

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ARCHIGRAM: TEKNO-TOPYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Bora Yasin ÖZKUŞ

Anabilim Dalı: MİMARLIK
Programı: MİMARLIK TARİHİ

EKİM 2006

ARCHIGRAM: TEKNO-TOPYA

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Bora Yasin ÖZKUŞ
502031102**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 11 Ekim 2006
Tezin Savunulduğu Tarih : 13 Ekim 2006**

Tez Danışmanı: Prof.Dr. Günkut AKIN

Diğer Jüri Üyeleri: Doç.Dr. Belkıs ULUOĞLU (İ.T.Ü.)

Prof.Dr. Uğur TANYELİ (Y.T.Ü.)

EKİM 2006

ÖNSÖZ

Bu tez, 1960'lı yılların coşkulu mimarlık ve sanat ortamına duyulan kişisel ilginin bir ürünüdür. Öncelikle bu ilgiyi teze dönüştürmemde bana destek olan herkese çok teşekkür ederim. Bu çalışmanın belirmesi ve gerçekleşmesi sırasında hep yanımda olan, bilgisiyle, anlayışıyla ve bana karşı gösterdiği sonsuz sabrıyla tez danışmanım Prof. Dr. Günkut Akın'a; 60'lı yılların sanatı ile karşılaşmamı sağlayan ve dostluğunu hiçbir zaman esirgemeyen Y. Doç. Dr. Zeynep Kuban'a; lisans öğrenimimden beri her konuda destek olan Y. Doç. Dr. Hülya Arı ve Doç. Dr. Arzu Erdem'e çok teşekkür ederim. Tez jüri üyelerim Prof. Dr. Uğur Tanyeli ve Doç. Dr. Belkıs Uluoğlu'na yapıcı eleştirilerinden ve göstermiş oldukları anlayıştan dolayı teşekkür ederim. Son olarak tezim sırasında bana yardımcı olan arkadaşlarım Ali Paşaoğlu, Ceren Göğüş ve Evren Öztürk'e, tüm yaşamım boyunca her konuda desteklerini esirgemeyen sevgili Ailem'e çok teşekkür ederim.

Ekim 2006

Bora Yasin Özkuş

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	x
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ	1
2. ARCHIGRAM: 1961-1974	15
2.1. Archi(tecture)-(tele)gram	15
2.2. Archigram no.1, 2, 3, ..., 91/2	20
2.3. Archigram Projeleri	34
2.3.1. Sin Centre (Günah Merkezi)	34
2.3.2. Living City (Yaşayan Şehir)	37
2.3.3. Plug-in City (Tak-sök Şehir)	48
2.3.4. Walking City (Yürüyen Şehir)	67
2.3.4. Living Pod (Yaşayan Bölme) ve Drive-in Housing	69
2.3.6. Cuchicle ve Suitaloon	81
2.3.7. Control and Choice (Kontrol ve Seçim: Bir Konut Denemesi)	85
2.3.8. Instant City (Anlık Şehir)	93
2.3.9. Monte Carlo Eğlence Merkezi	103
2.3.10. Rokplug ve Logplug	107
2.3.11. Gardener's Notebook (Bahçıvan'ın Elkitabı) ve L.A.W.U.N.	109
3. ARCHIGRAM ÖNCESİ VE BERABERİNDE İNGİLİZ MİMARLIĞI: 1945-1975	114
3.1. Yeni Şehirler Kurmak: "Festival of Britain"	114
3.2. Yeni Brütalizm: Smithson'lar	118
3.3. Endüstriyel 'Adhocism': Stirling ve Gowan	122
3.4. Pop-Art: Independent Group (IG)	125
3.5. Harcanabilirlik / Kullan-at Estetiği: Reyner Banham	129
3.6. Non-Plan: Cedric Price	137
3.7. Architectural Design (AD): Pidgeon, Crosby, Middleton ve Murray	142
3.8. Mimari Yeraltı Yazını: Megascop, Clip-Kit	144
3.9. İngiliz Mimarlık Okulları: AA, Bristol, Regent Street Polytechnic...	146
4. ARCHIGRAM DÜNYASI	150
4.1. Megastrüktürden Kite, Kitten Kabuğa, Kabuktan Sisteme	150
4.2. Supermarket Mimarlığı: Kullan-at!	155
4.3. Yeni Bir Dünya'ya Doğru: Belirsizliğin Estetiği	160
5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA	169
KAYNAKLAR	172

EKLER	180
Ek A. Archigram Proje Listesi (1958-1973)	
ÖZGEÇMİŞ	184

KISALTMALAR

AA	: Architectural Association
AD	: Architectural Design (magazin)
CIAM	: Congrès International d'Architecture Moderne
IBIS	: Industrial Building in Steel
ICA	: Institute of Contemporary Arts (London)
IG	: Independent Group
LAWUN	: Locally Available World Unseen Networks
LCC	: London Country Council
ANON.	: Anonim

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1.1 : Nükleer bombaya hayır! 1963 [2].....	2
Şekil 1.2 : Life dergisinin özel sayısı, 1969 [3].....	2
Şekil 1.3 : Marilyn Monroe, 1960 [2].....	3
Şekil 1.4 : Tom Geismar, Mobil Logo, 1964 [3].....	3
Şekil 1.5 : Mini etek modası [2].....	3
Şekil 1.6 : Marie Quant, 1966 [2].....	3
Şekil 1.7 : Roy Lichtenstein, Whaam! 1968 [2].....	3
Şekil 1.8 : Reinhold Weiss, Braun Masaüstü Fan'ı, 1961 [3].....	3
Şekil 1.9 : Yuri Gagarin, 1961 [2].....	4
Şekil 1.10 : Stanley Kubrick, 2001: A Space Odyssey [3].....	4
Şekil 1.11 : Reinhold Weiss, Braun Saç Kurutma Makinesi, 1964 [3].....	4
Şekil 1.12 : Edward Mann, Sea Diver ve Seaspray, 1966 [2].....	4
Şekil 1.13 : Jetsons, 1962 [6].....	4
Şekil 1.14 : W.F.Moore, İki kişilik uçan taksi, 1967 [2].....	5
Şekil 1.15 : Twiggy, 1966 [2].....	5
Şekil 1.16 : Sony marka ilk transistörlü televizyon alıcısı, 1959 [3].....	5
Şekil 1.17 : Richard Hamilton, Still Life, 1965 [3].....	5
Şekil 1.18 : HA Schult, Aktion 20.000 km. 1970 [4].....	7
Şekil 1.19 : 9999, Apparitions on the Ponte Vecchio, Florensa [4].....	8
Şekil 1.20 : HA Schult, Situation Schackstrasse, Münih [4].....	8
Şekil 1.21 : Willard van de Bogart, Film Chamber [4].....	8
Şekil 1.22 : FUNCO-Canada, Funurel for the Don, Poster [4].....	9
Şekil 1.23 : FUNCO-Canada, Funurel for the Don, Gazete [4].....	9
Şekil 1.24 : FUNCO-Canada, Funurel for the Don, Etkinlik [4].....	9
Şekil 1.25 : Beatles, "Yellow Submarine" albüm kapağı [3].....	10
Şekil 2.1 : Archigram Grubu, 1970 [110].....	18
Şekil 2.2 : Archigram no.1, 1961 [10].....	21
Şekil 2.3 : Archigram no.2, 1962 [10].....	22
Şekil 2.4 : Archigram no.3, 1963 [10].....	24
Şekil 2.5 : Archigram no.3, Living City Survival Kit, 1963 [8].....	25
Şekil 2.6 : Archigram no.4, 1964 [10].....	27
Şekil 2.7 : Archigram no.5, 1964 [10].....	28
Şekil 2.8 : Archigram no.6, 1965 [10].....	28
Şekil 2.9 : Archigram no.7, 1966 [10].....	31
Şekil 2.10 : Archigram no.8, 1968 [10].....	32
Şekil 2.11 : Archigram no.9, 1970 [10].....	33
Şekil 2.12 : Archigram no.9 ^{1/2} , 1970 [10].....	33
Şekil 2.13 : Louis I. Kahn ve Anne Griswold Tyng, Philadelphia City Tower, 1952-1957 [8].....	35
Şekil 2.14 : Mike Webb, Sin Centre, 1959-1962. Diyagramatik perspektif [8].....	35
Şekil 2.15 : Mike Webb, Sin Centre, 1959-1962. Maket [8].....	36
Şekil 2.16 : Mike Webb, Sin Centre, 1959-1962. Binanın bileşenlerinin plan ve kesitleri [8].....	36
Şekil 2.17 : Archigram, 'Living City' Sergisi, 1963. Sergi mekanından fotoğraflar ve serginin logosu [8].....	38

Şekil 2.18	: Archigram, 'Living City' Sergisi, 1963. Sergi alanının maketi [7]...	40
Şekil 2.19	: Archigram, 'Living City' Sergisi, 1963. Sergi planı ve kesiti [7].....	40
Şekil 2.20	: Archigram, 'Living City' Survival Kit (hayatta kalma kiti), 1963 [7].	41
Şekil 2.21	: Archigram, 'Living City' Crowd Gloop için bir illüstrasyon, 1963 [7]	41
Şekil 2.22	: Peter Taylor, 'Living City' Man Gloop için bir montaj, 1963 [7].....	43
Şekil 2.23	: Ben Fether, 'Living City' Man Gloop için bir oyun, 1963 [7].....	43
Şekil 2.24	: Archigram, 'Living City' Communication Gloop için bir montaj, 1963 [7].....	44
Şekil 2.25	: Archigram, 'Living City' Place Gloop, 1963 [7].....	45
Şekil 2.26	: Peter Cook, 'Living City' Come-Go montajı, 1963 [7].....	45
Şekil 2.27	: David Greene ve Michael Webb, 'Living City' Story of the Thing (detay), 1963 [7].....	46
Şekil 2.28	: Archigram, 'Living City' Situation Gloop, 1963 [7].....	47
Şekil 2.29	: Peter Cook, Plug-in City, 1964. Aksonometrik [7].....	49
Şekil 2.30	: Peter Cook, Metal Cabin Student Housing, 1961-62 [7].....	50
Şekil 2.31	: Peter Cook (Taylor Woodrow Design Group için), Montreal Expo'67 Tower, 1963-4 [18].....	50
Şekil 2.32	: Peter Cook (Taylor Woodrow Design Group için), Montreal Expo'67 Tower, 1963-4 [7].....	51
Şekil 2.33	: Peter Cook ve David Greene, Nottingham Craneway (Shopping Viaduct), 1962 [7].....	53
Şekil 2.34 a	: Peter Cook, 'City Within Existing Technology', 1963 [8].....	53
Şekil 2.34 b	: Peter Cook, 'Plug-in Offices', 1964 [8].....	53
Şekil 2.35	: Peter Cook, 'Europa', 1963-4 [8].....	53
Şekil 2.36 a	: Peter Cook, 'Housing for Charing Cross Road', 1964 [8].....	54
Şekil 2.36 b	: Peter Cook, 'Plug-in City: erken evre', 1964 [8].....	54
Şekil 2.37	: Peter Cook, 'Plug-in City: tipik sistem kesiti', 1964 [8].....	55
Şekil 2.38 a	: David Greene, 'Plug-in City': iş birimleri, 1964 [8].....	56
Şekil 2.38 b	: David Greene, 'Plug-in City': destek-besleme birimleri, 1964 [8]..	56
Şekil 2.38 c	: David Greene, 'Plug-in City': ulusal ağ, 1964 [8].....	56
Şekil 2.39 a	: Archigram, Plug-in City ağının Londra haritası üzerine yayılmış hali, 1964 [8].....	57
Şekil 2.39 b	: Archigram, Plug-in City ağının Paddington'a uygulanması, 1965-6 [8].....	57
Şekil 2.40	: Peter Cook, 'Plug-in City: maksimum yoğunluk alanı', 1964. Kesit [7].....	58
Şekil 2.41	: Archigram, 'Plug-in City: Paddington', 1965-6. Model [7].....	59
Şekil 2.42	: Archigram, 'Plug-in City: Paddington', 1965-6. Plan [8].....	60
Şekil 2.43	: Dennis Crompton, 'Computer City', 1964 [7].....	61
Şekil 2.44	: Peter Cook, 'Plug-in University Node', 1965. Kesit ve plan [7].....	62
Şekil 2.45	: Peter Cook, 'Plug-in University Node', 1965 [8].....	63
Şekil 2.46	: Warren Chalk, 'Plug-in Capsule Homes', 1964. Kule görünüşü ve planı [8].....	64
Şekil 2.47	: Warren Chalk, 'Plug-in Capsule Homes', 1964. Kapsül [8].....	65
Şekil 2.48	: Ron Herron ve Warren Chalk, 'Gasket Homes', 1965 [8].....	66
Şekil 2.49	: Ron Herron, 'Walking City in New York', 1964 [8].....	67
Şekil 2.50	: Warren Chalk, 'Underwater City', 1964 [8].....	68
Şekil 2.51	: David Greene, 'Living Pod, 1965. Model [7].....	70
Şekil 2.52	: David Greene, 'Living Pod, 1965 [8].....	71
Şekil 2.53	: David Greene, 'Living Pod, 1965 [8].....	72
Şekil 2.54	: Michael Webb ve David Greene, 'Drive-in Housing', 1965 [8].....	74
Şekil 2.55	: Terrapin strüktürünün ayağı kaldırılması, 'Terrapin bungalow', 1948 [7].....	76
Şekil 2.56	: Michael Webb, 'Drive-in Housing', 1964. Diyagram 1 [8].....	76
Şekil 2.57	: Michael Webb, 'Drive-in Housing', 1964. Diyagram 2 [8].....	77

Şekil 2.58	: Archigram, 'Living 1990', 1967 [8].....	78
Şekil 2.59	: Archigram, 'Living 1990', 1967 [8].....	79
Şekil 2.60	: Archigram, 'Living 1990', 1967. Gün içindeki aktivitelere göre mekanın değişmesi [8].....	80
Şekil 2.61	: Michael Webb, 'Cushicle', 1966-7. Cushicle aşamaları [8].....	81
Şekil 2.62	: Michael Webb, 'Cushicle', 1966-7. Cushicle açık ve kullanıma hazır hali [7].....	82
Şekil 2.63	: Michael Webb, 'Suitaloon', 1967 [7].....	83
Şekil 2.64 a	: Michael Webb, 'Suitaloon', 1967 [7].....	84
Şekil 2.64 b	: Archigram, 'Inflatable Suit-home', Milano Trienali, 1968 [7].....	84
Şekil 2.65	: Peter Cook, 'Control and Choice', 1967. Metamorphosis [8].....	86
Şekil 2.66	: Peter Cook, Dennis Crompton ve Ron Herron, 'Control and Choice' Konut Denemesi, 1967. Paris Bienali'nde sergilenen Maket [8].....	87
Şekil 2.67	: Archigram, 'Control and Choice', 1967. Konut mekanları arasındaki aşamaları gösterir [8].....	87
Şekil 2.68	: Archigram, 'Control and Choice', 1967. Sistem kesiti [8].....	88
Şekil 2.69	: Peter Cook, 'Control and Choice' Metamorphosis, 1968 [8].....	89
Şekil 2.70	: Ron Herron, 'Tuned Suburb', 1968 [18].....	91
Şekil 2.71	: Archigram, 'Milanogram', Milano Trienali, 1968 [10].....	92
Şekil 2.72	: Ron Herron, 'Instant City: Urban Action Tune Up', 1969 [18].....	94
Şekil 2.73	: Archigram, 'Instant City' nin İngiltere'de yayılışına gösteren bir diyagram, 1969 [8].....	94
Şekil 2.74	: Archigram, 'Instant City' (1) öncesinde şehir, (2) hazırlık aşaması, (3) katalizör hali, (4) sonrasında, 1969 [8].....	94
Şekil 2.75	: Peter Cook, 'Instant City': gece görünüşü, 1968 [18].....	95
Şekil 2.76	: Peter Cook, 'Instant City' Bournemouth, 1969 [8].....	95
Şekil 2.77	: Peter Cook, 'Instant City', 1969 [8].....	96
Şekil 2.78 a	: Ron Herron, 'Instant City': Self-destruct Environ-Pole, 1969 [8].....	96
Şekil 2.78 b	: Peter Cook ve Dennis Crompton, 'Soft Scene Monitor', Oslo, 1968 [7].....	96
Şekil 2.79	: Peter Cook, 'Instant City' zeplininin tipik bir İngiliz kenti üzerindeki etkisi, 1970 [8].....	98
Şekil 2.80	: Ron Herron, 'Instant City' Zeplin, 1970 [18].....	99
Şekil 2.81	: Peter Cook, 'Instant City' Zeplin, 1970 [8].....	100
Şekil 2.82	: Peter Cook, 'Instant City' Zeplin, 1970 [8].....	100
Şekil 2.83 a	: Peter Cook, 'Info Gonks' eğitim televizyonu gözlüğü ve kulaklığı, 1970 [8].....	101
Şekil 2.83 b	: Archigram, 'Ideas Circus' alternatif yerler için plan şemaları, 1969 [8].....	101
Şekil 2.83 c	: Archigram, 'Instant City' East Anglia Tour, 1969 [8].....	101
Şekil 2.83 d	: Archigram, 'Ideas Circus' maketi, 1969 [8].....	101
Şekil 2.84	: Archigram, 'Instant City' ve Kassel Documenta sergisinin planlanması, 1969 [57].....	102
Şekil 2.85	: Archigram Architects (Ron Herron'un montajı), 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1969 [7].....	103
Şekil 2.86	: Archigram Architects, 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1970 [57].....	104
Şekil 2.87	: Archigram Architects, 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1970. Sergi alanı plan, kesit ve montaj [7].....	105
Şekil 2.88	: Archigram Architects, 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1970. Karting alanı plan, kesit ve montaj [7].....	106
Şekil 2.89	: Archigram Architects, 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1970. Bileşenlerin indeksi, plan ve görünüş [7].....	107
Şekil 2.90	: David Greene, 'Logplug', 1968 [7].....	108
Şekil 2.91	: Anonim, 'Nehir Kenarında Oturan Adam' [8].....	110

Şekil 2.92	: Robert Smithson, 'Incidents of mirror travel in the Yucatan' [8].....	111
Şekil 2.93	: Anonim, 'Kovboy' [8].....	111
Şekil 2.94	: Archigram, 'L.A.W.U.N Projesi', 1969 [8].....	113
Şekil 3.1	: Anonim, South Bank Sergi Alanı 'Festival of Britain', 1951 [91]....	115
Şekil 3.2	: Anonim, South Bank Sergi Alanı 'Festival of Britain', 1951 [92]....	116
Şekil 3.3	: Jacques Tati, 'Playtime', 1967 [90].....	117
Şekil 3.4	: Peter ve Alison Smithson, 'Golden Lane Housing' Yarışma Projesi, 1952 [12].....	119
Şekil 3.5	: Jack Lynn ve Ivor Smith, 'Park Hill', Sheffield, 1961 [28].....	121
Şekil 3.6	: James Stirling ve James Gowan, 'Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası', 1959-64 [7].....	123
Şekil 3.7	: Richard Hamilton, 'Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?' isimli 'This is Tomorrow' sergisinin afişi olarak basılan kolajı, 1956 [32].....	127
Şekil 3.8	: Hamilton, McHale, Voelcker, 'This is Tomorrow' kolajı, 1956 [32].	128
Şekil 3.9	: Peter ve Alison Smithson, 'Sheffield' Üniversitesi yarışma projesi, 1953 [7].....	131
Şekil 3.10	: Peter ve Alison Smithson, 'House of the Future', 1956 [12].....	131
Şekil 3.11	: Richard Hamilton, 'Homage to Chrysler Corp.', 1957 [29].....	133
Şekil 3.12	: Reyner Banham, 'Un-house.', 1965 [89].....	135
Şekil 3.13	: Reyner Banham, 'Standart-of-living package', 1965 [39].....	136
Şekil 3.14	: Cedric Price (L.Snowdon, F.Newby ile), 'Bird Cage', 1961-2 [93].	137
Şekil 3.15	: Cedric Price, 'Fun Palace', 1961-7 [39].....	138
Şekil 3.16	: Cedric Price, 'Potteries Thinkbelt', 1966 [4].....	139
Şekil 3.17	: Cedric Price, 'Potteries Thinkbelt', 1966 [4].....	140
Şekil 3.18	: Michael Webb, 'Furniture Manufacturers Association' Binası, 1957-8 [7].....	147
Şekil 3.19	: Architectural Design, birbirine on dakikalık yürüyüş mesafesinde olan mimarlık okulları işaretlenmiştir harita, 1969. (A) Architectural Association School (B) Bartlett (C) Regent Street Polytechnic [56].....	148
Şekil 3.20	: Jeremy Brown, 'Redevelopment, Finchley Road' Konut Tezi, 1968 [56].....	149
Şekil 3.21	: Christopher King, 'Multi-reality Structure' Konut Tezi, 1968 [56]...	149
Şekil 4.1	: Le Corbusier, Projet A - Fort l'Empereur, Cezayir, 1931 [11].....	151
Şekil 4.2	: Warmshawsky Catalog, 1960'lar [81].....	157
Şekil 4.3	: Ron Herron, Warren Chalk ve David Greene, Electronic Tomato, 1970 [8].....	158
Şekil 4.4	: Warren Chalk, Bathmatic, 1970 [8].....	159
Şekil 4.5	: Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton ve John Attenborough, 'South Bank Arts Centre', Londra, 1960-67 [7].....	162
Şekil 4.6	: Ron Herron, 'Tuning London South Bank', 1972 [7].....	162
Şekil 4.7	: Renzo Piano ve Richard Rogers, Pompidou Sanat Merkezi Yarışma Projesi enformasyon duvarlarını gösteren görünüşü, Paris, 1971 [7].....	163
Şekil 4.8	: Louis I. Kahn, Richards Medical Center, 1957-61 [28].....	163
Şekil 4.9	: Buckminster Fuller, Dymaxion evi , 1945 [39].....	165
Şekil 4.10	: Superstudio, Continuous Monument: New York , 1969-71[4].....	166
Şekil 4.11	: Archizoom, No-Stop City: internal landscapes, diorama ,1970 [4]	166

ARCHIGRAM: TEKNO-TOPYA

ÖZET

Bu tez, teknoloji üzerine kurulmuş bir geleceğin, eğlenceli ve popüler temsili olarak 1960'lı yılların avantgard mimarlığında yerini almış olan Archigram üzerine bir çalışmadır. Archigram grubu ve Archigram dergisi, modern mimarlığın kalıplaşmış anlayışına tepki olarak doğmuş ve teknoloji-enformasyon bazlı gelecek mimarisinin simgesi haline gelmiştir. Tez kapsamında 1961 yılında İngiltere'de altı genç mimarın -Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron ve Michael Webb'in- bir araya gelerek oluşturdukları Archigram'ın kısa hayat öyküsü anlatılmaya çalışılmıştır. 2002 yılında "Royal Institute of British Architects"ın büyük ödülüne layık görülen Archigram grubu 1961-1974 yılları arasında yüzün üzerinde projeye imza atmıştır. Ancak bu projelerin neredeyse tamamı gerçekleşmemiş; görselleri de kendileri kadar ilginç, ütöpik fikirlerdi. Tez içerisinde özellikle altmışlı yıllarda tüm dünyayı saran bilimsel ve toplumsal gelişmelerin Archigram mimarlığına etkileri, Archigram'ın Reyner Banham, Cedric Price, Team X, Smithson'lar ve onların ortaya koyduğu fikirlerle olan ilişkileri tartışılmaktadır. Ayrıca tezde popüler kültür, tüketim kültürü, kitlesel araçlar ve gündelik yaşam gibi konulara ilgi duyan Archigram üyelerini etkilemiş İngiliz Pop-Art'ı ve Independent Group (IG) üzerine durulmaktadır. Aynı zamanda Archigram'ın beraberinde ortaya çıkan Clip-Kit, Megascop gibi yeraltı mağazinleri; Superstudio ve Archizoom gibi eşzamanlı sanat ve mimarlık oluşumları da dönemin genel çerçevesini çizmekte kaynak olarak kullanılmıştır. Archigram üyeleri çizgi roman görselliğini, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birleştirmiştir: "Megastrüktür"lerden araç kitlerine birçok ölçekte yeni dünyalar tasarlamışlardır. Bu bağlamda Archigram projelerinin herbiri teknolojik ütopya (tekno-topya) modeli olarak değerlendirilmiştir.

ARCHIGRAM: TECHNO-TOPIA

SUMMARY

This thesis is about Archigram, which was a part of the 1960's avant-garde architecture as the funny and popular idol of a future based on technology. Archigram and its magazine were born as a reaction to the conformist mentality of modern architecture and became the symbol of technology-information based architecture. The scope of the thesis is the life story of Archigram, which was founded by six young architects in 1961 in England - Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron and Michael Webb. The Archigram group was honored the great price from the Royal Institute of British Architects and had drawn more than hundred projects between 1961 and 1974. But almost none of these projects were realized. They were utopic ideas, whose visuals were as interesting as themselves. The effects of the scientific and sociological changes all around the world in the 60's to the architecture of the Archigram and the relationship between Archigram and Reyner Banham, Cedric Price, Team X, Smithson's and their ideas is exclusively discussed in the thesis. In addition to this, also the British Pop-Art and Independent Group (IG) are being analysed, who affected the Archigram members, who were interested in popular culture, consumption, mass media and every day life. The underground magazines, Clip-Kit, Megascop, and art and architecture movements, Superstudio and Archizoom, which were born at the same time with Archigram are used to draw a general perspective of the period of time. The members of Archigram combined comic visuals with scientific and technological developments: They designed new worlds in various scales from the megastructure to the kit-of-parts. In this context every Archigram project is appreciated as a technological utopia (techno-topia) model.

1. GİRİŞ

Değil mi ki "hava kentbilimi ve mimarisi" fikrini ortaya attım - elbette bu yeni yaklaşım, kentbilim ve mimarlık terimlerinin yerleşik tanımlarını aşmaktadır - başından beri amacım Kayıp Cennet efsanesini yeniden kurabilmektir. Bu proje, bizim biçimsel ve bedensel varoluş koşullarımızla ilişkili termik ve atmosferik hareketleri mutlak kontrol altında tutarak, geniş coğrafi alanların iklimlendirilmesi yoluyla, dünya üzerindeki yerleşim bölgelerine yönelik tasarlanmıştır.

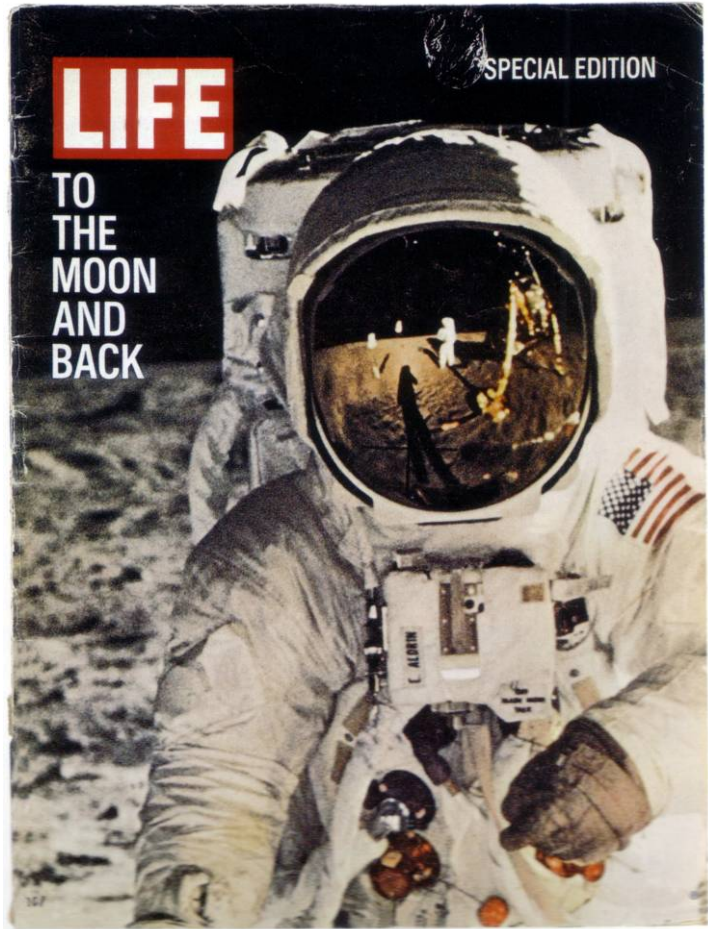
Chelsea Otel Manifestosu, Yves Klein, 1961 [1]

60'lı yılların sanat ve mimarlık ortamı içerisindeki birçok sanatçı ve tasarımcı yeni bir arayışın içerisine girmişlerdir. Değişen aile ve toplum yapısı, ileri teknolojinin -bir bakıma uzay teknolojisinin- günlük yaşamın içine girmesi özellikle entellektüel kesim olmak üzere tüm dünyada yepyeni bir heyecana neden olmuştur. Fransız Pop-Art'ı olarak da bilinen Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme) akımının temsilcilerinden Klein'in sözlerinden de anlaşılacağı üzere bu arayış disiplinler arası çışkulu bir keşif yarışına dönüşmüştür. Sanat ve mimarlık adeta; atmosferi aşp geçen bilimadamları gibi bir misyon üstlenmişti: var olan tüm fikirlerin ve durumların sınırları zorlanmalı, hatta tüm sınırların üzerine basılıp geçilmeliydi. Bitimsizliğine inanç ile "teknoloji" içselleştirilmiş, zorunlu bir "futurizm" doğmuştur: Yenidoğan, bir çocuk saflığıyla gördüğü herşeyi -ilk defa karşılaşmış gibi- kurmaya, kafasında tasarlamaya başlamıştır. Kennedy'nin ABD başkanı seçildiği; Barthes, Foucault ve Lévi-Strauss'un fikirlerinin tüm düşünce dünyasını sardığı; sinema dünyasında Truffaut, Godard, Fellini rüzgarlarının estiği; bilimin tüm dünyayı sarstığı; savaş sonrası tüm dünyada radikal değişikliklerin (şekil 1.1-17) meydana geldiği bu dönemde yeni bir mimarlık pratiği eşzamanlı olarak dünyanın her yerinde, özellikle de İngiltere'de yayılmaya başlamıştı. Bu pratiğin aktörleri 1960'ların "Swinging Sixties" diye anılan, muhalif gençleri: "Artropodlar"¹ dı.

¹ Artropod (ing.artthropod): latince'den gelen artropod, eklembacaklı canlılara verilen genel bir isimdir. Arthr (eklem) ve pod (ayak) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Tez içinde kullanılan Artropod; Jim Burns'ün 1971 yılında yayınlanan "Arthropods: New Design Futures" isimli kitabında 60'lı yıllarda tüm dünyayı saran gençlik hareketi içinde bulunan arketip insanı tanımlamak için kullandığı bir metafordur.



Şekil 1.1 Mart 1963. Nükleer silah karşıtı CND hareketinin destekçileri Londra'dan Aldermaston'a düzenledikleri çok sayıda yürüyüşten birinde "Nükleer bombaya hayır" diyorlar. [2]



Şekil 1.2 "Life" dergisinin özel sayısı, 1969. Kapakta Ay'ın yüzeyinde yürüyen Amerikalı astronot Apollo 12'ye dönüyor. [3]



Şekil 1.3 Marilyn Monroe *Let's Make Love* (Gel Sevişelim) filminin bir sahnesinde, 1960. [2]



Şekil 1.4 Tom Geismar, *Mobil* Logo, 1964. [3]



Şekil 1.5 Altmışlı yıllarda tüm dünyayı saran “mini etek” modası. [2]



Şekil 1.6 Altmışlı yılların stilisti: Marie Quant, 1966. Britanya İmparatorluğu Şeref Nişan'ını almak üzere Buckingham Sarayı'na geliyor. [2]



Şekil 1.7 Ocak 1968. Amerikalı Pop-art sanatçısı Roy Lichtenstein Londra'daki Tate Gallery'de düzenlenen sergide *Whaam!* adlı resminin önünde. [2]



Şekil 1.8 Reinhold Weiss, *Braun Masaüstü Fan'ı*, 1961. [3]



Şekil 1.9 Nisan 1961. “Uçuş normal seyrediyor.” 5 ton ağırlığındaki Sputnik füzesi *Vostok 1* ile uzaya doğru yol alan Sovyet kozmonot Binbaşı *Yuri Gagarin*, uzay aracının kabininden dünyaya böyle sesleniyordu. [2]



Şekil 1.10a, 10b Stanley Kubrick’in “2001: A Space Odyssey” filminden sahneler. [3]



Şekil 1.11 Reinhold Weiss, *Braun Saç Kurutma Makinesi*, 1964. [3]



Şekil 1.12 Londra’lı tasarımcı Edward Mann’ın Bahar şapkaları koleksiyonundan iki örnek, Şubat 1966. “Sea Diver” adı verilen soldaki model pleksiglas kulaklıkları olan vinileks bir kask olarak tasarlanmıştır. Seaspray adlı sağdaki ise güneşten korunmak için siperi bulunan kırmızı beyaz bir bisikletçi kasketi. [2]



Şekil 1.13 Gelecekte yaşayan bir ailenin anlatıldığı çizgi film klasiği “Jetsons” 1962. [6]



Şekil 1.14 İki kişilik uçan taksi Amerika'da bir yerlerde yolcu taşıyor, 4 Temmuz 1967. Araç W.F.Moore tarafından icat edilmiş ve Textron's Bell Aerosystems Company tarafından geliştirilmiştir, Buffalo, New York. Ay'daki keşiflerde kullanılması öngörülüyordu. [2]



Şekil 1.15 Mayıs 1966. Dünyaca ünlü manken Twiggy bir otomobilin üzerinde, plastikten yapılmış, şeffaf ve sırtı açık bir elbise tanıtıyor. [2]



Şekil 1.16 Sony marka ilk transistörlü televizyon alıcısı, 1959. [3]



Şekil 1.17 Richard Hamilton'un "Still Life" isimli renkli fotoğraf çalışması, 1965. [3]

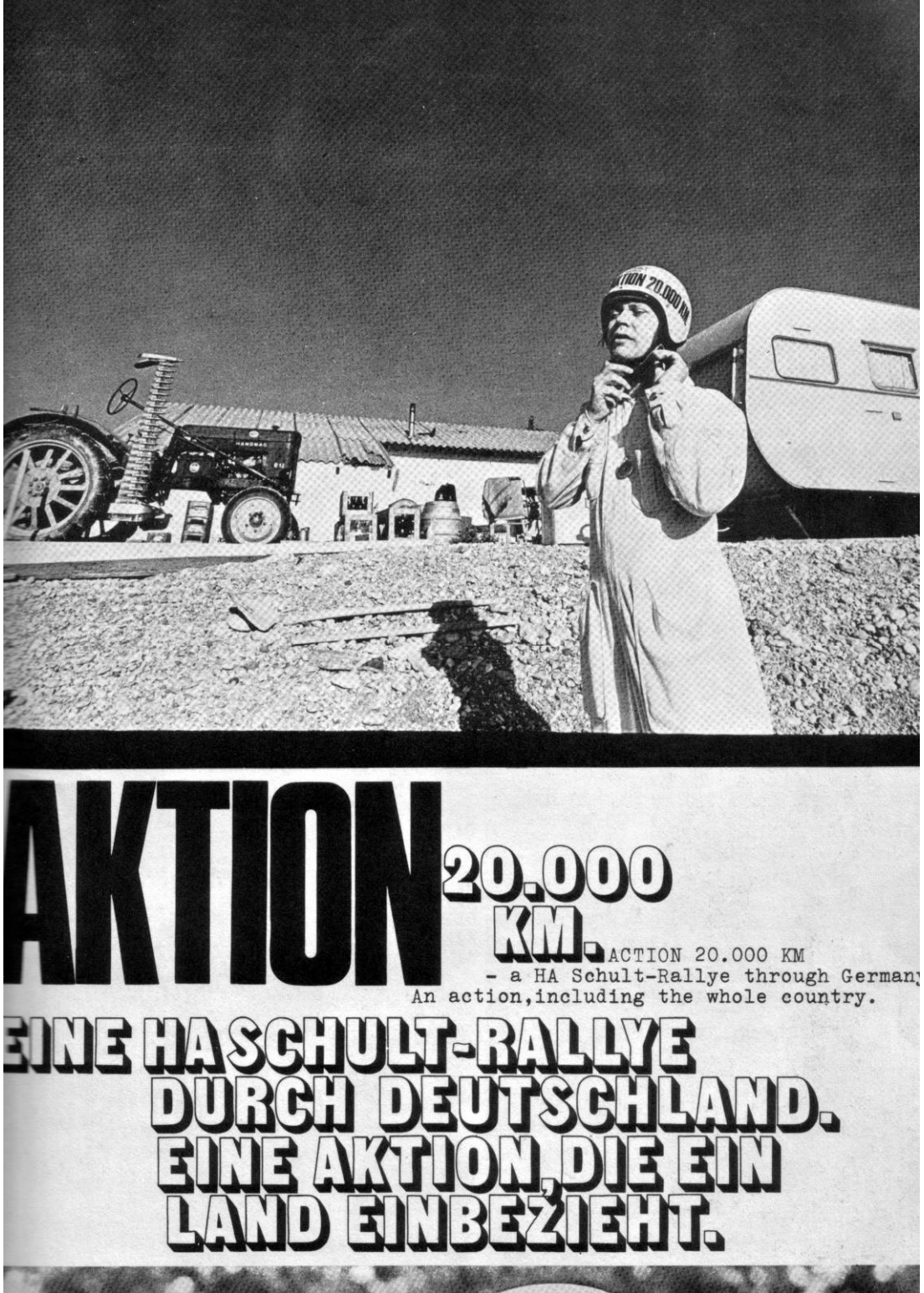
Artropodlar adı verilen bu gençlik gruplarında, yapıları tasarlayan sanatçılar; havalı binalar yapan heykeltıraşlar; çoğunlukla enformasyon ve grafiklerle uğraşan mimarlar; toplumsal performans alanlarını yaratan planlamacılar ve çevresel sanat olaylarıyla ilgilenen bilim adamları vardı. Artropodlar [4], çevresel grupların birbiriyle ilişkili parçaları olarak, kendi kişisel ve profesyonel bilgilerini paylaşıırken; bir çok ve çeşitli etkinlikler, mekanlar, olaylar, projeler, atölye çalışmaları, diğer insanların ilgi ve katılımları için olanaklar yaratırlar. Muhtemelen “tasarım filum”¹unun parçası olarak çalışırken, hem de birey olarak dağılmış profesyonel (ve/veya artistik) inançlarını, eklemlenmeye mümkün (ya da zorunlu) kılacak şeyi bulurlar. Bu yüzden, bu insanların birçoğunun yaratıcılık için üç seçeneği vardır: (1) kendi özel tasarım oryantasyonları ile, (2) ortak bir grup çalışmasının parçasıymış gibi davranarak, (3) kendi çevrelerine cevap vermeleri için insanları tetikleyen Artropod kaynaklı anonim bir çevresel etkinin parçası olarak.²(şekil 1.18-24)

Bu yenileyici görüş, özellikle önceki mimari yapılarla bir araya geldiğinde anlam kazanmaktadır. Bir bina (veya bir çevre) tamamen ölmez, yeni boyutların, yeni mekanları ve yeni kullanımların katılmasıyla güçlendirilir ve yenilenir. Arthropod tavrı, sadece büyük bir strüktüre eklenmiş bölmeler ya da üst üste binen elemanlar olarak görülemez. Bu yaratıcı düşüncelerin birçoğunda, insani çevrenin devamlılığının altyapılardan ya da ona eklenen elemanlardan daha önemli olduğu, aşırı gestalt³ bir büyüme potansiyeli vardır. Siegfried Giedion, “1960’larda Mimari: Ümitler ve Kuşku” yazısında “insanlığın herhangi bir anda kendi kendini yok edebileceği korkusunun, ...yepyeni şehirler kurmaya sevkettiğini” dile getirmektedir. Bu korkunun özellikle, nüfusun aşırı artışından ileri geldiğini söyleyen Giedion: “Gelecekteki yaşama şekli, hayatın mahremiyetinin yeniden gerçekleştirilmesinde direktmektedir” diye 1960’ların bu çışkulu arayışının arka planında var olan genel bir tedirginliği de dile getirmiş olmaktadır. [5]

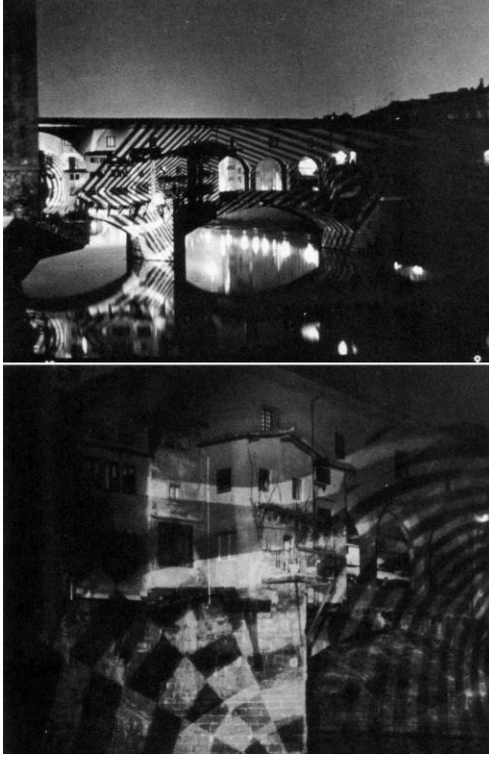
¹ Filum (ing.pyhlum): latineden gelen filum canlıların sınıflandırılmasında kullanılan takson basamaklarından biridir. Filum/şube hayvanlar için kullanılırken, bitkiler için bölüm diye geçer. Taksonomide filum alemin altında, sınıfın üstündedir. Örneğin, “böcekler”sınıfı “hayvanlar” aleminin “eklembacaklılar(arthropoda)” filumundandır.

² Bir sivrisinek bulutu insanları tepki vermeye iterken, bu sırada bir tabak kerevit aynı sivrisineklerin başka bir şekilde tepki vermelerine neden olacaktır. Sivrisinekler insanları, bir tabak kerevit sivrisinekleri tavrı almaya, karşısındakine ve çevresine cevap vermeye tetikler. Doğanın tasarımı bu şekilde gerçekleşir.

³ Gestalt: Psikolojik olayların bir bütün veya biçim olduğunu savunan görüş. Burada psikolojik olarak ortak bir görüş –tavrı, biçim- anlatılmak istenmiştir.



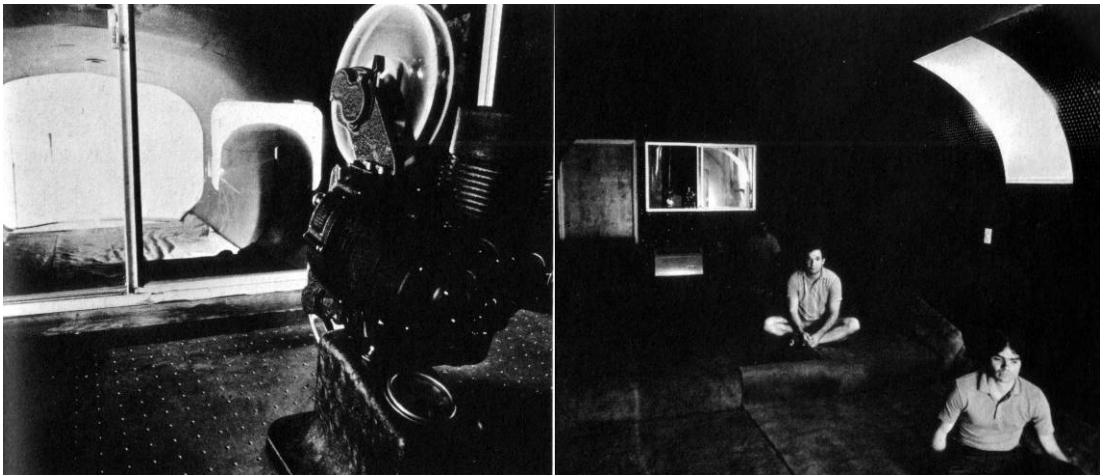
Şekil 1.18 HA Schult, Aktion 20.000 km. 1970. Bir sanat permormansı: HA Shult arabası ile Almanya'da tek kişilik bir ralliye çıkıyor. [4]



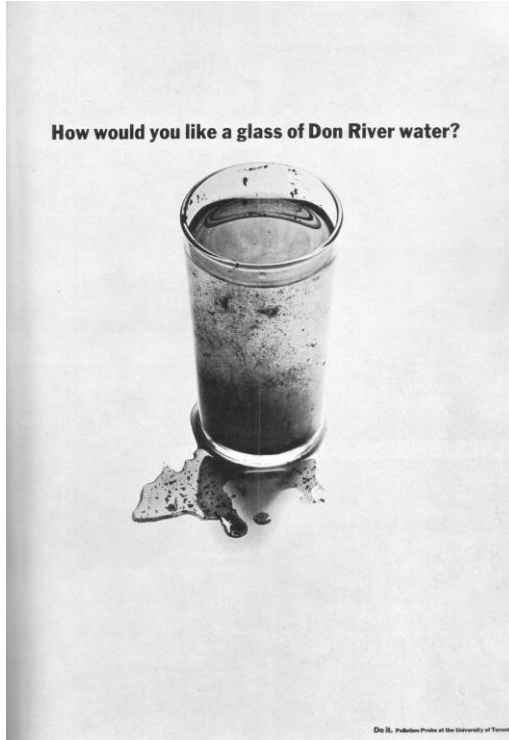
Şekil 1.19 9999, Apparitions on the Ponte Vecchio, Floransa'nın tarihi bir anıta dönüşmesine dair kinetik grafiklerle hareketli bir performans. Op-art slaytları gece köprünün, ve diğer ünlü yapılara yansıtılıyor. [4]



Şekil 1.20 HA Schult, Situation Schackstrasse, Münih'te çevresel dönüşüm ile ilgili bir etkinlik. İlk etapta tüm sokak üzerinde "NOW" kelimesi yazılı kağıtlarla kaplanıyor, sonra 5 ton çöp boşaltılıyor. [4]



Şekil 1.21 Willard van de Bogart, Film Chamber, görsel efektler ve projeksiyon sistemleri ile yapılan çevresel bir deney. [4]



Şekil 1.22 FUNCO-Canada, *Funurel for the Don*. Kirlilik araştırmaları ile ilgili sosyal içerikli bir poster. [4]

Mock rites mourn death of Don River killed by pollution

About 100 "mourners" yesterday staged a mock funeral for the Don River, which they said has been "killed" by pollution.

They were members of Pollution Probe, a University of Toronto group dedicated to cleaning up the environment.

Yesterday a wreath was thrown into the Don under the Bloor St. viaduct, "and now, we await the resurrection," said funeral organizer Martin Daly.

The funeral followed a procession from Convocation Hall on the campus.

Guests were issued with ripe grapefruits, tomatoes, and old sticks of celery so they had something to hurl at a limousine containing "Simon Greed," the symbolic infector of the river.

At the site of the ceremony a girl who was supposed to be Mrs. John Graves Simcoe, wife of Upper Canada's first lieutenant-governor, fell to her knees and wept before the TV cameras.

"Weep with me," she cried, "we mourn the dead Don."

"Can you say that again?"

a radio man said, adjusting his tape recorder. High above subway travellers looked down from the viaduct.

Mrs. Simcoe (really Meredith Ware) then read from her "diary" telling thrilling stories of a Don Valley full of yellow butterflies and salmon fishermen.

Rev. James Cunningham, chaplain of Hart House, said he wasn't going to say anything lengthy "because the Lord knows what is in our hearts," and handed out paper cups of fresh, spring water.

Şekil 1.23 FUNCO-Canada, *Funurel for the Don*. Gazete'de etkinlik ile ilgili çıkan haber. [4]



Şekil 1.24 FUNCO-Canada, *Funurel for the Don*. Toronto'da Don Nehri'ndeki kirlenme ile ilgili yavaş bir ölümün dramatize edildiği tiyatral bir etkinlik. [4]

Archigram işte böyle bir ortamın içinde ortaya çıkmış, söylemini grup elemanlarının sözlerinden ya da yazılarından çok, tanıdık ama mimarlıkta kullanılmamış bir görsellikte bulmuştur. Archigram yirminci yüzyıl mimarlığı içerisinde gerçekleşmemiş 150'ye yakın projeye adını yazmıştır. Gerçekleşen projeleri ise görsellikleri kadar ses getirmemiştir. Simon Sadler'ın 2005'te yayınlanan "Archigram: Architecture without Architecture" [7] kitabının başlığında olduğu gibi belki de Archigram'ın ortaya koyduğu, mimarlığın kasten unutulduğu bir mimarlıktır. Çoğu zaman Archigram; Beatles'ın (şekil 1.25) müzikte gerçekleştirdiği, Mary Quant'ın (şekil 1.6) mini eteğiyle moda dünyasında yarattığı etkinin mimarlıkta bir yansıması olarak görülmüştür. Bu arayışın ve sonucunda ortaya çıkan mimarinin avangart olduğunu söylemek çok da zor değildir. Bu bağlamda 1950'lerin sonlarından itibaren tüm dünyayı saran avangart yaklaşımlara kısaca değinmek Archigram projelerini ve içinde bulundukları dönemi anlamamız açısından da yararlı olacaktır.



Şekil 1.25 Beatles, "Yellow Submarine" albüm kapağı. [3]

İkinci dünya savaşı sonrası modern mimarlık, içindeki heyecanı yitirmiş, öncülerinin avangart tavrını büsbütün yok etmiştir. 50'li yılların ortasında yeniden bir hareketlenme başlamış, özellikle CIAM toplantılarına damgasını vuran brutalist mimarlardan oluşan Team 10 ile yeniden alevlenmiştir. İngiltere'den Smithson'lar, Hollanda'dan Aldo van Eyck gibi isimlerden oluşan grup, ana görüş modernizmden, mikroyu makroya, gerçeği ideale, spontane olanı planlı olana karşı vurgulamasıyla ayrıldı.[13] Diğer bir değişle "Yeni Brütalizm" modernist estetikte bir değişimden fazlası olacak emeller besliyor; modern mimarlığın 'ethos'unda bir tersine dönüş öneriyordu. Modern hareket, mimarlığı ve toplumu uluslararası bir akılcı kusursuzluk düzeyine getirmeyi amaçlamışken, Yeni Brütalistler dünyayı olduğu gibi işaret edecekti. Örneğin, Alison ve Peter Smithson 1957'de şöyle yazmışlardı: "Brütalizm kitle üretim toplumuyla yüzleşmeye çalışır, ve işlemekte olan bu kafası karışık ve kudretli güçlerin kaba şiirselliğini yontar"[12]

Bu mimarlar, mimarinin sadece yüksek bir beğeniden ve bu beğeniden çıkan hiyerarşilerden değil, mimarlar için çizilmiş sınırların dışından, özellikle popüler kültürden de beslenebileceğini iddia etmişlerdir. Pop estetiği ya da bolluğun estetiği (aesthetics of plenty) kavramları, Smithson'lar ve Stirling'in de katıldığı, daha önce de bahsedilen 'This is Tomorrow' (1956) sergisinde ilk olarak sesli söylenmeye başlamıştı. Pop, kitle kültürünün biçimlenişinde, müşteri zevki, bilim kurgu, sinema ve reklamcılık tarafından oynanan rolü kabul etmiş; 1910'ların ve 1920'lerin modernist öncülerinin, dönemin günlük hayatın içine girmiş teknolojileri -40'lara, 50'lere ve 60'lara şekil veren, atom bombası, bilgisayarlar, televizyon ve uzay araçları gibi teknolojiler- hakkında herhangi bir öngörülerinin olmadığını iddia etmiştir.[13] Yüzyıl başındaki Avrupa'lı modernist avangartlar 20'lerin Amerika'sına öykünürken, bu yeni avangart kuşak da gene Amerika'yı referans vermekteydi; ama tamamen farklı bir yönden. Sadler'e göre eleştirel ilgi, beton silolarının ve Chicago Çelik iskeletlerinin büyük endüstriyel soyutlamalarından otomobillerin ve buzdolaplarının krom kaplı detaylarına kaymıştı. Savaş sonrası avangart eski Avrupalı-Modernist ideolojik yapıyı yumuşatmaya başlamıştı öyle ki Amerikan teknolojisi etkileyici iken ona kefil olan tüketici kapitalizmi kabul edilemez denmiştir. "Amerikan kitle tüketimi yaşam tarzı, Avrupa sosyalizmi ve komünizminin henüz sağlayamadığı işçi ütopyasına görünüşte ulaştığından ötürü şimdi kendi bir saygı konusu idi" diyen Sadler "aynı zamanda artan stalinizm farkındalığının Sovyetler Birliği'ni büyük miktarda manevi otoriteden yoksun bıraktığı"na dikkat çekerek, ilerici mimarlar arasında marksist/sosyalist 'bağlılık'tan ekonomik liberalizme bir kayış olduğuna işaret eder.[13]

1960'lara girildiğinde ise 'Pop' artık patlamıştı. 'Archigram' grubu Londra'da yavaş yavaş yüzeye çıkarken, 'Brutalizm'in ve 'Team 10'un revizyonist fikirleri git gide etkisini kaybetmeye başlamıştır. Archigram üyeleri, Smithson'ların 'House of the Future' (geleceğin evi) (1956) projesine saygı duyduklarını söylemiş; ancak 'otomobiltarzi' evleriyle, 25 sene sonrası için deneysel bir öneri sunmaya değil, bugün burası için yapılmış bir proje ortaya koymaya çalıştıklarını iddia etmişlerdir. Archigram böylece, Brutalizm'in -var olan brütalist yapıların kaba betonarme ciddiyetinin gölgesinde kalmış olan- Pop idealizmini ön plana çıkarmıştı. Sadler'a göre Archigram, Team 10'un başaramadığını yapmış "avangart'ı 'füturist' yaklaşımın içindeki vahşilik ve zihinsel düşünüş faaliyeti ile yeniden ele almıştı".[13] Aslında Archigram'ı, onları Team 10 ve Brütalistlerin hala bağlı olduğu Modernist görüşten ayıran, fikirlerin ve bağımlılıkların organizasyonuna yönelik 'laissez-faire' (bırakın-yapsınlar) liberal yaklaşımı biçimlendirmiştir. Team 10 'CIAM'ı ele geçirip, onu eriterek; konut iskanı ve beğeni tartışmalarını yeniden açarak, modernizm sarayına hücum ederken; Archigram gözü bir şey görmez olmuş modernist "kurum"u ve tartışmaları görmezden gelmişti. Pop, boş vakti olan tüketim toplumunun gündelik, harcanabilir tarzı idi. Bu nedenle Team 10'un geleneksel sosyal yapıya ve kitlesel barınmaya olan nostaljisi, Archigram ve diğerleri için -1958'de kurulan Japon metabolistleri gibi- artık o kadar da önemli gözükmemektedir.[13]

1960'ların sonlarında avangartın durumu ve amacı daha yakın bir inceleme altına alındığında, avantgard ve neo-avantgard tartışmaları ortaya çıkmıştır. Aslında eleştirmenler 1910'lardan 1930'lara kadar gelişen, ideolojik olarak burjuva toplumunu yıkmak isteğiyle güdülenmiş "gerçek" avangartın, pratik olarak tükendiği konusunda hemfikir olmaya başlamışlardır. Kendilerini İkinci Dünya Savaşı'ndan beri "avangart" olarak sunan sanat ve mimarlık, gerçekte sanatsal bir kurumdu, radikal formları sosyal değil de sanatsal bir meydan okuma yerine koyan bir "neo-avangart". Kapitalizmin kurumlarının yıkımından uzak, neo-avangart üretim, eğitilmiş beğeninin yeniliğe bağlılığının kanıtı olarak burjuva tarafından sponsorluğu yapılan değerli bir eşya haline gelmişti.[13]

Neo-avangart, özellikle mimarlık okullarında inanılmaz popüler olmuştur. Örneğin, Londra'dan geçen neredeyse her yabancı kayda değer mimar, özellikle radikal eğilimleri olanlar, prestijli ve bağımsızlığıyla gurur duyan öğretim kurumunu, Archigram'ın ve onlardan önce Brutalistlerin yoğun bir şekilde içinde olduğu Architectural Association'ı (AA) ziyaret etmiştir.[13] AA mezunu Zaha Hadid, Rem Koolhaas ve Bernard Tschumi gibi 90'lı yılların ve halen günümüzün önemli mimarlık figürleri, 1970lerden günümüze doğru okullarını büyük Avrupa ve Amerika mimarlık okulları arasına taşıırken, neo-avangart ile bir bağ kurulabilir.[13]

1961'den sonra Archigram dergisinin ortaya çıkışı yeni (ya da neo) bir avangart yaklaşımın ilk belirtilerini göstermiştir. Archigram grubu, çeşitli kesimlerce - Bauhaus'un devamı Ulm'deki Hochschule für Gestaltung (1955-68), yönetimdeki profesyonel mimarlık heyetleri (İngiltere'deki RIBA ve ABD'deki AIA gibi), kamu ofisleri ve ticari ofisler aracılığıyla-[13] benimsenen "servis olarak mimarlık" fikrine kuşkuyla bakan bir düşünme ve öğretim devresi talep etmekteydi. Archigram, İngiltere ve dışındaki mimarlık öğrencilerini bağlayıp radikalleştirmeyi umuyordu: zaten mimarlık öğrencileri tarafından dağıtılan dergileri yasadışı broşürlerin taklitleri gibiydi. Archigram, öğrenci merkezli küçük dergiler ve 60'ların ortalarındaki yasadışı grupların etkisiyle geniş bir üretime geçerek, kendisi de bir Archigram destekçisi olan tarihçi Reyner Banham'ın "Akım"dan geniş ölçüde 1960'ların karşıkültürünün bir gölgesi, öğrenciden ise mimarlıkta olduğu kadar toplumda da uzun süreli değişimin bir temsilcisi olarak söz etmesini sağlamıştır.[13]

1960ların sonları ve 1970lerin başlarında Archigram'ın git gide kurumsallaşan neo-avangardizm'ine daha da radikalleşen öğrenciler tarafından karşı bir grubun çıkması şaşırtıcı değildi.[13] "Popüler tüketici devrimine inanlar ile daha politik gruplar arasında bir uçurum ortaya çıkmıştı. Radikal öğrenciler alternatif ilham kaynaklarına, özellikle kapitalizme karşı kültürel duruşun somut örneği olan Fransız Marksist yorumları ve Paris temelli Durumcular grubuna (Situationist) (1957-72) döndüler." [13] Geleneksel ya da profesyonel anlamda mimarlar olmasa da Durumcular, özgün tarz sahibi Durumcu "mimar" Constant'ın tasarladığı "Yeni Babylon"da (1958-74) görüldüğü gibi, mimarlığın potansiyeli ve kentin radikal sosyal değişikliklere önyak olması ile derin olarak ilgiydiler.[13]

Archigram tüketim yoluyla özgürleşmeye inanmış iken, Durumcular tüketimden özgürlük ve tasarımın rasyonel enstrümantelliğinin yıkımını talep ediyorlardı, böylece kimin tasarım yapıp planladığını ve kimden buyruk aldığını sorguluyorlardı.[13] Bu bakımdan Durumcular 1910 ve 1920'lerin anarşi ilhamlı avangartları gibidirler. Özellikle İtalyan mimarlık okullarında 1960'larda ortaya çıkan yeni dalga avangartlar ise, Archigram gibi liberallerin ve Durumcular gibi ultra-solcuların çift etkisi karşısında bocalıyorlardı. Radikal İtalyan gruplar, kabul edilmiş kapitalist gerçekçi anlam ve işlevleri karıştıran objeler tasarlama konusunda özel yetenekler gösterirken, politik faaliyetlerde de bulunmaya başlamışlardı. Superstudio, üretim ve atık yok etme için müdahale edilemeyen yapılaşmış bir çevre olan Non-Stop City projesi (1970) ile Modern Hareket'in emellerinin parodisini yaparken, UFO Group kelime oyunları ve bulmacalarla sıvanmış, şişirilebilir blokları Floransa trafiğinde konuşlandırarak, protestoculara yol yapmıştır.[13] 1968 Milano

Trienali ile de Avrupa tasarım dünyası tamamen bu oşkulu grupların etkisine girmiştir.[13]

Tez kapsamında Archigram, dünyayı ve özellikle Avrupa'yı saran bu radikal ğrenci ve gençlik gruplarının dışında; yakın çevresinde, yani dönemin İngiliz mimarlığı içinde değerlendirilmeye çalışılacaktır. İngiliz olmak ve İngiltere'ye özgü bir şeylerin Archigram'ın ortaya çıkışında önemli rol oynadığı, hatta onu dünyayı saran diğer güncel fikirlerin dışında bıraktığı dşnncesi ile; Archigram ve Archigram projeleri üzerinde durulan ilk bölümün ardından; ikinci bölümde İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz mimarlığı yer almaktadır. Son bölümde ise Archigram'ın ortaya koyduğu fikirler ve kavramlar eleştirel bir yaklaşımla "Archigram Dünyası" başlığı altında tartışılmaktadır.

2. ARCHIGRAM: 1961-1974

2.1 Archi(tecture)-(tele)gram

1960 yılının sonlarına doğru bir grup İngiliz genç mimar Hampstead'deki dairelerinde buluşup projeler üzerine konuşmaya, yarışma projeleri hazırlamaya ve yakında ortaya çıkacak yeni bir oluşumun grafik dilini oluşturmaya başladılar. Hedefleri Londra'da içinde bulundukları mimarlık ortamının (özellikle mimarlık ofislerinin) sıkıcılığına karşı birlerinden destek almaktı. Farklı mimarlık okullarından yeni mezun olmuşlardı, ancak akademik ortamda katıldıkları coşkulu tartışmalara, sürekli mimarlık yayınlarından bile ulaşamaz olmuşlardı. Öyle ki dönemin dergileri birbirini tekrar eden projeler ve inşaat reklamları ile doluydu. Archigram hem mimarlık ortamındaki hem de mimarlık dergilerindeki bu tek düzeliğe tepki olarak doğmuştur. Bu nedenle her ne yapılacaksa acil olarak, -bir dergiden daha- basit bir şekilde yapılmalıydı: Telgrafta olduğu gibi mesajın kısa ve öz olması, yerine çabuk ulaşması gerekiyordu. İşte bu düşünceyle yeni oluşumun adı da konmuş oldu: Archigram "archi(tecture)-(tele)gram" (mimari telgraf). Bu küçük, çok yönlü tartışma grubu varolan genel görüş içerisinde farkedilip, sivrilmeye başlamış; çıkardıkları fanzinin (broadsheet) etkisiyle, Peter Cook, David Greene ve Mike Webb yeni bir grup olarak anılmaya başlamışlardır. [8]

Archigram grubu resmi olarak kurulmuş bir topluluk değildi esasında. Bir ofiste çalışan, ortak ilgi alanları olan altı genç mimarın, bağımsız fikirlerini ve projelerini, bir araya gelerek birbirleriyle paylaşması sonucu ortaya çıkardıkları bir el magaziniydi. Ancak bu heyecan dolu fanzin tüm dünyadaki mimarların ilgisini çekmiş; bu inançlı, inançlı oldukları kadar tuhaf ve acayip projeler yapan topluluğun kabul görmesini sağlamıştır.

Warren Chalk (d. Londra 1927, 'Manchester College of Art' da öğrenim görmüştür.) 1954 yılında 'London County Council (LCC) Mimarlık Departmanı'nda çalışmaya başlamış ve orada Ron Herron (d. Londra 1930, 'Regent Street Polytechnic' de öğrenim görmüştür.) ile tanışmıştır. O dönem beraber mimarlık yarışmalarına da katılan Chalk ve Herron, 1960 yılında bir arkadaşlarının tavsiyesi ile savaş sonrası dikkate değer yapılarıyla tanınan Frederick Gibberd'in ofisinde çalışan Dennis

Crompton'ı da (d. Blackpool 1935, 'Manchester University School of Architecture' da öğrenim görmüştür.) ikna ederek LCC'ye transfer etmişlerdir. Chalk, Herron ve Crompton Royal Festival Hall için yapılacak yeni konser salonu ve sanat galerisi'nin tasarımında birlikte çalışmış, iyi bir ekip oluşturmuşlardır.

Peter Cook (d. Southend-on-Sea 1936, 'Bournemouth College of Art ve Architectural Association' da öğrenim görmüştür.) ilk olarak James Cubitt & Partners' da çalışmaya başlamış ve orada 1959 yılında David Greene (d. Nottingham 1937, 'Nottingham School of Architecture' da öğrenim görmüştür.) ile tanışmıştır. Michael Webb (d. Henley-on-Thames 1937, 'Regent Street Polytechnic' de öğrenim görmüştür.) Cook ile 1959 yılında tanışmış, onun vasıtası ile de Greene ile karşılaşmıştır. Bu üç genç mimar 1961'de Archigram'ın ilk sayısını ortaya çıkarmışlardır. Bunun ardından ilk sayının editörü olarak Cook, katkıda bulunmaları için Chalk, Herron ve Crompton ile iletişime geçmiş, benzer düşüncelere sahip bu iki grubun bir araya gelmesini sağlamıştır.

İlginç bir şekilde hepsi bunu takip eden yıl, Theo Crosby'nin tasarım ekibinde 'Taylor Woodrow Construction Co. Ltd.'nin Euston İstasyonu yenileme projesinde çalışmaya başlamışlardır. Onların bir grup olarak ilk farkedilmeleri de gene Theo Crosby'nin önermesiyle, 1963 yılında katılmaları için davet aldıkları Institute of Contemporary Arts (ICA)'daki Living City sergisi olmuştur. Bunun ardından hep birlikte hem Archigram'ın üretimine devam etmiş hem de fikirlerini yaymışlardır: 1961-1974 yılları arasında Archigram'ın dokuz bucuk sayısını çıkarmış; yüzün üzerinde ütöpik projeye imza atmışlardır. Aynı zamanda da AA, Cambridge, Bristol ve diğer mimarlık okullarında birçok konferanslar ve dersler vermişlerdir.

Archigram'ın ortaya çıkışında yeryüzündeki yapıların biçimlerindeki kadar, kağıt üzerinde de gerçekliğin kırılması ve var olduğu düşünölen biçimsel bariyerlerin aşılması önemliydi. Tıpkı David Greene'nin 1961 yılında Archigram'ın ilk sayısında yayınlanan bu şiirindeki gibi:[8]

Aşk bitti.
Tuğlaların şiiri kayboldu.
Biz binaların içine sürüklemek istiyoruz bazı,
gerisayım şiirini, orbital kaskları¹,
ahenksizliğini mekanik vücut taşıma metodlarının,

¹ Orbital Kask: Göze takılan, bilim-kurgusal bir kask.

ve robot-bacakların yürüyüşünü.

Aşk bitti.

kayıp,

bizim büyüleyici muğlak

hareketlerimiz kapatıldı soggen'e¹

kahverengi paketler hep saklı hep

sanat ve cephe, ne kemik var ne aşk

yeni bir mimarlık nesli doğmalı

biçimler ve mekanlarla reddeder

görünen modernin ilkelerini, aslen

sahip çıkan bu ilkelere. BY PASS

GEÇMEYİ SEÇTİK İŞLEVSELCİLİĞE HAKARET OLAN

O BAUHAUS İMAJINI.

çeliği dürüp toplayabilirsin, her uzunluğa

bir balonu söndürebilirsin, her ne olsa büyüklüğü

kalıba dökürebilirsin plastiği, her biçime istediğin

öncü köprüyü inşa eden taşlar

ÜZGÜN OLMADILAR

katlayabilirsin kağıdı, her uzunluktaki

Chambres' sözlüğü mesela İŞTE BU UZUN

beton inşa edebilirsin, her yüksekliğe

AKIŞ? akıcı veya değil su, veya akıcı

akış veya akmayış

TELLERİ DOKUYABİLİRSİN, hangi ağa istersen

AL ŞU MASAYI, bir üstü var işte

üst ve dört bacak

İÇİNDE oturabilirsin, ÜZERİNDE, ALTINDA veya yarı altında

¹ Studieontwikkend gedrag (SOG): Çalışmaktan kaçınan bir çeşit öğrenci hareketi. SOGgen (fiil hali): Çalışmak yerine çeşitli bahaneler ve etkinlikler uydurmak.



Şekil 2.1 Archigram Grubu, 1970. [110]

Grubun ortak teması, çağdaş modern mimarinin aptallaştıran pratiklerinden ve sınırlarından duydukları memnuniyetsizlikten ve sabırsızlıklarından çıkmıştır. Nietzsche ve Henrik Ibsen tarafından "Her kim, yaratıcı olmayı isterse.... ilk, yapmalıdır....değerleri işlevsiz kılmayı ve yok etmeyi"; "Bizim zamanımızın büyük vazifesi, bütün var olan kurumları patlatmaktır-yok etmektir" diye telaffuz edilen radikal modernizm geleneğinin izinde, bilinçlilik durumunu arttırmaya yönelik, çatışmacı manifestolardan oluşan bir seriyle bu genç yaratıcı mimarlar, modern mimarlığın eklentilerini ayıklamaya çalışmışlardır.

Tüm bu dökümanlar, belli bir kesime hitap eden teorileri baz almak yerine, kışkırtıcı ifadelerin ve temaların ortaya konduğu gene kışkırtıcı grafik bir anlatıma dayanmaktaydı. İlk hedef, mimarlığı onun dar bürokratik sınırlarından ve seçkin bir estetik anlayış olarak kalmaktan kurtarıp kültürel üretimin tüm safhalarına yaymaya çalışmaktı; özellikle popüler kültüre ya da uzay ve denizaltı teknolojileri ile ilgili keşif sahalarına. Grubun 'ev-yapımı küçük mağazi'ninin (home-produced broadsheet) ilk sayıları, başka bir yere yöneltilmeyen çağdaş toplumun ana sorunları ile ilgiliydi: Temalar, eskimeye endeksli yeni tüketici çağında "Kullan-at Mimarlığı" (Throwaway Architecture); insanların, teknolojinin ve yaratıcı seçimlerin bir araya geldiği, etkinliklerin ve kullanıcıların daima değişebileceği fikrinden yola çıkan "Yaşayan Şehir" (Living City); "Kapsül Mimarisi" (Capsule Architecture); harcanabilir binaların değişime programlanan ve kurulan kentsel bir çevreye dönüşmesi fikrinden geliştirilen "Tak-sök Şehir" (Plug-in City) idi.

Bu el yapımı magazinler, ilk etapta kolajı (ya da daha doğrusu montajı) bir araç olarak kullanırken; fotoğraflar, çizimler, ve metinlerle geleneksel bir okumaya başkaldırıyorlardı. Daha sonraki sayılarında bir yandan kentsel çevrenin yaratıcı motorları olarak kişisel tercihler ve katılımcılık gibi ana temalara devam ederken, bir yandan da hafif teknolojileri (Softer Technologies) işin içine sokmaya başladılar. “Cushicle”, “Suitaloon” gibi projeler ve “Anlık Şehir”in (Instant City) dev zeplinleri bu yeni arayışı kanıtlarken, etimolojik olarak bilgisayar yazılımları ve bilgi teknolojileri de bu arayışı desteklemişlerdir.

Ancak tüm bu imajların en vurucusu grubun büyüleyici bilimkurgu ve uzay keşif araçları illüstrasyonları olmuştur. Öyle ki Archigram 4’te (1964) mimar, gelecekçi (futuristic) bir toplum içerisinde siyasal ve çevresel mücadeleler veren bir çizgi roman kahramanı olarak karakterize edilecekti. “Pop Art”a, özellikle “Roy Lichtenstein”a ilgi duyan Archigram üyeleri bu uzay çizgi romanında, günün gelecek rüyalarında betimlenen bir yerde yaşayan şehir sakinlerinin maceralarının haritasını çıkarırlar. Tabi bunun ötesinde uzay çizgi roman tasvirleri ve gerçek ileri teknolojileri -jeodezik ağları, taşınabilir bilgisayarları, çevresel kontrollü kubbeleri, hoverkraft strüktürleri- bir araya getirerek “ciddi” mimarlık ve uzay çizgi filmleri arasında bir ilişkiyi de tanımlamış olurlar. Peter Cook Archigram 4’ün başındaki yazısında şöyle demektedir: [8]

“Bizim dökümanımız, bir uzay çizgi romanıdır; onun gerçekliği fantezidedir, tasarımda ve on yıl içerisinde hayatımıza girmiş yeni donanımların stilize edilmesinde...uzay çizgi romanlarındaki gelecek tasvirleri ile inşa edilen binalar arasında bir ilişki var mıdır?... roket ve hoverkraft gibi nesnelerin yakın gerçekliği...yaşamlarımıza dinamik binaları sokabilecekler mi?”

Mimarinin klişeleşmiş modernist dünyasından keşfetmeye açık bir dünyaya değişimin katalizörü olarak Archigram, bilim fantazisi ve yakın gerçeklik arasında verimli bir çapraz dölleme yapmaktaydı. Warren Chalk *“daha özelleşmiş bir insanlık ve daha özelleşmiş bir teknoloji armoni içerisinde çalışmalı çocuklarımızın çocukları için”* [8] diye dile getirmiştir.

2.2 Archigram no.1, 2, 3, ... , 9^{1/2}

Archigram no.1 (şekil 2.2) 1961'de siyasi protesto gazetelerine benzer arkalı önlü tek bir kağıt parçası olarak yayınlandı. Londra mimarlık ortamındaki kısırlığa tepki olarak çıkmıştı. Grup üyeleri hesaplaşmaya ve bunun hakkında bir şey yapmaya inandıkları için hem öneri, hem de tartışmaya yer vermişlerdi. Fikirlerinin yayılması için akıllarına gelen herkese bir gazete gönderdiler; dağıtım için daha önce karar verdikleri şekilde araçlar, yollar ve pnömatrik tüplerden yararlandılar. Okuyucuları bir liste ve baskı adediyle belirli olsa da, gazete mimarlık camiası içinde tesadüfler sayesinde yayıldı.

Archigram Frei Otto ve Schultze-Freilitz gibi mimarları İngiltere'de tanıtırken, Cedric Price gibi bazı mimarların işlerini de İngiltere dışındaki mimarlara tanıtmıştı. Ayrıca ilk sayı, 50'lilerin ortasında öğrencilerin çoğunun kullandığı AA'de Edward Reynold'ın etkisinde serbest-form kavramına ve Regent Street Polytechnic'teki "bowelist"¹ patlamaya işaret ediyordu. Öyle ki 'form' kadar 'söz' de önem kazanmıştı.[8]

"REJECT – curtains - design - history - graphpaper

DIG ACCEPT endorse – homogeneity - travelers - Monk - expendability"

"REDETME –perde duvarları - tasarımı - tarihi - milimetrik kağıdı

DERİN KABULLENME destekler – homojenliği - yürüyen kaldırımları - Keşişi - harcanabilirliği"

Archigram no.1'in içinden (1961)

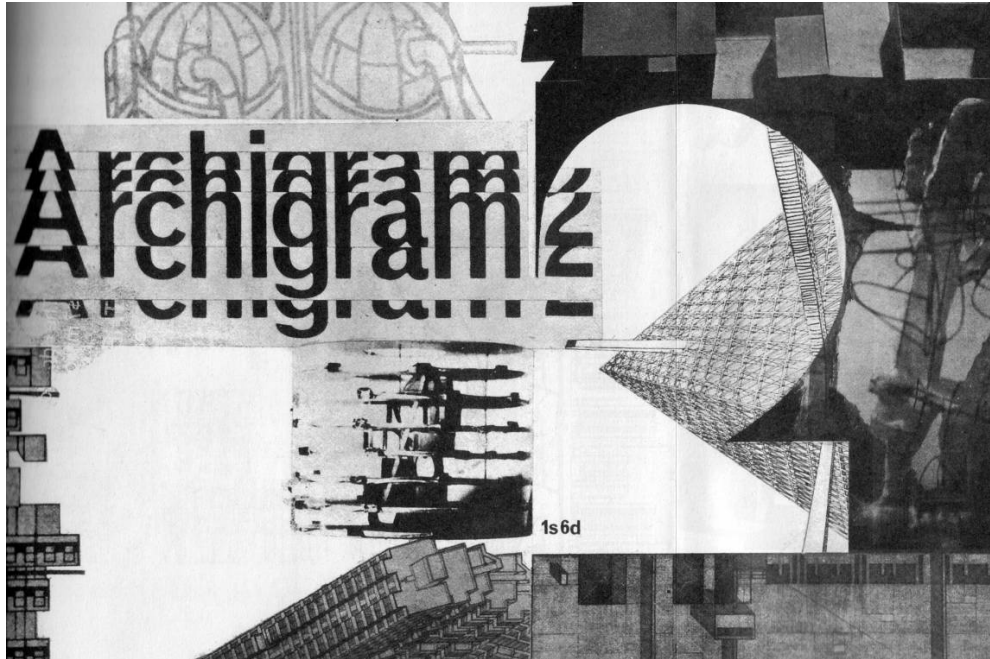
Bowelist yapıların en gelişmiş örneği Michael Webb'in 'Furniture Manufacturers' binası projesi (1959), Greene'nin Seaside Eğlence Merkezi projesi (1961), Bağdat Camii projesi (1958), Cook'un Piccadilly Sirkisi yarışma projesi (1961) ilk sayıda karşımıza çıkan projelerdi.

