

154679

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**“MODERN MİMARLIK”IN
TEMELLENDİRİLMESİ PROBLEMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Mimar Mehtap SERİM
502011198**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 26 Nisan 2004

Tezin Savunulduğu Tarih: 24 Mayıs 2004

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Günkut AKIN

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Semra AYDINLI

Doç. Dr. Bülent TANJU (YTÜ)

MAYIS 2004

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim süresince, bana yol göstermek yerine zaten bir yolda olduğumu hissettiren, zaman zaman birer sayıklamaya varan sözlerimi sabırla dinleyen ve onları benim için anlaşılır düşüncelere dönüştüren danışman hocam Prof. Dr. Günkut Akın'a, benzer bir sabrı bana lisans eğitimimden beri gösteren ve yüksek lisansta da desteğini esirgemeyen hocam Doç. Dr. Bülent Tanju'ya, başta kardeşim Sema Serim olmak üzere aileme çok teşekkür ederim.

Mehtap SERİM

Mayıs 2004

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. ARACA GÖLGE DÜŞMESİ; GEREKÇENİN İCADI	4
2.1. Stil ve Düzen Problemi	7
2.2. Teorinin Metafora Dönüşmesi	9
2.3. Bir ‘Ek’ Olarak Süsleme	13
3. GEREKÇE ÜRETMENİN GEREKLİLİĞİ	20
3.1. Gerekçe Üretimi Konusunda Bir Usta: Le Corbusier	21
3.2. Le Corbusier’nin “Boş Çerçeve”leri	24
4. ARACIN GEREKÇEYE DÖNÜŞMESİ VE GEREKÇENİN GEREKSİZLİĞİ	30
4.1. Modernizm’in “Karşıt”ını Kurmak	32
4.2. Modernizm ile Temellenmek	35
4.3. Mimarlığı “Zayıf”latmak	38
5. SONUÇ	42
KAYNAKLAR	44
ÖZGEÇMİŞ	47

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1. Claude Perrault, Histoire des Animaux, 1671.	6
Şekil 2.2. "... Ve Vignola -sonunda- bitirildi! Teşekkürler! Zafer!" (Le Corbusier, <i>Le poème de l'angle droit</i> , Paris, 1955).	8
Şekil 2.3. "Bu mimarlık değil, bunlar stiller." (Le Corbusier, <i>Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme</i> , Paris, 1930)...8	
Şekil 2.4. Hans Schlechta, "Apartman Binası, Cephe detayı, Okul Projesi. I. Yıl", Viyana, 1901.	11
Şekil 2.5. Otto Wagner, Apartman Binası (Majolica Evi), Wienzeile 40, Viyana, 1898.	11
Şekil 2.6. O.Wagner, Postsparkasse (Posta Tasarruf Sandığı),Viyana, 1904-1912. (Fotoğraf: G.Akın).....	12
Şekil 2.7. Postsparkasse cephe detayı. (Fotoğraf: G.Akın).....	12
Şekil 2.8. Alman Agrar- und Industriebank, Prag, yenileme öncesi.	15
Şekil 2.9. Alman Agrar- und Industriebank, Prag, yenileme sonrası.	15
Şekil 2.10. Dom-ino System, Le Corbusier, 1914.	16
Şekil 2.11. İlmek (knot), Gottfried Semper, (Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, 1860-63).	16
Şekil 2.12. A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin 'L'art décoratif d'aujourd'hui'den bir sayfa, 1925.	18
Şekil 3.1. Le Corbusier, Cap-Martin'deki stüdyosu, 1952.	23
Şekil 3.2. Le Corbusier; Vers une Architecture, 1923; Urbanisme,1924; L'art Décoratif d'aujourd'hui, 1925; La Peinture Moderne, 1925.	24
Şekil 3.3. Le Corbusier, The City of Tomorrow'dan (Urbanisme), 1924.	26
Şekil 3.4. Le Corbusier, Heide Weber Pavyonu, Zürih, 1965-67.	27
Şekil 3.5. Le Corbusier, Heide Weber Pavyonu için renk çalışması, 1964.	28
Şekil 3.6. Şandigar Belediye Binası için hazırlanan goblenlerin birleştirilmesi, 1960.	28
Şekil 3.7. Le Corbusier, Josephine Baker ve diğerleri, 1929.	29
Şekil 4.1. Venturi ve Rauch, Allen Memorial Sanat Müzesi ek yapısı, Oberlin,Ohio, 1976.	33
Şekil 4.2. Peter Meyer, <i>Moderne Architektur und Tradition</i> 'dan, Zürih, 1927.....	34
Şekil 4.3. Franz Schuster, Der Stil unserer Zeit, Viyana, 1948.	34
Şekil 4.4. Zaha Hadid, Vitra İtfaiye Merkezi.	37
Şekil 4.5. John Hejduk, Architectures in Love'dan, 1995.	40
Şekil 4.6. John Hejduk, 'Temelleri Düzeltmek' çalışmasından, 1995.	40

“MODERN MİMARLIK”IN TEMELLENDİRİLMESİ PROBLEMİ

ÖZET

Sanat, 18. yüzyılla bilgi dünyasında meydana gelen bölünme ile herhangi bir işlevden yalıtık ve hayattan uzak bir anlam kazanmış oldu. Varoluş nedeninin kökleri artık hayatta bulunamayan sanat kavramı için kuramsal düzlemde üretilen yeni gerekçeler, yaratıcı etkinliğin gerçekleştirilebileceği yeni bir zeminin sınırlarını tariflemeye kullanıldı. Bu anlamda iki yüzyıllık geçmişi olan modern sanatın tarihi yaratıcı etkinliğin gerekçelendirilmesinin tarihi olarak yorumlanabilir. Sanatın konumlandırılması probleminde gerekçeler özellikle doğa bilimlerinin ilkelerine ya da yararlılık anlatısına dayanır. Çünkü bu bilgi türlerinin genellikle daha ikna edici, akla hitabeden gerekçeler sunduklarına inanılır.

Mimarlık her ne kadar barınma işlevinin karşılayıcısı olarak bir ayağını hayata bassa da onun sanatsal yanı ve 19. yüzyıl ile özerk bir disiplin olmak için attığı adımlar mimarlık için de soyut düzlemde üretilen gerekçeleri gerekli kılmıştır. Bir anlamda modern sanat ilkelerinin hakim olduğu dünyada, mimarlığın yararlı yanı kendi meşruiyetini sağlamak için yeterli değildir.

Bu çalışma ile 19. yüzyıldan günümüze mimarlığı meşrulaştırmada kullanılan gerekçelere ve onların çoğalarak neredeyse yok olmalarına kadar varacak olan süreçte yaklaşılmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümle varolmak için geçerli bir gerekçesi kalmayan bir yapı parçacığı olarak süslemenin, mimari üründen dışlanması üzerinde durulmaktadır. Süslemenin de ötesinde biçimin öze ulaşmada bir engel olarak değerlendirilmesinin ve mimari biçimin üstesinden gelinmesi gereken bir kabuk olarak yorumlanmasının çıkış noktalarına değinilmektedir. Özellikle gelişen teknoloji, 19. yüzyılla mimari biçimin içeriğini tanımlamada önemli görevler üstlenmiştir. Onun ölçüt koyuculuğu ile belirlenmiş olan unsurların dışında kalan biçim parçacıkları içerikte uzantıları kalmadıkları gerekçesi ile yapı bütününden uzaklaştırılmıştır. Bunun dışında içeriğe karşılıkları yerleştirilmiş olan yeni biçimler ve malzemeler yeni mimarlığın oluşturulmasında önem kazanmıştır.

Modern Mimarlık için güçlü birer temele dönüşecek olan gerekçelerin 19. yüzyılla belirginlik kazanmasından bahsedildikten sonra, üçüncü bölümle bu temelleri çok iyi kullanan aynı zamanda da dönüştürebilen bir isim olarak Le Corbusier’in çalışmaları üzerinde durularak, gerekçelendirmenin kanıksandığı ve neredeyse kaçınılmaz olarak görüldüğü bir dönem olarak Modern Mimarlık’ın anlayış biçimi ele alınmaya çalışılmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısıyla postmodern mimarlık modern mimarlığın üzerinde konumlandığı güçlü temelleri sarsmaya çalışır. Bu anlamda son bölümle postmodern mimarlığın yeni temel arayışlarından bahsedilmektedir. Postmodern mimarlık modern mimarlığın gerekçelerini tersine çevirerek ve çoğaltarak kendisi için yeni bir zemin tesis etmeye çalışır. Ancak her yeni gerekçenin eskisi ile aynı akıbete sahip olacağını akılda tutarak, temellendirmenin gereksizliğine de ifade etmiş olur. Bu durum mimarlık da dahil epistemolojik dizgelerle oluşturulmuş birçok bilgi alanının sonu olarak değerlendirilebilir.



THE PROBLEM OF GROUNDING THE “MODERN ARCHITECTURE”

SUMMARY

In 18th century the split in epistemology, art has gained a position that is lack of functional and practical viewpoint. Since then art has not derived its existential roots from daily life. Reasoning in theoretical field became the new ground in creative activities. In this sense, the history of modern art which has a background for two century can be evaluated as the history of reasoning. In the problem of locating the art, reasoning based on the principles of natural sciences and narrative of utility. Because natural sciences and narrative of utility uses more convincing principles.

Although architecture is very related with dwelling problems, its artistic side and its enterprise for autonomy in 19 century required a kind of reasoning in abstract theoretical field. In a world that is constituted by the principles of modern art, utility is not a sufficient reason by itself. In this thesis, the effort is to understand the reasoning process from 19th century to now on and evaluating the plurality of reasoning.

Second part argues removing the ornamentation as an illegitimate element from a building. Towards ornamentation the main problem of this part is the architectural form as a handicap on the way of essence. Especially in 19th century technology acquires a critical position exploring and defining the essence of form. And then the pieces of form that does not give references to content released from architectural expression. Thus new forms and materials that express content become valid.

After mentioning the definite meaning of reasoning in 19th century the subject of third part is an architect, Le Corbusier who employs and transforms ground based on reasoning cleverly. By emphasising the Le Corbusier's way of doing, this part is trying to take attention to modern architecture which makes the reasoning intrinsic.

In the second half of the 20th century, postmodern architecture try to quake the strong grounds of modern architecture. And at the last part of thesis, it is going to be argued the search of postmodern architecture for a new ground. By reversing and multiplying the reasons of modern architecture Postmodern architecture try to establish a new ground for itself. But it is aware of keeping this idea; every reason is going to loose its validity on one day. This point of view can be evaluated as the death of every discipline that formed with epistemological rules, as well as architecture.

1.GİRİŞ

Parçalayıp incelemek için öldürüyoruz

Bilim ve Sanattan gına geldi;

Kapat gitsin şu yavan sayfaları.

W. Wordsworth (1770-1850)

“Beceri ve zarafet ile icra edilen her türlü insan etkinliğini ifade eden”, (Shiner, 2004, s. 23) bir anlamda doğal olmayan her şey anlamı taşıyan “sanat” kavramı 18. yüzyılla bir bölünme yaşadı. Bir tarafta derin düşünceye dayalı bir esin meselesi olarak “sanat” bulunurken, diğer tarafta sırf kullanım değeri sunan ve sonucunda fayda beklenen bir eylem olarak “sanat” kaldı. Bahsedilen kaba ayrımın ötesinde bu sınırın bölünmeyi takib eden iki yüzyıl boyunca bile netleşmediği söylenebilir. Ancak en azından bu ayrışmanın amacı bizatihi kendisi olan, herhangi bir işlevden yalıtık, bu yüzden de hayatla bağları gevşek olan modern sanat anlayışının doğuşunu ifade ettiği söylenebilir.

Bir esin meselesi olarak sanatı hayata ilişkin amaçlardan bağımsızlaştıran bilgi dünyasındaki bu ayrışma, aynı zamanda sanatın varoluş nedeninin köklerinin aranabileceği gerçek hayatın dışında yeni kuramsal bir zeminin de oluşturulması anlamına geldi. Hayattan yalıtılmış olmasına rağmen soyut düzlemde üretilecek olan mantıki ya da mantıki olmayan yeni gerekçeler, sanatın ilk kez kendi adına yapılmaya değer bir eylem olarak varolmasını sağladı. Bu anlamda iki yüzyıllık geçmişinden bahsedilebilecek olan modern sanatın tarihi, yaratıcı etkinliğin gerekçelendirilmesinin tarihi olarak yorumlanabilir.

Gerekçeler çoğunlukla sanatla aynı dünyadan kopup gelmiş, ancak sanat kadar hayattan uzaklaşmamış olan ve genellikle yararlılık anlatısından beslenen başka bilgi türlerinin alanından ödünç alınmıştır. Bahsedilen bilgi türleri ikna etme yolunda akla dayandığı varsayılan sebepler sunabilen, spekülasyondan arındırılmış bilgi alanlarıdır. 19. yüzyıl sadece bu bilgi türünün ölçüt olarak kabul edildiği bir döneme

dönüşür. Bu aynı zamanda her şeyin akılla açıklanabileceğini varsayan, tek gerekçenin hakim olduğu bir dünya anlamına gelir.

Tek gerekçeli dünya 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar çeşitli eleştirilere maruz kalarak da olsa hükmünü sürdürmüş gibi görünüyor. Ta ki postmodern ortamın gerekçe sayısının artırılabilmesi ve artırılması gerektiği yönündeki yoğun baskısına kadar. Bu eleştirinin ilk hedefi, tek gerekçeli dünyanın tek ölçütü olan ve ölçüt koymada araçsal bir kimlik kazanan akıl olur. Aklın homojen bir yapıya sahip olmadığı ve neredeyse dünyadaki insan sayısı kadar akıl yürütme biçiminin olabileceği fikri, postmodern düşüncenin çıkış noktalarından biridir.

Akıl yürütme biçimlerinin farklılığı, her durum için ortak olmayan, farklı açıklamaların ve gerekçelerin üretilebileceği anlamını taşır. Dolayısıyla meşruiyet gereksiniminin giderilebileceği düzlemler de akıl yürütme biçimleri kadar farklılık gösterebilir. Öyle ki bu gerekçeler Lyotard'a (2000) göre paralojiye bile dayandırılabilirdir. Postmodern düşünce; üzerinde durulacak zeminlerin çoğaltılmasını önererek, bir taraftan gerekçenin sayısını artırmış oldu, öte yandan bu ortam gerekçenin hükmünü ve ikna ediciliğini azaltmaya da katkıda bulundu. Bir anlamda epistemolojik dizgeleri bütünüyle reddederek 18. yüzyıldan beri geçerli olan gerekçelendirme eyleminin gereksizliğini hatırlattı.

Bu çalışma ile 19. yüzyıldan günümüze mimarlığı temellendirmede kullanılan gerekçelere ve onların çoğalarak neredeyse yok olmalarına kadar varmış olan sürece yaklaşılmaya çalışılacaktır.

Mimari ürünün kavranışı, bilgi dünyasındaki bölünmeden payına düşeni almıştır. Yapının bütününde gerekli olan ve olmayan biçimlerin saptanmasının, kavrayış biçiminin farklılaşması ile ilgili olduğu söylenebilir. İkinci bölümle, bu konuya mimarlıkta stil ve süsleme problemi üzerinden yaklaşılmaya çalışılmaktadır. 19. yüzyıl iç-dış, içerik-biçim arasındaki sınırın netleştiği bir dönem olarak yorumlanabilir. Bu dönemde içerik her ne kadar maddeye ruh veren öz olarak yorumlansa da zamanla bilimsel bilginin ölçüt koyuculuğu ile içerik gerekli ya da yararlı olan üzerinden tanımlanır. Bu tanım ışığında içerikte karşılığı kalmayan biçim parçacıkları gerekli olmayan, ek ya da en çok kullanılan şekli ile “süsleme” olarak adlandırılmıştır. Bu değerlendirme şekli ile süsleme yapı bütününde gereksiz

kılınmış ve dışarda bırakılmasında da bir sakınca görülmemiştir. Süslemenin yerine içerikte karşılığı bulunan yeni unsurlar mimari ifadeyi belirleme konusunda esas kılınmıştır. 20. yüzyıl mimarlığının böyle bir anlayışla biçimlendiği ifade edilebilir.

Üçüncü bölümle Le Corbusier'nin çalışmaları üzerinden, gerekçelendirmenin kanıksandığı ve neredeyse kaçınılmaz olarak görüldüğü ve bu anlayışla geniş kapsamlı söylemlerin üretildiği bir dönem olarak Modern Mimarlık'ın yaklaşım şekli ele alınmaya çalışılmaktadır.

