ve hızlı tasarım anlayışı ile çözümlenmesi önerisi uyushmaktadır.



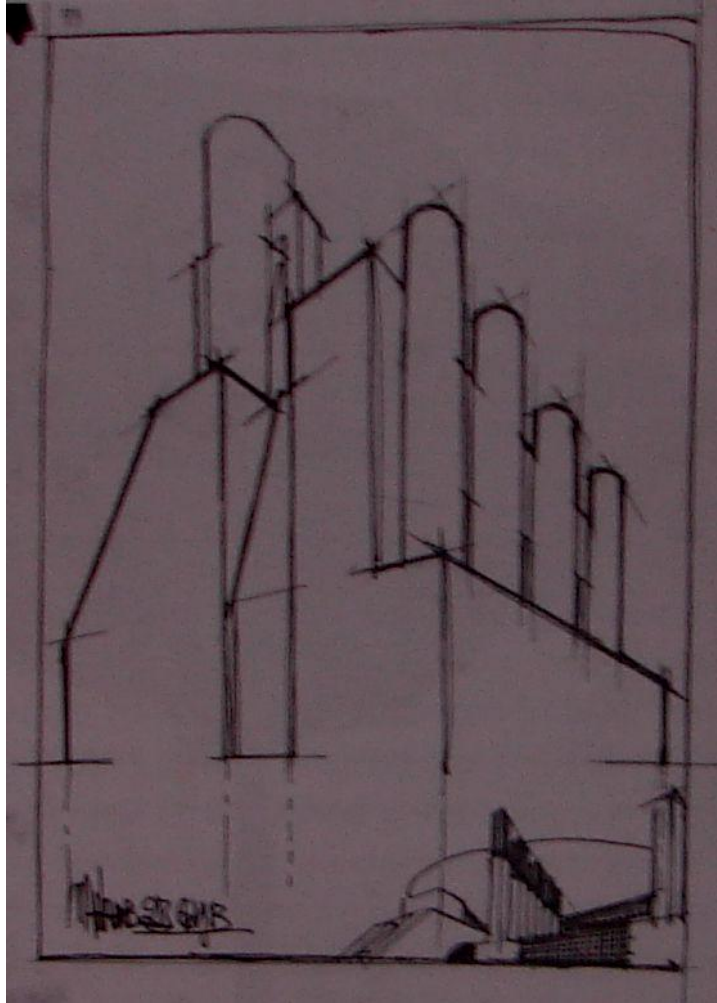
**Şekil 3.7 :** Antonio Sant'Elia, "Power Station" Eskizi (Colquhoun, 2002).

Sant'Elia Fütürizmin önemli bir ismi olan Marinetti'nin fikirlerinin takipçisi olmuştur. Marinetti'ye göre, dünyada bir güç istasyonunun uğultusundan, doğadan elde edilen hidrolik basıncı elektrik enerjine çeviren türbinlerden kontrol panellerinden daha güzel bir şey yoktur. Onun bu düşüncelerinin etkileri Sant'Elia'nın "Power Station" isimli eskiz dizisinde (Şekil 3.7) açıkça görülebilir. Marinetti geleceğin kültürel çevresini, büyük ölçekte ve mobilitenin ağırlıkta olduğu bir toplum olarak tanımlamıştır. Sant'Elia da bu görüşü takip eder ve "Messaggio" olarak adlandırılan manifestosunda detaylandırmıştır. Ona göre, artık katedrallerin yerine büyük oteller, tren istasyonları, geniş otoyollar, limanlar gibi yeni fonksiyonların çağı gelmiştir. Dolayısıyla eski geleneksel yöntemlerden vazgeçip bu yeni işlevlere uygun bir yöntem ve formla şehirler çok büyük ve sonsuz bir şantiye gibi yeniden inşa edilmelidir. Her şey canlı, taşınabilir ve dinamik olmalıdır. Şehir merdivenler yerine asansörler ile yükselmeli, cepheler boya ve süs yerine cam ve çeliğin çizgileriyle oluşmalıdır. Trafik ve ulaşım da köprüyol gibi yükseltilmiş otoyollarla sağlanmalıdır (Frampton, 1996).

Sant'Elia'nın eskizleri Messaggio manifestosunda tariflenen tanımları içerir. Geleneksel mimariye, durağan ve piramidal formların tümüne karşıdır. Onun çizimlerinin tümü anıtsal imajlarla doludur. Masif ve genellikle simetrik güç istasyonları, uzun bloklar şehir silueti içinde yükselir. Sant'Elia'nın gelecek ütopyası içinde tanımladığı sanayi çağının tüm yeni fonksiyonları ve formları ile 19. Yüzyıldan itibaren beliren yapılardaki biçim içerik kopukluğuna vurgu yapmıştır. Bu yeni fonksiyonlar için dinamik yeni bir form arayışı Ekspresyonizm için de temel bir tasarım problemi olmuştur.

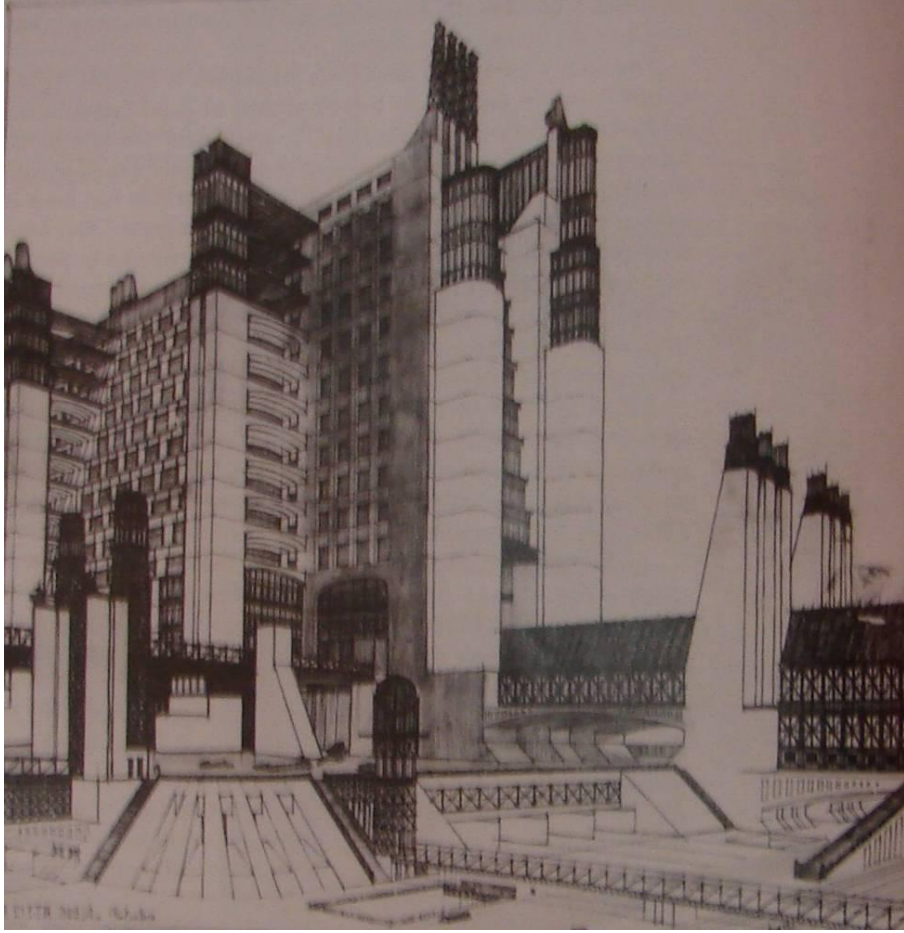
Antonio Sant'Elia ve Filippo Tommaso Marinetti'nin birlikte hazırladıkları Fütürist manifestoya göre; mimarlıkta pratik ve işlevsel olanı birleştirirken, mimarlığın aynı zamanda sentez ve ifadeciliğin önem kazandığı bir sanat olduğunu unutmamak gerekir. Daha dinamik bir mimarlık için, eğik ve eliptik çizgiler dikey ve yatay çizgilerden daha ifadeci ve dinamiktir (Conrads, 1991). Ayrıca manifestolarındaki nesneler dünyasının doğrudan doğruya ruhu yansıtmalarını sağlamak çabası, Ekspresyonizmdeki sanatçının bilinçaltını ve ruhsal dünyasını açığa çıkararak ifade etme amacıyla örtüşür.

Antonio Sant'Elia genellikle geleceğin mimarisi hakkındaki görüşlerini temsil eden eskizleri farklı açılardan gruplandırılabilir. Gerçek verilere dayandırılarak tasarlanmış ama inşa edilmemiş projeler, genellikle cephe çalışmaları veya düşsel mimari ile ilgili perspektifler olarak tanımlanabilir. Sant'Elia'nın perspektifleri kimi zaman süsten uzak sütun kompozisyonlarını içerir ve onları “Modern Bina”, (Şekil 3.8) “Anıt”, “Sanayi Yapısı” gibi genelleyici başlıklar altında toplar. Bu çizimlerde çoğunlukla Gropius tarafından canlandırılmış Kuzey Amerika tahıl silolarından etkilenmiştir denilebilir. En etkileyici eskizlerinden biri ise “Yeni Şehir” olarak adlandırıldığı detaylandırılmış çizim serisidir (Şekil 3.9). Bu çizimlerdeki teknik daha serttir ve ortam neredeyse hiç işlenmemiştir. Projelerde geriye doğru teraslanan katlar, çok katlı apartman blokları ve bu eğik çizgilere tezat oluşturan birbirine köprülerle bağlanan asansör kuleleri dikkat çeker. Zemin seviyesi tamamen farklı seviyelerde köprüyollardan oluşan ulaşım ağı ile kaplanmıştır. Çizimlerinde doğaya ait herhangi bir izi görülmediği şehirler betimlemiştir.



**Şekil 3.8 :** Antonio Sant'Elia, Modern Bina (Colquhoun, 2002).





**Şekil 3.9 :** Antonio Sant'Elia, Yeni Şehir (Colquhoun, 2002).

Bu projedeki ütöpik şehirde bina cephelerinden daha çok yatay ve düşey dağılım sistemleri baskındır ve yatay çizgilerle mimarinin dinamik etkisi vurgulanır. Ayrıca bu eskizlerde resimsel grafiksel olanla uygulanabilir inandırıcılığı olanın bir sentezi ortaya konulmuştur (Colquhoun, 2002, s:103).

Bu tasarımlardaki kesik, soyut formlar eğik bir açı ile düzenlenmiştir. Sant'Elia'nın sunum tekniğinde Brera Akademi'de yaptığı eğik perspektif sistemi ile Barok Tiyatro tasarımı çalışmaları etkili olmuştur. Eskizlerindeki mimari çoğunlukla Ekspresyonizme daha yakın olarak tanımlanabilir. Aslında Ekspresyonizm ve Fütürizm de benzerdir, analitik yaklaşımla duygusal olan arasında kalma durumu vardır. Romantiklerin hislerini doğa üzerinden sunması gibi burada hisler modern bir tutumla teknoloji kullanılarak anlatılmaktadır (Colquhoun, 2002, s:105).

Ekspresyonizm ve Fütürizm akımlarına tarihsel perspektif içinde bir yere koymaya çalıştığımızda belirgin bir gerçek ortaya çıkar. İki akım da farklılıklarına rağmen aydınlanmacı mantıksal geleneği reddeder ve toplumların sosyal yaşamında mitlerin ve içgüdünün önemini vurgular (Colquhoun, 2002, s:107).

### 3.2.2 Uygulanan projeler

Bu bölümde Ekspresyonist mimarlığın kağıt üzerinde kalmış ütopik projelerinin ötesine geçerek uygulama alanı bulmuş, önemli bazı Ekspresyonist projelerinden örnekler verilecektir. Bunlar; Rudolf Steiner'in Göttheanum projeleri, Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi, Le corbusier'in Ronchamp'daki Notre-Dame-du-Haut Şapeli, Eero Saarinen'in TWA New York havalimanı ve John Utzon'un Sidney Opera Evi projesidir.

İlk olarak tasarımının temelinde belirli bir kuram barındıran Rudolf Steiner tarafından yapılan birinci ve ikinci Göttheanum projeleri incelenecektir. Steiner mimar olmamasına rağmen kendi kurduğu "Anthroposophik" denilen akım adına bir tapınak tasarlamıştır. Bu akımın amacı insanın bilinç dışı bir yaşam yoluyla fiziksel dünyanın ötesinde bilinç dışında ve ondan bağımsız olarak var olan dünyayı bulmasını sağlamaktır. Bu açıdan baktığımızda insanın bilinçaltına yönelen Ekspresyonizm akımı ile doğrudan bağlantı kurulmaktadır. Ayrıca bir ilkenin somutlaştırılması ile simge bir yapı olarak ortaya çıkışı ifadeci özelliğini kuvvetlendirmektedir.

Göttheanum binasını tasarlarken amaç, insanın içindeki bu bilinç dışı güce bir noktada yoğunlaşmasını sağlayacak nitelikte bir yapı kurmaktır. Yapının ismi ünlü Alman edebiyatçı ve düşünür Goethe'nin insanın bilinç ötesi varlığı ve yaşanılan dünya arasındaki ilişkileri hakkındaki görüşlerinden esinlenerek konulmuştur. 1913-14 yıllarında Basel yakınlarında Dornach kentinde inşa edilen İlk Göttheanum betonarme bir sürtüktür üzerinde iki ahşap kubbeden oluşmaktadır (Şekil 3.10). 1922 yılında bir yangında yıkılmıştır (Richard, 2005).

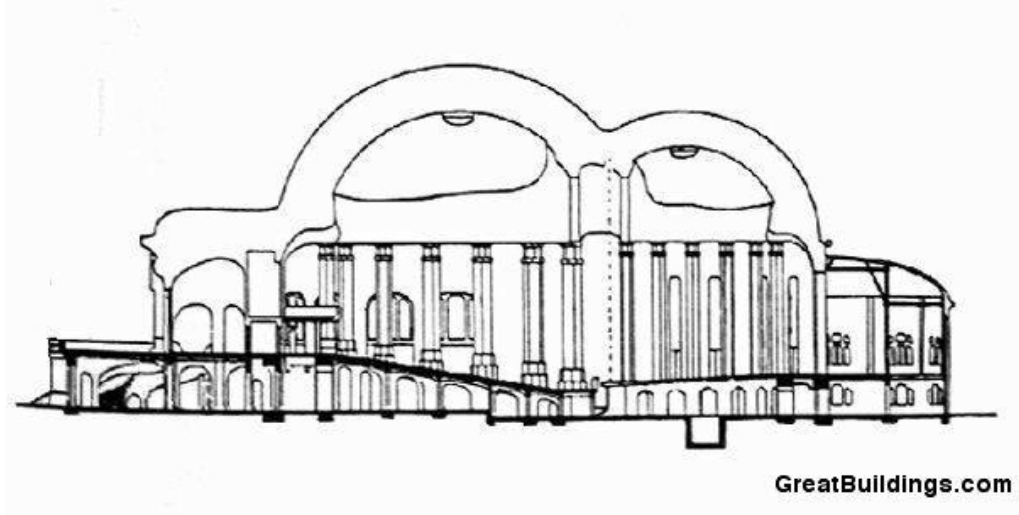
İlk Göttheanum Anthroposophik topluluğun merkezi ve ruhani bilim okulu olmuştur. İki kubbeli ilk binanın plan çözümlemesi ve geometrik konstrüksiyonu Carl Schmid-Curtis tarafından yapılmıştır (Şekil 3.11). İki kubbenin kesişimi iç mekânda beş köşeli yıldız biçimli bir konstrüksiyonla çözülmüş ve bölümlenmelerde altın oran kullanılmıştır (Görk, 2001, s:88).



Rudolf Steiner'in eskizleri doğrultusunda 1924 ve 1928 yılları arasında inşa edilmiş ikinci Götheanum binası yine Dornach kentinde yapılmış, bina bu seferinde tamamen betonarme malzemeden inşa edilmiştir. Bu ikinci bina, ilk yapıya da katkı sağlamış Ernst Aisenpreis ile Anthroposophik akımının öteki yapılarını da inşa etmiş Ole Falk tarafından tamamlanmıştır.

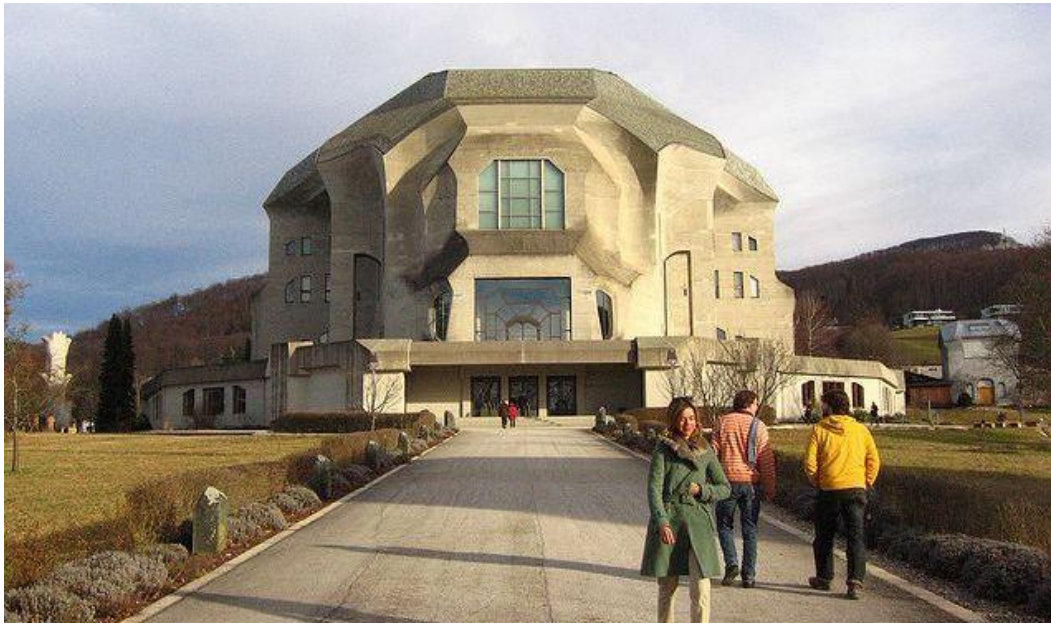


Şekil 3.10 : Birinci Götheanum (Url-7).



Şekil 3.11 : Birinci Götheanum Kesiti (Url-8).

Genel form açısından bakıldığında ilk yapıdan ayrılmaktadır. Tüm parçaların bir bütün içerisinde birbirleriyle ilişkili olduğu tek bir kütle kompozisyonu görülmektedir. Bu açıdan çok büyük bir anıtsal yapıdır. Bu büyük kubbenin altında konferans salonları, yönetim odaları, kitaplık, bin kişilik bir toplantı salonu ve tiyatro gibi fonksiyonları içermektedir (Richard, 2005). Her iki binada da mimari bir görüş temel alınmıştır. Buna göre; yapıyı oluşturan her öge ve form, renk gibi temel unsurlar yapının tümü ile içsel bir ilişki içinde tasarlanmıştır. Tüm kütleyle yansıyan bir dönüşüm süreci içerisinde organik olarak bütünden onu oluşturan tekil ögelere doğru bir akış söz konusudur.



**Şekil 3.12 : İkinci Götheanum (Url-9).**

Şu anda varlığını devam ettiren ikinci Götheanum binası Anthroposophik topluluğun üyeleri başta olmak üzere, tüm ziyaretçilere açık kültürel ve sosyal aktivitelerin gerçekleştiği bir mekândır (Şekil 3.12). Günümüze ulaşmış bu bina, komşu yapılar ve yerel topografya ile uyumlu olarak tasarlanmıştır. Çok renkli pencereler ve merkezi batı penceresi, geniş ana oditoryumu işaret ederek ve yapının eşsiz sanatsal ve mimari niteliklerine vurgu yapmaktadır. Işıltılı iç mekân, mimarinin ifadeci gücünü, iç tasarımını, renk ve mekânı açığa çıkartmaktadır (Şekil 3.13). Oditoryumun batısı ve merdiven boşluğu, sahne arkası ve depo olarak kullanılmaktadır. Bakım, kostüm odası, prova, eğitim, sahne ekipman odaları gibi fonksiyonlar burada toplanmıştır.



**Şekil 3.13 :** İkinci Götheanum, Merdivenler (Url-10).

Kuzey ve güney kısımda, konferans ve çalışma odaları, kitapçı, kütüphane, arşiv, Anthroposophik akımının takipçilerine hizmet veren ofisler içinde de kayıt, danışma, bilgi alma bölümleri ve kafeteryalar yer almaktadır. Vaziyet planında bakıldığında Götheanum binası pek çok yapı ile çevrelenmiş geniş kapsamlı bir bahçe içinde yer almaktadır. Yapı tüm çevresi ile beraber, servis binaları, atölyeler, araştırma laboratuvarları, gözlemevi, eğitim merkezi, öğrenci yurdu, konuk evi ve restoranlar gibi aktiviteleri bünyesinde barındıran büyük bir kampüs gibidir. Bu kampüste yaklaşık üç yüz kişi çalışmaktadır ve her yıl yüz binin üzerinde ziyaretçi kabul etmektedir. Bu doğrultuda Götheanum tek başına bir heykel çalışması ve yaşayan bir nesne olarak tanımlanabilir. Yapı, performans salonları, sergi ve konferans mekânları ile bir kültür ve buluşma merkezidir (Url-11).

Götheanum binasının tasarımını yapan Rudolf Steiner bir mimar değil, gerçekte filozoftur ve 1902 yılında henüz kırk bir yaşındayken Almanya'daki Teozofi<sup>2</sup> Topluluğu'na lider olmuştur. 1912 yılında o ve takipçileri Anthroposophik akımı ortaya atmışlardır. Steiner'e göre; "Bu insanın maneviyatını evrenin ruhani kısmına taşıyan bir bilgi yoludur" (Görk, 2001, s:87).

---

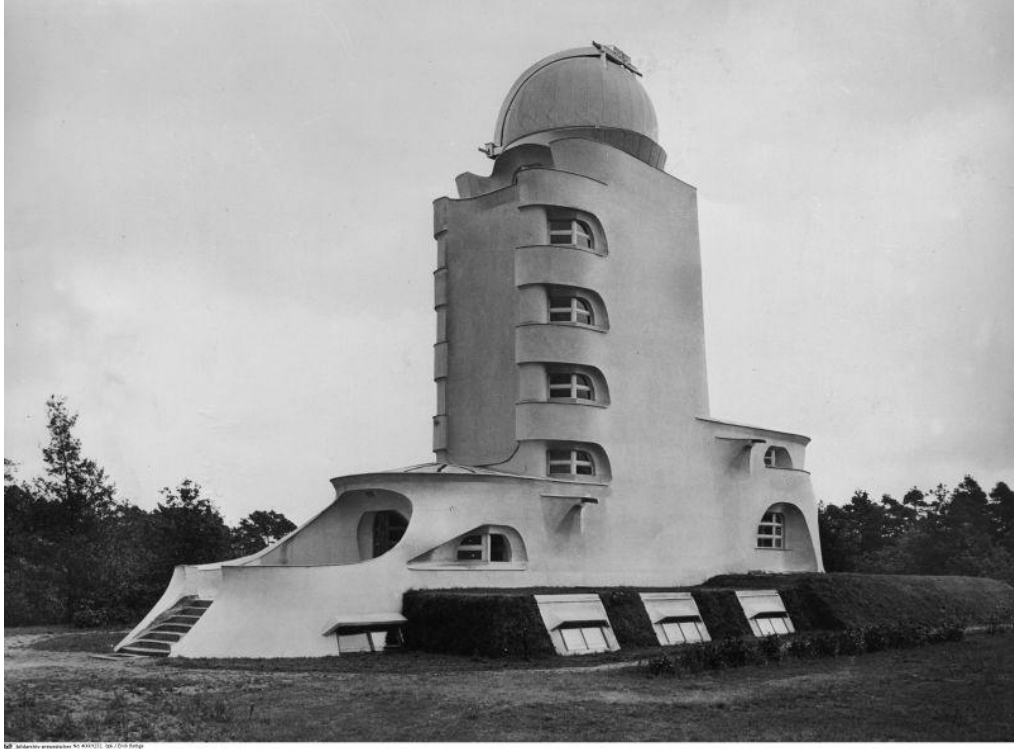
<sup>2</sup> Teozofi: Yunanca *theos* tanrı ve *sophos* bilge kelimelerinden oluşmuştur. Tanrı ve yüksek seviyeli varlıklarla bağlantı kurularak insanüstü bilgiye ulaşılması olarak tanımlanabilir.

İç mekânda taşıyıcıların başlık ve kaidelerinde, pencere ve kapı çerçevelerindeki tasarım prensibi Goethe'nin morfolojik çalışmalarından ileri gelmektedir. Büyük kubbe altındaki geniş mekânın taşıyıcıları yedi çift kolon, insan yaşamının ritmini, medeniyetlerin çağlarını, tüm dünyadaki insanların ruhlarını temsil etmektedir. Küçük kubbe altındaki mekânda yer alan on iki başlık ise gezegenleri sembolize etmektedir. Steiner, Kandinsky'nin ruhani formlar hakkındaki düşüncelerinden, kristallik açısından Bruno Taut'un "Alpler Mimarisi" ütopyasından, Art Nouveau akımının form özelliklerinden etkilenmiştir (Görk, 2001, s:89).

Götheanum binalarının tasarımında Steiner'in kullandığı önemli karakteristik özellikler; hareket, heykelsi formlar ve formların dönüşümü olarak sıralanabilir. Bununla birlikte binanın tasarımının altında yatan güçlü kavramsal metaforlar da onun ifadeci yönünü kuvvetlendiren önemli özellikleri olarak tanımlanmaktadır.

Bu bölümde incelenecek diğer bir proje de Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi'dir. Erich Mendelsohn yapıları genelde güçlü bir ifadeye sahip anıtsal yapılar olmuştur. Onun mimarisi Einstein Kulesi'ndeki heykelsi Ekspresyonist tutumdan Columbus Evi'ndeki zarif modernist yapılarına doğru farklılık göstermiştir. Ama temelinde Ekspresyonist Mimari hareketin önemli bir üyesi olduğu unutulmamalıdır. Mendelsohn'un mimari tutumundaki en önemli nokta, işlevcilik ile Ekspresyonizmin başarılı bir sentezini yapabilmesidir. Modernizmin dilini kullanmış fakat Ekspresyonizmin niteliklerini de içine yedirerek sanki Einstein'ın görecelik kuramını içselleştirmişçesine ona sonsuzluk ve kararsızlık özellikleri kazandırmayı başarmıştır.

Ekspresyonistlerin mimari formları tarihsel mirastan öte, Hans Poelzig'in de dediği gibi, mistik derinliğinden ileri gelmektedir. Einstein Kulesi'nin zemininde bir kaide gibi duran dikdörtgen kütle bilim adamlarının yaşam ve çalışma birimleridir. Merdiven kulesi gözlemevi teleskopuna kadar yükselir (Şekil 3.14). Mendelsohn yapıyı betonarme malzemeden kalıpla inşa etmek istemiş ama o dönemdeki teknolojik yetersizlikler nedeniyle betonarme strüktür, tuğla ile kapatılmış, alçı ile kaplanarak sonuç formuna ulaşılmıştır (Borden ve Diğ., 2009).



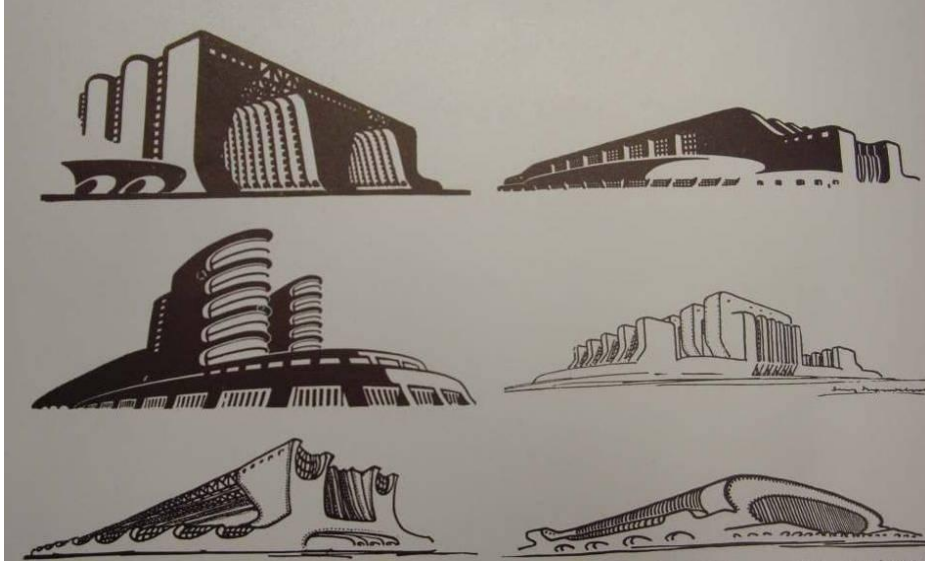
**Şekil 3.14 :** Einstein Kulesi (Url-12).

1923 yılından sonra Mendelsohn işlevsel devingenlik olarak adlandırdığı tutumu benimsemiştir. Coşkuları, duyguları ve öznelliği de katarak aynı zamanda makine çağının ritmi ile bütünleşecek yapılar yapmak istemiştir. Asıl olarak Ekspresyonizm'in coşkusuyla işlevselliğin katılığıını yumuşatarak uzlaştırmak amacıyla olmuştur. Ancak 1933 yılında Nazilerden kaçarak önce Bürüksel sonra Londra'ya gitmek zorunda kalmış, sonra altı yıl boyunca İngiltere ve Filistin'de çalışmıştır. Burada içinde hastane de olan pek çok yapı yapmıştır. En son 1941 yılında hayatının sonuna kadar çalışmasını sürdüreceği Amerika'ya göç etmiştir (Richard, 2005).

Erich Mendelsohn belirli bir açısal düzeni vazgeçilmez koşul olarak kabul etmeyen önemli eğilimlerden biri olan Ekspresyonist yani ifadeci tutumun önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1915-19 yılları arasında geliştirdiği projelerde fonksiyonu somut bir biçime kavuşturmada mimara kişisel özgürlük tanıyan ifadeci tutumu kullanmıştır. Tren istasyonu ve havaalanı eskizleri (1914 – 1915) mimarın tüm yapıya hakim bir plastik anlayışa yönelmiş olduğunu göstermektedir (Şekil 3.15).



Mendelsohn etütlerinde, Eklektisizm'in özellikle de tarihçi olanından kesinlikle uzak duran, tamamen çağdaş soyutlamanın anlamsal yönüne ağırlık verecek tek defaya özgü, heykelsi biçimlere dayanan bir tasarlama yöntemi görülmektedir. Mimari cephe uygulamalarında da aynı üslubu benimseyen Mendelsohn, cepheyi kütle estetiğinin doğal bir sonucu olarak kabul edip her binaya tek defaya özgü bir plastik kimlik sağlamayı amaçlamıştır. Bunu yaparken yine Eklektisizm'in üslup direktmeciliğinin, taklitçiliğin her türlüşünden uzak durmuş, cephe süslemeciliğini ise hiçbir zaman kabul etmemiştir (Özer, 1993).



Şekil 3.15 : Erich Mendelsohn Eskizleri (Url-13).

Mendelsohn'un harekete ve ışığa olan ilgisi onun dinamik işlevselciliğinin önemli öğelerini oluşturmaktadır. Bunun da önemli bir kaynağı Mendelsohn'un yakından takip ettiği Münih'deki resim sanatı ve Ekspresyonist tiyatrodur. Bu sanatlardan olağan olmayan ışık efektleri, soyut sanat anlayışı ve hareket kavramını alarak kendi güçlü kıvrımlı formlarına uygulamıştır. Mendelsohn için mimari formlar, Ekspresyonist Resim'in mesajları kadar çok önemli ve kesindir. Böylelikle Kandinsky'nin resimlerinden, Jugendstil'in (Art Nouveau) Münih'deki önemli bir savunucusu olan Hermann Obrist'in desenlerinden etkilenmiştir. Jugendstil'in motiflerini doğadan gelmektedir, tarihsel olarak türeyen desenin yerini özgün tasarımları ile doldurmaktadır. Mendelsohn Obrist'in desenlerindeki kıvrımlı formlardan etkilenmiş ve onun çalışmalarında kendi biçimsel ifadesinin doğruluğu adına bir işaret ve hazırlanma aşaması gördüğünü söylemiştir (Kathleen, 1997).

Buradan yola çıkarak, Ekspresyonist bu mimarın çalışmalarında bilimsel gelişmelerden kaynaklanan yeni fonksiyonların, diğer sanat dallarından etkileşimin ve Art Nouveau gibi farklı sanat akımlarından da yararlanmanın kendi form yaratımına nasıl katkı sağladığı görülmektedir.

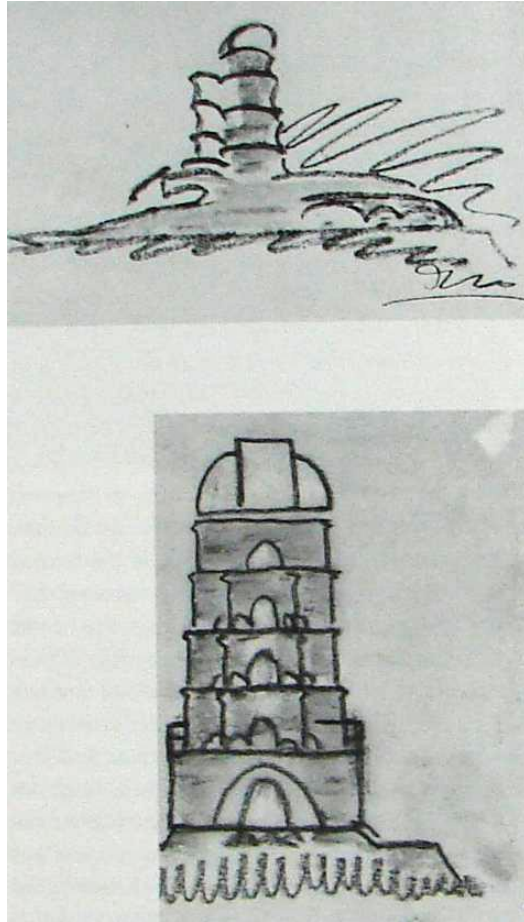
Mendelsohn, Berlin ve Münih’de eğitim görmüş ve çeşitli mimarlık bürolarında aktif olarak çalışmıştır. 1914 yılından sonra desen ve eskiz çalışmaları yapmıştır. Birinci Dünya Savaşına denk gelen bu dönemde, savaşa katılmış ve cephe de çizimlerini yapmayı sürdürmüştür. Bu eskizler simgesel biçimlerin ağırlıkta olduğu fabrika ve dinsel yapı tasarımlarından oluşmaktadır. Ekspresyonizm de olduğu gibi, Mendelsohn da insanın bilinç ötesinde var olan, özden gelen yaratıcı gücüne ve sezgilere inanmaktadır. Toplumcu bir tarafı da vardı. 1919 yıllarında Kasım Grubu adlı toplulukta yer almıştır. O dönemdeki en önemli Ekspresyonist yapısı yukarıda da bahsedilen 1921’de Potsdam’da tamamladığı Einstein Kulesi olmuştur. Fonksiyon olarak içinde bir teleskop ve astrofizik laboratuvarını barındıran yapının parasal kaynağı Prusya hükümeti ve özel sektör olmuştur. Önemli bir işlev barındıran bu yapı Einstein’ın ilerici bilimsel çalışmaları onuruna yapılmış olduğundan aynı zamanda da güçlü bir simgesel anlam taşıyan bir anıt olmuştur (Richard, 2005).

Mendelsohn’un Einstein Kulesi işini alması bir rastlantı sonucu gerçekleşmiştir. Freundlich Einstein ile birlikte çalışmış onun teorilerini o sürgündeyken ilerletmiş bir bilim insanıdır. Freundlich ve Einstein çalışmalarının belli bir evresinde teorilerini astronomik bir gözlemle kanıtlamak durumunda kalıp, bunun için bir deney ortamı oluşturmak istemişlerdir. Fakat hiçbir gözlemeviden kendilerine izin çıkmamıştır. Bunun üzerine Freundlich de kendi gözlemevini inşa etmeye karar vermiş ve Potsdam’daki astrofizik gözlemevinin müdürü Gustav Müler tarafından bu gözlemevinin arazisinde inşaatın yapılması sözüyle desteklenmiştir. Freundlich ile Mendelsohn da Mendelsohn’un nişanlısı Luise Maas vasıtası ile daha önceden tanıştıkları için Freundlich bu projeyi Mendelsohn’a teklif edip binanın programını ve çeşitli eskizleri çalışması için göndermiştir. Bu şekilde Mendelsohn bu çarpıcı projeye dahil olmuştur.

Görecelik kuramının formülasyonunun ortaya çıkışı ile Ekspresyonist sanatın doğuşu aynı dönemlere denk gelmiş ve bu iki önemli görüşün yolları Einstein Kulesi’nde kesişmiştir denilebilir.

Aslında bu ilişki tamamen şans eseri değildir. 20. Yüzyılın başlarında aralarında Mendelsohn'un da olduğu sanatsal reform taraftarları tıpkı bilimsel ve teknolojik keşiflerin ve icatların mantıksal gelişimde olduğu gibi sanatta da üslup değişikliklerini savunmuşlardır.

Mendelsohn'un görecelik ile tanışıklığı tesadüf olmasına rağmen yerleşmiş bilimsel düşüncelere ve sanatsal üsluplara olan itirazı bilinçli olmuştur. Görecelik Mendelsohn'u kütle ve hareket arasındaki ilişki hakkında düşünmesi için cesaretlendirmiş ve ona modern yönü formu kadar fonksiyonun da bir ürünü olan bir bina yapma fırsatı vermiştir. Çünkü binanın fonksiyonu bilimsel gelişmelere paralel olarak doğmuş yeni bir fonksiyondur ve bu yüzden yeni bir üslubu hak etmektedir. Kule, Mendelsohn'un gerçek bir binada gerçekleştireceği yegane girişimini temsil etmektedir, dinamik işlevselliği yansıttığı eskizleri ile de bunu desteklemiştir (Şekil 3.16). Mendelsohn'un dinamik işlevselcilik ile demek istediği Ekspresyonizmin coşkusuyla işlevselliğin katılığını uzlaştırmak, fonksiyonu somutlaştırırken kişisel özgürlüğü büyük bir oranda tasarımın içine katmaktır (Kathleen, 1997).

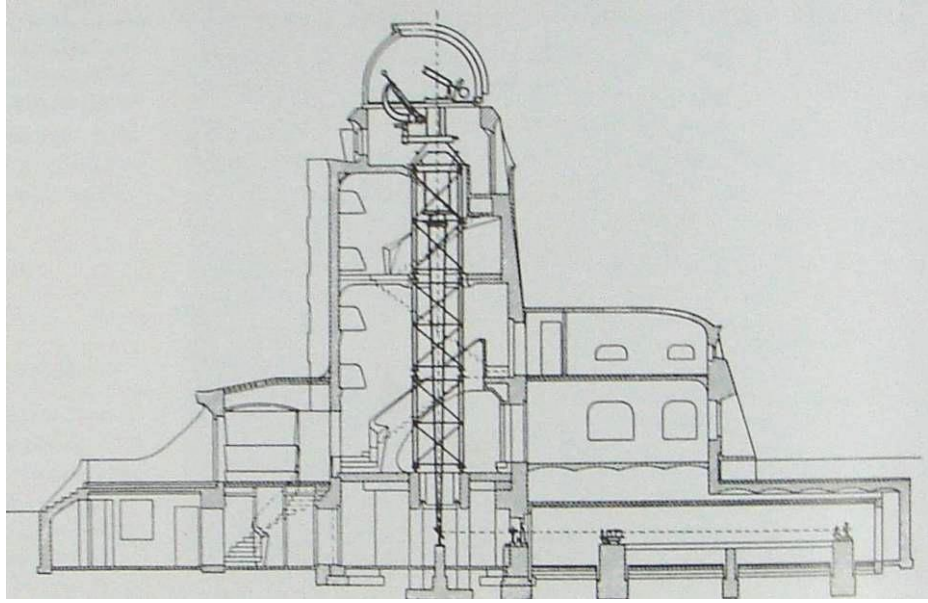


**Şekil 3.16 :** Einstein Kulesi Eskizleri (Kathleen, 1997).



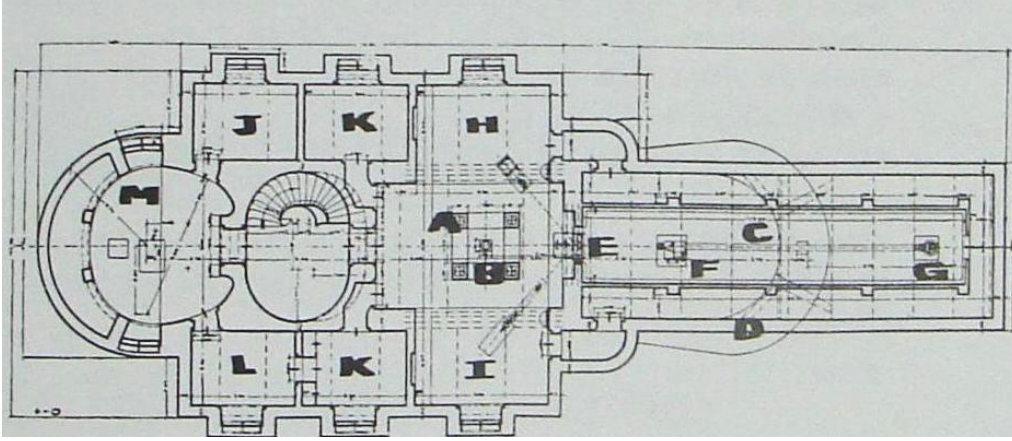
Mendelsohn'un kendi dinamizm anlayışı, göreceliğe karşı açık oluşunun bir sonucudur. Görecelik, Mendelsohn'un modernist tarafta gururla mücadele ettiği savaş sahalarının başında gelmiştir. Bu kulenin tasarımı ile yeni formların ve malzemelerin savaş sonrası dönem için geçerli semboller oluşturduğu bir mimarlık yaratmak amacıyla olmuştur. Kulenin anıtsallığı, savaş sonrası Alman Cumhuriyeti'nin yeni kültürel ortamını da desteklemek niyetindedir (Kathleen, 1997).

Yapının temel fonksiyonu olan astronomik gözlem için yüklü bir mimari program mevcuttur. Kulenin tepesindeki açıklıktan gözlem için güneş ve yıldızların ışığının yakalanması ve bodrumdaki laboratuara aktarılması gerekmiştir. Işığı almak için kulenin tepesinde teleskopun olduğu odada çeşitli duvarlara büyük aynalar yerleştirilmiştir. Dört adet betonarme dikmeden oluşan ve birbirine kemerlerle bağlı bir strüktür ile kule bodruma kadar ulaşmaktadır (Şekil 3.17).



**Şekil 3.17 :** Einstein Kulesi Kesiti (Kathleen, 1997).

Bodrum planındaki A ve B ile işaretlenmiş kısımlar kulenin strüktürünün yerini gösterir (Şekil 3.18). C harfi ile gösterilen kısım spektografik odadır. Bu kısım teleskopun aldığı ışık dalgalarını frekans spektrumuna ayıran odadır. Bu oda on beş metre uzunluğunda, iki metre genişliğinde ve iki metre yüksekliğindedir. Isısı sabitlenmiştir.

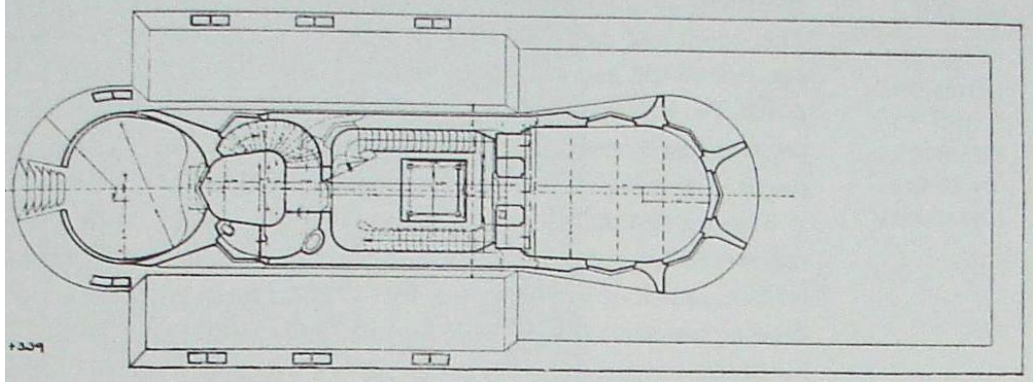


**Şekil 3.18 :** Einstein Kulesi Bodrum Kat Planı (Kathleen, 1997).

Bunu korumak için odanın çevresi yalıtım malzemesi ile kaplanmış ve duvarları binanın dış duvarında bir metre boşluk bırakılarak inşa edilmiştir. D harfi ile işaretlenmiş kısımda bu boşluk görülür. Oda içindeki strüktürel olmayan üç adet betonarme sütun üzerinde E, F, G harfi ile işaretlenmiş olan spektografik aletler bulunur. H ve I harfleri ile gösterilmiş kısımlar ark lambası ve spektral fırındır. Bunlar laboratuarda spektografik odanın dışına yerleştirilmiştir ve işlevi suni olarak dünya ışığını üretmek olarak tanımlanmaktadır.

Laboratuarda diğer bölümler merdiven shaftının etrafına yerleştirilmiştir. J harfi ile gösterilen kısım yüksek voltaj bataryasıdır. Hemen karşısında planda L harfi ile kodlanan oda karanlık odadır. Merdivenin yanında K ile kodlanmış iki oda malzeme odasıdır. Zemin kattaki kule girişinin, bodrum katta alt kısmına denk gelen M ile gösterilmiş bölüm mikrofotometrik odadır. Burada büyük alanlardaki mikroskobik örneklerin ışık şiddeti ölçülmektedir (Kathleen, 1997, s:35-37).

Böylece Mendelsohn bu çok detaylı işlevleri bodrum katta çözerek hem onları bir arada toplamış hem de binanın genel formunu çok fazla işleve bağlamadan ikisi arasındaki dengeyi kurmayı başarmıştır. Kulenin ana fonksiyonu bodrum katta toplandığı için, zemin katta işlev olarak sadece ana giriş ve arka kısımda bir çalışma ofisi yerleştirilmiştir (Şekil 3.19). Zaten merdiven shaftı ve kulenin strüktürü ve onun abartılı heykelsi kaplaması plan şemasında önemli bir alanı kaplamaktadır. Bunun dışında zemin katta buluna ofis kısmının tam üzerine denk gelen bölümde birinci kat hizasında bir mekân daha bulunmaktadır.



**Şekil 3.19 :** Einstein Kulesi Zemin Kat Planı (Kathleen, 1997).

Ekspresyonist mimarideki ifadeci, heykelsi ve vurgulu form anlayışı bu binada aynı zamanda önemli bir fonksiyona da dikkat çekmek amacıyla gözlem kulesi temelinde tüm binaya yayılmıştır.

Erich Mendelsohn Einstein Kulesi'nde fizikçinin mekân ve zaman arasında yeni bir ilişkiyi tanımlayan formüllerini, serbest mimari biçimlere dönüştürerek ifade etmeye çalışmıştır. Serbest hatları ve heykelsi formu ile bu gözlemevi ve astrofizik laboratuvarı, bu dönemdeki yeni işlev ve yeni biçim arasındaki ilişkilere dair denemelerin önemli bir örneği olmuştur (Melvin, 2009, s:99).

Erich Mendelsohn'un eskizleri özgün çarpıcı ve heykelsi formlar içerir. Ancak Mendelsohn'a göre, mimaride birinci eleman fonksiyondur, ancak duygu katılmamış fonksiyon sadece konstrüksiyondur, önemli olan fonksiyona dinamizm eklemektir. Örneğin; Einstein Kulesi, izafiyet teorisini araştırılması gibi çok belirli bir fonksiyon üzerine inşa edilmiş ama aynı zamanda bu bilim adamının anısına dikilmiş bir anıt olarak tasarlanmıştır. Yani sadece bir mimari ürün değil aynı derecede bir heykeldir (Kortan, 1996, s:73).

Ronchamp Şapel bu bölümde işlenecek diğer bir uygulanmış projedir. Modernizm'in öncüsü sayılan Le Corbusier'in kendi koyduğu ilkeleri de bir tarafa bırakarak, kişisel ifade ile yüklü Ronchamp Şapel'ini mimari ölçekte bir heykel ve estetik bir obje olarak tasarlaması Ekspresyonizmin mimarlıkta yeniden ortaya çıkışı açısından önemli bir örnek olmuştur.

Le Corbusier'in geçmiş tutumundan kopuşunun en açık göstergesi 1950-55 yılları arasında Fransa'da inşa edilen bu yapıda açıkça görülmektedir (Şekil 3.20). Ronchamp'daki Notre-Dame-du-Haut, 12. Yüzyıldan beri hac yeri olmuştur ve burada yer alan Bakire Meryem heykeli uzun yıllar kutsal olarak görülmüştür. Burası hiçbir zaman ticari bir hac kenti olmamıştır, dolayısıyla kırsal yapısını doğal peyzajını muhafaza etmiştir. Bu stratejik noktadaki kutsal Meryem Ana heykelini korumak için Yüzyıllar boyu peşi sıra şapeller inşa edilmiş, ancak çeşitli sebeplerle yıkılmıştır. Son olarak 19. Yüzyılda inşa edilen Neo-Gotik kilise de İkinci Dünya Savaşı sırasında yıkılınca, 1950 yılında Fransa Katolik Kilisesi'nin ileri gelenlerinin tavsiyesiyle şapelin yeniden inşası için Le Corbusier seçilmiştir. Kilisenin planı orantılı bir modüler ızgara sistemine dayanmasına rağmen, O'nun savaş öncesi yapılarındaki rasyonel kesinlikle uyumsuzluk göstermektedir. Kalın dış duvarlar içbükey kıvrımlı özellik gösterirken, dışarıdan masif bir görünümü olan çatı parabolik bir eğri ile tepe noktasına ulaşmaktadır (Roth, 2000).



**Şekil 3.20 :** Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (Url-14).

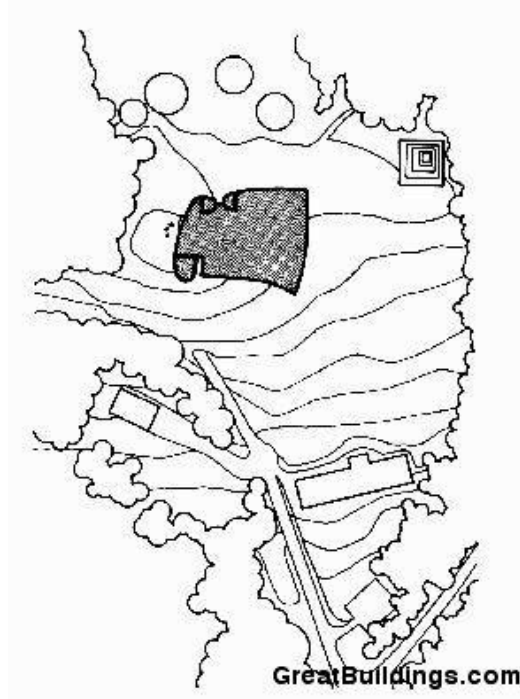
Dış cephede manzaraya doğru açılarak bir genişlik duygusu veren kalın eğrisel duvarlar iç mekânda bilinçli olarak bir sıkışıklık duygusu iletmektedir. İçbükey güney duvarının çatı ile birlikte uzaması ve doğu duvarının geride kalmasıyla bu yönde oluşan yarı açık alan özel hac günlerinde tapınmak için büyük kalabalıkların toplandığı bir bölüm olmuştur (Şekil 3.21) (Roth, 2000).





**Şekil 3.21 :** Uzayan Çatının Kapattığı Yarı Açık Alan (Url-14).

Çatının oluşturduğu saçağın altında hacılar başlıca bayram ve yortu günlerinde Meryem Ana'ya saygılarını sunarlar. Vaziyet planına bakıldığında (Şekil 3.22), Tepedeki toplanma alanı doğal yerinde bırakılmış ve kuzey doğuda İkinci Dünya Savaşı'nda kurban gidenler için önceki binanın taşları kullanılarak yapılan anıtsal bir piramitle kapatılmıştır.



**Şekil 3.22 :** Şapel Vaziyet Planı (Url-14).

Güney doğuda, vadinin geniş panoraması hac döneminde hacıların çimenlerin üzerine kurdukları barınaklar ile kesintiye uğramaktadır. Bina tepenin eğimi içine oturtulmuştur. (Rene, 1999, s:105). Geniş bir arazi içinde konumlandırılmış şapele doğru giden yol, törensel bir patika halini almıştır ve bu yolu tırmanıp sonuçta tepedeki şapele ulaşmak hac vazifesinin bir ritüeli sayılmaktadır.

Yeni kilise 1913 yılında yanan önceki binanın kalıntıları üzerine kurulmuştur. Corbusier araziye ilk gelişinde bazı çizgilerden oluşan ve binanın ana elemanlarını kapsayan kabaca bir eskiz çizmiştir. Burada mekânlar eğrisel duvarlarla tanımlanmıştır. Çatının formunda yengeç kabuğu benzetmesi görülebilir. Bu özellikler plastik bir anlayışta tasarlanmıştır ve yeni bir kilise mimarisine işaret etmektedir. Bu hacı kilisesi Meryem Ana'ya adanmıştır. Yuvarlak duvarlar hacı adaylarını sarar ve güvenlik duygusu iletir. Bu yuvarlak duvarlar yan şapellerde daha da yükselir. Dışarıda kilisenin ana cephesi, derin açıklıklarla delinmiş güney duvarı ve binanın batısındaki kule ile şekillenmiştir. Duruma göre Corbusier'in kendisi tarafından yapılan resimlerle kaplı geniş dönen kapılar içeriye giriş sağlar. Bunun yanında hacılar dışarıda eğrisel güney duvarı boyunca yönlendirilip binanın gemi pruvasına benzeyen baş kısmından da içeri alınırlar. Bu noktada duvar birden dikleşir, parabol doruk noktasına ulaşır ve hemen bitiminde tapınak dışarı açılır (Rene, 1999, s:103)

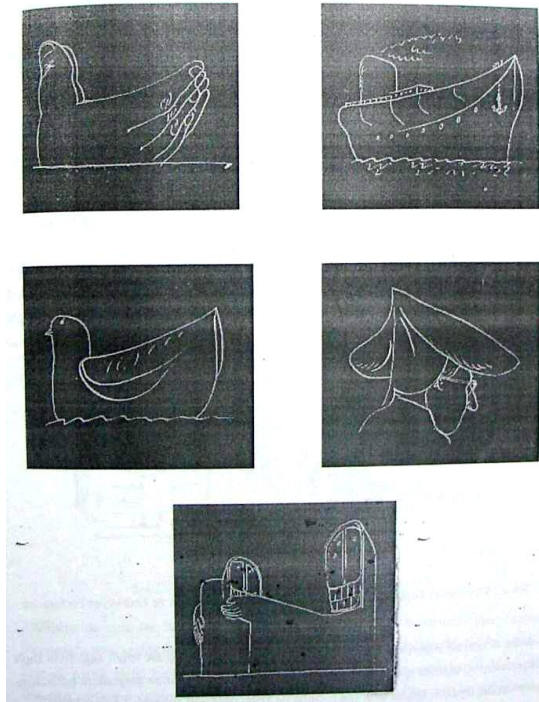


Şekil 3.23 : Şapel İç Mekan (Url-14).

Alçı ile kaplanmış parlak beyaz dış mekân ile yalnızca renkli camlarla dolu güney duvarındaki küçük ışık deliği ve kulelerden yansıyan ışıkla aydınlatılan iç mekân belirgin bir zıtlık göstermektedir (Şekil 3.23) (Roth, 2000).

Şapelin tasarımı sırasında Corbusier tuhaf denilebilecek yeni formlar üzerinde çalışmıştır ki bunlar kulak biçimine benzetilebilir. Bu kulaklar onun tarafından akustik kıvrımlar olarak tanımlanmıştır. Ve bu biçimler şapelin planında, kesit ve görünüşünde seçilebilir. Yapı 1955 yılında tamamlandığında uluslar arası bir ikon haline gelmiştir. Hatta Fransız pulları üzerinde, turistler için düzenlenen el ilanlarında basılmış, gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. Aslında bu eğrisel heykelsi bina irrasyonel değil Ekspresyonist bir yapıdır. Ancak 1950 yıllarında düz çizgiler, düzgün açılar ve kutular rasyonalist olarak değerlendirildiği bu dönemde yapının irrasyonel olarak tanımlanması şaşırtıcı değildir (Jencks, 2005).

Ronchamp şapeli Ekspresyonist formu ile altında pek çok çağrışım barındırmaktadır. Bir rahibe kukuletası, bir keşiş kapüşonu, bir gemi pruvası, dua eden eller bu örneklerden bazılarıdır (Şekil 3.24). Corbusier ise bu formu oluştururken sahilde bulunduğu bir deniztarağı kabuğundan esinlendiğini söylemiştir. Bu yapının tasarımında Corbusier'in mimar Matthew Nowicki'nin düşünceleri takip ettiği düşünülmektedir. Buna göre; bir yapının temel işlevi, mekânı biçimlemek yani biçim yaratmaktır. Biçim işlevi değil biçim biçimi izler (Roth, 2000, s:649).



**Şekil 3.24 : Şapel'in Kavramsal Metafor Eskizleri (Yüksel, 2004).**

Buna göre denilebilir ki şapel formu içerisinde pek çok kavramsal metafor ve sembol barındırmaktadır. Bu önemli bir Ekspresyonist bir yapı özelliği olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Yapının genel formundaki heykelsi ifadenin yanı sıra, iç mekândaki derin, farklı açılarla oyulmuş pencerelerin, konumlandırılmasındaki çeşitlilik ve Corbusier'in iç mekândaki resim, vitray ve boyama çalışmaları ile yapı pek çok sanatı içinde barındıran güçlü bir ifadeci özellik kazanmıştır.