¹ Bowelist (Bağırsakçı): Birbirine akan tüplerden ve organlara benzeyen; mide, bağırsak gibi biçimsiz kütlelerden oluşan yapılara verilen genel isim. Bowellism (ya da Howellism): Stirling ve Howell'in etkisinde ortaya çıkan; yaya akışından ve yayvanlaştırılmış, patlak yüzeylerden baz alan, daha çok öğrenciler arasında yaygın mimari bir akım. Bu konuya ikinci bölümde yeniden değinilecektir.

Archigram no.2 (şekil 2.3) (1962) benzer düşüncelere sahip iki grubun –LCC’den Herron, Chalk, Crompton ile Greene, Cook, Webb- bir araya gelişine işaret eder. Harcanabilir Mimarlık (Expendable Architecture) ve çizgi roman çizim geleneği ve uzay araçları arasındaki ilişki tartışılıyordu Archigram 2’de:

“...Dan Dare¹ psikolojisine duyulan genel bağımlılık: Superman’e, Uzay aracı mimarlığına, ve uflanmış buğdaya, ve fiziksel koşullar altında, radyatör ızgaralarına ve roket fırlatma rampasına duyulan... tüm bunlar olmasaydı durum da aynı olmazdı. Biçim, uzay, kuşatma ve tam bağımlılık, bizim paketlenmiş çevremizle, çekingen olmaya son veriyor. Modern mimarlık tüm bunları hayatımıza dahil etmeye geliyor. Biz tüm bunlara bağımlı hale geldiğimizde ise, Modern mimarlığın yaratmaya çalıştığı toplum imajı korkunç bir şekilde yersiz görünecektir...” [8]

Archigram’ın kaygısı yapıyı, önyargılı biçimsel disiplinlerden ve sanat ideolojilerinden serbest bırakmaktır.[8] Bu bağlamda ikinci sayı grubun 1962 tarihli projeleriyle doludur: Webb’in ‘Sin Centre’ projesine, Cook’un ‘Metal Cabin Housing’ projesine, Greene’nin ‘Spray Plastic House’ projesine yer verilmiştir. Bir iletişim metodu olarak yükseltilmiş döşemelerin üstünde giden binalar ile, bu binalar arasında kalan sokakları yaratmak; bir üretim metodu olarak da araba üretimi gibi mimarlık için yeni süreçler ele alınıyordu.



Şekil 2.3 Archigram no.2, kapak tasarımı: Peter Taylor, Nisan 1962. [10]

¹ Dan Dare İngiltere’de 50 ve 60larda yayınlanan The Eagle çizgi romanında karşımıza çıkan başarılı bir çizgi roman karakteridir.

Archigram no.3 (şekil 2.4-5) (1963) harcanabilirlik (expendability), kullan-at (throw-away) mimarlığı ve tüketici kavramlarının üzerine gitmekteydi. Daha önce Banham ve IG (Independent Group) üyelerinin de sıklıkla değindiği bu kavramlara kendi yaklaşımlarını da eklemiştir Archigram üyeleri. Hayatımıza giren nesnelerin ne kadar çabuk harcanabilir olduğu, bizim kullanıcı alışkanlıklarımızı nasıl değiştirdiği üzerine düşünen Archigramcılar, tüketim nesnesinin, çevresini sürekli geliştirebilen yeni bir kültür oluşturacağını dile getirmişler. Peter Cook bununla ilgili sıkıntısını şöyle dile getiriyor:

“Niye bir mutfak için planlanana tanımlanamaz bir direnç var. (Öyle ki günümüz koşullarında bir mutfak en fazla oniki yılda kullanışsız hale gelecek, yirmi yıl içerisinde hiç çekilmez hale gelecektir.) Buna karşın arabalarımızı dört yılda bir değiştirmekten çekinmiyoruz? ... Harcanabilir çevre kavramı hala anarşik bir durum gibi görülüyor...” [8]

Archigram no.3 daha önce çıkan sayılardan oldukça farklıdır. Tek bir fikir üzerine manifesto niteliğindeydi. Fikri desteklemek içinse malzeme gerekiyordu ve Archigram’a göre bu malzemenin yeni, teorik veya pratik, yerli veya yabancı olması o kadar da önemli değildi. Aslında gerçek ve teorinin anokronizmlerini -yani tarih içinde değiştiğini- göstermek önemliydi. Archigramcılara göre “Harcanabilirlik, dinamik ve çoğulcu bir toplumun temeli olarak ispatlanabilir ancak bu mimari bir sohbete dönüştürülmelidir.” [8]

“Harcanabilir çevrenin anarşiye yakın görüldüğünü” dile getiren Archigram üyeleri “Westminster Abbey’yi buldozerle yıkmayacağız” [8] deseler de dökme kalıp mutfak ve banyolar, rafta satılan evler ve kubbeler ile donmuş bezelye veya mendil gibi tüketim malzemelerini karşılaştırmışlardır. Öyle ki kapakta bir jeodezik kubbenin helikopterle taşınışı görülmektedir. (şekil 2.4)

‘IT’S ALL THE SAME’ (herşey aynıdır) sloganıyla (şekil 2.5) çıkan sayıda Buckminster Fuller’in ‘Bathroom’una, Cesare Pea’nin ‘Expanding House’una, Yona Friedman, Renzo Piano gibi isimlerin projelerine yer verilmiştir.



Şekil 2.4 Archigram no.3, kapak tasarımı: Peter Taylor, Ağustos 1963. [10]



Şekil 2.5 Archigram no.3, Living City Survival Kit, 1963. [8]

Archigram no.4 (şekil 2.6) (1964) Amazing Archigram 4 – ‘Zoom Issue’ hız hakkındaydı. Çizgi roman formatı, tanıtım çabası ve basım sayısı bunu en ünlü archigram sayısı yaptı. Kapak, hareket ve ses efektlerine kadar ‘Amazing Stories’ ve ‘Astounding Science Fiction’ serilerinin bir kopyasıydı. İçinde de mimari fikirler konuşma balonları içinde gramer yanlışlarıyla yer alıyordu. Orta sayfada iletişim kulelerinin kesilebilir resimlerinin olduğu bir “pop-up” vardı. Uzay programı yapılarını Bruna Taut ve Cedric Price’in uzamsal davranışlarıyla birleştirmişlerdir. Sayı Cook’un Plug in City’si ile son bulur. Çizgi Roman’ın kahramanı ise dünyayı kurtarmaya çalışan bir mimardır. Bu çalışma ile ilgili Cook, 1965 yılında şöyle demiştir:

“Uzay çizgi romanlarına ve bilim kurguya duyulan yakınlık 1961 yılından beri ifade edilmişti. Kafamızın arkasında hep mimarlık çizgi romanı (architecture-comic) düşüncesi yatmaktaydı. Geniş ölçüde Warren Chalk’un tesiri (hem teknik bilgisi, hem de uzay çizgi romanları koleksiyonu ile) 1964 yılında bunun meydana gelmesini sağlamıştır. Süreç içerisinde biz, 1910-1920 yılları arasındaki Alman dışavurumcuları ile acayip bir benzerlik keşfettik. Öyle ki onların çalışmaları ile çizgi romanlardan ve gerçek bilim kurgu donanımından referanslar aldık çalışmalarımızda.” [8]

Archigram no.5 (şekil 2.7) (1964) ‘Metropolis’ başlığı altında grup üyeleri bir bütün olarak şehir deneyimini ele almıştır. Bu arada Archigram üyelerinin çalışmaları hem İngiltere’de, hem de dünyada çeşitli dergilerde de yer almaya başlamıştı. Editör yazısı ‘Living City’ sergisindeki ikilemlerin üzerine gitmiş; Sant Elia’nın ‘Breakthrough Into a New World’ü ve Ebenezer Howard’ın ‘Garden City’si karşılaştırılmıştı. Bu sayıda ayrıca Herron’un ‘Walking City’ ve Crompton’un ‘Computer City’ projeleri karşımıza çıkmaktadır. Bunun haricinde daha pek çok isme yer verilmiştir: Constant, Yona Friedman, Arata Isozaki, Metabolistler, Martin Pawley, Paolo Soleri, Kenzo Tange gibi.



Şekil 2.6 Archigram no.4, kapak tasarımı: Warren Chalk, Mayıs 1964. [10]



Şekil 2.7 Archigram no.5, kapak tasarımı: Rae & Ben Fether, Kasım 1964. [10]



Şekil 2.8 Archigram no.6, kapak tasarımı: Jeff Reeve, Kasım 1965. [10]

Archigram no.6 (şekil 2.8) (1965) dönemin konularının tarih içinde nasıl anlam kazandığını yansıtmaya çalışırken bir yandan da 'deneysel mimarlar dosyası' sunuyor. Dünyanın her yerinden mimarlar yer alıyordu bu dosyada: Almanya'dan Eckhardt Schultze-Felitz ve Otto, Hollanda'dan Joseph Weber ve Constant, Çekoslovakya'dan 'Continualism Group', Fransa'dan Pascal Hausermann, İonel Schein, Friedman ve Group Architecture-Principe, Japonya'dan Metabolistler, Amerika'dan Frederic Keisler, Polonya'dan Jerzy Soltan, İngiltere'den Price ve Archigram. Derginin arka kağıdına Chalk, 40'lı yıllara ait imajları koyuyor: Spitfire uçağı, Thames prefabrike evleri, mutfak ve banyo üniteleri, moda, Minnie Mouse...

Archigram no.7 (şekil 2.9) (1966) 'Mimarlığın Ötesinde' başlığı ile "ARCHIGRAM AĞI (network). BASILI SAYFALAR ARTIK YETERLİ DEĞİL" fikrini ortaya koydu. Düşüncelerin ve etkinliklerin hareketi ve ritmi içine aldığını, bu yüzden diğer medyalara da ihtiyaç duyduklarını dile getirir Archigramcılar. Plastik bir poşet içinde 15 adet sıkıştırılmış renkli sayfadan oluşur. İçindeki çalışmalar oldukça çeşitlilik gösterir: Cook'un Plug-in projesi - Paddington modeli; Ron Herron ve Barry Snowden'in 'Free Time Node'u (Serbest Zaman Modülü); Webb'in 'Rent-A-Wall'u; Price'in bir makalesi; iki adet 'cut-out puzzle'; Chalk'ın 'Ghosts' kolajı ve David Greene'e mektubu. Ayrıca Archigram no.8'de hiç bina olmayacağına dair de bir söz veriyordu.

Archigram no.8 (şekil 2.10) (1968) 'Popular Pak' sayısının giriş yazısı Cook'a aitti:

"Yedi yıl içinde tartışma değişti. Önce biçim arayışından kullan-at (throw-away) binalara. Buradan her şeyin olduğu şehre ve buradan da kaçınılmaz olarak yapının geleceğine. Archigram 7'de programlanan tasarlanan obje fikri yumuşamaya başlamıştı, yani Archigram 8'in sadece insan için gerekli donatılar [...] hakkında olması sürpriz değil."

İç yüzeyinde 'Moment Village' projesinin resmi olan sarı bir zarf içinde gelen birbirinden bağımsız sayfalardan oluşan Archigram no.8, grubun Milano Trienali için hazırladığı 'Milanogram' projesini de sunmaktaydı.

Sergide, Archigram grubunun üzerinde tekrar tekrar durduğu bazı temalar baş göstermektedir. Bu temaların tamamı bireylerin kendi çevreleri üzerinde verebilecekleri kişisel seçimlerle ve parçaların yeni kombinasyonlarının seçeneğe katalizörlük etmesiyle ilgilidir:

"Objelerin ve düzeneklerin bir müddet geçtikten sonra metamorfoz geçirebilmesi böylece unutulmuş günlere ait anıtlarla devam etmememiz ... kişisel özgürlük kazanmak için dünya yüzeyini ve hareketliliği kullanabilme... otomobillerin ve otomobil bazlı mahfazaların göçebe içgüdüğü ve göçebe potansiyeli...

Belirlenimcilik ve hiyerarşilerin ve tercih edilen değerlerin saflığı hakkındaki eski engellerin ortadan kalkması... donanım, yer, obje ve görülen şeylerin tezahürü ve yazılım arasında artık karşılıklı etkileme mümkündür... sistem, görülmeyen kompüterize mantık... sosyal ve ekonomik olarak ve tüketici toplumu ile özgür bırakılmaya başlasak ta inşaatın bu menzile gelmemesi... hepimizde güvence ve desteğe yönelik bir içgüdü vardır: psikolojik ve fiziki düzeyde konfor fikri... insan ve makineler arasında bu yanıt vermeye hazır çevrenin geliştirilmesi için karşılıklı etkileme ve tamamının gerek oldukça serbestçe değişimi... ıvır zıvır için bir sunum olarak 'Popolar Pak' kavramı, bu çevreci fikirlerin artık olması gerektiği niteliklidir: tüketici için..."

Archigram no.8'de ayrıca sibernetikçi Gordon Pask'ın, 'Aesthetically Potent Social Environment' (estetiksel olarak etkin sosyal çevre) yazısı, Price'ın notları ve Alain Stinco'nun tasarladığı mobil bir sergi salonu yer alıyordu.

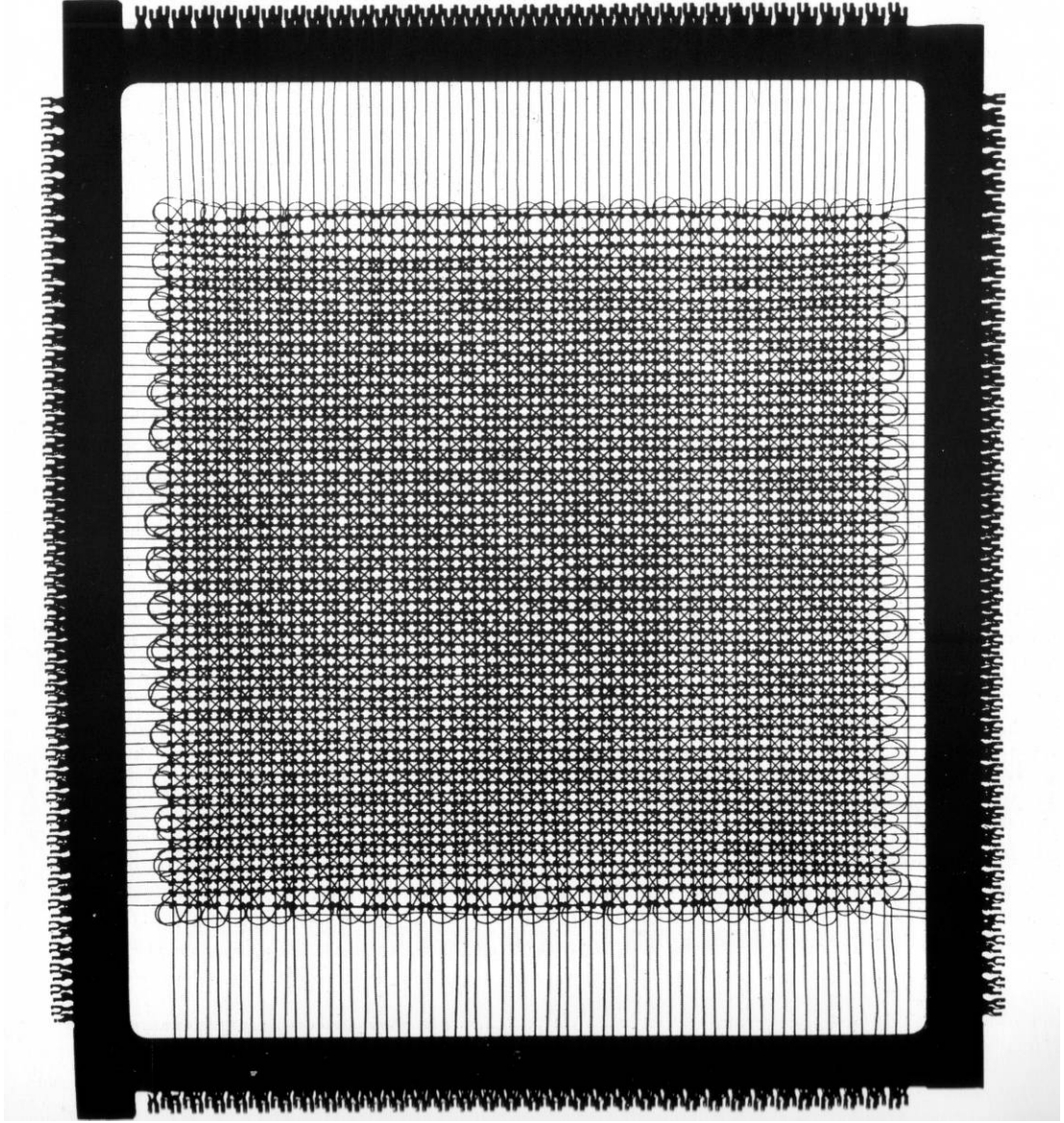
Archigram no.9 (şekil 2.11) (1970) kendini 'şimdiye kadarkilerin en bereketlisi' (fruitiest yet) olarak tanıtırken, başkalaşmış yapı fikrinden görünmezlik fikrine geçiyordu. Kapağın öyküsü ve tasarımı Tony Rickaby'e aitti: 'Outgrowth'.

Mike Webb'in insanların seçimleriyle ortaya çıkan çevreleri anlattığı 'Dream's Come True' (gerçekleşen rüyalar) mektubunun, servis alan doğal çevre için Greene'nin 'Gardener's Notebook'unun (bahçıvanın elkitabı) yer aldığı sayının berberinde bir torba da tohum vardı. Bunun dışında Herron'un 'Holographic Scene-Setter' ve 'Enviro-Pill' projeleri, Chalk'un 'Bathamatic' projesi gözükmekteydi Archigram no.9'un sayfalarında.

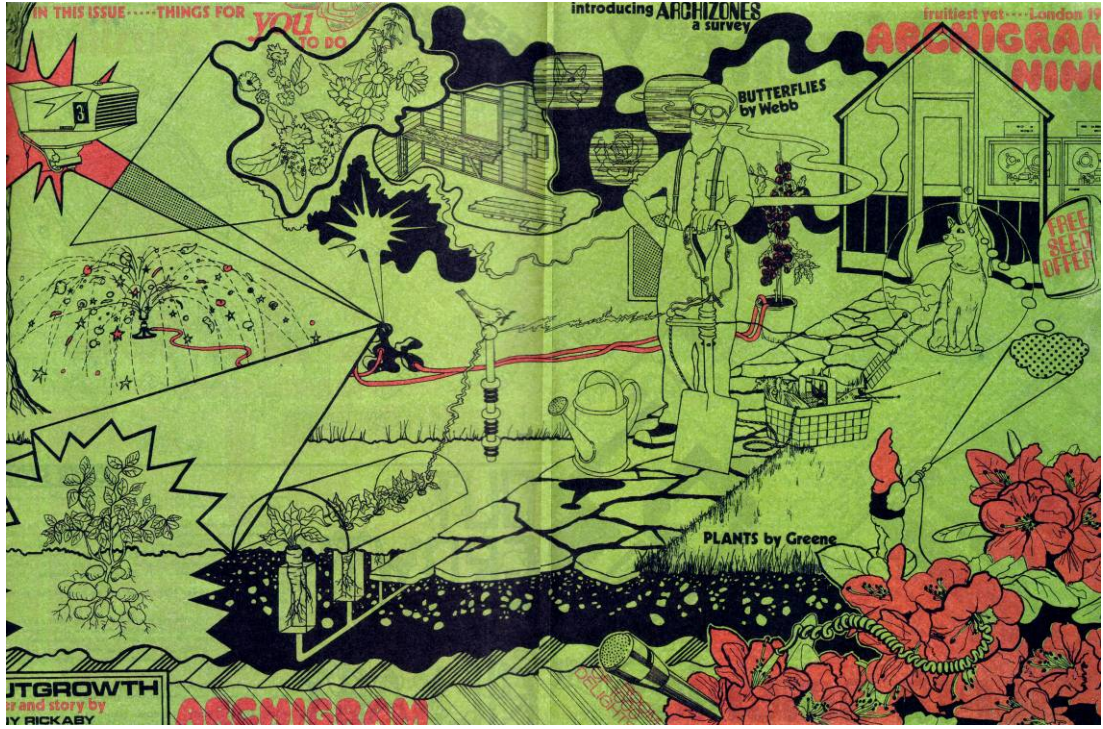
Derginin içindeki 'Archizone' bölümü ise bir topluluğun kuruluşunu haber vermekteydi: İlk olarak İngiltere'deki mimarlık okulları bir ağ ile bağlanıyordu. Sonra dünyanın çeşitli yerlerindeki genç mimarların bu ağ sistemine eklemlenmesi öneriliyordu: Japonyada metabolistlerin devamında ortaya çıkan yeni gruplardan, Hollein, Haus Rucker Co, Zindup ve Coop Himmelblau gibi 'Garip Avusturyalılar'dan bahsediliyordu. Avrupa, Sovyetler, Asya, Avustralya, Kuzey ve Latin Amerika birer Archizone bölgesi olarak sisteme dahil oluyorlardı.

Archigram no.9^{1/2} (şekil 2.12) 1974 yılında yayınlanan bu sayı bir tam sayı değildir; çünkü esasen 'Archigram Architects' mimarlık ofisinin 1974 yılında yaptığı projelerin bir kataloğudur. Ancak gruba yeni isimler dahil olmuştur: Diana Jowsey, Colin Fournier, Frank Newby, Naomi Bornstein.

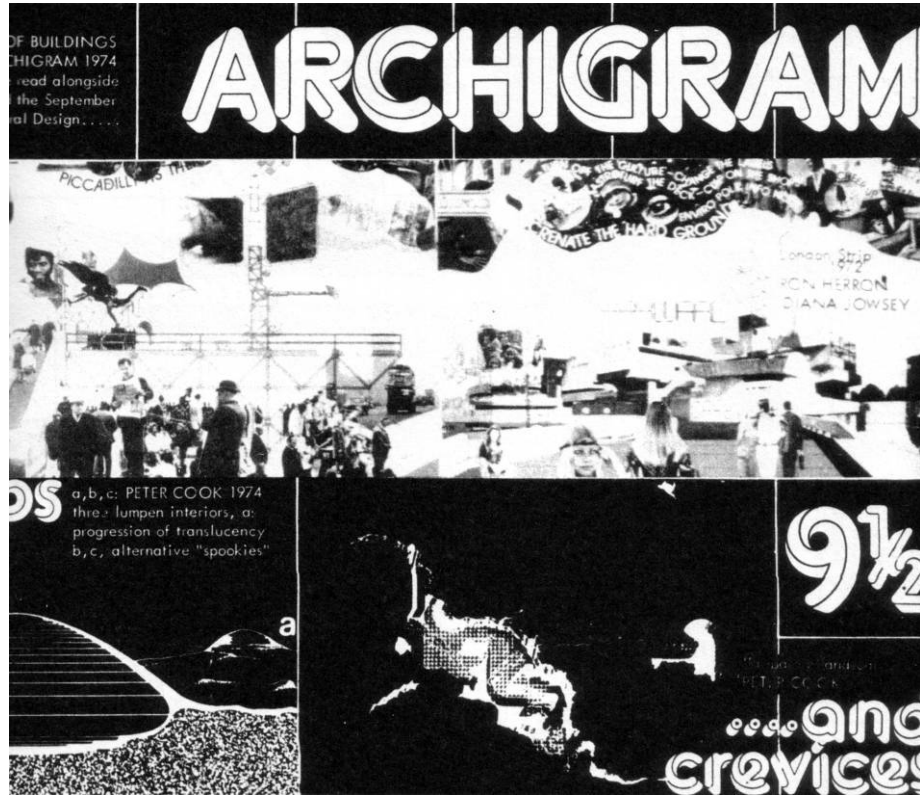
ARCHIGRAM SEVEN BEYOND ARCHITECTURE



Şekil 2.9 Archigram no.7, kapak tasarımı: James Meller, Aralık 1966. [7]



Şekil 2.11 Archigram no.9, kapak tasarımı: Tony Rickaby, 1970. [10]



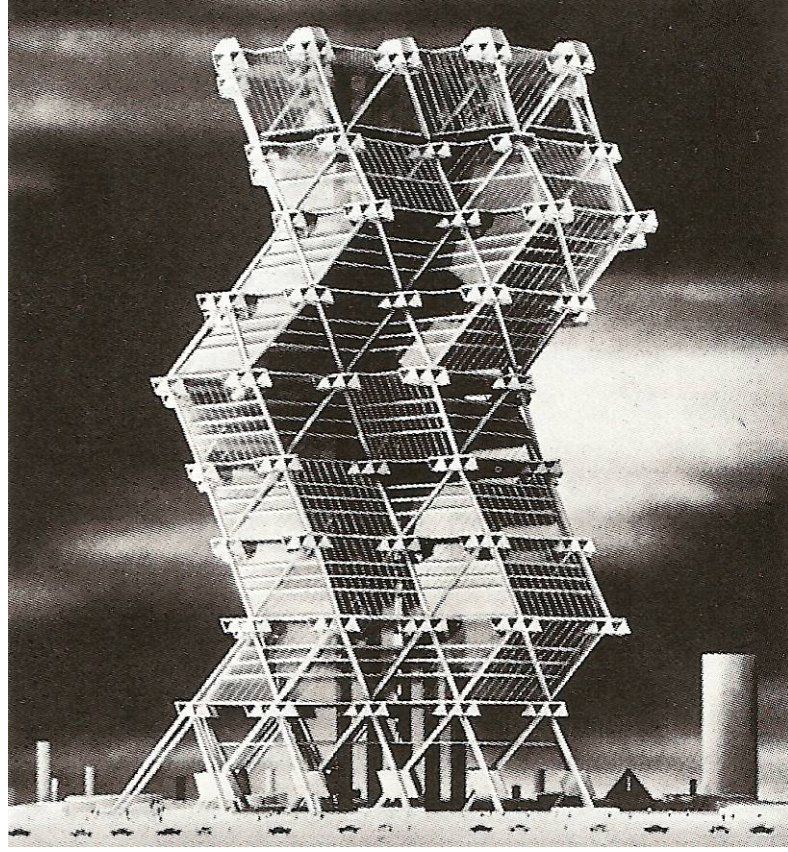
Şekil 2.12 Archigram no.9^{1/2}, 1974. [10]

2.3 Archigram Projeleri

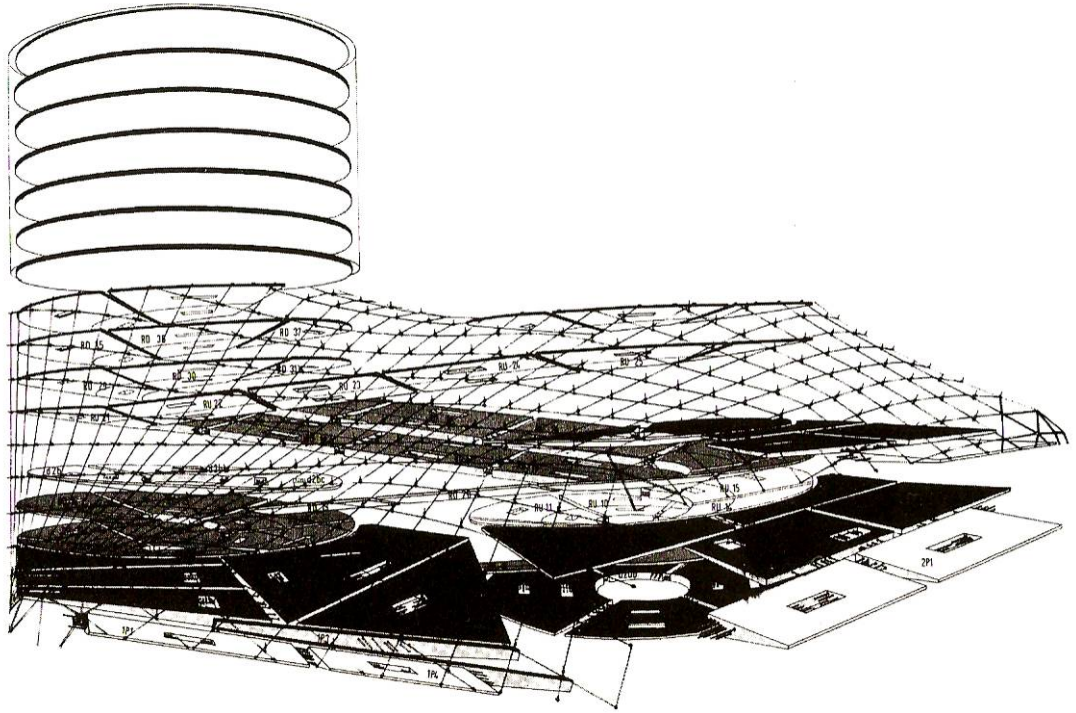
2.3.1 Sin Centre (Günah Merkezi) (1962)

Mike Webb'in 1959-62 yılları arasında 'Regent Street Polytechnic' mimarlık okulunda tez projesi olarak sunduğu bu proje (şekil 2.14-6) Leicester Meydanı'nda Empire Theatre'ın olduğu yerde gerçekleşmesi düşünülen bir eğlence sarayıdır. Sokak seviyesinde büyük bir alışveriş alanı ve üzerinde 1000 metre karelik bir işyeri alanı vardır. Bunun yanı sıra eğlence sarayında bowling salonu, sinema, tiyatro, kafeler gibi çok çeşitli işlevlerin yer alacağı mekanlar da bulunmaktadır. Picadilly Circus'a yakınlığı nedeniyle büyük bir kalabalığı çekeceği düşüncesinden yola çıkarak Webb, bu nitelikteki bir projede muhtelif alanlar arasında kolay akış sağlamak için dolaşım sistemlerine önem vermiştir.[8] Bu bağlamda araç ve yaya dolaşım sistemleri özel birimler olarak tasarlanmış, ve bunların bir araya gelişleri de binanın genel şeklini üretmiştir. Üç tip araç parkı düşünülmüştür – müşteri, çalışan ve mekanik park (autosilo) – müşteri parkı özellikle böyle bir şemayı oluşturmada Webb'e çok yardımcı olmuştur. Adeta bina bir 'drive-in galleria' olarak tasarlanmıştır. Yani 1954 yılında Louis Kahn'ın 'Philadelphia City Tower' (şekil 2.13) için tasarladığı dairesel otoparka benzer bir şekilde[8] sokağın bina içine uzanması vurgulanmak istenmiştir. Araç rampaları üzerine bir çok etüd yapan Webb sonra araçları aşağı indiren ve yukarıya çıkaran iki rampalı bir sistem seçmiştir. Geçiş yerlerindeki rampalar araçların yukarıya çıkan rampadan aşağıya inen rampaya geçmelerine imkan vermektedir. Toplam kapasite 350 araçtır. Yayaların platformlara ulaşımı ise yürüyen kaldırım veya yürüyen merdivenlerle sağlanmıştır. Burada otopark, kalabalığın ve dolaşım alanının bir parçası olarak düşünülmüş; bu iki erişim sistemi arasında görsel ve yapısal benzerlikler yakalanmaya çalışılmıştır. Öyle ki ikincisi ilkinin dikdörtgen versiyonudur.

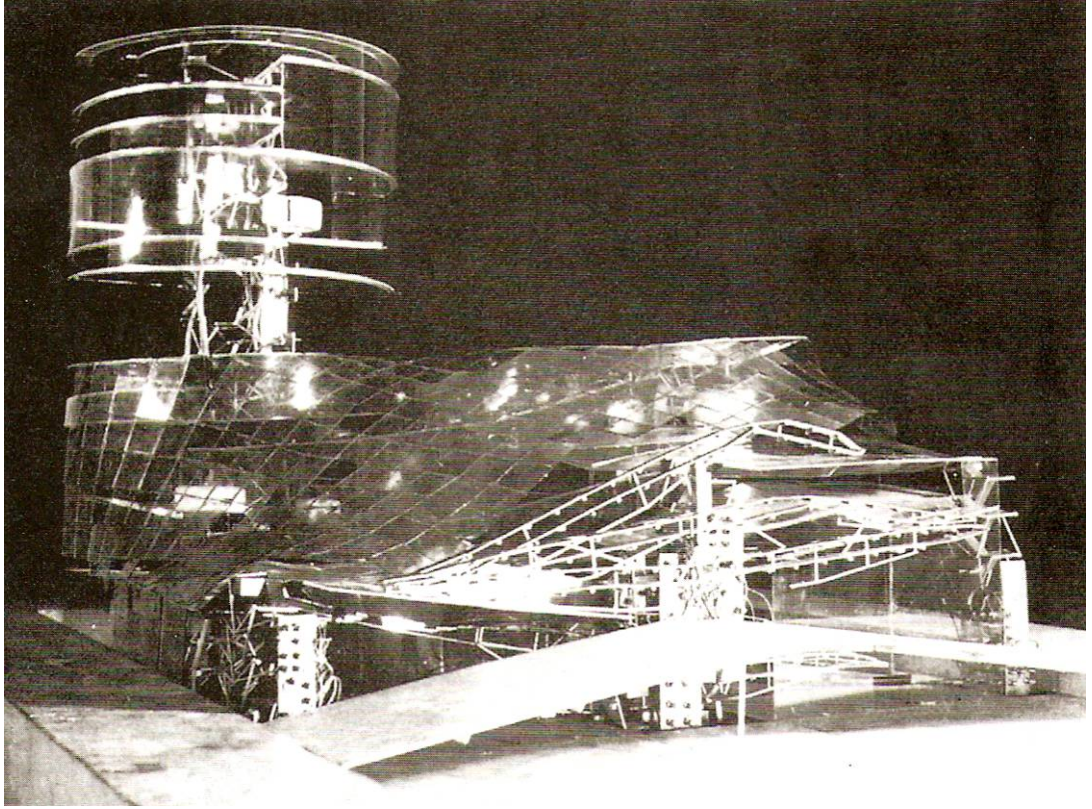
Eğlence sarayının kat döşemeleri, şekilleri açısından iki sabit dolaşım sistemiyle (araç ve yaya) bağlantılı olarak konumlarından çıkan muhtemel permütasyonlara bağlıdır. Şekil 2.16'da projede bir araya gelen parçalar tek tek gösterilmiştir. Araç ve yaya erişim sistemleri arasındaki ilişki sabit tutulmuş ancak döşemeler birbiriyle değiştirilebilir olarak tasarlanmıştır. Webb'e göre sunulan plan pek çok muhtemel permutasyondan yalnızca bir tanesidir.[8]



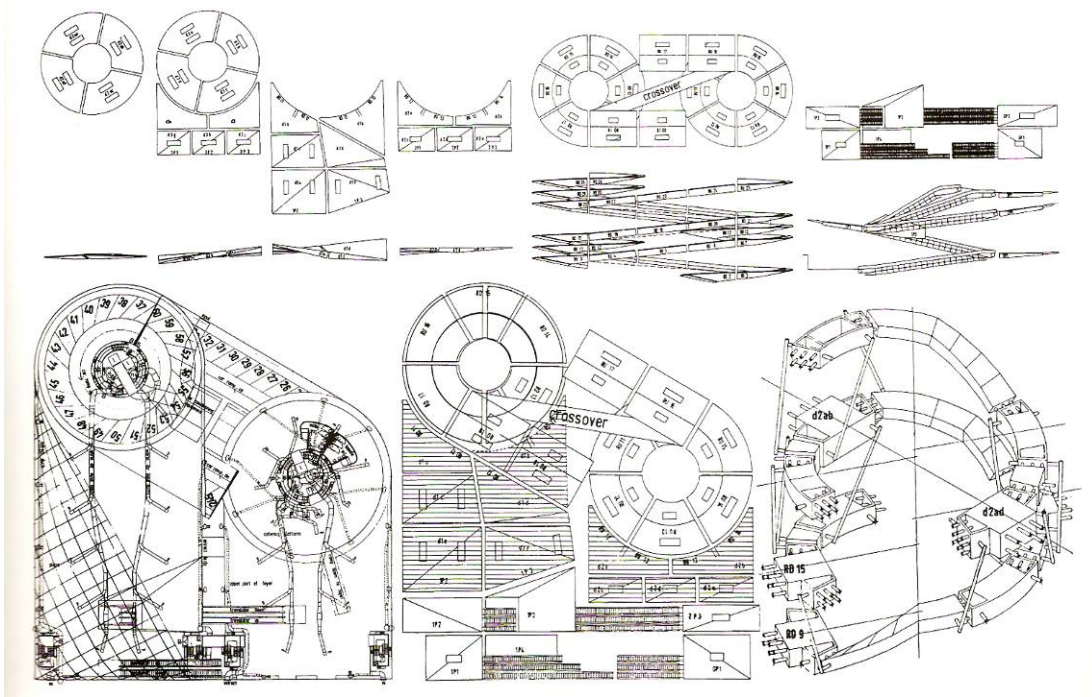
Şekil 2.13 Louis I. Kahn ve Anne Griswold Tyng, *Philadelphia City Tower*, 1952-1957. Maket. [8]



Şekil 2.14 Mike Webb, *Sin Centre*, 1959-1962. Diyagramatik perspektif. [8]



Şekil 2.15 Mike Webb, *Sin Centre*, 1959-1962. Maket. [8]



Şekil 2.16 Mike Webb, *Sin Centre*, 1959-1962. Binanın bileşenlerinin plan ve kesitleri. [8]

İki erişim sistemi geniş yay gibi hareket edecek şekilde tasarlanmıştır - bir tanesi yuvarlak, diğeri dikdörtgen şeklindedir-. Bunların eğilmeleri yangın merdiveni şeklindeki eş merkezli, payandalı çapraz yaylarla önlenmektedir. Dekler içine tel gerilip sağlamlaştırılmış alüminyum birimlerden oluşmuştur, Webb'e göre bu bütün binanın 'canlı' olmasını ve yapıda mevcut olan güçlerin anlaşılmasını sağlayacaktır.[8]

Reklam tabelalarıyla dolu olan kavisli cam çatı, strüktüre ankrajlanmış çelik kablolardan oluşturulmuştur. Kaplama, birbirine esnek derzlerle bağlanmış şeffaf plastik panellerden oluşmaktadır. Kablo ağı bütün yapıyı birbirine bağlayarak alüminyum dek birimlerin otomatik öngerilimine sebep olmaktadır. Binanın üstündeki yuvarlak işyeri bloğunun katları gerilim kabloları vasıtasıyla merdiven kulelerinin üstünden desteklenen ağır ankastre kirişlere asılmıştır. Binanın servisleri yapının odak noktalarını vurgulayacak şekilde organize edilmiştir (örnek: merdiven kuleler). Bunun sonucu olarak strüktürü ayağa kaldıracak mühendisler, ısıtma ve havalandırma, aydınlatma ve tesisat işlerini gerçekleştirecek müteahhitler tarafından üretilen teknik resimler aynı görsel vurgu noktalarına sahip olacaktır.

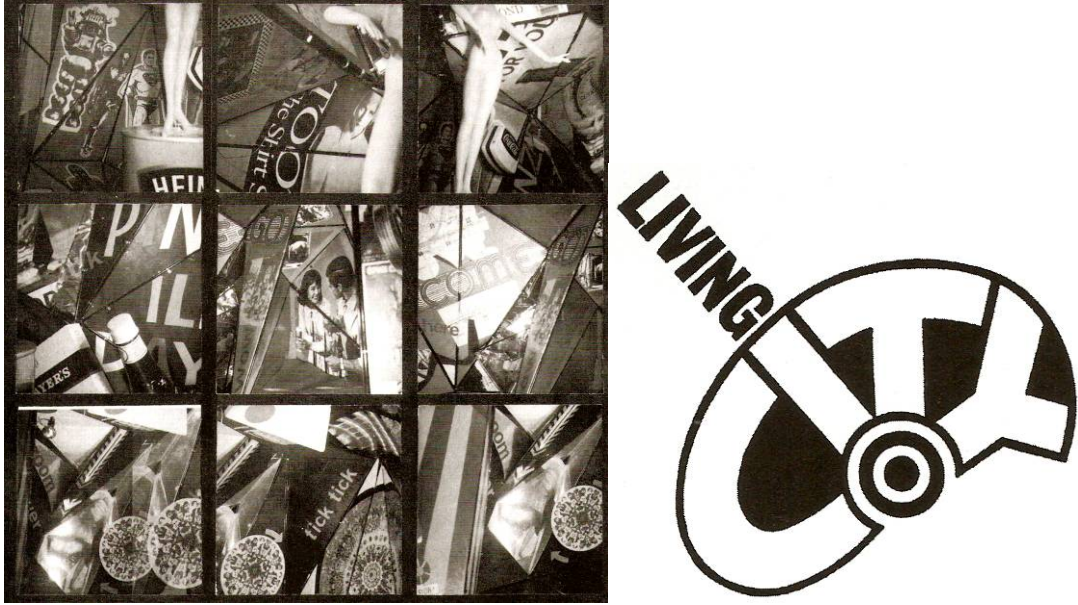
Archigram'ın ikinci sayısında yayınlanan projede Webb, tasarım aşamasında plan organizasyonu ile makine ya da insan iskelet sistemi arasındaki benzerliğe önem verdiğini vurgulamıştır. Bu biomorfolojik yaklaşım ile bir yandan dönemin akademik çevrelerinde popüler olan Bowelst tavrı da yansıtmaktadır.[7]

Sin Centre sadece orjinal ve özelleşmiş strüktürel bir hareket olarak görülmemelidir. Kasten jeodezik kabuğun normal konseptini bir kenara atarken, aynı zamanda servislerin kullanımını ve görsel bir obje olarak havalandırma ve tesisat kanallarını vurgulamaktadır. Sin Centre projesinde karşımıza çıkan fikirlerin bir çok açıdan Archigram projelerinin öncülerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

2.3.2 Living City (Yaşayan Şehir) (1963)

Living City (Yaşayan Şehir) sergisi Haziran 1963'te Londra'da Güncel Sanatlar Enstitüsü'nde (ICA) gerçekleşmiştir. Bu sergi, Archigram grubuna fikir ve yaklaşımlarını göstermeleri için iyi bir fırsat vermiş, aynı zamanda var olan çalışmalar arasında değerlendirme yapmalarına yardımcı olmuştur. Ayrıca Archigram Grubunun tamamı tarafından yürütülen ilk proje olması da önemlidir. Serginin amacı kısaca, yeni bir şehir önerisi getirmek yerine şehir hayatının canlılığını ifade etmektir.[8]

Archigram sergi kataloğunda mimarinin reel bir bakışla kentsel çevrenin küçük bir bölümünü oluşturduğunu, esas olanın total çevre olduğunu dile getirmeye çalışmıştır.[8] Bu bağlamda hedef toplam çevrenin insan durumu üzerindeki etkilerini, ürettiği tepkiyi tespit etmekte – ve şehrin canlılığını ifade etmek, onu yakalamaktı. Archigram’a göre bu canlılık sürdürülemezse şehir sert plancılarının ve mimarların elinde ölecekti.[8]



Şekil 2.17 Archigram, 'Living City' Sergisi, 1963. Sergi mekanından fotoğraflar ve serginin logosu. [8]

Çevrenin yeniden yaratılması -İngiltere gibi gelenekçi bir ülkede daha da- yorucu bir süreçtir. Kentsel çalışmaların çoğu savaş sonrası ortaya konan yönetmeliklerle ve bu yönetmeliklerin yerine getirilmesiyle uğraşmaktadır. Archigram üyeleri bu durumun, şehirlerin ruhunu süreç içinde kaybetmesine neden olduğunu dile getirmişlerdir.[8]

"Yaşayan şehirde hepsi önemlidir. Bir sigara yakmanın önemsizliği veya günde iki milyon kişinin taşınması gibi zor gerçekler şehirde paylaşılan deneyimin yönleridir. Şimdiye kadar, başka hiçbir çevre bu kadar çok sayıda zihin ve ilgi tarafından paylaşılan aynı kalitede deneyim üretmemiştir. Oxford Street'te yağmur yağarken, mimarlık yağmurdan daha önemli değildir, muhtemelen hava yaşayan şehirlerin nabız atışlarında daha fazla öneme sahiptir." [8]

Living City projesinin şehirler için bir ozalit kağıdı olarak görülmemesi gerektiğini belirten Archigramcılar, mimarinin burada bir kanıt olarak görülemeyeceğini söylemişlerdir:[8] Bir ruh hali, bir fikir iklimi yakalamak, şehir hayatının fenomenlerini araştırmak; izleyicinin kendi içinde, tutumlarında ve etrafındaki kullan-at çevrenin (throw-away environment) önemi hakkında bir bilinç yaratmaya çalışmayı amaçlamışlardır.

Living City eksiksiz bir yapının şeklini alır, izleyiciyi günlük durumlardan kopararak şekillendirmek için tasarlanmış bir organizmadır. Günlük durumlarda olaylar tahmin edilebilir ve kabul edilen ilişkiler halinde görülmektedir. Bu şehir stimulatörü dev beyinlerin bir köşesi veya analog bilgisayarlar gibi bir “şekillendirme haznesidir”. Ayrıca ‘Gloop’ adını verdikleri bölümleri vardır. Her bir ‘gloop’ temel bir değişmez ve makul olarak tahmin edilebilir doğru alanı tanımlar.[8] İnsan, Hayatta kalma, Kalabalık, Hareket, İletişim, Yer, Durum: tamamı birbirine katkıda bulunur ve birbiriyle etkileşim halindedir. Toplamı Living City’i oluşturur.

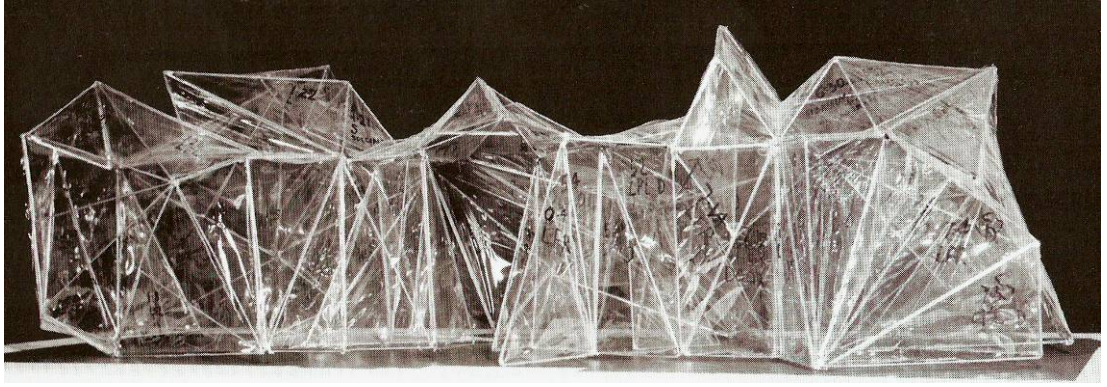
‘Gloop’¹ terimi sergideki bir alanı tanımlamak üzere oluşturulmuştur: yumuşak profillerin çemberli mahfazaları fikrinden devşirilmiştir ve sergi yapılarını spray plastikten inşa etmekteki orjinal düşüncenin bir sonucudur. Yedi tane ‘gloop’ vardır. Her bir ‘gloop’ta kente dair anlatılmak istenenler kolajlar, metinler, çizimler ve objeler ile dile getirilmiştir.(şekil 2.18-19)

Survival (Hayatta kalma) Gloop: Şehirlerin tarih boyunca insanlar tarafından hayatta kalabilmek için kullanıldığı düşüncesinden yola çıkılmıştır. Archigramcılara göre şehirde hayatta kalmak zor bir iştir, ve bu nedenle her insan kendi hayatta kalma kitlerine sahiptir; ve tüm bunlar kullanıp-atma (throw-away) üzerine kurulmuştur.[8] Şehirlerde hiçbir şey başka bir şeyden daha fazla önemli değildir, her aşamada önem değişir. Öyle ki insanların ayakta kalmak için sahip olduğu kitler -yiyecek, içecek, seks, uyuşturucu, kıyafet, araba, makyaj, para- ve ayakta kalma Living City’i şekillendirir. (şekil 2.20)

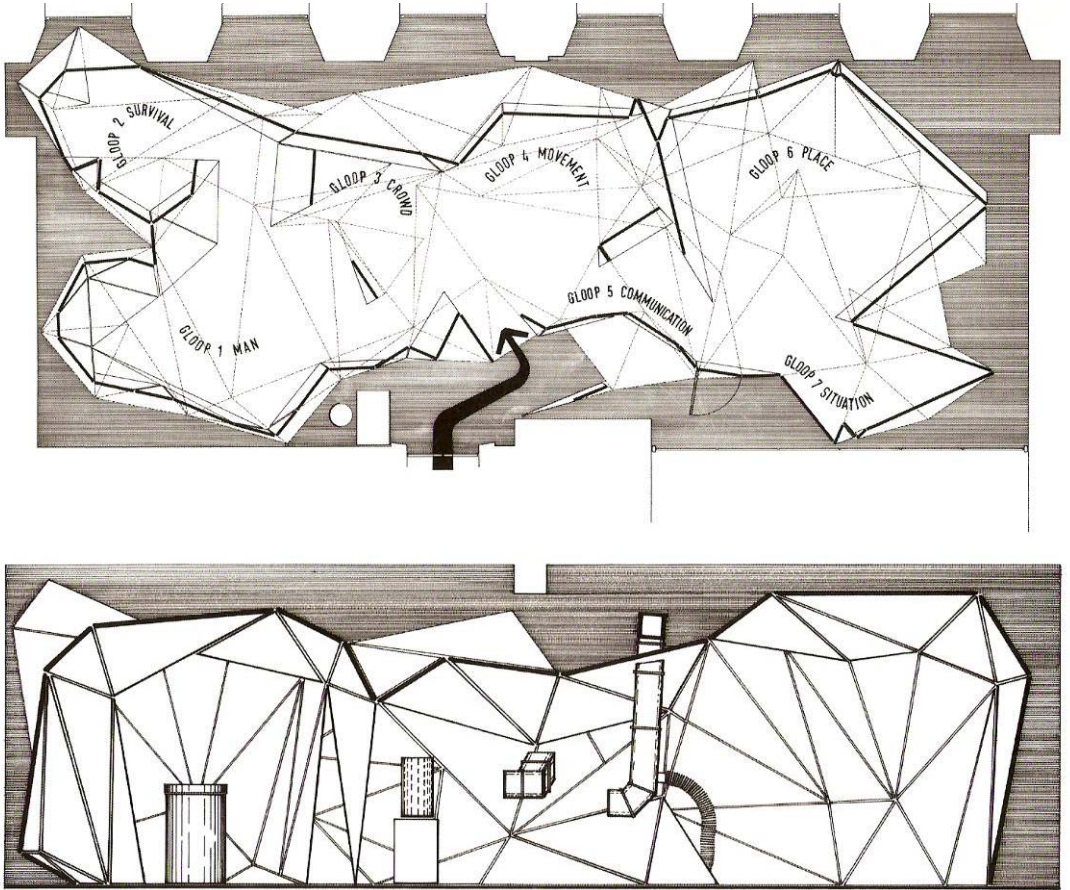
Crowd (Kalabalık) Gloop: Deneyimlerin bir araya gelmesinden kaynaklı bir kalabalığı dile getirmek için kullanılmıştır. Sergi kataloğunda Living City’nin paylaşılan deneyiminde insanların bütün davranışları ve türlerinin kaleydoskopik² göstergeleri ve onların birlikte etkileşimleri olarak tanımlanmaktadır.[8] Sergide kozmopolitan sahne, toplum yapısı, ‘aile’ ve ‘birliktelik’, evden işe gidip gelenler ve tüketiciler, insan -bir birey olarak, yahut grup veya anonim bir kalabalık olarak- tüm bunlar ve Living City’e etkileri işlenmeye çalışılmıştır. (şekil 2.21)

¹ Gloop terimi sonraları 1967’de “The Herculoids” adıyla Amerika’da CBS kanalında yayınlanan çizgi filmde de karşımıza çıkar. Orada Don Messick tarafından seslendirilen Gloop ve Gleep, çeşitli formlara bürünebilen protoplastik karakterlerdir. Bu karakterler şekilleri nedeniyle Gloop büyük yağmur damlası (big blob), Gleep küçük yağmur damlası (little blob) isimlerini almışlardır.[93]

² Kaleydoskop: Bir ucu buzlu camla kapatılan, metal veya mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynaların aracılığıyla, boru içine konulmuş renkli küçük cisimlerin ve görüntülerin oluşturduğu çeşitli biçimleri gösteren araç, çiçek dübünü.[104]



Şekil 2.18 Archigram, 'Living City' Sergisi, 1963. Sergi alanının maketi. [7]



Şekil 2.19 Archigram, 'Living City' Sergisi, 1963. Sergi planı ve kesiti. [7]

Movement (Hareket) Gloop: Şehirdeki hareketin kavramsal anlamının önemini incelemeye yönelik bir teşebbüs olduğunu söyleyebiliriz. Archigramcılara göre hareket, boş ve statik alanlara belirli bir şekil ve değer vermektedir. İnsan hareketinin kemik, eklem, kas yapısı gibi biyolojik faktörler tarafından belirlendiğini, bireylerin yaşı, cinsiyeti, boyu ve ağırlığı da hesaba katıldığında büyük ölçüde onların yapabileceği hareketlerin süresini ve hızını belirlemenin mümkün olduğunu dile getiren Archigram, bunun şehirdeki hareketin temeli olduğunu dile getirmişlerdir.[8] Öyle ki yürüme, koşma, sıçrama, tırmanma tüm bu hareketler şehirde hareket modellerini belirlemeye yardımcı olmaktadır.

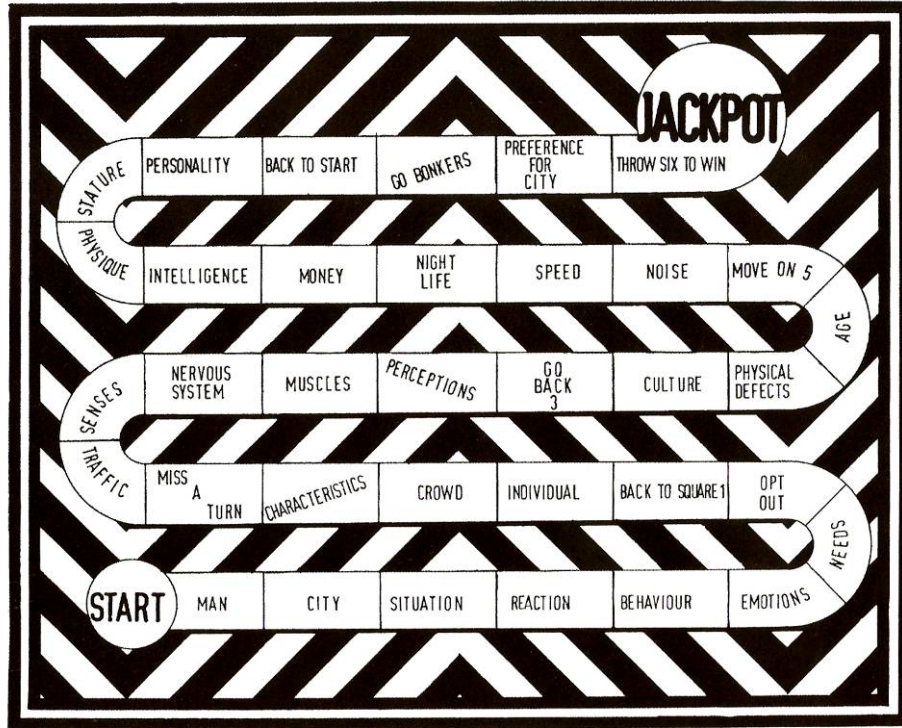
“Objektif hareket döngüleri tasnif edilebilir: yani yönlendirilmiş hareket, amaçlı hareket, çok yönlü hareket ve fizyolojik hareket vs. Bu modeller bilinen şehir ortamlarını bölmekte ve izole etmektedir ancak bu bölünmüş alanlar ve aralarındaki hareket sınırlıdır (veya değişiklik arz eder). Trafik akışı, yüksek/orta/yavaş hızı, dur-kalk hareketi yaşayan şehrin heyecanlandırıcı bir yönüdür ve gelecekteki ruh halini ve uygun şeklini belirlemekte önemlidir.”[8]

Man (İnsan) Gloop: Sergi kataloğunda “şehir, insanlar tarafından insan için yapılmış insanları barındıran bir organizmadır” denilmiştir.(şekil 2.22-23) İnsanın gelecekteki özelliklerini belirlemeyi denediklerini söyleyen Archigram grubu, insanı muhtemelen mekanizmanın kontrolünü elinde tutacak, düğmeyi etkinleştirecek şey olarak tanımlamaktadır:[8] Hala her şeyin merkezinde olacak şey olarak.

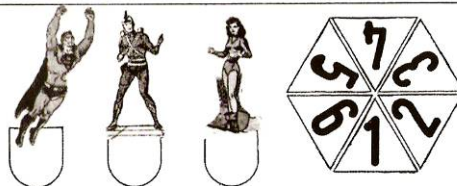
“... 1956 yılında Whitechapel Gallery’de açılan ‘This is Tomorrow’ sergisindeki robot figürü artık ideal SÜPERMEN rüyasını (şekil 2.22) gerçekleştirmeye en yakın, fizik ve zihin gelişimi açısından son aşamaya gelmiş insanlar olan bugünün uzay adamları tarafından aşılmıştır.”[8]



Şekil 2.22 Peter Taylor, 'Living City' Man Gloop için bir montaj, 1963. [7]



Trace on a postcard Adam Strange, Superman and Alanna of the planet Rann. (If you do this you will not spoil the magazine.) Colour with your paints or crayons and insert the base of each figure in a slit made in the top of three small corks. Push a pin through the centre of the 'dice' for spinning. The one to spin a six first starts the game.



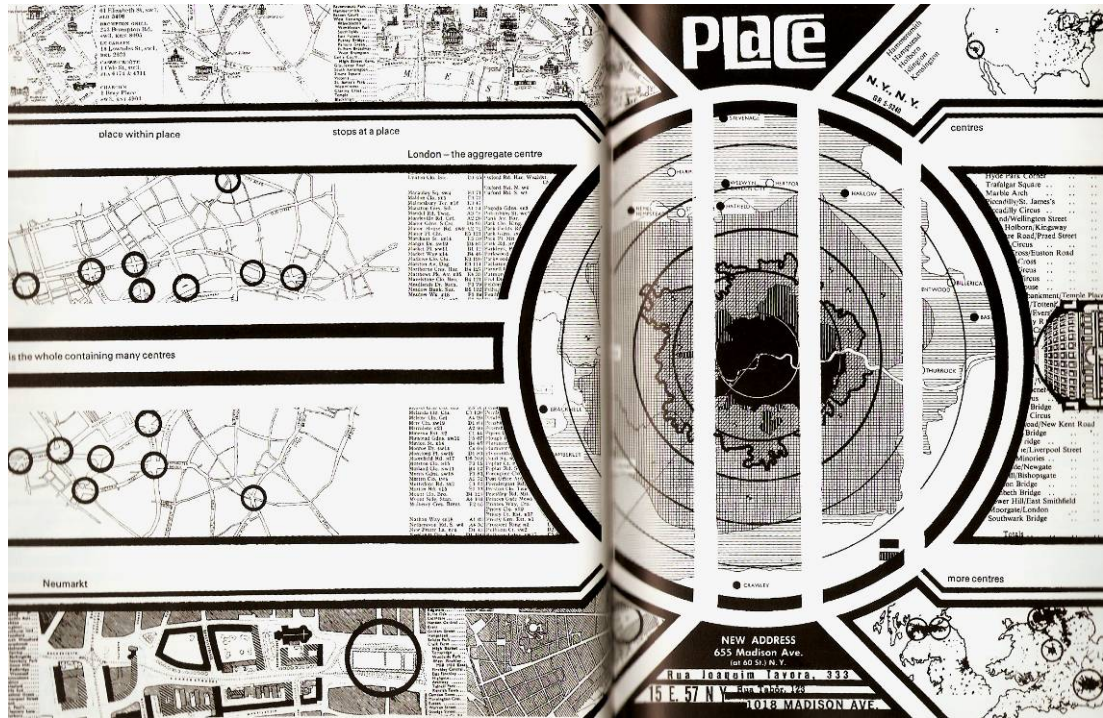
Şekil 2.23 Ben Fether, 'Living City' Man Gloop için bir oyun, 1963. [7]

“... Büyük kurumlar kendi görsel iletişim ağlarını kontrol ederek artık fiziki iletişime bağlı olmayan ve iletişim merkeziyle sürekli bağlantıda olan uydulara sahip bir şehir merkezi kontrolüne imkan verecektir. Bu, kabul edilen şehir merkezi formatının yeniden değerlendirilmesiyle sonuçlanacaktır.” [8]

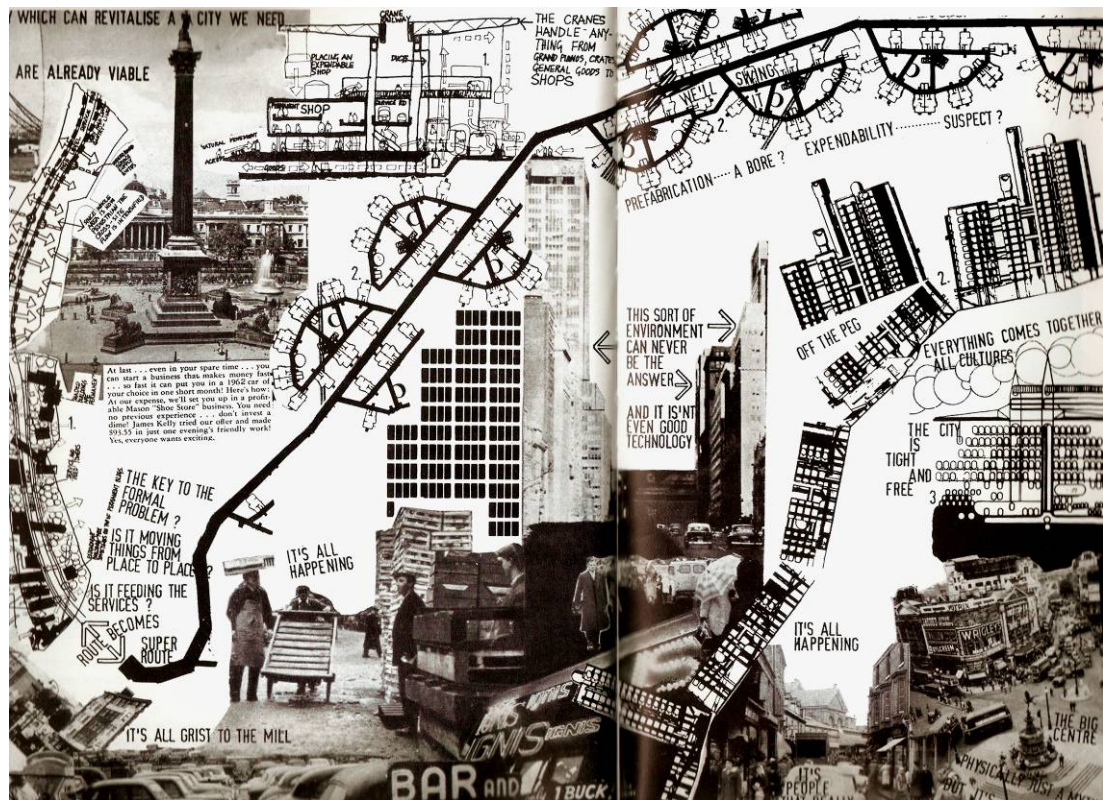


Place (Yer) Gloop: Archigram Place (Yer) temasını, inşa edilmiş çevrenin anlaşılabilmesi, şehirde alanın içeriği, kullanımı ve düzenlenmesi olarak tanımlamıştır.(şekil 2.25) Onlara göre birbirine benzeyen şehir merkezleri arttıkça kentlerin başarıları ve kimlikleri kaybolacaktır. Mimarlığın tek başına bu ‘yer’ hissini başarmasının mümkün olmadığını ve tek başına kimlik kazandırmasının yeterli gelmediğini dile getiren grup üyeleri önemli olanın içerik ve kullanım olduğunu söylemişlerdir.[8]

44



Şekil 2.25 Archigram, 'Living City' Place Gloop, 1963. [7]



Şekil 2.26 Archigram (Peter Cook?), 'Living City' Come-Go montajı, 1963. [7]



Şekil 2.27 David Greene ve Michael Webb, 'Living City' *Story of the Thing* (detay), 1963. [7]



Şekil 2.28 Archigram, 'Living City' Situation Gloop, 1963. [7]

Situation (Durum) Gloop: Living City bağlamı içinde çevresel değişiklikler ve faaliyetlerle ilgilidir, tanımlanan alanlara özellik kazandırır. Situation (Durum) kentsel çevrede gerçekleşen olaylardır. (Şekil 2.28) Archigram durumlara tek bir birey veya grup veya kalabalık, onların amaçları, meslekleri, hareket veya yönleri sebep olabilir demiştir.[8] Durum trafik olabilir, hızı, yönü, tasnifi. Durum hava değişimiyle, saatle veya geceyle olabilir. Archigramcılara göre bu zaman/hareket/durum, şehrin görselleştirilmesi ve gerçekleştirilmesindeki müstakbel tavrımızı belirlemekte önemlidir. Bize gerçek dünyaya açılmak ve sahneye katılmak için mimarın (ya da estetikçinin) kırılan dünyasından kaçmak için bir ipucu, anahtar verebilir.[8]

“... İnsan nihai konu ve başlıca şekillendiricidir, böylece sergi insanın kendisinin bir aynasıdır... Şehirler mevcut oldukları son birkaç bin yılda neler yapıyorlardı?... Trendler şehirlerden kaynaklandı... Şehirlerin ruh halleri çılgındır. Daima olur – her zaman... Yaşayan şehri arıyoruz.

... ‘Moda’ kirli bir sözcüktür aynı şekilde ‘geçici’ ve ‘gösterişli’ de. Ancak moda -geçici veya gösterişli olan şeylerin yaratılması- şehirlerin canlılığında ‘anıt binalardan’ daha fazla öneme sahiptir. Şehir hayatının nabızı hızlı atar, öyleyse neden çevresinin ki atmasın? Yükselme ve çökmeyi, gelmeyi ve gitmeyi ... değişikliği yansıtır. Neden bunları inşa etmeyelim ki? “[8]

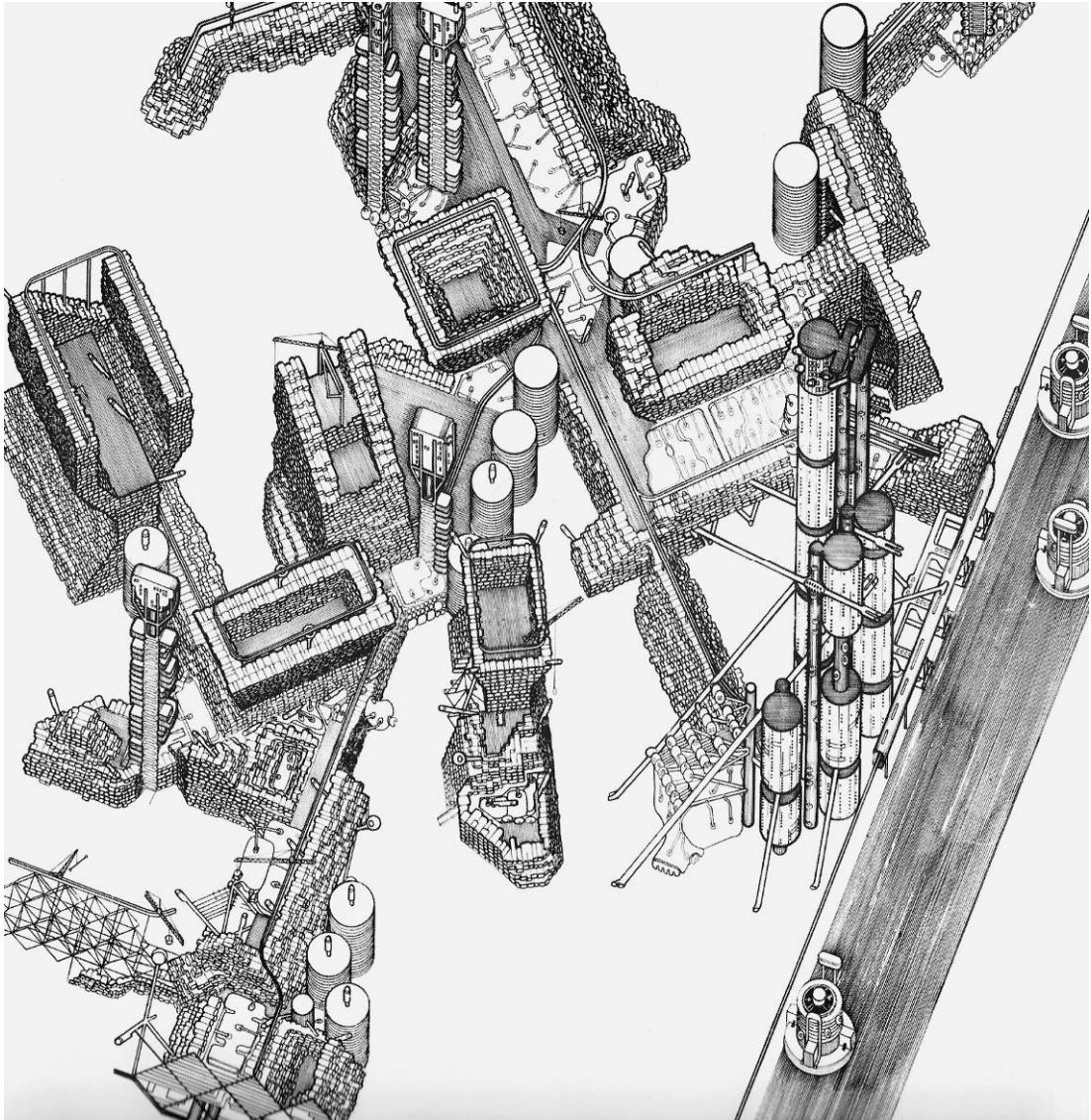
Archigram grubuna göre şehir yaratmanın tek yolu ‘mimarların’, ‘mimarinin’ önemi hakkında numara yapmaya bir son vermeleridir. Tabi Yaşayan şehri yeniden yaratmak için böyle bir bağlamın rahatlığına tutunma ya da onu idame etmek için mücadele etmeye gerek olmadığını söyleyen grup üyeleri onun yerine şehrin dışında bir banliyö bulunabileceğini, mimarların kendi evlerini rahatlıkla inşa etmeye başlayabileceklerini dile getirmişlerdir- artık konuya dahil olmasalar bile.[8]

2.3.3 Plug-in City (Tak-sök Şehir) (1962-1966)

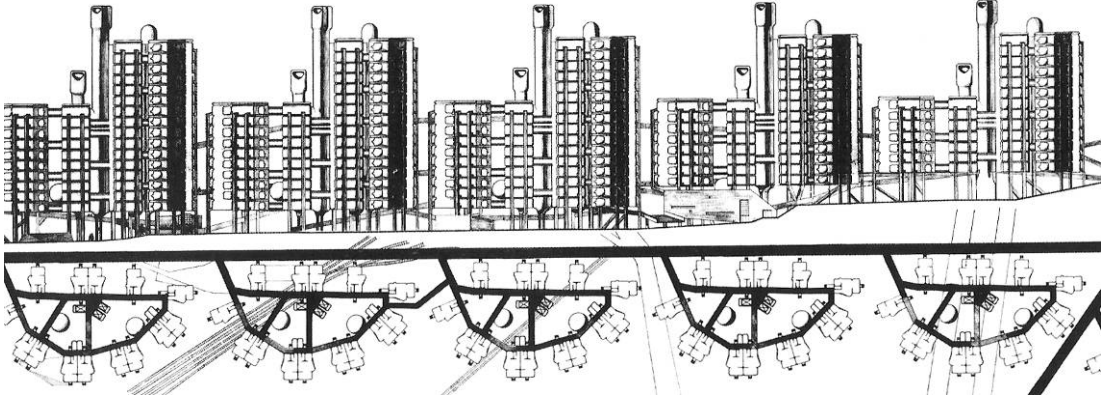
Ron Herron'un ‘Walking City’si (1964) (Şekil 2.49), Archigram’ın uzun dönemde en iyi bilinen projesi olabilir, ama Peter Cook’un ikonik ‘Plug-in City’ planı tam olarak, Archigram’ın ilk yıllarındaki tasalarını özetler. ‘Plug-in City’ye bakıldığında, Archigram’ın azmini takdir etmemek mümkün gözükmemektedir. ‘Plug-in City’, ilk modernistlerin üretimlerinde karşımıza çıkan ve ikinci kuşak modernistler tarafından geri plana itilmiş avangart güdüyü yeniden canlandırmıştır. Devamlı dolaşıma adanmış bir megarüktür, onun birbirine girmiş fonksiyonları, bulanıklaştırılmış sınırları, kolektif yaşam beklentisini ihtiyatlı kötümser bir şehircilik anlayışından geçici olarak kurtarmıştır.[7]

Geleceğin binalarıyla ses getirirken ‘Plug-in City’, bir yandan da modernizm içinden, bastırılmış iki motife dikkat çekmektedir: ‘megarüktür’ ve ‘oluş halinde yapı’ (building-in-becoming).[7] Bunlar, teoride LeCorbusier’in Cezayir projesinde (1931)(Şekil 4.1) ve 1920’lerin Sovyetlere ait çizgisel şehir projelerinde denenmişti; megarüktürler 1927 yılında Viyana’da Karl Ehn tarafından inşa edilen Karl Marx Hof toplu konutlarında ve Marsilya’da LeCorbusier’in Unité d’Habitation’unda (1947-1953) karşımıza çıkmıştı.[7] ‘Plug-in City’, tüm bu emsallerin çeşitli öğelerini bir araya getirmiştir: Kolektif yaşam, yer değiştirebilir apartman dairesi üniteleri, ve hızlı ulaşım ağı. Simon Sadler’a göre, hızla değişen şehirlerin temposuna adapte olabilecek bir öneri olarak ‘Plug-in City’ projesi uzlaştırmacı bir makullük içermekteydi. 1950’ler ve 60’larda tasarlanan Louis Kahn’ın Philadelphia City Tower projesi (1954) ve Kisho Kurokawa’nın sarmal kuleleri (1961) gibi diğer gelecek şehri

megastrüktürleri arasında dayanışmanın bir ifadesiydi. Plug-in şemasında gözümüze çarpan -diğer megastrüktür emsallerinden daha fazla dikkat çeken-bitmemişliğin estetiği (aesthetic of incompleteness), Avrupa ekonomisinin yeniden inşasında yaşanan inşaat patlamasından türemiş olabileceğini söyleyen Sadler'a göre; özellikle 1960ların Londra'sında perde duvarlar ve kat döşemeleriyle şehrin üzerinde yükselen ofis binalarının servis çekirdeklerinin Archigram'ın çalışmalarında bu yönde bir ivme kazandırdığını idaa etmiştir. Gene Sadler, bu estetik tavırdan söz ederken, modernist bir öncünün adını vermektedir:[7] Erich Mendelsohn -1920lerde yapım aşamasındaki binaların fotoğraflarını çekmiş, 1926 yılında Amerika'da, 1929 yılında Sovyetler ve Avrupa'da "X-ray view" adıyla bu fotoğrafları yayınlamıştır.-

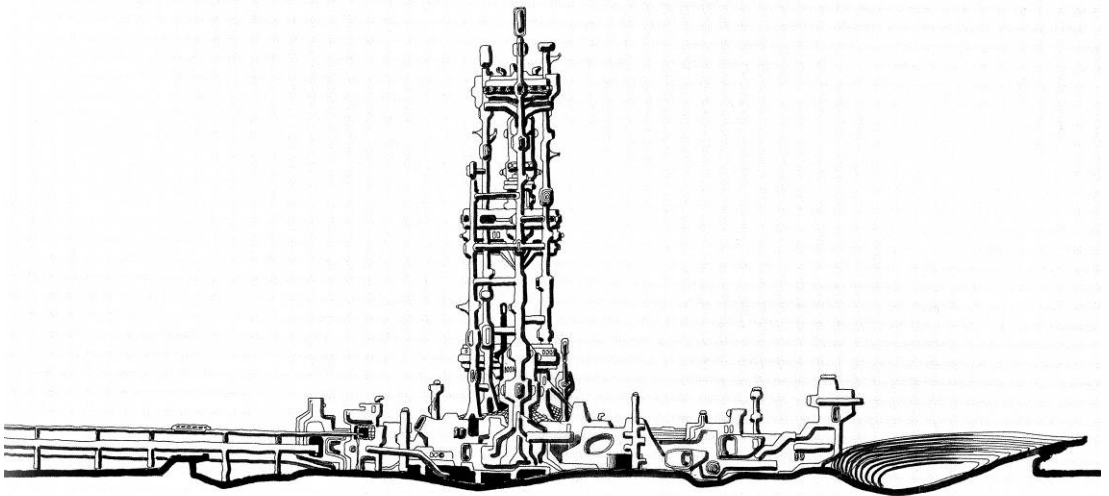


Şekil 2.29 Peter Cook, *Plug-in City*, 1964. Aksonometrik. [7]

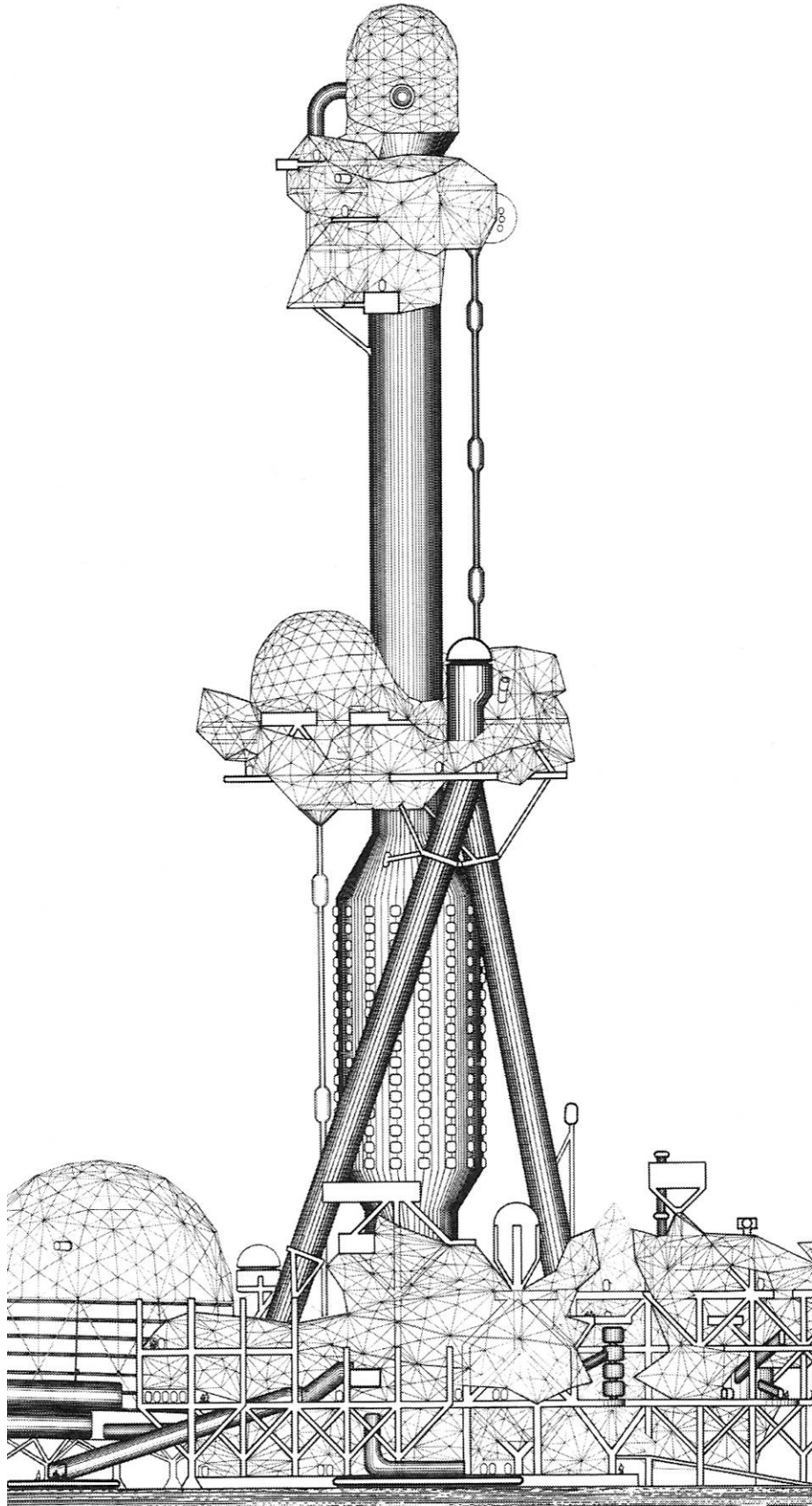


Şekil 2.30 Peter Cook, *Metal Cabin Student Housing*, 1961-62. [7]

'Plug-in City' projesi (şekil 2.29) 1962 ile 1964 arasında üzerinde çalışılan bir dizi fikrin bileşenidir. 1962 yılında Cook tarafından çizilen Metal Cabin Housing (Metal Kabin Konut) (şekil 2.30) projesi, 'Plug-in City'nin de temelini oluşturan çıkarılabilir (removable) ev unsurlarını beton bir 'megastrüktüre' yerleştirme anlamında bir prototiptir adeta.[8] Archigram'ın no.2 ve no.3'de ortaya konan tartışmalar harcanabilir (expendable) binaların lehine kuvvetli bir argüman etkisi yaratmıştır. Archigram'a göre artık kentsel çevrenin bir bütün olarak ele alınması, değişiklik için programlanıp yapılandırılabilir olması, ve bu durum karşısında neler ile karşılaşılacağına araştırılması kaçınılmaz olmuştur.[8] 'Living City' sergisi de bu görüşe paralel olarak kent yaşamının niteliklerine, kentin dinamiklerine, toplu halde yaşamaya ve kentin kurulduğu gibi kalmasına duyulan bağımlılığa dair bir patlama olmuştur. Bunun beraberinde Montreal Kulesi (şekil 2.31-32) de büyük, düzenli strüktürü ve hareket tüpleriyle (şehir megastüktürüne eklenmiş) devamında gelecek olan 'plug-in' bir yapının kurulmasında model olmuştur.