Son bölümle de postmodern mimarlığın yeni zemin arayışlarından ve bunun yanında da temellendirmenin gereksizliğine dikkat çekerek bunu mimarlık disiplininin ölümüne kadar götürdüğünden bahsedilmektedir.



2. ARACA GÖLGE DÜŞMESİ: GEREKÇENİN İCADI

Mimarlık ile bilim arasında geçmişten beri yapısal ve biçimsel benzerlikler kurulmuştur. Bilimsel bilginin sahip olduğu kendinden menkul anlam, mimarlık disiplininin de bilim ve teknoloji üzerinden temellendirilmesi ihtiyacını doğurur. Bilimcilik ya da bilimselcilik olarak adlandırılan bu yaklaşım, bilimsel yöntemin ve sonuçlarının otoritesine duyulan dogmatik inanç olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşımın ortaya çıkmasında etkin olan ise bilimsel bilginin 19. yüzyıl ile kendisini spekülasyondan arındırması ve diğer bilgi türlerinin de bu arınma sürecine uyum sağlama çabalarıdır.

Uygulamalı bilim anlamına gelmeye başlayan teknolojinin inşai süreçteki yönlendiriciliği çok belirgindir. Buna ek olarak bilimin ve bilimsel ölçütlerin mimarlık kuramının üzerindeki etkisi de gözden kaçmayacak niteliktedir. Diferansiyel hesaplarda ortaya çıkan ve matematiksel bir metafor olan fonksiyonalizm ya da makine gibi binaların biçimsel gelişimini ifade ederken kullanılan statik ve dinamiğin terimleri, mimarlığa bu temellendirme sürecinden kalmıştır.

Matematikselleşme süreci, mimarlığın “rasyonel bir kuram” gibi anlaşılması ve yorumlanmasının yolunu açar. Mimarlığın temel konusu daha ekonomik, verimli ve yararlı binalar yapmanın hangi yollarla mümkün olacağı sorusuna dönüşür. Cebirsel eşitlikler gibi onun “doğruluk”u da girdi çıktı hesaplarına indirgenmiştir. Mimarlığın pragmatik tarafı onun meşruiyetinin sağlanmasında yeterli görülür. Meşruiyetin giderildiği alan ise mimarlığı, onun sembolik anlamlarını bir kenara koyarak yeniden tariflemiştir. 20. yüzyıl mimarlığının çehresi böyle bir sorgulamanın parçasıdır.

Kimilerine göre mimarlığın bilim ve teknoloji ile ilişkisi, inşai bir etkinlikten bahsedildiği sürece zorunlu ve sıradandır; bir araç olarak mimarlığın kimliğini belirleme konusunda bir etkisi yoktur. Ancak Frampton ya da Pérez-Gómez gibi

kuramcılar bunu daha köklü bir sürecin parçası olarak görürler. Frampton'a (1997) göre bilimin araçsallığının teşvik edilmesi 20. yüzyıl mimarları tarafından fazlası ile sahiplenilmiştir ve bu daha çok sosyopolitik belirlenimlerin sonucudur. Pérez-Gómez'e (1996) göre ise bu ilişki daha uzak bir geçmişin parçasıdır ve 18. yüzyılda meydana gelen epistemolojik kopuşun uzantısıdır; o dönemden bugüne mimarlığın yapma şekli konusunda da belirleyici olmuştur. Bu kopuşta etkin olan, epistemolojik dizgelerin normatif yanlarının sorgulanması ve dünyanın kavranmasında sadece aklın yeterli olacağı yönündeki spekülatif epistemolojinin benimsenmesidir.

Aslında Pérez-Gómez'e göre mimarlık ve bilim arasındaki ilişki yakın geçmişte meydana gelen metafiziğin sonu ya da akıl merkezilik gibi devrimlerin ötesinde Batı geleneğinin doğuşuna kadar dayanabilir. İkisinin de amacı her zaman paralel olmuştur. Platon'un *Timaeus*'u, sadece Newton fiziği için değil, aynı zamanda mimarlık kuramı için de örnek olmuştur. Bir mimar gibi dünyayı geometriden yaratan Demiurgos'a, klasik kuramda çok rastlanır. Mimarın evreni Platon'un evrenidir. Böyle bir durumda mimarlık kuramının bilim olduğu savlanabilirdi; uygulama ile araçsal olmayan bir ilişki içinde olmasına rağmen bilimle aynı değerdedi (Pérez-Gómez,1998, s.89-99).

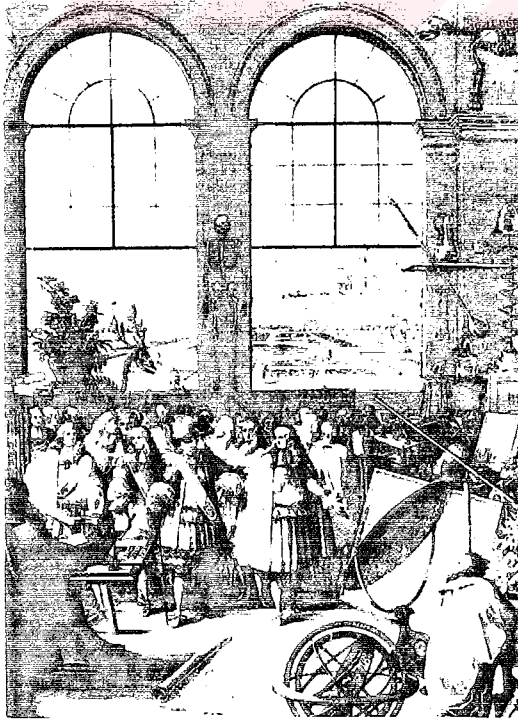
Mimarlığın bilimle ilişkisi çok uzaklarda aranabilse de bilimselliğe dayandırılan meşruiyet 19. yüzyıla kadar bir araçsallık ilişkisine indirgenmemiştir. Bu yüzyılla gerek mimarlık kuramı gerekse de uygulaması için bilim, mimarlığa doğrudan tercümesi yapılabilecek bir bilgi türüne dönüşmüştür.

Positivizmle temsil edilen araçsal akıl; sadece geleneksel mimarlık tarih yazımında 19. yüzyıl sonu ile başlatılan modern mimarlık için değil, bu sürece tarihselci oldukları gerekçesi ile dahil edilmeyen mimarlıklar için de geçerli bir düşünce şeklidir. Hübsch'ün *In welchem Style sollen wir bauen?* (1828) isimli metni Almanya'da eklektisizmin biçimlenmesinde önemli bir adım olarak değerlendirilir. Hübsch ihtiyaca bağlı olarak yeni bir stilin gelişmesi için nesnel ölçütler tanımlamaya ve mimarlığın tarihindeki bütün stilleri modern ihtiyaçlara uygunluklarına göre ele almaya çalışır. Döneminde gördüğü tepkilere rağmen bu değerlendirme, stil probleminin kuramsal bir zemine taşınmasıdır ve stilin oluşmak yerine icad edilebilir olduğunu gösterir. Yüzyılın geri kalanını da gerek üzerine yazılan metinlerle gerekse başlatılan büyük tartışmalarla fazlası ile meşgul etmiş olan

“hangi stilde inşa etmeliyiz?” sorusu geleneksel mimarlığın sorunu değildir; matematik, mimarlık yapının değerini görünmez bir şekilde garantilemiştir ve hem strüktür hem de süsleme, bu sembolik eğilimle oluşturulmuştur” (Pérez-Gómez, 1996, s.12).

Mimarlık teori ve pratik olarak ayrılmadan önce, bir praksisken verdiği ürünlerin ilkeleri, teori merkezli yapma şeklinin öngördüğü düzene uymazlar. Teori dolayımı yeni yapma şekli, bahsedilen ilkelere göre yapılmış mimari ürünlerin kendi iç düzenlerini anlamayı da gereksiz bulur ve onları kendi yapma şekli üzerinden anlamaya çalışır. Geçmişinin belleğine mesafelenen ve tarihsel anlamdan mahrum bırakılan mimarlık ya teknolojik bir süreç ya da dekorasyon olarak anlaşılmaya başlar.

Tarihselci bakışta, pozitivistizmin izlerinin sürülmesinden uzak durulmasını Stephen Toulmin’den (2002, s.34) yararlanarak şöyle yorumlayabiliriz: 17. yüzyıl filozofları ve bilim adamları “hem teori hem de pratiğin, bir inceleme alanından diğerine değişen tarzlarda rasyonel analize açık olduğunu, farklı konularla ilişkili argüman türlerinin bu konuların doğasına bağlı olarak ele alınabileceğini ve bunların formellik ya da kesinlik dereceleri bakımından farklı olduklarını” savunan Aristoteles örneğini



Şekil 2.1 Claude Perrault, Histoire des Animaux, 1671.

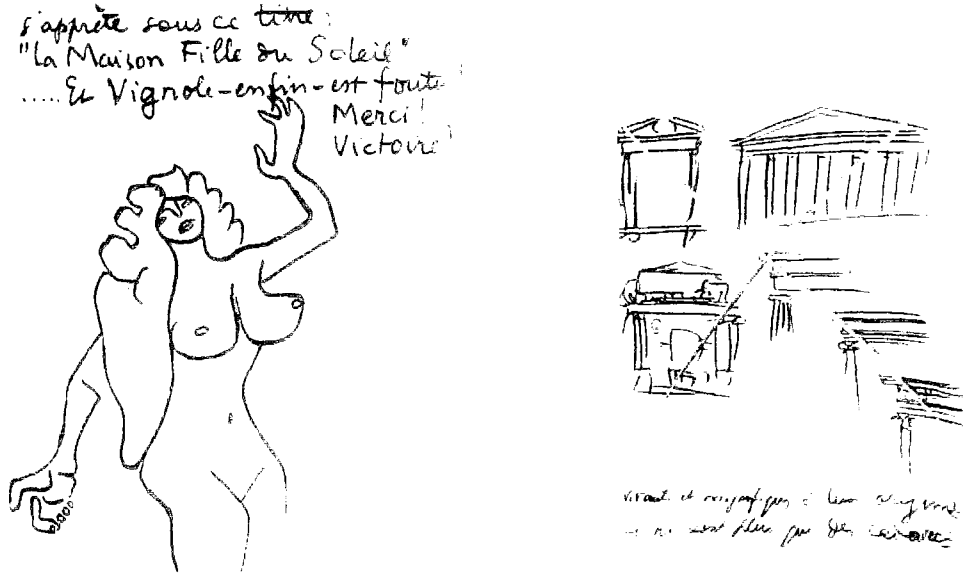
izlemeyi seçmek yerine, Platon'u izleyerek "...‘Rasyonalite’yi bir yarı geometrik kesinliğe ya da gerekliliğe ulaşan teorik argümanlarla sınırladılar." Böylece rasyonellik anlayışımız bir dizi karşıt kavramın oluşturduğu (düzen-kaos, akıl-duygu, içerik-biçim...) karmaşık bir dizgede, bu karşıt kavramlardan herhangi birine yönelmeden konumlanabilme anlamına gelmek yerine, sözü geçen kavram çiftlerinin ilkenden yana tercih kullanma anlamını taşımaya başladı.

Mimarlık kuramının tam olarak rasyonelliği ifade ettiği inancı, bütün felsefi ve varoluşsal problemlerden bağımsız bir şekilde, kendine yeteceği düşüncesini beraberinde getirdi. Böyle bir yeterliliğe, pratiğe kılavuzluk etme hakkı da eşlik edince, teori ve pratik arasındaki gerilimli ilişki bu sürecin doğal sonucuna dönüşmüş oldu. Örneğin Perrault "uygulamanın önceliğinin ve mimarlığın gücünün; cisimleşmiş, kinestetik deneyimin bütünselliği için mutlak ölçü olarak gösterilebilmesini" anlamsız buluyordu. Ona göre "kuramın amacı her zaman hatalara açık ve işçiliğin kabalığına tabi olan mimarlık uygulamasını denetleyen bir dizi çözüm" sunmaktır (Pérez-Gómez, 1998, s.90).

2.1. Stil ve Düzen Problemi

Modernizmin tarihe karşı başlattığı mücadele en somut örneğini kolon düzenlerine ve stillere karşı olan tutumunda bulur. Stiller ve düzenler modern mimarlık retoriğinde "mimarlığın tersini temsil ederler" (Oechslin, 2002. s.27). Modernizmin kolon düzenlerine karşı eleştirisi elbette düzen sözcüğünün ilk anlamının ifade ettiği bir iç hiyerarşiye karşıt olmakla ilgili değildir, daha çok bu hiyerarşinin belirleyicisine ya da kurucusunadır.

Le Corbusier "bu mimarlık değil, bunlar stiller"dir derken Vignola'yı hedef almaktadır. Ona göre Vignola'nın yaptığı kör imitasyonlardan başka birşey değildir. Yunan geleneğine Roma imitasyonlarını taklit ederek girme çabasıdır (Oechslin, 2002, s.27). Le Corbusier için geçerli olduğu gibi modernistlerin birçoğu için de "dün ve bugün" "kötü ve iyi"ye kolayca tercüme edilebilecek bir ikilidir ve dün ile eşleştirilebilir oluşundan Vignola da gözardı edilebilecek tarihsel bir kimliktir. Oysa Vignola geleneksel geometri temelli oran dizgesinden yeni aritmetik ve modüler dizgeye geçişi başlatan, Rönesans'ın mimari beş düzen kuramını bu bakışla



Şekil 2.2. "... Ve Vignola -sonunda- bitirildi! Teşekkürler! Zafer!" (Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Paris, 1955).

Şekil 2.3. " Bu mimarlık değil, bunlar stiller." (Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1930).

dizgeselleştiren erken bir isim olarak ele alınmaktadır. Carpo'ya göre beş düzenin kuralı üzerine yazdığı *Regola*'da (1562) Vignola'nın iki amacından biri "sadece kitabında yer alan düzenler için değil, başka muhtemel düzenler için de geçerli olan bir kural oluşturmaktır. Vignola bu kuralın evrensel olması niyetindedir" (Carpo, 2001 s.105). Yöneldiği nesne ve bağlamın dışında soyut bir model önerisi ile Vignola'nın "mimarlık kuramı kendisini görsel biçimlerin doğrudan kontrolünden uzaklaştırır" (Carpo, 2001 s106).

Laugier'nin düzen eleştirisinin merkezinde düzenlerin "teoriyi pratiğin talepleri ve keyfiliğin saçma arzuları doğrultusunda ikincil kılışı" vardır (Oechslin, 2002 s.31). Laugier'e göre geleneksel mimarlık kuramı düzenler tarafından fazlasıyla işgal edilmiştir, ve artık daha köklü bir ilke tanımı yapılmalıdır. Düzen uygulamalarının arkasında kalmış, ifade edilmemiş bu köklü ilkelerin tanımlanması ve bunların mimarlığa tanıtılması gerekmektedir. Bu ilkeler ise oranlardır. Cepheleri kolon düzenlerinden kurtararak özgür kılmak mümkündür. Çünkü asla özgür olamayacak olan oranların varlığı, pratiğin keyfi tutumundan mimarlığı koruyacaktır.

Bauman'a (2003 s.13) göre modernliğin kendisine biçtiği ödevlerin en zorlusu düzenleme ödevidir. Öyle ki o "İmkansız ödevlerin en imkansız, vazgeçilmez

ödevlerin en vazgeçilmezi... bütün öteki ödevleri sadece kendisinin metaforu haline getiren bir ödev...”dir. Düzen ödevinin karşıtı ise keyfiliktir. Bunların ilki teorinin “eser”iyken, ikincisi pratiğin “suçu”dur.

Modern mimarlık için düzen çok önemli ve kapsayıcı bir anlama sahiptir. Bu anlam düzen ile güzeli duyumsamamız arasında kurulan doğrudan bir ilişki ile oluşturulur. Le Corbusier’e göre mimar “biçimleri düzenleyerek ruhun saf yaratısı olan düzeni gerçekleştirir” ve bu yolla bize “dünyanınkiyle uyum içinde olduğunu sezdiğimiz bir düzenin ölçüsünü verir” (Le Corbusier, 1999 s.33).

