İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN GELİŞİMİ VE MİMARLIK SÖYLEMLERİ
Özneler Üzerinden Bir Değerlendirme

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilara HAS

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Aytanga DENER

EYLÜL 2009

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN GELİŞİMİ VE MİMARLIK SÖYLEMLERİ
Özneler Üzerinden Bir Değerlendirme

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilara HAS
(502061013)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 07 Eylül 2009
Tezin Savunulduğu Tarih : 25 Eylül 2009

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aytanga DENER (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Bülent Tanju (YTÜ))
Y.Doç. Dr. Nurbin Paker Kahvecioğlu (İTÜ)

EYLÜL 2009

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasında, yardım ve desteğinden dolayı danışmanım Doç. Dr. Aytanga Dener'e, değerli fikirleriyle çalışmama katkıda bulunan Doç. Dr. Bülent Tanju ve Y.Doç. Dr. Nurbin Paker Kahvecioğlu'na teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca çocukluğumdan beri olduğu gibi tez süresince de yanımda olan, kararsızlık anlarımda tezimi okuyup getirdiği yorumlarla beni rahatlatan, sevgili arkadaşım İpek Özmen'e, pozitif haliyle her zaman moral kaynağı olan Berna Göl'e, gösterdikleri iyi niyet ve sabırdan dolayı mimar Güngör Aydemir ve iç mimar Baran Özaltın'a ve her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkürler.

Eylül 2009

Dilara Has
Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....iii
İÇİNDEKİLER..... v
ŞEKİL LİSTESİ vii
ÖZET.....ix
SUMMARY xi
1. GİRİŞ..... 1
1. MİMARLIKTA SÖYLEM OLGUSU VE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK SÖYLEMLERİ 5
1.1 Mimarlıkta Söylem..... 5
1.2 Vitruvius ve Mimarlıkta Bütünsellik 6
1.3 Alberti ve Rönesans'ta Bireyselliğin Doğuşu 7
1.4 Modern Dönem ve Mimarlık Söylemleri..... 9
1.4.1 Adolf Loos.....13
1.4.2 Walter Gropius ve Bauhaus.....15
1.4.3 Le Corbusier 19
1.5 Postmodern Dönem ve Mimarlık Söylemleri.....25
1.5.1 Robert Venturi.....28
1.5.2 Aldo Rossi.....32
2. GÜNÜMÜZDE MİMARLIK SÖYLEMLERİ VE İFADE ETTİKLERİ 37
2.1 Günümüz Söylemlerine Yön Veren Dinamikler.....37
3. GÜNCEL BİR ÖRNEK OLARAK REM KOOLHAAS SÖYLEMİ.....45
3.1 Akılla Uzlaşma 46
3.2 ''Masumiyet Çağının Sonu mu?'' 52
3.3 Disiplinlerötesi Mimar 56
4. SONUÇLAR VE TARTIŞMA 61
KAYNAKLAR.....63
ÖZGEÇMİŞ 67

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Leonardo Da Vinci , Vitruvius Adamı çalışması 7
Şekil 2.2 : Adolf Loos, Müller Evi iç ve dış görünüm 15
Şekil 2.3 : Bauhaus binaları 18
Şekil 2.4 : Marcel Breuer tasarımı katlanır metal koltuk.....18
Şekil 2.5 : Le Corbusier, Villa Savoye 23
Şekil 2.6 : Tektipleştirici Bir Kent Ütopyası Olarak Yarının Kenti 25
Şekil 2.7 : Robert Venturi, Eklektik Konut Çalışması 30
Şekil 2.8 : Robert Venturi, ‘’Ördekler’’ ve ‘’Süslenmiş Baraka’’ 30
Şekil 2.9 : Aldo Rossi, Gallaratese Konut Bloğu.....34
Şekil 2.10 : Aldo Rossi, Modena Mezarlığı.....34
Şekil 3.1 : Teknolojinin Biçime Yansımaları, Frank Gehry, Guggenheim Müzesi....41
Şekil 3.2 : Teknolojinin Mekansal İçeriğe Yansımaları, Diller&Scofidio, Blur Projesi 41
Şekil 4.1 : Delirious New York’un kapak fotoğrafı: Manhattanizmin fetişleri gökdelen, grid ve anıtsallık tasvirleri.....47
Şekil 4.2 : Manhattan’ın yaratıcıları kostüm balosunda gökdelenlerini taşırken, 1931 48
Şekil 4.3 : Rem Koolhaas, Fransa Kütüphanesi; iki ayrı proje haline gelen iç mekan ve kabuk ilişkisi 50
Şekil 4.4 : Rem Koolhaas, Karlsruhe ZKM Medya ve Sanat Merkezi.....51
Şekil 4.5 : Rem Koolhaas, Villa Savoye göndermeleri taşıyan Villa Dall’Ava projesi 52
Şekil 4.6 : *Content* kitabının kapağında politik, mimari, tarihsel ve sosyal öğeler grafik çalışma ile biraraya getirilir. 53
Şekil 4.7 : Fight Club filminde kimliğin alışverişle tanımlanır hale gelmesi tasvir edilir. 55

MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN GELİŞİMİ VE MİMARLIK SÖYLEMLERİ
Özneler Üzerinden Bir Değerlendirme

ÖZET

Bu tez çalışması, herşeyden önce mimarlık kuramına yönelik bir ilginin ürünü olmaktadır. Mimarlığın kuramsal alanının tarihsel süreçte nasıl bir gelişim gösterdiğinin değerlendirildiği bu çalışmada, genelden çıkarak özele inen bir bakışla farklı anlatılara ulaşılabileceği gözlenmiş, bu amaçla da konu tarihsel süreçte dönemini belirlemiş mimarlar üzerinden ele alınmıştır.

Tarih birbiri ardından gelen dönemleri çoğu zaman bir etki – tepki ürünü olarak göstermektedir. Böyle bir yaklaşım genel bir bakışla kabul edilebilir dursa da, öznelere odaklanıldığında farklı dönemlerde benzer düşünsel süreçlerin izlerine rastlanır olmaktadır. Aynı türden bir yaklaşım, çoğu zaman biçimin ortaklığında temellenen dönemlerin de, kendi içerisinde farklı düşünen özneler çıkarabileceğini göstermektedir.

Çalışma, bu türden benzerlikler ve farklılıkların da izlerini sürerek, mimarlığı hem yapısal hem de içinde konumlandığı sosyal bağlamla da ilişkili düşünsel yanıyla kavrayabilmeyi amaçlamaktadır. Özellikle günümüzde herşeyden çok biçimin etkisinde gelişen bir mimarlık ortamının varlığı, biçimi var eden zihinsel sürecin ele alınmasını önemli hale getirmektedir.

Çalışmada hem yapısal hem de kuramsal çalışmalarıyla mimarlık düşüncesinin gelişmesinde etkili olmuş mimar özneler söylemleri aracılığıyla ele alınmaktadır.

Beş bölümden oluşan tezin ikinci bölümü, geçmişten günümüze varan bir süreçte mimarlık söylemlerini ele alarak, günümüzü hazırlayan tarihsel sürece odaklanmaktadır. Dönemsel bir izlek üzerine kurulan bu bölümde, dönemler içerisinde yer verilen özneler, farklı düşünce biçimlerini ortaya koymaları nedeniyle tercih edilmektedirler. Üçüncü bölüm günümüz mimarlık ortamı ve buna bağlı gelişen mimarlık söylemlerini, içinde bulunduğu sosyal bağlamda ele almakta, günümüz söylemlerine zemin oluşturan dinamikler tartışılmaktadır. Dördüncü bölümde ise, güncel bir örnek olarak Rem Koolhaas ve söylemleri irdelenmektedir. Tezin beşinci bölümü, geçmişten günümüze mimarlık söylemlerinin nasıl bir süreklilik/süreksizlik gösterdiğinin de tartışıldığı sonuç bölümüne ayrılmıştır.

THE DEVELOPMENT OF THE ARCHITECTURAL IDEA AND THE ARCHITECTURAL DISCOURSES
An Assesment On The Subjects of Architecture

SUMMARY

This thesis can be seen as a product of an interest on architectural theory. The question of how the theoretical field of architecture has been evaluated in the historical process has considered and the view descending from general to detail, shows the different narrative perspectives can be observed. With this aim, the study has handled on to the architects whom have determined the period of themselves in historical process.

History is showing us the periods coming after, as an aciton-reaction phenomenon. In general view, this kind of approach can be acceptable, but by focusing on subjects, similar architectural thoughts can be observed on different periods. With the same perspective , the reverse is also becoming possible.

The study is trying to understand architecture both as a pyhsical and theoritical field, which is very related with the social context, by following these kind of similarities and diversities. Especially, understanding architecture as an ideal phenomena is getting more important today, when the architecture is based on physical appearence more than ever.

The architects who are proceeding with both the physical and theoritical field of architecture, and their discourses are the scopes of this study. By this way, it is aimed to understand the development of the physical structure of architecture with the mentioned social context by considering these architects whose discourses have also theoritical property.

The second part of the thesis is focusing on the historical duration which has prepared today's architecture. The third part is examining today's architectural medium and the discourses related with this medium in the social context and the dynamics which are the grounds for today's architectural discourses. In the fourth part, the architect Rem Koolhaas and his discourses are considering as an contemporary example. The fifth and the last part of the thesis is departed for conclusions where the continuities/discontinuities of the architectural statements from past to today are also discussed.

1. GİRİŞ

Mimarlık kuramı üzerine birikim arttıkça, tarih içerisinde farklı zamansal dönemlerde yer alan kimi isimler arasında benzerlikler kurulabileceği, ya da aynı dönem içerisinde yer alan isimlerin ise farklı düşünce biçimlerini savunabileceği gözlenmiştir. Böyle bir gözlem, zamansal türdeşlik içerisinde ve özellikle biçimin ortaklığında ele alınan tarihin, öznelere odaklanıldığında daha farklı bir anlatı kurup kuramayacağı sorusunu ortaya atmıştır.

Tarih birbiri ardından gelen dönemleri çoğu zaman bir etki tepki ürünü olarak göstermektedir. Böyle bir yaklaşım genel bir bakışla kabul edilebilir dursa da, öznelere odaklanıldığında farklı sonuçlar elde edilebileceği açığa çıkmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada, tarihsel süreçte ortaya konan mimarlık düşünceleri özneler üzerinden ele alınarak yeniden değerlendirilmektedir.

Genel anlamda, mimarlık kuramına daha derinlemesine bir bakış geliştirmenin amaçlandığı çalışmada, hem yapısal hem de kuramsal çalışmalarıyla mimarlık düşüncesinin gelişmesinde etkili olmuş mimar özneler ve onların söylemleri ele alınmaktadır.

Söylemler yapılı üretimi düşünsel bir çerçeveye sokabilmek adına önemli araçlar olmaktadır. Uğur Tanyeli (2004) ‘’İlişkili/bağlantılı metinleri bir yana bırakınca, mimarlık ürünleri ya suspus olurlar, ya da sadece kendilerini söylerler’’ demektedir. Oysa ki, bugün mimarlık tarihi bizlere yapıların metinlerle birlikte değerlendirildiğinde çok daha farklı şeyler ifade edebildiklerini göstermektedir. Bir yandan da bugün, yapısal üretimin görmezden gelinerek, felsefi düşüncenin içerisinde gezinen bir mimarlık söyleminin varlığı da göze çarpmaktadır. Bu çalışmanın, böyle bir yaklaşımdan da bilinçli bir şekilde uzak olduğu belirtilmelidir.

Mimarlık, tarihin kimi dönemlerinde belirgin kırılmalardan geçmiştir. Fakat bu kırılmalar, hiçbir zaman geçmişten tam anlamıyla bir kopuşu ifade etmemektedir. Tarihi yadsıyan ve ‘’çağın ruhu’’na uygun yeni bir biçim arayan Modern Mimarlık’ın dahi temellerini Antik Çağ’da ve Rönesans’ta aramak ve bir takım benzerlikler bulmak mümkündür. 1990’lar itibariyle böyle bir kırılmanın günümüz mimarlığında da yaşandığı söylenebilir. İletişim ve enformasyon teknolojilerinin geçirdiği hızlı yapılanma, kentsel yaşantıyı ve bu yaşantı içerisinde süren mimarlığı da

etkilemektedir. Tüm bu değişimler yaşanmakla birlikte, mimarlık kavrayışımızın modern mimarlıktan günümüze varan bir çerçevede gerçekleştiği gözlenmektedir.

Bu amaçla çalışmanın ikinci bölümü, günümüze varana kadarki süreçte gelişen mimarlık kuramına değinmektedir. Özneler üzerine odaklanan bu çalışmada, öznenin ortaya çıktığı Rönesans'a ve bu dönemde yeniden yorumlanarak günümüze ulaşan ilk mimarlık kuramcısı Vitruvius'a kadar uzanılmaktadır. Akıl üzerine temellenen bir düşüncenin ve dolayısıyla bireyin ortaya çıkışıyla ilişkilendirilen Rönesans, kimi tarihçilere göre, modernliğin de başlangıcı olmaktadır. Fakat günümüzde etkili olan düşünsel sürecin Endüstri Devrimi ve beraberinde gelişen mimarlıkla daha yakından ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemde düşünsel süreçte de belirgin bir yoğunlaşma yaşanmakta, kuramsal çalışmaların sayısında da gözle görülür bir artış olmaktadır. Bu durum, bu dönem itibariyle ele alınan isimlerin seçimini de zorlaştırmaktadır. Bu noktada, yukarıda da değinildiği gibi, birbirinden farklı düşünsel yaklaşımların ortaya konulabilmesi esas amaç olmuş, bu nedenle de modern dönem için Adolf Loos, Walter Gropius ve Le Corbusier, postmodern dönem içinse Robert Venturi ve Aldo Rossi tercih edilmiştir.

Günümüz mimarisinde, modernin evrensellik iddialarından artık keskin bir kopuş görülmekle birlikte, postmodernden de bir uzaklaşma söz konusudur. Postmodern kültürü yansıtan biçimlenme günümüzde artık geçerliliğini yitimekte, yapılar farklı anlamlar yüklenmektedir. Modern mimarlık döneminde olduğu gibi bir üst dil yaratma çabasında da olmayan günümüz mimarlığında, farklılaşmış söylemler ve bireysel yaklaşımlar ön plana çıkmaktadır. Tezin üçüncü bölümü, günümüzde mimarlık düşüncesi ve buna bağlı gelişen mimarlık söylemlerini anlamaya yöneliktir. Bu amaçla bu bölümde, günümüz söylemlerine zemin oluşturan güncel dinamikler ortaya konmaktadır.

Bugün mimarların, dile daha fazla önem verdikleri, hatta zaman zaman yapısal üretimlerinden çok, söylemleriyle gündeme geldikleri bilinmektedir. Bir yandan da mimarlığın söylemsel alanı gitgide genişlemekte, söylemlerin konusu da çeşitlenmektedir. Bu söylemler, artık belirli bir akıma ya da döneme dahil edilememekte, söylemin ardındaki mimar özelinde anlamlı hale gelmektedir. Bu nedenle tezin dördüncü bölümünde, hem mimarlığın kuramsal alanındaki çalışmaları, hem de bu çalışmaların dünyada pek çok mimar tarafından takip edilerek yönlendirici olmaları nedeniyle Rem Koolhaas'ın söylemleri üzerinden günümüz mimarlığının düşünsel çerçevesi kavranmaya çalışılmaktadır. Bir yandan da, mimarlığı yalnızca kendi bilgi alanının içerisinden değil, daha üst bir ölçek

içerisinden kavramaya yönelik söylemleriyle, Rem Koolhaas'ın, çalışmanın kapsamına uygun bir tercih olduğu düşünülmektedir.

1. MİMARLIKTA SÖYLEM OLGUSU VE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK SÖYLEMLERİ

1.1 Mimarlıkta Söylem

Bu bölümde dilbilimin ve felsefenin de konusu olan söylem kavramı, mimarlık özelinde ele alınmakta ve mimarlık söylemlerinin, mimarlık düşüncesinin gelişimindeki rolü vurgulanmaktadır.

Söylem, en genel tanımıyla, bir düşünce biçiminin yazılı ya da sözlü anlatımı, bir kuramla, bir öğretiyle vb. ilgili olan bilimsel yazıların, konuşmaların tümüdür (Büyük Larousse, 1986). Söylem kavramı yerine paradigma terimini kullanan Thomas Kuhn'a göre ise, bir bilim topluluğu tarafından paylaşılan bütün inançları, kuralları, değerleri, kavramsal ve deneysel araçları kapsamaktadır. Kuhn, bu bilim topluluğunun tercihini neye göre yaptığını anlamak için, topluluğun davranışlarını, değerlerini incelemek gerektiğini belirtmektedir (Gürer, 1995).

Kuhn'un bu tanımı üzerinden bakıldığında, mimarlık söylemlerini kavrayabilmek için de, geniş kapsamlı bir çerçeve içerisinde konunun ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Mimari ürüne yön veren ideolojileri yansıtan bir araç olarak mimarlık söylemleri, yalnızca yapıların bir açıklaması değil, kişinin düşünce yapısının, içinde bulunduğu sosyal çevrenin, ve kendisini bu sosyal çevrede nasıl konumlandırdığının da bir ifadesidir. Dolayısıyla mimarlık söylemleri, yalnızca mimar ve yapılarını değil, genel bir hakim mimarlık düşüncesini anlamak adına da önemli hale gelmektedirler. Tez kapsamında yer alan söylemler de, böyle bir ilişki çerçevesinde değerlendirilmektedirler.

Mimarlık söylemleri, mimarların yazdığı, söylediği, çizdiği her türlü ifade aracını kapsamaktadır. Bu anlamda, daha çok bireyseldirler. Fakat bu çalışmada yer alan mimarların söylemleri, belirli bir döneme dair bir kurama dönüşmüş olamaları nedeniyle tercih edilmektedirler.

1.2 Vitruvius ve Mimarlıkta Bütünsellik

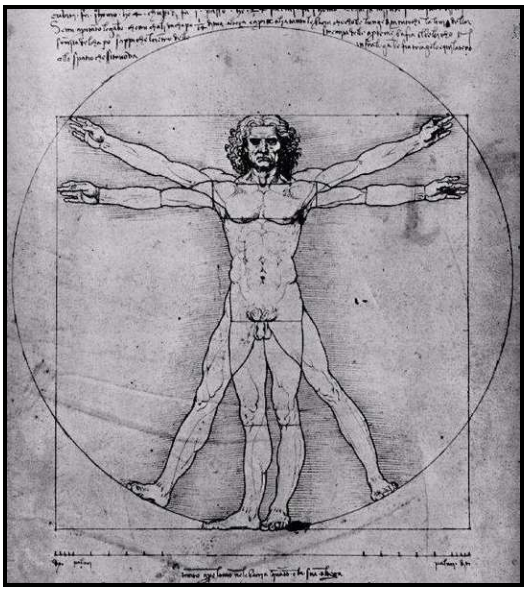
Geçmişten günümüze pek çok düşünür mimarlık nedir sorusuna cevap aramış ve her dönem bu soruya kendi tanımını üretmeye çalışmıştır. Mimarlıkla ilgili olarak en eski yazılı bilgi, M.Ö. 25 yıllarında Vitruvius tarafından yazılmış *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eserdir. Vitruvius bu yapıtında, mimarlığa geniş kapsamlı bir tanımlama getirmekte ve mimarlığı, sanatların ötesinde, üstünde bir disiplin olarak tarifleyerek yüceltmektedir. Ona göre mimarlık, yalnızca bir yapı bilimi değil, aynı zamanda felsefi, sosyal ve toplumsal bilimlerin de bir parçasıdır. Bu nedenle mimar, müzik ve plastik sanatlardan, astronomi ve hukuğa ve hatta tıbba kadar pek çok alanda bilgi sahibi olması gereken bütüncül bir kişi olmalıdır. Kitabında bu durumu şu şekilde belirtmektedir:

''Mimarlık çok değişik öğretilerle süslenip zenginleştiğinden son derece geniş bir öğrenimi içerir; bu yüzden çocukluktan başlayarak bu merdivenleri tırmanmadan, birçok sanat dalı ve fen bilimlerinin bilgisi ile yetişip mimarlığın kutsal alanının yükseklerine erişmeden, kişilerin mimar olduklarını iddia etmeye hakları olmadığı düşüncesindeyim.'' (Vitruvius, 2005).

Vitruvius'un söyleminde, mimarlığa yüklediği bütüncül, ''her işin ehli'' kimliğinin haricinde dikkat çeken bir diğer nokta ise, mimarlığın kurallarla tarifleniyor olmasıdır. Yapıtında İmparator Sezar için kullandığı '' Sana kesin kurallar geliştirdim; onlara bakarak gerek varolan yapıların, gerekse yeni yapılacak olanların kalitesi hakkında kişisel bilgiye sahip olabileceksin, çünkü ekteki kitaplarda mimarlık sanatının tüm ilkelerini açıkladım.''(Vitruvius, 2005) şeklindeki ifadesi, mimarlıkta söylemin biçim tarifler nitelikte olduğunu göstermektedir. Tanyeli'ne (2003) göre, '' Normatif epistemolojik sistemlerin temel özelliği totolojiler üretmek olduğundan, bu doğaldır. Böyle bir sistem, kendi çizdiği sınırlar içinde hiçbir meçhulun var olmasına olanak tanımaz. Sistemin meşru ve olası saydığı her sorun için önceden belirlenmiş kesin ve değişmez bir yanıt vardır. Bu nitelikte olmayan bir sorununsa, sorulmasına zaten olanak yoktur; çünkü, sistem böyle bir formülleştirmeye izin vermez. Dolayısıyla, normatif epistemolojik sistem tartışılmaz niteliktedir ve ait olduğu alanda kullanımı bir zorunluluktur. ''

Bir yapıda olması gereken üç temel öğeyi, sağlamlık, işlevsellik ve güzellik olarak tarifleyen Vitruvius, güzel olanın insan vücudunun ''ideal oran''larından bulunabileceğini söylemektedir. İdeal formlar olan kare ve daire de insan vücudunun orantıları içerisinde bulunmaktadır.

Platon'a göre kendi doğalarında güzel olmalarının yanı sıra ''ebedi ve mutlak'' olarak da güzel kabul edilen (Roth, 2002) bu iki form Vitruvius'un tapınaklara ayırdığı, kitabın üçüncü bölümünde anlatılmaktadır.



Şekil 2.1 : Leonardo Da Vinci , Vitruvius Adamı çalışması

Vitruvius'un mimarlığı tanımlama ve belirli kurallar çerçevesinde tarifleme çabası, O'na kuramsal bir nitelik kazandırmaktadır.

Vitruvius'un söylemi, Aydınlanmanın temellerinin atıldığı Rönesans döneminde yeniden ele alınmıştır. Bireyin merkeze alındığı bu dönemde, Vitruvius'un ideal insan oranları üzerinden tariflediği güzel kavramı benimsenmiş, Leonardo Da Vinci tarafından Vitruvius Adamı olarak bilinen ideal insan oranları çalışması yapılmıştır.

1.3 Alberti ve Rönesans'ta Bireyselliğin Doğuşu

Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine On Kitap* çalışmasından sonra, mimarlıkta ilk kuramsal hareketliliğe Rönesans döneminde rastlanır.

Rönesansla birlikte, dinin yerini aklın egemenliğine bırakması, beraberinde toplumsal bir dönüşümü de getirir. Bu dönüşüm kendisine, Ortaçağ'dan önce varolmuş ve sanatta ve düşüncede daha ileri düzeyde olduğuna inanılan Antikite'yi rol modeli olarak seçmiştir. Fakat bu bir gerileme değil, ''Antik çağın entelektüel ve sanatsal başarımlarını kavramak ve bunları aşmak'' (Roth, 2002) olarak görülmelidir.

Rönesansın yeni toplumsal düzenini oluşturan temel kavram Hümanizm'dir. Hümanizm, insanı merkeze alan ve dinsel dogmalardan ayrı olarak, bireyin kendi değerlerini ön plana çıkaran bir düşüncedir. Hümanist düşünürlere göre, insan akıl

yoluyla her türlü bilgiye ulaşabilmekte ve ancak bu yolla bugünün mutluluğunu yakalayabilmektedir. Bu inanış, Rönesans düşünürlerini ve sanatçılarını, nesnel araştırmalara yöneltmiştir. Vitruvius'un belirli oran dizgelerine dayanan klasik mimari tanımlamaları, Pythagoras'ın armoni kuramı, bu dönemde, Rönesans sanatçılarının ve mimarlarının temel referansları olarak yeniden yorumlanmışlardır.