Şekil 2.31 Peter Cook (Taylor Woodrow Design Group için), *Montreal Expo'67 Tower*, 1963-4. [18]



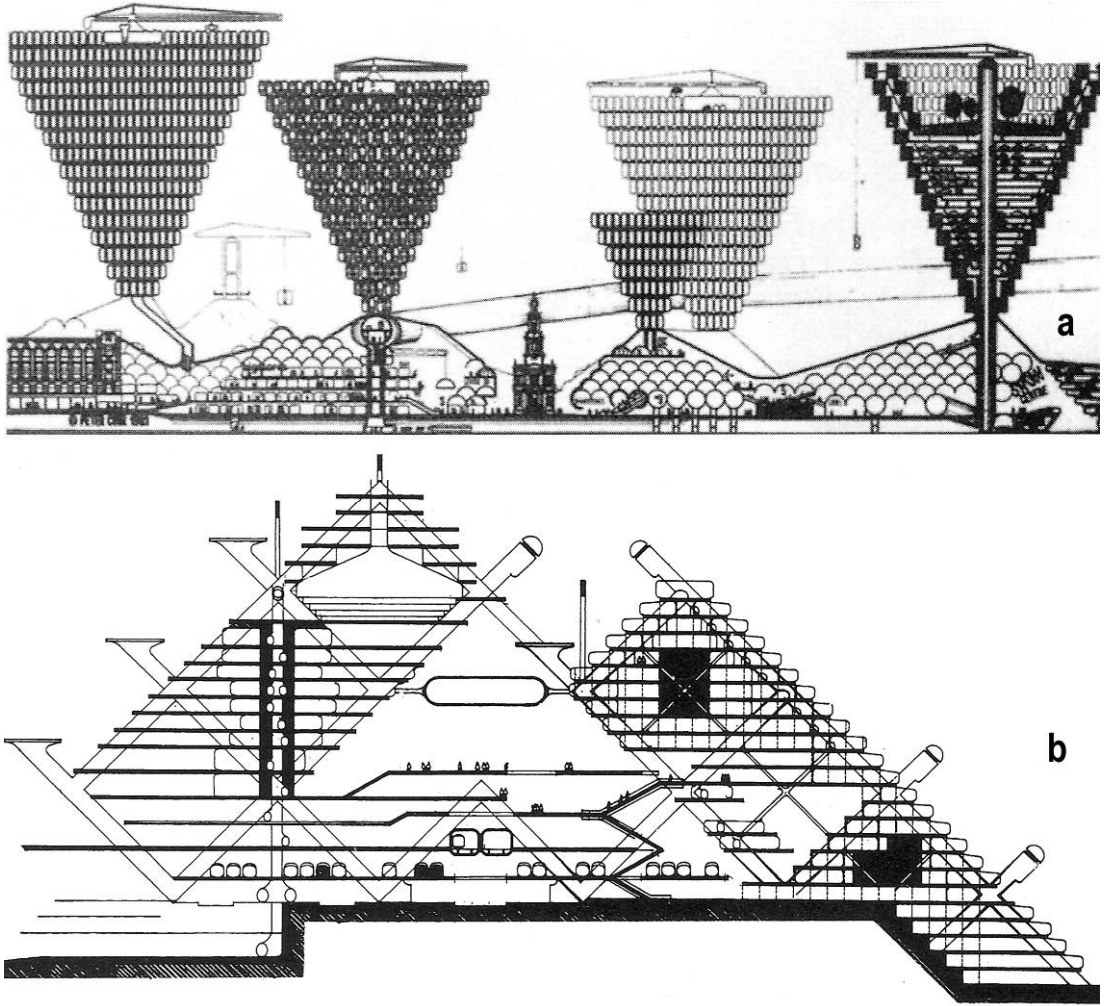
Şekil 2.32 Peter Cook (Taylor Woodrow Design Group için), *Montreal Expo'67 Tower*, 1963-4. [7]

Archigram üyeleri Plug-in City hakkındaki hangi çalışma fazının kesin projeyi oluşturduğunu söylemenin zor olduğunu ifade etmişlerdir.[8] 1962-66 arasında projeye dair öğeler ve kavramlar gerektiği şekilde değiştirilmiş veya genişletilmiştir. Bu sebeple ortaya çıkan çizimler de kaçınılmaz olarak pek çok tutarsızlık içermektedir. Ancak 'şehir' teriminin kolektif olarak kullanıldığını dile getiren Cook, "proje çeşitli düşünceler için bir portmantodur ve bilinen şehirlerin ikamesini ima etmez" demiştir.[8]

Proje sunuş tekniği açısından da ilginçtir. Çizimlerde kullanılan aksonometri tekniği projenin etkisini arttırmıştır. Banham 'Plug-in City' aksonometrisi için şöyle demiştir: "Archigram'ı meşhur eden vizyon... bu devasa ve çok işlenmiş aksonometrik teknik resim, bütün parça kitini (kit of parts) bir araya getirir".[11] Cook'un yorumu ise şöyledir:

"Aksonometri genellikle nihai görüntü olarak kabul edilmiştir. 'Kahramanca'dır, açıkça bilinen şehir formuna bir alternatif teşkil etmektedir, 'futurist' ancak tanınabilir hiyerarşi ve unsurlar içermektedir. Yalçın ama yöne ait. Mekanik ama ölçeklendirilebilir. Mevcut şehirleri birleştirmek için bir monoray güzergahına 45° derecede, bir strüktürel ızgara üzerine yerleştirilmiş çizili bir plana dayanmaktadır. Bunun yanında yastıklı hava aracı için dev bir yol uzanmaktadır (mobil binalarda son nokta), buradaki kavram birkaç bağlantılı parçanın ana fonksiyonlarının onların arasında seyahat edebilmesidir. Temel fiziki operasyonlar vurgulanmaktadır: raylı yollar ve kötü hava balonları kasten abartılmaktadır. Ancak bütün bunları geçersiz hale getiren şey belli başlı binaların kasıtlı farklılığıdır, ne olursa olsun bu şehir inşaat matematiğinin ölümcül bir parçası olmayacaktır." [8]

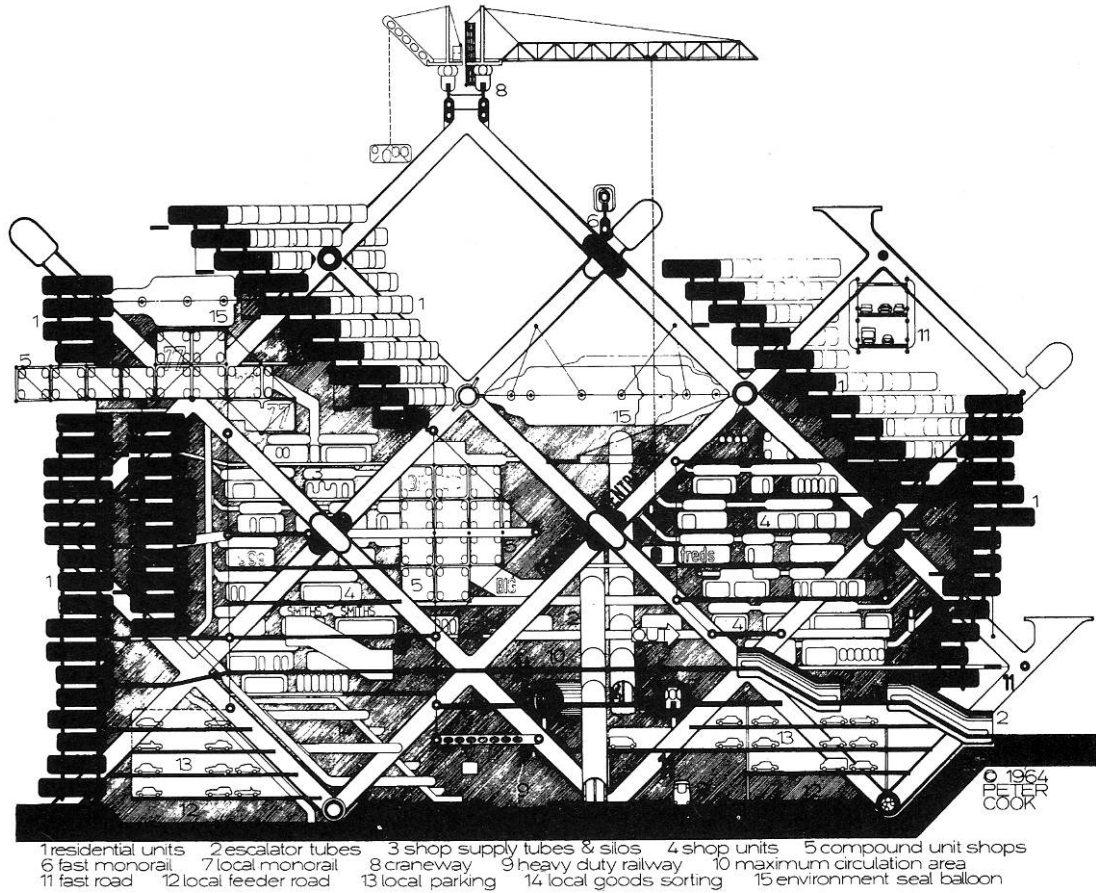
Şekil 2.33'ten Şekil 2.40'a kadar olan çizimler 1962-1966 yılları arasında yapılan projeye ait çeşitli aşamaları göstermektedir. Çizimler arasında öncelikler takip edilebilmekte, ayrıca bölümlerin nasıl evrildiği görülebilmektedir. Şekil 2.33'de 1962 yılında Peter Cook ve David Greene tarafından tasarlanan 'Nottingham Shopping Viaduct' (Alışveriş Merkezi) projesi görülmektedir. Alışverişe yeni bir öneri olarak düşünülen Nottingham projesinde servis problemlerinin karşılanması ve standart mağaza -ya da güvenlik- sınırlarının aşılması, dükkanların yaslanabileceği viyadük benzeri yeni bir yapı kavramını ortaya koymaktadır. Ürün servisi ve birim değişimi birbirini tamamlamaktadır: 'Plug-in City'de karşımıza çıkan birçok şey mevcuttur. Viyadük boyunca giden vinç yolu ve bir servis tüneli sistemi ile, konut elemanlarının birleştirilmesine yalnızca kısa bir adım kalmıştır.



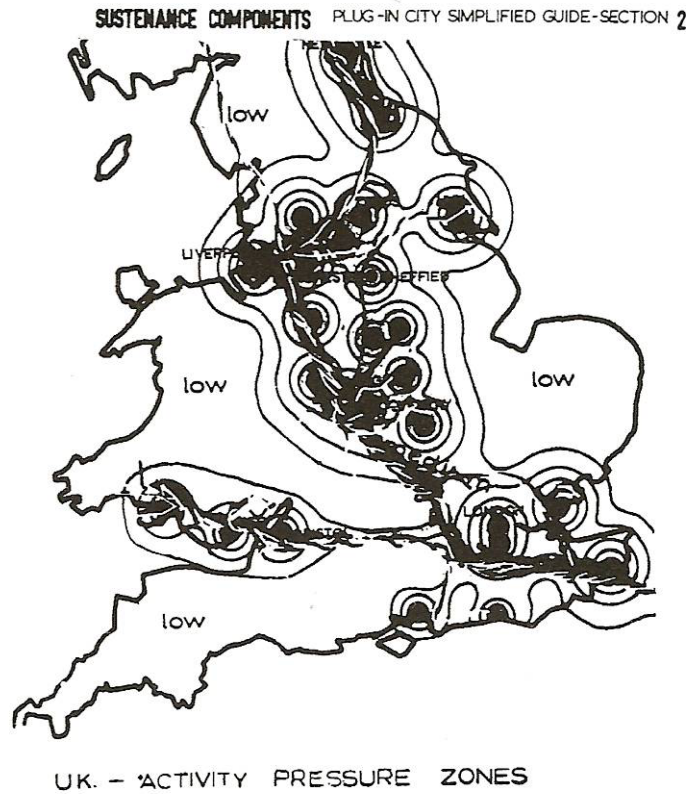
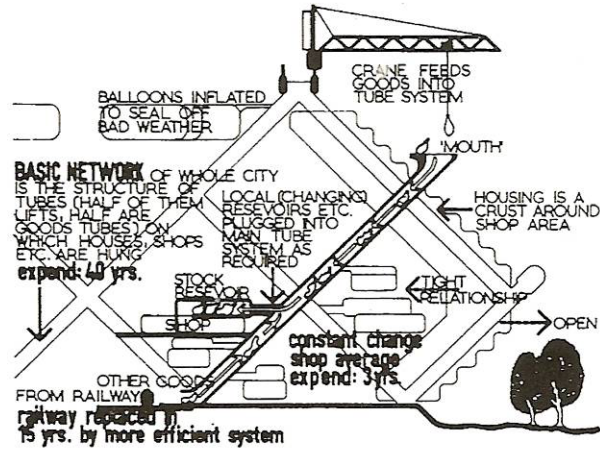
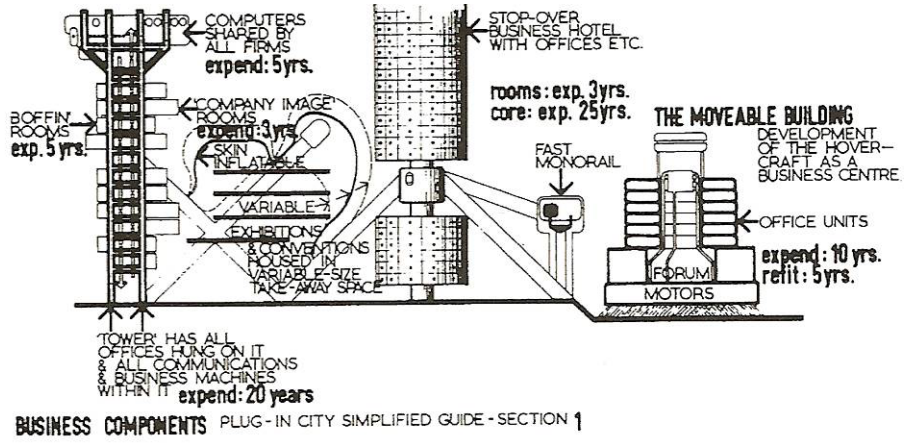
Şekil 2.36 (a) Peter Cook, 'Housing for Charing Cross Road', 1964. **(b)** Peter Cook, 'Plug-in City: erken evre', 1964.

'Plug-in City: Maximum Pressure Area' (tak-sök şehir: maksimum basınç alanı) (1964) (Şekil 2.40) çizimlerinin öncüsü olan Peter Cook tarafından yapılan iki çalışmada da -Charing Cross Road Konutları (1963) ve 'Plug-in City: Erken Evre'de (1964)- görüldüğü gibi barınak birincil unsurdur.(şekil 2.36) Üzerinde çalışılan problemler yüksek yoğunluktaki barınma ihtiyacını karşılamaya yöneliktir; yani istifleme, erişim ve aydınlatma. Aslında Şekil 2.36(b) dönemini çok iyi yansıtmaktadır: 'A' biçiminde klasik bir strüktür ve merkezde kamusal alan bulunmaktadır. Katlar düzenli olarak doldurulmaktadır, ikincil (süspansiyon) strüktür gene düzenli bir şekilde noktalı çizgilerle gösterilmektedir, barınma birimleri de düzenli olarak istiflenmiştir ve birbirinin aynıdır. 'Plug-in City'nin ana çıkarımı bu aşamadaki açık uçluluktur. Cook şöyle dile getirmektedir: "Herhangi bir olay bir diğerinin üzerini örterse; zevk ve kullanım sınırları bireysel dileklerle yok edilirse bölümler yalnızca aşırı absorbsiyon kabiliyetine sahip olmakla kalmayıp onları tasvir etmeyi denemelidir."[8] Bu, Şekil 2.37 ile gösterilen gerçek gelişmedir. Temel

fonksiyonlar iki farklı kesitle -Şekil 2.38 (a) ve (b)'de- canlandırılmıştır. Daha sonraki çizimlerde yoğunluğun yüksek olduğu alanlarda ofislerin, yoğunluğun az olduğu alanlarda ise tek katlı barınak elemanlarının yer aldığını görürüz. Bu arada elektrikli şehir arabası da monorayın yerini almıştır. Ancak burada Cook'un altını çizdiği şey önemlidir: 'Plug-in City'de karşımıza çıkan tüm bu kentsel / mimari / mekanik / beşeri mekanizmaların birlikte çalışmaları.[8]



Şekil 2.37 Peter Cook, 'Plug-in City: tipik sistem kesiti', 1964.[8]



Şekil 2.38 David Greene, 'Plug-in City': (a) iş birimleri, (b) destek-besleme birimleri, (c) ulusal ağ., 1964. [8]

Plug-in City her yere erişim yolu ve zaruri servisler içeren büyük çaplı bir ağ yapısının uygulanmasıyla kurulmaktadır. Bu ağa bütün ihtiyaçları karşılayan birimler yerleştirilmiştir. Bu üniteler eskime için planlanmıştır. Ünitelere yapının üstündeki, ray sistemiyle faaliyet gösteren vinçler vasıtasıyla servis yapılmakta ve gene aynı vinçlerle bu üniteler hareket ettirilmektedir. Ana vinç yoluna ilave olarak daha küçük vinç yolları ve mekanize kaydıraklar ve teleskopik taşıma unsurları bulunmaktadır. İç mekanlar ise, günümüzdeki işlerin yerini alması planlanan muhtelif elektronik ve makine enstalasyonlarını içermektedir. Birimler için düşünülen yaşama ömürleri şöyledir:

Banyo, mutfak, salon zemini: 3 yıl

Salon, odalar: 5-8 yıl

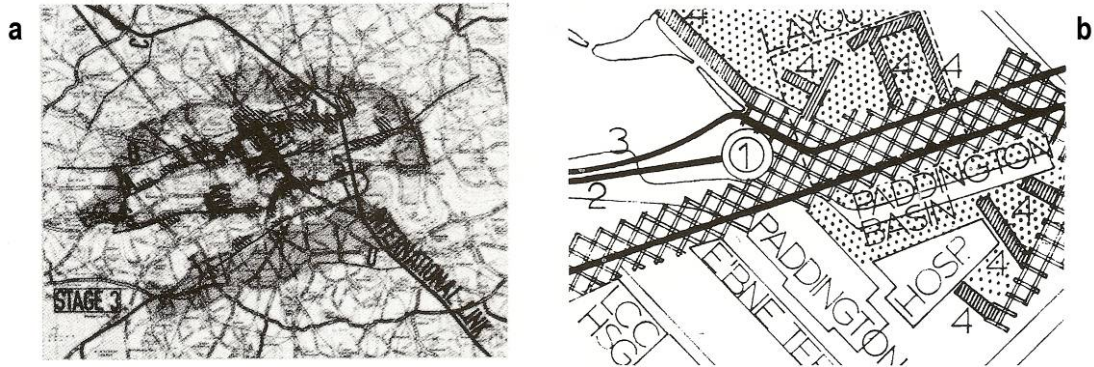
Konut birimlerinin yerleri: 15 yıl, Geçici satış alanları: 6 ay Alışveriş yerleri: 3-6 yıl

İşyerleri, bilgisayarlar, vs: 4 yıl

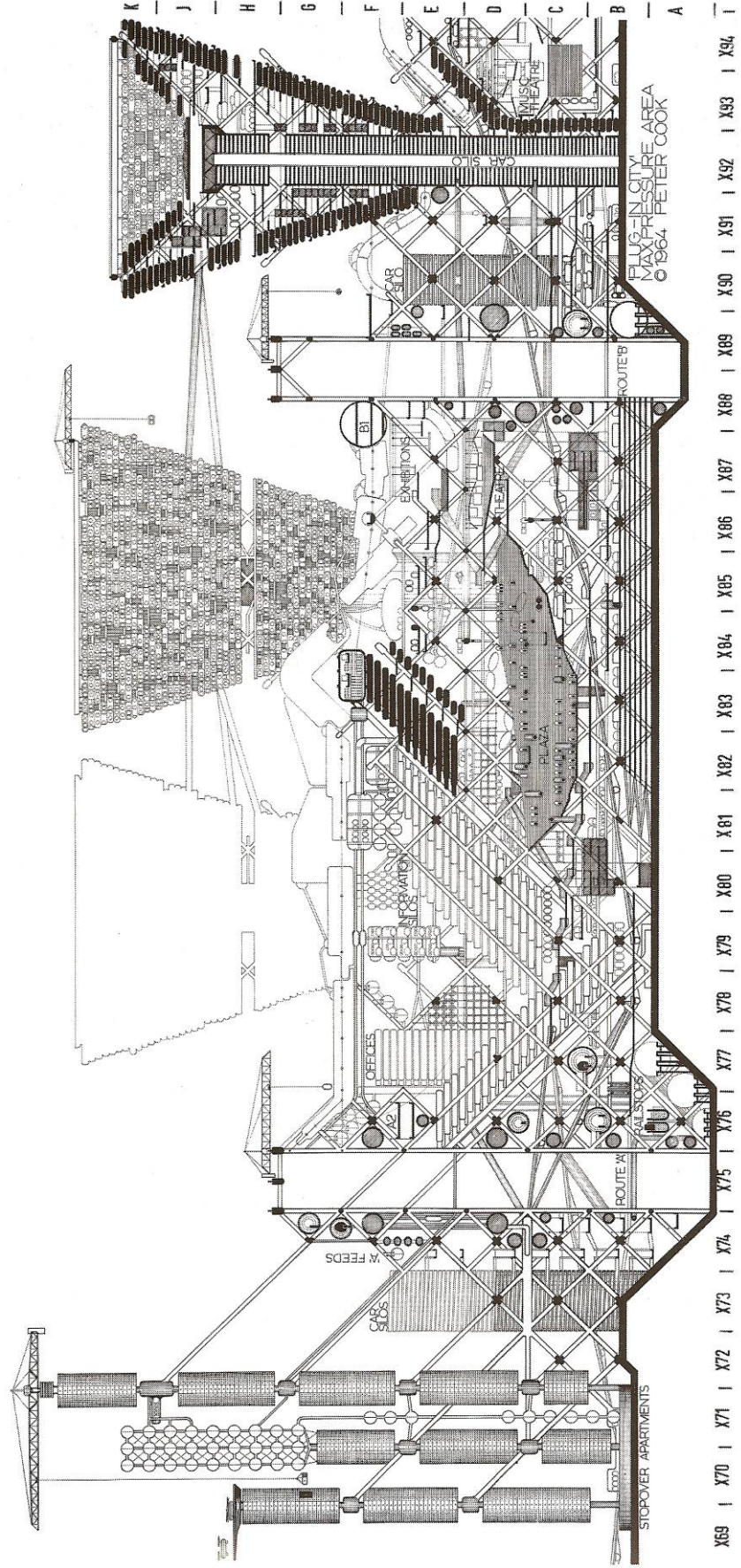
Otoparklar ve yollar: 20 yıl

Ana megastrüktür: 40 yıl

Şekil 2.38 (c)'deki haritada Plug-in City ağının Britanya Adası'ndaki dağılımı, yoğunluklarına göre alanlar üzerine nasıl nüfuz ettiği gösterilmiştir. Öyle ki mevcut yerleşim birimlerini birbirine bağlan bu kentsel mekanizmanın adanın tamamını etkisi altına alacağı düşünülmüştür.[8] 'Plug-in City' projesinde Yüksek Yoğunluk Alanı olarak karşımıza çıkan çalışmalar Londra üzerine sistemin örtülmesinin tipik bir koşulu olarak görülebilir (Şekil 2.39).



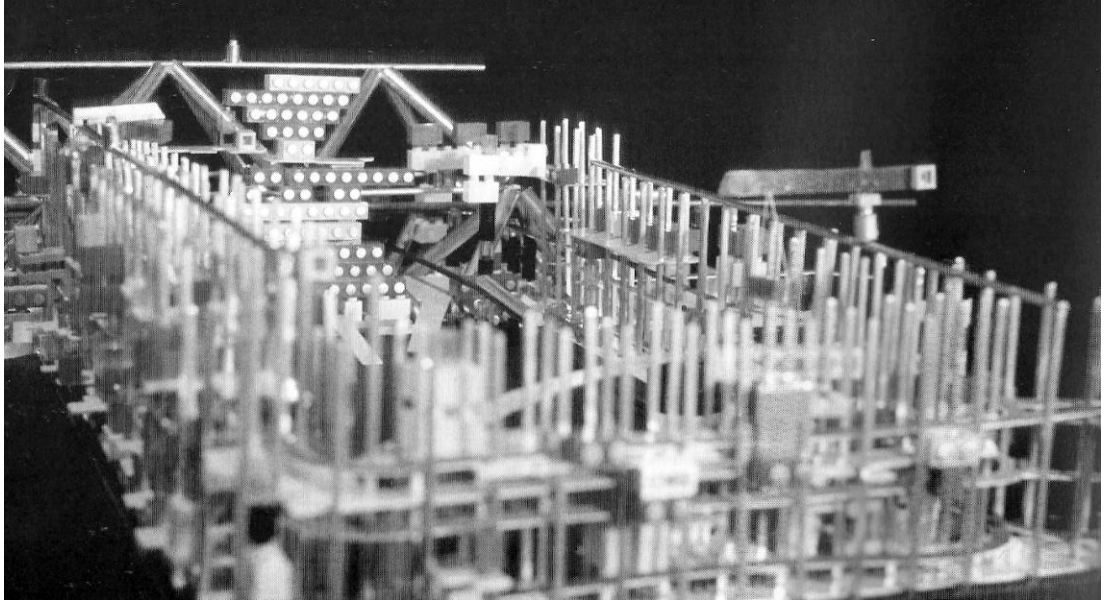
Şekil 2.39 Archigram, (a) *Plug-in City* ağının Londra haritası üzerine yayılmış hali, 1964. Ana yollar Doğu/Batı boyunca eski 'alacakaranlık' kuşaklarının içinden geçmekteydi. Orta Avrupa'dan İskoçya'ya giden sürekli bir güzergaha tanjant çiziyorlardı. (b) *Plug-in City* ağının Paddington'a uygulanması, 1965-6. [8]



Şekil 2.40 Peter Cook, 'Plug-in City: maksimum yoğunluk alanı', 1964. Kesit. [7]

Yüksek Yoğunluk Bölgesi'nde (Şekil 2.40) 'A' ve 'B' güzergahları yapıda ana yarıklar oluşturmaktadır. Vinç yolları bu güzergahlar boyunca çoğaltılmaktadır. Güzergahların her iki tarafında ana toplayıcı yollar ve servis yolları yerleştirilmiştir. Yaya yolları güzergahlara dik açılarda ilerlemektedir. Bunlar gösterildikleri sembollere göre yürüyen kaldırım, yürüyen merdiven ya da merdiven olabilirler. Kesit Plug-in City'nin bazı standart özelliklerini göstermektedir: Yaklaşık 3 metre çapında tüplerden oluşan diyagonal bir çerçeve sekizli bir mafsalda 45 metre aralıklarla kesişmektedir. Tüplerin dört tanesinden bir tanesi çok hızlı bir asansör içerirken, bir diğeri daha yavaş, lokal bir asansör içerir. Ayrıca diğeri tüplerden biri kaçış, diğeri mal ve servisler için kullanılmaktadır. Kat zeminleri sistemde gerekli olduğu şekilde yaratılır ve genellikle yardımcı bir yapıdan asılmaktadır.

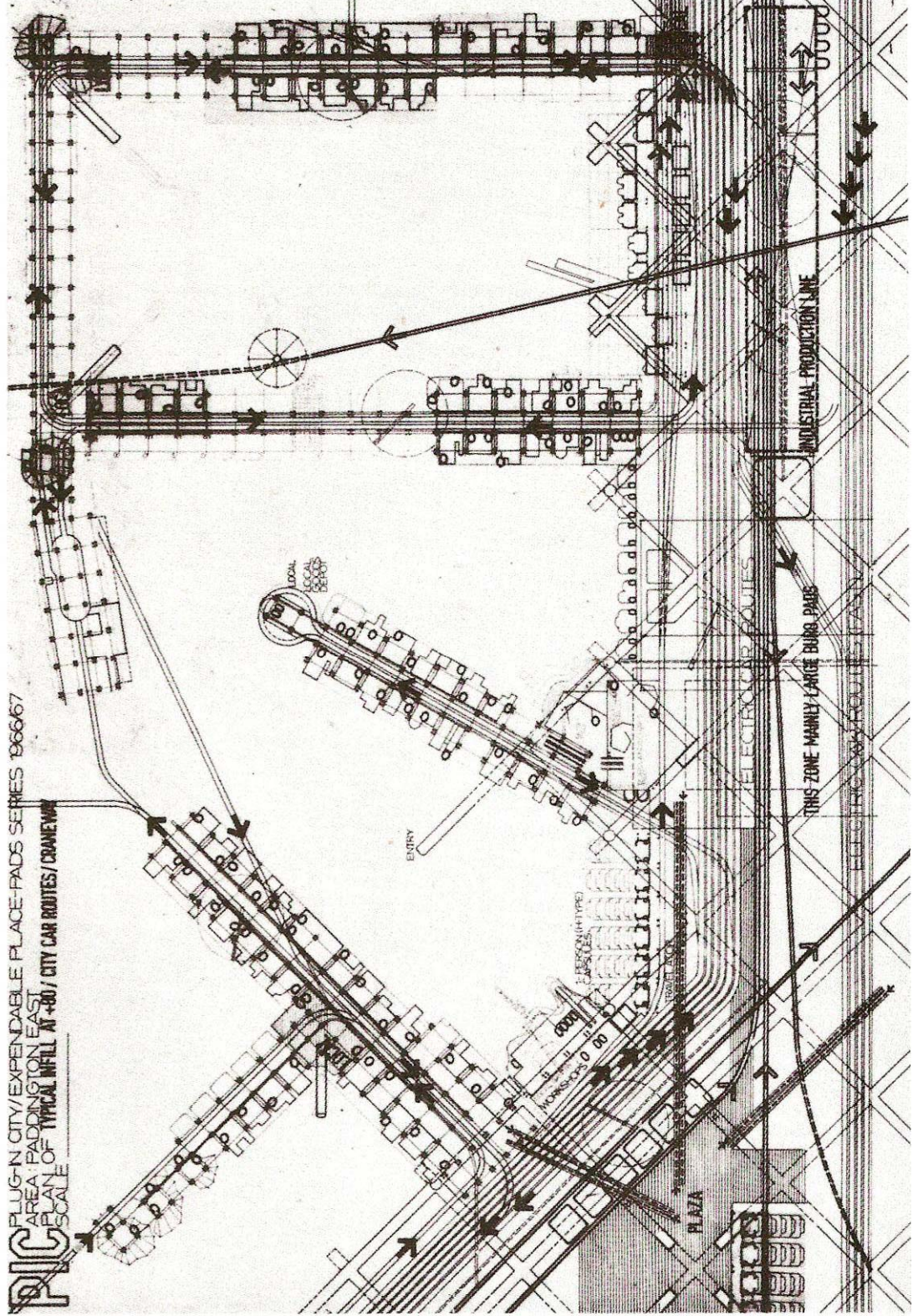
Yukarıda da değinildiği gibi görelî kalıcılık hiyerarşisi vardır; ancak aynı zamanda bu ölçek ve genel kesitte karşımıza çıkan durumların doğasından gelen bir ilişki vardır. [8] Bu, bir yandan da unsurların çalışma hızlarıyla da ilgilidir. En uzun süreli unsurlar genellikle bölümün tabanında, en kısa süreli unsurlar genellikle üstte (veya çevrede) yer alırlar. Ağır demiryolu tabandadır ve çevresel ölçüm balonları (environmental seal balloons) en üsttedir. Daha hızlı karayolları ve monoraylar en üsttedir, parklar tabandadır. Alt orta bölge yoğun gezinti alanlarını içermektedir: Meydanlar, çarşılar buradadır; ana asansörler işte burada boşalmaktadır.



Şekil 2.41 Archigram., 'Plug-in City: Paddington', 1965-6. Model. [7]

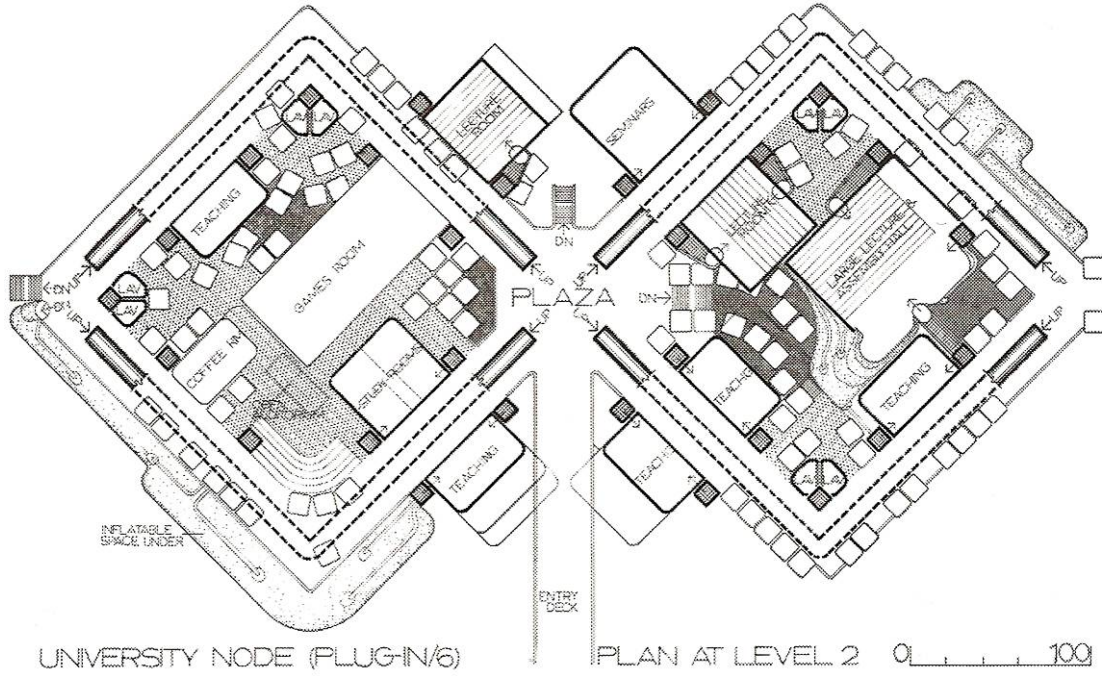
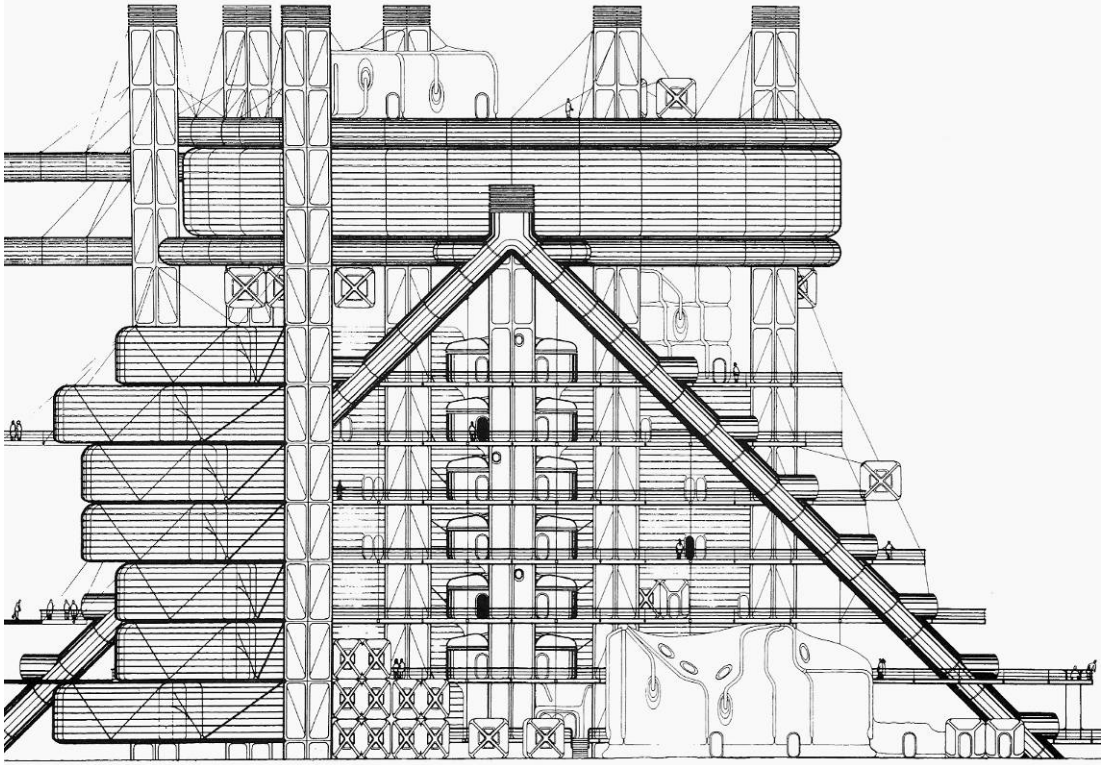
1965-66'da Londra'nın Paddington bölgesi için yapılmış 'Plug-in City'nin geç bir uygulaması, elektrikli şehir arabalarından oluşan bir sistem içermektedir.(Şekil 2.41-42) Ayrıca, konutlar için dikey bir 'kafes' yapısı önermektedir. Bu proje Plug-in City'de karşımıza çıkan fikirlerin pek çoğunun devam ettiği son projedir. Bunun

ardından 1967 tarihli 'Control and Choice' projesinde tamamen farklı bir yorum ortaya çıkmıştır.

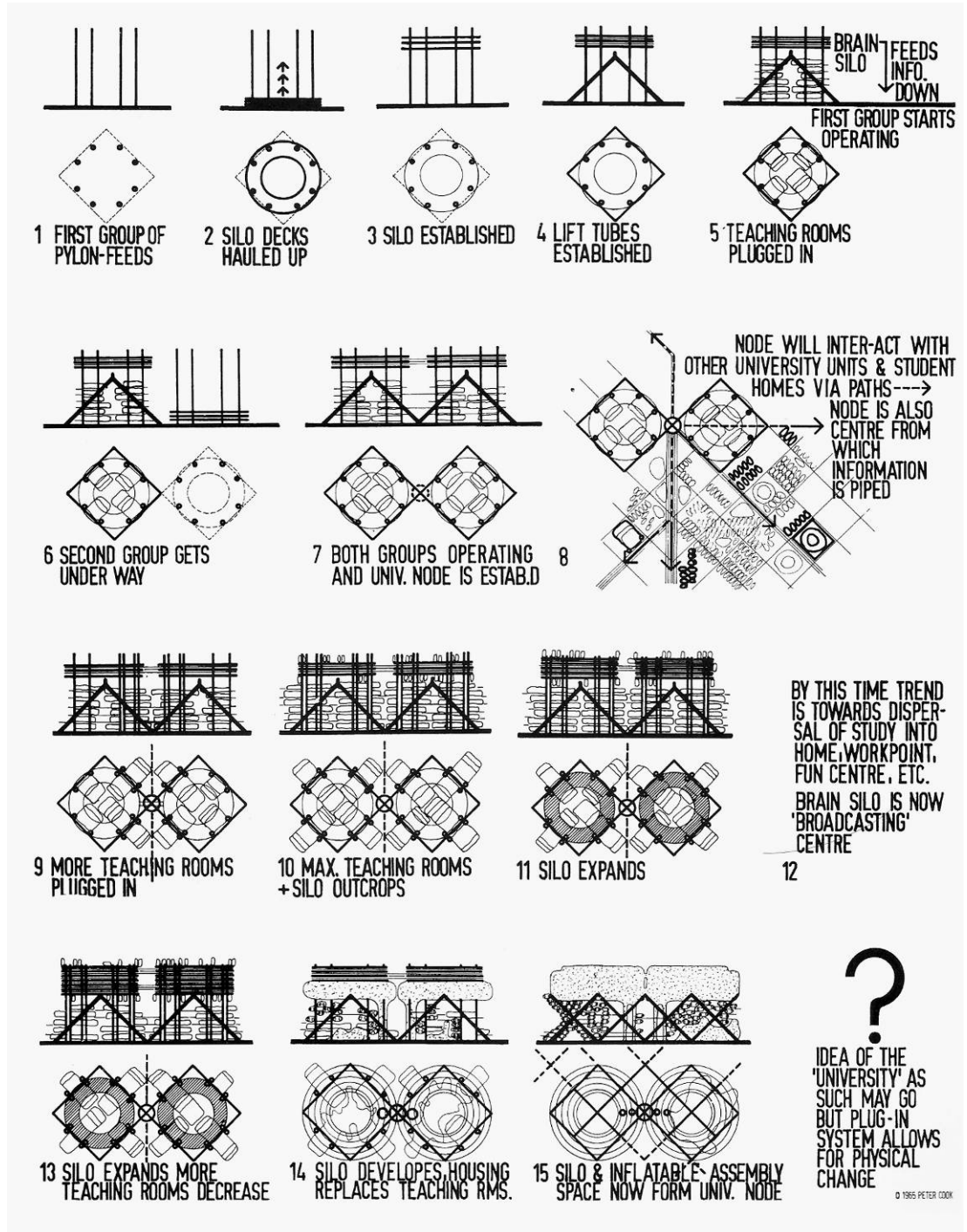


Şekil 2.42 Archigram, 'Plug-in City: Paddington', 1965-6. Plan. [8]

61

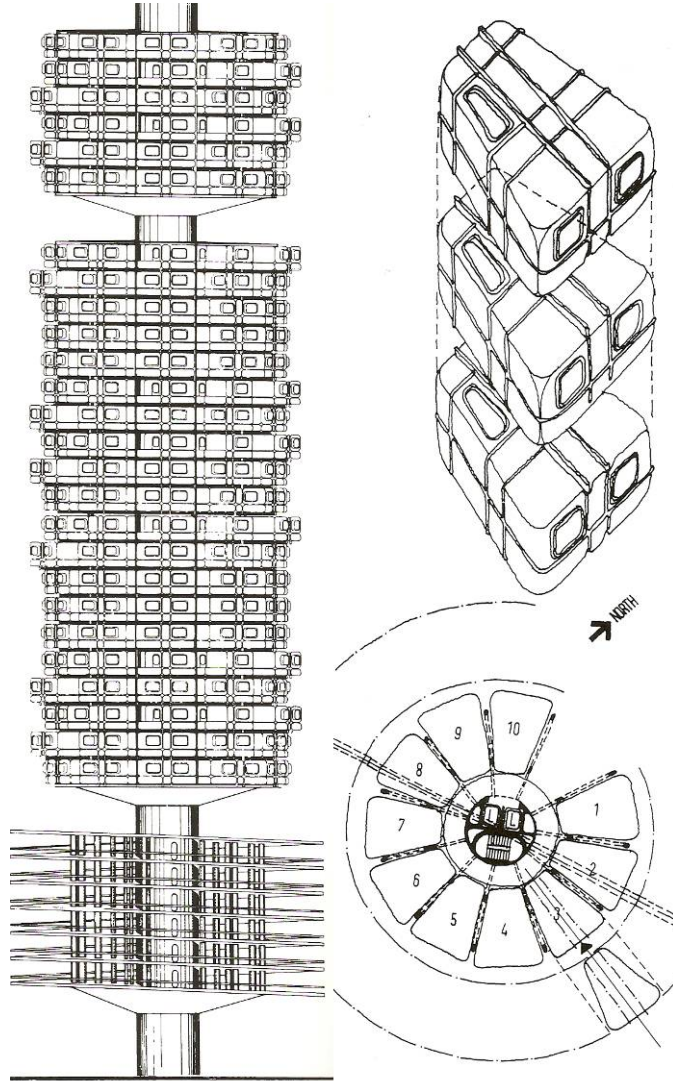


Şekil 2.44 Peter Cook, 'Plug-in University Node', 1965. Kesit ve plan. Bu proje özel bir aktivite için Plug-in bir megastrüktür kullanılmasına dair araştırmaların sonucu ortaya çıkmıştır. [7]

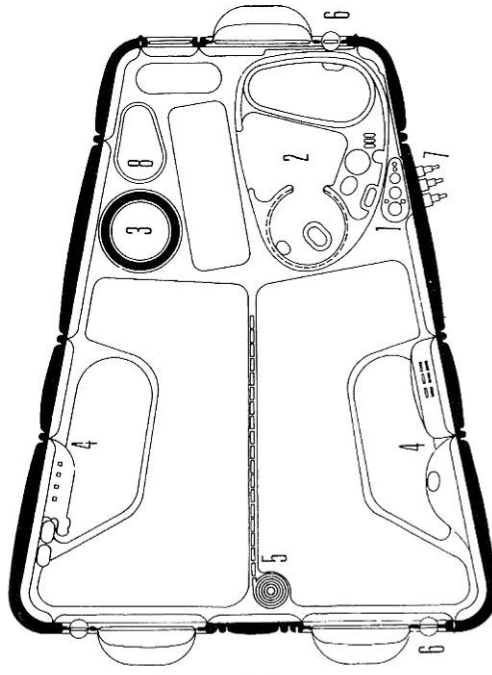


Şekil 2.45 Peter Cook, 'Plug-in University Node', 1965. Eğitim ve servis amaçlı farklı plug-in birimlerin bir araya gelişleri gösterilmiştir. [8]

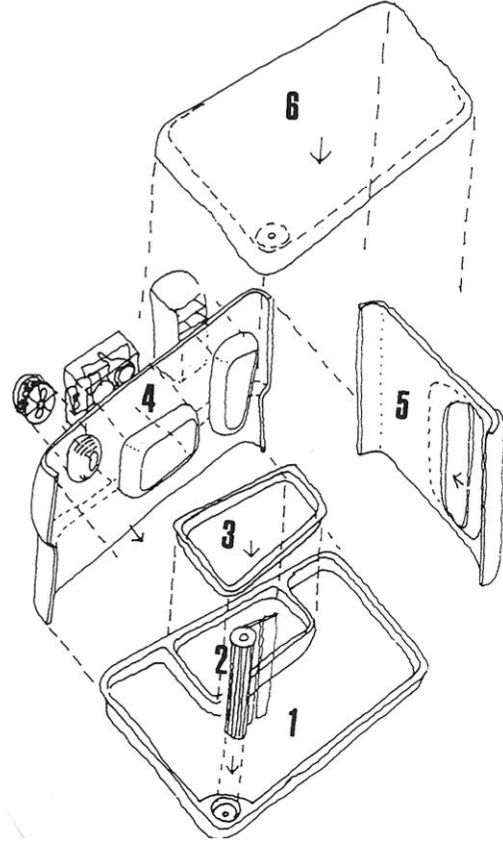
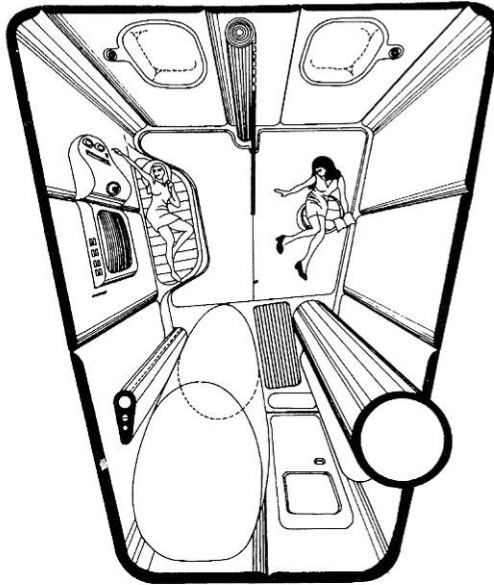
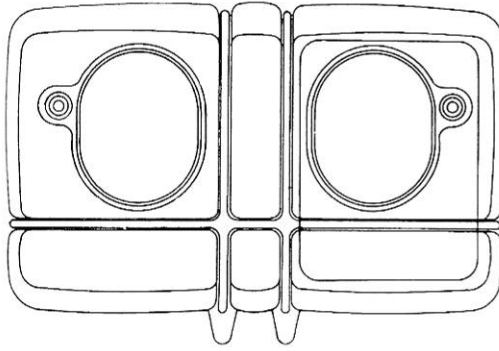
Plug-in City projesinin paralelinde ortaya çıkan başka bir proje de Warren Chalk'ın 1964 yılında ortaya koyduğu 'Kapsül' projesidir.(Şekil 2.46-47) Tamamı prefabrik yeni konutlar yaratmak fikrinden yola çıkmış; geleneksel konut anlayışından farklı olması istenmiştir. Verimsiz, fazla alanlara yer yoktur kapsüllerde: Sonuç olarak minimum alan maksimum verimlilik ilkesiyle ortaya çıkan 'kapsül' konutlar, uzay kapsüllerine benzerler, sadece daha ergonomik ve daha özelleşmiş halleridir. Kapsül projesi ve devamında gelen Gasket Homes (Lastik Kapsül Evler) (Şekil 2.48) projesi ile esasında yeni bir yaşam tarzı da işaret edilmektedir. Tek ya da iki kişilik bu kapsüller ile aile bir tarafa atılmış: birey ön plana çıkarılmıştır. Bu durumu tüm dünyayı saran gençlik hareketlerinin bir sonucu olarak düşünmek çok zor değildir. Ancak tek kişi yaşama 'Plug-in City'de de karşımıza çıkan geçicilik ve çoğaltılabilirlik kavramları ile birleştğinde, 'kapsül evler' herkese ismiyle değil numarasıyla hitap edilen bir bilim kurgunun parçasıymış gibi gözükmemektedir.



Şekil 2.46 Warren Chalk, 'Plug-in Capsule Homes', 1964. Kule görünüşü ve planı. [8]

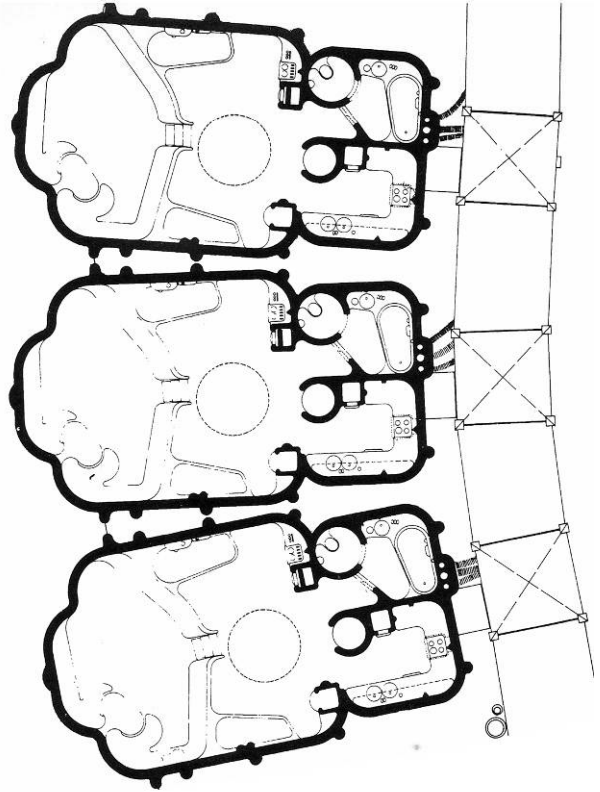
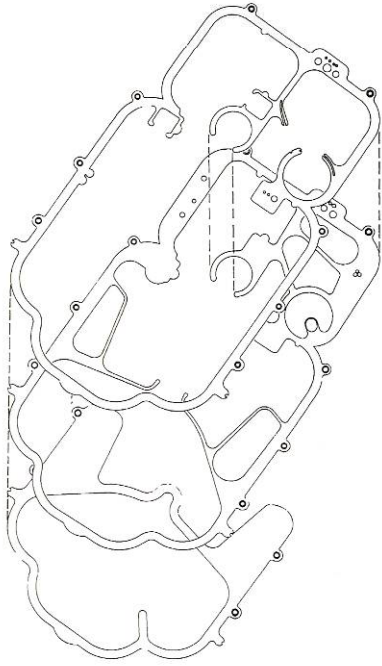
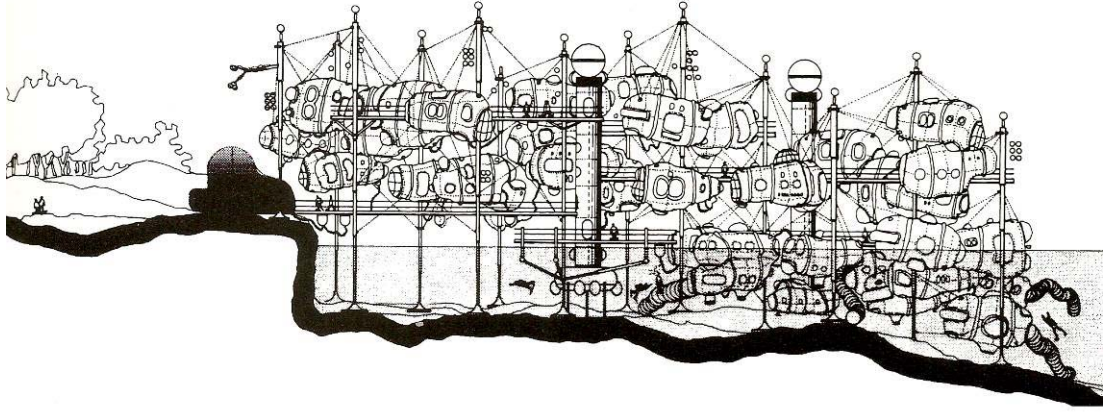


- (1) service duct (2) bathroom (3) pneumatic lift
(4) clip-on appliance wall (5) pull-out screen
(6) wide service door (7) services connection
(8) storage unit



- (1) floor tray (2) pull-out screen (3) bed tray
(4) audio-visual component
(5) inner wall leaf (6) ceiling tray

Şekil 2.47 Warren Chalk, 'Plug-in Capsule Homes', 1964. Kapsül. [8]



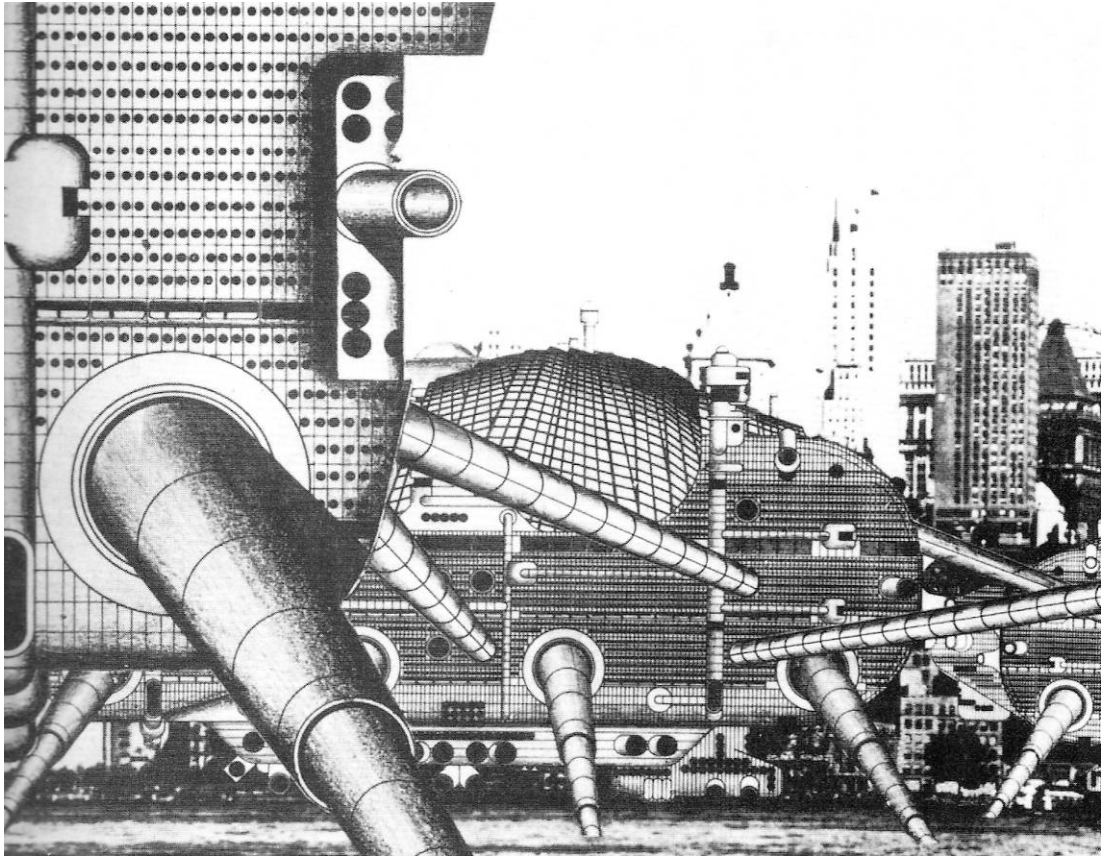
Şekil 2.48 Ron Herron ve Warren Chalk, 'Gasket Homes', 1965. [8]

2.3.4 Walking City (Yürüyen Şehir) (1964)

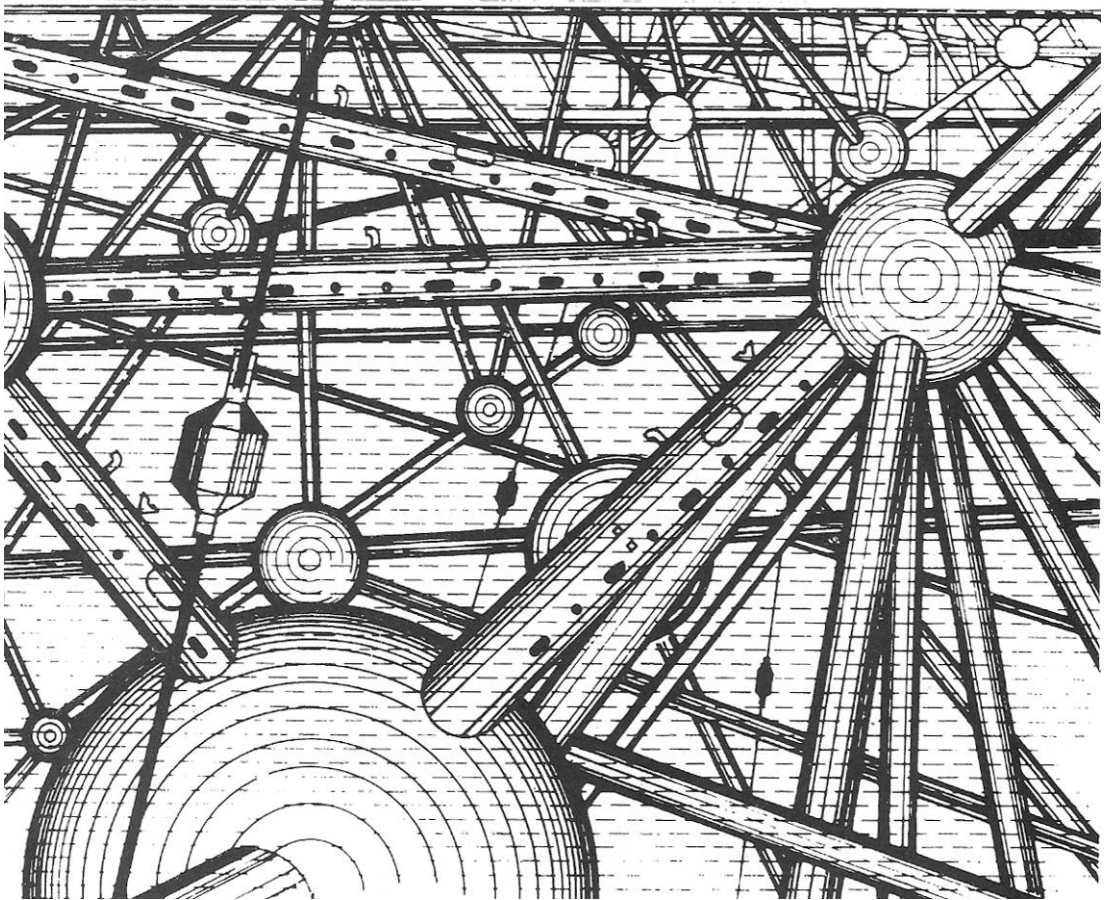
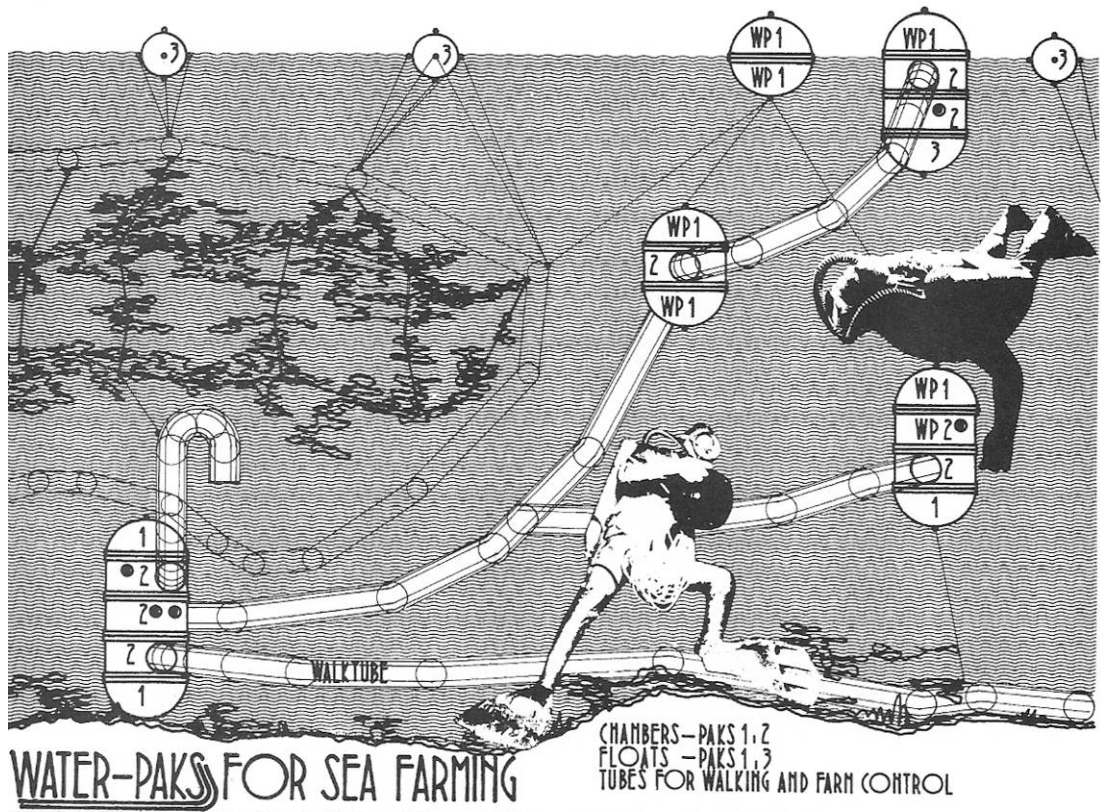
“Kennedy Burnundaki muhtelif hareketli strüktürleri tasarlayan mühendislerin Archigram Grubu’nu duymuş olmaları pek de olası değildir. Aslında, yürüyen şehir fikri onları muhtemelen korkuturdu bile. Gene de bu mühendisler birkaç düzine yapı düzenleyip tasarlamışlardır bunların bazıları 40 katlı ofis binalarıdır bazıları da düz alan boyunca sakin bir şekilde hareket etmektedir. Ancak vizyon sahibi mimaride bir iskelet çerçeveye vinçle yerleştirilmiş prefabrike konutların hazırlanmış olan kamu hizmetlerine takılması gibi kavramlar pek çok tasarımcı ve inşaatçı tarafından pratik görülmemektedir.

Ancak, benzer derecede cesaret ve bağlılık –özellikle mali- olması halinde derhal ve etkin bir şekilde müdahale edilebilecek önemli şehir problemleri vardır – örneğin şehir içi ve şehirlerarası taşımacılık. Kennedy burnunun gururlu başarıları en şaşırtıcı problemleri çözebilme yeteneğimizin kanıtıdır ve zımnen onlar şehirlî hastalıklarımız hakkında aynı tür çabayı göstermeyecek olanlara yöneltlen suçlamalardır.”

Architectural Forum, Peter Blake, 1968. [8]



Şekil 2.49 Ron Herron, 'Walking City in New York', 1964. [8]



Şekil 2.50 Warren Chalk, 'Underwater City', 1964. [8]

2.3.5 Living-Pod (1965) ve Drive-in Housing (1964-1966)

Archigram no.3'e (1963) kadar ortaya konulan şeyler, modern mimari geleniğiyle doğrudan ilişkiliydi.[8] Daha önceden yapılmış modeller üzerine dikkat çeken Archigramcılar bunları daha etkin hale getirmeye yönelik öneriler sunmuşlardır. Archigram no.3 ile de bu tartışmaların yelpazesini genişletmiş; kullan-at (throw-away) mimarisini ve plug-in kitlerini mimarlık dağarcığıımıza sokmuşlardır. Adım adım Archigram kendi hareketini kurmaya başlamıştır ve genel mimari tavırdan farklı yeni açılımlar sunmuştur. Çok daha önemlisi Plug-in City, Kapsül ve Walking City ile modern mimari değerlerin bir dizisinin yerini alan değerler yaratmıştır. 1965 yılından başlayarak, belirli bir özgürlük ve sükunet kazanmak için tartışmaları hafifletmişlerdir. Archigram'a göre artık bir projenin kriterlerinin herhangi bir mimari moraliteye tepki vermesi git gide daha az gerekli olmaya başlamıştır. Bunun sonucunda projeler doğal jenerik seriler oluşturmaya başlamışlardır.[49]

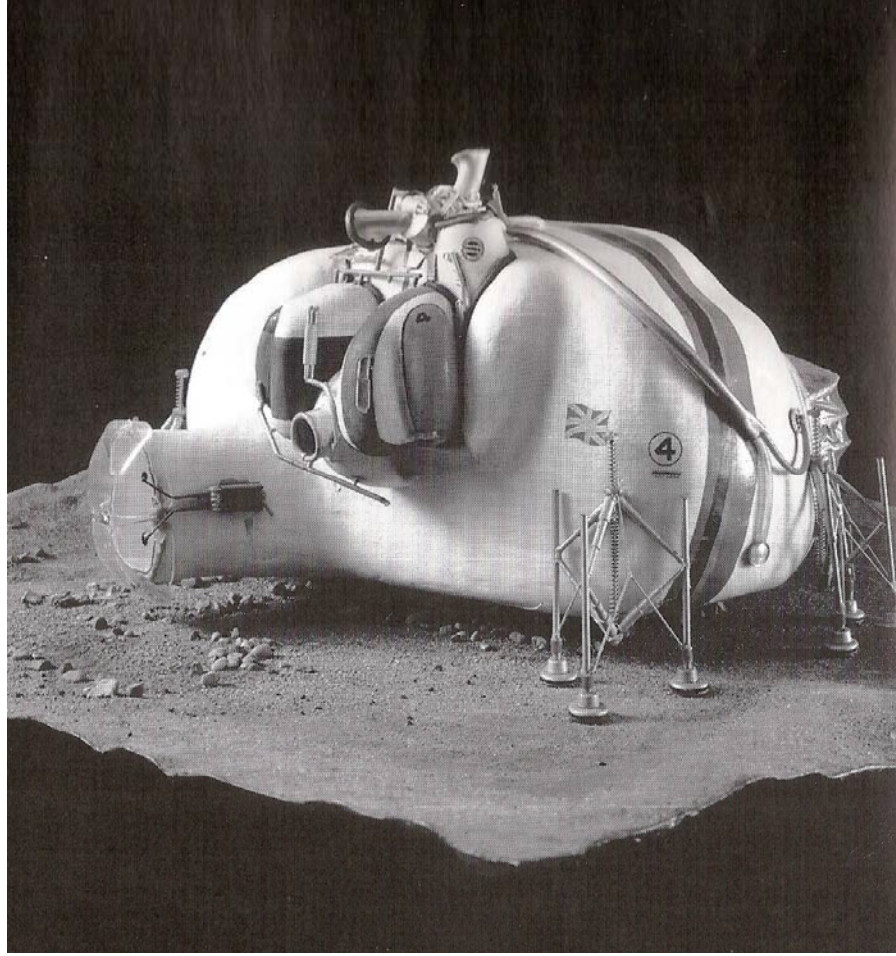
Living-pod, Auto-Environment, Drive-in Housing gibi projelerle yeni bir ölçek ortaya çıkmıştır. Bunlar kişisel ihtiyaçlara yanıt veren serbest parçalardan oluşan mekanik 'asamblaj'lardır¹ adeta. Archigramcılara göre bu deneyler mimari tepkinin dikişlerini patlatmaya başlamıştı. Bu kısmen kendilerine sorulan şu soruya yönelik direkt bir reaksiyondur:[49] "Plug-in City çok iyi ama bu fikirlerin bazılarını daha küçük bir ölçekte nasıl gerçekleştireceksiniz?" İşte burada karşımıza çıkan çalışmalar bir Archigram yöntemini bizlere göstermektedir: Araştırma skalasını şehirden yerele, konuta, bireye, objeye ve tersten objeden şehre döndürmek, daimi bir çevrim içinde tutmak.

