



ÇAĞDAŞ SANATTA DEĞİŞİMLERİN MİMARİDE YANSIMALARI

Tannaz GHANIAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANA BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ 2019

Tannaz GHANIAN tarafından hazırlanan “ÇAĞDAŞ SANATTA DEĞİŞİMLERİN MİMARİDE YANSIMALARI” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Mimarlık Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Adnan AKSU

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Başkan: Doç. Dr. Tayfun YILDIRIM

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Pelin Gürol ÖNGÖREN

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Tobb Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Tez Savunma Tarihi: 02/07/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Sena YAŞYERLİ

Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Tannaz GHANIAN

02/07/2019

ÇAĞDAŞ SANATTA DEĞİŞİMLERİN MİMARİDE YANSIMALARI
(Yüksek Lisans Tezi)

Tannaz GHANIAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEMMUZ 2019

ÖZET

Uygarlığın ilk günlerinden beri sanat ve mimarlık sarmal bir ilişki içinde varolmuştur. Bu sarmal ilişki günümüze kadar, teoride ve pratikte, giderek daha yoğun bir şekilde ortak kavramsal çakışmalar üzerinden inşa edilegelmiştir. Hatta, genelde mimarlık sanatsal bir edim olarak ifade edilmektedir. 20. yüzyılın başıyla çeşitlenen üsluplardan, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden etkilenecek yeniden şekillenen mimari ve sanat kavramlarının düşünsel, biçimsel, teknik ve yere/bağlama ilişkin yaratı yöntemlerinin birbirine iyice yaklaştığı öne sürülmektedir. Dolayısıyla her ikisi üzerine yapılan irdelemelerde bağlantılı/karşılaştırmalı değerlendirmelerde bulunmak kaçınılmazdır. Günümüz dünyasında, özellikle sanatta, ortaya çıkan çoğulluğun kavranabilmesi için varolan kavramların yeniden yapılandırılması veya yeni kavramların üretilmesi zorunludur. 21. Yüzyılda küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla köklü değişimler gösteren çağdaş dünya sanatını ve mimarlığını kavrayabilmek için öncelikle çağdaşlığın ve çağdaş sanat kavramlarının, buna bağlantılı olarak da çağdaş mimarlığı betimleyen çakışım boyutlarının anlaşılabilmesi gerekir. Modern sanat/mimarlık daha çok üsluplar üzerinden tanımlanmışken, çağdaş sanat/mimarlık kavramlar üzerinden kendisini ifade etmektedir. Yeni çağın getirileriyle birlikte sanatın ve mimarinin iç içe geçmiş yapısının irdelenmesi ve çağdaş sanattaki değişimlerin mimaride nasıl yansıdığının kavramlar üzerinden değerlendirilmesi bu araştırmanın ana kurgusunu oluşturmaktadır. Aynı zamanda çağdaş ve modern arasındaki gelişim, dönüşüm, fark ve çakışma noktaları, seçilmiş örnekler üzerinden, ele alınarak çağdaş sanattaki değişimlerin mimaride yansımaları incelenmiştir.

Bilim Kodu : 80112
Anahtar Kelimeler : Çağdaş Sanat, Çağdaş Mimarlık, Sanat, Mimarlık
Sayfa Adedi : 89
Danışman : Doç. Dr. Adnan AKSU

REFLECTION IN ARCHITECTURAL CHANGES IN CONTEMPORARY ART

(M. Sc. Thesis)

Tannaz GHANIAN

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES

July 2019

ABSTRACT



Since the early days of civilization, art and architecture existed in a spiral relationship. This spiral relationship has been built up to now, in theory and in practice, more and more intensively through common conceptual overlaps. In fact, architecture is often expressed as an artistic act. It is suggested that the architectural and artistic concepts which are reshaped by the styles of the 20th century and which are reshaped by scientific and technological developments, are close to each other. Therefore, it is inevitable to make related/comparative evaluations in the deliberations on both. In today's world, especially in art, it is imperative to reconstruct the existing concepts or produce new concepts in order to comprehend the resulting plurality. In order to comprehend contemporary art and architecture showing fundamental changes in the 21st century with globalization, technological developments and the expansion of digital technologies, it is necessary to understand the dimensions of modernity and contemporary art, and in this respect, the dimensions of overlapping contemporary architecture. While modern art/architecture is defined more through exponents, it expresses itself through contemporary art/architecture concepts. Examining the intertwined structure of art and architecture with the returns of the new age and evaluating how the changes in contemporary art are reflected in the concepts of architecture constitute the main construct of this research. At the same time, the development, transformation, difference and overlap points between contemporary and modern are examined through selected examples and the reflection of the changes in contemporary art in architecture is examined.

Science Code : 80112
Key Words : Contemporary Architecture, Contemporary Art, Art, Architecture
Page Number : 89
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Adnan AKSU

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca ve tezimin hazırlanması boyunca desteğini ve katkılarıyla beni yönlendiren sayın hocam Dr. Adnan AKSU 'ya ve hiçbir zaman yalnız bırakmayan değerli aileme teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZGELELER LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
1. SANAT-MİMARLIK SARMAL BÜTÜNLÜĞÜ	5
2.1. Tarihsel Süreçte Ortaya Çıkan Çakışmalar	10
2.2. Biçim Üzerinden Değerlendirme	18
2. MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT/MİMARLIK ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME	25
3.1. Modern Sanat ve Modern Mimarlığın İrdelenmesi	26
3.2. Çağdaş Sanat/Mimarlığın İrdelenmesi	35
3.3. Modern Sanat/Mimarlıktan Çağdaş Sanat/Mimarlığa	47
4. ÇAĞDAŞ MİMARLIK/SANATTA KAVRAMSAL ÇIKARIMLAR...	51
4.1. Mimarlık/Sanat Sarmalında Bağlantılı Kavramlar.....	54
4.2. Mimarlık / Sanat Sarmalındaki Çağdaş Kavram Kümeleri Üzerine Bir Öneri..	59
5. SONUÇ	81
KAYNAKLAR	83
ÖZGEÇMİŞ	89

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.1. Steven Holl-arch and new arch.....	53
Çizelge 4.1.1. Steven Holl kavramlarından türeyebilecek alt kavramlar	54



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Biçimin oluşturulması ve yorumlanışındaki çeşitli etmenler	20
Şekil 2.2. Terzidis'e göre hesaplamalı ortamın yarattığı biçimler	21



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Toplantı yeri heykeli & St. Pancras uluslararası istasyonu	6
Resim 2.2. 80 South Street Housing, Santiago Calatrava, New York	6
Resim 2.3. ‘The Night Cafe’ adlı yağlı boya çalışması, stil: Post-Empresyonizm Vincent Van Gogh, Fransa	7
Resim 2.4. Alışveriş Gezinti Yeri Coeur Picardie, Fransa	7
Resim 2.5. Philips Pavyonu, Brüksel Dünya Fuarı’Le Corbusier	8
Resim 2.6. Tavan freski	12
Resim 2.7. Trevi Çeşmesi, Roma, Giovanni Lorenzo Bernini	12
Resim 2.8. Alman Pavyonu, Uluslararası Barcelona Sergisi, Ludwig Mies van der Rohe, İspanya	13
Resim 2.9. ‘Simmons Hall’, Steven Holl, MIT	14
Resim 2.10. ‘Universidad Central de Venezuela’, Fen Fakültesi, duvar çalışması, Fernand Leger	14
Resim 2.11. ‘Ulrich Sanat Müzesi’, ‘Personnages Oiseaux’ adlı duvar resmi çalışması, Juan Miro.....	15
Resim 2.12. Wormland mağazası cephe çalışması, Otto Piene, Köln	15
Resim 2.13. Neon ışıklı cephe çalışması, Gyorgy Kepes, Boston	15
Resim 2.14. ‘Torqued Ellipses’adlı çalışma	16
Resim 2.15. Colorado Hava kuvvetleri akademisi öğrenci sapseli, (Mimarlar:Skidmore, Owings&Merrill, Sanatçılar: Judson Stüdyoları ve Walter Netsch) renkli cam pencereler, 1963.....	17
Resim 2.16. Rowayton Ulusal Kilisesi, Connecticut, Mimar: Joseph Salerno.....	17
Resim 3.1. Secession Building, Joseph Maria Olbrich, Viyana	28
Resim 3.2. Casa Batllo, Barcelona, Antoni Gaudí.....	28
Resim 3.3. Franklin Caddesi Apartmanı, Auguste Perret, Paris	29
Resim 3.4. Üç Müzisyen, Picasso	30
Resim 3.5. Kara Madonna Evi, Josef Gočár, Çek Cumhuriyeti	31