Leon Battista Alberti de bu dönemde yaşamış isimler arasındadır. İyi bir eğitimden geçen Alberti, merkezi planlı kubbe gibi yenilikçi uygulamalarının yanı sıra, yazılı eserleri ile de Rönesans döneminin önemli isimlerinden biri olmaktadır. Alberti'nin 1450'li yıllarda yazdığı eseri *Bina Sanatı Üzerine (De Re Aedificataria)*, isminden de anlaşılacağı üzere Vitruvius'un *Mimarlık Üzere'*sinden esinlenmekte ve zaman zaman Vitruvius'tan alıntılara da yer vermektedir. Fakat Ryckwert'e (1988) göre, Vitruvius eserlerin nasıl yapıldığını yani bina tekniklerini anlatırken, Alberti geleceğe dair de önerilerde bulunarak Vitruvius'tan ayrılmaktadır. Antik çağda olduğu gibi Rönesans'ta da geometri ve düzen önemli kavramlar olmaktadır. Doğada varolan her nesnenin sahip olduğuna inanılan ''altın oran'' kavramı Rönesans mimarisinde önemli bir yere sahiptir. Alberti de, mimari oran dizgelerini, altın oranı oluşturan tamsayıların oranına dayandırmıştır. *Bina Sanatı Üzerine*'de Alberti, ''seslerin kulağa hoş gelen, harmonisini yaratan aynı sayılar, gözleri ve zihni de şaşırtıcı bir güzellikle doldurabilir'' (aktaran Roth, 2002) demektedir. O'na göre düzen de, yapıyı oluşturan parçaların, sonradan müdahale edilemeyecek kadar uyumlu bir beraberlikle ele alınmasıyla sağlanabilmektedir. Nikolaus Pevsner'e (1970) göre ''Rönesans stilinde yapı, kendine-yeterli parçalarda meydana gelen estetik bir bütündür''. Yine bu dönemde geometrinin ele alınışı ve biçimsel dilde yaratılan sadeleşme de düşünüldüğünde, Antik Çağ'dan Rönesans'a ve sonrasında Modern mimariye uzanan bir süreklilikten bahsedilebilir.

Rönesans'la ilgili olarak değinilmesi gereken önemli bir nokta, Hümanizm'in etkisiyle, din gibi bir üst değerinin altında bütünleşen normatif değerlerin yıkılmaya başlaması ve öznel değerlerin ön plana çıkışıdır. Mimarlıkta tasarım ve yapım süreçlerinin ayrılmasına neden olan perspektifin de Rönesans döneminde bulunması, bu dönemin, bireyin merkeze alındığı ve bireyin bakışından sunulan bir gerçeklik yaratmaya yöneldiğini göstermektedir. Alberti'nin söyleminde de insan vücudu ve yapı arasında benzeşim kurulmakta ve, yapım sanatına insan vücudunun oranları ele alınarak yaklaşılmaktadır.

Perspektif ise Alberti'nin söyleminde bir tasarım aracı olarak belirmese de, Alberti'nin mimarlığı tasarım ve strüktür gibi iki aşamada değerlendirdiği bilinmektedir. Böylelikle, tasarım uygulamadan ayrı, düşünsel bir zemini temsil

etmeye başlamaktadır. Kitabının başlığında ‘’sanat’’ kelimesinin vurgulanması da böyle bir anlam içerisinde değerlendirilebilir. Brunelleschi tarafından bulunan perspektifin de böyle bir ayrışmayı gerçekleştirdiği söylenebilir. Pevsner (1970) Rönesansla ortaya çıkan perspektifle ilgili olarak, ‘’ressamların resimlerinde, mekanın rasgele bir düzen içinde sunulmasıyla artık yetinmemeleri gibi, mimarlar da yapıları için artık ussal bazı ilişkiler aramaktadırlar’’ demektedir ve bunu mekana hakim olma çabası olarak nitelemektedir.

Mimarlıkta teori ve pratik ikilemini doğuşu ve normatif kalıpların yıkılarak mimarlık bilgisinin soyut düşüncenin alanına yaklaşması gibi nedenler birçok kuramcının modernleşmenin başlangıcını Rönesans’a kadar dayandırmasını açıklamaktadır. Uğur Tanyeli’ne (2007) göre modernizm birey mimarın ortaya çıkışıyla yakından ilgilidir. Çünkü ‘’bireyselliği vareden de, genel normatif kalıpların yıkımından başka bir şey olmayan Modernite ile birlikte, ortaya çıkan potansiyel olarak kaotik durumla başedebilmek için kişisel stratejiler geliştirmektir.’’ 15. yüzyılla birlikte Alberti’nin mimarı bir tasarımcı, sanatçı ve entelektüel olarak tanımlamasıyla, mimarlığın yeni bir kavrayışa kavuştuğu ve modern anlamda bir meslek olarak varlığını oluşturduğu söylenebilir.

1.4 Modern Dönem ve Mimarlık Söylemleri

Modern mimarlık söyleminin, en temelde rasyonalist düşünce üzerinden geliştiğini söylemek mümkündür. Bu noktadan değerlendirildiğinde, modern mimarlık söyleminden önce Vitruvius özelinde Antikite’nin ve Alberti özelinde Rönesans’ın ele alınışı anlamlanmaktadır. 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl Endüstri Devrimi, mimarlık bilgisi adına bir kırılma noktası yaratarak modern mimarlığın ele alınışında bir başlangıç oluştursa da, modern mimarlığın tarihsel birikimini, rasyonalist kavrayışın ön planda olduğu bu dönemlerle birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Özellikle 18. yüzyılla birlikte ortaya çıkan Aydınlanma hareketi, geçmiş dönemleri bütünsel bir kavrayışa sokabildiğimiz kalıpları yıkarak, pozitivist düşüncenin temel alındığı bir dönemi başlatmaktadır. Pozitivist düşünce, evrenin ancak akıl yoluyla kavranabileceğine inanmakta ve bu amaçla bilimi ön plana çıkarmaktadır. Bu dönemde, modern öncesi dönemler için varlığı tartışılmaz olarak kabul edilen üst değerler (tanrı, din) dahi sorgulanmakta ve Newton’da ‘’Tanrı saati kurmuş ve kenara çekilmiştir’’ (Uluoğlu, 2002) inancıyla, Nietzche de ise Tanrının ölümüyle cevaplanmaktadır.

Aydınlanmacı düşünürlere göre, bilgi ancak doğal dünyanın dikkatli bir şekilde incelenmesiyle elde edilebilir olmaktadır. Bu dönemde ‘’insanın kesin diyebileceği

tek bilgi gözlem ve ölçümle kanıtlayabileceği'' bilgidir (Roth, 2002). Bu anlamda, Aydınlanma düşünürleri doğanın gözlem ve deney yoluyla kavranması ve onun oluşturduğu sınırların aşılmasına odaklanmaktadır. Böylelikle, Marc-Antoine Laugier'in *Mimarlık Üzerine Deneme*'sinde *(Essai sur l'Architecture)*, mimarlığın temel arketipini doğanın şartlarından korunmak amacıyla ilkel bir kulübeye dayandırması anlam kazanmaktadır. Doğanın sınırlarını aşmak isteği, yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, mimarlıkta saf strüktüre yönelimi işaret etmektedir. Roth'a göre (2002), ''bu aydınlar ilkel doğaya neredeyse kutsal bir önem atfettiler. Sanat ve mimaride ilkel, saf ve bozulmamış olanın niteliklerini bulmaya çabaladılar. Mimarlık diline çevrildiğinde bu, en saf, en temel, insan ihtiyaçlarına, insan toplumuna en uygun mimarinin'' yaratılması anlamına gelmektedir. Mimarın her eylemini rasyonel bir gerekçeyle açıklaması gerektiğini söyleyen Laugier, Tanyeli'ne (2003) göre, ''mimarlık dünyasının yetiştirdiği ilk gerçek rasyonalist'' olmaktadır.

Rayonalist düşünce, mimarlığın üretim sürecini de dönüştürmektedir. Rönesans mimarlarından Alberti'nin mimarı bir zanaatkardan farklı olarak, entelektüel ve sanatçı bir kişilik olarak tanımlaması, mimarlığa yeni bir anlam yüklemiştir. Mimarın entelektüel bir kimlik olarak 'yapan' statüsünden 'düşünür' statüsüne geçişi, modern dönemin temelinde yatan, soyut düşüncenin önünü açmıştır. 18. yüzyıl mimarlarından Durand ise, mimarlığın yapım ilkelerini program-plan-kesit ve görünüşün sırayla oluşturulduğu bir süreç olarak tanımlamaktadır. Böylelikle, Rönesans'la başlayan, mimarlıkta tasarlama evresinin yapım evresinden ayrılması durumu, artık net bir şekilde ifade edilmektedir.

Modern mimarlığın rasyonalizmle olan ilişkisi, temellerini Antik çağa kadar götürse de, bu bölümde ele alınacak mimarlar ve söylemlerinin ortak strüktürü, sanattan mimarlığa, toplumsal yaşamın bütününde büyük bir paradigma değişimini beraberinde getiren Endüstri Devrimi'dir.

Benevolo (1981), modern mimarlığın Endüstri Devrimi'ne bağlı teknik, sosyal ve kültürel değişmelerden doğduğunu söylerken, bu dönemde mimarlık ile toplum arasındaki ilişkilerin de kökten bir dönüşüme uğradığını belirtmektedir.

En genel şekliyle, üretime makinelerin dahil olması olarak tanımlanabilecek Endüstri Devrimi, üretim sürecini kısaltmakla birlikte, üretimin biçimini de değiştirmektedir. Ürünün farklı iş kollarından geçerek bütüne ulaşması, bütünü bilmeksizin çalışan modern insanı, geleneksel insandan ayırmaktadır. İnsan, nesne üretimindeki hakim konumundan, nesnenin bütünüyle ilişkisi kopan edilgen bir konuma geçmektedir.

Harvey (2006) bu durumu ‘’zihin emeği ile kol emeğinin ayrışması’’ olarak yorumlamaktadır.

Endüstrileşme, beraberinde kentleşmeyi de getirmektedir. Endüstrinin konumlandığı kentlerde hızlı göç ve nüfus artışı yaşanmakta ve bununla birlikte, yeni bir sosyal sınıf olarak işçi sınıfı ortaya çıkmaktadır. Hızla artan nüfusa kentlerin yeterli yapılaşmayı sunamaması, kentlerde olumsuz yaşam koşullarına neden olmaktadır.,

Kentlerin genelinin ve özellikle de işçilerin barındığı konutların sağlıksız koşulları, modernist öncülleri, bu duruma çözüm aramaya itmekte ve ilk kent planlama ve toplu konut çalışmaları yapılmaktadır. Sanayi kentlerine duyulan güvensizlik, kentlerin artık geri dönülmez bir düzensizlik içinde olduğu inancını yaratmakta ve moderniteyle birlikte anılan yaratıcı-yıkma kavramı ortaya çıkmaktadır. Harvey’e göre (2006) İkinci İmparatorluk Paris’inde çalışan Haussmann’dan İkinci Dünya Savaşı sonrası New York’unda iş yapan Robert Moses’a kadar birçok modern figür bu yaratıcı yıkma imgesinin aktörleridirler. İdeal kent arayışındaki 19. yüzyıl ütopyacılarının, ‘’gündelik yaşamın zenginleştirilmesi’’ (Habermas, 1990) olarak gördükleri bu yaklaşım 20.yüzyılda bambaşka bir hal almaktadır. 20. yüzyıl mimarlarından Le Corbusier, ‘’ 19. yüzyıl bütün dünya kentlerini korkunç bir kaosa sürükledi. Yeniden düşünmek için herşeyi baştan almak lazım’’ derken, Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright da sanatçının çağının ruhunu kavramakla yetinmeyip çağı değiştirme sürecini başlatması gerektiğini savunmaktadır (Harvey, 2006).

Modernleşen kentler mimarlarca belirtilen bu olumsuz koşullarına rağmen, yeni bir estetizmin de merkezidirler. Bilgide ve toplumsal yaşamda meydana gelen dönüşüm sanatta da kendini göstermektedir. Modernleşmeyle birlikte sanatın artık gerçeği temsil eden niteliğinin, gerçeği yeniden üretmekle yer değiştirdiği söylenebilir. Modern dönem, kendine yeni sanatsal ifadeler yaratmaktadır. Fotoğraf ve sinema birer yeniden üretim aracı olarak ‘’kentsel hayatın estetize edilmiş gündeliği’’ni (Öztürk, 2005) oluşturmaktadırlar. Modern kentteki hayat deneyimlerini, onun karmaşık görünümlerini sergilemekte ve aynı zamanda kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirmektedirler (Robins, 1999).

Walter Benjamin (1985), Tekniğin *Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı eserinde, yeniden üretilebilirliğin, sanatı kutsal olanın himayesinden alarak özgürleştirdiğinden bahseder. Fakat aynı zamanda, yeniden üretilebilir olanın hakikiliğinden ve dolayısıyla aurasından da bahsedilemeyeceğini ekler. Kopyalanabilen sanat ürünü, artık biricik ve tek olma özelliğini yitirmiştir. Dolayısıyla artık toplumsal ve dini değerleri yansıtmamakta, ona sahip olan her kişi için yeni ve

farklı bir değer kazanmaktadır. Benjamin'in söylediği şekliyle ''halesinden'' arınmaktadır.Theodor Adorno da *Estetik Kuramı* (1984) adlı eserine girişte, ''artık kesin gözüyle bakılan bir şey varsa, o da sanatı ilgilendiren hiçbir şeye kesin gözüyle bakılamayacağıdır'' diyerek bu görüşü desteklemektedir.

Bu noktada modernliğin aslında tam da bu ''kutsal'' olanın parçalanmasıyla ilgili olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Modern kentin yeni sanatsal ifadeleri olan fotoğraf ve sinema, herşeyden önce ''mutlak'' olanı değil, kitleleri tasvir ederek sanatı gündelik yaşamın içerisine yerleştirmektedir. Sanat artık sadece belli bir kesime ve sosyal sınıfa değil, herkese hitap etmektedir. Böylelikle anlam parçalara ayrılmakta, tek bir kutsal gerçekliği değil, yaşamın içerisinde var olan birbirinden farklı gerçeklikleri gösterir hale gelmektedir. Aynı durum, mimarlık için de geçerli olmaktadır. Geleneksel kalıpların içerisinde tariflenemeyen mimarlık, kurgunun ardındaki mimar özelinde anlamlanmaktadır. Böylelikle, mimarlık düşüncesini yaratan üst değerler yerlerini mimar öznelere bırakmaktadır.

Mimarlıkta tarihsel referansların yıkılması, modern mimarların yaptıkları ve düşündüklerini ifade etme gerekliliğini doğurmuştur. Modern mimarlık, söylemlerin de dönemi olmaktadır. Bu dönemde, özellikle endüstrinin olanaklarına ve koşullarına uyum sağlayabilecek, 'yeni mimarinin' nasıl olacağı / olması gerektiği üzerine çok sayıda söylem üretilmiştir.

Genel olarak, Endüstri Devrimi'yle birlikte yaşamın tüm alanlarında hızlı ve kökten bir değişim yaşanmış ve mimarlık da bu değişim içerisinde kendi bilgisini yenileme sürecine girmiştir. 19. yüzyılda tüm bu değişimlere ayak uydurabilecek, sanayi yapısı, tren garları gibi, yeni türden yapıların hızlı ve seri üretimine odaklanan mimarlık, 20. yüzyılla birlikte endüstriyi estetik bir olgu olarak da bilgisine dahil etmektedir. Harvey'in de (2006) belirttiği gibi 19. yüzyılda yaşananlar, endüstrinin hızlı gelişen koşullarına acil olarak verilmesi gereken bir cevap niteliğindedir. ''Ama bu cevabın aldığı biçim, daha sonra küçümsenemeyecek bir etki taşıyacaktır'' diyen Harvey, 20. yüzyıl modernistlerinin sanatta, mimaride ve toplumsal yaşamın bütününde geliştirdikleri yaklaşımların, 19. yüzyıl modernistlerinden ayrıldığını vurgulamaktadır.

Endüstrinin, ancak üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra, mimarlıkta soyut düşüncenin alanına girmesi, erken 20. yüzyıl mimarlarının endüstrinin olanaklarını , yeni bir mimarlık biçiminin oluşturulmasında kavramsal bir model olarak kullanmalarını da açıklamaktadır. Bu durum en net şekliyle Le Corbusier'in söylemlerinde kullandığı 'makine estetiği' kavramında görülmektedir.

Tezin bu bölümünde, modern mimarlık için önemli birer figür olan Adolf Loos, Walter Gropius ve Le Corbusier'in söylemleri üzerinden, 20. yüzyılın mimarlık ortamına bakılarak günümüzde de hala geçerliliğini koruyan modern mimarlık düşüncesinin oluşumu irdelenecektir.

1.4.1 Adolf Loos

Endüstri Devrimi'yle birlikte değişen üretim kalıpları ve toplumsal yaşama yansımaları, bu koşullara uygun yeni bir üslup arayışını da beraberinde getirmiştir. Adolf Loos 1908 tarihli *Süsleme ve Suç (Ornament and Crime)* metninde, ''Her dönemin bir üslubu vardı; sadece bizim çağımız mı bir üsluptan yoksun bırakılacaktı? demekte ve çağın üslubunun ancak süslemeden arınarak yakalanacağını söylemektedir. Kültürün evrimi için bu gereklidir. Bu anlayışı benimsemeyenleri ise sert bir tonla eleştirmektedir. O'na göre kültürel evrimin hızını çağın gerisinde kalanlar yavaşlatmaktadır. Endüstrinin hızlı ve seri üretim yapabildiği bir dönemde süsleme ekonomik değildir ve çağın gelişimine ters düşmektedir. ''Bugün artık süslenme gereksiniminden uzaklaşmış nesneleri bezemek, işgücü ve malzemenin ziyanı anlamına gelir.'' (Loos, 1991) diyerek süslemeyi işgücünün ve dolayısıyla sağlığın boşa harcanması olarak görmektedir. Süslemeden vazçgeçildiği zaman kazanılacak zaman, ekonomik anlamda da gelişimi sağlayacaktır.

Adolf Loos'un söylemi, süslemenin modern dönem için artık yeterli bir çözüm olamayacağını göstermesi açısından önemlidir. ''Süslemenin kültürümüzle organik bağı ortadan kalktığına göre, artık o kültürümüzün dışavurumu da değil. Bugün üretilen süslemenin bizimle, hatta insanlarla ya da dünya düzeniyle hiçbir ilişkisi yok'' (Loos, 1991) diyen ve süslemeyi suçla eşdeğer gören Loos'un, endüstrinin hızlı, ekonomik ve işlevselliğe dayalı üretimiyle çağın üslubu arasında bağ kurduğu görülmektedir. Bu noktadan bakıldığında Loos son derece rasyonalist olmaktadır.

Fakat Loos'u, modern mimarlıkla özdeşleşmiş Gropious, Corbusier ya da Mies'den farklı kılan özelliği, çağdaşlarının endüstriyel üretimle ortaya çıkan yeni toplumsal oluşumu olumlayan tavrına karşılık, Loos'un bu durumu kişinin iç dünyasına dolayısıyla varlığına yönelik bir tehdit olarak algılaması ve belki de bir anlamda gerici tutumudur. Bülent Tanju'ya göre (2002) Adolf Loos, biçimde radikal farklılaşmaları öngörse de, geleneksel kalıplara bağlıdır. Tanju, Loos'un 1909 yılında yayımlanan *Mimarlık* başlıklı makalesinde anlattığı bir hikayeye değinir. Hikayede Loos, göl kenarındaki küçük bir köyü, pastoral ve ''insan eli tarafından üretilmemişcesine bir uyum ve türdeşlik içinde'' (Tanju, 2002) tariflemektedir. Ta ki köylü evleri arasında bir villa görene kadar. O andan itibaren tanrısal olanın yerine,

bütünlüğü bozan insan üretimi geçmektedir. Bülent Tanju'ya (2002) göre ''Mimarlık söylemsel bir kurgu olmak yerine, tarihüstü öze sahip bir pratik olarak kavrandığında sınırlarının geçirimsiz olması da şaşırtıcı olmaz.'' Loos verili olanın, zaten orada duranın bilgisini, aklın bilgisine tercih etmektedir. O'na göre, '' mimar, kentli bir türedidir, tüm modern insanlar gibi zamanı ve mekanı ile ilişkisi kopuk kopuktur, yersiz-yurtsuzlaşmıştır…nesnesine mesafelenmiş, pratiğinin her anında ne yapması gerektiğini yeniden düşünmek zorunda olan modern bir toplumsal aktördür.'' (Tanju, 2002).

Loos kent ve kasaba ikilemi üzerinden, kentlinin artık bir kültürü olmayan, köklerinden kopmuş modern bir özne olduğundan bahseder (Heynen, 1999). Bu nedenledir ki, artık varolmayan bir kültürün ifadesi olan yeniden canlandırmacı ve süslemeci yöntemler anlamsızdırlar ve yapay olmaktadırlar. Kültürü, kişinin iç ve dış dünyasının bütünlüğü olarak yorumlayan Loos'a göre modern kentlerde bu tutarlılıktan bahsetmek mümkün değildir. Dolayısıyla, bu durumun farkında olmak ve buna göre tavır geliştirmek gerekmektedir. O'na göre böyle bir ortamda mimarlık ancak herhangi bir toplumsal sorumluluğu ve işlevselliği ön planda tutmayan ve kollektif bir hafızanın ürünü olan simgelerde; anıt ve mezarlarda varolabilir. Fakat Loos için önemli bir yere sahip olan konut (ev!) gibi, işlevsel ve son derece kişisel bir mekanın tasarımında mimar yalnızca yapısal kararlarda yer alabilir. ''Sanat devrimcidir, ev ise tutucu. Sanat insanları yönlendirir ve geleceği düşünür, ev ise bugünü düşünür.'' diyen Loos'a göre (aktaran Heynen, 1999), mimarlık sanatın ancak çok küçük bir parçasına dahil olabilmektedir.

1928'de Viyana'da inşa edilen Moller Evi ve ardından 1930'da Prag'da inşa edilen Müller Evi'nde Loos konuta dair bu korumacı yaklaşımını, modernizmin temel söylemlerinden biri olan iç-dış bütünlüğü yerine, içi dıştan ayıran ve gizli tutan bir tutumla sergilemiştir: kamusal ve özelin ''maskelenmesi'' (Heynen, 1999). Kişinin iç dünyasına ait olan iç mekan mümkün olduğunca dış dünyadan ayrı tutularak, modern kentten yalıtılmaktadır. Özellikle kamusal sokağa bakan cephelerde açıklıkların yalnızca ışık alacak kadar olduğu görülmektedir. İlk bakışta modern mimarlığın 'beyaz kutusu' oradadır; ''duvarlar mimara aittir'' diyen Loos'un ilerlemeci tavrı kendini yapısal kararlarda göstermektedir. İç mekanda ise modern mimarlığın diğer bir temel söylemi olan ''bütüncül tasarım'' anlayışı reddedilmektedir. O'na göre günlük kullanıma yönelik objeler, modern dünyanın dilinden konuşmalıdır (süslemeden arınarak), fakat hiçbir zaman mimar tarafından üretilmemelidir. Zanaatçi tarafından üretilecek olan mobilyaları, evin kullanıcısı kendi zevkine göre seçebilmelidir. Loos'un mekana dair getirdiği yeniliklerden biri ise, mekanlararası

farklı kademelenmelerle, konutun bütününde yarattığı sürekliliktir. Bu süreklilik, Mies'de olduğu gibi büyük bir tek mekanı bir bakışta algılatan bir şekilde değil, her birime kendine özel bir alanı da sağlayarak yaratılmaktadır. Bu anlamda bölücü duvarlarda açılan yırtıklar ve yaratılan hareketlerle, mekanlar arası bütünlük hissettirilmektedir. Loos'un bu yaklaşımını, Le Corbusier'in tekil konutlarında görmek de mümkündür. Özellikle Villa Savoye, dış mekanda okunan net prizma ve iç mekanda rampayla sağlanan mekan sürekliliği ile Loos'un *Raumplan* tasarımına çok yaklaşmaktadır.