1965 yılında David Greene tarafından ortaya konan **Living-pod** (Yaşayan Bölme) (Şekil 2.51-53), bir yandan megastrüktürel servis ağını kırarken; geçicilik, yayılma ve mobilizasyon kavramları ile 'kaybolan mimarlık' (disappearing architecture)² hikayesinde önemli anlardan birine işaret etmektedir. Archigram çoşkuyla esneklik,

¹ Assemblage (Asamblaj) İngilizce'de montaj, toplama, bir araya getirme anlamında kullanılan bir sözcüktür. Birbirinden bağımsız bulunan objelerin yeni bir bağlamda bir araya getirilmesidir. Aynı zamanda 20. yüzyıl sanatında da yer bulmuştur. Asamblaj terimi, ilk olarak Jean Dubuffet tarafından, gündelik yaşamdan topladığı parçalarla oluşturduğu çalışmaları için kullanılmıştır. [93]

² Mimarlığın ortadan kaybolması Martin Pawley tarafından Birinci Makina Çağı'ndan İkinci Makina Çağı'na geçerken ortaya çıkan bir durumdur. "Birinci Makina Çağı'nda tren ve sinema konut yaşantısında şiddetli bir değişime neden olmazken, araba ve televizyon bunu başarmıştır" demiştir Pawley. [93]

teknoloji ve mühendislik ağırlıklı öncülerinin üretimlerini yeniden keşfetmeye çalışmıştır. Le Corbusier'in konutu 'bir makina'ya benzetmesi Archigram'ın provakatif duruşunda temel olmuştur.[50]

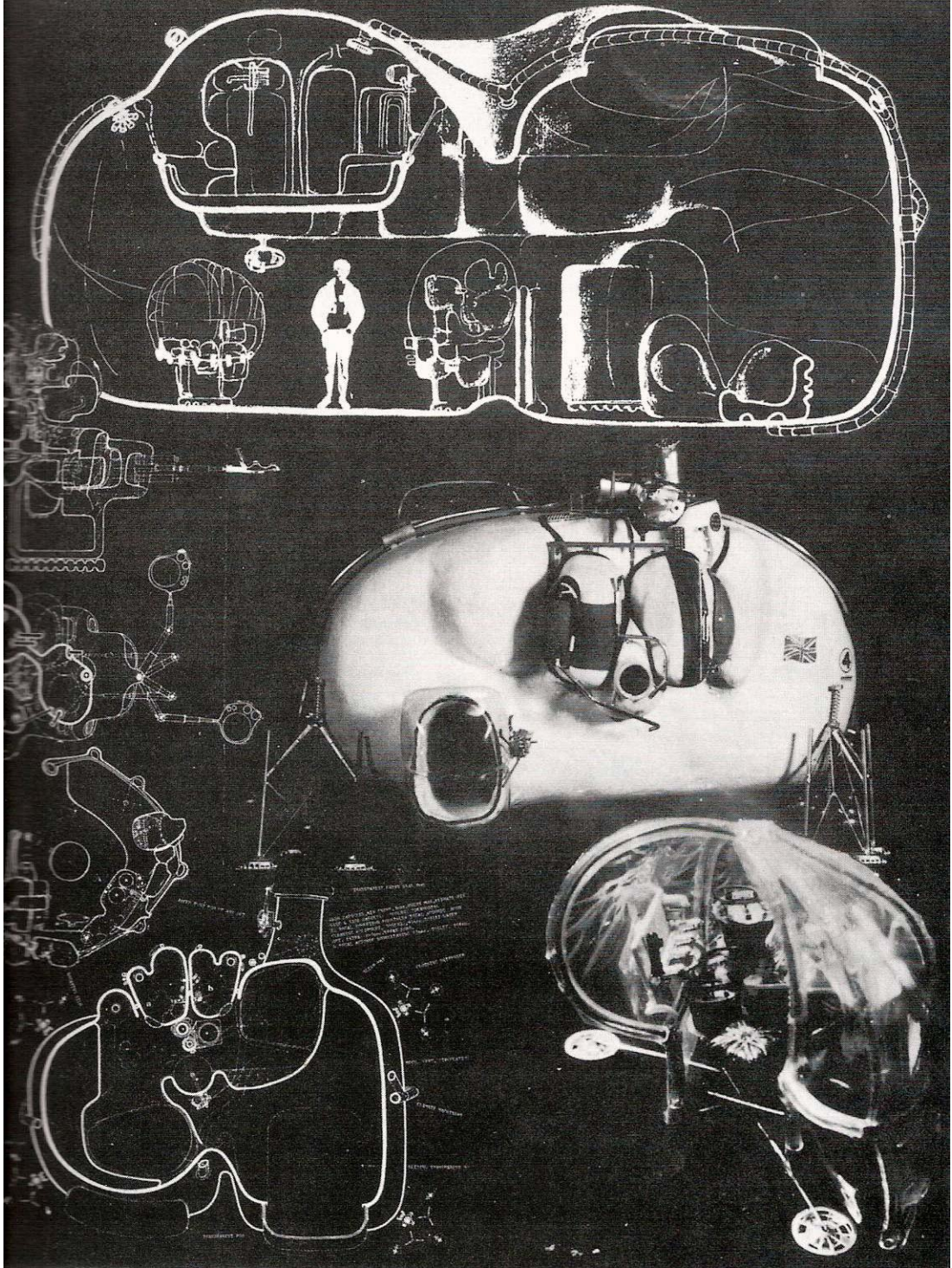


Şekil 2.51 David Greene, 'Living Pod, 1965. Model. [7]

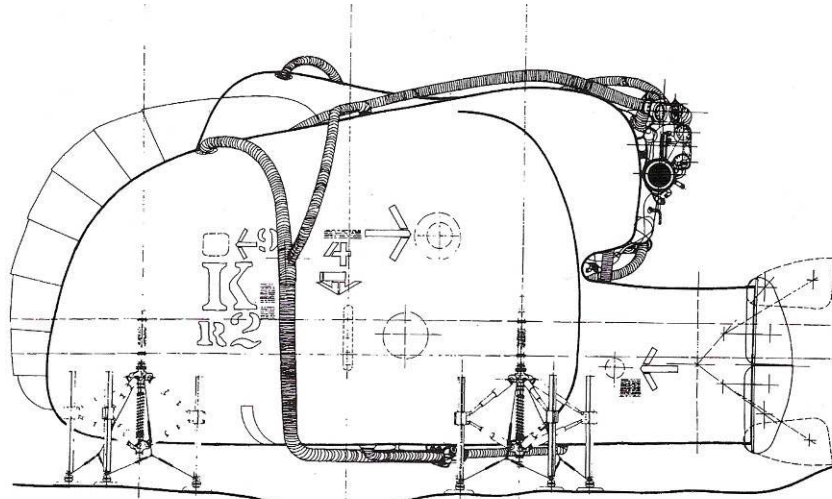
NASA'nın Ay Modüllerine benzer Living-pod, karavan evlerden ve prefabriklerden model alınmış özgürce gezen keşif amaçlı bir ev projesidir. Greene projeyi şu şekilde tanımlar:

"Konut iki belli başlı bileşenden oluşmaktadır: ana strüktür yani Living-pod ve ona eklenen makineler. Pod 2 katlı kompozit bir plastikten (GRP:glass-reinforced plastic) yapılmaktadır. On iki destek nodu (6 gerilim, 6 kompresyon). Dört açıklık (yüzeyin yüzde 25'i), 1 erişim açıklığı (tamamı vakumlu sabitleme contasına sahip). Arasında sandviç yalıtım malzemesi. Çok amaçlı şişme zemin (alanın yüzde 45'i). Makineler ise: Maksimum bir buçuk metre su veya 40° eğim için tasarlanmış 4 adet otomatik kendinden tesviyeli kompresyon bacakları. İki adet motorlu, şeffaf ve bölümlere ayrılmış, kayar conta. Rampa ve hidrolikli şeffaf giriş contası. Elektrostatik atık boşaltım sistemi, hava girişi ve otomatik gövde temizleyici ekipmanlarına sahip iki yıkama kapsülü. Kullanılıp atılmayan kıyafetler için iki döner silo, muhtelif eşyalar ve kullan-at tuvalet ve kıyafet malzemeleri için silolar, vs. Dikey gövde vinci. İklimlendirme

aygıtları (şişme uyku tulumlarına ve şişme zeminin ılık bölümüne bağlantılar). Kendi kendine pişirme modifikasyonlu statik olmayan yiyecek dağıtıcısı. Şeffaf bilezikli statik olmayan medya, öğretme ve çalışma makinesi. Şişme ekranlar, uyku tulumları.”[50]



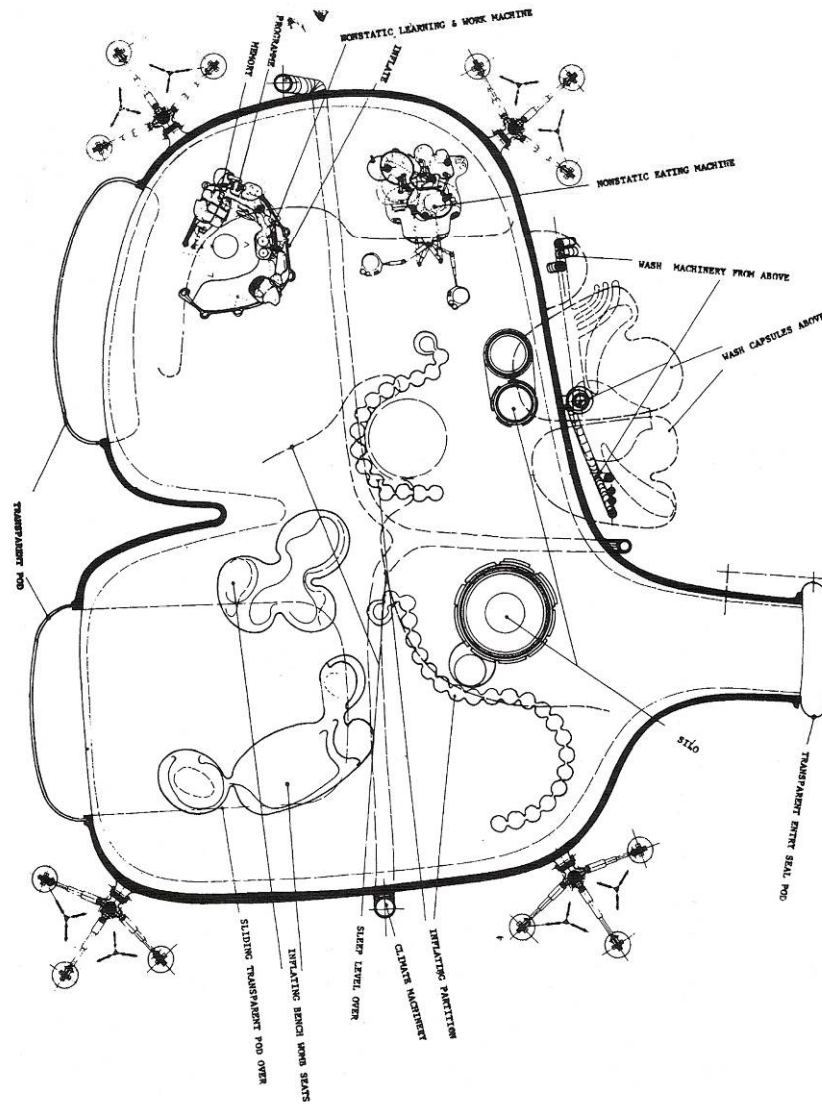
Şekil 2.52 David Greene, 'Living Pod', 1965. [8]



Living Pod project: 1965 David Greene

above Living Pod: elevation

below Living Pod: plan at level of capsules



Şekil 2.53 David Greene, 'Living Pod', 1965. [8]

Living-pod, Plug-in kentsel bir megastrüktüre asılabileceği gibi açık araziye de oturabilecek bir ev projesidir. Greene'e göre istenilen yere konabilecek karavan (zoom-land trailer) bir evdir karşımızdaki.[50] Bu proje bireysel mobilite ve teknolojik gelişmeler açısından yeniden değerlendirilebilecek temel bir varsayımdı. Her şey mümkündür. Konutta süreklilik ve güvenliğin reddedilmesi ve bunun yerine merak ve araştırma eklenmesinin sonucu mobil bir dünyada Living-pod eski göçebe topluluklardaki çadırlar gibidir. İkinci makine çağının etkisi altında insanın fizyolojik oluşumunun bir parçası olarak (daimi statik bir konteyner şeklinde) evin ortadan kaybolması muhtemeldir.

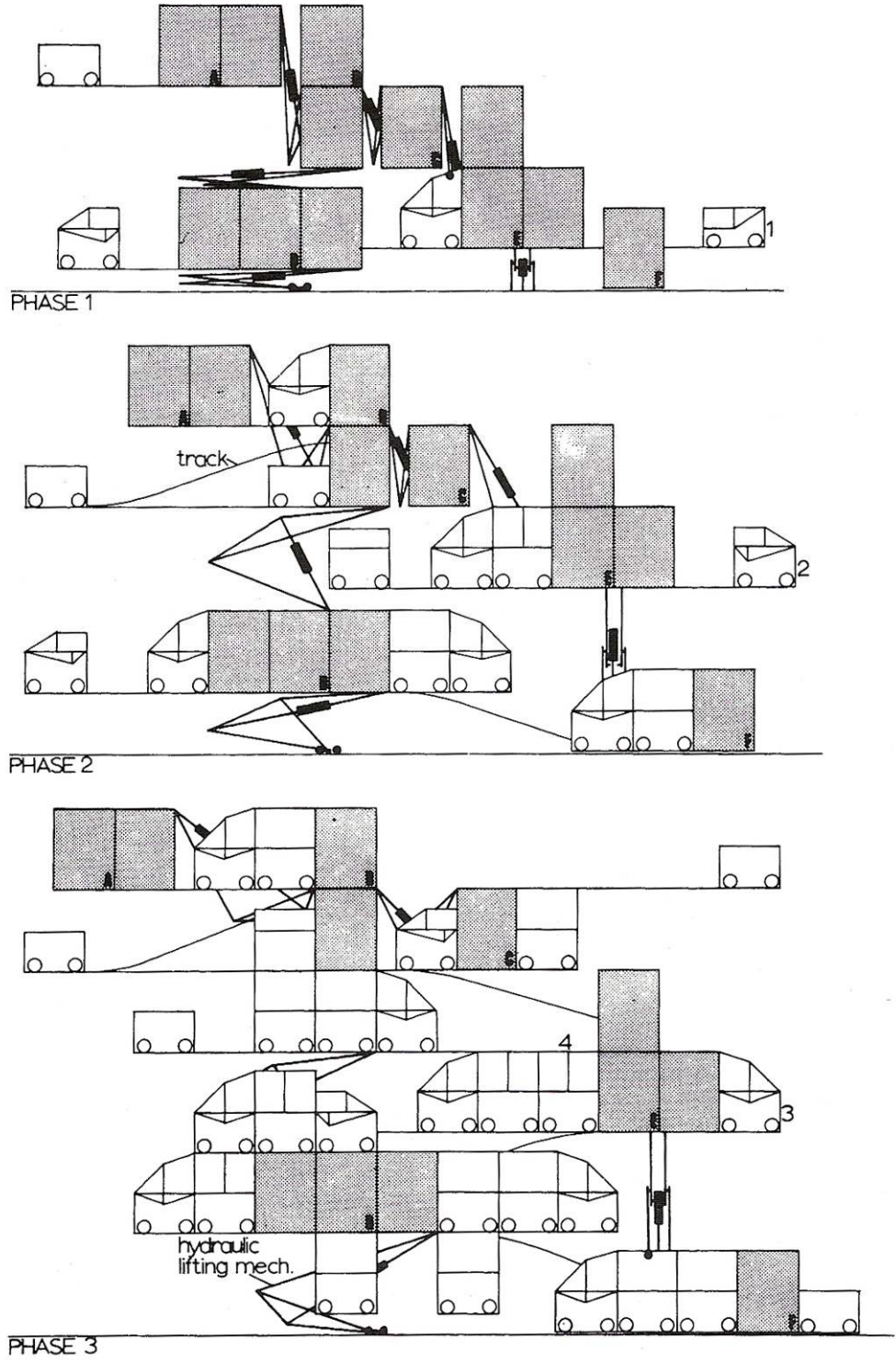
Ev kendinizle birlikte taşıyacağınız bir cihazdır, şehir fiş takılacak bir makinedir. [50]

Drive-in Housing 1964-66 yılları arasında Michael Webb ve David Greene tarafından sunulmuş bir dizi tekliftir. Adından da anlaşılacağı üzere proje arabayla konut fikrini birleştirmektedir. Klasik 'drive-in'¹ yapılar düşünüldüğünde –bir arabalı sinema ya da bir hamburgerci- karşımıza çıkan ikili sistemi konuta da uygulamaya çalışmışlardır Archigramcılar.[48] Burada ikili sistem diye bahsedilen üretici sabit servis birimleri –yani hamburgercinin mutfak, sinemanın ofisi, perdesi ve makina odası- ve tüketici mobil birimlerdir –arabalar.

Bu prensibi konuta da uygulamaya çalışan Webb ve Greene; mutfak, banyo ve giyinme alanlarını 'çalışma' alanları olarak tanımlamışlardır:[48] Buzdolabı, küvet, soğutucu, soba ve tuvalet gibi büyük cüsseli ağır eşyalar içeren bu alanlar sabit servis üniteleridir. Bunun dışında kalan yaşama alanları katlanan paneller vasıtasıyla mobil konteyner oluşturacak parçalardan ve TV, Hi-Fi, pikap ve traş makinesi gibi servis ünitelerine takılabilen cihazlardan oluşmaktadır. Ayrıca şişirilebilir koltuk ve masa gibi eşyalarda farklı hava basınçlarıyla gerekli işlevleri karşılamaları öngörülmüştür.

'Drive-in' konutlarda herhangi bir andaki hacim doğrudan içindeki insan sayısı ile orantılıdır. Örneğin aile deniz kenarına tatile gittiğinde ev yalnızca katlanmış depolama ünitelerinden oluşurken, bir parti sırasında otuz tane mobil konteyner bir araya gelerek büyük bir alan oluşturabilir. Drive-in konutlar birlikte gruplandıklarında ise, yatay veya dikey olarak, daimi servis üniteleri birbirlerinden mevcut mobil konteyner sayısına bağlı olarak farklı uzaklıklarda olacaklardır.[48] (Şekil 2.54)

¹ Drive-in teriminin türkçe bir karşılığı yoktur. Arabayla girilebilen olarak türkçeye çevrilebilir, ancak metin içerisinde anlamı bozduğu kaygısıyla drive-in olarak kullanılmıştır.



Şekil 2.54 Michael Webb ve David Greene, 'Drive-in Housing', 1965. Büyüme fazlarını anlatan diyagram. [8]

Yapı mevcut konteyner popülasyonunun ölçüsüne göre daha büyük veya küçük olacak şekilde tasarlanmıştır. Bir sürücü bloğun çevresine girdiğinde gitmek istediği parçayı tuşlar ve hidrolik aparat karşıdaki diyagramlarda üç fazda gösterildiği gibi park yerini açar. A-F servis çekirdek üniteleridir, 1-4 etrafta öbeklenen araba/yaşam ünitesini temsil etmektedir. (Şekil 2.54)

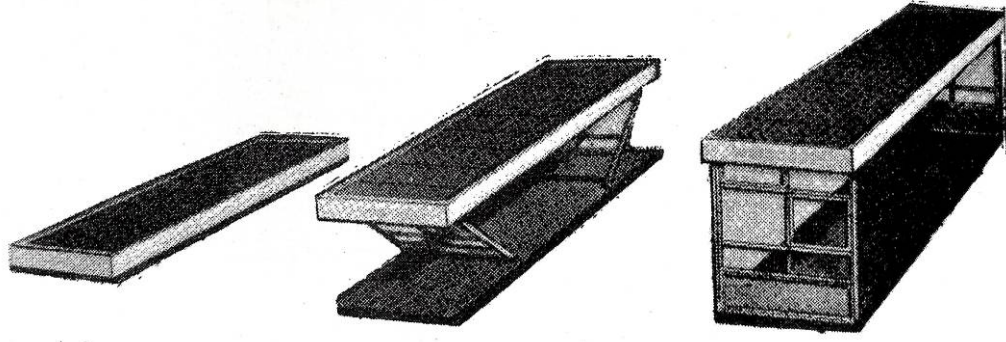
Bu fikrin bir sonraki aşaması ise 'evde' takılı olan servislerin bazılarını birlikte götürecek mobil konteynerdir. Archigramcılara göre teorik olarak konteyneri nereye park etmeyi seçerseniz, orası sizin eviniz olabilir çünkü hayatta kalabilmek ve yüksek yaşam standartları için gerekli olan bütün cihazlar yanınızda olacaktır.

"Bu noktada bazı şüpheli şahıslar – yani neredeyse herkes- şöyle bir soru yöneltecektir: 'Bütün bu hareketlilik niye, niye evinizi çevrede gezdiriyorsunuz?' Cevabımız bunu çevremizin organize oluşunda mevcut olan bazı yetersizliklere çözüm olarak sunuyoruz, öyle ki bu yetersizlikler Uzak çağına girdikçe daha da artacaktır. "[48]

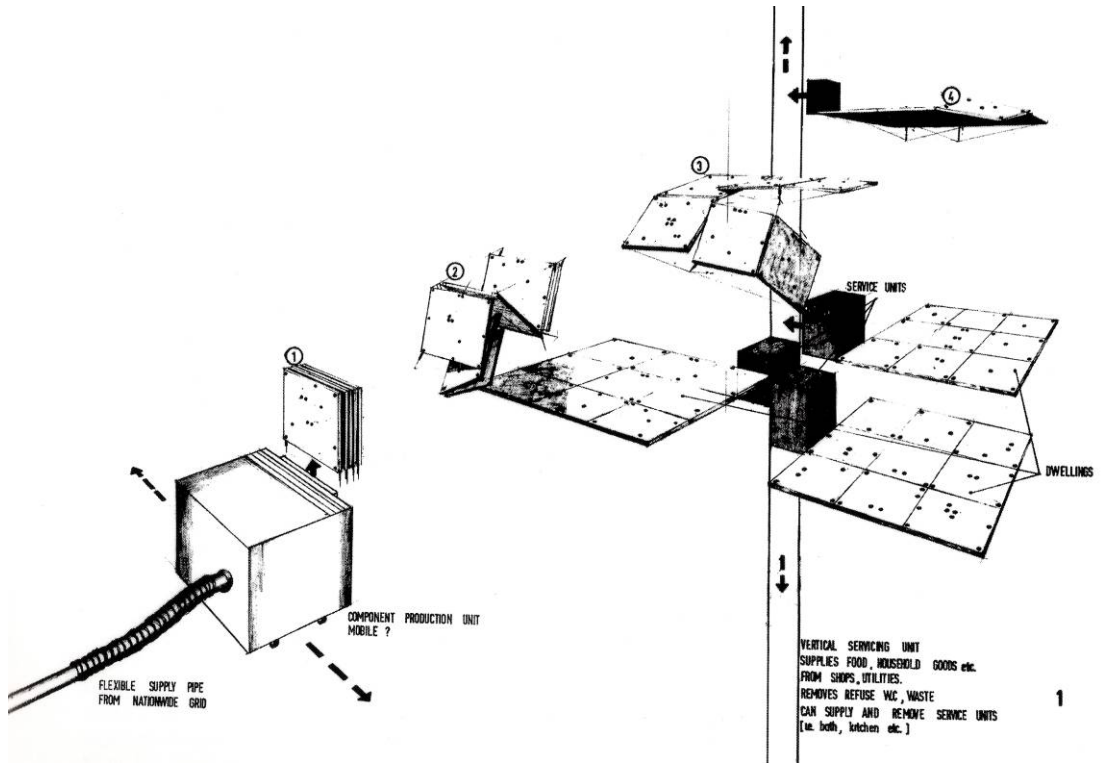
Üçüncü aşama ise daha sonra bahsedilecek 'Cushicle' projesiyle ilgilidir. Archigramcılara göre "Bir evle giydiğiniz kıyafet arasındaki tek gerçek fark büyüklüktür".[48] Özetle, kıyafet biçiminde tasarlanan bu yapı şişirilerek farklı işlevleri karşılamaktadır. İki katmandan oluşur, bir tanesi opak, termal yalıtıcı deridir ve bir tanesi şeffaf/parça yarı saydam dış örtü. Bunlar birlikte veya ayrı ayrı kullanılarak aşırı sıcak, soğuk, rutubet vesaireye karşı değişen derecelerde koruma sağlarlar. Sahibinin gövdesi aracın gövdesi olmuştur. 'Cushicle'lar da 'drive-in' yaklaşımıyla ihtiyaçlarını karşılamak için -ülke genelinde ızgara şeklinde düzenlenmiş yüksek hızda sürekli hareket eden bir sistemle birbirine bağlanan-servis çekirdeklerine tutunmaktadır.

Mike Webb'in 'Drive-in' konut diyagramları büyük inşaatlarda uygulanan inşaat, servis ve söküm tekniklerinin tasarımında öncü sayılabilecek bir projedir.[48] Bina, kendi bileşen üretim ünitelerini alabilecek büyüklükte tasarlanmıştır. Bunlar kalıplı takviyeli plastik¹ paneller üretir, bu paneller yerlerine katlanmış şekilde iletilirler ve daha sonra kullanılabilir alan oluşturacak şekilde açılırlar (diyagramlar 1, 2, 3, 4).

¹ Plastik inşaat malzemesi olarak çelikten fazla tercih edilmiştir, çünkü yerinde üretim yapmak için daha avantajlıdır. Michael Webb'e göre plastik kullanılması durumunda hammaddelerin inşaat alanına ulaşması ve şantiye üretim ünitelerine boru hatları vasıtasıyla pompalanmasından yapı elemanları oluşur. Çelik söz konusu olduğunda her bir eleman fabrikada tamamlanmalıdır, fabrika ise şantiyeden çok uzaklarda olabilir.[48]

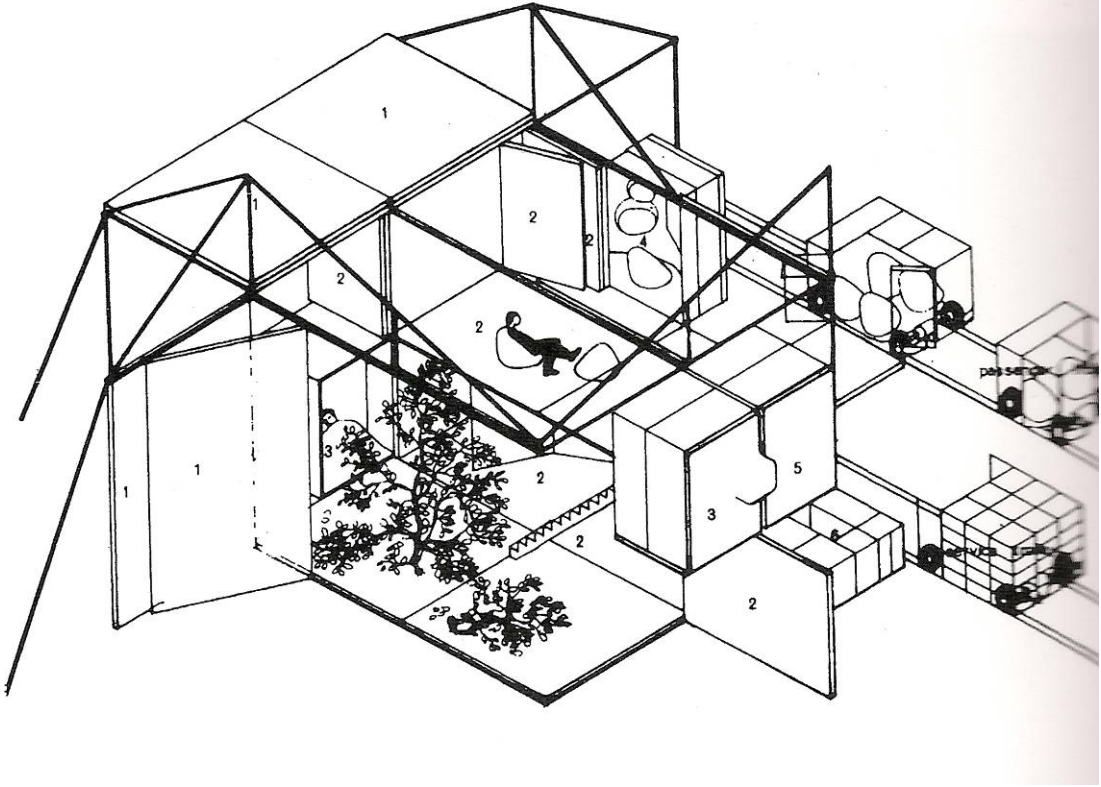


Şekil 2.55 Terrapin strüktürünün ayağı kaldırılması, 'Terrapin bungalow', 1948. 40'lı yıllardan, 1963 yılında Archigram no.3'te karşımıza çıkar. [7]



Şekil 2.56 Michael Webb, 'Drive-in Housing', 1964. Diyagram 1. [8]

Diyagram 1'de(Şekil 2.55) otomatik döküm tesisi gösterilmektedir; bitmiş üniteler yerlerine iletilmektedir. Bu aşamada döküm tesislerinin üç temel türü olduğu kabul edilmektedir. I numaralı tesis ana yapının bileşenlerini üretmektedir, muhtemelen Buckminster Fuller'in 'Aspersen Tensegrity'sine benzer bir strüktüre dayanmaktadır. Burada standart bir tensegrity yapısı dış kenarlarını gererek kendisini havada yükseltecektir. Bu yapı, binanın iç alanlarına havaya dayanıklı şeffaf bir deri oluşturacaktır. II numaralı tesis zemin alanı için bileşen üretirken, III numaralı tesis servis ünitelerini üretir.



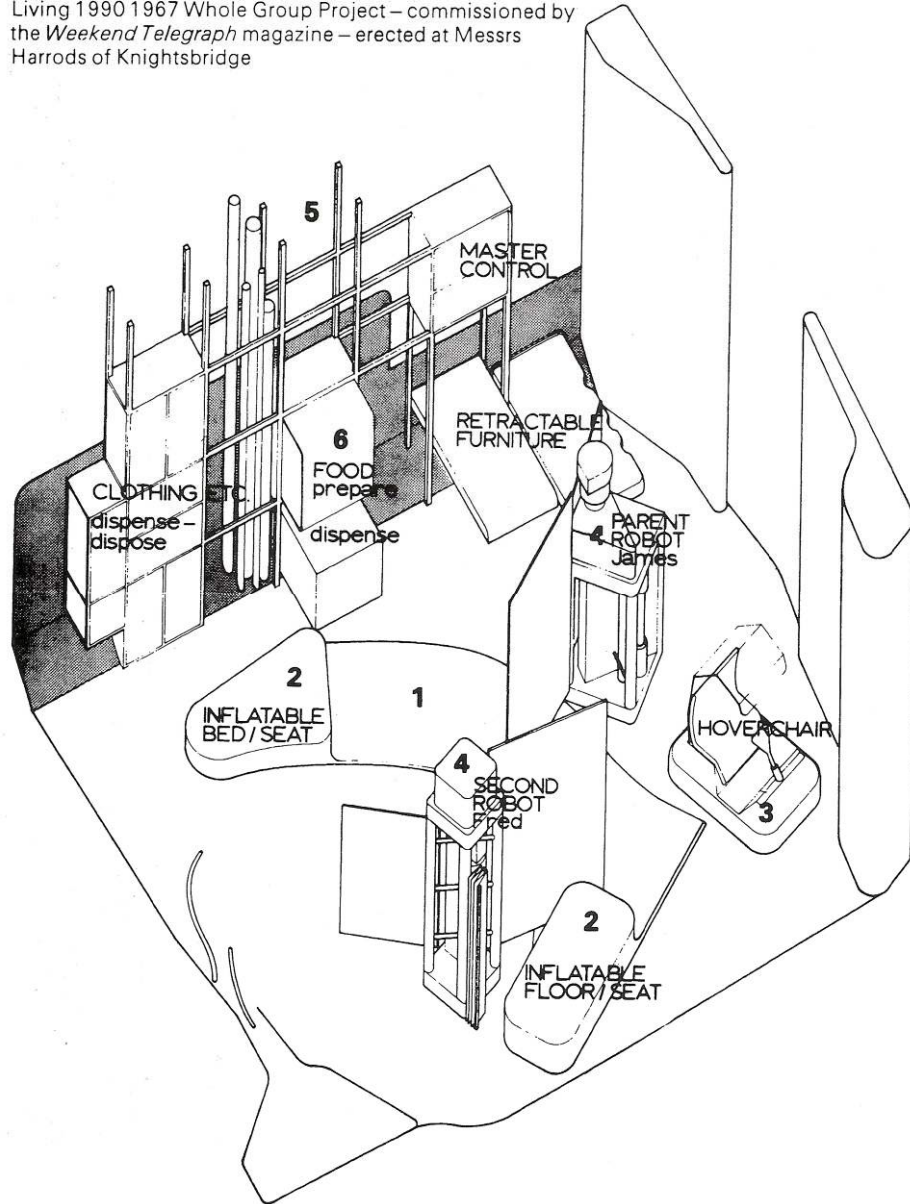
Şekil 2.57 Michael Webb, 'Drive-in Housing', 1964. Diyagram 2. [8]

Diyagram 2, 3 ve 4'te(Şekil 2.56) 1 no'lu diyagramdaki katlı birimlerin açılarak, alanı 36 metre kare olan bir konut ünitesi oluşturduğunu göstermektedir. Söz konusu alan, ek ünitelerin eklenmesi/çıkarılması vasıtasıyla artırılabilen ya da azaltılabilmektedir. Kenarın etrafında, taşınabilen veya yenilenebilen hizmet üniteleri bulunur: Mutfak, banyo, paravanlar, gardirop, çalışma masası, vb. Konut ünitesi 10 cm genişliğinde, 1 metre boyunda ve 2 buçuk metre yüksekliğindeki, her iki ucu eksen kabul ederek dönebilen ve böylece bir kapı veya bölüm ayırıcı olarak da iş görebilen paneller yardımıyla odalara bölünmüştür.

"Neden geleneksel evlerde açık bir yer israfı söz konusudur? Yatak odaları genelde oturma ve yemek odalarından daha fazla alan kaplar. Gündüz yatak odaları, gece de oturma odası boş kalır... birçok insan yaşadığı ve uyuduğu odanın aynı olmasının sağlıklı olmadığını düşünür, ancak bizim ortaya koyduğumuz değişikliklerden haberdar değildirler... Bahsettiğimiz konut ünitesi, sadece panelleri önceden ayarlanmış şablonlar üzerinden hareket ettirmek suretiyle, kullanım amacına uygun alanlar yaratmaktadır. Yataklar bir panel oluşturacak şekilde katlanabilir veya bir döşeme panelinin altına yerleştirilebilir. Alan, dış kısmın etrafına yığılan panellerle birlikte kullanışsız hale gelebilir (diyagram 3) veya çeşitli şekillerde düzenlenerek, farklı odaların oluşmasına imkan sağlayabilir (diyagram 2 ve 4)."

[48]

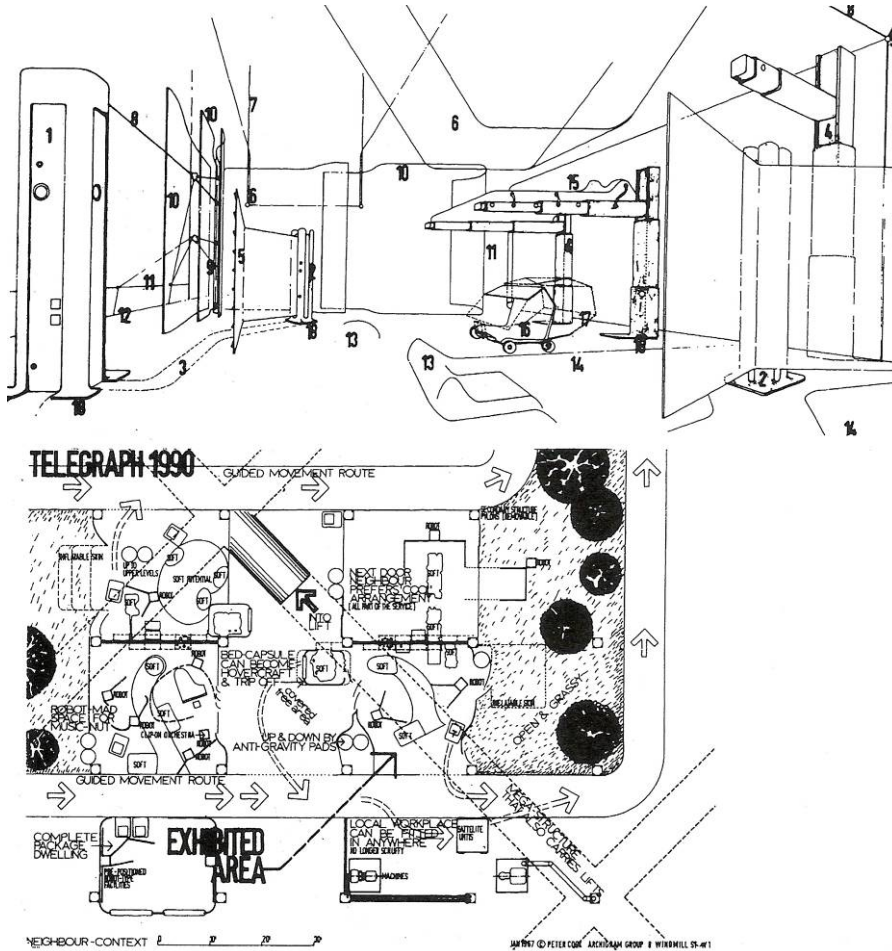
Living 1990 1967 Whole Group Project – commissioned by the *Weekend Telegraph* magazine – erected at Messrs Harrods of Knightsbridge



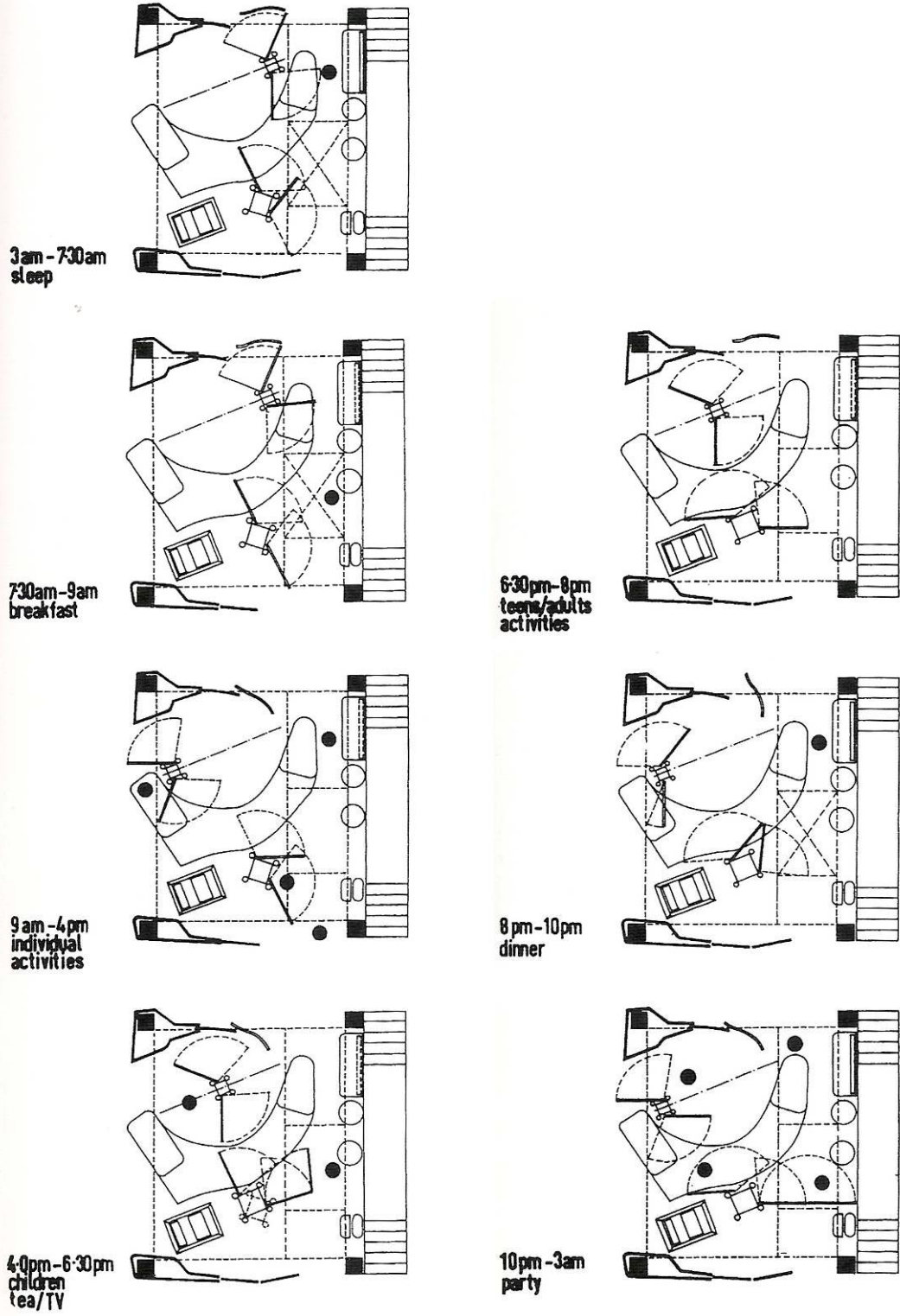
Şekil 2.58 Archigram, 'Living 1990', 1967. [8]

Living 1990 (1990'ı Yaşamak) projesi Archigram grubuna, 1967 yılında Weekend Telegraph dergisi tarafından, '1990 yılı için bir ev tasarlamak' temasıyla verilmiştir.[8] Mike Webb'in konut projelerindeki hareketli servis yapıları, duvarlar ve makinaların evrimleşmiş halleri karşımıza çıkmaktadır. Yaşam alanındaki tüm yapı elemanları duvar, tavan ve yerler, ihtiyaca göre ayarlanabilmektedir. Klasik yapılarda göremeyeceğimiz; yaşam alanı sınırları her yöne hareket edebilecek biçimde programlanmıştır. Döşeme de hareket ettirilebilmektedir. Ayrıca döşemeyi üzerinde dans edebilecek kadar sertleştirmek, bazı noktalarda ise üzerine oturulabilecek kadar yumuşak hale getirmek mümkündür.

“Oturma ve yatak düzenlemeleri şişirilebilir sistemlerden oluşmakta, yatak örtülerinin ağırlığı ile döşemeli elemanların sayısı gibi unsurlar da kullanıcı tarafından kontrol edilmektedir. Eski taşınabilir sandalye konseptinin yerini, seyyar iskemle arabası almıştır. Yaşam alanındaki model hoverkraft prensibine göre tasarlanmış olup dışarıda, megastrüktür bir kentte dolaşmak için de kullanılabilir şekilde düşünülmüştür. Görüntülenenler arasında olmayan yatak kapsülü de yine dışarıda dolaşmanıza izin verecek bir hoverkraft yapısı kazanabilmektedir. Robotlar, gerekli bir alanı çevreleyecek ekranlar oluşturabilmektedirler. Bu noktada tavan alçalmakta ve ihtiyacı olan herkes özel bir alana sahip olabilmektedir. Seyyar olan bu robotlardan içecekler de alınabilir. Ayrıca şişirilebilen eşyaların kurulumunda gerekli olacak bir kompresör de bulundurmaktadırlar. Yaşam alanındaki tozları ortadan kaldıracak bir elemana da sahip olan bu robotlar, istediğiniz zaman açıp takip edebileceğiniz film ve eğitim programlarını da içeren radyo ve televizyon sistemlerine de sahipler. Televizyon mevcut geliştirme aşamasında geniş ekranda izlenmekte olup, izleyicilerin gerçeğe yakın ses, renk ve koku efektleriyle sarılmalarını sağlayacak şekilde programlanabilmektedir. Geniş bir hizmet yığıtına bağlanan hizmet duvarı mega yapılı şehirle paylaşılmaktadır ki, bu da strüktürün sahip olduğu kilit unsurlardan biridir. Tüm yaşam alanları, en temiz ve en çabuk pişirme işlemlerini mümkün kılmak adına ultrasonik pişirme teçhizatıyla donatılmış, ancak bunun dışında birtakım düzenlemeler yapmak da yemek pişirecek kimseye bırakılmıştır.” [51]



Şekil 2.59 Archigram, 'Living 1990', 1967. [8]

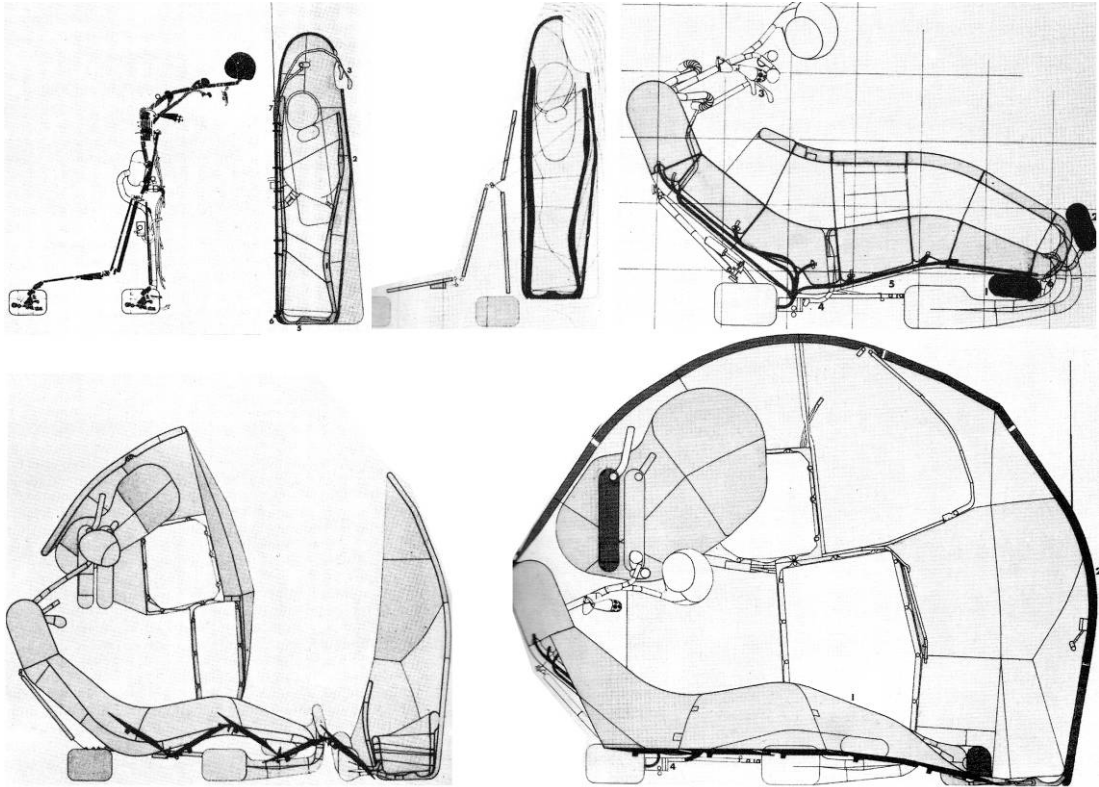


Şekil 2.60 Archigram, 'Living 1990', 1967. Gün içindeki aktivitelere göre mekanın değişmesi. [8]

2.3.6 Cuchicle (1966) ve Suitaloön (1967)

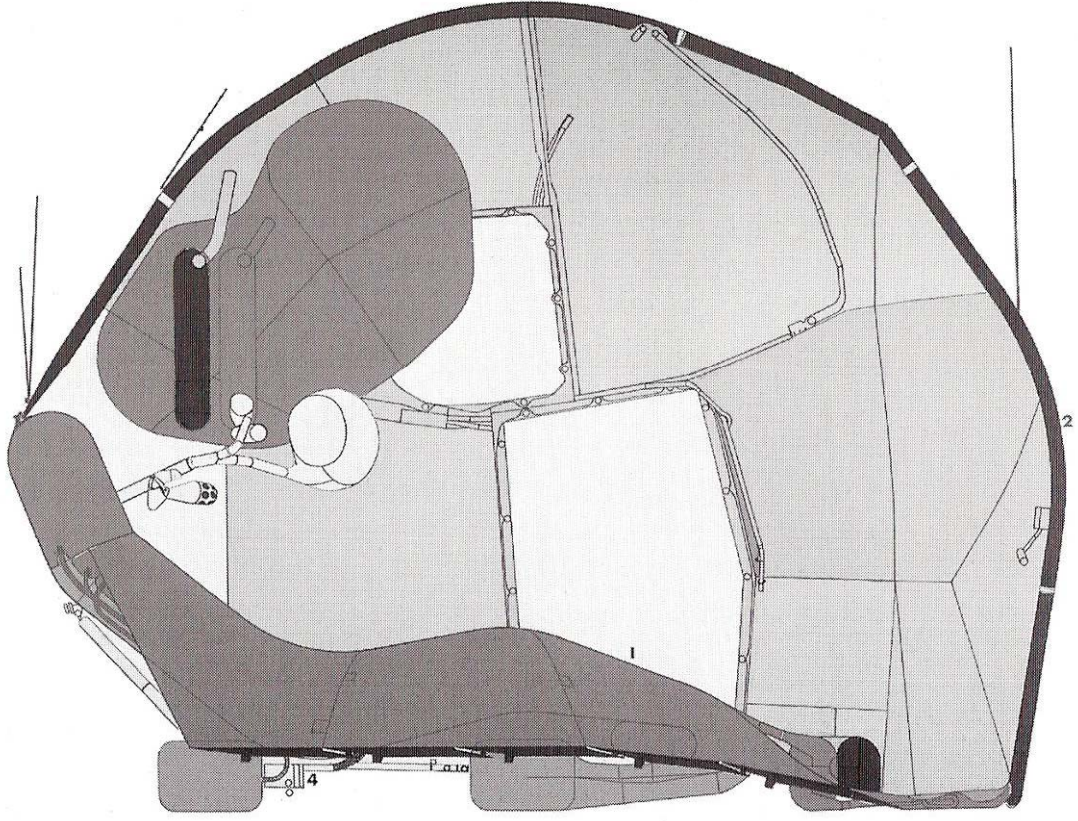
1966'da Michael Webb'in ortaya attığı **Cushicle¹**, bir kimsenin tüm yaşam çevresini beraberinde taşımasına olanak veren bir buluştur. İhtiyaç duyulduğunda şişirilir. Gerçek bir göçebe ünitesi olan Cushicle, tam hizmet ilkesini esas alır. Bir gezginin, göçebenin veya benzer bir kimsenin en alt düzeyde efor sarf ederek en üst düzeyde konfora sahip olmasını mümkün kılar.

Çizimler, Cushicle ünitesinin iki ana kısmını ve onların kapalı durumdan açık hale geçişlerini göstermektedir (Şekil 2.60). Bu işleve katılan kısımlardan biri 'armatür' veya 'omurga' adını verebileceğimiz sistemdir. Ana iskeleti oluşturan söz konusu kısım, diğer araç-gereçler için destek sağlamaktadır. Diğer ana eleman da, temel anlamda ekran olarak kullanılan ek bir kabuğa sahip şişirilmiş bir zarf olarak nitelendirebileceğimiz muhafaza kısmıdır. Sistemler ardışık olarak açılabilenkte veya bağımsız olarak da kullanılabilir.



Şekil 2.61 Michael Webb, 'Cushicle', 1966-7. Cushicle aşamaları. [8]

¹ Cushicle kelimesi 'air CUSHion vehICLe'dan –yani 'hava yastığı aracı'ndan gelmektedir.



Şekil 2.62 Michael Webb, 'Cushicle', 1966-7. Cushicle açık ve kullanıma hazır hali. [7]

Cushicle yiyecek, su, radyo, minyatür bir projeksiyon TV ile ısıtma tertibatını taşımaktadır. Radyo, televizyon ve benzeri teçhizatlar kask içinde taşınırken, yiyecek ve su deposu da ek bölmelerde bulunmaktadır. Hizmet gözleri ile ekstra opsiyonel aygıtların eklenmesiyle birlikte otomatik Cushicle ünitesi, kentsel sisteminin bir parçası olarak, yaygın bir kişiselleştirilmiş muhafaza alanı oluşturmaktadır.

Suitaloon, Michael Webb tarafından 1967 yılında tasarlanmıştır; hatta 1968 yılında Milano Bienali'nde Webb'in bizzat kendisinin yaptığı bir performans ile de sergilenmiştir.(Şekil 2.63(b))

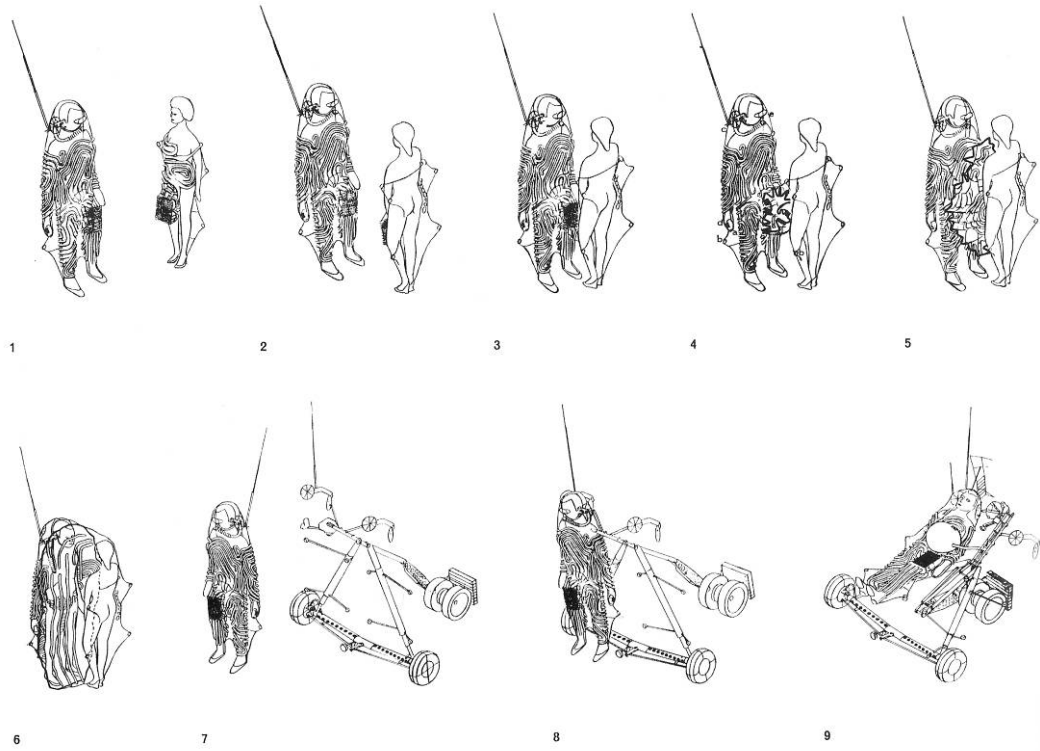
"İçinde yaşamak için kıyafet – veya Suitaloon'um olmasaydı ev almak zorunda kalırdım. "[8]

Uzay kıyafeti minimal bir ev olarak tanımlanabilir. Önceki Cushicle projesinde sürücü için çevre, Cushicle tarafından sağlanmıştır- araba gibi bir mekanizmadır. Bu

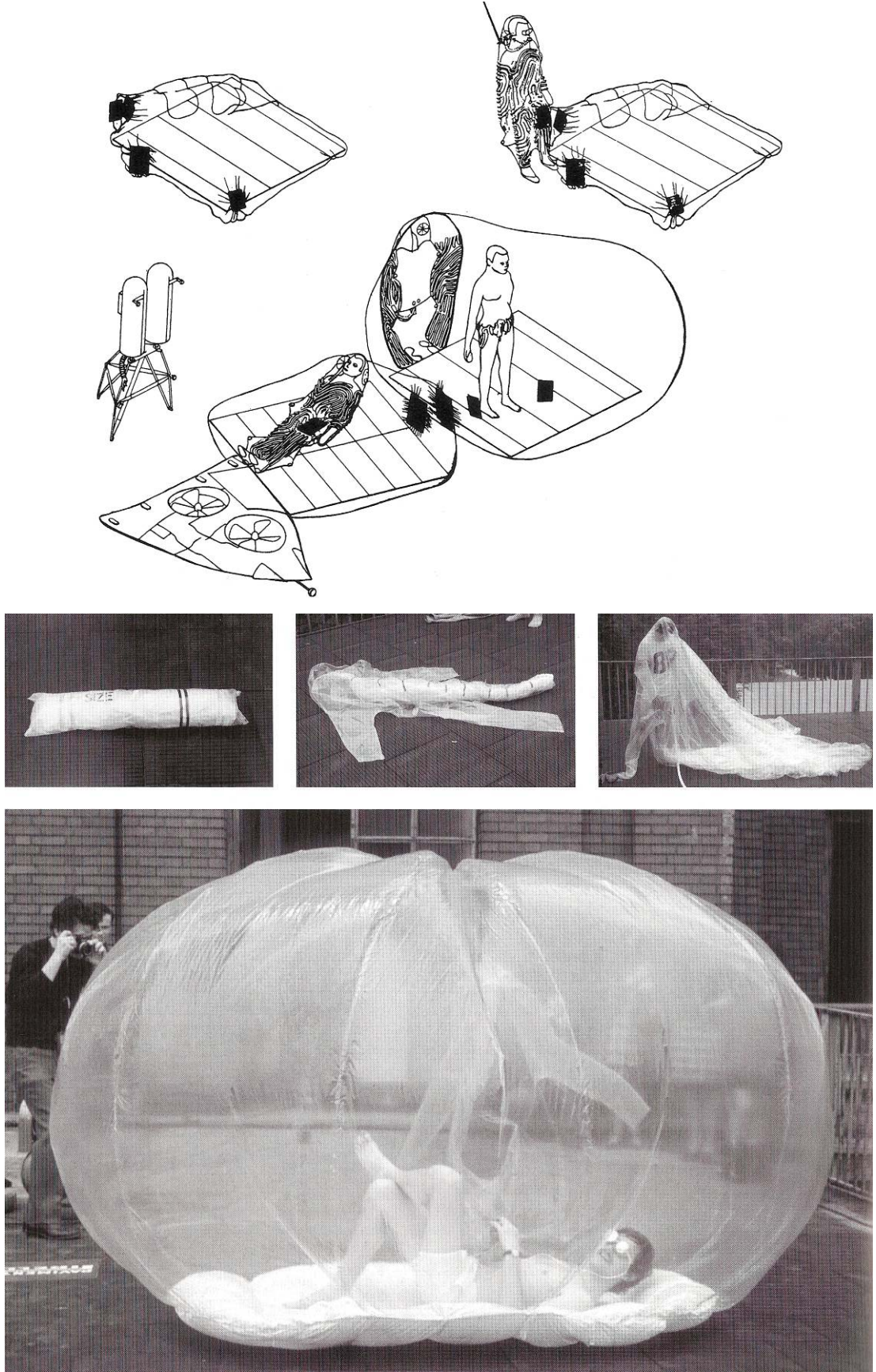
projede takım elbisenin kendisi gerekli bütün servisleri sağlamaktadır. Suitaloon (1) hareket, (2) takım elbisenin sağlayabileceğinden daha büyük bir zarf, (3) güç kaynağıdır.

“... Her takım elbisede ön kapınızın anahtarıyla benzer fonksiyonu olan bir fiş vardır. Arkadaşınıza bağlanabilirsiniz ve ikiniz de aynı zarfın içinde olursunuz veya herhangi bir zarfa bağlanabilirsiniz. Takım elbisenizi çıkararak ayrıldığınız zaman giymek üzere dışarıda hazır bırakabilirsiniz. Fiş aynı zamanda zarfların daha büyük alanlar oluşturmak üzere birbirine bağlanması için araç olarak işe yaramaktadır.”[8]

Suitaloon projesi yalnızca bir kişiliktir. Webb, “Cushicle zarf ve takım elbisenin muhtelif modelleri elbette süper spor modellerinden aile modellerine uzanan bir yelpazede sunulacaktır” diyerek, bu en küçük yaşam alanının nasıl kişiselleştirilebileceğine dikkat çekmektedir.[8]



Şekil 2.63 Michael Webb, ‘Suitaloon’, 1967. [7]



Şekil 2.64 (a) Michael Webb, '*Suitaloon*', 1967. **(b)** Archigram, '*Inflatable Suit-home*', Milano Trienali, 1968. Michael Webb bizzat kendisi Suitaloon'u tanıtıyor. [7]

2.3.7 Control and Choice (Kontrol ve Seçim: Bir Konut Denemesi) (1967)

“Çevrenizin belirlenmesinin binanın tasarımcısının ellerine bırakılmasına artık gerek yok: kendinize devredebilirsiniz. Düğmeleri siz çevirir ve sizi zamanın bu noktasında tutacak koşulları seçersiniz, ‘bina’ karkas rolüne – veya daha azına- indirgenmiştir.”[8]

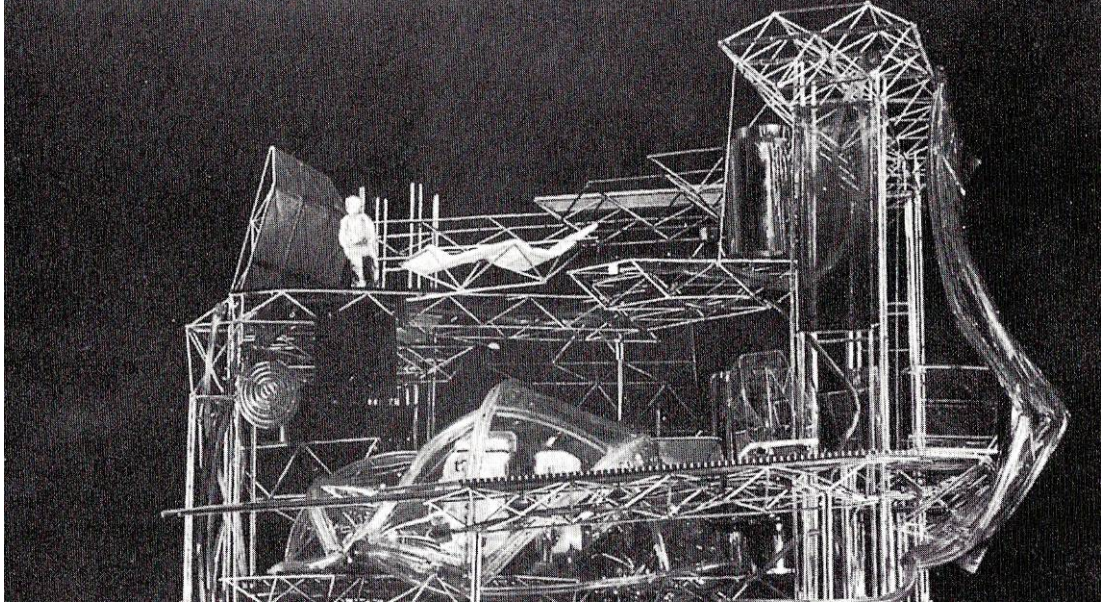
Bu tür kararlar birbirini takip eden Archigram projelerinin arkasında yatan argümanların sürüklemesiyle kademeli olarak birikmiştir. Auto-Environment ve bu fikri ortaya koyanlar alanın ilk önce hareketli (araba) ve yerle ilgili (konut); halis (belirlenebilir bileşenlerden oluşmuştur ve belirlenebilir ‘yerler’ gerçekleştirilebilir) ve elastik (çünkü bileşenler değiştirilebilir ve yerler yeniden tanımlanabilir) olduğu fikrini ortaya atmışlardır.[8] Konutlar alanların bir etkinlik için ayrılması (yalnızca kısa bir zaman için) ve bu ayrılmış yerlerin gerekmesi halinde etkinlik için düzenlenmesi veya demode olduklarında tamamen kaldırılması fikrini formüle etmişlerdir. Kaçınılmaz bir şekilde bu durum, kentsel strüktür ve onun birimlerine dair fikirlerin hafiflemesine neden olmuştur. Geleceğin inşasına duyulan büyük arzuyla geçici konutların ilk örneği “Living 1990” da gerçekleştirilmiştir. Tek bir kişinin anlık ve geçici kaprislerine yanıt verebilen makineler ve servis birimleriyle donatılan bu konut, mimari çevreyi tamamen değiştirmiş, onu ‘an’a ait yapmıştır. Ancak çevrimin son noktası ‘Cushicle’ idi. Evini sırtında taşıyan kişi, konutu parçalarına ayırmış ve yere bağlı olmanın beklenen sonunu getirmiştir.

Archigrama göre paradokslar aşıkardı ve bu ‘Control and Choice’ (Kontrol ve Seçim) projesi ile ilgili ilk dökümanın oluşmasını sağlamıştır.[8] Bu hibrid dokümanda tartışıldığı üzere mimari bir organizasyona ait sabit diyagramlar gittikçe yetersiz görülmeye başlanmıştır: Aynı şeyin mekanlar ve içlerindeki objelere dair sözlü denemeler içinde söylenebileceğini dile getiren Archigram grubu 1967 yılında ‘Paris Biennale des Jeunesses’e davet edildiklerinde doğal olarak bu dökümanı aynı isimde bir projeye dönüştürmeye karar vermişlerdir.[8] Şekil 2.64’de gözükten ‘metamorfoz’ kelimesi tüm tartışmanın ve projeyi fiziki olarak mümkün hale getirebilecek yeni bir dizi parçanın özeti idi.

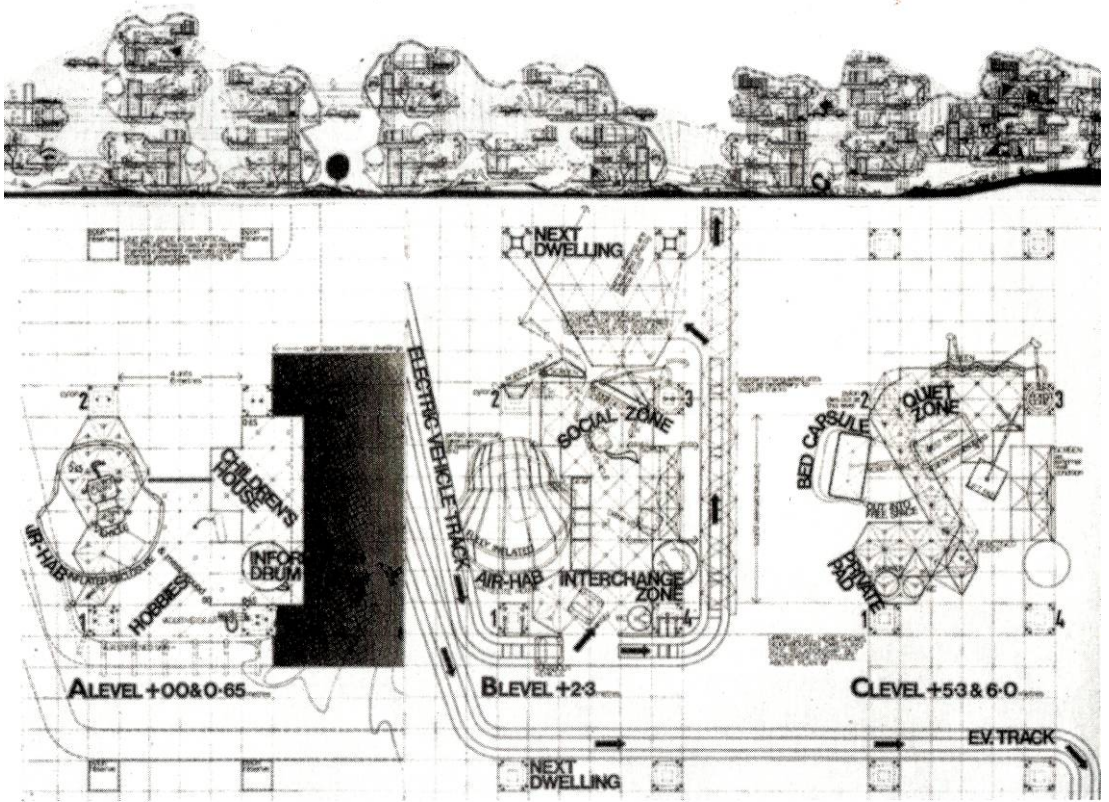
Kaçınılmaz bir şekilde, çizilen düzenek “seçime izin veren sistemlerin, organizasyonların ve teknik aparatların bir kümesi olmak zorundaydı”. [8] Seçim, sayısız alternatiften bir tanesine verilen bir yanıttır: Bu nedenle geçici sınırsız bir atmosfer yaratmak için de donanım parçalarının fiziki sınırlamalarını iyi bilmek gerekliydi. Kesin mimari formlar ve çevreye ilişkin tanımlı roller varken mimarinin bir şekilde çevreye adapte edilebildiğini dile getiren Archigramcılar şunu belirtmişlerdir:

[illegible]

86



Şekil 2.66 Peter Cook, Dennis Crompton ve Ron Herron, 'Control and Choice' Konut Denemesi, 1967. Paris Bienali'nde sergilenen Maket. [8]



Şekil 2.67 Archigram, 'Control and Choice', 1967. Konut mekanları arasındaki aşamaları gösterir. [8]

Archigram'ın bu noktada ortaya koyduğu diyagramların bu bağlamda okunması gerekmektedir. Onlar sadece karakteristik durumlardır, çizilebilen parçaların anlık donmuş görüntüleridir. (Şekil 2.64-68)

“Pek çoğumuz makinelerin gücünden ve onun insan sorumluluğunu devralacağından doğal olarak endişe etmekteyiz. İlk makine çağının aşına gulyabanisi; elektronik sistemlerin (ki onlar, makinaların bariz, sembolik ve neredeyse insansı varlıklarından daha fazla kontrol gücüne sahiptirler) görülmeyen potansiyellerine bağlılıkla daha da korkutucu hale gelmektedir. Özgürleştirici bir hayat için bu tarz şeylere bağlı kalmak paradokslarımızdan bir tanesidir. Sistemlerin ve makinelerin sömürülmesi problemi ve aynı zamanda ‘canayakın’, hatta ‘pasif’ cisimlerin sürekli olarak tanınması doğal olarak parçaların hibrid bir şekilde toparlanmasına sebep olmaktadır. “[8]

Projenin büyük bir kısmı hala yapı, mekanik ile ilgilidir ve tanımlı bir matematik sıralamaya sahiptir. Mevcut şehirleri veya kırsal kesimi entegre edebilecek bir sistemin ortaya atılması gerekliliğine inanmıştır Archigram üyeleri.[8]

Konutları, eğlence tesislerini, endüstri veya pratik olarak diğer bütün kentsel dolguları yerleştirmek için önerilen ağ burada $1^{1/2}$ metre karelik bir ızgara planının üzerine kurulmuştur. Gereken durumlarda bu $1^{1/2}$ metrelik (eşkenar) üçgenlerden oluşan bir sistemle karşılıklı etkileşim içinde olacaktır. Sistemin yapısal (veya bol miktarda üretilmesi gereken) parçalarının çoğunluğu bu ızgara plana referans vermektedir ve tüm organizasyon $1^{1/2}$ metrenin katları olarak planlanmıştır.(Şekil 2.68) Yatay ve dikey yapı için optimum pozisyonlar vardır ancak bunlar daha büyük veya daha küçük parçaların doldurulmasıyla (veya tamamen dışarıda bırakılmalarıyla) ‘ayarlanabilir’ (can be tuned)¹.

“...Doğal olarak konutlarda görebileceğimiz pek çok eşyanın yerleri için muhtemelen uygun yer bulunmuştur; insanların toplanma ya da mahremiyet gibi ihtiyaçlarını karşılamak için benzer yerleri seçmeleri aşikardır ancak pek çok mimari disiplinin sonucu olan komple ve sabit bir hiyerarşiye sebep olmaları da gerekli değildir. “[8]

Donanım, boyutuna, sürekliliğine ve pozisyon sabitliğine paralellik gösteren değişken bir skala (sliding scale) üzerinde mevcudiyetini sürdürür. En büyük, en kalıcı ve en belirleyiciden başlayarak şu şekilde sıralanabilir: ‘Pilon’lu bir yapı/organizasyon yolu. Elektrikli araç güzergahları. Tipik zemin/duvar/kiriş/temel

¹ Tune terimi daha ziyade bir makineyi ayarlamak, bir enstrümanı akort etmek, ya da radyo istasyonu seçmek için kullanılır. Yapının ayarlanması için bu terimin kullanılması harici bir mimari dil ortaya çıkarmıştır; ki bu durum Archigram için şaşırtıcı değildir.

takımı ($1^{1/2}$ metrelik birimlerden oluşan). Elektrik, basınçlı hava, su, elektronik devre, ses sistemi, data ve benzeri ihtiyaçların karşılandığı $1^{1/2}$ metrelik merkezi servis noktaları. 'Robotize' elemanlar¹. Uydular.



Şekil 2.70 Ron Herron, 'Tuned Suburb', 1968. [18]

¹ Bunlar 'Living 1990' robotlarının geliştirilmiş versiyonlarıdır. Artık bu robotlar daha az insansıdır; donanım etrafında kristalleşen araçlardır. Daha iyi hizmet sunabilmesi için az veya çok bağlantılar takılmış bir hi-fi cihazına benzedikleri düşünülebilir. Her birinde küçük çapta bir plug-in sistemi vardır. Bu robotize elementler projeksiyon, televizyon, ışık ve renk gibi geçici atmosferik ekranlar içerirler. Yiyecek ve içecek tepsipleri de robotize edilmiştir.

2.3.8 Instant City (Anlık Şehir) (1968-1971)

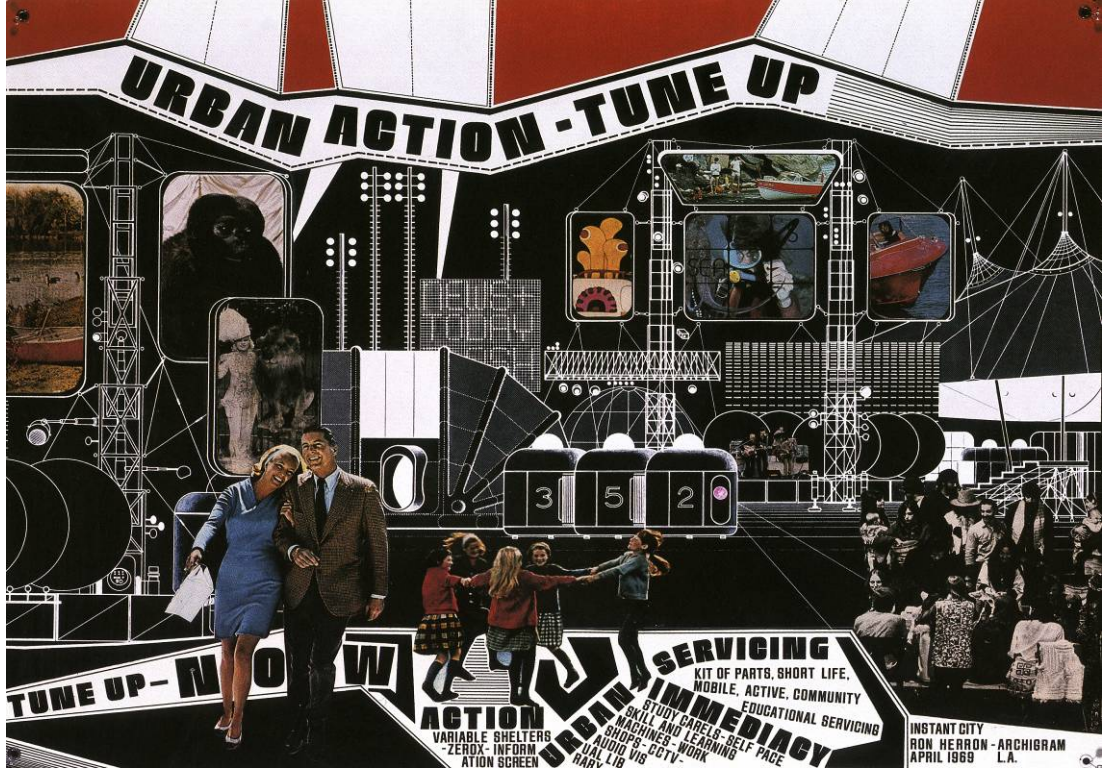
Pek çok medeni ülkede küçük şehirlerin ve kasabaların hala ağır hareket ettiğini dile getiren Archigramcılar; bunun orada yaşayanları etkilediğini ve metropollere (New York, Londra, Paris gibi) karşı ulaşamamışlıktan kaynaklanan bir tepki gösterdiklerinden bahsederler. Kültürel bağlantılar ve televizyonun dünya üzerindeki etkisi ve kaçınılmaz olarak global köy gibi konularda çok şey konuşulsa da bu durumu değiştirmemektedirler. Bunun yanı sıra metropollerin fiziksel doğasına karşı da bir reaksiyon olduğunu söyleyen grup üyeleri bu paradoksu şöyle tanımlamaktadır: "...keşke onun keyfine varabilseydik ancak aynı zamanda olduğumuz yerde kalabilseydik."[57]

Instant City¹ projesi buna 'seyahat eden metropol' fikriyle yanıt veriyor. Küçük bir kente, oranın halkına gelen bir paket: Yerel merkeze geçici olarak yanan bu paketle topluma metropolitan dinamiklerinin tattırılması hedeflenmiştir - bu arada halk bir yandan da şokun etkilerini üzerinden atıyor, bu katalizörü ulusal bir bağlantının ilk aşaması olarak kullanıyor. Bir bilgi-eğitim-eğlence ağı, bir 'play-and-know yourself'[57] hizmeti.