Le Corbusier’e kadar birçok mimarlık kuramcısı mimarlığın en büyük amacını mükemmele ulaşmak olarak tanımlar ve düzeni mükemmele ulaşma yolunda bir araç olarak görür. Mükemmel aleladeye en uzak olan noktada konumlanır ve sahip olduğumuz düzen bilgisi mükemmelin ayırdına varmamızı sağlar. Modern düşüncenin işaret ettiği mükemmellik, ona adını koyanın sahip olduğu düzen anlayışının içeriği ile “mükemmelin” sahip olduğu düzenin içeriğinin çakışması ile mümkün olur. Ancak “mükemmellik tanımı gereği daima tek” (Bauman, 2003 s.131) olduğundan ona ulaştıracak olan düzen bilgisi de çoğul olamaz.

2.2. Teorinin Metafora Dönüşmesi

Sorunlu bir ayrım olan içerik-biçim ayrışması estetikte Barok dönemin icadı olarak görülür. 19. yüzyıl ise bu ayrışmanın kuramsal düzlemde tanımı yapılarak sınırının netleştirildiği bir dönemdir. Özellikle 1840’larda Bötticher’in ortaya koyduğu *Kernform-Kunstform* (çekirdek biçimi-sanat biçimi) ayrımı mimarlık kuramında bu ayrışmanın somutlaşmış hali gibidir. Modern mimarlık bu ikiliyi çok önemseyecektir, çünkü yakında sadece “gerekli olan”ı ve “gerekli olmayan” olarak süslemeyi ifade edecek olan, indirgenmiş yeni formülasyonlar için de çıkış noktasını oluşturacaktır.

Kernform-Kunstform kavramları, Bötticher’in tektonik kuramının (*Die Tektonik der Hellenen*) bir parçasıdır. Bu kuram konstrüksiyonun, strüktürün ve mimari ifadenin dengeli birlikteliğini önemser. Bu yüzden bu üçlüyü birarada tutan organik bağ, kuramın en önemli unsuru olarak belirir. Bötticher Kernform’u “mekanik olarak

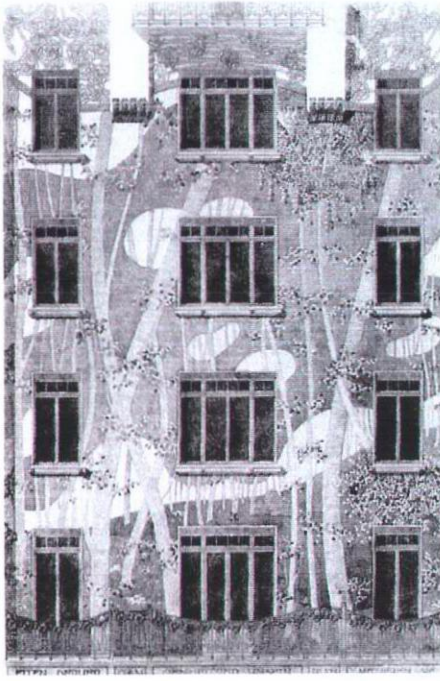
gerekli, statik olarak fonksiyonel şema” diye tanımlar. Kunstform ise sadece “fonksiyonel olarak tanımlayıcı özelliktir” (Mallgrave, 1988, s.30-50).

Bu iki kavram, Bötticher’in Yunan mimarlığının sembolik değerini keşfetmek için kullandığı analitik bir gereç olmuştur. Bötticher’in kuramı Yunan düzenlerinin bileşenlerinin karmaşık bir dil oluşturduğu görüşüne dayanır. Her parçada sadece o parçanın işlevinin sembolik olarak ifade edilmediği, aynı zamanda bahsedilen anlamın geniş bir zeminde de ifade bulduğu bir dildir. Strüktür ya da konstrüksiyon açısından bir işlevi varmış gibi kavranan her bir parça –çekirdek biçimi–, amaca eklenilen incelikli sanatsal bir tülle –sanat biçimi– giydirilmiştir (Mallgrave, 1988, s.30-50).

Bötticher’in kuramında zaman zaman kabuk olarak da adlandırılan Kunstform’un, Kernform’a ulaşmayı engellemesi anlamında negatif bir çağrışımı yoktur. Daha çok önemli olan bu ikilinin dengesini sağlayan organik bağıdır. Oechslin’e (2002, s.50-51) göre Bötticher’in kuramını biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi tanımlayan bütün diğer indirgemeci formülasyonlardan ve 18. yüzyıl kuramcılarının yaklaşımlarından –özellikle Laugier– ayıran Kernform’u dayatmak yerine vurgunun Kernform ve Kunstform arasındaki “karşılıklı kavramsal bağ” üzerinde oluşundadır.

Bötticher’in kuramı her ne kadar bu bağı önemseyerek, ayrılmazlık ilkesini benimsemiş olsa da içerik ve biçim üzerine getirdiği tanımlarla sınırın netleşmesine olan katkısı, Modern Mimarlık için kaynaklık etmesine yeterli olur. Otto Wagner’dan Le Corbusier’e kadar birçok isim 19. yüzyılın bu ayrımını farklı şekillerde, onlara farklı anlamlar yükleyerek yeniden üretir ya da adlandırır. Ancak Kunstform’un Kernform’dan kaynaklandığı düşüncesi bütün yeni formülasyonlarda ortak bir noktadır.

Modern mimarlık, biçimin aradan çekilip düşüncenin devingenliğini sağlamak adına özü biçime dönüştürme çabasındadır. Kernform özü ifade eder ve sınırları yeniden tanımlanarak biçime dönüştürülebilir. Sınırın yeniden tanımına, tarihsel anlam dışarda bırakılarak, içeriği bilim ve teknolojinin ölçüt koyuculuğu üzerinden yeniden tanımlamakla başlanır. Dolayısıyla 19. yüzyılda daha çok maddeye ruh



Şekil 2.4. Hans Schlechta, “Apartman, Cephe detayı, Okul Projesi. I. Yıl”, Viyana, 1901.

Şekil 2.5. Otto Wagner, Apartman (Majolica Evi), Wienzeile 40, Viyana, 1898.

veren anlamında spiritüel bir ifade taşıyan öz, 20. yüzyılla gereklilik kavramı üzerinden anlaşılmaya başlanır.

Otto Wagner mimarlığı, Bötticher’in kuramsal düzlemde yaptığı ayrımın pratiğe aktarımını amaç edinir. Wagner, Bötticher’in Kernform’unun yerine doğrudan konstrüksiyonu koyarak konstrüksiyon biçimi ve sanat biçimi ayrımından bahseder. Modern mimarlığın erken metinlerinden biri olarak kabul edilen kitabı *Moderne Architektur*, (1896) “konstrüksiyon biçiminin sanat biçimine nasıl dönüştürüleceğini” tartışır. (Mallgrave, 1988 s. 36). Wagner’e göre ancak bu yolla tarihsel süreç içinde sembole dönüşmüş ve artık mimarlık için çıkış noktası olamayacak olan biçimler yapıdan uzaklaştırılabilir.

Anlamını sembolik değerine borçlu olan süsleme, bu dönemde ancak konstrüksiyondan kaynaklandığı sürece kabul edilebilir bir yapı bileşenine dönüşür. Bu anlamda tasarımlarında bahsedilen ilkeleri benimsemiş olan Wagner ve Wagner okulunun “kabuğundan kurtulan öz imgesi”ni çok iyi temsil ettiği söylenebilir (Oechslin, 2002, s. vii). Bu ilkelerle yola çıkılan tasarımlarda anlamsal çok boyutluluğunu yitirmiş olan süsleme fiziksel boyutunu da indirgeyerek yapı yüzeyinde geçirimli bir perdeye dönüşür. Bötticher’in bahsettiği çekirdek biçimin “sanatsal bir tül” ile giydirilmesiyle bu noktada kesişir.



Şekil 2.6. O.Wagner, Postsparkasse (Posta Tasarruf Sandığı), Viyana, 1904-1912. (Fotoğraf: G.Akın)

Şekil 2.7. Postsparkasse cephe detayı. (Fotoğraf: G.Akın)

Wagner her ne kadar kuramsal olarak konstrüksiyondan kaynaklanan bir mimari ifadeden bahsetse de yapıları böyle bir süreklilikle oluşturulmamıştır. Özellikle bazı yapıları, Bötticher'in bahsettiği ayrım anını dondurur. Birbirleri ile temas etmeyen, birbirinden kaynaklanmayan “süsleme” ve “kostrüksiyon” kuramsal düzlemdeki tanımları ile oluşmuş olan sınırlarına uygun davranmaya çalışırlar.

Wagner'in son dönem yapılarından *Postsparkasse*'nin (Posta Tasarruf Sandığı) yüzeyi ince mermer bir katman ile kaplanmıştır. Bu mermerler yüzeye metal çivilerle tutturulmuş ve bıraktıkları delikler de alüminyum başlıklarla kapatılmış gibi görünür. Bu teknik kullanılan bütün panellerde devam ettirilerek etkisi artırılmıştır. Yapının yüzeyindeki metal parçacıklar, Wagner'in anlayışına göre konstrüksiyonun uzantısı olan zorunlu dekorasyonlardır. Ancak bahsedilen çivilerin neredeyse hiç bir işlevi yoktur. Bir anlamda “sembolik bir işlevsellik” e başvurulmuştur. Çivilerle; konstrüksüyona teknolojik, ekonomik ve zaman tasarrufu sağlayan bir özellik yüklenmeye çalışılmıştır. Ancak bu “gerçeklik” üzerinden değil “görünüş” üzerinden sağlanmıştır. Dolayısıyla Wagner'in yapılarının “başlangıç noktası konstrüktif olmaktan çok temsildir” (Mallgrave, 1988, s. 37-39).

19. yüzyıl mimarlığının, teknolojinin bir araç oluşu ile, onun yapı biçiminin içeriği oluşu arasında bir fark gözetmediği söylenebilir. İçeriği bilim ve teknoloji üzerinden yeniden tanımlamak, biçimi dönüştürme açısından kestirme bir yol olarak değerlendirilir. İçerik dolayımı strüktür ve konstrüksüyona yapılan tek taraflı vurgu,

20. yüzyılın yeni bir tektonik kuramı oluşturma ya da varolana eklemleme gereksinimini de ortadan kaldırır. İlginin mekana kaymış olması bunun göstergesidir.

2.3. Bir ‘Ek’ Olarak Süsleme

Yargıgücünün Eleştirisi, Kant’ın ilk iki eleştirisi (*Salt Aklın Eleştirisi*, *Pratik Aklın Eleştirisi*) arasındaki uçurumu “bağlayıcı” bir özellik gösterir. Burada bahsedilen yargı tanımı, modernizm-postmodernizm tartışmasının Kant’a eklemlendiği noktadır. Kant’ın tanımıyla, “yargı verilmiş bir tikel’in tümel altına koyulmasından oluşur” (Deleuze, 1995, s.9). Ancak tümelin değer kaybettiği bir dönemde yargı için ölçüt koyucu olanın ne olduğunu belirlemek her zamankinden daha zordur.

Kant’ın temel sorularından biri saf bir yargı gücünün hangi yolla mümkün olabileceğidir. Yani yargının, kişisel değerlerden ve nesnenin yönlendiriciliğinden zarar görmesini engelleyerek tarafsız bir yargı oluşturma hedefidir, ki yargı ancak o zaman evrensel bir geçerlilik kazanır. Bu noktada problem yargıgücünün neleri kapsayıp neleri dışarda bırakacağı sorusuna dönüşür. Kant’a göre felsefe yapı ve süslemeyi birbirinden ayırmasa da iyi süslemeyi kötü süslemeden ayırma yetkisine sahiptir.

Derrida’nın Kant’ın sanat felsefesi okuması, süsleme sorununa odaklanışıyla daha önceki okumalardan farklılık gösterir. Derrida özellikle Kant’ın metinlerinin sanat yapının içi ve dışı, iç anlamı ve dış durumu arasına net bir ayrım koyma çabasını ele alarak Heidegger’in okumasından ayrılır. Derrida’ya göre Platon’dan beri sanat üzerine geliştirilen bütün felsefi söylemler bu ayrımı koyma çabası olarak görülebilir. Ancak bu sınırı belirleme yönündeki yaklaşım süslemenin (parergon), yapının (ergon) içinde mi yoksa dışında mı durduğunun belirsizliği ile çok zor bir işe dönüşür (Wigley, 1997).

Kant için “süsleme (parerga) nesnenin bütüncül temsilinde bir ektir ve asıl öge değildir, sadece biçimi aracılığı ile beğenin hazzını artırır. Bunun için resmin çerçevesi, heykelin drapesi, sarayın kolanadı süsleme sayılabilir. Fakat eğer süsleme güzel biçimin kompozisyonuna kendisi olarak dahil olmuyorsa –resim sadece cazibesi ile kabul görmesi için altın bir çerçeveye sunuluyorsa– abartıdır (finery) ve gerçek güzellikten uzaklaşmıştır.” (Kant, 2003)

Asıl öge olmanın koşulu iç'in parçası olmaktır, ama süsleme 'iç'ten değildir. Kant'ın tanımından anlaşılacağı gibi süsleme ancak 'biçim' ya da 'tasarım' olduğu sürece yapıta eklenme hakkını sahiptir, ancak süsleme; maddesel, cismi, duyuşal olduğunda ayartıcı olduğu için içten dışlanır; o arzusun tehlikeli nesnesidir. Wigley'e göre Kant'ın eleştirisi bu yolla metafizik geleneğinin her zaman kendini örgütlenme şekli olan biçim ve özdek arasındaki ayrımı göreve çağırır. Böylece estetik metafiziğe itaat eder, başka bir anlamda bu metafiziğin sanata uygulanmasıdır (Wigley, 1997, s.83).

Kant, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde mimarlığı sanatların en aşağısı olarak değerlendirir. Çünkü estetiğin aştığı varsayılan yararlılığın hakimiyeti ile sıkı bir bağı bulunmaktadır. Kant'a göre mimarlık yararlılıktan bağımsız düşünülemez, bu yüzden onun güzelliği sadece ona takılan ya da eklenenlerdedir. Diğer taraftan mimari yapıdan ayrı tutularak ele alınabilecek olan süsleme özgür –yararlılıktan bağımsız- bir güzelliğe sahiptir. Dolayısı ile binalar en aşağı sanat biçimiyken, binaların süslemeleri yüksek sanat biçimidir (Wigley, 1997, s.13-17).

Derrida, Kant'ın verdiği üç süsleme örneğinin yapıta zarar verilmeden yerlerinden sökülemeyecek olmalarını ortak özellik olarak saptar. Bu yarı ayrılabilirlik, yapının içindeki eksikliği ayrılabilirliği gibi yaparak gizlemeye yardım eder. Bitmiş gibi görünen bütün yapılarda böyle bir eksiklikten söz edilebilir. Derrida (1997, s.141-164) parergonu ikincil nesne, ek, ilave, uzantı sözcükleri ile betimler, ancak bu Kant'ın kullanımından çok farklıdır. Çünkü tam anlamı ile nesne olan herşey süslemedir aslında. Ergon ise yapıt olabilir. Yapıt ve ek karşılıklı bir ilişki içindedir. Çünkü ekin de "beğenin hazzını artıran" bir "güzel biçimi" vardır. Yapıt ve ek arasındaki bu ortaklık yüzünden parergon içten dışlanamaz. Ek felsefi ya da tamamlanmışlık arzeden bütün dizgelerin eksikliği ile ilişki içindedir ve eksikliği görünür olan bütün dizgelere eklenir.

"Ek kendine ilave olur, o bir artıktır, başka bir çokluğu zenginleştiren çokluktur, varlığın en büyük ölçütüdür. O birikir ve varlığı biriktirir. İşte bu yüzden sanat, techne, imge, temsiliyet, uzlaşım vb. doğaya birer ektirler ve bütün bu biriktirme işleviyle zenginleşirler" (Derrida, 1997, s.144). Derrida ek "ne doğanın ne de aklın katlanabildiğidir" derken kültürün hileli yanına dikkar çeker. Ancak bu dizgeye, bu garip süsleme tutumluluğuna son vermenin de gerekli olduğunu hatırlatır çünkü ona

göre bütün tehlikelere karşı korunmanın ilk ve en güvenli yoludur ekler (Derrida, 1997, s.154).