Resim	Sayfa
Resim 3.6. Kompozisyon, Piet Mondriaan	32
Resim 3.7. Schröder evi, Gerrit Rietveld	32
Resim 3.8. De Unie Building, J.J.P Oud.....	33
Resim 3.9. Den Haag Mondrianised Buildings	33
Resim 3.10. Alexander Zhidkov Architect, Rusya	35
Resim 3.11. Barselona'daki Adalet Şehri, D. Chipperfield	38
Resim 3.28. Malmö'deki (İsveç) Torna Torso Kulesi, S. Calatrava	39
Resim 3.12. Paris'teki Arap Dünya Enstitüsü'nün avlusunda bulunan Mobil Sanat Köşkü, Z. Hadid	40
Resim 3.13. Erivan'daki Cascade Kompleksi, A.I, J.P. Torosyan	41
Resim 3.14. Düssel-dorf medya limanındaki "Colorium" ofis binası	42
Resim 3.15. Rotterdam'daki Sanat Salonu (Hollanda), R. Koolhaas	43
Resim 3.16. Kopenhag'da ofis ve konut kompleksi "8 Ev", B. Ingels.....	43
Resim 3.17. Paris'teki Amerikan Merkezi (şimdi Ciné-mathèque Française)	44
Resim 3.18. Harpa, Konser Salonu ve Konferans Merkezi, Henning Larsen Architects, İzlanda	45
Resim 3.19. Sürgülü Ev, Alex Chinneck, Gestalten	47
Resim 4.1. Hotel Puerta America, Zaha Hadid, Ron Arad, Norman Foster,..., Madrid, İspanya	62
Resim 4.2. Guggenheim Hermitage Müzesi, Zaha Hadid, Vilnius, Litvanya	63
Resim 4.3. Hearst Kulesi, Foster & Partners, New York, ABD	64
Resim 4.4. Beijing Havalimanı, Norman Foster, Beijing, Çin	67
Resim 4.5. Hypo Alpe-Adria Merkezi, Thom Mayne, Klagenfurt.....	68
Resim 4.6. EIFFORM prototip uygulama Hadid ve Schumacher	70
Resim 4.7. Mercedes-Benz Müzesi, UN Studio, Stuttgart/Almanya.....	71
Resim 4.8. Akron Sanat Müzesi, Coop Himmelb(l)au, Ohio, ABD.....	73

Resim	Sayfa
Resim 4.9. Lois ve Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid, Cincinnati, ABD.....	74
Resim 4.10. Lois & Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid, Cincinnati, ABD, 2003.Galaxy Soho, Zaha Hadid ve Patrik Schumacher, China	76
Resim 4.11. Zero Energy Media Wall, Simone Giostra ve Partners and ARUP, China... ..	79



1. GİRİŞ

Sanat-Mimarlık ilişkisi uygarlık tarihi boyunca sürekli olarak değişim, gelişim ve dönüşümlerden etkilenmiştir. Bu süreçte sadece sanat nesnesi içinde bulunacağı mekana göre biçimlendirilmemiş, yeni yaratılan mekanlar da sanatsal çalışmaların çeşitliliğini karşılayacak biçimde evrilmiştir. Sanat-Mimarlık ilişkisi günümüzde de geçerliğini korumaktadır. Dolayısıyla, mekansal deneyim ve sanatsal deneyimin sürekli olarak yeni boyutlar kazanması, sanatçılar için mekansal deneyime getireceği farklı kurallar ve sınırlılıklar sanat-mimarlık ilişkisinin gelecekteki biçimlenişine de yön vermeye devam edecektir.

Çağdaş sanatta değişimlerin mimaride nasıl bir yansıması olmuştur? Bu ana araştırma sorusunun cevabına ulaşmak için şu alt soru da araştırılmalıdır: Modern sanat/mimarlık ve çağdaş sanat/mimarlık arasındaki fark nedir?

Sanat ve mimarlığın birbirlerine yakınlaştıkları noktada, aynı zamanda yeni malzemelerle, teknolojilerle ve mecralarla ilgili sorular ortaya çıkmıştır; bu durum da, sanat-mimarlık ilişkisinin acil olarak yeniden sorgulanmasını gündeme getirir.

Sanat hakkında hüküm ve fikirler, tarihsel ve kültürel koşullara göre değişir. Çağdaş düşünceden beslenen çağdaş sanat/mimarlık, sadece daha yeni olan sanatı ayırt etmek için kullanılan bir terim değildir. Bulunduğu çağı referans alır, ancak oradan geçmişe ve geleceğe bakan bir aralığı tanımlar. Aynı zamanda bu sınırları muğlak bu aralığı kendisini çalışma alanı olarak seçen zamansız bir yaklaşımdır. Bu tez, haklarında sınırlı literatür kaynağı olan çağdaş sanat ve özellikle de mimari örneklerin incelenmesinin öneminden yola çıkarak, çağdaş bakış açısının gelecekte sanat/mimari eser tasarımlarına ne derece etki edeceğini araştırmaktadır. Aynı zamanda, kazandıracığı ve kaybettireceği değerler bağlamında daha sonraki çalışmalara da bir zemin ve katkı sunmayı amaçlamıştır.

Tezin omurgasını oluşturması planlanan başlıklar altında bir literatür bilgisi oluşturulmuştur. Bu çoğulcu ortamda diğer oluşumları ve eğilimleri dışarıda bırakarak ‘mimari sanatı’ ve ‘çağdaş mimarlık’ kavramlarını tartışmak, yani çağdaş sanatı mimariye kayan tasarım anlayış ve yöntemleri üzerinden, mimariyi de, çağdaş sanata kayan tasarım anlayış ve

yöntemleri açısından incelemektir. Çalışma, çoğunlukla düşünüldüğünün aksine, iki disiplin arasındaki bu yakınlaşmanın sadece biçimsel bir yaklaşma olmadığını, ardında düşünsel, teknik ve bağlama ilişkin bir sürecin olduğunu göstermeyi hedeflemiştir.

Bu bağlamda öncelikle mimari ve sanat arasındaki yeni ilişkinin daha iyi yorumlanabilmesi için, ikinci bölümde sanat ve mimarlığın sarmal bütünlüğü genel bir bakış açısıyla incelenmiştir. Daha sonra modern sanat ve mimarlık akımlarıyla beraber tüm bilinen kalıpları yıkan yeni çağın sanat anlayışına göz atarak, soyutlama eğiliminin çağdaş sanatın mimariye yaklaştıran büyük bir etken olduğu vurgulanmıştır. Sonrasında 20. yüzyılın başıyla yeni akımlardan, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden etkilenerek yeniden şekillenen mimari ve çağdaş sanat kavramlarının düşünsel, biçimsel, teknik ve bağlama ilişkin yaratı yöntemlerinin birbirine iyice yaklaştığı, hatta iç içe geçtiği öne sürülmüştür.

Örnekler dâhilindeki mimari yapılar hakkında yapılan çalışmalara ulaşabilmek için alanyazın tarama yöntemi kullanılmış; ulusal/uluslararası kitap, dergi ve tezler taranmış, internet üzerinden araştırmalar yapılmış, dönem genelinde ve mimarların yapılarında çağdaş sanatın kullanım biçimleri irdelenmiştir. Çözümlemelerde kullanılan çağdaş sanat değişimlerine ilişkin sınıflandırma yöntemi de sanat-mimarlık etkileşimi ile ilgili temel kaynakların taranmasından elde edilmiştir.

Literatürde, çağdaş düşüncesi ile ilgili olarak ulaşılan çalışmalar aşağıda açıklanmıştır.

İzgi, U. “Mimarlıkta Süreç, Kavramlar, İlişkiler” adlı kitabında; malzeme ve teknoloji üreticileri, uygulamacılar ve benzeri farklı kesimlerdeki katılımcıların iş ve güçbirliği yaptıkları toplumsal bir süreç içinde gerçekleşmesinden bahsedilmiş ve mimarlığın bütünsel yanı incelenmiştir [1].

Gürer, L. “Temel Tasarım” adlı kitabında; tasarımcı olmak isteyenlere tasarımlarını yaparken yararlanacakları elemanları tanımaları ve onları hedefi doğrultusunda kullanmalarına yardımcı olmak konusundan bahsetmiştir [2].

Kuban, D. “Mimarlık Kavramları” adlı araştırmada; giriş kısmında, özellikle mimarlık ve tasarım eğitimine yeni başlayanlar için mimarlık etkinliğinin genel ve kavramsal düzeyde doğru tanımlanmasını amaçlayan mimarlık kavramları, yapı üretiminin nesnel koşullarının

sınırlarını, toplum örgütlenmesini, yapım sürecini, yapı biçimini, kişi ve toplum arasındaki ilişkileri kuramsal bir örgü içinde bütün olarak değerlendirmektedir. Bu kitap; sanat, kent ve toplumla kurduğu ilişkileri ayrıntılı olarak irdelemektedir [3].

Celant, G. “Architecture&Arts” adlı araştırmada; ressamların, heykeltıraşların, tasarımcıların, yazarların, fotoğrafçıların ve film yapımcılarının yanı sıra çok çeşitli sanatsal çevrelerden ve etkileyici stillerden gelen yaratıcıların mimarlık alanındaki dokümantasyonunu belgelemektedir [4].