Şekil 2.2 : Adolf Loos, Müller Evi iç ve dış görünüm

Adolf Loos'un modernliği, geleneğin tasfiyesi olarak gördüğü söylenebilir. Modern kentlerde, insanın geleneksel varlığını sürdüremeyeceğini düşünen Loos, kişinin iç dünyasını temsil eden ''ev''in muhafazakarlığını koruması gerektiğini söylemektedir. Loos'un modernlik anlayışı, farklılıkların biraraya gelebileceğini reddeder. Sanat ve mimarlık arasında – çünkü sanat insan eliyle üretilendir-, özel ve kamusal arasında, sanat ve kültür arasında keskin sınırlar koyar ve modern dünyada var olabilmek için bu sınırların gerekliliğinden bahseder.

Kısacası modern mimarlığın erken bir temsilcisi olan Adolf Loos'un, modernliğin mimari biçimlenmeye getirdiği kolaylıkları kabul ederken (hatta bu konuda dayatmacı olduğu da söylenebilir), modern toplumsal kültüre yaklaşımında aynı oranda kabullenici olmadığı görülmektedir.

1.4.2 Walter Gropius ve Bauhaus

Modern mimarlığın önemli bir temsilcisi olan Walter Gropius'un mimarlık düşüncesi, Bauhaus gibi bir kurumla özdeşleşmiş olması açısından, çağdaşları Mies, Corbusier ve Wright'ın bireysel söylem ve üretimlerine göre farklı bir noktada durmaktadır. Öyle ki, Gropius'un mimarlık yaşamı, Bauhaus'ta aktif olduğu dokuz yıl gibi kısa bir sürede değerlendirilir. Fakat hem Gropius'un Bauhaus'ta kısa süren meslek yaşamı,

hem de Bauhaus'un kurum olarak kısa süren varlığı modern mimarlık tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bauhaus'ta kurulan endüstri – sanat ilişkisi, günümüz endüstriyel tasarım kavramının da temelini oluşturmakta, etkileri bugün de hala devam etmektedir.

Gropius'un Bauhaus'taki yılları kısa bir süreyi kapsasa da, bu süreç içerisinde dahi mimarın düşüncelerinde belirgin farklılaşmalar yaşandığı bilinmektedir. Bauhaus'un Weimar'da başlayan ilk dönemlerinde temel hedefin sanat ve zanaat arasında varolduğu düşünülen ayrımı, nihai bir bütün olan mimarlık aracılığıyla bir araya getirmek olduğu söylenebilir. Zaten Bauhaus, Almanya'nın iki önemli kuruluşu olan Sanat Akademisi ile Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleşmesi ile kurulmaktadır. 1919'da Walter Gropius, Bauhaus'un programında, ''Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini –heykel, resim, el sanatları ve zanaatları- yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus'un uzak da olsa, nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayrım olmayan, bütünleşmiş sanat yapıtı –o büyük yapıdır'' demektedir. Burada Gropius'un, yukarıda değinilen Adolf Loos'un tam tersi bir noktada durduğu görülmektedir. Loos, geleneksel bir ifadenin ürünü olan zanaatle, bireysel bir ifade olan sanatı birbirinden ayırmakta, işleve dayalı mimarlığın sanatı içeremeyeceğini belirtmekteydi. Gropius'un söyleminde ise temel hedefin bu ikisini birleştirmek olduğu çok açıktır. Sanatın temelinde yatan yenilikçi ve bireysel yaklaşımları destekleyen Bauhaus ilkelerine göre, eğitim sistemi zanaatlerin temelinde yatan usta çırak ilişkisine dayandırılmaktadır. Çünkü Gropius'a (1991) göre ''Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olur''. Her ne kadar Loos ve Gropius, bu noktada farklılaşsa da, Gropius'un da asıl vurguladığı şey, 18. yüzyıldan beri bir 'salon sanatı' (Gropius, 1991) haline gelen bir nevi yüce sanatın yerini, günlük yaşamın ihtiyaçlarına yönelen fonksiyonel ve estetik bir dile dönüştürmektir. Loos'un eleştirisi de böyle bir yüce sanata karşıdır.

Bauhaus ilk yıllarında, bünyesinde yer alan hocalara da bağlı olarak daha çok el sanatlarına yönelik zanaat eğitimine ağırlık vermiştir. 1922'de tasarıma giriş derslerini Johannes Itten yerine Moholy-Nagy'nin vermeye başlamasıyla birlikte tasarım eğitimi artık el sanatları yerine endüstriyel üretime odaklanmaktadır. Bauhaus'un endüstriyel üretime kayan bu yaklaşımı, De Stijl akımının temsilcisi Hollandalı mimar Theo Van Doesburg ve Konstruktivist akımının temsilcisi Wassily Kandinsky'nin okulun bünyesine katılmasıyla birlikte daha da desteklenmiştir. Theo Van Doesburg'a (1991) göre ''Tüm sanatlar için evrensel bir yaratım aracının

geliştirilmesi'' gerekmektedir. Böylelikle Bauhaus, Reyner Banham'a göre, bireysel üretim mantığını terkederek modern mimarlık söyleminin temelini oluşturan makine rasyonalizmine geçmektedir (aktaran Colquhoun, 2002). Gropius'un düşüncelerindeki değişimler de, Bauhaus'un geçirdiği dönüşümlerden etkilenmekte, söylemleri artık daha çok endüstriyel üretime ve onun standartlarının geliştirilmesine odaklanmaktadır.

1926 yılında Bauhaus'un Weimar'dan bir sanayi kenti olan Dessau'ya taşınması ile birlikte Gropius Bauhaus ilkelerini yeniden tanımlar. O'na göre, ''Artık tarihi kıyafetleri bir yana atarak modern giysiler kuşanan modern insan için aynı zamanda, kendine ve çağına uygun, bütün gündelik modern aletlerle donatılmış modern bir konut gerekiyor''dur (Gropius, 1991). Modern mimarlığın temel söylemlerinden biri olan 'çağın üslubunun oluşturulması' Gropius'un söyleminde de kendini göstermektedir. Bu amaçla başvurulacak yol ise tabii ki de endüstriyel üretimdir. Endüstriyel üretimin ekonomik ve verimli çalışması standartlaşmayı ortaya çıkarmaktadır. Gropius (1991) bu konuda, ''Genelde, yaşamın gerekleri insanların çoğunluğu için aynıdır. Konut ve donatımları toplu tüketim malları olup, bunların tasarımı tutkudan çok akıl işidir. Standartlaşmış ürünler üretebilen makine –buhar ve elektrik gibi mekanik yardımlarla- bireyi günlük gereksinimlerini karşılamak için bedensel çalışmadan kurtaran etkin bir araçtır ve ona elle üretilenden daha ucuz ve daha iyi, toplu üretilen eşyalar sağlayabilir'' demektedir. Bu şekilde Gropius özneyi yani kullanıcıyı standardize ederek indirgemekte, mimarlığı soyut bir estetizmin ürünü olarak görmektedir. Böylece tasarımda öznel mimar kimliği öne çıkmaktadır.

Gropius'un nihai bir ürün dediği mimarlık fikrini, okulun endüstriyel üretime dayalı yeni tasarım kuramıyla birleştirerek uygulama alanı bulduğu okul yapıları, Bauhaus kuramının en önemli karşılıkları olmaktadırlar. Bauhaus'un artık adıyla özdeşleşmiş okul binası imajı, Dessau'daki yeni binaya aittir. Gropius burada okul binası ile birlikte, bir müdür ve üç adet de ikiz usta evi tasarımı gerçekleştirmiş ve uygulamıştır. Bu yapıların biçimlenişinde Konstrüktivizmin ve De Stijl'in etkileri rahatlıkla okunabilmektedir. Okul binası, fonksiyonel olarak ayrışmış bölümlerin birbirine bağlandığı kübik birimlerden oluşmakta, bir köprüyle öğrenci konutlarına bağlanmaktadır. Pürist bir dile sahip yapıda, yüzeyler düzgün alçı sıva ya da camdan oluşmaktadır. Aynı şekilde hocaların evlerinde de bu pürist yaklaşım devam etmektedir.

Şekil 2.3 : Bauhaus binaları

Endüstriyel üretimin Bauhaus'un temel hedefi haline gelmesiyle, Gropius sanat ve zanaat bütünlüğü söylemini yeniler;

''Bauhaus, endüstri ve zanaatler arasındaki karşıtlığın, bunların kullandığı aletlerdeki farklardan çok, endüstrideki iş bölümü ile zanaatlardaki işbirliğinden kaynaklandığı görüşünü öne sürmektedir. Fakat bu ikisi giderek birbirine yaklaşıyor. Geçmişin zanaatlari değişmiştir, geleceğin zanaatlari ise içinde endüstri üretiminin deneysel çalışmalarının yapılabileceği yeni bir üretici birliğe dönüşecektir. Fabrikalarda üretimine geçilecek model ve prototipler, labaratuvar işliklerindeki varsayıma dayalı spekülatif deneylerden elde edilecektir.'' (Gropius, 1991)

1919'daki öğretim programında yer alan geleneksel ahşap, gravür, mozaik gibi zanaatler, yerini endüstriyel üretimle işlenebilen çelik, cam gibi malzemelere bırakmakta, temel tasarım dersleri ekonomik ve rasyonel malzemelerin kullanımı ve geliştirilmesine yönelmektedir.

Şekil 2.4 : Marcel Breuer tasarımı katlanır metal koltuk

Walter Gropius söyleminde değinilmesi gereken bir diğer nokta da, Modern mimarlığın temel savlarından olan tasarımda iş bölümü ve örgütlenme konuları üzerinedir. Uğur Tanyeli (2002), Gropius'un bu söylemlerinin, onun bireyselliği ile

açıklanabileceğini savunur. Gropius, Mies, Corbusier ya da Wright'ın aksine çizim konusunda yetersizdir. Bu nedenle çoğu zaman bu işleri ofis elemanları yürütmektedir. Tanyeli (2002), ''mimar olduğu halde çizememeyi Gropius zihinsel yeteneği aracılığıyla Modernist bir paradigmaya dönüştürmüş olmalıdır'' demektedir. O'na göre, ''Onun kalemi ele almaktan kaçınışından ötürü, tanınabilir bireysel bir üslubu da yoktur. Her dönemde yanında bulunanların değişmesiyle birlikte, tasarımları da kimlik ve ifade değiştirmiştir''. Bu nedenle Gropius'u Modern Mimarlık için önemli yapan, bireysel tasarımlarından çok, Bauhaus aracılığıyla mimarlığa düşünsel açıdan getirdiği yeniliklerden ötürüdür. 1928 yılında Bauhaus'tan ayrıldığında, mimarlık tarihindeki varlığı da artık önemini yitirmektedir.

Gropius'un yerine geçen Hannes Meyer (1991), ''Bina yapımı biyolojik bir süreçtir. Bina yapımı estetik bir süreç değildir'' demekte ve Bauhaus'un çalışmalarının sanatçının bireyselliğini içeren tavrını değiştirerek yaşamla daha yakın bir ilişkiyi hedeflemektedir. O'na göre, ''Bina yapımı yaşam süreçlerinin düşünülerek düzenlenmesidir. Mimari heveslerin gerçekleştirildiği bireysel bir çaba değildir''. Mimarlık bölümü de isim değiştirerek Bina Yapımı adını almaktadır. Meyer'in yaklaşımının Adolf Loos'a çok yaklaştığını söylemek mümkündür. Meyer'in Bauhaus'ta kısa süren varlığından sonra Mies Van der Rohe yürütücülüğünde geçen son yıllarından sonra 1933 yılında Bauhaus tamamen eğitimi durdurmuştur.

Bauhaus'un kısa süren varlığı boyunca farklı düşünce biçimlerinin hakim olduğu görülmektedir. Fakat bununla birlikte endüstriyel üretim ve tasarımda rasyonellik fikri ana hedef olmayı sürdürmektedir. Bu anlamda Bauhaus, dünyanın pek çok ülkesinde ve Türkiye'de de sanayinin sanatla birleştirilmesi yönünde örnek teşkil etmiş önemli bir kurum olmaktadır.

1.4.3 Le Corbusier

Le Corbusier modern mimarlık söyleminin şüphesiz çok önemli bir figürüdür. Çağın koşullarından doğan yeni bir mimari dilin oluşturulması adına kapsamlı çalışmaları olan Corbusier, mekanik üretimin, mimarlık üretimiyle ilişkisine dair temel ilkeleri *Bir Mimarlığa Doğru* (2007) adlı yapıtında bütünlüklü bir şekilde ortaya koymaktadır. Diğer modernist mimarlar gibi Corbusier de mühendisliğin yaşadığı hızlı gelişmenin mimarlıkta karşılığını bulamadığından bahsetmekte ve çağın mimarlık üretiminin dönemin koşullarına cevap vermesi gerektiğini söylemektedir. Corbusier'i diğerlerinden ayıran nokta ise, endüstrinin ürettiği modern gereçleri inceleyerek doğrudan onlar üzerinden referanslarla mimarlık ilkelerini ortaya koymasıdır. Dönemin mühendislik ürünleri olan otomobiller, uçaklar ve yolcu gemileri mimarlığın

geçirmesi gereken değişimden bahsederken önemli birer araç haline gelmektedirler. Bu anlamda, endüstrinin yarattığı açılımları mimari tasarıma aktarmak adına en belirgin çabanın Le Corbusier'e ait olduğu söylenebilir. ''Modern sanayi ürünlerinin sonucu olarak ortaya çıkan estetiği bugün kimse yadsıyamaz. Yapılar ve makine tasarımları, oran, hacimsel oyunlar ve malzeme açılarından giderek daha sağlam bir şekilde yerine oturmaktadır. Bunların arasından büyük bir bölümü gerçek sanat yapıtlarıdır çünkü bunlar sayıyı yani bir düzeni içerirler.'' (Le Corbusier, 2007) diyen Corbusier, makinenin çağın estetiğinin belirleyicisi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Mühendislik ürünleri aklın belirlediği bilimsel ilkeler doğrultusunda, matematiğe dayalı, standart olarak üretilebilen, ekonomik, verimli ve işlevsel ürünlerdir. Kısacası makine kusursuz bir işlevi temsil etmektedir. Mimarlık ilkeleri de, makinenin bu kusursuz ilkeleri doğrultusunda belirlenmelidir.

Bu ilkelerin başında, her türlü mimarlık ürününün temelinde olması gereken saf biçimin yaratılması gelmektedir. Le Corbusier, ''asal geometrik biçimler güzel biçimlerdir çünkü kolayca anlaşılırlar….Matematiksel hesapla çalışan mühendisler, gözlerimizi geometriyle, aklımızı matematikle hoşnut kılan biçimler kullanırlar; onların yapıtları yüce sanat yolundadır'' (Le Corbusier, 2007) diyerek daha önce Vitruvius ve Rönesans bölümlerinde de değinilen Platonik olarak ''güzel'' olan formları, modern mimarlığın da temeline yerleştirmiştir. ''Mimarlık yararcılığın daha da ötesinde bir olgudur. Mimarlık plastik bir olgudur'' (Le Corbusier, 2007) diyen Corbusier'nin, yalnızca işlevsel bir mimarlığı değil, işlevin temel belirleyici olduğu, ve geometrik formların ''coşku verici'' bir şekilde nesneyi yarattığı bütüncül bir kompozisyonu hedeflediğini söylemek mümkündür. Fakat bu bütüncüllük, artık soyut bir zemin üzerinde kurulmaktadır. Le Corbusier'in *Bir Mimarlığa Doğru*'da belirttiği kütle, yüzey ve plan, bir düzen içerisinde biraraya getirilerek uyumlu bir bütünlük sağlanabilecektir. Fakat bu uyum yalnızca nesneyi oluşturan elemanlar düzeyinde kalmaktadır. Peki nesnenin kullanıcısı olan insan , bu uyumun içerisinde nerede ve ne şekilde yer almaktadır?

Burada Le Corbusier'in ''ideal'' olanın saptanmasına insanı da dahil ettiğini söylemek mümkündür. Corbusier'in ideal insanı ''Modulor'' 1.83m boyunda bir erkektir ve *Modulor* kitabında yer alan tüm ölçüler, bu 1.83'lük ideal insan üzerinden türetilmiştir. Modulor, mimarın evrensel ölçülerin bulunması yolunda, herşeyden önce evrensel insanın yaratılması gerekliliğine olan inancının bir ürünüdür. Bir Mimarlığa Doğru'da ''düzenleyici çizgiler'' olarak karşımıza çıkan yaklaşım, Modulor ile birlikte cisimleşmiş ve şaşmaz bir biçimde kullanılabilir hale gelmiştir. (Şentürk, 2005)

Corbusier'in söyleminde dönemin konut problemi önemli bir yer tutmaktadır. Endüstri Devrimi'nin yarattığı yeni toplumsal yapılanmanın yaşam biçimine, mevcut konut mimarisi cevap verememektedir. ''Konut içinde yaşamak için bir makinedir'' diyen Le Corbusier (2007), konut sorununun da tıpkı makine üretiminde olduğu gibi akılcı yöntemlerle yeniden ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Konut sorunu çağın sorunudur ve mimarlığın üzerine düşen görev de konutu oluşturan öğelerin yeniden belirlenerek bu soruna çözüm bulunmasıdır. Bu çözüm de ancak, konutun da tıpkı otomobiller, uçaklar ve yolcu gemileri gibi, endüstriyel üretimiyle gerçekleşecektir. Bu durum konutun ''seri üretilmesi'' anlamına gelmektedir. Konutun seri üretilmesi demek herşeyden önce standartların saptanması ve bunlara uygun tiplerin ortaya çıkarılması demektir. Le Corbusier standardı şu şekilde tanımlamaktadır:

''Bir standardın saptanması demek, o konuda kullanışlı ve usa yatkın tüm olasılıkları ayrıntılı olarak inceleyip aralarından tartışma götürmez, işlevine uygun, en verimli olanının, gereç, el emeği ve malzeme, sözcük, biçim, renk ve ses bakımından en az iş gerektiren tipin çıkarılması demektir.'' (Le Corbusier, 2007)

Le Corbusier standartlaşmanın yaratacağı aynılaşma riskinin farkında olarak, bunun ortaya çıkan standart tiplerin örgütlenmesi işi olduğunu belirtmekte ve kütlenin önceden tasarlanamaz bir sonuç ürün olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla standartlaşma mimari ürünün kendisinde değil, onu oluşturan elemanlar düzeyinde gerçekleşmektedir.

Konutun seri üretilmesi fikri, Walter Benjamin'in Tekniğin *Yeniden Üretebildiği Çağda Sanat Yapıtı* (1985) adlı eserinde vurguladığı, mekanik çoğaltmanın sanat nesnesinin ''aura''sını yok ettiği yorumuyla ele alındığında, konutun da geleneksel anlamlarından sıyrılması sonucunu doğurmaktadır. Le Corbusier bu durumun farkında olarak ''eğer yüreğimizden ve aklımızdan konutun donmuş kavramlarını çekip çıkarırsak, soruna eleştirel ve tarafsız bir gözle yaklaşırsak, sonunda gereç-konuta, varlığımıza eşlik eden çalışma araçlarının estetiğiyle güzelleşen, sağlıklı seri üretilen konuta ulaşırız'' (Le Corbusier, 2007) demektedir. Bu noktada Corbusier Adolf Loos'dan farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Loos'un, konutun ''donmuş kavramlarını'' kişinin iç dünyasıyla bütünlük kurması adına gerekli gören gelenekçi yaklaşımına karşılık, Corbusier insan ile evi arasındaki anlayışın değişmesi gerektiğini vurgulamaktadır. O'na göre ''seri üretilen konutlarda yaşama anlayışını yaratmak gerekmektedir'' (Le Corbusier, 2007). Dolayısıyla Corbusier'de biçimle birlikte içeriğin de değiştiği görülmektedir. Burada dikkat çeken bir diğer nokta da, mimarlığın topluma öncülük etmek görevini üstlenmesidir. Toplumun ihtiyaçlarından

doğan bir mimarlık üretirken, topluma da bu yapılarda yaşama anlayışını öğretmek misyonu, 20. yüzyıl mimarlarının ‘’toplumsallık’’ söylemine de örnek olmaktadır.

Le Corbusier ‘’Domino Evi’’ olarak adlandırdığı prototip konutunda, seri üretim konutlarıyla ilgili temel özellikleri anlatır. Domino Evi’ne dair 1919 yılında yayınlanan görüntüde, yalnızca bir taşıyıcı sistem gösterilmektedir. Kolon, döşeme ve döşemeleri birbirine bağlayan merdivenlerden oluşan bu görüntü, Le Corbusier’in (1991) daha sonra tanımladığı mimarlığın beş ilkesinden ikisi olan serbest plan ve serbest cephenin de ilk örneğidir. Geleneksel konuttan farklı olarak, Domino Evi, konutun her bir öğesinin tekil olarak ele alınabilmesi anlamına gelmektedir. Böylelikle plan, cephe ve konstrüksiyon birbirlerine bağımlılıktan kurtulmaktadır. Geleneksel anlamda bütünlüğü ortadan kaldıran bu yaklaşımda, parçaların ayrı ayrı üretilip yapıda bir araya gelebildiği yeni bir bütünlük ortaya çıkmaktadır. Bu bütünlüğe imkan veren önemli bir girdi betonarme yapım sistemi olmakla birlikte, betonarmeyi mimari tasarımda yeni bir mekansal olanak olarak kullanabilmek Le Corbusier’in getirdiği bir yeniliktir. Serbest Plan, Serbest Cephe, Serbest Ev makalesinde İhsan Bilgin (1999), Domino Evi’nden ‘’soyut bir imkan’’ olarak bahseder.

‘’ Evi ev yapacak olan somut nesneler, bu soyut imkanın üzerine, içine, kenarına sonradan eklenecek, hatta istenirse feragat edilebilecek "dışarıdan taşıma" unsurlar haline dönüşmüşlerdir. Bir kere inşaat sürecine "içkin" olmaktan çıkıp "dışsal" bir özellik kazanınca, artık eski biçimlerini, anlam ve eklemlenme örüntülerini sürdürmeleri de gerekmez. Hatta varlıkları da bir zorunluluk olmaktan çıkmış, duvarsız, kapısız, penceresiz, çatısız ev yapmak bile mümkün hale gelmiştir. Corbusier istediğini yapmak için kritik eşik noktasını daha en başından keşfetmiştir: İnşaat süreciyle evi ev yapan somut unsurların ilişkisini kesmek ve herbirinin birbirinden bağımsız olarak kurgulanabileceği bir ortam yaratmak.’’ (Bilgin, 1999)

Betonarme taşıyıcı sistem, tıpkı plan ve cephe gibi ayrı bir katman olarak ele alınabildiğinde, yapıyı taşıyıcı duvarın dayattığı zorunluluklardan kurtarmaktadır. Bu da, mekansal ve biçimsel kurgunun çok daha esnek bir şekilde oluşmasını sağlamaktadır. Betonarmenin daha büyük açıklıkları geçmeye de imkan sağlaması, sözü edilen esnekliği daha da artırmaktadır. Taşıyıcı duvarların belirleyiciliğinden kurtulan cephe, pencere boyutlarının serbestçe ele alınabildiği geniş açıklıklı yüzeylere olanak sağlamakta, bu da Le Corbusier söyleminde önemli bir yeri olan ‘’iç’’ ve ‘’dış’’ bütünlüğünü oluşturmaktadır.

Le Corbusier Domino prototipine dayanan çok sayıda konut tasarımı üzerinde çalışmıştır. Bunlar içerisinde Villa Savoye, Corbusier’in 1926 yılında *Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta* yazısında belirttiği ilkelerini de barındıran, bütüncül bir

örnektir. Yapıyı yerden koparan pilotiler, çatı bahçeleri, serbest plan, serbest cephe ve yatay bant pencereler olarak belirttiği bu beş ilkenin tamamını Villa Savoye'da bir arada görmek mümkündür. Yapı Platonic bir form olan kare içerisine oturmakta ve pilotiler üzerine alınarak yerden koparılmaktadır. Böylelikle yapı zemini topraktan uzaklaştırılarak nem problemi çözülmekte ve aynı zamanda yapının oturduğu alan da bahçeye katılabilmektedir. Serbest plan ve zeminden çatıya kadar devam eden rampalar, mekanlar arası esnekliği sağlamaktadır. Duvarlar taşıyıcı özelliklerinden sıyrılarak, mekanda bir zorunluluk olarak yer almaktan kurtulmakta, tasarıma ait bir girdi olmaktadırlar. Villa Savoye'de çatı bahçesi oturma mekanıyla bütünleşen bir teras olarak görülmektedir. Yapının cephesini ise boylu boyunca bant pencereler sarmaktadır. Villa Savoye'de Le Corbusier, dışarıdan modern beyaz kutuyu göstermekle birlikte, iç mekanlarda katların kesintisiz bir şekilde birbirine geçtiği, akışkan bir bütünlük sağlamaktadır.