Ekspresyonist Mimaride uygulanan projelerin örneklerinden biri de Eero Saarinen'in T.W.A. Terminal Binası yapısıdır. Belli bir objeye gönderme yaparak kuş formunu hatırlatan, aynı zamanda uçuş metaforunu da taşıyan dinamik yapı, Ekspresyonist mimaride mesajını açığa vuran en araştırmacı yapılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 3.25).

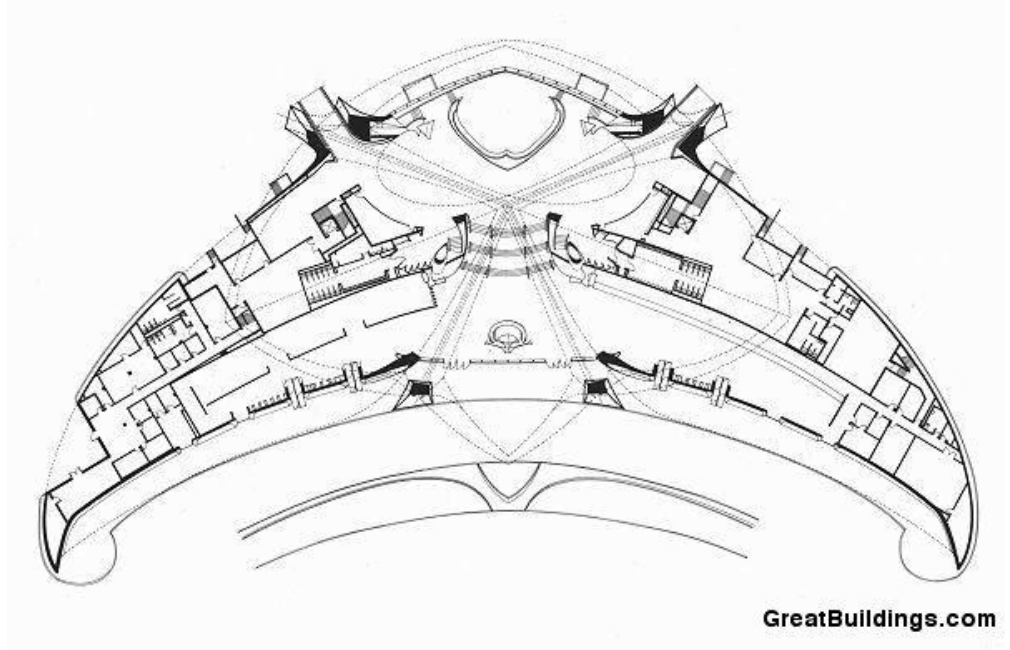


**Şekil 3.25 : T.W.A Eero Saarinen (Url-15).**

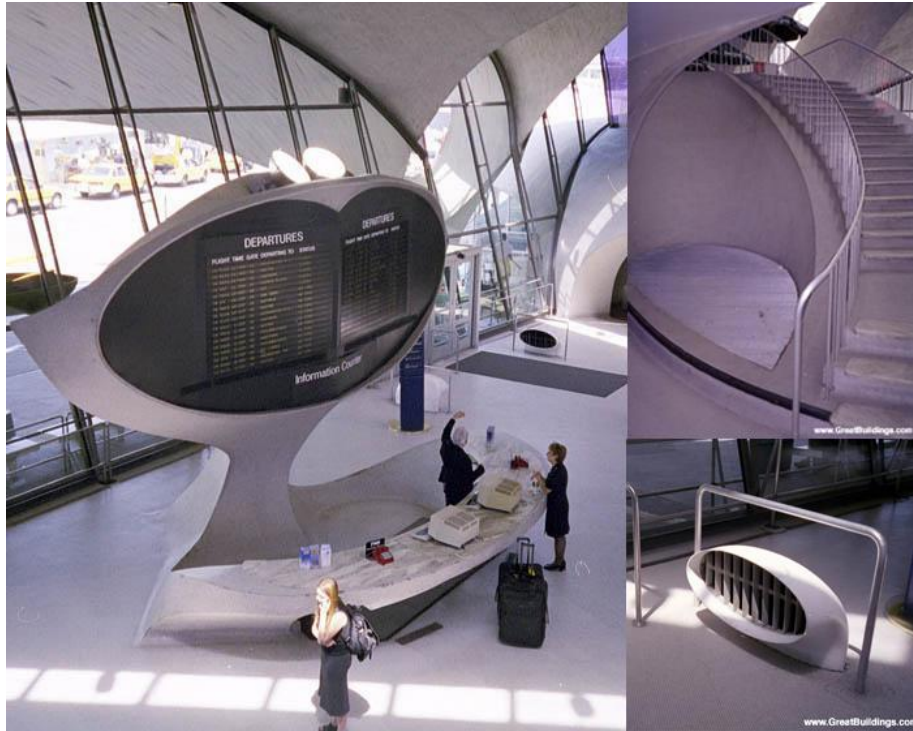
New York Havaalanı'ndaki uluslar arası havayolları için bir terminal binası tasarımı istendiğinde Saarinen uçuş kavramını yansıtacak bir yapı tasarlamaya karar vermiştir. Büyük ölçekli tasarım maketleri ile çalışarak temelinde ortadaki ayak üzerinde duran ve bu noktadan dışarı konsol olarak çalışan bir betonarme kabuk şekli ortaya çıkarmıştır. Kabukların alt kısmı da hacmi çevreleyen diyagonal geniş cam panellerle kapatılmıştır (Roth, 2000, s:650).



Yapının merkezinde kilit taşıyıcıları oluşturan dört tane tonoz yine dört adet Y şeklinde kolon ile desteklenmiştir. Bu dört tonozu ayıran ışık bantları da ışık ve hava hissini vurgulamak üzere tasarlanmıştır (Şekil 3.26). Yapının tasarımında takip edilen plastik form anlayışı yapı içerisinde tabelalar, telefon kulübeleri, korkuluklar ve hatta havalandırma gider bacaları gibi tüm detaylarında (Şekil 3.27) kendini göstermektedir (Jones, 1961).



Şekil 3.26 : T.W.A Plan (Url-15).



Şekil 3.27 : T.W.A Projesi Detaylar (Url-15).

Eero Saarinen'in T.W.A. Terminal Binası eskizlerinde iki ayağı yerde, kanatlarını açıp, başını öne uzatmış büyük bir yırtıcı kuş figürü gözlenir. Mimari tasarımında doğadaki bu figürden etkilendiği açıktır. Fakat aynı şekilde form ne kadar güçlü ise iç mekândaki mimari çözümler de o derece başarılıdır. Saarinen terminal binasını statik ve kapalı bir yer olmanın ötesine taşıyarak fonksiyonundan ileri gelen hareket ve değişme yeri olma tanımını ifade edecek bir tasarım amaçlamıştır (Kortan, 1996, s:73,74).

İç mekandaki çözümlerin başarısı, dolaşım ve bekleme alanlarının mantıklı üretimi ile mümkün olmuştur. Süzülüp yükselen çatı, sadece uçuşun hareketliliğini simgelemekle kalmamış aynı zamanda makul bir teknik çözümle çevrelenmiş bir mimari tasarım ortaya çıkartmıştır (Jencks, 1973).

Genel tasarım anlayışına bakıldığında Saarinen'in her yapısına belirli bir karakter vermeye çalıştığı ve mimari bunu güçlü bir şekilde ifade etmelidir düşüncesini tasarımda ön plana koyduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında TWA sembolik bir yapıdır. Olağan dışı ve eğrisel bir forma sahiptir. Bunun yanı sıra kuş gagası, kanatlar gibi metaforlar da içermektedir. Hem heykelsi formu hem de içinde barındırdığı kavramsal metaforlarıyla güçlü bir ifadeci yapıdır.



Şekil 3.28 : T.W.A Projesi İç Mekan (Url-15).

TWA Uçuş Merkezi 1945 sonrası yeni Ekspresyonist mimarının önemli örneklerindendir. Uçuş metaforunu yansıtan yapıda kıvrımlar ince beton bir kabukla verilmiştir, biçim ve yüzeyin akışkan sürekliliği iç mekanda da devam ettirilmiştir (Borden ve Diğ., 2009). Bu açıdan bakıldığında yapının bir diğer önemli özelliği dışarıdan çok net bir şekilde algılanan metaforik heykelsi formun iç mekanda da algılanması ve devam ettirilmesidir (Şekil 3.28).

Saarinen'e göre; bir binayı tasarlamak mimari bir ifadedir. Bir bina yalnızca arazi ve fonksiyon açısından bir problem çözümlemesinden ibaret değildir. Tasarım bunun ötesine gitmeli, yeni bir yön açmalı ve mimari için bir öncü olmalıdır. Bu istekle Saarinen projelerinde devamlı olarak yeni formlar ve çözümler arayışı içinde olmayı sürdürmüştür.

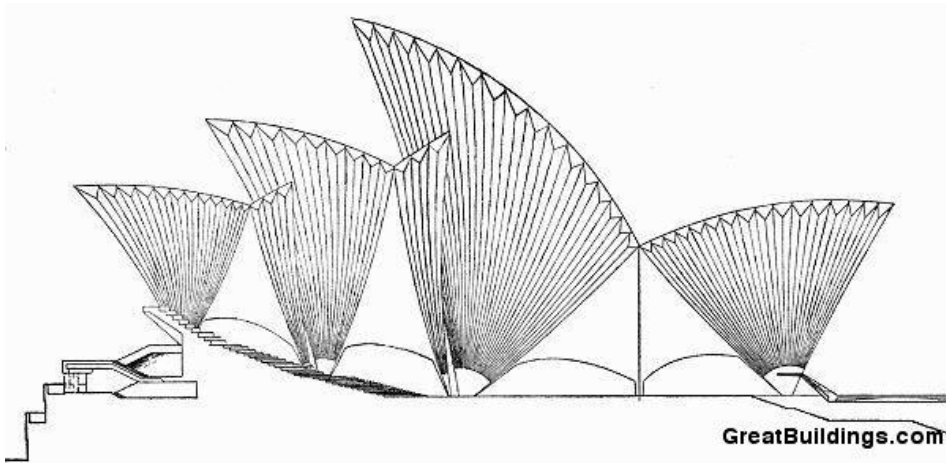
Saarinen'in TWA (Trans World Airline Terminal) Uluslar arası Havaalanı projesi dönemine göre ileri bir betonarme form keşfi olarak kabul edilmektedir. Bu yapıda fonksiyon plastik değeri oldukça yüksek bir betonarme kabuk içinde tasarlanmıştır. Bu yapı betonarme tonozlardan oluşan ve uçuyormuş hissi veren heykelsi bir strüktür olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra kendi dönemi içinde, Mendelsohn'un 1920 yıllarında yaptığı Einstein Kulesi'nden beri görülen en ifadeci yapı olarak tanımlanmaktadır (Jones, 1961).

Diğer bir proje olan Sidney Opera Evi Sidney senfoni orkestrası şefi Goossens'in ortaya attığı bir fikirdir. Şef 1946 yılında göreve başladığında, iyi bir konser salonunun Sidney gibi bir kenti uluslar arası bir kültür şehrine dönüştüreceği düşüncesini savunmuştur. Bu amaçla 1951 yılında Sidney körfezinde Bennelong Point bölgesi seçilmiştir. Bu bölge Harbour Bridge köprüsüne yakın ve hakim bir noktada kentin gelişen merkezinde ve kent silueti içinde her yerden görünebilecek bir noktada bulunmaktadır. Arazinin yeri projenin görsellik yönünden önemini vurgulamaktadır (Şekil 3.29). İlk etapta bir tasarım önerisi yapmaları için Sidney Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne başvurulmuştur. Ancak daha sonra uluslar arası bir yarışma açılmasının daha etkili olacağına karar verilmiş ve yarışma sonucunda da Jorn Utzon'un projesi seçilmiştir (Yüksel, 2004).



**Şekil 3.29 :** Sidney Opera Evi (Url-16).

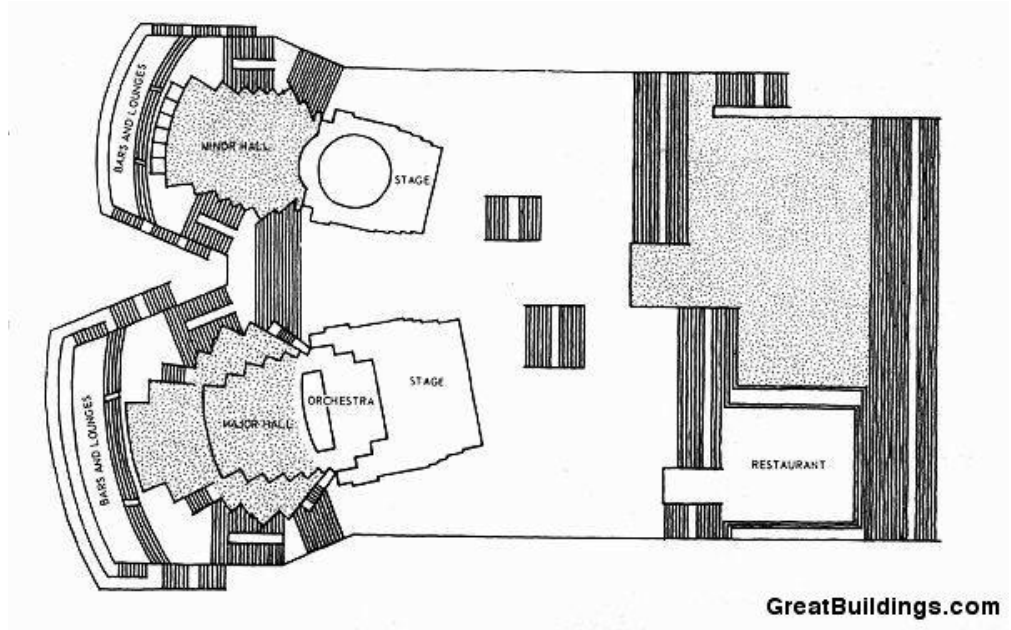
Sidney Limanı'nda yer alan 1958, 1973 yılları arasında inşa edilen Opera Binası 20. Yüzyılın en bilinen ikon yapılarından biri olarak kabul edilmektedir. Jorn Utzon tarafından Ekspresyonist üslupta tasarlanan bina formu nedeniyle dönemine göre ileri teknoloji gerektiren bir yapı olmuştur. Yapıyı deniz kenarındaki araziye yerleştirmek ve benzersiz çatısını inşa edebilmek için günümüzde kullanılan bilgisayar destekli analizlerden yararlanılan ilk yapılardan olmuştur. Projenin en dikkat çekici yanı betondan yapılan ve hazır beton kaburgalarla taşınan, yelkeni andıran bir dizi kabuktan oluşan çatısıdır (Şekil 3.30). Bu kısım dokuları ancak yakın mesafeden seçilebilen İsveç karo taşı ile kaplanmıştır. Mekânlar arası ilişkiler kurulurken deniz manzarasından en üst düzeyde yararlanmak için platformlar kullanılmıştır.



**Şekil 3.30 :** Sidney Opera Evi Kesiti (Url-16).



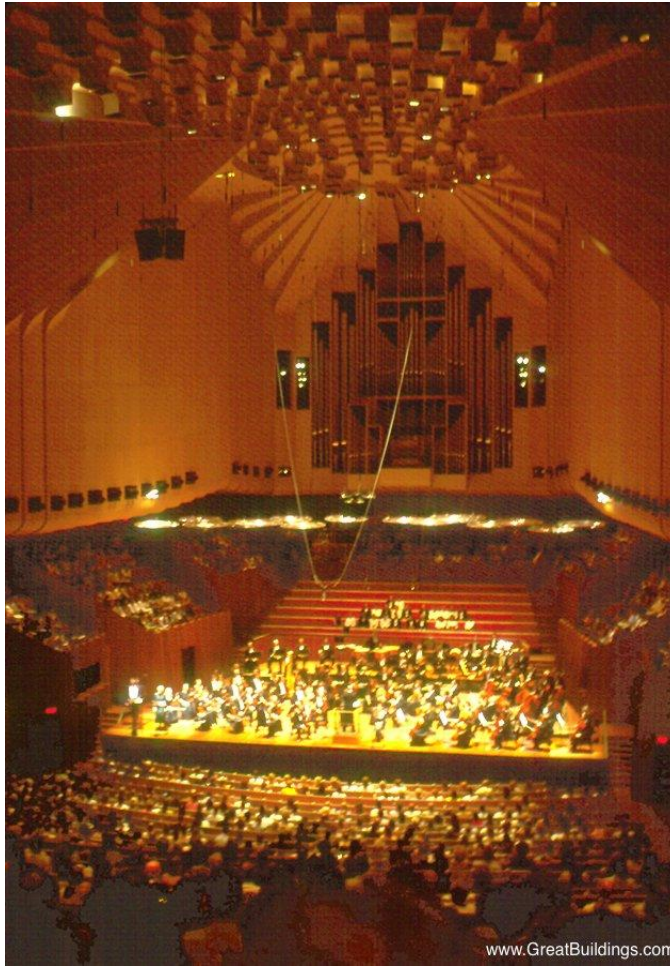
Yapı deniz dibinde yirmi beş metre derinliğe çakılmış beş yüz seksen beton ayakla taşınmaktadır. Prekast yapı elemanlarını bir arada tutmak için endüstriyel dayanıklılığa sahip yapışkan Araldit malzemesinin kullanıldığı ilk yapılardan biri olmuştur. Yapının odak noktasını oluşturan çatı sebebiyle, kolonlar, bölmeler ve pencereler gibi geleneksel duvar elemanları kullanılmamıştır. İç mekânda malzeme olarak yerel pembe granit taşı kullanılmıştır. Yapının programı dâhilinde beş tiyatro, beş prova salonu, iki ana salon, dört restoran ve altı bar bulunmaktadır (Şekil 3.31). Taşıyıcı tonoz kaburga sistemi iç mekânda bir yelpaze biçimi oluşturmaktadır. Bu kaburgalar ve çatı kabukları çeliklerle birbirine bağlanmıştır (Borden ve Diğ., 2009, s:442, 443).



**Şekil 3.31 : Sidney Opera Evi Planı, Ana Salonlar (Url-16).**

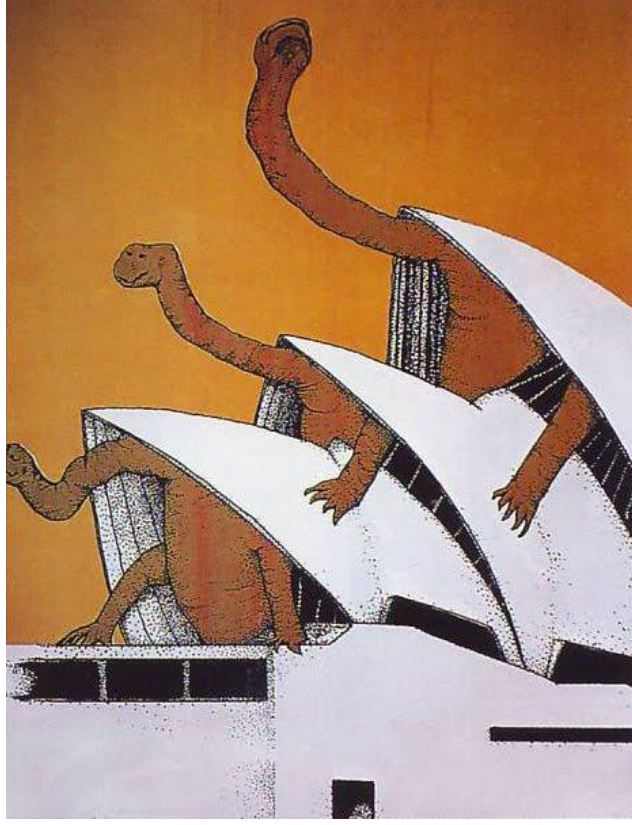
Sidney Opera Binası gibi simge yapılar için tehlike tıpkı Fonksiyonalist sistemlerde işlevin yapıya hâkim olması gibi, imajın sonuçta tüm yapıya baskın olmasıdır. Bütün bunlar göz önünde bulundurularak 1957 yılında yapılan uluslar arası yarışmada Jorn Utzon'un taslağı seçilmiştir. Utzon'un fikri beğenilmiş ancak düşündüğü iç içe geçmiş kabukların nasıl inşa edilebileceği kendisi tarafından da çok açık olarak belirtilmemiştir. Ancak sonuçta oluşacak imaj inşa edilmeye değecek kadar etkili bulunmuştur. Projede yükselen kabuklar limandaki yelkenlere çağrışım yaparken, iç mekanda oditoryumun dalgalı tavanı hem suya hem de ses dalgalarına gönderme yapmaktadır (Şekil 3.32).

Bu noktada en önemli problem bu etkileyici formların nasıl inşa edileceği sorunu olmuştur. Utzon bu konuda gerekli detayları çözmemiştir ama 1965 yılına kadar bu tasarım üzerinde çalışmaya devam etmiştir. Sonuçta strüktür tasarımı, mühendis Ove Arup tarafından çözülmüştür. Kabuklar kama şeklindeki hazır beton bölümlerden inşa edilmiştir. Böylece başlangıçta dokuz milyon dolar olarak hesaplanan maliyet sonunda dört yüz milyon dolara ulaşmıştır. Tüm bunlara rağmen 1973 yılında açılan yapı içindeki iki oditoryumu hiçbir zaman yeterince iyi olmasa da Sidney kentini ve Avustralya'yı dünyada temsil eden bir simge yapı olmuştur (Roth, 2000, s:653, 654). Utzon'un Sidney Opera Binası da güçlü bir dizi biçim içinde işlev ve bağlamı vurgulamak açısından önemli bir örnektir. Dikkat çekici tasarımı ile kent açısından önemli bir farklılık yaratmış olan yapı, aynı zamanda beton kabuk strüktürün geniş ifade olanakları ve yeni mühendislik teknolojilerinin ilk kullanıldığı yapılardan olmuştur (Melvin, 2009, s:99).



Şekil 3.32 : Sidney Opera Evi, Oditoryum (Url-16).

Sidney Opera Evi, metafor açısından bakıldığında pek çok kişi tarafından yelkenler ve limandaki dalgalar, beyaz deniz kabukları olarak yorumlanabilir. Bunun yanı sıra bir rahibe kalabalığı, bir araba kazası, aşk yapan kaplumbağalar gibi farklı metaforlar da algılanmaktadır (şekil 3.33) (Jencks, 2005).



**şekil 3.33 :** Sidney Opera Evi, Kaplumbağa Metaforu (Url-17).





#### **4. FRANK GEHRY’NİN HAYATI ve TASARIMA YAKLAŞIMI**

Bu bölümde amaç; Frank Gehry’nin hayatı ve eğitimi, tasarıma yaklaşımı, genel hatları ile kariyerinden bahsederek ekspresyonist projeleri üzerinden analizlere geçmeden önce gerekli alt yapıyı hazırlamaktır. Böylece Ekspresyonist Felsefesi’nin hayatı ve eğitiminden gelen kaynakları, tasarım yönteminin gelişimi ve kariyerinin ekspresyonist mimariye doğru giden aşamaları daha kolay anlaşılacaktır.

##### **4.1 Frank Gehry’nin Hayatı ve Eğitimi**

28 Şubat 1929 yılında Kanada’nın Toronto kentinde dünyaya gelmiştir. Onun erken dönem gelişiminde annesi ve büyük annesinin rolü büyüktür. Büyük anne ve babası, annesi dört yaşlarındayken Polonya’dan göç edip Toronto’ya yerleşmişler ama geleneklerini devam ettirmişlerdir. Hatta dedesi sinagogun başkanı olmuştur. Böylece Gehry evde güçlü bir Polonya ve Yahudilik etkisiyle büyümüştür. Ancak, yirmili yaşlarında Goldenberg olan aile soyadını da Gehry ile değiştirmiştir.

On ila on yedi yaşları arasında dedesinin hırdavat dükkânında yarı zamanlı olarak çalışmıştır. Çivi, vida, cıvata, çekiç, testere, kerpeten, borular, zincirler, çit telleri, çatı malzemeleri, boya cam gibi bilinen hırdavat malzemelerinin depo raflarına stoklanmasında çalışmıştır. Böylece daha genç yaşta malzemelerin doğasıyla alakalı yaşam boyu sürececek bir merak edinmiş ve bu ilgisi onun mimari çalışmalarındaki malzeme araştırmalarını güçlü bir şekilde etkilemiştir. Bunun yanı sıra büyükannesi her perşembe canlı bir sazan alıp eve getirir, onu pişirene kadar da banyo küvetinde Gehry’nin onunla oynamasına izin verirmiş. Gehry’nin tüm hayatı boyunca takıntı haline getirdiği balıklara olan ilgisinin kaynağı da buradan gelmektedir. Annesi Thelma’nın da ona kültürel anlamda çok katkısı olmuştur. Thelma Caplan Goldberg Hamburg Enstitüsü ve Toronto Konservatuarında müzik dersleri almış, ayrıca yerel bir Alman İbrani tiyatrosunda görev almıştır. Gehry’nin müziğe ve tiyatroya olan eğilimlerinin kökeninde de annesi yer almaktadır.

Gehry'nin babası Irving Goldberg Manhattan'ın fakir mahallelerinden gelen dövüşçü bir çocuk olarak yetişmiş sokak dövüşlerinden altın eldiven saygınlığına sahip iyi bir boksördür. Bu dövüşle olan ilgi babasından Gehry'ye geçmiştir ve hayatının bir döneminde o da boksörlük yaparak para kazanmış ve tam temas karate branşında kemer sahibi olmuştur. Irving Goldberg bunun yanı sıra Toronto'da manav dükkânında çalışırken sebzelerden yaptığı Amerikan bayrağı şeklindeki düzenleme ile ulusal bir vitrin tasarımı ödülü almıştır. Irving Goldberg bu doğuştan gelen estetik duygu ile ilgilenmekten zevk duyduğu çocukları Frank ve kız kardeşi Doreen'i çizim yeteneklerini ifade etmek üzere yönlendirmiş ve bu teşvik Gehry'nin sanatsal ifadesine önemli bir katkı sağlamıştır.

Ergenlik dönemlerinde Anti-Semitist düşüncelerin farkına varmaya başlamıştır. Okulda onu eziyet eden çocuklar, Gehry'ye ironik olarak "balık" takma ismini vermişlerdir. O da çok sonraları bunun aslında bir Hristiyan sembolü olduğunu öğrenmiştir. Balık imajı konusundaki arada kalmışlığını da 1980 yıllarında yaptığı balık heykelleri ile ifade etmiştir. 1940 yıllarında savaş döneminde ailesi ekonomik sıkıntıya düşmüş ve babası hastalanmıştır. Bunun üzerine 1947'de Güney Kaliforniya'ya taşınmışlardır. Los Angeles ta daha sonraları Frank Gehry'nin Loyola Hukuk Okulu için yeni bir kampüs tasarlayacağı arazinin birkaç blok yakınında bir apartman dairesine yerleşmişlerdir. Babası hasta olduğu için Gehry çok sıkı çalışmak durumunda kalmıştır. İlk olarak kamyon şoförlüğü yapmış sonrasında da içki dükkanında çalışmıştır. Bu dönemde çalışmak zorunda olduğu için koleje gitme imkanı bulamamıştır. Ancak babasının kardeşleri ona yardımcı olmuşlardır. Hollywood artistleri ile iyi ilişkileri olan amcası sayesinde bazı ünlüleri tanımıştır. Ayrıca kuzeninin kahvaltı veren kafeteryasında kamyonet ile evlere dağıtım yapmıştır. Bu esnada yine Hollywood ünlüleri ile tanışıp yakın ilişkiler içine girmiştir. Böylece hayatının bu devresinde Hollywood çevresi ile bağlantı kurmuştur.

Kahvaltı dağıtım yaptığı müşterilerinden birinin kızı Anita Snyder ile 1952 yılında evlenmiştir. Savaş sonrası dönemde pek çok çiftte olduğu gibi karısı çalıştığı için Frank Gehry de koleje gitme imkanı bulabilmiştir. Gün içinde kamyoneti ile dağıtım işlerini yaptıktan sonra, Los Angeles şehir kolejinde gece derslerine katılmıştır. Daha sonra Güney Kaliforniya Üniversitesi'ne lisans öğrencisi olarak kabul edilmeyi başarmıştır.

İlk danışmanı da seramik bölümünün profesörü Glen Lukens olmuştur. Öğrencisindeki tasarım yeteneği potansiyelini gören Lukens onu mimarlık bölümü için önermiş ve böylece Gehry mimarlık okuluna kabul edilmiştir. Okulda mimarlığın yanı sıra, fotoğraf, müzik ve edebiyatla ilgilenen arkadaşları sayesinde kendini ve grafik yeteneğini geliştirme şansı bulmuştur. Buna ek olarak okulun kültür dergisi için görsellerin çizimini hazırlamıştır. Okuldaki son senesinde yarı zamanlı olarak Victor Gruen'in şirketinde çalışmıştır. Burada çok değerli deneyimler kazanarak ve önemli bağlantılar kurmuştur. Özellikle Gruen ile iyi ilişkiler içinde olmuştur. Ayrıca onun şehir planlaması hakkındaki görüşlerinden de çok etkilenmiştir. 1954 yılında da Gruen ile birlikte tam zamanlı olarak çalışmaya başlamıştır.

Şehir planlamasına olan ilgisini Victor Gruen'in de teşvikiyle yüksek lisans derecesine taşımak istemiş ve özel öğrenci olarak Harvard'da planlamada derslere girmiştir. Burada Joseph Hudnut'tan dersler almıştır. Onunla beraber eski Boston mahallelerini dolaşmış, beraber Avrupalı modernistleri özellikle Le Corbusier'i keşfetmiştir. O sırada hocasının Amerika ve Avrupa tarihsel mimarisi hakkındaki çalışma hevesini paylaşmıştır. Harvard'daki bu yılında Hideo Sasaki and Perry, Shaw, Hepburn ve Dekan Hudnut'un Boston'daki ofisinde yarı zamanlı olarak çalışmıştır. 1957 yılında Los Angeles'e geri dönmüş ve 1960 yılına kadar Victor Gruen ile çalışmaya devam etmiştir. Fakat bu ofiste çok büyük projeler yapmasına rağmen yeterli para alamadığı için ofisten ayrılmaya ve Los Angeles'ten taşınmaya karar vermiştir.

Hudnut'un mimarlık tarihi düşüncelerinin etkisiyle bir süre Avrupa'da yaşamaya karar vermiştir. 1961'de karısı Anita ve iki kızı ile beraber Paris'e taşınmış ve Andre Remonet'in ofisinde bir yılı aşkın çalışmıştır. Bu sayede bir yandan da Avrupa mimarisini keşfetme fırsatı bulmuştur. Le Corbusier'in La Tourette manastırına ve Ronchamp Şapeli'ne hac ziyaretleri yapmış, Balthasar Neumann'ın Alman Barok üsluptaki yapılarını görme şansı bulmuştur.

Tüm bunların yanında Fransa ve Almanya'daki Romanesk binaların ve kısmen Worms Katedrali'nin çizimlerini yapmıştır. Tüm bu deneyimler sonucunda lisansı sırasında ona bu mimari mucizeler olarak tanımladığı yapıları anlatmak konusunda başarısız saydığı hocalarına karşı öfke duymuştur.

Bundan sonraki on yıl boyunca çoğunlukla modernist ölçütlerle tasarımlar yapmıştır. 1970 yıllarında artık yavaş yavaş, mimarlık tarihinin ifadeci referanslarını ve mimarlık, resim, heykel ilişkilerini daha bilinçli olarak keşfetmeye başlamıştır.

Zaman zaman yapılan kültürün ağırlığı hakkındaki yakınmalardan kaçınarak tarihsel ve kültürel referansların yorucu olmasına gerek kalmadan gösterilebileceğini Loyola Hukuk Okulu kampusu için tasarladığı yapıda göstermiştir.

1962 yılında Avrupa'dan dönerek kendi işini yapmaya başlamıştır. 1960, 1970 ve 1980 yılları boyunca Gehry'nin hayat deneyimleri ile çalışmalarının çerçevesi değişmiş ve şekillenmiştir. 1966 yılında egoların çatışması denilebilecek bir sebepten dolayı ilk evliliğini noktalamıştır. On yıl sonra onun mesleğine de ilgi duyan Berta Isabel Aguilera ile evlenmiş ve bu evliliğinden de iki erkek çocuğu olmuştur.

1970 yıllarında psikolog arkadaşı Milton Wexler'e düzenli olarak gitmeye başlamıştır ve o dönemdeki durumunu "benim dünyam çok iyi işlemiyordu" sözleri ile açıklamıştır. Wexler'in hastalarının çoğu ressam, heykel sanatçısı, yazar, aktör ve diğer yaratıcı sanatlarla ilgilenen insanlardır. Bu seanslar sayesinde Gehry bu sanatçılarla onların arkadaşları ve sponsorlarıyla tanışma imkânı bulmuştur.

1970 ve 1980 yılları arasında bu insanlardan hem kişisel hem de profesyonel olarak etkilenmiştir. Hem sanatsal açıdan onların çalışmalarından etkilenmiş hem Ron Davis gibi önemli müşteriler hem de Richard Serra, Claes Oldenburg ve Andy Warhol gibi sanatçılarla iyi ilişkiler kazanmıştır. Onların sanat üretim yöntemi Gehry'nin mimari tasarım tutumunu güçlü bir şekilde etkilemiştir. Gehry'nin kendi sanatı içinde Philip Johnson onun en destekleyici akıl hocası olmuştur. Henüz 1970 yıllarına gelindiğinde ise Gehry, onun çalışmalarından etkilenen ve ofisinde çalışmış sayısız genç mimara danışmanlık yapmaya başlamıştır.

Şu andaki evliliğinden iki erkek çocuğu önceki evliliğinden de iki yetişkin kızı bulunmaktadır. Kız kardeşi ve annesiyle ilişkileri çok yakındır. Akrabalarıyla olan bu düzgün ilişkileri ve kişisel yaşamındaki mutluluk profesyonel başarısına da yansımıştır denilebilir (Cobb ve Diğ., 1986).

## 4.2 Frank Gehry'nin Tasarıma Yaklaşımı

Bu bölümde Frank Gehry'nin tasarıma yaklaşımı süreç ve yöntem bakımından anlatılacaktır. Gehry'nin tasarıma yaklaşımı incelendiğinde kendi evi dahil olmak üzere ilk dönem yapılarında farklı kütle ve malzemeleri bir araya getirmesi nedeniyle Dekonstrüktivist bir tutum izlediği düşünülmektedir. Ancak kendisi buna karşı çıkar ve Dekonstrüktivizmin bir şeyi parçalara ayırıp tekrar birleştirmenin ötesinde olduğunu belirtir. Yapılarını parçalamış olmasının sebebi daha çok tek işlevli mekân yapma arzusundan ileri gelmektedir. Çünkü ona göre fonksiyon için düzenlemelerle daha az zaman geçirirse biçim ile ilgili daha çok şey yapmaya fırsatı olacaktır. Bu şekilde yapıların içindeki mekânları işlevlerine göre ayırıp hepsine farklı bir form verme düşüncesini de Winton Konuk evi Projesinde gerçekleştirmiştir (Özer, 2002).

Gehry Dekonstrüktivizmin limitleri içinde kalmaktan hep uzak durmuş, onun ötesinde kendi tutumunu oluşturmuştur. Tasarıma başlarken elinde birbirine hiç benzemeyen objeler, yapılar ve farklı zaman, stil ve dokuda inşa edilmiş strüktürler olabilir. O tüm bunların hepsini bütüncül bir perspektif içinde ele almaya çalışır ancak bunu yaparken belli bir ardışık ya da sistematik düzen kullanmaz, bu parçalar bazen fişkırpıp açığa çıkar, bazen de duraksar. Bu öğelerin ölçekleriyle oynayarak, yeni heykelsi veya temel geometrik formlar ekleyerek ve aralarında görsel ilişkiler kurarak sonuçta grafik biçimsel bir kurguya ulaşır. Gehry'ye göre; formu, mekânı, diğer binalarla ve şehirle ilişkili negatif mekânları bağlamsal bir ilişki kuracak şekilde yönlendirebiliyorsa, biçimi çözülmüş demektir (Bruggen, 1997).

Tasarımda kullandığı genel mantık sistemini şöyle açıklamaktadır; “Bir müşteri buluyorum, bir araziye bakıyorum, bir programa bakıyorum, bir bütçeye bakıyorum ve çalışmaya başlıyorum. Araziye uyan, müşteriye hoşnut kılan, bütçenin sınırları içinde kalan binayı yapıyorum. En iyisi bu olabilir. Sonuçta bu normaldir. Bu mantık benim yapılarıma yol gösterir, arada ne olur bilmem” (Özer, 2002, s:46,47).

Yukarıda anlatılan bu mantık sistemi doğrultusunda Gehry'nin en başarılı sonuçlanmış tasarımları müşteri ile arasındaki ilişkinin çok canlı olduğu karşılıklı fikir alışverişinin yapıldığı projeler olmuştur. Çünkü Gehry'ye göre karşılıklı etkileşim olmadığında fikir de ortaya çıkmaz ve tasarım süreci çok yavaş gelişir.

Mimar ile müşteri arasında iyi bir ilişki kurulduğunda karşılıklı iletişim ile süreç doğal olarak ilerlemekte ve gelmesi gereken noktaya ulaşarak tamamlanmaktadır (Friedman, 1999, s:20). Bu açıdan bakıldığında, yukarıda tanımladığı ana hat içerisinde kalmakla birlikte özellikle son dönemki projelerinde heykelsi, dinamik kompozisyonlara ulaştığı görülmektedir.

Gehry modernist mimarların yanlış tutumları nedeniyle binaların çehresiz hale geldiğini düşünmektedir (Özer, 2010, s:51). Belki de Amerika'daki çoğu gökdelenin birbirine benzemesi yüzünden o binaya özgü, tanıtıcı bir nitelik kazandırmak için, bazılarının önüne farklı heykeller yerleştirilmesinin sebebi budur.

Ona göre, bir yapının fonksiyonunu çözmek biçimini tasarlamaktan daha geri planda değildir ama başka bir iştir. Bu yüzden bir yapıya ait strüktürü, fonksiyon dağılımını, diğer konuları çözdükten sonra sıra "The Moment of Truth" diye adlandırdığı gerçek tasarım anına gelmektedir. Bundan sonra Gehry için asıl soru "Then What Effect" olarak tanımladığı bundan sonra tasarımda nasıl bir etki yaratacağı problemidir. Gehry işte bu tür binaları çehresiz olmaktan kurtarmak için, yapının tümüne tek defaya özgü, ifadeci ve plastik nitelikleri yüksek bir form kazandırmak gerektiğini düşünür ve Ekspresyonist akım ile mimarisi arasında ilişkiyi doğrular (Özer, 2010, s:52).

Gehry Ekspresyonist yapılarının temelindeki formlarına heykelsi bir kalite verir. Bir şekilden diğerine sürekli dönüşüm yaparken perspektifin farklı algılarından yararlanarak sonuç ürünü zenginleştirir. Tanımlanmış bir süreklilik içinde duvar ve çatı aynı yüzey olur. Mimarisindeki heykelsi formlar hareket halinde gibi görünür. Bu formlarla çamurdan bir kütle gibi oynar ve bittiğini hissettiğinde son şeklini verir (Yücesan, 2004, s:91).

Gehry mimariyi kendini ifade için bir ortam olarak görmektedir. Güçlü ifade için standart formların dışına çıkıp Ekspresyonist formlara yönelip ve heykelsi kaliteyi ön planda tutmaktadır. Gehry'nin mimari ölçekteki heykelsi yapıları gözlemcide bir heyecan yaratıp ve düş gücünü tetiklemektedir. Bu noktada Ekspresyonist tutumun izleyicinin sanat eserinin görünenin ötesindeki iç dünyasını düşünmesini sağlayan çarpıcı ve yoğun ifadeci özelliği ile benzeşmektedir.

Bina bütünün de biçimsel bir vurgu iç mekânda önemli bir fonksiyona denk gelebilir. Tıpkı Mendelsohn'un Einstein Kulesi gibi heykelsi bir formun altında çok önemli bir fonksiyona hizmet etmesi gibi bir benzerlik kurulabilmektedir.

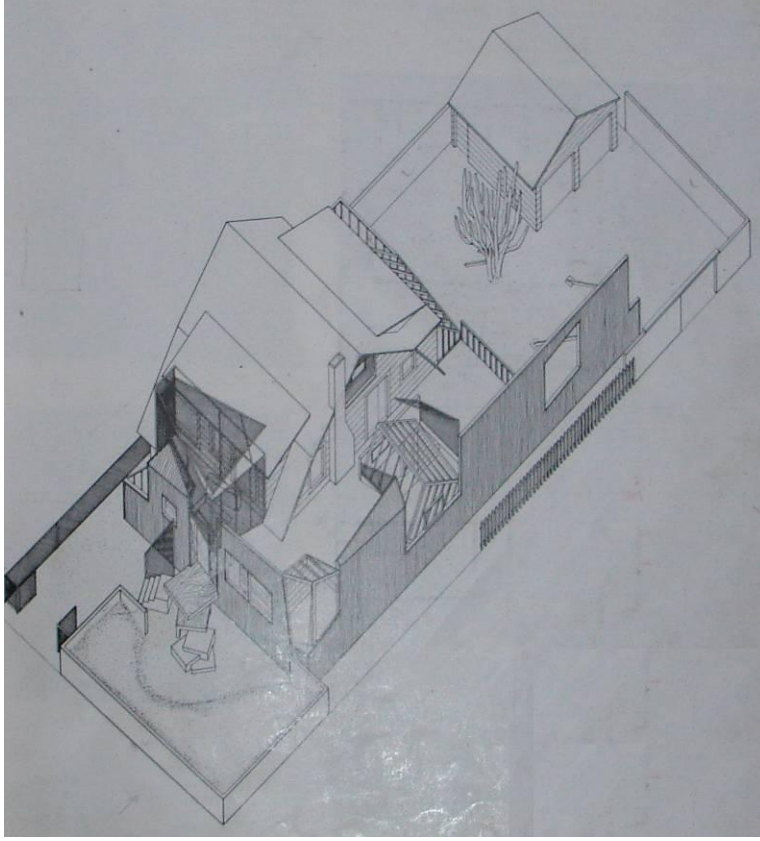
Gehry yapılarında formlar öznel ve keyfidir dolayısıyla standartlar üzerinden değerlendirilemez. Ancak, genel bir güzellik anlayışı içine sokulabilir mi aşamasında Herbert Read'in belirlediği başarılı sanat ölçütlerine bakmakta yarar vardır. Read'e göre; sanat yapıtı dinamik olmalıdır, seyircinin dikkatini çekmeli, onu heyecanlandırmalı ve belli bir duyguyu geçirmelidir (Kortan, 2008, s:46,47). Bu açıdan değerlendirildiğinde Gehry yapıları bu ölçütleri fazlasıyla yerine getirmektedir.

### **4.3 Frank Gehry'nin Genel Hatları ile Kariyeri**

4.1 bölümünde eğitimi ve hayatı ile beraber erken dönem kariyeri de anlatılmıştır bu bölümde de ofisini açtığı dönemden Ekspresyonist tutumuna ulaşana kadar uygulanan projelerinden örnekler verilecektir.

1962 yılında Santa Monica'da ofisini açtıktan sonra, 1970 yılının sonlarında bir seri ev projesi yapmıştır. Bunlar farklı kütleleri bir araya getirdiği, prefabrik endüstriyel bileşenleri kullandığı tasarımlar olmuştur. Venice, Kaliforniya'daki Spiller Evi (1979-1980), Santa Monica, Kaliforniya'daki kendi evi bu dönemde yaptığı konut projelerinin önemli örnekleridir (Gössel, 2007, s:339). Santa Monica'daki kendi evi, orijinal haliyle karısı Berta tarafından birlikte yaşamaları için tutulmuş bahçe içinde iki katlı bir yapı olarak tasarlanmıştır. Ancak Gehry bu evi ilk gördüğünde küçük sevimli bir ev olduğunu ama buna bir şeyler eklemesi gerektiğini yoksa burada yaşayamayacağını düşünmüştür. Küçük bir bütçe ile eski evin etrafına yeni bir ev inşa etmeye karar vermiştir (Şekil 4.1). Bu esnada ikisi arasındaki gerilimi, birinin diğerini tanımlaması ve dışarıdan içeri doğru eski evin yeni ev içindeki bozulmamışlık hissi sayesinde korumayı amaçlamıştır. (Cobb ve Diğ., 1986, s:35).

Aslında buradaki amaç, yeni bölümü orijinal ev ile bütünleştirmek yerine ikisinin de karakterlerini koruyarak kalması ve bu sayede kütleler arasındaki dinamik bir ilişki kurulmasıdır. Bu tutum tasarımın temel hareket noktasını oluşturmuştur.

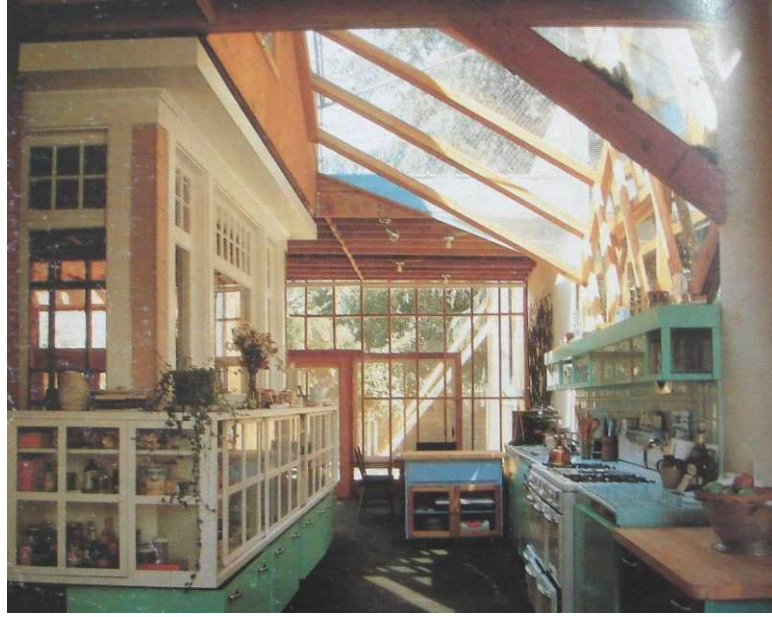


**Şekil 4.1 :** Gehry Evi, Aksonometrik Perspektif (Cobb ve Diğ., 1986).

Bu noktadan sonra tasarım sürecindeki diğer adımlar, taslak bir çerçeve oluşturmak, doğal ışık ve yansıma fikirlerini araştırmak olmuştur. Mekânların nasıl farklılaştırılacağı, mekânların dışarıdan daha karanlık iç bölümlere doğru kademelendirilmesi merak uyandıran diğer bir aşama olmuştur. Pencere için de pek çok model yapmış perspektif ve hareket açısından bunları ayarlamaya çalışmıştır. Özellikle köşe pencereler ile ilgilenmiş ve onlarla nasıl köşeleri döndüreceği konusunda çalışmalar yapmıştır. Sonuç olarak da bir küpün döndürülmesi ile elde ettiği formları içerde ve dışarıda kullanarak bu bölümü çözümlenmiştir(Cobb ve Diğ., 1986, s:35,38).

Ev, kuzey cephesi boyunca uzanan ve üzerinde açıklıkların bulunduğu oluklu metalden bir duvar ile arka bahçesi ve sokak arasında bir sınır çekmiştir. Bu metal duvarın içi kısmına suntu diki meler dizilmiş ve bunlar payanda kirişleri ile desteklenmiştir. Yeni eklenen bölüme ait mutfağın penceresi metal dış duvar üzerinde mutfağa denk gelen kısmını bir bıçak gibi kesmiştir. Çünkü bu kısım aynı zamanda eski evin ana ögesi olan çıkma pencere ile birebir bağlantılıdır (Şekil 4.2). Böylece bu noktada hem mutfağın cepheden ışık alması hem de eski eve ulaşan ışık kurgusunun bozulmaması sağlanmıştır.





**Şekil 4.2 :** Gehry Evi, Eklenen Mutfak Bölümü (Cobb ve Diğ., 1986).

Gehry mutfak bölümünde yeni mutfak penceresi ile var olan geometrik, durağan ve dekoratif çıkma pencere arasında bir iletişim kurmaya çalışmıştır. Bu noktada çıkma pencereyi daha aktif ve farklı bir geometri ile karşılaması gerektiğini düşünmüş ve kendi değişimiyle buraya döndürülmüş bir kübist pencere yerleştirmiştir (Cobb ve Diğ., 1986, s:42,43).



**Şekil 4.3 :** Gehry Evi, Doğu Cephesi (Cobb ve Diğ., 1986).

Gehry genelde projelerinde yaratmak istediği tamamlanmamışlık duygusunu kendi evinde alışılmışın dışında kullandığı oluklu metal, kümes teli ve sunta malzeme ile vermeye çalışmış ve burada önemli olanın esnek mekânlar yaratabilmek olduğunu açıklamıştır (Şekil 4.3).

Gehry'nin bu ev üzerinde yaptığı değişiklikler 1978 yılında son bulmamıştır. 1991-94 yılları arası binanın dönüşümü devam etmiştir. Bazı ilaveler yapmak için ev üzerindeki revizyonlar sonucu eskisine göre daha konforlu mekânlar yaratmasına rağmen eski evi kaybettiğini kendi de itiraf etmektedir.

Zaman sıralaması içinde Frank Gehry'nin değişik bir yöntem ve tasarım mantığı ile yaklaştığı Los Angeles'daki Modern Sanatlar Müzesi için geçici bir sergi alanı olarak yeniden düzenlenmesi istenen "Temporary, Contemporary" adı verilen 1983 tarihli yapıdan bahsedilebilir. Bu yapı, bir dönüşüm projesi olması, endüstriyel bir depo yapısının içeriğine uygun basit malzemeyi etkin kullanarak müze fonksiyonuna dönüştürülmesi açısından farklılık yaratmaktadır.

Arata Isozaki tarafından tasarlanan MOCA'nın inşaatı sırasında daha öncesinde polis arabaları için garaj olarak da kullanılmış mevcut bir depo yapısının yenileme ve dönüştürme çalışmalarından sonra geçici bir yer olarak kullanılması düşünülmüştür. Sonra çok popüler olmuş ve müzenin bir parçası olarak kalmıştır. İlk olarak "Temporary Contemporary" olarak adlandırılmış sonra müze kurucularından David Geffen'in adı verilerek "Geffen Contemporary" ismiyle müzenin kompleksinin bir bölümü olarak hizmet vermeye başlamıştır (Url-18). Mevcut yapının bir müze binası fonksiyonuna dönüştüğünde başarılı olmasındaki en büyük etken Gehry'nin mekân anlaması ve bilindik malzemeleri bir sanatçı yaklaşımıyla ve zarafetle ele alarak kullanmasıdır. Proje bilindik müze yapısının dışında olmasına rağmen, ziyaretçiler için misafirperver bir mekân oluşturmayı başarmış ve böylece başlangıçta geçici olması düşünüldüğü halde popüler ve işleyen bir müze yapısı olarak kalmıştır.

Bu projede ilk etapta yapılacak iş, eski deponun strüktürel olarak ve deprem dayanımı bakımından yenilenmesi olmuştur. Bunun yanı sıra aydınlatma ve elektrik sistemleri de bütçenin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Aslında bu işlerin hiç biri mimari ile alakalı gözükmemektedir. Ancak bu yüzden hafife alınmamıştır aksine çok fazla özen ve ciddiyet ile çalışılmıştır. Gehry bu projede hiçbir hata yapmak istememiştir çünkü bir anlamda Los Angeles Çağdaş Sanatlar Müzesi (MOCA) tasarlayan Arata Isozaki ile yarıştığını düşünmüştür. Bu projede mimari tasarım yapılan ve en maliyetli olan kısım dışarıdaki saçak olmuştur. Gehry bu yapıya en azından böyle bir mimari öge eklemek zorunluluğu hissetmiştir. Geçici olarak kullanılacak olan bu yapının ileride içinde bulunduğu otopark alanı içinde bir süpermarket binası gibi kalmasını engellemek istemiştir.

Saçakla birlikte yapıyı ve sokağı birleştiren gölgelikli bir meydan yaratarak binaya dışarıdan girişte bir zenginlik sağlamıştır. Makaslarla desteklenen çelik strüktürün araları tel örgü malzeme ile kapatılmıştır. Bu konstrüksiyonu aynı zamanda üzerine gerilecek olan tenteye bir temel oluşturur. Bu tente saçağı kapatarak, onu rüzgâr ve yağmura karşı korumaktadır (Cobb ve Diğ., 1986, s:186) (Şekil 4.4).



Şekil 4.4 : Geffen Contemporary, Giriş Kısım ve Saçak (Url-19).

Yapıda iki adet geniş, açık galeri alanı bulunmaktadır (Şekil 4.5). Bu kısımlar endüstriyel, telli cam malzemeden çatı ışıklıkları ve güney duvarındaki bant pencereler ile aydınlatılır. Çelik kirişlerin ve desteklerin oluşturduğu karmaşık strüktür ağı açıkta bırakılmıştır, strüktür pek çok hareketli sergi duvarını destekleyerek ve heykelsi bir etki yaratmıştır.



Şekil 4.5 : Geffen Contemporary, Galeriler (Url-20).

Çelik bir vinç rayı yapının depo olduğu zamanlardan kalmış ve yapı içinde korunmuştur. Eski yükleme rampaları şu anda lobi olarak kullanılmaktadır. Temporary Contemporary'nin ulaşımı, formaliteye uymayan hali, gösterişten yoksun oluşu kritikler ve MOCA patronları tarafından beğenilmiştir (Url-21).

Bu yapının iyi olması için çok işler yapmak istemelerine rağmen Gehry ve ekibi uygulamada saçak dışında çok da fazla şey yapamamışlardır. Döşeme cilalanmıştır, ışıklıkların bakımını yapılmıştır. Yapının strüktürü ve tavanını buhar makinesi ve dahası kum püskürten makine ile temizlenmiştir. Bu sayede eski depo karakterinin çıkışına izin vermişlerdir. Yapının endüstriyel karakterini değiştirmemişler ancak ikinci plana atamışlardır çünkü bu projede daha önemlisi çağdaş sanatlar için esnek bir mekan yaratmaktır(Cobb ve Diğ., 1986, s:186).

Frank Gehry'nin büyük ölçekteki en çarpıcı erken dönem yapılarının çoğu onun kariyeri ve mimari tasarımı açısından önemli gelişimleri içermektedir. Los Angeles'deki Loyola Hukuk Okulu (1981-1984) projesinde kullandığı basit kütleler ile çok dikkat çekici bir yapı yapmayı başarmıştır.

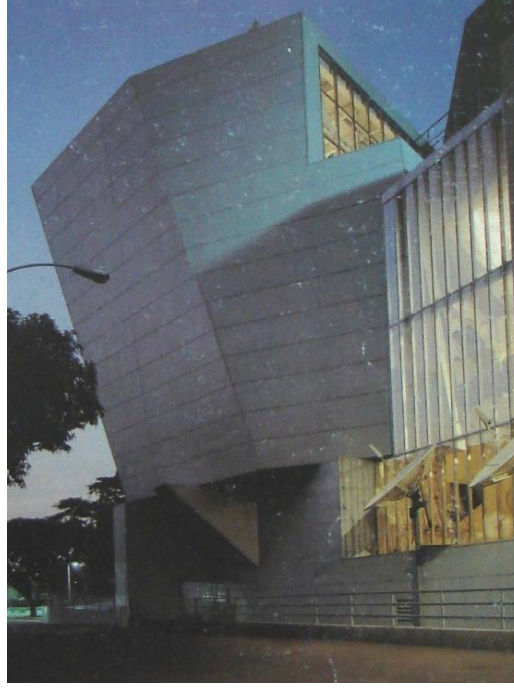


**Şekil 4.6 :** Loyola Hukuk Okulu, Kuzey Görünüşü (Cobb ve Diğ., 1986).

Bu kütle organizasyonu sayesinde çevre yapıları itmemiştir (Şekil 4.6). Tasarımındaki yalın kütleler kampus içindeki mevcut eski yapıları zenginleştirmiş aynı zamanda da kültürel ve tarihsel referansları da basitleştirerek verebilmiştir (Cobb ve Diğ., 1986).



California'daki Aerospace Müzesi (1982-1984) ise metal malzemeyi binanın cephesinde hareket kazandırmak için kullandığı ilk proje olmuş ve bu sayede dikkat çekmiştir (Şekil 4.7). Gehry düz cephelerin çehresiz olduğunu düşündüğü ve böyle yapılar yapmak istemediği için cephede hareket araştırmaları yapmış ve bu projede tatbik ettiği metal malzemeyi bundan sonraki tasarımlarında da kullanmıştır.



**Şekil 4.7 :** Aerospace Müzesi, Kuzey Görünüşü (Cobb ve Diğ., 1986).

Minnesota'daki Winton Konuk Evi (1983-1987) Gehry'nin dinamik kütle organizasyonu açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu proje Gehry'nin kütleleri bir araya getirişi ve form anlayışının aşamaları açısından değerlendirilmelidir. Yapıyı oluşturan kütleleri şişeler gibi düşünürsek, onların bir araya gelişleri ve çarpışmalarının belli bir enerji oluşturması ve bunun birbirleri üzerinde etkili olması da beklenen bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu biçimsel kurgunun ilk hali şişe ve kavanoz şekilli formların gruplaşmasından meydana gelen Winton Konuk Evi Projesidir. Basit ölçekte bakıldığında, platon geometrisinin şekillerinin Minnesota'daki Wayzata arazisi içerisinde birbirine yakın olarak yerleştirilmesiyle oluşmuş bir projedir (Şekil 4.8). Bu yerleştirme yüksek bir heykelsi içerikle biçimlendirilmiştir. Bir natürmort resim içinde nesnelerin bir araya geliş kurgusu ile benzerlik göstermektedir. Gehry buradan yola çıkarak yeni bir fikir oluşturmuştur.

Ona göre, bu temel geometrik formlar arası yaratılan boşluklar temel geometrilerin parçalarını farklılaştırır ve bu yarıklar sayesinde formlar tamamlanır. Bu kurgu içindeki formlar ileriki projelerde evrimleşerek Guggenheim gibi heykelsi yapılara kadar dönüşecektir. (Bruggen, 1997, s:60).