Shwarz, H. “Media Art History: Media Museum” adlı araştırmada; giriş kısmında, 20. yüzyılın sonlarında multimedya sanatının konumunu tanımlar. 19. ve 20. yüzyıllarda kitle iletişim araçlarının ve yeni teknolojilerin sanatı nasıl etkilediğini gösterir. Eski modernist sanatçıların yarattığı vizyonlardan ve 60'lardaki sanat formlarından günümüze kadar uzanan yeni gelişmelere ışık tutmaktadır [5].

Scott, G. “The Architecture of Humanism” adlı araştırmada; yeni bir tanıtımla 19. ve 20. Yüzyıl mimarisinin ardındaki teorilerin ve fikirlerin mükemmel bir analizini sunar [6].

Nalbantoğlu, H. “Çizgi Ötesi Modern Üniversite: Sanat: Mimarlık” adlı araştırmasında; mimarlığın, diğer birçok sanattan ayrı konuma taşınması gerektiğini ve önemli bir role sahip olduğunu açıklar [7].

Hvattum, M. “The Problem of Aesthetics” adlı makalesinde; estetik teorisinin ortak temelinden giderek müzik, film, dans ve edebiyat gibi belirli sanatların felsefelerine gidilmiştir. Sanatın felsefeleri filozoflar için canlandırıcı bir rol oynamaktadır. Felsefeciler, belirli sanatlara odaklanarak, sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleriyle faydalı bir şekilde konuşabilme ve disiplinlerindeki soruları cevaplayabilmelerini açıklar [8].

Williams, P. “Art and Architecture; Contribution and Collaboration” adlı makalesinde; insan-bilgisayar etkileşimi, ürün tasarımı, malzeme bilimi ve mimarlıktaki mevcut hareketlerden ilham alan dijital ve fiziğin uzlaştırılmasıyla ilgili merkezi bir problematiğin daima alanı şekillendirdiğinin iddia edilmesini irdelemektedir [9].

Melhuish C. “Art and Architecture: the dynamics of collaboration” adlı makalesinde; herkesin kendi kişiliğini karakterize eden benzersiz bir kimliğe sahip olduğunu belirtmektedir [10]. Meslekler de aynı şekilde davranma eğilimindedir.

Bu geniş literatür taraması, sanat ve mimarlığın arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı bu araştırmanın amacı olarak vurgulamaktadır.



2. SANAT-MİMARLIK SARMAL BÜTÜNLÜĞÜ

Sanat ve mimarlık, tasarımları, tasarımcıları ve bireysel anlamları birleştiren derin bir bağlantıya sahiptir. Sanatçı, karmaşık bir fikir kümesini görsel olarak ifade etmek için bir nesneyi şekillendirir ve izleyici bu ifadeyi alır. Mimarlar ise yaşanabilir ya da kullanılabilir alanlar yaratırlar, ancak mimarinin önemi işlevselliklerinin ötesindedir. Mimarlık ve diğer tüm sanatlar, birlikteliklerini bir gelişim içerisinde devam ettirmektedirler. Sanat kavramı, yavaş yavaş daha kapsamı geniş bir olgu haline gelmektedir. Başlangıçta değişik sanat dalları aracılığıyla kapsanan olgular artık özelleşerek yeni sanat dalları türetmektedirler. Tüm bunların nedeninin, sanatların hepsinde bulunan bazı ortaklıklar ve benzerlikler olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır.

Sanatla her türlü şekilde karşılaşırız. Sanatla tanışma biçimimiz, sanatın görünüşünü bile değiştirmektedir. Sanat müzelerde, galerilerde, sokakta, aile toplantılarında, alışveriş merkezlerinde, gösteri ortamlarında ve daha pek çok yerde görülebilir. Dolayısıyla, mimarlık ve sanat kavramlarının aralarındaki ilişkinin sürekli olarak, bir daha ve yeniden incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu bölümde, mimarlık-sanat çakışım boyutlarını araştırırken, mimarlık ve diğer sanatlarla kıyaslamalar ve benzetmeler yapılmakta; bunun için de mimarlık ve diğer sanat dalları söylenişi kullanılmaktadır. Sanat ve mimarlık arasında son dönemlerde kurulan bağlantıyı tarif etmek için sanatın ve mimarlığın karşılaştırıldığı ve/veya birleştirildiği birçok beraberlik belirir.

Mimarlık diğer sanat dallarıyla mukayese edildiğinde, ürününün meydana geldiğinde içinde bulunduğu problemler ve şartların epeyce farklı tarafları (bilim, teknoloji, kültür, vb.) içerdiğini görmekle beraber, özünde, bir sanat etkinliği olduğu ve bütün sanat etkinlikleri gibi zihinselliğe dayanan bir akım olduğu yansımaktadır [1].

Mimarlık, tüm sanat dalları gibi, sosyal olarak gözlemlenebilir ve toplumdan farklı düşünülmesi beklenemez. Mimarlığın yer aldığı alan çok çeşitli koşullardan biçimlenmiştir ve burada mimarlıkla beraber farklı birçok kavram da mevcuttur. Ayrıca bu platform, bütün kavramların yalnızca bulundukları değil, aynı anda sergilendikleri bir alandır. Mimarlık dışında, kavramlar tarafından biçimlenen diğer sanatlar da bu alanda mimarlık ile birlikte yer alır [1].



Resim 2.1. Toplantı yeri heykeli ve St. Pancras uluslararası istasyonu

Sanat dalları arasında başta yapısal olarak mimarlığa en çok benzeyen ve yakın olan heykeldir ve sahip olduğu ‘potansiyel’den ötürü mimarlığı tesir altında almaya yatkındır. Heykelin üç boyutlu ve hacimsel olması, ayakta durabilmesi için gerekli statik kaideler onu mimarlığa yaklaştırmaktadır (Resim 2.1, Resim 2.2). Öte yandan mimarlığın diğer sanatlardan orijinal oluşunun, değişik tutuluşunun nedeni mekânla olan ilişkisinin boyutu olarak da değerlendirilebilir [2].

Örneğin; heykeltıraşın özgürlüğü, eserin yapılma mecburiyetinin kendine bağlı oluşu, mimarideki gibi işlevselliğin getirisi olan boş ve dolu sınırlamalarını sadece sanatçının isteğine bağlı olması onu tekrar bir mimara nazaran özgür ve serbest yapmaktadır [3].



Resim 2.2. 80 South Street Housing, Santiago Calatrava, New York, 2004

Heykeldeki yaklaşma müzikte de kendisini gösterir. ‘Mimarlık donmuş müziktir.’ Esin veren ve güdülere karşılaşan sanatlar yalnızca müzik ve mimarlık değildir. Sanatların birbirlerini bu kadar etkileyebilmeleri dolayısıyla da açıklanabilir ki; sanat bir öbürüne sirayet eder [4].

Başka bir platformda sanatlar birbirlerini etkiler ve tamamlarlar; ara sıra en az biri ön plana çıkarken , bazen tümü ön planda olabilir. Birden fazla sanat dalı bir öbürüyle birleştirebilir.



Resim 2.3. ‘The Night Cafe’ adlı yağlı boya çalışması, stil: Post-Empresyonizm Vincent Van Gogh, Fransa, 1888



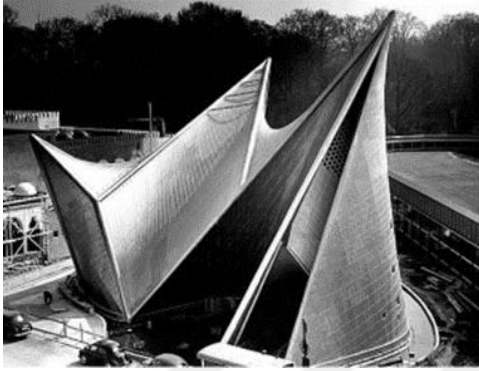
Resim 2.4. Alışveriş Gezinti Yeri Coeur Picardie, Fransa

Berkus (2000) şöyle der: “Çoğu zaman, bir mekanı rahat ve heyecanlandırıcı hissettiren düzenleyici elemanlar kendi paralellerini sanatta bulurlar. Hem resim hem de mimarlık mekân düzenleme yaratıcılığıyla ilgilidir” [4].

Mimarlıkta ‘Düzenleyici elemanlar’ ile bahsetmek istenenin; kolon, kiriş, duvar gibi yapı öğelerinden öte; mekan organizasyon yaratıcılığında rol oynayan, görselliği sağlayan kavrayış ve kavrama yollarının somutlaştırılması olduğunu anlatmak gereklidir. Bu yolların müşabih ve varlığı anlamında da örnek olarak gösterilen resim-mimarlık ilişkisi açıklayıcı olarak görülebilir. Yerler ve mekanlar hem ticari açıdan başarılı hem de estetik açıdan hoş olabilir, ancak iyi planlama gerektirir. Bireysel alan, yerel coğrafya, kültür ya da müşterinin ne ifade etmek istediği konusunda bağlamın dikkate alınması önemlidir. (Resim2.3, Resim 2.4). Hatta bu birlikteliğin bir sanatçının birden fazla sanatı yürütüp yine birden fazla sıfat

almasına yol açabildiği de ifade edilebilir. Anlaşıldığı üzere mimarlık ve diğer sanat dalları arasında sürekli olarak değer taşıyan ‘çapraz referanslar’ mevcuttur [5].