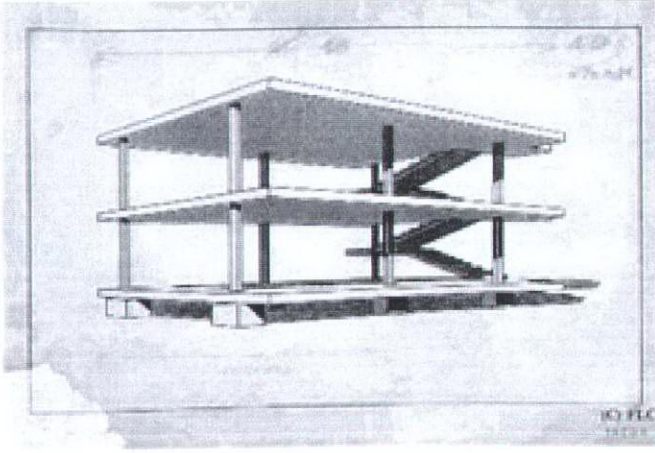
Bu bağlamda Derrida'nın tartışmasının mimarlık metinlerinde kendine yer bulması süslemenin mimarlığın neredeyse son bir yüzyılını biçimlendirmiş bir tartışma olması ile ilgilidir. Kimi zaman modern mimarlık süslemeden arınmayı öze ulaşmada en kestirme yol olarak görmüştür. Mimarlığını A. Föhr'ün yaptığı Prag'daki Alman Agrar- und Industriebank'ın yenileme öncesi ve sonrası görüntüsü bu konudaki yaklaşımı yeteri kadar iyi anlatmaktadır. Oechslin'e göre tarihsel yapıları modern biçim fikrine ulaştırma yönündeki bu çaba 20. yüzyılın ilk bir kaç on yılında "sıvasızlaştırma" (de-stuccoing) anlamına gelmeye bile başlamıştır. Bir çok yerde resmi kent planları için bu yaklaşım bir reçete gibi sunulmuştur (Oechslin, 2002, s.88). Mimarlığın kendisini oluşturan unsurların bazılarını süslemeye dönüştürüp onları fuzuli sayması, yalın bir mimarlığa ulaşmanın ötesinde bizzat kendisini süslemeye dönüştürecek olan yolun açılmasında bir katkıya dönüşmüştür.



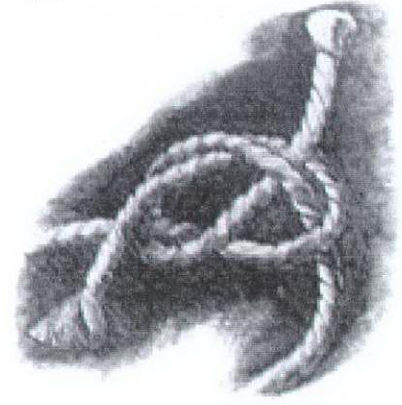
Şekil 2.8. Alman Agrar- und Industriebank, Prag, yenileme öncesi.

Şekil 2.9. Alman Agrar- und Industriebank, Prag, yenileme sonrası.

19. yüzyılın önemli kuramcılarından Gottfried Semper "süslemenin strüktürel rolü" ne (Wigley, 1997, s. 85) vurgu yapan ilk isimlerdendir. Aslında bu dönemde üretilen kuramların geneli bağlamında bakıldığında Semper kuramının temelinde de bir öz arayışı vardır. Ona göre süsleme mimarlığın özüdür, mimarlık ise sanatların anasıdır. Ancak Semper 20. yüzyıl mimarlığının 19. yüzyıl kuramlarından çıkarsadığı



Şekil 2.10. Dom-ino System, Le Corbusier, 1914.



Şekil 2.11. İlmek (knot), Gottfried Semper, Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, 1860-63.

metaforik özün –strüktür– dışında kalmış olanı –süsleme– öze dönüştürerek sanki ‘aklın yolu birdir’ sözünü yanlışlamaktadır.

Semper biçimsel mimari ilkelerin kökeninin, mekan kavramına dayandığını ve onların konstrüksüyondan bağımsız olduğunu söyler ve buna sanatlarda gerçekliğin maskelenmesi der (Oechslin, 2002, s.55). “Eğer biçim anlamlı bir sembol olarak, insanın özerk bir yaratımı olarak ortaya çıkacaksa gerçekliğin inkarı gereklidir” (Wigley, 2001, s.13). Zaten kültür bu maskelerden ibarettir, onların gerisinde keşfedilecek bir asıl kültür yoktur. Çünkü kültür maskelerinin önünde yürümez..

Semper’in tartışması basitçe süslemeye bir imtiyaz kazandırma çabası değildir. Aynı zamanda strüktürel çerçevenin de netleşmesini içerir. Semper’e göre mimarlığın özü maddesel strüktür yerine onu kapsayan katman olarak tanımlanır. Mimarlık süsleme ile başlamıştır ve bir yapının mimarisi onun strüktürünün bezemesinde bulunmaz. Aksine mimari, strüktürel olan bezemededir. Bezemesiz yapı olamaz. İnşa eden bezemenin ta kendisidir. Dokuma ürünleri bu katmanı ifade ederler ve strüktürün kendisidirler (Wigley, 2001, s.11-61).

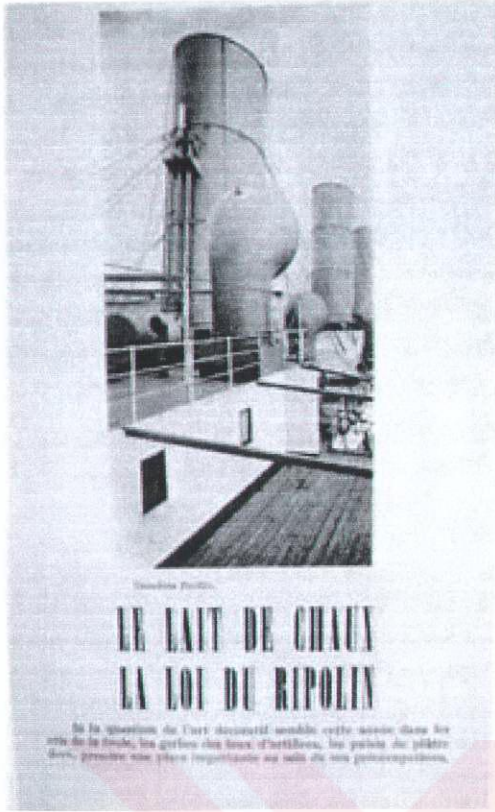
Semper’in 1851 tarihli Londra Sergi’sinde çok küçük bir görevi vardır, ancak serginin onun sanatsal eğitimine büyük bir katkısı olacaktır. Burada endüstriyel makineler ve Karaib kulübesi gibi antropolojik sergi ürünlerinden çok etkilenir. Karaib kulübesi Semper’in “dört öge”sini çok iyi ve basitçe örneklemektedir. Kulübeyi oluşturan unsurlar birbirlerine eklemlenmeden sadece kendileri olarak

durumdadırlar ve çatı destekleri arasına asılı dokumalar bunlardan biridir (Mallgrave, 1996, s.197).

Semper'in 1851 tarihinde basılan '*Die vier Elemente der Baukunst*' isimli kitabı, Abbé Laugier'nin neoklasik ilkel kulübeyi konumlandığı 1753 tarihli '*Essai sur l'architecture*' metni ile örtük olarak tartışma içindedir (Frampton, 1995, s.5). Kolon, alınlık ve saçaklık Laugier'nin, yapının asıl güzelliğine katkısı olmadıkları için dışarda bıraktıklarından arda kalanlardır. Buna karşılık Semper neoklasiğin yetkesini şu sözlerle sarsar; "Gerçek duvar olan asılı halılar mekanın görünür sınırlarıydı. Onların gerisinde çoğunlukla kesintisiz devam eden duvarların gerekliliği, mekanın tasarımına ilişkin olmayan; güvenlik, yük taşımak, süreklilik gibi nedenlere dayanıyordu. Her halükarda bu ikincil işlevler belirleyici olmadı, halılar mekanı ayırmada asıl araçlar olarak kendini gösterdi. Ne zaman ki bu kesintisiz duvarları yani duvarın gerçek ve meşru temsili olan renkli dokuma halıların arkasındaki saklı görünmez strüktürü inşa etmek gerekli oldu, halılar da içerde kaldı" (Wigley, 2001, s.12).

Süsleme reddi kanonuna katkısı ile tanınan Adolf Loos, Semper'in tartışmasının takipçilerindendir. Wigley, Loos'un mimarlığın dokuma ve strüktür birlikteliğinden meydana geldiğini söylediği 1898 tarihli '*Das Prinzip der Bekleidung*' adlı metninin Semper etkisinde yazılmış olduğunu belirtir. Burada Loos mimarların görevinin sıcak ve yaşanılır mekanlar sağlamak olduğunu, halıların bu özelliği taşıdığını fakat onları doğru yerde tutabilmek için strüktüre ihtiyaç duyulduğundan bahseder. Ancak bu mimarların ikincil işidir. Loos'a göre de başlangıçta dokuma vardır. Dokuma strüktürü maskeler ancak bu onu olduğundan farklı göstermek için değildir. Sorun strüktürü olmadığı şekli ile göstermektir, yani yanlış temsil etmektir (Wigley, 2001, s.13).

Wigley'e göre Loos binanın maddesel durumunu açığortamak adına her durumda süslemenin ayıklanmasını savunmaz, çünkü Loos'a göre tam olarak açığedilmesi gereken ne strüktürdür ne de süslemedir, aksesuar gibi olandır. Bu da binanın dış katmanıdır. Yani Loos'un onaylamadığı, süsleme ve strüktür ayrımını pekiştirecek olan strüktürü süsleme mantığıdır. Bu ayrımı vareden mimari ürünün parçalanmışlığından da "kovulabilecek olan başka zamanın, yerin ya da rolün



Şekil 2.12. A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin
'L'art décoratif d'aujourd'hui'den bir sayfa, 1925.

süslemesidir.” (Vidler, 1990, s.16-35) Loos’un “ya süsleme güzelse!” (Loos, 1991, s.9) diye soranlara Kant’tan aldığı, iyi süslemeyi kötü süslemeden ayırma yetkisine dayanarak verdiği cevap “karşı koyuşu kabul etmiyorum” (Loos, 1991, s.9) olur. Bir anlamda Loos’un yaptığı bir daha “şiiirsel olarak biçimlendirilemeyecek olan” ile meşgul olmak yerine, “yeni bir şiiirsellik” yaratmanın kurallarını koymaktır. Bu noktada onu eleştiriye açan da o “parçalanmışlık”tan seçtiklerinden çok dışarda bıraktıklarıdır.

Dış katmanın, yüzeyin eklemlendiği strüktürü en iyi ifade edebilmesi için bu katmanın bir kat boya kadar ince olması gerekir. Yüzeye yapılan bu vurgu modern mimarlığın renginin adının koyulmasını sağlar. A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin, Le Corbusier’nin 1925 tarihli kitabı ‘L’art Décoratif D’aujourd’hui’nin bölümlerinden biridir. Bölümün ana fikri süsleme ile bozulmuş yüzeyin, binaları kaplayacak olan bir kat badana ile sağlığına kavuşturulmasıdır. “Ripolin Yasası, Bir Kat Badana: belirsizliğin bertaraf edilmesidir” (Le Corbusier, 1987, s.192). Le Corbusier’e göre beyaz sadece nesneye odaklanabilmek için diğer renklerin sebep

olduğu gibi bir engel oluşturmaz. Engel oluşturmadığı gibi yanıltıcı da değildir ve yanıltıcı olmama özelliğine, sahip olduğu mutlak anlam ve belirsizliğe karşı olan direnci ile ulaşır.

Burada Loos'un "yasa koyucu" kimliğine benzer bir kimlikle Le Corbusier de modern mimarlığın rengini kurala bağlamaya çalışır. Bir anlamda 19. yüzyıl ile başlatılan hareketin "son noktası"na ulaşılmış, "sağlıklı zn hastalıklı kabuktan kurtuluşu" tamamlanmış olur. Ancak elbirliği ile beyaza yüklenen modernist anlam, aynı zamanda onu tek başına "nesneye dönüşmek için fırsat kollayan bir renge" (Ergüven, 1997, s.208) dönüştürür.



3. GEREKÇE ÜRETMENİN GEREKLİLİĞİ

Modern Mimarlık 19. yüzyıl sonu ile başlatılsa da mimarları gerekçelere en çok başvurmuş olan dönem olarak, düşünsel arka planını 18. yüzyılla meydana gelen dönüşüme borçludur. Bu yüzden geçmişinin 18. yüzyıla kadar geri götürüleceği söylenebilir. Bu yüzyılla mimarlar, tasarımlarını neden öyle değil de böyle yaptıklarını açıklamak ve o şekilde yapmanın da tek doğru yol olduğu konusunda hem kendilerini hem de alımlayıcıları ikna etme zorunluluğu hissetmişlerdir. İkna etme sürecinde en güvenilir dayanak bilimsellik olmakla beraber, mantıksal olmayan gerekçeler de sık sık kanıt oluşturma yolunda kullanılmaya değer görülmüştür. Zaten konu sanat olduğu sürece mantıksal gerekçelerin hiçbir zaman yeterli olmadığı ve olamayacağı açıktır.

Modernist mimarlar, kurdukları paradigmlar üzerinden Modern Mimarlık'ı meşrulaştırmaya çalışmış, bu paradigmları kapsamlı söylemler içine yerleştirerek de onların inandırıcılıklarını artırmışlardır. Tek tek bakıldıklarında anlamsızmış gibi görünen önermeler, kapsamlı söylemler altında aynı düşünceye hizmet ederek anlam kazanmıştır. Haklı çıkarma yolundaki bu yoğun çaba, daha çok 20. yüzyılın ikinci yarısı ile dile gelen mantığın yerine retoriği ikame etme girişiminin, daha 19. yüzyılın sonlarından beri geçerli olduğunu gösteriyor. Bu açıdan Modern Hareket'e katkısı olan mimarlar, Venturi'nin (1991, s. 16) “bir sanatçı, yolunun tümünü kendi felsefesiyle mi katetmek zorundadır” sorusuna evet yanıtını verirlerdi. En azından öyleymiş gibi yapmanın onlara göre ne kadar önemli olduğunu anlatırlardı.

Tutarsızlık eleştirileri ile karşılaşan ender “modernist”lerden biri olmasına rağmen Le Corbusier, “yeni mimarlık için mimari kurallar koyan tek modern mimar” (Colquhoun, 1990, s. 50) oluşu ile modern mimarlığın ilkelerini ve dayanaklarını anlamak adına iyi bir isim sayılabilir. Bu elbette Le Corbusier'in anlayışının Modern Mimarlık'ın bütünü için genelleştirilebileceği anlamını taşımaz. Ancak sahip olduğu diyalektik düşünce biçimi, iki aşırı uç arasında sürekli gidiş gelişi Modern Mimarlık'ın bütün “aşırılık”larını anlamak adına ipucu sağlayabilir.

3.1. Gerekçe Üretimi Konusunda Bir Usta: Le Corbusier

Le Corbusier mimarlığı, ikna etmeye dayalı bir söylemle biçimlenir. İkna etme sürecinde, mimarlığın kullandığı bilgi ya da ifade biçimleri Le Corbusier'nin zihnindeki soyut mimarlık fikrini doğrulamak için alete dönüşür. Metinler, resimler, gelenekten çıkarsanan biçimler bu soyut düşünceyi doğrulamak adına kullanılır ya da uygun bir zaman geldiğinde kullanılmak üzere “biriktirilir”. Bu biriktirme işi mimarın, nesnelerin yeni anlamlar üretme potansiyelini önemsemesinden kaynaklanır. Çünkü Le Corbusier çok bileşenli olan ideal mimarlık düşüncesini, duyulur dünya üzerinden meşrulaştırmaya çalışır.

Colquhoun (1994, s. 89) Le Corbusier'nin teoriye yaklaşma biçiminin diğer modern mimarlarınkinden net bir şekilde ayrıldığını söyler. Örneğin Gropius'un teorisi araçsal (instrumental) özellik gösterir. Bu yaklaşım teorisinin doğrudan ürünlerini tasarlamayı amaçlar. Le Corbusier'nin teorisi ise doğrulayıcıdır (justificatory). Teori ve pratik arasındaki ayrımın üstesinden gelmeye çalışmak yerine mimarlığı özerk ve normatif bir disiplin olarak ele almaya çalışır. Teorik metinleri; modern endüstriyel üretim ve kesin apriori mimarlık değerlerinden kaynaklanan yeni kavram ve fenomenleri uzlaştırma eğilimindedir. Mimarlık pratiği bu değerlerin birlikteliği sağlandığında anlaşılır ve okunaklı bir duruma ulaşacaktır.