Şekil 2.5 : Le Corbusier, Villa Savoye

Le Corbusier'in tekil konut projeleri, modern mimarlığa dair potansiyelleri barındırırlar. Corbusier bu projelerinde, hiçbir zaman tek tipe yönelmemiş, aksine farklılıkları bir arada barındırmaya çalışmıştır. Projeler çoğu zaman, iç ve dış kullanımı ile, geometrik kararları ile, gerilimli bir bütünlüğü hedeflemiş ve içlerinde ''şiir''e yer vermişlerdir. Fakat Corbusier'in küçük ölçekli projelerinde görülen bu yaklaşımın, kentsel ölçekteki önerilerinde yok olduğu söylenebilir.

Le Corbusier çağın gereklerine uygun mimari dilin yaratılması konusunda konut problemine gösterdiği ilgiyi, bu gereklere uygun kentlerin oluşturulması konusunda da göstermektedir. Burada Le Corbusier'in kentle ilgili olarak geliştirdiği teorileri, 20. yüzyıl mimarlığının toplumsal sorumluluk ve kent söylemiyle birarada değerlendirmek gerekmektedir. Endüstri Devrimi sonrasında yaşanan hızlı nüfus artışına, kentlerdeki mevcut yapı stoğunun cevap veremediğine daha önce değinilmişti. 20. yüzyıl mimarlarının toplumsallık söylemi, böyle bir duruma karşı çözüm üretme gerekliliğinden doğmaktadır.

‘’Sözkonusu toplumsal sorumluluk ilişkisi önce 19. yüzyıl ütopistleri ve Erken Modernistler benzeri örneklerle, hümanist/ aydınlanmacı bir kanal içinde madunlar adına ve onlar için öncülerin söz alması biçiminde kurulacak, daha sonra bu ilişki gittikçe teknokratik standartlar içinde donanarak meslek olarak mimarlığı meşrulaştırma sürecinde araçsallaşan bir ‘’meslek etiği’’ne dönüşecektir. ‘’ (Bülent Tanju, 2003)

Bülent Tanju’nun vurguladığı türden bir meslek etiğinin, Le Corbusier’de had safhada olduğunu söylemek mümkündür. ‘’Mimarlık veya devrim’’ (Le Corbusier, 2007) diyen Corbusier 19. yüzyıl kentlerinin yarattığı toplumsal bunalımın, bina sorununu çözerek ortadan kaldırılacağını belirtmektedir. Mimarı, yalnızca yapı üreten bir kişi olarak değil, bir organizatör olarak gören Le Corbusier için sorun en büyük ölçekte kenti işaret etmektedir. Tafuri’ye (1996) göre Corbusier ‘’mimari nesne-mahalle-kent’’ hiyerarşisini ortadan kaldırmış, hepsinin bir ‘’bütünlük’’ anlayışıyla ele alınması yaklaşımını vurgulamıştır. Dolayısıyla, yukarıda değinilen, Corbusier’in, mimari nesneye getirdiği yeni biçimsel ve kuramsal yaklaşımlar, böyle bir bütünlük içerisinde ele alınmalıdır.

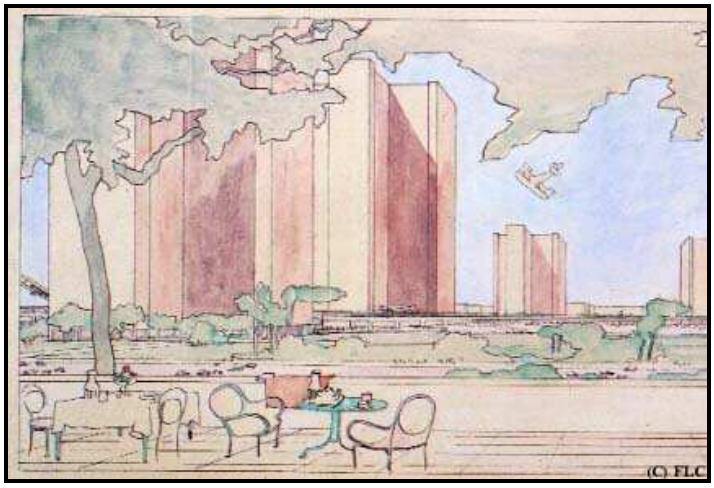
Le Corbusier’in yapının temel ilkelerini belirlerken başvurduğu makine metaforu kent için de geçerliliğini korumaktadır. Konutun yaşamak için bir makine olması gibi, modern kent de ‘’trafik için bir makine’’ olmalıdır. Corbusier’in 1924 tarihli *Yarının Kenti* manifestosu otomobilin çağdaş kentin oluşturulmasında nasıl bir noktada durduğunu, daha metnin sunuş kısmında özetlemektedir. Le Corbusier mevcut kentlerin gitgide artan trafiğe cevap veremediğinden bahsetmekte ve yeni kentlerin otomobile göre düzenlenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Marshall Berman’a (2006) göre sokaktaki adam yerini arabadaki adama bırakmaktadır:

‘’Arabadaki adam perspektifi 20. yüzyıl modernist kent planlama ve tasarımının paradigmalarını doğuracaktır. Yeni insan, Le Corbusier’in deyimiyle ‘’trafik için bir makine’’, ya da temel eğretilemeyi biraz değiştirerek ‘’trafik üreten bir fabrika’’ olan ‘’yeni tip bir sokağa’’ ihtiyaç duymaktadır. Gerçekten modern sokak ‘’bir fabrika kadar donanımlı’’ olmalıdır. Bu sokakta, modern fabrikada olduğu gibi, en iyi donanımlı model en çok otomatikleşmiş olandır. Makineleri işletenler dışında hiçbir insan olmayacaktır; akıntıyı yavaşlatacak zırhsız ve mekanize olmayan yayalar olmayacaktır.’’ (Berman, 2006)

19. yüzyıl modernistlerinin kalabalıkların karşılaşması ve modern toplumu oluşturması adına önemsedikleri kent sokakları, Le Corbusier’de yerini trafiğe bırakmaktadır. Kentler temel işlevlere göre bölgelere ayırılmakta ve birbirlerine otoyollarla bağlanmaktadır.

Le Corbusier’in de yer aldığı CIAM (Uluslar arası Modern Mimarlık Kongreleri) tarafından belirlenen Atina Tüzüğünde kent planlamasının temel ilkeleri dört işlev

üzerine kurulmaktadır; barınma,çalışma, dinlenme ve ulaşım. ''Ana işlevleri, yani barınma, çalışma, dinlenmeyi hesaba katarak bölgelere ayırma kentsel alana düzen getirecektir.'' (CIAM, 1991) diyen CIAM üyeleri kentlerde rastlantısal olana yer bırakmamaktadırlar. Le Corbusier'in daha sonra Paris, Cezayir, Moskova gibi kentlerin tasarımlarında da öncül olan *Üç Milyonluk Kent* çalışması tam da böyle bir işlevlerine göre bölgeleme anlayışını yansıtmaktadır; merkezde yüksek katlı çalışma alanları ve çeperinde yer alan sosyal aktivitelerle birlilte düşünülmüş konut bölgeleri ve onları birbirine bağlayan çok şeritli otoyollar.



Şekil 2.6 : Tektipleştirici Bir Kent Ütopyası Olarak Yarının Kenti

Corbusier'in kent planlamasına yaklaşımında değinilmesi gereken bir nokta da, toplumun ihtiyaçlarına yönelik bir kentin tasarlanmasında, toplum adına uzmanların karar vermesi gerekliliği yönündeki söylemidir. O'na göre toplumda henüz modern kentlerde yaşama bilinci oluşmamıştır ve mimar, aydın bir entelektüel olarak bu bilinci topluma yaymalıdır. (Corbusier, 2007) 20. yüzyıl mimarlarının kendilerine yükledikleri ''düzen kurucu mimar'' misyonu, Bülent Tanju'nun değindiği mimarlığı meşrulaştırmak adına araçsallaşan mimar etiğinin ürünü olmaktadır.

Marshall Berman (2006), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da ''modernist şehirciliğin trajik ironisi kazandığı zaferin özgürleştirmeyi umduğu o kent yaşamını yoketmiş olmasıdır'' demektedir. Toplumsal yararcılığın ana hedef olduğu modernizm, zamanla toplumu kendi hedeflerine uydurmak yolunda bir dönüşüm sergilemekte ve baskıcı tutumu nedeniyle eleştirilmektedir.

1.5 Postmodern Dönem ve Mimarlık Söylemleri

İkinci Dünya Savaşı, rasyonalizme olan inancı yıkmakta ve bu dönemden itibaren modernizme karşı eleştirel bir tutum ortaya çıkmaktadır. Aydınlanmayla birlikte

ortaya çıkan akılcı düşüncenin, toplumu özgürleştirme ve mutluluk vaatleri, yine kendi araçları olan nükleer enerji ve atom bombasıyla yok edilmektedir. Bu durumun yansımaları, mimarlıkta da kendini göstermekte ve modern mimarlık, toplumsal yaşantıyla bağ kurmayan soyut tavrı nedeniyle eleştirilmektedir. 1960'larda postmodernizm adı altında yeni bir kavram ortaya çıkana kadar eleştiriler, modern mimarlığın biçimsel dilinden çok, bu soyutlayıcı ve tektipleştirici tavrı üzerine kurulacaktır. Örneğin CIAM'ın 1933 tarihli Atina Bildirisi'nde yer alan bölgelere ayırma ilkesi, 1947 ve sonrasında 1949 CIAM kongrelerinde, kentsel yaşantıyı zayıflattığı nedeniyle eleştirilmektedir. 1949'da CIAM'ın İtalya'nın Bergamo kentindeki kongresinde ''sanat insana aittir ve insanlar tarafından anlaşılabilir olmalıdır. Yunan Agoraları, Bergamo'daki meydan bu işleve sahiptiler. Oysa ki bugün kapitalizm, kitlelerin sisteme karşı birlik olmasını engelleyebilmek için kentsel açık alanları yok etmektedir'' denmektedir (aktaran Oackman, 1993). Görüldüğü gibi, modernist mimarlar, her ne kadar politik bir söylemde bulunmaktan uzak dursalar da, kendilerinden sonraki mimarlar tarafından politik olmak ve sisteme hizmet etmekle suçlanmaktadırlar.

Savaş sonrasının en aktif gruplarından olan Durumcular, bölgeleme anlayışının yerine, ''Bütünsel kent Planlaması''nı önererek, kentsel yaşamın özgürleştirileceğini ilan etmektedirler. ''Bütünsel Kent Planlaması dinamiktir, diğer bir deyişle yaşam biçimi ve davranışlarla sıkı ilişki içindedir. Sonunda herşeyin indirgendiği öğe konut değil, arkitektonik yapılar bütünü, yani çevreyi ya da birbiri üzerine binen bir dizi çevreyi belirleyen bütün etkenlerin birleştirilmesidir…Mimarlık, heyecan verici biçimler yerine, heyecan verici durumları kendine konu alarak incelemelidir'' (Debord, 1991) söylemiyle çağın sorununu konut sorunuyla eşdeğer gören Le Corbusier'i de eleştirmektedirler. Durumcular, kendilerinden önce Jacques Fillon'un da belirttiği gibi kentlerin amaçsız hareket etmeye ve eğlenceye uygun yerler olması gerektiğinden bahsederken, Durumcuların bir üyesi olan ve uzun yıllar fikirlerini yansıtabileceği bir kent tasarımı (Yeni Babilon) üzerinde çalışan Constat da, ''yeni kültürel biçimlerin çıkış noktaları, maddesel çevrenin şekillenmesi ve günlük yaşamın özgürleşme ve örgütlenmesidir'' demektedir (Constant, 1991). Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, mimarlık artık kendi biçimsel niteliklerinden çok, kentsel ve gündelik olan üzerinden söylem üretmektedir. Mimarlığın pratiğiyse, bu söylemin yansımalarını, modern mimarlığın ''bitmişlik'' sunan katı yaklaşımı yerine, açık uçlu ve gelişebilir örneklerle göstermektedir. Grup 10'un (Team X) üyelerinden Alison ve Peter Smithson'un Golden Lane Sosyal Konut projesi, ya da Japonya'dan Kisho Kurokawa'nın simbiyoz felsefesine dayanan Nagakin Capsule Tower ve Sony

Tower projeleri, kentleri ve binaları, bireylerin istekleri doğrultusunda büyüyebilir, gelişebilir canlı birer organizma olarak görmektedirler.

Savaş sonrası rasyonalizme karşı başlayan bu eleştirel tutum, 1960'ların sonlarında farklı bir ifadeye bürünmektedir. Postmodernizm olarak adlandırılan bu ifade, temelde söylemini yukarıda değinilen örneklerde olduğu gibi kentsel ve gündelik olan üzerinden geliştirmekle birlikte, mimari ürüne yansımaları bambaşka bir hal almaktadır. Böylesi bir farklılaşma, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda yaşanan değişimlerle birlikte değerlendirilmelidir. Zygmunt Bauman postmodernizmi şu sözlerle tanımlamaktadır:

''Postmodernizm, Batı düşüncesindeki büyük anlatıların (grand narratives) modernlikle birlikte geride kaldığı ve artık eski geçerliliğini sürdüremeyeceği temel argümanı ile entelektüel sahada boy vermeye başladı. Özellikle, 60'lı yıllardan sonra toplum kuramında meydana gelen paradigmal değişimlerin bir ifadesi olarak ortaya çıkmaya başlayan postmodern kuram, modernliğin adeta kutsal bir doğma olarak kabul ettiği bütünlük, tekillik ve evrenselcilik düşüncesini temelden parçalayan bir yapı içinde gelişim gösterdi. Postmodern teori, bilimsel yaklaşımların gerçekliği yansıttığı inancını merkeze alan modern paradigmanın eleştirisini yaparak, modernist teorilerin kendi nesneleri üzerine en iyi ihtimalle kısmi perspektifler sunduğu ve dünyaya ilişkin tüm bilişsel algılamalarımızın tarihin ve dilin dolayımından geçtiğini öne alan rölativist bir noktada konumlanmaktadır. Bu anlamda modern çağ felsefesi, batı rasyonalitesi, sanatı ve kültürel ilkeleri kendi nesnellikleri konusunda hiçbir tereddüde mahal vermeyecek derecede evrenselci bir iddiada bulunurken, postmodern kuram, tüm bu inanışlara temelden karşı çıkarak bunun yerine "kalıcı ve onulmaz belirsizlik koşulları altında bir yaşama; iddiaların, tarihsel olarak şekillenmiş göreneklerinden daha sağlam ve bağlayıcı bir zemine dayandığını kanıtlayamayan, kendisiyle birlikte, yarış halindeki sınırsız sayıda yaşam biçiminin var olduğu" bir algılayış tarzı üzerinde odaklanmaktadır'' (Bauman ,1996).

Pek çok kuramcıya göre 60'ların sonlarında ortaya çıkan bu yeni paradigma modernizmden keskin bir kopuş anlamına gelmektedir. Mimarlık cephesinden bakıldığında da, Robert Venturi, Charles Jencks gibi postmodernist mimarların da bu görüşü savunduğu görülür. Örneğin Venturi, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki'de, söylemlerini Wright, Mies ve Le Corbusier üzerinde temellendirerek modern mimarlığın katı dilinden kurtulmayı önerir. Artık mimarlıkta saf ve net olanın yerini karmaşık ve çelişkili olan almalıdır. Charles Jencks ise, postmodern mimariyi, modern mimarlığın ölümüyle kutlamaktadır. O'na göre, St. Louis'deki Pruitt-İgoe toplu konut bloklarının, içinde yaşayan düşük gelirli insanlar için oturulamaz bir çevre oluşturduğu gerekçesiyle dinamitle havaya uçurulduğu 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32 modern mimarlığın artık öldüğünü göstermektedir. (Harvey, 2006). Paolo

Porthogesi'ye (2005) göre de, postmodern terimi, ''modern hareketin gelişme mantığını kökten redderek, onun yarattığı krizden kaçışa yönelik çoğul eğilimleri tanımlamak üzere kullanılmaktadır.''

Pek çok düşünür için postmodernizm, modernizmden bir kırılmayı ve yeni bir başlangıcı ifade ederken, Harvey, Berman ya da Jameson gibi toplumbilimcilere göre ise, farklılaşmadan çok modernleşmenin bir devamı niteliğindedir. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında Berman, Baudelaire'in modernlik tanımına başvurur. ''Moderniteyle kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır.'' (aktaran Berman, 2006) diyen Buadelaire, 20. yüzyıl modernistlerininkinden farklı bir modernlik tariflemektedir. David Harvey (2006) de, ''Sözgelişi postmodernizm modernizmden radikal bir kopuşu mu temsil eder yoksa yalnızca modernizmin içinde, diyelim Mies Van der Rohe'nin mimarisinin ya da minimalist soyut dışavurumcu resmin beyaz satıhlarının simgelediği bir tür ''yüksek modernizm''e karşı bir başkaldırı mıdır?'' diye sorarken aynı noktaya dikkat çekmekte ve kendi sorusuna, ''modernizmin uzun tarihi ile postmodernizm adını taşıyan akım arasında, farklılıktan çok daha fazla süreklilik mevcuttur'' (Harvey, 2006) diyerek cevap vermektedir. Jameson için hem modernizm hem de postmodernizm kapitalizmin farklı evrelerini ifade etmektedir. ''Geç kapitalizmin kültürel mantığı'' (Jameson, 1990) olarak tanımladığı postmodernizmi estetik düzeyde yaşanan bir dönüşümle tanımlamaktadır.

Postmodernizmin, ister modernizmden farklılaşan yeni bir olgu olarak, isterse de modernliğin yeni bir evresi olarak adlandırılsın, mimarlık disiplininde dikkate değer bir değişim yarattığını söylemek mümkündür. Modern mimarlığın, ''daha iyi bir toplum yaratmak'' söylemine karşılık postmodern mimarlık, ''toplumdan öğrenmek'' söylemini savunmakta, dolayısıyla modernizmde yer alan üst-anlatı ve üst-anlatıcı postmodernizmde yok edilmektedir. Burada mimarlığın olduğu kadar, mimar kimliğinin de artık farklı bir yola girdiğini söylemek mümkündür.

1.5.1 Robert Venturi

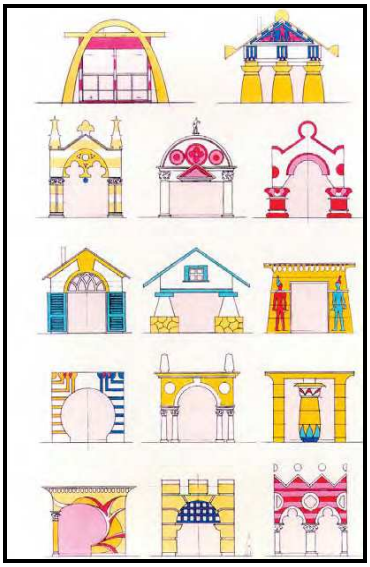
Postmodern mimarlığın en önemli figürünün Robert Venturi olduğunu söylemek herhalde ki yanlış olmayacaktır. Venturi'nin iki kitabı; *Las Vegas'ın Öğrettikleri* ve *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki* birer manifesto gibi, postmodern mimarlıkla özdeşleşmiş iki metindir. 1966 yılında yayınlanan *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*'de Venturi; ''mimarlar tutucu modern mimarların o katı aktörel dili karşısında daha fazla sinemezler'' derken söylemini, temelde modernizmin eleştirisi üzerinden

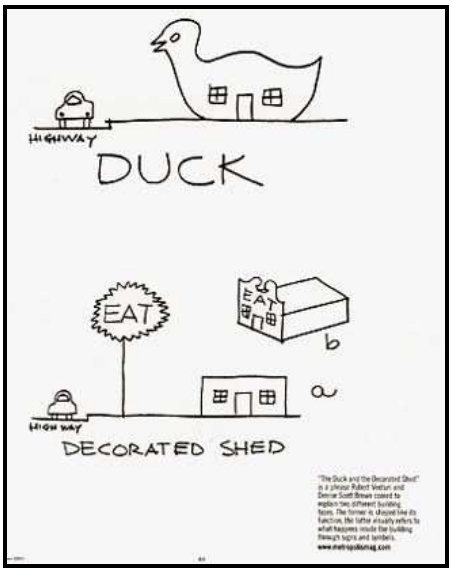
kurmaktadır. Yapacağı yapılarla toplumu dönüştürme iddiasındaki modern mimarlığa karşılık, Robert Venturi, yapıları toplumun istekleri doğrultusunda üretmeyi önermektedir. Venturi'nin 'Ana cadde çoğu zaman başarılıdır'' (Main street is almost right) cümlesi zaten var olanın dilinden konuşmanın çoğu zaman doğru olacağını savlamaktadır. Venturi referanslarını popüler olanın dilinden almakta ve mimarlık söylemine katmaktadır. Böylelikle modern mimarlıktaki karar verici tekil öznenin yerine, kararları veren artık kitlesel olandır. Venturi bu düşünceyi Las Vegas üzerinden anlatır. O'na göre mimarların Las Vegas gibi bir kentten öğrenecekleri çok şey vardır; çünkü insanlar bu kenti sevmektedirler. Jameson (1990), postmodern mimarlığın tam da bu kitlesellik vurgusuna dikkati çekerek, postmodern mimarlığı ''estetik popülizm'' olarak tarfilemektedir. Dolayısıyla, Venturi mimarlığı soyut olana değil, somut ve zaten orada olana yönelmektedir. Bu nedenledir ki yol kenarında yer alan reklam panoları ve ışıklı tabelalar O'nun söyleminde, mimarlar için ''sevilmesi'' gereken birer örnek haline gelebilmektedir.

Bu noktada postmodern mimarlığın simgelerle olan ilişkisine değinmek gerekmektedir. Venturi'nin modernlik eleştirilerinden biri de, onun soyut ve biçimci dili üzerinedir. O'na göre modern mimarlar yapıyı ne denli soyutlarsa soyutlasınlar, insanlar onları somut anlamlar yükleyerek kavramaktadırlar (Venturi,1977). Modern mimarlık, insanların anlam bütünlüğünü sağlayan tüm tarihsel referansları ortadan kaldırarak yalnızca kendini referans alan bir biçim/mekan yaratısına dönüşmüştür. Bu nedenledir ki postmodern mimarlık, modern mimarlığın dışladığı tarihi yeniden içeri almaktadır. Burada Bauman'ın tanımındaki ikinci nokta; tarihin ve dilin postmodernizmle olan ilişkisine varılmaktadır. Porthogesi (2005); ''postmodern mimarlık melez görünür ve eğer görsel bir açıklama gerekiyorsa, daha çok Yunan tapınağının cephesine benzer'' demektedir. Venturi için de postmodern mimarlık, tıpkı örnek aldığı Barok ve Rokoko dönemlerinde olduğu gibi simgesel değerler taşımalıdır (Venturi, 1991). Postmodernliğin tarih ile olan bu ilişkisi, ne yazık ki tarihsel öğelerin eklektik biçimde birarada kullanıldığı bir mimari biçime doğru evrilmiştir. Modernizmin sınırlarının yıkılması tüm kapıları açmış, geçmiş bugünün içerisinde keyfiyen kullanılabilecek imajlar haline gelmiştir. Burada postmodern mimarlığın, modern mimaride eleştirdiği biçimci tutuma farklı bir noktadan da olsa (soyut referanslar yerine somut simgelerle) kendisinin de başvurduğunu söylemek mümkündür.

Robert Venturi'nin 1977 tarihli *Eklektik Konut* çalışması, mutfak, banyo ve yaşama mekanından oluşan minimum programlı hayali bir konut için çalışılmış cephe eskizlerinden oluşmaktadır. Proje, son derece minimal programa sahip sıradan

denilebilecek bir mekan organizasyonu öngörmektedir. Daha doğrusu, projenin mekanla bir işi yoktur da denilebilir. Temel argüman, sıradan olanın cepheye yapılacak bir müdahaleyle nasıl dikkat çekici hale getirilebileceği üzerinedir.