Mimarlığın, görür görmez, içinde yaşanan üç boyutlu mekân olarak tanımlanabilmesi, belki diğer sanat dallarından değişik olmasına sebep olabilmektedir; ancak sanatların işlevlerinin bile zaman zaman üst üste gelmesi mümkün olabilir. Bunun sebebi istenen çakışmalar, yani algısal ve eylemsel iştirakların varlığıdır. Bütün sanat dallarının arasında ortak nitelikler mevcuttur. Bunlara verilecek en somut örneğin mimarlık-heykel olmasının yanında mimarlık-müzik arasında da bazı ortaklıklar bulunduğu görülmektedir [6].



Resim 2.5. Philips Pavyonu, Brüksel Dünya Fuarı’Le Corbusier, 1958

1958 yılı Brüksel Dünya Fuarı Philips Pavyonu’nun; müzik, görüntü ve mimariyi tamamlayan bir tasarım olduğundan bahsedilebilir (Resim 2.5). Mimarlığın kılığı ile devamlı iç içe bulunması, mimarlığın diğer birçok sanattan ayrı konuma taşınmasında önemli bir role sahiptir. Örneğin çizim aşamasında kalmış olan bir mimari çalışmanın resim veya grafik tasarım anlamında özellikli bulunmayabilir; ta ki inşa edilene kadar. Mimarlığın sanatla sürekli ilişki ve flört içinde bulunduğu görülmektedir [7].

Mimarlar ve sanatçılar, sanatın ve mimarlığın, her ikisinin de sentezini, parçalarının toplamından çok daha fazlasına dönüştüğü bir şekilde nasıl ve nerede harmanlayacaklarını tam olarak bilmek için deneyime ve yaratıcılığa sahip olmalıdırlar. Ayrıca, etkinin dağınık veya uyumsuz görünmeyen ve çevredeki bozulmalardan ziyade geliştiren bir etkisi olması da öneme sahiptir. Böylece tezde ifade etmek istenen doğrultuda bir ilişki seviyesi ortaya çıkmaktadır. Anlaşılabildiği gibi, mimarlık ve diğer sanatların, yalnızca sanat başlığı altında toplanabilmelerinden ziyade birbirleri ile ilişki içinde oldukları aşikar. Mimarlık ve diğer sanat dalları, belirli kırılma noktaları dışında, aslında tamamen kavramsal, duyuşsal, görsel,

anlamsal, eylemsel ve süreçsel esasta bütün ve benzerlik içindedirler. Bu benzerlikler birden fazla sanat dalının ayrımlı birleştirmeleriyle, farklı platform, mekân ve zamanlarda oluşmuştur ve oluşmaya da devam etmektedir. Mimaride sanat, görsel yapıya ilave olarak, mekansal ve kavramsal bir role sahiptir. Mekansal rol algılanan ilişkinlik ve sınırların yanı sıra ölçek, tenasüp, hareketin doğası ve modülasyonunu da ifade eder.

Görsel estetik, sanat ve mimarlıkla yakından ilgilenen bir platformdur, her iki edim için ortak bir alan oluşturur. Estetik, güzelliğin arkasındaki ilkelerin araştırılmasıdır. Estetik, güzelliğin icat edilmesi ile birlikte, güzelliğin ve sanatın doğasıyla alakalı olan bir felsefe dalı olarak tarif edilir. Ayrıca bilimsel olarak, ara sıra duygu ve beğeni yargıları olarak adlandırılan duyuşal-duygusal değerlerin çalışması olarak tanımlanır [8].

Sanat ve mimarlık arasında ayırmadan çok birliktelikler mevcuttur.

“Sanatçının ve mimarın yapıtları, her iki ortak alanla ilgili, insanın durumu, ışığın kullanımı, kompozisyon, kültür, fikirler ve ilişkilerle ilgilenen önemli ve yakın bir etkileşimlere sahiptir. Bunlar fikirlerin fiziksel dünyasında, zamanlarının çoğunu çizim yaparak geçirirler” [9].

Ayrıca mimarlık ve sinema arasında var olan etkileşim, hem mimarlığın hem de sinemanın gelişimine katkıda bulunmaktadır. Bu noktada mimarların bu konuya daha çok önem vermesi ve bu konu hakkında çalışmaların yoğunlaştırılması gerekmektedir. sinema, gerek mimarlık arşivi olarak gerekse de ilham kaynağı olarak mimarlığa hizmet etmektedir. Sinema mekânın deneyimlenmesinde sunduğu alternatiflerle bu konuya farklı bir bakış açısı sunmakta; yöntemsel ve terminolojik olarak mimarlık sanatına katkıda bulunmakta; bu kullanımlarla zaman, mekan, anlam, başka bir deyişle mimarlık üzerine kullanıcıların ve mimarların eğitiminde ve mimarlığın yayılmasında büyük bir rol üstlenmektedir. Son olarak da mimarlara önemli bir deneysel ortam sunarak mekânın ve yaşamın sinanmasına ve bu konular üzerinde tartışılmasına olanak sağlamaktadır [10].

Sinemanın mimarlık üzerinde bu denli önemli katkıları varken mimarlık sinema ilişkisi daha bilinçli bir şekilde ele alınmalı ve sinema, mimarlığın daha fazla kullandığı bir sanat haline gelmelidir. Sinemada bir filmin her ayrıntısı benzersiz ve karakteristik bir yapı oluşturmaya yardımcı olur. Aynı şey, mimarlıkta da gerçekleşir. Mimarideki en küçük ayrıntı dahi mimarın karakteristik yorumlamasından kaynaklanır.

Sanat ve mimarlığın paylaştığı diğer ortak alanlar, tasarımın esas temelleri ve kuramlarıdır; tasarım ilkeleri (nokta, renk, çizgi, form ve doku) ve tasarım unsurları (birlik, ritim, tekrar, simetri ve denge/uyum). Sanat ve mimarlıktaki bu tasarım teorileri görsel karakteri vurgular ve bitmiş tasarım ürünlerini geliştirir. Bununla birlikte, sanat ve mimarlık arasındaki önemli bir fark, ürün gerçekleştirme biçiminde Melhuish (2003) tarafından belirtilmiştir. Melhuish, “sanatçılar daha bağımsız ve stüdyolarda izole edilmiş ve her zaman kontrol altındayken, mimarlar, orijinal tasarımından farklı olabilecek mimarlık çalışmalarını gerçekleştirmek için diğer profesyonellerle birlikte çalışıyorlar” demektedir [11].

2.1. Tarihsel Süreçte Ortaya Çıkan Çakışmalar

Sanat ve mimarlık arasındaki ilişki, yüzyıllar boyunca tasarımcıları ve sanatçıları büyüleyen, inşa edilmiş ortamların güzel ve ilginç sayısız örnek, sanatın iyi değerlendirilmiş kullanımıyla popüler beğeni toplayarak olağanüstü hale getirilebileceğini göstermektedir. En önemli şey, ortaya çıkan kombinasyonun, çoğu insanın gözünde, görsel olarak zevk aldıkları ve estetik zarafeti için hatırladıkları bir yer elde etmesidir. En gösterişsiz haliyle, tarih öncesi dönem, sanat ve mimarlığın keşfedilmesine şahit olmuştur. Sanat tarihçileri, mağara duvarlarında keşfedilen en önceki şemalar ve tabloları 1870 yılında İspanya'nın Altimira kentinde bulunduğunu tesbit ettiler. Mağaraya El Castillo denir ve resimler 41.800 yıl öncesine kadar gider [12].

Sanat Tarihi, hem sanatın yakın bir analizini hem de insan toplumlarının söylemsel bir ürün olarak yorumlanmasını içeren entelektüel bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır. Yer ve zamanla ilgili bahsedilen, tecrübe eden, vb. ne varsa tümü sanatın geçmişini meydana getirmektedir. Sanat kümesinden bahsetmek, mimarlık ve diğer sanatların müşterek bir geçmişten geldiklerini kabul etmektir. Bu geçmişte yapılan incelenenler bize iki nesne, mimarlık ve diğer sanatlar, ortasında bir çakışım noktası meydana geldiğini göstermektedir. Bu çakışım noktası tarihsel kalite olarak belirtilebilir.