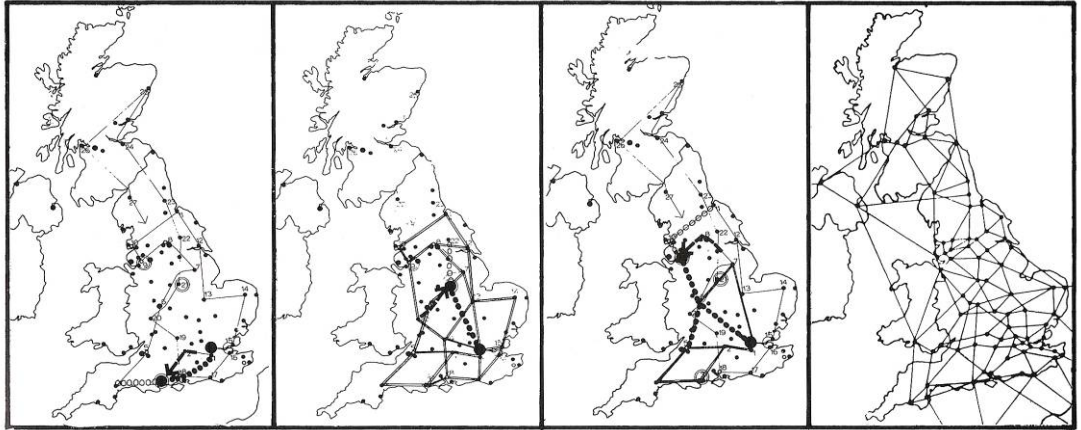
İngiltere'de de dışarıda bırakılma hissinin bir çok kenti ve yerel insanları etkilediğinden bahseden Archigramcılar gün içerisinde eğlenceyle geçen zamanın önem kazandığı bir döneme yaklaşıldığını söylemişlerdir.[57] Televizyonun ve kaliteli eğitimin etkisiyle insanlar bir şeyler yapabileceklerini (ya da bilebileceklerini) fark etmişlerdir. Özgürce kendilerini ifade edebilirler veya serbest bir şekilde eğlenebilirler. Bunun sonucu olarak televizyon, kulüpler veya birahaneler toplum için yeterli olmamaya başlamıştır.

1964 yılında ortaya atılan Plug-in City, bir dizi görünüşte bağlantısız kavramdan ve küçük projeden meydana getirilmiştir. Archigram'ın Hornsey Light-Sound Atölyesiyle ve bazı sergilerde (dinleyici katılımıyla ve görsel-işitsel sistemlerin kontrolüyle) yaptığı çalışmalar, önceki kentsel kurgudan çok farklı, yepyeni bir anlayışın; 'Instant City' projesinin doğmasına neden olmuştur.[57] Archigram üyeleri projeden ziyade bir program sunmaktadır esasında.

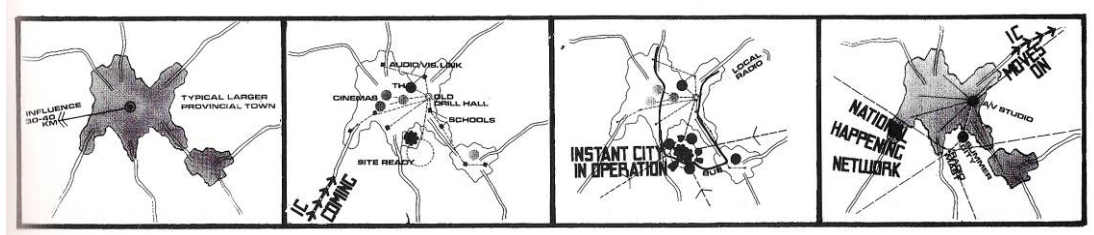
¹ Instant City Programı ve ona eşlik eden araştırmalar Şikago'daki 'Graham Foundation for Advanced Studies in the Arts' tarafından verilen bir ödül sayesinde gerçekleştirilebilmiştir.[8]



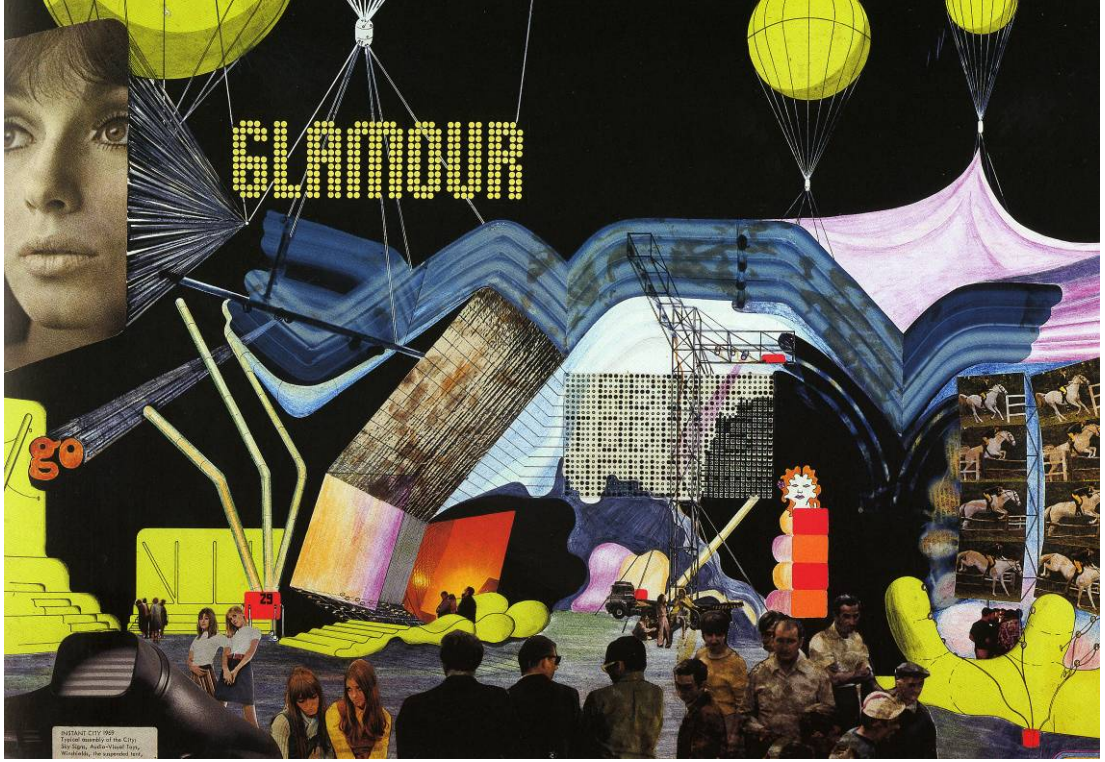
Şekil 2.72 Ron Herron, 'Instant City: Urban Action Tune Up', 1969. [18]



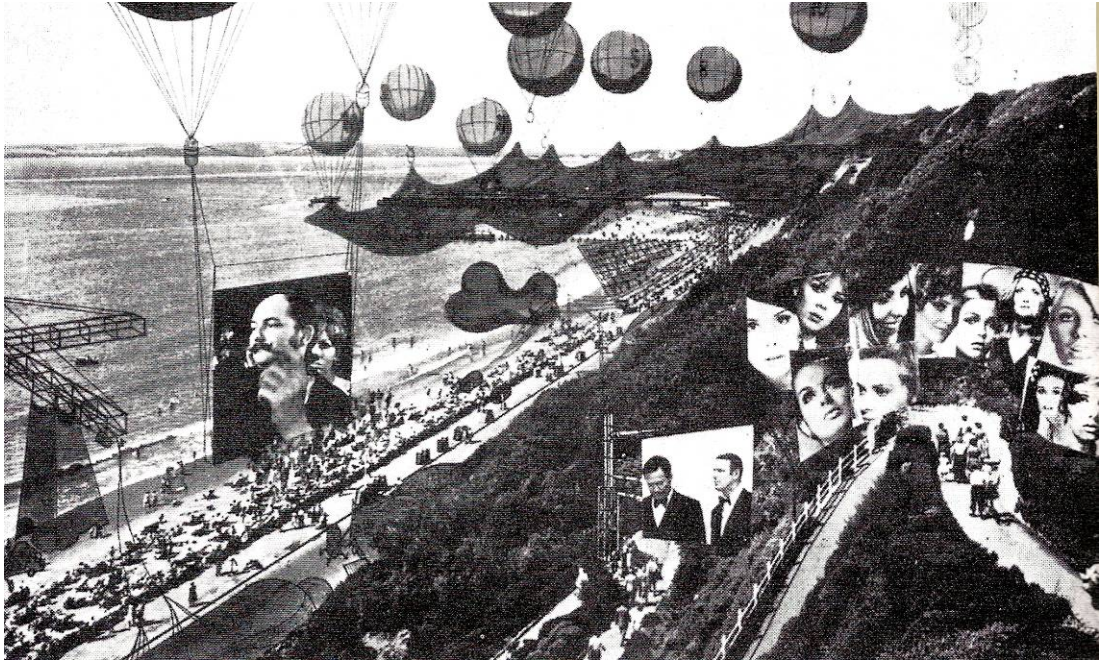
Şekil 2.73 Archigram, 'Instant City' nin İngiltere'de yayılışına gösteren bir diyagram, 1969. [8]



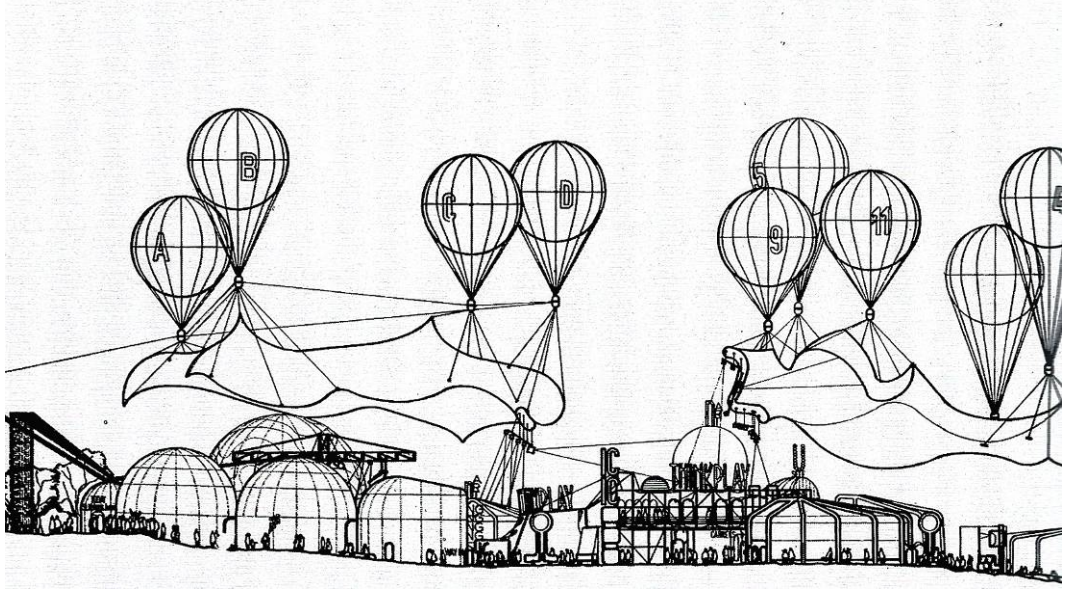
Şekil 2.74 Archigram, 'Instant City' (1) öncesinde şehir, (2) hazırlık aşaması, (3) katalizör hali, (4) sonrasında, 1969. [8]



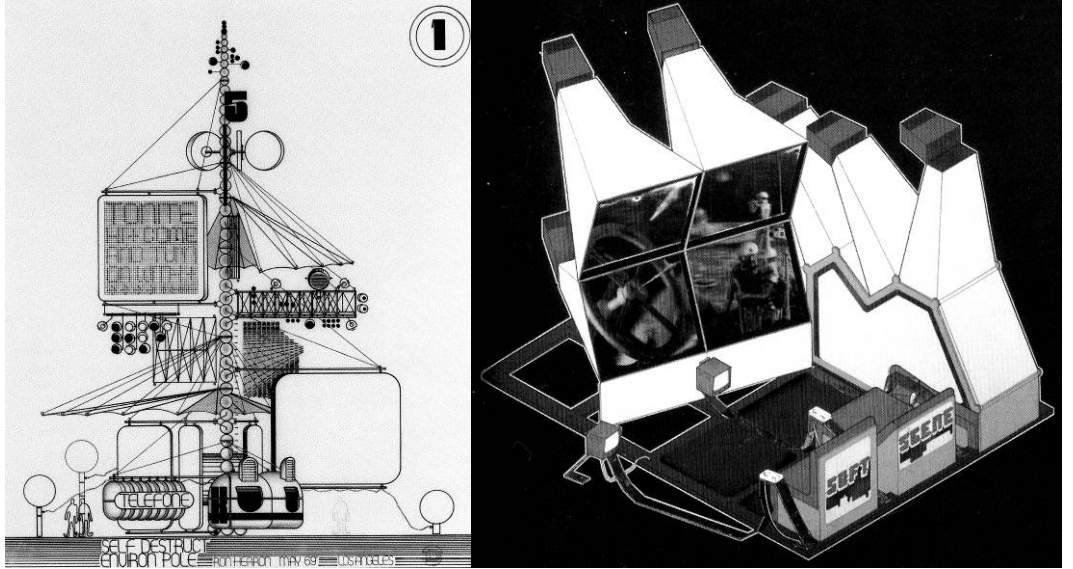
Şekil 2.75 Peter Cook, 'Instant City': gece görünüşü, 1968. [18]



Şekil 2.76 Peter Cook, 'Instant City' Bournemouth, 1969. [8]



Şekil 2.77 Peter Cook, 'Instant City', 1969. [8]



Şekil 2.78 (a) Ron Herron, 'Instant City': Self-destruct Environ-Pole, 1969. [8] (b) Peter Cook ve Dennis Crompton, 'Soft Scene Monitor', Oslo, 1968. [7]

Instant City hem kolektif hem de zorlayıcıdır: tanıma göre mükemmel bileşenler seti yoktur. İki yıllık bir süre zarfında yapılan teknik resimlerde genellikle diğer eserlerden alıntılar vardır. Örneğin 'görsel-işitsel müzik kutusu'nun atası olarak 'Oslo Soft Scene Monitor' (Şekil 2.77 (b)) karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir makine ile insan, kendi çevresini şekillendirmektedir adeta. Katılımcı, tamamen açık-uçlu yaratıcı bir oyun oynamaktadır.

"(Pek çok servisin bir cihazda toplandığı uyumlu bir makinenin sembolü) Robot fikrimizle; çevrenin yalnızca parçaların bir araya gelmesiyle şekillenmediği, bunun yanında beklentilerden kaynaklanan

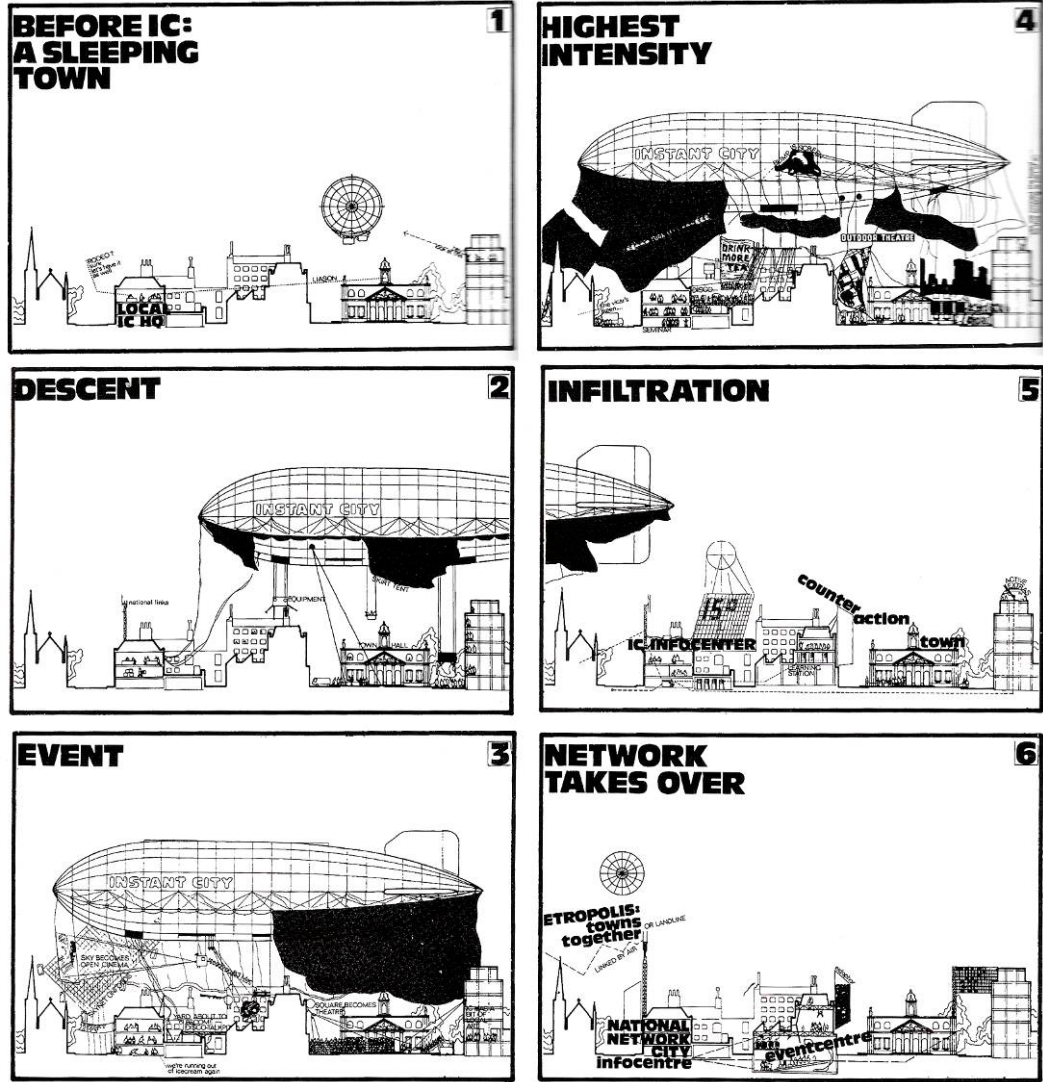
sonsuz değişkenler tarafından şekillendiği düşüncesiyle yeniden oynamaya başladık. Bu nedenle Robotlar 'Instant City'de birkaç düzende tekrar görölürler.”[57]

Instant City program'ın işleyişine baktığımızda mevcut bir takım bileşenlerden oluştuğunu görürüz: Bu olası bileşenler görsel-işitsel görüntüleme sistemleri, projeksiyonlar, televizyonlar, hareketli üniteler, pnömatik ve hafif yapılar, eğlence gereçleri, sergi birimleri, seyyar kuleler ve elektrik ışıklarıdır. Tüm bu bileşenler ilk aşamada 20 araçtan oluşan konvoylarla taşınmaktadır (daha sonraları Archigramcılar çok yönlü olmalarından dolayı hava taşıtlarını tercih edeceklerdir).

“Bu proje, 'donanım' (veya bina ve yer tasarımı) ile 'yazılım' (veya bilgi ve çevrenin programlanmasının etkisi) arasında teorik bir alan yaratmaktadır” diyen Archigram üyeleri eğlence ve öğrenme kavramalarını birleştiren 'Instant City' programı aynı zamanda toplumların genel durumları ve mevcutta kullanılan kamu hizmetleri (kulüpler, yerel radyo, üniversiteler vs) hakkında bilgi toplamayı içermektedir. Böylece 'Instant City' paketi “yabancı olmak yerine tamamlayıcı olacaktır.”[57]

Instant City projesinin en önemli özelliklerinden biri de uygulanabilir bir proje olmasıdır çünkü her aşamada mevcut teknikler kullanılmaktadır ve uygulamalar gerçek durumlara dayandırılmaktadır.[57] Operasyonların tipik bir sıralaması (kamyonla taşınan versiyon) şu şekildedir:

(1) 'City'nin parçaları merkezde kamyonlara ve treylerlere yüklenir. (2) Bir dizi 'çadır' ünitesi varacakları yere uçaklarla çekilen balonlarla havada yüzdürölür. (3) 'City'nin ziyaretinden önce, kadastro mühendisleri ve elektrikçiler gibi bir takım uzmandan oluşan bir ekip seçilen kasabadaki kullanım dışı bir binayı toplama, bilgi ve yayın istasyonuna çevirir. Bölgedeki okullara ve bir veya daha fazla büyük şehre telefon bağlantısı çekilir. (4) 'City' gelir. Yere ve yerel karakteristiklere uygun olarak monte edilir. Bütün bileşenlerin kullanılması zaruri değildir. Bölgedeki binalara ve sokaklara sızabilir, parçalanabilir. (5) Etkinlikler, gösteriler ve eğitim programları kısmen yerel toplum kısmen de 'City' teşkilatı tarafından sağlanır. İlave olarak, yerel bileşenler azami şekilde kullanılır: yiyecek, festival, pazar, dernek, treyler, satıcılar, sergiler ve personel. Instant City etkinliği, kasabada ayrı ayrı yapılan diğer etkinlikleri de bir araya getirilmesine sebep olabilir. (6) Çadır. Şişirilebilir rüzgar siperleri ve diğer barınaklar dikilir. 'City'nin pek çok ünitesinin kendisine ait mahfazaları vardır. (7) 'City' sınırlı bir süre kalır. (8) Daha sonra bir sonraki yerine taşınır. (9) Birkaç yer ziyaret edildikten sonra yerel yayın istasyonları birbirine bağlanır. (10) Sonuçta, bu fiziki ve elektronik, algısal ve programatik etkinliklerin birleştirilmesiyle ve yerel sergi merkezlerinin kurulmasıyla bir 'City' iletişimi mevcut olabilir. Ulusal ağın metropolü. (11) Neredeyse kesin bir şekilde, seyahat eden bileşenler zaman geçtikçe değişim gösterecektir. İki ila üç yıl sonra proje aşamalarının bitmesi ve ağın devir almasına imkan sağlaması muhtemeldir.[57]



Şekil 2.79 Peter Cook, 'Instant City' zeplininin tipik bir İngiliz kenti üzerindeki etkisi, 1970. [8]

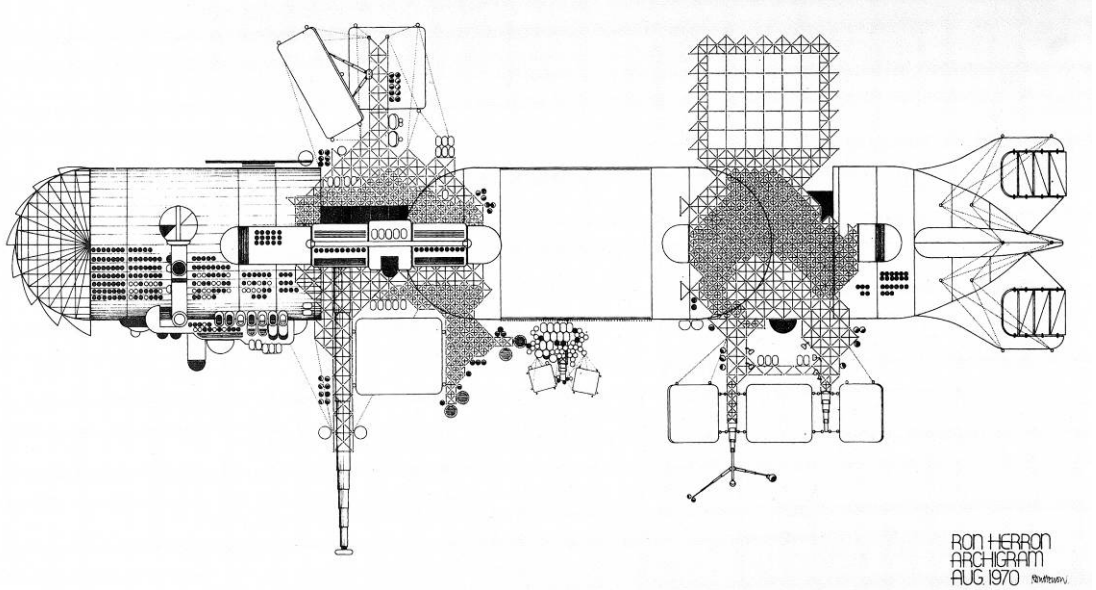
'Instant City'nin kentler üzerindeki etkileri ise projenin sonraki aşamalarında daha net gözükmemektedir. Özellikle 1970 yılında Peter Cook'un tarafından yapılan 'Instant City' zeplininin tipik İngiliz kenti üzerindeki etkisini gösteren bir dizi çizim oldukça etkileyicidir (Şekil 2.78).

"Devasa, güzel ve davetkar bu obje ile abartılı sözlere tekrar geri mi dönüyoruz? Keşif balonu, zeplin, güzellik, felaket ve tarih. Bir taraftan Monte Carlo'da tamamen görülmemiş yer altında bir bina tasarlıyorduk diğer taraftan havada savrulan 'will-o-the-wisp'¹ ile flört ediyorduk. Etrafta karıncalar gibi koşuşturan bir dizi kamyon olarak Instant City pratik ve hızlı görülebilir ancak Instant City'nin birden

¹ The Will o' the Wisp bazen geceleri gözükür (havada ama yere yakın duran) mistik olduğuna inanılan ışıklara verilen genel bir isimdir. Latince (ignis fatuus) aptal ateşi demektir. İngiltere, İrlanda ve İskoçya'da karşımıza çıkan bu efsane, bölgesel olarak farklılıklar gösterebilir.

bire ortaya çıkması, 'Etkinlik' aşamasından sonra eteklerini toplayıp ortadan kaybolması fikrinin güzelliğinden kaçamıyorduk. Aslında (zepline) duyduğumuz bu ilgi kendiliğinden oluştu, diğer amacımız ise herhangi bir bölgeyle mümkün olduğu kadar etkin bir şekilde birleşmekti. Archigram için zeplin bir cihazdır; gökten inen devasa bir yardım paketidir (a giant skyhook)."[8]

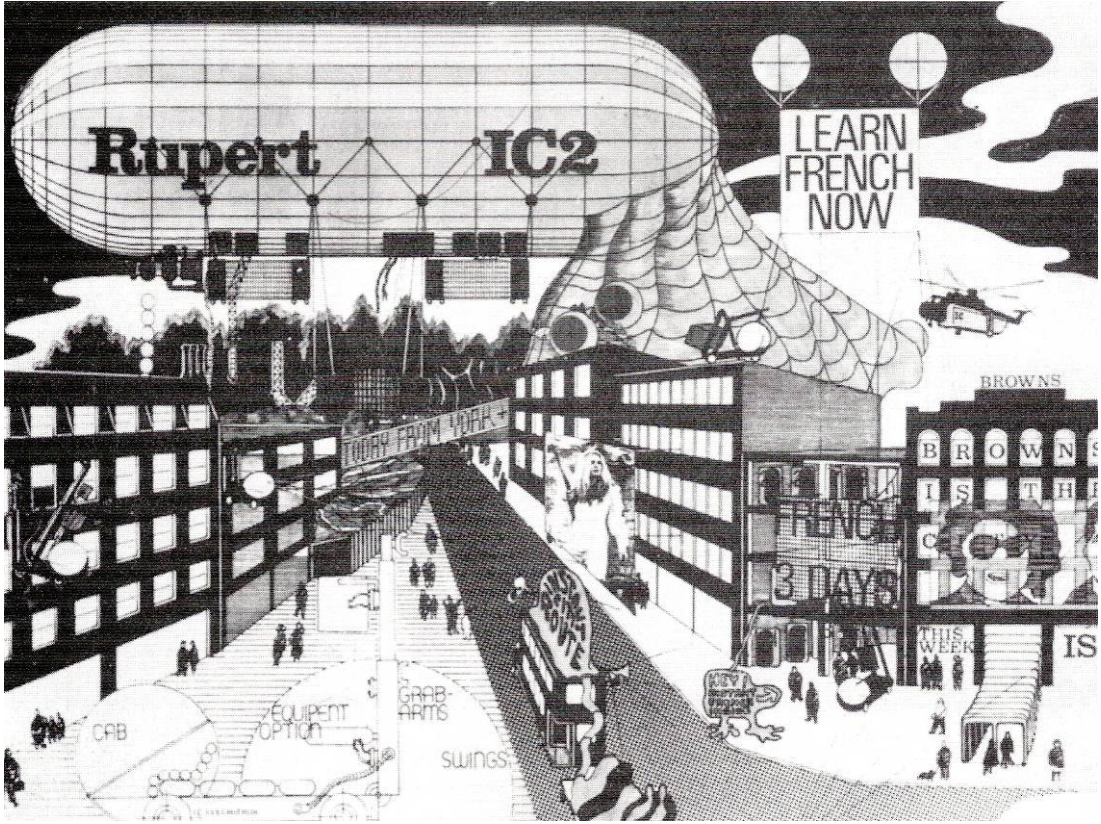
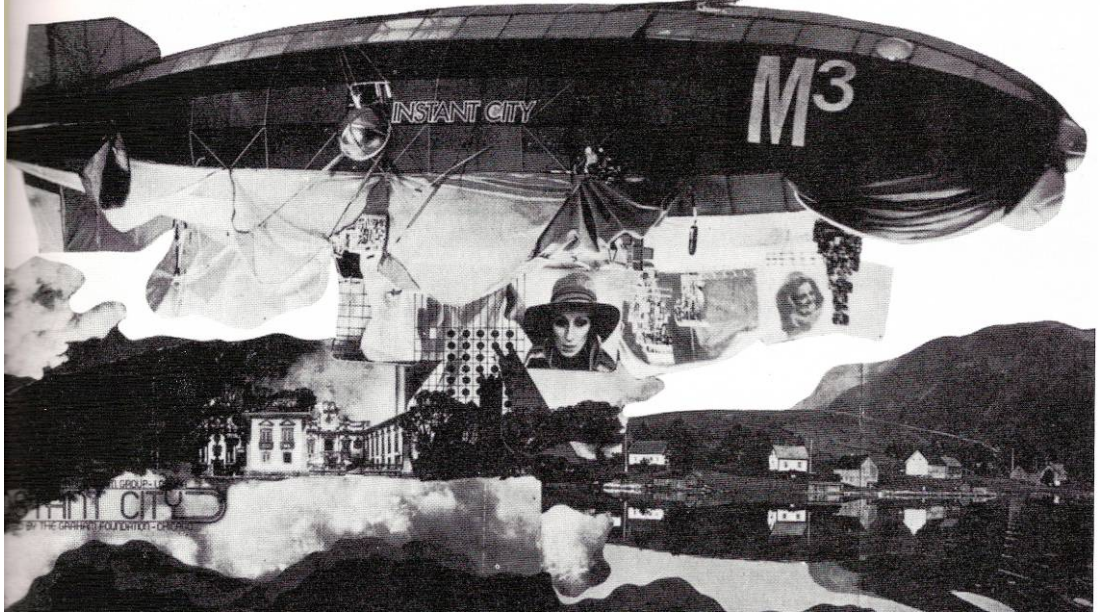
Archigramcılar işleyiş açısından iki farklı zeplin fikrini ortaya sürmüşlerdir: İlki gövdesinde malzemeleri taşıyan ve istendiği zaman açılan basit bir zeplindi. Bir diğeri ise özelleşmiş, uçabilen bir megastrüktürdür (Şekil 2.79): Ron Herron zeplinin parçalanabileceğini ve görsel/işitsel bileşenlerin gökyüzüne dağılabileceğini öne sürmektedir.[8] Bunun üzerine Archigramcılar daha basit bir model inşa ettiler, bu model bölgenin üzerinde muhtelif şekillerde durabiliyordu (Şekil 2.80). Bu, küçük kasaba transformasyonu senaryosuyla birlikte okunan daha basit bir zeplindi. 'Rupert' (Şekil 2.81) adındaki bu zeplinin bulunduğu teknik resimde Instant City'deki önemli bir değişim ilk olarak ifade edilmiştir: "nüfuz etme yoluyla değişim için artan bir his."[8] 'Instant City' bölgedeki çeşitli yapıları, yaya kaldırımını kullanarak kentin içine sokulur.



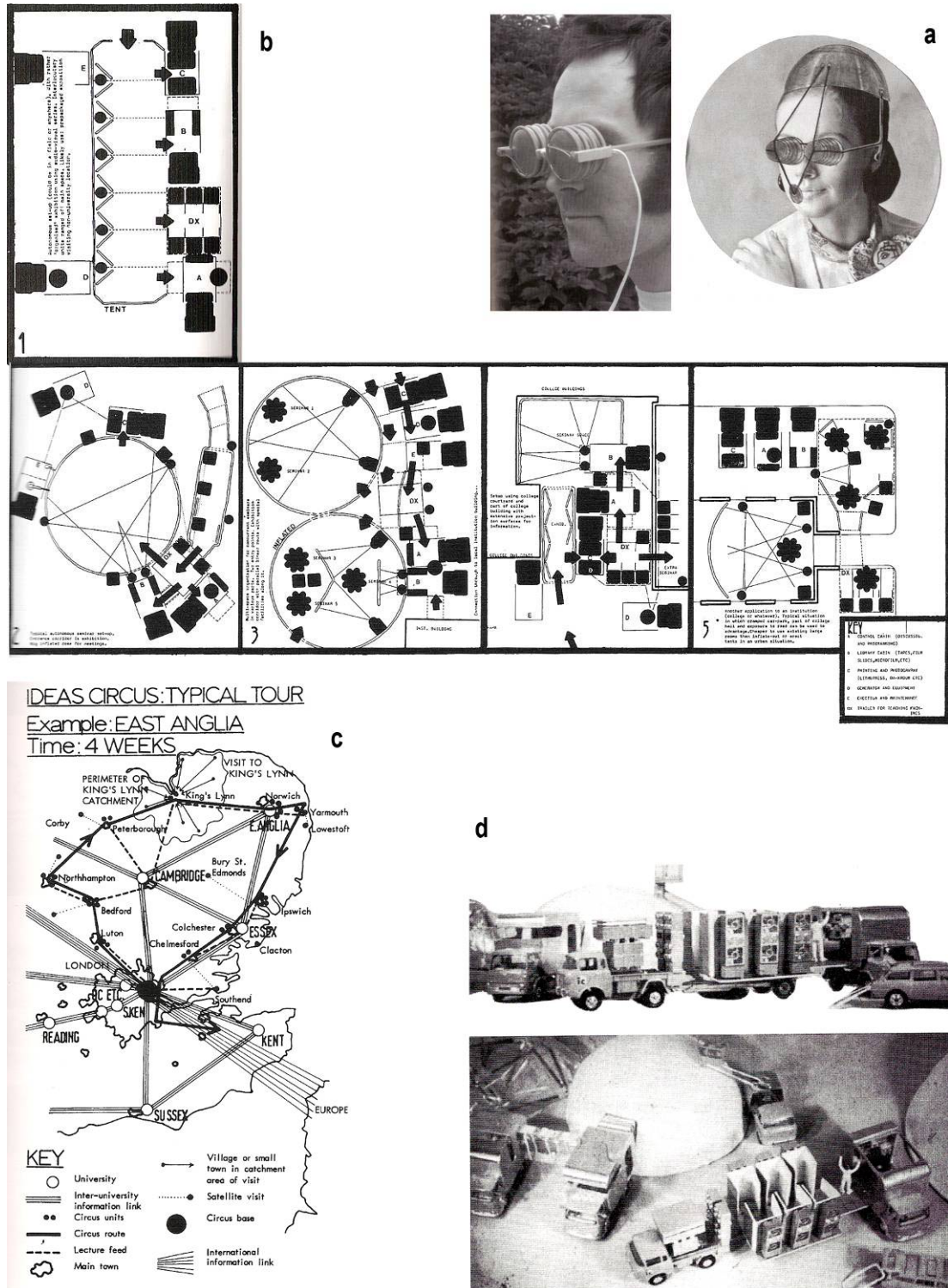
Şekil 2.80 Ron Herron, 'Instant City' Zeplin, 1970. [18]

Bu bağlamda başka bir proje daha ortaya çıkmıştır: **Ideas Circus** (Fikir Sirki) (1969). (Şekil 2.82) Instant City programına benzer bir şekilde üniversiteler ve fuarlardaki fikirlerin taşınması, yayılması planlanmaktadır. Seminer, konferans, fuar veya sergi kurmak için gerekli bütün ekipmanı içeren beş veya altı araçlık standart bir paket. Circus mevcut bir binaya takılabilir ya da tamamen otonom olabilir (gerekirse arazide de kurulabilir). Burada amaç belli başlı merkezler arasında dolaşmak, yerel üniversitelerle bağlantı kurmak, laboratuvar deneylerinin dökümantasyonlarını toplamaktır.[8] Circus, temel film ve slayt malzemeleriyle programlanacaktır. Geri

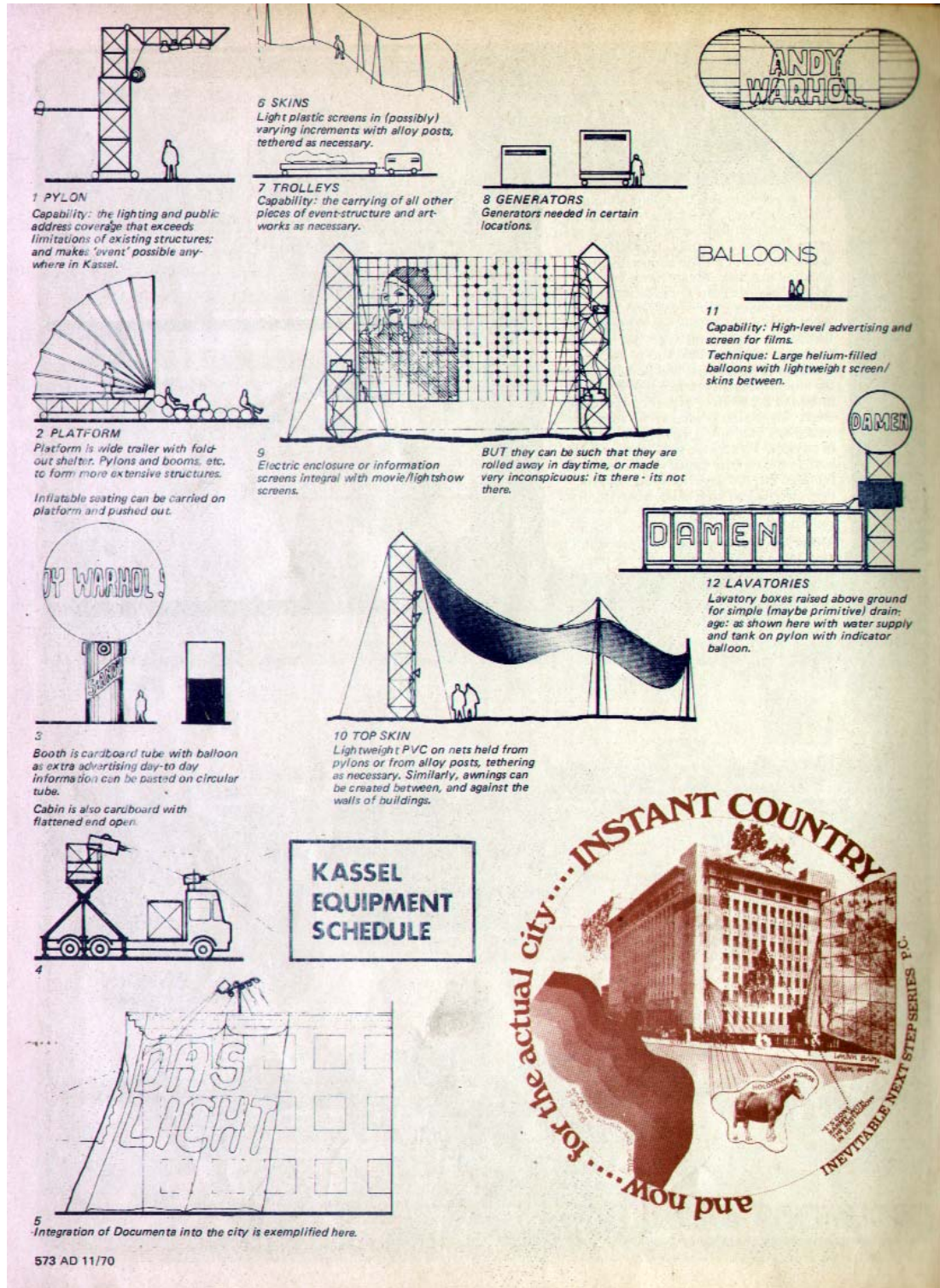
besleme olanağı çok önemlidir: seminerlerin, dökümanların, filmlerin, vs. kelimesi kelimesine dökümentasyonu basılacak ve geride bırakılacaktır. Archigram için önemli olan üniversiteler arası ulusal bir bilgi ağının teşvik edilmesiydi. Ideas Circus geçici bir araç olarak önerilmiştir; gerçekten işleyen bir bilgi ağı kuruluncaya kadar.[8]



Şekil 2.81-2.82 Peter Cook, 'Instant City' Zeplin, 1970. [8]



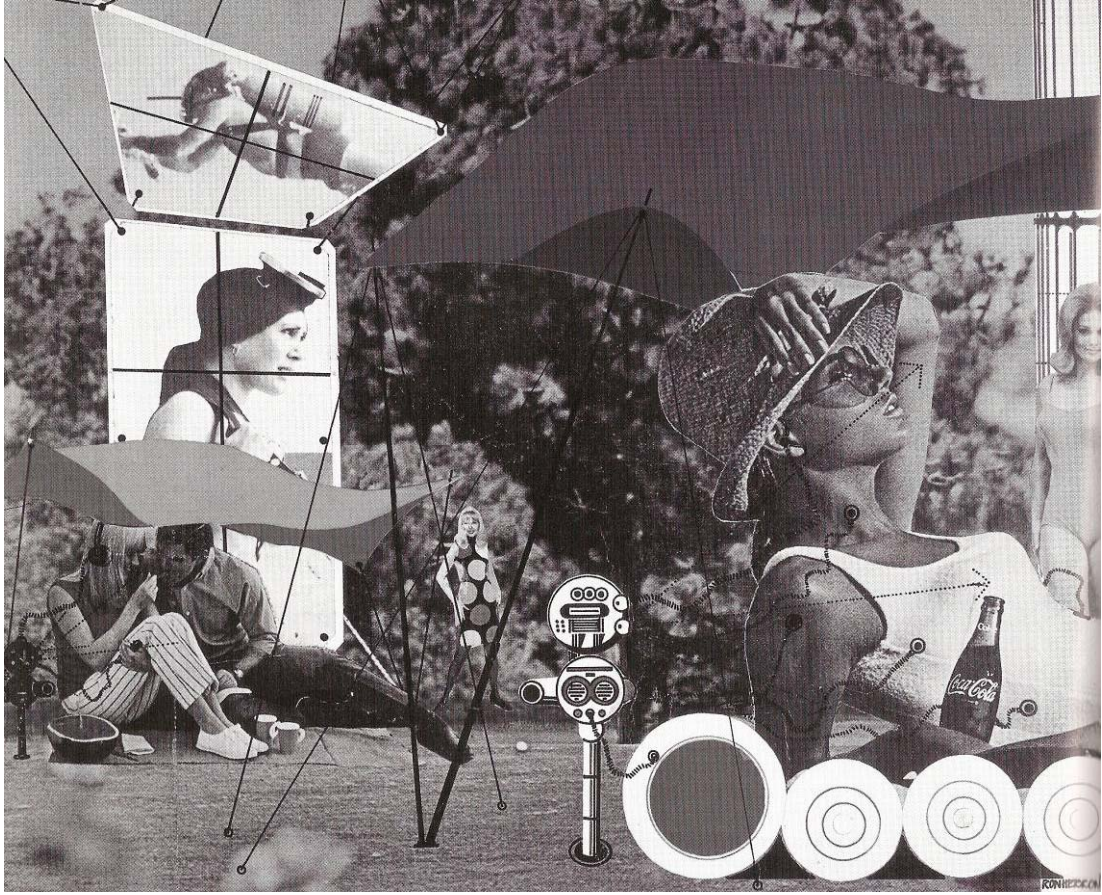
Şekil 2.83 (a) Peter Cook, 'Info Gonks' eğitim televizyonu gözlüğü ve kulaklığı, 1970. (b) Anon., 'Ideas Circus' alternatif yerler için plan şemaları, 1969. (c) Anon., 'Instant City' East Anglia Tour, 1969. (d) Anon., 'Ideas Circus' maketi, 1969. [8]



Şekil 2.84 Archigram, 'Instant City' ve Kassel Documenta sergisinin planlanması, 1969. [57]

2.3.9 Features: Monte Carlo (Monte Carlo Eğlence Merkezi) (1970)

Monte Carlo'da yapılması planlanan eğlence binası için açılan yarışmaya davetli katılan Archigram yarışmayı kazanmıştır. 'Features'¹: Monte Carlo' (Şekil 2.84-88) adını verdikleri önerileri çeşitli eğlence etkinliklerinin gerçekleştiği çok yönlü bir mekandı. Archigram'ın projesi, plajın hemen yanında hizmet verecek, plaj atmosferini tamamlayan, yeni bir park önerisini içermektedir. David Greene'in 1968 yılında ortaya koyduğu Rokplug/Logplug fikri (Şekil 2.89) burada da kullanılmıştır, yeşilin içinden 6 metrede bir sortiler çıkmaktadır:



Şekil 2.85 Archigram Architects (Ron Herron'un montajı), 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1969. Yüzeyden çıkan 'enviro-plug'lar gözükmemektedir. [7]

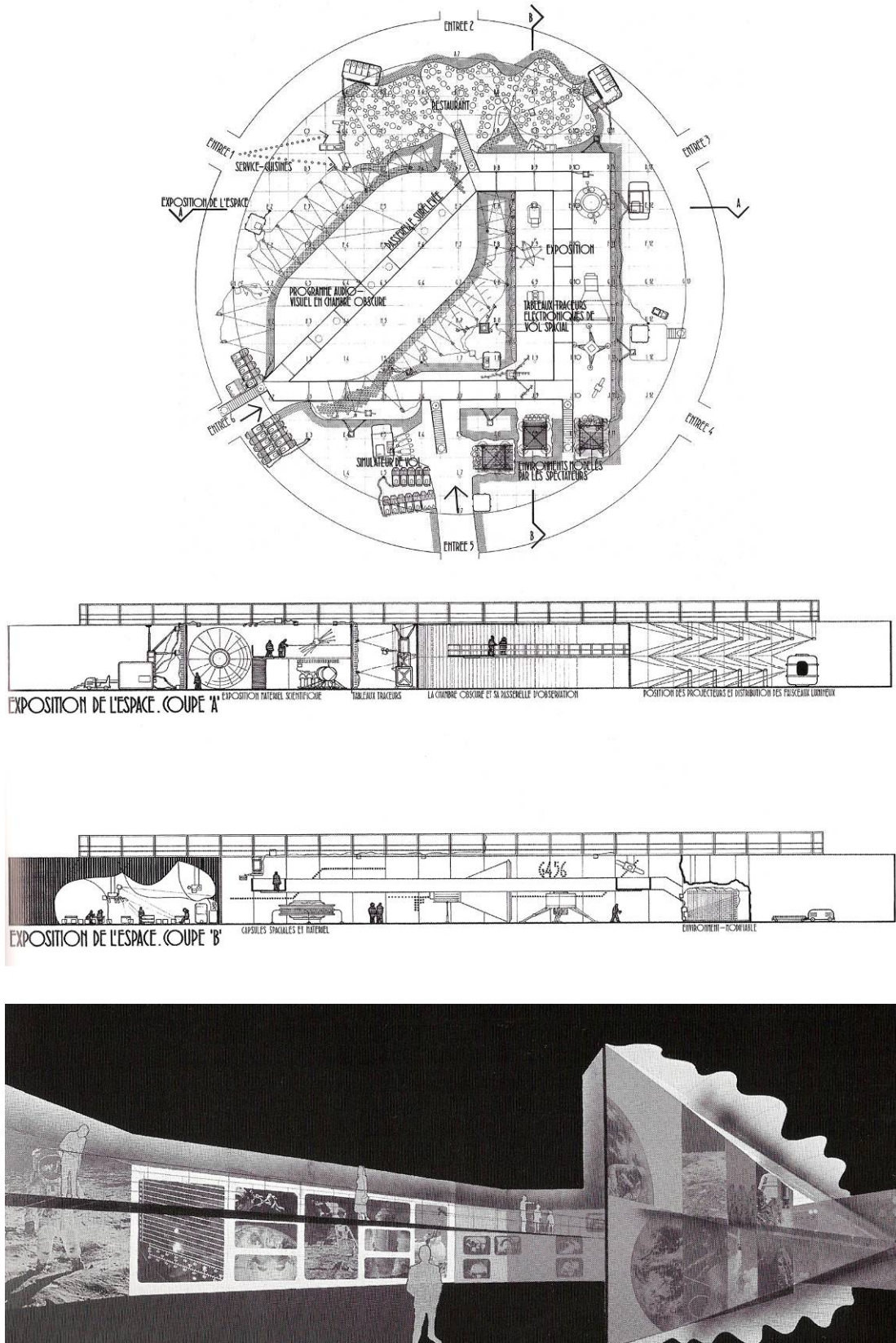
¹ 'Feature' burada metafor olarak kullanılmıştır. Burada kullanılan 'feature' arkeolojide karşımıza çıkan bir terimdir. Çeşitli insan etkinliklerinin ardından doğada bulunan sabit kalıntılar için kullanılmaktadır. Örneğin eski zamanlarda cenaze törenleri ya da resmi geçitler için yapılan yolları gösterebiliriz. Burada kalıntı olarak kullanacağız ama bu kalıntıların esasında gerçekleşen bir olayın kanıtı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Esasında Monte Carlo projesinin temelinde de bu fikir yatmaktadır: Projeyi oluşturan çeşitli eğlence etkinlikleridir. Onun dışında kalan, etkinliğin gerçekleştiği, onun izlerinin kaldığı alan ise bir 'kalıntılar-alanı' yani 'features-space'dir.

“Peki ya kiralayıp kullanabileceğiniz bir telefon-şemsiye-hava yatağı-vantilatör-TV cihazına ne dersiniz? İçkilerinizi sipariş edin ve rahat olun. Bu kez rok veya log’a ihtiyacınız yok. Yerde, golf deliği gibi düzgün bir delik yeterli. (Şekil 2.84) Peki ya heyecan uyandıran kalıntılar (features)? Olaylar? Onlar içerideler.”[60]

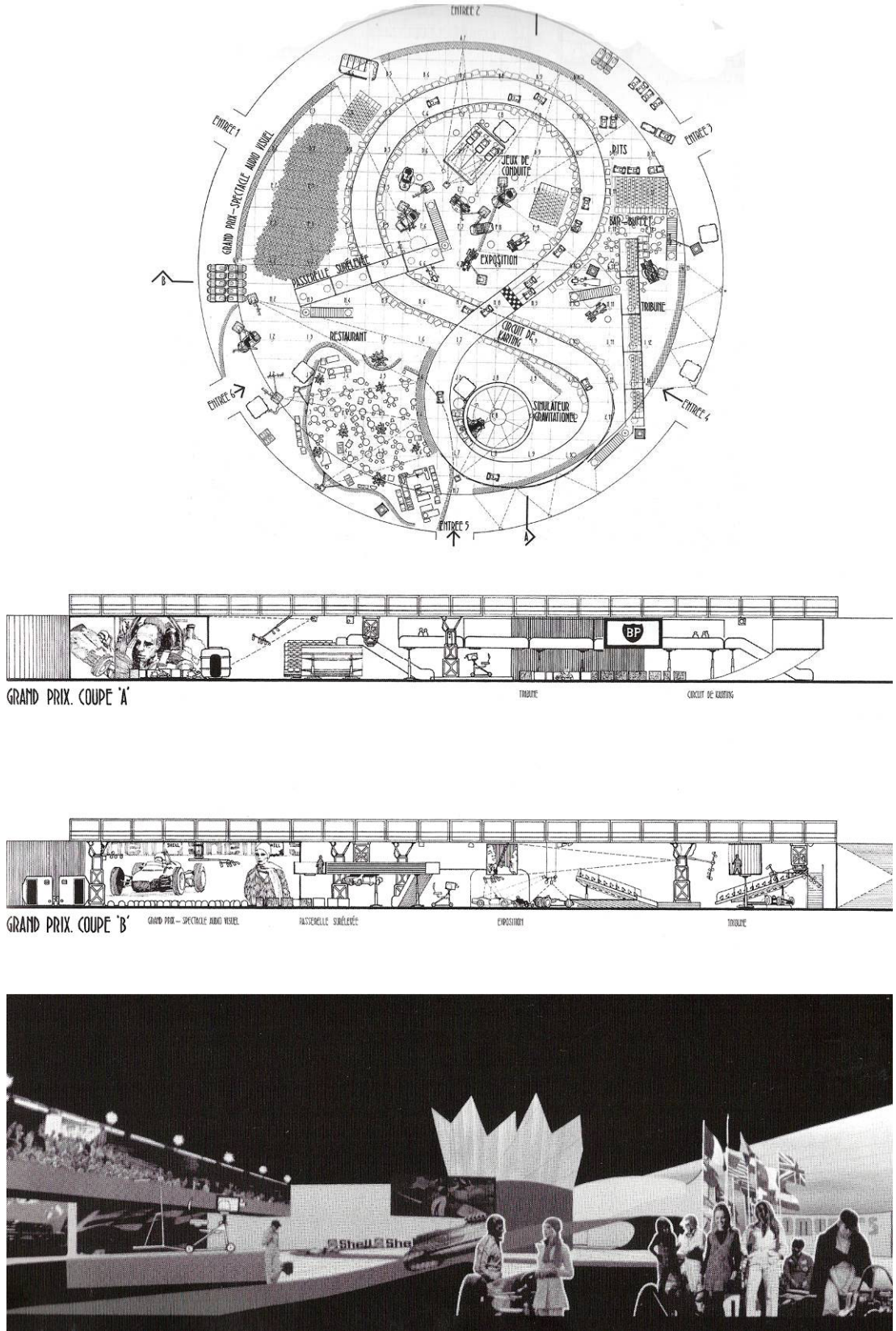
İç mekan ise etkinliklerle şekillenmektedir. Kabuktan ziyade olayın kendisinden yapılmış bir mimari. “O zaman neden kabuktan vazgeçmeyelim?”[60] Kalıntılar-alanı (Features-space), toprağa gömülmüştür. Altı tane giriş vardır. Her gösteri kendi ortamını, kendi organizasyonunu ve kendi döngü dokusunu oluşturur. İçerideki alanda da bir optimizasyon vardır: Yerde prizler vardır ve yine 6 metrelik aralıklarla ayrılmışlardır. Tavan, raylarla yine benzer şekilde döşenmiştir. Kabuk neredeyse hiç gözükmemektedir. Mekanın tamamı canlı bir televizyon stüdyosu gibi olduğu için mekanın tamamen algılanması imkansızdır. Instant City, bir mekan. Mekanı içinde gerçekleşen olayları birbirinden ayıran çizgiler yoktur: olaya dair birleşenler sınırları oluşturur. Performans mekanları ile olayların gösterildiği yerler projeksiyonlarla (ya da başka ortam gereçleriyle) birbirinden ayrılırlar.



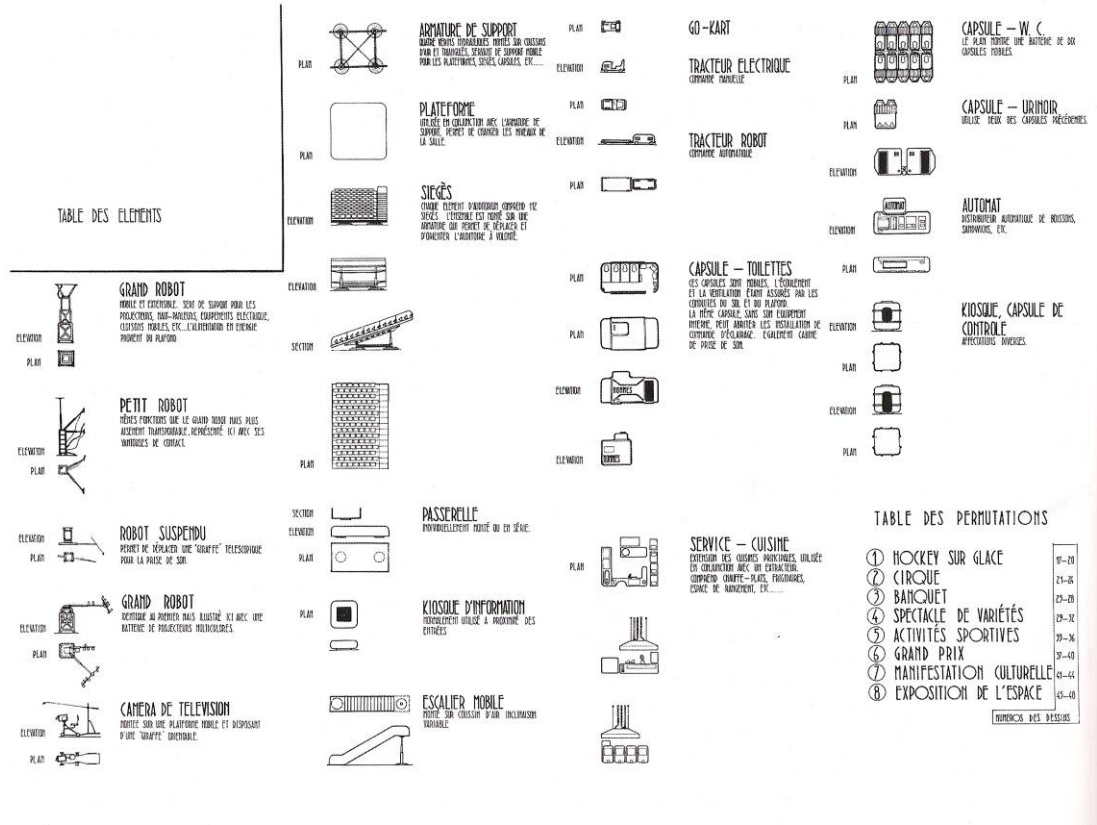
Şekil 2.86 Archigram Architects, 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1970. [57]



Şekil 2.87 Archigram Architects, 'Monte Carlo Eglise Merkezi', 1970. Sergi alanı plan, kesit ve montaj[7]



Şekil 2.88 Archigram Architects, 'Monte Carlo Eğlence Merkezi', 1970. Karting alanı plan, kesit ve montaj[7]



Şekil 2.89 Archigram Architects, 'Monte Carlo Eglence Merkezi', 1970. Bileşenlerin indeksi, plan ve görünüş[7]

2.3.10 Rokplug ve Logplug (1968)

Zamandan ve mekandan bağımsız olarak yaratılmış bir servis açısından bahseden Archigram üyeleri, enerji ve iletişimin mimarlık için yeterli olduğunu, bunların olduğu yerde mimari çevrenin kendiliğinden oluşacağını savunmuşlardır. Bu düşünceden yola çıkan -doğada yerleştirilmiş çıktı noktaları- Rok-Plug ve Log-Plug (şekil 2.89) projeleri bugün içinde yaşadığımız iletişim tabanlı internet ortamının habercisi gibidirler.[78]

David Greene'nin 1968 yılında ortaya koyduğu Rokplug ve Logplug projesi, otonom olmayan (ya da kısmen otonom olan) birimlerle doğanın içinde ihtiyaçlarını karşılamak isteyenlere yönelik yeni bir kittir. Mobil yaşam destek sistemleri için ana sorunun enerji kaynağı olduğunu dile getiren Greene, kısa vadeli enerjinin akülerle ya da gaz tüpleriyle sağlanabileceğini ancak molacılar için ana gücün bir yerden alınması gerektiğini söylemiştir.[57] İşte burada Rokplug ve Logplug devreye girmektedir.

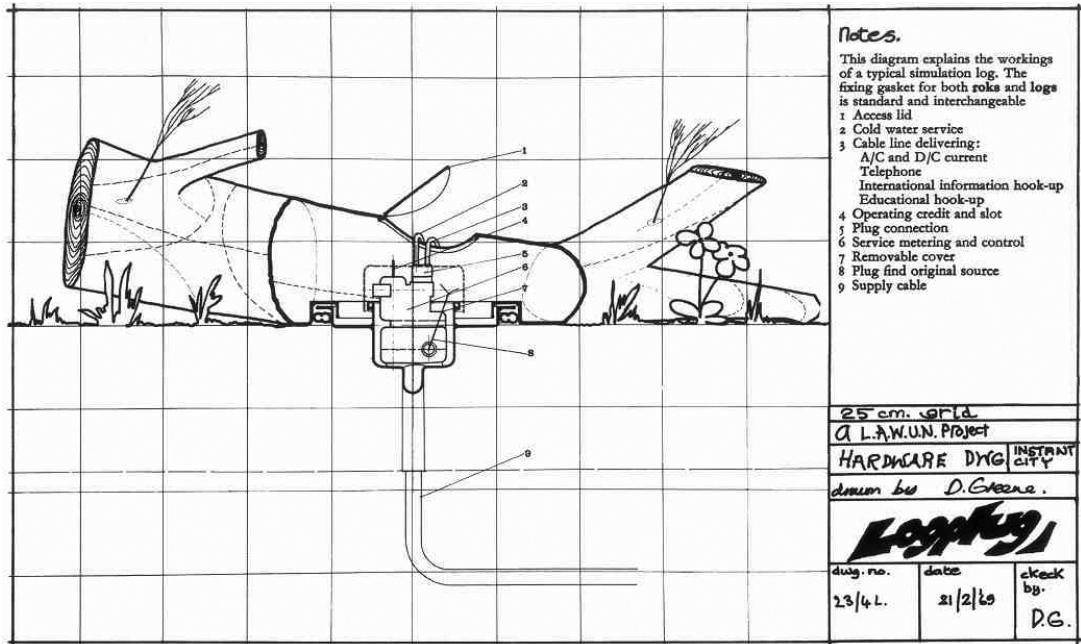
Bu çıkışları doğanın kendi ürünlerinden ayırt etmek zor olduğundan her biri bir mil yarıçaplı bir alan içinde sinyal göndermektedirler. Bu sinyaller mobil ünitelere

yerleştirilecek bir cihaz vasıtasıyla izlenebilmektedir. Rokplug ve Logplug yerleri “hard routing”¹ sistemleri üzerinde gösterilir.

Doğada Rokplug ve Logplug’lar görünmezler, ancak açık havadaki bu çıkış noktaları Greene’e göre mobil yaşam için yeni bir alternatif olacaktır.[57] Öyle ki bu birimler binalarla sınırlandırılmamış iş yerleri, okullar, üniversiteler, kütüphaneler, tiyatrolar haline gelecek arzu edildikleri zaman kurulacak, istenildiğinde kaldırılacaklardır. Greene şöyle demektedir: “Dünyanın yapraklarla kaplı boşluklarında, çöllerde ve çiçekli çayırlarda tüm bir Londra veya New York’u kurmak mümkün olacaktır.”[57]

düşünmeyi severim
(hemen şimdi lütfen!)
bir siberetik orman
çamlar ve elektronika ile dolu
geyiklerin eski bilgisayarlar arasında
huzurla gezindiği
sanki onlar çiçekmişler gibi
dönen ağaç çiçekleri

Gerçekçi



Şekil 2.90 David Greene, 'Logplug', 1968. [7]

¹ Hard routing sistemleri, aranan bir şeyin kaynağına ulaşmayı sağlayan sistemlerdir.

2.3.11 Gardener's Notebook (Bahçıvan'ın Elkitabı) ve L.A.W.U.N. (1969)

L.A.W.U.N. projesi 1970 yılında yayınlanan Archigram no.9'un içinde ilk olarak karşımıza çıkar. David Greene "L.A.W.U.N."u dünyanın "son donanım etkinliği"[8] olarak gördüğünü dile getirirken "Bottery" diye yeni bir tanım ortaya koyar:[8]

"Definition: A Bottery is a fully-serviced natural landscape.

Contents examine 1 (an architecture of) Time 2 Planet earth Spacegarden 3 Some existing hardware 4 Some new hardware 5 The idea of the invisible
THE BOT. MACHINE TRANSIENT IN THE LANDSCAPE."

"Tanım: Bottery tamamen servislerle donatılmış doğal bir peyzajdır.

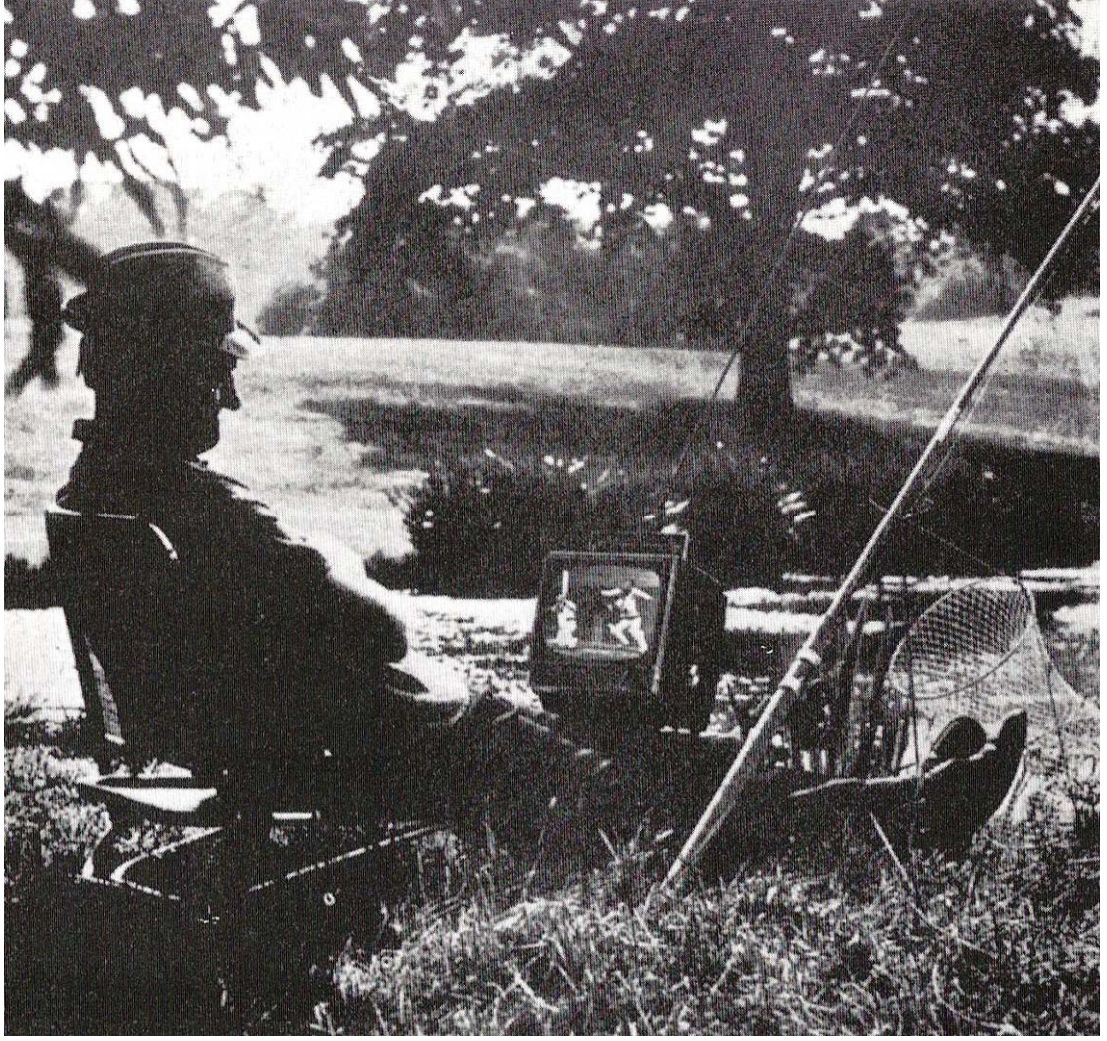
İçindekiler, 1 (bir mimari) Zaman'ı 2 Gezegen uzay bahçesi'ni 3 Bazı mevcut donanımlar'ı 4 Bazı yeni donanımlar'ı 5 Görülmeme fikri'ni sorgular
BOT. PEYZAJIN İÇİNDE GEÇİCİ MAKİNE."

Archigram no.9'un içinden, David Greene (1970)

L.A.W.U.N. projesi esasında mimarlık için yeni bir anlayış ortaya koymaya çalışan fikirler ve görsellerden oluşmaktadır. Bu projeyi üreten pek çok fikir ve görüntü ise Archigram'a göre "nehir kenarında oturan adam resmi"nin (Şekil 2.90) içinde mevcuttur. İşaret edilen, kişiye özel portatif donanımların bir araya gelmesi ile "geçici özelleşmemiş bir çevre"dir. [8]

"Adam arabasının önünde televizyonu, buz kutusu ile oturmaktadır, hepsi ('an'a özgü) muntazam bir şekilde yerleştirilmiş ve hepsi de kaldırılabilir; bunlar gittiğinde geride, az miktarda ezilmiş çayır, lastik izleri ve birkaç ayak izi dışında onun burada olduğunu gösterecek hiçbir şey olmayacaktır. Öyleyse, hepsi bir şekilde görülmez olmuştur. Geçici yer muhtemelen bellekte kalıcı yerini almıştır. İşte, yalnızca zamana referans verilerek mevcut olan bir **mimari**." [8]

Archigramcılar diğer sanat dallarında zaman kavramına karşı gösterilen önemin mimarlık için geçerli olmadığını dile getirmişler; bunun da mimarların zamanı ciddiyetle ele alması durumunda işlerinden olacaklarına dair duydukları endişeden kaynaklanabileceğini belirtmişlerdir.[8] Ancak Archigramcılara göre insanlar değişmektedir ve birçoğu kendi davranış parametrelerini kendileri belirlemek istemektedir. Empoze edilen kuralların ve beraberinde dayatılan çevrelerin insanlar için gitgide daha az çekici olduğunu vurgulayan Warren Chalk, "...insanlar, mit haline gelmiş sistemleri beslemek yerine, insan ve gerçeklikle daha fazla ilgilenmeye başladılar"[8] der. Archigram'ın üzülmeye dile getirmek istediği ise "kendin gibi ol ve öyle davran"[8] düşüncesinin mimarlık için işlemediğiydi.

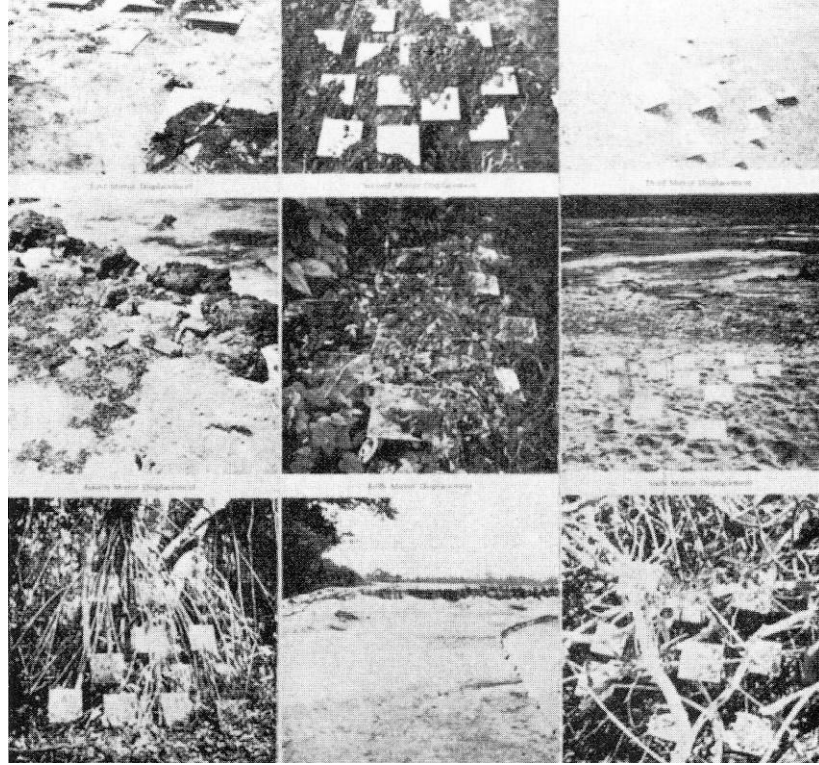


Şekil 2.91 Anon., ‘Nehir Kenarında Oturan Adam’. [8]

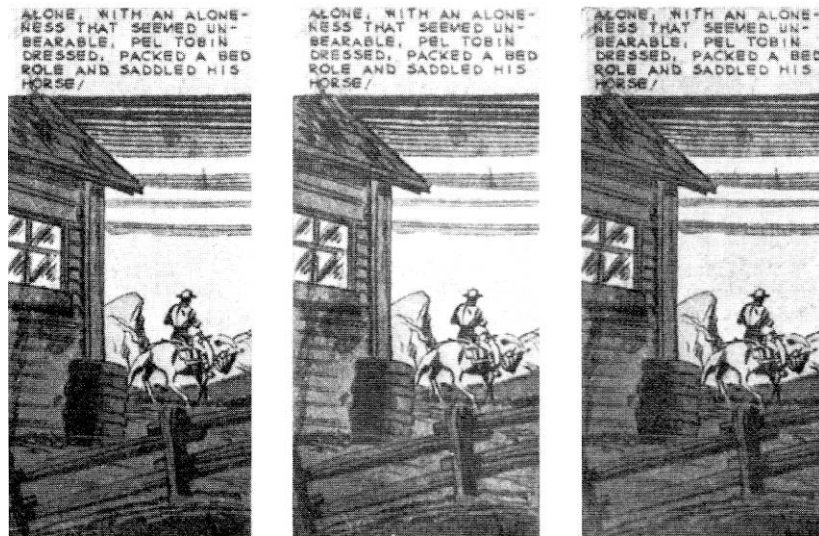
Archigram, toplum ve teknolojiadaki bütün trendlerin esneklik ve çok yönlülük arayışı içinde olduklarını ve bunun dikkate alınması gerektiğini söyler. Özelleşmiş mekan fikri ölmüştür onlara göre. Öyle ki özelleşmeyen sistemlerle mimarlık bir etkileşim kurmalıydı: “zıplayan uçaklar, yürüyen tekneler, kalem olan kravatlar.”[8] David Greene’e göre farklı amaçlar için ayrılmış oda fikri artık geçerli değildir, hatta bina tiplerinin hala mevcut olduğunu söylemenin de anlamı yoktur.[8]

“... Binalar diye bilinen pornografiden kurtulabilmem için çevrenin görülmez olması yönünde bir arzum var...”[8] diyen Jack Burnham dönemin “heykel”i ile ilgili de mimari bir gözlemini dile getirir. Ona göre heykel, mevcut çevreyi rahatsız etmemek için gayet özenli yerleştirilmiş, neredeyse kendi durumundan bağımsız herhangi belirli bir yerin içerdiği süre gelen etkinlik ve süreçlerin bir parçası olmuştur. Yapılması gerekeni ise şöyle özetler: “...günlük çevrenin kullanılmayan enerji ve bilgi ağını kullanmak.”[8]

Archigram üyeleri donanım parçacıklarının doğal manzaraya geçici olarak yerleştirilmelerine (ve daha sonra alınmalarına) dair bu düşünceyi Robert Smithson'un "Incidents of mirror travel in the Yucatan" (Şekil 2.91) projesinde de bulmaktadır. Bu proje hakkında Smithson şunları yazmaktadır: "Bulunacak olan şey yokluğun boyutudur." [8] Archigramcılar bunu kavram olarak bir adım öteye götürüp şunu dile getirirler: "... portatif donanımlar bir "yokluk mimarisi" (architecture of absence) üretebilir. Öyle ki ne zaman orada olduğunun yanı sıra ne zaman orada olmadığını da bilmek önem kazanır." [8]



Şekil 2.92 Robert Smithson, 'Incidents of mirror travel in the Yucatan'. Fotoğraflarda doğanın içine yerleştirilmiş aynalar gözükmemektedir. [8]



Şekil 2.93 Anon., 'Kovboy'. [8]

Archigramcılar bahçıvan'ın elkitabı oluşurken daha önce yaptıkları projelerinde karşımıza çıkan fikirleri de yeniden sorgulamaya girişmişlerdir. David Greene Cushicle ya da Suitaloon gibi projelerdeki göçebe mekan fikrinin esasında tüm dünyada bilinen bir ikona, göçebe bir kahraman dediği "kovboy"a (Şekil 2.92) uzandığını söylemiştir: "Sırtına bağladığı yatağı, kupası, kibritleri, eyeri ve onun hareketini sağlayan, yakıt problemini kendisi çözen atı ile ihtiyacı olan tüm donanımına sahiptir." [26] Ancak Archigram'a göre modern göçebelerin ihtiyaçları biraz daha karmaşıktır. Bu bağlamda Archigram, herkesin sürekli hareket halinde olduğu günümüz dünyasında, bir mekanın ihtiyaç duyulan her şeye servis verebiliyor olması gerektiği fikrinden yola çıkarak L.A.W.U.N. (Şekil 2.93) projesini gerçekleştirmiştir. "Bottery'de ihtiyaçlarınız nerede olursanız olun (gelişmiş bir teknik ile) çağırabileceğiniz robotlar tarafından karşılanmaktadır." [8]

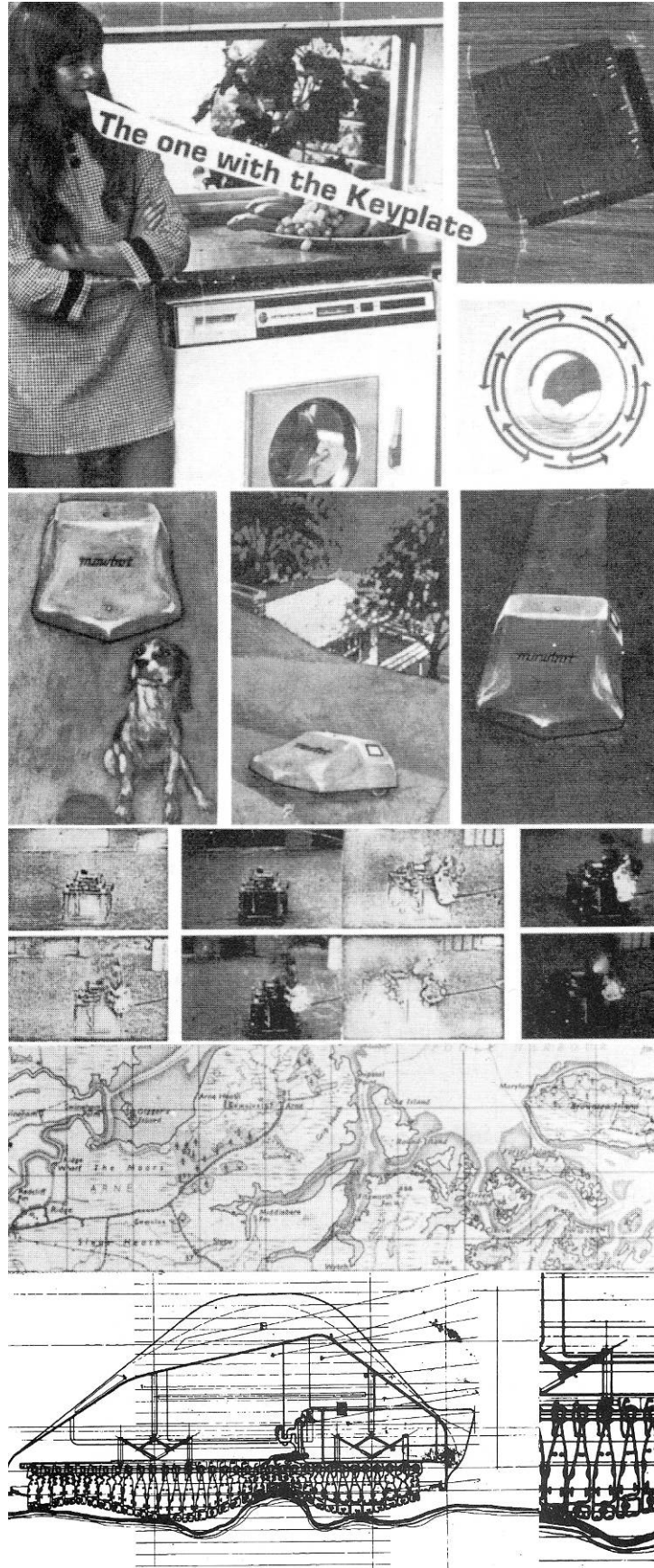
"... bulaşık makineleri, mikser, kalorifer, mutfak robotu vs... Artık bütün evlerde ilkel robotlar var. Herkes robotlarla dolu bir ev istiyor ama hiç kimse evinin robotlarla dolu gözükmesini istemiyor. Öyleyse neden evi unutmuyor ve bir bahçe ve robot koleksiyonu sahibi olmuyoruz?" [8]

Satın alınabilir ev robotlarına benzer "keymatic" ve "mowbot", ısı algılayan deneyimsel robot "firebot", gerek duyulan hizmet türünü seçmek için kullanılacak "bot call-up device" (bot çağırma cihazı), doğal büyümeye yardımcı olan aynı zamanda iklimlendirmeye yarayan "skinbot", zihinsel ve fiziksel dünyadan seçtiği ses ve görüntüler ile kendi bilgi modelinizi seçmenizi ve görmenizi sağlayan ileri iletişim robotu "combot" ile Archigram tamamen yeni bir çevre sunmaktadır.