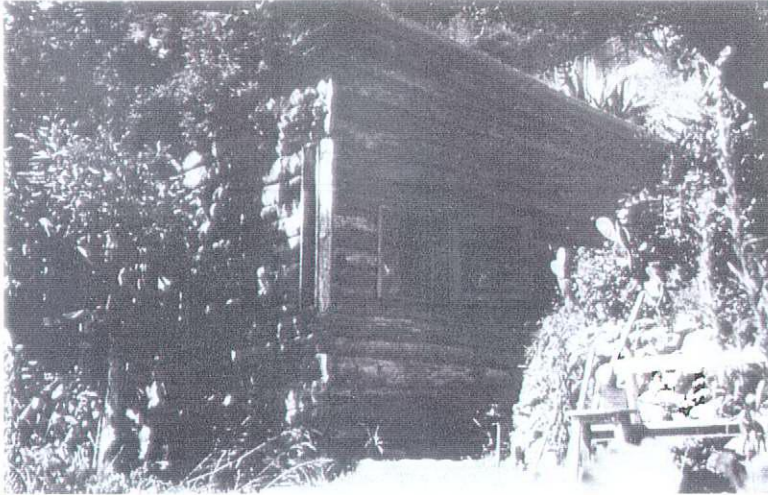
Le Corbusier'nin kanıtlamanın geçerliğine olan inancı, onun 19. yüzyıl pozitivizmini 20. yüzyıla uygulamaya çalışmakla eleştirilmesine sebep olur. Ancak rasyonalizmin iki geleneğini birlikte benimsemiş olması ise bu eleştirilerin haklılık payını azaltır. Le Corbusier, 17.yüzyılda Claude Perrault'nin mimarlığa tanıttığı apriori ve ampirik bilgi arasındaki epistemolojik ayrımı uzlaştırmaya çalışır. Le Corbusier bir yandan zihnin mantıki ve formel özelliklerinin bir yolla gerçek dünyaya uyduğu düşüncesine katılarak, pozitivistlerin epistemolojik formalizmini onaylar, ancak diğer yandan idealist bakışı ön plana çıkararak, pozitivistlerin “olgu”ya verdikleri önceliği yadsır. Le Corbusier'e göre ampirik olanla, ideal olan farklı dünyalarda konumlanır. Bu yüzden olgu ile anlam arasında doğrudan bir ilişkiden söz edilemez. (Colquhoun, 1994, s. 90)

Vers une Architecture'daki şu ifadesi, Le Corbusier'nin kurduğu olgu ile anlam bağıntısını yorumlamak adına önemli sayılabilir. “Mimari soyutlamanın özel ve eşsiz

niteliği, kaba gerçeğe (brute fact) kök salarak ona ruh vermesidir, çünkü kaba gerçek olası bir düşüncenin gerçekleştirilmiş halinden, simgesinden başka bir şey değildir”. (Le Corbusier, 1999, s. 57) Le Corbusier bu sözü ile mimarlığı olguların toplamına indirgeyen fonksiyonalist bakışı da yadsıdığını gösterir. Özellikle modern mimarlığın sunduğu bu bakışın en uç noktasını temsil eden *Neue Sachlichkeit* grubuna karşı bu yüzden tepkilidir. Onların yaklaşım şeklini mimarlık ve sanat sözcüklerinin öldürülmesi olarak değerlendirir. (Frampton, 1997, s.160)

Le Corbusier zamansız, kesin estetik ölçütlerle, günün dünyasının sunduğu imkanların birlikteliği ile oluşacak olan yeni mimarlığın biçiminin nasıl oluşturulacağı sorusuna yanıt arar. Mimarlığının kolay ele gelmeyişinin, bir kusur olarak değerlendirilen yüzünün gerisinde benimsediği bu dualistik felsefe bulunur. Le Corbusier’nin yeni mimarlık anlayışını şekillendiren diyalektik düşünce biçiminin kaynağı, kimi zaman ailesinin Protestan köklerinde, kimi zaman da genç yaşlarından beri yaptığı dünya gezilerinde aranabilir.

Colquhoun (1994, s.89-119) Le Corbusier mimarlığının şekillenmesinde üç önemli unsurdan bahseder. Bunlardan ilki La Chaux-de-Fonds’daki deneyimleridir. Le Corbusier buradaki eğitimiyle malzeme kullanımı konusunda yetkinleşir ve buna ilişkin el becerisi edinir. Bu beceriye kariyerinin ilerleyen dönemlerinde de sık sık başvurur. Örneğin Marsilya Blok’u rölyeflerinin çerçevelerini ya da Cap-Martin’deki stüdyosunun ahşaplarını kendi elleri ile hazırlayacaktır (Choay, 1960, s. 10).



Şekil 3.1. Le Corbusier, Cap-Martin’deki stüdyosu, 1952.

Özellikle Arts and Craft hareketinden ve Owen Jones'un süsleme kuramından beslenen yerel ve artisanal bilgi bütünü, hocası L'Eplattenier'den öğrenir. Burada aldığı eğitim; doğanın, geometrik strüktürlerin temelini oluşturacak şekilde indirgenebileceği ilkesine dayanır. Le Corbusier'nin La Chaux-de-Fonds'da edindiği bakış açısı daha çok yerel ve duruma özgü olup evrensel değerler kurma düşüncesinden uzak bir anlayıştır. 1911'de yaptığı doğu gezisi Le Corbusier'nin bakışını evrensel bir düzleme taşımasını sağlar. Bu gezide tanıştığı anonim mimarlık ürünleri Le Corbusier'nin evrensel bir dilin kaynağı olarak gördüğü tipole hesaplaşmasının başlangıcıdır.

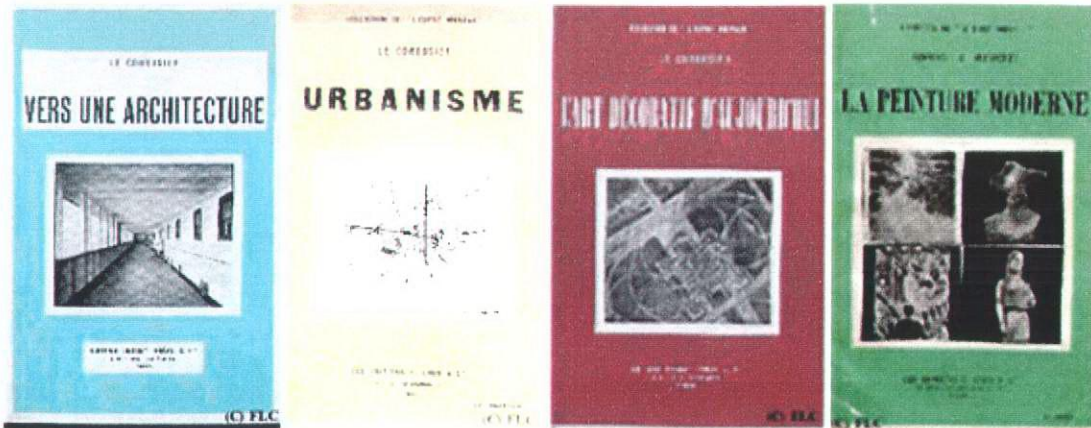
Le Corbusier mimarlığında önemli olan ikinci nokta mimari gelenektir. Modern hareketin bütünü için geçerli olabilecek olan, geçmişle bağların koparılması düşüncesi Le Corbusier için de geçerlidir. Ancak Le Corbusier için gelenek korunarak dönüştürülmesi gereken, yeni mimarlığa sunduğu somut örneklerle zengin bir kaynağı ifade eder. Le Corbusier'nin bu kültürel birikimle iletişim kurma yolu ise çizimdir. Çünkü insan ancak çizerek, kendi deneyimi ile keşfin ve ilhamın yolunu açar. Bunun dışında kalan yollardan biri olarak fotoğraf makinesi sadece "aylaklar için kendi görme eylemlerini onların yerine yapan bir makinedir." (Jencks, 1974, s.31)

Le Corbusier mimarlığına son önemli etki modern inşaat teknolojisinin örneklediği konstrüktif ilkelerdir. Bu etkinin kaynağı ise La Chaux-de-Fonds'un dışında Almanya ve Fransa gibi endüstriyel anlamda gelişmiş olan ülkelerdir. 1908'de geldiği Paris'te geleceğin malzemesi olarak görülen betonarme konusunda uzman olan Auguste Perret'nin atölyesinde çalışır. Perret'nin etkisi ile sert bir klasisizmle doğru yönelir. 1910'da gittiği Almanya'da ise Peter Behrens'in stüdyosunda modernizmin diğer büyük öncüleri olan Walter Gropius ve Mies van der Rohe ile tanışır. Le Corbusier'e yeni fonksiyonalist ruhu aktaracak olan diğer Alman mimarlar Muthesius ve Tessenow'dur. Ancak Le Corbusier güzellik üretmediğini düşündüğü bu yeni Alman hareketini benimsemiyecektir. Sonuç olarak Le Corbusier'e Almanya ve Fransa'daki deneyimlerinden kalan, kendini yakın hissettiği Art Nouveau'dan ve formalizmden uzaklaşmak ve fonksiyonalizmde şiirselliğin eksikliğini farketmek olur. (Jencks, 1974, s.27-29)

3.2. Le Corbusier'nin “Boş Çerçeve” leri

Le Corbusier'nin yapıtları arasında hem çok zayıf hem de çok güçlü bir bağdan söz edilebilir. Çok zayıf; çünkü birbirlerinin içeriğine pek az doğrudan gönderme yaparlar, çok güçlü; çünkü hepsi de aynı düşüncenin dünyada nasıl somutlaşacağı sorusundan yola çıkarlar. Le Corbusier'nin ürünlerinin yazılı ve inşa edilmiş parçaları “aynı düşüncenin iki farklı şekilde vücuda gelişidir”ler (Choay, 1960, s.9). Genellikle farklı şekillerde ifade edilen bu düşüncenin, mantıksal gerekçelendirmeye dayanan rasyonalist bir tutum olduğu savlanır. Choay'a (1960, s.14-22) göre belirli bir bakış açısından bu değerlendirme doğru sayılabilir. Ancak rasyonalizm Le Corbusier'nin elinde bulunan en favori silahlarından biridir. Bazen de mimar tarafından kendisinde sürekli olarak gözden kaçırılan şiirsel faktörün doğrulayıcısı ve destekleyicisi olarak da kullanılır.

Le Corbusier'nin 1920-25 yılları arasında *L'Esprit Nouveau*'da yayınlanan makalelerinin biraraya getirilmesinden oluşan kitaplarından; *Vers une Architecture* (1923) rasyonel ölçütlere göre şekillenecek olan mimari tasarım ilkelerinden, *Urbanisme* (1924) kentsel tasarım ilkelerinden, *L'art Décoratif d'aujourd'hui* (1925) endüstri ürünlerinin tasarım ilkelerinden bahsederken, *La Peinture Moderne* (1925) modern resmin ilkelerinden bahseder (Jencks, 1974, s.65-82). Farklı odak noktalarına ve konu nesnelere sahip olmalarına rağmen bu kitapların metinsel kurguları birbirlerine çok benzemektedir. Sözel metin konuya bilimsel ve geniş kapsamlı bir yaklaşımı amaçlarken, kitaplardaki grafik metnin sadece sözel metni güçlendiren bir



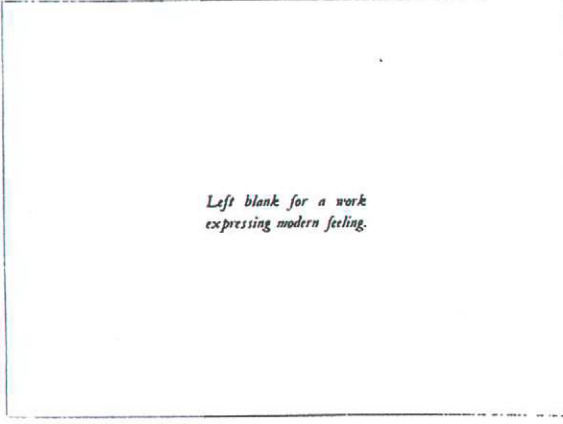
Şekil 3.2. Le Corbusier; *Vers une Architecture*, 1923; *Urbanisme*, 1924; *L'art Décoratif d'aujourd'hui*, 1925; *La Peinture Moderne*, 1925.

özellği vardır. Grafik metinle, sözel metnin konusu örneklendirilmeye çalışılmaktan çok grafik metin tartışılan konunun sembolü kılınmaya çalışılır. Bu yüzden bu iki metin arasında güçlü bir ilişki yoktur. Kitapların içeriği her ne kadar en keskin modernist söylemle biçimlendirilmiş olsa da ilerleyen iki metin arasındaki kopukluk, kitapların “postmodern” metin özelliği göstermelerine sebep olur.

Grafik metni oluşturan fotoğraflar, çizimler; bir taraftan bilim ve sanat, akıl ve duygu arasındaki zıtlıkların altını çizerken diğer taraftan bu zıtlıklar arasında kurulabilecek sentezlere dikkat çekerek zıtlıkları yıkmaya çalışır (Crow, 1990, s. 71-92). Benzer bir şekilde sözel metin de bu iki kutup arasında salınır, zaman zaman da onları çakıştırarak “konut, içinde yaşamak için bir makinedir” gibi akılda kalıcı sloganlar üretir. Kitaplarda her bölümün başında bu sloganlardan yapılan seçkiler, sözel metnin kendisini adeta “görselleştirir”.

Le Corbusier, dönemine göre çok gelişmiş bir görsel teknoloji ve “modern” olmayan görsel enformasyon aktarım biçimi kullanır. Kimi zaman kullandığı resimleri manipüle ederek, üstüste çakıştırarak çok güçlü ve etkili ifadelerin ortaya çıkmasını sağlar. Neredeyse sözel metni fazla kılan ve onu gereksinmeyen bir ifade gücü yakalar. Bu aslında tam da “logos”un sonunu “graphé”nin hakimiyetini öngören “postmodern” döneme uygun düşebilecek bir tutumdur.

Metinlerinin çıkış noktası gibi görünse de Le Corbusier, rasyonel bir kent planı ya da mimari tasarım nasıl olmalı? sorusunu tartışmaz. Dennis Crow, (1990, s. 71-92) Le Corbusier’nin “modernizmin en önemli belgelerinden biri ve “rasyonel” kent tasarımı konusunda en baskın kılavuz olarak değerlendirilen” kitabı *Urbanisme*’i, “metinsel bir strateji” olarak değerlendirir ve bu kitabın rasyonel kent planlaması için bir yol gösterici olmaktan çok sadece bir boşluk bıraktığını söyler. Ancak bu boşluk doldurulurken nelerin belirleyici olacağı, boşluk kavramının çağrıştırdığı kadar tanımsız değildir. *Urbanisme*’de bir dikdörtgen içine yazılmış olan “modern hisleri ifade eden bir iş için boşluk bırakın” (Resim, 3.3) sözü, belirleyici olanın “modern hisler” olduğunu net bir şekilde gösterir. Modern hisler “şimdi”ye ait olmayan herşeyin dışlandığı, merkezin boşaltıldığı noktada henüz hiçbir örneği olmayana kaynaklık edecektir. Öyle ki Le Corbusier boşluk bırakın önerisini bile ancak yeni bir



Şekil 3.3. Le Corbusier, The City of Tomorrow'dan (Urbanisme), 1924.

sayfa temsili üzerinden dile getirir. “Boş olmayan sayfa, üzerindeki “boşluk bırakın” ifadesi ile ironik bir şekilde boşaltılmış olur.” (Crow, 1990, s. 80)

Aslında Le Corbusier'nin söyleminde çerçevelerin önemli bir yeri vardır. Gerek uygulamalarında gerekse metinlerinde alet ve çerçeve metaforuna sıkça rastlanır. *Urbanisme* de “Kent bir alettir” (Le Corbusier, 1987b, s. xxi) cümlesi ile başlar. Kent planlanabilen ve tasarımcının denetimi altında rasyonel ilkelerin onun içinde konumlandırılabilceği bir alettir. Le Corbusier'nin *Vers une Architecture*'da insanlığın durumunu betimlerken kullandığı şu ifade, gereçler ve onların kullanımı arasında kurduğu bağıntıyı yorumlamak adına açıcı olabilir; “ilkel insan yoktur; ilkel gereçler vardır. Düşünce ta baştan beri aynıdır, güçlüdür.” (Le Corbusier, 1999, s.97)

Le Corbusier için aklın önceliği esastır. Aletler ise aklın yeni anlamlar üretebilmesi için bir zemindir. Ölçütü koyan akıldır, ancak iletiler aletler üzerinden okunduğu için aletlerin dönüşümü önemli ve belirleyicidir. Çünkü düşünceler aletlerin içinde “büyür”. Mimarlıktan resme kadar birçok farklı konuya da böyle yaklaşılabilir. Le Corbusier, tartışmanın nesnesinin içeriği ile ilgilenmekten çok onu bir bağlam tanımlayıcı, içinde hareket edilebilecek bir alan olarak görür.