Stokstad'a göre sanat; neyin, nerede, ne için hatta kim için hazırlandığı, üretenin hedefine ve şimdiki tepkisine ilişkindir. Bununla birlikte sanatın, gözlem, eğitim ve beceriyle ilişkisini; tüm bunları bize sunanın da sanat tarihi olduğunu ifade etmektedir. Çeşitli zaman dilimlerinde insanların kendilerini nasıl ifade ettiklerini, fikir ve ideallerini aktarışlarını başka birçok disiplin ve çeşitli metodolojik bilimler üstünde yol alarak üründen muhtemelen;

seyircinin, ürünün hem yaratıldığı andaki hem de incelemekte ve bunu mekân - zaman - biçimsel analiz - kültür - kuram bağlamlarında ve durumda bizlere bahsedilmektedir. Anlaşıldığı üzere sanat tarihinin çalışma platformu ve alanı olabildiğince yaygındır [13].

Benzer şekilde tarihsel pozisyondaki çakışımın da anlaşılabilmesi için tarihe bakıp bir neticeye ulaşmak lazımdır. Çalışma alanı çok yalın, akademik bir çalışma platformu haline gelen sanat tarihi, bugün başka birçok düzen ve farklı yöntem-bilimler üzerinde ilerler. Mimari bir durumla ilgili bilgilerin mühim bir bölümünü, önceden var olan farklı olmayan problemlerin özelliklerinden veya metodlarından oluşan bir zihin sağlamaktadır ki; bu tarz bilime tikel olarak mimarlık tarihi aracılığıyla ulaşılır.

Sanat-mimarlık ve mimar-sanatçı mütakabil bağlantısı ‘temel ve esas hareketinin gelişimini bitirip mimarlık eylemi ve hareketine dönüşmesiyle’ başlamış ve bu bağlantılar zamanla önem kazanmıştır. Bu demektir ki sırasıyla; öncelikle toplum katında bir mimar kimliği ortaya çıkmış ve mimari ürünün sanatsal değerlendirmeli bir eser olduğu kabullenmiş, nihayetinde de süreçler arası ilişkiler meydana çıkmıştır.

Örnek olarak Mısır sanatı incelendiğinde, ilk olarak fiziksel ve statik beraberlikler ile ortaya çıkmış gibi görünen eserler; esasta belirli bir zaman ve yere ilgili kültürel, toplumsal ve dini normların anlaşılmasını içeren, sanatlar arasında bağlantıyı kavramsal yönden de kurmayı beceren örneklerdir.

Dönemin toplumları, İnanışlarına atfen ister istemez bu çeşit bağlantıları yükseltmişlerdir. Teknik ve metod, yani sanat faaliyetinin türü, dolayısıyla tekniği ve yöntemi, malzemesi ve uygulama yeri çeşitli olsa da bütün bunların nitelik ve yapılaş hedefi istenenlerin nakil doğrultusunda anlatılma gayreti ve çabasıdır [1].

Rodchenko’nun en mühim temsilcilerinden olduğu bu doğrulum, 1920’lerden sonra daha çok duyulmaz olmasına rağmen tesirli olmayı devam ettirmiş ve Barok Dönemi’nden ortaya çıkarak geçerliliği sorgulanmayan sanat-tasarım-mimarlık ortasındaki sınırların kaldırılmasına ait gesamtkunstwerk (bütünsel sanat yapıtı) bilimi bulmak: mevzu mimari yapı hakkında gerçekleşen ‘dallar arası üslupsal bütünleşme’ olarak algılanmıştır. Oysa Barok Dönem’de mimarlık, resim, heykel ve bezeme birtakım yapıtları hakkında birbirlerinden koparılamayacak aşamada bütünleşmişlerdir [14]. (Resim 2.7) Roma’da,

Trevi Çeşmesi'nde de olduğu gibi mimarlığın, heykelin ve hatta doğanın sınırları anlaşılamaz hale gelmiştir (Resim 2.8).



Resim 2.6. Tavan freski, Il Gesù kilisesi, Giovanni Battista Gaulli, stil: Barok, İtalya 1674-1679

Mimarlık ve diğer sanatların birliktelikleri ve çakışım boyutlarının olduğu konusunda tarihsel sahne çizgilerinden bolca örnek verebilmek muhtemeldir. Başta Rönesans'ta, mimari eser ve yayın bünyesinde sanatsal bireşimler gerçekleştiren sanatçıların var oluşunun ötesinde; Michelangelo ve Leonardo da Vinci örneklerinde olduğu gibi özgün kişilikte fazla sanatçı kimliğine aniden sahip daha elverişli sanatçıların varlığı bahis konusudur [14].

19. yüzyılın ikinci yarısından beri, Arts&Crafts ve Art Nouveau resim-heykel-mimarlık ve tasarım arasındaki sınırlara hiç önem ve değer verilmeyen tasarımlar oluşturulmuş ve ortaya konmuştur (Resim 2.7, Resim 2.8).



Resim 2.7. Trevi Çeşmesi, Roma, Giovanni Lorenzo Bernini

20. yy başlarında, oldukça fazla alanda olduğu gibi mimarlık platformunda da çeşitlilikler ortaya çıkmış ve bunun neticesinde mimarlık tekniğe, yöneme ve yalınlığa yönelmiştir.

Mies bu yönelişi, az çoktur değişiyle özetlemiştir (Resim 2.8). Yalın, teknolojik, ekonomik esaslı, üst seviyede işlevsel ve güzel yapıya ulaşabilme eğilimine sahip çıkmış ve evrenselleştirmiştir. Ancak ‘modern mimarlığın, geniş olarak yapının estetik seviyesini yalnızca kendi esas kurgusuna bağlayan, her türden bezemeyi veya esas olmayan yardımcı dışlayan ilkesi’, yapının, çağlar boyunca heykel, resim veya plastik sanatların yer aldığı, beslendiği bir ortam durumuna değiştirmeye başlamıştır. Diğer yandan birçok mimar bu yolu benimsememiş, ünlü sanatçılara bezemeler veya sanatsal değeri etkili çalışmalar yaptırtarak özellikle iç mekânları zenginleştirmişlerdir [1].

Burada maksat, bütün sanat dallarının metod, malzeme, kapsam, vb. değişik bileşenlerinin varlığına karşın aralarında bir birlik olduğunu ifade etmek ve tasarım unsurlarının beraberlik içinde olduklarını vurgulamaktır. Esasta yatan ise üslup, uygulanış ve uyumları açısından mevcut olan benzerlikleri yakalamaktır.



Resim 2.8. Alman Pavyonu, Uluslararası Barcelona Sergisi, Ludwig Mies van der Rohe, İspanya, 1929

20. yüzyılın sonu, 21. yüzyılın başlangıcındaki dönemde ise; hala kuramsal nitelikte sınırlar yıkılamamış olsa da, sanat-tasarım platformları ve başka bilgi ve faaliyet alanları arasına sınır çizilemediğine uygulama alanında oldukça sık rastlanmaktadır. Hejduc'un resim, şiir, mimarlıktan hangisini yaptığı: Steven Holl'un heykel mi? mimarlık mı? yaptığı, Diller ve Scofidio'nun enstalasyon mu? yoksa mimarlık mı? yaptığı gibi sorularla karşılaşılacak bir platform oluşmuştur [14]. Vattimo'nun söylediğine göre “artık özerk bir sanat alanı yoktur.” Sanat ve tasarım alanlarının tarifleri müphemleşmektedir (Resim 2.9).



Resim 2.9. ‘Simmons Hall’, Steven Holl, MIT, 2003



Resim 2.10. ‘Universidad Central de Venezuela’, Fen Fakültesi, duvar çalışması, Fernand Leger 1954

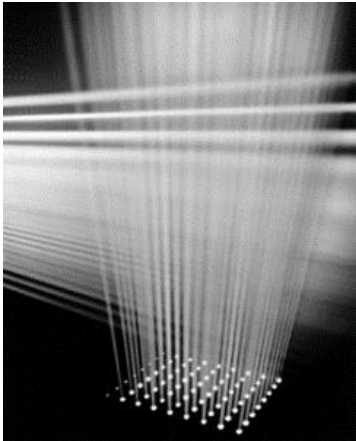
Fernand Leger ve Juan Miro’nun duvar resmi, bir diğer örnek olarak verilebilir (Resim 2.10, Resim 2.11). Büyük ölçekte tablolar gibi olan bu tasarımların mimari ile bağlantıları onun yüzeyine bağlı olmalarıdır; fakat mimari yüzeyde bulunan resim daha çok özgür plastik gibi büyük formatlara sahip olmaktadır [15]. Bir binanı sathi ve yüzey şekillendirilmesi, Piene’nin 1966’da Köln’deki Wormland mağazasına uyguladığı aydınlık cephe ve yönü, Kepes’in 1950’de Boston’da yaptığı neon ışıklı cephe örneklerinde olduğu üzere, yapı kümesini ve yapının kentteki zenginliğini etkilemektedir. Kepes’in deyişi ile ışık bundan sonra bir heykel gerecidir (Resim 2.12, Resim 2.13).