"Bu proje çevresel anarşi ile ilgilidir. Bottery, robotların servis yaptığı bir arazi parçasıdır. Bu proje deneysel bir Bottery'nin kurulmasıyla ilgilidir, Bottery yayalar tarafından yalnızca (a) doğanın ve bot-insan ilişkilerinin araştırılması (b) güvenilir ve etkin bot sistemlerinin geliştirilmesi için kullanılmaktadır." [8]

David Greene yalnızca zamanda mevcut olan böyle bir mimari'nin daimi yaşam alanı olarak tanımlayabileceğimiz evin gerekliliğini ortadan kaldıracığını ve 'ev' kelimesi için yeni anlamlar kazandıracağını vurgulamaktadır. [8]

"L.A.W.U.N. temel amaçların peşinde çaba göstermek, mevcut manzaradaki olayları rahatsız etmeden kendi isteklerinizi yapmak anlamına gelir. Bir şekilde görülmezdir çünkü resmi bir beyanla ilgili değildir, zamanla ilgili olduğu için belediye başkanı hiçbir zaman orada olmayacaktır." [8]



Şekil 2.94 David Greene, 'L.A.W.U.N Projesi', 1969. [8]

3. ARCHIGRAM ÖNCESİ VE BERABERİNDE İNGİLİZ MİMARLIĞI: 1945-1975

3.1 Yeni Şehirler Kurmak: "Festival of Britain"

Archigram, gününün avangard mimarisi olarak tanımlanabilir. Fikirleri ve imajları, istisnasız uç noktalardaydı, adeta şahlanmış bir modernliği resmetmekteydi. Başta tuhaf bir öğrenci projesinin derlemesinden biraz fazla, inanılmaz az bir parayla Archigram, hem yerel, hem ulusal bağlamda radikal mimarinin odak noktasına oturmuştu.

Archigram'ın ortaya çıkışında içinde bulunduğu dönemi iyi analiz etmek gerekmektedir. İngiliz mimarlığındaki değişimleri takip etmek için Charles Jencks'in ortaya koyduğu gibi bir model çıkartılabilir, ancak durumu anlamak için belli gruplara ayırmak da pek mümkün gözükmemektedir. Jencks'in modeline göre dönemin İngiliz mimarlığının üç farklı yönü vardı. Birincisi 'Pop Olmayan' (Non-Pop) [9] diye tanımladığı uzlaşmacı bir mimarlık: Savaş sonrası İngiltere'deki yönetim birimlerinin genelde liberal görüşlerinden kaynaklanan biraz gerçekçi, biraz duygusal bir modernizm.

Bu yaygın modernist tavır sadece İngiltere'de değil dünyanın her yerinde karşımıza çıkarken, Simon Sadler bunu ana görüş modernizmin zaferi olarak tanımlıyor.[7] Bu bağlamda ikinci kuşak modernistlerin yaptığı, öncülerinin çalışmalarını yorumlamak ve kurumsallaştırmak, savaş sonrası ortak demokratik yeniden yapılanma evresinde ikinci dünya savaşı öncesinin "kahramanlık" dönemini tekrardan canlandırmak olmuştur. Genel olarak 1950lere gelindiğinde modernizm, De Stijl ve Bauhaus'un 1920lerdeki çalışmalarından yararlanan kültürel bir düzenin imajını ön plana çıkarmaktaydı. Ancak bu modernist tavır, baştaki avangard tavrını yitirmiştir.

Özellikle İngiltere'de bu modernist görüş oldukça ilgi görmüştü. Zaman içerisinde modern mimarlığın ikinci kuşağı öncülerinin yolunda yeni bir kurum olarak kendini göstermiştir. Ünlü mimarlık tarihçisi John Summerson, 1955 yılında düzenlenen "1945-1955 İngiliz Mimarlığının 10 yılı" sergisiyle ilgili yazısında, modern akımın bir parçası gibi resmedilmiş binaların kendisi açısından yanlış bir bakış olduğunu dile getirmiştir. Summerson bu görüşünü şöyle açıklamaktadır:

“modern akım, ilham aldığı fikirlere çok yabancı ve artık var olmayan bir durumun sınırları içinde ifade bulmuştur. Şunu söylemek kolaydır ki bir dönem bitmiştir ...ve modern akımın kendisi bugün saygıyla bakılacak kadar yaşlanmıştır, ve onun hala kabul gören önderleri deneyimleri ile onurlandırılmaktadır.”[7]



Şekil 3.1 Anon., *South Bank Sergi Alanı 'Festival of Britain'*, 1951. [91]

Özellikle Architectural Review dergisinde sıklıkla yer bulan ve öncülerinin izinde devam eden bu modernist görüş, İkinci Dünya Savaşı sonrası kendini ispat etmeye çalışan İngiliz yönetimi tarafından da destek bulmuştur. Bu nedenle 1951 yılında, Londra'nın South Bank sergi alanında 'Festival of Britain'(Şekil 3.1-2) adıyla ulusal bir sergi düzenlenmiştir.[7] Sergi "1851 Dünya Sergi"sinin yüzüncü yılında, İngiliz halkına savaş sonrası İngiliz kentlerinin gelişimine ve yeniden inşasına dair ilerlemeleri vurgulamaya yönelik bir girişimdi. Ana festival mekanı olarak seçilen South Bank, Thames nehrinin kenarında, yeni bir kamusal alan olarak, 1948 yılında genç mimar Hugh Casson tarafından planlanmıştı. Izgara planlı sokaklardan kaçınan bir anlayışla; çok katmanlı binalardan, yükseltilmiş yaya yollarından oluşan sergi alanı maliyetinin yüksek olması nedeniyle de tepki almıştır. Buna karşın yeni planlama tarzı ve farklı mimarlar tarafından tasarlanan yapılarıyla South Bank, organizatörlere göre savaş sonrası yeniden inşa edilen Londra'nın vitrini olacaktı. Ancak inşa edilen yapılar, teknik açıdan özelleşmiş bir kaç yapı dışında , genel olarak savaş öncesi modernizmin bir devamı gibi görünmekteydi. Bu festival akımı, İngiliz toplumuna, yaşam dolu, dekoratif bir modernizm -adeta "İngiliz pitoresk"inin yeni türemiş bilimsel bir tasvirini- sunmaktaydı.[7] Bunun beraberinde mimarlar ve

şehirciler, çevreyi toptan ele almayı öngören 1939 ve 1947 yayınlanan kentsel raporlar çerçevesinde, sosyal açıdan oldukça kaba kentsel deneylere girişirken, aynı görüşteki mimarlardan bile çeşitli tenkitler almaktaydılar. Ayrıca bu sözüm ona yeni kent programlarında sadece kentin değil, mimari pratiklerin de değişmesi bekleniyor; küçük ve özel mimarlık ofisleri yerine daha büyük firmaların ve kamu otoritelerinin gelmesi öngörülüyordu.[7]



Şekil 3.2 Anon., *South Bank Sergi Alanı 'Festival of Britain', 1951.* [92]

Bunun beraberinde yeni yapılan binaların birçoğu oldukça modern ve bir o kadar da içinde bulundukları çevreyle düşünülmüş yapıları. Bu durum İskandinav ülkelerinden ve vernaküler (yöresel) mimarlıktan ilham alan, mimarların politik söylemlerine dayalı 'yeni hümanizm' ya da 'yeni ampirizm' [9] olarak da anılmaya

başlayan evcilleştirilmiş (domesticated) bir modernizmin İngitere’de gelişmesinden kaynaklanmaktaydı. Öyle ki geçmiş modernlerle bir kırılma vardı arasında ancak radikalizm yitirilmişti.[9] Adeta görünmeyen güçler tarafından mimarlar reaktif hale getirilmişti, işte bu, genel anlayışın dışında modern özlemlere sahip insanların bir araya gelerek Archigram’ı ortaya çıkartışlarında önemli bir rol oynamıştır. Mimarlığın başka insanlar üzerinde kurmaya çalıştığı kontrol 50’li yılların sonuna geldiğinde iyice kabul edilemez ve sıkıcı bir hal almaya başlamıştı. Öyle ki tüm dünyada artık modernizme duyulan ilgi azalmış, garipsenmeye bile başlamıştır. Dönemin filmlerinde de bu duruma dair izler yakalamak mümkündür. Özellikle ‘Jacques Tati’nin modern mimarlığın toplum üzerinde yarattığı dayatmalara, toplumun en küçük birimi aile içindeki durumuna esprili bir şekilde değindiği ‘Mon Oncle’ (1958) filmi ve Archigram’ın karşı duruşunda gene önemli bir yere sahip sıkıcı modern ofis binalarını hicvettiği ‘Playtime’ (1967) (Şekil 3.3) filmi örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 3.3 Jacques Tati, ‘Playtime’, 1967. [90]

3.2 Yeni Brütalizm: Smithson'lar

Tabii ki süreç ve forma karşı alınacak uygun başka bir tavır vardır: daha az idealist ve daha fazla tesadüfi. Bu, 'Growth and Form'daki bir sergiden sonra, 'aksiyon resmi' (action painting) olarak bilinen bir hareketten, yukarıda anlatılan Yeni Palladyenizm'e karşı bir tepki olarak geliştirilmiştir. 1953'te (ICA) Güncel Sanatlar Enstitüsü'nde düzenlenen 'Parallel of Life and Art' (Yaşam ve Sanat Paraleli) adlı sergide açık formülasyonuna kavuşmuştur. Protagonistler, Smithson'lar, Paolozzi ve Henderson, fotoğrafçılığın yani 'Sanat'ın, kumlu dokulu formunu, yansıttıkları yüz adet 'Yaşam' görüntüsüne birleştirdiler. Aslında, çizdikleri paralel basit bir varsayımdan oluşuyordu: önceden tanımlanması mümkün olmayan ancak sergiden sonra çok açık bir hal alan bir tavır. Pollock'ın aksiyon resminden alınan bu tavır ilk sezgiye daha açık ve daha özgür olarak karakterize edilebilir: imajların tümü, sanki doğrudan bir etki yaratmaları için bir bağlamdan sökülüp alınmışlarcasına zorlayıcı bir şiddete sahiptiler. Bu obsesif kalitenin ötesinde bilime doğrudan yaklaşımları yer almaktaydı. Çoğu birtakım bilimsel ya da teknolojik gerçeklerin görüntülerini sundular. Ancak bilimin görüntüsünü insancillaştırmaya ya da gerçeği insan formuna sokmaya yönelik bir girişim yoktur. Sürekli olarak aranan şey mevcut araştırmanın evcilleştirilmemiş bir görüntüsüdür: o zaman bilinen kozmolojik gerçeğin görsel bir eşiti. Bunun dönüştüğü şey, her şeyi ölçeksiz bir biyomorfik dokuya çeviren bir dizi kumlu, iri grenli fotoğraf serisiydi: 'Brutalizm' bilimin açık bir görüntüsü olarak tanımlanmış oldu adeta.[9]

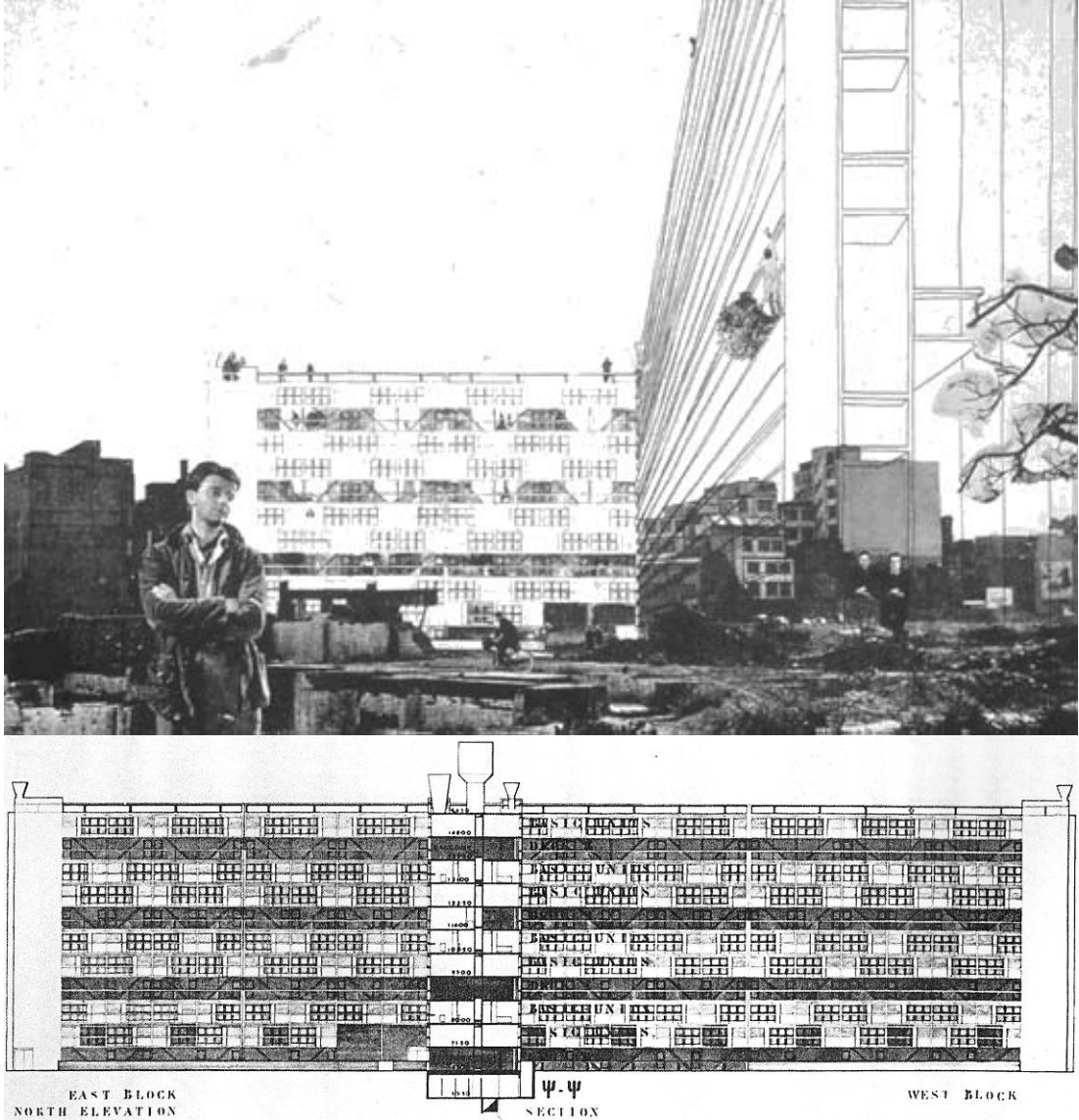
Kuşkuya yer bırakmamak için, Smithson'lar AA'deki Yeni Palladyen geleneğe dair tavırlarını, büyük harflerle söylemişlerdir. "BİZ BURAYA SİMETRİ VE ORANTIDAN BAHSETMEYE GELMEDİK".[39] Kopuş barizdi: Biraz kavramsal ölçekli Platonik bir mimarinin yerine; sonsuz ve sürekli uzayın mevcut kozmolojisine mimari bir eşiti olacaktı. Kente dair şiirsel (Virgilian)¹ bir hayal yerine, mevcut kent durumlarına doğrudan, gerçekçi bir yaklaşım olacaktı.

Jencks'e göre 'Parallel of Life and Art' sergisinden kaynaklanan şey Pop Olmayan (Non-Pop) ile Pop arasında bir tür ara kesit idi:[9] Yeni Brutalizm. Bu hareketi, Banham'ın 'Etik mi Estetik mi?' alt başlıklı kitabında yaptığı gibi hem ılımlı hem de fütürist yanlarını vurgulayarak tartışmak mümkün.[12] Burada bu hareketin daha çok ılımlı yanları ele alınacak ve fütürist yanları Pop-art başlığı altında tartışılacaktır.

¹ 'Virgil' Roma'da epik şiirler yazan bir şairdir.

Bunun nedeni sadece şudur ki hareket fütürist olduğu zaman gerçekten de başka bir şeyin parçasıydı: ICA'daki 'Independent Group'un (IG) ve oradaki Pop-art teorisyenlerinin. Diğer taraftan, Smithson'ların protestolarının açıkça ortaya koyduğu gibi Yeni Brutalizm daima mevcut sorunlara doğrudan bir yaklaşım olmuştur:

"Brutalizmin 'gerçeklik' – toplumun kültürel hedefleri, dürtüleri, teknikleri, vs. – hakkında objektif olma yaklaşımı dikkate alınmazsa, Brutalizm hakkındaki herhangi bir tartışma konunun esasını kaçıracaktır. Brutalizm bir seri üretim toplumuyla yüzleşmeye ve kaba bir şiirselliği işbaşındaki çapraşık ve güçlü kuvvetten çekip çıkarmaya çalışır." [12]



Şekil 3.4 Peter ve Alison Smithson, 'Golden Lane Housing' Yarışma Projesi, 1952. [12]

Bunun ne anlama geldiği Peter ve Alison Smithson'ın 1952 yılında 'Golden Lane' Yarışması için hazırladıkları projede görülmektedir. (Şekil 3.4) Bu projede gün ışığına çıkan şey Brutalizmin 'doğrudan' bir görüntüsü, bir seri üretim toplumunun görsel

eşitidir. Ancak Smithson'ların açıkça yansıttıkları şey başka bir şeydi: CIAM fikrinin yeni bir versiyonu, havadaki sokak ya da Smithson'ların yeniden adlandırdığı haliyle 'street deck'.^[12] Sağladıkları şey gerçekten de canlı bir sokak yaşantısı içerebilen açık, geniş bir güverte olduğundan adını değiştirmenin yanı sıra kavramı CIAM'ın da ötesine taşıdılar: bir 'koridor' değil, bir 'güverte'. Bu fikir, havadar ve her bir evin mutfağından¹ erişilebilen bir dizi kentsel 'mekan' oluşturarak mevcut sokak yaşantısını yapının içine sokmaktadır.

Jencks'e göre işçi sınıfı figürünün katılması yerindeydi çünkü 50'li yıllarda sosyoloji ve ekoloji mimarlık için önemli konular haline gelmişti.^[9] CIAM toplantılarında Smithson'lar ve diğer aktivistler özel sosyolojik belirleyicilere dayalı yeni bir şehircilik fikrini ortaya atmışlardır. Evrenseli vurgulayan CIAM fikirlerinin aksine 'kimlik, yer, grup' gibi fikirleri önermişlerdir. Mevcut şehir dokusunu genel bir şehir yaklaşımıyla bitıştirdiler. Özellikle East End bölgesini etüt ettiler, sosyolojik yaklaşımları incelediler. Bunun sonucu, Smithson'lardan gelmemekle birlikte, Denys Lasdun'un 'East End' projesiydi. Onun 'Bethnal Green' serisi, Smithson'larıinki gibi, büyük bir gelişime kimlik ve lokasyon kazandırmak için yapılmıştı.^[9]

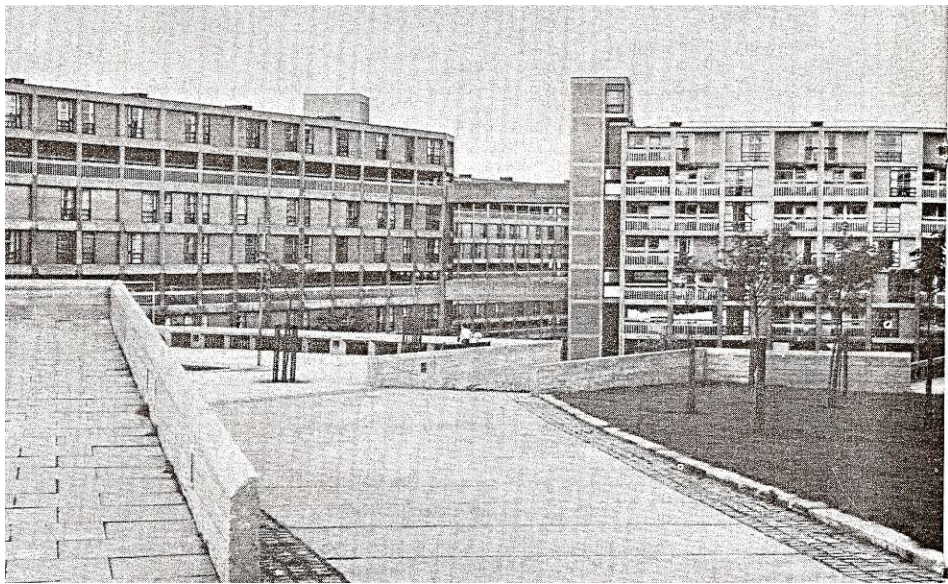
Oturanların 'yaşam tarzına' karşı gerçekçi ve uzlaştıracı bir tutum sergileyen başka bir Brutalist proje 1961'de Sheffield'da gerçekleştirilen 'Park Hill' projesiydi.^[12] Burada mimarlar, havada canlı bir şehir sokağı yaratmak için Smithson'ların güverte fikrinden faydalandılar. Mimarlar ayrıca, hareket sistemini takip eden gayri resmi, topolojik bir gruplaşma gibi diğer Brutalist ilkelerden de faydalandılar (Şekil 3.5). Sürekli bina, alan kazanmak ve iyi bir oryantasyon bulmak için inşaat alanının etrafında dönmektedir: bu düz bir silüetten başka hiçbir Platonik düzenlemenin sonucu değildir. Üstelik malzemeler direkt olarak, bulundukları şekilde kullanılmışlardır; cephe tamamen içinde olup bitenin bir sonucudur (kompozisyon girişimi yoktur) ve mevcut yaşam tarzı ile yüzleşilmiş ve uzlaşmıştır. Kısacası, bina -onlar tarafından tasarlanmamış olsa da- Smithson'ların ilkelerinin her birini taşımaktadır. Bu anlamda, bütünüyle Brutalist bir yapı örneğidir.^[12]

Ancak Brutalizm o kadar bariz bir şekilde Le Corbusier'nin geç dönem çalışmalarıyla ilgilidir ki Brutalizmle bağlantılandırılacak bir şey sıklıkla ona atfedilebilmektedir.(Şekil O, brüt betonu acımasızca basit ve bariz biçimde kullanmıştır: Unité Habitation ve Maisons Jaoul bunun kanıtıdır. Ayrıca

¹ Mutfaktan ulaşılması önemlidir; çünkü Londra'da işçi sınıfının yaşadığı East End bölgesinde 'anne2 ana figürdür.^[9]

“L'Architecture, c'est, avec des mati res brutes,  tablir des rapports  mouvants”[9]  zdeyi i de tüm Brutalizm'i özetlemektedir adeta. Bunun beraberinde endüstriyel nesneleri 'bulunduğu gibi' kullanarak neredeyse her mimari pozisyonu zaten önceden ger ekle tirmi  olmaktadır. Aslında bütün bir nesil adına konuşan Alison Smithson'ın da dediği gibi:

“... uvre Compl te'in yeni bir cildini a tı ınızda sizin en iyi fikirlerinize onun zaten sahip olduğunu, sizin bir sonraki adımda yapmak üzere olduğunuz şeyi onun zaten yapmış olduğunu ke federsiniz.”[80]



Şekil 3.5 Jack Lynn ve Ivor Smith, 'Park Hill', Sheffield, 1961. [28]

3.3 Endüstriyel 'Adhocism'¹: Stirling ve Gowan

Bu tür bir duygu ellilerde faaliyet gösteren hemen her mimar tarafından ifade edilebilirdi, Corbusier'nin etkisi bu kadar yaygındı. İngiltere'de de, bu etki sadece sözde kalmamış, bir çok yapı ona ithaf edilmiştir. Jencks Le Corbusier'ye ek olarak, bu projelerin altında yatan başka bir ismi fısıldar bize: Colin Rowe. Gene Jencks'e göre dönemin işbaşındaki İngiliz mimarları bu etkileri dile getirmek, bu küçük fikirleri bir manifestoya dönüştürmek için yeterli bir bilince sahip değildirler.[9] Bu kararsız mimari yaklaşımı, 'İngiliz Mimarisinde Üçüncü Güç' adlı makelesinde Sam Stevens şöyle vurgulamaktadır:

"...Bugün herhangi bir kamusal mimari sohbeti yapmaktan ne kadar da uzağız: Oxford Caddesini düşünün ya da gerçekten herhangi bir büyük şehrin yeniden inşasını düşünün... Aynı zamanda kamusal bir sanat olan mimarinin bu hale gelmesinde başka bir neden aramaya gerek yoktur: hepsi de karşılıklı suistimal ve hakaretlerle, hep bir ağızdan konuşan yarışmacılar arasında yavan ve verimsiz bir tartışma, yergiye dönüşen bir sohbet... İşte bizim içinden çıkamadığımız da budur." [84]

İşte bu dönemde İngiliz mimarlığı için çok önemli bir isim ön plana çıkmaktadır. Jencks'e göre Rowe, Brutalizm, Corbusier ve Liverpool etkileri James Stirling'in ruhunda, İngiliz tutuculuğu ile uzlaşmayan, çok güçlü bir bina retoriği halinde birleşmiştir.[9] Yapılarında karşımıza çıkan fonksiyonel duyarlılık ciddi etkileyicidir. Bu işleyiş aynı zamanda binaların biçimlerine de yansımaktadır: "yani, fonksiyonun 'özü' ya da temsilidirler." [9]

Başlarda pek çok yarışma ve iş kaybeden Stirling'in yükselişi düşük maliyetli bir blok tasarlaması istendiğinde başlamıştır. Bu teklifin sonucunda, çalışmakta olduğu özel şirketten ayrılmış ve James Gowan ile bir ortaklık kurmuştur -ki ikisi birlikte yarı Brutalist yarı Palladyen bir plana sahip olan 'Ham Common'ı (1956) tasarlamışlardır.[85] Stirling 'Ham Common'ı tasarlarken bir yandan da Corbusier ve modern akım içerisindeki güncel yaklaşımları incelemiştir. Architectural Review'da yayınladığı iki makale, modern mimarinin geldiği noktayı özetlemektedir: [9] Kentsel, teknolojik bağılıktan kırsal, köylü mimarisine; makine estetiğinden Brutalizm'e, Ütopyadan tam da Paris'in taşralarındaki çiftlik evine bir geçiş vardı.

¹ Adhocism, 'Ad hoc' kelimesinden gelmektedir. 'Ad hoc' anlam olarak 'bir maksat için' demektir. Genellikle özel bir amaç için genel çözümlerin aksine alternatif çözümü ifade eder, geçicidir. Çoğunlukla doğaçlama ya da hazırlıksız yapılan olaylara çözüm üretmek anlamında kullanılır. Burada Adhocism, mevcut malzeme ve tekniklerin özel durumlar için kullanılmasını ifade eden bir tarz olarak kullanılmıştır.

Bu makale Ütopya dürtüsünün kaybı hakkında kötümserlik içerse de, bölgesel bina olanakları ve mevcut tekniklerin kullanımı hakkında iyimserlik içermekteydi.[9] Zamanının diğer mimarları gibi Stirling de hazır parçaların doğrudan kullanımıyla 'Fonksiyonel Geleneğin' doğasından kaynaklanan olanakları[85] farketmiştir.

Stirling ve Gowan'ın ortaya koyduğu fikir para tasarrufu için zekice çalmaktı yani bağlam dışında gelişen sistemlerin kullanımıydı.[85] Preston Konutlarında, standart bir sıhhi tesisat sifonu kanalizasyon rolünden çıkarılmış, yana çevrilerek, yağmursuyu oluğu olarak yeniden kullanılmıştır. Aynı planda, balıksırtı denizlik, pahlı girinti ve pişmiş tuğla gibi standart işçi kasabası ayrıntıları da kullanılır. Bu, kısmen, kentin ruhunun korunması olarak gerekçelendirilir; fakat aynı zamanda, çalışmalarının geri kalanından da görülebileceği gibi, maliyetleri azaltmak için çetin bir girişimdir. [9]



Şekil 3.6 James Stirling ve James Gowan, 'Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası', 1959-64. [7]

Bu oldukça yeni 'ad hocist' yöntemle rağmen, bir tanesi inşa edilen iki adet proje tasarladıkları 1959 yılına kadar Stirling ve Gowan'ın uluslararası arenada isimleri duyulmamıştır.[9] Cambridge'deki 'Selwyn Koleji'ne ait olup da inşa edilmeyen proje yeni inşa modunda bir ilkti. Aslında bu, etrafını kuşatabilen ve herhangi bir fonksiyonu eklemleyebilen oluklu bir yüzeyle birlikte temel yeni bir kabuk mimarisiydi. Bu yeni mod esasen üç kaynaktan formüle edilmişti: öğrenci deneyleri (Pop-Art'ın başlangıcı ve devamında Stirling ve Gowan'ın öğretileriyle şekillenen), zaten bahsedilmiş olan standart endüstriyel parça kullanımı ve kabul edilmiş bir tasarım yöntemi haline gelen aksonometrik tekniğin kullanımı.[85] Yine de bir sonraki projeleri olan 'Leicester Mühendislik Binası'ndan (Şekil 3.6) önce bu fikirleri bir olgunluğa getirememişlerdir.[9] Perspektif çizmek yerine, taban anatomisini göstererek tüm projeyi analiz edebilen ve parçalara ayırabilen kuşbakışı bir görünüş

kullanmaya başlamışlardır. Bu çizim yöntemi aynı zamanda; mimarın mekan, yapı, geometri, fonksiyon ve ayrıntıyı hep birden ve çarpıtmadan tasarlamasına imkan sağladığından bir tasarım yöntemi olarak da değerlendirilebilir. Konstrüktivistler için, 'meccano' benzeri doğramaların analiz edilmesi için gerekli bir araçtı sadece; Stirling ve Gowan ise mimari tasarımın vazgeçilmezi haline getirmişlerdir aksonometriği.[9]

Leicester Mühendislik Binası, cam yüzeylerle bölünmüş asimetrik hacimlerin bir düzenidir adeta. Tepede su kulesi, aşağıda amfinin çıkıntılı köşe pahıyla biten cam genişlemesini üstten tamamlayarak olduğundan daha büyük göstermiştir yapıyı. O nedenle güçlü profilli tuğlalar her iki uçtan camın yüzlerini çevrelemektedir. Ancak arkada devam eden cam yüzey, güneş ışığını bloke etmek için (aşağıdaki atölyeler için) 45 derece döndürülmüştür. Diğer taraftan, geometri, sirkülasyonu idareli kullanmak için çoğunlukla 90 derecededir. Fakat mimarlar bu iki geometrik sistemin ikiliğiyle dinamik bitişmeleri başarmaktadırlar. Cam paneller köşelere taşar, rasyonel fakat baş döndürücü bir yolla geriye ve karşıya kayarak, belirsizlik ve hareket hissini artırarak tamamen yeni bir yolla uzamsal alanları geçer. 45 derecelik tekneler halindeki cam çatı ışıklıkları yaklaşan bir dalga gibi yapıya başka bir his katmıştır. Leicester'ın genel görünümü ile, endüstriyel bir cam ve tuğla şehri ya da deniz muzipliği kendi yerine şirsel eşitini bulur. Sonunda İngiltere kendi post-endüstriyel çağının dengi bir mimara sahiptir artık.[9]

Aslında, bu mimarının altında yatan fonksiyonların kendilerinin meşruluğuna dair temel bir karamsarlık da vardır:

"... Şu andaki (1965) mimarının oldukça statik olduğunu düşünüyorum, çünkü mimarların sahip oldukları toplum hakkında alaycı olduklarını düşünüyorum. Bana öyle geliyor ki yirmilerde ve otuzlarda Corb, Konstrüktivistler, Fütüristler ve diğerleri, kendilerine, artık eksikliğini duyduğumuz sürekli bir plastik yaratıcılık kazandıran yoğun bir toplum vizyonuna sahiptiler. Yeni bir kültür, zamanla, bizim şimdi bildiğimiz şeyden epeyce farklı bir biçimde su yüzüne çıkacaktır. Belki tamamen dahili bir şey. Bloomsbury Alanı ya da meydanlar veya onun gibi bir şeyle hiçbir işi olmayacak." [9]

Böylelikle Stirling gelecekteki bir toplumun biçim ve içeriğini tasavvur etmenin mümkün olmadığını dile getirmiştir.[85]

3.4 Pop-Art: Independent Group (IG)

Jencks'e göre son retorik soruya retorik cevap 'kültürün diğer yönlerini umursayanların değil'dir.[9] Onlar için toplum (ya da kültür) içindeki geleneksel ayrımlar, insanın kendi ürünleriyle arasındaki ilişkiler toplamından daha az önemlidir. Ürünlerin sert ya da yumuşak, görülür ya da görünmez, geleneksel ya da modern olması fark etmez; çünkü Independent Group (IG) (Bağımsız Grup), ellilerde 'Pop-Art'ı (Popüler Sanatı) Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde (ICA) icat eden bir grup sanatçı ve yazar 'hepsi bilgiden ibaret' demiştir[27] -ya da Archigram ve Andy Warhol'un 'hepsi aynı'sı-. Bu iki alıntının ortak noktası sadece farkları, radikal bir şekilde düzlemeleri değil; daha da önemlisi, her şeyin değilse de herhangi bir şeyin olasılığı üzerindeki ısrarlarıdır. Her şey mümkün değildir ama herhangi bir şey mümkündür.[9] Bu olasılıklar açılımı dahilinde önemli bir başka yeniden keşif: biçim ve içerik arasındaki ilişkidir. IG üyeleri¹ bu ilişkinin çoğunlukla konvansiyonel olduğunu ve o nedenle de daima değişikliğe açık olduğunu dile getirmişlerdir. Kısacası, biçimle içerik arasındaki bağlantılar büyük ölçüde keyfi olduğundan, herhangi bir anda değiştirilebilirler.[27] Pop-Art sanatçıları bu olasılık durumunu keşfetmişlerdir ve bir anlamda tüm potansiyel kaballığıyla insanların kafasına sokmuşlardır. Öğrenilen, tekrarlanan ve beyinde kodlanan her şey, Pop için potansiyel bir yeniden şekillendirme konusu haline gelmiştir. Biçim, ihtiyaçtan dolayı herkesin onu belirlemeye çalışırken hayatını harcadığı sabit konumundan çıkarılmış ve yeniden yerleştirilmiştir. Sonuçta ortaya çıkan yer değiştirme alışılmış farkları, ihlal edilemez kanunları ve makul kategorileri yok eder.[27] Jencks bu nedenle Pop hareketinin genellikle 'çocukça, barbarca, hatta gerici' olarak adlandırıldığını -ki bunun kısmen doğru bir değerlendirme olduğunu dile getirmiştir: Çünkü değişmez bir biçimde gerçekleşen şey, eski ve zahmetli bir şekilde korunan ayrımın yeni bir eşitlenişidir.[9] Yine de bu anti-duyarlılık tamamen yıkıcı değildir. Aslında, kendi agresif iyimserliği ve keyif dünyası içinde olumlu biçimde yaratıcıdır.

Özetle bu genç entelektüeller aynı kültür içinde –alt kültür ve üst kültür gibi- ya da farklı kültürlerdeki ikilikleri red ederek; popüler kültür, tüketim kültürü, kitlesel araçlar ve gündelik yaşam gibi konulara ilgi göstermişlerdir ve toplumun içinden çekip aldıkları formları farklı bir içerikle, yeniden üretmişlerdir.[29] Pop fikrinin temsilcisi, Pop-Art'ın kurucusu Lawrence Alloway bunun ortaya çıkışını şöyle anlatmaktadır:

¹ 'Independent Grup' sanatçıları, (Sanatçı) Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi, (Mimar) Alison ve Peter Smithson, (Eleştirmen-Sanat Tarihçisi) Lawrence Alloway, Reynier Banham ve John McHale gibi İngiliz Pop-Art'ına adını yazdırmış isimlerdir.

"IG bir yıl aradan sonra 1954-5'te John McHale ve benim tarafımdan popüler kültür teması üzerinde tekrar bir araya getirildi. Bu konu, Londra'da, Paolozzi, Smithson'lar, Henderson, Reyner Banham, Hamilton, McHale ve benim aramdaki kartopu gibi büyüyen bir sohbetin sonucunda ortaya çıktı. Elimizde müştereken, herhangi birimizin sahip olabileceği sanat, mimari, tasarım ya da sanat eleştirisi becerilerinin/ilgilerinin ötesinde kalmış bölgesel bir kültür olduğunu keşfettik. Temas alanı seri üretilmiş kent kültürüydü: filmler, reklâm, bilim kurgu, Pop müzik. Çoğu entelektüeller arasındaki ticari kültür standardına yönelik nefreti hiç hissetmedik, ancak onu bir gerçeklik olarak kabul ettik, ayrıntılarıyla tartıştık ve coşkuyla tükettik... Hollywood, Detroit ve Madison Avenue, kendi ilgilerimiz açısından, en iyi popüler kültürü ürettiyordu. O nedenle harcanabilir sanat en az kalıcı sanat kadar ciddiyetle arz edildi; harcanabilirliğin estetiği (bu kelime, sanırım ilk Banham tarafından kullanıldı) idealist ve mutlakıyetçi sanat teorilerine agresif biçimde karşı çıktı. 1954-5 dönemi IG'sinin konuları şunları kapsıyordu:

Araba dizaynında Banham (Detroit ve seks sembolizmi); gerçek mimari ideallere karşı reklâmlar rüyasında Smithson'lar; tüketim mallarında Richard Hamilton ve popüler müzikte Frank Cordell (kendisi bizzat uyguladı). Şu veya bu şekilde, Londra'da Popüler Sanatın ilk aşaması IG'den çıkmış oldu... Toplantılar daima çok sınırlıydı ve dönem sonuna kadar hepimiz birbirimizin fikirlerini o kadar iyi öğrenmiştik ki son toplantılardan biri hep birlikte sinemaya gittiğimiz bir aile partisine dönüşmüştü." [27]

Ana fikir, Warhol'un da sürekli dile getirdiği gibi: 'Popüler Sanat, nesneleri sevmektir'. [9] Şimdiye dek dokunulmaz olanın içten kabulü. Pop-Art sanatçılarının 'sevmeyi' seçtiği 'nesneler' aynı anda, daha acilen tatmin edici ve sofistike, tensel ve teknik olmaları açısından çok özeldiler. Öyle ki yukarıdan ve aşağıdan kabul edilebilirliğin iki eşiğini de aynı anda fiilen yerlerinden kaydırmışlardır. Bu çifte hareket (Alloway'ın 'mekanik biçimli erotizm' ibaresinde özetlenmektedir), biçimle içerik arasındaki dikkatli yeniden düzenleme, belki de tüm hareketlerin politikasında ve tüm uygarlıklardaki zevk kaymasında ortaktır. [27]

Farklı disiplinlerden isimlerin yer aldığı 'Independent Group', brutalist hareketi başlatan 'Parallel of Life and Art', harcanabilirlik başlığı altında değinilecek 'Man, Machine and Motions', 'This is Tomorrow' gibi önemli sergilere imza atmış, 60'lı yıllara girerken yetişmekte olan birçok sanatçı ve mimar için alternatif olmuştur. Sembolizme ve filmlerdeki, resimli dergilerdeki, reklamlardaki, tüketiciye yönelik desenlerdeki kitlesel imgeleme ilgi gösteren IG üyeleri, bunu kendi sanat anlayışlarıyla birleştirerek duydukları ilgiyi açığa vurmuşlardır. Özellikle 1956 yılında Whitechapel Gallerisi'nde açılan "İşte, Yarın" (This is Tomorrow) sergisi göstermiş olduğu başarı ile sanat ve mimarlık ortamına damgasını vurmuştur. Sergi afişi olarak kullanılan Richard Hamilton'ın "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?" (Şekil 3.7) isimli kolajı sanki popüler kültürün envanterini çıkarmıştır:

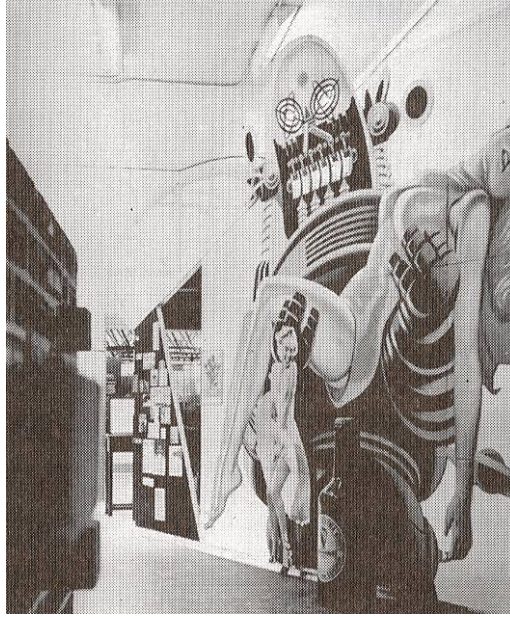
tavandaki ay, kaslı erkek manken, çıplak kadın, pencerenin dışında ilk sesli sinema filmlerinden birinin afişi, ön planda bir başka teknolojik buluş: manyetik teyp. [29]



Şekil 3.7 Richard Hamilton, 'Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?' isimli 'This is Tomorrow' sergisinin afişi olarak basılan kolajı, 1956. [32]

Erojen alanların ve geleceğin alışıldık kombinasyonlarının sunulduğu 'This is Tomorrow' sergisine Smithsonian'ın katkısı mimarlık arkeolojisidir adeta – oluklu alüminyum, bahçe sundurması ve kum havuzu. Ancak Smithsonian önceki 'House of Future'a geri dönerken Hamilton bir adım ileriye gidiyordu.[9] Temel olarak sokaktan aldığı görüntülerle yaptığı kolajı bir çevre oluşturacak şekilde asmıştır: Görüntüler arasında 57 santimetre uzunluğunda bir robot, baygın, güzel vücutlu bir sarışını kucaklamıştır, altlarına da açılmış devasa bir bira şişesi yerleştirilmiştir (Şekil 3.8). Bütün bu görüntülerin karşısında duyuru panosuna benzer çok katmanlı bir sembol-

ağacı bulunmaktaydı. Karşılaştırma tamamen işlevsiz değildir, çünkü duyuru panosu dönemin başlıca bellek ve sergileme şekli olmuştu ve aslında Alloway, del Renzio ve Holroyd'un sergiye katılımlarının aracıydı. Onların katılımı 'duyuru panosu nasıl okunur' isimli bir ders olarak düşünülmüştü. Duyuru panoları bireylerin kararına göre modern görsel sürekliliği organize etmenin uygun bir yöntemi olagelmışti. Onların sergilediği konu temel olarak 'bilgi teorisiydi'. Bir başka deyişle Pop-art'ın güzel sanatlarla 'görsel devamlılık' paylaştığına dair yorumun öncesi gerekli bir fikirdi.[27]



Şekil 3.8 Hamilton, McHale ve Voelcker, 'This is Tomorrow' kolajı, 1956. [32]

Bu fikirlerin mimariyle ilişkili olduklarına dair ilk onay tekrar Architectural Review dergisinin sayfalarında Amerikan sahnesinin bir başka incelemesinde geldi. Bu sefer 'Man-Made America' yerine 'Machine-Made America' adını taşıyordu. Ayrıca, bir başarısızlık hikayesi yerine 'başarı hikayesiydi', yeni çağdaş anadilin hikayesi, o zamanlar 'Amerika'nın kentsel Çevresini dönüştüren, duvarları ve kitleyi parlayan camlarla ve diyagramatik saydamlıkla değiştiren' perde duvar.[9] John McHale, Amerika'ya duyulan bu ilginin gerçekte, harcanabilirlik ve ateşli bir görsellik ile eşit oranda yüksek tüketici tarzları oluşturmak üzere 'sadece parayla satın alınabilecek' popüler rüyalarla sarılmış bir teknoloji olduğunu belirtmiştir: Aynı 'Bakması hoş, tutması zevkli' plastik eğrileri, Kentucky tüfeklerinden, 'Flight Sweep Year Chrysler'57'e kadar bir seri Amerikan ürününde bulunabileceğini ifade etmiştir.[27] Banham'ın not ettiği gibi "... ürün tasarımını belirleyen güncel tüketici tercihleridir, Platonik kategoriler değil. Rekabetçi seksin mal varlıkları üzerinde sıralanan tam gelişmiş, empatik bir stildi ve sardığı demode olmakta olan ürün kadar dayanıksızdı." [81]

3.5 Harcanabilirlik / Kullan-at Estetiği: Reyner Banham

'Independent Group' üyeleri, bu dönemdeki pek çok entelektüelin nefret ettiği gerçek bir 'şeylerden' zevk alma durumuna işaret ederler çoğu zaman.[27] Popüler kültür nesnelerinden keyif alma ve onların kaynaklarını sonuna kadar kullanma durumu Archigram'ın çalışmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Bunların arasında en önemli olan, Reyner Banham'ın belirttiği harcanabilirlik (expendability) kavramıdır:

"Güzel sanatlarla meşgul olan insanları Popüler sanatlar hakkında gerçekten rahatsız eden bu durumdur: basılı sözler onların kültürünün kutsal tabletleridir... Popüler sanata dürüst bir şekilde katlanılmasından önce harcanabilirlik kelimesinin eleştiri sözlüğüne eklenmesi zorunludur." [39]

Banham aşağıda sıralanan değişik başlıkları taşıyan bir makalesi ile bunu yapmıştır esasında. 'Borax, or the Thousand Horse-Power Mink' (IG için), 'The Throw-Away Aesthetic' (Industrial Design için) ve 'The Machine Aesthetic' (The Architectural Review için). Başlıktaki değişiklikler okuyuculara uyacak şekilde içerikte yapılan küçük değişiklikleri gösteriyordu. Ancak temel olarak mesaj aynıydı (popüler estetik) ve iki tane birbiriyle bağlantılı durum vardı (harcanabilirlik ve kullan-at estetiği).[39]

Banham'ın yazdığı bu deneme ve onun değişikliğe uğramış versiyonları –Pop-art teorisyenlerinin diğer denemelerinden daha fazla- kitle kültürünün çıkarımlarıyla yüzleşmeyi dener. Başlıca ilkesi olan harcanabilirlik yalnızca geleneksel hümanistlerin saldırısına uğramakla kalmamış aynı zamanda Pop-Art'ın babası, Richard Hamilton'un da saldırısına uğramıştır. Hamilton'a göre harcanabilirlik, popüler kültürün kötü niyetli bir çocuğuydu.[9]

Banham hem tasarım felsefesine hem de geleneksel kültüre yönelik bir çok araştırma yapmış, her fırsatta bunlara dair fikirlerini ortaya koymuştur. Şu sözü çok ilginçtir:

"Tasarım felsefesi için şu öneriyi işleyen bir varsayım olarak ortaya atabiliriz: 'tüketim ürünlerinin estetiği popüler sanatlarının estetiğidir.' Yani ürün kadar hızlı bir şekilde 'kullanılıp bitirilecek' ve çabucak unutulacak bir estetik; popüler güç, seks ve diğer sosyal öykünüm formlarının imajına dayalı bir estetik, ve her şeyin ötesinde popüler olan, satan, daima yaygın rüyaların bir adım ötesinde olan bir estetik – yalnızca paranın satın alabileceği bir rüyanın sınırında." [39]

Moda dünyasından yankılar taşıyan bu son ibare aslında Independent Group'un (Bağımsız Grup) sürekli olarak zihnini meşgul eden bir düşüncüyü ifade ediyordu. Kullanıcının henüz olgunlaşmamış ve teşvik edilmiş ihtiyaçlarını değerlendirme

becerisi; tipik olma eğiliminin gücünü, trendlerin tanımlanmasını, bir sonraki adımın kavranmasını sağlamaktadır.[27]

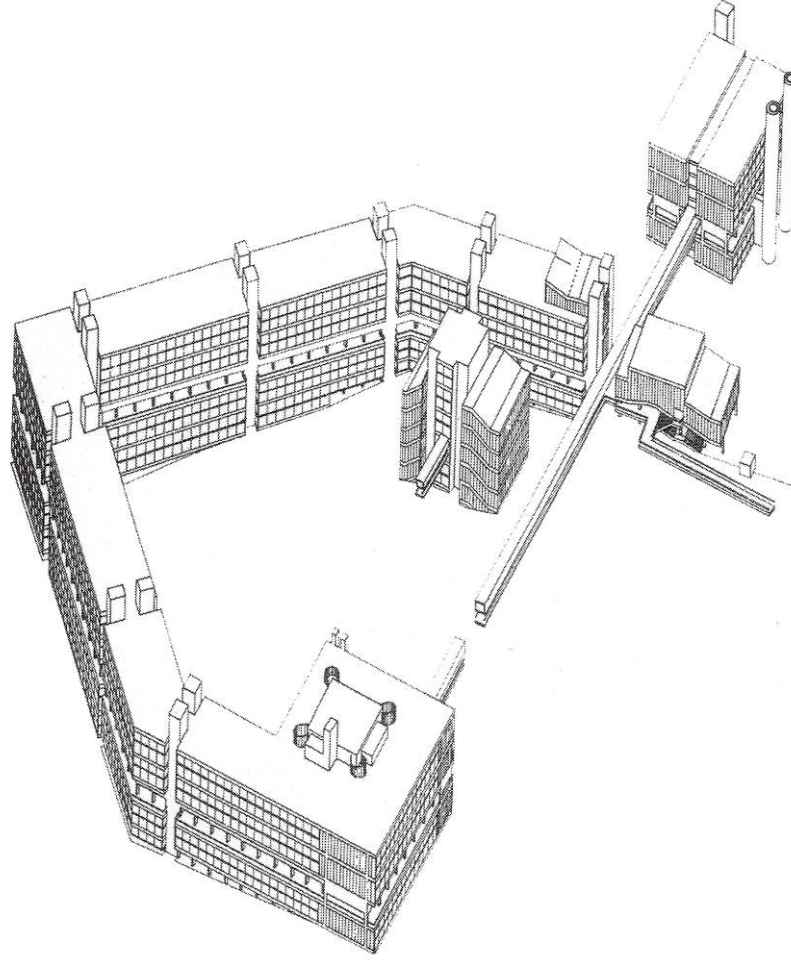
Bir başka deyişle, pek çok insana göre en 'evrensel' olan şey 'tipik' ve 'sonraki adım'ın hassas bir kombinasyonudur. Bu tür evrensellik IG'nin toplantılarında kitlesel iletişim ve bilgi teorisi hakkındaki tartışmalarda açıklığa kavuşturulmuştur[27] ancak bu konunun modern mimariyle ilişkisini gündeme getiren gene Banham olmuştur.

Banham'a göre Corbusier ve Gropius tarafından 'evrensel' bir stil elde etmek için yapılan teşebbüs yanlış yorumlanmıştır.[12] Evrensel bir stil, Corbusier'in 'Purism' (1921) adlı eserinde bahsettiği 'psikofiziksel sabitler'e dayanmak yerine herkes tarafından anlaşılabilir olmalıydı (bu Corbusier'in savunduğu şeydi). Ancak sonuç ciddiye radikal olmuştur: yirmili yılların varsayımları tam anlamıyla tersine çevrilmiştir. 'Enternasyonal Stil' ise öğrenilen kodların, -her gün tekralanan- kuralların olduğu, evrensele yakın bir altkatman oluşturmuştur: Oysa ki Corbusier içgüdüsel kodlara dikkat çekmekteydi. 'Enternasyonal Stil', Makine Estetiği üzerine tüm argümanları bir anda imha etmiştir. Öncüler tarafından iddia edildiği gibi makineler tarafından üretilen 'basit' formlar yerine genellikle 'karmaşık' olanlar vardır: Gropius'un iddia ettiği gibi 'objektif' çalışan mühendisler yerine pazarlama baskılarına maruz kalınmaktadır; Corbusier'in iddia ettiği gibi çalışmalarının doğal olarak 'ideal standartlar' üretmesi yerine onun prototipleri üretim ve muhtemel gelişme için standart hale gelmiştir – kısaca bir an için stabilize olmuş pragmatik bir norm.[12] Böylelikle insanların bir adım ötesinde olan kompleks, değişken, süsleyici güç sembolleri üretilmeye başlanmıştır; 'doğal seleksiyon'un sonsuz ve basit şekilleri ise arka plana itilmiştir. Kitlesel üretime ve kitle kültürüne cevap vermesi muhtemel bir tavır, ürün eleştirisi (product criticism), bu neo-akademik önyargıyla baltalanmıştır.[12]

Banham'ın sunduğu bu argümanın mimariyle ilişkisi Smithson'ların en az iki şemasında kısmen karşımıza çıkmaktadır: 'değişimin estetiği' fikrine dayalı Sheffield Üniversitesi projesi (Şekil 3.9) ile reklamcılık ve otomotiv sektörüne dayanan 'House of the Future' projesi (Şekil 3.10).

Sheffield şeması (1953) harcanabilirliğin üç niteliğini göstermektedir. (1) Büyüklüğü değişen bir kompleksin bir dolaşım 'aksı' üzerinde organize edilmesi gerektiğini göstermiştir –ki en baskın ve en kalıcı gözükten form o'dur. (2) Yapının bütünlüğünü bozmayacak bir değişikliğe imkan vermek için form açık uçlu ve formel olmalıdır. (3) Strüktür ve paneller dahili değişikliklere izin verecek şekilde genel ve tekrarlanan, değiştirilebilir birimler olmalıdır. Harcanabilirliğin bu son prensibi bir sonraki şema olan 'House of the Future'da (1956) kendini gösterir.[12] Bunun sebebi otomotiv

sektörüne dayanır: Aynı arabadan yeterli sayıda üretilmesi durumunda, motor kapağı ve çamurluk gibi parçaları özelleşebilir, birbirlerinden farklı olabilir.[86]



Şekil 3.9 Peter ve Alison Smithson, 'Sheffield' Üniversitesi yarışma projesi, 1953. [7]



Şekil 3.10 Peter ve Alison Smithson, 'House of the Future', 1956. [12]

Özetleyecek olursak, tek bir ünite (Gropius) tekrarlayan hareketli mafsala karşın pek çok ünite (Ford) tekrarlayan özel bir mafsala vardı. Bu, bizi 'House of the Future'a götürür bu öylesine bir boyuta kadar bireyselleşmiştir ki hiçbir örüntü ünite içinde bir defadan fazla meydana gelmez. Bu durumda, örüntü koyu mafsallar tarafından bölünmüş hafif, pürüzsüz, plastik bir kabuk içerir araba kalıplanmış ve bölünmüştür. Ev böylece bir arabanın dışı kadar kolayca temizlenebilir çünkü bütün mafsallar kıvrımlıdır ve 'elektrostatik toz toplayıcıya' açıktır. Ayrıca, otomobil benzetmesiyle devam edersek krom bir şerit dış cepheye akış çizgisi vermektedir ve yıllık bir model değişikliği tasarlanmaktadır. Ayrıca otomobil aksesuarları veya 'ekstralar' vardır; yardımsever bir robot gibi iyilik dağıtan mobil servis arabası, katlanıp istiflenebilen pogo sandalye, 'gezgin-fişli (wander-plugged)' mobil pişirme eşyaları ve tek birim oluşturan alanları bölen bütünleşik saklama küpleri ve körük panjurun oynamasıyla evdeki karmaşanın kapanması. Bütün konsept reklam kokuyorsa da bu amaçlı olarak yapılmış bir harektir, çünkü Banham gibi Smithsonlar da Öncülerine yanıt vermertedir:[27]

Gropius tahlil siloları hakkında bir kitap yazdı,
Le Corbusier uçaklar hakkında kitap yazdı,
Ve Charlotte Perriand her sabah işyerine yeni bir obje getirdi:
Ama bugün reklamları topluyoruz.

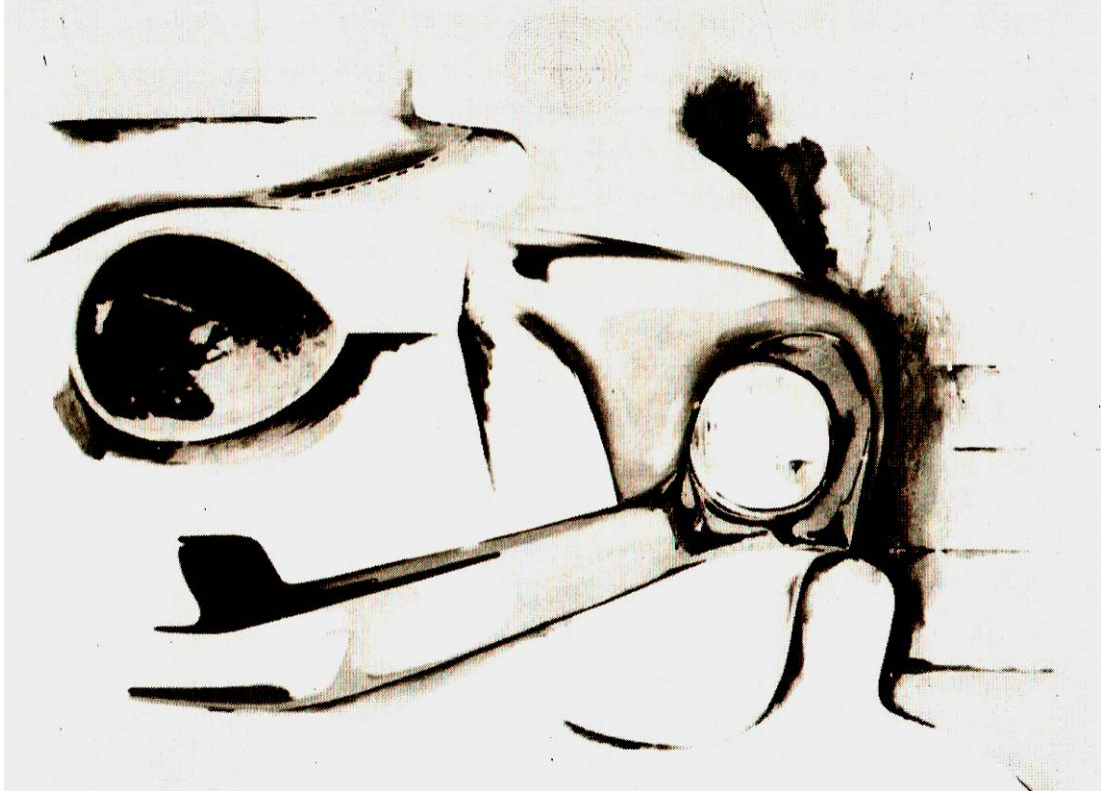
'But Today We Collect Ads' (Ama Bugün Reklamları Topluyoruz) onların o esnada yayınlamakta oldukları polemğin başlığıydı, niyetleri en kuvvetli güç olarak kabul ettikleri şeyle yüzleşmekti: "Kitle üretim reklamcılığı bütün hayat örüntülerimizi - prensipler, amaçlar, manevi değerler, özelemler ve yaşam standardı – yerleştiriyor." [27] Ancak Jencks, bu aleni niyete rağmen reklamcılığın ölçüsünü alanların Smithsonlar değil IG'nin geriye kalan üyeleri olduğunu dile getirmiştir.[9]

Buna yönelik ilk adımlar IG'nin kendisinin popüler kültür hakkında sunduğu bir dizi araştırmaydı. Bunlarla koşut olarak ICA'da Richard Hamilton tarafından organize edilmiş bir sergi vardı: 'Man, Machine and Motion' (İnsan, Makina ve Hareket) (1955). Başlıktan da anlaşıldığı gibi bu üçlü arasında oldukça yakın bir bağlantı vardır: Makineler insanların teknoloji ve imkansız olan hakkındaki fantezilerinin bir sonucudur.[27]

"Biyolojik evrimin mantıksız müsrifliğinden evrimleşen uçaklar, bir mittin doğmuştur. İnsan uçmadan önce uçak yüzyıllar boyunca fantezi olarak kalmıştır. Bugün ise, uzayın derinlikleri, mit, kurgu tekrar ön plandadır." (Katalogtan, 1955) [27]

Bu sergi bilim kurgunun hayali dünyasına duyulan arzular ve gerçek bilimdeki teknik ilerlemeler arasındaki daimi etkileşimi dökümante etmektedir: 'kurgu' 'gerçek'ten

önce gerçekleşirken; gerçeğin gereksinimleriyle, kurguyu tahrif ettiği gösterilmiştir. Bununla birlikte insanların fantezilerinin teknolojik gelişim için esaslı bir uyarıcı olduğu gerçeği ise Pop-art'ın temel prensibi olmuştur.[27]



Şekil 3.11 Richard Hamilton, 'Homage to Chrysler Corp.', 1957.[29]

Richard Hamilton'ın 'Homage to Chrysler Corp.' (1957) (Şekil 3.11) isimli resmi bu yöndeki ilk çalışmalardandır. Hamilton'un yaptığı iş çok bilinçli bir şekilde zamanın geçerli bütün popüler ikonlarının listesini hazırlamak ve daha sonra onları 'metamorfik erotizm' ile bir araya getirmektir. Doğru popüler görüntüleri dahil etme yönündeki bilinçli tavrıyla Hamilton'ın bu çalışması, zamanın ProtoPop sempatisi olan tek resmi dergisinde, daha sonra bahsedilecek Architectural Design'in sayfalarında karşımıza çıkmaktaydı.[9]

"Ana motif olan araç, sunum tekniklerinin antolojisi halinde analiz edilmektedir... Chrysler'ın Plymouth ve Imperial reklamlarından parçalar alınmaktadır, bir miktar General Motors malzemesi ve bir parça Pontiac vardır. Bug-Eyed Monster'ın toplam etkisi himaye edici bir şekilde teşvik edilmiştir. Reklamlarda sıklıkla görüldüğü gibi seks sembolü araca karşı duyduğu sevgiyi göstermekle meşguldür. Kadın iki ana elementten oluşmaktadır - bir sütyen diyagramı ve şehvetli dudaklar..."[9]

Tüm bu gösteri olası fiziksel bir çevrenin iki boyutlu temsili gibidir; öyle ki Archigram'ın çizim ve kolajlarında bunların izlerini bulmak mümkündür: Özellikle 1999 yılında Webb'in 'Archigram' kitabının ön sözünde bahsettiği 'dergilerden

kesilmiş genç, sağlıklı, güzel vücutlu erkekler ile hoş magazin kızları' meta haline gelmiş, harcanabilir, kullan-at mimarlığının kanıtı gibi kendilerinden emin dururlar çizimlerin içinde.[8]

Banham zaman içinde harcanabilirlik kavramını daha ileri götürmüş; diyalektik yaratmayı ve umut verici bir biçimde daha fazla kişisel özgürlüğü destekleyen yeni bir dizi fikir ortaya atmıştır[87] –bu aşağı yukarı eşzamanlı Archigram ve Cedric Price içinde geçerlidir. Buradaki temel fikir bireylerin dileklerine derhal yanıt verecek kadar esnek olan bir çevre inşa etmektir.

"Bizim istediğimiz açıkça minyatürize edilmiş, mobil, yemek yapan, soğutan, kanalizasyon atan, VHF ve üç kanal televizyonlu, telefon araması yapabilen, kuru temizleme yapan, martini dağıtan servis robotu -takılı kül tablaları ve kitap koyma yeri de vardır. Bu robot gezegenler arası dolaşan bir araç gibi bir hava yastığı üzerinde evde bizi takip edecektir."[87]

Jencks'e göre modern teknolojinin mümkün hale getirdiği 'Alaeddin'in Sihirli Lambası'dır.[9] Derhal dilekleri yerine getiren böyle bir servis robotu fikri esasında Amerikan¹ tarihinin parçasıdır. Fikir aynı zamanda takma motordan (takılabilir bir servis) dahili motora (bütünleşik bir servis) kendi kendine yeterli motora (bütün ev hanımlarının sahip olmayı istediği bütün ev aletleri) uzanmaktadır.[81]

Uygun bir şekilde Archigram'ın 'Survival Kit (Hayatta Kalma Seti)'de (Şekil 2.20) (Living City'de hayatta kalmak için gerekli olduğu düşünülen bir dizi ürün) tasarlanan yazılım türü ideal Amerikan tüketicisine benzemektedir: Playboy'un son sayısından en son hi-fi seçimine kadar güncel ilgi çeken bütün kullan-at eşyalar. Bir sonraki adım, tekrar fikri evin dışına çıkarıp ormanlara geri koyan Banham tarafından ortaya atılmıştır:

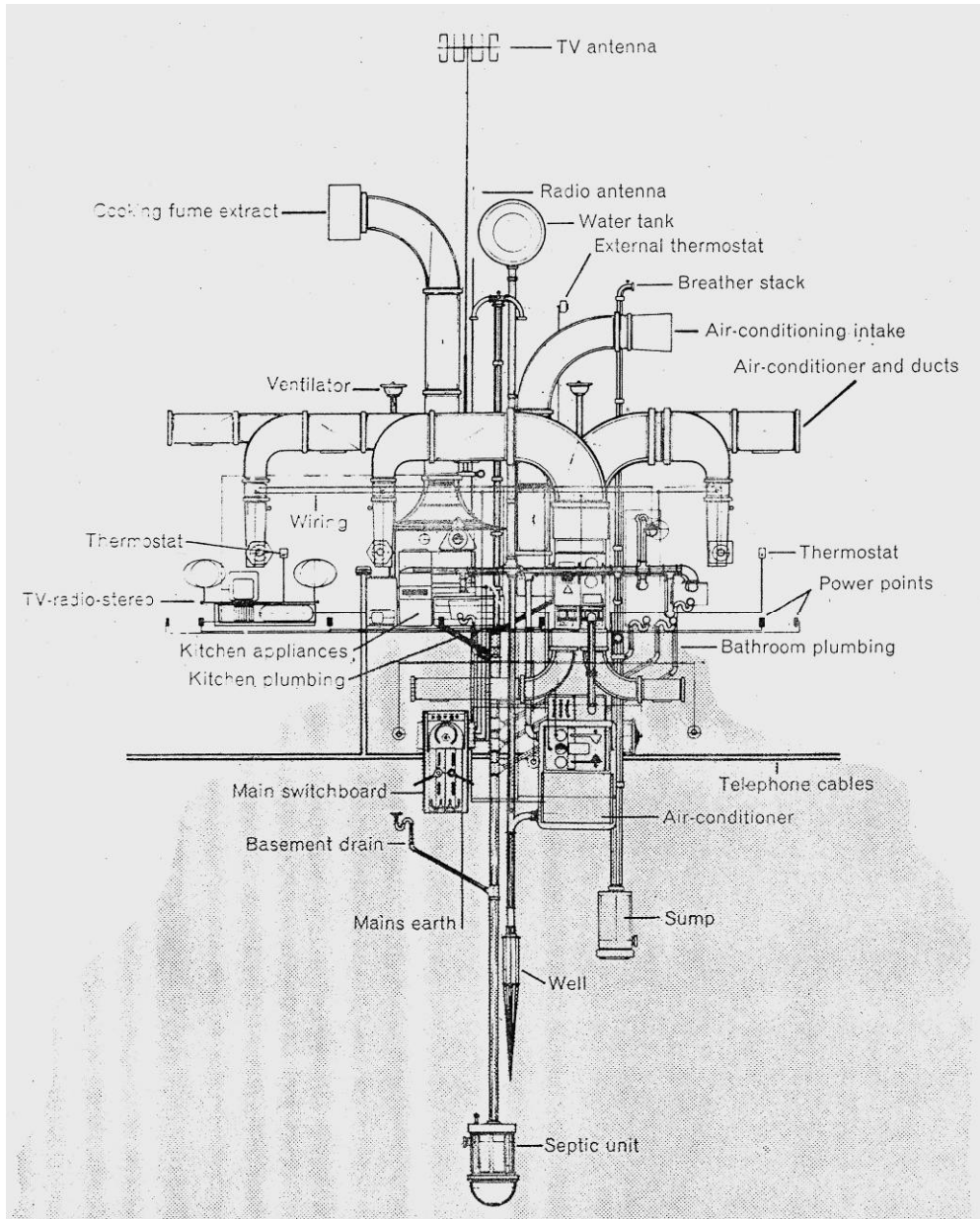
"Evinizde boru tesisatı, bacalar, oluklar, kablolar, ışıklar, girişler, çıkışlar, fırınlar, evyeler, çöp makineleri, hi-fi çınlatıcılar, antenler, kanallar, soğutucular, ısıtıcılar gibi bir kompleks sistem içerirken - bu kadar servis içerirken niçin bunları depolayacak bir evimiz olsun ki?"[39]

Gerçekten niçin? Banham 'Un-house'(Şekil 3.12) hakkındaki makalesinde doğaya geri dönen asil vahşinin ideal görüntüsünü ortaya atar, bu vahşi mahfazası tarafından kısıtlanmamıştır,[89] 'kültürel gardrob'u onu engellememektedir hatta kıyafetleri tarafından tahdit edilmemektedir, izin verilen tek kültür mekaniğin

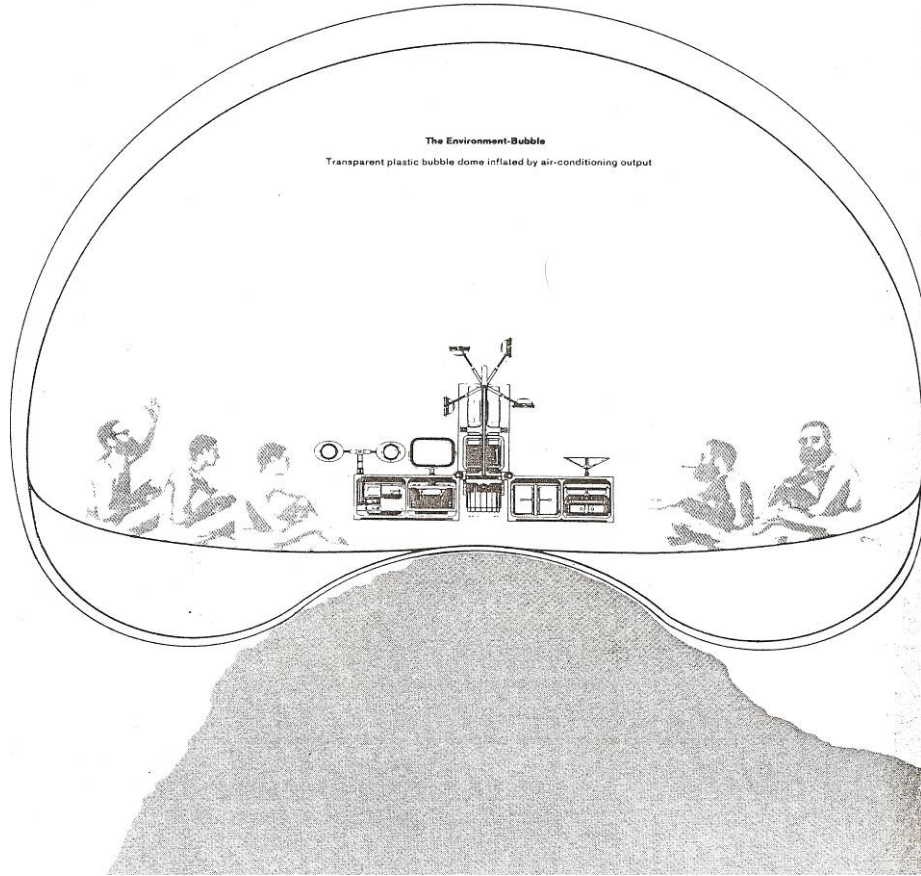
¹ Bütün foto-elektronik kapıların bir göz kırpmasıyla açılıp kapandığı başkanlık suiti ya da Buckminster Fuller'in hayattaki bütün gerekliliklerin derhal servis edildiği 'standart of living package'ı.

transistörlü boruları aracılığıyla aktarılmaktadır, 'standart-of-living package' (yaşam standardı sunağı) (Şekil 3.13).