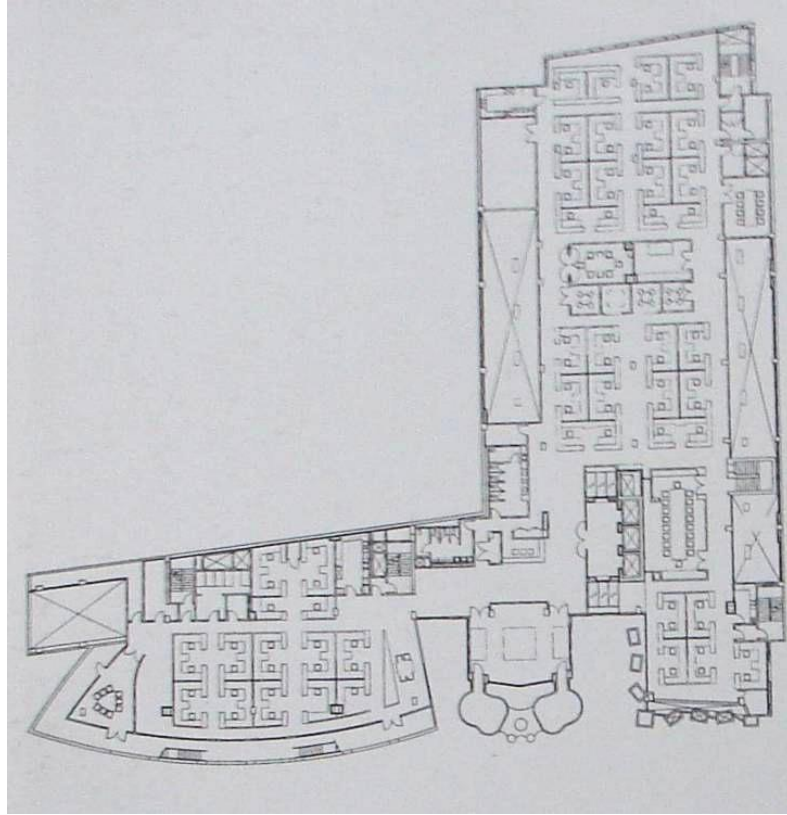
**Şekil 4.8 :** Winton Konuk Evi (Url-22).



**Şekil 4.9 :** Fishdance Restoranı, Japonya (Bruggen, 1997).

Diğer bir yapı, Kobe'deki Fishdance Restoranı (1986-1987) binası, inşaatı sırasında çift eğrili biçimlerin konstrüksiyonunu çözmüş olması açısından önemlidir (Şekil 4.9). Bu bilgiyi kullanarak yaptığı araştırmalar ve ofiste CATIA programı konusundaki ilerlemeleri sayesinde bu tür ve daha karmaşık eğrisel formları inşa edilebilir kılmayı başarmışlardır (Boyut 2000).

Gehry daha çok Kaliforniya'daki Chait Day Binası (1985-1991) ile bir pop mimari dönemi de geçirmiştir. Chait Day Binası kapsamında yüz altmış beş kişilik bir çalışma grubu için düzenlenmiş açık ofis, on dört adet konferans salonu ve üç yüz araçlık zemin altında üç katlı otopark bulunmaktadır. Bu yapıda önem verilen bir konu da her bir çalışana eşit büyüklük ve şartlarda mekan sağlamak olmuştur. Ayrıca mekânlar arasındaki görsel iletişime de önem verilmiştir. Örneğin kuzeyde yer alan gemi biçimli beyaz kütle içinden yukarı doğru cephe boyunca uzanan merdivenlerden, bu cephedeki açıklıklar sayesinde hem dışarıyla hem de üst kattaki ana dolaşım mekânından aşağı katlarla görsel ilişki sağlanmıştır. Bulunduğu araziden dolayı L biçiminde tasarlanmış yapıda (Şekil 4.10) en dikkat çekici nokta dürbün şeklindeki toplantı odaları olmuştur (Boyut, 2000). Bu dürbün formundaki kısım aynı zamanda yapının araç ve yaya girişi olarak heykeltci Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen tarafından tasarlanmıştır. Claes Oldenburg Gehry'nin hem çalışmalarından etkilendiği hem de birlikte iş yaptığı bir sanatçı olmuştur. Bu başarılı iş birliği ile dürbün yapısı, kendi kütlelerini gösterecek kadar binadan ayrı tutulmuş ama bütüncül ilişki de korunmuştur (Şekil 4.11).



**Şekil 4.10 :** Chait Day Binası, İkinci Kat Planı (Friedmen, 1999).



**Şekil 4.11 :** Chait Day Binası, Yol Görünüşü (Url-23).

Onun pop mimarisi form anlayışının temellerini oluşturan, günlük hayattan alınmış gemi, yelken ve özellikle takıntı haline getirdiği balık objelerinden ileri gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında Kobe’deki Fishdance Restoranı tamimiyle büyük bir balıktır. Chait Day Binası da kuzey tarafında gemiyi çağrıştıran beyaz kütlesi, ortadaki büyük dürbün ve güneydeki ağaç dalları biçimindeki kütlesiyle pop objeleri temsil eder. Ancak Gehry buradaki objeleri heykelsi nitelikleri, hareketli formları ve mimari kütlede yarattıkları dinamizm nedeniyle tercih etmiştir.

Postmodernizm ağır bastığı bu dönemlerde özellikle Chait Day Binası ile pop mimari imgelerini kullanmış, 1988 yılına gelindiğinde ise pop mimarinin daha uç noktasında Disney’in çizgi film mimarisine Paris’teki Disneyland içinde yer alan “Festival Disney” (1988-1992) restoran ve alışveriş merkezi ile o da katkı yapmıştır (Şekil 4.12). Bu tasarımda kendi markasının soyut formlarını ve Las Vegas tarzı metalik kaplamaları kullanması ile kendi temasını oluşturmuştur denilebilir çünkü artık o dönemde kendi henüz farkına varmasa da tanınan bir Amerikan markası haline gelmiştir. “Mickey” imgesini ise yürüyüş alanı üzerine uzay roketine binmiş olarak yerleştirmiştir (Pearman, 2009).





**Şekil 4.12 :** Festival Disney, Disneyland, Paris (Pearman, 2009).

Brentwood'daki Schnabel Evi (1986-1989) kişisel odaların bağımsız bir konstrüksiyonundan oluşmuştur (Şekil 4.13). Mimar bu projede kapsamlı yapı programına bir çözüm getirebilmek için, bazı program öğelerini hem mekânsal işlevi ile birbirini karşılayan hem de heykelsi formu ile diğerleriyle uyum içinde olan belirgin objeler olarak tasarlamıştır (Boyut, 2000). 1989 yılında Weil am Rhein'da yaptığı Vitra Tasarım Müzesi yapısı ile de uluslar arası ilişkilerini arttırmıştır.



**Şekil 4.13 :** Schnabel Evi, Brentwood (Friedmen, 1999).

Minneapolis'deki Weisman Sanat Müzesi (1990-1993) ile Gehry'nin dinamik kütle kompozisyonu farkı bir boyut kazanmıştır. Vitra Müzesi projesinde belirginleşen eğik açılar ve kıvrımların ilerisinde Weisman Sanat Müzesi'nde kütleler kıvrımlarla kendi içinde daha dinamik hale gelmiş, tıpkı saçılmış bileşenlerin bir araya getirilmesi gibi plastik bir özgürlük ve güzellik içinde hareketli bir kompozisyona ulaşılmıştır. Bu tasarım tutumunu izleyip daha da geliştirdiği projeler, Bilbao'daki Guggenheim Müzesi (1991-1997) ve Los Angeles'deki Walt Disney Konser Salonu (1987-2003) olmuştur. Bu yapılarda artık tasarım tamamen heykelsi ve dinamik bir kompozisyona ulaşmıştır. Prag'daki Ulusal Hollanda Binası (1992-1996) ile şehirdeki belirgin tarihi dokunun kule birimlerini, belirgin çatı ve sıva özelliklerini kendi projesine adapte etmiştir. Bu yapı hareket; forma yansımalarının yanı sıra, dans eden bir çift benzetmesiyle kavramsal bir metafor olarak da kullanılmaktadır.

Seattle'daki Deney Müzik Projesi (1995-2000), bir pop müzik müzesi olarak tanımlanabilir. Bu yapısında Gehry formların ve renklerin çeşitliliği ile projedeki tek bina olma algısını çözerek farklı bir yaklaşımda bulunmuştur (Gössel, 2007, s:341). Son dönem projeleri arasında da New York'taki Beekman Tower (2006-2011) ve tasarımı devam eden Abu Dabi Guggenheim Müzesi sayılabilir. Kariyeri boyunca bahsedilen bu yapılarının çoğu 5.2 bölümünde detaylı olarak anlatılacaktır.

Gehry, tüm bu kariyerinin yanı sıra Amerika'nın Columbia ve Yale gibi çeşitli üniversitelerinde öğretim üyeliği yapmaktadır ve onursal doktorluk unvanına sahiptir. Çalışmaları 1986'da Minneapolis'te Walter Sanat Merkezi'nde geniş bir sergiyle tanıtılmış, 1989'da da Japonya'daki Hyatt Vakfı tarafından, insanlığa ve çevreye verdiği hizmetlerden dolayı Pritzker Ödülü'ne değer görülmüştür (Yalçın, 1997)

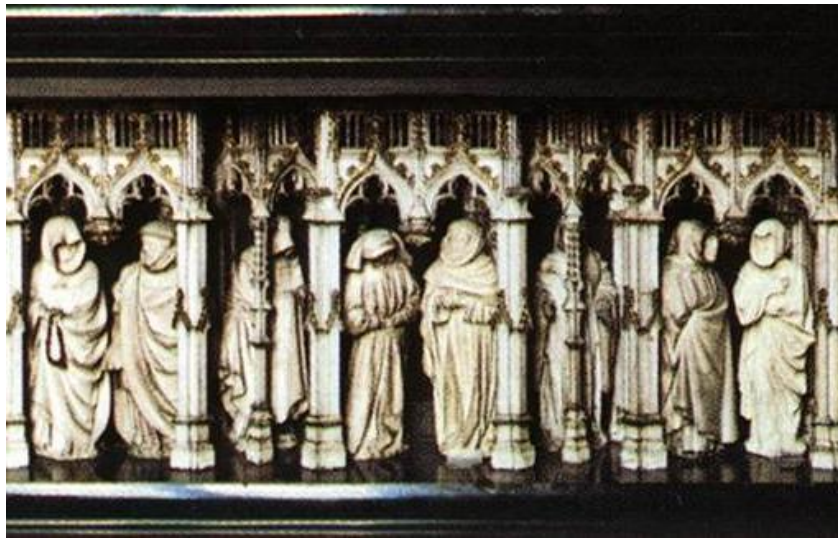
## 5. MİMARLIKTAKİ EKSPRESYONİZM'İN FRANK GEHRY BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Bu bölümde ilk olarak Frank Gehry'nin Ekspresyonist Felsefesi ve üçüncü bölümde tanımlanan mimarlıkta Ekspresyonizm kavramı içinden çıkarılan özellikler ile uyumu anlatılacaktır. Sonra Ekspresyonist yapılarından örnekler verilerek bu özellikler irdelenecektir.

### 5.1 Frank Gehry'nin Ekspresyonist Felsefesi

Gehry'nin Ekspresyonist akım ile arasındaki ilişki; heykelsi form üretimini tasarımın odak noktasına koyması, bu formların kaynağını öznel deneyimleri ile beslemesi, hareket kavramını ön planda tutması, farklı disiplinlerle çalışma ve onlardan edindiği kazanımları mimari tasarımına yansıtması ile açıklanabilir. Gehry'nin heykelsi formlarının ana kaynakları arasında; heykel kıvrımları, balıklar ve yelkencilik bulunmaktadır. Resim, heykel müzik gibi diğer sanat dalları ile etkileşimini ve ilhamını tasarımında kullanır.

Gehry 15. Yüzyıl Bellini tablolarındaki büklüm ve kıvrımlardan, 14. Yüzyıl heykeltisi Claus Sluter heykellerindeki pililerden ilham aldığını ifade eder (Şekil 5.1).



Şekil 5.1 : Claus Sluter'in Yas Tutan Figürleri (Url-24).

Bu eserlerdeki örtünün ele alınışını biçimsel bir metafor olmanın yanı sıra güçlü bir esin kaynağı olarak da kullanmıştır (Allmer, 2009, s:118). Özellikle Hollandalı heykeltıraş Claus Sluter'ın (1350-1406) Burgonya Dükü Philip'ın mezar anıtı için yaptığı yas tutan figürlerindeki elbise kıvrımlarının kendisini heyecanlandırıldığını ve mimarisine dolaylı olarak büyük etki yaptığını her fırsatta açıklamaktadır.

Gehry'nin Ekspresyonistler gibi mimaride temel aldığı hareket kavramının kaynağı balıklardır. Böylece balıklar, hareket ediyor izlenimi uyandıran mimarisinin simgesi olmuştur. Balıkların temsil ettikleri hareket hissinin kendisini büyülediğini, yaptığı çeşitli balık araştırmalarının mimarisindeki hareket anlayışını pekiştirdiğini söylemektedir. Bu hareket hissi 1992'de Barselona Olimpiyat Köyü'nde yaptığı soyut balık strüktüründe açıkça yansıtılmıştır (Özer, 2010, s:51). Mimarinin yanı sıra balık figürünü uyarladığı çeşitli lamba tasarımları bulunmaktadır (Şekil 5.2).



**Şekil 5.2 : Frank Gehry'nin Lamba Tasarımları (Cobb ve Diğ., 1986).**

Balık formunu ilk kez meslektaşlarına Neoklasik işler yapmak konusunda kızdığı için simge olarak kullandığından söz etmektedir. Her alanda bu kadar ileriye giden bir dünyada, zamanımızın hiçbir sorunu ile ilgisi olmayan Grek tapınaklarını kopyalayarak geri gidilmesine çok kızmış ve o daha da geri giderek insandan bir milyon yıldan daha fazla yaşlı olan balık formuna ulaştığını belirtmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi balığa benzer çizimlerini zamanla heykel ve lamba olarak somutlaştırmıştır. Balık formunda her zaman ilgisini çekmiş bir tür mimari hareket bulmuştur bunu donmuş hareket düşüncesi olarak adlandırmaktadır. Böylece tesadüfen de olsa balık formunun kendisini mekân duyarlılığı ve hareket konularında ilgi çekici yeni bir tür yaratmaya yönelttiğini açıklamıştır. Buna göre 4.3 bölümünde açıklandığı gibi Japonya'da Kobe Balık Lokantasını bir balık heykeli biçiminde tasarlamıştır.

Bu tür yapıları gerçekleştirdiği sırada kendi kendine çift eğrilikli biçimlerin konstrüksiyonunu çözmüştür. Bu bilgiyi kullanarak araştırmaları ve ofisteki CATIA programındaki ilerletmeleri sayesinde bu şekilleri okuyup gerçekleştirecek formlara dönüştürmeyi başarmışlardır. Ona göre esas olan şey nesneleri oluştukları gibi ele almak ve içgüdünüzü kullanarak bunları geliştirmektir. Balığa benzer yapılar yapmayı amaçlamaz ama mimarlıkta uygulanabilmiş bu formların kullanılması konusunda Vitra Tasarım Müzesi Projesinden günümüze kadar gelen yapılarına kadar çok bilgi edindiğini söylemiştir (Boyut, 2000, s:49,50).

Guggenheim müzesinde balık formunun hareketi ve kıvrımları, kafası ve kuyruğu olmayan, kesilmiş, yaprak veya bot şekline dönüşmüş olarak çeşitli biçimlerde kendini göstermektedir. Bu form çok akla gelmeyen metaforik bir kalite ile donatılmıştır. Akıcı ve sürekli hareketi işaret etmektedir. Kavranabilir bir heykelsi soyutlama ile binayı canlandırmaktadır (Bruggen, 1997).

Gehry'nin bir diğer form kaynağı, hareket kavramını tutkusu yelkencilik üzerinden aktarmasıdır. Tekne üzerindeyken rüzgârın yelkenleri doldurup gergin hale getirdiğini, dönüşlerde de yelkenlerin zarif bir şekilde pırırladığını belirtmektedir. Bu durumu da “luffs” veya “flutters” kelimeleriyle açıklamaktadır. Her iki durumda da ortaya çıkan etkili biçimler onun mimari form kaynağını oluşturmaktadır. Gehry özellikle Walt Disney'in giriş cephesinde karşımızda beliren iki gergin yüzeyin, yelkenlerin rüzgârda karşılıklı geldiklerinde aldıkları “wing on wing” diye adlandırılan yelkencilerin ayıbaçağı seyri olarak tanımladıkları durumdan ileri gelen bir form olduğunu açıklamıştır (Özer, 2010, s:51).

Başka bir Ekspresyonist Mimari özellik olarak farklı disiplinlerle olan ilişkilerine bakıldığında, Gehry'nin ifadeci tasarımı açısından önemli bir kaynak daha oluşturduğu görülmektedir. Sanattan ve sanatçılardan ilham aldığını söylemiştir. Aynı zamanda edebiyat eserlerinden de etkilendiğini ve Proust okuduğunu ve felsefesini bu yazara dayandırıldığını belirtir (Özer, 2010, s:51).

1980 yıllarında artık Los Angeles'in ötesine geçip New York'tan Richard Serra, Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen gibi heykelticilerle önemli işlerde birlikte çalışıp arkadaşlık kurmuştur. Aynı dönemde Claus Sluter, Gentile Bellini ve Constantin Brancusi gibi büyük ustaların yaptığı tarihe geçmiş çalışmaları araştırmış ve buradan aldığı ilham, mimarisini etkilemiştir.



Gehry'nin ünlü balık motifi ile başlayan figürasyonu, heykelle olan ilişkileriyle pekişmiştir. Prag'daki Ulusal Hollanda Binası'na hakim olan dans eden figür ve ilk olarak Lewis House sonra da DG Bankası'nın Berlin'deki binasında görülen at kafası formu bu figürasyon çalışmalarının örnekleridir. Yeni heykelsi formlar konusunda kendini geliştirirken birkaç sanatçı ile ortak çalışmalarına da devam etmiştir. 1980 yılında Los Angeles'taki "County Museum of Art" bünyesindeki "The Avant-Garde in Russia, 1910-1930" sergisi, 1983 yılındaki "German Expressionist Sculpture" sergisi, 1998 'de Guggenheim New York Müzesi'ndeki "Art of the Motorcycle" sergisi (Şekil 5.3) gibi çalışmalarda sergi mekanlarının düzenlemesini yapmıştır (Friedmen, 1999, s:14,15).



**Şekil 5.3 :** Frank Gehry, Guggenheim New York Müzesi'ndeki "Art of the Motorcycle" Sergisi (Friedmen, 1999).

Müzelerde yaptığı sergi yerleştirmeleri sayesinde eski ve yeni eserlerle daha çok iç içe olmuş ve kendini geliştirmiştir bu etkilerin tasarımına yansımalarını kullanmıştır. Örneğin Bellini'nin "Madonna and Child" adlı resmindeki Meryem ve İsa kompozisyonunu mimarlığa adapte etmiştir (Şekil 5.4). Mimari tasarımlarındaki büyük kütlelerin küçük kütlelerle kompozisyonunun kaynağını bu resimdeki figürlerin yerleşimi olarak açıklamaktadır (Friedmen, 1999). Bu resimden mimarlık için çıkardığı stratejiye göre belirli büyük kütlelerin yanında küçük ek binalardan veya pavyonlardan oluşan bir kütleli tasarım kurgusu ortaya çıkartmıştır.



**Şekil 5.4 :** “Madonna and Child”, Bellini (Url-25).

Gehry Soyut Ekspresyonizmin önemli temsilcisi Jackson Pollack’ın tuval üzerindeki fırça darbeleri gibi her zaman yeni yapılmış izlenimi veren bir mimari hayal etmiştir. Resmin ifadeci ve bütüncül tutumunu araştırmış ve hareketli formu kullanarak binayı hala inşa aşamasında gösterecek tasarımlar yapmıştır (Friedmen, 1999).

Bu düşüncesinden dolayı heykelticileri takip etmiş ve onların çalışmalarındaki üç boyutluluk, kullanılan malzeme gibi öğeleri izleyerek onlardan çeşitli kazanımlar elde etmiştir. Örneğin; Weisman Sanat Müzesi projesinde malzeme olarak paslanmaz çelik kullanmıştır. Çünkü bunu Ellsworth Kelly’nin heykelinde görüp, incelemiş ve dışarıdan bakıldığında oluşturduğu süet görüntüsü hissini beğenip aynı etkiyi elde etmek için projesine uygulamıştır (Yücesan, 2004). Böylece heykeli malzeme seçimi için bir model olarak kullanmıştır.

Gehry disiplinler arası etkileşimde sanat işlerini gözlemleyip onları mimari elemanlar olarak düşünmektedir. Ama bu karşılıklı bir etkileşimdir sanatçılar da onun mimari işlerinden etkilenmektedir. Bu durum 5.2 bölümünde Bilbao Guggenheim Müzesi’nde Richard Serra ile olan çalışmasında bahsedilmiştir. Gehry mimariyi sanat olarak kabul ettiği için, sanatı mimariye eklemeye değil sanatı mimari içinde görmeye çalışmıştır.

Gehry'nin tasarım felsefesiyle ilgili malzeme anlayışına baktığımızda mimarisinin erken döneminde Santa Monica'daki kendi evinde olduğu gibi sunta, galvanize sac, mukavva, kümes teli gibi uygun bütçeli ve akla gelmeyen malzemelerle denemeler yaptığı görülmektedir. Zaman geçtikçe ve projelerinin bütçeleri büyüdükçe Bilbao'daki binanın pırırlama (flutter) hareketi yapan titanyum kaplaması gibi değişik ve özel malzeme seçimine yönelmiştir. Malzeme araştırmaları konusunda daha da ilerleyerek şehirlere göre de sınıflandırmalar yapmıştır. Örneğin Paris'in taş duvarlarını sevdiğini belirtmiş ve burada yaptığı Amerikan merkezi binası için kireç taşı kullanmıştır. Los Angeles'ta uzun süre yaşayan biri olarak bu şehrin içeriğini yansıtan malzemeleri alçı sıva, sunta, oluklu metal gibi örneklerle tanımlamıştır (Friedmen, 1999, s:12,13). Metal malzemenin cephedeki hareket verici özelliğini keşfettikten sonra özellikle son dönem Ekspresyonist yapılarında kıvrımlı metal malzemeyi sıklıkla kullanmıştır. Bunun yanı sıra malzeme açısından genel tutum olarak çatı ve cephede aynı malzemeyi kullandığında tek parça bir nesne elde edeceği fikrini benimsemiştir. Bu tutumu özellikle Guggenheim Müzesi, Bilbao projesinde göstermiş ve sonrasında da kullanmaya devam etmiştir.

Son olarak yeni bir kaplama malzemesi üzerinde çalışmaktadır. Bu malzeme askeri tesislerde korkuluk olarak kullanılan preslenmiş alüminyum panolardır. Bunu dış cephe kaplaması olarak kullanmayı denemiş ve ilk olarak Andora Ulusal Sanat Müzesi yarışmasında önermiştir. Ayrıca bu malzemeyi son zamanda gerçekleştirecek yeni bir yapısında da kullanacağını belirtmiştir (Özer, 2010, s:55).

Frank Gehry olağandışı şekilde yaratıcı ve alışılmadık bir mimar olarak tanımlanmaktadır. Dünya çapındaki ününü özellikle Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'nin açılışıyla arttırmış ve Los Angeles'taki bilinen mimarlar arasında yerini almıştır. Los Angeles şehir peyzajı içinde bir mit ve Hollywood'dan gelen mistik bir hava olduğundan bahseder. Hollywood'dan çok arkadaşı ve müşterisi olmuştur, zaten ilk bağlantıları 4.1 bölümünde bahsedildiği gibi gençlik dönemlerine kadar dayanır. Buradaki coşkun sinemaya özgü hareketin etkileri onun çalışmalarına canlılık kazandırmıştır. Şimdilerde çoğu zamanında Amerika, Avrupa ve Asya'nın çeşitli yerlerindeki projeleri için seyahat ederek geçirmektedir. Los Angeles'da açıkça bir "FOG" (Frank Owen Gehry) okulu tanımlanmamış olmasına rağmen, buradaki genç mimarlar için ilham verici bir deneyimli mimar figürü olmuştur.



Ayrıca pek çok istekli tasarımcıyı ofisinde yetiştirmiş ve kendi başlarına projelerde katkı sağlamaları için cesaretlendirmiştir. Bu başarı sayesinde Gehry malzeme ve form ile deneysel çalışmak konusunda kendine güvenini sağlamıştır (Friedmen, 1999).

Bu bölümde son olarak tasarladığı Ekspresyonist formlarını uygulanabilir hale getiren ve böylece özgürce geliştirmesini sağlayan CATIA programı açıklanacaktır. Bu program Ekspresyonist Mimari'sini geliştirmesinde önemli bir dönüm noktası olduğu için burada ayrıca açıklanması gerekmektedir.

Gehry için Ekspresyonist form üretiminde önemli bir dönüm noktası CATIA isimli üç boyutlu yazılım programını kullanması ile olmuştur. Bu sayede çizdiği heykelsi kıvrımların inşası kolaylaşmış dolayısıyla tasarımda özgürlük kazanmıştır. Ayrıca bu program sayesinde modern mimaride benimsenmiş Corbusier'in serbest cephe fikrine bir anti tez olarak taşıyıcı cephe kurgusuna geri dönüşü sağlamıştır.

Ofis bu programı en kapsamlı olarak ilk kez Bilbao Guggenheim Müzesi'nde kullanmıştır ve yapının inşası kompleks bir strüktür üzerinin kabukla kaplanması yöntemi ile yapılmıştır. Bu Gustave Eiffel'in New York Hürriyet Heykeli'ni yaparken kullandığı yöntemdir. Bu yöntemin geç 19. Yüzyıl'dan günümüze kullanıldığı bilinmektedir. Taşıyıcı iskelet dış kabukla bütünleşerek hem onu hem de heykelin kendisini taşımaktadır (Özer, 2010, s:52).

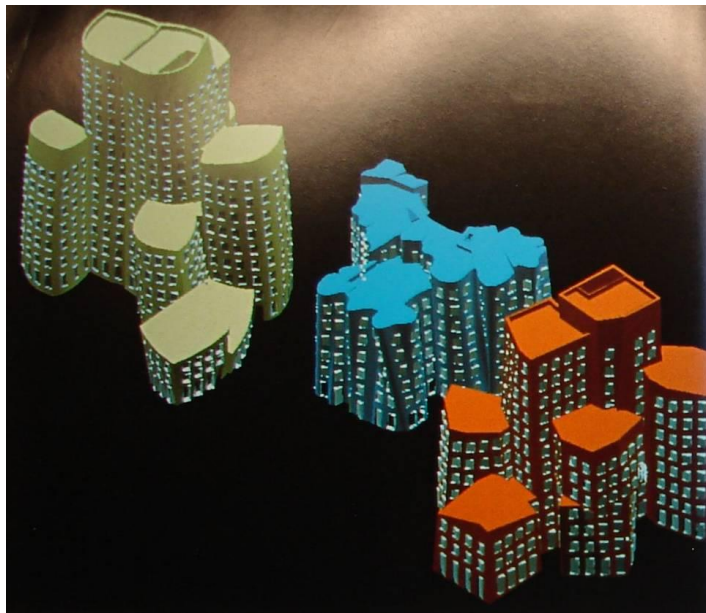
CATIA bilgisayar programına yönelik 1988 yıllarında başlamıştır denilebilir. Bu dönemde Walt Disney Konser Salonu'nun ilk projesinin inşaatı sırasında şantiyedeki uygulamacı mimarın projeyi doğru anlayamaması sonucu hatalar oluşmuş ve projenin tahmin edilen değeri çok astronomik rakamlara yükselmiştir. Bu gibi yanlış anlamalar, hatalar ve fiyat artışları Gehry'nin diğer yapılarının inşaatı sırasında da karşılaştığı zorluklardır. Bu sıkıntıları gidermek için ofiste teknolojik donanımına daha çok ağırlık verip işleri düzenlemeye karar vermişler ve Jim Glymph ile çalışmaya başlamışlardır.

Glymph için ilk fırsat 1992 yaz olimpiyat oyunları için Barselona'da yapılacak olan yaklaşık elli üç metre uzunluğunda ve otuz beş metre yüksekliğindeki balık heykeli olmuştur. Bu inşaatı en doğru, çabuk ve kolay yoldan yapabilmek için Glymph araştırmalara girişmiştir.

Glymph alışmaları sonucunda Fransız uçak sanayinde kullanılan “Dassault Systemes” isimli şirketin tasarladığı CATIA isimli bir yazılım programına ulaşmıştır. Gehry Ofisi Massimo Colombari ile iletişim kurarak bu programı getirtmiş ve beraber Barselona Balık Heykeli’ni gerçekleştirmişlerdir (Friedman, 1999, s:16).

Dassault CATIA programını uçak, araba gibi seri üretimi olan ürünlerde kullanmıştır ve seri üretim nedeniyle paranın geri dönüşü garantilenmiştir. Ancak tek çeşit bir yapının üretimi ise tamamen farklı bir durum oluşturmuştur.

Bu noktada Guggenheim Bilbao Müzesi, her şeyi değiştirmiş ve böylece Dassault mimarlar için program tasarımıdaki bu potansiyeli görmeye başlamıştır. Bununla beraber Gehry’nin takımı ise kendi yazılımını çoktan geliştirmiştir. Pek çok mimar üç boyutlu görseller oluşturmak için bilgisayar programları kullanmaktadır ama Glymph bilgisayarı binanın inşa edilmesi aşamasında kullanmayı amaçlamıştır. Gehry’nin ofisinde uzun süre üç boyutlu tasarım programları kullanılmamıştır. Kendisi binanın inşaatı sırasında ustalara için nasıl yapılacağını direk tarif etme yöntemini kullanmıştır. Gehry’ye göre bu tarihteki büyük yapıların mimarlarının kullandığı eski bir yöntem olarak görülebilir ama bu yöntem sayesinde mimar binanın başlangıcından sonuna kadar tüm sürece hâkim olmaktadır. Ancak hazır betonun kullanıldığı Dusseldorf’taki ofis binaları (şekil 5.5) ve serbest formlu metalin kullanıldığı Seattle’daki Deneysel Müzik Projesi gibi daha yeni yapılarında mimar, mühendis ve inşaat endüstrisinin yeniden tanımlandığı bir çalışma yöntemi oluşturmuşlardır.



**şekil 5.5 :** Dusseldorf Projesi CATIA Modeli (Friedman ve Ragheb, 2001).

Glymph'a göre eğer büyük şirketler bu yazılımı geliştirmeye başlarsa, belli standartlar getirecekler ve süreç yine eskisi gibi işlemeye başlayacaktır, bu Frank Gehry'nin de olmasını istemediği bir durumdur. Bunun için Gehry'nin takımı küçük ofisler için bir model oluşturmuş ve böylece program daha verimli hale getirilmiştir.

Bu noktada malzeme miktarı ve maliyetler gerçeğe çok yakın hesaplanabilmiştir. Bu beceriler sayesinde mimarlık pratiği değişim göstermiştir. Tüm bu değişim içinde çalışma metodunu değiştirmeyen tek kişi Frank Gehry olmuştur. Yeni tazılım programı Gehry'nin birlikte çalıştığı meslektaşları açısından kolaylık sağlayarak onun çok fantastik formlarını gerçekleştirmelerini kolaylaştırmıştır. Gehry düşüncelerini yine eskizlerle geliştirmeye, seriler halinde maketler yaparak çalışmaya devam etmiştir. Böylece Gehry ofisinde bilgisayar programı, tasarımların çok küçük sapmalarla sanal olarak inşa edilmesi için kullanılmaktadır (Friedmen, 1999, s:18,19).

CATIA bilgisayar programı ile tekrar etmeyen eğrisel yüzeylerin ve taşıyıcıların iç karkası donatısıyla beraber kolayca şekillendirilebilmektedir. Böylece Gehry'nin 90'lı yıllardan itibaren inşa edilen yapılarında Öklid dışı geometrinin yeni biçimleri olan kıvrımlar bu programla inşa edilebilmiştir (Tokyay, 2005).

Metal cephe sisteminde karmaşık görünen strüktürün ötesinde daha zor olan metal malzemenin yüzeye göre biçimlendirilmesidir. Tasarımlarında kullandığı çelik, cam ve metal işçiliği özen istediğini ve bu yüzden metal malzeme konusunda uzun süredir aynı firma ile çalıştığını belirtmiştir. Binanın sonuç formu Gehry'nin model üzerinde elle yaptığı çalışmalarla belirlenerek dijital ortama aktarılmaktadır. Akustik ve dış cephedeki gece aydınlatması gibi diğer önemli sorunlar da yine maketler üzerinde yapılan çalışmalarla belirlenmektedir (Özeke, 2000, s:77).

Gehry günümüzde bilgisayar destekli tasarımın yapan mimarların aksine, bilgisayarı tasarladığı formları üretilebilir hale getirmek için kullanır, bilgisayar yardımı ile tasarım yapmaz. CATIA programı sayesinde heykelsi form üretimini belirli bir sistematığa oturtabilmiş bu da ona tasarımda daha fazla özgürlük kazandırmıştır.

Gehry ofisi günümüzde CATIA programını kullanma ve bilgisayar destekli tasarım konusunda çok fazla ilerlemişlerdir. Hatta mimarlık bürosundan bağımsız olarak müdürlüğünü Dayne Myers'in yaptığı Gehry Technologies adlı bir şirket kurulmuştur. Bu şirket piyasadaki pek çok ünlü mimara tasarım ve modelleme hizmeti vermektedir.

## **5.2 Frank Gehry'nin Ekspresyonist Yapılarından Örnekler**

Frank Gehry'nin Ekspresyonist mimari yapılarının sayısı oldukça fazladır, ancak bu bölümde daha çok Gehry'nin kariyerinde belirgin aşamalar oluşturan yapıları ile güncel projeleri seçilmiştir. Yapılar detaylı olarak incelenerek Ekspresyonist öğeler ortaya çıkarılmıştır. Guggenheim Müzesi yapısında CATIA bilgisayar programını kapsamlı olarak kullanmaya başlaması ile form tasarımı açısından büyük ölçüde bir özgürlük kazandığı için özellikle bundan sonraki tasarımları Ekspresyonist açıdan daha verimli olmuştur. Ancak bu bölümde yapılarını CATIA öncesi ve sonrası olarak ayırmak yerine daha erken yapıları da dâhil olmak üzere hepsi Ekspresyonist Yapılar başlığı altında toplanmıştır. Gehry'nin heykelsi formlarını gerçekleştirmede önemli bir yardımcı olan CATIA programından önceki bölümde detaylı olarak bahsedilmiştir bu kısımda da yapılarda yeri geldiğinde kısaca tekrar değinilecektir. Bu bölümde yapılar katalog şeklinde incelenmiştir. Her yapı; künye bilgisi, proje hakkında genel bilgi, vaziyet planı, form ve cephe, planlar ve iç mekân son olarak da Ekspresyonist Mimari özellikleri açısından ele alınarak değerlendirilmiştir.

### 5.2.1 Aerospace Müzesi (Aerospace Museum)

**Yer:** California

**Yapım Yılı:** 1982 - 1984

**İşveren:** Bilim ve Endüstri Müzesi

**Program:** Sergi galerileri, dört yüz otuz koltuklu tiyatro, teraslar ve bahçeler.

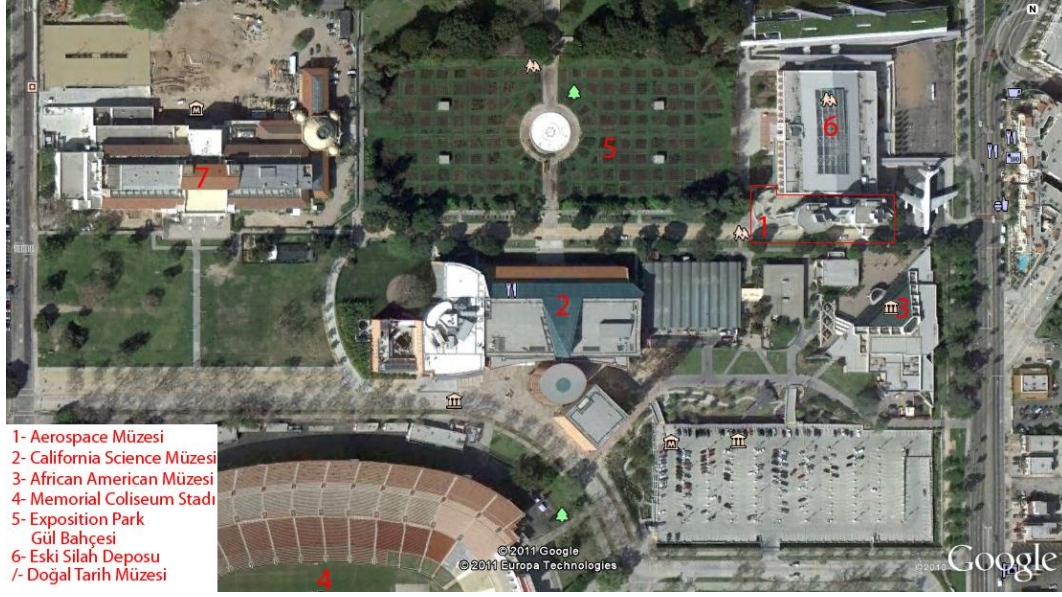
**Malzeme:** Çelik, betonarme, metal plaka, alçı sıva



**Şekil 5.6 :** Aerospace Müzesi Ön Cephe (Url-26).

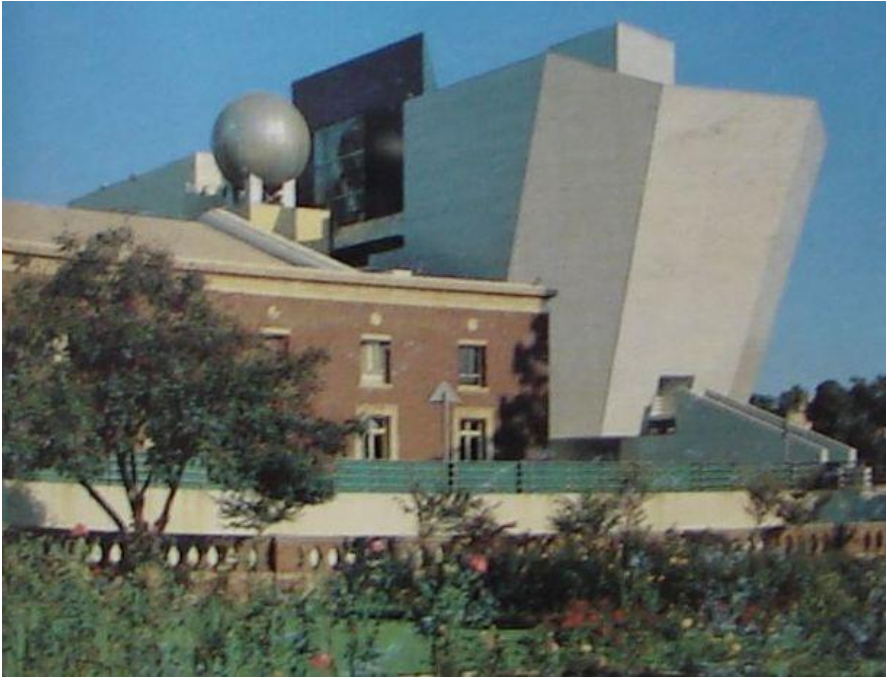
Exposition Park üzerine kurulan bu müze projesi 3,4 milyon dolar bütçe ile tasarlanmıştır (Şekil 5.6). Yapının havacılık ve uzay sanayini temsil etmesi işverenin önemli bir isteği olmuştur. Çünkü bu yapı ile kuruluş için gerekli sermayeyi elde etmek üzere yatırımcıları çekmek ana hedef olmuştur. Bina Exposition Park'ın kuzeydoğu köşesinde eski silah deposunun sonunda, önceki uzay ve havacılık Merkezi'nin yerinde konumlandırılmıştır. Arazinin büyük bir alanında evler, her türden dizi dizi şehir yapıları “Memorial Coliseum Stadyumu”, büyük bir gül bahçesi, çeşitli müze binaları İspanyol etkili Beaux-Arts ekolü yapılardan çağdaş denilebilecek tuğladan kutu biçimli yapılara kadar çeşitli stilde binalar sıralanmaktadır (Şekil 5.7) (Cobb ve Diğ., 1986).





**Şekil 5.7 : Aerospace Müzesi Geniş Vaziyet Planı (Url-27).**

Proje Park içine uygulanacağından, Gehry park ölçeğinde çeşitli yerleştirme stratejileri üzerinde çalışarak yapının son vaziyet planı projesini belirlemiştir. Alınabilecek en iyi kararlar yapıyı, gelecekte müzenin bir parçası olarak yeniden tasarlanabilecek mevcut eski silah deposu binasına dayamıştır (Şekil 5.8). Bu sayede Gehry'nin binası ise yeşil bir yaya meydanı ile yüz yüze konumlanmıştır (Cobb ve Diğ., 1986). Böylece müzenin eski silah deposu ile bir bağ kurmasını sağlamış ve yerleşmiş bu vaziyet planı içerisinde yeni binayı bir vitrin şeklinde ön plana çıkartmıştır.



**Şekil 5.8 : Müze'nin Exposition Park'tan Görünümü (Cobb ve Diğ., 1986).**



**Şekil 5.9 :** Müze'nin IMAX Tiyatro Tarafı (Url-28).

Müze kalabalık park peyzajı içinde bir öge olarak tasarlanmıştır. Bunun yanı sıra, doğu yönüne doğru Gehry tarafından tasarlanan sekizgen IMAX tiyatro ve güney cephesine asılı duran uçağı da içeren eski ve yeni müze yapıları topluluğu için girişken bir karşılayıcı mekân oluşturmuştur (Şekil 5.9). Tasarımın ilk aşamasında ana karar mevcut silah deposunu tamamen yenilemek yerine etrafına bazı binalar ve formlar yerleştirmek olmuştur. Gehry'ye göre, heykelsi formlar eski silah deposunun görünüşünü düzenleyecek ve onu daha güçlü ve heyecan verici bir hale getirecektir. Bu fikir tasarımın başlangıç noktasını oluşturmuştur. Sonradan eklenecek fonksiyonlar ise tiyatro ve teraslar olmuştur (Cobb ve Diğ., 1986, s:160-161).

Bu yapıda Gehry birbiri yanında yerleştirilmiş heykelsi formların farklılaştırılmasını ve bitişik açılı parçalardan yine heykelsi kalitenin elde edilmesini araştırmıştır. Böylece bu parçalar çatışma içinde değil birbirleriyle bir yerleştirme ilişkisi içinde konumlanabilmiştir. Müze yapısının teknolojik programı endüstriyel malzemenin kullanımını destekler niteliktedir. Cephedeki cam, çelik, metal levha kullanımı binanın düzensiz ama şehir ölçeği içinde kendine yer bulmuş soyut formunu desteklemektedir (Cobb ve Diğ., 1986, s:160-161).





**Şekil 5.10 :** Yapıyı Oluşturan Kütlelerin Görünüşü (Url-29).

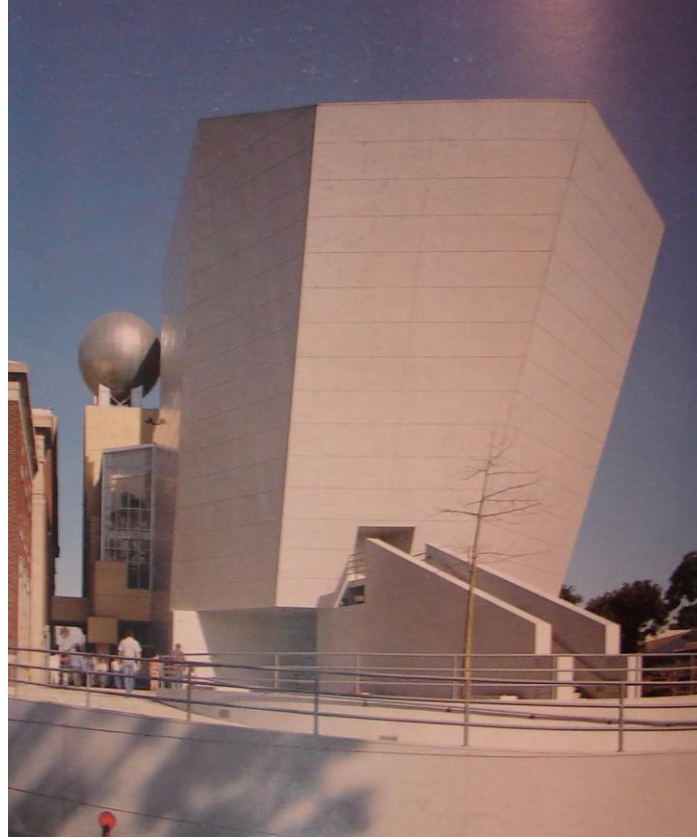
Gehry'nin tasarladığı hareketli güney cephesi tüm müze adına bir reklam tabelası gibi hizmet vermektedir. Kompozisyon elemanları olan göreceli bir sadelik içindeki taş kaplanmış kutu ve büyük ve metal kaplamalı bir poligon form, parlak büyük bir duvarla bölünmüş ve üçgen prizma pencereler ve metalik bir küre ile taçlandırılmıştır. Yapıyı oluşturan kütlelerin farklı form ve malzemeleri kompozisyon bütününde bir çatışma durumu yaratmıştır ancak bu aynı zamanda yapıya hareket kazandırmaktadır (Şekil 5.10) (Cobb ve Diğ., 1986, s:161).



**Şekil 5.11 :** Jet Uçağı Modeli (Url-30).

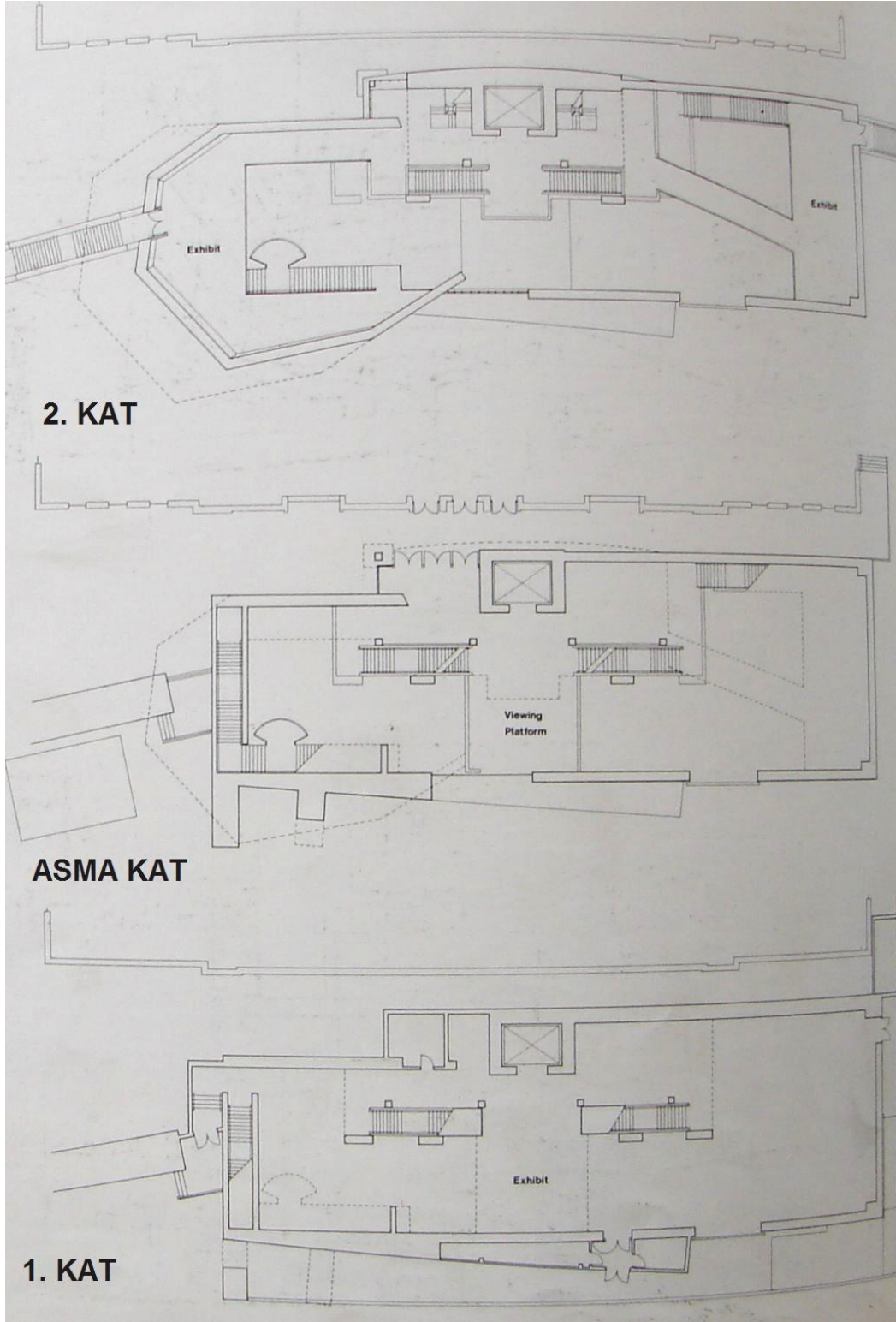


Bu reklam tabelası durumundaki cephenin en aşırı elemanı, F104 Starfighter jet uçağı modelidir (Şekil 5.11). Jet on iki metre yüksekliğindeki hangar kapısı üzerinde asılı durmaktadır ve Müze'nin fonksiyonunu açıkça belirtir niteliktedir (Cobb ve Diğ., 1986, s:161). Gehry'nin ekspresyonist yapılarında kavramsal metaforlar kullandığı bilinmektedir. Ancak burada bunu daha ileri bir safhaya taşıyarak fonksiyonu temsil eden bir objeyi dikkat çekmek ve hareketi vurgulamak üzere diğer formlarla birlikte kullanarak cephe kurgusunu oluşturmuştur.



**Şekil 5.12 :** Kıvrılan Rampa ve Müze Girişi (Cobb ve Diğ., 1986).

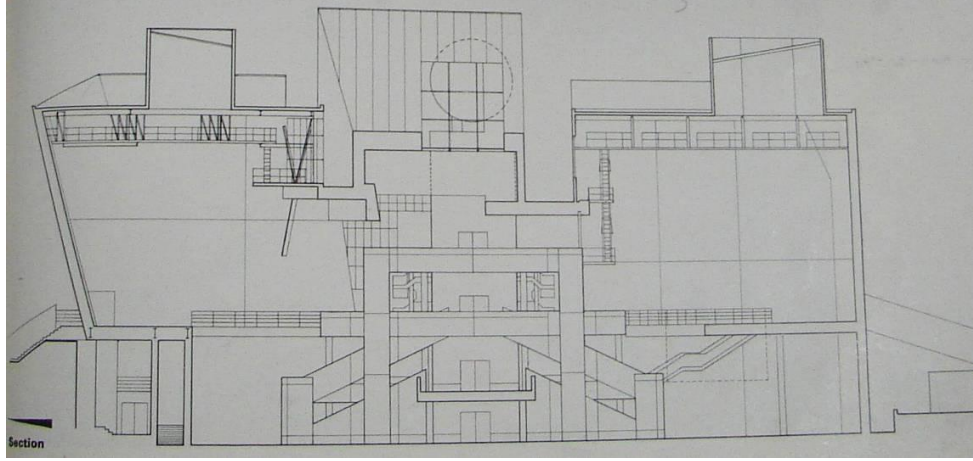
Ana girişe ulaşmak üzere yönlendirilmiş bir rampa güney cephesinden yani yeşil yaya meydanı tarafından kıvrılarak metal poligon formun etrafından dolanarak ve binanın kuzey kısmına doğru ilerleyerek girişin olduğu noktaya ulaşır (Şekil 5.12). Müze girişi eski silah deposu girişinin tam karşısında planlanmıştır. İki giriş de sokak yönlerinden verilmiştir. Bu noktada metalik küre formu da bu kez yapının arka kısmına vurgu yapmaktadır. Giriş tek başına bir sera strüktürü şeklindedir, bu açıdan Gehry'nin "Santa Monica Evi", "Loyola Hukuk Okulu" projeleri ile benzerlik göstermektedir (Cobb ve Diğ., 1986, s:161).



**Şekil 5.13 : Müze Sergi Alanı Kat Planları (Cobb ve Diğ., 1986).**

Plan şeması üzerinde sergi mekânları ve seyir platformları ana fonksiyonlar olarak tanımlanmıştır (Şekil 5.13). Yapı kesiti (Şekil 5.14) büyük objelerin sergilenmesine olanak sağlayan geniş galeriler ve geniş bir seyir açısı sağlayan balkonlardan oluşmaktadır.

Yapı içerde ve dışarıda heykelsi karakter taşıyan hangar biçimli dev bir mekan olarak tasarlanmıştır. İç mekânda süreklilik amaçlanmıştır. Yapı ilk kez çerçevelenip kapatıldığında iç mekân oldukça ihtişamlı olmuştur. Bunun üzerine Gehry yapıyı “Bir gotik katedral tasarlamaya en fazla burada yaklaştım” diyerek tanımlamıştır (Cobb ve Diğ., 1986, s:160-161).



şekil 5.14 : Müze Kesiti (Cobb ve Diğ., 1986).



şekil 5.15 : Müze Sergi Galerileri (Cobb ve Diğ., 1986).

İç mekân, uçak ve diğer büyük ölçekli uzay ve havacılık objelerine ev sahipliği yapabilecek şekilde tasarlanmıştır. Çok büyük ölçekli hangar kapıları bu tür büyük objeleri kolaylıkla hareket ettirmeye imkân vermektedir. Taşıyıcı strüktür çatı ışıklıklarına doğru taşıdığı katlarla birlikte görünür hale gelmektedir. Sergi salonundaki büyük galeriler yapının her katından gelişmiş bir bakış açısı sağlamaktadır (Şekil 5.15). Sıklıkla kullanılmış çatı ışıklıkları sayesinde doğal ışık sergi mekânını çoklukla aydınlatır. Çatıdan gelen bu ışık gökyüzü ve uçuş temalarına vurgu yapmaktadır (Friedmen ve Ragheb, 2001, s:61).

Bu yapıda Gehry'nin Ekspresyonist tutumu içinde vurguladığı önemli özelliklerden olan hareket kavramı ön plana çıkmaktadır. Yapının en belirgin özelliği kendisinin de belirttiği gibi metal malzeme kullanımı ile cephede yarattığı hareket olmuştur. Bu buluşunu ileriiki projelerinde de geliştirerek kullanacaktır. Bunun yanı sıra yapıyı oluşturan farklı formdaki kütleler tasarımın bütününde bir çatışma durumu içinde birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu yerleşim yapıya hareket kazandıran diğer bir özelliktir. Daha önce yukarıda bahsedildiği gibi Gehry'nin Winton Konuk Evi projesinde denediği kütlelerin dinamik kurgusu ve formların bir araya gelişinde aradaki boşlukların doldurulup çıkartılması ile yeni biçimlerin üretilmesi mantığı burada daha da geliştirilmiştir. Tüm bu formların dış cephede çarpışması ile oluşan dinamizm içerde tek mekânda birleşerek ve büyük galeriler oluşturarak devam ettirilmiştir.



### 5.2.2 Vitra Tasarım Müzesi (Vitra Design Museum)

**Yer:** Weil am Rhein, Almanya

**Yapım Yılı:** 1987 - 1989

**İşveren:** Vitra

**Program:** Modern mobilya tasarımı müzesi, atölyeler, arşiv, restoran, koruma laboratuvarı, kütüphane

**Malzeme:** Beyaz alçı sıva, titanyum – çinko alaşımı



**Şekil 5.16 :** Vitra Tasarım Müzesi, Ön Cephe (Url-31).

Vitra Mobilyaları yönetim kurulu başkanı Rolf Fehlbaum bu müzeyi bağımsız bir hayır kuruluşu olarak 1989 yılında açmıştır. Halen Vitra Vakfı'nın tüm masraflarının üstelendiği bu müzenin bir başka şubesi Berlin şehrinde 2007 yılında açılmıştır (Şekil 5.16). Vitra Design Museum binası Frank Gehry'nin Avrupa kıtasındaki ilk projesi olarak tanımlanır. Gehry müzenin yapımında Almanya'nın Lörrach şehrinde mimarlık yapan Günter Pfeifer ile işbirliği yapmıştır (Url-31).

Frank Gehry Rolf Fehlbaum ile onun için tasarım yapan heykeltçi arkadaşları Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen vasıtasıyla tanışmıştır. Bunun öncesinde Fehlbaum Gehry'den kendisi için bir sandalye tasarımı yapmasını istemiş ancak bu gerçekleşmemiştir. Heykeltçi Oldenburg, Fehlbaum için “Toll-Gate” isimli bir heykel çalışması yapmıştır bu eser Fehlbaum'un babasına bir doğum günü hediyesi olmuştur. Buna karşılık annesi için de bir mobilya müzesi kurmaya karar vermiştir.

Böylece Gehry ve Fehibaum bu kez müze tasarımı için yeniden görüşmüşlerdir. Onun kafasındaki mekan küçük bir atölye gibi sadece özel sandalyelerin sergileneceği bir müzedir. Başlangıçta koleksiyonunda sadece iki yüz parça vardır. Gehry'nin düşüncesine göre birinde sandalyelerin sergilendiği, diğerinde de iç mekan sistemleri ile ilgili sempozyumların düzenleneceği iki mekana ihtiyaç vardır buna göre toplamda iki galeri alanı istenmiştir (Friedmen ve Ragheb, 2001, s:95).

Gehry bunun küçük bir proje olmasına karşın Los Angeles'ten yürütülemeyeceğini ve işverene yüksek ücretler çıkaracağını düşünmüştür. Ayrıca Fehibaum'un yerel bir mimarla çalışmasının daha verimli olacağını belirtmiştir. Fehibaum ise bu müze projesinin yanı sıra büyük bir fabrika da inşa etmek istediklerinden bahsetmiştir. Bunun üzerine Gehry tüm tasarımı kendisine bıraktıklarında iyi bir iş ortaya çıkacağını ve fabrikanın bir kutu bile olsa çalışabileceği düşüncesini dile getirmiştir. Bu fikri Fehibaum tarafından beğenilir ve böylece fabrikayı da Gehry'nin inşa etmesi kararlaştırılmıştır. Fehibaum müzenin ve fabrikanın tasarımından çok hoşnut kalmıştır ve çok verimli bir iş olduğunu dile getirmiştir. Fehibaum 'a göre, eğer fabrikanın çekici bir girişi olmazsa insanlar ana girişi kullanmak yerine kestirme yollardan içeri girmeye çalışacaklardır (Şekil 5.17). Böylece Gehry tarafından fabrika için heykelsi bir giriş tasarlanmış ve müze ile ilişkilendirilmesi konusunda vaziyet planı üzerinde çalışarak karar verilmiştir (Friedmen ve Ragheb, 2001, s:97).