Mimarlık da Le Corbusier'nin en sık kullandığı bağlamlardan biri olma özelliği gösterir. Onun için mimarlık ne teknoloji ne mühendislik ne de tarihsel biçimler demektir. Solá-Morales (1990, s. 120) *Vers une Architecture*'dan yola çıkarak Le Corbusier'nin yaklaşımına göre mimarlığı; “kültürün her an sunduğu teknikler,

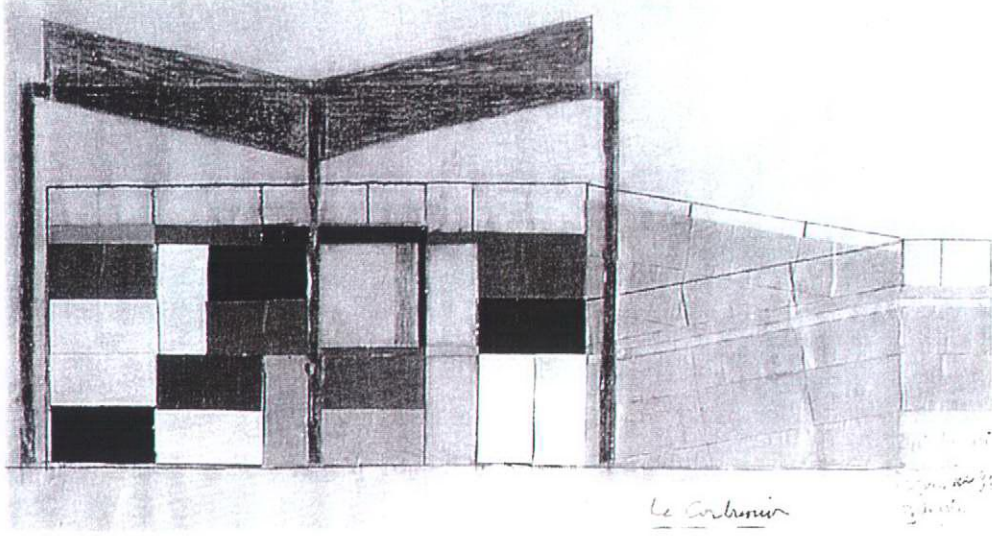


Şekil. 3.4. Le Corbusier, Heide Weber Pavyonu, Zürih, 1965-67.

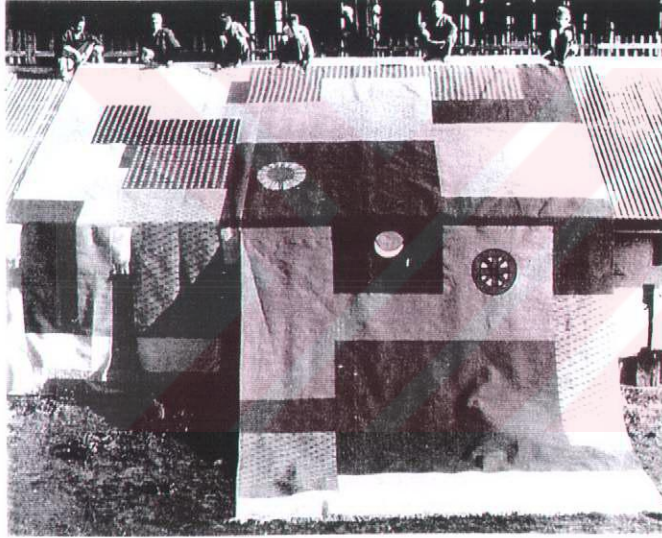
imgeler ve panorama arasında bir dolayım olarak” değerlendirir. Bir anlamda mimarlık kendiliğinden kolay kesişmeyen kavramları birarada tutabilen bir ara bulucudur.

Domino-System, (1914) Le Corbusier’nin modern işler için boşluk bırakın ilkesinin, uygulamalarında devam eden bir parçası olarak değerlendirilebilir. Yeni estetik ölçütler getiren *Domino-System*; serbest plan, serbest cephe ve hareketli eleman kullanımını öngörür. Bu çerçeve, fiziksel strüktür ile mekanı tanımlayan “geçici perde” leri birbirinden ayırma olanağı sağlar. Genellikle “strüktür” ile “kabuk” arasında yapılan net ayırım mimari tasarımın ilkelerini basite indirgediği için eleştirilir. Ancak bu sistem strüktürü en soyut düzleme taşıyarak, serbestlik ilkesinin somutlaşacağı alanı genişletmiş olur. Bu boş çerçeve apriori kesinlik ilkesini temsil ederken, doldurulmayı bekleyen kısım sanatçı-mimarın hüneri ile bağlantılı olan ve ampirik dünyanın takip edilmesinin gerekliliğini ifade eden parçalar bütününe ifade eder.

Le Corbusier bu yaklaşımı neredeyse bütün yapılarında sürdürmüştür. Uygulanmış en son projesi olan Heide Weber Pavyonu (1965-67), bu anlayışı çok iyi örnekler. Ronchamp’ın sunduğu biçimsel “çeşitlilik”in işaret ettiği serbestliğin ötesinde, kullanılan panellerin strüktürden bağımsızlığı Heide Weber Pavyonu’nun Gardiner’e (1985, s. 105) göre Ronchamp’tan bile daha büyük bir serbesliğe sahip olmasını sağlar. Le Corbusier’nin kullandığı en çarpıcı renkleri taşıyan bu yapının serbestlik ilkesinin somutlaştığı “gereç” Şandigar devlet yapılarında kullanılmak üzere mimarın



Şekil 3.5. Le Corbusier, Heide Weber Pavyonu için renk çalışması, 1964.



Şekil 3.6. Şandigar Belediye Binası için hazırlanan goblenlerin birleştirilmesi, 1960.

kendisi tarafından tasarlanan, hepsi kare ve alt bölümleri Modulor ölçülerinden türetilen karelerin, birleşmesinden oluşan 650 metre karelik goblendir. Yapı taşıyıcı strüktüre halıların asılması fikri akılda tutularak tasarlanmıştır. Bu düşünce

Le Corbusier ile modern mimarlık tarihinde, ismi pek birlikte anılmayan ve farklı bir düşünce çizgisine sahip olan Semper'i hatırlatır. Wigley (2001, s. 252) bahsedilen benzerliği Le Corbusier'nin son noktayı açıkca Semperyen bir tarzda koyuşu olarak yorumlar. Bu son nokta Le Corbusier'nin "beyaz"dan "polikromi"ye geçişini de simgeler. Ancak Le Corbusier'de soyut düşüncesinin dönüşümü, düşüncesinin somutlaştığı aracın dönüşümünden önce gelmediği için, tek renklilikten çok

renkliliğe geçiş de “...kumaşı doğru yönelerek değil, daha çok kumaşın içinden geçerek” gerçekleşmiştir (Wigley, 2001, s. 252-3). Halıların çok renkliliği 1920’lerde Le Corbusier’nin *L’art D coratif d’aujourd’hui*’de “Ripolin Yasası” ile kurala bağladığı “beyaz”ı terketmesine sebep olur

Le Corbusier’i tutarsızlık eleştirilerine açan, ona göre “ta baştan beri aynı ve güçlü” olan düşünceyi konumlandığı alanın genişliğidir. Bu geniş alanın sunduğu çeşitlilik mimarın, “her şeyi denemeye, her türlü biçimi kullanmaya açık” bir  l  s zl ğe sahip olduğu yanılısamasını yaratır. Ancak düşünsel süreci izlendiğinde bu “ l  s zl  k” n kolay sarsılamayacak bir ölçütünün olduğu ortaya çıkar.



şekil 3.7. Le Corbusier, Josephine Baker ve diğerleri, 1929.

4. ARACIN GEREKÇEYE DÖNÜŞMESİ VE GEREKÇENİN GEREKSİZLİĞİ

Postmodern düşünce, modernizmin zamanı ve mekanı büyük parçalara bölmeye ve bunları açıklamak için de yaratıcı ve geniş kapsamlı söylemler üretmesine karşı bir başkaldırı olarak belirmiştir. Zamanı ve mekanı büyük parçalara bölmek; farklılıkları azaltmak anlamına gelirken, bu büyük parçalara kılıf olacak yeni hikayeler yazmak; farklılıkları istenilen düzeyde yeniden biçimlendirmeye ve onların farklı olan kimliklerini unutturmaya yaramaktadır.

Günümüz düşünürlerinin pek çoğu için varılan uzlaşımlar farklılıkları azaltıcı yöndeki tavırda belirleyici bir role sahiptir. Hakikat insanın kendi yarattığı olarak değerlendirilse bile uzlaşım ona ulaşmayı her zaman asıl sorun olarak görmez ve uzlaşma hakikatin dışında başka amaçlar için araç olur. Böylece hakikatin ölçütü uzlaşanların öznel çıkar ve tercihlerine göre belirlenmeye başlar. Uzlaşımın farklılıkları azaltıcı yöndeki etkisi ise bu noktada kendisini gösterir. Lyotard'ın (2000) deyişi ile postmodern dönem artık uzlaşımların modasının geçtiği bir dönemdir. Bu anlamda postmodern düşünce şeklini, uzlaşımlar üzerinden dogmaya dönmüş kurallara direnç gösterme olarak görebiliriz. Böylesine geniş kapsamlı bir direnç hareketine, akıldan başlayarak daha başka birçok kavramın da maruz kalacağı açıktır.

Bu köklü eleştiri Batı düşünce geleneğinin yaslandığı temeli sarsma amacındadır. Bu temel ki her tür farklı arayışa karşı kendi dünya görüşünü tek gerçeklik gibi sunan bir zihin yapısını ifade eder. Bilim ve teknoloji gibi çağdaş dünyanın vazgeçilmezleri de bu geleneğe bağlandığı için, onlara yol açan temeli sarsmak aynı zamanda onları da sarsmak anlamına gelir. Teknolojiyi, Platon'a kadar geri götürülebilecek olan Batı düşünce geleneğine yerleştirerek teknolojinin kaçınılmaz ve biricik gerçekliğini, onun çağdaş dünyadaki gücünü ve kaçınılmazlığını sorgulayabiliriz. Bu bakış açısı teknoloji ve bilimin varlığını yadsımadan, onu farklı bir anlayış içinde yeniden ele alabilmenin ve konumlandırmanın arayışıdır.

Postmodern düşünce düzen ve uzlaşmanın karşısına çoğulculuk ve özgürlüğü koyar. Sürekli uyanık kalmayı sağlayacak olan bu ikilinin önemini hatırlatarak bile başarıya ulaşmış sayılır. Fakat modern ideolojinin kompakt tanımından yararlanarak kendisini modernizmin karşıtı gibi sunduğunda, problemi sadece modernizmin kavramlarının karşıtını üretmek olarak tanımlar. Modernliği kompakt bir ideoloji üzerinden anlamak, onu reddedilebilir bir zihniyet problemine dönüştürür. Sonuç olarak postmodernizme kalan da modernliği reddederek kendisini karşıtlıklar üzerinden konumlandırmak olur. Çoğulculuk ve özgürlük güçten düşürülmüş ya da hiç bir zaman güçlü olmamış olana dünyada yer açma çabasına dönüşür. Döneme özgü olan indirgenmiş ve kestirme çıkarımlar bu çabayı amaca ulaştırmak için kullanılır.

Ancak postmodernlik günümüz dönüşümlerini sadece mevcut değerler dizgesinden, “daha doğru” olduğu düşünülen bir başka değerler dizgesine geçiş olarak değerlendirmez. Aynı zamanda bahsedilen dönüşümü, dikkate alınan her yeni değerler dizgesinin aslında bir önceki ile aynı “akıbet”e sahip olacağına inanarak epistemolojiyi tümüyle kenara iten nihilist bir bakış açısı ile de ele alır. Postmodern sanatın kendisini karşıtlıklar –sanatsal normların yerine normsuzluk, egemen kültüre karşı popüler kültür– üzerinden konumlandıran yüzü, daha çok ilk değerlendirme şeklini benimsediğini gösterir.

Temellendirme kaygısından kopuş sadece postmodern dönemle tarihlendirilmemekte. Kimilerine göre bu kopuşun felsefî düşünce içinde kaynaklarını, 19. yüzyılın ikinci yarısında bulmak mümkünken, postmodern döneme geçişi kabul etmeyen düşünürlerden Giddens’a göre “nihilizmin tohumları Aydınlanma düşüncesinde başlangıçtan beri vardır.” Bu yüzden postmodernlik sadece “modernliğin kendi kendini anlamaya başlamasıdır” ve “modernliğin altedilmesi” olarak anlaşılmamalıdır (Giddens, 1998, s.50-51).

Vattimo (1999a) ise temelcilikten kopuşla karakterize edilen postmodernliğin kökenini Nietzsche’de görür. Nietzsche “temelsiz temellenmek”ten bahsederek bütün düşüncelerin boşlukta kurulmasının gerekliliğine dikkat çekmiştir. Birbirlerine eklenilerek geçirimsiz ve kırılğan olmayan bütünlere dönüşen dizgelere dayanmanın anlamsızlığını daha 19. yüzyılda dile getirmiştir.

4.1. Modernizm'in "Karşıt"ını Kurmak

Postmodern mimarlık uzunca bir süre modern mimarlığın terminolojisini kullandı. Bu tam anlamı ile onun sözcük dağarını kendi ortamına taşıdığı anlamına gelmese de kullanılan sözcüklerin modern mimarlığın ikliminde üretildiği her hallerinden belliydi. Bu sözcükler bir taraftan modern mimarlığın zamanla birer klişeye de dönüşecek olan değişmez kavramlarını ifade ederken, diğer taraftan sözcüklerin zıt anlamlıları postmodern mimarlığın değişmez özellikleri kılınmaya çalışıldı. Bu anlamda modern ve postmodern mimarlık arasında bir kopuştan bahsedilebilse bile terminolojideki görece devamlılığın izi, kendilerini üretme biçimleri bağlamında da takip edilebilir gibi görünmekte.

Aslında Rorty'e kulak verdiğimizde böyle bir devamlılığın olağan bir durum olduğuna ikna oluruz. Rorty'e göre "yeni bir kültürel hayat biçiminin kurucularının kullandıkları terimler büyük ölçüde onların değiştirmeyi umdukları kültürün sözcük dağarından alınmış ödünç terimlerden ibaret olacaktır. Bu kültürün terminolojisi ancak yeni biçim eskidiği zaman, ancak bizzat kendisi öncülerin saldırılarının hedefi haline geldiği zaman biçimlenmeye başlayacaktır. İçerisinde olgun bir kültürün kendisini öbür kültürlerle haksız bir şekilde karşılaştırdığı, kendi savunularını beyan ettiği terminolojinin, bu kültürün doğumunda kullanılan terimler olmaması çok muhtemeldir" (Rorty, 1995, s.94). Bu anlamda "yeni bir kültürel hayat biçiminin kurucuları" olarak postmodernizmin popülist kanadının, hem yeni kültürü ortaya çıkaracak olanlarla hem de kopmakta olunan modernizmle sıkı bağlarının olması kaçınılmazdır.

Postmodernistler başlangıçta kendilerini, "ne olmak istemediğimizi biliyoruz" diyerek zıtları ile tanımlamaya çalıştılar. Bu özellikle Venturi ve Jencks'in çalışmalarında kolay gözlemlenebilecek bir tutum. Metinlerinde kullandıkları karşılaştırmalı tablolar bunu basitçe örneklemektedir. Kullanılan karşıtlıklar, içinde bulunulan düzenin yadsınması anlamına gelmez. Postmodernizm, modernizmin kavramlarını ironik bir tarzda tırnak içine alırken, hem onları çarpıtarak hazır birer malzemeye dönüştürmekte, hem de modernizmin indirgeyici olan yanına dikkat çekmekteydi. Buna karşın yine de geçmiştekine benzer bir mimari düzenin olabileceğine ilişkin bir anlayış postmodernist mimarların söylemine hakimdi.



Şekil 4.1. Venturi ve Rauch, Allen Memorial Sanat Müzesi ek yapısı, Oberlin, Ohio, 1976.