"Ancak uygun bir şekilde monte edilmiş, (kamp ateşi gibi zeminden soğuğu emmek yerine) zeminden ılık hava üfleyen, yumuşak ışık yayan ve mutluluk verici teybinde Dionne Warwick çalan, lokantada kızıl ötesi ışıkla yaşlanmış protein çeviren ve buz makinesi gizlice bardaki kadehlere buz küpleri koyan bir yaşam paketi – bu Playboy'un çatı katı dairesi için yapamayacaklarını ormandaki açıklıklar veya dere kenarındaki kayalıklar için yapabilir. Ilık, kuru yaşam alanınızın 900 cm'lik bir yarı küresi içinde rüzgarla uçuşlayan ağaçların, orman içindeki açık arazilerde karın, tepeden gelen orman ateşini veya size doğru hızla koşmakta olan Constance Chatterley'nin muhteşem manzarasını görebilirsiniz." [89]



Şekil 3.12 Reyner Banham, 'Un-house.', 1965.[89]



Şekil 3.13 Reyner Banham, 'Standart-of-living package', 1965.[39]

'Un-house' şehirden ziyade, çadırların kurulduğu, kampçıların konakladığı ve treylerlerin durduğu gibi doğanın içinde bir yaşantı önerir. Banham bunun devamında başka bir makalede de 'The Great Gizmo' diye adlandırdığı, Amerikan yaratıcılığının bulanık dehası portatif bir cihazdan söz etmektedir.[89] Katalogla sipariş edilebilen ve postayla gönderilen (kullanım kılavuzu içinde) emsalsiz bir cihaz. Bu cihaz 'insan isteklerine yaklaşan şartlarda bazı şartları' kolayca yaratmak için kullanılmaktadır. Portatif cihazın başlıca avantajı yarı otonom (takma motor veya kamera gibi) olmasıdır; isteğe bağlı tek kullanımlık ya da taşınabilir olabilir. Böylece medeniyet içinden geçtikten sonra¹ bile el değmemiş bölgeler çok bozulmadan kalabilmektedir. Buna benzer bir tavır Archigram'ın geç dönem çalışmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Greene'nin daha önce bahsedilen Rokplug ve Logplug projesi (adeta Banham'ın portatif cihazını tamamlar) otonom ya da yarı otonom yaşam birimleri için doğada çıktı noktalarının bırakılmasını önermektedir.[8]

¹ Banham yazlık bölgelerine dikkat çekmektedir. Terkedildiğinde geriye kalan önceki halinden tamamen farklıdır. Geri dönüşüm ise bir o kadar yavaştır.

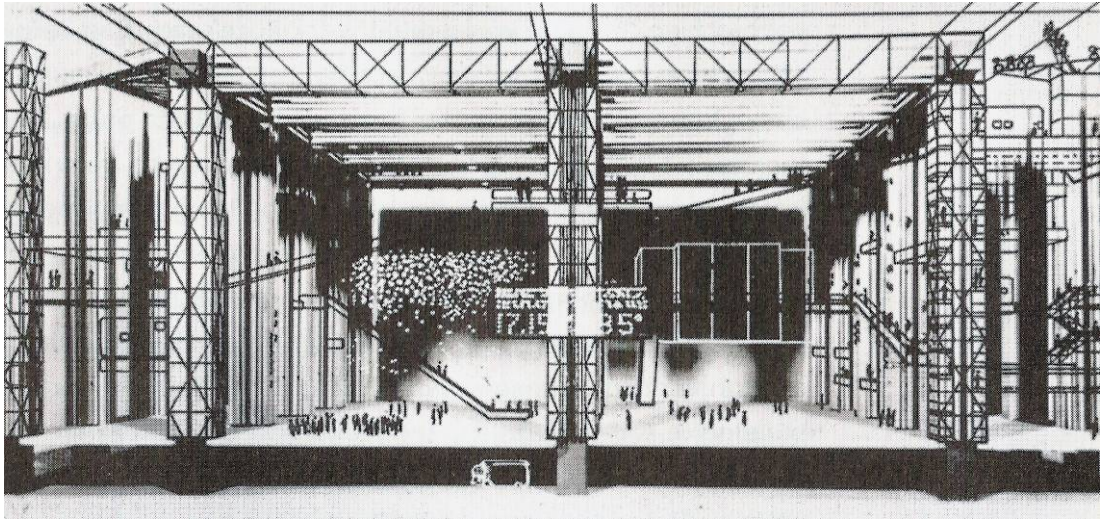
3.6 Non-Plan: Cedric Price

60'lı yılların başında mimarlık okullarındaki hareketlilik, 1961 yılında Archigram'ın ilk sayısının çıkışı ile farklı bir boyut kazanmıştır. O güne kadar arkadaş ortamlarında karşılaşılan tartışmalar cesurca hatta biraz vahşice yüzeye çıkmıştır. Hemen ertesi yıl çıkan Archigram no.2, 'harcanabilirlik' ve 'değişim' konularını temel alıyordu. Daha önce de değinildiği üzere Archigram'ın 'fikir uğraşı' olarak nitelendirdiği bu ilgi alanları –'ideal'lere karşı öne sürdükleri- kendilerinden önce gelen Pop hareketinde başka bir döneme geçişin habercisiydi. Hatta Archigram'a yakınlığı ile bilinen Cedric Price'ın Banham'ın izinde 'harcanabilirlik' üzerine yazdığı birkaç not ile, Hamilton'un mekano-biçimsel erotizminin ilk mimari eşdeğeri Michael Webb'in 'Leicester Square'deki 'Sin Centre' (Şekil 2.14-16) projesi bu oluşuma katkıda bulunmuştur.[9] Webb'in bu eğlence merkezi için hayal ettiği faaliyetlerin türü her ne kadar 'Sin' (Günah) ön adına layık olmasa da, binanın hissiyatı veya fizyonomisi, çeşitli çağrışımlar üretmekteydi. Aslında, Archigram'ın mimari dile enjekte etmeye çalıştığı benzetmelerin birçoğu daha bu projede görülebilmekteydi: Açılı bir uzay çerçeve strüktür, üzerinde tek bir sürekli açık kabuk ve ona asılı olan tüpler. Öteden beri var olan bu 'form'lar, Cedric Price'ın 'Bird Cage' (Kuş Kafesi) projesine kadar, hiçbir zaman böylesine enerjik bir kontrast ve böylesine geçici (ad hoc) bir üslupla buluşmamıştı (Şekil 3.14).[9] Yine de burada Price'ın mimariyi bu benzetmelerle tanımlamaya çalıştığı kanısına varmak tamamen yanlış olur. Aslında o tam tersini yapmış; yapıyı 'sıfır noktası'na ulaşıncaya kadar tüm çağrışım ve ilişkilerden arındırmıştır. "Günümüz İngiliz Mimarisi'nin aşırı coşkulu tasviri, boş bir kafaya cesur bir yüz ekliyor"[96] şeklindeki itirazını ortaya koyan Price Archigram tasvirlerine de bir gönderme yapmaktadır.



Şekil 3.14 Cedric Price (L.Snowdon ve F.Newby ile), 'Bird Cage', 1961-2.[93]

Price'ın Bird Cage'i (1961) kabuk, anıtsallık, sabitlik ve hatta betimlemeden kaçışı sergileyen birçok Price projesinin ilkiydi. Price, böylelikle avangard tavrın en uç ismi haline gelmişti. Daha sonraları Brütalizmin bile kullanmaya devam ettiği kimlik ve yer gibi birçok geleneksel mimarlık kavramından vazgeçmişti. Mimariden ziyade, bir 'hizmet sunma' fikrini ortaya koymuş, çabuk yanıt verebilen ve değişebilen tüm mimari yapılara büyük değer addetmiştir. İnsanı geçmişin tüm kısıtlama ve kategorilerinden kurtaracak bir tür inşa dışı (non-building) faaliyet tasavvur etmekteydi;[96] yani sonuç olarak mutlak özgürlük fikrine yönelmiş ve böylece bir parmağıyla 60 dönemi öğrencilerinin nabzını tutarken, diğeriyle de mimari orta yolun açık kalmış sinir uçlarına dokunmaktaydı.

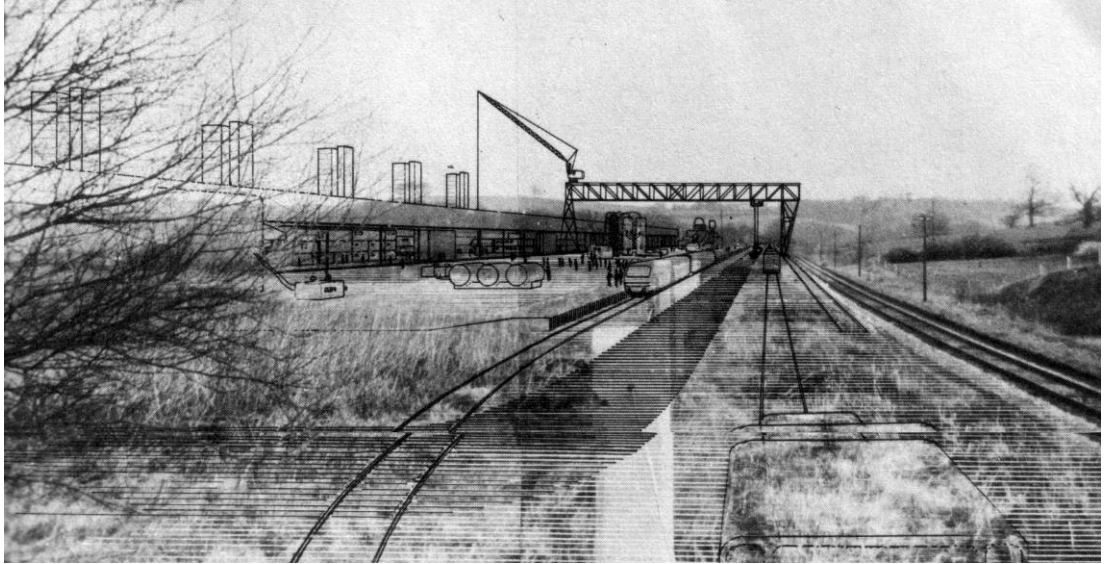
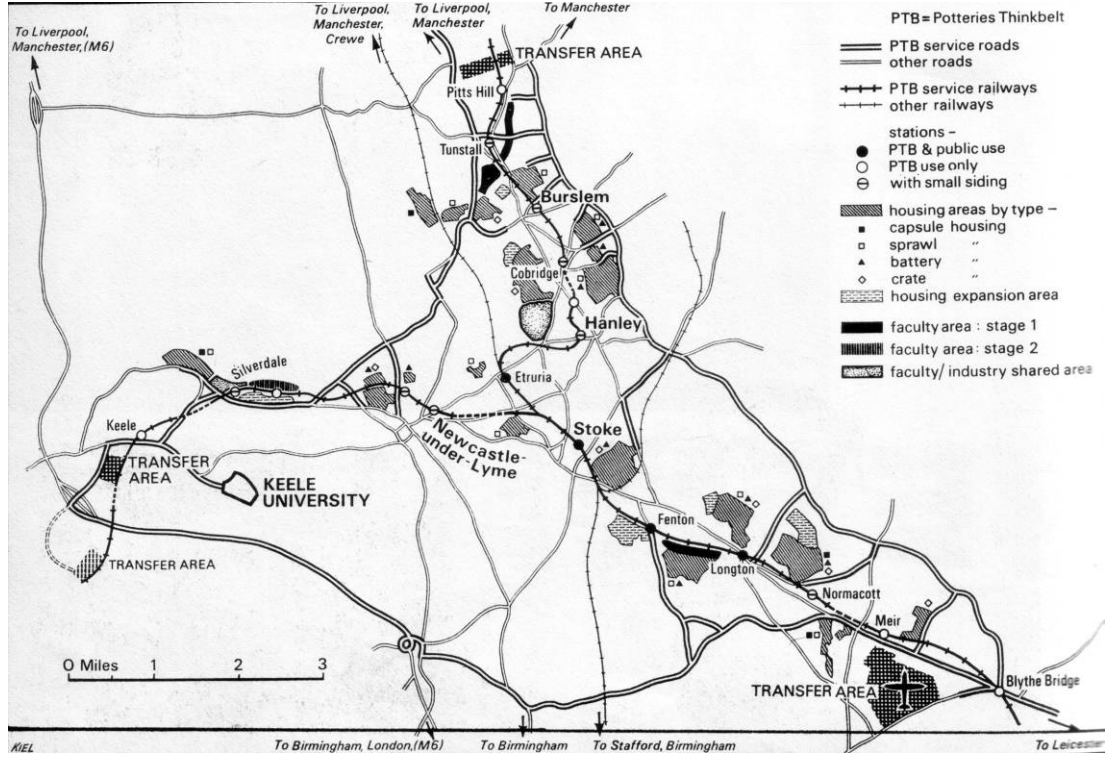


Şekil 3.15 Cedric Price, 'Fun Palace', 1961-7.[39]

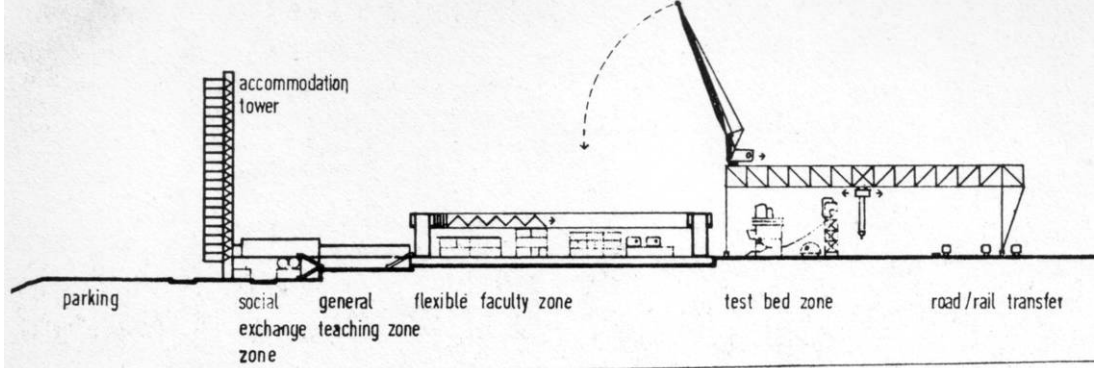
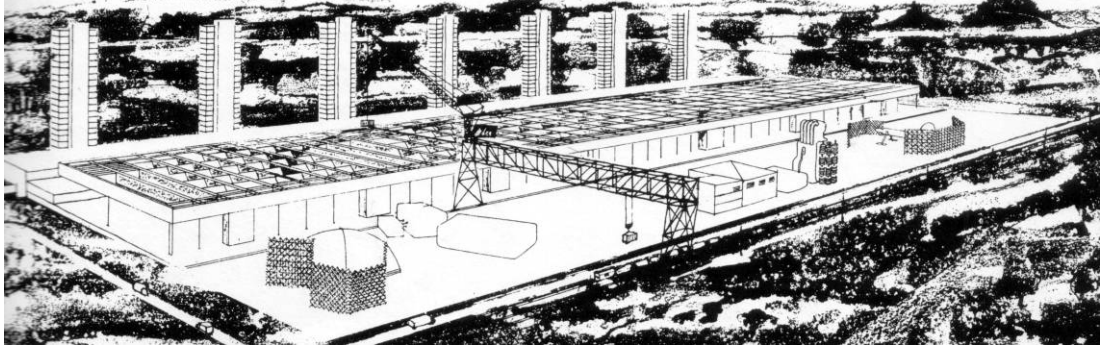
Price'ın bir diğer önemli projesi 'Fun Palace' (Şekil 3.15), 'kendi kendinize yapabileceğiniz bir mutluluk alanı' ile destek sisteminin karışımıydı. Bir taraftan, yıldızları seyretmekten siyasi mitinglere kadar hayal edilebilecek tüm boş zaman faaliyetleri hayal edilebiliyordu, diğer yandan da hakkında karar kılınabilecek tek görsel 'şey' de bir mekanik bileşenler kiti oluyordu. Böylelikle bir geçici zevk ve teknik aletler serisine dönüşmüştür mimarlık.[96] Brütalist söylemin 'une architecture autre' fikriyle, yani saf hizmet modeliyle başlayan bu görüş, geleneksel form ve mekan süslerini bir kenara bırakmış ve artık Banham'ın 'Un-house'una, Webber'ın 'Non-city'sine, Archigram'ın 'Non-architecture'ına veya Price'ın 'Thinkbelt'ine (Şekil 3.16-7) doğru ilerlemeye başlamıştı.

'Thinkbelt' projesinde Price, isimden de anlaşılacağı üzere eğitimin, 'lineer bir bant' üzerinde toplumun her kesimine aynı seviyede ulaştırılması gerektiğini iddia etmiştir.[94] Söze İngiliz mimarlığındaki ana görüş modernizme ve hümanistlere yüklenerek başlayan Price şöyle demektedir:

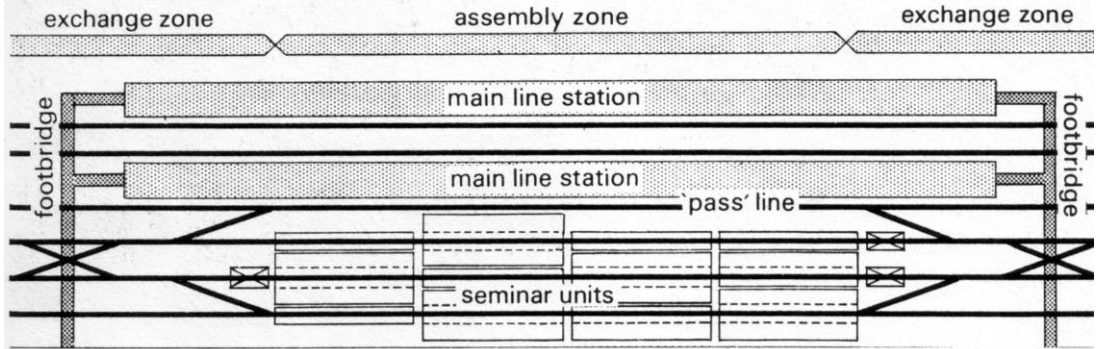
“İleri ve daha ileri düzeyde eğitim, bir ana sanayi teşebbüsü haline gelmeli, sadece birkaç kişiye sunulan bir hizmet değil.” [94]



Şekil 3.16 Cedric Price, 'Potteries Thinkbelt', 1966.[4]



STANDARD SECTION OF RAIL FACULTY AREA
Such sections are designed to enable maximum interchangeability



Şekil 3.17 Cedric Price, '*Potteries Thinkbelt*', 1966.[4]

Price'ın eğitim 'Thinkbelt'i olarak hayal ettiği şey, esasında 40.000 'öğrenen', yani gezgin öğretmen ve öğrenciler ile hali hazırda büyük bir endüstri konumundadır. Bu endüstri, İngiltere'nin Orta Batı'sında fakirliğin göze çarptığı Potteries bölgesinde kurulmuştur. Price'a göre her bir 'Thinkbelt', toplumun yaşayan parçası; bilim ve teknolojinin takibini özgürleştiren (özgürleştirmek kavramını Potteries bölgesi için kullanıyor), mevcut üniversitelerin durumları aksine bu alandaki belirli, özellikle seçilen bölgelere konumlandırılmalıdır. Hatta demiryollarının hemen kenarına kurulup, vinçlerle sökülüp takılabilen parçalardan oluşabilir. Demiryolu fikrinin temeli bir yandan neredeyse hurdaya çıkmış enstrümanlar için ikinci bir kullanım şansı yaratmak, bir yandan da eğitim sisteminin değiştirilebilmesi için maddi engelleri minimuma indirmekti. İşte Price'ın özgürleştirme (liberation) fikrinin temelinde yatan buydu. Özgürleştirme, onun için 'birşeyden özgür kılma' (liberate from) anlamına geliyordu,[94] yani hiçbir insan, topluma palangalarla bağlı olmayacaktı.

Çünkü bir tramvaya binerek uzaklaşabilir, veya öğrenci topluluğu üretim toplumuyla bütünleşmiş olabilir, ya da herşey tamamen durmuş ve kendini varoş işgaline (sprawl) dönüştürmüş olabilirdi. Price'ın yaşam konutları, bazı şeyleri bir kenara bırakırsak, varoş yapılaşmasıdır:

“Dört farklı ev tipi olacak: Kırık dökük arabalar, varoş (sprawl), batarya ve kapsül ... Yeni Thinkbelt ev alanları nihayetinde, hali hazırda var olan şehirler içinde varoş 'sprawl' (anarşik) yapılanmalar yaratacak.” [94]

Bu dönemin liberal düşünce yapısından[9] çok uzakta olsa da; Price'ın eğitimin bir ulusal görev haline gelmesine ve üretim ile ortak çalışabilecek şekilde entegre edilmesine dair fikirleri Jencks'e göre şüphesiz geleceğin trendlerinden. Price ayrıca 'yaşam koşullandırması'ndan (life conditioning) bahsetmektedir. [95] Koşullandırma terimi sorgulanmayan ve tartışılmayan normları, becerileri ve fikirleri beraberinde getirdiği için Price zaman zaman yanlış anlaşılmıştır. Oysa 'yaşam koşullandırması' derken Price, muhtemelen basit bir hava temizleme cihazından (air conditioning) ve bu cihazın kullanıcılara koşullandırılmış bir ortam sağlamasından bahsetmektedir. Bu esasen Banham'ın 'well-tempered environment'ına benzer.[87]

“Oscar Wilde'ın tatlı-sert hakaretlerinden beri, fakirlerin hakkını bu denli akıllıca savunan ve birçok şeyi tepe taklak eden bir kimse olmamıştı. Ne yazık ki Wilde'ın fikirleri gibi bu tekliflerin bir kısmı da kendilerini üreten tarafından hemen gerçekleştirilemeyecek kadar mükemmeldiler (üretim ve eğitim arasında bir bağ kurma fikrinde olduğu gibi). Bazılarının gerçekleşme olasılıkları ise şüpheliydi (eğitimin bir koşullanma çerçevesinde ele alınması gibi). Bu paradoksların altını çizmek adına Price, bugüne kadar ortaya konulan yerleşik değerlerden kaçınmak için elinden geleni yaptı (bir toplama kampıyla olan aşikar benzerlikler gözden kaçırılmamalıdır).”[9]

Yine de Thinkbelt bağlamında son derece muğlak olduğu ortaya çıkan noktalardan biri de, bunun bazı uç değerlerinin (dengesizlik, sprawl, vb. gibi) dengeli ve muhafazakar bir toplumun farkındalığında ileri sürülmesi ve sadece bu zemin üzerinde görülebiliyordu.[94] İngiltere gibi bir refah ülkesini “devrim yerine eleştirel kahkahalarla değiştirmek”[9] gerekli idi. İşte Jencks'e göre hem bu yüzden, hem de Banham ve Price gibi uçlarda duranların kendi pozisyonlarını sürekli bir şekilde eleştirecek kadar apolitik olmaları, bu fikrin gerçeğe dönüştürülmesini imkansız kılıyordu.[9] Örneğin Archigram grubu ve çalışmaları hakkında da en sık yapılan eleştiri, apolitik duruşları idi.[7] Archigram tüketici toplumunun temelini oluşturan teknoloji ve öncüllerini kabul ediyordu. Fakat bunun sebebi de hayata yakın olma hissinin, Pop sanatçılarındaki görüldüğü üzere, tüm doktrin ve sistemlerden önemli olması idi: Hayal gücü mantığın üzerindeydi.

3.7 Architectural Design (AD): Pidgeon, Crosby, Middleton ve Murray

'Hayata yakın olma hissi' daha önce de değinildiği üzere popüler kültüre ve pop teoriye yakınlığı ile bilinen 'Architectural Design' (AD) için de geçerliydi. Bu tavrıyla 'AD' dönemin diğer resmi mimarlık magazinlerinden farklı bir noktada durmaktaydı.

Bu özel dönem esnasında 'Architectural Design'; global olayların, siyasal ve ekonomik gelişmelerin, yeniliklerin ve görkemli projelerin, çevresel ve sosyal koşulların harika bir kroniğini çıkarmıştır adeta. 1946'da göreve başlayan Monica Pidgeon'un editörlüğünde (ikinci dünya savaşı sırasında birçok magazin çıkarılmasını kadınlar üstlenmiştir) her ay bir sayı çıkartılıyordu. Pidgeon'ın yanında gene önemli isimler vardı. Theo Crosby, ve Kenneth Frampton derginin teknik editörlüğünü üstlenmişlerdi. Sonraları 1964-71 yılları arasında Robin Middleton'da bu görevi yapacaktır. Derginin sanat departmanı da 1969'da Peter Murray'in, AD'ın başarılı birçok kapağına imzasını atan Adrian George'a katılmasıyla yaşam bulmuştur.[101]

Her sayı, herhangi bir konuda son dakika bilgilerle doluydu: sanat sergilerinden denizbilimine; planlanan çalışmalar hakkında derinlemesine yorumlar, yeni (inşa edilen) projelerin portreleri ve sayfalar dolusu fikir. 'Cosmorama' adıyla, her sayının girişinde ayrı bir kısım olarak haberlerle dolu bir bölüm türemişti. Çok çeşitli yorumlar ve dünyanın her yerinden olaylar bu başlık altında yer alıyordu. Samantha Hardingham gene 'AD'de yayınlanan bir makalesinde tüm bu çeşitliliği üç kuşağı içinde barındıran editör grubuna bağlamaktadır:

"'Monica Pidgeon', Erno Goldfinger, Team10, Smithsons ve Aldo van Eyck gibi savaş sonrası modernistlere yakınlığı ile bilinirdi. 'Theo Crosby' adeta sanat, mimarlık ve yazarlık hakkında herşeyin içindeydi. Pidgeon, Theo Crosby'nin 'Güncel Sanatlar Enstitüsüne' (ICA) gittiğine ancak AD ofisini düzenli olarak ziyaret edip neler gördüğüne dair hikayeler anlattığına dikkat çekmektedir. Çok sık seyahat eden Pidgeon, dünyanın çeşitli yerlerindeki projeleri ziyaret ederken, bir yandan da orada AD için yabancı muhabirlerle kontak kurar, fikir alışverişi için fırsatlar yaratırdı. İnsanların da aynı şekilde kendisiyle ilgilendiğini, bir şeyler yolladıklarını dile getirmiştir Pidgeon. Gene ekipten 'Robin Middleton'ın geniş mimari bir çevresi vardı: Taylor Woodrow'da çalışmış, Archigram'ın etkinliklerinin çoğuna katılmıştır. Bir başka isim ise 'Peter Murray' idi. O, Archigram'ın izinde 'AA School'da 'Clip-Kit' dergisini çıkartan ekibin içindendi: yeni mezun olmuş genç kandı." [101]

'Standard Catalogue Company' (SCC) şirketine ait olan 'Architectural Design' 1960'ların sonlarına doğru 'metal plaka baskı' yönteminden 'ofset litografi' yöntemine geçmiştir.[101] Murray ofset baskının prosesi özgürleştirip hızlandırdığını dile getirmiştir. Baskı tekniğindeki bu değişiklik artık Middleton tarafından hazırlanan

'Cosmorama' bölümünün, değişik alanlara yönelmesine izin vermiştir. O ana kadar özel durumlara dair fikirler ve haberler için ayrılmış olan 'Cosmorama' sayfalarında şimdi 'Sector' adı verilen yeni bir bölüm mimarlığa yeni ilgi alanları sunmaktaydı: sistem çalışmaları, sibernetik, matematik, sosyoloji, psikoloji, epistemoloji, bilgisayar çalışmaları vb... Hardingham'a göre bu yeni yaklaşım mimarlık yazını için benzersiz bir an olarak uzun süre etkisini ve gücünü korumuştur.[101] Bu aynı zamanda inşa edilmemiş kavramsal projelerin, inşa edilen projelerin yanında yer alabileceğinin ve tartışılabilirliğinin ifadesiydi. Cosmorama projelerin aynı nitelikte ve aynı detayda sunulmasına rağmen git gide resimli bir mizah dergisine benzemeye başlamıştı. 1970 yılına gelindiğinde Middlesbrough'da bir matbaa tarafından tamamı renkli baskıya geçilmesi Pidgeon'un değişikle esas eğlencenin başlangıcı olmuştu:

"'Cosmorama', mimarlara, gerçekten çoğulculuğa ait bir yaklaşımla, onları kendi konularında daha da bilgilendirmek ve geliştirmek için toplumsal bir ulak vazifesi görmüştür." [101]

Yaklaşık her sayıda otuz maddeden oluşan sekiz sayfalık tipik bir 'Cosmorama' çok yönlü gündemin anlık görüntülerini yakalamıştır: denizaltı deneyleri, Archigram no.9'un reklamı, AntFarm'ın yalancı konut yarışma ilanı, oyuncak teorisi üzerine bir makale, ilk ev bilgisayarı, 3-boyutlu televizyon diyagramları, Mies van der Rohe tarafından tasarlanan seri üretim rehabilitasyon tesisleri, bir uçurtma yarışı, portatif bir tiyatro, şehirler için yeni bir öneri, Almanya'da karma bir okul projesi, motosikletçiler için bir çadır, 'Rus mimarlık öğrencileri neye bakıyor?' başlıklı bir yazı. David Greene, aynı zamanda 'Cosmorama'nın düzenli bir yazarı olarak bu konu hakkında şunları söylemektedir:

"... o (AD) her zaman uluslararasıydı, teknolojiye dair her şeydi, beklenilmeyeni buldu, ve en saf haliyle bir çevre olarak mimariyi ele aldı. Yunancada 'çevre' (environment) kelimesinin 'birden vurmak' (to hit all at once) anlamına geldiğini biliyor muydunuz? Oysa diğer mimarlık dergilerin (nerdeyse hepsi), Architects Journal gibi, inşa etmek üzerinedir: yeni çatı sistemleri ya da nem tutucular"[101]

'Cosmorama'nın dışında dosya konuları ile de 'Architectural Design' mimarlık yayıncılığında öncü olmuştur. AD'nin 1960 ve 1975 arasındaki sayıları incelendiğinde ise Archigram'ın içinde bulunduğu dönem ve mimarlık ortamı daha rahat kavranmaktadır. Burada grubun çalışmalarıyla direkt olarak ilgili olmayan ancak projelerinde karşımıza çıkan coşkuyu anlamak için dikkat çekici iki dosya konusundan bahsedilecektir. Bunlardan birincisi Haziran 1969'da çıkan sayıdaki 'Treasure Island' (Define Adası) idi.[99] İlk olarak 150 isme İngiltere, İskoç ya da Büyük Britanya üzerinde onlar için önemli ve sıradış olan bir yer ismi sorulmuş. Bunlardan 100'e yakını cevap verirken, geriye kalanı çeşitli nedenlerden projeye katılmamıştır. Mesela Jimi Hendrix İngiltere'de büyüdü bir yer bilmediğini iddia etmiş,

“menajerime sorun” demiştir. Büyülü yerler ve nedenleri, bir araya geldiğinde görülmemiş heterojen bir koleksiyon yaratmak istenmiştir, bu nedenle katılımcılar orijinal düşünce yapısına sahip çok çeşitli meslek gruplarından seçilmişlerdir. Koleksiyona Mick Jagger, John Lennon gibi müzisyenler; David Hoakney, Peter Blake gibi sanatçılar; Peter Murray, Archigram, Martin Pawley, Norman Foster gibi mimarlar; Reyner Banham, Nikolaus Pevsner, John Summerson gibi mimarlık tarihçileri; grafikerler, fotoğrafçılar, galericiler, yazarlar ve şairler, gazeteciler, aktörler; beraberinde bir adet okyonus bilimcisi, biyokimyager, banka yöneticisi, zoolog, ve dj’de katılmıştır. Sonunda ortaya çıkan ürün ise ciddi incelemeğe değerdir.

Diğer dosya konusu ise 1967 yılının Şubat ayında çıkan Robin Middleton’ın sunuşu Fuller’in endüstri tarihi haritası ve John McHale’in makalesi ile ‘2000+’ idi.[100] Bir sayı tamamen geleceğin araçlarına ayrılmıştı: Uzay gemileri, roketler, uydular, astronotlar; denizaltılar, keşif gemileri, hoverkraftlar; robotlar, protezler, iletişim araçları, bilgisayarlar; bilgi üsleri detaylı bir şekilde anlatılmış, planlar/kesitler üzerinde işleyişleri gösterilmiştir. Bir mimarlık dergisinin bu şekilde teknolojiye atfedilmesi, ona karşı gündem takip etmenin ötesinde bir ilgi olduğunun göstergesi gibidir. Gelecek araçları bunlarsa, onları tanımak, gereksinimleri ve çıkarımlarını öğrenmek dönemin genç mimarlarının yegane arzusu olmuştur.

3.8 Mimari Yeraltı Yazını: Megascop, Clip-Kit

1960’lı yılların gençleri, modernist bir planla, mimariyi, var olan grafik dilin dışında bir mekan anlayışına taşımışlardır: uzayın sınırsız boşluğuna, denizaltına ve sibernetik alanlara. Reyner Banham’ın yeraltı mimari protesto magazinleri (underground architectural protest magazines)[39] diye adlandırdığı bu çalışmalar, İngiltere’de İkinci Dünya Savaşı sonrasında doğaçlama yayınlarda kağıt üzerine konan yasal kısıtlamalardan¹ kaynaklanan ‘küçük dergilerin’² boşluğunu fazlasıyla

¹ “Yayıncılıktaki krizin en ciddi sonucu küçük dergilerin geniş kapsamlı tahribatıydı. Bunun uzun vadeli etkileri olacaktı çünkü küçük dergiler edebiyatın fideliğidir. Onların varlığı daima istikrarsızdır ve hiçbir zaman mali yönden kar getirmezler ancak onlar yeni fikirlerle deney yapmak ve yeni eleştiri hatları geliştirmek için özgürlük sağlarlar... 1940’da yeni bir dergi kurmak yasa dışı ilan edildi” (Robert Hewison, In Anger: British culture in the Cold War 1945-1960, New York: Oxford University Press, 1981).[35]

² ‘Yeraltı protest dergilerin’ analizleri hakkında bilgi almak için Denise Scott Brown tarafından yazılan Little magazines in architecture and urbanism, Journal of the American Institute of Planners, XX:XI’v’, no. 4 Temmuz 1968, sayfa: 223-232: “Küçük dergiler genellikle rehber bir ruh tarafından yönlendirilir, bir hususu açıklamaya çalışırlar, tek bir düşünce okulunun aracılırlar ve genellikle söz konusu okulu en ikonoklastik noktada temsil ederler. Küçük dergilerin genellikle ağzı bozuk olur, sorumsuzdurlar ve

doldurmuşlardır. 1961 yılında ortaya çıkan Archigram bunların öncülerindendi; devamında çıkanlar arasında en popüler olanları ise 'Megaskop' (1964) ve 'Clip-Kit' (1966) idi. Bu muhalif ilanlarda ortak görüş mimarlığın bir krizde olduğudur. Bu magazinler, iki boyutlu planın içine tıklılmış, modern akımın dayatmalarından sıkılan mimarlar için bir uzaklaşma olmuştur. Endüstrinin yerini kompleks teknolojilerin alması da, çalışma, yaşama, ulaşım gibi standartları zorlamaya başlamıştır. Böylece yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca bir arayış doğmuştur: [35]

Warren Chalk: "Biz, atomik elektronik bir çağda uzay kapsülleri, bilgisayarlar ve kullan-at paketleri ile yan yana duracak bir fikrin, yeni bir anadilin, yeni bir şeyin peşindeyiz." [8] Planın baskılarının ötesinde hareket etmeyi umarak, düşünen mimarlar, mimarinin, hatta şehir ve geleneğin dışında yeni ilhamlar aramaya başladılar. "Biz, yapının içine biraz şiir, geri sayım şiirini, sokmayı isteriz" [8] sözleri ile Archigram'ın ilk basılı sayısı da çiziktirildi. Megascop'un ilk çıkışında ise, Bristollü öğrenciler şöyle diyorlardı: "biz kendimizi roket gibi öyle yükseğe atmalıyız ki, mevzuatın felç edici füzeleri bize atılsa bile, bizim uydumuz yörüngesinde dönüyor ve potansiyel işe yarayabilecek çözümlerin verilerini iletiyor olsun... ütopya için geri sayım." [35]

Denizin altında ve atmosferinin dışında, 'katıksız' teknolojinin ifadeleri bulunmaktaydı. Mimarlar ve planlamacılar bu teknolojilerin peşine düşmüşlerdir. 1960'lar boyunca uzaydan alınan fotoğraflar, insan hayal gücünün önceki sınırlarını tamamen değiştirmişti. Teknolojik icadın sınırlarını keşfeden bu mimarlar, "firmitas" ilkesini bozan [35] yeni yapısal bir model öneriyorlardı. Onlar, uzay gemileri ya da denizaltılarının tasarım pratiğini esas almışlardır. Öyle ki bunu hayatın tüm aşamalarına yaymak istiyorlardı: evden işe, elbiseden şapkaya kadar.

Yeni kuşakla birlikte çizim tekniğine dair bütün kısıtlamalar terk edildi ve kolaj sunuş tekniği olarak kabul edildi. [35] İçinde herkesin Süpermen olduğu bir dünya olan Amerikan çizgi romanlarından görsel aşırma özellikle yaygındı, çünkü amaç yapıyı

mevcut düzeni alt üst ederler. Genç erkekler tarafından yazılırlar ve sıklıkla okullardan kaynaklanırlar... el yapımıdır ve genellikle görüntüleri bakımsızdır ancak belirli yetenekleri vardır. Plan ve grafikte içerikte anlattıkları veya davalarına sempatik gelen bir sanat tarzıyla aynı tarzı takip etmeye teşebbüs edebilirler. Dağıtımları ve pazarlanmaları kötüdür ve yazarlarına doğrudan yaklaşılarak dahi elde edilmeleri oldukça güçtür ve kısa ömürlüdürler." Banham'ın görüşü belirgin şekilde daha renklidir: "sanatın vakur ana kraliçesi olan mimari artık yalnızca pelüş yüzeyler ve havalı bilimsel dergiler tarafından istenmiyor ancak Evren (ve özellikle Yerçekimi Kanunu) farklı bir şekilde organize edilse hemen yarın mümkün olabilecek alternatif bir mimarinin bilim kurgu görüntüleriyle zihinleri dolmuş – tipik olarak- retorik, moralistik, yanlış yazılmış, düzgünlüğe karşı, garip formatlı sanata meyilli düzensiz yeni gelenler tarafından elbisesinin fermuarı açılmaktadır." [35]

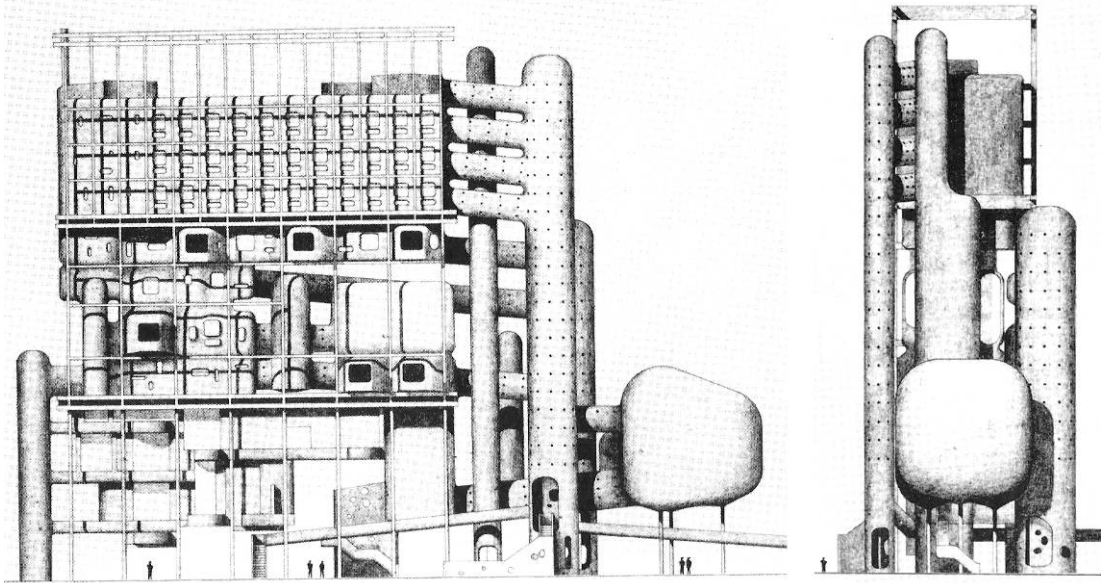
uzaya fırlatılma ruhuyla doldurmaktı. Archigram no.4, uzay çizgi romanı sayısı, fütüristik şehirlerinden alıntı yapılmış çizgi roman tasvirlerinin mevcut mimari planlara nasıl taşındığının en bariz örneğiydi. Archigram'ın imajlarına dünya çapında dergilerde yer verilmesi mimari ve fantezinin görsel hibridi tarafından ilginin kışkırtılmasına yol açtı. Bilim-kurgu'dan ilham alan 'değişim' mimarisi 'yakın kentsel mimarimizin en büyük zayıflıklarından birisine... hızlı hareket eden objeleri sınırlayamamıza'[8] karşı bir panzehir önerdi.

Mesleki dergilerin radikalizasyonu küçük dergi projesinin önemli bir yüzüydü. Mesleki dergilerin parlak kayganlığından kaçınan küçük dergiler içeriklerini görölür hale getirdiler, bunu yalnızca mesajlarına uyan görsel trendlere büyük oranda yaslanarak değil aynı zamanda söz konusu mesajı derginin kendi genel formunda yansıtarak yapmışlardır.[35] Clip-Kit'in her baskısı tek bir pembe plastik klasöre eklenecekti. Archigram'ın hiçbir sayısı diğerleriyle aynı şekil veya boyutta değildi; bazıları numaralandırılmamıştı ve ciltsizdi, bir tanesi poşet içinde postalanmıştı. Bu varyasyonlar standardize edilmiş bir format tarafından absorbe edilmesi kesin olan şeyi canlı tutmuştu: grafik stratejinin ve iletişim araçlarının sorgulanması görevi. Bilgi veren broşür veya yeraltı basını olarak profesyonel yayın odakta daha büyük bir kültürel kayma yansıtıyordu - üretimden iletişime. Bu kayma binanın esas maddesi olan hammaddeler hakkında kilit öneme sahipti. Yapı altyapı olarak tekrar formüle edilmekteydi; akış mimarisinde mimari hakkındaki bilgiler bilgi mimarisiyle birleşmişti. Yeterli ifade arayışında mimarlar, tanımına uygun olarak akışı tematikleştiren medyaya -bilgi, tüketim, elektronik- yönelmişlerdir.

3.9 İngiliz Mimarlık Okulları: AA, Bristol, Regent Street Polytechnic...

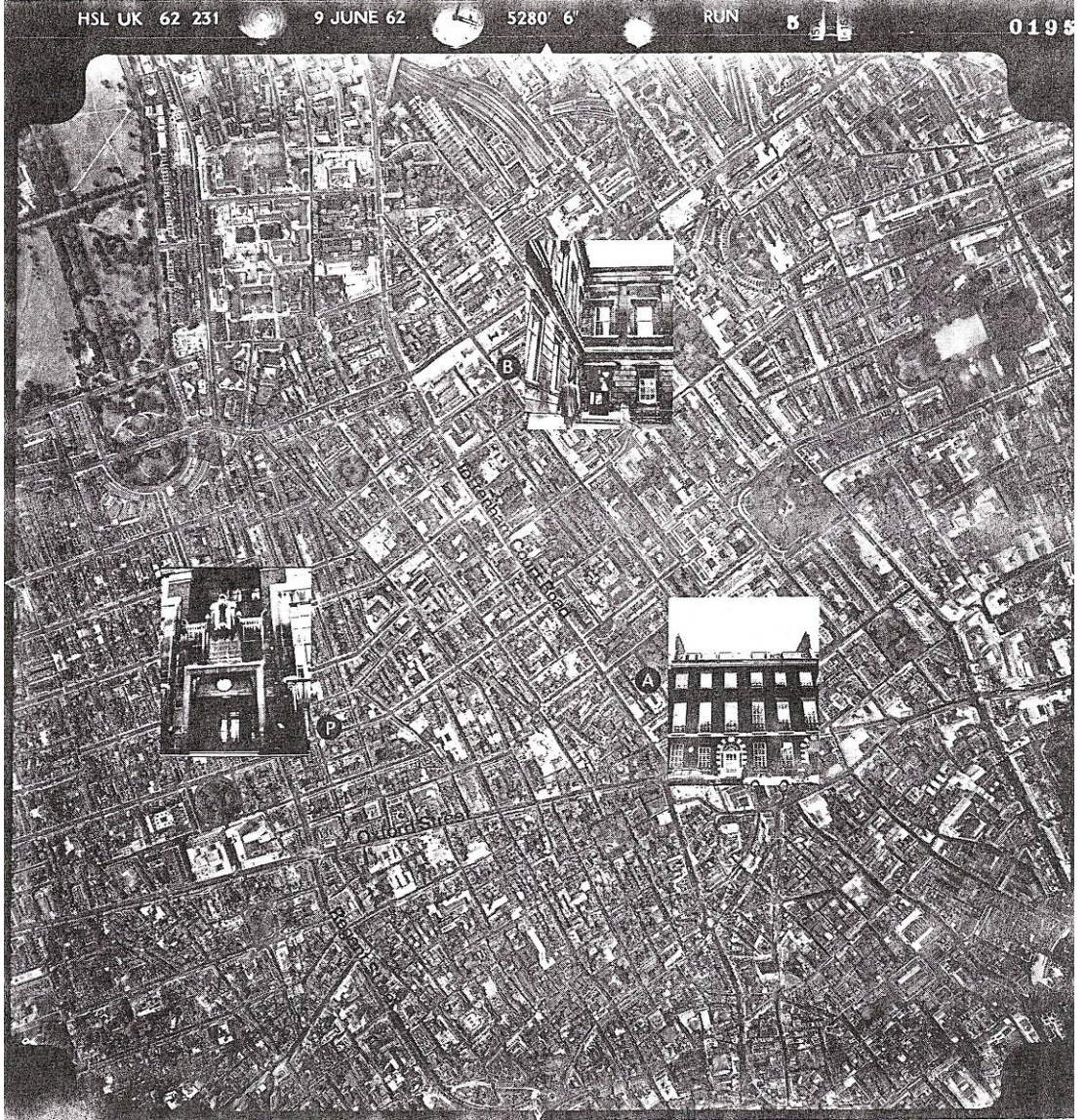
Archigram'ın oluşumunda, içinden doğduğu İngiliz mimarlık ekolünün etkileri de kaçınılmazdır. 60'ların ilk yıllarının, hocalarını anlayış ve yaratıcılık bazında geride bırakan ve kendi çizim/sunuş yöntemlerini geliştirmiş öğrencilerin, tartışmacı güç olarak ilk kez ortaya çıktığı, mimari bir politika değişikliğinin başlangıcı olduğu söylenebilirdi.[9] Her şeyden önce, Regent Street Polytechnic'te John Outram'ın önderlik ettiği ve Michael Webb'in de 'Bowellism' adını verdiği (Akan tüpler ve mide benzeri yumrular, insan anatomisinin bağırsak kısmını simgeliyordu) özel silahıyla katıldığı bir öğrenci grubu bulunmaktaydı (Şekil 3.18). Bu grup, bir şekilde hocaları Stirling, Howell ve diğerlerinin etkisindeydi. Stirling ve Gowan'ın daha önce de bahsedildiği gibi ortaya koyduğu aksonometrik çizimler, mimarlık öğrencileri arasında da büyük bir ilgi görmüş; bir anda perspektifin yerini almıştır. Bu grupla bağlantılı olan bir başka öğrenci topluluğu da, daha sonraları Bristol ve Bartlett gibi

okullardaki öğrencilerle birleşecek olan AA ve Nottingham'daki öğrencilerden oluşmaktaydı. Ayrıca AA School, Bartlett ve Regent Street Polytechnic gibi üç önemli okulun birbirine yürüyüş mesafesinde olması öğrenciler arasında bilgi dolaşımını daha da arttırmaktaydı (Şekil 3.19).

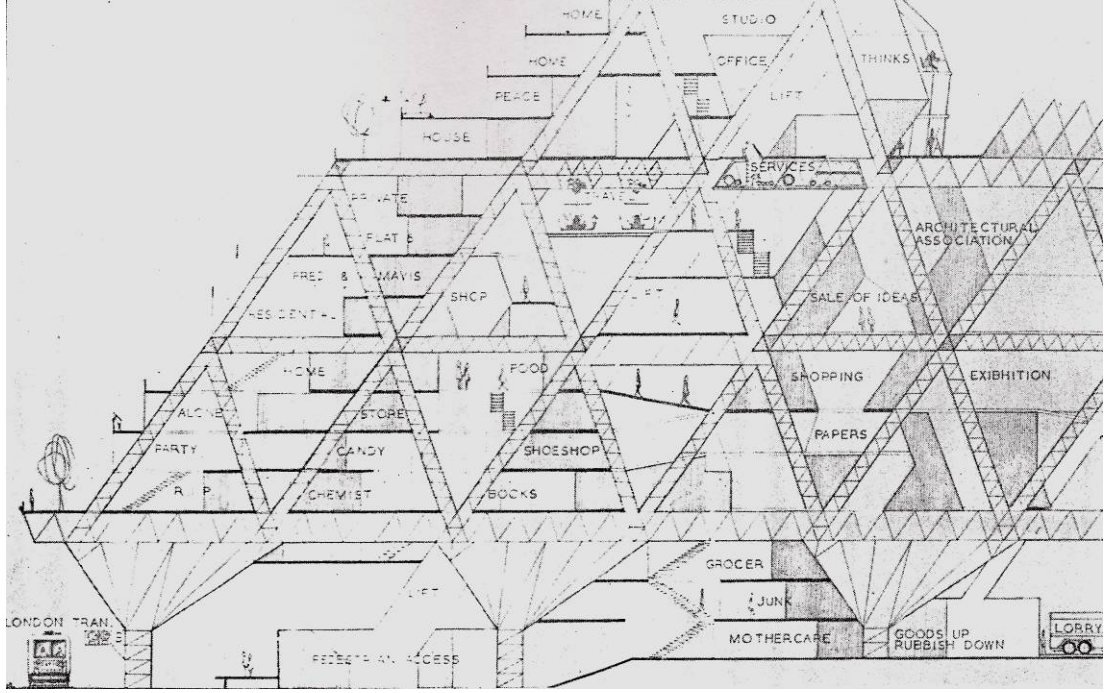


Şekil 3.18 Michael Webb, 'Furniture Manufacturers Association' Binası, 1957-8.[7]

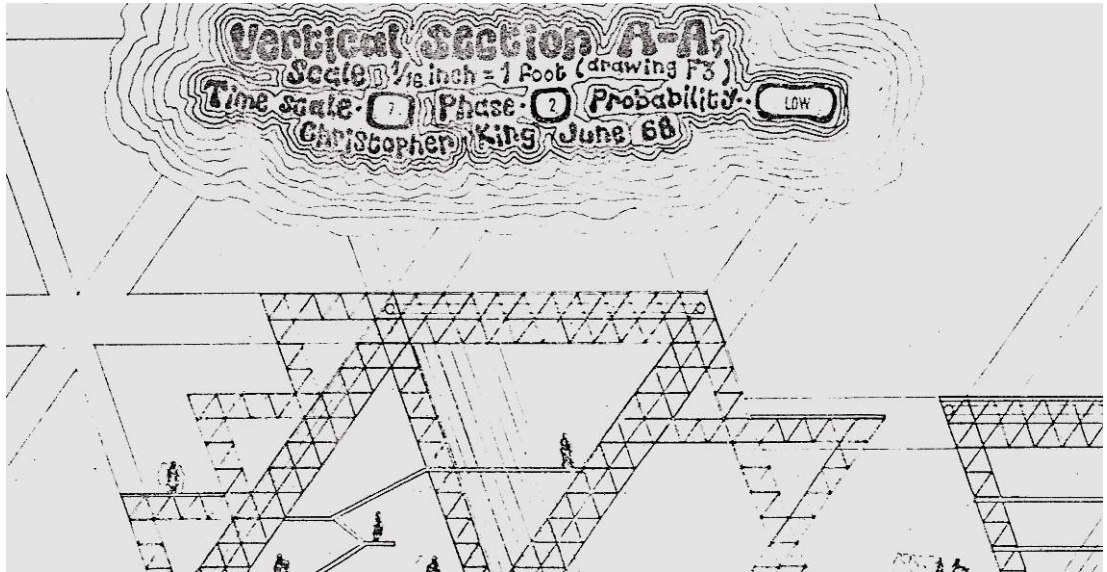
Archigram üyeleri sürekli ya da zaman zaman mimarlık eğitiminde de rol almışlardır: derslere girmişler, seminer ve konferanslar düzenlemişlerdir. Öyle ki Archigram'ın ortaya çıktığı ilk yıllarda asistanları oldukları öğrencilerle son dönemlerinde yarışmalara katılacak ve ortaklaşa işler yapacaklardır. 1969 yılında Architectural Design'da editörlüğünü Dolan Conway'in yaptığı bir araştırma dosyası yayınlanmıştır. 'Three London schools of architecture within ten minutes' başlıklı dosyada yukarıda adı geçen üç mimarlık okulu üzerine durulmuştur. Bu üç okulun öğretim kadrolarında yer alan Peter Cook, David Greene, James Gowan, David Oakley, Richard Rogers, Cedric Price gibi isimler eğitim ile ilgili fikirlerini dile getirirken; bir yandan da dönem öğrencilerinin tez projeleri incelenmektedir. Konut tezlerinden alışveriş merkezlerine, bilgi ağı tezlerine çeşitli konularda tezlerin karşımıza çıktığı dosyada (Şekil 3.20) 'A' biçiminde çerçeve strüktürlere, karavan evlere, otomatik alışveriş binalarına, aksonometrik çizimlere, mobil öğrenme araçlarına rastlarız. Bunlar incelendiğinde Archigram'ın genç kuşak üzerindeki etkisi daha net görülmektedir. Proje başlıklarının sunuşu bile değişmiştir adeta (Şekil 3.21).



Şekil 3.19 Architectural Design, birbirine on dakikalık yürüyüş mesafesinde olan mimarlık okulları işaretlenmiştir harita, 1969. (A) Architectural Association School (B) Bartlett (C) Regent Street Polytechnic. [56]



Şekil 3.20 Jeremy Brown, 'Redevelopment, Finchley Road' Konut Tezi, 1968. Bristol (1963-66), AA (1966-68). Aynı zamanda Megascopie dergisinin yardımcı editörüyü. [56]



Şekil 3.21 Christopher King, 'Multi-reality Structure' Konut Tezi, 1968. Bristol (1962-64), AA (1966-68).. [56]

4. ARCHIGRAM DÜNYASI

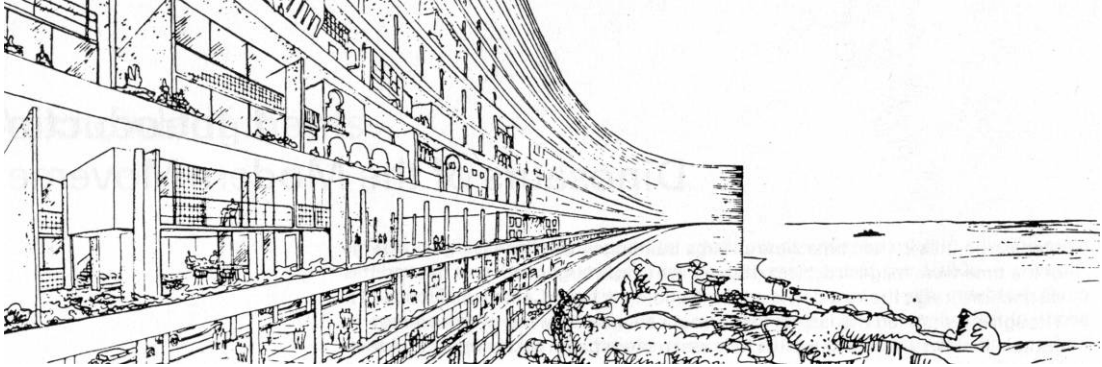
4.1 Megastrüktürden Kite, Kitten Kabuğa, Kabuktan Sisteme

“Aniden bunların tamamı sorgulanmaya başlamıştır. Şehirler gerekli midir? Başkentlerin yürütme işlevine barınaklık etmesi için büyükşehirlere gerek duyuyor muyuz? İnsanların eğitim görmesi, eğlenmesi, iyi yemek yemesi veya daha yüksek verimliliğe katılması için beş, on veya yirmi milyon insanın bir araya gelmesi gerekli mi? Birbirinden çok farklı ancak birbirine çok yakın yerleştirilmiş parça ve fonksiyonların kümelenmesi ve daha sonra gruplanması böylece unsurların tanımlanamayacak hale gelmesi büyükşehir organizasyonunun başka bir karmaşıklığıdır. Bu bizim bütün şehrin tek bir binaya sığdırılabileceği önerisine götürür. Araç/yaya ayrımı kavramı artık planlama teorisinin kabul edilmiş bir parçasıdır. Bu, ve çok katlı müstakil bina fikri kabul edildikten sonra çok katlı şehirleri kavramak mantıklıdır. Örneğin New York’un organizasyonu yalnızca iki yatay düzeyden (sokak ve metro) bağlanan çok düzeyli bileşenleri tolere etmektedir ve bunların her ikisi de temelde arkaiktir. Ancak, gerçekten çok katlı bir şehir, yalnızca dikey veya yatay değil aynı zamanda diyagonaldan yararlanan bir bağlantı sistemi ve çevre penetrasyonu gerektirir.”

Archigram no.5’in editör yazısından, ‘The Metropolis’, 1964 [8]

Peter Cook’un Living City sergisi için yaptığı Come-go kolajına baktığımızda ‘Enternasyonal Stil’de yapılmış blokların belli belirsiz gözüktüğü, tipik Amerikan şehri caddelerinden birini görürüz. Bu apartman bloklarını oklarla işaret eden Cook şöyle yazar: “böyle bir çevre asla cevap olamaz”. “Ve hatta ‘iyi teknoloji’ değildir.” Lakin ‘Enternasyonal Stil’ modern mimariyi temsil ediyordu zaten. Archigram eğer güvenilir olmak istiyorsa, halka modernizmin başka bir yüzünü göstermeliydi. O, modernizmin rasyonelliği içinde makul olmalı ve tercihen etkileyici tarihsel bir soy edinmeliydi.[7] Ana görüş modernizmin anıtsallığına kontrpuan, modern mimarının daha çevresel pratiklerinin bir kısmından, Archigram ve onun müttefikleri belirsizliğin mimarisini bir araya getirmişlerdir.

Archigram, modern mimarlığın mekan ve hareketin özgür bırakılması fikirlerine katılıyordu ancak düzenli, sıkıcı bloklar inşa edilmesine karşı duruyorlardı. “AKIŞ?” diye soruyor David Greene Archigram’ın ilk sayısındaki şiirinde. Akış Tony Garnier’in 1917 tarihli ‘Cité Industrielle’inde de karşımıza çıkar.[7] İnsanların ve malların akışı endüstriyel bir durumun sonucu olarak şehre dönüşmüştür: çalışan bir sistemde (makinede), bütün parçalar iletişim halinde olmalı; katı ve sıvılar bir bölgeden diğerine akacak şekilde düzenlenmeliydi.[8] Eşzamanlı olarak 1920’ler ve 30’larda Le Corbusier ve konstrüktivistler tarafından ortaya atılan ‘lineer şehir’ kavramı ile genişleme ve iletişim olanakları birleştirilmiş, yeni şehirlerin otobanlar ve demiryolları boyunca inşa edilmesi planlanmıştır.[7] Buna en iyi örnek gene Le Corbusier’in Obus A (1931) (Şekil 4.1) projesidir. Cezayir için hazırlanan Corbusier’nin projesine göre yoksul kesim gene standart konut tiplerinde otururken, zenginler için tasarlanan Fort l'Empereur blokları, taşıyıcı sistem, sirkülasyon ve servislerden oluşan kalıcı bir altyapı sistemi olarak düşünülmüştür. Tüm kent boyunca giden bir otoyolun altına yerleştirilen bloklar, strüktürün ötesinde kullanıcının tercihi kalmış esnek bir mimarlık önermekteydi. Banham’a [11] göre bu -30 yıl sonra- 1960’larda ortaya çıkan ‘megastrüktür’ kavramını anlamamızda bize yardımcı olmaktadır.



Şekil 4.1 Le Corbusier, *Projet A - Fort l'Empereur blokları*, Cezayir, 1931. [11]

‘Megastrüktür’ün sadece büyük bir strüktür olarak görülemeyeceğini söyleyen Banham, ‘megastrüktür’e dair “(1)modüler birimlerden oluşan, (2)yüksek hatta limitsiz genişleme kapasitesine sahip bir strüktür; (3)inşa edilebilen –ya da plug-in ya da clip-on edilebilen- daha küçük strüktürel birimlerden oluşan; (4)ve onu destekleyen bu küçük birimlerden daha uzun ömürlü strüktürel bir çerçeve” tanımını yapmıştır.[11] Bu bağlamda Archigram’ın ilk dönemlerinde ‘Plug-in City’ projesi ve benzer çalışmalar ile ortaya koymaya çalıştığı şey, yazının başında da dile getirildiği gibi dönemin modernist mimarlarının sıkıcı yapılarına karşın, gücünü modernizmin içinden referans almıştır:

“Şehrin büyük alanlarının organizasyonunun (ve tasvir kontrolünün) büyük bir problemi geniş çapta farklılık gösteren fonksiyon ve boyutları olan parçalar arasında tutarlılığın sağlanmasıdır. Buna ilave olarak büyümenin absorbe edilmesi ve sokaktan sokağa ilişkinin parça parça birliğinden kaçınma problemleri vardır. Cevap büyük çaplı yapısal fikirlerde bulunabilir. Bu ise günümüzdeki deneyimsel tutarlı bina yapımının bir ürünüdür.”[8]

‘Living City’nin kendisi, onun hakkında yapılan veya yapılabilecek tüm soyutlamaların üzerinde idi. Archigram, eski nesil tarafından can çekişen ve çocukça şeklinde nitelendirilen varoş ürünlerinin konuya yakınlığını ortaya koymuştu. Şehrin her yöresinden görüntüler toplamışlardı: kabul görmüş bir pop ikonu olan uzay adamı, süpermen, robot adam ve kadın.(Şekil 2.22) Fakat bunları, mimari için yeni sayılabilecek bir şekilde ve yine mimarinin alışkın olmadığı bir mesajla sunmuşlardır. Şehir mimari (donanım) olarak değil, insanlar ve içinde bulundukları durumlar (yazılım) olarak ele alınmıştı. İşte şehre gerçek anlamda hayat veren kavramlar, bu son derece değişken ve geçici durumlar idi. Bu bağlamda “Ev, tüm şehir ve donmuş bezelye paketi. Hepsi aynıydı”.[8] Hepsi birden sadece harcanabilir değildi, aynı zamanda insan ile aynı seviyede, ‘durum’(situation) seviyesinde etkileşiyorlardı.[9] Jencks’e göre Archigram bu sergi ile radikal bir çıkış yakalamasa da, bir mimarın kendi esas tanımı olarak gördüğü şeyi genişletmeyi başarmıştı: Ürünler her durumda etkileşim kuruyor ve her durumu yaratıyorlardı.[9]

Archigram, beklentilerin aksine bir süre daha bu ‘mimarlığın ötesinde’ adı verilen aşamanın ötesine geçmemişti. Onun yerine ‘mimarlığa dönüş’ fikrini benimsemiş ve birçok anıtsal obje¹ üretmişti. İşte bu zamanlarda, yani 1963-1965 yılları arasında, Archigram’ın sıradışı icat ve betimleme yeteneği dünyanın dikkatini çekmişti. Paolozzi’nin Böcek Gözlü Canavarları gibi teleskopik ayaklarıyla sürünen makinalar (Şekil 2.49); hidrolik şemsiyeler; üzerinde ‘İnsanoğlunu Yok Et!’, ‘Tüm İnsanları Öldür’ gibi yazılar yanıp söndüğü halde bulutlardan süzülen, hareket eden pnömatik tüplerin olduğu uzay çizgi romanlarının robot yaratıkları (Şekil 2.6); çok katlı, ‘plug-in’ plastik bir pasta (Şekil 2.40); bilgisayarlara ve köstebek yuvalarına benzeyen strüktürler (Şekil 2.43), işte bunların hepsi yeni kent tasarılarıydı. “Archigram’ın yaptığı şey esasında her türlü kaynaktan resim ödünç almak (çalmak) ve daha sonra onları varoş formlarına dönüştürmek” diyen Jencks, Archigram projelerini “hırsızlık belirtilerinin herkesin örnek alması için tüm açıklığıyla ortada kalmasını sağlayan

¹ Jenks göre bunlara 'bina' demek zordur: “zira birçoğu hareket ediyor, büyüyor, uçuyor, yürüyor, yer altına giriyor veya denizde yüzyordu.” [9]

geçici bir toplama (ad hoc)” diye tanımlamıştır.[9] Yeni olan şey sadece bütün, sadece benzetme iken; bileşenler geçmişten kalan alışılmış objelerdir.

Archigram bilhassa geleceğin şehrinin yeni vizyonunun ortaya koymaya çalışırken; dünyanın yarısı, korku içinde soluk alıp vermekteydi. Bir önceki neslin büyük tarihçisi Sigfried Giedion, Archigram’ı henüz ölen Le Corbusier’in nezdinde kınarken,[9] ‘Evrensel Stil’in bir diğer taraftarı Doxiadis şunları söylemiştir:

“Bu örneklerin (distopyaların) en kötüsü, yürüyen bir şehrin gösterildiği, tüm binaların mekanik olarak hareket eden ve tabii ki ezici çelik tanklar olarak resmedildiği ve bu tankların doğal olarak doğayı ve kendi içlerindeki dışındaki tüm insanları ezip geçtiği 1963’teki bir Londra sergisindeydi. Örnek, sadece küçük bir insan grubu geleceğin şehirlerini insanlık dışı bir algılamayla tasvir ettiği için değil, aynı zamanda –bildiğim kadarıyla- hiçbir toplu protestoyla karşılaşmadan büyük bir kitleye ulaştığı için korkunçtu.”[9]

Hatta genç mimarlar bile, bu ağzı tıka basa dolu canavarların New York’un geri kalanını yutacakmışçasına Doğu Nehri’ni aştıklarını resmeden görüntülere tepki göstermiştir. Folkestone’daki öğrenci konferansı sırasında ‘Faşizm’, ‘Savaş makinesi’, ‘Totaliter’, vb. çığlıklar, bu proje sunulurken yükselmiştir.[9] Ancak bu tepkiler Archigram’ın ne çalışmalarını ne de görüşünü etkilememiştir.[7]

Bu arada 1966 yılında yedinci sayı çıkarken Archigram’ın kendisi yeni bir yoldaydı: ‘Mimarının Ötesi’. Bütün muhafaza strüktürler ve anıtsal servis boruları gitmiş ve ‘Living City’ ürünleri tekrar geri gelmişti. Archigram’ın bu ve 1968’te yayınlanan bir sonraki sayısı, ellili yıllarda ‘bag-o, pop goodies’ ve altmışlı yıllarda ‘populer-pak’ olarak adlandırılan yani postalanmak için bir klasöre tıkanan veya tüketimden sonra kaldırılıp atılacak olan fikir ve fotoğrafların bir koleksiyonunu sunarlar. Bunun arkasındaki fikir elbette Archigram’ın spesifik hareketinden daha büyüktür ve mimarının, yazılım adına formun ve binanın, içeriğin ve servisin reddedilmesine kadar gidecektir. Burada Archigram, Banham ve Price eşzamanlı olarak, bireylerin (ya da kullanıcıların) isteklerine anında cevap verebilecek bir sistem önermekteydiler.

Archigram’ın bundan sonra 1967 tarihli ‘Control and Choice’ projesinde çözmeye çalıştığı şey ise kırsal özgürlüğe karşıt olarak kentsel özgürlük problemiydi.(Şekil 2.67) Temel olarak problem ‘yoğunluğu yüksek bir yerde’ ‘bireyin özgürlüğüne kavuşturulması ve genel iyi hayata izin veren sistemlerin, organizasyonların ve tekniklerin bulunmasıydı’. Çözüm, esnekliği göreceli olarak daimi pylonlardan tamamen esnek ‘air-hab’lara doğru gittikçe artan, sabit elementlerin minimal bir setiydi. İkinci buluş, Banham’ın ‘un-house’ (daha önceki bölümde bahsedilmişti)

projesi ile şişirilen uydunun (yani şişirilebilir bir uydu fikrinin) kombinasyonuydu. Ancak bu projenin daha ilginç olan buluşu plug-in üniteyi daha küçük ve daha esnek parçalara minyatürize etmesiydi. Şimdi değiştirilebilecek olan şey bütün bir kapsül yerine bir dizi 'koşul'du (conditions)[8]: duvar, deri, çatı, servisler, robot ve hatta elektrikli araba yalnızca bireyin dileklerine açık olan 'koşul'lardı. Bir odayı arayabilirdi veya bu istenmezse elektrikli arabayı ona sürüp oda içinde oda tomurcuklandırabilirdi. Gerçekte servis robotu artık evin bütün parçalarını kapsayacak şekilde desentralize olmuştur.

Son olarak aynı fikir farklı bir skalada 'Moment Village'(Şekil 2.10) ve 'Instant City'ye(Şekil 2.71) uygulanmıştır. Bunlar 'dünya yüzeyinde herhangi bir yer'de olabilirlerdi. Özgürlük isteyen herhangi bir kimseyi anında bir 'göçebeye' veya 'Woodstock Nation' gibi bir hafta sonu eğlencesini yarım milyonluk küçük bir şehre çevirmek için gereken tek şey servis mekanizması ve bir hareket aracıydı. Bu husus McLuhan'ın görüşüne benzerdir: aynı bilginin her noktaya eşit kolaylıkla erişebileceği küçülmüş bir dünyada bütün hususlar aynıdır ve dünya herkesin duyarlılığını tekrar entegre ettiği büyük, mutlu, bir kabile köyüdür.[9] Bu, aynı ürünlerin dağıtıldığı tüketim toplumlarında çok doğrudur. Bu durumdaki özel hürriyet ürünler arasında seçim yapma özgürlüğünü içerir. Üretim artık problem değildir çünkü üretimin önünde gittikçe daha az engel vardır: zorluk zaman almasıdır, yetenek, eğitim ve duyarlılık tüketimdir veya Archigram'ın şairi olan David Greene'in şöyle belirttiği gibi:

"Her şey aynıdır. Tanrı nodları (nodes) ile aranızdaki neyse, yemek nodları ile aranızdaki bağlantı da aynıdır. Teorik olarak bir nod araziye servis yapabilir. Hareket etme ihtiyacı yoktur. Cool it baby! Rahat ol. Tanrıburgerler, seksburgerler, hamburgerler. Noda devasa bir 'needery' (ihtiyaç deposu) takılmıştır. Orada oturun ve gerek duyun - gerisini biz hallederiz! Yeşil pullar verilir." [8]

Şöyle bir soru ortaya atılabilir, her şey size getirilecekse ve her şey aynı olacaksa neden göçebe olmalı? Ancak bu soru sadece Archigram'ın kasti tutarsızlığını gündeme getirdiğini belirten Jencks "Her türlü tutarsızlık görülür (tutarlılığın anlamı nedir)..." der veya Banham'a işaret ederek şunu söyler: "Zihninizi göstermeniz için onu değiştirmeniz gerekir." [9]

4.2 Supermarket Mimarlığı: Kullan-at!

“...a characteristic of the Second (Machine Age) is that technology had become ‘naturalised’ - it had become not only domestic but domesticated, widely available and expandable.”

“...İkinci Makina Çağı’nın karakteristik özelliklerinden biri teknolojinin ‘benimsenmiş’ olmasıdır. – o, sadece eve ait bir şey değil, aynı zamanda evcilleştirilmiş, yaygın olarak ulaşılabilir ve harcanabilir olmuştur.”

Nigel Whiteley, ‘The Second Machine Age’, 2002 [39]

‘İkinci Makina Çağı’ tanımını ortaya koyan Banham, ilkinde olduğu gibi teknolojinin etkisiyle dönemin şekillendiğini dile getirmiştir, ama bu birincisinden farklı bir etkidir. Savaş bitmiş savaş ekonomisi yerini popüler kültüre teslim etmiş: kullan-at ekonomisi (throwaway economy) dönemi başlamıştır. “Etiketler herhangi bir şeyi tanımaya değer kılar, üstelik büyük ölçüde insan yaşamını etkileyen bilim ve teknolojideki dönüşümün belli safhalarına dikkat çeker”[88] diyen Banham’a göre, ikinciyi ilkinden ayıran şey, İkinci Makina Çağı’nın ev ölçeğine inmiş olmasıdır:

“Çoğu teknolojinin bu domestik devrime katkısı olmuştur, ama bizi en çok etkileyenlerin çoğu küçük makina formundadır -tıraş makineleri, makas ve saç-kurutucular, radyo, telefon, gramofon, teyp ve televizyon, mikser, öğütücüler, otomatik ocaklar, çamaşır makineleri, buzdolapları, elektrik süpürgesi... Bugün bir ev hanımı tek başına, yüzyıl başında bir işçinin kullandığından daha çok beygir gücünü harcıyor. Bu da makine çağında yaşadığımızın kanıtı gibidir.”[88]

İkinci Dünya Savaşının son aşamalarında ‘clip-on/plug-in’ mirasının bir parçası olarak muhtelif prefabrik ev türleri ortaya çıkmıştı. Winston Churchill’in resmi teşvikini arkalarına alan bu evlerden geçici iskan programı için bol miktarda inşa edilmişti. Bununla birlikte, kısa bir zaman içinde piyasa prefabrik sistemlerle dolmuştur.[71] Ayrıca savaşı takip eden yıllarda moda ‘ayak bileklerine kadar uzanan ‘sıkma bel’ ve ‘New Look’tu. Parodoksal olarak atom bombası ‘bikini’ eliyle başka bir moda devrimine de ilham vermişti: Savaş fazlası malzemeler tüketici piyasalarına sunulmuş ve o zamandan beri jiplerden gocuklara kadar pek çok şey hayatımıza girmiştir.[71]

“Neredeyse farkına varmaksızın hayatlarımıza ilk kuşak kullan-at malzemeleri aldık... gıda torbaları, kağıt mendiller, poşetler, tükenmez kalem, kasetler. Hakkında düşünmek zorunda olmadığımız pek çok şey. Onları neredeyse alırmız atıyoruz. Ayrıca daha büyük ve daha uzun süreli eşyalarımız da var ancak bunlar da kullanımdan çıkmak üzere planlanıyor arabalar ... ve garajları. Şimdi ikinci kuşak

geldi – kağıt mobilya Amerika Birleşik Devletlerinde bir realite. İngiltere’de hastane yataklarında kağıt çarşaf var. Londra Büyükşehir belediyesi kısa ömürlü evler inşa ediyor.”[8]

Archigram bu bağlamda kullanıcı alışkanlıklarının hızla değiştiğini, hatta alışkanlıkların yerini bu değişime bıraktığını söylemektedir. Bu durumun, kullan-at ürünlerin sayısı arttıkça daha fazla kabul gördüğünü dile getiren Archigramcılara göre, “bunu sağlıklı ve olumlu bir işaret olarak görmeliyiz” çünkü “bu, durağan (ve sonunda çöken) bir toplum yerine ilerici bir tüketici toplumun ürünüdür.”[8]

Ancak harcanabilir ya da kullan-at konutlara ve yapılara karşı hala kollektif bir direniş olduğunu dile getiren Archigram; konut, eğlence ve işyeri gibi yerlerin tüketim malları olarak kolayca alınabileceği kabul edilinceye kadar gerçekten gelişmiş bir çevre yaratmanın imkansız olduğunu iddia etmişlerdir.[8] Bu nedenle çalışmalarında harcanabilirlik, kullan-at, tak-sök gibi kavramlar sıkça karşımıza çıkar, hatta çoğu proje bu değişim sürekliliği üzerine kurulmuştur. Harcanabilirliğin büyük potansiyeli gözden kaçırılmamalıdır.