**Şekil 5.17 :** Vitra Tasarım Müzesi ve Fabrika İlişkisi (Friedmen ve Ragheb, 2001).

Müzenin koleksiyonun daha çok mobilya ve iç mimarlığa dayanmaktadır. Koleksiyonda sergilenen eserler Charles Eames, Ray Eames, George Nelson, Alvar Aalto, Verner Panton, Dieter Rams, Jean Prouvé, Richard Hutten ve Michael Thonet gibi tasarımcılara aittir.

Bu haliyle müzenin koleksiyonu dünyanın en büyük modern mobilya tasarımlarını içermektedir. Bu tasarımlar 19. Yüzyıl ile günümüz arası eserleri içermektedir. Rolf Fehlbaum'un kişisel koleksiyonunun müzenin sabit sergilenen eserleri arasında yer almaktadır. Buna ek olarak Zaha Hadid gibi ünlü tasarımcıların da sandalyeleri sergilenmektedir (Url-31).

Müze bir başka müzeden belli grup eserleri ödünç alarak geçici sergiler de düzenlemektedir. Bu müzelere de kendi koleksiyonunu geçici sergilemesi için ödünç vermektedir. Sergilere ek olarak müzede atölye çalışmaları, yayınlar, arşiv, yenileme ve koruma laboratuvarı ve araştırma kütüphanesi yer almaktadır. Ayrıca Vitra mobilyaları ile ilgili rehberli turlar da düzenlenmektedir (Url-31).

İki katta toplam sekiz yüz metrekareye yayılmış olan proje temelde, bir dizi basit kutuların karmaşık bir kompozisyon içinde ele alınmasından oluşmaktadır. Tam karşısında eski ve yeni fabrika yapılarının yer aldığı tasarım müzesi, yapı boyunca kıvrılan merdiveni ve karmaşık biçimsel anlayışıyla dikkat çekicidir. Tasarım anlayışı olarak Ekspresyonizm ile Uluslararası Tarzın bir sentezi olan bu yapı, beyaz kütleleriyle adeta 1930'ların modern tavrını yansıtmaktadır. Binanın birbiriyle kesişen kütleleri doğu köşesindeki mekânlar ve ikinci kattaki galerilerde ilginç görsel etkilere yol açmaktadır (Boyut, 2000).



**Şekil 5.18 :** Vitra Tasarım Müzesi, Arka Cephe (Url-31).

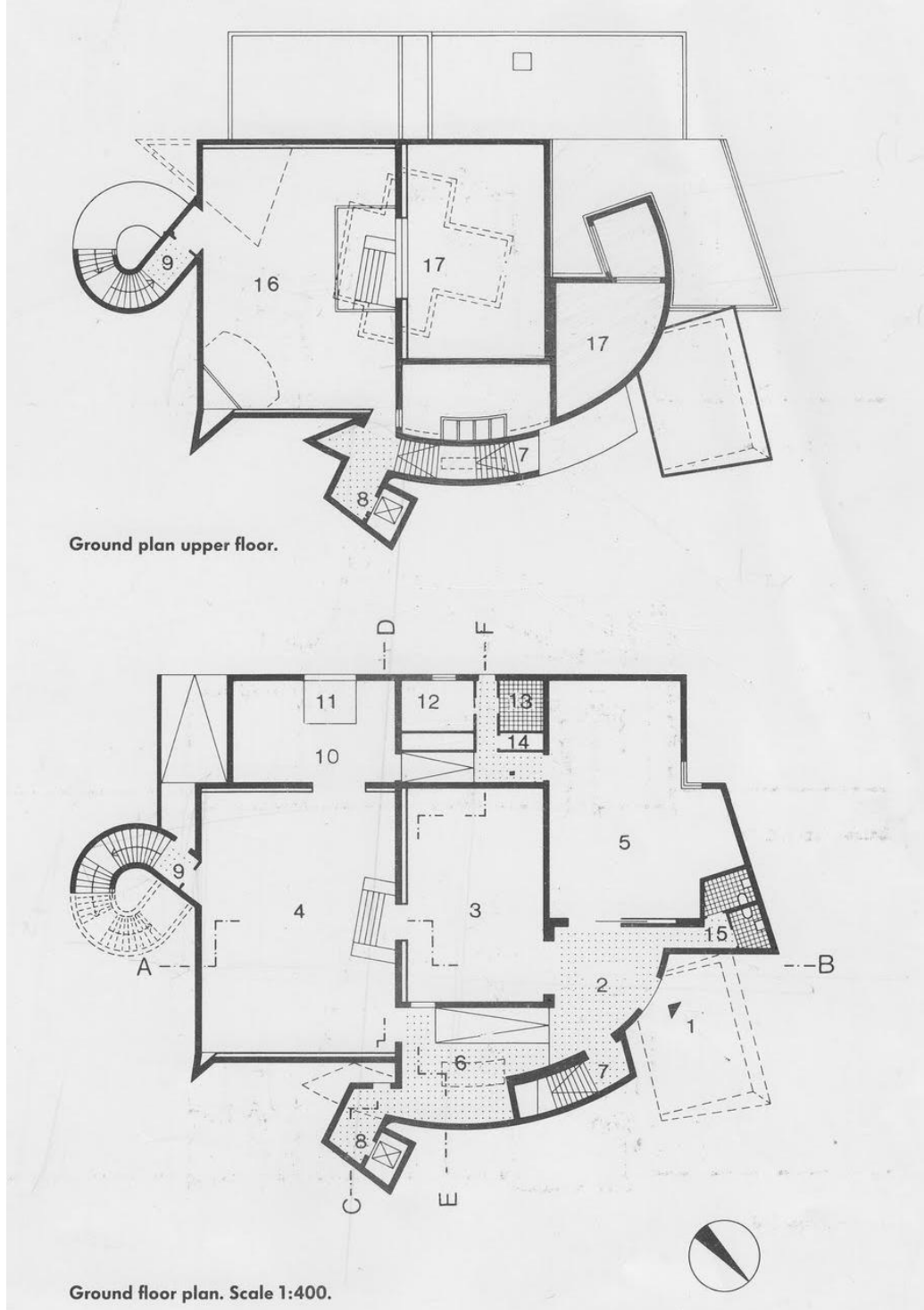
Gehry bu tasarımda eğrisel formlarla açısall formların bir biri içene geçişiyle genel yapı biçimini kurgulamıştır. Beyaz ve eğimli formların biçimleri bu şehre oldukça yakın olan Fransa'nın Ronchamp şehrinde Le Corbusier tarafından tasarlanmış Notre Dame du Haut şapeline de referans verdiği düşünülebilir (Url-31).

Gehry ve Günter Pfeifer ilk etapta, Rolf Fehlbaum'ün özel sanat koleksiyonuna ev sahibi yapacak bir yapı tasarlamayı amaçlamışlardır. Ancak sonradan Frank Gehry yapıya daha fonksiyonel görünen bir üretim atölyesi ve yakınlarda olan Vitra fabrikası ile bir bağlantı bölgesi de eklemiştir. Bu yapının tasarımında beyaz sıva ve titanyum-çinko alaşımı bir malzeme kullanmıştır (Şekil 5.18) (Url-31).

Vitra Tasarım Müzesi'nin beyaz alçı sıva ve çinko malzemenin birlikte kullanıldığı kaplaması; yatay ve düşey düzlemler, aynı zamanda da iç ve dış mekânlar arasındaki farkları bulanıklaştırır. Gehry'nin ilk dönem yapıtlarının tersine bu bina artık parçaların birleşmesinden ibaret değildir, içe bükülen, kendinden dışarı doğru devinen birleşik heykelsi bir bütündür (Borden ve Diğ., 2009).

Bina cephesi, beyaz formların sürekli değişen bir biçimde kıvrılarak dönme hareketi ile tanımlanabilir. Formların her biri diğeri ile görünüşte belirgin bir ilişkiden yoksundur, bu kıvrımların iç mekandaki yansıması ise dinamik güçlü bir karşılıklı etkileşim olarak ortaya çıkmaktadır. Bütün olarak bakıldığında, bu tasarım birbirine dolaşmış ama tutarlı bir görünüm çözümü sunmaktadır. Gehry'nin başka yapılarında da uyguladığı bu öneri ile birbirinden farklı fonksiyonel ve mekansal istekler daha merkezci bir şekilde ele alınarak, yine görsel olarak çelişen ama mekansal bütünlük içinde olan bir yapı meydana getirilmiştir (Heyer, 1993). Gehry'nin Vitra Tasarım Müzesi, yapıyı oluşturan parçaların özenli bir şekilde bir araya getirilmesidir. Rampa, asansör, üst pencereler ve çatı ışıklıkları gibi yapıyı oluşturan her öge kendi formunu koruyarak aynı anda bir bütünün içinde diğeri öğelerle ilişki kurmaktadır. Dolu bir yamuk biçimli kütle ana girişin üzerinde konumlanmıştır ve şüpheli duruşuna ve ağır kütleline karşı bir saçak görevi görmektedir. Tüm yapı düz beyaz rengi nedeniyle bu farklı formların oluşturduğu yapıda tehditkâr bir görünüm yerine sallanan yumuşak bir kütle çağrışımı yapmaktadır. Yapıyı oluşturan farklı biçimdeki kütleleri çevreleyen metal borular formlara vurgu yapmaktadır. Çatı ışıklıkları da iç mekana giren ışığı en iyi biçimde almak ve yansıtmak üzere kendine has formlarla tasarlanmıştır (Mattingly, 1999, s:22).





**Şekil 5.19 :** Vitra Tasarım Müzesi, Zemin Kat ve 1.Kat Planı (Url-32).

Şekil 5.19’da görüldüğü gibi 1 numaralı bölüm müzenin ana girişidir. Yukarıda bahsedildiği gibi birinci kat hizasındaki ve planda kesik çizgi ile gösterilen yamuk formu ana girişin üzerinde saçak vazifesi görmektedir. 2 numaralı mekan giriş fuayesi olarak düşünülmüştür. 3 numaralı kısım iki katlı merkezi sergi alanıdır. Bu sergi alanında büyük bir çatı ışıklığı bulunmaktadır.

4 numaralı alan ise ikincil büyük sergi mekanıdır. Bu iki alanda da kalıcı ve geçici sergiler yapılmaktadır. 5 numaralı bölüm kütüphanedir. 6 numara ile gösterilen kısım kafeterya olarak düşünülmüştür.

7 ile işaretlenen merdivenler ile üst kata ulaşılır. 8 numara ise yine üst kata çıkan asansördür. 9 numaraları spiral merdiven de dışarıdan üst kata direkt ulaşım sağlar. 10 numaralı bölüm depo alanıdır. Hidrolik rampa 11 numara ile işaretlenmiştir. 12 numaralı kısım ofis bölümü olarak ayrılmıştır. 13 numaralı kısım mutfak, 14 numara da müzenin servis mekanlarıdır. 15 ile işaretlenmiş bölüm giriş holü ile ilişkilendirilmiş tuvaletlerdir. Birinci kat planında 16 numara ile işaretlenmiş bölüm üst kat sergi alanıdır (Şekil 5.20). 17 numara ile gösterilen kısımlar ise galeri olarak ayrılmıştır (Url-32).



**Şekil 5.20 :** Vitra Tasarım Müzesi, Galeri (Url-33).

Vincent Scully'ye göre; “ Gehry günümüzdeki diğer mimarlara göre rüya alemleri yaratmak konusunda geleneksel biçimleri beklenmedik bir biçimde değiştirerek ileri gitmek için daha isteklidir” (Mattingly, 1999, s:22). Bu yapıdan da anlaşılacağı gibi Gehry'nin yaptığı bilinen saf geometrileri alışlagelmeyen farklı biçim kurguları içinde çarpıştırmaktır.

Bu yöntemle sonuçta dikkat çekici ve çarpıcı yapılar ortaya çıkartmayı başarmıştır. Yarattığı bu farklı atmosfer aslında bilinen formların abartılması, bozulması ve farklı konumlandırılması ile tasarlanmıştır.

Bu yapı Gehry'nin Ekspresyonist tutum içinde anlatmaya çalıştığı hareket kavramı için kullandığı eğik açılı mimari öğelerin yanına, ifadeci yönden kuvvetli, heykelsi eğrisel biçimleri de eklemeye başladığı bir proje olmuştur. Bu açıdan bakıldığında hareketli eğik açılarla kıvrımlı formlar birbiri içine geçmiş olarak bütüncül Ekspresyonist tasarım kurgusunu oluşturmuştur. Cephede bitiriş malzemesi olarak kullandığı beyaz sıva ile heykelsi kıvrımların oluşturduğu hareketliliği biraz daha yumuşatmak istemiştir. Gehry'nin ifadeci tasarım sistemi içinde Müzenin en önemli yanı; bundan önce dinamik kütle kurgusu yaptığı, biçimleriyle oynadığı kütlelerde bu kez formal olarak tasarımını geliştirip heykelsi kıvrımlara ulaşmış olmasıdır.

### 5.2.3 Weisman Sanat Müzesi (Weisman Art Museum)

**Yer:** Minneapolis

**Yapım Yılı:** 1990 - 1993

**İşveren:** Minnesota Üniversitesi

**Program:** Sanat Müzesi

**Malzeme:** Paslanmaz çelik, tuğla

Weisman Sanat Müzesi Minnesota Üniversitesi Twin Cities Kampüsü içinde kurulmuştur (Şekil 5.21). Müzeye Minneapolis'in bir yerlisi olan Frederick R. Weisman'ın ismi verilmiştir. Los Angeles'ın tanınmış sanat koleksiyoncularından olan Frederick R. Weisman 1994 yılında vefat etmiştir. Kendisine adanmış ikinci bir müze Kaliforniya'nın Malibu kentindeki Pepperdine Üniversitesi'nde yer almaktadır (Url-34).



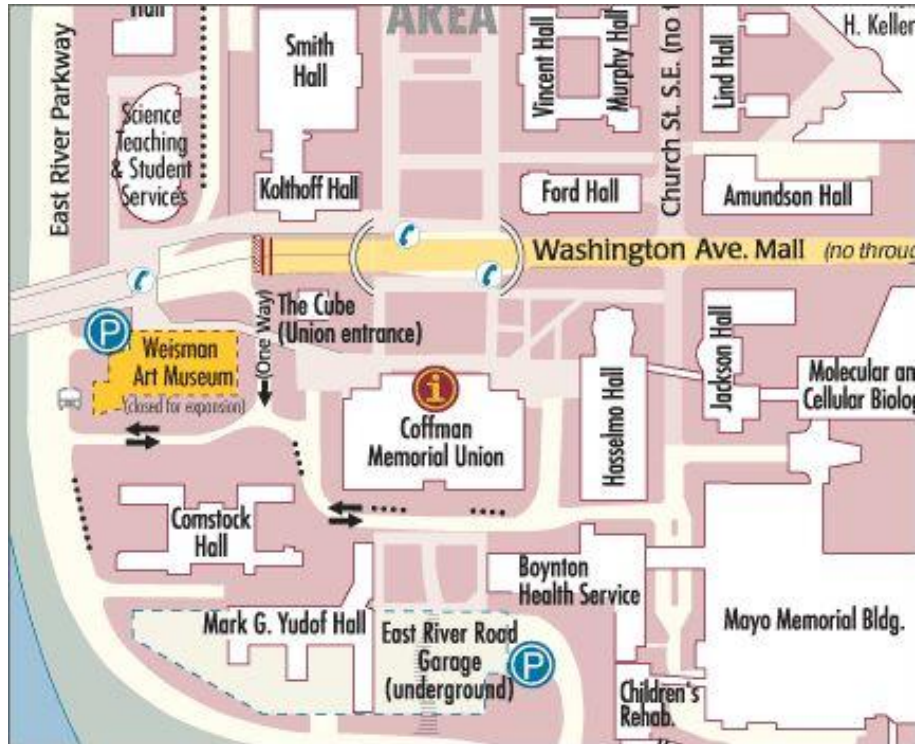
**Şekil 5.21 :** Weisman Sanat Müzesi, Batı Cephesi (Url-34).

Kampüsteki en önemli mimari tasarımlardan birisi olan bu bina Mississippi Nehri'ne bakan bir konumda yer almaktadır (Şekil 5.22). Doğusunda Washington Avenue Köprüsü bulunmaktadır (Url-34). Müze, pek çok yapının oluşturduğu kampüs bloğu içerisinde Washington Avenue Köprüsü'nün devamındaki ana yolla diğer birimlerle de ilişki halindedir (Şekil 5.23).





Şekil 5.22 : Müze Vaziyet Planı (Url-27).



Şekil 5.23 : Kampüs İçinde Müze'nin Yerleşimi (Url-35).

Şehirle bağlantı Washington Avenue Köprüsü ile sağlanır ve sonunda müzenin ana girişine ulaşır. Yayalar köprüden geldiklerinde, tam anlamı ile binanın aşağısında Gehry'nin imzası olan sütun gövdesi görünümlü üç ayaklı desteklerin taşıdığı paslanmaz çelik saçağa doğru çekilirler (Şekil 5.24). Müzenin diğer cephesi tıpkı doğu be batı kampüslerindeki baskın malzeme olan tuğladır (Friedmen, 1999).



**Şekil 5.24 :** Paslanmaz Çelik Saçak (Url-36).



**Şekil 5.25 :** Weisman Sanat Müzesi, Güneybatı Yönü (Url-37).

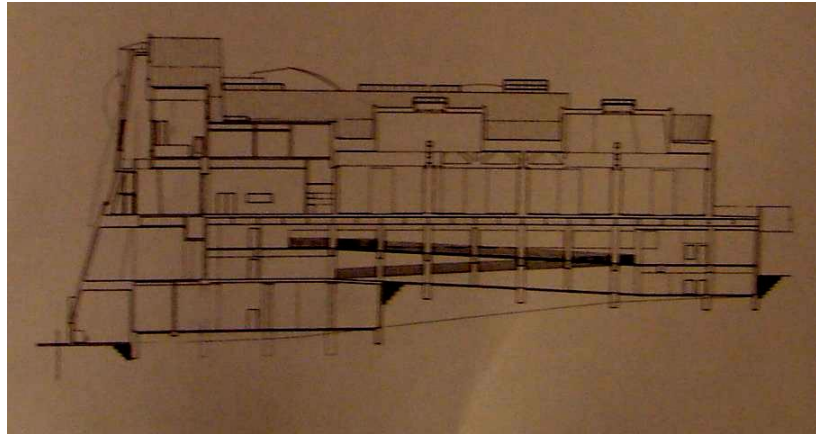
Yapı bakıldığı noktaya göre değişkenlik gösteren iki cepheye sahiptir. Kampüs tarafından bakıldığı zaman tuğladan oluşan cephenin bu yöndeki mevcut tuğla ve kumtaşından oluşan yapılar ile uyum içinde olduğu görülmektedir (Şekil 5.25). Aksi yönden bakıldığında ise eğrisel ve açısız zımparalanmış metal kaplamaların hareketli cephesi ortaya çıkmaktadır.



Yapının paslanmaz çelikten oluşan dış kaplamasını Frank Gehry ile birçok benzeri projelerde çalışmış A. Zahner Company adlı firma üretmiş ve monte etmiştir (Url-34). Frank Gehry bu binanın tasarımı sırasında malzeme olarak paslanmaz çelik kullanmıştır (Şekil 5.26). Bu malzemeyi Ellsworth Kelly'nin paslanmaz çelik heykellerinde görüp ona göre süet görünümünde olan bu malzemeyi beğenmiş ve projesinde kullanmak istemiştir. Araziye örnek bir malzeme maketi yerleştirmiştir. Ancak o sırada kar dolayısıyla yapılan tuzlama çalışmaları nedeniyle malzemede paslanma görüldüğü için üniversite paslanmaz çelik malzemeyi kabul etmemiştir. Ancak Gehry malzemenin güneş ışığı ile oluşan etkileyici ve ifadeci yansımalarından vazgeçmek istemediği için projede bunu kabul ettirmeyi başarmıştır (Friedmen, 1999).



**Şekil 5.26 :** Weisman Sanat Müzesi, Cephe Kaplaması (Url-38).

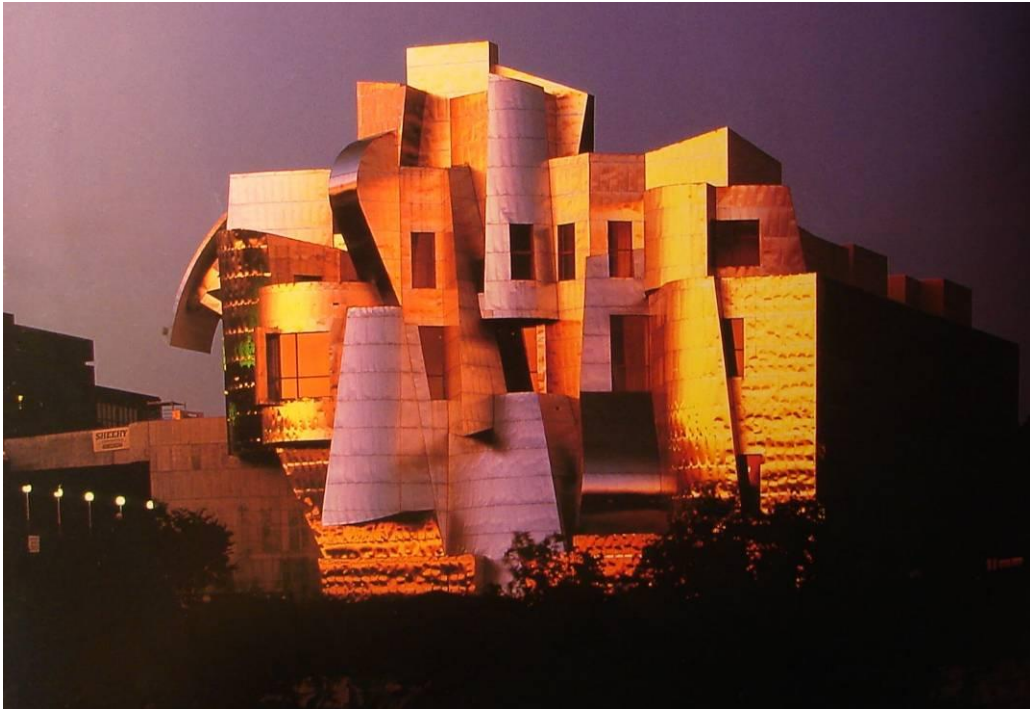


**Şekil 5.27 :** Weisman Sanat Müzesi, En Kesit (Friedmen, 1999).



**Şekil 5.28 :** Weisman Sanat Müzesi, Galeri’den Görünüm (Friedmen, 1999).

Müze binası toplam dört kattan oluşmaktadır (Şekil 5.27). İyi oranlanmış galeriler ve heykelsi çatı ışıklıkları sayesinde üçüncü katta iki kat yüksekliğinde olan ana galerilerde gün ışığı kontrollü olarak içeri alınmıştır (Şekil 5.28). Dördüncü katta yer alan ofisler de şehir manzarasını görmenin avantajına sahiptir (Friedmen, 1999).



**Şekil 5.29 :** Günbatımında Batı Cephesi (Friedmen, 1999).



Weisman Sanat Müzesi'nin iki önemli rolü vardır. İlki Minnesota Üniversitesi için önemli bir sanat müzesi işlevi gerçekleştirmesidir. İkinci olarak da Mississippi Nehri'ne adanmış olağanüstü parıltılı bir heykel olmuştur. Güneş ışınları ve nehrin sularının batı cephesine yansması sürekli değişen bir form kurgusu meydana getirmiştir (Şekil 5.29) (Friedmen, 1999).

Yapının tamamındaki hareket anlayışını vurgulayan eğik açılı ve eğrisel heykelsi formların yanı sıra kullanılan metal malzemenin ışık gölge oyunları ile yarattığı dinamizm tasarıma yansıtılmıştır. Ekspresyonist Mimari'nin özellikleri heykelsi form ve hareket kavramının yanı sıra, disiplinler arası çalışma ve etkileşim konusunda önemli bir örnektir. Yukarıda da bahsedildiği gibi yapının malzemesi Gehry tarafından Ellsworth Kelly'nin heykellerinde keşfedilmiştir. Bu noktada Gehry heykel sanatçısının eserini kendi tasarımı için bir prototip olarak görmüş sonra kendi tasarında uygulamıştır. Böylece Kelly'nin heykelleri Gehry için tasarım sırasında sıklıkla kullandığı çalışma maketlerinden biri olmuştur. Bu güçlü ifadeci özellikleri ile Weisman Sanat Müzesi, Gehry'nin Ekspresyonist tasarım sisteminde üst seviyedeki Guggenheim Bilbao Müzesi öncesi gerçekleştirdiği önemli Ekspresyonist yapılarından olmuştur.

#### 5.2.4 Guggenheim Müzesi, Bilbao (Guggenheim Museum, Bilbao)

**Yer:** Bilbao, İspanya

**Yapım Yılı:** 1991-1997

**İşveren:** Concorcio del Proyecto Guggenheim ( Bask Bölgesi Yönetimi) ve Solomon R. Guggenheim Vakfı

**Program:** Kalıcı koleksiyonlar ve geçici sergi için alanlar, yönetim ofisleri, 300 kişi kapasiteli oditoryum, restoran, satış alanları, halk meydanı ve su bahçesini içeren modern sanatlar müzesi.

**Malzeme:** Betonarme, çelik, İspanyol kireçtaşı, titanyum ve cam

Müze ilk adımında önceleri ticaret ve antrepo bölgesi olan Nervion Nehri'nin iyileştirme politikasının bir aşamasıdır. Frank Gehry tarafından 1997 yılında tamamlanmıştır (Şekil 5.30).



**Şekil 5.30 :** Guggenheim Müzesi, Bilbao (Gilbert-Rolfe, 2002).

Bilbao kenti için Bask yönetimi geniş çaplı bir dönüşüm projesi planlamıştır. Ana kaynaklarını kentsel ölçekte havaalanı, metro istasyonu gibi genel kullanım alanlarında dönüşüm projeleri için değerlendirilmiştir.

Bu projelerin yanı sıra da terk edilmiş erken 20. Yüzyıl sanayi yapılarının da korunması ve kültürel aktivitelere hizmet edecek yeni işlev kazandırılması konusu da gündeme gelmiştir. Bunun için de kaynak olarak Guggenheim Vakfı seçilmiş ve endüstri yapılarındaki dönüşüm projeleri ile bilinen Frank Gehry ile kontak kurulmuştur. İlk aşamada Alhondiga isimli erken 20. Yüzyıl yapılarından olan ve şarap deposu olarak yapılmış bir antrepoya yeniden işlev kazandırılması düşünülmüştür.

Ancak Gehry bu yapının müze binasına dönüşümünün uygun olmadığı konusunda fikir bildirir ve bugünkü müzenin yerini önermiştir. Araziyi köprü'nün altında da devam ettiği için beğenmiş ayrıca güzel sanatlar Müzesi'nin yakınında olduğu için kurulabilecek potansiyel bir ilişkiyi de önermiştir. İşveren başka mimarlardan da öneri istemiş ama sonunda bu yapının Sydney Opera Binası gibi şehrsel açıdan simge bir yapı olması gerektiği kararı verilerek Gehry'nin önerisi seçilmiştir (Bruggen, 1997).

Müze Bask bölgesinin en büyük şehri için ekonomik kalkınma, iyileştirme planının bir bölümü olarak kabul edilir ve şehre simge bir yapı kazandırmak açısından başarılı olmuştur. Binanın tek başına ekonomik ve kültürel etkisi 1997 yılındaki açılışında hissedilmiş ve "Bilbao Etkisi" olarak adlandırılmıştır. Bu etki ile dünya çapında pek çok çağdaş mimar tarafından, aynı başarıya ulaşmak için çok sayıda simge yapı yapılmıştır. Bu başarı bir teşvik oluşturmuş ve mimarının elindeki gücü kullanma başarısına dikkat çekmiştir (Friedmen ve Ragheb, 2001, s:161).

19. Yüzyıl şehir merkezi ile binanın arazisinin batı kısmını birleştiren Puente de la Salve köprüsünden gelindiğinde müze şehrin giriş kapısı haline dönüşmektedir. Müzenin girişinde bir halk meydanı konumlandırılmıştır (Şekil 5.31). Bu yerleştirme sayesinde Güzel Sanatlar Müzesi ve Guggenheim Müzesi arasındaki yaya trafiği desteklenmiştir. Oditoryum, restoran ve satış alanlarını içeren genel aktivitelere hem ana meydandan hem de müzenin içinden ulaşılabilir. Bu ikili geçiş, bu mekanları müzeden bağımsız olarak da idare etmeyi sağlar ve yapının bu bölümlerinin Bilbao şehir yaşantısının bir parçası olmasına izin verir (Dal Co ve Forster, 1998, s:483).

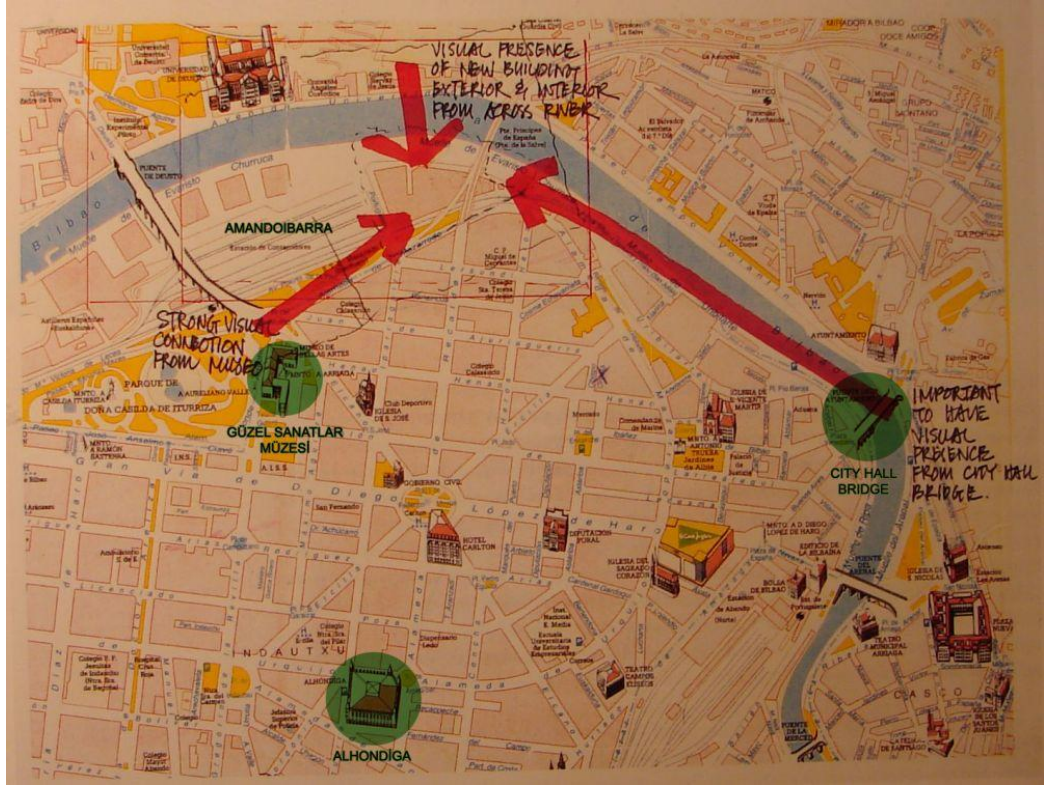


**Şekil 5.31 :** Müze Güney Cephesi Meydan ve Giriş (Gilbert-Rolfe, 2002).

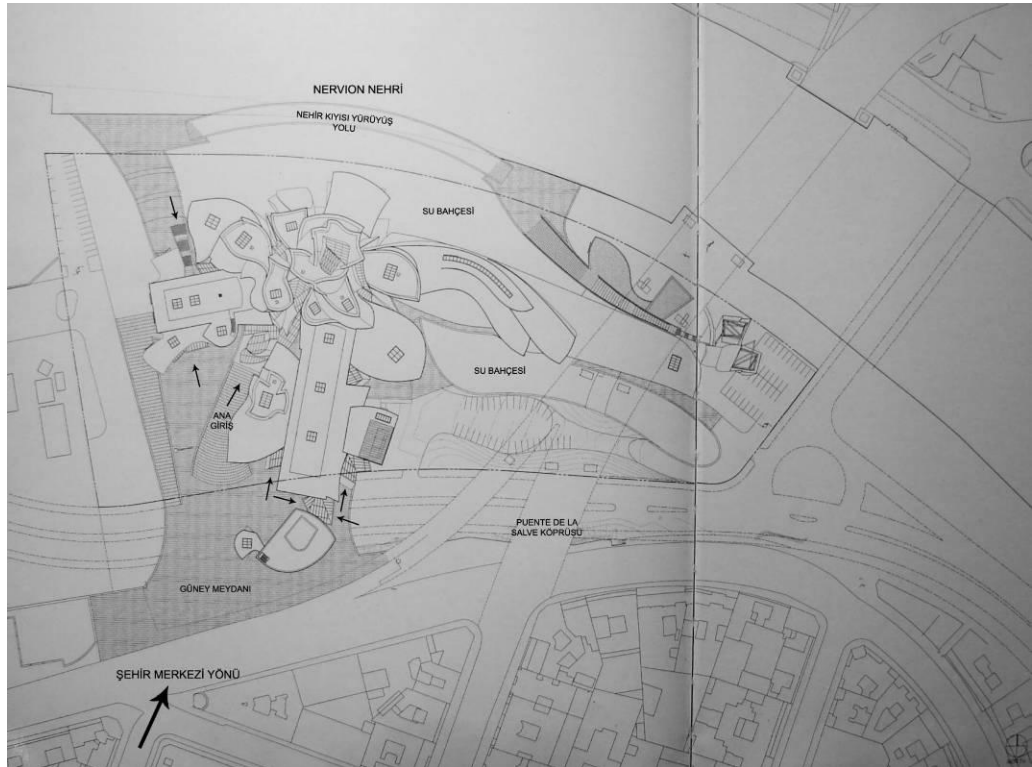
Guggenheim Müzesi'nin ana girişi şehrin iş, alışveriş merkezi ve tarihi bölgesi ile direkt olarak bağlantılıdır. Yapı, eski belediye binası, üniversite ve Güzel Sanatlar Müzesi'nin oluşturduğu kültür üçgenini içinde yer almaktadır (Dal Co ve Forster, 1998, s:483). Binanın etrafı çeşitli yaya yolları ve meydanları ile çevrelenmiştir. Bu sayede oluşturulan kamusal mekânlarla şehir halkı ile müze arasındaki ilişki kuvvetlendirilmiştir. Ayrıca bu yaya alanları Müze'nin komşu arazisinde yer alan, ıslah çalışmasından sonra şehre entegre edilmiş eski bir sanayi bölgesi olan Amandobarra'nın şekillenmesi açısından da şehir ölçeğinde önemli bir katkıda bulunmuştur.

Şehir ölçeğinde bakıldığında, Gehry müzeyi üç açıdan değerlendirmiştir (Şekil 5.32). İlk olarak nehrin karşı yakasından müzenin görsel vaziyetini göz önüne almıştır. İkincisi güzel sanatlar müzesi ile olan ilişkisini hesaba katmış ve ikisi arasındaki bölgeyi yayalaştırarak bir park alanı da oluşturabileceğini düşünmüştür. Üçüncü adımda “City Hall Bridge” üzerinden bakıldığında şehir silueti içerisindeki konumu açısından ele almıştır (Bruggen, 1997, s:34).





Şekil 5.32 : Gehry'nin Notları ile Bilbao Haritası (Bruggen, 1997).



Şekil 5.33 : Guggenheim Müzesi Vaziyet Planı (Bruggen, 1997).

Yapının vaziyet planına baktığımızda, müze ana girişi şehir merkezi ile direkt bağlantılı olan güney yönünden verilmiştir. Bu yönde ana girişle beraber şehirle birebir ilintili bir halk meydanı da oluşturulmuştur. Şekil 5.33’de ana giriş ve müzenin diğer girişleri de oklarla gösterilmiştir. Özellikle nehir tarafındaki giriş ve yürüyüş yolu kıyı boyunca devam eden şehir düzenlemesinin sürekliliğini bozmamış ve müzeyi de buna dâhil ederek bu ölçekte bütünleştirmiştir. Binanın çevresinde tasarlanmış olan tüm bu kamusal yaya alanları müzenin sadece ziyaretçiler tarafından değil tüm Bilbao halkı tarafından kullanılmasını sağlamıştır. Gehry’nin vaziyet planında su bahçesi olarak tanımladığı alanların ilki nehir cephesi boyunca, ikincisi ise uzun galerinin önünde doğuya doğru galeri ile birlikte yayılmış olarak tasarlanmıştır. Bu bahçeler yumuşak bir sınır oluşturma niyetinin ötesinde, binanın su üzerindeki yansımasıyla genel heykelsi etkiyi zenginleştirmek üzere düşünülmüştür. Vaziyet planında güney ve kuzey cephesi arasındaki kot farkından dolayı geçişlerde ve girişlerde uzun heykelsi merdivenler tasarlanmıştır. Batı cephesindeki merdiven restoranın önünden devam eder ve nehre doğru uzanırken genişler ve heykelsi bir form alır. Diğer bir merdiven ise kuzey yönünde yürüyüş yolunun devamında köprünün altından geçerek kuleye ulaşır. Bu yönde üzeri köprü ile örtülmüş basamaklar açık bir amfi tiyatro gibi düşünülmüştür.



**Şekil 5.34 :** Guggenheim Müzesi Ana Giriş Merdivenleri (Friedmen, 1999).

Bu planlamada kule yapısı köprünün altından geçerek doğuya uzanan galerinin bitiş noktasıdır. Kulenin genel yapı içerisindeki misyonu, nehre yukarıdan bakmak, yüksek bir noktadan binayı okumak ve en önemlisi de köprüyü genel tasarımın içine dâhil etmek olarak tanımlanmaktadır.

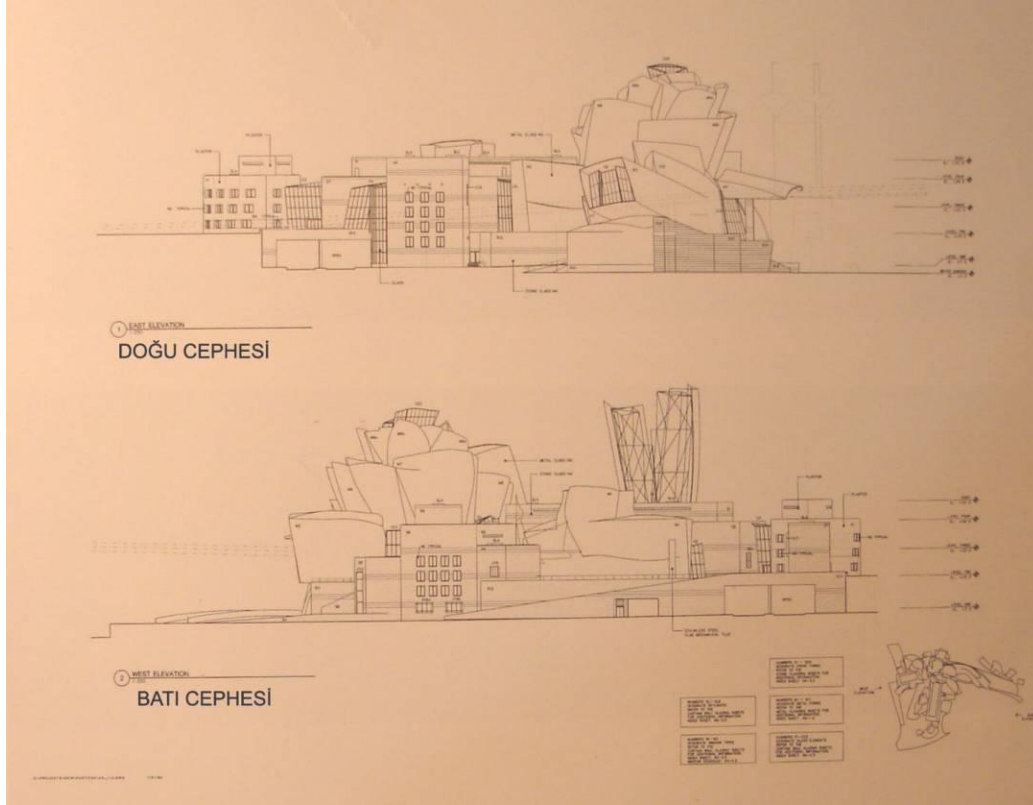
Müze ziyaretçilerin şehrin çeşitli yönlerinden yaya olarak ulaşabildiği bir noktadadır. Ayrıca müzenin ana giriş kapısının tam karşında uzanan cadde şehir merkezi ile direkt ilişki sağlamaktadır. Ziyaretçiler Müze'nin giriş meydanına vardığında, kendilerini ana fuayeye götürecek geniş esaslı merdivenler ile aşağı doğru yönlendirilirler (Şekil 5.34).

Normalde müze yapılarında alışıla gelen çözüm, üst kota yönlendiren merdivenli bir giriştir. Gugenheim Bilbao Müzesi'ndeki alt kota yönlendiren ana giriş merdivenleri kabul görmüş çözümün dışında olmasına rağmen, hem nehir ve ana cadde arasındaki kot farkını çözümlemiş hem de yapının kendisini çevreleyen binalarla olan ilişkisinin kopmasını önleyerek yüksekliği oranlamıştır (Url-39).

Binanın temel form kurgusu içinde yapının en tepe noktası, metalik bir çiçek görünümünde heykelsi atrium ve onu örten çatı ışıklığı olarak belirlenmiştir. Dolayısı ile yapının yüksekliğini belirleyen bu noktanın oranları yüksekliği, diğer mekânlar, köprü ve çevre binalarla olan ilişkisinin kuvvetli bir biçimde kurulması önem kazanmıştır. Gehry formun açıkça görülebilmesi ve özellikle güney yönündeki mevcut şehir dokusu içinde ölçek ve algı bağlantısının kopmaması için de önceki paragrafta bahsedilen çözümlerle oranları dengelemiştir (Bruggen, 1997).

Yapının genel kütle düzenlemesinde kat planlarında 1 numara ile gösterilmiş dikdörtgen şekilli kalıcı sergi galerileri ve köprü altından karşıya kadar uzanan 2A ile numaralandırılmış geçici sergi mekânı yapı bütünündeki büyük ve basit geometrideki ana kütlelerdir. Bunların üzerinde yukarı doğru daha küçük heykelsi formlar bir ziggurat kurgusu içinde yükselmiş ve en tepe noktada atrium ışıklığı etrafında metalik bir çiçek görünümü oluşturarak binanın genel formu tamamlanmıştır. Gehry'nin form kaynaklarından biri olan balık bilinen formu ile olmasa da tasarımda çeşitli biçimlere dönüşerek, kesilerek ama yine de kıvrımlı yapısıyla hareket kavramını kuvvetlendirmek üzere genel form anlayışı içerisinde kullanılmıştır.



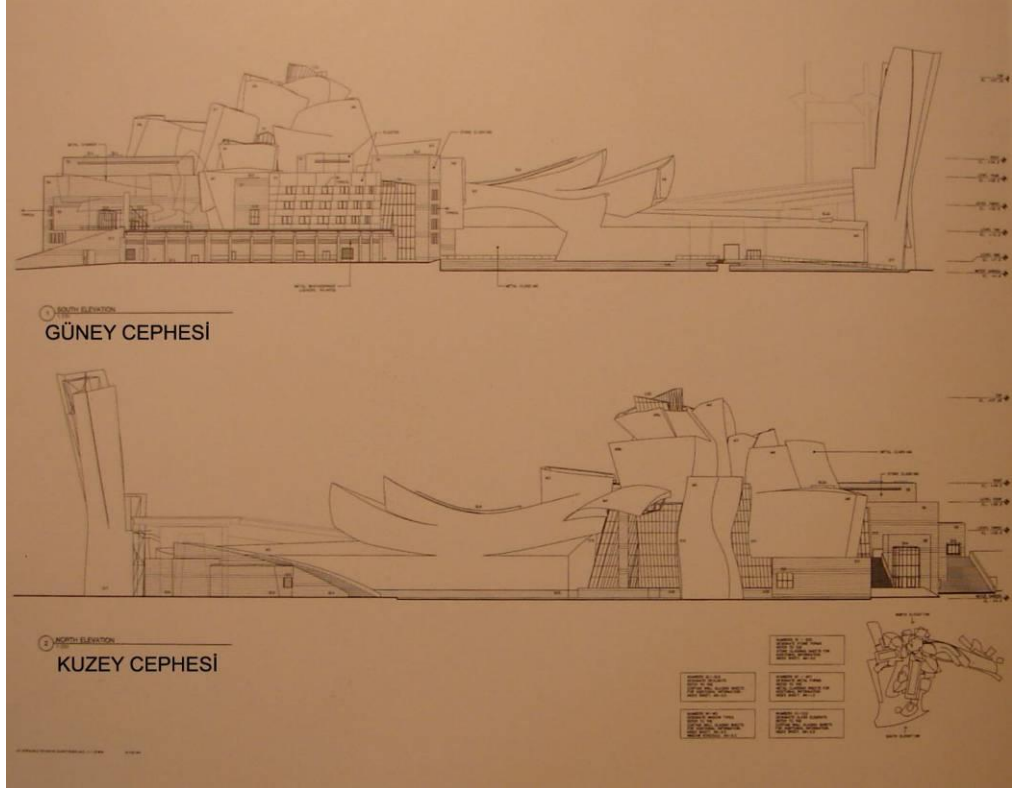


**Şekil 5.35 :** Guggenheim Müzesi Doğu ve Batı Cephesi (Bruggen, 1997).

Yapının genel formu içinde ana geometriye sahip kütleler Güney ve Doğu yönlerinde yerleştirilmiştir (Şekil 5.35, 5.36). Bu blokların yerleştirilmesi ve işlevinin belirlenmesinde, caddenin karşısında yol boyu devam eden geç 19. Yüzyıl erken 20. Yüzyıl ofis ve apartman blokları ile olan kent ölçeğindeki ilişki önemli bir rol oynamıştır. Bu ilişkiyi kuvvetlendirmek üzere Müze planlaması içinde güney cephe kısmı da fonksiyon açısından ofis olarak değerlendirilmiştir (Bruggen, 1997, s:36).



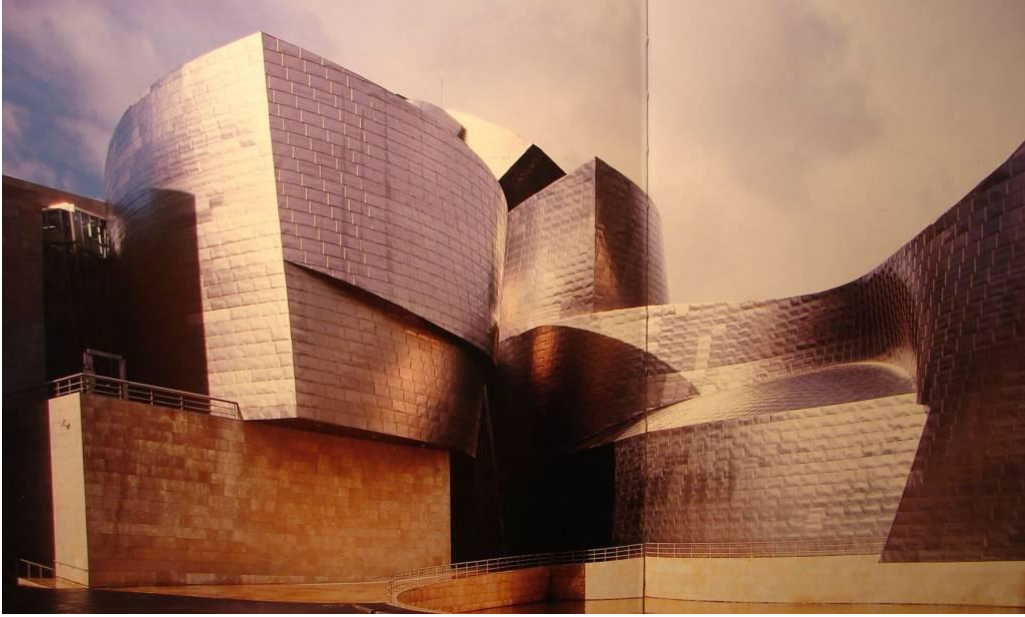
**Şekil 5.36 :** Ofis Kısmı Doğu Yönü (Dal Co ve Forster, 1998).



**Şekil 5.37 :** Guggenheim Müzesi Kuzey ve Güney Cephesi (Bruggen, 1997).

Kuzey cepheden yani nehir yönünden bakıldığında ise (Şekil 5.37) daha çok gemicilik ile ilgili betimlemeler, yelkenliler, nehrin devinimi ile hareket eden kıvrımlı bot formlarının yansımaları görülür (Bruggen, 1997, s:36). Bu cephenin nehirle olan ilişkisinden dolayı, Gehry'nin form üretim kaynaklarından biri olan yelkencilik tutkusu yapının bu kısmında somutlaşmış bir biçimde karşımıza çıkar. Bu kavramsal metafor, nehrin akışkanlığını formların hareketi ile yansıtmıştır. Bu cephede birer obje gibi duran kule ve geçici sergi alanının bot kıvrımına sahip heykelsi ışıklığı, ayrı formlar olarak gözükse de doğuya doğru yayılan uzun galerinin bir kaide işlevi görmesi ile bir araya getirilerek bütünlük sağlanmıştır.

Guggenheim Müzesi'nin formunda Walt Disney Konser Salonu'nda da kullandığı ilgi alanı olan yelkencilikten gelen bir etki söz konusudur. Gehry Şekil 5.38'de görülebilen yapıdaki gergin yüzeylerin 5.1 bölümünde de açıklanan yelkenin rüzgâra karşılıklı geldiğinde aldığı form olduğunu açıklamıştır.

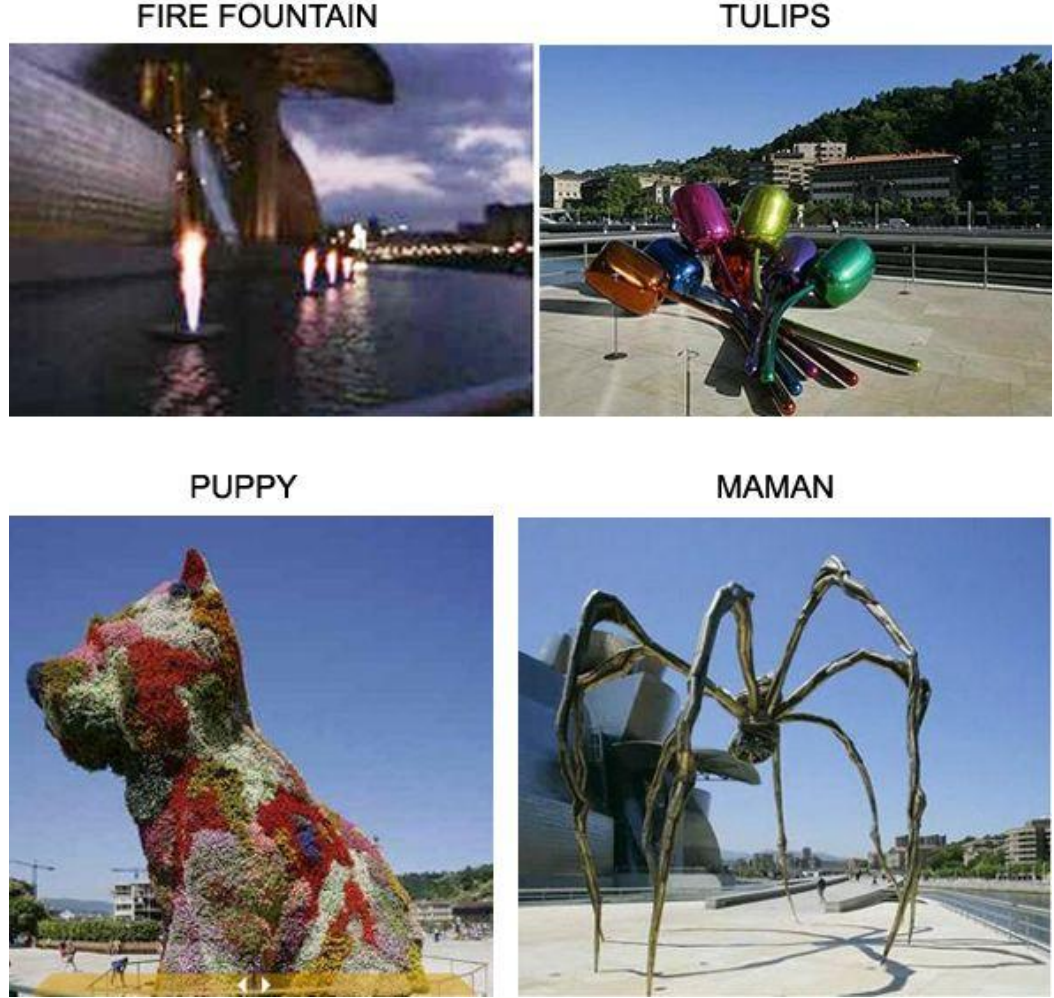


**Şekil 5.38 :** Guggenheim Müzesi Kuzeybatı Görünümü (Bruggen, 1997).

Gehry cephede yarattığı hareket hissini kullandığı metal malzeme ile arttırmıştır. Ayrıca metal malzemenin avantajı, hem duvar hem çatı malzemesi olarak kullanılabilme özelliği ile cephede süreklilik ve bütüncül bir heykelsi form etkisi yaratabilmesidir. Yapının geometrik kütlelerinin ana malzemesi İspanyol kireçtaşıdır. Binanın heykelsi forma sahip kısımları ise titanyum panellerle kaplanmıştır (Dal Co ve Forster, 1998, s:494).

Gehry tasarımlarında her fonksiyonun mekansal ve heykelsi bir karşılığı vardır. Örneğin atriumdaki dikey cam yüzeyler sirkülasyon alanlarıdır ve heykelsi bir etki ile sonsuzluk hissiyatı yaratmaktadır. İçerdeki teraslar hem atriumdan aşağı doğru hem de diğer galerilere bakış sağlayarak ve her katta tüm mekânı orada verilmek istenen üç boyutlu etkiye göre bölmektedir. Atrium çevresindeki köprüler fonksiyonel olarak galerileri birbirine bağlar ama aynı zamanda bina içindeki yaya sirkülasyonunun görüldüğü bir geçiş alanı sağlar (Yücesan, 2004, s:90). Atriumun çarpıcı formu aynı zamanda orada önemli bir fonksiyon olduğunu da işaret etmektedir. Bu kısım yapının kalbini oluşturmaktadır. Bu yaklaşım Erich Mendelsohn'un Postdam'daki gözlem evi yapısında, binanın tümüne dağılmış heykelsi formun özellikle kulede işlevinin ötesinde abartılmış olması ile benzerlik göstermektedir. Her iki projede de form fonksiyondan daha ön planda gibi görülsün bile aslında önemli fonksiyonları vurgulamak form tasarımında önemli bir nokta olmuştur.

Gehry'nin heykelsi formlarının kolay inşa edilebilir olmasını sağlayan CATIA programını tüm potansiyeliyle kullandıkları ilk büyük proje Bilbao Guggenheim Müzesi olmuştur. CATIA programının hem estetik hem teknik açıdan önemi büyüktür. Bu projede Gehry'ye heykelsi formlar için tasarım özgürlüğü vermenin yanı sıra inşaatı basitleştirerek, üretim sürecini kolaylaştırmış ve maliyetlerin yükselmesini önlemiştir (Friedmen ve Ragheb, 2001, s:161).



**Şekil 5.39 :** Guggenheim Müzesi Sabit Yerleştirmeler ve Heykeller (Url-39).

Guggenheim Müzesi'nin genel form anlayışından bahsederken, yapının artık bir parçası olmuş dört heykel ve yerleştirme çalışmasını da kısaca anlatmak gerekir (Şekil 5.39). Bu eserlerin yapı üzerinde ve vaziyet planındaki yerleşimleri Şekil 5.38'de belirtilmiştir.



Vaziyet planındaki yerleşimine göre bakıldığında Puppy isimli heykel ana girişten önce güney meydanında konumlandırılmıştır. 1992 yılında Jeff Koons tarafından yapılan on iki metre yüksekliğinde bir heykeldir. Paslanmaz çelik bir sürtüktür üzeri metal ızgara yardımıyla toprakla ve çiçeklerle örtülmüştür. Kuzey yönünde nehre bakan terasta Tulips isimli heykel grubu bulunmaktadır. Yine Jeff Koons'un 1995-2004 yılları arasında yaptığı bir çalışmadır. Şeffaf renk kaplı krom ve paslanmaz çelikten yapılmış beş metre uzunluğunda balonu andıran heykellerdir. Yapının kuzeydeki yürüyüş yolunun doğu kısmında ise Maman isimli örümcek formunda, bronz, çelik ve mermerden on metre yüksekliğinde Louise Bourgeois tarafından tasarlanmış heykel yerleştirilmiştir. Kuzey cephedeki su bahçesi içine "Fire Fountain" isimli yerleştirme konumlanmıştır. Yves Klein tarafından 1960-61 yılları arasında tasarlanmış ve sanatçının ateşe olan ilgisinin bir sonucu olarak ifade bulmuştur (Url-39).

Guggenheim Müzesi'nin ana girişi güney yönünde şehir merkezi ile direkt bağlantılı noktasından verilmiştir. Bu yönde oluşturulmuş yaya meydanındaki geniş ve kıvrımlı merdivenler ziyaretçileri alt kottaki girişe ulaştırır. Ana giriş de geniş bir merkezi atriuma açılır. Tüm galeriler bu atrium etrafında kurgulanmıştır. Atrium güney cephesinde bir terasla nehir yönüne açılır. Bu yönde nehrin projenin içine alınmasını temsil eden su havuzları ve nehir boyunca yürüyüş yolları tasarlanmıştır (Şekil 5.40).