Resim 2.11. ‘Ulrich Sanat Müzesi’, ‘Personnages Oiseaux’ adlı duvar resmi çalışması, Juan Miro, 1977-1978



Resim 2.12. Wormland mağazası cephe çalışması, Otto Piene, Köln, 1966



Resim 2.13. Neon ışıklı cephe çalışması, Gyorgy Kepes, Boston, 1950

Op Art'in şehir ölçeğinde uygulanması olarak görülebilecek isteği başta bütün cephelerinin boyanmasıdır. François Morellet, Paris, Plateau Beaubourg'taki evlerin ön olmayan cephelerinde mavi ortam dik ve eğik kırmızı çizgilerle bir çalışma yapmıştır. Sanatçısı Vasarely için de ‘Renkli Şehir’ tasarımı, sanatların entegrasyonunun temsilcisidir.

Statik duvar ve cephe yerine devinimsel ve etkin, esaslı ve mimari ile düşünölmüş canlı duvarlar, Vasarely'nin Paris'te mimar Jean Ginsberg ile yaptığı uygulamalarda bulunmaktadır.

Kübizm akımının sanatçılarından Robert Delaunay da mimari ile resim bireşimi bağlamında benzer fikirler oluşturmuştur. 1939 yılında verdiği bir konferansta Delaunay, 19. yüzyılda mimariden uzaklaşmış olan resmin sonunda hayat işlevini kaybettiğine inandığını, rengin yapının oluşumu, böylece resmin mimarinin derisi olduğunu belirtmiştir. Delaunay mimari cephe ve yüzeyde fikirlerini uygulama zamanı da bulmuş, 1937 Paris Fuarı'nda demiryolları ve hava ulaşımı pavyonlarının duvarlarını resimleme ile görevlendirilmiştir. Ortak sanat yaratılmasına başka bir örnek olarak Guggenheim Bilbao Müzesi'ndeki çalışması da örnek olarak gösterilebilir (Resim 2.14).

Bilim, teknoloji ve entellektöel düşünce anlamında tüm zenginliklere sahip olan yaşamımız, mimaride fırça ve keski ile yeterince yansıtılmalıdır. Sanatçılara, yani ressam, heykeltıraş ve tasarımcıya, sosyal, politik ve ekonomik ayaklanmaların oldukça sık yaşandığı bu dinamik zamanları ifade etme şansı verilmelidir. Görsel sanatların çevre ve teknoloji ile entegrasyonu, birtakım tecrübelerle meydana gelmektedir. Sözü geçen mekânsal çalışmalar, günümüz sanatında da bu varlığını temsil etmektedir [15].



Resim 2.14. 'Torqued Ellipses' adlı çalışma, Guggenheim Müzesi, Bilbao, Richard Serra

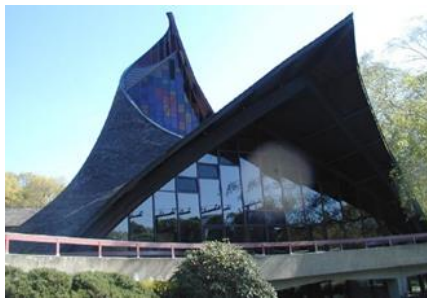
Mimarlık ve diğer sanat dallarının esas beraberliği, sanatçıların birden fazla sanat dalına baskın olarak sahip olduğunu, örneğin küresel bir fenomen olarak görsel sanatlarla giderek daha fazla ilgilenen sanat tarihçilerinin uzun süredir resim, çizim, heykel ve mimari

eserlerine odaklanması, fotoğrafçılık, film, dekoratif ve uygulamalı sanatların yanı sıra kurulum ve performans sanatını da kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

Bu durum bir mimarın yapı gibi heykeli, resmi vs. de kendi seçimi üzerinden tasarlayabildiği ya da hiç olmazsa düşüncesinde biçimlendirebildiğini temsil etmektedir. Bunun haricinde mimar, ilerleyen zaman içinde yine başka sanatçılarla beraber çalışmak ve/veya onlara tasarımlarında zemin hazırlamak birlikteliklerini devam ettirmektedir. (Resim 2.15, Resim 2.16). Mimar-sanatçı beraberliği yapıya önem katmakta, diğer taraftan da mimar ve sanatçının kendi kimliklerinin de farkındalık kazanması sağlanmaktadır. Sanat yapıtının yaratılmasında bu beraberliğin varlığı, fiziksel beraberlikten çok bazı kavramsal beraberliklerin varlığını da dışa vurmaktadır. Bu bağlamda mimarlığın hem tüm olarak bir sanatsal faaliyet olduğu, hem de başka sanatların önem sağlamasına imkan sağlayan bir platform olduğu ortaya çıkmaktadır.



Resim 2.15. Colorado Hava kuvvetleri akademisi öğrenci sapseli, Mimarlar: Skidmore, Owings ve Merrill, Sanatçılar: Judson Stüdyoları ve Walter Netsch) renkli cam pencereler, 1963



Resim 2.16. Rowayton Ulusal Kilisesi, Connecticut, Mimar: Joseph Salerno, 1962

Sanat Tarihi, 21. Yüzyıl boyunca daha geniş bir şekilde görüldüğü için günümüzde psikoloji, psikanaliz, sosyoloji ve antropoloji (diğer disiplinlerin yanı sıra) üzerine çizim yapan çok çeşitli ve dinamik bir disiplin haline gelmiştir. En azından 1980'lerden bu yana, bu disiplinlerarası karakter, örneğin kadın sanatçıların yapıtlarında olduğu gibi, sanatın daha önce kabul görmüş 'canon'unun ötesinde sanat ve tüketimini anlamada yeterli yol bulma ihtiyacının artmasıyla eşleşmiştir. Bununla birlikte, birkaç sanat tarihçisi şimdi çalıştığı sanatın bir kültürün ahlaki, sosyal veya ekonomik gelişiminin göstergesi olduğunu düşünürken, ilk meslektaşlarının yaptığı gibi, birçoğu sanatı daha geniş kültür veya toplumun çok önemli bir ürünü olarak düşünmeye devam etmektedir [13].

2.2. Biçim Üzerinden Değerlendirme

Mimarlık tarihi süresince biçim iklimsel, yerel ve geleneksel bazı faktörler tarafından şekillendirilmiştir; “sosyolojik”, “psikolojik”, “antropolojik”, “dini”, “politik” gibi bazı faktör ve idrak şekillerinin tesiri altında yorumlanmıştır.

“Milattan önceki yıllarda Mısır ve Yunan medeniyetlerinde de bu alametlerle karşılaşmak mümkündür. Örneğin Pisa gövdesi ve Plato kainatın, dört ana eleman olan toprağı temsil eden küp, ateş temsil eden tetrahedron, havayı temsil eden octahedron ve suyu temsil eden icosahedron bir takım geometrik elemanlardan oluştuğı iddia edilmiş, bu fikirler ortaçağ mimarisini de tesir altına almıştır” [14,15].

“Sosyolojik”, “psikolojik”, “antropolojik”, “dini”, “politik”, “iklimsel” gibi faktörlerin “mekan-biçim” idrak ve formun meydana gelmesi aşamasında olabildiğince tesirli olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin kare demokrasiyi temsil ederken, piramit merkezi planı temsil eder.

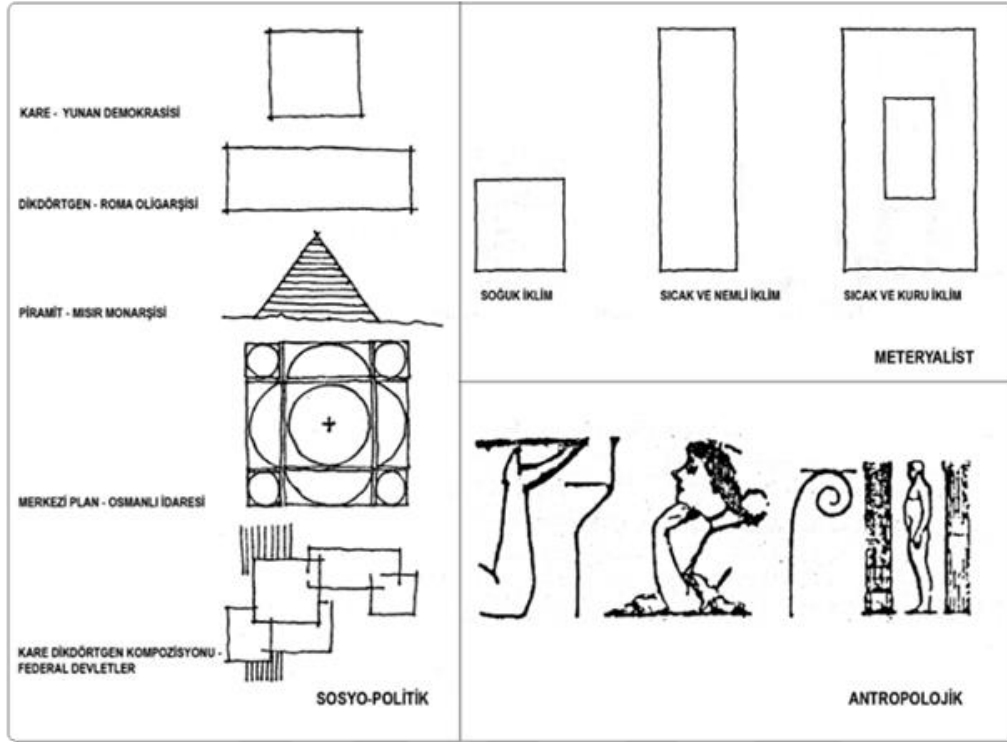
“Biçim, antropolojik görüş açısıyla, bütünü meydana getiren öğelerin insan fizyolojisi, postürü, vücut tenasüp ve oranları gibi faktörlerle oluşturulması olarak yorumlanmaktadır (Şekil 2.1). Algı ile ilgili yapılan farklı çalışmalarda ise; yatay çizginin devamlılık, rasyonellik, durağanlık; düşey çizginin sonsuzluk; düz hatların rijitlik, kuvvet; eğri hatların esneklik, yumuşaklık; spiralin dünyadan kopma ve yükselme; küpün bütünlük, eşitlik; daire merkezilik; elips hareket algısı uyandırmakta ve tasarımcı bu psikolojik yorumlardan biçime ulaşabilmektedir” [16].