‘Housing as a Consumer Product’ (Bir tüketici ürünü olarak konut) makalesinde Warren Chalk; çevresel değişiklikler ve faaliyetler ile insanın şehir içindeki yerini tanımlamaya çalıştığını dile getirir. “Gerçekten yaşayan bir şehir, yaşamak için kullanılan bir fikir jeneratörüdür” diyen Chalk’a göre şehirler hayat üretmeli, yansıtmalı ve onu etkin hale getirmelidir, kentsel yapı hayat ve hareketi hızlandırmak üzere organize edilmelidir. [71]

Dergilerdeki ‘kendi kendine yap’ ilanlarından bahseden Chalk, toplum ve tasarımcı arasındaki boşluğun, bu değiştirilebilir parça kit’leriyle birazda olsa doldurulabileceğini iddia etmektedir. “Teknolojik bir toplumda daha fazla insan kendi çevrelerini belirlemekte aktif rol oynayacaktır. Bunu onların ellerinden alamayız... Diğer taraftan... Müşteri odaklı toplumun kitlesel üretimin doğasından gelen özellikleri tekrarlama ve standardizasyondur ancak bireysel ihtiyaç ve tercihlere göre değiştirilebilen (veya birbiriyle değiştirilebilen), dünya pazarlarına verilen parçalar ekonomik olarak fizibl olabilir.”[71] Bahnam ‘Clip-on Architecture’ makalesinde bahsettiği gibi bir araba firması farklı taleplere uygun çeşitli parçalar üretebilmektedir: Chevrolet’in on yedi şasisi ve beş farklı motoru bulunmaktadır.(Şekil 4.9) [86]

Tabi ki geniş çapta üretilmiş harcanabilir konut fikrinin yeni bir şey olmadığı dile getiren Chalk, Le Corbusier’in Prouve ile işbirliği yaptığı 1955’teki ‘Ideal Home Exhibition’da sergilenen eserlerden, Buckminster Fuller’in ‘Dymaxion’ evinden, Alison ve Peter Smithson’un ‘House of the Future’ından, Lionel Schein’in prefabrik

otellerinden; ayrıca Japonya'da Metabolist Group tarafından ve İngiltere'de Arthur Quarmby tarafından yapılan çalışmalardan bahseder.

Chrome Plated Deluxe Full-Wheel Covers for All Cars

The largest and most complete selection for all makes of cars.

Styled exactly like original covers—fit perfectly. Buy one or more to match present covers or buy in sets to replace hub caps and dress-up your car. State make, year, stk. no., and size.

Easy to install—just snap on. Patent gripper teeth hold securely to any wheel—prevent slipping, turning or squeaking. Can be installed on other cars with same wheel size as listed.

Gleaming chrome plated over nickel for lasting beauty and sparkling brightness. Latest styles to beautify all cars new or old. Replace original equipment perfectly.

Can be used on other cars having same size wheels as listed here

Year	Wheel Size	STK. No.	SET OF 4	EACH
BUICK				
(1) 51-56 All	15"	18-1476	16.95	18-1477 64.98
(2) 1957 All	15"	18-1508	16.95	18-1507 4.98
(3) 1958 All	15"	18-1508	16.95	18-1509 4.98
(4) 1959 All	15"	18-1508	16.95	18-1507 4.98
(5) 1960 All	15"	18-1508	16.95	18-1509 4.98
(6) 1961 exc.	15"	18-2024	14.35	18-2025 3.98
(7) 1962 exc.	15"	18-2024	14.35	18-2027 3.98
(8) 1964 All	15"	18-2242	16.50	18-2243 4.75
CHEVROLET & CHEVY				
(9) 49-53 All	15"	18-1478	16.50	18-1479 4.75
(10) 1954 All	15"	18-1480	16.50	18-1481 4.75
(11) 1955 All	15"	18-1482	15.95	18-1483 4.50
(12) 1956 All	15"	18-1484	15.95	18-1485 4.50
(13) 1957 All	14"	18-1486	15.95	18-1487 4.50
(14) 1958 All	14"	18-1510	15.95	18-1511 4.50
(15) 1959 All	14"	18-1502	15.50	18-1503 4.25
(16) 1960 All	14"	18-1152	15.50	18-1153 4.25
(17) 1961 All	14"	18-1782	14.75	18-1783 4.10
(18) 1962 All	14"	18-1820	15.95	18-1821 4.40
(19) 1962 Sup.	14"	18-2038	29.95	18-2039 7.9
(20) 1963 exc. Sup.	14"	18-2062	16.25	18-2063 4.50
(21) 1963 Sup.	14"	18-2064	32.50	18-2065 8.50
(22) 1963 II	13"	18-2146	14.25	18-2147 3.98
(23) 1964 All	14"	18-2234	15.50	18-2235 4.25
(24) 1964 Sup.	14"	18-2296	35.50	18-2297 9.3
(25) 1965 All	14"	18-2398	16.75	18-2399 4.75
COMET				
(26) 60-61 All	13"	18-1758	15.50	18-1759 3.95
(27) 1964 All	14"	18-2382	15.50	18-2383 4.25
CORVAIR				
(28) 60-61 All	13"	18-1790	16.50	18-1791 3.95
(29) 1962 All	13"	18-1940	14.50	18-1949 3.95
(30) 1963 All	13"	18-2060	14.50	18-2061 3.95
(31) 1964 All	13"	18-2256	13.95	18-2257 3.95
DODGE				
(32) 51-56 All	15"	18-1458	16.95	18-1459 4.75
(33) 57-58 Bar	15"	18-1410	27.95	18-1411 7.95
(34) 1959 All	14"	18-1044	34.95	18-1045 8.95
(35) 1960 All	14"	18-1106	29.95	18-1107 8.25
(36) 1961 exc.	14"	18-1766	17.95	18-1767 4.95
(37) 1961	14"	18-1718	31.50	18-1719 8.25
(38) 1962	14"	18-1942	35.50	18-1943 8.50
(39) 1964 All	14"	18-2244	15.50	18-2245 4.25
FALCON				
(40) 60-61 All	13"	18-1756	12.98	18-1757 8.50
(41) 1962 All	13"	18-1946	12.98	18-1947 3.98
(42) 1963 SW	13"	18-1946	12.98	18-1947 4.25
(43) 1964 exc.	13"	18-2148	12.98	18-2149 9.35
(44) 1964 All	13"	18-2238	13.95	18-2239 4.75
FORD				
(45) 49-53 All	15"	18-1488	16.50	18-1489 7.95
(46) 1954 All	15"	18-1490	16.50	18-1491 8.95
(47) 1955 All	15"	18-1492	16.50	18-1493 8.25
(48) 1956 All	14"	18-1486	15.50	18-1487 4.25
(49) 1957 All	14"	18-1486	15.50	18-1487 4.25
(50) 1958 All	14"	18-1486	15.50	18-1487 4.25
(51) 1959 All	14"	18-1486	15.50	18-1487 4.25
(52) 1960 All	14"	18-1104	15.50	18-1105 4.25
(53) 1961 All	14"	18-1740	15.50	18-1741 3.98
(54) 1962 exc.	14"	18-1882	14.95	18-1883 4.25
(55) 1963 exc.	14"	18-1954	16.25	18-1955 4.50
(56) 1963 exc.	14"	18-2068	16.25	18-2069 4.50
(57) 1963 Goliath	14"	18-2070	24.95	18-2071 6.75
(58) 1964	13"	18-2144	13.50	18-2145 3.95
(59) 1964	14"	18-2238	17.50	18-2239 4.75
(60) 1964	13"	18-2260	14.50	18-2261 3.95
(61) 1964	13"	18-2266	15.50	18-2267 4.25
(62) 1964	13"	18-2300	17.95	18-2301 4.95
MERCURY				
(63) 1956 All	15"	18-1498	16.50	18-1499 4.75
(64) 1957 All	14"	18-1500	16.50	18-1501 4.75
(65) 1958 All	14"	18-1470	18.95	18-1471 3.50
(66) 1960 All	14"	18-1820	15.55	18-1821 3.95
(67) 1961 All	14"	18-1822	15.55	18-1823 4.25
(68) 1962 All	14"	18-2038	14.35	18-2039 3.98
(69) 1964 All	14"	18-2245	15.50	18-2246 4.25
OLDSMOBILE				
(70) 54-55 Bar	15"	18-1464	25.75	18-1465 6.3
(71) 1956 All	15"	18-1802	16.50	18-1803 4.75
(72) 1957 Bar	15"	18-1314	29.75	18-1315 6.3
(73) 1958 Bar	14"	18-1474	22.95	18-1475 6.15
(74) 1958 Bar	14"	18-1312	23.75	18-1313 3.98
(75) 1964 All	14"	18-2250	15.50	18-2251 4.75
(76) 1965 All	14"	18-2304	17.95	18-2305 4.9
PLYMOUTH				
(77) 1955 All	15"	18-1488	16.95	18-1489 4.75
(78) 1956 All	15"	18-1490	16.95	18-1491 4.75
(79) 1957 All	14"	18-1462	15.95	18-1463 4.50
(80) 1958 All	14"	18-1460	15.95	18-1461 4.50
(81) 1959 All	14"	18-1432	15.75	18-1433 4.50
(82) 1960 All	14"	18-1102	15.75	18-1103 4.50
(83) 1961 All	14"	18-1764	16.25	18-1765 4.29
(84) 1962 All	14"	18-2030	14.25	18-2031 4.25
(85) 1963 All	14"	18-2072	16.95	18-2073 4.10
(86) 1964 All	14"	18-2236	15.50	18-2237 4.40
(87) 1965 All	14"	18-2302	17.95	18-2303 4.9
PONTIAC				
(88) 1963 exc.	14"	18-2066	14.95	18-2067 8.50
(89) 1964 All	14"	18-2252	15.50	18-2253 4.75
(90) 1965 All	14"	18-2304	17.95	18-2305 4.9

Şekil 4.2 Warmshawsky Catalog, 1960'lar. [81]

Bir Archigram projesi olan 'Plug-in Capsule Home' (Şekil 2.46-47) ise bu konuda iddialı bir projedir: Günün birinde cesur bir yatırımcı tarafından inşa edilmeyi bekler. [71] Kitlemel üretim ve otomasyon tekniklerini sonuna kadar kullanan 'Plug-in Capsule', yeni standartlar koymaya ve montaj hattı ürünleri için uygun bir görüntü bulmaya teşebbüs etmektedir. Yapının tasarım kriterleri özellikle tüketici isteklerine

paralel yapılmıştır. Geleneksel konutlardan daha iyi ve farklı bir şey sunan bir tüketim ürünüdür, gelenekle doğrudan rekabet etmek yerine araba ve buzdolaplarının tasarımına daha yakındır.

Archigram'a göre 'çok sayıda olma' problemi insanın tarih, teknoloji ve hoşgörü koşulları altında birey olarak ayakta kalmasının merkezi sorunu olarak görülmektedir. Optimist bir anlayışla, "‘çok sayıda olma’ durumu tekrar, gürültü, sıkıntı, optimizasyon anlamına gelmeye yatkındır ancak bunlar zaruri değildir" diyen Archigram üyeleri, aynı zamanda hizmet, değişim, müşteri yelpazesi, bariyerlerin kırılması anlamına geldiğini söylemişlerdir.[8] Bir tasarım problemi olarak ilginç olan bu paradokstur. Biz (birey olarak) kitlesel ürünler arasında seçim yapabilir ve önceki çevrelerin olasılıklarının çok ötesine geçen bir yelpaze ve heyecana ulaşabiliriz.

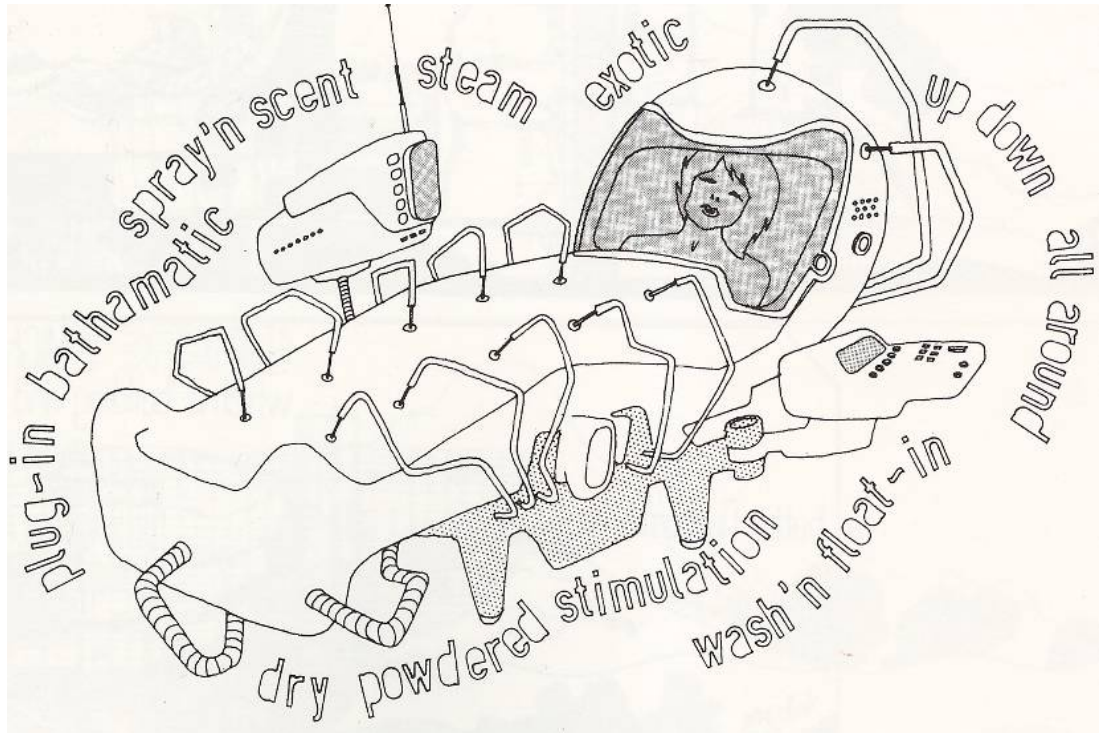


Şekil 4.3 Herron, Chalk ve Greene, *Electronic Tomato*, 1970. [8]

Ancak çeşitlilik ve 'popüler kültür'ün insanlara sunduğu dayatmalar -imaj bombardımanı, rekabet, hız- zaman içinde Archigram üyeleri için yeniden farklı bir şekilde malzeme konusu olmuştur. Öyle ki Herron, Chalk ve Greene 1969 yılında gerçekleştirdikleri ilginç proje ile bu konuya da son noktayı koymuşlardır:

"Süpermarkette alışveriş yapmaktan yoruldunuz mu? Tam bir kabaşa dönüşüyor... Marka ismi boyutundaki tekdüzeliğin yüksek duvarlarında, aşağı yukarı gidip gelinen dar koridorlar; siz çaresizlik içinde bir Mantar Kreması konservesi ararken göz kamaştıran ışıklar ve içinizi sıkan konserve edilmiş müzik mi? Demek ki MANZAK veya ELEKTRONİK DOMATESTen haberdar değilsiniz.

MANZAK, radyo frekanslarıyla kontrol edilen ve pille çalışan elektrikli otomasyon sistemleri alanında geliştirdiğimiz en son fikir. Üzerinde anakartı, optik erim bulucusu, TV kamerası ve sihirli göz darbe detektörleri var. Bilgi alma ve birtakım işleri gerçekleştirme noktasında ihtiyaç duyacağınız tüm duysal teçhizat. İş operasyonlarınızı yönlendirin, alışverişinizi yapın, ava çıkın veya balık tutun, ya da sadece elektronik instamatik röntgenciliğin tadını çıkarın; hem de evinizin konforunda. En iyi iç mekanlar için anında sebze terapisi alın. Yeni ELEKTRONİK DOMATESTen – tüm sinirlere bağlanarak size en vahşi vizitayı veren bir oluk aygıtı." (Şekil 4.10-11)[8]



Şekil 4.4 Warren Chalk, *Bathmatic*, 1970. [8]

4.3 Yeni Bir Dünya'ya Doğru: Belirsizliğin Estetiği

Ana görüş modernizm, kullanıcılara değişmez ideal bir mimari nesne sunmaktaydı.[7] Archigram, bunun tam tersini yapmış, mimariyi girift bir şeye dönüştürmüş, genel bakış açısının değişmesine neden olmuştur: Tam işleyen sibernetik bir çevrede, sadece izleyicinin katılımıyla var olabilen bir mimarlık -hatta mimarlığın izleyici olduğu. Bu, niyetti. Ancak modernizmin baskın, kararlı estetik anlayışı ortadan kaldırılırken; belirsiz, duruma bağlı bir mimarlık tasvir edilmiştir. Güzellik süreç içinde ortaya çıkmıştır. Archigram'ın sibernetik üzerine çalışmaları buna en iyi örnektir: Archigram no.8'de sibernetikçi Gordon Pask'ın dans eden robot mobilleri 'estetik olarak iddialı sosyal bir çevre' olarak tanımlanmaktadır.[7] Archigram, alternatif yaşama biçimleriyle kalabalık etkinlik alanları (event-spaces) yaratmayı ummuştur içtenlikle; ancak bu çaba çifte temsile dönüşmüştür – simülasyonların imajları. Ve Archigram, mimarlığın varlığını tehdit eden 'belirsiz mimari'nin (indeterminate architecture) yüzeysel biçimsizliğine rağmen mimari formu bulmuştur. Servis veren her bir birleşenin teknik olarak detaylandırılması Archigram'ın gelişmiş görsel ilgisinden kaynaklanmıştır.

Resmen, Archigram, teknolojiyen formu modernizmi sürüklemiş olan "zayıflayan Bauhaus mirası"¹ ile bağlarını koparmıştır. Ama pratikte Bauhaus ve Archigram'ın arasındaki ayrım, öyle mutlak değildir. Eğer Bauhaus teknolojik formları mimariye soyutladiysa, Archigram da teknolojinin biçimsel özelliklerini bulduğu gibi kullanmıştır diyebiliriz. Archigram diğer mimarlara, bu formları ve bu formların kitler halinde nasıl bir araya getirileceğini göstermiştir –ki bu düzenleme de tamamen belirsizdi.[7] Her bileşenin özerkliği, "Daha yüksek" görsel bir plana teslimiyete engel olmuştur adeta. Yeni bir estetik doğarken, Archigram üyeleri, 'form veren' (form givers)[7] kimselere dönüşmüştü; beklenilmeyen bir rol, ama buna rağmen tarihiydi: Archigram, 'high-tech' olarak bilinen yeni modernizmin tartışmasız kaynağı olmuştu.[7] Ve Archigram, 1920'lerde kullanılandan (gemiler, silolar, aircraft'lar, standartlaştırma, ve benzerlerinden) farklı bir 'tekno-form' tipolojisi keşfetmişti. Archigram, geç yirminci yüzyılın (kahramanca olmayan)² kısmen gizlenen teknolojilerinde güzelliği bulmuştu –klimalar, rafineriler, motorlar, portatif televizyonlar, kamp malzemeleri, plastik ve naylondan yapılan şeyler, selofan

¹ Daha önceden de bahsedilen Archigram'ın ilk sayısında yayınlanan şiirinde David Greene şöyle söyler: "...BY PASS/ GEÇMEYİ SEÇTİK İŞLEVSELCİLİĞE HAKARET OLAN/ O BAUHAUS İMAJINI."

² Banham'ın da 'birinci makina çağı' olarak tanımladığı, 20. yüzyılın başlarında kullanılan teknoloji savaşa endekslidir. Gereklilikten ortaya çıkmış bu teknoloji, kahramanlık ve gücün sembolü olmuştur.

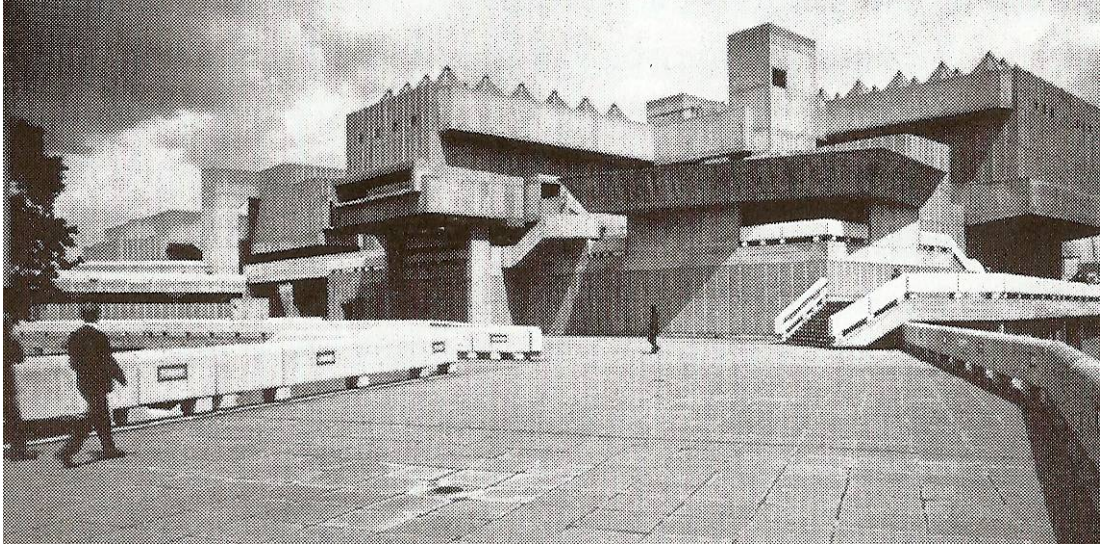
çantalar, kasketler, klemensler, kablolar, şebekeler.[7] Archigram, modernist müfredatı güncelleştiriyordu; "Biz, öyle gözükssek bile, arabalara benzeyen evler ya da yağ rafinerilerine benzer şehirler yapmayı denemiyoruz"[71] diyen Warren Chalk şöyle devam eder: "Bu benzer tasvirler... sonunda yaratıcı bir sisteme sindirilecektir." [71] Archigram, onlarla mimari formu püskürtmeyi denediği ve estetik felaketi önlemeye çalıştığı,[7] Buckminster Fuller'in anti-form'larının bariz gücünü farkındaydı: Archigram'a ihtiyaç duyulmuştu, Peter Cook bu durum için espiyle karışık, Bay ve Bayan Fuller'in kendi evlerinde 'yüksek hızda yaylı duvarlar için yapılmış çift kişilik yatak başlarını' durdurmakta başarısız olduklarını iddia etmiştir.[7]

Mimarlık otoritesi Banham'ın 'Theory and Design in the First Machine Age'ini kollarının altına alan 1960'lı yılların deneysel mimarları resmen, -bunun için formu feda etseler de- modernizmin monotonlaşan enerjilerini yeniden canlandırmaya başlamışlardır. Servis teorileri belirginleşmiş ve şişme, vahşi formları oluşturmuştu;[7] altmışların sanat ortamından beslenen renkli bileşenler göz kamaştırmaya başlamıştı. Ama Banham, 1966 yılında Archigram ve onun türünün teknolojik yansımaları hakkında şöyle demektedir: "İlişkinin düzeyi genellikle sadece form-takıntılı, yuvarlatılmış köşe stilinde, sanat çalışmaları ve resim işleriydi. Çoğunlukla bundan daha fazlasıdır ama tamamen görsel ve yüzeysel idiye bile, o kendi içinde bayağı olmayacaktı. Binaların nasıl gözükeceği insanlar için önemlidir hala".[87] Geç 1960'lara gelindiğinde, Banham gerçekte, çağdaş mimarlıktaki teknoloji tahakkümüne sahip çıkmaktan vazgeçmişti ve 1969 yılındaki 'The Architecture of the Well-Tempered Environment' (tam donatılmış çevre mimarisi) başlıklı yazısında şunları not etmiştir:

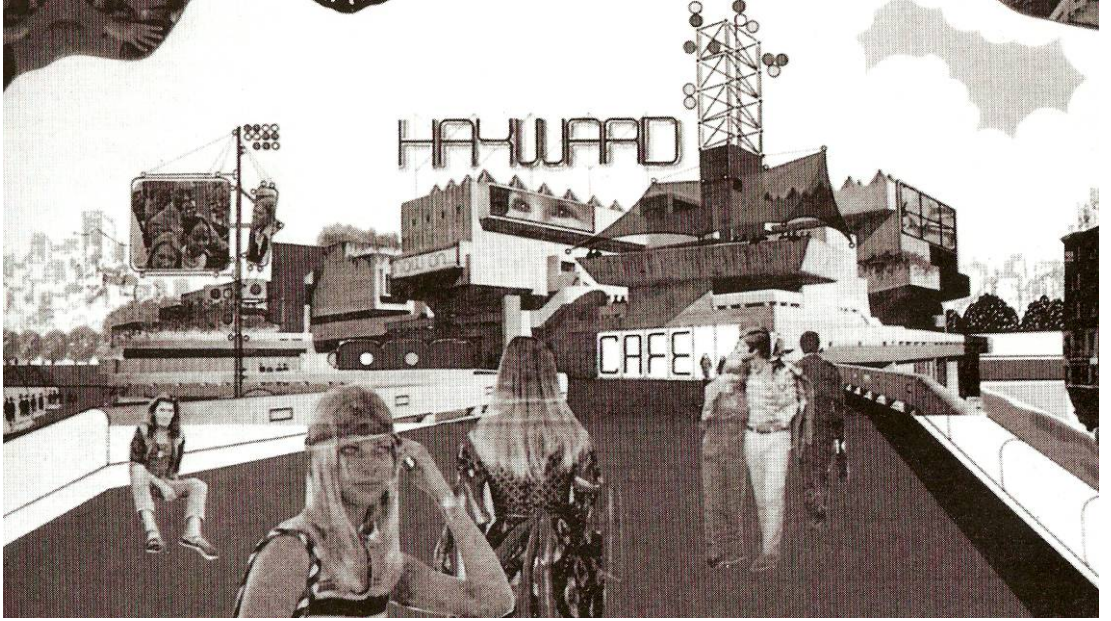
"Le Corbusier'den 60'lı yılların hayalcilerine, tüm modernistler açgözlülükle, diğer teknolojilerden formları çalmışlardır: Bir teknolojinin kendinden önceki teknolojiden daha fazla garanti vermesi ya da önemli çevresel ve fonksiyonel gelişmeler göstermesi her zaman mümkün değildir ve kaçınılmaz bir hayal kırıklığı yaratır; çünkü bu, sadece yaşlı teknolojinin, ödünç aldığı kıyafetlerle dolaşmasıdır." [87]

Bir servisin mekansal düzenlemelerinin ve mekanizmalarının, fonksiyonel olarak değil, daha çok dekoratif amaçla kullanıldığına şahit oluruz. Banham, Bruno Taut'un Berlin'de 1932'de yaptığı kendi evini şöyle tanımlamıştır: "Başka herhangi bir şeyden daha çok, Taut mekanik malzemeleri gösterebilmek için renkleri kullanır".[87] O, Herron'un 1972 yılında yaptığı 'Tuning London' kolajlarında (Şekil 4.3) renklerin kullanılmasına benzer bir tavidir, mimar ikonoklastik bir yaklaşımla kendi South Bank Kompleksi projesine (Şekil 4.2) dönmüştür. Parlak bir uygulamadır; mevcut açık alan Renzo Piano ve Richard Rogers'ın Beaubourg'da

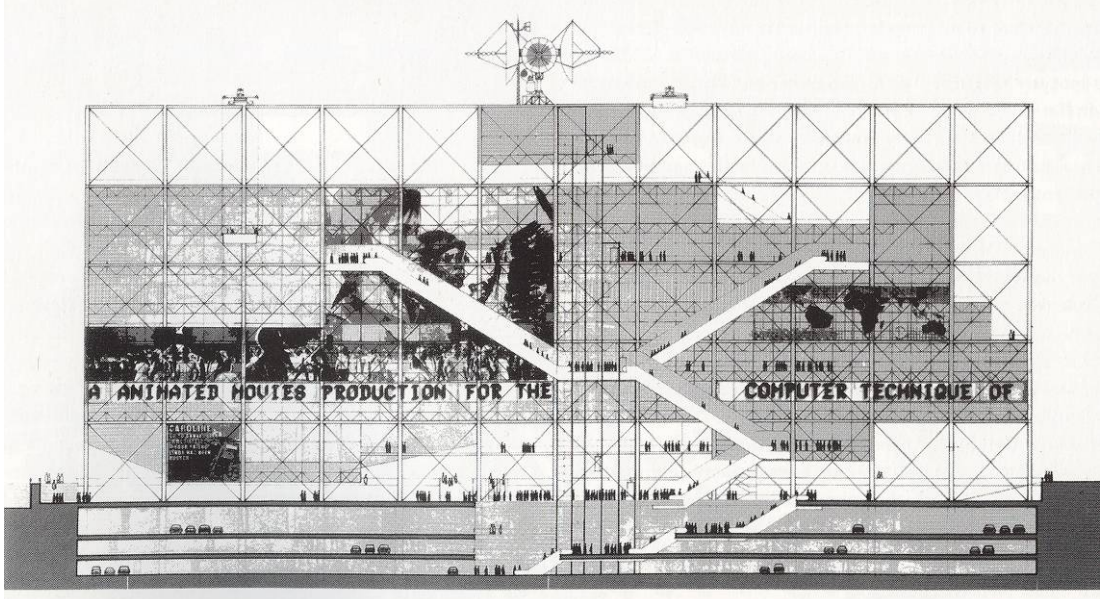
(Şekil 4.4) düşündüğüne benzer şekilde ekranlar, geçici yapılar ile yeniden ele alınmıştır.



Şekil 4.5 (LCC adına) Chalk, Herron, Crompton ve (John) Attenborough, 'South Bank Arts Centre', Londra, 1960-67. [7]



Şekil 4.6 Ron Herron, 'Tuning London South Bank', 1972. [7]



Şekil 4.7 Renzo Piano ve Richard Rogers, *Pompidou Sanat Merkezi Yarışma Projesi* enformasyon duvarlarını gösteren görünüşü, Paris, 1971. Yarışmanın ardından 1971-1977 yılları arasında proje hayata geçirildi. [7]



Şekil 4.8 Louis I. Kahn, *Richards Medical Center*, Pennsylvania, 1957-61. [28]

Servis ve servis bileşenleri açısından dönemin mimarları Louis Kahn'ın yapılarından etkilenmişlerdir. Kahn'ın 'Richards Binası'na (Şekil 4.5) tepki olarak IG üyesi mimar Colin St. John Wilson şunu sormaktaydı: "servis mekanları geleceğin dekorasyon formu mu olacak?"[87] Philip Johnson ise "bu konuda bir şeyler yapılmak zorunda" diye sıkıntısını dile getirirken, Cook'un 1961 yılında yaptığı 'Metal Student Housing' (Şekil 2.30) projesine benzer bir proje sunmaktadır.[7] Kahn'ın projesindeki ironi ise: servislerin binanın içinden geçmemesidir, sadece binanın içine sokulmuşlardır. "Basitçe inşa ederek" diyen Banham'a göre "o (Kahn), (İngiltere'de) öğrenciler ve

yarışma projeleri arasında sürekli karşılaşılan ‘servislerin açığa çıkarılması’ fikrini meşrulaştırdı”.[87] Bu fikir özellikle, Smithson’ların ‘Sheffield’ planında (1953) (Şekil 3.9), Michael Webb’in ‘Furniture Manufacturers Binası’nda (1957-8) (Şekil 3.18) ve Marco Zanuso’nun 1964 tarihli Olivetti fabrikasında karşımıza çıkar. Ama onu anıtsallığa ulaştıran, birbirinden ayrılmış açık servis alanları ve havalandırma boruları ile Chalk, Herron ve Crompton’ın ‘South Bank Centre’ projesidir.(Şekil 4.2) Banham, binaya gelen olumsuz tepkilere karşı, “tesadüfi fonksiyon problemleriyle daha az uğraşıp, daha çok çağdaş mimarlık ve çevresel servis yapıları konusunda süren devrimin sembolik görüntülerine yoğunlaşmalıydılar”[87] demiştir.

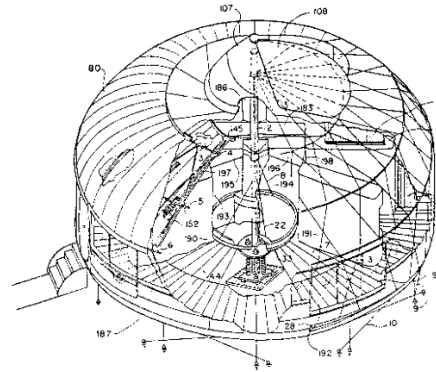
Banham, ‘South Bank Centre’ projesine karşı ‘romantik’ ve ‘pitoresk’[87] bir eğilimin olduğunu dile getirmiştir. Archigram’ın çizimleri, onun sibernetik fikirlerine de yakın duran Cedric Price’in sade ve grafiksel sunumu (Şekil 3.15) ile karşılaştırıldığında gösterişli bile kalmaktaydır. Pitoresk eğilimin kendi çalışmalarında da karşılaşılabileceğini söyleyen Cook, Plug-in çizimlerindeki (Şekil 2.40) çeşitliliği vurgulayarak: “bu şehir, inşa edilen matematiğin ölümcül bir yeri olmayacaktır”[8] demiştir.

Archigram pitoresk bir estetik üretmek için belirsizliği bir algoritma olarak kullanmamıştır.[7] Archigram’ın işine dair iki yorum belirsizliğin estetiği ve etik arasındaki problemleri ilişkinin grup tarafından farkında olduğunu göstermektedir bize. Bu bir an için görünür: Bazı grup üyeleri görsel temsili ve stil yaratmayı tamamen ortadan kaldırmaya çalışırken, diğerleri ise belirsizliğin temsili görüntüsünden yararlanmayı başka bir deyişle etik ile estetiği birleştirmeyi deniyorlardı. Simon Sadler’a göre “modernizasyonun geçici süreçleri görünür hale geldiği zaman ancak, süreç mimarlığın kullanıcıları tarafından bilindik ve eğlenceli bir hal alır.”[7]

Archigram mimarlığın kaybolmasını anons ettiği anda, onun kendi projeksiyonunda mimari, her zaman olduğundan daha görünür haldeydi –büyüyen, toplu, parlak, hareket halinde. Pitoresk geleneksel bir biçimde izleyiciyi duygusal olarak doyurduğuna ikna eden peyzajlar ve kent-manzaraları (cityscapes) yaratır. Archigram ise başarılı bir şekilde prosesi ters çevirmiş; duygular ve onun berbaberindeki etkinlikler ile beslenen iyimser hayali plug-in-manzaralar (plug-inscapes) üretmişlerdir. Sadler şöyle dile getirmektedir: “Sahneler gerçek miydi, potansiyel katılımcılarla oyunu sürekli yeniden kurarken, şenliğin artığı bilgi

döngüsünün parçası haline gelecekti”.[7] Archigram’ın ‘pitoresk’i, başka türlü bir şekilde temsil etmekten kaçındığı –potansiyel- ‘akış’ları¹ ve süreçleri gösterir. Akan su estetiğinin, Venedik’ten Şelale Ev’e bir geçmişi vardır; havanın akışını ise mimarlar bayraklardan, rüzgar güllerinden ilham almışlardı. Diğer bir taraftan mimari için ‘olayların akışları’nı tanımlayabilmek zordu: “Festival kalabalıklarıyla doldurulmayı bekleyen şehir meydanlarının boş alanları, Archigram’a uymayan bir melankoliye sahipti”.[7]

Bilgi akışları (flows of information), mimarlar tarafından ele geçirilememişti, hala manyetik teyplerin ve patlayan flaşların dönemi. Veri bitleri bilgisayar devrelerinde kütüphanede duran kitaplar gibi sessizce durmaktaydı. Victor Hugo’nun ‘Notre-Damme de Paris’ eserinde, başrahip, Gutenberg’in kitabını işaret ederek ‘Bu’, (kiliseyi ve tanrının yüce kitabını kastederek) ‘Bunu öldürebilir’ diye uyarıyordu. Ama kitaplar binaları öldürmemişti ve herşeye karşın Archigram transistörlü ve kablosuz iletişim cihazlarının devrinde dahi, mimarlık için anlatıcı bir rol bulmayı becermişti.[7] Mimar, sonuçta, tükenmeye yüz tutan anıtsal mimariyi takip etmeye ihtiyaç duymamıştı, ama o terminalleri kurmak, arayüzleri tasarlamak, şebekeleri ortaya çıkarmak ve etkinlikleri paketlemek için var olmalıydı.



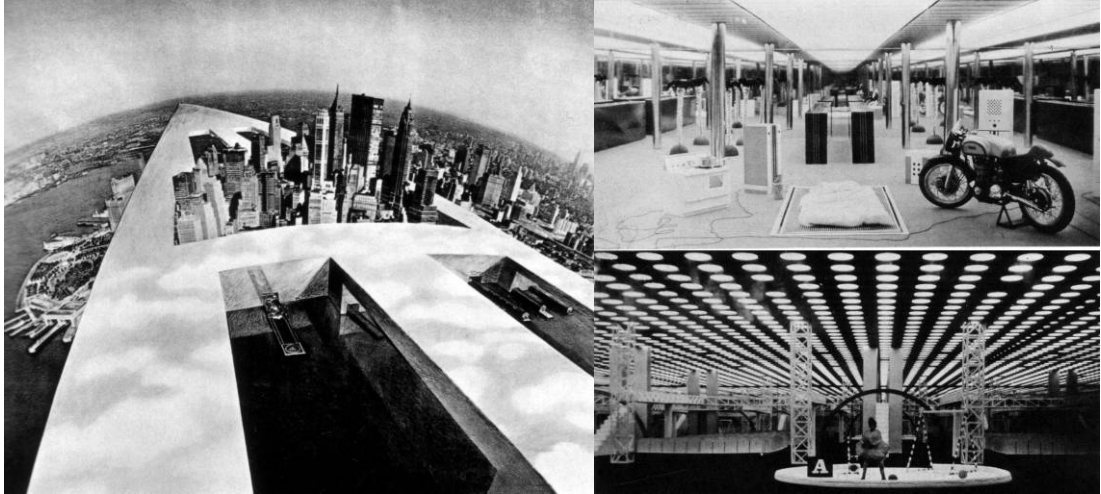
Şekil 4.9 Buckminster Fuller, *Dymaxion evi* , 1945. [39]

Jencks’e göre belirsiz mimarinin biçimsel sembolik ürünleri, muhtemelen kaçınılmazdı,[9] ve belirsizliğin mimarları, onu aşmak için yaptıkları her denemede mimarinin resmi idealizmini tekrarladılar. Öyle ki, etik ve estetik açıdan belirsizlik, tekrar idealizme varıyordu. 1962’de mimar-eleştirmen Alan Colquhoun, Banham ve Archigram’ın idolu Buckminster Fuller için "Eğer Fuller’in felsefesi, sabit bir ivmeyle değişime önlenemez eğilim fikrine uzanıyor olsa bile, Dymaxion evi projesinde (Şekil

¹ ‘Akış’ daha öncede bahsedildiği gibi Archigram no.1’de yayınlanan Greene’nin şiirinde geçer.[bkz.sayfa 13]

4.6) kubbe bir final formu sunar –bu bir tekniğin farklılaştırılmazlığının optimuma ulaşmasının simgesidir”.[7] Buna ek olarak Colquhoun, belirsizliği sağlama alan işlevselciliğin içine yerleşmiş gizli idealizmin kusurlarını belirtmekteydi: “Mimar, doğa güçlerinin ‘ebe’si rolündedir ve onun görünmez kanunlarına tanıklık eder. Sadece tekniği gerçekleştirecek bir araca dönüştüğünden beri, özellikle sanatsal bir faaliyet göstermez” yani mimarlık da “insan yapısı (artifact) olarak diğer insan yapılarından farklı” olmayacaktır.[7]

Archigram, işlevsel sürecin modernizm bilmecesinde kısa devre yapacağı ve mekanik/tinsel ya da determinizm/özgür irade gibi ikililiklerin yok edileceği umuduna sıkı sıkıya bağlıydı. Colquhoun buna “insanla mutlak arasındaki dolaylı adımların reddi”[7] demiştir. Dolaylı adımlar her zaman ayırıcı olmuştur Archigram grubunun, en radikal üyeleri Warren Chalk ve David Greene için. Greene Nottingham’da beraber çalıştığı Victor Burgin’in kısmen etkisinde kavramsal sanata; özellikle, çizim üretimini kesmek, tamamen süreç ve sistem kavramlarına konsantre olmak üzerine otorite olan iki isme: Joseph Kosuth ve Sol LeWitt’in yazılarına¹ dönmüştür.[7]



Şekil 4.10 Superstudio, *Continuous Monument: New York* , 1969-71.[4] **Şekil 4.11** Archizoom, *No-Stop City: internal landscapes, diorama* , 1970. [4]

Sistem teorisi ve kavramsal sanat arasındaki benzerlik, bir fikrin seri olarak üretilmesiyle bariz bir şekilde ortaya çıkar.[7] İtalyan kavramsal mimarisi de benzer bir durumun içine girmeye başlamıştı, Superstudio ve Archizoom grupları tarafından üretilen ‘Continuous Monument’ (Şekil 4.7) ve ‘No-Stop City’ (Şekil 4.8) edebi/kolaj çalışmaları içinde mimari konseptler özerk olarak çok sayıda üretilmişti. Ancak bu

¹ Bahsedilenler Joseph Kosuth’un ‘Art after Philosophy’ (1969) [103] ve Sol LeWitt’in ‘Sentences on Conceptual Art’ (1969) başlıklı makaleleridir.[104]

grupların gösterdiği gibi, keniliğinden olma durumunu kolaylaştırması için sistematik denemeler, yapılar üzerinde inanılmaz sonuçlar doğurmuşturki mimarlığın sahneden çıkmasına neden olmuşlardır.[7] Kenneth Frampton ise bunu “yerel mekanların vahşileştirilmesi”[102] olarak belirtmiştir.

Ama Greene'nin, kavramsalıktan aldığı ders, saf ve sonsuz bir mimari arayışını bırakıp, tasarımcının zihnini mimari sınırlamaların üzerine odaklamaktı. Greene bunu 'Living City' sergisinde Oxford Street'te yağmur yağması¹ ile ilgili açıklamasının mantıksal bir çıkarımı olarak gördü: Greene'nin daha da sert yaklaşımı “eğer yağmur mimarlıktan önemliyse peki neden çizelim”[7] ile, üzerine Archigram imparatorluğunun inşa edilmiş olduğu grafiksel görkemi ve görsel şöleni de tehdit etmiş oldu. Kosuth'un da ortaya koyduğu gibi, deneyimin görsel temsili her şekilde Archigram'ın parçası olduğu modernizmin aşırılığıyla lüzumsuzlaştırılacaktı:

“... ondokuzuncu yüzyılın insanı bile, dürüstçe standartlaştırılan görsel bir çevrede yaşadı... Zamanımızda deneyimsel olarak şiddetli zengin bir çevreye sahibiz. İnsanın, dünyanın her yerine uçabilmesi saatler ve günlerle ölçülür, aylarla değil. Sinemamız var ve renkli televizyonumuz, Las Vegas'ın muhteşem ışıkları veya New York'un gökdelenleri gibi insan yapımı harikalarımız da. Tüm dünya, görülmek için oradadır, ve tüm dünya, oturma odalarından ayda yürüyen adamı izleyebiliyor. Kesinlikle resim ve heykel sanatının/nesnelerinin, bununla deneyimsel olarak yarışması beklenemez?”[103]

Chalk ve Greene serbest-form mimarlık anlayışının 'tabula rasa'sına, mimari idealizmin en saf türüne yöneldikçe çizimler ve bina projeleri onların çalışmalarında görünmez olmuştur.[7] “İdealizm, mükemmelliğin ulaştığı şeyden ziyade esas fikrin kendisine doğru bir dönüştür” diyen Sadler'a göre, Chalk ve Greene'nin zihinsel hareketliliği özellikle, Archigram'ın geç döneminde bir iç hesaplaşmaya, hatta tedirginliğe dönüşmüştür. Sol LeWitt'in "Mantıksız düşünceler, kesinlikle ve mantıksal olarak izlenmelidir”[104] fikrinden yola çıkan Greene'e: “Mimari muhtemelen bir latifedir, çevremizdeki günlük dünyanın kendi kendine yorumunu bulmak, absorbe etmek ve entegre etmek isteği sebebiyle meydana getirilen bir fantezi dünyası. İrrasyoneli rasyonel hale getirmek için olanaksız bir teşebbüs”[8] demiştir Chalk yazdığı mektupta.

¹ Önceden de bahsedildiği gibi Greene 'Living City' sergi kataloğunda “Oxford Street'te yağmur yağarken, mimarlık yağmurdan daha önemli değildir” demişti.

Kesinliğin, Greene ve Chalk'un çalışmalarındaki önlenemez erozyonunda, idealizm göreceliğe hatta distopyacılığa[7] kaymıştı. Gerçeklik, dil ve değer göreceliydi: "Anlama sürecinin özü: form olmaksızın bakış, maalesef tutumları, inançları, büyüleri, mitleri eşit derecede doğru, eşit derecede yanlış olarak sunar"[105] diye yazmıştır Chalk 70'li yılların başında. Yapısalcılıktan ardyapısalcılığa daha kapsamlı zihinsel geçiş, Archigram'ın 'mimari strüktürü' terketmesine denk düşmektedir.[7] Grubun sonraki düşünceleri pozitivismle son bir kez karşılaşır:

"Kelimelerin, sembollerin, görsel verilerin yetersizliği onların bir insandan diğerine deneyimi iletememeleridir. Karşılıklı onaylama vardır, fakat ortada ortak bir kavrayamama durumu kalır. Neden hoşlandığını ya da neyi bildiğini bilirsin. Bununla beraber hala iletişim kurmaya çalışıyor olmanın çaresizliği vardır. Birbirimizin deneyimlerini ve ön yargılarını anlamaya vakıf olmak için, sebep ve sonucu ilişkisini daha yüksek bir çelişkiye sürmeliyiz. Duyguyu katmaksızın çelişkiyi kavrayacak yaşayan bir paradoks inşa etmeliyiz." [105]

Anlamlı bir kültüre olan insancıl inanç ve onun, insanın özünden gelen, dünyayı anlamlandırma ve bunu diğerleriyle paylaşma kapasitesiyle doğadan ayrılması fikri, Greene'in Archigram no.8'de çıkan 'Popular Pak'taki çalışmasıyla çöker:[7] 'kapsülize edilmiş yaratık' 'asfalt şeritlerin metalden kauçuğa Vietnam'a monte edilmesi'. [8] Hem Amerikan askeri endüstrisinden, hem Fransız-Alman solundan beslenen bu yaklaşım ile sanki Archigram altmışların politik angajmanlarını es geçmiş: Ellilerin pop ironisinden yetmişlerin postmodernizmine atlamış gibidir.[7] Greene, bütün insanlık kültürünü, somut ve soyut, enerjik ve ekonomik tüm değerleri tek bir katmana, Sadler'ın deyimiyle bir 'proto-postmodern (nexus) bağlantı noktasına' sıkıştırmıştır:[7]

"Organik doğum-ölüm-yaşam-dünya-cennet-Tanrı artık geçerli değildir. Bok. Abartma: 1. bütününüyle hizmettir... Sen sadece: onu alırsın, onu yersin, onu sürersin, onu düzersin. Sahne: din, park alanı, hamburgerler, hap, kiralık uçak, artmobile, kumsal, buz, cleanery, kağıt mendil, herhangi bir şeye ya da her şeye takıl. Düğmeyi aç, servisler gelsin. Bitti, tamam, düğmeyi kapa –önemli değil çünkü: 2. Hep aynıdır..." (Archigram no.2'den)[8] "...Hiyerarşi ve değer sistemleri hakkında hiçbir şeyi takma. Kendin yarat. Diğer şeyden daha önemli bir şeye ihtiyacın yok. Burnunu sil, Bach, çiçekleri kokla. Tak-sök(plug-in) ve aç-kapa(turn on). Çünkü: 3. Herneyse bütününüyle yapaydır... (Kalp) pili ve plastik karaciğer; bizim bütününüyle, olağanüstü kaçınılmaz doğal sürecin parçası olduğumuza dair tartışmalara son verdi." (Archigram no.8'den)[8]

Bu son satırda, Archigram nihai bi post-hümanizme (insansızlığı temel alan bir sisteme) ulaşır:[7] yapı gibi insanda kaybolur: tasarım ve hizmetin bedene girdiği yer, 'cyborg' gelir.

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Öncül mimarların -1960'ların Archigram'ı veya 1990'ların Rem Koolhaas'ı- gündemde oldukları sürece sanatın, bilimin ve toplumun enkazından kotarılan modernitenin şairleri olmak için bir çaba göstermişlerdir.[13] Buna, kolajlarla renklendirilmiş bir grafik şaşaa eşlik etmiştir: Smithson'ların 'Parallel of Life and Art'ı (1953), Archigram'ın kendi sayıları (1961-70) ve Koolhaas'ın S,M,L,XL (1995) kitabı. Grafikler, abartılmış modernite görüntüleriyle evvela baştan çıkarıp göz alarak kamuyu gerçek binanın maliyeti ve taahhütüne hazırlayan, ucuz ve etkili bir formül olarak kullanılmıştır. Bu yeni mimari grafik anlayış, (aynı dönemde ivmelenen genişlemesinin tadını çıkarmakta olan) kitle medyasında, bu öncü modernite mesajını dar mimarlık seyircisinin ötesine yaymıştı. 'Avangart'lığı bir 'modern akım'a dönüştüren 1920'lerin 'seferberliğinin' aksine, bu grafikler modernite deneyimini, parçalanmış, kendiliğinden ve süreksiz olarak tarif ediyordu. Modernite, yüzyıl değişimi avangartlarının tanıdığı 'ham' durumuna geri dönmüştü.[13]

Archigram sayılarının karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkan bu çok renkli grafikler ve kolajlar, esasında kolajın kendisi ile ilgi bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Kolaj, özellikle resim sanatında ve edebiyatta, modernist estetiğin gelişimi açısından önemli bir yere sahiptir. Ancak mimarlık söylemi içerisinde kolaj pratiği, diğer sanat dallarındaki gibi modernizmin bir aracı olarak görülmediği gibi postmodernizm kisvesi altında parça parça ve devamsız kompozisyonlarla, modern mimarinin estetik yapılarının eleştirilmesine ve yıkılmaya çalışılmasına da alet olmuştur. Bu da paradoksal bir durumu beraberinde getirmiştir: Mimari metinlerdeki kolajlar ve çizgi roman ortamı, modernist paradigmaları karşısına alırken, bu çizgi romanların içeriği aynı modernliğin ideolojik tavrına yakın durmaktaydı. Bu bağlamda Archigram, yukarıda bahsedilenlerin aksine, ne postmodernizmin erken bir göstergesi ne de basitçe anti-modern bir polemik olarak görülemez; sadece modernizmin birbirinden kopuk parçalarını bir araya getirmeye çalışmaktadır.

Archigram'ın çalışmalarında kolajın kullanılması bilinçli bir tercihtir; form ve içerik arasındaki bu kasti çatışma ile geleneksel bir araya getirme anlayışının kırılması hedeflenmiştir. Tam bu noktada Peter Bürger'in "Avangard Kuramı" isimli kitabında bahsettiği gibi avangart olan, klasik olandan ayrılmaktadır.[16] Bürger -Kübit kolajlardan yola çıkarak- avangardist eserin temel unsuru olarak gösterdiği 'montaj'

kavramını tanımlar: "Montaj gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve eserin oluşturulma evresini tarif eder." [16] Archigram'ın kolajlarında karşımıza çıkan ve onların avangart olmasını sağlayan da bu yaklaşım gibi gözükmetedir. Zaten Archigram'a dair eleştirilerin büyük bir çoğunluğu da içerik olarak zayıf olduğu ve yeni bir şey üretmediğidir. [72] Ancak içeriğini popüler kültürden ve teknolojiden alan Archigram projeleri için 'yeni' ve 'özgün' olan, bu fikirlerin bir araya geldiği bir mimarlık sunmaktır zaten.

Avangart yaklaşımın temelinde yatan şey ise, sonuçları ne olursa olsun çabuk ve aktif bir şekilde tepki verme isteğiydi. Archigramcılar felsefelerini özetlerken bunu açıkça ortaya koymuşlardır: "Mümkün olabilecek tüm potansiyelleri ortaya koyarak tepki verme gücünü ve tepki verme yeteneğini azamiye çıkarmaya çalışan aktif bir mimari". [9] Archigram'ın gerçekte olmak istediği şey de budur. Onlara göre çoğulculuk ve reaksiyon çabukluğu, reaksiyonun gerçek içeriğinden daha önemliydi. Hayal gücü politikadan önce geliyordu. Tabi ki eserlerinin içinde fikirlerini –ve politik yaklaşımlarını da- bulmak zor değildi. Onların felsefesi, akış, hareket, harcanabilirlik, değişim, kullan-at (throwaway) ve "plug-in", tüketici seçimleri, özgürlük ve bireysel serbest kalma (emancipation) gibi fikirlerden yola çıkıyordu. Jencks'e göre sürekli eleştirel geri beslemeden gelen bu sabit varsayımların ve formların tutarlı bir gelişimi vardı: "insanların donanım içinde akışına dayanan ilk Archigram'dan, yazılımın insanların arasında hareketini gösteren Monte Carlo'daki en son şemaya kadar." [9]

İngiliz öncülerin en büyük katkısı ileri düzeyde endüstrileşmiş bir medeniyette yaşamaya yönelik yeni açılımlar sunmaları ve geliştirmeleriydi. Bu açılımlar tüketici seçimlerinin abartılmasına ve özelleşmiş teknolojilerin kullanılmasından kaynakalanan zevkin iletilmesine dayanırlar. Bu stratejiler daha derinlerdeki sosyal ve politik kentsel problemleri çözmeyecekse de, en azından tüketim toplumu ve şehircilik hakkında düşünmek için yeni alternatif rotalar sunmaktadırlar. Teknolojiye duyulan bu yakınlık çoğu zaman Archigram'ın bazı eleştirmenler tarafından anlaşılmamasına hatta modern mimariye korkunç bir hakaret [9] olarak görülmesine neden olsa da, içeriğinde taşıdığı umut ve hayal kurma gücü adeta teknolojinin içselleştirilmesinde morfin etkisi yapmaktadır:

"Önceki çağ, gelişmenin bitimsizliğine inançla eylemde bulunan Archigram'ın, Meatbolistler'in vb.'nin çağıysa, içinde yaşanan çağ, teknolojik evrene baktığında sadece dertlerde odaklanan Greenpeace'çilerin çağıdır. Kuşkusuz, her iki yönünde uçlarında benzer naiflik egemen. Her ikisi de teknoloji gerçeği karşısında aynı çocuksu bakışı paylaşırlar; çünkü her ikisi de teknolojik çevrenin tıpkı doğal çevre gibi insanoğlunun kaçınılmaz, "olağan" varoluş ortamı olduğunu anlamamakta direnir. Birincide teknoloji dünyayı cennete dönüştürmekte, ötekinde de cehenneme çevirmektedir." [77]

Tüketim üzerine kurulu, demokratik bir tekno-topya (teknoloji ütopyası) ortaya koymaya çalışan Archigram teknolojiyi yeniden merkeze alarak modernizmin git gide yok olan avangart bakış açısını yeniden canlandırmıştır. Robert Venturi ve Denise Scott Brown Archigram'ın ortaya koyduğu vizyonları popüler uzay terminolojisine apliedilen, Jules Verne'nin Endüstri Devrimi'ndeki tasvirlerine benzetirken,[107] Archigram projelerinin uygulanabilirliğini eleştirenlere karşı Martin Pawley şunları söyler: "Verne hiçbir zaman '*Nautilus*'u¹ '*inşa*' etmedi..."[108]

¹ Nautilus: Jules Verne'nin sınır tanımaz hayalgücü'nün ürünü olan denizaltıyı verdiği isimdir.[109]

KAYNAKLAR

- [1] **Klein, Y.**, 2002. *Chelsea Otel Manifestosu*. (D. Artun, A. Gültekin, Çev.) Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- [2] **Yapp, N.**, 2005. *1960'lar: Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*. (Getty Images). Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- [3] **Garner, P.**, 2003. *Sixties Design*. Taschen, Köln.
- [4] **Burns, J.**, 1972. *Arthropods: New Design Futures*. Academy Editions, London.
- [5] **Siegfried, G.**, 1965. *1960'larda Mimari: Ümitler ve Kuşku*. (S. Batur, Çev.). İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- [6] **Corn, J.J. & Horrigan, B. (edited by K. Chambers)**, 1984. *Yesterday's Tomorrows: Past Visions of the American Future*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- [7] **Sadler, S.**, 2005. *Archigram: Architecture without Architecture*. MIT Press, Cambridge, MA.
- [8] **Cook, P. (Ed.)**, 1999. *Archigram*. Princeton Architectural Press, New York.
- [9] **Jencks, C.**, 1973. *Modern Movements in Architecture*. Penguin Books, Harmondsworth.
- [10] **Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito**, 2005. *Archigram: Experimental Architecture 1961-1974*. (Exhibition Catalog). Pie Books, Minami-Otsuka Toshima-ku Tokyo.
- [11] **Banham, R.**, 1976. *Megastructures: Urban Futures of the Recent Past*. Thames and Hudson, London.
- [12] **Banham, R.**, 1966. *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?*. Reinhold, New York.

- [13] **Sadler, S.**, 2004. "An Avant-garde Academy"., in *Architectures: Modernism and After*, pp.34-56, Ed. Ballantyne, A. Blackwell, Malden, MA.
- [14] **Bauman, Z.**, 2000. *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. (İ. Türkmen, Çev.) Ayrıntı, İstanbul.
- [15] **Boynik, S. (Ed.)**, 2004. Situationist International. *Art-ist: Güncel Sanat Dergisi* yıl:1 no:1.
- [16] **Bürger, P.**, 2003. *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, Çev.) İletişim, İstanbul.
- [17] **Cook, P.**, 1993. *Six Conversations*. (Architectural Monographs no.28). Academy Editions, London.
- [18] **Deutsches Architektur Museum**, 2003. *Archigram: Happy Architectural Dreams*. (Exhibition Catalog). Frankfurt.
- [19] **Foster, H.**, 1983. *The Anti-aesthetic : Essays on Postmodern Culture*. The New Press, New York.
- [20] **Frampton, K.**, 1992. *Modern Architecture : A Critical History*. Thames and Hudson, London.
- [21] **Garanti Galeri**, 2005. *Archigram*. (Sergi Kataloğu). İstanbul.
- [22] **Jencks, C.**, 1971. *Architecture 2000 : Predictions and Methods*. Studio Vista, London.
- [23] **Jencks, C. & Kropf, K. (Eds.)**, 1997. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Academy Editions, Chichester, West Sussex.
- [24] **Joedicke, J.**, 1969. *Architecture Since 1945: Sources and Direction*. (J. C. Palmes, Trans.). Praeger, New York.
- [25] **Krauss, R.**, 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, MA.
- [26] **Kronenburg, R.**, 2002. *Houses in Motion: the Genesis, History and Development of the Portable Building*. Wiley-Academy Editions, Chichester.

- [27] **Lippard, L.R. (with contributions by L. Alloway, N. Marmer and N. Calas),** 1970. *Pop Art*. Thames & Hudson, London.
- [28] **Lumpugnani, V. M. (Ed.),** 1996(Reprinted). *The Thames and Hudson Dictionary of 20th-century Architecture*. Thames and Hudson, London.
- [29] **Lynton, N.,** 2004. *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş, Çev.) Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [30] **Mallgrave, H. F.,** 2005. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey 1673-1968*. Cambridge University Press, Cambridge [UK].
- [31] **Mellor, D.,** 1993. *The Sixties Art Scene in London*. Phaidon, London.
- [32] **Osterwold, T.,** 1999. *Pop Art*. Taschen, Köln.
- [33] **Rykwert, J.,** 1982. *The Necessity of Artifice*. Academy Editions, London.
- [34] **Banham, R.,** 1994. The Visions of Ron Herron. (Architectural Monographs no.38). Academy Editions, London.
- [35] **Hughes, J. & Sadler, S.,** 2000. Non-Plan: essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism. Architectural Press, Oxford.
- [36] **Schaer, R., Claeys, G. & Sargent, L.T. (Eds.),** 2000. *Utopia : the search for the ideal society in the western world*. The New York Public Library, New York.
- [37] **Sevinç, A.,** 2004. *Ütopya: Hayali Ahali Projesi*. Okuyan Us Yayın, İstanbul.
- [38] **Tafuri, M.,** 1976. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. (B.L.Penta, Trans.) MIT Press, Cambridge, MA.
- [39] **Whiteley, N.,** 2002. *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*. MIT Press, Cambridge, MA.
- [40] **Woods, G., Thompson, P. & Williams, J. (Eds.),** 1972. *Art without Boundaries: 1950-70*. Thames and Hudson, London.
- [41] **Alloway, L.,** City Notes. *Architectural Design (London)*. January 1959

- [42] Smithson. *Architectural Design (London)*. May 1960
- [43] **Colquhoun, A.**, Symbolic And Literal Aspects Of Technology. *Architectural Design (London)*. November 1962
- [44] **Price, C.**, Reflections On The Team 10 Primer. *Architectural Design (London)*. May 1963
- [45] **Chalk, W.**, The Tiger in the Tank. *Architectural Design (London)*. September 1965
- [46] Leaves From The Silver Book, Smithson. *Architectural Design (London)*. November 1965
- [47] **Crompton, D. & Herron, R.**, Industrialised Hospital Building, Reading. *Architectural Design (London)*. April 1966
- [48] Drive-In Housing. *Architectural Design (London)*. November 1966
- [49] **Webb, M.**, Cushicle And Auto-Environment. *Architectural Design (London)*. November 1966
- [50] **Greene, D.**, Living Pod. *Architectural Design (London)*. November 1966
- [51] House 1990. *Architectural Design (London)*. March 1967
- [52] Control And Choice. *Architectural Design (London)*. October 1967
- [53] Milanogram. *Architectural Design (London)*. April 1968
- [54] **Webb, M.**, Drive-in Housing. *Architectural Design (London)*. June 1968
- [55] Archigram At The Milan Triennale. *Architectural Design (London)*. July 1968
- [56] **Conway, D.**, Three London Schools Of Architecture. *Architectural Design (London)*. March 1969.
- [57] Instant City, Rokplug, Logplug. *Architectural Design (London)*. May 1969.
- [58] Despite Popular Demand. *Architectural Design (London)*. September 1969.
- [59] Archigram_Drug-in City. *Architectural Design (London)*. November 1969.

- [60] Archigram Competition - Monte Carlo. *Architectural Design (London)*. September 1970.
- [61] **Greene, D.**, Lawun. *Architectural Design (London)*. September 1970.
- [62] **Cook, P. & Herron, R.**, Instant City In Progress. *Architectural Design (London)*. November 1970.
- [63] A Letter From Peter Cook To Warren Chalk. *Architectural Design (London)*. February 1971.
- [64] Archigram 1970-1. *Architectural Design (London)*. August 1971.
- [65] **Pawley, M. & Tchumi, B.**, The Beaux-Arts Since 68. *Architectural Design (London)*. September 1971.
- [66] **Cook, P.**, 75 New Architects. *Architectural Design (London)*. December 1971.
- [67] Chrysalis. *Architectural Design (London)*. March 1972.
- [68] The Corb That Might Have Been. *Architectural Design (London)*. April 1972.
- [69] **Chalk, W.**, Archigram Opera. *Architectural Design (London)*. April 1972.
- [70] Map Of London. *Architectural Design (London)*. May 1972.
- [71] **Chalk, W.**, Architecture as a Consumer Product. *Arena (London)*. March 1966
- [72] **Duffy, F.**, Some Notes on Archigram. *Arena (London)*. June 1966.
- [73] **Cook, P.**, Mirrors. *Arena (London)*. May 1967.
- [74] The Pluralistic Situation. *Arena (London)*. September 1967.
- [75] **Cook, P.**, Conversations. *Arena (London)*. June/July 1968.
- [76] **Tanyeli, U.**, Bir Gençlik Alt Kültürü Yarattısı: Archigram. *Arredamento (İstanbul)*. Ocak 1998.
- [77] **Tanyeli, U.**, Cedric Price: Bir "Teknolojist". *Arredamento (İstanbul)*. Eylül 2000.
- [78] **Özkan, S.**, Şaşırtıcı Archigram Üzerine Kişisel Tarih. *Arredamento (İstanbul)*. Ocak 1998.

- [79] Discussion (arranged by D.Beal, P.Murray, W.Chalk, C.Price, et. al.). *Journal of the Royal College of Art (Ark)*. No.42 1968.
- [80] **Banham, R.**, The Last Formgiver. *Architectural Review*. August 1966.
- [81] **Banham, R.**, Softer Hardware. *Journal of the Royal College of Art (Ark)*. No.44 Summer 1969.
- [82] **Chalk, W.**, Hardware of a New World. *The Architectural Forum*. October 1966.
- [83] An interview with P. Cook, D. Crompton, & M. Webb. Rotterdam 2002. 14/02/2005. http://www.avbr.nl/02_03/al_activ/archigram.htm
- [84] **Stevens, S.**, The Third Force in British Architecture. *Architectural Design (London)*. September 1965.
- [85] **Stirling, J. & Wilford, M.**, 1984. *James Stirling : Buildings and Projects*. Rizzoli, New York.
- [86] **Banham, R.**, A Clip-on Architecture. *Architectural Design (London)*. November 1965.
- [87] **Banham, R.**, 1969. *The Architecture of the Well-tempered Environment*. University of Chicago, Chicago.
- [88] **Banham, R.**, 1970. *Theory and Design in the First Machine Age*. Architectural Press, London.
- [89] **Banham, R.**, A Home is Not a House. *Architectural Design (London)*. January 1969.
- [90] **Maurice, B. & Silvera, R.**,(Yapımcı) **Tati, J.**,(Yönetmen) 1967. Playtime [Film]. Specta Films, Fransa.
- [91] <http://www.nationalarchives.gov.uk/films/1945to1951/images/fob.jpg>
(10 Ağustos 2006)
- [92] <http://vads.ahds.ac.uk/learning/designingbritain/html/festival.html>
(10 Ağustos 2006)
- [93] <http://en.wikipedia.org> (Wikipedia İnternet Ansiklopedi)
- [94] **Price, C.**, Potteries Thinkbelt. *Architectural Design (London)*. October 1966.

- [95] **Price, C.**, Life Conditioning. *Architectural Design (London)*. October 1966.
- [96] **Price, C.**, Non-Plan. *Architectural Design (London)*. May 1969.
- [97] Cedric Price Supplement. *Architectural Design (London)*. October 1970.
- [98] **Price, C.**, Principles. *Architectural Design (London)*. October 1971.
- [99] Treasure Island. *Architectural Design (London)*. June 1969.
- [100] **McHale, J.,(Ed.)** +2000. *Architectural Design (London)*. February 1967.
- [101] **Hardingham, S.,(Ed.)** A Memory of Possibilities. *Architectural Design (London)*. March/April 2005.
- [102] **Frampton, K.**, 1975. "Reflections on the Opposition of Architecture and Building", in *A Continuing Experiment : learning and teaching at the Architectural Association*, pp. 344, Ed. Gowan, J., Architectural Press, London.
- [103] **Kosuth, J.**, 2003. "Art after Philosophy", in *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, pp.847-848, Ed. Harrison, c. & Wood, P., Blackwell Publication, Malden, MA.
- [104] **LeWitt, S.**, 2003. "Sentences on Conceptual Art", in *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, pp.837, Ed. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publication, Malden, MA.
- [105] **Chalk, W.**, 1975. "People Robots and Trees", in *A Continuing Experiment : learning and teaching at the Architectural Association*, pp. 68-69, Ed. Gowan, J., Architectural Press, London.
- [106] <http://www.tdk.gov.tr> (Türk Dil Kurumu - Online Sözlük)
- [107] **Venturi, R., Brown, D.S. & Izenour, S.**, 1977. *Learning from Las Vegas*. MIT Press, Cambridge, MA.
- [108] **Pawley, M.**, 1998. "We Shall Not Bulldoze Westminster Abbey: Archigram and the Retreat from Technology", in *Oppositions Reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*, pp.425-436, Ed. Hays, K.M. Princeton Architectural Press, New York.

- [109] **Verne, J.**, 2003. *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*. (K. Dünyalı, Çev.) Morpa, İstanbul.
- [110] Archigram: Experimental Architecture 1961-74. *AA Files (London)*. Autumn 1994

EKLER

Ek A. Archigram Proje Listesi (1958-1974)

Proje No:	Proje Adı:	Proje Sahibi:	Tarih:
Ek A.1	Furniture Manufacture's Association Headquarters	Mike Webb	1958
Ek A.2	Mosque	David Greene	1959
Ek A.3	Piccadilly Circus Competition Project	Peter Cook, Gordon Sainsbury	1961
Ek A.4	Lincoln Civic Centre Competition Project	Warren Chalk, Dennis Crompton, Ron Herron	1961
Ek A.5	Lincoln Civic Centre Competition Project	Peter Cook, David Greene	1961
Ek A.6	Cliffside Entertainments Stalk	David Greene	1961
Ek A.7	Liverpool University Halls of Residence Competition	Warren Chalk, Ron Herron	1962
Ek A.8	Metal Cabin Housing	Peter Cook	1962
Ek A.9	Nottingham Shopping Viaduct	Peter Cook, David Greene	1962
Ek A.10	Spray Plastic House	David Greene	1962
Ek A.11	Sin Centre	Mike Webb	1962
Ek A.12	Euston Station Redevelopment	Archigram, under Theo Crosby	1962-65
Ek A.13	City Interchange	Warren Chalk, Ron Herron	1963
Ek A.14	City within Existing Technology	Peter Cook	1963
Ek A.15	Europa	Peter Cook	1963
Ek A.16	Housing for Charing Cross Road	Peter Cook	1963
Ek A.17	Come-Go Project	Peter Cook	1963
Ek A.18	Montreal Tower (Expo'67)	Peter Cook	1963-64
Ek A.19	Living City Exhibition	Archigram	1963
Ek A.20	Underwater City	Warren Chalk	1964
Ek A.21	Plug-in capsule homes	Warren Chalk	1964

Ek A.22	Plug-in City	Peter Cook	1964-66
Ek A.23	Plug-in City National Network	Dennis Crompton	1964
Ek A.24	Computer City	Dennis Crompton	1964
Ek A.25	ICSB 63.4 - A Mechanized Pod House	David Greene	1964
Ek A.26	Walking City	Ron Herron	1964
Ek A.27	Walking City on the Ocean	Ron Herron	1964
Ek A.28	City of London Office Block Project	Ron Herron	1964
Ek A.29	Stand for IBSAC Exhibition Project	Ron Herron	1964
Ek A.30	Gasket Homes	Warren Chalk, Ron Herron	1965
Ek A.31	Plug-in City at Paddington	Peter Cook	1965
Ek A.32	Plug-in University	Peter Cook	1965
Ek A.33	Hornsey Capsule and Family Cages	Peter Cook	1965-66
Ek A.34	Plug'N Clip Dwellings	Peter Cook	1965
Ek A.35	Plug'N Clip Units	Peter Cook, Dennis Crompton	1965
Ek A.36	Mound - a city terminal redevelopment	Peter Cook	1965
Ek A.37	Living Pod	David Greene	1965
Ek A.38	Capsule Pier	Ron Herron	1965
Ek A.39	Ghosts and Phantoms	Warren Chalk	1966
Ek A.40	Blow-out Village	Peter Cook	1966
Ek A.41	Living Pods: high-rise structure	David Greene	1966
Ek A.42	Drive-in Housing	David Greene, Mike Webb	1966
Ek A.43	Drive-in Housing Units	Mike Webb	1964-66
Ek A.44	Auto-Environment	Mike Webb	1964-66
Ek A.45	Rent-A-Wall	Mike Webb	1966
Ek A.46	Moment-Village	Peter Cook	1967
Ek A.47	Free Time Node	Ron Herron, Barry Snowden	1967
Ek A.48	Free Time Node Trailer Cage	Ron Herron	1967
Ek A.49	Air Hab and Air Hab Village	Ron Herron, Barry Snowden	1967

Ek A.50	Cushicle	Mike Webb	1966-67
Ek A.51	Living 1990	Archigram	1967
Ek A.52	Control and Choice: housing study and exhibit at the Paris Biennale	Archigram	1967
Ek A.53	Sea Farming	Peter Cook	1968
Ek A.54	Instant City in a Field	Peter Cook	1968
Ek A.55	Instant City at Bournemouth	Peter Cook	1968
Ek A.56	Info Gonks	Peter Cook	1968
Ek A.57	Instant City Model	Dennis Crompton	1968
Ek A.58	Inflatable Suit-Home	David Greene	1968
Ek A.59	Rokplug and Logplug	David Greene	1968
Ek A.60	Tuned Suburb	Ron Herron	1968
Ek A.61	Oasis	Ron Herron	1968
Ek A.62	Urban Action Tune-Up (Instant City)	Ron Herron	1968
Ek A.63	Self-Destruct Environ-Pole (Instant City)	Ron Herron	1968
Ek A.64	Instant City at Los Angeles	Ron Herron	1968
Ek A.65	Holographic Scene-Setter (Instant City)	Ron Herron	1968
Ek A.66	Instant City in the Desert	Ron Herron	1968
Ek A.67	Sitaloon	Mike Webb	1968
Ek A.68	Fluid and Air Wall	Mike Webb	1968
Ek A.69	Magic Carpet and Brunhilda's Magic Ring of Fire	Mike Webb	1968
Ek A.70	Instant City	Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron	1968-71
Ek A.71	Milanogram	Archigram	1968
Ek A.72	Electronic Tomato	Warren Chalk, David Greene	1969
Ek A.73	Kassel Documenta Evenstructure	Peter Cook, Ron Herron	1969
Ek A.74	Soft Scene Monitor	Peter Cook, Dennis Crompton	1969
Ek A.75	Ideas Circus	Peter Cook, Dennis Crompton	1969
Ek A.76	LAWUN (Locally Available World Unseen Networks)	David Greene	1969
Ek A.77	Manzak Robot	Ron Herron	1969

Ek A.78	Enviro-Pill	Ron Herron	1969
Ek A.79	Bathmatic	Warren Chalk	1970
Ek A.80	Instant City Airships	Peter Cook	1970
Ek A.81	Metamorphosis of an English Town	Peter Cook	1970
Ek A.82	Room of 1000 Delights	Peter Cook	1970
Ek A.83	Instant City Airships	Ron Herron	1970
Ek A.84	Promotional Event Kit	Ron Herron, Barry Snowden	1970
Ek A.85	Dreams Come True	Mike Webb	1970
Ek A.86	Monte Carlo Entertainments Centre Competition Project	Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ken Allinson, Colin Fournier, Tony Rickabby	1970
Ek A.87	Monte Carlo Entertainments Centre Working Stages	Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron, Colin Fournier, Diana Jowsey, engineer:Frank Newby	1970
Ek A.88	Bournemouth Steps	Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron, Colin Fournier, Diana Jowsey, Margaret Helfand, Bobby Wilson	1970
Ek A.89	Instant Country	Peter Cook	1971
Ek A.90	Addhox	Peter Cook	1971
Ek A.91	Chamelon Project for Monte Carlo Summer Casino	Peter Cook, Diana Jowsey, Stuart Lever, Bernard Tschumi	1971
Ek A.92	Imagining the Invisible University	David Greene	1971
Ek A.93	The Electric Aborigine	David Greene, Mike Barnard	1971
Ek A.94	Palm Tree Project for Monte Carlo Summer Casino	Ron Herron, Ken Allinson, Colin Fournier	1971
Ek A.95	Foulness Settlements	Peter Cook	1972
Ek A.96	Hedgerow Village	Peter Cook	1972
Ek A.97	Crater City	Peter Cook	1972
Ek A.98	The Urban Mark (the city as a responsive environment)	Peter Cook	1972
Ek A.99	Video Note-book	David Greene, Mike Barnard	1972
Ek A.100	It's A...	Ron Herron	1972

ÖZGEÇMİŞ

Bora Yasin Özkuş, İstanbul Teknik Üniversitesi mimarlık bölümünden 2003 yılında mezun olduktan sonra, mimarlık tarihi'nde yüksek lisans yaptı. Bitirme projesi: "Assemblaj-Deneysel Sanat Merkezi" ile 2003 Archiprix Ulusal Bitirme Projeleri Yarışması'nda ikincilik ödülünü; 2002-2003 Mimarlık Fakültesi diploma projeleri "birincilik" ödülünü aldı. Ulusal ve uluslararası birçok organizasyona katıldı. 2005 yılında düzenlenen İstanbul Yaya Sergileri'nde kuratör asistanlığı yaptı. 2. Uluslararası Rotterdam Mimarlık Bienali'ne "Farazi" isimli fanzin ile; 1. İstanbul Mimarlık Festival'ine "tv watching man" ve 9. Uluslararası İstanbul Bienali'ne "untitled" isimli enstelasyonlarla katıldı. Kurucularından biri olduğu Zeplin Design'da mimarlık çalışmalarına devam etmektedir.

borayasin@hotmail.com