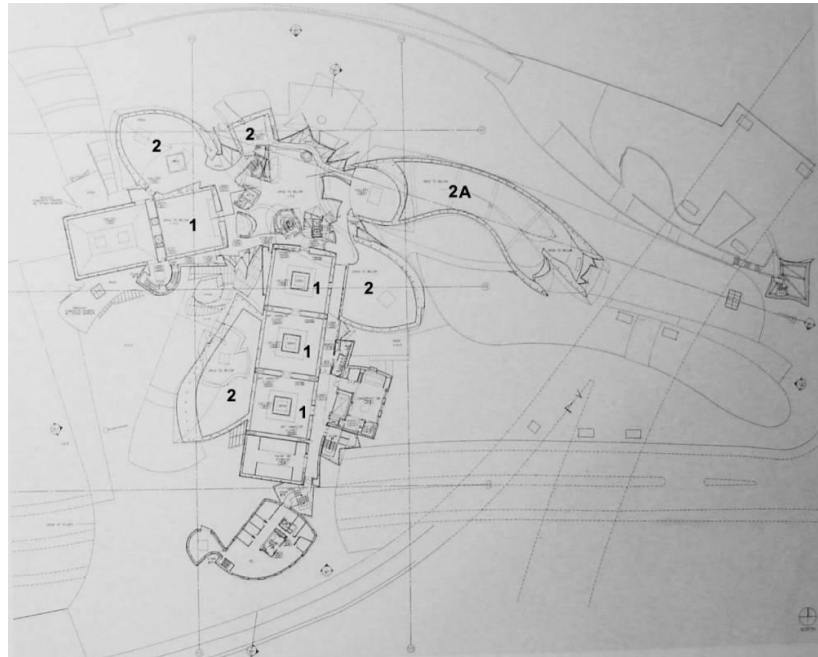


Şekil 5.40 : Guggenheim Müzesi Şematik Plan (Url-39).

Kat planları üzerinde 1 numaralı mekanlar, kalıcı sergilerin olduğu klasik galerilerdir. 2A numaralı alan geçici sergiler ve büyük ölçekli heykel ve enstalasyonlar içindir. 2 numaralı eğrisel galeriler çağdaş eserler için tasarlanmış salonlarıdır. Sırasıyla, 3 numaralı mekan kütüphane, 4 numara yönetim bölümü, 5 numara kitapçı, 6 numara mutfak ve restoran, 7 numaralı kısım da terası işaret eder (Şekil 5.41 ve 5.42). Yükleme alanı ve depo gibi bölümler de müzenin en alt kotunda yer almaktadır.



Şekil 5.41 : Guggenheim Müzesi İkinci Kat Planı (Bruggen, 1997).

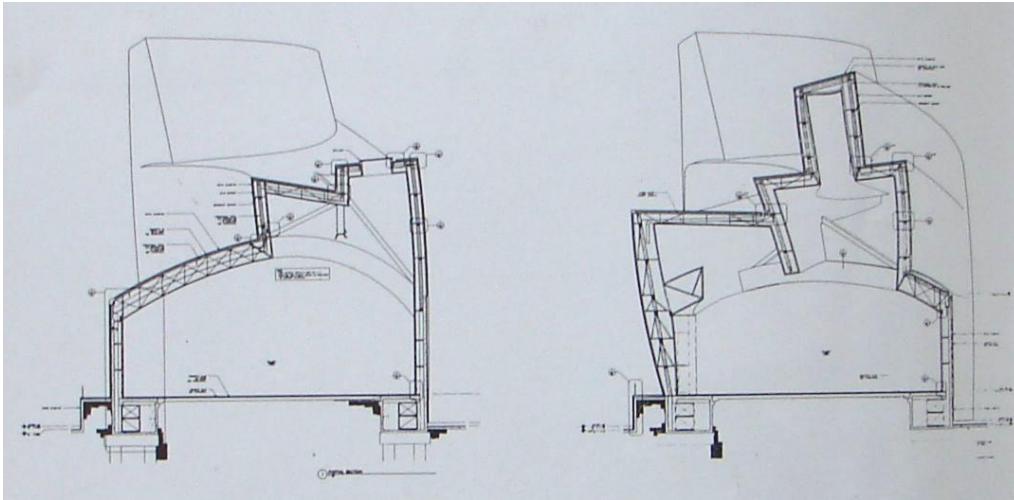


Şekil 5.42 : Guggenheim Müzesi Üçüncü Kat Planı (Bruggen, 1997).



**Şekil 5.43 :** Guggenheim Müzesi Ana Atrium (Friedmen ve Ragheb, 2001).

Yapının iç mekan kurgusunda en önemli fonksiyonlar ana atrium ve farklı form ve işlevdeki galerilerdir. Ana atriumda, eğrisel köprüler sistemi, cam asansörler, sergi galerilerini üç kat boyunca birbirine bağlayan merdiven kuleleri yer almaktadır (Şekil 5.43). Merkezi atriumdan heykelsi bir çatı formu yükselir ve saydam ışıklıklardan ışık huzmeleri gelir. Atriumdan alınan kesite bakıldığında çatı ışıklıklarının konstrüksiyonu ve kesitteki formu ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.44).



**Şekil 5.44 :** Çatı Işıklığı Kesitleri (Dal Co ve Forster, 1998).



Çatı ışıklıkları gün ışığını kontrollü bir şekilde içeri almaktadır. Merkezi atriumun ölçeği nehirde yaklaşık elli metre yukardadır. Bu kısım müzedeki özel etkinlikler sırasında enstalasyonlar için uygun bir alan olarak tasarlanmıştır (Dal Co ve Forster, 1998, s:494).

Bu ana atrium proje için önemli bir noktadır çünkü tüm kütle atrium etrafında gelişmiştir denilebilir. Bu noktada yukarı baktığınızda cam ve taş yüzeyli düşey sirkülasyonlar göze çarpar. Galeriler atrium etrafında farklı katlarda konumlandırılmıştır (Yücesan, 2004). Ana atrium Müze'nin ziyaretçiler tarafından algılanması açısından da çok önemlidir. Bu noktadan bakıldığında, karmaşık mimari formlardan oluşan iç mekan içerisinde, üç kat boyunca devam eden tüm galeriler ve aralarındaki bağlantılar açıkça görüldüğünden, ziyaret edilmek istenen kısmın bulunması açısından yol gösterici bir merkez olmuştur (Şekil 5.45).



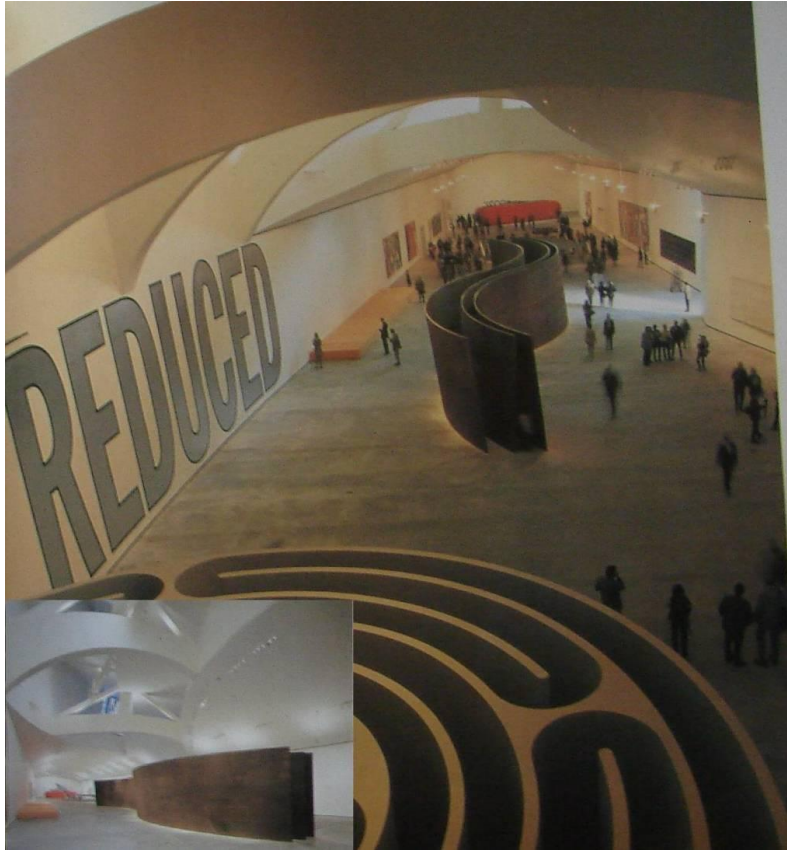
**Şekil 5.45 :** Ana Atrium (Url-39).

Guggenheim Vakfı kalıcı, geçici ve seçilmiş çağdaş sanatçıların işlerini sergilemek için galeriler istemiştir. Bu doğrultuda üç farklı tip sergi mekânı tasarlanmıştır. Kalıcı koleksiyonların sergilerinin olduğu galeriler nispeten daha rasyonel bir çözümle düzgün geometrik formlardan kurulmaya çalışılmıştır. Kalıcı koleksiyon, müzenin ikinci ve üçüncü katında yer alan ve birbirini izleyen üç adet kare galeriye yerleştirilmiştir (Dal Co ve Forster, 1998, s:494). Düzgün dörtgen forma sahip bu klasik denebilecek galeriler dışarıdan bakıldığında taş kaplaması ile ayırt edilebilir. Bu galerilerden bazıları yüksek tavanlı bazıları ise iki kata bölünmüş olduğundan daha alçak tavanlı sergi alanlarıdır (Şekil 5.46).

Tüm galerilerde çatı ışıklıkları vardır. İki katlı galerilerde çatıdan gelen ışık döşemedeki açıklıklarla alt kata bir ışık yolu şeklinde iletilir (Url-39). Böylece düzgün geometrik biçimli bu galerilere de doğal ışık alınmış olur.



Şekil 5.46 : Kalıcı Koleksiyon Galerileri (Friedmen, 1999).



Şekil 5.47 : Geçici Koleksiyon Galerileri (Friedmen, 1999).

Geçici koleksiyonlar Şekil 5.47’te görüldüğü gibi daha çarpıcı bir formu olan ve batıya doğru uzatılmış dikdörtgen biçimli galeride sergilenmektedir. Puente de la Salve köprüsünün altından geçerek uzayan bu kısım uç noktasında bir kule ile sonlandırmıştır.

Böylece köprü de tüm müze kompozisyonu içine dâhil edilmiştir. Bu galeride geniş açıklıklar elde edilmiş böylece büyük ölçekli enstalasyonlar için esnek bir mekân sağlanmıştır. Seçilmiş çağdaş sanatçıların eserleri ise diğer sergi mekânları ile iletişim içinde olan ve müze boyunca konumlanmış eğrisel formda on bir galerilik bir seri içinde sergilenmektedir, kat planlarında 2 numara ile kodlanmıştır. Bu galerilerin her biri kendine has bir mekânsal kaliteye ve çeşitli tavan yüksekliklerine sahiptir (Dal Co ve Forster, 1998, s:494).

Kıvrımlı yüzeylere sahip galerilerde, binanın tümüne yayılmış baskın eğrisel form anlayışı hissedilmektedir. Yüzeylerin hareketi sebebiyle ağır inşa malzemeleri plastik özellik kazanmıştır. Ayrıca iç mekânda fonksiyon değişiklikleri malzeme değişiklikleri ile belirtilmiştir. Örneğin; asansörler cam ve çelik, merdivenler taş malzemedendir. Sergi alanları seramik kaplıdır. Galeriler arası duvarlarda da renk değişiklikleri yapılmıştır (Yücesan, 2004, s:88, 89).



Şekil 5.48 : Torqued Ellipses, Richard Serra (Url-40).

Frank Gehry sanatı, mimari tasarımında etkili olan ilham faktörünün vasıtası olarak kullanmaktadır. Bunun için de diğer disiplinlerden beslenir. Gehry bu müze projesinde kendi özgün dilini yaratırken yaptığı gibi diğer sanat dallarından ilham almıştır denilebilir. Proje bu açıdan bakıldığında tasarım elementleri yenilikçi bir tarzda kullanılmıştır. Mekânlar ve yüzeyler arasındaki sürekli akış çalışmalarındaki heykelsi karakteri yaratmaktadır. Gehry sanatçı arkadaşları ile olan görüşmelerinde ifade için bir araç olarak kullanmak üzere onlardan edindiği yenilikçi verileri araştırmaktadır. Örneğin; sanatçıların kullandığı yeni malzemeleri yakından takip ederek, onların eserlerinde bir prototip üzerinde görüyormuş gibi kabul etmektedir. Ayrıca mimari tasarımlarında kullanmak üzere bu malzemeleri etüt etmektedir (Yücesan, 2004, s:90).

Richard Serra'nın Guggenheim Müzesi'nde geçici sergide de yer alan Şekil 5.48'de görülen Torqued Ellipses heykel serisi iki sanatçının ortak yaklaşımlarını göstermek açısından önemli bir örnektir. Serra'nın mekansal yaratıcılığı heykelsi çeper ve iç hacim ilişkileri açısından bakıldığında Gehry çalışmalarını hatırlatır. Dahası Gehry de Serra'nın biçimsel dilini tatbik etmiş ve kendi çalışmalarına adapte etmiştir. Buna göre denilebilir ki Gehry mimarlığında çağdaş sanatlar ve mimarlık arasındaki sınır çizgisi iyice bulanık hale gelmektedir. Serra gibi çağdaş heykelticilerin çalışmaları mimari özellikler taşıırken Gehry'nin son dönem tasarımları da heykelsi karakteristikler göstermektedir. Buna göre denilebilir ki iki disiplin arasında bir köprü inşa edilmiş ve karşılıklı olarak bir taraftan diğerine dönüşüm ve akış sağlanmıştır. (Yücesan, 2004, s:94,95).

Gehry'nin mimari üretimi için sanattan beslenmesi ve diğer disiplinlerle olan ortak çalışmaları, hareket, dinamizm gibi kavramsal metaforlar kullanması, özgün heykelsi form tasarımı ile öznel yönü güçlü ifadeci bir eser ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan bakıldığında Guggenheim Bilbao Müzesi Ekspresyonist bir yapı özelliklerini fazlasıyla yerine getirmektedir. Form üretimin önemli kaynaklarından biri dinamizm ve harekettir. Metal malzeme, formundaki hissiyatın ötesinde rüzgâr etkisiyle ufak çaplı hareket özelliği kazanmıştır. Bilbao kenti için bir dünyada bilinen bir simge oluşturacak kadar dikkat çekicidir. Hem cepheleri, hem iç mekânı yani bütünüyle çarpıcı olmayı başarmıştır. Seyirciye geçirdiği duygu da yapının tasarım sürecinde mimarın iç dünyasının güçlü ifadesidir.

Frank Gehry'nin Bilbao Guggenheim Müzesi'nde Ekspresyonizm açısından incelendiğinde en belirgin olarak heykelsi formlar kullanması ve hatta binanın tek başına bir heykel yapı olması önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Gehry'nin eskizleri Ekspresyonist ütopyaacı Hermann Finsterlin'in soyut heykelsi tasarımları ile benzerlik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında Gehry Ekspresyonistlerin ütopyalarını günümüzde gerçek kılmış ve Brancusi'nin önermesinde olduğu gibi mimarlığı içinde yaşanılan bir heykel olarak inşa edebilmiştir. Bu yapıda Gehry balık, yelkencilik gibi iç dünyasından gelen temaları, hokey oyunculuğundan ileri gelen buzun üzerinde kıvrımlı hareketler yapar gibi kağıt üzerinde de kalemin akışına izin vererek çıkarttığı keyfi formları, diğer sanatlarla olan ilişkilerinin getirdiği kavramsal metaforların tümünü form üretiminde kullanmıştır. Ekspresyonizm için önemli kavramlar hareket ve dinamizm bu projede de kendini belli eder. Zaten Gehry tasarımını kütleleri belli bir dinamizm içinde kurmak üzerine kurgulamıştır. Guggenheim Müzesi'nde formlar hareket ediyormuş izlenimi verir, metal malzeme de inceliği, kıvrımları ve ışığı yansıtmasıyla bu etkiyi kuvvetlendirmek üzere seçilmiştir.



### 5.2.5 Walt Disney Konser Salonu (Walt Disney Concert Hall)

**Yer:** Los Angeles, California

**Yapım Yılı:** 1987 - 2003

**İşveren:** Walt Disney Konser Salonu Komitesi

**Program:** Konser Salonu

**Malzeme:** Paslanmaz çelik, beyaz mermer

Walt Disney Konser Salonu (Şekil 5.49) projesi 1987’de Lillian Disney’in, Los Angeles’ın bütün zamanların en tanınmış kişilerinden olan son eşi Walt Disney’in anısına bir anıt yaratmak için Los Angeles Filarmoni’ye elli milyon dolar bağışlanmasıyla başlamıştır. Los Angeles Filarmoni, aynı zamanda kent için sivil bir anıt da oluşturmak üzere, yalnızca senfonik konserlere ayrılmış tek amaçlı bir salon tasarlanması amacıyla bir mimarlık yarışması açmıştır. Yarışma alanının kuzey tarafındaki Dorothy Chandler Tiyatrosu’yla bağlantı kuracak çekici bir meydan tasarlanması da yarışmanın programına alınmıştır. 1987-88 yılları arasında düzenlenen yarışmanın dört finalisti herkesçe kabul gören mimarlar Gottfried Böhm, Hans Hollein, James Stirling ve Frank O. Gehry olmuştur. Gehry Partners büyük bir bahçe atriumu tasarımı ile Los Angeles çevresinde bazı kişileri hayrete düşüren bir zaferle işi almayı başarmıştır. (Bekiroğlu, 2004).



**Şekil 5.49 :** Konser Salonu Kent Merkezi Görünümü (Bekiroğlu, 2004).

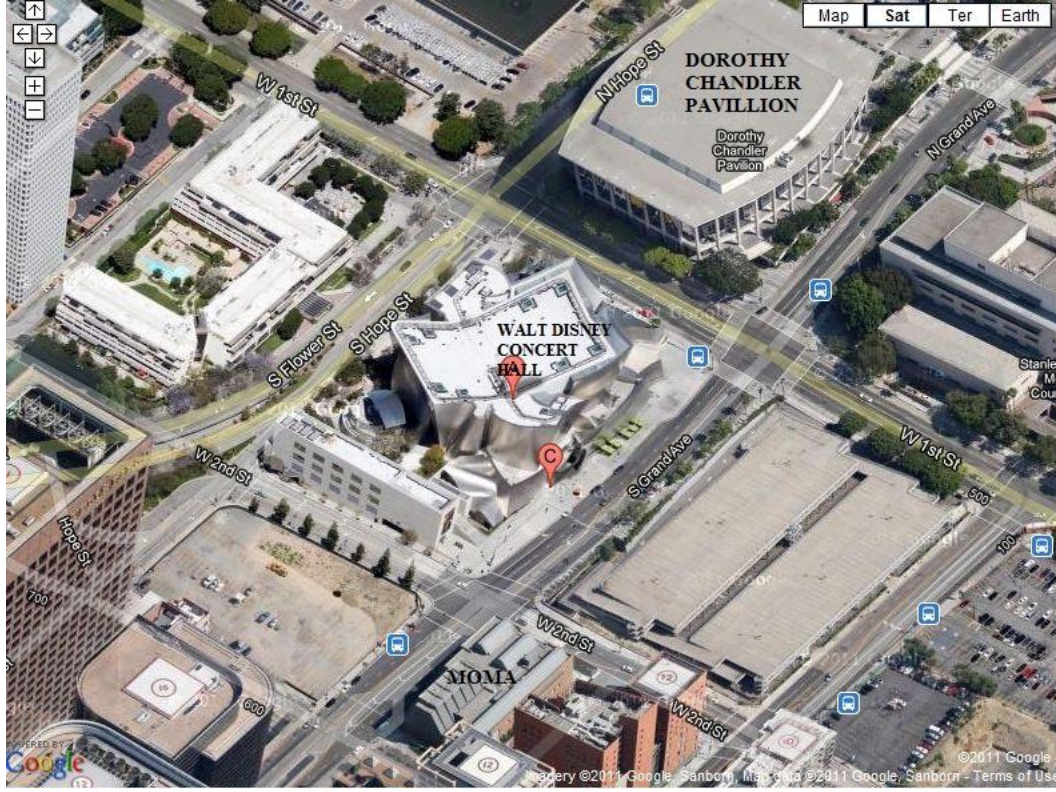
Walt Disney Konser Salonu'nun, Finli şef Esa Pekka Salonen tarafından yönetilen Los Angeles Filarmoni Orkestrası'nın sürekli salonu olması planlanmıştır. Tam zamanlı yüz beş müzisyenden oluşan Los Angeles Filarmoni, yaklaşık kırk senedir şimdiki yapı alanının kuzayinde yer alan Dorothy Chandler Pavyonu'nu kullanmıştır. Anıtsal bir çağdaş Yunan tapınağını andıran bu olağanüstü yapı çok amaçlı bir gösteri tiyatrosu olarak tasarlanmış; opera, müzikal, dans gösterileri, hatta Akademi Ödülleri törenleri için kullanılmıştır. Ancak tiyatronun akustiği senfonik müziğe uygun hale getirilmeye çalışılmışsa da tatmin etmemiştir ve orkestra yeteneklerini tam olarak sergileyebilmek için uygun bir yere gereksinim duymuştur (Bekiroğlu, 2004).

Yarışma sonucunda bina sorunlu bir yapım süreci geçirmiştir. 1992'de temelin atılmasının ardından inşaat başlamış, ancak 90'ların başlarının kötü ekonomisi ve maddi kaynak bulma sorunlarıyla birlikte proje beş yıllık bir duraklama dönemine girmiştir. Bu süre içinde, 1994 depreminin ardından, deprem yasasının değiştirilmesi üzerine, tam yer altı otoparkı yapım halindeyken, yapıda kullanılacak taşıyıcı çelik miktarı yaklaşık iki kat artmıştır. Bu artan maliyeti karşılamak üzere Lillian Disney'in kızı Diane Disney Miller'ın katkılarının yanı sıra, Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'nin başarısı, Los Angeles Filarmoni'nin yurtdışı başarıları nedeniyle kaynak bulunması kolaylaşmış ve inşaat 1998'de yeniden başlamıştır. Walt Disney Konser Salonu, başlangıçta yüz milyon dolara çıkacağı ve 1992'de biteceği tahmin edilirken, iki yüz yetmiş dört milyon dolarlık bir maliyetle on beş yıl sonra tamamlanabilmiştir. Bu süreç boyunca tasarım değişip, farklı malzemelerle geliştirilmiş ve son biçimini almıştır. Üç yüz odalı otel, balo salonu ve bin kişilik oda müziği salonu gibi bölümler bütçe kısıtlamaları nedeniyle yarışmayı kazanan projeden çıkarılmıştır (Bekiroğlu, 2004).

Walt Disney Konser Salonu, Dorothy Chandler Tiyatrosu ve Arata Isozaki'nin Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin (MOMA) karşısındaki; bahçeler, plazalar ve yollarla çevrili, tipik bir dikdörtgen kent parseline diyagonal olarak yerleştirilmiştir (Şekil 5.50). Açmaya hazır düzensiz taçyaprakları olan bir çiçeği andırmaktadır. Merkezi düzenlenişi ile Los Angeles'in kent merkezi ağında popüler bir kent odağına dönüşmüştür (Bekiroğlu, 2004).



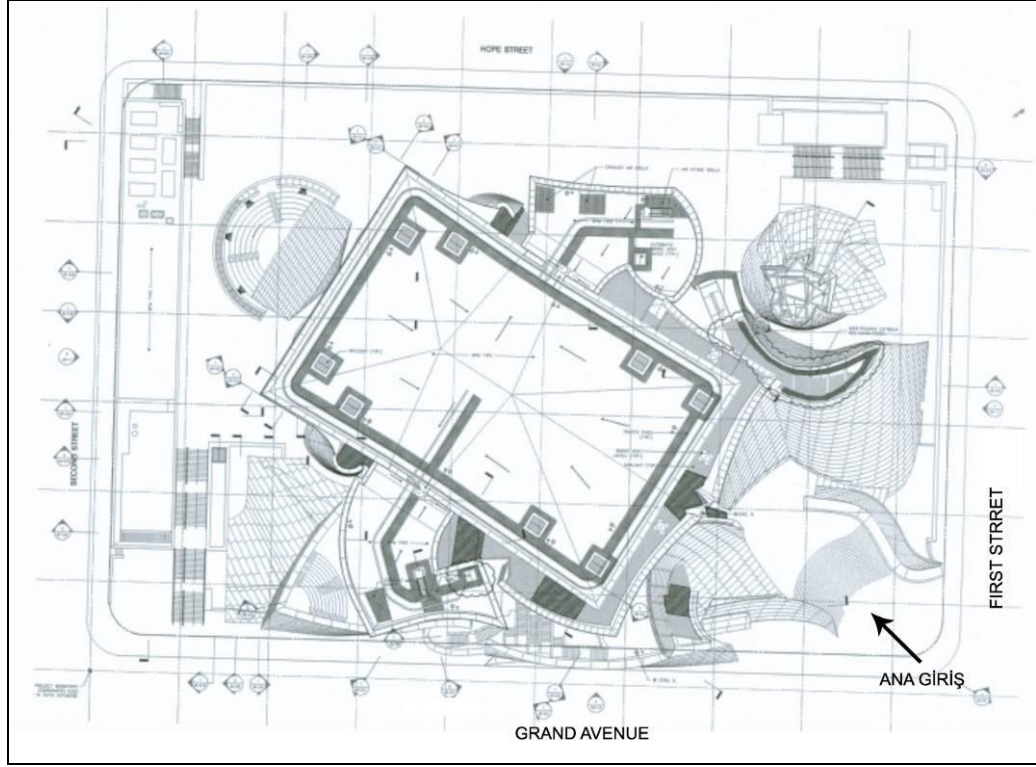
Konser salonu komşu yapıları Dorothy Chandler Müzik Pavyonu ve Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin yanında şehrin kültürel yaşamına önemli bir katkı olmuştur. Yapı bu tarihsel olarak önemli komşularına yenilenmiş bir canlılık getirmiştir (Friedmen, 1999, s:155).



**Şekil 5.50 :** Konser Salonu Geniş Vaziyet Planı (Url-27).

Müze'nin ana giriş Grand Avenue ile First Street'in kesiştiği köşede yer almaktadır (Şekil 5.51). Bazıları için bu toplumsal çevre, işe giderken bir geçiş yolu olarak hizmet eder. İnsanlar kafeye, bilet gişesine, restorana veya hediyelik eşya mağazasına girerler ya da herhangi bir gösteriye girmeye gerek duymadan yalnızca zaman geçirmeye giderler. Bu toplumsal yönelimlerin düzenlenmesi yalnızca yüksek sanat biçimleri ve onların izleyicilerine ev sahipliği yapan öteki konser salonlarının tersine, yapıyı kentin günlük yaşamının parçası olarak kullanma olanağını sağlamaktadır (Bekiroğlu, 2004).

Yapı yukarı doğru kademelenerek yükseldiğinden dış yüzeyler insanların dolaşabileceği balkonlar oluşturmaktadır (Şekil 5.52). Balkonlar, bir yandan Los Angeles şehir merkezinin son derece güzel panoramik görüntüsünü sunarken aynı zamanda tırmanma, metal yüzeylerin kenarına yaklaşma ve dokunmaya olanak sağlamaktadır.



Şekil 5.51 : Çatı Planı (Bekiroğlu, 2004).



Şekil 5.52 : Konser Salonu'nun Farklı Kademelerdeki Terasları (Url-41).



Yapının çevresinde ikinci katta konumlandırılmış Garden Plaza taştan teras bahçesi, iki küçük açık hava amfi tiyatrosu (Şekil 5.51, 5.53) ve Lillian Disney'in anısına, koleksiyonunu yaptığı kırık Delft porseleninden gül biçimli bir çeşmeyi içermektedir (Şekil 5.54) (Bekiroğlu, 2004).



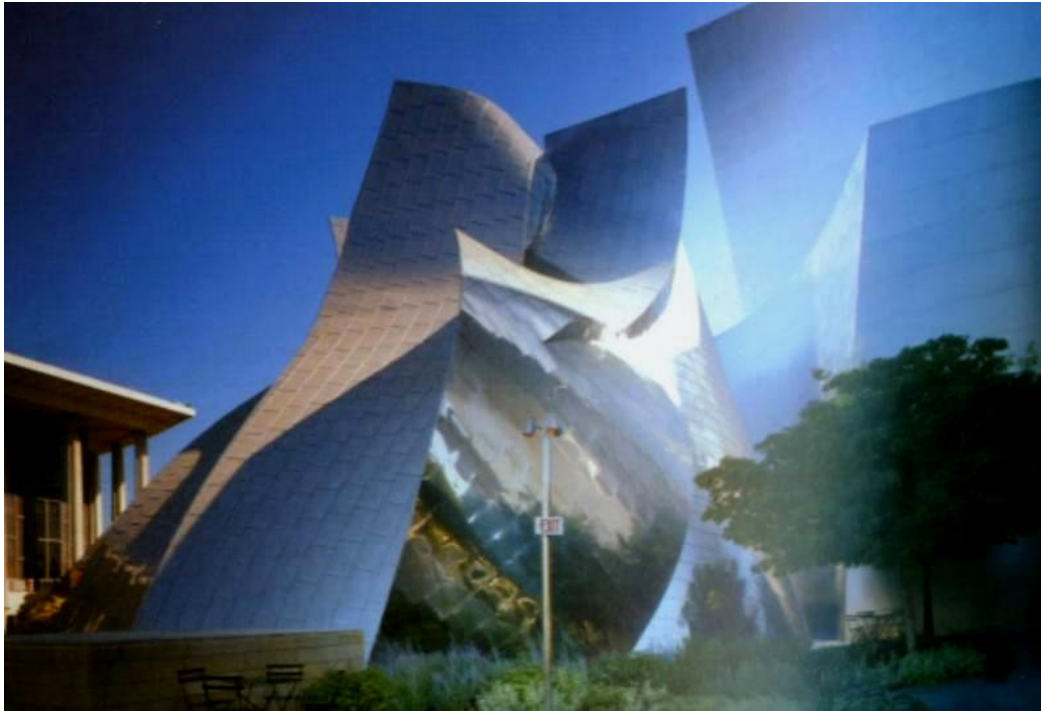
**Şekil 5.53 :** Yapının Arka Cephesine Dayanmış Amfi Tiyatro (Url-42).



**Şekil 5.54 :** Lilian Disney'in Anısına Yapılmış Seramik Fıskiye, Garden Plaza (Url-43).

Walt Disney Konser Salonu'nun en sürprizli mekânları yukarıda gösterildiği gibi dış kabuğun kıvrımları üzerinde gerçekleştirmiş olduğu merdivenlerle çıkılan bahçe ve iki küçük açık hava tiyatrosudur. Yol seviyesinden görünmeyen merdivenlerden yukarı doğru çıkıldığında hem yapının her an değişken ve plastik nitelikleri çok yüksek kıvrımları daha yakından algılanmakta hem de bahçe, tiyatrolar ve yapının diğer bölümleri arka arkaya karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bazı kısımlarda pencerelerden iç mekânı görmek mümkündür. Bu bahçe Los Angeles'in en popüler açık hava mekânlarından birine dönüşmüştür (Özer, 2010, s:53). Böylece Gehry ifadeci gücü yüksek simgesel bir bina yaparken aynı zamanda bu şehir dokusuna aykırı formun kentsel ölçekte şehrin bir parçası olmasını ve kamusallaşmasını sağlamayı başarmıştır.

Yapının yüzeyi günün değişik saatlerinde ışığı farklı yakalama imkânı bulur ve bu değişen nitelik, insanları her zaman değişik bir görsel deneyimle şaşırtarak önceden kestirilemeyen etkilerin elde edilmesini sağlamaktadır. Ayna gibi paslanmaz çelik kaplanan Kurucular Odası olağanüstü yüzey özellikleriyle eşsiz bir bölüm olarak ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.55). Kıvrımlı dış yüzeyi interaktif bir etki yaratır; çevreleyen ortamı yakalar, deforme eder ve neredeyse yeniden yorumlar denilebilir. Bu yüzeylerin heykelsi ifadeleri yapının içine de uzanarak, ihtişamlı vurgulu mekanlar yaratmayı başarmıştır (Bekiroğlu, 2004).



**Şekil 5.55 :** Kurucular Odası'nın Bahçeden Görünümü (Bekiroğlu, 2004).

Müze'nin iç mekânına girildiğinde altı metre yükseklikteki ana lobi dikkat çekmektedir (Şekil 5.56). Üzerlerine gizli aydınlatma araçları ve havalandırma delikleri gömülmüş ağaç gövdesi benzeri kolonlarla taşınmaktadır. Her zaman halka açık olan bu lobi cadde boyunca yayılmaktadır. Örneğin; gündüzleri cam paneller yukarı katlandığında, mekân Grand Avenue'ye doğru genişlemektedir. Büyük atriumun cam duvarları metal dış cepheye yüzüyormuş hissi uyandıracak biçimde girinti kazandırmaktadır. Ana lobiye tek bir kapıdan değil, bu çelik bulutun altından yürüyerek girilebilir; çünkü cam duvar yukarı doğru katlanabilmektedir. Gehry'nin ifadesiyle yapı "kent için bir oturma odasına" dönüştürülerek dışarıdaki meydan ile ana lobi arasında kesintisiz bir süreklilik yaratılmıştır (Bekiroğlu, 2004).



Şekil 5.56 : Ana Lobi (Bekiroğlu, 2004).



Grand Avenue boyunca heykelsi bir kompozisyon sunan bu tasarımın odak noktası, dış cephesi titanyum ile kaplı olarak düşünülen, hem görsel hem de akustik nedenlerle iç mekânı akustik parametrelerin bir ifadesi olan iki bin üç yüz kişilik konser salonudur. Orkestra platformunu çevreleyen ahşap oturma grupları ve yelkeni andıran ahşap tavan, salonun içinde çok büyük bir geminin içindeymiş etkisini vermektedir (Şekil 5.57) (Boyut, 2000).

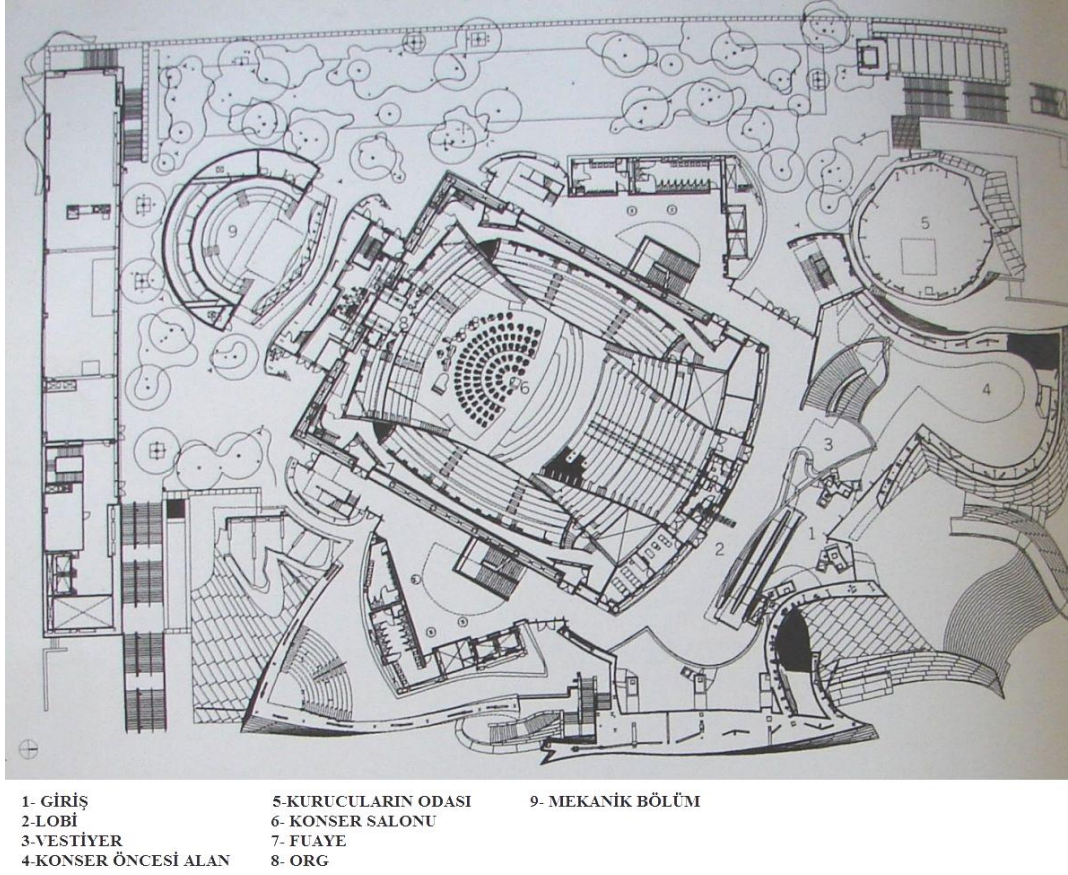
Yaklaşık iki bin üç yüz koltuklu salonda ahşap oturma blokları sıralanmış ve yelken benzeri tavan elemanları kullanılmıştır. Devasa ve borulardan yapılmış bir org tüm sahne arkasını doldurmaktadır. Sahne çatı ıslıklıklarından ve sahnenin karşısındaki büyük pencerelerden doğal ışık almaktadır. Bodrum katta iki bin beş yüz araçlık park alanı bulunur. Arazinin büyük bir kısmı bahçeler için ayrılmıştır ve yapının tüm kısımlarından bu bahçelere ulaşılabilir (Friedman, 1999, s:155).



**Şekil 5.57 :** Konser Salonu İç Mekân (Url-44).

Yapının iç mekânı, izleyicilerin ortadaki orkestrayı üç yüz altmış derece çevrelediği üzüm bağı formunda konser salonunu gizlemektedir. İçerinin alışılmadık görüntüsü, sahnenin merkezi konumu ve kademeli oturma yerlerinin yakınlığı, tek bir kötü koltuk olmayan bir atmosfer oluşumunu sağlamıştır (Şekil 5.58). Salonun mahremiyeti izleyicilerle müzisyenleri yakınlaştırarak sağlanmıştır. Dahası, bu mahremiyetin içinde seyiri sağlayan yerleştirme, izleyicileri doğal olarak gösteriye dahil eder ve bu şekilde bütün salon sahnenin bir parçası haline dönüşmüş olur.

Sahnenin arkasında, ortaya bütün mekânda odak noktası oluşturacak biçimde heykelsi org yer almaktadır. Org, altı binden fazla ve hepsi işlevsel müzik enstrümanları olan kıvrık ahşap ve metal borudan oluşmaktadır ve bir Gehry tasarımıdır. Salonun içi beyaz alçı duvarlar üzerine ahşap panellerle kaplanmıştır. Kıvrımlı bir kumaş gibi olan ahşap tavan orkestranın yaklaşık on beş metre üzerindedir. Bu mekânda belirli bir ritim içinde yerleştirilmiş ahşap çizgiler ve birbirinin içine belirli bir düzen içinde geçen yüzeylerin sürekli akışıyla insan müziği görselleştirebilmektedir. (Bekiroğlu, 2004).



**Şekil 5.58 :** Konser Salonu Plan (Friedmen ve Ragheb, 2001).

Walt Disney Konser Salonu’unda sahnenin ortada olması, ön arka ve yanlarda yani sahnenin etrafını kaplayan bir oturma sistemi ile Hans Shoroun’un Berlin Filarmoni salonu ile benzerlik göstermektedir. Ancak bu bir kopyalama değildir, bunun ötesinde organizasyon şemasının avantajları nedeniyle müşteri tarafından da özellikle istenilen bir form olmuştur. Gehry konser salonu yarışmasını kazanmadan önce bu yapıyı görmeye gitmiştir. Ona göre; sahnenin ortada olduğu salon dizilişinin akustik avantajlarının yanı sıra, seyircinin birbirleri ve orkestra ile yakın ilişki kurabilmesi açısından da önemlidir.



Bu çıkarımı bizzat kendi deneyimlerine dayanarak yapmıştır. Berlin'e yalnız yaptığı yolculukta beş kez filarmoninin salonunda konsere gitmiş ve her seferinde farklı insanlarla arkadaş olmuş orkestra ile irtibat kurabilmiştir, buna göre mekânın insanları bir araya getirici bir etkisi olduğunu kabul etmiştir (Friedmen, 1999, s: 149-150).

Pek çok konser salonundan farklı olarak, binanın lobisi cadde boyunca yayılıp, tüm gün açık olarak düşünülmüş Walt Disney Konser Salonu'nda, büyük hareketli cam paneller, hediye dükkânı, lokanta, kafeterya, garaj ve gösterilerle ilişki konferansların düzenlendiği mekânların geniş ölçüde kullanımını sağlamaktadır. Sahne arkasının geniş teknik bölümü ana salonu çevrelemektedir ve müzisyenler için özel bir bahçeye açılmaktadır. Küçük ölçekteki genel gösteriler için kullanılacak olan prova odası da bu girişe yakın olarak yer almaktadır.

Altı katlı iki bin beş yüz araçlık garaj konser salonunun altında yer alıp, çevredeki üç caddeden de yaklaşıma sahiptir. Konsere gelenler garajdan çıkarken katlar boyu yerleştirilmiş sanat enstalasyonları ile görsel iletişim kurarak, yürüyen merdivenlerle fuayeye gelmektedirler (Boyut, 2000).

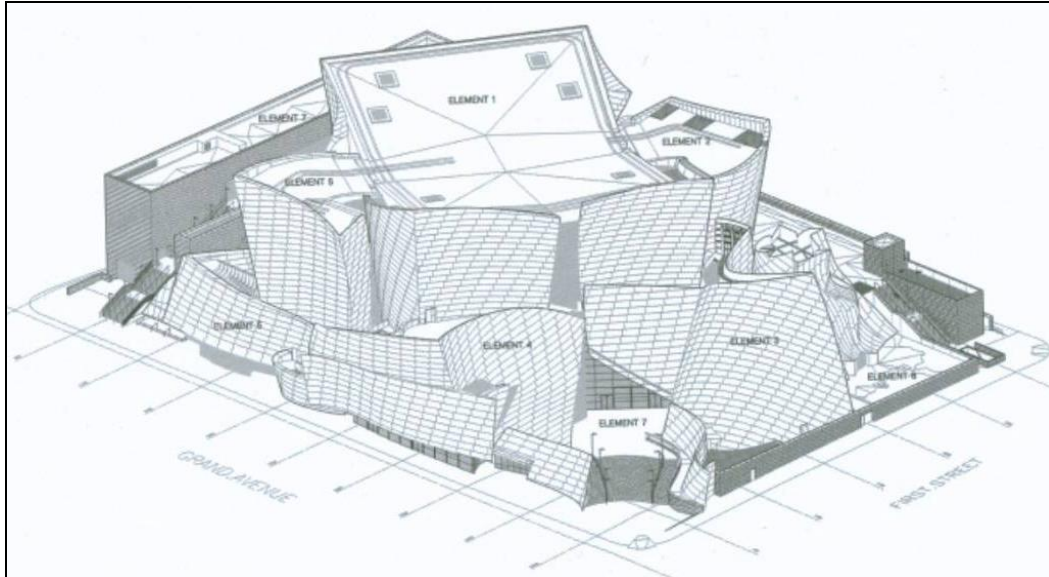
Ünlü akustik uzmanları Yasuhisa Toyota ve Minoru Nagata'nın yardımı ile gerçekleştirilen bu konser salonu akustik açıdan etkileyici özelliklere sahiptir. Her koltuktan müziğin eşit şekilde duyulması salonun başarısını arttırmıştır. Salonun üst köşesindeki büyük açıklıktan istenildiğinde içeriye doğal ışık alınması iç mekânın sürprizli yerlerinden biridir (Özer, 2010, s:54).

Buna göre denilebilir ki, bir konser salonunu mimari güzelliğinin yanında başarılı kılan öteki özellik akustik performansının üstünlüğüdür. Projenin başlangıcından beri Gehry ile birlikte çalışan Yasuhisa Toyota ve Minoru Nagata'nın verdiği fikirler doğrultusunda akustik parametreler iç yüzeylerin biçimlendirilmesinde temel etkenler olmuştur. Tavanın ahşap şeritleri bükülmüş ve ideal sesi elde edecek biçimde bir araya getirilmiştir. Salon inşa halindeyken ahşap yüzeylerin açısı ve formu çeşitli müzikal testler yapılarak akustiği en iyi şekilde elde etmek amacıyla inşa edilmiştir. Dışarıdan gelecek sesi kesmek için salon iki kat duvar sıvası ile yalıtılmıştır (Bekiroğlu, 2004).

Yapıdaki genel irrasyonel yani Ekspresyonist tutum iç mekânda da kendini göstermektedir. Bu tutum otoparktan itibaren yukarı çıkarken kırmızı renkli merdiven boşluğunda başlar, girişe ve yapının diğer bölümlerine kadar yayılır. Örneğin, girişteki hem taşıyıcı olan hem de havalandırma ve aydınlatmayı sağlayan ahşap kaplı büyük kolonların formu hemen göze çarpmaktadır (Şekil 5.59). Disney'in ana mekânı olan konser salonu ise yapıdaki hareketliliğin en fazla hissedildiği yerdir. Bu salonun, orkestrayı çepeçevre saran akıcı formu hem oturma düzeninde hem de çatı örtüsünde fark edilmektedir (Özer, 2010).



Şekil 5.59 : İç Mekan Küçük Salonlar ve Ahşap Kaplı Kolonlar (Url-45).



Şekil 5.60 : Konser Salonu Güneybatı Görünüşü (Bekiroğlu, 2004).

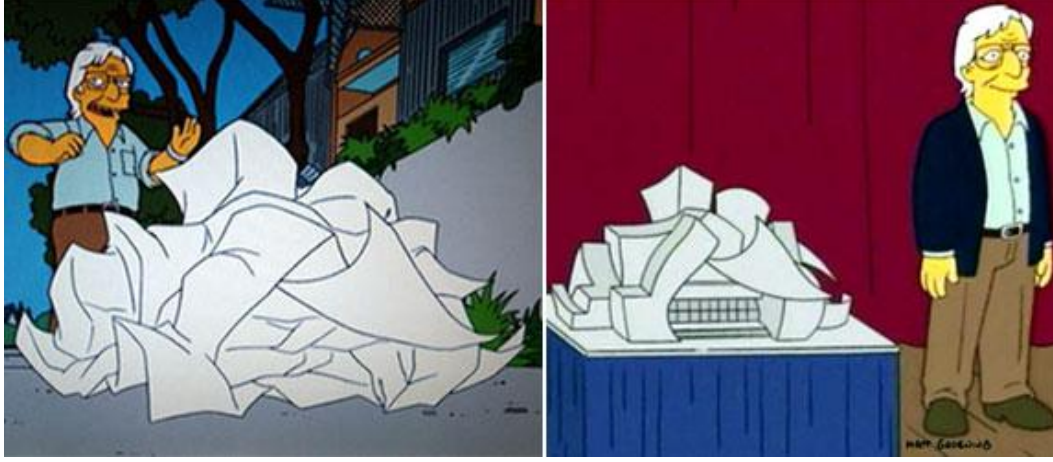
Konser Salonu cephesinde Ekspresyonist çalışma mantığının özelliklerinden biri olan hareket kavramı, yelkencilikten gelen formlar ile iletilmektedir. Guggenheim Müzesi'ndeki gibi “ wing on wing” diye adlandırılan yelkenin şişkin haldeki gerginliğini andıran formlara ek olarak burada yelkenin rüzgâr almadığı durumundaki “loafing, floating” olarak adlandırılan pırırlayan biçimi görülmektedir. Böylece Gehry bu projesinde sert keskin formların yanına yumuşak kıvrımlar da eklemiştir (Şekil 5.60) (Özer, 2010).

Guggenheim'da titanyum malzeme kullanırken burada paslanmaz çelik bir cephe tasarlanmıştır. Orijinalinde Disney Konser Salonu taş malzemeden yapılması planlanmıştır. Sonrasında müşteri “American Center” binasındaki zamanla kirlenmiş taş malzemeyi görünce fikrini değiştirmiştir. Bunun üzerine Gehry metal malzeme ile binayı iki haftada yeniden tasarlamış ve beğeni görmüştür. Kendisi de metal ile ortaya çıkan tasarımı daha çok sevmiştir (Friedmen, 1999, s:150).

Gehry'ye göre; Weisman Müzesi'nde Minneapolis'teki ışık nedeniyle metal malzemede parlak bir bitiş uygulanmıştır. Ancak bu L.A 'da aynı etkiyi yaratamayacak ve yapıyı ancak büyük bir buzdolabı gibi gösterecektir. Aynı şekilde L.A'daki Bard Colege projesinde de titanyum işe yaramamıştır, çünkü Bilbao'daki ışıkla aynı etkiyi sağlayamamıştır. Örneğin, Bilbao'da kapalı gri bir günde titanyum altın gibi görünür ancak bu L.A da olmayacak bir etkidir. Burada çok sık yağmur yağmaz ve genellikle günler güneşli geçer, böylece güneşin altında beyaza dönüşeceğini düşündükleri paslanmaz çelik malzemeyi bu projede keşfedilmek üzere kullanmışlardır (Friedmen, 1999, s:150,153).

Metal malzemenin iyi bir seçim olmasının sebebi var olan salon ve sokağın karşısındaki müze ile çok büyük bir zıtlık oluşturacak olmasıdır. Gehry metal malzeme kullanmaktan mutludur çünkü böylece formlardan bazılarını zarifletirmek onlarla oynamak imkanı bulabilmiştir. Yeni malzeme kullanımı binayı daha heyecanlı bir hale getirmiştir çünkü böylece yeni bir proje ortaya çıkmıştır. Eski şemada yapı Ground Avenue'daki diğer yapılara uygundur ve bunlar arasında biraz basık kalmıştır, bu yüzden Gehry binayı üç boyutta okunur kılamadığını söylemiştir. Bu yeni proje ile yapıyı çevirerek arazi üzerinde diyagonal oturttuğunda bu bir şekilde işe yaramış ve bu problemleri çözmüştür. Malzeme olarak paslanmaz çeliğin yanı sıra beyaz mermer de kullanmıştır (Friedmen, 1999, s:153).

Walt Disney Konser Salonu şehri temsil eden bir simge yapı olmuştur ve şehir ile bütünleşmiştir. İnsanlar burada vakit geçirerek ve burayı sosyal bir alan olarak kullanmaktadırlar. Medyada da film, dizi ve hatta çizgi filmlerde kullanılan bir mekan olmuştur (Şekil 5.61) . Bu da aslında halk arasında ne kadar bilinen bir yapı olduğunun göstergesidir.



**Şekil 5.61** : Simpsons Çizgi Filmi’nden Kareler (Url-46).

Gehry bu güçlü ifadeci yapısı ile diğer sanatçıları da etkilemiştir. 2004 yılında Los Angeles Filarmoni Orkestrası’nın Finli şefi Esa Pekka Salonen hem Frank Gehry’ye hem de Walt Disney Konser Salonu’na olan saygısını “wing on wing” isimli yapıtı ile göstermiştir (Özer, 2010).

Gehry'nin mimarlığını teknik düzeyde benzersiz kılan şey, duysal ve romantik bir tasarım yaklaşımını üretim alanında çok gelişmiş bir teknolojiyle birleştirmesidir. Bu projede de CATIA yazılımının kullanılması, üretilecek ve imal edilecek böylesi sıra dışı bir tasarımı olanaklı kılmıştır (Bekiroğlu, 2004).

Çoğu kişide Gehry mimarlığına özgü biçimsel dil ve malzeme kullanımı nedeniyle Walt Disney Konser Salonu ile Bilbao Guggenheim'ın birbirine benzeyeceği düşüncesi oluşmuştur. Bilbao, uzunlamasına yerleştirilmiş ve içinde bulunduğu çevreyle yanındaki nehir ve köprüye dikkat çekici referanslar vererek bağ kurmuştur. Dış cephesinin titanyum kaplaması kaplama yönteminden dolayı rüstik bir kabuk yaratır, yapıya elle yapılmış duygusunu katan kıvrımlı bir yüzeyden oluşmaktadır. Walt Disney Konser Salonu ise tersine merkezi bir düzenlemeye sahiptir ve perdahlı paslanmaz çelik yüzey ile kaplıdır. Her iki yapı da ışığı yüzeyleriyle farklı yansıtırlar. Walt Disney Konser Salonu görsel mimarlığı akustik performansla birleştirmektedir. Burada hem biçim, hem de program birbirini güçlendirmektedir.

Walt Disney Konser Salonu çok daha önce başlatılmasına ve planlanmasına karşın Bilbao Guggenheim'dan altı yıl sonra tamamlanmış ve Bilbao'nun yapımında kazanılan bütün deneyimden yararlanılmıştır. Frank Gehry'nin insani ve kamuya ait yapısı yüksek sanat için bir anıt olmaktan çok daha fazla kendi başına bir etkinlik alanı ve herkesin eğlenip bir parçası olabileceği bir mekan olmuştur (Bekiroğlu, 2004).

Walt Disney Konser Salonu projesinin Ekspresyonist Mimari özelliklerinin en başında kıvrımlı heykelsi formları gelmektedir. Formlarının kaynağı yukarıda bahsedildiği gibi gemicilikten ileri gelmektedir. Guggenheim Bilbao projesinde de kullandığı bu formlar üzerinde çalışarak daha yumuşak ve yeni biçimler türetmeyi başarmıştır. Cephede kullandığı metal malzeme ile diğer projelerde olduğu gibi formun etkisini ve hareketi arttırarak yapının dinamizmini sağlamıştır.

### 5.2.6 Ulusal Hollanda Binası (Nationale Nederlanden)

**Yer:** Prag, Çek Cumhuriyeti

**Yapım Yılı:** 1992 - 1996

**İşveren:** Ulusal Hollanda Sigorta Şirketi, Uluslararası Hollanda Grubu

**Program:** Ofis, konferans salonu, restoran

**Malzeme:** Betonarme, cam, çelik

Hollanda kökenli bir sigorta şirketi olan Nationale Nederlanden'in Çek Cumhuriyeti'nin başkenti Prag'ın şehir merkezinde inşa ettirdiği bir yapıdır. Bu alandaki yapı 1945'teki bombardıman saldırısında harap olmasından beri boş kalmıştır. 1992 yılında başlanan inşaat 1996 yılında tamamlanmıştır. Binanın kültür aktiviteleri açısından da önemli bir merkez olması düşünülmüştür. Yapı bölgede yaygın olan Barok, Gotik ve Art Nouveau binalar arasında oldukça dikkati çeker ama uyumsuzluk göstermez (Şekil 5.62) (Url-47).



**Şekil 5.62 :** Ulusal Hollanda Binası, Cadde Görünüşü (Url-47).

Çek Cumhuriyeti'nde Komünizm döneminde yeni binalar Prag dışında inşa edilmiştir. Ekonomik nedenlerle, hükümet savaş döneminin tarihsel binalarını elden geçirmek yerine, kent dışına yerleşmeyi tercih etmiştir. Ancak 1989'dan bu yana, önemli firmalar için Prag'ın merkezinde yeni binalar inşa edilmeye başlanmıştır.



Bu dönemde özelleştirme çalışmaları da çok hızlı gelişmiştir. Bunun sonucunda Ulusal Hollanda Binası Prag'ın mimari, ekonomik ve siyasal yenileşmesinin çarpıcı bir simgesi olarak yükselmiştir. Yapının inşa edildiği köşe arsada, önceki dönemlerde tarihsel Prag çekirdeğinin 1895'teki yenilenmesi hareketinden sonra Neo-Rönesans tarzında inşa edilmiş bir apartman binası bulunmaktaydı. Bu bina 1945 Şubat'ında Amerikan uçaklarının attığı bombalarla yerle bir olmuş ve uzun yıllar boş kalmıştır. 1989 sonrası el değiştiren arsanın mal sahibi burada bir büro binası inşa etmek istemiştir. Bu planlamaya göre zeminde dükkânlar ve bir kafeterya, en üst katta da bir lokantanın yer alması düşünülmüştür. Daha sonra Ulusal Hollanda Sigorta Şirketi projeye dâhil olmuş ve Frank Gehry ile anlaşma yapılmıştır. Bu projede Hırvat ve Çek kökenli bir mimar olan Vlado Milunić ile Frank Gehry ortak çalışmışlardır (Hasol, 1998).

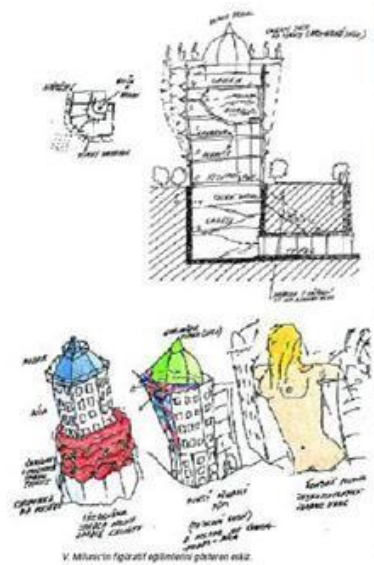
Gehry tasarıma başlamadan önce Prag'da on gün geçirmiş, bunun dışında da üç sefer gidip gelmiştir. Gehry Prag şehri keşifleri ve gözlemleri sırasında pek çok ipucu toplamıştır. Bunlar arasında eski binalardaki kuleler dikkat çekici olmuştur ve üzerlerine yerleştirilen küçük başlıklar da her birine bir şapka verilmiş izlenimi yaratmaktadır. Bunun yanı sıra 19. Yüzyıl yapılarında yer alan pencere ve diğer mimari elemanların detayları binalara belirgin bir doku vermiştir. Öyle ki taş gibi görünen pek çok yapı aslında renkli sıva ile kaplıdır (Friedmen, 1999). Tüm bu mevcut durum verileri ışığında Gehry ve Milunic tasarımdaki belirgin noktalar olarak; kuleler, çatı bitirilişleri ve pencereler olarak belirlemişlerdir.



Şekil 5.63 : Ulusal Hollanda Binası, Geniş Vaziyet Planı (Url-27).