Şekil 2.7 : Robert Venturi, Eklektik Konut Çalışması
Şekil 2.8 : Robert Venturi, ''Ördekler'' ve ''Süslenmiş Baraka''

Venturi (1977) *Las Vegas'ın Öğrettikleri*'nde, iki farklı yaklaşıma değinmektedir. Bunlardan birincisi yapının fonksiyonunu birebir açığa vuran bir forma sahip olduğu örneklerdir, ki Venturi bunları ''ördekler (ducks)'' olarak tanımlamaktadır. Diğeri ise, yapının işlevini vurgulayan bir cepheyle giydirilmesidir ve buna da ''süslenmiş baraka (decorated shed)'' adını vermektedir. Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, Venturi süslenmiş barakayı tercih etmektedir. Bu tercih, postmodern mimarlığın mekansal kaygılardan çok, yüzeysel kaygıları önemsediğini gösterir niteliktedir. Fakat bu noktada, postmodern mimarlığın, en az modernist mimaride olduğu kadar rasyonel olduğu vurgulanmalıdır. Çünkü minimum maliyetle maksimum gelir sağlamak anlayışı devam etmekte, yapılar olabildiğince rasyonel bir şema üzerinden gelişmektedir. Fakat modernizmin pürist tavrı yerine cephede yapılan hareketlerle bu tavır gizlenmektedir. Zaten Venturi de, '' Ben, modern şayet bir üslup değil de bir mimarlık yöntemiyse, modernim'' (aktaran Köksal, 2003) demektedir.

Mimarlıkta yüzeye yönelik bu dönüşüm, postmodernizmin kentsel dış mekanla olan ilişkisi çerçevesinde açıklanabilir. Modern mimarlık, kentte yeni bir mekansal örgütlenme yöntemi olarak, bölgelemeyi önermekteydi. Modern toplumsal yaşantının geçtiği kentler, bu yaşantıya uygun bir şekilde yeniden ele alınmalıydı. Postmodernizm ise, kenti artık bir bütün olarak değil, parçalardan bir araya gelen bir ''kolaj'' olarak görmektedir. Dolayısıyla, önemli olan mimarın kendisine ayrılan o

parçada neler yapabildiğidir. David Harvey, ‘’Metropolün tamamını hakimiyet altına almak olanaksız olduğuna, sadece şurayı burayı düzenlemek mümkün olduğuna göre, kent tasarımı basit biçimde bölgesel geleneklere, yerel tarihçelere, tikel istek, ihtiyaç ve fantazilere duyarlı olmayı amaçlar; böylece uzmanlaşmış, hatta büyük ölçüde müşterinin zevkine göre biçimlenmiş mimari biçimler yaratılır: bunlar mahrem, kişiselleşmiş mekanlardan, geleneksel anıtsallığa ve gösterinin şenliğine kadar uzanabilir. Bütün bunlar mimari üslupların eklektik bir biçimde kullanılmasına başvurularak süslenebilir’’ (Harvey, 2006) demektedir. Harvey’in belirttiği tikel isteklerde bulunanlar, artık dağılmış bir merkezi kapitalizmin (devletin) yerini alan ulus şirketlerdir. Merkezin dağılması (ya da çok sayıda merkezin oluşması) ve sonrasında oluşan şirketleşme, rekabeti de doğurmakta, ve mimarlık bu rekabetin bir ifade aracına dönüşmektedir. Dolayısıyla kentte ne kadar farklı, ne kadar dikkat çekici bir imaj yaratılırsa, şirketler o kadar reklamını yapabilmektedir. Yapıların mekansal oluşumunun kullanıma cevap verip veremediğinden, ya da yenilikçi bir organizasyon yaratıp yaratmadığından çok, kent mekanına nasıl bir imaj sunduğu daha önemli olmaktadır. Venturi, ‘’yaratıcı olmak için çalışmalısınız; çalışmak için iş almalısınız; iş almak için kendiniz olmaktan çıkmalısınız’’ (aktaran Köksal, 2003) derken, mimarın artık sermayenin taleplerine boyun eğen bir pozisyonda duruduğunu açıkça ifade etmektedir. Dolayısıyla Venturi’nin, ‘’gündelik yaşamın çelişkili ve karmaşık’’ yapısını mimariye aktarmak konusundaki toplumsal isteklere dayalıymış gibi görünen yaklaşımının, aslında müşterinin (paranın) talebi doğrultusunda şekillendiğini söylemek mümkündür. Burada modern mimarlıkla postmodern mimarlık arasında oluşan en temel ayrımlardan biri ortaya çıkmaktadır. Modern mimarlığın (doğru ya da yanlış yapılmış olsun) toplumsal çıkarları hedefleyen yaklaşımı, postmodern mimaride yalnızca kendini ifade etmenin ötesine geçememektedir. Harvey (2006), ‘’modernistler mekanı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekan, belki zamandışı ve ‘’hiçbir çıkar gözetmeyen’’ bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, herşeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir’’ demektedir.

Postmodernizmin, farklılıklara ve çoğulluğa açık tavrı, düşünsel dünyamızı zenginleştirip özgürleştirmekle birlikte, mimarlıktaki yansımalarının her zaman aynı oranda özgürleştirici olduğunu söylemek güçtür. Toplumsal bir amacı hedeflemekten ve belirli bir üslup içerisinde hareket etmekten kurtulan mimarın ilk bakışta çok daha özgür olduğu düşünülebilirse de, sermayenin isteklerine çoğu zaman boyun eğmek

durumunda kalması, kararların artık başka mekanizmalar tarafından verildiği bir ortamda, mimarın kendi nesnesiyle arasına da engeller koyabilmekte, Venturi'nin söylemiyle 'kendisi olmaktan' çıkarabilmektedir. Venturi, postmodern mimaride mimarın artık toplumun 'öncü'sü kimliğinin yerini topluma istediğini verenle yer değiştirmesi gerektiğini savunarak, mimarın topluma karşı sorumluluğunun bu olduğundan bahseder. Fakat Venturi mimarisinde görüldüğü gibi, yaşamda var olduğu kabul edilen farklı algılama biçimlerinin ve çoğulluğun, birebir biçime yanısıtılmasıyla bu sorumluluk sağlanabilmekte midir? Toplumun içerisinde bulunduğu dinamikleri kavrayıp, bunu mimarlıkta dönüştürücü bir güç olarak kullanmak yerine, popüler olana eklemlenen yaklaşımla, mimarlığın ilerleme sağlaması mümkün müdür?

1.5.2 Aldo Rossi

Robert Venturi'nin *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*'sinin Amerika'da yayınlandığı 1966 yılında, postmodern söylemin bir diğer temsilcisi Aldo Rossi'nin *Şehrin Mimarisi* kitabı da İtalya'da yayınlanmaktadır. Her iki kitap da, modern mimarlığın işlevselci tutumuna karşı durararak ortak bir özellik sergilemekle birlikte, temelde belirgin farklılıklar içermektedirler. Modern mimarlığın saf ve açıklıktan yana tavrına karşılık, mimarlıkta çok anlamlılık ve karmaşıklık düşüncesini savunan Venturi, bu düşüncenin pratikteki karşılığını, popüler kültürün isteklerinden beslenen bir biçimler mimarisi ile oluşturmaya çalışır. Rossi'nin *Şehrin Mimarisi* kitabı ise Peter Eisenman'a göre (2006) ''birçok açıdan Modern Hareket'in eleştirisi olmakla birlikte, aynı zamanda modernizmle ilgili, karşıt tutumların yol açtığı bir kararsızlığı da yansıtır. Rossi'nin modernizmin genel ideolojisiyle ilgili endişeleri olduğu gibi, modern mimarlığın özgül gayelerinin başarısızlığı konusunda da tereddütleri vardır. Rossi'nin modernizmle ilgili endişesi, modernizmin tasalarına duyduğu sempatinin içinden geçerek orada kırılarak yansır''. Bu anlamda Rossi'nin mimarisi, Venturi'nin tersine, biçimlerden önce düşüncenin alanında dolaşır. Rossi de modern mimarlığı yargılar, fakat bir çırpıda silip atmaz. Venturi'de olduğu gibi arkasında kalan boşluğu keyfiyen doldurulabilecek bir eğlence alanı gibi görmez. Aksine bu boşluk Rossi için heyecandan çok karamsarlık yaratır.

Rossi söylemini, özellikle modernizmle birlikte mimarlığın önemli bir problemi haline gelen kent üzerine kurmaktadır. Öyle ki, *Şehrin Mimarisi* ''doğrudan mimarlık üretimini hedefleyen bir tasarım metadolojisinden çok, kentin süregiden dinamiklerini anlama''ya yönelik bir çalışma olmaktadır (Özkaya, 2006). Rossi'nin ortaya koyduğu kuram, Avrupa'da ortaya çıkan Modern sonrası eğilimlerle birlikte düşünülmelidir.

Rossi'nin de içinde bulunduğu *La Tendenza* (neo-rasyonalist) akımı, mimarlığın özerk alanını tanımlayacak değişmez kuralların kentten ve mimarlığın kendi geçmişinden çıkarsanması gerektiğini vurgulamaktadır. Rossi'ye göre de şeylerin başlangıcından beri varolan bir 'öz', değişmez bir gerçeklik vardır. Şehrin Mimarisi'nden bahsederken ''zaman üstü bir tipolojinin değişmez kurallarını arıyordum'' (aktaran Bilgin, 1992) demektedir. Bu noktada Rossi için mimarlık kalıcılık ve bellek üzerine kuruludur denilebilir. Aracı ise tipolojidir. Fakat Rossi'ye (2006) göre tip, prototip gibi yalnızca tek bir biçimle özdeşleştirelemezdir, tip tam da o biçimi oluşturan öğe fikridir, ''mimarlık düşüncesinin kendisi''dir. O'na göre modernist mimarlar tipolojiyle birlikte asıl bu düşünceyi terketmiş ve işlevi ön plana çıkarmışlardır. Bu nedenle Rossi, modern mimarlığı, nesneyi yalnızca işlevine göre sınıflandırdığı için eleştirmekte, eleştirisini işlevleri değiştiği halde yıllardır var olan ve şehrin kollektif artifaktı haline gelen yapıları örnek göstererek desteklemektedir.

''Kentsel artifaktlarla ilgili bir tipolojinin kökeni yalnızca işlevse, bu artifaktların neden varlıklarını sürdürdükleri kolay kolay açıklanamaz. Bir işlev, daima zaman ve toplum içinde tanımlanmalıdır; ona sıkı sıkıya bağlı olan, daima onun gelişimiyle de bağlıdır. Sadece tek bir işlev tarafından belirlenen bir kentsel artifakt, bu işlevin açıklanmasından başka bir şey olarak görülemez. Gerçekte ise, işlevi zaman içinde yitip gitmiş öğeleri değerli bulmaya devam ederiz genellikle; bu artifaktların değeri çoğu zaman yalnızca biçimlerinde saklıdır, ki bu da şehrin genel biçiminin ayrılmaz bir parçası, deyim yerindeyse onun değişmez öğesidir. Çoğu zaman da bu artifaktlar, şehri oluşturan öğelere, şehrin kökenlerine bağlıdır ve onun anıtları arasında sayılır. Bu da kentsel artifaktların incelenmesinde zaman parametresinin önemini gösterir; süreklilik gösteren bir kentsel artifaktı tek bir tarihsel döneme bağlı olarak düşünmek, şehir biliminin en büyük yanlışlarından biridir.'' (Rossi, 2006)

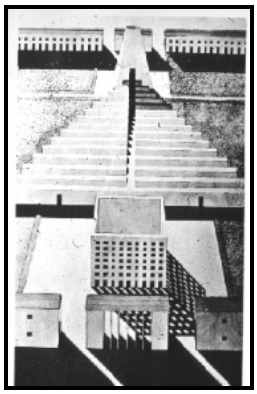
Rossi'nin kuramında kollektif artifaktlar, yani anıtlar, kalıcılık ve belleğin tamamlayıcısıdır. ''Her zaman mekanların insanlardan daha güçlü olduğuna inandım. Kalıcı imgeler bana göre gelip geçici olayların (insan etkinliğinin) yanında çok daha etkilidir'' diyen Rossi (2006) yapıya anıt değerini verenin tarihten gelen bir bellek olduğunu söylemektedir. Bir anlamda Rossi, mimarlığa zamandan ve mekandan bağımsız, simgesel bir değer yüklemektedir.

Rossi'nin tarihle kurduğu ilişki ise, Venturi'ninkinden epey farklı bir çizgidedir. Rossi'nin tip kavramı, Venturi'de olduğu gibi tarihsel öğelerin bir araya getirildiği eklektik bir biçimi ifade etmez, aksine, İhsan Bilgin'in (1992) söylemiyle, ''tipolojinin bir arada tuttuğu dağarcık çoğalmadan önceki ilk haline, kültürün şiddetine maruz kalmadan hemen önceki başlangıç noktasına, *arketiplerine* doğru çekilir''. Rossi mimarisi belki de bu nedenle karamsarlık barındırmaktadır. Olabildiğince az sayıda tipin, kendini tekrar ederek kullanıldığı Rossi yapıları, 182 metre boyunca hiçbir

yapısal hareket olmaksızın devam eden cephesiyle Gallaratese Konut Bloğu projesinde son noktasına ulaşır. Yapı postmodern mimariyle özdeşleşen eklektik cephenin aksine saf geometrik biçime sahiptir. Fakat, örneğin Corbusier'de olduğu gibi geniş açıklıklarla, yapıyı yerden kaldıran ince pilotilerle modern mimariye değil, gölgeyle dramatize edilerek, yapıya ağırlık kazandıran geniş kolonlar tercih edilerek klasiğe doğru evrilmektedir.

Şekil 2.9 : Aldo Rossi, Gallaratese Konut Bloğu

Rossi'nin ortaya koyduğu şehir kuramı, 1971 tarihli Modena Mezarlığı ve 1976 tarihli Chietti Öğrenci Yurdu projelerinde daha net okunmaktadır. Bu projeler, Gallaratese gibi tek bir blok yerine, yapılar bütüननünden oluşmaktadırlar. Rossi bu projelerinde bir anlamda ortaya koyduğu şehir kuramını yeniden kurmaktadır. Bu amaçla kentin gündelik yaşamının göstergeleri olan sıradan yapılaşmalar (*Şehrin Mimarisi'*nde konut bölgeleri üzerinden ele alır) ile kentsel hafızayı oluşturan anıtlar bir araya gelirler. Her iki projede de Rossi, olabildiğince saf geometrik formlarla anıtları tanımlar. Modena projesinde bir küp olan anıt, Chietti projesinde bir kuleye dönüşür. İhsan Bilgin'e (1992) göre, ''Bir adım daha öteye götürüldüklerinde artık mimari olmayacak, geometrik idelara dönüşecek olan bu kütleler sınırı geçmemelerini, kültürün, şehrin, hafızanın içinde kalmalarını ağır ve hantal duruşlarına, yerlerinden oynatılamazlıklarına borçludurlar.''



Şekil 2.10 : Aldo Rossi, Modena Mezarlığı

Rossi'nin kuramının Adolf Loos'la olan benzerliği dikkat çekicidir. Rossi'de Loos gibi, mimarlığı ''tarih-dışı'' bir öğe olarak görmekte, insan aklının yarattığı işlevci yaklaşımı eleştirmektedir. Üstelik Rossi, bu yaklaşımın yarattığı tahribata Loos'dan daha fazla şahit olmuştur. 1960'larda Rossi ve kuşağını tekrar geçmişe, tipoloji çalışmalarına yönlendiren de, işte bu modern mimarinin yeni bir şehir yaratma hayalinin başarısızlığı olmaktadır. Eisenman'a göre (2006), ''Rossi'nin kuşağı için artık bir kahraman, bir idealist olmak mümkün değildi; bu anı ve fantezi imkanı sonsuza kadar ellerinden alınmıştı. Hiçbir kuşak böyle bir umut duygusunu böyle bir kayıp duygusuyla izlemek durumunda kalmamıştı. Umut kaybının yarattığı boşluğu siniklik ve karamsarlık doldurdu.''

Postmodern mimarlık söyleminin iki temsilcisi Venturi ve Rossi'nin çalışmaları, bir anlamda modern sonrası yaşanan sürecin Amerika ve Avrupa'daki iki ayrı yönünü ortaya koymaktadır. Nasıl ki modernizm Avrupa'da doğmuş ise, postmodernizmin de kutsandığı yer Amerika olmaktadır. Avrupa'da ise, Eisenman'ın da belirttiği gibi ardında kalan boşluğun nasıl doldurulacağına dair karamsarca bir tutum olarak ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde bakıldığında Rossi ve çağdaşlarının modernizmin herşeyi değiştirmeden önceki noktaya, tarihin daha gerilerine yönelmeleri anlamını bulmaktadır. Tipoloji ve morfoloji, 1960'larda Avrupa mimarlığının üzerine kurulduğu temel kavramlar olmakta, kentlerin kalıcı ve geçici karakterlerinin ortaya konduğu bir çözümleme aracı olarak kullanılmaktadır. Fakat İhsan Bilgin'in (1992) de belirttiği gibi ''çözümlemek ile yaratmak arasında her zaman sorunlu bir ilişki, bir boşluk'' bulunmaktadır. Rossi bir yandan mimarlığın yalnızca basit bir işlev problemi olmadığını, düşünceler dünyasına ait bir eylem olduğunu ifade ederek modernizme eleştirel bir açılım sağlarken, yapıları tekrar eden öğelerin sürekli olarak yinelendiği bir imgeler dizisine dönüşmekte, zaman içerisinde kendi kendini tüketir hale gelmektedir. 1990'lara gelindiğinde, gitgide geçicilik ve belirsizlik üzerine kurulmaya başlayan bir dünyada, ısrarla kalıcılıktan, tipin sürekliliğinden bahseden Rossi'nin sesi artık daha az duyulur hale gelmektedir.

2. GÜNÜMÜZDE MİMARLIK SÖYLEMLERİ VE İFADE ETTİKLERİ

Yakın dönem dünya mimarisinde, modernin evrensellik iddialarından artık keskin bir kopuş görülmekle birlikte, postmodernden de bir uzaklaşma söz konusudur. Postmodern kültürü yansıtan mimari biçimlenme günümüzde artık geçerliliğini yitirmekte, yapılar farklı anlamlar yüklenmektedir. Bu anlamlar, günümüzü oluşturan sosyal bağlam ile mimarinin düşünsel çerçevesini oluşturmaktadırlar.

Postmoderniteyle ortaya çıkan toplumsal dönüşümlerin 1990'lar itibariyle belirgin bir hız kazanması, mimarlığın da kendini yeni referanslarla tariflediği bir dönemece girmesine neden olmaktadır. Bu referanslar, postmodern mimarların tarihselci kompozisyonlarına artık daha fazla yer vermemektedirler. Modern mimarlık döneminde olduğu gibi, bir üst dil yaratma çabasında da olmayan günümüz mimarlığında, farklılaşmış söylemler ve bireysel yaklaşımlar ön plana çıkmaktadır. Fakat bir yandan da, bu belirgin ayrıma rağmen, günümüz mimarlığı için ''ikinci modern'' gibi bir kavram da tartışılmaktadır.

Görüldüğü gibi, yakın dönem mimarlığı, içinde yer aldığı sosyal bağlamda değerlendirildiğinde, farklılaşmakla birlikte, geçmiş dönemlerle de bağlantı içerisindedir. Bu anlamda, bir önceki bölümde değinilen dönemler ve söylemler, günümüz mimarlığının tarihsel referanslarını oluşturmaktadırlar.

Tezin bu bölümü, günümüz mimarlık üretiminin kavramsal çerçevesini anlamaya yöneliktir. Bu amaçla, mimarlığın da bir parçası olduğu sosyal bağlam değerlendirilmekte, ve bu bağlamda ortaya çıkan günümüz mimarlık söylemleri ile geçmiş dönemler arasındaki ilişki ele alınmaktadır.

2.1 Günümüz Söylemlerine Yön Veren Dinamikler

Bernard Tschumi ve Irene Cheng'in derlediği, 2003 yılında Columbia Üniversitesi'nde bir araya gelen ve günümüzün önemli mimarlarından oluşan altmış kişilik bir grubun konferans bildirilerinin yer aldığı *21. Yüzyılın Başlangıcında Mimarlığın Durumu (The State of Architecture at the Beginning of 21st Century)* kitabı, günümüz mimarlığının söylemsel alanına dair dikkate değer bir kaynak oluşturmaktadır. Kitabın girişinde Tschumi ve Cheng (2003), ''Bugün mimarlık

pratiğiyle uğraşan bizlerin, kendimizi keyif verici koşullar içinde bulduğumuz söylenebilir. Mimarlığın içinde bulunduğu durum daha önce hiç bu kadar kutlanmamıştı. Mimarlar, medyanın tanrısal kahramanlığında başarılar elde edip, küresel ekonomi içerisindeki kentlerin imajlarını yeniden canlandırırken, kültürün titanyum tapınakları, şeffaf şaheserleri, günden güne her yerde belirir olmaktadırlar. 21. yüzyılda binaları artık neye göre değerlendireceğiz? Mimarlar, yapı sanatını geliştirmekten çok, kendi otobiyografilerini geliştirmekle mi meşgul olacaklar? Kamusal alanın ölümünün ve ilerici sosyal programların yok oluşunun yasını tutacak mıyız? Mimarlığın bugünkü alanı nedir?'' diye sormaktadırlar. Yakın dönemde sıkça tekrar edilen bu gibi sorular, günümüz mimarlığına dair belirgin bir karamsarlığı da ortaya çıkarmaktadırlar. Bu karamsarlığın, mimarlığın da içine düştüğü belirsizlik koşullarına verilemeyen cevaplardan kaynaklandığı düşünülebilir. Öyle ki, sürekli yazılıp çizilen, kongreler paneller düzenlenen bir ortamda, Tscumi ve Cheng (2003), ''Tarih boyunca mimarlar ve sanatçılar, zaman zaman tanımlayıcı, zaman zaman kuralcı, bazen de her iki şekilde birden, disiplinlerinin durumu üzerine yorum getirmişlerdir. Peki yeni nesil sesini nasıl duyuracak?'' diye sormaktadırlar. Belkıs Uluoğlu'na (2002) göreyse, ''herkes birşeyler söylemekte, ama aslında artık kimse kimseyi duymamaktadır.''

Aydınlanmayla ortaya çıkan, evrenin akıl yoluyla kavranılabileceği düşüncesi, bugün yerini evrenin sabit olmadığı ve bir canlı gibi sürekli bir değişim içerisinde olduğu, bir kaos ortamının var olduğu düşüncesiyle yer değiştirmektedir. Dolayısıyla bugünü belirleyen en temel kavram belirsizliktir. Fuksas, ''Kaos düzensizlik değil, aksine ''aşkın'' bir düzendir, bu durumda kesinliklerin karşısına belirsizlikleri koymalıyız'' demektedir. David Harvey ise, bu belirsizlik koşullarında ortaya çıkan mimarlık için, ''Kurgu, parçalanma, kolaj, eklektisizm ve bütün bunların dokularına işlemiş bir gelip geçicilik ve kargaşa duygusu günümüzün mimari ve kentsel tasarım pratiğinde hakim olan temalar olarak ortaya çıkar'' (Harvey, 2006) demektedir. Gerçekten de gelip geçici ve anlık olana yönelen bir mimarlık eyleminin varlığı gözlenmektedir. Habermas (1990) ise, ''gelip geçici, kaygan, anlık olana atfedilen yeni değer, dinamizmin kutsanmasının kendisi, kirletilmemiş, lekesiz ve istikrarlı bir şimdiki zamana duyulan özlemi ele verir'' demektedir. Habermas'ın bu sözü, sürekli bir gelecek tahayyülüyle yola çıkan mimarlığın artık geride kaldığını göstermektedir. Mimarlar artık, içinde bulundukları durumu tanımlama ve geleceğe aktarma gibi bir misyonu taşımamaktadırlar. Kısacası mimarlık, modern dönemde yüklendiği öncü olma rolünden vazgeçmekte ve yalnızca dış koşulllara bağlı bir eylem olmaktadır.

Günümüz mimarlığına dair bir kavrayış geliştirebilmek de öncelikle bu koşulların tanımlanmasını gerektirmektedir.

Bugün mimarlığın, çoğunlukla kentsel bir bağlamda ele alındığı görülmektedir. Mimarlık söylemleri de, kentlerin değişen koşullarıyla ilgilenmekte, ve bu koşulları tanımlama çabasıyla yeni bir sözcük dağarcığı oluşturmaktadır. Jenerik kent, kimliksiz kent gibi kavramlar mimarlık söyleminde sıkça yer almaktadır.