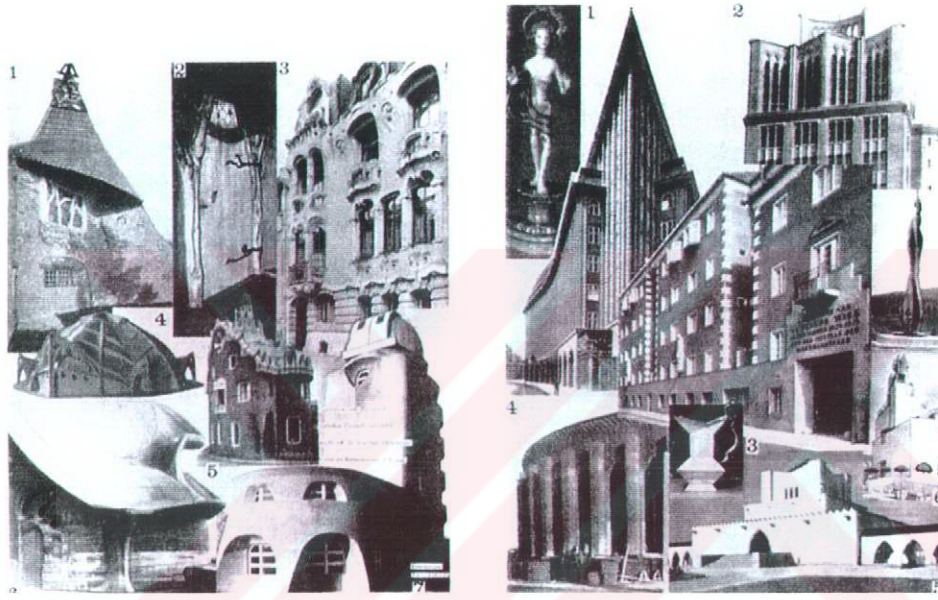
Venturi modernizmin ima ettiği gibi kurucu ve başkalaşmayan ilkeleri kendi mimarlığı için de oluşturmakla ilgilenmez. Böyle ilkelerin var ve geçerli olduğunu açıkça kabul eder. *Complexity and Contradictions in Architecture*'da bunu şöyle ifade eder: “Bir düzeni kurarsınız ve ondan sonra da yıkarsınız ama bu güçlü bir yıkmadır, zayıflık değildir... Düzensiz bir çare arama kuşku yok ki kargaşa anlamına gelir.”

Venturi ve Rauch'un yapılarındaki çelişmeler, geleneksel mimarlıktaki gibi genel bir estetik bileşime tabi değildir. Kasıtlı olarak, popüler ve yüksek; adi ve zekice ; bir kitle kültürü olarak mimarlık ve mimarın mimarlığı gibi çekişen diyalektikte çözüme bağlanmamış olarak bırakılmıştır. Bu yolla çağdaş mimarlık durumunda saklı olarak varolan çelişkileri ortaya çıkarırlar ama üstesinden gelmezler. Öteki işlevselcilik-sonrası yapılar gibi, işlevselçiliğe seçenek bir dil tanımlama çabasında değildir. (Colquhoun, 1990, s.136)

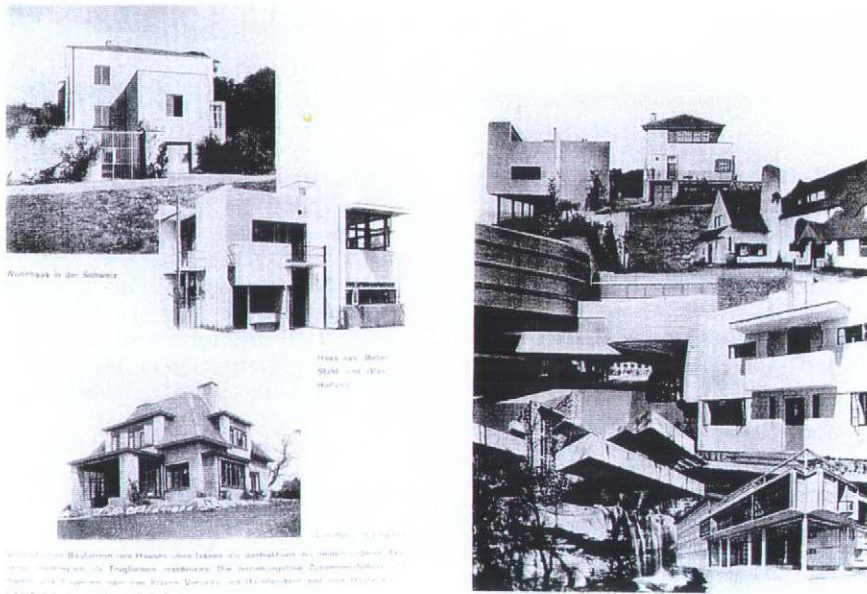
Postmodern mimarlığın popülist kanadı için özerk söylemler yoktur ve mimarlık ondan kaçışı olmayan genel geçerli bir ideolojiye gömülü gibi düşünülür. Bu yüzden mimarlığı değişik açılardan özerk bir söylem olarak gören çözümleri dışlamıştır. Bu yaklaşım mimarlık tartışmasını yalnızca estetik boyutu ile ele alır. Mevcut ideolojiye uyum sağlamasına karşın biçime yönelik tepkisini eski temsillerin yeniden üretimi olarak etkinleştirir ve mimarlığın kendini kavramsallaştırma kaygısının önüne geçer. “Yapıyı salt estetik bir nesne olarak kavrama nesnelci geleneğin uzantısı olarak

ortaya çıkar ve karşı-temeldenci argümanın giderek kuşattığı entelektüalizm ve akademizme duyulan tepkiden beslenir (Mennan, 1999, s. 36-37).

Oechslin'e (2002, s. 3-12) göre Postmodern mimarlığın karşısına aldığı nitelikte bir modern mimarlıktan söz etmek kolay değildir. Çünkü modern mimarlığın tek ve belirgin bir tanımının yapılması olanaksızdır. 20. yüzyılın ilk yarısında modern mimarlığı tanımlamaya çalışan kimi yaklaşımlardan bahsederken, bunların değerlendirme biçimlerinin anadamar modern mimarlık anlayışından ne kadar da ayrık durduklarına dikkat eder.



Şekil. 4.2. Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*'dan, Zürih, 1927.



Şekil. 4.3. Franz Schuster, *Der Stil unserer Zeit*, Viyana, 1948.

Örneğin Peter Meyer kitabında bulunan kolajlardan ilkinin oluşturan binaları *Modern* olarak adlandırırken ikincisini *pseudo-Modern* olarak adlandırır. Ya da yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru bile içinde Le Corbusier ve Frank Lloyd Wright gibi isimlerin başyapıtlarının bulunduğu bir kolajı, metnin yazarı Franz Schuster “Aldatıcı biçimlerin karışık dünyası” olarak nitelendirmektedir.

“Tüm bunlar, yalnızca inşa edilmiş gerçeklik hesaba katıldığında bile “Modernizmin İdeolojisi” için yapılan değerlendirmelerin ne kadar tek yanlı ve yanlış ifade edildiğini gösterir. Bu uygulama, tutarlılığın eksikliği olarak teori ve pratik arasındaki ayrılık açısından ve –20. yüzyılın sanat tarihinde belirli bir yaklaşım olarak da– aynı zamanlı olanın eşzamansızlığı açısından özellikle uygun değildir” (Oechslin, 2002, s.9). Bu sözlerle Oechslin aynı zamanı paylaşan her “entelektüel tarihsel çerçeve”nin, her türlü sadeleştirme ve sınıflandırmanın öncesinde “görece bir özerkliği”nin olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak bu özerk alan tarihçiler tarafından olduğu kadar postmodernist mimarlar tarafından da ihmal edilmiştir.

Postmodern mimarlık, tanımı konusunda uzlaşmamış daha keskin bir ifade ile varlığı konusunda çelişkilerin olduğu bir mimarlığı karşısına alır. Dolayısıyla Oechslin’in de belirttiği gibi “modernizmin Postmodern eleştirisi bir hata üzerine temellenir.” Ancak, bu anlamda bir kompakt tanım devam ettirme isteği, ona sık sık başvurulmasından anlaşıldığı gibi günümüzde de kabul görmektedir. Bu keskin tanım artık daha çok modernizmin çözülüşüne karşı bir kalkan olarak kullanılmaktadır (Oechslin, 2002, s.6).

4.2. Modernizm ile Temellenmek

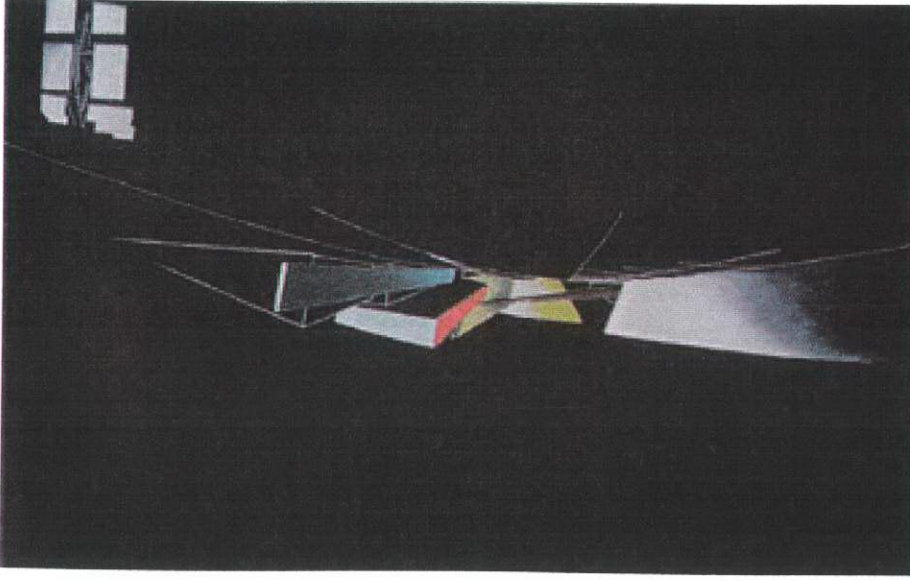
Oechslin’in bahsettiği modern mimarlıkların sahip olduğu en küçük bir ortak payda bile, dolaşan efsanesi ile eşdeğerde bir modernizmin olmadığını söylemede çekinceli davranmayı gerektiriyor. Bu çekince, geniş bir bağlam içinde modernizmin yeniden sorgulanması ihtiyacını doğurur. Böyle bir sorgulama bağlamında Habermas (1999, s. 227-35) her ikisi de modernizme karşı oluşları ile ortak bir zemini paylaşmalarına rağmen; tarihselci tutumla, daha köklü bir eleştiri getirme çabası içinde olan görüşü birbirinden ayırır. Çünkü Habermas’a göre tarihselci tutum modern geleneği tamamiyle kurban etme yolunu seçerken, diğerleri sarsılan modern hareketin yarıda kalmış projesini tamamlamaya çalışmaktadırlar. Habermas’ın modernliği bir proje

olarak değerlendirmesi modern ideoloji için kompakt bir tanımın hala geçerli olduğunu ya da geçerli kılınabileceği ihtimalini dūřundurmaktadır. Mimarlıkta da postmodern ortamın sunduğu çoğulluktan, kısa sayılabilecek bir sūrede rahatsız olunması ve kimi yaklaşımların, çoğulluğu denetleme yolunu modernizmin ilkelerinde araması bōyle bir ihtimalin varlığını doğrulamaktadır.

Charles Jencks'in 1972 yılında Pruitt-Igoe mahallesindeki birkaç binanın dinamit ile yıkılışını, Modern Mimarlık'ın ōlūm anı olarak belirlemesine benzer bir şekilde, Eisenmann (Jencks, 1998, s. 457) da 1981'de kendisi ile yapılan bir sōyleřide postmodernizmin ōldūęūnū duyurdu. Bu, Jencks'e (1996, s. 68-89) gōre "Uluslararası Ŭslup"un yıkıntılarında yeniden dirilen modernist bakış açısının ifadesiydi. Jencks'in kesin tarihler koyma alışkanlığına bağlı olarak, Eisenmann'ın 1976 tarihli *Post-Functionalism* makalesi Jencks'e gōre Neo-Modernist'lerin doğuşunu ifade ediyordu. Daha sonra dekonstrūktivistler ve bazı benzer yaklaşımlar "modernlik projesi"nin sūreklilięini ispat etme eğilimlerinden dolayı Neo-Modernist olarak değerlendirildi.

Dekonstrūktivist mimarlık 1920'lerdeki Konstrūktivist mimarlıkla iliřkilendirilerek ele alınmakta. Philip Johnson, 1988'de yapılan *Deconstructive Architecture* adını tařıyan serginin katalogundaki giriř yazısında, yeni bir mimarlık hareketiyle karřı karřıya olmadıęımızı, Dekonstrūktivizm'in doęrudan yūzyıl bařının devrimci hareketi Konstrūktivizm'in biçim dūnyasına baęlı olduęunu vurguluyordu. Konstrūktivist mimarlık Modernizm'in ilkelerinin en ōnemli savunucularını biraraya getiren bir hareket olarak deęerlendirilebilir. Bu mimarlar "bir yandan estetik gerçeklięin tek doęrucusu doęrudan inřa gerçeklięin kendisidir savıyla iřlevselcilięe baęlanırken, bir yandan da modern yařamda makinenin ōnemini vurguluyor ve bir inřa modeli olarak makineyi ōneriyordu" (Kōksal, 2000, s. 114-16).

Dekonstrūktivist mimarlık, felsefesini merkezi ve gūlū temelleri reddeden Derrida ve dięer Fransız felsefecilerin ōncūluk ettięi bir tūr karřı çıkıřtan alıyordu. İlk bakıřta hem Konstrūktivizme hem de karřı-temeldenci bir yaklařıma aynı anda yaslanmak bir tutarsızlık gibi gōrūnmekte. Ancak karřı temeldenci yaklařımların, karřı durduęu temeli tūmden yok etmeden onu hem sarsan hem de tutan anlayıřını doęrularak Dekonstrūktivist mimarlar da modernizmin iřlev ve konstrūksiyon gibi ōnemli bileřenlerini olumsuzluyarak kullanırlar.



Şekil 4.4. Zaha Hadid, Vitra İtfaiye Merkezi.

Dekonstrüktivist mimarlar için yapılan Neo-Modernist tanımlaması Konstrüktivist'lerle aralarında kurulan salt biçimsel bir benzerlikten kaynaklanmaz. Bahsedilen benzerlik modernistlerin devrimci karakterlerinin kapsamamakla beraber düşünsel sayılabilir. Düşünsel benzerlikle kastedilen; Dekonstrüktivist'lerin mimarlık üzerinden yaptıkları problem tanımının, modernistlerle aynı eksen paylaşmasıdır. Bu açıdan konstrüktif ilkeleri ya da işlevi yadsıyor olmaları, bunları mimarlıklarının problem alanının dışına ittikleri anlamını taşımaz. Tasarımlarına yer çekimine direnen ifadeler kazandırarak inşa edilebilirliğin sınırlarını zorlamış olurlar. Ancak sonuç olarak tasarımları inşa edilebilir niteliktedir.