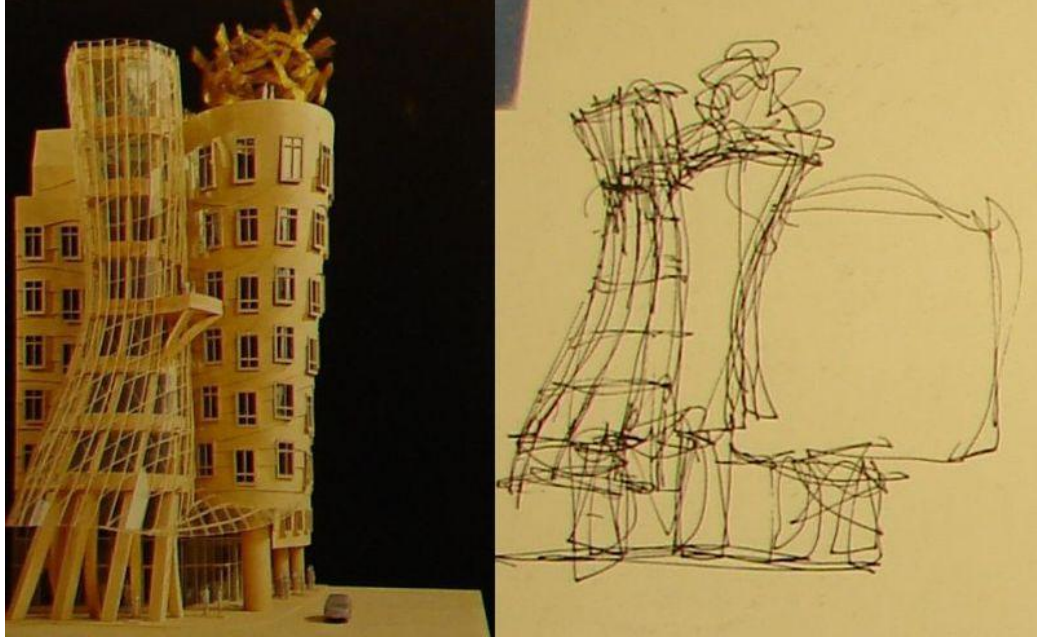
Gehry'nin binası cadde üzerindeki nehir ve köprüye bitişik arazinin kare bir parçasıdır (Şekil 5.63). Yaklaşık beş bin sekiz yüz metrekare yapı köprüye doğru tasarlanmıştır ve onun köşesinde konumlanmıştır. Mimar Milunic arazinin bulunduğu sokakta şehir ölçeğinde nehre doğru bir yönelmeden söz etmiştir. Bunun yanı sıra Milunic, şehirdeki kuleler ve denizle olan ilişki konularında da Gehry'yi yönlendirmiştir. Bunun üzerine projedeki kule fikri belirginleşmiştir. Gehry'ye göre; projede bir kule köşeyi dönmeli ve insanları plazanın içine yönlendirmelidir ve plazaya bakan diğer kule de insanları sokağa doğru yönlendirmelidir. Milunic de bu fikre katılmış ve onaylamıştır. Milunic kentsel ilişkileri açıklamak açısından Gehry'ye çok yardımcı olmuştur (Friedmen, 1999).

Buna göre mimarlar, Yüzyıl başında Prag'ın karakteristiklerinden birinin köşe kuleleri olduğu bilgisinde anlaşılmış ve bunun, köşe başında yer alacak bina için bir çıkış noktası olduğunu kararlaştırmışlardır (Hasol, 1998). İlk proje maketinde iki adet kare biçimi kule yer almaktadır. Gehry sonrasında bunun dışına çıkıp biraz harmanlama yapmış ve kulelerden birinin cam olmasına karar vermiştir (Friedmen, 1999). Bununla birlikte, Gehry tek bir kulenin çok erkeksi hatta askeri bir simge olduğu görüşünü savunmuş ve binanın köşesindeki bir erkeğin yanına, Jiraskovo Sokağı'na dönük olarak bir "kadın" figürü eklemek düşüncesini ortaya atmıştır (Şekil 5.64). Başlangıçta maketlerde yer alan bu alışılmamış öge, Gehry'nin tutkusu olan balık temasını anımsatmıştır. Ancak çok kısa zamanda bunlardan vazgeçilmiş ve dans eden bir çifti çağrıştıran bir form, birbiriyle kucaklaşan iki kule köşeyi vurgulamak üzere bunların yerini almıştır (Şekil 5.65) (Hasol, 1998).



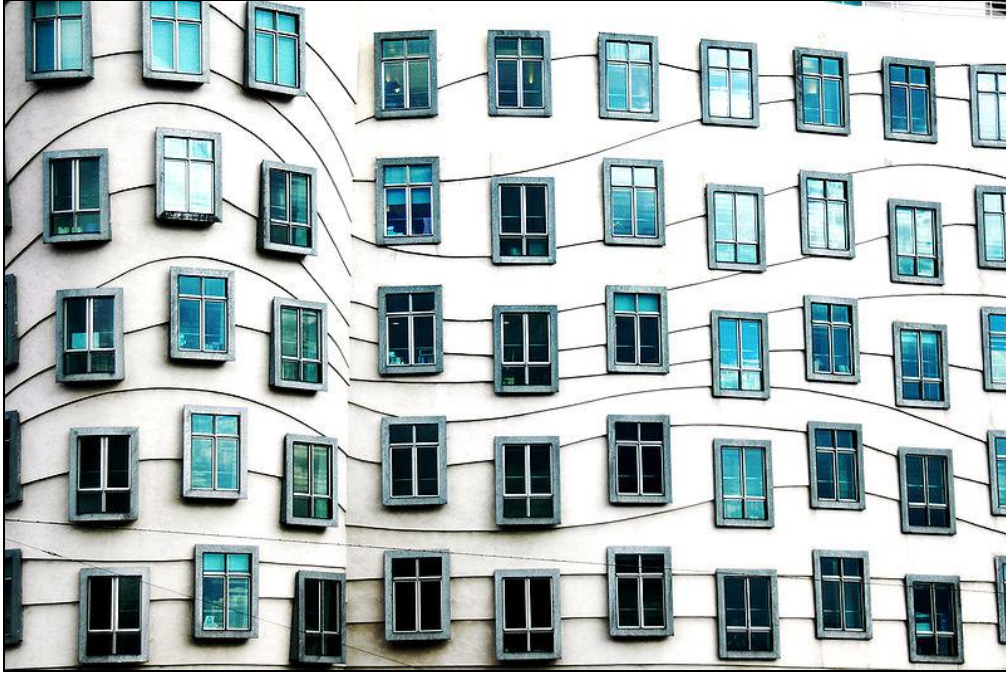
Şekil 5.64 : Ulusal Hollanda Binası, Gehry Eskizleri (Hasol, 1998).

Yukarıya doğru genişleyen bir silindir, hemen yanında belinden sıkılmış gibi duran bir cam kule ile kurgulanarak binanın genel formu oluşturulmuştur. Gehry, müziğe ilişkin duyguları, hareketi ve dansı içeren simgeleri projesiyle bütünleştirmeyi denemek istediğini belirtmiş ve Ekim 1992'deki ilk sunuşta, tasarımını Amerikalı ünlü dansçı film yıldızları Fred Astaire ve Ginger Rogers Benzetmesi ile "Fred ve Ginger" olarak adlandırmakta tereddüt etmemiştir. Fred, saydam olmayan masif bir yapı, Ginger ise dinamik bir cam kule olarak tasarlanmıştır (Hasol, 1998).



**Şekil 5.65 :** Ulusal Hollanda Binası, Eskiz ve Maket (Friedmen ve Ragheb, 2001).

Çevresindeki 19. Yüzyıl Neo-Rönesans dönemi yapılarından son derece farklı olmasına rağmen bütüne uyum göstermeyi başarmış modern bir yapı olarak tanımlanabilir. Binanın yapımında doksan dokuz adet birbirinden farklı betonarme kolona ihtiyaç duyulmuştur. Bunun için de hazırlanan doksan dokuz farklı kalıp ile binanın strüktürü oluşturulmuştur. Fred'in pencereleri dansın ritimlerini yakalamak için dalgalanıyor hissini uyandırmaktadır (Şekil 5.66). Bunu sağlamak için Gehry ilk defa bu binada bu çeşit dışarıya doğru çıkmalı pencere kullanmış ve daha sonra cephede hareketi yakalamak için bu tutumu birçok binasında tekrar etmiştir (Url-48). Cam kulenin cephesi, çelik taşıyıcılara sahip çift katmanlı camdan oluşmaktadır. Nehre bakan ana cephe, pencere ve bantları eksenlerinden kaydırılarak oluşturulmuş zengin dokusuyla dikkat çekicidir (Boyut 2000).



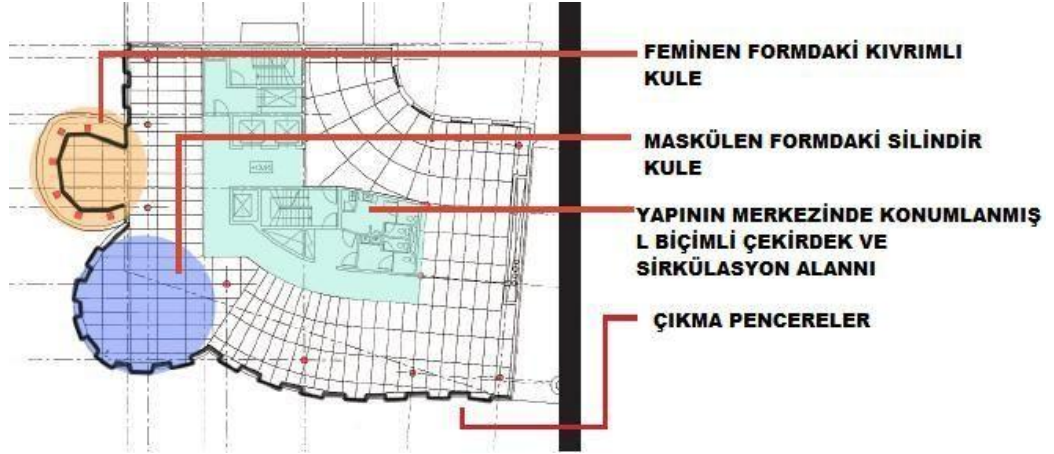
**Şekil 5.66 :** Ulusal Hollanda Binası, Pencereleler (Url-47).

Gehry pencereleri yapıya komşu 19. Yüzyıl yapılarından koparmak ve kat hizalarını silikleştirmek istemiştir. Model üzerinde çalışarak pencereleri aşağı ve yukarı kaydırmıştır. Böylece kat seviyesinde pencereler den bazıları tavana doğru bazıları ise döşemeye doğru yerleştirilmiştir ve cephe üzerindeki dalgalı çizgi doku ile bu pencere hareketinin etkisini arttırmıştır (Friedmen, 1999).

Gehry'ye göre; mimarlık da bilim gibi olmalıdır. Tasarımda eski fikirlerin tekrarı yerine buluşlardan elde edilen yeni bilgiler kullanılmalıdır. Örneğin; Nationale-Nederlanden yapısında pencereleri yüzeyin bir parçası yapmak yerine duvardaki resim çerçeveleri gibi cepheye asma kararı almışlardır. Böylece pencereler mafsallandırılmıştır. Pencere eğimlidir ve tek başına bir eleman olarak durur. Gehry Prag projesinde yapı ölçeğini arazinin bitişiğindeki 19. Yüzyıl konutlarına uyum sağlayarak düzenlemiştir. Bu düzenleme neredeyse kusursuz olmuştur, öyle ki arazinin bir yanından gelirken orada yeni bir binanın olduğunu algılamak oldukça zordur. Bu arazi boyunca mevcut yapıların oluşturduğu yükseklik çizgisi bu projede de korunmuştur. Eski yapılar genelde beş katlıdır. Nationale- Nederlanden yapısı ise yedi katlıdır. Birbirini tutmayan kat hizalarını bulanıklaştırmak için de pencereleri aşağı yukarı kaydırma yöntemi kullanılmıştır. Bu yapı işlev olarak ticari bir ofis binası olduğu için daha çok kata ihtiyaç duymuşlardır. Böylece beş katlı 19. Yüzyıl binalarının yüksekliğini aşmadan günümüz standartlarında yedi kat oluşturulmuştur.



Cam ile çevrelenmiş kule orta kısmından sıkıştırılmıştır böylece komşu bina sakinlerinin nehir manzaralarını da kapatmamıştır. Cam olmayan kulenin üzerindeki kubbe ise çelik tel çubuklarla biçimlendirilmiştir (Friedmen, 1999). Plan şemasına bakıldığında katların merkezinde yer alan L formunda bir çekirdek ve dolaşım alanı ve bunun etrafında mekanlar yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Kulelerin olduğu kısımlar ise konferans salonu olarak değerlendirilmiştir (Şekil 5.67).



**Şekil 5.67 :** Ulusal Hollanda Binası, Kat Planı (Url-49).

Cam kule, kaplanmış bir kolon sırası ve ana girişin üzerindeki saçağı biçimlendirmiştir. Giriş katında bir kafeterya ve çeşitli ticari alanlar bulunmaktadır. Çatı katında bir restoran, altı ofis katı üzerinde yer almaktadır. Bu projenin güzel yanlarından biri de her katta yer alan konferans odalarıdır, bunların her biri cam kulenin değişken boyutlarından dolayı farklı şekillere sahiptir (Friedmen, 1999).



**Şekil 5.68 :** Ulusal Hollanda Binası, Amerikalı ünlü dansçı film yıldızları Fred Astaire ve Ginger Rogers Benzetmesi (Url-48).

İki formun dans ediyormuş gibi oluşundan dolayı Gehry tarafından yapılan Amerikalı ünlü dansçı film yıldızları Fred Astaire ve Ginger Rogers benzetmesi ile “Fred ve Ginger” adıyla popüler olan yapı etrafını saran tarihsel dokunun düzenine Gehry’nin imzası olan kıvrımları katmıştır (Şekil 5.68) (Borden ve Diğ., 2009, s:487).

Ulusal Hollanda binasının Ekspresyonist Mimari açısından belirgin özelliği deforme edilmiş heykelsi formları, metal ve cam malzeme ile oluşturulmuş hareketli cephesidir. Tasarımda heykelsi formların yanı sıra hareketi vurgulayan dans metaforu da bulunmaktadır. Dans metaforunu daha da kuvvetlendirmek için Gehry yapıya Amerikalı ünlü dansçı film yıldızları Fred Astaire ve Ginger Rogers’dan esinlenerek Fred ve Ginger adını vermiştir. Yapıda daha düz görünen kütle üzerinde de kıvrımlı cephe fugaları ve farklı kotlarda çıkma yapmış pencereleri ile bu bölümde de kütleye hareket hissiyatı kazandırmayı başarmıştır.



### 5.2.7 Deneysel Müzik Projesi (Experience Music Project)

**Yer:** Seattle, Amerika

**Yapım Yılı:** 1995 - 2000

**İşveren:** Deneysel Müzik Projesi

**Program:** Çağdaş müzik müzesi, sergi galerileri, elektronik kütüphane, ses laboratuvarları, performans sahneleri, yönetim, arşiv, depo, kafeterya, bar.

**Malzeme:** Çelik çerçeve, betonarme kabuk, renkli paslanmaz çelik paneller, boyalı alüminyum paneller ve cam.

EMP (Experience Music Project) “Seattle Center” adı verilen üç yüz bin metre karelik park, sanat ve eğlence kompleksinin içinde yer almaktadır (Şekil 5.69). Bu yerleşke alanı ilk kez 1962 yılında düzenlenmiş Dünya Fuarı için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra yapı, Seattle’ın sembol kulelerinden “Space Needle” yakınındadır. “Seattle Center Monorail” (Şekil 5.67) denilen tek trenli ulaşım da yapının içine kadar gelmektedir (Url-50). Buna göre EMP kent merkezinde ve kamuya açık ve halk tarafından sıklıkla kullanılan bir alanda yer almaktadır.



Şekil 5.69 : Deney Müzik projesi, Geniş Vaziyet Planı (Url-27).



**Şekil 5.70 :** Deney Müzik projesi, Seattle Genel Görünüm (Url-51).

On üç bin metre kare alana yayılmış olan yapıda iki adet giriş bulunmaktadır (Şekil 5.70). Bir tanesi Beşinci Cadde yönündedir (Şekil 5.71). Daha belirgin olan diğer giriş ise “Fun Forest” isimli eğlence parkının köşesinde büyük merdivenlerle yapının ikinci katı ile bağlantılıdır (Şekil 5.72) (Url-52).



**Şekil 5.71 :** EMP, 5. Cadde Yönündeki Giriş (Url-53).





**Şekil 5.72 :** EMP, Park Yönündeki Giriş (Url-53).

Bu yapı Seattle doğumlu rock müzisyenlerinin anısına yapılmıştır. Müzenin kurucularından Paul Allen'a göre; Jimi Hendrix'in yaratıcılığundan ilham alınmıştır ve EMP'nin de ziyaretçilere ilham verici deneyimler kazandırması umulmaktadır (Friedmen, 1999).

Gehry bu binada gitarlardan esinlenerek renkli bir şeyler yapmak istemiştir bu yüzden bu tasarım sırasında Jimi Hendrix'in felsefesi ve müziği ile ilgilenmiştir. Daha da ileri giderek bu müzik tarzında daha detaylı bilgi sahibi olmak istemiştir. Proje müdürü Jim Glymph ve projenin tasarım mimarı Craig Webb gitar çalmayı bilmesi sayesinde onlardan bu konuda kitaplar ve kayıtlar alarak bilgi sahibi olmuştur. Böylece Gehry, elektronik müziği tasarımı için bir ilham kaynağı olarak kullanmaya karar vermiştir (Friedmen, 1999).

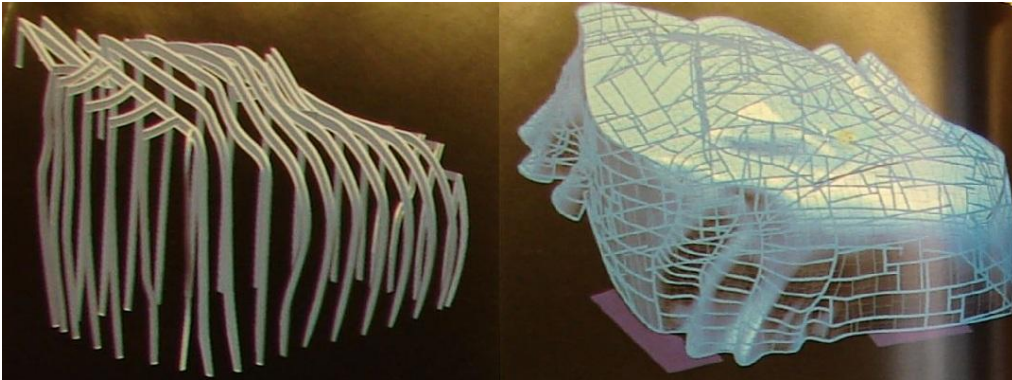
Buna doğrultuda Santa Monica'daki ofisinin yanında yer alan elektrik gitar dükkânından aldığı bir yığın malzeme tasarımına kaynak oluşturmuştur. Hakikaten EMP'nin formları ve bitişleri fender gitarları, araba gövdeleri ve bir smokin dokunuşu gibi Amerikan mirasından güçlü katmanlar taşımaktadır (Url-52). Bu dükkândan alıp parçaladığı elektrik gitarları tasarım aşamasındaki maket çalışmalarında kullanmıştır. İlk maketlerde ilham aldığı renkler final tasarımında da görülmektedir. Elektrik gitarların mavi ve kırmızı tonları tüm parlaklığı ile yapıda gösterilmiştir (Url-50).

Dış cephe paslanmaz çelik ve boyalı alüminyum panellerden meydana gelmektedir (Şekil 5.73). Her biri ayrı ayrı kesilip şekillendirilmiştir. Paslanmaz çelikler farklı açılarıyla heyecan verici ve eşsiz gölgeler meydana getirmektedir.

EMP'nin dış yüzeyi üç binin üzerinde panelle kaplanmıştır ve her panel yaklaşık yedi profil tarafından tutulmaktadır. Her profilin kendine özgü biçimi vardır ve tasarımdaki yerine göre ölçüsü belirlenmiş ona göre kesilmiş ve bükülmüştür. Toplamda EMP'nin dış cephesini kaplamak için yirmi bir bin profil kullanılmıştır (Url-50). Binanın metal kıvrımlı cephesini inşa edebilmek ve çelik panelleri ve alüminyum profilleri düzgün şekillendirebilmek için Gehry'nin diğer projelerinde de kullandığı CATIA programından yararlanılmıştır (Şekil 5.74).



Şekil 5.73 : EMP, Cephe Panelleri (Friedmen ve Ragheb, 2001).



Şekil 5.74 : EMP, CATIA Modeli (Friedmen ve Ragheb, 2001).

EMP yapısında çok çeşitli malzemeler kullanılmıştır paslanmaz ve boyalı metal de bunlar arasında yer almaktadır. Paslanmaz çelik malzeme üç farklı bitiriş ile kullanılmıştır. Bunlar; tıpkı Jimi Hendrix'in "purple haze" parçasında olduğu gibi cilalı mor renkte, küçük bir dokuya sahip açılı yüzeyler şeklinde ve altın rengi olarak sıralanabilir. Kırmızı ve mavi renkliler boyalı metaldir ve kırmızı rengin zamanla biraz solacağı öngörülmüştür. Bu bilinçli bir tercihtir bu şekilde kırmızı zamanla solmuş eski kırmızı kamyonlar gibi görünecektir. Bu Gehry'nin geçmişinden gelen kamyon şöforlüğü macerası ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca buradaki amaç cephenin değişiminin müziğin değişimini temsil etmesidir. Cam fiziksel açıdan müze için pek kullanışlı olmasa da cephede bir çeşit dekoratif eleman olarak düşünülmüştür ve bina kabuğunun diğer bir katmanı haline gelmiştir. Özellikle giriş tabelasında kullanımı ile müze adını vurgulayan bir eleman olmuştur (Şekil 5.75). Bunun yanı sıra renkli camlar binadaki farklı renklerin arasında bir geçiş elemanı olarak kullanılmıştır. Bunlar gece aydınlatıldığında bulanıklaşacak ve yüzeyde bir çeşit hareket sağlanmış olacaktır (Friedmen, 1999).



Şekil 5.75 : Deney Müzik Projesi, Ana Giriş (Gössel, 2007)



Gehry'nin başka birçok yapıtında da olduğu gibi Müzik Merkezi Projesi'nde metal cephe kaplamasını cam ile birlikte kullanmıştır. Yapı CATIA programı ile biçimlendirilmiş "Blobitectural" adı verilen balon köpüğü formunda parçalardan oluşmaktadır (Şekil 5.76). Bazı cephe bölümleri, otomobil boyasıyla boyanan mavi kısımda olduğu gibi boyanmıştır. Diğer bölümler ise metalik yüzeylerine yapılan özel uygulamalarla farklı ton ve renkler kazanmıştır. Cephe kıvrımları ve doğaya asılmış gibi duruşuyla barok resmindeki belirgin parlak renkli kumaş kıvrımlarını hatırlatmaktadır. Devrimci ve çarpıcı doğasıyla yapı çoğu kez Jimi Hendrix'in müziği ile ilişkilendirilir. Zaten yukarıda bahsedildiği gibi Gehry de Hendrix müziğinden ilham aldığını söyler ve böylece yapı, rock müziğin mimari metaforu olarak görülür (Borden ve Diğ., 2009, s:487).



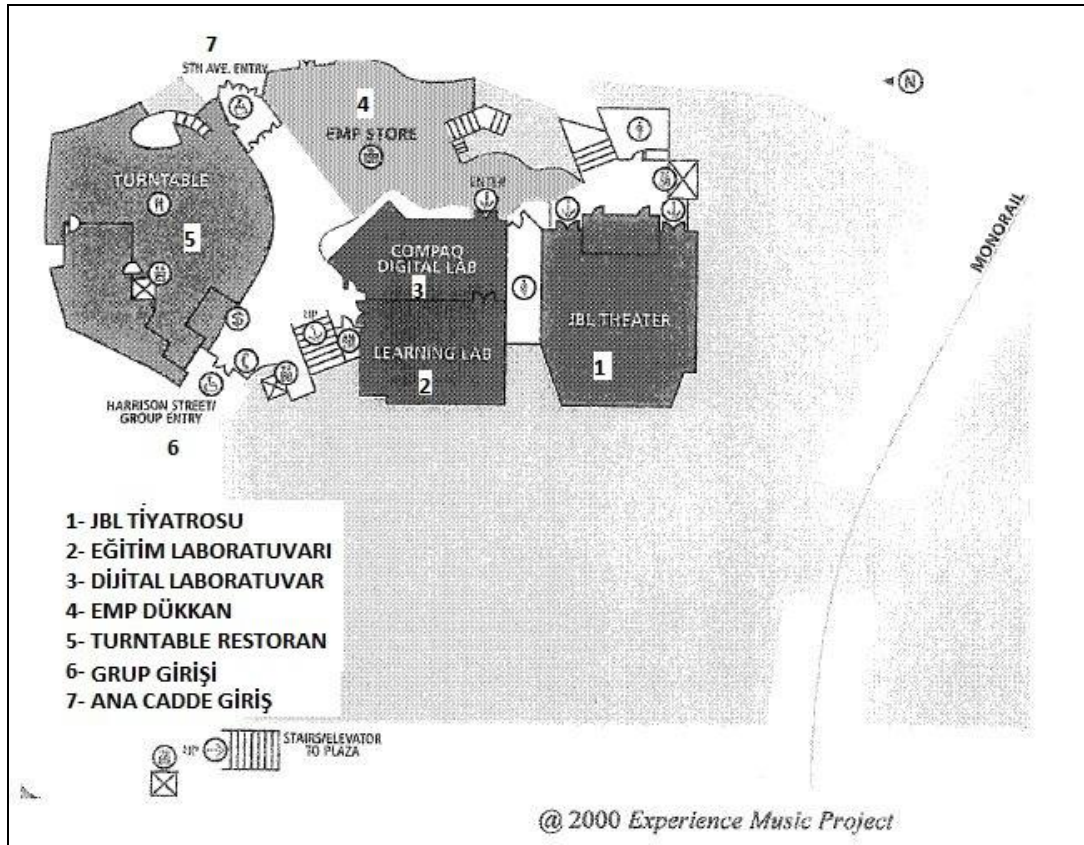
**Şekil 5.76 :** EMP Balon Köpüğü Formu (Url-54).

Projenin tasarım mimari olarak çalışmış Craig Webb'e göre; süreç boyunca ellerinde birbirinden farklı elemanlar vardı ve bunlar ayrı özelliği olan binaların kütleleri şeklindeydi. Sonra malzemelerin bir arada kurgulandığı bir maket yapılmış ancak bundan vazgeçip ayrı parçaları farklı renklerde olmasına karar verilmiştir. Dış cephede tıpkı Bilbao ve Prag'da olduğu gibi üst üste geçen cam şeritler oluşturma çalışmaları yapılmış ve bu içerden görünmeyecek parçaların genel yapı kütlesi üzerinde akıyormuşçasına yerleştirilmesi düşünülmüştür. Böylece birbirinden farklı kütleleri bir araya getirirken cam bitirici bir eleman olmuştur.



Bu cam parçalar için borulardan gitar teli biçiminde elemanlar oluşturulmuştur. Gehry bunları büküp kıvrımlı hale getirerek binanın müzik hissiyatını yansıtmasını amaçlamıştır (Friedmen, 1999).

Plan şemasına bakıldığında birinci kat seviyesinde, Beşinci Cadde yönündeki girişte camdan bir antre ana girişi oluşturmaktadır. Eğlence parkı yönündeki giriş ise otoparka yakınlığı nedeniyle daha çok tercih edilmektedir (Friedmen, 1999). Bunların dışında kuzey yönünde büyük gruplar için bir giriş daha bulunmaktadır. İlk katta cadde girişinin iki yanında iki katlı restoran ve EMP dükkânı bulunmaktadır. Her iki kısım da dışarı ile irtibatlıdır. Böylece bir ziyaretçi müzenin içine girmeden de restoran ve dükkandan faydalanabilir (Şekil 5.77).



Şekil 5.77 : EMP Birinci Kat Şematik Plan (Myhre, 2005).

İlk katta ter alan “Turntable” restoran iki yüz elli kişiliktir. Bir şarkıcı ve iki-üç müzisyenin sığacağı küçük bir sahnesi de vardır. Restoran ikinci katta geri çekilerek ziyaretçi salonu ve bar şeklinde devam eder (Şekil 5.78). İki katta da devam eden restoranda pek çok performans gerçekleşir. Aşağıdaki sahnenin üzerinde küçük bir sahne daha bulunmaktadır. Bar kısmının tepesinde kıvrımlı bir ahşap saçak yer almaktadır. Bu saçak tıpkı “rock and roll” yapar gibi hareketlidir. (Friedmen, 1999).



**Şekil 5.78 :** EMP Bir ve İkinci Kattaki Restoran (Url-55).

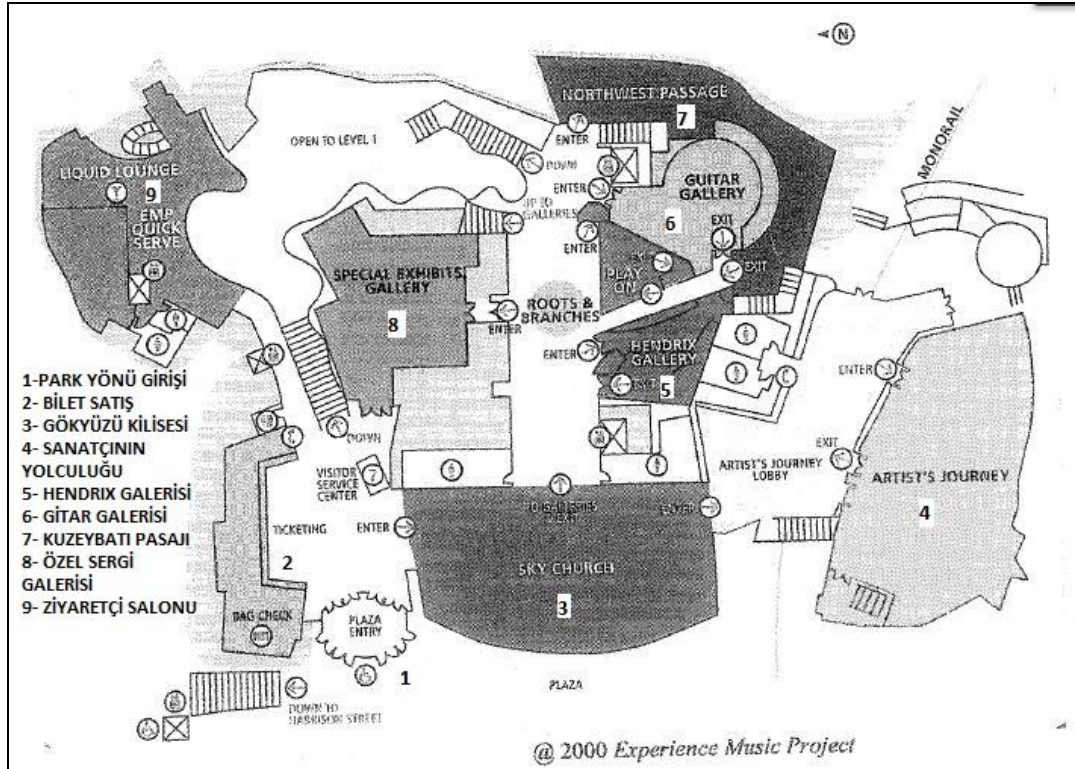
Birinci katta tur grupları için olan girişin hemen karşısında “Dijital Laboratuar” bulunur. Merkezin multimedya arşivi burada yer almaktadır. Buradan merkezin tüm koleksiyonuna ve bilgisine internetten ulaşmak ve araştırma yapmak mümkündür. Sergilerde anlatılan temalardan daha fazlasını öğrenmek isteyen kişilerin müzik bilgisini geliştirmeye dayalı olan bölüm ise “Eğitim Laboratuvarı” adını taşımaktadır (Boyut, 2000, s:102).

Sergi sırasında ziyaretçinin müziği duyması için kulağı kaplamayan mimari bir eleman gibi tasarlanmış kulaklıklar bulunmaktadır. Bu açıklıktan müziği duyabilirsiniz ancak uzaklaştığınızda ses gider. Bunun dışında ziyaretçiler diğer müzelerde de olan el araçlarından da yararlanabilir. Yapının altında film gösterimleri, dersler için iki adet sınıf ve iki yüz kişilik oditoryum bulunmaktadır (Friedmen, 1999). Yapının ikinci katında sergi galerileri arasında en dikkat çeken bölümlerden biri “Roots&Branches” isimli enstelasyon çalışmasıdır (Şekil 5.79) . Bu çalışma İngiliz sergi tasarımcısı Neal Potter tarafından tasarlanmış ve Trimpin tarafından geliştirilmiştir. Kullanım dışı müzik aletleri ve özellikle de gitarlardan yapılmıştır (Url-56).



Şekil 5.79 : EMP “Roots&Branches” İsimli Yerleştirme (Url-57).

Park yönündeki giriş, ziyaretçileri yapının ikinci katına ulaştırır. Bu noktadan girildiğinde solda bilet satış sağda ise Gökyüzü Kilisesi bölümü yer almaktadır. Bunun dışında bu katta çeşitli sergi galerileri ve sanatçının yolculuğu isimli özel bölüm bulunur. Bu katta alt kattaki girişlerle bağlantı özel sergi galerisinin yanındaki tek kollu merdiven ile sağlanmaktadır (Şekil 5.80).



Şekil 5.80 : EMP İkinci Kat Şematik Plan (Myhre, 2005).



Sanatçının Yolculuğu bölümü, popüler müzik sanatçılarının geçmişleri, hayatları ve yaşadıkları zaman hakkında bilgi vermektedir. Bu bölümde ayrıca bu sanatçıların becerilerinin insancıl yönünü aydınlatılmak istenmiştir. Yeteneklerinin gelişmesine etki eden, yaşamlarını değiştirmiş, çok fazla bilinmeyen, şaşırtıcı olaylar da izleyiciye aktarılmaktadır (Boyut, 2000, s:102).

Sanatçının Yolculuğu bölümü bir multimedya tiyatrosu olarak tanımlanabilir. Bu mekanın en farklı yanı hareketli bir zemin üzerine inşa edilmesi ve böylece ekranlardan aktarılan verilerle birlikte hareketi de sunuma katmış olmasıdır (Şekil 5.81).



**Şekil 5.81 :** EMP, Sanatçının Yolculuğu Bölümü (Url-58).

Serginin ve programın özünü oluşturan altı bölüm; birinci kattaki Dijital ve Eğitim Laboratuvarları, ikinci kattaki Gökyüzü Kilisesi, Sanatçının Yolculuğu, üçüncü kattaki Dönüm Noktası ve Ses Laboratuvarı olarak belirlenmiştir. Bunlardan Gökyüzü Kilisesi, içerik olarak Jimmy Hendrix'in her türlü insanın, müziğin gücü ve keyfi ile bir araya gelmesi fikrinden esinlenerek oluşturulmuştur (Şekil 5.82). Binanın merkezinde, ziyaretçilerin bir araya gelip toplanabileceği bir mekân yaratılarak bu fikir bir anlamda gerçeğe dönüştürülmüştür. İç mekândaki geniş ortak alanlar galerilerle de desteklenmiştir (Şekil 5.83) (Boyut, 2000, s:102).

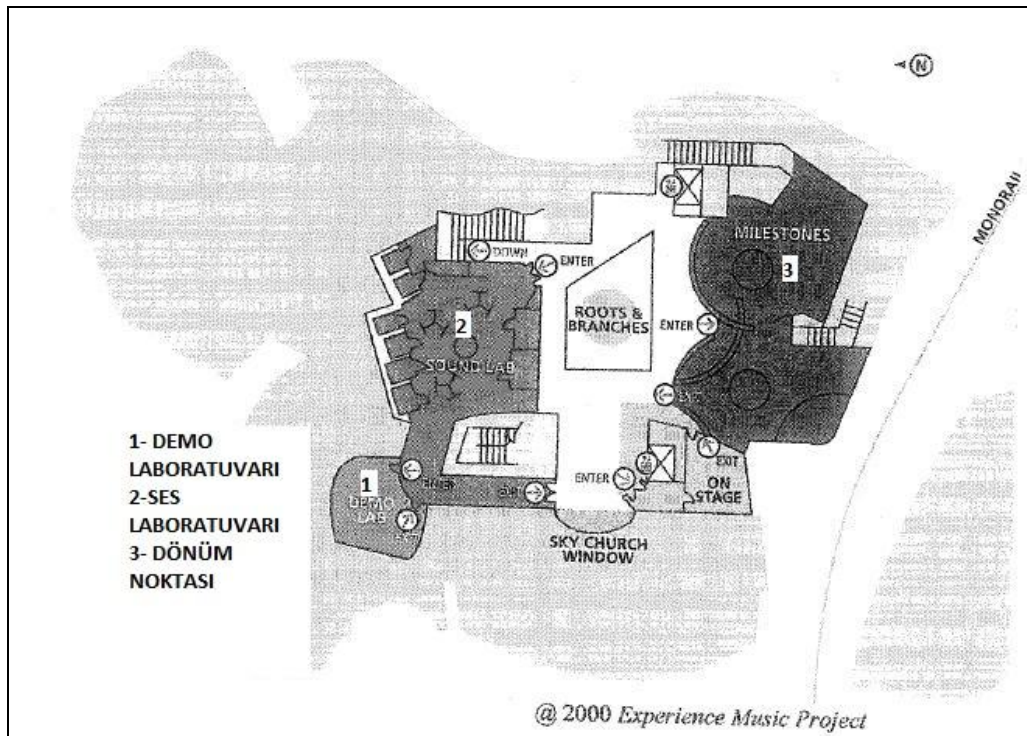


**Şekil 5.82 :** EMP, Gökyüzü Kilisesi (Url-57).



**Şekil 5.83 :** Deney Müzik Projesi, İç Mekandan Görünüm (Url-59).

Üçüncü kattaki bölümlerden (Şekil 5.84) Dönüm Noktası ise, Amerikan popüler müziğindeki farklı görüşlerin ve geleneklerin yansıtıldığı bir dizi sergi alanını içermektedir. Bir diğer bölüm olan Ses Laboratuvarı müzik, bilim ve teknoloji arasında ilişki kurarak ziyaretçilerin alışıldık müzik deneyimlerini ve müzik yapma olanaklarını geliştirmek için kurulmuştur. (Boyut, 2000, s:102).



Frank Gehry'nin EMP yapısı, hem formu hem de altında yatan kavramsal metaforlar açısından bakıldığında Ekspresyonizm ile belirgin bir ilişki kurar. Yukarıda bahsedildiği gibi “Blobitectural” adı verilen baloncuk biçimleri formlar keyfi, heykelsi ve tek defaya özgüdür. Fonksiyon açısından farklı bölümlerin değişik renklerde temsil edildiği bu formlar arası tamamlayıcı kıvrımlı cam ve metal parçalar da doğrudan gitar tellerine gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu renklerin de müzik akorlarını temsil ettiği düşünülür. Dokunun ve çok sayıda rengin birleşmesi ile müze yapısı enerji ve müziğin akışını sembolize etmektedir.



### 5.2.8 Marques de Riscal Şaraphane ve Otel (Marques de Riscal Winery&Hotel)

**Yer:** İspanya

**Yapım Yılı:** 1998 - 2006

**İşveren:** Vinos de los Herederos del Marques de Riscal Firması

**Program:** Otel, SPA merkezi, restoran, konferans merkezi.

**Malzeme:** Titanyum, İspanyol kumtaşı, paslanmaz çelik

Bina Marques de Riscal'ın yenilikçi ruhunu ve onun duyuşal dünyasını en iyi yansıtacak biçimde Frank Gehry tarafından tasarlanmıştır. Farklı formlardan oluştuğu halde bu alanın peyzajı ile mükemmel bir uyum içinde bir yapı ortaya çıkmıştır (Şekil 5.85) (Url-60).

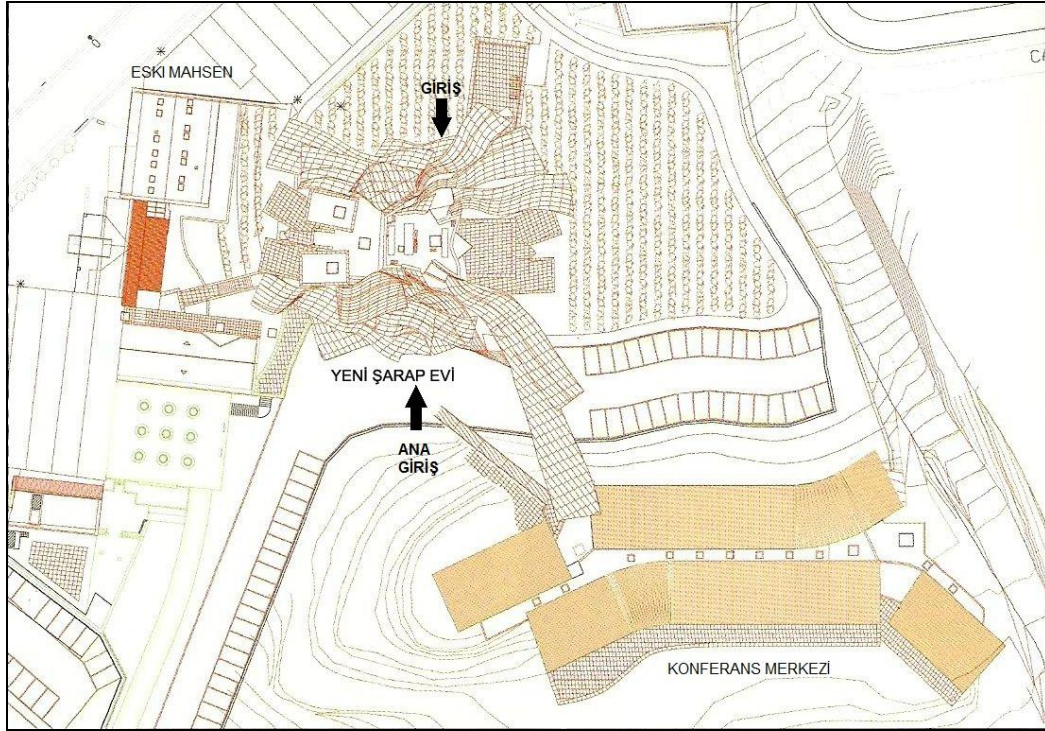


**Şekil 5.85 :** Marques de Riscal Şarap Evi (Url-61).

İspanya'nın Rioja bölgesindeki Elcierno'da konumlanan, Bilbao'ya iki saat uzaklıktaki Şaraphane'nin tarihi 19. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. Genelde bu bölgedeki şaraphaneler halka açık değildir. Ancak Guggenheim Bilbao'nun başarısıyla Marques de Riscal kapılarını, bu bölgede sayıları giderek artan turistlere açma kararı almıştır. Şaraphane yönetimi Gehry Partners ile anlaşarak şarap tadım odası, restoran, kapalı-açık yemek yeme mekânları, konuk odaları ve konferans birimlerinden oluşan küçük bir otel tasarlanmasını istemiştir (Arredamento, 2004).

Firma sahibi Herederos del Marqués de Riscal tasarım olarak duyguları harekete geçirecek modernist bir yapı görmek istemiştir. Böylece bu projeyi gerçekleştirmek için dünyaca ünlü ve Bilbao Guggenheim Müzesi gibi yapılarıyla tanınan mimar Frank Gehry'yi düşünmüşlerdir. Proje başladığında Marques de Riscal ekibi Gehry'nin teklifi kabul edeceğinden emin olamamıştır. Ancak bu teklif mimarın doğduğu yıl olan 1929 yılına ait bir şarap eşliğinde sunulmuştur ve O da teklifi heyecanla kabul etmiştir. Ayrıca daha önce hiç şaraphane tasarlamamıştır ve bu onun için bir meydan okuma olacaktır (Url-60).

Otel, şarap üretim birimleri ve bağlara ulaşılan yolun kenarındaki personel ofislerine oldukça yakın bir alanda konumlanmaktadır. Otelin bir alt katı SPA, mahzen bağlantısının altında kalan dikdörtgen bina da konferans merkezidir.



**Şekil 5.86 :** Marques de Riscal Şarap Evi, Vaziyet Planı (Yapı, 2007).

1858 yılında kurulan Vinos de los Herederos del Marques de Riscal Firması, geliştirdiği "Şarap Kenti" (The City of Wine) projesiyle, 21. Yüzyıl'da şarap üretimine yeni bir yüz ve anlayış getirmiştir. Markanın 19. ve 20. Yüzyıllar arasındaki bağlantısını oluşturan ve zaman içindeki bu kesintisiz yolculuğunu anlatan projede, gelenekler ve yenilikler arasında da bir köprü kurması amaçlanmıştır. Proje kapsamında, son teknoloji ürünü şarap mahzenleri, laboratuvarlar ve üretim tesisleri yer almaktadır (Yapı, 2007).

Ana projeyi biçimlendiren iki ana konseptten birisi olan geleneği, en değerli şarapların saklandığı "Katedral" adındaki mahzeni de içeren eski mahzenler, yenilikçiliğiyle Frank O. Gehry'nin tasarladığı yeni bina temsil etmektedir (Şekil 5.86) (Yapı, 2007).

Kolonlar üzerinde yükselen mevcut yapıları da gözeterek biçimlendirilen yapı bölgede geniş bir manzaraya açılmaktadır. Dış yüzeyi İspanyol kumtaşı ile kaplanan binada, eğrisel titanyum paneller ve ayna bitişli paslanmaz çelik yüzeyler, otel gövdesinden çıkma yaparak saçakları oluşturmaktadır. Titanyum panellerin biçimsel kurgusu esinini bir Flamenko dansçısının etek hareketlerinden almaktadır (Arredamento, 2004).

İspanya'nın Elciego bölgesinde konumlanan proje, eski Marques de Riscal mahzenlerinin yenilenme ve geliştirilmesini kapsarken. Gehry tarafından tasarlanan yeni binada, bir otel, bir SPA merkezi, seçkin bir restoran ve bir konferans merkezi yer almaktadır. Elciego bölgesinin etkileyici manzarasıyla çevrelenen şarap mahzenleri arasında yükselen yeni bina, Frank O. Gehry'nin, mimarlık tarihine damgasını vurmuş olduğu yapısı, Bilbao Guggenheim Müzesi ile ortaya koyduğu yenilikçi çizgiler ve yüzeylerin ulaştığı son noktayı ifade etmektedir (Yapı, 2007).

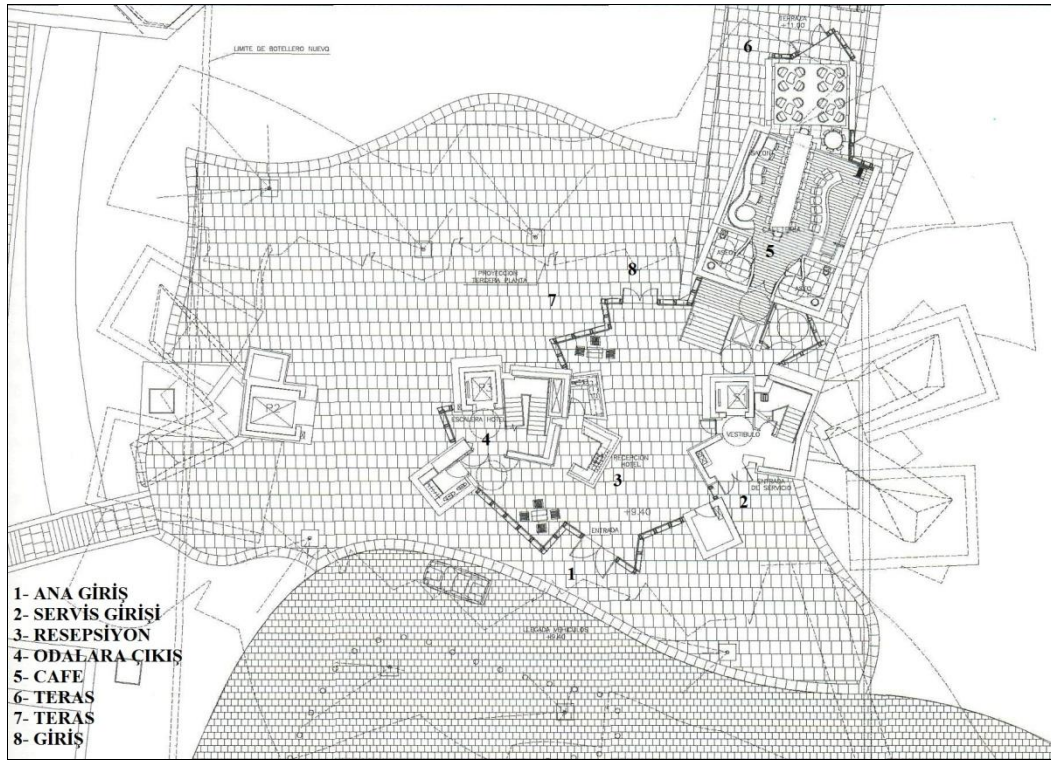
Marques de Riscal Şarap Evi, İspanya'da bugüne kadar gerçekleştirilen en iddialı projeler arasında yer almaktadır. Şarap kültürünü benimsemiş konukların bütün duyularına seslenecek bir şarap dünyası olarak tasarlanan proje, yaklaşık yüz bin metrekaare alana sahiptir. Kullanılan malzemeler ve biçimler, yapının iki ana konseptini öne çıkarmaktadır. Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'ne benzer yüzeyler, çizgiler ve malzemeler görülse de burada binanın tümü titanyumla kaplanmıştır. Gehry'nin kişisel imzası olarak binada kullanılan üç ana renk üç farklı kavramı simgelemektedir. Pembe: kırmızı şarap, altın: şişenin etrafını saran ağ, gümüş de şişenin kapsülünü temsil etmektedir (Şekil 5.87). Çevredeki olağanüstü manzara ve bölgenin tarihi kimliği, projenin çekirdek bölümü niteliğindeki şaşırtıcı bir görünüme sahip olan binanın bıraktığı etkiyi güçlendirmektedir (Yapı, 2007).

Yapının ana girişi konferans salonu yönünden ikinci girişi ise arkada üzüm bağları yönünden geniş bir teras üzerinden verilmiştir. Bu katta lobi, kafeler ve çekirdekler yer almaktadır (Şekil 5.88).

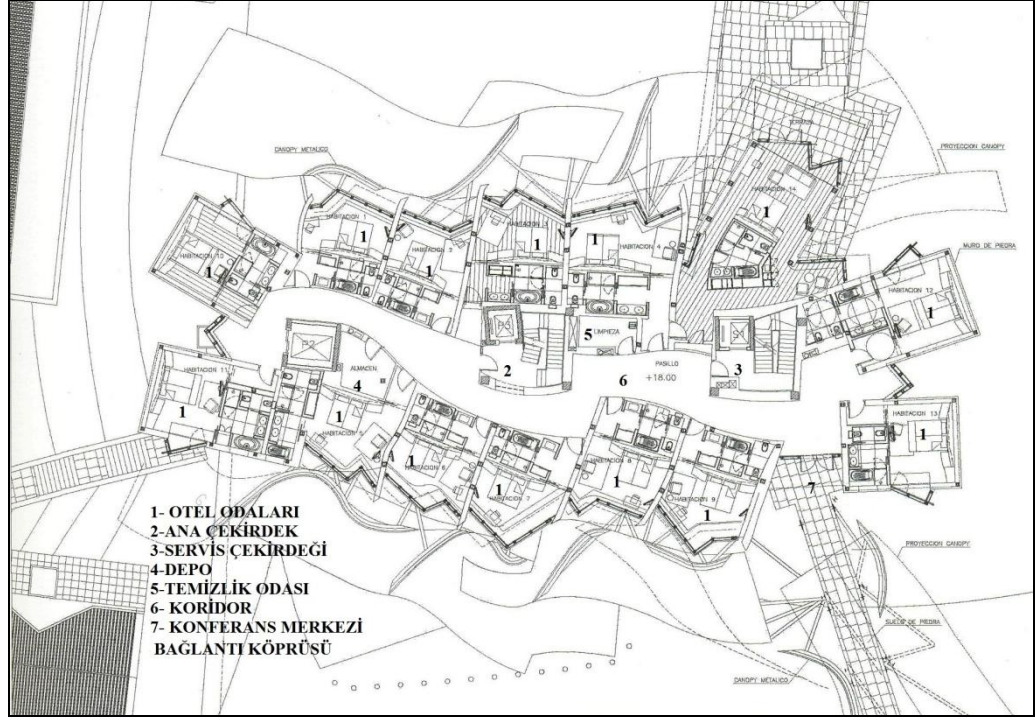




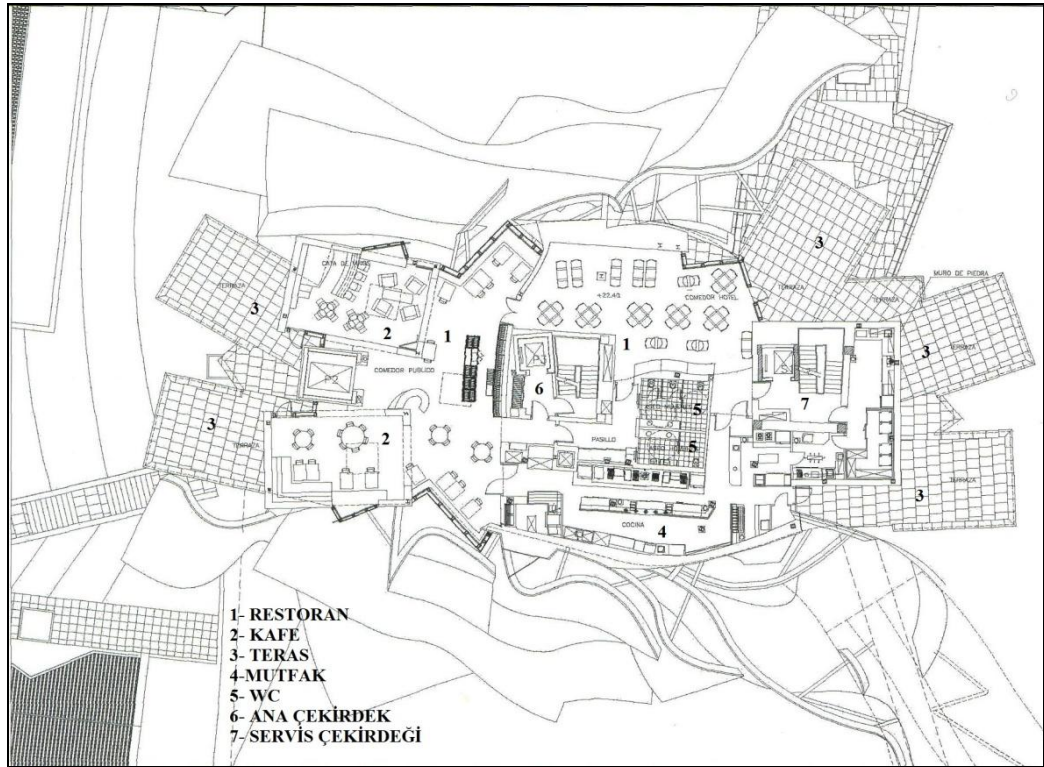
Şekil 5.87 : Renkli Titanyum Kaplamalar (Yapı, 2007).



Şekil 5.88 : Giriş Kat Planı (Url-62).



Şekil 5.89 : Birinci Kat Planı (Url-62).



Şekil 5.90 : İkinci Kat Planı (Url-62).

Otel odaları birinci kat seviyesinde konumlandırılmıştır. Burada ayrıca konferans merkezi ile bağlantıyı sağlayan bir geçiş de bulunmaktadır (Şekil 5.89). İkinci kat seviyesinde ise otelin yemek salonları, teraslar, kafeler bulunmaktadır (Şekil 5.90).



On bir tanesi süit olmak üzere, farklı görünüm ve biçimlerde toplam on dört odaya sahip otel bölümü, en üst düzeyde lüks teknik olanaklar ve hizmetlerle donatılmıştır. Odaların her biri Gehry'nin bürosu tarafından ayrı ayrı tasarlanmıştır. Proje kapsamındaki "Caudalie Vinotherapie" adındaki SPA merkezi şarap terapisi adı verilen özel bir hizmetler bütününe sahiptir. Burada kapalı bir havuz, bir Türk hamamı, spor ve masaj salonları bulunmaktadır. Konferans merkezindeyse, son teknoloji ürünü donanımlara sahip on adet toplantı mekânı yer almaktadır. Bin iki yüz metrekare alana sahip olan en büyük salon 400 kişilik oturma kapasitesi sunmaktadır.

Binanın mimarı Frank Gehry, köklü şarap şirketi için bir de şarap şişesi tasarlamıştır (Şekil 5.91). Bu tasarım için üretilen özel bir seri şarabı barındıracak olan şişe ile adı markalaşan mimarın projesine olan bağlılığı çok daha uzun bir geleceğe taşıması öngörülmektedir (Yapı, 2007).



**Şekil 5.91 :** Gehry'nin Şarap Şirketi İçin Tasarladığı Şişe (Yapı, 2007).



Gehry'nin Ekspresyonist heykelsi kıvrımlarını içeren bu yapı güçlü ifadesi ile marka için ayrıca akılda kalıcı bir imaj oluşturmaktadır. Yapının metal malzemeden heykelsi kıvrımları Ekspresyonist Mimari açısından en belirgin özelliğidir. Bu projede heykelsi formlar yukarıda da bahsedildiği gibi arkasında kavramsal metaforlar bulunduran renklerle vurgulanmıştır. Bu renkler sayesinde cephede formun ve malzemenin yarattığı dinamizm arttırılmıştır. Form açısından bakıldığında değinilmesi gereken diğer bir nokta da, Guggenheim ve Walt Disney'deki rüzgârla şekillenmiş biçimlerin bu projede daha da gelişerek rüzgarda dalgalanan renkli kurdele formlarına dönüşmesi ve böylece daha hareketli ve akışkan cephenin ortaya çıkması olmuştur.

### 5.2.9 IAC Binası (IAC Building)

**Yer:** New York

**Yapım Yılı:** 1998 - 2006

**İşveren:** Inter Active Corp Firması

**Program:** Ofis

**Malzeme:** Betonarme, cam

Inter Active Crop firmasının genel müdürlük binası olarak New York şehrinin Manhattan bölgesinde tasarlanmıştır. 2007 yılında tamamlanan bu yapı, açıldığından beri IAC firmasının ofislerine hizmet vermektedir (Url-63).