Kentlerin mimarlığın alanına girmesi, 19. yüzyılla birlikte gerçekleşmekle birlikte, bugünkü küresel kentin oluşumu 1990'lar itibariyle daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Kentler artık endüstriyel üretimin değil, bilgi ve enformasyon üretiminin gerçekleştiği merkezler haline gelmektedirler. Dolayısıyla örgütlenme biçimi de değişmekte ve 20. yüzyılın önerdiği bölgelere ayırma sisteminden çok uzak bir noktada durmaktadır. Ulaşım, yaşama, çalışma fonksiyonları artık bir arada, iç içe geçmiş bir haldedir. Öyle ki, günümüzün büyük ölçekli projeleri, tüm bu birimleri bir arada bulunduran çok fonksiyonlu (mix used) organizmalar olarak tasarlanmakta, bir anlamda kent içinde kent olmaktadırlar.

Bugün kentlerin geçirdiği dönüşüm, yeni bir toplumsal yapılanmayı da beraberinde getirmektedir. Üretimin merkezi olan kentler herşeyden önce, yoğun bir nüfus artışına sahne olmaktadır. MVRDV mimarlık ofisinin ortaklarından Winy Maas (2003), mimarlık pratiğini etkileyecek üst ölçekte konular olan kentlerin büyümesi ve göçleri, mimarların dikkate alması gereken konular olarak önermekte ve bu yeni kentsel oluşuma mimarların yeni tipolojiler geliştirip geliştiremeyeceğini sorgulaması gerektiğini vurgulamaktadır. Kentlerin belirsiz koşulların etkisinde, sürekli bir değişime açık hali, mimarlık söyleminde esneklik, değişebilirlik gibi kavramlarla karşılık bulmaktadır. Aslında bu kavramlar, temelde modern mimarlara kadar uzanmaktadır. Le Corbusier, Mies gibi modernist mimarlar da, yapılarında esneklikten bahsetmişlerdir. Corbusier'in daha önce de değinilen serbest plan, serbest cephe yaklaşımı, yapıya esneklik kazandırmayı amaçlamaktadır. Fakat günümüz mimarlarının kullandığı esneklik, modernistlerinkinden ayrılmaktadır. Modernistler, yapının kendi içinde belirli bir esneklik sağlamasını savunurken, bir yandan da kentsel yaşantıyı evrensel bir iddiada, değişmeyecek kabullerle ele almışlardır. Dolayısıyla yapısal üretimde sağlanan esneklik, mimarın ''son ürüne'' ulaşırken kullandığı bir esnekliktir. Günümüzde ise, mimarlar hiçbirşeyin sonsuza kadar aynı değeri korumayacağının farkındadırlar. Kentsel yaşamla özdeşleşmiş hız kavramı, herşeyin yapısını kısa sürede değiştirip dönüştürmesine neden olmaktadır. Günümüz mimarlarının bahsettiği esneklik, böyle bir dönüşüme ayak uydurabilmek olarak kavranmalıdır. Bu amaçla, mimarlıktaki en belirgin dönüşümün yüzeyde

yaşandığı söylenebilir. Postmoderniteyle birlikte, yapının aynı zamanda bir iletişim aracı olarak da kullanılabileceğinin farkedilmesi, günümüz mimarlarının yüzeyi, kentsel değişimlere uygun, farklı amaçlarla kullanılabilecek bir şekilde ele almalarını sağlamıştır. Teknoloji ve medya araçlarının da gelişimiyle, yüzey sürekli bir imaj akışının sağlanabildiği, farklı aktivitelerin gerçekleştirildiği canlı bir organizma haline gelmektedir. Fakat bugün hala en çok eleştirilen, postmodern mimarlık bölümünde de değinildiği gibi, tüm bu gelişmelerin çoğu zaman, mimarlıkta mekansal bir potansiyel olarak değil, yalnızca biçimsel bir strateji olarak kullanılmasına yöneliktir. Bu da mimarlığı, iki boyuta indirgeyen ve temel amacı olan mekan kavramını geliştirmeyi engelleyen bir durum yaratmaktadır.

Teknolojinin gelişimi, günümüz mimarlığını anlamaya yönelik bir diğer önemli girdi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nasıl ki endüstri ve makineleşme 20. yüzyıl kentini ve mimarlığını dönüştürdüyse, bugün de, enformasyon ve iletişim teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak, belirgin bir dönüşüm yaşanmaktadır. Gelişen bu teknoloji, yalnızca fiziksel mekanı değil, toplumsal yaşamı da etkilemekte ve gündelik pratiklere de yansımaktadır. Medyanın ve internetin gelişmesiyle birlikte, kentler artık gidilmeden de deneyimlenebilen mekanlar haline gelmekte ve fiziksel sınırlar ortadan kalkmaktadır. Fakat, bilgisayar başında oturarak, dünyanın bir ucundaki bir kentin sokaklarını gezebiliyor olmak fiziksel mekanı daha önemsiz yapmamaktadır. İnternet bir yandan kente dair her türlü bilgiyi vermekle, bir turizm etkinliğinin de önünü açmaktadır. Frank Gehry'nin tasarladığı Bilbao'daki Guggenheim Müzesi, internet ve medya aracılığıyla çok sayıda insana ulaşarak merak unsuru oluşturmuş ve önemli bir turizm etkinliğinin de önünü açmıştır. Burada, mimarlığın kentlerin ön plana çıkmasında önemli bir rolü olduğunu tekrar vurgulamak gerekmektedir. Küreselleşen kentler, uluslararası ortamda kendilerine yer edinebilmek adına, dikkat çekici imajlara ihtiyaç duymakta ve mimarlık da, bu ihtiyacı karşılamak adına son derece önemli bir araç haline gelmektedir. Teknolojik gelişmeler bu noktada tekrar devreye girmektedir. Gelişen bilgisayar programları ve teknolojik araçlar, mimarlığın hem temsili boyutunda, hem de üretim aşamasında belirli bir biçime bağlı kalma zorunluluğunu ortadan kaldırmakta ve böylece kentlerin ihtiyaç duyduğu dikkat çekici formlar oluşturulabilmektedir. Mimarlığın temsil boyutuna dair de farklı bir aşamada olunduğu söylenilebilir. Önceleri, yapının gerçekleştirilmeden önce, iletişime açılmasını sağlayan birer araç olan mimari temsiller, bugün kendilerine özerk bir alan kazanmışlardır. Bugün çoğu mimar, projelerini yalnızca temsili ortamda gerçekleştirmekte, fiziki bir oluşuma gerek duymamaktadır.

Teknoloji, mimarlar için çok büyük olanaklar sağlamakla birlikte, tüm bu gelişmeler yeni bir mekansal oluşumu gerçekleştirebilmekte midir? Teknolojiyi, mimarlık çalışmalarında farklı bir ele alışla kullanan Diller & Scofidio, mimarlığın hem sanatla olan sınırlarını zorlarken, hem de mimarlığın geleneksel arketiplerini teknoloji aracılığıyla bambaşka bir şekilde yorumlamaktadırlar. Mimarlar, ‘’acaba çağdaş proje programları, sosyal ivmelenme içinde itici güçlerini korumakta mıdır? Örneğin mimarlıkta, yeni kent kulelerinde fiber-optik kablolama kullanılması, sirkülasyon sistemlerinin yeni teknoloji ile biçimlendirilmesi gibi teknik kullanımlara rağmen, konstrüksiyonları ve mekan organizasyonlarında hala modernizmin tavrını benimsemeleri çok ilginçtir’’ (aktaran Dilekçi, 1997) söylemiyle, mimarlığın gelişen teknolojik olanaklarını mekan organizasyonu için dönüştürücü bir güç olarak kullanması gerektiğini vurgulamaktadırlar.

Şekil 3.1 : Teknolojinin Biçime Yansımaları, Frank Gehry, Guggenheim Müzesi
Şekil 3.2 : Teknolojinin Mekansal İçeriğe Yansımaları, Diller&Scofidio, Blur Projesi

Kentsel verilerin ve iletişim ve enformasyon teknolojilerinin de etkisiyle, toplumsal yaşamın ve gündelik pratiklerin de dönüşüme uğradığı belirtilmişti. Günümüzde kentsel yaşamda en belirgin etkinlik olarak karşımıza çıkan tüketim, çağımızın gündelik yaşam pratiklerinin temel belirleyicisi haline gelmektedir. Kentlerin küreselleşme sürecinde yaşadığı en büyük dönüşüm, tüketim eyleminin kentsel yapılanmanın belirleyici unsuruna dönüşmesidir. Günümüzde gitgide artan sayıda alışveriş merkezleri, eğlence merkezleri, çok fonksiyonlu konut kompleksleri yapılı çevreyi oluşturmakta, insanların sürekli bir tüketim eylemi içerisinde olmaları sağlanmaktadır. Modern mimarlığın konut ve iş yerleri arasında bağ kurmasını düşündüğü ulaşım aktivitesi, alışveriş merkezlerine göre planlanmakta, hatta ulaşımın kendisi alışverişe dönüşmektedir. Jean Baudrillard (2008) Tüketim Toplumu kitabına, ‘’Bugün tüm çevremizde nesnelerin, hizmetlerin, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçekliği var. Daha doğrusu, bolluk

içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok NESNELER tarafından kuşatılmış durumda'' sözleriyle başlamaktadır. Bu tespit bir tür iletişim değişimini vurgulamaktadır. Bugün insanlar, kullandıkları nesneler aracılığıyla iletişim kurmakta, neye sahip olduğu, ne giydiği, nerelere gittiği önem kazanmaktadır. Bu da, kentlerin de dahil olduğu bir markalaşma durumunu yaratmaktadır. Günümüzde kültürün bir meta haline gelmesi ile kentler, bu markalaşma sürecinde uluslarası sergiler, festivaller, bienaller gibi kültür aktiviteleriyle ön plana çıkmaktadırlar. Kentlerin marka araçları içerisinde mimarlığın olduğu da şüphesizdir. Fakat burada önemi vurgulanması gereken, markalaşan ürünün, yerini bir yenisiyle değiştirmesinin artık kaçınılmaz olduğu ve bunun da çok kısa bir sürede gerçekleştiğidir. Bugün hepimizin kullandığı cep telefonlarının, bilgisayarların son birkaç yılda ne kadar sık yeni modellerle yer değiştirdiği rahatlıkla gözlenebilmektedir. Mimarlığın da bu durumdan kaçamadığı bir gerçektir. Mimarlığı bir mekan yaratısından çok, bir tüketim objesi olarak gören yaklaşımların bir cep telefonundan farkı kalmamakta, modası geçtiğinde artık önemini kaybetmektedirler. Tschumi'nin 2003 yılında örnek gösterdiği ''titanyum tapınaklar''ı tasarlayan Frank Gehry'nin pek çok yerde tekrar ettiği bu yaklaşımı, 2009'a gelindiğinde artık tüketimin gelip geçiciliğine yenik düşmektedir.

Yukarıda değinilen, kentleşme, teknolojik gelişmeler, tüketim gibi günümüzün belirleyici unsurları, mimarlık pratiğine olduğu kadar, bu pratiğin düşünsel alanına da yansımaktadır. Bireyin ortaya çıkışı, Rönesans'la birlikte ele alınarak modernleşmenin başlangıcı olarak gösterilmişti. Günümüze ulaşana kadar kentlerin ve buna bağlı olarak mimarlığın geçirdiği dönüşümler elbette ki mimar kimliğini de dönüştürmüştür. Bugün mimar birey, geçmişte olduğu gibi içinde yer aldığı akımla, bir üst başlığın içinde anlamlanarak değil, tamamen kendi kişisel imajıyla var olabilmektedir. Bugün star mimarlık denilen bu mekanizma, Uğur Tanyeli'ne (2007) göre ''kültürün metalaşması süreciyle doğrudan bağlantılı''dır. Mimarların, günümüzün hız dünyasının gelip geçiciliğine karşı ayakta kalabilmeleri için, tasarım ve üretim süresinin uzunluğu nedeniyle, mimarlığın yapılı alanı yetersiz kalmaktadır. Bu noktada söylemler, bir anlamda, mimarların kendilerini sürekli gündemde tutabildikleri bir alan olmaktadır. Gelişen medyanın da aracılığıyla, bu söylemler her ülkeye kısa sürede ulaşabilmekte ve ortak bir dile dönüşmektedir. Tezin girişinde değinilen, çeşitlenen biçimsel yaklaşımlara rağmen aynılaşan kentler de böyle bir döngünün ürünü olmaktadırlar. Herkesin hepbir dilden eleştirdiği ''modern mimarlık kabusu'' geri mi dönmektedir? Winy Maas (2003), Dünya Ticaret Merkezi için, ofisi MVRDV'nin de proje hazırladığı yarışmayla ilgili olarak katılan bütün ofislerin benzer

temaları işlediğini vurgulamakta ve ‘’burkulan, sarılan, öpüşen kuleler.Hepsi de artan yoğunlaşma, büyüme, çok daha insanın yer alacağı bir gelecek tahayyülünü benimsemişlerdi’’ demektedir.

Mimarları ayakta tutan diğer bir alan da sanatla kurulan ilişkidir. Sanat, günümüzün bir kültür metası olmanın ötesinde, mimarların hep özlem duyduğu, mimarlık bir sanat mıdır mühendislik mi? sorusundaki, sanat cevabına da mimarları yaklaştırmaktadır. Her ne kadar mühendislik, modern mimarlığın simgesi olsa da, mimarların yüksek kültüre olan bağlılığı da yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bugün, mimarlar sanatsal aktiviteler aracılığıyla hem bu yüksek kültürü sürdürebilmekte, hem de mimarlık pratiklerinin sürekliliğini sağlayabilmektedirler. Bu ilişki, mimarların meşruluk aracına dönüşmesi nedeniyle zaman zaman eleştirilse de, sanatla kurulan diyalog, mimarlığın ‘’soyut’’ alanını geliştirmekte ve bir özgürleşme aracı haline gelmektedir. Fakat unutulmaması gereken, mimarlığın bu soyut alanın yanısıra somut bir yanı da olduğu ve gelişen soyut düşüncenin bu somut alana yansıması gerekliliğidir.

Görüldüğü gibi mimarlık ve mimar kimliği bir dizi dönüşümden geçmektedir. Buna bağlı olarak söylemlerin yapısının da değiştiği şüphesizdir. Söylemler bu çeşitlenen imaj bolluğunda, çoğu zaman yapıya anlam yüklemenin, biçimi ifade etmenin aracı olarak kullanılmaktadırlar.

Günümüz mimarlarından Rem Koolhaas ise, son derece yapısal örnekler üzerinden (yürüyen merdivenler, asansörler gibi) konuşarak, mimarlığın kendinden daha büyük bir dönüşümün içerisinde nasıl bir pozisyonda durduğunu açıklamaya çalışmaktadır. Bu anlamda çok sayıda metin de üreten Rem Koolhaas, dünyanın pek çok yerinde takip edilmektedir. Bugün belirli bir ideoloji ya da akımdan bahsedilemese de, bir kişinin söyledikleri büyük bir kitleyi etkileyebilmektedir. Son zamanlarda, hakkında çağımızın avangardı mı? Gibi yorumlar da gelen Rem Koolhaas, bir sonraki bölümde, güncel bir mimarlık söylemi örneği olarak ele alınmaktadır.

3. GÜNCEL BİR ÖRNEK OLARAK REM KOOLHAAS SÖYLEMİ

Mimarlık mesleğinin geçirdiği dönüşümlere koşut olarak bugün mimarlığın ne olduğuna, sınırlarının nasıl tanımlanacağına dair çok sayıda sorular sorulmaktadır. Zaman zaman, mimarlık ölüyor mu? kadar uç soruları da beraberinde getiren bu dönüşümlerin tanımlanması ve mimarlığın bu dönüşümler içerisinde kendisini yeniden konumlandırması mimarlık mesleği için önemli bir konu haline gelmektedir. Bu noktada, Rem Koolhaas dikkate değer bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Rafael Moneo'ya (2004) göre, son on yıllık süreçte teorik ve pratik bilgiler radikal bir biçimde değişmekte ve bu değişikliğin modelini Rem Koolhaas oluşturmaktadır. Koolhaas, bugün yaşanan belirsizlik durumunun farkında olarak, pek çoklarının yaptığı gibi bunu bir karabasan olarak görmekten çok, ''şimdi acaba kimliğimizi mi yitiriyoruz yoksa yeni kimlikler mi kazanıyoruz?'' (Koolhaas, 2001) diye sorgulamakta ve mimarlık mesleğinin ve mimarın bugünkü pozisyonunu yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Bu anlamda, Koolhaas yapılı pratiğinden daha öne çıkan, yazılı ve söylemsel yanıyla belirginleşmektedir. O'na göre hayat çok hızlı, mimari ise yavaştır. ''Hayatın hızını da düşünce sistemimizi ve sınırlarımızı değiştirerek yakalayabilir, performansı ancak bu şekilde yükseltebilirdik'' (Koolhaas, 2005) diyen Koolhaas'ın yazı yazmayı bu hıza yetişmek için daha iyi bir araç olarak gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Zaten kendisi de yazı yazmayı, ''mimarlığın inanılmaz katılığından ve oldukça kaba dünyasından kaçmak için'' kullandığını söylemekte, yazmayı insanın kendisini ''sürekli olarak yeniden keşfetme yollarından biri'' (Koolhaas, 2001) olarak gördüğünü belirtmektedir.

Şüphesiz ki Koolhaas, günümüzün yazan ve söylem üreten tek mimarı değildir. Bir önceki bölümde de değinildiği gibi, bugün söylemler mimarların gündemde kalarak meşruluklarını koruyabilmelerini sağlayan önemli bir araç haline gelmiştir. Fakat Koolhaas'ı diğerlerinden ayıran, ürettiği söylemin niteliğindedir. Koolhaas'ın söylemi, yapılarını destekleyen konseptler olarak çıkmazlar karşımıza, hatta yapılarının düşünceyi desteklediğini söylemek daha doğrudur. ''Bence hepimiz daha sosyolojik bir hayalgücü kullanmalıyız'' (Koolhaas, 2001) diyen Koolhaas, mimarları, mimarlığa kendinden daha büyük bir dünüşümün içerisinden bakmaya davet etmektedir.

Koolhaas'ın bu yönünün mimarlıktan önce, gazeteci ve sinemacı olarak geçirdiği deneyimlerle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Moneo'ya göre (2004) 21. yüzyılın ikinci

yarısını tarif edebilecek anlatım ve temsil tekniklerini Koolhaas sinema aracılığıyla keşfetmiştir. Mimarın bugün önemli bir başyapıt olarak nitelendirilen *S,M,L,XL* (1998) kitabı metnin arka plana atılarak imaj ve grafiklerin ön plana çıktığı bir çalışmadır. Koolhaas'ın bir diğer özelliği de, çalışmalarının ciddi bir araştırma ve analiz sürecinin ürünleri olmasıdır. Bu da gazetecilikten gelme bir alışkanlık olarak yorumlanabilmektedir.

Bu bölümde Koolhaas'ın söylemi, Aaron Betsky'nin gözlemine de dayanarak, üç alt başlıkta ele alınmaktadır. Betsky (2005) ''Koolhaas'ın projeleri birçok gündemden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, geç 20. yüzyıl kent miti hakkında yazmak veya çizmektir. İkincisi ise, çoğunlukla grafik olarak, post-urban, post-yerel 21. yüzyıl kentsel yığınlarına veya metropolüne ait imgelerle kompozisyonlar yaratmaktır. Üçüncüsü ise, mimar imgesinin tarihteki mimar prototipini ve bunun gelecekteki alternatifini öngörecek bir bilince sahip olmasıdır'' demektedir.

3.1 Akılla Uzlaşma

Rem Koolhaas'ı mimarlık ortamında önemli bir pozisyona taşıyan, 1978 tarihli *Delirious New York* çalışması olmaktadır. Çalışma, o tarihlerde eleştirilen modern mimarlık ve onun rasyonel tavrını yeniden yorumlamakta, modernliğin eleştirisinin aklın reddi olması gereken inanca karşılık, rasyonel olmanın mutlak doğru, ortak akıl gibi kabuller olmaksızın da gerçekleşebileceğini göstermeye çalışmaktadır. ''Manifestodan nefret edilen bir çağda bir manifesto nasıl yazılabilir?'' diye soran Koolhaas (1994) manifestoların ölümcül zayıflığının kanıtlanamazlığı olduğunu vurgulamakta ve Manhattan'ın ise zaten kanıtlanmış, yaşanmış bir manifesto olduğundan bahsetmektedir. Bu nedenle Koolhaas, modernist ütopyacıların ya da Rus Konstrüktivistlerin manifestolarını değil, orada duran, tamamen gerçek bir oluşumu kendine konu edinmektedir. Mimarın kendi sözleriyle *Delirious New York* ''geriye dönük bir manifesto'' (Koolhaas, 1994) olmaktadır.

Şekil 4.1 : Delirious New York'un kapak fotoğrafı: Manhattanizmin fetişleri gökdelen, grid ve anıtsallık tasvirleri

Kitabın yayınlandığı tarihlerde modernizme olan inancın yıkımı, kendini Rossi gibi tarihin gerilerine dönük bir arayışa ya da Venturi örneğinde olduğu gibi ticari bir pop kültürüne yönlendirmişken, Koolhaas modernizmle uzlaşmanın yollarını aramaktadır. Hal Foster (2005) ''Koolhaas ilkinin gerici tarihselciliğini de, ikincisinin ticari popülizmini de reddedebilir, postmodern tasarımın ortak reçetesi haline gelen pop tarihselci uzlaşmaya paye vermeyebilirdi. Bu, işin kolay kısmıydı. Asıl cesaret isteyen, o dönemde birçoklarının yaptığı gibi modernizme kara çalmak yerine, modernizmin örnek formunu göz ardı edilmiş bir epizoda yeniden yerleştirmekti'' demektedir. Meral Ekincioğlu da Rem Koolhaas'ı asıl dikkate değer kılanın 'Modern Mimarlık'ın hangi derslerden sınıfta kaldığını iyi gözlemleyerek bunları yeniden 'yorumlama' ve bu konuda 'sınırların nasıl ve nereye dek uzanabileceğini' iyi kestirebilen bir tavra sahip olması'' olduğunu belirterek Foster'ın görüşünü desteklemektedir.

Bu anlamda, *Delirious New York*'ta Koolhaas, modernizmle özdeşleşmiş grid gibi katı bir tipolojiyi ele alır. Koolhaas gridi New York'un oluşumunda önemli bir buluş olarak görmektedir. Çünkü bu şehirde grid, modernizmin hayal kırıklıklarının temelinde yatan bir tektipleştirmeyi değil, özgürlüğü doğurmaktadır. O'na göre (1994) ''gridin iki boyutlu disiplini, üç boyutlu anarşi için hayal edilemeyen bir özgürlük yaratmıştır. Grid, şehrin aynı zamanda hem düzenli hem akışkan, katı bir kaosun metropolü olmasını sağlayan düzen ve düzensizliğin yeni bir dengesini tariflemektedir.'' Koolhaas'ın tanımındaki düzen ve düzensizliğin birlikteliği, sabit ve değişken olanın bir aradalığına işaret etmekte ve Baudelaire'in modernite tanımını hatırlatmaktadır. Baudelaire'in tanımındaki diyalektik, New York'ta kendini grid plan ve bu planda meydana gelen gökdelen ikiliğinde göstermektedir.

Gökdelen Manhattan imgesinin kuşkusuz belirleyicisi olmakta ve Koolhaas'ın söyleminde de önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki, ''artık manifesto yok, müzakere yok, doktrin yok, yasa yok, planlama yok, ideoloji yok, teori yok'' diyen Koolhaas'a göre ''var olan tek şey ise sadece gökdelen''dir (Koolhaas, 1994). Koolhaas, gökdelenle birlikte New York mimarlığının artık bina tasarlama sanatı olmaktan vazgeçerek, en yükseği hayal eden fantazilerin karşılığı olduğunu belirtmektedir. Fantazinin gerçekleşebilmesi, teknolojik anlamda yaşanan bir gelişime de işaret eder. 1900'lerin başından itibaren New York'u şekillendiren gökdelenle birlikte, yürüyen merdiven, asansör, havalandırma gibi teknik icatlarla gökdelenlerin programları günden güne geliştirilmektedir. ''20. katta market, 40.katta tiyatrolar, 60'ta alışveriş merkezi, 80'de otel ve 100. katta büyük bir park, teras bahçesi ve havuz.'' (Koolhaas, 1994). Programı gelişen ve zenginleşen gökdelen artık kendisi tıpkı bir şehre dönüşmektedir.