Bir anlamda Dekonstrüktivist mimarların yaptıkları, sonsuzmuş gibi görünen us-dışının topraklarından ne kadarını daha usun sınırlarına katabiliriz sorusu üzerine zihin jimnastiği yapmaktır. Onları modernistlerle kesiştirenin de bu olduğu söylenebilir. Bu yüzden Aykut Köksal Dekonstrüktivizm'i "hangi yeni anlam katmanı ile donanırsa donansın Postmodernist denetimsizlikten kaçan ve denetimi sorgulamadan Modernizm'de arayan bir hareket" olarak değerlendirir. (Köksal, 2000, s. 116)

4.3. Mimarlığı “Zayıf”latmak

Vattimo’nun (1999a, s. 34-38) anlayışına göre hakikat ve varlık kalıcı olan nesneler değildirler. Buna göre hakikat bizim tarafımızdan tecrübe edilebilir, ama rasyonel bilgi olarak başkalarına aktarılamaz. Hakikati rasyonel bilgi olarak görmek demek, onu kişiden kişiye aktarılan bir nesne olarak görmek demektir; halbuki Vattimo’ya göre hakikat, yorumlayan kişinin içinde bulunduğu özel şartlara göre değişik özellikler gösterir. Bu yüzden Vattimo hakikati ve varlığı bir ‘olay’ olarak değerlendirir. Hakikatin aktarılamaz oluşu, ona sonsuz yorumlanabilme imkanı verir. Bu da hakikatin tek ve değişmez olmasını engeller. Vattimo bu durumu hakikatin zayıflaması olarak adlandırır. Zayıf hakikate dayanan her tür düşünce ve eylem de değişmez ve sabit olma özelliklerini kaybederek zayıflar. Bilimsel mantık iddialarının bile sadece birer yorum olduğu bu yolla söylenebilir

Nihilizm; gerçek, zorunlu ve doğru kabul edilen her şeyi yorumlanabilirliğe indirgeyerek, temelci düşünceyi dağıtmada önemli bir rol üstlenir. Yorumun sonsuzluğu, varlığı kendi dışında bulunan ve değişmez kabul edilen “gerçek”e kapatır. Bu anlamda nihilizm varlığın kendisinden başka geriye bir şeyin kalmadığı durum olarak tanımlanabilir. Bu yoksunluk sadece varlığa yönelme olanağı sağlar. Bu bir bakıma varlığa doğrudan temas edebilme şansını verir. Vattimo neredeyse tek özgürlük imkanı olan bu kurgusal gerçeklik tecrübesine insanlığın kendisini açmasını önerir. Bu tecrübeye gönüllü olmayı ve nihilizmin tek çare olduğunu anlamayı, Nietzsche’nin yapıtlarından yola çıkarak “başarılı nihilist” olmak olarak adlandırır. Postmodern ortamın nihilizme ilişkin konumunu ise “başarılı nihilist olmaya başlamak” olarak değerlendirir (Vattimo, 1999a, s. 73-83).

Vattimo postmodern ortamın “beşeri olan herşeyin reddi olarak değil de bir imkanlar alanı olarak” anlaşılmasını önerir. Postmodern ortamın bize sunduğu imkanları farkedip onlar arasında seçim yapma kapasitesine ulaştığımızda, tam olarak bu ortamın getirilerinden bahsedebilir duruma geliriz. Bu yüzden Vattimo’nun postmoderni olumlu, nihilizmi ise kötümserlikten uzak bir anlam taşır.

Özellikle sanat eseri, nihilizmin varlığa atfettiği temelsizliği açığa vurarak, bilim ve teknolojiye daha çok hakikat tecrübesi sağlar. Çünkü sanat eserinin anlamının daimi değişkenliğinde “temellendirmeden ayrı düşünilemeyen bir temelsizleştirme unsuru

mevcuttur”. Sanat eserinin sunduğu anlamın sabitlemez bir kaynağa sahip oluşu, onun kendini kurduğu zemini zaten hareketli kılar. Dolayısı ile nihilistik zayıf hakikat tecrübesi, tüm postmodern düşünce alanları için olduğu gibi sanat için de model teşkil eder.

Vattimo bu zayıf hakikat tecrübesini mimarların da önemsemesini ve “projeleri için meşruluk zemini ararken artık ‘güçlü’, doğal ve tarihsel strüktürlere başvurmamalarını önerir. Fakat öte yandan varlığın dönüşünün ancak hatıralar üzerinden mümkün olabileceğini hatırlatarak, tasarımın ölçütünün belleğe başvurularak koyulabileceğinin gözardı edilmemesi gerektiğini söyler (Vattimo, 1999b, s.148-54)

Mimarlığın bunalımı olarak tariflenen son birkaç on yıl, mimarlıkla ilgili yerleşik değerlerin, ‘güçlü strüktür’lerin alt üst olduğu, bir anlamda inşai faaliyet için bile geçerli gerekçelerin bulunamadığı bir ortamdır. Böyle bir ortamda söylenen her “yeni” söz, geçerliklerini kaybetmiş olanların yanında kendine yer açma anlamına gelmektedir. Mimarlık disiplini mimarlık yapıtlarını anlamak ve okumak için ortak bir dil olma özelliğini kaybetmiştir. Mimarlığın hem bilgi alanı hem de kullandığı biçimler sürekli parçalara ayrılmakta ve her parça da diğerine gereksinim duymayan bir özellik göstermektedir. Bu yüzden mimarlığın disipliner yapısı yeniden gözden geçirilmelidir.

Fazlası ile “güçlenmiş” olan mimarlık disiplininin yeniden doğumunu olanaklı kılmak için onun ölümüne yardımcı olduğunu ifade eden John Hejduk (1997), Vattimo’nun “başarılı nihilist” tanımına mimarlık alanında uygun düşebilecek bir isim olarak değerlendirilebilir.

Hejduk (1997, s.76) bu “hastalıklı” ortamda mimarların üç tür faaliyette bulunma şansının olduğunu söylüyor. 1. Sanki hiçbir şey değişmemiş gibi durumu görmezden gelip işlerine devam etmeye, 2. Bir deva ve potasiyel olarak ölümcül olan bakteriyi yok edecek bir keşif ve buluş için araştırmaya ve hastalıkla savaşta aktif bir tavır almaya, 3. Disiplinin ölümüne nazıkçe yardım edip, biçim, strüktür ve içeriği ileride bilinecek bir yeniden doğuşu beklemeye yönelirler. Hejduk’un bahsettiği yollardan ilki; üzerinde az konuşulan ancak mimarlık dünyasının büyük bölümünün, ikincisi;



Şekil 4.5. John Hejduk, Architectures in Love'dan, 1995.



Şekil 4.6. John Hejduk, 'Temelleri Düzeltmek' çalışmasından, 1995.

mimarlıkları fazlası ile göz önünde olanların, üçüncüsü ise Hejduk'un kendisinin tercih ettiği bir yol. Öyle ki, eskizlerine “mimarlığın ölüleri için bir nekropolis” (Resim, 4.5) yaptığını aklında tutarak başladığını söylüyor (Hejduk, 1995).

Hejduk, mimarlığı sadece inşai bir faaliyet olarak görmüyor ve mimarlığını daha çok çizim dünyasında gerçekleştiriyor. Binanın mimarlık için ‘esas’ olma özelliğini bu yolla görmezden geliyor. Mimarlığı kendi düşünceleri için bir ortama dönüştürerek imgelere sınırsız hareket alanı sağlamaya çalışıyor. Hejduk için mimari anlamda yapılan her tür çizim, resim ya da yazılan metinler, bir temsil olmalarının ötesinde binanın kendisi kadar gerçektir. Bu yüzden çalışmalarını ne teorinin ne de pratiğin sınırları içine dahil etmek olası değil. Hejduk bu yolla “mimarlığın mevcutmuş gibi gözükken, ama epistemolojik dayanaklarını çoktan yitirmiş arka planını yadsıyan, yok

sayan özerk bir mimarlığı oluşturmanın peşindedir. Mimarlığın ölümüne yaptığı katkı da bu yadsımadan kaynaklanır” (Tanyeli, 1997, s. 74).

Farklı bir bakış açısı olmakla beraber Bernard Tschumi’nin (1996) metnlerinin odak noktası da bina ve mimarlığın birbirinden ayrı tutulması gerektiği yönündedir. Tschumi bu ayrımı onların çizimle olan ilişkilerinin farklılığında arar. Mimarlık çizim ve metinlerin varlığına bağlıdır ve bilgi olma açısından binanın ötesine geçer.

İnşai gerçeklik yadsındığı sürece yararlılık ve ona bağlanabilecek güçlü anlatıların üstesinden gelmek kolay görünüyor. Ancak inşa ederek nihilistik zayıf hakikat düşüncesini sürdürmenin kolay olmayacağı söylenebilir.



5. SONUÇ

15. yüzyılda mimarlık kuramının varlığından bahsedileli beri, praksiyi soyut bir düzlemde konumlandırma ihtiyacı kendini göstermişti. Artık mimarlık yalnızca inşa edilerek gerçekleşen bir etkinlik olmanın ötesinde düşünsel bir kimlik de kazandı. 18. yüzyılla bilgi dünyasındaki ayrışmanın kesinleşmesi ile eylemleri kuramsal düzlemde gerekçelendirmenin yolları tam olarak tariflenmiş ve bu yolla dünyanın ikili yapısı sağlamlaşmış oldu. Sonuç olarak birbirlerine temas etmelerine gerek kalmayan ve sürekli bölünerek yeni özerk parçalara ayrılan, fazlası ile “güçlenmiş” disiplinler yapıları meydana geldi.

Mimarlık, bünyesinde uzlaştıracak barındırmanın yollarını aramaktadır. Birçok bilgi alanı için geçerli olduğu gibi mimarlık için de bu parçalı yapıyı birarada tutmanın yolu olarak görülen gerekçelerin en güçlü dayanağının akıl olduğu ileri sürülmüştür. Ancak bugün görülüyor ki 19. yüzyılın ikinci yarısından beri gerekçeler, aklın da ötesine geçen bir ikna etme problemi olarak belirginleşirler. Akıl ile ulaşıldığı varsayılan uzlaşımın ölçütü ikna ediciliktir. Bir anlamda 17. yüzyılda Descartes ile, yerine mantığın ikame edildiği retorik yeniden önem kazanmış olur.

Bu anlamda belki de 20. yüzyılın ilk yarısının gerekçe olarak geniş kapsamlı söylemleri, bahsedilen ikili yapının birbirlerine en çok temas ettirilmeye çalışıldığı noktayı ifade eder. Ancak zamanla bu söylemler mimarının zihninden çıktığı anda yok olan, mimari ürünle kesişmesi bile olanaksız olduğu kabul edilen kısa erimli “söz”lere dönüşür. Dolayısı ile bu “söz”ler, gerekçelendirme işlevlerini de yitirir. İkiyüz yıldan beri hayattan kopmuş olan sanat yapıtı soyut düzlemdeki varoluş nedenini de yitirmiş olur. Çünkü postmodern düşünce parçalanmış dünyayı birleştirmek için çaba harcamaz. Bilakis bunun gereksizliğini yüksek sesle itiraf eder.

18. yüzyıl sanatçılarına bile “gına getirmiş” olan bu parçalanma için 20. yüzyılın “önlem”i, John Hejduk’unki gibi yeni bir diriliş anı için disiplinlerin ölümüne yardım etmek, ya da Vattimo’nun önerdiği gibi “varlık”ın mübadele değerini ön plana

ıkarmak ve varlıktan başka bir Şeyin geriye kalmadığı bir dünya anlayışına sahip olarak “ zayıf hakikat tecrübesi” sunan ürünler verebilmenin yollarını aramak olur. Bu eleŐtiriler yakın zamanda kendini gösterecek olan yeni bir yapma Şeklini işaret etmese de yaratıcı etkinliğin kendisi için isabetli bir durum değerlendirmesi yapmasının ipuclarını sunuyor.



KAYNAKLAR

- Bauman, Z.**, (2003), Modernlik ve M p hemlik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Carpo, M.**, (2001), Architecture in the Age of Printing, The MIT Press, Cambridge.
- Choay, F.**, (1960), Le Corbusier, Mayflower, London.
- Colquhoun, A.**, (1994), Modernity and Classical Tradition, The MIT Press, Cambridge.
- Colquhoun, A.**, (1990), Mimari Eleştirii Yazıları, Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları, Ankara.
- Crow, D.**, (1990), Le Corbusier's Plan, s. 71-92, 'Philosophical Streets' içinde, Crow, D. (ed), Maisonneuve Press, Washington.
- Deleuze, G.**, (1995), Kant'ın Eleştirel Felsefesi, Payel, İstanbul.
- Derrida, J.**, (1997), Of Grammatology, The Johns Hopkins, London.
- Ergüven, M.**, (1997), G rmece, Metis, İstanbul.
- Frampton, K.**, (1997), Modern Architecture, Thames and Hudson, London.
- Frampton, K.**, (1995), Studies in Tectonic Culture, The MIT Press, Cambridge.
- Gardiner, S.**, (1985), Le Corbusier, Afa, İstanbul.
- Giddens, A.**, (1998), Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Habermas, J.**, (1999), Modern and Postmodern Architecture, s. 227-235, 'Rethinking Architecture' içinde, Leach, N., Routledge, London.
- Hejduk, J.**, (1997), Mimarlık ve Hastalığının Belirtileri, Arredamendo Dekorasyon, 93, s. 76.
- Hejduk, J.**, (1995), Architectures in Love: Sketchbook Notes, Rizzoli, NewYork.
- Jencks, C.**, (1998), Aşkın Olmayan Bir Postmodern: Peter Eisenmann'la Söyleşi, s. 451-471, 'Modernizmin Serüveni' içinde, Enis Batur (ed.), YKY, İstanbul.
- Jencks, C.**, (1996), Yeni Modernler, s. 68-89, 'Mimari Akımlar II' içinde, Yem Yayınları, İstanbul.

- Jencks, C.**, (1974), *Le Corbusier and The Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, Cambridge.
- Kant, I.**, (2003), *The Critique of Judgement*, <http://etext.library.adelaide.edu>
- Köksal, A.**, (2000), *Dekonstrüktivizm: Dün ve Yarın*, s.113-116, *Çağdaş Dünya Mimarları: Zaha Hadid içinde*, Boyut Kitapları, İstanbul.
- Le Corbusier.**, (1999), *Bir Mimarlığa Doğru*, YKY, İstanbul.
- Le Corbusier.**, (1987a), *The Decorative Art of Today*, The MIT Press, Cambridge.
- Le Corbusier.**, (1987b), *The City of Tomorrow*, The Architectural Press, London.
- Loos, A.**, (1991), *Süsleme ve Suç*, s. 8-12, '20. Mimarisinde Program ve Manifestolar' içinde Conrads, U. (ed), Şevki Vanlı MimarlıkYayınları, Ankara.
- Lyotard, J.F.**, (2000), *Postmodern Durum*, VadiYayınları, İstanbul.
- Mallgrave, H. F.**, (1996), *Gottfried Semper: The Architect of The Nineteenth Century*, Yale University Press, London.
- Mallgrave, H. F.**, (ed.), (1988), *Introduction*, 'Modern Architecture' içinde, Wagner, O., Getty Centre, Santa Monica.
- Mennan, Z.**, (1999), *Geri-dönüşümlü bir tema: Mimarlığın 'asal' sorunu*, *Mimarlık*, 289, s. 36-37.
- Oechslin, W.**, (2002), *Otto Wagner Adolf Loos and the Road to Modern Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pérez-Gómez, A.**, (1998), *Bilim Olarak Mimarlık: Benzeşim veya Ayrışma*, s. 88-99, Pamir, H.(ed), *Any Seçmeler içinde*, Mimarlar Derneği Yayınları, Ankara.
- Pérez-Gómez, A.**, (1996), *Architecture and the Crisis o f Modern Science*, The MIT Press, Cambridge.
- Rorty, R.**, (1995), *Olumsuzluk İroni ve Dayanışma*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Shiner, L.**, (2004), *Sanatın İcadı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Solá-Morales, I.**, (1999), *Differences; Topographies of Contemporary Architecture*, The MIT Press, Cambridge.
- Tanyeli, U.**, (1997), *Hejduk: Bir Nihilist, Arredamento Dekorasyon*, 93, s.74-75.
- Toulmin, S.**, (2000), *Kozmopolis: Modernite'nin Gizli Gündemi*, Paradigma, İstanbul.

Tschumi, B., (1996), Architecture and Limits I, II, III, s. 150-172, 'Theorizing a New Agenda for Architecture' içinde, Kate Nesbitt (ed), Princeton Architectural Press, NewYork.

Vattimo, G., (1999a), Modernliğin Sonu, İz Yayıncılık, İstanbul.

Vattimo, G., (1999b), The End of Modernity, The End of The Project?, s. 148-160, 'Rethinking Architecture' içinde, Leach, N., Routledge, London.

Venturi, R., (1991), Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları, Ankara.

Vidler, A., (1990), From Tattoo to Trinket: Architecture as Adornment, Ottagono, 94, s.16-35.

Wigley, M., (2001), White Walls Designer Dresses, The MIT Press, Cambridge.

Wigley, M., (1997), The Architecture of Deconstruction, The MIT Press, Cambridge.



ÖZGEÇMİŞ

Mehtap Serim,

1979 yılında Kayseri’de doğdu. Orta öğrenimini Kayseri N.M. Baldöktü Anadolu Lisesi’nde tamamladı. 1997 yılında girdiği Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü’nden 2001 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilimdalı, Mimarlık Tarihi Programı’nda yüksek lisans eğitimine başladı ve halen aynı bölümde eğitimine devam etmektedir.