IAC bu binayı, Manhattan'da bulunan The Georgetown Company (TGC) adlı inşaat şirketinin ortaklığında gerçekleştirmiştir. IAC'nin başkanı Barry Diller'a göre, ihtiyaçlarından dolayı mevcut mekanın yetersiz kalması, şirketin büyümesi ve bütün faaliyetlerin merkezi olan Manhattan'da yer almak istemeleri sebebiyle bu yeni bina projesi ortaya çıkmıştır (Şekil 5.92) (Url-64).



Şekil 5.92 : IAC Binası Ana Yol Görünümü (Url-63).

Ayrıca şirketin kendisine ait bir çalışma alanı yaratmasının verimlilik açısından daha avantajlı olduğunu düşünmüşlerdir. Diller'a göre yaptıkları seçimle üç önemli öge yan yana gelmiştir; bunların birincisi Frank Gehry ile çalışabilmek, ikincisi en doğru yeri bulmak ve üçüncüsü güvenilir bir şirket olan TGC ile iş yapabilmektir (Url-64).



Şekil 5.93 : IAC Binası Geniş Vaziyet Planı (Url-27).

Vaziyet planını bakıldığında IAC Binası Hudson Nehri'nin karşısında yer alır ve arada yalnızca 11. Cadde bulunmaktadır. Binanın bulunduğu yapı adası arkasını “High Line Park” adı verilen köprüyol biçimli yeşil bant kısma dayamıştır. 19. Sokak yönündeki komşusu ise Jean Nouvel'in yapısı “100 11st Avenue” adı verilen apartman binasıdır (Şekil 5.93). Bu iki yapı karşılıklı cephelerindeki birbirlerine yansımaları ile şehir ölçeğinde ilişki kurmuşlardır.

IAC Binası'nın girişleri yapının ana cadde yönündeki pürüzsüz ve muntazam devam eden cepheyi bozmamak için iki yanında yer alan sokaklardan verilmiştir. Cephede “fritted glass” adı verilen cam üzerine uygulanan küçük nokta baskılı, beyaz şeffaf bir şerit, camdan duvarlar boyunca devam etmektedir (Şekil 5.94). Böylece hem dekoratif bir eleman olmuş hem de içeri giren ışığın ve ısıнын kontrol edilmesi sağlanmıştır. Pencerelerin prefabrik panelleri muntazam bir grid içerisinde uç uca eklenerek ana cepheyi oluşturmaktadır (Url-65).



**Şekil 5.94 :** IAC Binası Pencere Detayı “Fritted Glass” (Url-66).

Gehry’nin projesi bu çevre yapılar içerisinde en farklı ve en iyi gözüken yapıdır denilebilir. Chelsea’nin yıpranmış tuğla binaları arasında hemen göze çarpmaktadır. Onun garip yontulmuş formları yapıyı çevreleyen gökyüzünü yansıtır ve böylece yüzeyler kayboluyormuş hissiyatı verir. Kuzeye doğru bir daire çizdiğinizde form daha simetrik ve keskin köşeli hale gelmektedir, böylece yapının biçimi birbiri üzerine binmiş yelkenleri veya bıçak biçimli pilileri çağrıştırmaktadır (Url-65).

Güneyden bakıldığında form daha blok biçiminde görülmektedir. Yapının bu sürekli değişen karakteri binanın cephesine gizemli bir güzellik vermektedir. Böylece Gehry’nin tasarımın görüşünün ince bir anlayışını yansıtmaktadır. Çevredeki binaların mimari stilini taklit etmenin ötesinde, yani benzer bir yapı yapmak yerine çevre yapıları kendi binası ile oluşturduğu daha büyük bir kentsel kompozisyonun içine dahil etmiştir. Batı cephesindeki yelken biçimli kıvrımlar ana caddeden geçen araba gürültüsünü göğüsler gibi görünmektedir. Arka cephedeki blok biçimli formlar ise bu kısımda doğruya doğru genişleyen daha alçak katlı tuğla yapılar ile uyumu sağlamaktadır (Url-65). Frank Gehry’nin daha önceden tasarlamış olduğu diğer yapılar ile benzerlik gösteren bu yapı iki farklı aşamadan oluşmaktadır. Eğrisel şekillerin olduğu ana temel yapı, tıpkı bir arı peteği gibi bir araya gelmiş eğrisel kule formlardan oluşmaktadır. Bu yapı kütesinin üzerine oturan ikincil kütleler grubu da benzer biçimdedir ancak daha küçük ölçektedir. Alttaki kütleleri bir kaide gibi kullanarak onun üzerinde yükselmektedir. Dışarıdan bakıldığında iki çok yüksek kat izlenimi verebilecek bu yapı aslında sadece on katlıdır (Url-63).

Her tasarımına yeni bir şey katmaya çalışan Gehry, Milken Enstitüsü’nün düzenlediği panelde projelerine sonunda ne çıkacağını bilmeden yaklaştığını belirtmiş ve “sonunda ne çıkacağını bildiğim bir şey için çalışmam” demiştir.



IAC için gerçekleştirmiş olduğu bu ofis binasında da yepyeni bir cephe anlayişıyla herkesi şaşırtmıştır. Burada kendisine özgü hareketli kütleyi cam perde duvarlı bir sistem ile bütünüyle örtmüştür. Gehry için bir ilk olan, tümüyle cam cephenin arkasında, yine CATIA programı sayesinde geliştirilmiş, değişik yönlere eğilmiş kolonlardan meydana gelmiş (şekil 5.95), çok karmaşık bir betonarme karkas sistem bulunmaktadır (zer, 2010).



şekil 5.95 : IAC Binası İ Mekân Eğrisel Kolonlar (Url-67).



şekil 5.96 : IAC Binası Gün Batımı Görünümü (Url-68).

Ofis binasının çarpıcı cephesinin bir diğer özelliği de günün değişik saatlerinde aldığı ışığa göre sürekli olarak değişen bir karakter sergilemesidir. Bu sayede Gehry'nin form ile vurgulamak istediği hareket kavramı güçlenmektedir (Şekil 5.96).

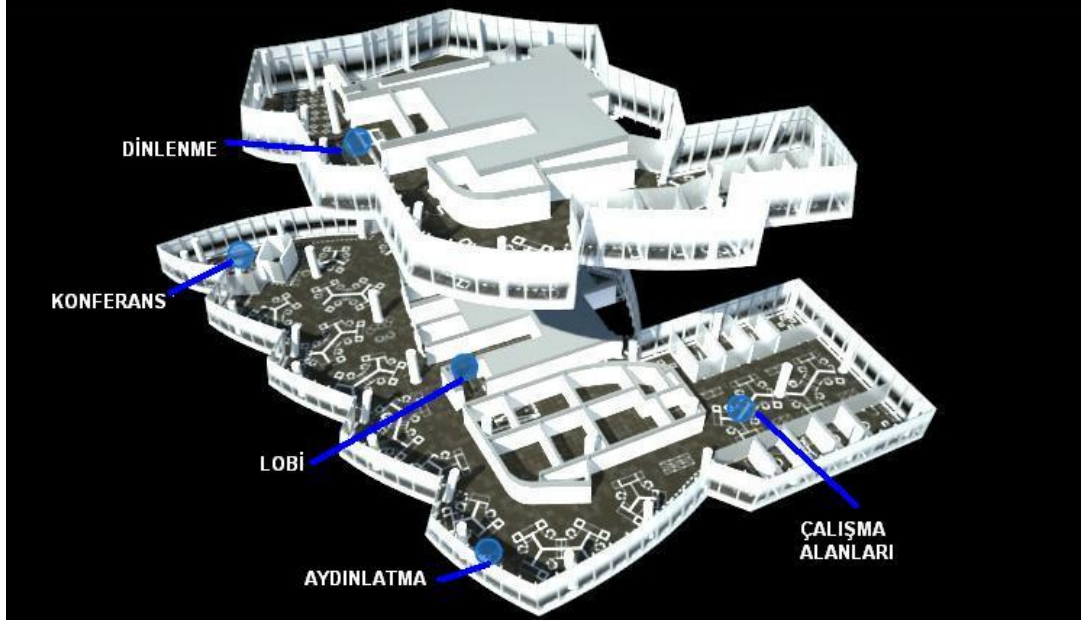
Yapının lobisi Gehry'nin Walt Disney Konser Salonu projesinde de görüldüğü gibi mahalle sakinleri için halka açık bir oturma odası şeklinde düşünülmüştür. Lobinin arkasında yaklaşık otuz altı metrelik bir video duvarı dikkat çekmektedir. Burada video sanat eserleri ve soyut renk kompozisyonları gösterilmektedir. Kıvrımlı ve akçaağaçtan yapılmış bir bank yılan biçiminde kıvrılarak odanın sonuna uzanır. Düşecekmiş gibi görünen kolon sırası zigzag çizen ve ana yola bakan cam cephe boyunca devam eder ve böylece lobiye hafif bir düzensizlik havası verir (Şekil 5.97) (Url-65).



**Şekil 5.97 : IAC Binası Lobi (Url-65).**

Ana şirket ofislerine ev sahipliği yapan katlarda, Hudson Nehri'ne bakan iki katlı galeriler hakimdir. Bu kısımda bir çeşit sahil görünümü yakalanmıştır denilebilir ve bu Gehry'nin ilham aldığı noktalardan biridir. Ancak odalar bu kadar manzaralı değildir. Atriumu çevreleyen yarı saydam cam bölmeler sert ve düzdür. Kıvrımlı bir merdiven, iddialı bir ahşap kaplama ve paslanmaz çelik küpeşte ve camdan korkuluklar şık ofis binalarını çağrıştırmaktadır (Url-65).





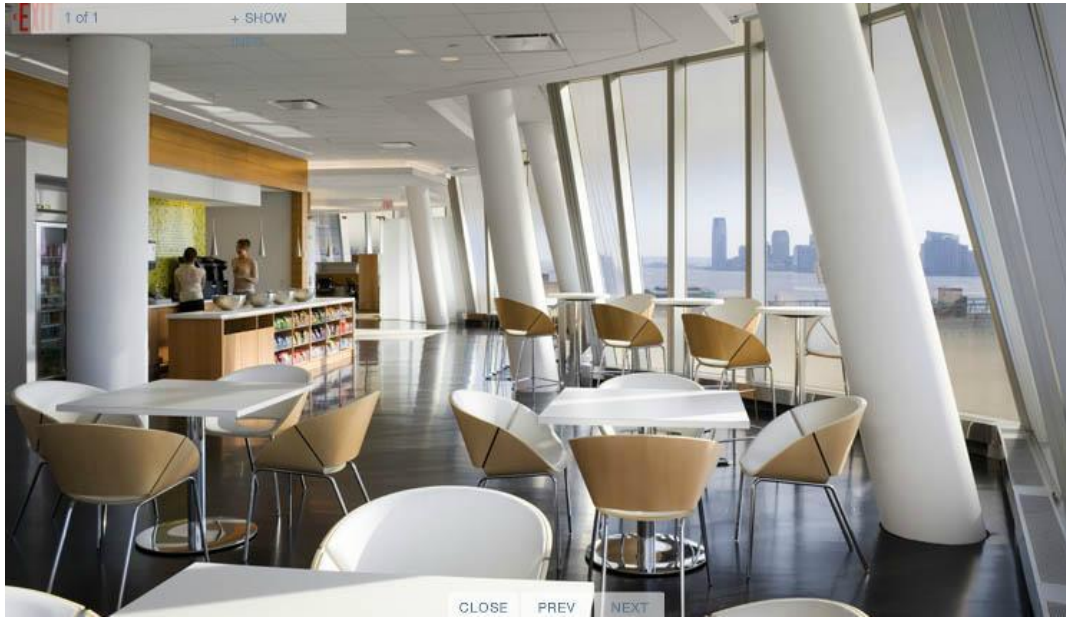
**Şekil 5.98 : IAC Binası Kat Plan Perspektifi (Url-66).**

Şekil 5.98’de görülen plan şemasına göre çalışma alanlarında özel yapım çalışma birimleri serbest akışlı açık ofis ortamı ile bütünleştirilmiştir. Bunlar kesinlikle tipik üniteler değildir. Çalışma birimleri çeşitli renk ve ölçülerde, fonksiyonellik ve esneklik dengesi içinde yerleştirilmiştir. Ayrıca iç mekanda ofisler arası bölücü duvarlar da yarı saydam malzemeden yapılmıştır, böylece ofislere giren gün ışığı oranı geliştirilmiştir. Binanın aydınlatma sistemi ile akşam içerde ışıklar açıldığında gün ışığında perde duvar görünümündeki camlar şeffaflaşır ve içerdeki betonarme iskelet açığa çıkar (Şekil 5.99) (Url-66).



**Şekil 5.99 : IAC Binası Akşam Görünümü (Url-66).**

Kat lobilerinde asansörün yanında konumlandırılmış karşılama duvarları üzerinde IAC'nin altmıştan fazla markasından örneklerle oluşturulan kolaj çalışmaları bulunmaktadır. Böylece firma adına görsel bir sunum hazırlanmıştır denebilir. Konferans salonları mültimedya görüşmelerine olanak verecek biçimde düzenlemiştir. Binada bulunan yirmiden fazla konferans bölümleri son teknoloji ile akıllı ekranlar ve yüksek çözünürlükteki video konferans ekipmanları ile donatılmıştır. Dinlenme bölümü ise dokuzuncu katta bulunmaktadır. Bu kısım sanki binanın en iyi manzarasının korunduğu ve tüm çalışanlar tarafından keyifle izlenmesi için tasarlandığı özel bir bölüm gibidir (Şekil 5.100) (Url-66).



**Şekil 5.100 : IAC Binası Dinlenme Bölümü (Url-66).**

IAC Binası'nın Ekspresyonist Mimari'si içinde gemicilikten gelen yelken kıvrımları güçlü bir ifade yaratmaktadır. Formun, yapının ikinci seviyesinde kıvrılarak devam etmesi ve gün ışığı ile değişimi sayesinde yapıya hareketlilik ve dinamizm kazandırılmıştır. Guggenheim ve Walt Disney binasında da görülen yelken formları orada bir çatışma içinde dinamik biçimde tasarlanmışken, IAC Binası'nda belli bir ritim içinde kurgulanmıştır. Gündüz gün ışığının dinamik etkisi gece de yapının şeffaf malzemesi ve aydınlatma sistemi sayesinde devam etmektedir. Böylece tasarımda form ve hareket vurgusu süreklilik kazanmıştır.

### 5.2.10 Cleveland Kliniği Lou Ruvo Merkezi (Cleveland Clinic Lou Ruvo Center)

**Yer:** Las Vegas

**Yapım Yılı:** 2007 - 2010

**İşveren:** Larry Ruvo – “Keep Memory Alive Vakfı”

**Program:** Akıl sağlığı merkezi, araştırma merkezi, çok amaçlı salon, ofisler, hasta odaları.

Ruvo Merkezi kompleksi Alzheimer, Parkinson, Huntington ve diğer nörolojik hastalıkların tedavisi ve araştırması için kurulmuştur. Bu amaç, Gehry'nin aynı zamanda tamamen sahiplendiği bir görev olmuştur.

Las Vegas'taki kumarhane meraklıları ve diğer potansiyel müşteriler Gehry ile yıllardır bir proje yapmak istemekteydiler ancak Gehry sadece bu projeyi kabul ederek Las Vegas'ta bir bina tasarımını yapmıştır. Bu iki sebebe dayanmaktadır. İlk neden; babası Lou'nun acılı bir şekilde Alzheimer dan ölmesiyle, kendisini yeni bir nörolojik araştırma merkezi kurmak zorunda hisseden Las Vegas içki dağıtımıcısı Larry Ruvo'yla dostane bir ilişki kurmuş olmasıdır. İkinci neden ise, beyin bozuklukları araştırmalarının, aynı zamanda Gehry'nin kendi kişisel ilgi alanına girmesinden ileri gelmektedir. Eski arkadaşı ve doktoru Milton Wexler'ın karısı ve karısının üç kardeşi, Huntington hastalığına yenik düşmüşlerdir ve bunun üzerine Wexler'ın isteğiyle, Gehry yaklaşık otuz sene önce Genetik Hastalıklar Derneği'ne kayıt olmuştur. Ayrıca bu konunun içinde olan bir insan olarak Gehry, Ruvo'ya binayı tasarlamasının ancak Huntington Hastalığını da merkezde tedavi edilecek ve araştırılacak hastalıklar listesine koyulursa mümkün olacağı şartını koşmuştur (Url-69).

Tasarımını yaptığı Cleveland Kliniği'nin Lou Ruvo Akıl Sağlığı Merkezi binası hakkında Gehry, bazılarının yapıyı abartılı bulabileceğini, ancak kendisinin aynı fikirde olmadığını ve binanın nefesini kestiğini belirtmiştir. Ayrıca yapının Las Vegas'taki çok katlı kumarhane ve binalarla da uyumlu olduğunu ifade etmiştir. İlginç mimarisiyle dikkat çeken binanın çok sayıda etkinliğe ve resepsiyona ev sahipliği yapmasını beklediğini belirten Gehry, bu sayede Cleveland Kliniği'ne de yüksek gelir getirebileceğini umduğunu söylemiştir (Url-70).



**Şekil 5.101 :** Lou Ruvo Kliniği, Doğu Cephesi (Url-71).

Gehry'nin tasarımı binayı bir çift ayrı ve bağımsız kanada ayırmaktadır (Şekil 5.101). Tıbbi ofislerin, hasta odalarının ve araştırma bölümünün yer aldığı dört katlı kuzey kanadı diğer bölümlere nazaran oldukça düz hatlara sahiptir. İstiflenmiş kutular görünümünde duvarlar ve pencerelerin kombinasyonu ile beyaz bir dış cepheden ibarettir (Url-69). Güneye doğru, açık bir avlunun karşısında yükselen, dalgalı ve paslanmaz çelik cepheli bölümün kıvrımları ise çatıda da devam etmektedir. Bu kısım etkinlik alanı olarak ayrılmıştır. Bu iki kanadın arası da avlu ile birleştirilmiştir (Şekil 5.102).



**Şekil 5.102 :** Lou Ruvo Kliniği, Etkinlik Alanı Cephesi (Url-72).



Ruvo Merkezi'nin bu iki kanadı belirgin bir zıtlık içermektedir. Yapının bu zıt formu beynin sağ ve sol taraflarını temsil eder. Ofis kanadı oranlı ve kapsamlı, konferans salonu ise serbest, bir biçimde akışkan ve fantastik görünümündedir. Müzikal açıdan karşılaştırsak, bir taraf daha önceden yazılmış bir partiyonu, diğer taraf ise emprovizasyonu anımsatır. Bu fark, aynı zamanda mimarın pratik ve yaratıcılık, kendi istekleri ve işverenin istekleri arasında kurduğu dengeye de dikkat çeker. Gehry, bu ayrımında özellikle analitik ve tamamen hissi yaklaşım arasında gidip gelen bir tasarım anlayışı kullanmıştır. Ofis kanadı tüm o rasyonel yapısına rağmen sade bir geometrik formun ötesinde birbirine karışmış, düzensiz kutu biçimlerden oluşan, yükseldikçe geriye yaslanan ve sokağa hafifçe uzanan bir kemer oluşturmaktadır (Şekil 5.103). Etkinlik Alanı'nın cephesi ise, sanki erimiş de dökülmüş gibi görünmesine rağmen rasyonel bir klasik grid mantığına dayanmaktadır (Url-69).

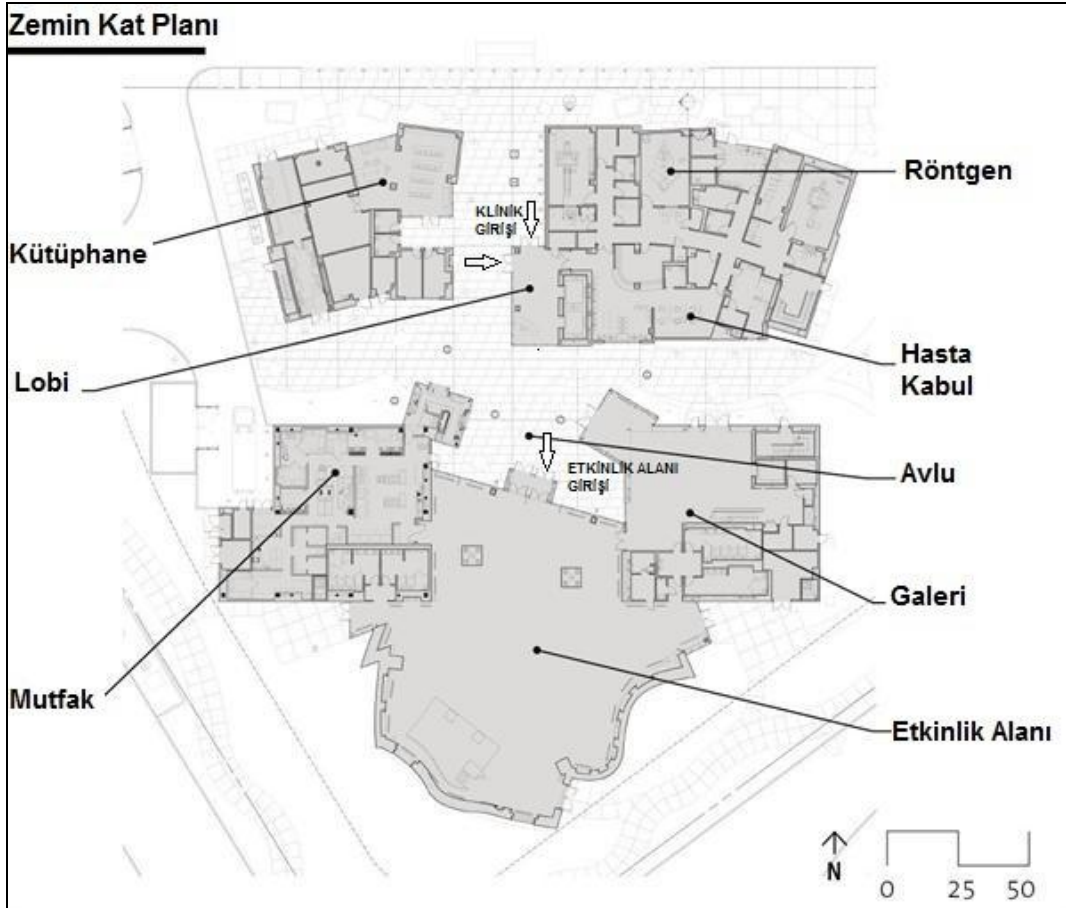


**Şekil 5.103 :** Lou Ruvo Kliniği, Ofis Kanadı (Url-72).

Aralarındaki belirgin zıtlıklara rağmen, iki kısım arasındaki bu kapalı ve akışkan ilişki, tasarıma duygusal ifadeci yanını veren esas öğedir. Hassas ölçüleriyle ve örtülü geçidiyle bina, iki kanattan birbirine kolayca geçişi sağlamaktadır. Bu geçiş bakan duvarlarda parlak renkler kullanılmıştır. Bu alanın üst kısmı, konferans salonunun çatısından inen ve bir asma bahçesi gibi görünen çelik bir gölgelikle kapatılmıştır. Böylece yere hareketli gölgelerin düşmesi sağlanmıştır. Tasarımın bir kanattan diğerine yansıttığı engelsiz ve ölçsüz hareket, beynimizde her gün gerçekleşen akışın bir simgesi olmuştur (Url-69).

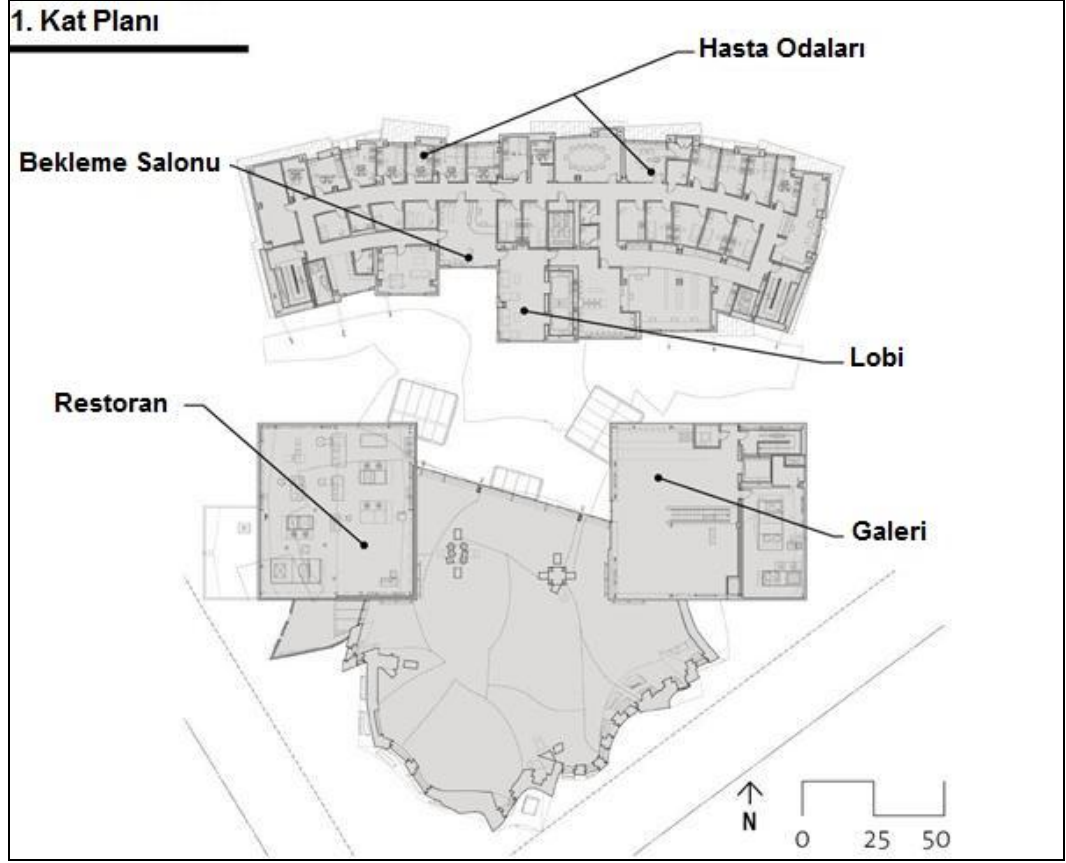
5.1 bölümünde bahsedildiği gibi Frank Gehry yapılarını bir tasarım prensibi çerçevesinde genelde tamamlanmamış, düzensiz hatta kaotik olarak algılanabilecek biçimde oluşturmaktadır. Ancak temelinde belirli kavramsal metaforlar içermektedir. Buna göre yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi Cleveland Kliniği Beyin Sağlığı Merkezi'nin yeni ek binasının tasarımında da insan beyninin limitleri, yapısı ve çalışması ile ilgili göndermelerde bulunan bazı kavramsal metaforlar yer almaktadır.

Yapının plan şeması güneyde etkinlik alanı ve sosyal alanlar, kuzeyde ise klinik ve ofisleri içeren iki ana kısım ve onları birleştiren bir ortak avludan meydana gelmektedir. Zemin katta klinik kısmında lobi, hasta kabul, röntgen bölümleri ile bir kütüphane yer almaktadır. Güney kısmında ise Birinci Katta yer alan restoranın mutfağı ve bir de galeri bulunmaktadır (Şekil 5.104).



Şekil 5.104 : Lou Ruvo Kliniği, Zemin Kat Planı (Url-71).





**Şekil 5.105 :** Lou Ruvo Kliniği, Birinci Kat Planı (Url-71).

Birinci kat seviyesinde güney kısmında restoran ve galerinin üst katı bulunmaktadır. Etkinlik alanı ise son kat seviyesine kadar devam eder. Kuzeyde yer alan klinik kısmının bu katında lobi, bekleme salonu ve hasta odaları bulunmaktadır (Şekil 5.105). İkinci ve üçüncü katta klinik bölümünde lobi ve ofisler yer almaktadır.



**Şekil 5.106 :** Lou Ruvo Kliniği, Etkinlik Alanı (Url-72).

Etkinlik alanı, Gehry Ortaklığı'nın Disney Hall'un açılışını yaptığı 2003'ten beri yarattığı en etkileyici iç mimariye sahip yer olarak tanımlanabilir (Şekil 5.106). Ruvo Merkezi, kliniğin görevini yerine getirmesine yardımcı olacak şekilde, gelir sağlamak amacıyla her hafta sonu bu mekânın kiralanması planlanmıştır (Url-69). Bu kısım, mimarın imzası sayılabilecek kıvrımlı heykelsi formlara sahiptir ve cephede hareketi sağlamak için özellikle kullandığı metal malzemeyi burada da uygulamıştır

Yapı kıvrımlı heykelsi formu, form üretimin altında yatan görünenin ötesindeki göndermeleri, tasarımın temel unsuru hareketin dengeli bir biçimde kullanımı ve güçlü ifadeci yapısı ile belirgin bir Ekspresyonist yapıdır. Form açısından bakıldığında yapının fonksiyon açısından daha serbest olan etkinlik alanı kısmı Gehry için ekspresyonist heykelsi kıvrımlarını uygulamak açısından iyi bir fırsat olmuştur. Ofis ve hasta odalarının bulunduğu kısımda ise fonksiyon nedeniyle daha geometrik kütleleri kullanmak durumunda kalmasına rağmen, bu kısımdaki küp formları yukarı doğru arttırmalar eksiltmeler ve dışarı içeri hareketlerle yine de dinamik bir kompozisyona ulaştırmayı başarmıştır.

### 5.2.11 Beekman Kulesi (Beekman Tower)

**Yer:** New York

**Yapım Yılı:** 2006 - 2011

**İşveren:** Forest City Ratner

**Program:** Okul, hastane, konut

**Malzeme:** Paslanmaz çelik, betonarme

Beekman Kulesi iki yüz altmış beş metre uzunluğunda, yetmiş altı katlıdır ve New York'un Batı Hemisphere bölgesindeki en uzun konut kulesi unvanına sahiptir. Buna ek olarak Manhattan'ın ikon yapılarla kaplı silüetinde yeni bir ekleme olmuştur. Bu yapı Frank Gehry'nin New York'daki ilk konut projesidir. Bu projede Gehry Manhattan'ın klasik yüksek yapı tasarım dilini yeniden yorumlamıştır. Bu tasarımıındaki paslanmaz çeliğin kıvrımlı dalgaları değişen ışığı yansıtarak gün boyunca binanın görünüşünü değiştirmektedir (Şekil 5.107) (Url-73).

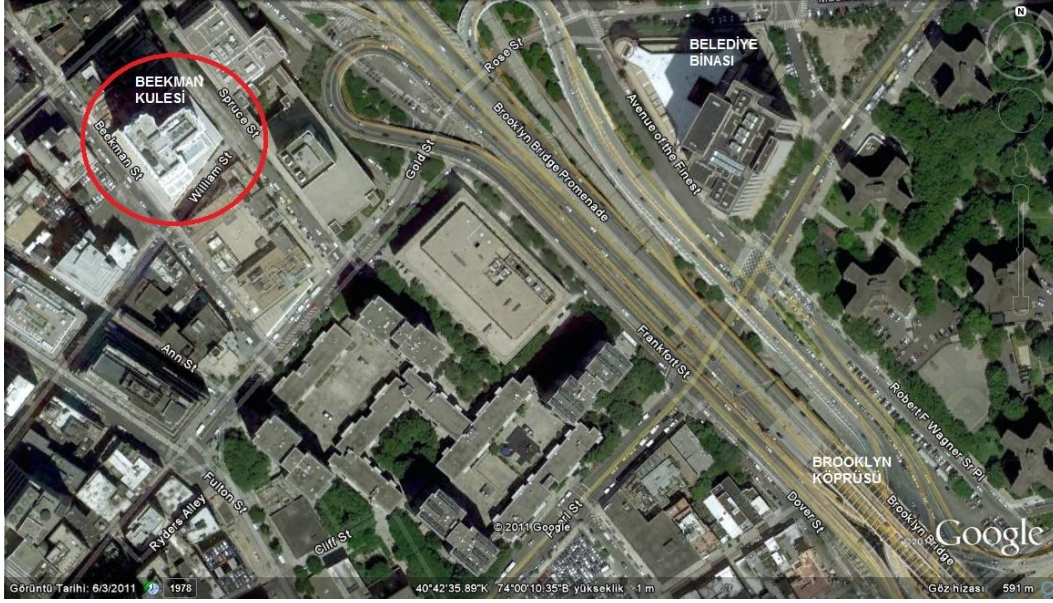


**Şekil 5.107 :** Beekman Kulesi, Genel Görünüm (Url-74).

Toplam yetmiş altı katlı bina New York'un en yüksek lüks konutu olarak adlandırılmaktadır. Geliştiricisi Bruce Ratner tarafından ilk olarak "Beekman Tower" şeklinde ilan edilmiştir. Aradan geçen dört seneyi aşkın süre içerisinde bir dönem "The Beekman", ardından New York adresi uyarınca "8 Spruce Street" olarak tanıtılmıştır. Müteahhid, bu kadar farklı isimden sonra bir de "New York by Gehry at 8 Spruce Street" şeklindeki yeni marka ortaya atması tartışma konusu olmuştur (Url-75).

Bu şekilde artık bir Amerikan markası haline gelmiş mimar Frank Gehry'nin ünüyle binayı daha da popüler yapmak amacı güdülmüştür, bu strateji şu ana kadar başarıya ulaşmış gibi görünmektedir.

Brooklyn Köprüsü ile Belediye Binası'nın güneyi arasında konumlanan gökdelen (Şekil 5.108) içinde apartman daireleri ile ilkokul ve hastane gibi çeşitli fonksiyonları içeren kamusal alanları bulunmaktadır. Projenin otoparkı ise arazi geliştirme sıkıntısı olan şehirde yer altında çözülmüştür (Url-76).



Şekil 5.108 : Beekman Kulesi, Vaziyet Planı (Url-27).

New York Times mimarlık eleştirmeni Nicolai Ourroussoff yapıyı “Eero Saarinen’in kırk altı sene önce gerçekleştirilen CBS binasından sonra New York’ta yükselen en iyi şey” olarak nitelendirmektedir. Ona göre bina, modern çağın dijital çağa dönüm noktasında kültürel tarih içerisinde belli bir noktada kristalleşmiş gibi durmaktadır. Binanın en zayıf noktasının ise girişte yer alan altı katlı ve tuğla kaplı kütle olduğunu vurgulayan Ourroussoff, işverenin ve dolayısıyla Gehry’nin politik nedenlerden ötürü bina programı içerisinde kamusal işlevlere yer vermek zorunda bırakıldığını hatırlatmaktadır. İlk beş katında bir devlet okulunu ve en üst katında sağlık hizmetlerini kapsayacak olan yapının bu bölümü, tuğla kaplama içerisinde parlayan ağır çelik pencere sistemleri ile bir fabrika izlenimi vermektedir (Şekil 5.109). Ourroussoff, tam olarak da bu bölümdeki iç mekânların Gehry’nin elinden çıkmamış olmasını yadırgamış ve kamunun kullanımına açık alanların tasarımda geri plana atılmasını eleştirmiştir (Url-75).



Klasik T biçimli plan ve keskin köşeler binaya beklenmedik bir ağırlık vermektedir. Konstrüksiyon yükseldikçe yapı adım adım geriye doğru çekilir bu şekilde yükseldikçe binanın ölçeği küçültülmüştür. Bu form oyuncak blokların üst üste dizilimini çağrıştırmaktadır. Gehry, binanın belirli noktalarında desen kaydırılarak yapıya çekici bir kırılگانlık duygusu kazandırmıştır (Url-74).



**Şekil 5.109 :** Beekman Kulesi, Okul ve Hastane Kısım (Url-77).

Beekman Kulesi, içbükey dışbükey dış cephe tasarımıyla sadeleştirilmiş, metalik bir Gaudi tasarımını anımsatmaktadır. Eriyen bir buz gibi görünen cephe (Şekil 5.110), farklı ışık ve gölge oyunlarına olanak sağlayarak ayrı bir dikkat çekicilik kazanmaktadır (Url-78). Bu hareket eder izlenimi veren cephesi ve heykelsi formu ile Gehry'nin son dönem Ekspresyonist yapılarının belirgin örnekleri arasındadır.

Beekman Kulesi'nin maskülen formu, üst katlara doğru yontulmuş gibi geriye çekilmektedir. Buruşuk olarak nitelendirilebilecek paslanmaz çelik cephesinin üstüne gelen ışık, form sayesinde su gibi akarak bina cephesinde dağılmaktadır (Url-79). Cephesinde kullanılan dalgalı paslanmaz çelik paneller binanın rüzgârın etkisiyle dalgalanıyormuş gibi durmasını sağlamaktadır. Yüksekliği, hem cephesindeki hareketler hem de cephe malzemesinden ötürü etrafındaki bütün binalardan farklı olarak şehir silüeti içinde yükselmektedir.



**Şekil 5.110 : Cephe Detayı (Url-80).**

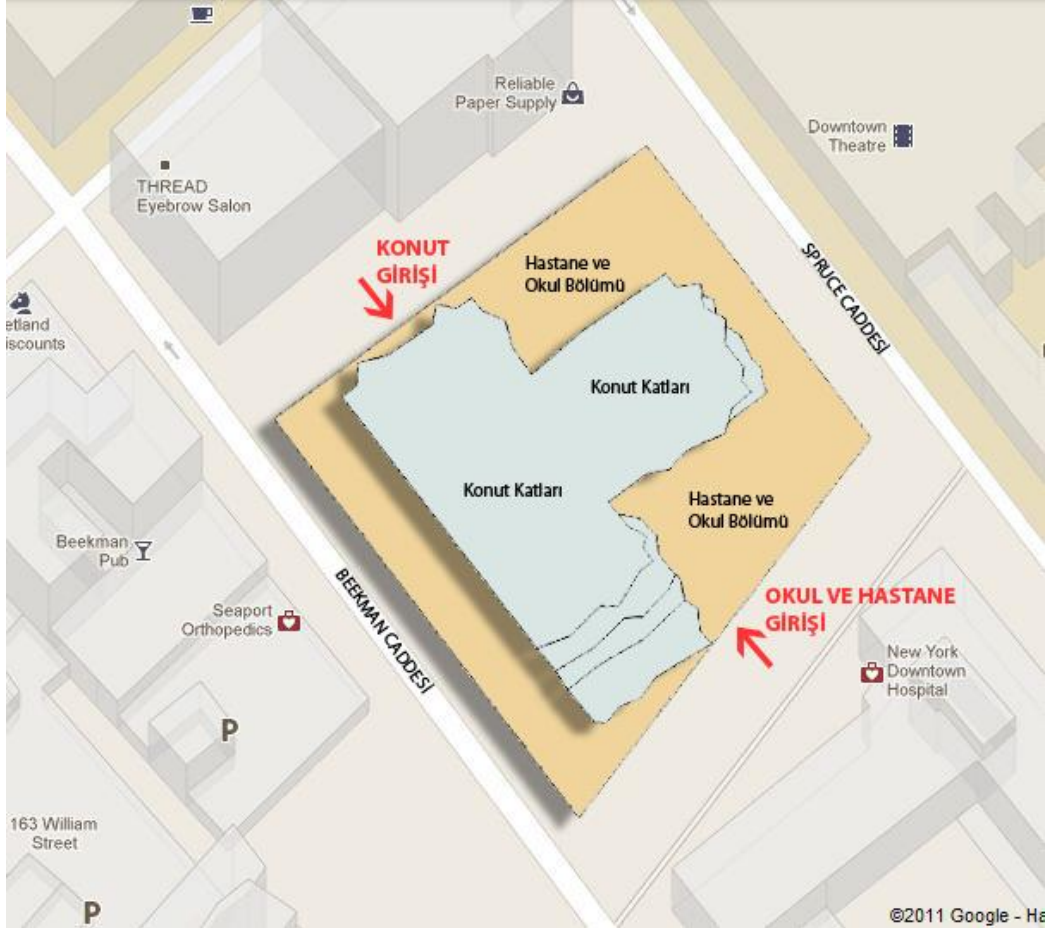


**Şekil 5.111 : Beekman Kulesi, Cephe Paneli Örneği (Url-81).**

Böylesine yüksek bir yapının düz cepheli yani onun tabiriyle çehresiz olmasını istemeyen Gehry pencerelerdeki çıkmalarla yapıya hareket kazandırmıştır (Şekil 5.111). Öte yandan Beekman Binası'nın maliyet bakımından düz cepheli bir yapı ile aynı olması gerektiğini söylemekte aksi takdirde yapıyı işverene kabul ettiremeyeceğini belirtmektedir.



Gehry bu yapıyı, düşük maliyette ancak gelişmiş bilgisayar programları sayesinde iki yılda tasarladığını açıklamıştır. Mimarın eskizleri ile başlayan tasarım süreci, pek çok maket çalışmasından sonra son şeklini almıştır (Özer, 2010, s:54,55). Binanın dış cephesinde, 1.1 milyon metrekare kıvrımlı forma sahip paslanmaz çelik malzeme kullanılmıştır (Url-82).

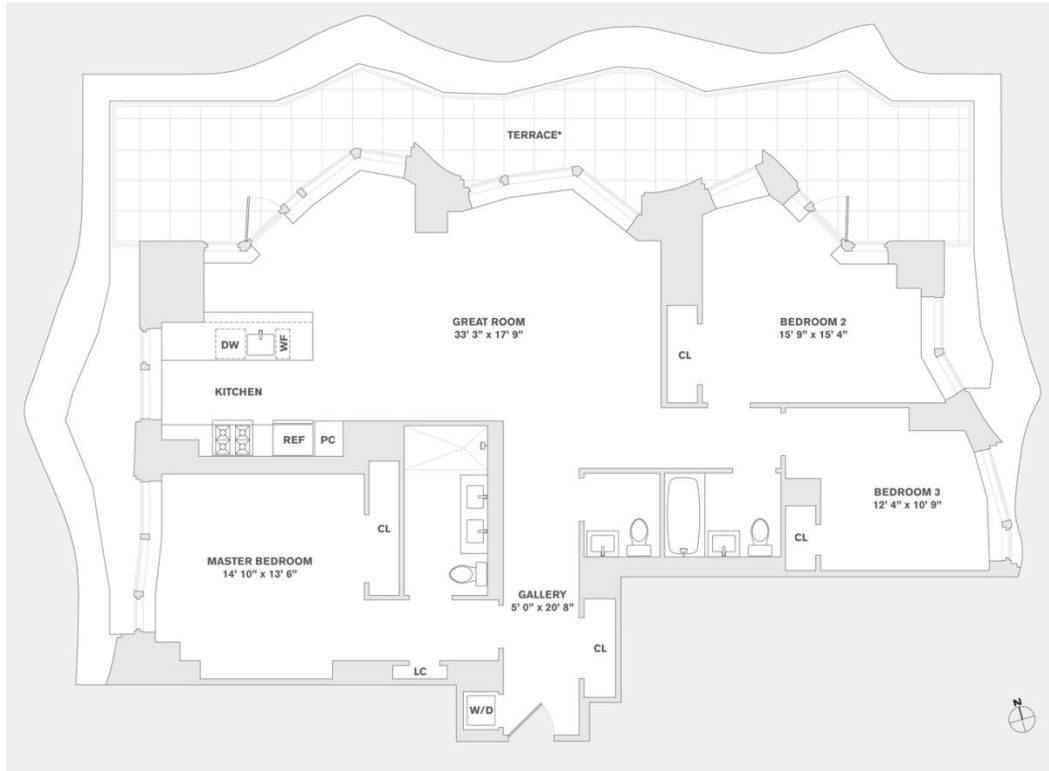


**Şekil 5.112 : Beekman Kulesi Şematik Plan (Url-83).**

Projenin genel planlama şemasında okul ve hastane girişi Beekman ve Spruce caddeleri arasından mevcut New York Downtown hastanesinin karşısından verilmiştir. Konut girişleri ise tam zıt cepheden ve okul ve hastane bölümünün bir kısmını kullanan bir nişten verilmiştir. Plan ölçeğinde okul ve hastane bölümü araziye yayılmış bir yamuk biçimindedir, konut kulesi ise bu bölümü bir kaide biçiminde kullanarak T biçiminde yükselmektedir (Şekil 5.112). Böylece malzeme ve tasarım açısından kopuk duran bu iki bölüm birbirinden daha da ayrılır ve şehir silueti içinde okul ve hastane bölümü binaların arasında kaybolmaktadır.



**Şekil 5.113 : Örnek Bir Daire (Url-84).**



**Şekil 5.114 : Üç Yatak Odalı Daire Planı (Url-84).**

Dış cephedeki kıvrımlar sadece dekoratif birer eleman olmakla kalmaz aynı zamanda iç mekanda her daire için ek bir alan oluşturur (Şekil 5.113). Plan kurgusu içinde stüdyo daireler, tek, çift ve üç yatak odalı daire tipleri (Şekil 5.114) olmak üzere toplam dokuz yüz üç daire bulunmaktadır.

İç mekan tasarımıysa New Yorklu Swanke Hayden Connell firmasına aittir. Lüks daireler olarak yapılan üst katlar için giriş yukarıda bahsedildiği ayrı bir bölümden verilmiştir (Url-78). Ancak bu lüks konutlar, kentin “en yüksek konut yapısı” unvanını elinden aldığı Trump Tower sahibi Donald Trump tarafından eleştirilmiştir. Trump’a göre; üst sınıf bir binayı başarılı kılmak, içinde devlet okulu varken zor olacaktır (Url-81).

Beekman Kulesi Ekspresyonizm açısından incelendiğinde ilk öne çıkan öge çarpıcı heykelsi formudur. Bu yapıda Gehry, diğer projelerinde görüldüğü gibi form ve malzeme ile binaya hareket kazandırmayı başarmıştır. Kıvrımlı dalga formunun belirli noktalarda kaydırılarak dönüyormuş hissi yaratılması ve metal cephe kaplamasının gün ışığının etkisi ile değişimi sayesinde bina dinamik ve değişken bir kurgu oluşturmaktadır. Böylece inşaatı hala devam etmekte olan Beekman Kulesi Ekspresyonist Mimari’nin heykelsi form ve hareket kavramlarını bütünüyle karşılamaktadır.

### 5.2.12 Yeni Dünya Senfonisi Merkezi (New World Symphony Center)

**Yapım Yılı:** 2006 - 2011

**İşveren:** Yeni Dünya Senfonisi

**Program:** Performans salonu, eğitim merkezi

**Malzeme:** Çelik, cam

1987 yılında, Michael Tilson Thomas ve Ted Arison tarafından başlatılan Yeni Dünya Senfonisi, seçilmiş ve son derece yetenekli müzisyenlerden oluşmaktadır. Grup kendi alanlarında dünya çapında olmaları için titizlikle eğitilmektedir. Yıllar boyunca orkestra kendini geliştirmiştir ancak, konser salonu olarak kullandıkları Art Deco stilineki Lincoln Tiyatrosu dar ve akustik açıdan zorlu bir mekan olarak kalmıştır (Url-85).

Bu nedenle Yeni Dünya Senfonisi projesi senfoninin sanat direktörü Thomas'ın onlar için yeni bir müzik merkezi tasarımları için Frank Gehry ile anlaşması üzerine başlamıştır. Bugün klasik müzik yapan pek çok kurum gibi Thomas da genç izleyicilere ulaşmak için çaba sarf etmektedir. Bu bağlamda Gehry ile çalışmasının önemli bir nedeni de onun popüler imajını kullanarak daha çok izleyiciye ulaşabilmektir (Url-90). Miami Beach'in kalbinde yer alan (Şekil 5.115) Yeni Dünya Merkezi'nin ilk amacı, Senfoniye ev sahipliği yapmaktır. Bunun yanı sıra yeni kampüs, müzik eğitimi için yeni bir olanak sağlamaktadır (Url-86).



**Şekil 5.115 :** Genel Görünüm (Url-85).





**Şekil 5.116 : Vaziyet Planı (Url-27).**

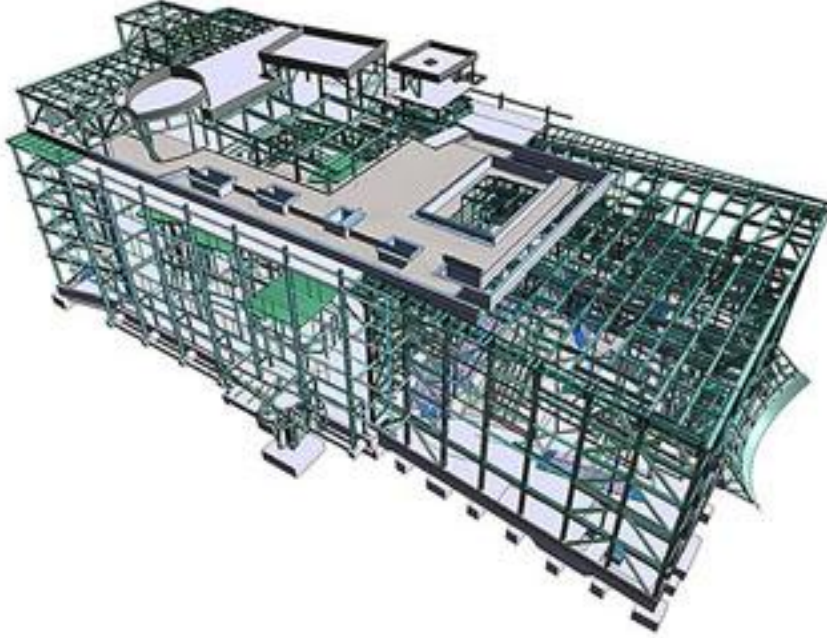
Yapıya iki buçuk dönümlük kamu parkı üzerinden ulaşılmaktadır (Şekil 5.116). Park kıvrımlı yaya yolları ve beyaz dalgalı metal gölgelikle zenginleştirilmiştir (Şekil 5.117). Böylece Gehry'nin Walt Disney Konser Salonu projesinde de uyguladığı gibi yapının kamusal bir alanla bütünleşmesi ile halka ulaşması ve daha çok izleyici ile ilişki kurması sağlanmıştır. Bu alan aynı zamanda salonun açık hava etkinlikleri için kullanılmaktadır.



**Şekil 5.117 : Kamusal Park (Url-87).**



Gehry Technologies, Dijital Proje kullanarak üç boyutlu bina bilgi modelini oluşturmuştur (Şekil 5.118). Toplam şantiye alanı yaklaşık yüz bin metrekaredir. Performans Salonu ise podyumlar ve arka bölüm dahil yaklaşık otuz bin metrekare olarak hesaplanmıştır (Url-86).



**Şekil 5.118 : Üç Boyutlu Model (Url-86).**

Yapının en dikkat çekici yanlarından biri ön cephede girişin hemen yanında yer alan şeffaf duvar üzerindeki altı yüz elli metre karelik LED ekrandır (Şekil 5.119). Bu projeksiyon duvarı açık alandaki sunumlar için kullanılacak ve üç boyutlu sarmal ses sistemiyle tamamlanacak şekilde tasarlanmıştır (Url-86).



**Şekil 5.119 : Cam Perde Duvar ve LED Ekran (Url-85).**

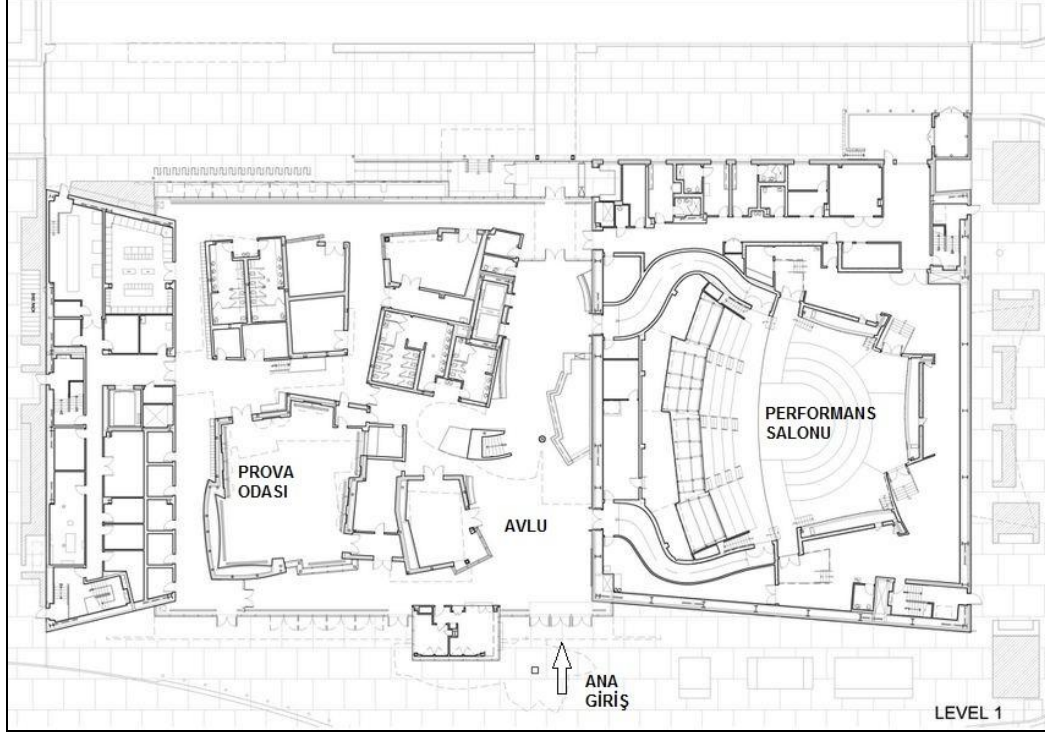
Yeni Dünya Senfonisi Merkezi'nin ana girişinde doğu cephesindeki seksen metre yüksekliğindeki cam perde (Şekil 5.119), iç mekândaki kıvrımlı formlarının ötesinde, kesintisiz manzaraya sahip olacak şekilde ayarlanmıştır. Hiçbir demir içeriği kullanılmadan yaratılan cam perde duvar gündüzleri içeriden gelen ışıkla kaybolabilir. Geceleri ise kırk dört farklı, çok yönlü ışık ile programlanıp aydınlatılmaktadır. Bu cam cephe sayesinde iç mekanın belirgin formlarını oluşturan dinamik ve geometrik biçimler dışarıdan da algılanabilmektedir (Url-86).



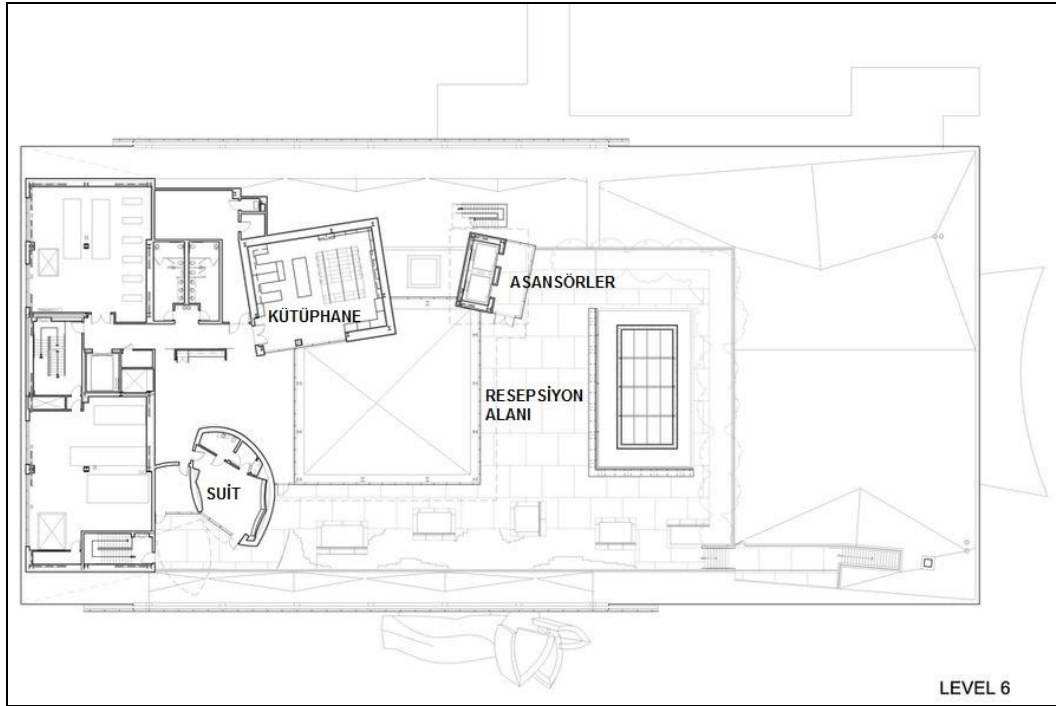
**Şekil 5.120 : İç Avlu (Url-85).**

Altı kat yüksekliğindeki cam avlu binaya görülmeye değer ve dinamik bir giriş noktası sağlamaktadır (Şekil 5.120). Bu avludaki kıvrımlı formlar binanın iç mekânını tanımlamaktadır. Geceleri binaya dışarıdan bakıldığında etkileyici bir aydınlık altında bu düzensiz şekiller, sahnede veya perde önündeki bir sanatçı gibi bir karakter üstlenmektedir. Işıklı avlu, geniş cam duvarla aydınlanır ve bu boş alan renkli duvarlar ve cilalı beton zeminle hareket kazanmaktadır (Url-86).

Yapının ana girişi iç mekanda yukarıda bahsedilen büyük avluya açılır. Sağ tarafta büyük performans salonu bulunur, solda kıvrımlı heykelsi formlar biçiminde grup grup prova odaları ve diğer mekanlar yer almaktadır (Şekil 5.121).



Şekil 5.121 : Zemin Kat Planı (Url-88).



Şekil 5.122 : Çatı Katı Planı (Url-88).



Müzik eğitimine adanmış bir merkez olarak Yeni Dünya Senfonisi Merkezi'nde yirmi dört adet kişisel çalışma odası, dört adet de orkestralar için prova odası bulunmaktadır. Bu kısımlarda kişisel veya grup çalışması yapacak olanlar dışarıya kapalı veya birbirlerinden ayrı pratik yapma imkanı bulabilmektedirler. Binadaki teknolojik altyapı ve mimari tasarım, bu alanlardaki ve binanın diğer kamusal fonksiyonlarındaki aktiviteler arasında bağlantı kurulmasına elverişlidir. Binanın üçüncü katında bulunan “The Night New Media” merkezi ses ve görüntü montaj salonları içermektedir. Bu bölümde; konser, uzman eğitimcilerin dersleri, konuk sanatçılarla yapılan söyleşiler ve diğer işlerin ses ve görüntü kayıtları senfoni tarafından üretilmek ve dağıtılmak üzere elde tutulmaktadır (Url-88). Altıncı kattaki çatı terasına iki yüksek hızda asansörle ulaşılabilir. Burada resepsiyon alanı, bir müzik kütüphanesi ve özel bir süit bulunmaktadır (Şekil 5.122) (Url-86).