Sanatçılar, tasarımcılar, koreograflar ve fotoğrafçıların yanı sıra, mimarlar yorumlarını görsel yollarla yansıtabilirler. Görsel yorumlamalar yapmak görsel netliğe bağlıdır. Görsel yorumlamada görsel netlik ve görselleştirme arasında meydana gelen şey, iletişimde konuşmaya ve dinlemeye benzer.

Sanat “ Biçimsel analizi”nde, biçimsel nitelikler bir sanat eserine eklenir çünkü estetik açıdan tatmin edicidir. Sanat eserlerinin biçimsel nitelikleri, onları sanata büyük bir güç katan görsel deneyimleri tatmin etmelerini sağlar. Boyut, ölçek, doku vb. sanatta eser anlamına katkıda bulunan biçimsel unsurlardır. Mimari “Form Analizi” nde ise, hem görsel analizin hem de analitik yaklaşımın iyileştirilmesine ilişkin temel bilgiler büyük önem taşımaktadır. Boyut, ölçek vb. mimaride binanın anlamını artıran biçimsel unsurlardır.

Mimaride biçim; biçimsel bileşenlerin diyalektik ilişkisi tarafından oluşturulan anlamlı bir bütün olarak tanımlanmaktadır. Schulz mimarlıkta “bileşen” kelimesini mimari formun unsurlarından biri olan en küçük karakteristik birim olarak ele alır. Buna göre, mimari form bileşenleri temel olarak “kütle”, “mekan” ve “cephe” olarak sınıflandırılmaktadır. Bu kategorilerle ilgili olarak, mimari form, kütle, mekan ve Cephe başlıkları, formun tanımlanması açısından çok önemli olan birçok kavramla dallanabilir. “Kütle”, “mekan” gibi üç kategoriye ayrılabilen mimari form “Cephe”, grafik ifadelerle tanımlanır [18,19].

“1980’li yılların sonlarında ise parçalanmışlık, dinamizm, değişkenler, sürpriz mekanlar gibi kavramların hakim olduğu Dekonstrüktivizmle beraber günümüze kadar olan süreçte, mimarların mimari ofislerin kendilerine özgü çalışma yöntemleri, biçime yaklaşımları, Konstrüksiyon metotları ve bilgisayar teknolojilerinden yararlanmaları, mimarinin dönemini tayin eden konular olarak ortaya çıkmıştır. Teknolojiden yararlanarak yapılan bu çeşit orijinal yaklaşımlar, sayısal teknolojilerin tasarım ve biçim çoğaltma amacıyla kullanılmasına model olmuştur. Eisenman’ın kavramsal diyagramları kullanarak yaptığı tasarımlar, Hadid’in modellerinde biçimin tamamını anlamak ve anlatmak için geçirgenliği ve deforme olmuş perspektif görüntüleri kullanması, Gehry’nin eğrisel biçimleri oluştururken NURBS eğrilerinden faydalanması, Lynn’in biyolojiye gönderme yapan analogik çalışmaları gibi çeşitli bireysel teknikler örnek olarak gösterilebilir” [17].

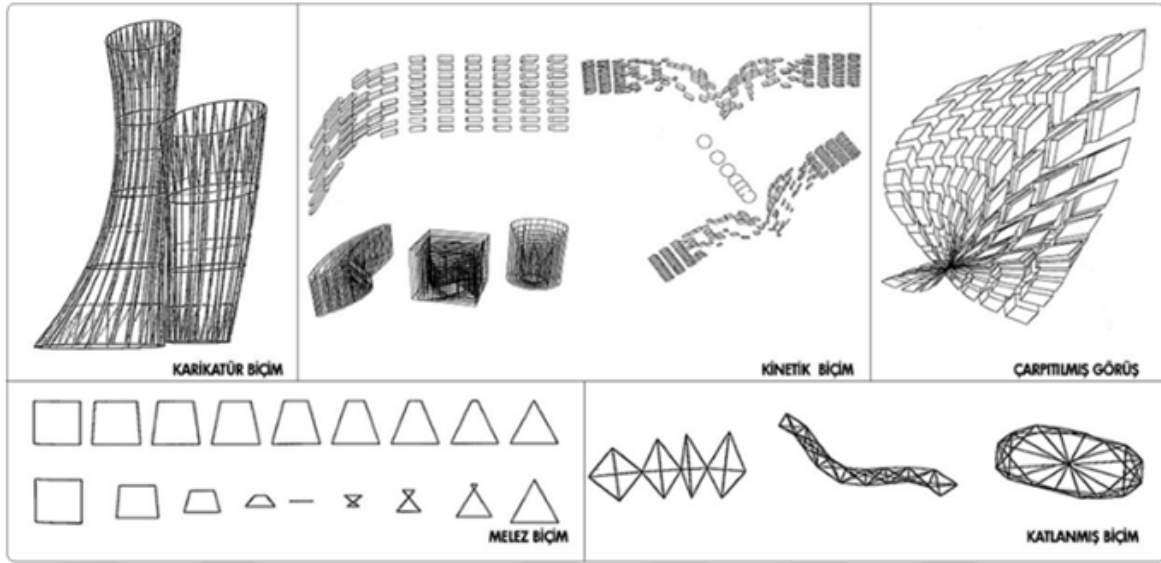


Şekil 2.1. “Biçimin oluşturulması ve yorumlanışındaki çeşitli etmenler” [17].

Eskiden fakat bir dizayn ve tasarım vasıtası olarak anlaşılan ve yararlanan bilgisayar platformu ve teknolojileri, çağımızda bir şekil ve form ve tasarım inkişaf ettirme ve yükseltmek hedefine doğru görülmekte, teorik ve ampirik araştırmalar ve çalışmalar bu açıdan ilerlemektedir.

Klasik metotlar olabildiğince değişik olan bu metotlar, Kolarevic tarafından şöyle ifade edilir; “Sayısal tasarım yöntemleri şemsiyesi altında, Öklit dışı geometriler, topolojik, parametrik, performansa dayalı, güç alanlarının tanımlanmasına dayalı, biçim değişimlerine dayalı, genetiğe dayalı yaklaşımlar gibi çeşitli şekillerde sınıflandırılmıştır.” Bu platform fakat şekil ve gösteriş sahası olarak istifade edilmediğini, bununla birlikte mimari ilerleme, form icadı ve çevirme, Kolarevic’in deyimiyle “sayısal morfogenez, aracı olarak kullanıldığı günümüzde, sürekli yeni tasarım yöntemleri ortaya konulmakta ve tartışılmaktadır.

Kolarevic’e göre “sayısal tasarım tekniklerinden evvel mimari biçime benzerliği; Öklit geometrisinin tanımladığı öğelerle ve bunların icat edildiği tahrirlerle sınırlıydı. Sayısal tasarımda ise NURBS metodunda doğrusal olmayan yüzeylerin icat edilmesi için, denetleme noktalarını değiştirerek oluşturulmasında olduğu gibi farklı uygunluğu bahis konusudur” [18].



Şekil 2.2. Terzidis'e göre "hesaplamalı ortamın yarattığı biçimler" [19].