Meral Ekincioğlu (2001) Koolhaas'la ilgili yazısında Jeffrey Kipnis'in sözlerine yer verir. Kipnis, ''son yüzyıldır mimarlıkta bazı değişimler yaşandığını, ancak Eisenman gibi bir ismin bunu felsefedeki yaşanan gelişmelere bağlarken, Koolhaas'ın asansör gibi mekanik bir sisteme bağlayabildiğini'' ifade etmektedir. Frederic Jameson'a (1992) göre de Koolhaas çalışmalarında, ''katı, rastlantısal ve anlamsız bir strüktürel biçimin dayatacağı farklılaşmanın görüntüsünü sunmaktadır''. Tek başına hiçbir içsel anlam taşımayan bu biçimler (asansör gibi), kendi etraflarında farkılaşmaya yol açmaktadırlar. ''Böylece strüktürel çerçevenin katılığı, serbest mekanlara zemin hazırlamaktadır'' (Jameson, 1996).

Şekil 4.2 : Manhattan'ın yaratıcıları kostüm balosunda gökdelenlerini taşırken, 1931

Koolhaas'a göre Manhattan, kentin kuruluşundan bu yana iki öğenin etrafında gelişmektedir. İğne ve küre metaforlarıyla tanımladığı bu öğelerden iğne, içi olmayan bir sembol, bir vurgu aracı iken, küre maksimum programı bir arada bulundurabilen

formu ifade etmektedir. Manhattan'ın tarihinde 1850'lerden bu yana ayrı ayrı kendini birçok kez gösteren bu iki öğe, nihayet gökdelen aracılığıyla bir araya gelmektedir. Gökdelen sayesinde farklı programlar tek bir kabuğun içerisinde yer alırken, aynı zamanda gökdelenin iğneyle özdeşleşen yüksekliği dikkat çekme unsurunu da sağlayabilmektedir. Bu noktada ''gösteri'' kültürünün, Venturi'nin teorisinden çok daha önce, Amerikan kentinin geleneğinde var olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

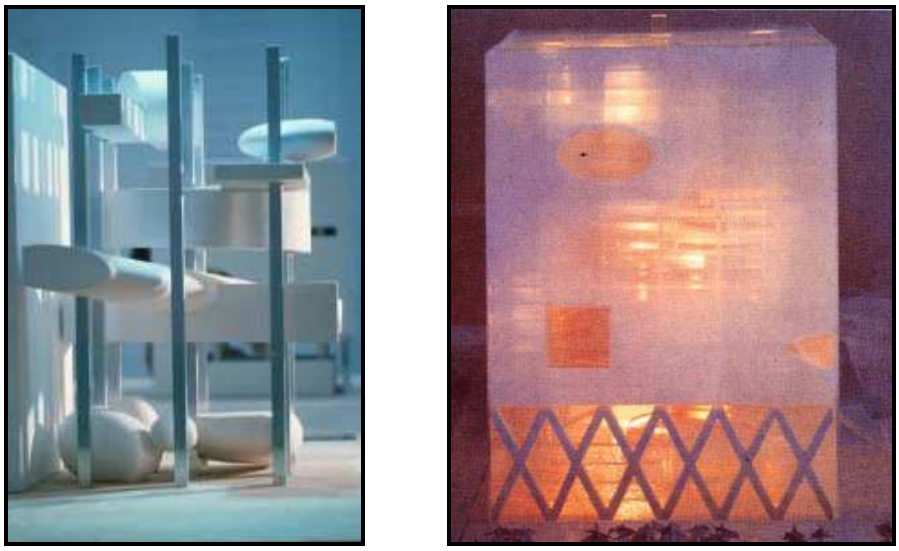
Koolhaas, *Delirious New York*'un bir bölümünü tamamiyle gökdelenlere ayırarak, bu formu gridle birlikte Manhattan'ın tarihsel öznesi haline getirir. Gökdelenin belirleyici form olmasıyla birlikte mimarlık da artık iki ayrı dalını geliştirmeye yönelmiştir; kentsel bir heykel olarak dış mekanın ele alınması ile, en modern teknolojilerin kullanımı sayesinde her an değişip yenilenebilecek programı ile iç mekanın ele alınması. İç ve dış mekanın ayrılması, form ve işlev arasında süregiden gerilime de kökten çözüm sağlamaktadır. Artık ne biçim işlevi izlemekte, ne de işlev biçime göre şekillenmektedir. Corbusier'in evinde otururken, şehrin iş merkezi olan gökdelenleri gören *Yarının Kenti* tasvirindeki (bknz.sf.25) gökdelen, burada konutu da, iş merkezini de, eğlence hayatını da birarada içine alabilen bir kabuğa dönüşmektedir.

Koolhaas'ın Manhattan'dan kendi çalışmalarına pay çıkardığı konu da işte bu kabuk ve program ikiliği olmaktadır. Manhattan gökdeleni, birbirinden farklı programların tek bir prizmanın içerisinde çeşitli şekillerde bir araya gelebildiği bir ''yığılma kültürü'' yaratmıştır ve Koolhaas bu kültüre bir anlamda hayranlık duymaktadır. *Deliriourus New York*'ta bu kültürü inceleyen Koolhaas, sonrasında *Büyüklük* adı altında bir kurama dönüştürür.

''Belirli bir kritik kütleyi geçince bir bina Büyük Bina haline gelir. Böyle bir kütle, artık ne tek bir mimari tavır tarafından, hatta ne de herhangi bir mimari tavırlar kombinasyonu tarafından kontrol edilebilir…büyüklük durumunda çekirdek ile zarf arasındaki mesafe, cephenin artık içeride olup biteni yansıtamayacağı noktaya varmıştır. Hümanist 'dürüstlük' umudu sönmüştür: iç ve dış mimarlıklar farklı projeler haline gelirler, biri programatik ve ikonografik gereksinimlerin değişkenliğiyle ilgilenir, diğeri kente bir nesnenin görünürdeki durağanlığını sunar'' (Koolhaas, 1998).

Koolhaas'ın projeleri de, sözünü ettiği biçimde, içinde yaşamın geçtiği katlar ve onları saran *zarflar (envelopes)* olarak belirmektedirler. Le Corbusier'in geliştirdiği *serbest plan* yaklaşımı, Koolhaas'ın çalışmalarında bir anlamda *serbest kesit* 'e dönüşür. Corbusier, yapıyı taşıyıcıdan özgür kılarak, mekan kurgusuna özgürlük getirir. Koolhaas ise, bu özgürlüğü, işlevi cepheden ayırarak düşeye yaymaktadır. Program Koolhaas için önemli bir girdidir ve programın farklı şekillerde ele alınması

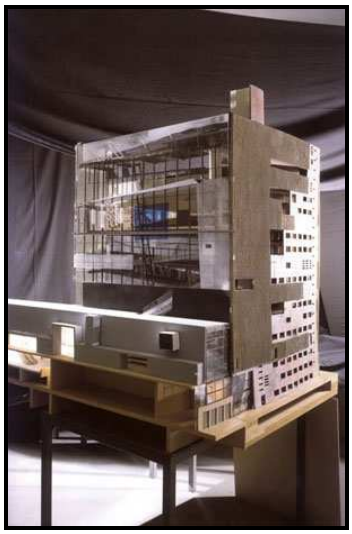
ve yorumlanması Koolhaas'ın çalışmalarında döşeme hareketliliği şeklinde kendini göstermektedir. Birbirinin ardı sıra hazırlanan üç projede, Belçika'daki Zeebrugge Deniz Terminali projesi (1989), Fransa Kütüphanesi (1989) ve Almanya'daki Karlsruhe Sanat ve Medya Merkezi'nde (1989) Koolhaas'ın *Büyüklük* kuramı biçime dönüşür. Her üç projede de, katı bir kabuk tarafından sarılma kurgusu yinelenir. İç mekanlarda ise önemli bir zihinsel sürecin izlerine rastlanmaktadır. Örneğin kütüphane projesinde, kütüphanenin bugünkü programına yönelik derin bir analiz görülür. Teknolojik gelişmelerle birlikte, kütüphaneler artık gidip kitap okunan bir bina olmaktan çok, bilginin internet ağı aracılığıyla sağlandığı bir enformasyon merkezine dönüşmektedirler. *S,M,L,XL*'de (1998) Koolhaas Marshall Berman'a da referansla, ''teknolojik gelişmelerin katı olan herşeyi erittiği günümüzde, klasik kütüphane tipolojisi üzerine gitmek saçma olurdu'' der. Talep edilen beş ayrı salon, boşluk içerisinde serbestçe yerleşmiş gibi duran katı formlarla tanımlanır. Her biri teknolojinin sınırlarının zorlandığı, farklı programları içeren bu formlar, kristal bir kütlenin (kabuğun, zarfın) içinde belli belirsiz bir yansımaya dönüşmektedirler. Koolhaas ''teknolojik'' kütüphaneye dair 1989'da uygulamaya dökemediği fikirlerini, 2004'e gelindiğinde Seattle Kütüphanesinde, bilgi akışını spiral ve rampa gibi birbirine akan kesintisiz elemanlarla destekleyerek gerçekleştirebilmektedir.

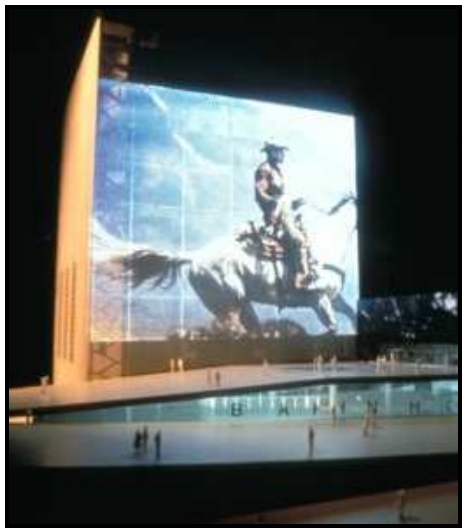


Şekil 4.3 : Rem Koolhaas, Fransa Kütüphanesi; iki ayrı proje haline gelen iç mekan ve kabuk ilişkisi

Karlsruhe Sanat ve Medya Merkezi'nde ise, sanatın üretim ve tüketim aşamalarını birbirine karıştırmak, üretimin de sergilenebilir olması gibi durumlar sorgulanmaktadır. Bu amaçla iç mekan, döşemelerin karşılıklı iki yüzeyde kurgulanan taşıyıcı sistem aracılığıyla strüktürden bağımsız hale getirildiği büyük bir hacimi ele almaktadır. 43x43x58 metrelik bu katı form, dış mekanda ise, iç mekana

dair imajların tüm yüzeye yansıtıldığı bir ekrana dönüşmektedir. Konu bir medya merkezi tasarlamak olduğunda, cephenin bir iletişim ekranı olarak kurgulanması sıradan bir çözüm gibi görünmekle birlikte, teknolojinin yeni mekansal kurgulara getirebileceği olanakların araştırılması Koolhaas'ın tüm projelerinde belirgin bir arayış olarak karşımıza çıkmaktadır.





Şekil 4.4 : Rem Koolhaas, Karlsruhe ZKM Medya ve Sanat Merkezi

Bugün Koolhaas'la ilgili yazılan hemen hemen tüm metinlerde, Koolhaas'ın 1980' lerde Dekonstrüktivist ilan edilmesine rağmen (1988 yılında Philip Jonhson tarafından New York Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen sergide Koolhaas Dekonstrüktivist olarak tanıtılır) ''modernizm''e daha çok referans veren bir noktada durduğunda uzlaşır. Oysa Koolhaas'ın çalışmaları katı formlar içerisine oturur görünmekle birlikte, modernizmin imgesinden çok uzaktadırlar. Aynı zamanda Koolhaas, modernizmin iç dış birlikteliğini de parçalarına ayırmaktadır. Öyleyse Koolhaas modernizmle nerede ve nasıl uzlaşmaktadır? Koolhaas, kendisi de kabuğun ayrı bir proje olarak ele alındığından bahsetse de, bugün mimarlığın yalnızca kabuğa indirgendiği bir imaj mimarlığını eleştirmektedir. Mimarlık giderek iki boyutlu hale gelmekte, kabuğa çekilmek uğruna ''mekan'' dışarıda bırakılmaktadır. Koolhaas'ın modernizmle uzlaştığı nokta da burada açığa çıkmaktadır. Koolhaas da tıpkı modern mimarlar gibi, değişen şartlara uygun mekansal düzenlemelerin yaratılmasını önemsemektedir. Bu anlamda yapılarında okunan kabalık, kendi sözleriyle ''şıklıktan, zarafetten, yumuşaklıktan ya da albeni ve çekicilikten yoksunluk'' (Koolhaas, 2001), bugün salt biçimin elindeki zafere karşı bir direnç yaratabilmek adına yapılan bilinçli tercihler olarak karşımıza çıkmaktadır. ''Benim için tayin edici olan, daha gerçek bir harekat üssü olarak modernleşme ile yeni türden bir ilişki kurmaya çalışmak. Operasyonda gerçek bir baz olarak modernizm'ı

kullanan bir program arıyorum'' (Koolhaas, 2001) diyerek modernizmi bir biçimin bildirimi olarak değil, bir taşıyıcı güç, bir yaklaşım olarak ele aldığını belirtmektedir. Hatta 1984 yılında tasarlanan Paris'teki Villa Dall'Ava projesi modern mimarlıkla özdeşleşen Villa Savoye göndermeleri kullanarak, pilotilerin çarpıtılması, cephede beyaz sıva yerine kaplama malzemesi kullanılması ve programın altüst edilmesi (terastaki havuz aracılığıyla) yoluyla mutlak biçimciliği bir anlamda eleştirmekte ve ondan sıyrılmaktadır.

Şekil 4.5 : Rem Koolhaas, Villa Savoye göndermeleri taşıyan Villa Dall'Ava projesi

3.2 ''Masumiyet Çağının Sonu mu?''

Manhattan üzerinden 20. yüzyıl kentini ele alan ve modernizmin reddedilen aklıyla uzlaşmaya çalışan Koolhaas, 1990'lar itibariyle daha güncel kent tasvirleriyle ilgilenmeye başlamakta, *Delirious New York*'ta heyecanla vurguladığı yığılma kültürüne kaşı artık daha mesafeli ve karamsar bir duruş oluşturmaktadır. 1990'larda küreselleşmenin dünya çapında hızını arttırmasıyla birlikte, Manhattan mimarisi, global mimarlık figürüne dönüşmekte ve Avrupa'dan Asya ve Afrika'ya kadar dünyanın her köşesine ihraç edilir hale gelmektedir. Bu yeni küreselleşme şartları içerisinde, mimarlık ve kent planlaması artık geleneksel kategoriler içerisinde tarfilenemez olmaktadır. Bir yandan da, Manhattan'da bir fantazi dünyası olarak kendini gösteren figürlerin, Asya veya Afrika ülkelerinde ne çeşit yansımalar bulacağı da yeterince irdelenmemektedir. Koolhaas, 1990 sonrası çalışmalarının temeline işte bu türden sorunları oturtmaktadır. ''Geleneksel kalıplarla tanımlanamayan kent kültürünün geçirdiği dönüşümleri belgelemek ve anlamak'' Rem Koolhaas'ın (2001) yeni misyonu olmaktadır.

Koolhaas, mimarlığı yalnızca biçim hedefli bir uğraş olarak görmekten çok, sosyal, ekonomik, teknolojik ve politik problemlerin birlikte ele alınıp çözümlenebileceği ortak bir havuza benzetmekte, mimarların günümüz toplumunu şekillendiren durumların, mimari ifadelerini oluşturması gerektiği üzerinde durmaktadır. Bu

ifadeler, Koolhaas'ın çalışmalarında mimarlığın temsili boyutunu ve sınırlarını da sorgulayan, görsel ve istatistiki analizlere ve metinlere dönüşmektedir.

Şekil 4.6 : *Content* kitabının kapağında politik, mimari, tarihsel ve sosyal öğeler grafik çalışma ile biraraya getirilir.

Koolhaas'ın 1995 tarihli *S,M,L,XL* kitabında, mimarın o güne kadar yapmış olduğu mimari çalışmaların geniş kapsamlı bir dökümü ve entellektüel anlamda da mimarlığın ve kentin dönüşümünün sorgulandığı metinler, yoğun bir grafik çalışması içerisinde kendilerini gösterirler. Koolhaas'ın grafiker Bruce Mau ile ortak çalışması olan bu kitap, tıpkı bir ansiklopedi gibidir. Fakat bu ansiklopedi, bilinenin aksine metinlerden çok imgelerle donatılmıştır. Aaron Betsky'e (2005) göre Koolhaas, tam bir imge projektörüdür. Koolhaas, medya ve görsel iletişimin günümüz toplumu üzerindeki etkilerinin son derece farkındadır. *S, M,L,XL* sunduğu imajlar aracılığıyla, tüm dünyada mimarlar arasında son derece popüler olan bir başucu kitabına dönüşmektedir. Bu sayede de, kitapta yer alan küreselleşme ve güncel kentsel duruma dair metinler de (Globalizatin, What Ever Happened to Urbanism?, Generic City) geniş kitlelere ulaşarak yeni bir kentsellik tartışmalarına zemin oluşturmaktadır.

Koolhaas, bugün mimarlığın geçirdiği dönüşümün ve mevcut kentselliğin küreselleşme süreciyle birlikte ortaya çıktığından bahseder. Küreselleşme mimarlık kuramını radikal bir biçimde değiştirmekte, geçmiş kavramlar üzerinden tanımlamayı imkansız hale getirmektedir. Küreselleşmenin pazar alanı kentler, artan nüfusu ve belirsizlik üzerine kurulu gelişimiyle öngörülemez bir biçimde değişmektedir. Bir önceki bölümde de ele alındığı üzere günümüzü belirleyen en temel kavramlardan birisi belirsizlik olmaktadır. Koolhaas da (1998) ''eğer yeni bir kentsellik olacaksa, düzen değil belirsizlik üzerine kurulacak'' demektedir. Fakat burada Koolhaas'ın belirsizliği nasıl ele aldığına değinmek gerekmektedir. Belirsizlik ve beraberinde

mimarlık söylemine giren kaos kavramı, Koolhaas'ın çalışmalarında biçime yönelik bir ifade olarak belirmez. Hatta Koolhaas mimarların belirsizlik, geçicilik ve uçuculuk gibi kavramları yapılarında vurgulamaya çalışmalarını son derece ironik bulmaktadır. Tafuri'nin kuramına da benzer bir ele alışla Koolhaas, mimarlığın doğası gereği bir tür kalıcılık ve otoriterlik üzerine kurulu olduğundan bahsetmekte, mimarların yapıyı geçicilik, belirsizlik gibi tam tersi yönde söylemlerle tanımlamaya çalışmasının pratiğin meşruluk zeminini sarstığını belirmektedir. O'nun belirsizliği daha geniş ölçekte, kentin geçirdiği değişimlerin yalnızca mimari tavır aracılığıyla kontrol edilemez olduğu, daha geniş bir perspektifte açığa çıkmaktadır.

Koolhaas, *What Ever Happened to Urbanism?* (1998) makalesinde kentselliğin artık yok olduğunu ve elimizde yalnızca mimarlık kaldığını söyler. O'na göre bugün mimarlık yapısal anlamda niceliksel bir artış yaşamakla birlikte, niteliksel olarak bir çöküş içerisindedir. Yine *S,M,L,XL* içerisinde yer alan *Jenerik Kent* makalesi tüm bu yapısal artış ve çeşitlenen biçimselliğe rağmen kentlerin gitgide kimliksizleşmesini vurgulamaktadır. ''Çağdaş havaalanları gibi çağdaş kentlerde hep birbirinin aynı mı?'' sorusuyla metne başlayan Koolhaas'a göre (1998), bir kenti jenerik yapan unsurlar şu şekilde sıralanmaktadır: Kimliksiz şehrin kamusal alanı boşaltılmış ve araçlara bırakılmıştır, kimliksiz kentte birbirine benzeyen havaalanları yer almaktadır, kimliksiz kentte nüfus katlanarak artmaktadır, kimliksiz kent parçalıdır ve kendini tekrar etmektedir, kimliksiz kentin dikey ölçeğini gökdelenler belirlemektedir, kimliksiz kent homojendir, belirli bir kimliği, merkezi ve geçmişi yoktur, vardı ise de ya silinmeye başlamış ya da turistik bir metaya dönüşmüştür. ''Kimliksiz kent, şehir planlamanın ölümünü sunar. Planlanmamış olduğu için değil. Ancak bu şehrin en tehlikeli ve keyif veren buluşu, planlamanın en ufak bir fark bile yaratmadığıdır. Işler kendi akışında yürür ve söylenecek tek söz budur.''

Çarpıcı tespitleri ve şok edici sözleriyle *S,M,L,XL*'in yarattığı etki de büyük olmaktadır. Kitabın basılmasından hemen sonra Koolhaas, 1995'te Harvard Üniversitesi Tasarım Enstitüsü'nde ders vermeye başlar ve tez öğrencileriyle birlikte yürüttüğü 'Kent Projesi' başlıklı bir araştırma projesi başlatır. Proje Koolhaas'ın kentsel dönüşümü belgeleme hedefini sürdürerek, farklı çalışmalar üzerine odaklanır. Her proje, görsel malzemesi yoğun, istatistiklerle desteklenen bir kitap haline getirilir. Bunlardan ilki olan, *Harvard Design School Guide to Shopping (Harvard Tasarım Enstitüsü Alışveriş Rehberi)* kenti tanımlayan gündelik yaşam pratiklerinden alışverişi ele almaktadır. Kitap Rem Koolhaas haricinde ondört yazarın makalelerini bir araya getirmekte, alışveriş merkezlerinin oluşumunda rol oynayan ve kesintisiz bir mekanın yaratılmasında etkin olan teknik icatlardan,

elektronik gelişmenin ve internet teknolojisinin yaratacağı yeni bir tür alışveriş türünü haber veren yaklaşımlara kadar çeşitli metinlere yer vermektedir. Koolhaas'ın metni ise *Junkspace (Atık Mekan)* kavramını ortaya atar. Atık Mekan, bir anlamda Koolhaas'ın Manhattan'da övdüğü herşeyin tersi olmaktadır. Küresel bir imgeye dönüşen Manhattan fantazisi dünyanın geri kalanında artık içi boş yavan bir mimarlık yaratmaktadır. Kitapta yer alan metinlerin hepsi de, alışverişin kent hayatının neredeyse tüm durumlarının yerini aldığı konusunda ortak bir fikre sahiptir;

''Alışveriş, belki de elimizde kalan son kamusal etkinlik biçimidir. Giderek daha da saldırganlaşan biçimler aracılığıyla, kent hayatının hemen hemen her alanına yerleşmekte, hatta bu alanların yerini almaktadır. Tarihi kent merkezleri, banliyöler, sokaklar, tren garları, müzeler, hastaneler, okullar, internet, hatta ordu, alışveriş mekanizmalarıyla, şekillendirilir oldu. Kiliseler cemaat kazanmak için alışveriş merkezlerini taklit ediyor. Hava alanları yolcuları tüketicilere dönüştüreli beri büyük kar elde ediyor. Müzeler hayatta kalabilmek için alışveriş mantığını örnek alıyor. Bir zamanlar alışverişe direnmeye çalışan geleneksel Avrupa kenti, şimdi Amerikan tarzı tüketimin aracı haline geldi. Perakende satış dünyasına tepeden bakan ''yüksek'' mimarlar, müzeler ya da üniversiteler tasarlarken alışveriş düzenlemelerini kullanmaktan geri kalmıyorlar. Hasta kentler, alışveriş merkezlerine daha da çok benzetildikleri planlamalarla ihya ediliyor…'' (aktaran Foster, 2005)

Şekil 4.7 : Fight Club filminde kimliğin alışverişle tanımlanır hale gelmesi tasvir edilir.