Performans salonu teknik açıdan gelişmiş, esnek ve yedi yüz elli altı kişinin oturumunu sağlayabilen bir alan olarak tasarlanmıştır (Şekil 5.123) (Url-86).



Şekil 5.123 : Performans Salonu (Url-88).

Ziyaretçiler performans salonuna merkezden girip, üç yüz altmış derecelik bakış açısıyla karşılaşacaklardır. Geniş, eğri çizgilerden meydana gelen akustik, yelken biçimindeki paneller mekânın üst seviyesine yayılmıştır. Salonun üst kısmında yer alan çift projeksiyon yüzeyine sahip perdeler sayesinde konserlerde veya tiyatro performanslarında projektörlerle görsel gösterimi, video sunumları yapılmaktadır. Performanslardaki doğal ışık, sahnenin arkasındaki panoramik pencereden günışığının girmesiyle sağlanmıştır. Performans salonunun olduğu alan hem solo resitaller için hem de Yeni Dünya Senfonisi'nin tüm orkestrasıyla çıkabileceği şekilde tasarlanmıştır (Url-86).

Ekspresyonist Mimari açısından bakıldığında bu projede Gehry, form açısından diğer son dönem yapılarına göre farklı bir strateji uygulamıştır. Tasarımdaki ekspresyonist heykelsi formlar, bu kez yapı içinde gruplaşmış durumda yer almaktadır ve bir yüzü cam büyük bir sıvalı kutu ile çevrelenmiştir denilebilir. Bu kurgu iç mekanda büyük avlular oluşturmaktadır. Tıpkı Walt Disney Konser Salonu projesinde olduğu gibi gemicilikten gelen formlar burada biraz daha sadeleşmiş durumda özellikle akustik panellerde ve sahne içi ekranlarda ve salonun yerleşiminde kendini göstermektedir. Yapının içindeki heykelsi formlar karanlıkta, farklı ışık hareketleri ile daha görünür hale gelerek ve binanın dinamik yapısına vurgu yapmaktadır.



### 5.2.13 Guggenheim Müzesi, Abu Dabi (Guggenheim Museum, Abu Dhabi)

**Yer:** Abu Dabi

**Yapım Yılı:** Tasarım aşamasında

**İşveren:** Solomon R. Guggenheim Foundation ve Abu Dabi Turizm Geliştirme ve Yatırım Firması

**Program:** Müze, sergi alanı

**Malzeme:** Taş kaplama

Guggenheim Vakfı, Bilbao, New York, Venedik, Berlin ve Las Vegas'tan sonra, Guggenheim Modern Sanat Müzeleri zincirinin en sonuncusunu Abu Dabi'de açmayı planlamaktadır (Şekil 5.124). Bu yeni Müzenin tasarımı Guggenheim Bilbao'nun da yaratıcısı Frank Gehry tarafından yapılmaktadır (Url-89).

Guggenheim Abu Dhabi (GAD), otuz bin metre karelik alanı ile tüm dünyada mevcut Guggenheim'ların en büyüğü olma özelliği taşır. Müzenin ana koleksiyonunu çağdaş sanat eserleri oluşturur. Bunun yanı sıra Guggenheim kurumunun dünya çapındaki koleksiyonundan çeşitli başyapıtların da sergilenmesi planlanmıştır. Müze yapısı Saadiyat Adası'nın kültürel bölgesinde kurulacaktır. Burası beş yüz metrelik sahili ile önemli bir turizm bölgesidir. Bu alanda aynı zamanda bir yerel müze, klasik sanatlar müzesi ve denizcilik müzesi, performans sanatları merkezi ve sanat parkı da kurulması öngörülmüştür (Url-90).



**Şekil 5.124 :** Guggenheim Müzesi, Abu Dabi Üç Boyutlu Görsel (Url-91).



**Şekil 5.125 :** Saadiyat Adası ve Müze Önerisi Üç Boyutlu Görsel (Url-91).

Gehry Abu Dabi'deki bu projeyi "Şu ana kadar yapılan en büyük Guggenheim" olarak tanımlamaktadır. Gehry bu yapının çok başarılı ama aynı zamanda çok kafa kurcalayıcı olarak tanımladığı Bilbao projesinden farklı olacağını belirtmektedir. Ona göre, proje geleneksel ama gelişmiş bir organik Arap kentinde yer alacağı için projede de sokaklar, yollar, çarşılar ve plazalar gibi yerler olacaktır. Frank Gehry Abu Dabi Guggenheim müzesinin Amerika ve Ortadoğu arasında gerçek bir diyalogdan esinlenen bir köprü kurmak adına iyi bir hizmet olduğunu düşünmektedir. Burada pek çok şey öğrendiğini ve yapının da hem Abu Dabi'den hem kendisinden bir şeyler taşıyan orijinal bir yapı olacağını hatta belki de süslü kıvrımlar ekleyebileceğini söylemiştir (Url-89).

Proje için, Abu Dabi gibi bir yerde Çağdaş Sanatlar Müzesi fonksiyonu için, Gehry tarafından önceden düşünülmüş bir plan ya da fikir yoktur. Ancak; peyzaj, imkânlar, tüm dünyadan insanların gelmesi için bir şey inşa etme ihtiyacı ve onu tamamlamak için yeterli kaynaklar, başka bir yerde düşünülmeyecek yolları açmıştır. Güzel bir denizle çöl peyzajına sahip, görsel olarak suyun üzerinde olan ya da her açıdan suya yakın olan alanın konumu tasarımın belirlenmesi açısından önemli bir çıkış noktası olmuştur (Şekil 5.125) (Url-92).



**Şekil 5.126 :** Proje Maketi, Su ve Bina İlişkisi (Url-93).

Gehry'nin her projesinde yaptığı yeni denemeler bu projede de geçerlidir. Gehry bu yapıyı, arazisinin bir ada parçası olması ve ülkenin kendine has özellikleri açısından yenilikçi deneyimlerin büyük oranda yaşanabileceği bir proje olarak görmektedir.

Bu bağlamda; Abu Dabi müzesinin tasarım yaklaşımı, Avrupa'da ya da Birleşik Devletlerde mümkün olmayacak bir bina tasarımı için seçenekleri düşünme imkânını mümkün kılmıştır. Tasarımın başlangıcındaki en net konu bunun yeni bir buluş olması gerekliliği olarak belirlenmiş ve Guggenheim'ın yöneticisi Tom Krens'le olan tartışmalarında bu buluşların neler olabileceği konusunda araştırmalar yapılmıştır (Url-89).

Yapının çalışma maketi çok büyük boyutlardadır. Maket, üçgen şeklinde ayrı ayrı parçalardan meydana gelen tekerlekli masalar üzerine oturtulmuştur. Üçgen parçaların her biri dışarı çekilerek maketin o bölümüne ya da içine girilerek incelemeler yapılabilmektedir (Özer, 2010).

Yapının öneri maketi üzerinden bakıldığında diyagonal yerleştirilmiş dikdörtgenlerin ve yamuk biçimlerin arasında bölgenin antik rüzgar kulelerine çağrışım yapan koniler göze çarpmaktadır (Şekil 5.126). Makette de görülen mavi cam kaplı konilerin ziyaretçiler tarafından müzeye giriş holü olarak kullanılması öngörülmüştür. Ayrıca bu mavi cam kaplamanın iç mekanda ahşap malzeme ile dinamik bir kompozisyon oluşturması planlanmıştır (Url-94).

Binanın dış duvarları belirli pavyonları vurgulamak üzere çeşitli renk ve dokuya sahip taş olarak düşünülmüştür. Müze sadece Batı'nın değil tüm dünyanın çağdaş sanat eserlerini içerecek ve tasarım ilerledikçe gösterilen sanatın karakterini mimarlıkla birlikte saptamak gerekecektir (Url-92).

Otuz bin metre karelik müze yapısında on iki bin metre kare sergi alanı bulunmaktadır. Enstalasyonlar birbiri üzerine binmiş çok katlı galeriler boyunca yaklaşık dört kat yüksekliğe kadar çıkabilirler. Kalıcı sanat eserleri koleksiyonu yaklaşık dokuz bin beş yüz metre karelik bir alan kaplamaktadır. Özel sergiler için de yaklaşık üç bin dört yüz metre karelik bir alan ayrılmıştır. Önerilen eğitim merkezi de yaklaşık beş yüz metre karedir. Müzenin geri kalanı da yaklaşık on altı bin metre karenin üzerinde olacaktır. Müzenin programı dahilinde kalıcı koleksiyonlar için galeriler, özel sergiler için galeriler, bünyesinde yer alması planlanan mimarlık ve tasarım bölümü, sanat ve teknoloji merkezi, çocuklar için eğitim aktiviteleri, arşivler, kütüphane, araştırma merkezi, şehirdeki sanat eserlerini koruma laboratuvarı bulunmaktadır (Url-95).

Temel plan organizasyonunda merkez çekirdek galerileri bir avlu oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir (Şekil 5.127). Farklı yükseklik ve boyuttaki bu galeriler dört katı oluşturacak şekilde birbiri üzerinde konumlandırılmıştır (Url-92). Merkezi çevreleyen ve sonrasında merkezden ışımsal yayılan galeri halkası içinde daha farklı çeşitli biçimlerdeki daha geniş galerilerden oluşmaktadır. Daha geniş galerilerin üçüncü halkası daha az tamamlanmış ve açık ışıkla ve sistemlerle daha çok işlenmemiş endüstriyel mekanlar olacaktır. Bu galerilerin dünya genelindeki diğer müzelerde bulunamayacak ölçekteki eserlerin yani, çağdaş sanat ürünü büyük ölçekteki enstelasyonlar için uygun bir mekan olarak tasarlanması öngörülmüştür. Bu fikir Krens'in geniş endüstriyel mekanlardaki sanatçı atölyelerini dolaşırken yaşadığı deneyime dayanmaktadır. Böylece sanatçılar, bilinen müze mekanları içerisinde yaşanan deneyimlerin çok daha ötesindeki işleri yaratabilme şansına sahip olacaklardır. Sonuçta büyük çeşitliliğe ve sunumların organize edilmesinde inanılmaz bir esnekliğe sahip galeri kümeleri oluşturulması amaçlanmıştır. Tasarım geliştikçe farklı yükseklik, biçim ve karakterdeki galeriler ortaya çıkacaktır (Url-92).



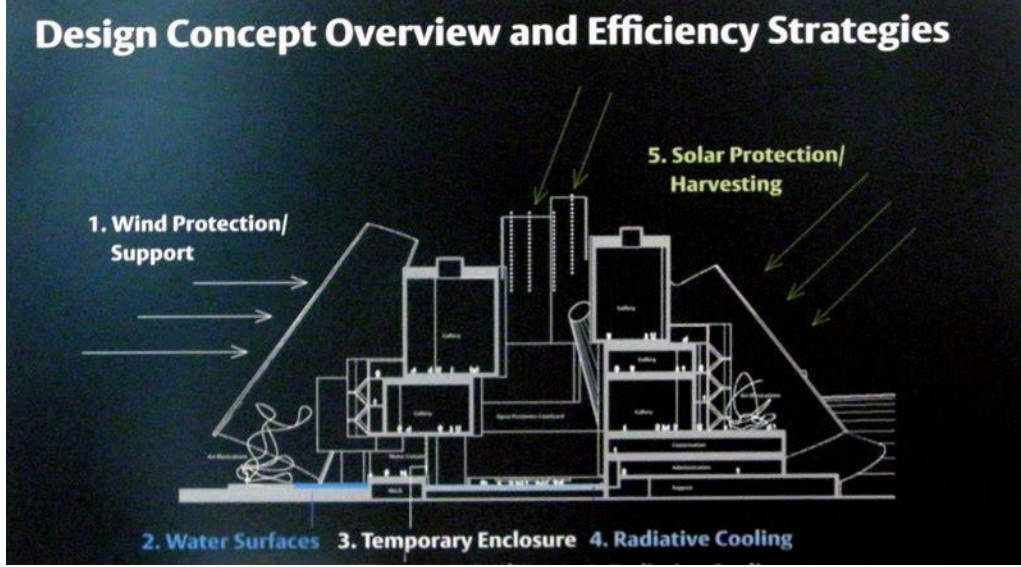
Geniş kapsamlı eğitim ve sahne sanatları programı sunacak olan müzede bu bağlamda atölyeler ve üç yüz elli koltuklu tiyatro salonu bulunmaktadır. Şehrin sanat merkezi olacak olan yapıda dersler, paneller, sempozyumlar, müzik resitalleri, dans ve tiyatro prodüksiyonları, film gösterimleri ve performanslar gibi geniş çapta canlı etkinliklerin düzenlenmesi planlanmıştır. İç mekandaki galeriler beklenmedik bir ölçekte ve her kata dağılmış cam köprüler ile birbirine bağlanmaktadır (Url-94).



**Şekil 5.127 : Plan Şeması (Url-96).**

Yapının havalandırma çözümü için Gehry bu tasarımda farklı bir yöntem denemektedir. Danışman şirket Trans Solar ile birlikte mekanı serinletmek ve sıcak havayı dışarı atmak için, temeli oldukça eski bir fikir olan tepesi açık Kızılderili çadırına dayanan bir metodu araştırmaktadır (Şekil 5.128). Bu fikire dayanarak, çevredeki galeriler için bir odak noktası haline gelen bir dizi koni biçimli tüp tasarım kurgusu içinde yer almaktadır. Müzeye ana giriş, müzeye denizden ulaşım ve çöl peyzajına açılan yürüyüş yollarıyla bu koni formlar, giriş pavyonu olarak kullanılacaktır. Doğal havalandırma kullanma fikrinde bölgede çok uzun kuşaklardan beri bu sistemin kullanılmasının etkisi olmuştur. Ana avludaki su duvarları ve şu anda araştırılan diğer sürdürülebilir özellikler, enerji verimliğinde örnek bir bina yaratmayı amaçlamaktadır (Url-92).





**Şekil 5.128 :** Havalandırma Sistemi Şeması (Url-96).

Projeye iki büyük bienal galerisi eklenmiş ve kanal boyunca geleceğin Bienal binalarını tanıtmak için ana binaya yakınlştırılmıştır. Bu binalar Saadiyat Adası'ndaki merkezi ulaşım yollarından avlulu girişi oluşturacaktır (Url-92).

Yapıya Ekspresyonist Mimari açısından bakıldığında ilk göze çarpan heykelsi formlar ve onların oluşturduğu harekettir. Yapının final öngörüsü burada yer alamadığı için tasarımda formların değişime uğrayacağı beklenmektedir çünkü yukarıda da bahsedildiği gibi Gehry yapıya bazı süslemeler ekleyebileceğini söylemiştir. Bu sunulan maket üzerinden bakıldığında Gehry'nin genel tasarım prensibi içinde kullandığı heykelsi kıvrımlı formlar burada daha saf geometrilere doğru kaymıştır denilebilir. Ancak yine de heykelsi biçimler ve bunların dinamik kütle organizasyonu içinde kurgulanması ile ifadeci bir yapıya ulaşılmıştır.

## 6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Ekspresyonizm akımının daha geniş haliyle bir kavram olarak ele alınması, çeşitli sanatlarda gelişiminin incelenmesi ve daha detaya inildiğinde Ekspresyonist mimaride çalışma mantığının belirlenmesi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Buradan hareketle günümüz mimarisinde çağdaş bir mimar örneği üzerinden yapılan analizlerle Ekspresyonist tutumun devam ettiği gösterilmiştir.

Ekspresyonist akımın anlaşılması ile başlanan bu çalışmada, modern dönem akımlarının öncü hareketler olduğu çok geniş alana yayılıp pek çok sanat dalını etkilediği ve uzun dönemler boyu etkisini sürdüremese bile başka akımlara dönüştüğü ya da yeniden ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda Ekspresyonizm akım olmasının ötesinde daha geniş anlamıyla kavram olarak ele alınmıştır. İlk aşamada kavramın tanımlanması noktasında, döneminin sosyal, ekonomik, politik şartları da göz önünde bulundurularak görüldüğü çok çeşitli sanat dalları içerisinde yapılmış olan yorumlar ve tanımlamalar doğrultusunda temel bazı özelliklere ulaşılmıştır.

İlk olarak mimarlık dışındaki sanatlarda ortaya çıkan Ekspresyonizm kavramının mimarideki yansıması da dolayısıyla tüm bu yukarıda anlatılan özelliklerden etkilenecek oluşmuştur. Mimarlıkta Ekspresyonizm bölümünün sonucunda ifadeci mimari adına belirli özelliklere ulaşılmıştır. Bunlar; hareket, disiplinler arası çalışma ve etkileşim, belirgin heykelsi form anlayışı olarak sıralanmıştır. Hareket kavramı, Ekspresyonizmin doğuşunda içinde bulunduğu makine çağının ve onun getirdiği bilimsel ve teknolojik gelişmelerin bir yansıması olarak ortaya çıkmış, heykelsi form anlayışına dinamiklik getirmek açısından da tasarımda önemli bir başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir. Ekspresyonizm esasında ilk olarak diğer sanatlarda doğmuş olması ve onlardan gelen etkileşimle mimaride ortaya çıkışı disiplinler arası ilişkileri açıklamaktadır. Bütün bu çıkarımlar ışığında araştırma detaylandırılarak güncel mimari örnekler içinde Ekspresyonizm arayışına gidildiğinde, yukarıda anlatılan tüm bu özellikler doğrultusunda Ekspresyonist çalışma prensibini taklip eden güncel bir mimar olarak Frank Gehry örneği belirlenmiştir.

Ekspresyonist tutum açısından Gehry'nin hayatı, eğitimi, kariyeri ve tasarıma yaklaşımı incelendiğinde yukarıda bahsedilen Ekspresyonist mimari ile ortak özellikler tespit edilmiştir. 5.1 bölümünün sonucuna göre; Gehry hareket kavramını iç dünyasından gelen kaynaklarla beslediği heykelsi formu ile özdeşleştirir ve tasarımın başlangıcı olarak belirler. Form anlayışının kaynağı olarak diğer sanatlardan özellikle heykelden çok etkilendiğini belirtir. Sanatçıların yapım tekniklerinden, kullandıkları malzemeden ve kompozisyon tasarımlarından kendi mimarisine aktarımlar yapar. Böylece disiplinler arası çalışma prensibini kullanmış olur. Form anlayışı açısından bakıldığında ise hareketli, kıvrımlı, kavramsal metaforlar içeren heykelsi form anlayışını benimsemiştir.

Bu prensipler ışığında 5.2 bölümünde bahsedilen yapılarının analizi sonucunda Frank Gehry'nin 5.1 bölümünde genişçe açıklanmış olduğu prensiplerle tasarladığı Ekspresyonist yapılarındaki ortak özellikler; heykelsi form anlayışı, CATIA bilgisayar programını kullanması, hareket kavramını ön plana alması, farklı malzemeleri denemesi ve disiplinler arası çalışma prensibini takip etmesidir.

Ekspresyonist Gehry yapılarında tasarımın temelini **form** oluşturmaktadır. Ekspresyonist mimarinin temelindeki form anlayışı Gehry'nin Ekspresyonist yapılarında da ön plana çıkan belirgin bir ortak özellik olmuştur. Gehry'nin kıvrımlı Ekspresyonist formları her yapısında kendine özgüdür. 5.1 bölümde açıklandığı gibi çeşitli özne kaynaklarla beslenmektedir. Form anlayışı açısından bakıldığında ise kendi deyişiyle çehresiz binalar yapmaktan kaçınarak, hareketli, kıvrımlı, kavramsal metaforlar içeren heykelsi form anlayışını benimsemiştir. Gehry'nin yapılarında form, hareket ögesi ve özne kaynaklı metaforların dışında keyfidir. Aynı zamanda sıkı bir hokey oyuncusu ve taraftarı olan mimar eskizlerinde kalemi tıpkı buz üzerinde kayıyormuşçasına hareket ettirdiğini bu şekilde oluşan keyfi kıvrımlı ve hareketli formlardan hoşnut olduğunu belirtmiştir.

5.2 bölümünde ele alınan Aerospace Müzesi projesinde görüldüğü gibi dinamik kütle organizasyonu çalışmaları ve cephede hareket denemeleri yapmıştır. Vitra Tasarım Müzesi ile kıvrımlı formlar daha belirgin hale gelmiştir. Weisman Sanat Müzesi'nde kütle formları metal malzemenin kıvrımları ve dinamik etkisi ile zenginleştirilmiştir ayrıca malzemenin ışığı yansıtıcı özelliği kullanılarak yapının hareket özelliği artırılmıştır.

Heykelsi formlar, kıvrımlar, hareket ve metalik malzeme kullanımının uyumlu birlikteliği 5.2 bölümünde açıklanan Guggenheim Müzesi ve Walt Disney Konser Salonu projelerinde görülmektedir. Gehry bu form anlayışını diğer tasarımlarında da devam ettirmiştir. Ancak güncel yapıları arasında olan IAC Binası ve Beekman Kulesi projelerinde heykelsi form anlayışını ve hareket kavramını bu kez daha belirgin geometrik formlar üzerinden işleyerek tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Bu projeler Guggenheim Müzesi ve Walt Disney Konser Salonu projelerine göre daha sakin formlardan oluşmuştur.

Gehry yapılarında öznel form kaynakları ve keyfi çizgiler dışında göndermeler kullanır ve çağrışımlar yaratır. Örneğin; Guggenheim Müzesi'nin form kurgusunun tepe noktası metalik bir çiçek görünümündedir. Ulusal Hollanda Binası kuleleri formlarının biri erkek diğeri kadın figürünü temel almıştır. Bunların bir araya gelişinde eden bir çifti çağrıştırır ve bu formlar ile simgelenmek istenen ana kavram hareket olmuştur. EMP yapısı ise rock müziğin mimari bir metaforu olarak kabul edilmektedir. Farklı fonksiyondaki kütlelerin beş farklı rengi müzikteki akorlara gönderme yapmaktadır. Yapıyı kaplayan boyalı metalin kıvrımları ise barok resmindeki belirgin parlak renkli kumaş katlarını hatırlatır.

Gehry'nin tasarladığı Ekspresyonist formların içerdiği metaforlar 5.2 bölümünde bahsedilen Marques de Riscal Şarapevi projesinde de görülmektedir. Simgesel anlamları vardır. Şarapevi'nde pembe renkli kıvrımlı form şarabı, altın rengi şişenin etrafındaki koruyucuyu ve gümüş renk de şişenin kapsülünü temsil etmektedir. Bunun yanı sıra Gehry'nin Ekspresyonist formları Beekman Kulesi tasarımında olduğu gibi hareket kavramının iletiminde de doğrudan görev almaktadır. Kule'nin cephesi ise eriyen bir buz kütesini andırır. Bu akışkanlık hissiyatı da formda belirgin bir hareket yaratmıştır.

4.3 bölümünde belirtildiği gibi, Gehry'nin Ekspresyonist mimariyi takip etmesindeki önemli etkenlerden biri olarak düz geometrik cepheleri çehresiz bulması, bu yüzden heykelsi nitelikleri yapıya aktararak hareket ve duygu içeren yeni bir mimari yaratma çabası bilinmektedir. Bu noktada üzerinde düşünülmesi gereken bir husus, saf geometrik formlardan oluşan yapıları çehresiz olarak nitelendirmesidir. Aslında bu noktada kendisi ile çelişmektedir. Çünkü heykelsi formlar sadece kıvrımlı hatlardan meydana gelmez. Saf geometrilerin birleşimi de heykelsi nitelik içerir.

Bu nedenle rasyonel geometrik mimarının eserleri de mimari ölçekte birer soyut heykeldir. Piramitler, silindirler, dikdörtgenler ve bunun gibi geometrik formların bir araya gelişi de en az Gehry'nin kıvrımlı formları kadar heykelsi biçimlerdir. Ayrıca geometrik kütlelerin dinamik kurgusu, aslında Gehry'nin hareket arayışları başlangıcında denediği bir yöntem olmuştur. Bu açıdan bakıldığında geometrik formları heykelsi nitelik dışında tutması kendi felsefesi içinde bir çelişki yaratmaktadır.

Gehry'nin Ekspresyonist projeleri içinde ortak özelliklerden biri de **CATIA** isimli tasarım programının kullanılmasıdır. Bu program sayesinde heykelsi formlardan oluşan hareketli cephelere sahip yapılarını kolaylıkla inşa edebilmiştir. Program inşaat açısından maliyetleri düşürmesi ve hızlı üretim gibi kolaylıklarının ötesinde Gehry'ye heykelsi kıvrımlarını tasarlama konusunda özgürlük sağlamıştır. Ayrıca bu sayede çoğu Ekspresyonist projesinde görülen taşıyıcı cephe kurgusunu kullanabilmiştir.

İnşaat maliyetleri tasarım aşamasında çok da düşünülmeyen bir etken olmasına rağmen Gehry için önemli bir ölçüt olmaktadır. Çünkü Ekspresyonist formlarını işverene kabul ettirmek için kendisinin çehresiz olarak nitelendirdiği yapılarla yaklaşık maliyetleri tutturması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında bu zor formların en az hata ile en kısa zamanda ve istenen maliyette inşa edilmesi açısından CATIA programı tasarım aşamasında önemli bir sorunu çözmesini sağlamıştır. Programı tam verimle kullandığı Guggenheim Müzesi projesinden ile birlikte sonraki Ekspresyonist yapılarında formları, daha serbest ve heykelsi nitelik kazanabilmiştir.

Günümüz gelişen tasarım teknolojileri elbette sadece Gehry tarafından kullanılmamaktadır. 5.1 bölümünde bahsedildiği gibi diğer mimarlar da bilgisayar programlarını etkin biçimde kullanmaktadırlar ancak onlar tasarım işini tamamen bilgisayara bırakmışlardır.

Burada Gehry'yi diğerlerinden ayıran nokta teknolojiyi yaptığı tasarımları uygulamak için bir araç olarak kullanmasıdır. Çünkü Gehry tasarımlarını eskizler ve genelde büyük ölçekte ve çok sayıda denemeler yaptığı maketleri ile tamamlamaktadır. Bu aşamanın sonunda projenin inşa edilmesi için gerekli çizimler, hesaplamalar ve uygulamalar için bilgisayar programlarından yardım almaktadır.



Bu yapılardaki belirgin özelliklerden biri de **hareket** kavramı olarak karşımıza çıkar. Hareket kavramını tasarıma sokması ilk aşamada farklı fonksiyonlara sahip kütleleri dinamik bir kurgu içinde yerleştirmesiyle başlamıştır 4.3 bölümünde işlenen Winton Konuk evi projesi örneğinde olduğu gibi, saf geometrik formların bir araya gelişi sırasında çeşitli boşlukları kullanarak dinamik bir kurgu yaratma süreci üzerinde çalışmıştır. Hareket kavramı için diğer bir çalışması 5.2 bölümünde bahsedilen Aerospace Müzesi projesinde olduğu gibi cephede metal malzeme kullanımı ile yapıya hareket kazandırmak üzerine olmuş ve başarıya ulaşmıştır.

Hareketi sağlamak için sonraki aşamada ise dinamik kurgusunu yaptığı kütlelerin bu kez formları ile oynamış ve heykelsi formların dinamizmi yapıya hareket getirmiştir. Özellikle Gehry'nin balık formu Ekspresyonist felsefesindeki hareket kavramının başlangıcını oluşturmaktadır. 5.2 bölümde açıklandığı gibi Guggenheim müzesinde balık formunun hareketi ve kıvrımları, kafası ve kuyruğu olmayan, kesilmiş, yaprak veya bot şekline dönüşmüş olarak çeşitli biçimlerde kendini göstermiştir.

Gehry yapılarındaki belirgin özelliklerden bir diğeri de **malzeme** olmuştur. Gehry farklı malzemeleri denemek konusunda istekli bir mimar olmuştur. Bunun ilk belirgin örneklerinden biri 4.3 bölümünde bahsedilen Kaliforniya'daki kendi evi olmuştur. Burada alışılmışın dışında oluklu metal, kümes teli ve sunta malzeme kullanmıştır. Böylece malzemenin iyi ya da kötü olması mesele değildir amaç iyi tasarım yapmaktır mantığını ortaya koymaktadır. Bu araştırmalar devam etmiş ve 5.1 bölümünde bahsedildiği gibi cephede hareketi sağladığı metal malzeme kullanımına ulaşmıştır. Bundan sonra bu keşfini diğer projelerinde de sıklıkla kullanmıştır. 5.2 bölümünde anlatılan projelerde görüldüğü gibi Weisman Sanat Müzesi'nde paslanmaz çelik malzemeden formlar artık kıvrılmaya başlamış ve dinamik bir kompozisyon içinde kullanmıştır ayrıca malzemenin nehir suları ve gün ışığı yansımaları yapıya çok hareket katmıştır.

Guggenheim Müzesi projesinde ise formlar artık tek başına heykelsi bir özellik kazanmış ve titanyum malzeme cam ile birleşmiştir. Son dönemde üzerinde çalıştığı malzeme ise 5.1 bölümünde bahsedilen preslenmiş alüminyumdur. Yakın gelecekteki projelerinde de bu malzemeyi kullanacağını belirtmiştir.

Frank Gehry sanattan ve sanatçıdan ilham alan bir mimardır bu nedenle **Diğer disiplinlerle ilişkileri** Ekspresyonist yapılarına çeşitli kaynaklar oluşturmaktadır. Buna göre edebiyat, müzik, resim ve özellikle heykelden etkilendiği ve mimari tasarımı için çıkarımlar yaptığı bilinmektedir. Müzelerde sergi mekânları düzenlemeleri ve özellikle heykel sanatçısı arkadaşları ile yaptığı işlerle her zaman sanatın içinde yer almıştır. Kendisinin de mimarisinin dışında lamba, koltuk gibi çeşitli tasarımlar yaptığı bilinmektedir. Sanatçılarla karşılıklı etkileşimi 5.2 bölümünde Guggenheim Müzesi örneğinde heykeltci Richard Serra ile yaptığı çalışmalar gibi örneklerle devam etmiştir. Bu yöntem Ekspresyonist mimarinin çıkış döneminde mimarların diğer sanatçılar ile aynı ortamda etkileşim içinde çalışması farklı sanat dalları için de üretim yaparak tasarım anlayışını geliştirmesi ile benzerlik göstermektedir.

Bu düşüncesinden dolayı heykeltcilerin çalışmalarındaki üç boyutluluk ve malzemeyi takip etmiştir. Heykeldeki malzeme kullanımını araştırıp 5.2 bölümünde Weisman Sanat Müzesi örneğinde olduğu gibi mimariye uygulayarak deneysel çalışmalar yapmıştır. Böylece heykeli malzeme seçimi için bir çalışma maketi olarak kullanmıştır. Genellikle Minimalist Heykel'in içeriksel ve biçimsel özelliklerini kullanmaktadır. Yaratım sürecinde sanatçının çalışma sistemini yakından izlemiştir. Sanat işlerini gözlemleyip onları mimari elemanlar olarak kullanmıştır. Gehry mimariyi sanat olarak gördüğü için sanatı mimariye eklemeye çalışmaz sanatı mimari içinde görmeye çalışır.

Bölüm 5.1'de belirtildiği gibi Gehry resimdeki figür yerleşimini mimarisindeki kütle kompozisyonuna uyarlamıştır. Gehry'ye göre binayı kesin bir mimari tutuma sokup sınırlamak yanlıştır. Bu yüzden yapılacak en iyi hareket heykelsi ve fonksiyonel bina yapmaktır. Eğer heykelin güzelliği binaya iletilebilirse her ne form ve yöntemde tasarlanırsa tasarlansın sonuçta yapıya hareket ve hissiyat kazandırılmış olur ve bu mimaride yeniliktir.

Bu analizler bize günümüz çağdaş mimarisinin bilinen isimlerinden olan Frank Gehry'nin Ekspresyonist çalışma prensiplerini kullanarak tasarım yaptığını göstermektedir. Bu bağlamda gerçekleştirilen çağdaş mimari yapılarında belirli ortak özellikler çıkarılmıştır. Bu ortak noktaların irdelenmesi aynı zamanda günümüzün Ekspresyonist mimarisinin gelişimini ortaya koymaktadır.

Yapılan bu değerlendirmeye göre teknolojik gelişmeler ve bu doğrultuda değişen malzemeler ile Ekspresyonist Mimari'nin günümüzde daha gelişerek uygulama alanı bulduğu görülmektedir. Tezin 3.2.2 bölümünde açıklanan döneminin Ekspresyonist mimari yapıları ile Gehry'nin çağdaş Ekspresyonist projeleri belirlenen bu ortak özellikler üzerinden karşılaştırıldığında ortaya çıkan en büyük değişiklikler yeni malzeme denemeleri ve gelişen teknolojinin ürünü olan bilgisayar destekli tasarım programları özellikle 5.1 bölümünde detaylı açıklanan CATIA programı sayesinde gelen tasarım özgürlüğü olmuştur. Örneğin 3.2.2 bölümündeki uygulanan projelere baktığımızda malzeme olarak beton ve sıva ön planda olmuştur. Uygulanabilen formlar ise dönemin inşaat teknikleri ile sınırlı kalmaktadır. 3.2.1 bölümünde ütöpik projeler kısmında bahsedilen Finsterlin eskizleri aslında Gehry'nin Bilbao eskizleri ile çok benzeşir. Buna göre denilebilir ki o dönemde Finsterlin'in tek defaya özgü heykelsi formları tamamen bir ütopya olarak görülürken günümüz mimarisi ile Frank Gehry'nin benzer tasarımlarının gerçekleştirilmesi mümkün kılınmıştır. Bu gelişmeler form üretiminin gelişimini ve dolayısıyla hareket kavramının kullanımını doğrudan etkilemiştir. Bunun yanı sıra, günümüzde sanatçıdan öte tasarım kavramının ön plana çıkması ve sanat dalları içinde uzmanlaşmanın artması ile disiplinler arası etkileşim oldukça gelişmiştir.

1950 yıllarından sonra Ekspresyonist mimarinin uygulama alanından uzaklaşması, bu dönemde saf geometrilerin hâkimiyetindeki modern mimarinin, çoğunlukla betonarme malzeme ile kolay ve hızlı üretime ulaşmış olmasına bağlanabilir. Heykelsi formların yeniden tasarım alanına girişi daha çok yakın zamanda ileri bilgisayar destekli tasarım programları ve teknolojik uygulama araçlarının yaygınlaşması ile artmıştır. Ayrıca Ekspresyonist Mimari ile tek defaya özgü yapılar ortaya koymak mümkündür. Modern mimarinin benzer geometrik formlarının yaygınlaşması sonucunda özgünlük arayan tasarımcıların heykelsi formlara doğru kayması da tesadüf değildir.

Bu noktada Ekspresyonist Mimari Çağdaş Mimarlık içinde Frank Gehry ile yeniden ortaya çıkmıştır denilemez ancak, Gehry'nin döneminin öncüsü olacak biçimde çizim, inşaat teknolojileri ve farklı malzemeler kullanarak tasarladığı ve uygun maliyetle inşa edebildiği yapıları diğer tasarımcılar için büyük bir ilham kaynağı oluşturarak örnek olmuştur.

Gehry bu Ekspresyonist tutumu ile simge yapılar oluşturarak içinde bulunduğu şehirlere, tasarım yaptığı işverenlere büyük katkı sağlamıştır. Yine bu sayede kazandığı popülaritesi ile mimarlık dünyasını aşarak diğer disiplinlerden sanatçılara ilham kaynağı olmuş onlarla çalışmış, çizgi filmlerle konu olmuş, kentsel ölçekte düşünerek tasarladığı projeleri ile sık kullanılan kamusal alanlar yaratmayı başarmıştır. Bu sayede yapılarını geniş kitlelere ulaştırmıştır.

## KAYNAKLAR

- Allmer, A.**, 2009: *Çağdaş Barok: Mimarlıkta Örtünün Tiyatrallığı, Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Sayı: 223, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Arredamento**, 2004: *Frank Gehry Son Çalışmalar, Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Sayı: 167, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Batur, E.**, 2006: *Modernizmin Serüveni*, Alkım Yayınevi, İstanbul, s: 239-258
- Bekiroğlu, S.**, 2004: *Walt Disney Konser Salonu, Los Angeles, Yapı Dergisi*, Sayı: 267, İstanbul.
- Bilge, N.**, 2000: *Modern ve Soyut Heykelin Doğuş 1900 - 1950*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul.
- Biryıldız, E.**, 2002: *Sinemada Akımlar*, Beta Basım Yayın Dağıtım A.Ş., İstanbul.
- Borden, D. Ve Diğerleri**, 2009: *Mimarlık*, Doğuş Grubu İletişim Yayıncılık ve Ticaret A.Ş., İstanbul, s: 442-487
- Boyut**, 2000: *Çağdaş Dünya Mimarları 11, Frank Gehry*, Boyut Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- Bruggen, C.**, 1997: *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publications, New York, s: 34-60.
- Budak, A.**, 2006: *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, İstanbul, s: 8-18.
- Carter, R. ve Diğerleri**, 1983: *Çağdaş Dünya Ansiklopedisi: Sanat*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Cobb, H. ve Diğerleri**, 1986: *The Architecture of Frank Gehry*, Rizzol International Publications, New York, s: 35-161
- Colquhoun, A.**, 2002: *Oxford History of Art, Modern Architecture*, Oxford University Press, New York, s: 90-107.
- Conrads, U.**, 1991: *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.
- Dal Co, F. ve Forster, K.**, 1998: *Frank O. Gehry, The Complete Works*, Electaarchitecture, Milano, s: 483-494.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1997: *Yapı Endüstri Merkezi*, İstanbul, s:451.
- Erk, E.**, 1995: *Yirminci Yüzyıl Sanatında Mimari-Heykel Yakınlaşmasına İlişkin Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, İstanbul.
- Frampton, K.**, 1996: *Modern Architecture, A Critical History*, Thames and Hudson Inc., New York, s: 86-119.



- Friedmen, M.,** 1999: *Gehry Talks: Architecture + Process*, Rizzol International Publications , New York, s: 12-155.
- Friedmen, M., ve Ragheb, J.,** 2001: *Frank Gehry, Architect*, Guggenheim Museum Publications, New York, s: 61-161
- Gilbert-Rolfe, J.,** 2002: *Frank Gehry: The City and Music*, Routledge, London and New York.
- Görk, R.,** 2001: Organic and Expressionistic Trends in Architecture and Industrial Design, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, s: 78-89.
- Gössel, P. (Editör),** 2007: *The A-Z of Modern Architectur - Volume 2*, Taschen, Köln, Los Angeles.
- Gümüş, G.,** 2005: Çağdaş Türk Resminde Dışavurumculuk, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Hasol, D.,** 1998: *Prag ve Dans Eden Bina*, *Yapı Dergisi*, Sayı: 203, İstanbul.
- Heyer, P.,** 1993: *Ideas and Ideologies in The Late Twentieth Century*, New York: Van Nostrand Reinhold, New York, s:233, 234
- Heyer, P.,** 1993: *Ideas and Ideologies in The Late Twentieth Century*, New York: Van Nostrand Reinhold, New York, s:233, 234
- Irak, M.,** 2008: Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuğun Anlamı Ve Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, İstanbul, s: 3.
- Jencks, C.,** 1973: *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, Londra.
- Jencks, C.,** 2005: *The Iconic Building*, Rizzoli, New York.
- Jones, C.,** 1961: *Architecture Today And Tomorrow*, McGraw-Hill Book Compony, INC., New York, Toronto, London.
- Kathleen, J.,** 1997: *Erich Mendelsohn and The Architecture of German Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, s: 35-37.
- Kaya, B.,** 2005: Hareket Kavramının Modern Mimarlığa Etkileri Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, s: 21-23.
- Kortan, E.,** 1996: *Mimari Akımlar*, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul, s: 64-74.
- Kortan, E.,** 1998: *Yapı Dergisi*, Sayı: 196, İstanbul.
- Kortan, E.,** 2008: *Gehry'nin Tepebaşındaki Projesi üzerine*, *Yapı Dergisi*, Sayı: 315, İstanbul, s: 46,47.
- Mattingly, K.,** 1999: *Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times*, Dance Research Journal, Vol. 31, No. 1, Illinois, s:22
- Mattingly, K.,** 1999: *Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times*, Dance Research Journal, Vol. 31, No. 1, Illinois, s:22
- Melvin, J.,** 2009: *...İzmler Mimarlığı Anlamak*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, s: 98,99.

- Myhre, A.**, 2005: Experience Music Project: Formalizing The Vernacular, Yüksek Lisans Tezi, San Jose State Üniversitesi, California.
- Özdemir, H.**, 2009: Müzik ve Mimarlığın Kompozisyon Bağlamında İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özeke, E.**, 2000: *New York'taki Yeni Guggenheim Müzesi ve Frank Gehry'nin Son Dönem Binaları Üzerine*, Yapı Dergisi, Sayı: 227, İstanbul, s:77.
- Özer, B.**, 1993: *Yorumlar, Kültür, Sanat, Mimarlık*, Yem Yayınları, İstanbul, s: 75-83.
- Özer, F.**, 2002: *Ayasofya Sıfır Noktası İçin Esin Kaynağı...*, Yapı Dergisi, Sayı: 244, İstanbul, s: 46,47.
- Özer, F.**, 2009: Sözlü Bilgi, *Evaluation of Industrial Design* Ders Notları, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özer, F.**, 2010: *Felsefesi ve Yapıtları ile Frank Gehry*, Yapı Dergisi, Sayı: 345, İstanbul, s:51-55.
- Özüaydın, N.U.**, 2006: Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Pearman, H.**, 2009: *Contemporary World Architecture, Mimariyi*, Phaidon, Londra.
- Rene, B.**, 1999: *Le Corbusier*, Birkhäuser Verlag, Basel, s:103-105.
- Richard, L.**, 2005: *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s:119-189.
- Romaut, B.**, 2004: *Müzikte Postmodernlik*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Roth, L.**, 2000: *Mimarlığın Öyküsü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s:649-653.
- Santomasso, E.**, 1972: *Origins and Aims of German Expressionist Architecture*, Columbia University, s: 9-37.
- Stevens, D.**, 1966: *Grove Dictionary*, Oxford University Press.
- Tansuğ, S.**, 1993: *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 242.
- Tokay, V.**, 2005: *Gösteri Mimarlığı veya Mimarlığın Gösterisi*, Yapı Dergisi, Sayı: 287, İstanbul.
- Topal, N.**, 2007: Toplumsal İlişkiler Bağlamında Dışavurumculuk Ve İktidar Etkileşimi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, s: 85.
- Turani, A.**, 2008: *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 82-96.
- Walther, I. F.**, 2005: *Van Gogh*, Remzi Yayınevi, İstanbul, s:8.
- Whitford, F.**, 1970: *Movements of Modern Art Expressionism*, Hamlyn Publishing Group, London, New York, Sydney, Toronto, s:164-169.
- Wolf, N.**, 2005: *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*, Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 14-24.
- Yalçın, G.**, 1997: *Gehry, Frank O.*, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.1, S.663, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Yapı**, 2007: *Marques de Riscal Şarap Evi*, Yapı Dergisi, Sayı: 310, İstanbul.

- Yücesan, D.**, 2004: The Effects of Interdisciplinary Relations on Architecture: A Case Study Frank Gehry, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İstanbul, s: 88-95.
- Yüksel, Ü.**, 2004: Mimarlıkta Analoji-Metafor Kavramları: Karşılaştırmalı Bir Çalışma, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Zevi, B.**, 1990: *Mimariyi Görmek Öğrenmek*, Birsan Yayınevi, İstanbul, s: 29, 56.
- Url-1** <[http://tr.wikipedia.org/wiki/Düşlerin\\_Yorumu](http://tr.wikipedia.org/wiki/Düşlerin_Yorumu) >, alındığı tarih 10.01.2009.
- Url-2** <<http://www.forsyths.co.uk/sheet-music/composers>>, alındığı tarih 10.01.2009
- Url-3**<<http://markalburgermusichistory.blogspot.com/8874/07/arnold-schoenberg-1874-1951.html>>, alındığı tarih 10.01.2009.
- Url-4** <<http://farm4.static.flickr.com>>, alındığı tarih 10.04.2009.
- Url-5** <<http://gallery.photo.net/>>, alındığı tarih 10.04.2009.
- Url-6** <<http://www.artstamps.dk/>>, alındığı tarih 14.04.2009.
- Url-7** <<http://www.internationalartsection.com/> >, alındığı tarih 25.04.2010.
- Url-8** <[http://www.greatbuildings.com/buildings/Goetheanum\\_I.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Goetheanum_I.html)>, alındığı tarih 25.04.2010.
- Url-9**<<http://www.flickr.com/photos/marismobueno/2252664604/>>, alındığı tarih 25.04.2010.
- Url-10**<[http://www.flickr.com/photos/wolfgang\\_hammer/4187662055/](http://www.flickr.com/photos/wolfgang_hammer/4187662055/)>, alındığı tarih 25.04.2010.
- Url-11** <<http://www.goetheanum.org/>>, alındığı tarih 14.05.2010.
- Url-12** <<http://www.gsa.ac.uk/print.cfm?pid/>>, alındığı tarih 25.05.2010.
- Url-13** <<http://ny-image1.etsy.com/>>, alındığı tarih 25.05.2010.
- Url-14**<[http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre\\_Dame\\_du\\_Haut](http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre_Dame_du_Haut)>, alındığı tarih 26.06.2010.
- Url-15** <<http://www.greatbuildings.com/buildings/TWA>>, alındığı tarih 27.06.2010.
- Url-16**<[http://www.greatbuildings.com/buildings/Sydney\\_Opera.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Sydney_Opera.html)>, alındığı tarih 27.06.2010.
- Url-17** <<http://www.gardenvisit.com/blog/2010/01/>>, alındığı tarih 20.07.2010.
- Url-18** <[http://www.suite101.com/article.cfm/art\\_museums/42394](http://www.suite101.com/article.cfm/art_museums/42394)>, alındığı tarih 21.07.2010.
- Url-19**<<http://www.experiencela.com/destinations/ref/20040421164217>>, alındığı tarih 01.08.2010.
- Url-20**<[http://donutchocula.blogspot.com/2011/04/art-in-streets-at-geffen-contemporary\\_19.html](http://donutchocula.blogspot.com/2011/04/art-in-streets-at-geffen-contemporary_19.html) >, alındığı tarih 03.08.2010.
- Url-21**<[http://en.wikipedia.org/wiki/Museum\\_of\\_Contemporary\\_Art,\\_Los\\_Angeles](http://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Contemporary_Art,_Los_Angeles)>, alındığı tarih 03.08.2010.
- Url-22**<<http://xarchiwum.pl/el-croquis-frank-gehry-1987-2003-nr-45-74-75-117-i1441819591.html> >, alındığı tarih 20.09.2010.

- Url-23**<<http://joeytomatoes.posterous.com/tbwachiatday-los-angeles-announces-key-creati>>, alındığı tarih 20.09.2010.
- Url-24**<<http://www.friendsofart.net/en/art/claus-sluter/tomb-of-philip-the-bold-duke-of-burgundy>>, alındığı tarih 23.09.2010.
- Url-25**<<http://www.backtoclassics.com/gallery/giovannibellini/madonnaandchild/>>, alındığı tarih 25.09.2010.
- Url-26**<[http://you-are-here.com/los\\_angeles/aerospace.html](http://you-are-here.com/los_angeles/aerospace.html)>, alındığı tarih 24.10.2010.
- Url-27** <google earth>, alındığı tarih 19.11.2010.
- Url-28**<<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/aero/aero.html>>, alındığı tarih 24.11.2010.
- Url-29**<<http://virtualglobetrotting.com/map/california-aerospace-museum-by-frank-gehry/view/?service=1>>, alındığı tarih 24.11.2010.
- Url-30**<<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/RR016740/exterior-of-the-california-aerospace-museum>>, alındığı tarih 24.11.2010.
- Url-31**<[http://tr.wikipedia.org/wiki/Vitra\\_Design\\_Museum](http://tr.wikipedia.org/wiki/Vitra_Design_Museum)>, alındığı tarih 21.12.2010.
- Url-32**<<http://albertcordero-arch1390.blogspot.com/2009/09/vitra-design-museum.html>>, alındığı tarih 22.12.2010.
- Url-33**<<http://viewpictures.co.uk/Details.aspx?ID=95680&TypeID=1>>, alındığı tarih 24.12.2010.
- Url-34**<[http://tr.wikipedia.org/wiki/Weisman\\_Art\\_Museum](http://tr.wikipedia.org/wiki/Weisman_Art_Museum)>, alındığı tarih 24.12.2010.
- Url-35**<<http://www1.umn.edu/twincities/maps/WeismanArt/>>, alındığı tarih 24.12.2010.
- Url-36**<<http://www.homesmsprealestateblog.com/art-architecture/page/2/>>, alındığı tarih 12.01.2011.
- Url-37**<<https://picasaweb.google.com/luthersnow/JensenVisit1108#>>, alındığı tarih 13.01.2011.
- Url-38** <<http://peterdesmidt.com/blog/?p=323>>, alındığı tarih 14.01.2011.
- Url-39** <<http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/>>, alındığı tarih 15.02.2011.
- Url-40**<<http://tesserae.blogspot.com/2005/06/richard-serra-virtues-of-patience.html>> alındığı tarih 19.02.2011.
- Url-41**<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walt\\_Disney\\_Concert\\_Hall](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walt_Disney_Concert_Hall)>, alındığı tarih 23.02.2011.
- Url-42** <<http://www.superstock.com/stock-photos-images/1599-7564>>, alındığı tarih 23.02.2011.
- Url-43** <<http://www.top-city-photos.com/images/blue-ribbon-garden.JPG>>, alındığı tarih 23.02.2011.

- Url-44**<<http://sevenautumnleaves.blogspot.com/2011/04/procrastination-always-wins.html> >, alındığı tarih 13.03.2011.
- Url-45**<<http://occinteriordesign.blogspot.com/2011/04/disney-concert-hall.html>>, alındığı tarih 23.03.2011.
- Url-46**<<http://travel.spotcoolstuff.com/spain/architecture-high-design-hotel/gehry-marques-de-riscal> >, alındığı tarih 24.03.2011.
- Url-47** <[http://tr.wikipedia.org/wiki/Dans\\_Eden\\_Ev](http://tr.wikipedia.org/wiki/Dans_Eden_Ev) >, alındığı tarih 12.04.2011.
- Url-48**<<http://mitademo.com/mimarlik/gehry-astaire-ve-roger>>, alındığı tarih 12.04.2011.
- Url-49**<[http://www.daap.space.daap.uc.edu/~larsongr/Larsonline/Gehry\\_files/Gehry-FrGin.](http://www.daap.space.daap.uc.edu/~larsongr/Larsonline/Gehry_files/Gehry-FrGin.)>, alındığı tarih 12.04.2011.
- Url-50** < <http://www.empmuseum.org/> >, alındığı tarih 13.04.2011.
- Url-51**<<http://www.gwlocphoto.com/Photo.php?ID=261> >, alındığı tarih 20.04.2011.
- Url-52**<[http://www.architectureweek.com/2000/0712/design\\_1-2.html](http://www.architectureweek.com/2000/0712/design_1-2.html)>, alındığı tarih 20.04.2011.
- Url-53**<<http://kacsffs.blogspot.com/2011/04/kacsffs-and-science-fiction-hall-of.html> >, alındığı tarih 20.04.2011.
- Url-54**<<http://housedesigndecorating.com/45-houses-buildings-villa-which-unique-and-interesting/experience-music-project-seattle-wa-usa-2>>, alındığı tarih 21.04.2011.
- Url-55**<<http://gonw.about.com/od/photoswa/ig/Seattle-Center-PhotoGallery/Revolution-Cafe-at-EMP.htm>>, alındığı tarih 22.04.2011.
- Url-56**<[http://en.wikipedia.org/wiki/Experience\\_Music\\_Project](http://en.wikipedia.org/wiki/Experience_Music_Project)>, alındığı tarih 22.04.2011.
- Url-57**<<http://www.armsultan.com/blog/2009/10/experience-music-project-emp-seattle/>>, alındığı tarih 22.04.2011.
- Url-58**<[http://www.lestercreative.com/artists\\_journey.htm](http://www.lestercreative.com/artists_journey.htm)>, alındığı tarih 22.04.2011.
- Url-59**<<http://www.destination360.com/north-america/us/washington/seattle/experience-music-project-2#> >, alındığı tarih 22.04.2011.
- Url-60** <<http://www.marquesderiscal.com>>, alındığı tarih 24.04.2011.
- Url-61** <<http://www.hotel-marquesderiscal.com>>, alındığı tarih 24.04.2011.
- Url-62**<[http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Marqu%C3%A9s\\_de\\_Riscal\\_Winery](http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Marqu%C3%A9s_de_Riscal_Winery)>, alındığı tarih 24.05.2011.
- Url-63** <[http://tr.wikipedia.org/wiki/IAC\\_Binas%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/IAC_Binas%C4%B1)>, alındığı tarih 25.05.2011.
- Url-64**<<http://www.arkitera.com/haberler/2004/01/21/gehry.htm>>, alındığı tarih 27.05.2011.
- Url-65**<<http://www.nytimes.com/2007/03/22/arts/design/22dill.html?pagewanted=>>, alındığı tarih 26.05.2011.
- Url-66** <<http://www.iachq.com/interactive/content.html>>, alındığı tarih 26.05.2011.

- Url-67** <[http://thomasmayerarchive.de/details.php?image\\_id=105908&l=english](http://thomasmayerarchive.de/details.php?image_id=105908&l=english)>, alındığı tarih 27.05.2011.
- Url-68** <<http://travelmodus.com/TR/iac-building-new-york-frank-gehry.html>>, alındığı tarih 27.05.2011.
- Url-69** <<http://www.mimariplatform.com/>>, alındığı tarih 28.05.2011.
- Url-70** <<http://www.mimdap.org/>>, alındığı tarih 28.05.2011.
- Url-71** <<http://www.architectmagazine.com/healthcare-projects/lou-ruvo-center-for-brain-health.aspx>>, alındığı tarih 12.06.2011.
- Url-72** <<http://www.designboom.com/>>, alındığı tarih 18.06.2011.
- Url-73** <<http://www.newyorkbygehry.com/index.html#new-york-by-gehry>>, alındığı tarih 01.07.2011.
- Url-74** <<http://www.nytimes.com/2008/05/31/arts/design/31beek.html>>, alındığı tarih 02.07.2011.
- Url-75** <<http://www.mimarizm.com/Haberler/HaberDetay.aspx?id=50993>>, alındığı tarih 19.07.2011.
- Url-76** <<http://www.mimdap.org/?p=41482>>, alındığı tarih 21.07.2011.
- Url-77** <<http://www.bestarchitecture.org/new-york-beekman-tower-finished-by-frank-gehry/new-york-beekman-tower-finished-by-frank-gehry>>, alındığı tarih 02.08.2011.
- Url-78** <<http://www.melishandevrim.com/index.php/2011/04/new-yorka-tepeden-bakmak>>, alındığı tarih 19.08.2011.
- Url-79** <<http://www.arkitera.com/h26844-guzel-kule-senin-mimarin-kim.html>>, alındığı tarih 19.08.2011.
- Url-80** <<http://www.flickr.com/photos/patarnow/3799086586/>>, alındığı tarih 23.08.2011.
- Url-81** <<http://www.mimarizm.com/Haberler/HaberDetay.aspx?id=50993>>, alındığı tarih 23.08.2011.
- Url-82** <<http://www.mimdap.org/?p=41482>>, alındığı tarih 23.08.2011.
- Url-83** <<http://maps.google.com/>>, alındığı tarih 23.08.2011.
- Url-84** <<http://www.newyorkbygehry.com/index.html#new-york-by-gehry>>, alındığı tarih 01.09.2011.
- Url-85** <<http://www.worldarchitecturenews.com/index.>>, alındığı tarih 06.09.2011.
- Url-86** <<http://www.mimdap.org/?p=49727>>, alındığı tarih 11.09.2011.
- Url-87** <<http://www.nytimes.com/2011/01/24/arts/design/24gehry>>, alındığı tarih 11.09.2011.
- Url-88** <<http://www.dezeen.com/2011/01/26/new-world-centre-by-frank-gehry/>>, alındığı tarih 12.09.2011.
- Url-89** <[http://www.yapi.com.tr/Haberler/frank-gehryden-mektup-var\\_52612.html](http://www.yapi.com.tr/Haberler/frank-gehryden-mektup-var_52612.html)>, alındığı tarih 13.09.2011.
- Url-90** <<http://www.ameinfo.com/90886.html>>, alındığı tarih 20.09.2011.



- Url-91**<<http://archivias.blogspot.com/2009/10/frank-ghery-gughenheim-abu-dhabi.html>>, alındığı tarih 20.09.2011.
- Url-92** <<http://www.mimdap.org/?p=1048>>, alındığı tarih 24.09.2011.
- Url-93** <[http://www.shift.jp.org/en/archives/2008/02/gugghenheim\\_abu\\_dhabi.html](http://www.shift.jp.org/en/archives/2008/02/gugghenheim_abu_dhabi.html)>, alındığı tarih 23.09.2011.
- Url-94** <<http://www.guggenheim.org/abu-dhabi/about/the-building>>, alındığı tarih 10.10.2011.
- Url-95**<[http://en.wikipedia.org/wiki/Guggenheim\\_Abu\\_Dhabi](http://en.wikipedia.org/wiki/Guggenheim_Abu_Dhabi)>, alındığı tarih 10.10.2011.
- Url-96**<<http://afasiaarq.blogspot.com/2011/04/frank-gehry.html>>, alındığı tarih 10.10.2011.

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad Soyad:** Hale Keskinalemdar

**Doğum Yeri ve Tarihi:** Trabzon, 16.11.1983

**Adres:** Eminalipaşa Caddesi, Arduç Sokak, No:8/14 Bostancı, İstanbul

**Lisans Üniversite:** 2002-2007, Yeditepe Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi,  
Mimarlık Bölümü

**İş Deneyimi:** 2007-2011, Tria Mimarlık, İnşaat Ltd. Şti.