Koolhaas'ın Harvard'da yaptığı ve yine birer kitaba dönüşen diğer çalışmaları ise, hızlı bir kentsel inşaanın yaşandığı, Asya ve Batı Afrika ülkeleri üzerine olmaktadır. Batı'nın gözlerini çevirdiği Çin, Singapur, Lagos (ve sanırız ki bugün de bunları Dubai izleyecektir) gibi ülkeler, her yıl yüzlerce gökdelenin inşa edildiği, zaman zaman daha tamamlanmadan ömrünü dolduran yapıların yıkıldığı, son derece süratli seyreden bir değişim süreci geçirmektedir. Koolhaas, bu kentler üzerinden mimarlığın hayatın hızına yetişmek konusunda ne kadar yetersiz olduğunu bir kez

daha ifade etmekte ve ‘’mimarın önünde gerçekten imkansız bir iş var: Giderek artan keşmekeşi, istikrarlı bir mecrada ifade etmek’’ demektedir.(Koolhaas, 1998)

Koolhaas, Kent Projeleri’nde, sözünü ettiği keşmekeşi gözler önüne serer. Nüfusun nasıl katlanarak artacağını, alışverişin nasıl hayatlarımızın her anına kadar sızdığını, Manhattan fantazisinin nasıl da yalnızca boşluk üreten atık mekanlara dönüştüğünü her fırsatta dile getirir. Bu noktada, Koolhaas’ın sözünü ettiği, bu yeni kentsellik deneyiminin mimarlığı nasıl olmalıdır?’a dair bir cevap arayıp aramadığı tartışılabilir. Üzerine yazıp çizdiği ülkelerde kendisinin de eleştirdiği türden projeler gerçekleştirmesi (2000 yılından bu yana Koolhaas Asya ülkelerine 13’ü Çin’de olmak üzere 24 proje, Arap ülkelerine ise 9 proje geliştirmiştir) ya da alışverişi eleştirirken bir yandan da Prada gibi bir markanın projelerini çizmesi mimarın söylemi ve pratiği arasında çelişkili bir durum yaratmaktadır. Hal Foster (2005) Koolhaas’ı Baudelaire’nin *dandy* figürüne benzetmektedir. Dandy bir yandan ‘’sanat için sanat’’ı inşaa etmeye, sanatı özgürleştirerek her zaman yeniyi kurmaya çalışırken, bir yandan da airstokrat bir kişilik sergilemektedir. Foster’a göre de Koolhaas dandy’nin bu ‘’siyasi muğlaklığını’’ taşımaktadır. O’na göre bugün, piyasayla öyle ya da böyle uzlaşmamış bir siyaset hayal etmek imkansız görünmektedir. Bu noktadan bakıldığında Koolhaas’ın sözünü söyleyebilmek için sistemin içerisinde var olmaya ve dolayısıyla onunla uzlaşmaya ihtiyaç duyduğu düşünülebilir. Foster (2005) Koolhaas’ın bu tavrını ‘’sistemin mantığını kendi amaçları lehine kullanmak’’ olarak yorumlamakta, mevcut koşullara eleştirel yaklaşım getirerek yeni modeller üretebilmesini önemli bulmaktadır. Bu anlamda Koolhaas, mimar kimliğinin de farklı bir yorumunu oluşturmaktadır.

3.3 Disiplinlerötesi Mimar

Bugün Rem Koolhaas’ın mimarlık mesleği içerisinde kendine has bir mimar kimliği yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yazdığı manifester kitapları, kentler üzerine geliştirdiği eleştirel yaklaşımları ve analiz ve imgelere dayanan görsel çalışmaları ile Koolhaas, öznel bir duruş yakalamış görünmektedir. Herşeyin marka değeriyle ölçüldüğü günümüzde Rem Koolhaas da ortaya koyduğu bu duruşu ile, özellikle son dönem mimarlık ortamında epey hatırı sayılır kitlesi olan bir marka olmaktadır. Fakat Koolhaas, ne sansasyonel yapılar üreten ‘star mimar’ kategorisine, ne de düşüncenin sınırlarında dolaşan bir ‘teorisyen’ kalıbına sokulamamakta, mimarlık mesleği ve mimar için prototipini belki de kendi üzerinde topladığı yeni bir kimlik sunmaktadır.

Endüstri sonrası bilgi toplumunun ortaya çıkışıyla birlikte, hem mimarlık mesleği hem de mimar tanımının bir dizi dönüşümden geçtiği bilinmektedir. Bu dönüşümlerle birlikte, mesleği yeniden konumlandırmak mimarlık pratiğinin temel ihtiyaçlarından biri haline gelmiştir. ‘’Ben herşeyin, mimarlığın temel değerleriyle derin bir karşıtlık oluşturacak şekilde değişmesiyle ilgileniyorum. Görünürdeki başarısına rağmen, bence ‘’Mimarlık’’ tehlike altındaki bir marka, ben de onu yeniden konumlandırmaya çalışıyorum’’ diyen Koolhaas (aktaran Foster, 2005) mimarlığın mevcut bilgi alanının günümüz koşullarında artık yetersiz kaldığını ve mimarlığın daha geniş sınırlar içerisinden üretilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Koolhaas’ın 1975’te üç arkadaşıyla birlikte kurduğu şirketi OMA (Metropol Mimarlığı Ofisi) daha adından bile Koolhaas’ın çerçevesini ortaya koymaktadır. Ardından Manhattan’da Mimarlık ve Kent Çalışmaları Enstitü’sünde geçirilen zaman ve 1978’de yayınlanan *Delirious New York* ile Koolhaas, mimarlığı tarihsel, sosyal ve kültürel süreçlerle birlikte ele alan kentsel bir kapsama yerleştirmektedir.

Fakat kent, moderniteden bu yana mimarlık söylemine hiç de uzak olmayan bir araştırma alanıdır. Örneğin, Aldo Rossi’nin de *Şehrin Mimarisi*’nde doğrudan yapısal üretimden çok, kentin süregiden dinamiklerini kavramak ve mimarlığı da onun içerisinde konumlandırmak amacında olduğundan bahsedilmişti. Fakat burada Koolhaas’ı farklı kılan, Rossi gibi bir karamsarlıkla kendi içine büzülen, ve son noktasında kendi kendini anlatmanın ötesine gidemeyen bir mimarlık yerine sınırlarını zorlayan, genişleyen bir mimarlık önermesidir.

Bu amaçla, mimarlık neden ‘’taşlaşmış’’ bir bilgi alanı olan yapı üretimiyle sınırlı kalsın ki? Diye sorar Koolhaas (2005). Örneğin bugün mimar neden sadece gözlem yapan, düşünce üreten birisi olamasın? Özellikle mimarlık, günümüzün kalıcı olmaktan çoktan vazgeçmiş, herşeyi bir çırpıda sömürüp tüketen ağ (network) toplumunda bu taşlaşmış bilgisiyle yaşamın hızına ayak uydurmakta zorluk çekerken.

Koolhaas’ın özellikle 1990 sonrası işlerinde içinde bulunduğu dönüşümü kavramaya çalışırken, bu dönüşümün araçlarını da ne kadar iyi kullandığına şahit oluruz. Kuşkusuz ki bugün kentlerin içerisinde bulunduğu dönüşümün en büyük araçlarından biri gelişen medya teknolojileridir. Koolhaas da, eski bir gazeteci olarak fazla uzak olmadığı bu alanı kısa sürede mimarlık için önemli bir araca dönüştürür. 1995’te *S,M,L,XL*’le başlayan metinsel ve görsel şov, Harvard Tasarım Okulu’nda yapılan Kent Projesi çalışmaları, *Mutations* (2001) ve *Contents* (2004) gibi onu takip eden yayınlarla devam eder. Aaron Betsky (2005) Koolhaas’ı, ’’medya akıntısına

dalmış ve bir alternatif yaratarak kendi yolunu bulmuş; veri bazlı betimlemelerin manipülatörü, aynası ve efsane yaratıcısı'' olarak tanımlamaktadır. Fakat burada önemle durulması gereken, bugünkü medya akıntısı içerisinde sansasyonel yapılarıyla yüceltilen pek çok mimarın kısa süre içerisinde aynı akıntıya kapılarak yok olduğu bir durumda, Koolhaas'ın nasıl olup da bu akıntı içerisinde kendisine özerk ve görece kalıcı bir duruş tanımlayabildiğidir.

Burada belki de en önemli kıstas, Koolhaas'ın yapılarıyla öne çıkmaktan bilinçli olarak uzak durması olarak gösterilebilir. Herşeyden önce yapılarının kişisel bir imza değil, bir ekip işi olduğu vurgulanır. Hatta Koolhaas yapısal kararları çalışanlarına bırakmak konusunda da rahattır. ''Bence tüm akımların inanılmaz süratte bir dağılması ve yayılması var ortada'' diyen Koolhaas (2001), yapılarında bilinçli bir tercih olarak benzer eğilimli görüntülerden uzak durmakta, herhangi bir üsluba veya akıma dahil olmaktan sakınmaktadır. Böylelikle mimarlık üretiminin yenik düştüğü ''tüketim'' çarkının beklentilerinden kendisini kurtarmaktadır. Mimarlığın sınırlarını zorlamak, mimarın tek başına hakim olamayacağı büyüklükteki bölgeler veya olgular üzerine araştırmak ve yazmak yarattığı mimar kimliğinde daha önemli bir yer tutmaktadır. Yine Betsky'e (2005) göre Koolhaas'ın yapıları ''ne kadar ihtişamlı olsalar da, tasarladığı binaların başarısı veya başarısızlığı, mimarlığın geleceğine, mimarın yeni imgesi için oynadığı dengeleyici rolden daha az katkıda bulunmaktadır''

Koolhaas, bu amaçla 90'ların sonunda OMA'nın tersi olan AMO'yu (Mimari Medya Ofisi) kurmakta, farklı disiplinleri bir araya getiren bir araştırma ve tasarım stüdyosu olarak adlandırmaktadır. AMO üniversitelerle ve mimarlık medyasıyla sürekli bir ilişki içerisinde olarak Koolhaas'ın kültür endüstrisi içerisindeki konumunu da güçlü kılmaktadır. (AMO, Hollanda'lı mimarlık dergisi Archis ve Columbia Üniversitesi bünyesinde tasarım araştırmaları yapan C-lab biraraya gelerek 2005 yılında yayınlanmaya başlayan Volume dergisini çıkarmışlardır. Dergi ''Mimarlık kendisinin ötesine geçmelidir' sloganıyla yayınlanmıştır.)

''Ben hiçbir zaman gerçek anlamda bir mimar olmadım. Her zaman mimarlık mesleğinin çok aptalca tariflenmiş olduğunu düşünmüştüm. Film çekmekten mimarlığa geldim; o zamanlar çok eski ve çok sıkıcı bir alandı mimarlık. Fakat, aslında mimarlığın birçok kullanılabilir çeşitli bilgiye sahip olduğunu farkettim…Mimarlığın elinde çok farklı alanlarda pratiğini uygulayabilme özgürlüğü var; mesela reklam sektörü, emlak, politika ya da birçok konunun geliştirilmesinde rol oynaması gibi…'' diyen Koolhaas (2005), yapıları ile zaman zaman özel sektörün ''hizmetkarı'' günümüz mimarı olarak, zaman zaman kentleri ve olguları inceleyen bir

sosyolog olarak, zaman zaman da Avrupa Birliği'ne danışmanlık eden politik bir kimlik olarak karşımıza çıkmakta ve mimara bu ''herşeyi bilen adam'' kimliğiyle yeni bir misyon kazandırmaktadır. Betsky'e (2005) göre Koolhaas, ''şu anda dünyanın en ünlü ve en başarılı mimarlarından biri olarak, mimarın kendini herhangi bir mesleki pratiğe adamadan ne kadar efsanevi olabileceğini sorgulayan kıyılarda gezinmektedir.''

4. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Tez kapsamında, tarihsel süreç içerisinde, dönemini belirlemiş genel anlatıların sahipleri olan mimarlar ve söylemleri üzerinden, mimarlık düşüncesinin gelişimi irdelenmiştir. Herşeyden önce, mimarlığın kuramsal alanına dair daha derinden bir bilgi edinmenin amaçlandığı çalışmada, iki türden sonuç üzerinde konuşulabileceği görülmüştür.

Bunlardan birincisi, kıyas yolu ile mimarların söylemleri ve yaklaşımlarından birtakım benzerlikler veya farklılıklar çıkarılabileceği yönündedir. Örneğin tez içerisinde hemen hemen her mimar için en fazla üzerinde durulan kavramlardan birisi rasyonalite olmaktadır. Rasyonalite modern dönemde, açıkça amaç edinilen bir kavram olurken, postmodern dönemde üstü kapalı olarak mimarların yapısal işlerinde kendini göstermekte, Rem Koolhaas'ın söyleminde ise örtünün tekrar kaldırıldığı, bir tür uzlaşma aracı olarak görülmektedir. Daha milattan önce Vitruvius tarafından tasvir edilen ''her işin ehli'' mimar kimliği günümüze gelene kadar farklı zamansal aralıklarda tekrar etmekte, bu kimliğin tarihteki belki de en iyi temsilcisi Le Corbusier olurken, bugün de Rem Koolhaas için açıkça ifade edilebilir görünmektedir. Bir diğer benzerlik de, Gropius ve Koolhaas arasında kurulabilir durmaktadır. Gropius, döneminde yer alan diğer mimarların aksine, tasarımsal yanıyla değil, Bauhaus gibi bir kurumla özdeşleşen ekip başı, lider yanıyla bilinmektedir. Aynı şekilde Koolhaas da, kişisel bir tasarım çizgisinden uzak durmakta, OMA gibi bir ofisin lideri olarak daha çok metinlere ve araştırmalara odaklanmaktadır. Benzer bir ele alışla, Rossi'nin söyleminde yer alan arketip kavramına 18. yüzyılda Antoine Laguier'de de rastlanmaktadır. Bu türden daha pek çok kıyaslamadan bahsedilebileceği açıktır. Tez içerisinde de, yeri geldikçe bu türden benzerlik ve farklılıklara dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Varılabilecek ikinci ve belki de en önemli sonuç ise, yukarıda değinilenlere de dayanan daha geniş bir kavrayışı ortaya koymaktadır. Michel Foucoult *Kelimeler ve Şeyler*'de (2006), ''bu kadar çok farklı ve benzer şeyi hangi kimlikler, benzerlikler, benzetmeler mekanına göre hangi tablonun üzerinde dağıtma alışkanlığı edindik?'' diye sorar. Bu türden bir sorunun cevabı, mimarlık tarihinde, herşeyden çok zamansal türdeşlik şeklinde olmaktadır. Tarih, yalnızca zamansal bir ilerleme ile, çizgisel bir doğrultuda ele alındığında, dönemler içerisinde yer alan birbirinden farklı

olabilecek bir çok yaklaşım, ortak bir kabul çerçevesinde tanımlanır hale gelebilmekte, böylelikle, örneğin modernizm beyaz bir kutuya, postmodernizm de tarihsel eklektik cepheye kolaylıkla indirgenebilir olmaktadır. Konunun özneler üzerinden ele alınması ise, böyle bir indirgemeyi kırarak, birbirinden farklı modernliklerin ya da postmodernliklerin olabileceğini göstermiştir. Bu şekilde bakıldığında, modern dönemde ele alınan, örneğin Le Corbusier ve Adolf Loos'un aslında ne kadar da farklı hikayeler anlattığı, ya da Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin birbirinden bambaşka postmodernlikler tariflediği görülebilir olmaktadır. Aynı şekilde bu yaklaşım, keskin sınırlarla birbirinden ayrılan dönemlerin de uzlaşması anlamına gelmektedir. Bunun iyi bir örneğini, güncel bir örnek olarak ele alınan Rem Koolhaas, modernizm ve postmodernizmin bir nevi sentezini kurduğu Delirious New York çalışmasıyla ortaya koymaktadır.

Genel olarak, tarihin, özneler üzerinden ele alınan bir bakışla, kalıplaşmış ve çoğu zaman biçimin ortaklığında temellendirdiğimiz mimarlıktan daha fazlasını kapsadığı görülmüştür. Böylesi bir bakışa, özellikle biçimin sonsuz çeşitlenmesinin yaşandığı günümüzde daha fazla ihtiyacımız olduğu düşünülmektedir. Mimarlık, biçimsel benzeşime dayalı belirgin bir akım kuramadığı noktada belirsizliği, kaosu ortaya atmıştır. Oysa ki Koolhaas'ın da belirttiği gibi bugünkü kaos biçimden çok daha fazlasını içermektedir. Mimarlığın, kendisini böylesi bir sınıflandırmadan kurtardığında, çevresinde olan biteni anlamlandırmakta ve kendisini de bunun içerisinde konumlandırmakta daha duyarlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Adorno, T., 1984, Aesthetic Theory, çev. Lenhardt, C., Routledge, Londra, www.books.google.com, Alıntılama Tarihi: 20.03.2009

Baudrillard, J., 2008, Tüketim Toplumu, çev. Deliceçaylı, H., Keskin, F., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bauman, Z., 1996, Yasa Koyucular ile Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entellektüeller Üzerine, çev. Atakay, K., Metis Yayınları, İstanbul.

Benevolo, L., 1981, Modern Mimarlığın Tarihi 1.Cilt Sanayi Devrimi, Çevre Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W., 1985, The Work of Art in The Age of Mechanical Reproductin, *Illuminations* içinde, s.217-251, der. Arendt, H., New York.

Berman, M., 2006, Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, çev. Altuğ, Ü., Peker, B., İletişim Yayınları, İstanbul.

Betsky, A., 2005, Rem Koolhaas: Modernizmin Buzdağındaki Manhattanizm Ateşi, çev. Yıldız Şevin, Betonart, 2005/6, s.38-45.

Bilgin, İ., 1992, Aldo Rossi'de Akıl ve Hafıza, Defter, 1992, sayı:18, s.47-75, Metis Yayınları, İstanbul.

Bilgin, İ., 1999, Serbest Plan, Serbest Cephe, Serbest Ev, Cogito, 1999, sayı:19, s.144-157 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CIAM, 1991, Atina Tüzüğü: İlkeler, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.117-124, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Colquhoun, A., 2002, Modern Architecture, Oxford University Press, Oxford New York.

Conrads, U., 1991, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, çev. Yavuz, S., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Constant, N., 1991, Yeni Babilon, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.154-155, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Curtis, W.J.R., 1996, Modern Architecture Since 1900, Phaidon, Londra.

Debord, G., 1991, ''Durumcular'': Uluslararası Manifesto, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.150-151, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Dilekçi, D., 1997, Yüzyıl Sonu Modernite Kavramı, İTÜ Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Doesburg, T., 1991, 'De Stijl'': Yaratıcı İstemler, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.50, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Eisenman, P., 2006, Hafıza Evleri: Analoji Metinleri, *Şehrin Mimarisi* içinde, Kanat Yayınları, İstanbul.

Ekincioğlu, M., 2001, Geleceğe Dair (Olası) Birkaç İpucu, *Çağdaş Dünya Mimarları – Rem Koolhaas* içerisinde, Boyut Yayınları, İstanbul.

Foster, H., 2005, Tasarım ve Suç, çev. Gen E., Betonart içerisinde, 2005/6, s.26-35.

Foucoult, M., 2006, Kelimeler ve Şeyler, çev. Kılıçbay, M., A., İmge Yayınları, Ankara

Gropius, W., 1991, Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.36-40, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Gropius, W., 1991, Bauhaus Üretiminin İlkeleri (Dessau), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.80-81, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Gürer, T., K., 1995, Mimarlıkta Söylemin Temsili Belirlemesi ve İki Yirminci Yüzyıl Örneği: Pürizm ve Neo-Plastisizm, İTÜ Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Habermas, J., 1990, Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje, *Postmodernizm* içinde, der. Zeka, N., Kıyı Yayınları, İstanbul.

Harvey, D., 1990, Postmodernliğin Durumu, çev. Savran, S., Metis Yayınları, 2006, İstanbul.

Heynen, H., 1999, Architecture and Modernity, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Jameson, F., 1990, Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, *Postmodernizm* içinde, der. Zeka, N., Kıyı Yayınları, İstanbul.

Jameson, F., 1996, Zarflar ve Kovuklar: Post-Sivil Toplumun Mekanı, Mimarlık, 1996/271, s.16-19, İstanbul.

Koolhaas, R., 1994, Delirious New York, Monacelli Press, New York.

Koolhaas, R., 1998, Bigness*, S,M,L,XL* içinde, Monacelli Press, New York.

Koolhaas, R., 1998, What Ever Happened to Urbanism*, S,M,L,XL* içinde, Monacelli Press, New York.

Koolhaas, R., 1998, S,M,L,XL, Monacelli Press, New York.

Koolhaas, R., 1996, Conversations With Students, Princeton Press, New York.

Koolhaas, R., 2001, Koolhaas ile Konuşma, *Çağdaş Dünya Mimarları – Rem Koolhaas* içerisinde, der. Ekincioğlu M., 2001, Boyut Yayınları, İstanbul

Koolhaas, R., 2005, Koolhaas ile Söyleşi, der. Tan, P., Kanıpak, Ö., İstanbul, *www.arkitera.com*,

Köksal, A., 2003, Venturi ve Scott Brown Yeniden Bakmak, Arredamento Mimarlık, 2003/01, s.96-97.

Le Corbusier, 2007, Bir Mimarlığa Doğru, çev. Merzi, S., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Le Corbusier, 1991, Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.83-84, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Loos, A., 1991, Süsleme ve Suç, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.8-12, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Maas, W., 2003, Towards an Urbanistic Architecture, *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century* içinde, der. Tschumi, B., Cheng, I., Monacelli Press, New York.

Meyer, H., 1991, Bina Yapımı, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s.99-102, der. Conrads, U., çev. Yavuz, S., Şevki Vakfı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Moneo, R., 2004, Theoretical Anxiety and Design Strategies In The Work of Eight Contemporary Architects, MIT Press, Cambridge.

Oackman, J., 1993, Architecture Culture 1943-1968, Rizzoli, New York.

Özkaya, B., T., 2006, Aldo Rossi ve Şehrin Mimarisi, *Şehrin Mimarisi* içinde Önsöz, Kanat Yayınları, Eylül 2006, İstanbul.

Öztürk, M., Şubat 2005, Sine-masal Kentler Modernitenin İki ''Kahraman''ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme, Don Kişot Yayınları, İstanbul.

Pevsner, N., 1970, Avrupa Mimarisinin Anahatları, İ.T.Ü Matbaası, İstanbul.

Porthogesi, P., 2005, Yeni Bir Rönesans, Arredamento Mimarlık, 2005/04, s.51-58.

Robins, K., 1999, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, çev. Türkoğlu, N., Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul.

Rossi, A., 2006, Şehrin Mimarisi, çev. Gürbilek, N., Kanat Yayınları, İstanbul.

Roth, L., M., 2002, Mimarlığın Öyküsü, Akça, E., Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Rykwert, J., 1988, ''Introduction'', Translation of Alberti De re Aedificatoria ''On The Art Of Building in Ten Books'' MIT Press, Massachusetts.

Söylem, 1986, Büyük Larousee Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Gazetecilik, İstanbul.

Şentürk, L., 2005, Evrensel Bir Ölçü İddiası, Modulor, Betonart, 2005, sayı 7, s.76-83.

Tafuri, M., 1996, Architecture and Utopia, MIT Press, Cambridge.

Tanju, B., 2002, Adolf Loos Üzerinden Bir Okuma: ''Modern'' Mimarlık ve Gelenek, Arredamento Mimarlık, 2002/01, s.46-48.

Tanju, B., 2003, Mimarlık ve Toplumsal Sorumluluk, Arredamento Mimarlık, 2003/03, s.53-55.

Tanyeli, U., Haziran 2002, Gropius Kariyerinin Öznel Gerekçeleri, *Walter Gropius ve Bauhaus* içinde, s.9-13, der. Togay, N., Boyut Yayınları, İstanbul.

Tanyeli, U., Eylül 2003, Modernizmin Sınırları ve Mimarlık, *Modernizmin Serüveni* içinde, s.63-71, der. Batur, E., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tanyeli, U., Haziran 2004, Mimarlık Ürünü Ne Söyler, www.arkitera.com, Alıntılama Tarihi: 25.04.2009

Tanyeli, U., Haziran 2007, Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000, Garanti Galeri Yayınları, İstanbul.

Tschumi, B., Cheng, I., 2003, The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century, Monacelli Press, New York

Uluoğlu, B., Ocak 2002, Mimarlık Bilgisinin Çifte Kimliği ve Kavramsallaştırılış Biçimi Üzerine, *Mimarlık ve Felsefe* içinde, der. Şentürer, A., Ural, Ş., Atasoy, A., YEM Yayınları, İstanbul.

Venturi, R., 1977, Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Venturi, R., 1991, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Vitruvius, 2005, Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad:	Dilara Has
Doğum Yeri ve Tarihi:	1984, Bursa
Lise:	Bursa Gazi Anadolu Lisesi
Lisans Üniversite:	Dokuz Eylül Üniversitesi
İletişim:	dilarahas@gmail.com