Bununla birlikte bu andırmaların gelecek anlayışında eksiksiz olarak neye benzer bir tesir meydana getireceği yakın zamanda söylemek kolay değildir. Bu tür teknoloji ve tasarım koşulların ortaya çıkması bilinmeyene ve kurgulara malzeme olmasına karşın, araştırılan tasarımlar ilerleyen zamanda genişlemektedir. Fakat bir başlangıç sürecine yaklaştıkça bellidir ve bu sürecin ne gibi neticelere sebep olacağını zaman açığa çıkaracaktır. Mitchell'ın dediği gibi, "dijital altyapılar şehirlerin ve yapıların ortamında işlendikçe, bilinmeyen biçimler ve mekansal kurum yöntem ve metodları açığa çıkmaktadır" [20].

Bu pozisyon tesiri günümüzde hissedilse de tamamen çözümlemesi daha da ayrıntılı bir zaman alacaktır. Sonuçta: "Her çeşitli idrak, algı, düşünce, kavrayışın haricinde, biçimi sınırlayan en belli faktörlerden biri, tasarımcının hayal gücünden çok, eldeki yöntem ve teknolojik imkanlardır ve Moneo'nun da söylediği gib ...unutulmuş geometriler, temsillerindeki zorluklardan dolayı kaybolmuşlardır" [21].

"Terzidis her şeyin olduğu gibi şekillerin de bir ekonomisi olduğundan ve zaman kısıtlamasının bulunduğu bir tasarım sürecinde mimarın mevcut araçlarla da sınırlandırıldığını bu bakımdan şekillerin ekonomik olarak kullanma zorunluluğundan bahsetmektedir. Geleneksel tasarım sürecinde yüzyıllar boyunca kullanılan cetvel, gönye, iletke, pergel gibi araçlara ve Öklit Geometrisi'ne uygun olarak, düz ve paralel çizgiler, düzgün daire ve yaylar, dik açılar, üçgenler, kareler ve dikdörtgenler gibi şekiller bu ekonomiyi tespit etmiştir. Yalnızca kağıdın daha rahat erişilmesi, tipografi metotlarının

gelişmesi, saydam kağıdın geliştirilmesi, bilgisayar teknolojilerinin katılması gibi yöntem ve teknolojik ilerlemeler bu sınırları değiştirmektedir” [22].

Çağımızın bilim ve bildirişim döneminde form, dijital platformun çıkardığı olanaklar sayesinde çeşitli kavramlarla bir daha tanımlanmaktadır. Görünen odur ki; daha çok mimarın form ve şekil karşılaşmaları babında “Bilgisayar”a benzer bir partneri olmaktadır ve bu karşılaştırmaların ifade ettiği platform daha çok dengesel olmasa da devinimsel bir sahadır. Bununla birlikte bu ortamın dahilinde akım ve zamana benzer konseptler ilave edilmiştir. “Zaman ve hareket”, “devinim, davranış”, “animasyon”, “deformasyon”, “güç platformları” gibi alt başlıkları da bu sahada yer almıştır. Özellikle mimarın, mimarisini ve eserini soyutlayarak form, mekan, kural ve ahenk dönük algoritmik beraberliklerin sınıflandırıldığını, bilgisayarın bu beraberliklere istinaden pek çok seçenek icad ettiği türetgen yöntemler üstünde görüşler ve düşünceler ifade edilebilir.

Kolarevic, dijital uygulamı bilimlerin mneydana getirdiği mimari platformunu çeşitli yaklaşımları yöntem bilimsel bölümlendirmeyi imal ederken dijital tasarım, üretim ve icat düzen ve yöntemleri olarak incelemiştir. İncelediği tasarım biçimlerini de dijital “morfogenez” gibi ifade edilmiş ve bu tür metotlar; “Topolojik Mimarlık; İzomorfik Mimarlık; Animasyon Mimarlığı; Başkalaşım Mimarlığı; Parametrik Mimarlık; Evrimsel Mimarlık; Performans Mimarlığı yazıları altında sınıflandırılmıştır” [18].

Terzidis, (Şekil 2.2) hesaplamalı tasarım platformunda şekillendiren şekilleri konsept üzerinde bahsettiği araştırmasında formu tabiat ve kişilik kuramı bağlamından sınırlamış: “Karikatür Biçim”; “Melez Biçim”; “Kinetik Biçim”; “Katlanmış Biçim”; “Çarpıtılmış Görüş” ve “Algoritmik Biçim” yazıları altında sınıflandırılmıştır [22].

Adı geçen yazılardaki kavramlar, “oluş”, “evrilme”, “dönüşüm” ve “deformasyon”a yönelmiş bünyesiyle, biçimin geleneksel tanımından ve algısında oldukça farklıdır. Buradan anlaşılabilir ki biçim, içinde bulunulan dönemin insani faktörleri, çevre faktörleri ve temsil şartları altında tanımlanmaktadır. Bulduğumuz dönemde, özellikle Terzidis’in bahsettiği hesaplamalı bir dünyanın yarattığı biçim algılamasında, sosyolojik, psikolojik, dini, politik ve yerel birtakım algı biçimlerinin yerine biçimin, kendiliğinden oluşum, melezlendirme, hareket, güç alanı, katlanma ve farklı görsel algı biçimleri gibi farklı kavram ve analogiler

üzerinden algılandığı görülmektedir. Sayısal yöntemlerle ortaya konan “biçim” bu kavramlar üzerinden tarif edilmektedir [22].

Tasarım faktörleri olarak tespit edilen tasarım fikri, psikolojisi, yapı ve izlemi fazla farklı olmamakla birlikte, ifade etme düşüncesinin varyasyonunu ve dijital platformun ortaya çıkan tasarım, ilerleyen zamanda kendiliğinden bir mimari ve tasarım objesi haline yönelmiştir. Bu çok seçenekli ve değişik simgeleme sahasını, yanında ve ortaklığında bilinmeyen konseptleri, terimler dizgesini, teoriler, metotları ve örnekleri varyasyonları da yanında bulundurarak tasarımın ve yapının tesir ve sondaj sahada zemin hazırlamıştır. Dijital platform ve teknolojiler yardımıyla bundan sonra tecrübe ettiğimiz realiteye koşut bir “sanal doğruluk” bulunmaktadır.

Bu “sanal doğruluk” ortamında ve dahilinde örnek objesi, kendinin örneği olduğu için bir sermaye olarak kendini ifade etmiştir ve fiziksel doğrulukla temsil ettiği nesnenin haricinde de anlamlıdır. Bundan sonra tasarım bir bilim, bir sanat, bir meslek ya da bir teknik dalına özgü terimlerin tümüne;

Oluşsal biçim (emergent form), dinamik biçim (dynamic form), hiperyüzey “hypersur-face”, damla “blob”, melezleştirme (hybridization), topolojik geometri (topological geometry), türetici tasarım (generative design), parametrik tasarım (parametric design), izomorfik mimari (isomorphic architecture), performans mimarlığı (performative architecture), canlandırma mimarlığı (animated architecture) gibi çok fazla bilinmeyen ve tanınmayan kavram girmiştir. Çok fazla teori bu kavramlarla ilişkilenebilir [23,24].

Bu noktada dijital olan ile beraber tasarımcıya farklı ve bilinmeyen bir görev üstlendiği de ifade edilir. Mimar bununla birlikte kendine özgün ve has dijital tasarım yöntem ve komponentlerini geliştiren bir alet geliştirici pozisyonuna ulaşmıştır. Tasarım ve mimarlığın tesir sahası çok büyük be ihtişamlı olmuş ve bilinmeyen ve tanınmayan kariyer sahaları meydana gelmiştir fakat bu noktada mimari düzenleri, oluşturma ve hazırlamak prosesleri açısından kendilerine daha fazla uygun olmuştur.

Yaşadığımız çağda, oranlı ve ölçülü bir ortamın icad ettiği biçim anlayışında, toplumsal, psikolojik, dini, siyasal ve yöresel bazı idrak şekillerinin ve formların namına şekli ve formun, kendi kendine teşkil, çeşitliliği, devinim, güç sahası, değişik görsel idrak formları

ve şekilleri gibi çeşitli kavram ve benzeşmeler üstünden idrak edildiği karşılaşılmaktadır. Sayısal metotlarla meydana gelen “biçim” bir “üslup” üstünden olmasa da “süreç” üstünden söz konusu olarak fikir alışverişine meydan hazırlamaktadır, anlaşıldığı üzere, “biçim ortamını biçimlendirmeye, biçim yapmak da ortamını biçim bulmaya bırakmıştır” [23].

Dijital ya da sayısal tasarımın incelediği metotlar, kâğıt kaideli platformun icat ettiği kavramları ile giderek minimum olarak örtüşmektedir. Çoğalarak, dijital sahanın, kâğıt temel ve kaideli sahanın zekası ortamında fakat çok süratli ve çabük, mutlak veya türlü simgeleyenlere zemin hazırlayan bir dalı olarak anlaşıldığı aşikardır ayrıca bu platformun değişik potansiyellerle belirgin olduğu eleştirilebilir. Fakat bu, bu anlama gelmez ki dijital temel ve kaideli tasarım metotları geleneğe dayanan tasarım metotlarının büsbütün yerini ve görevini alacaktır. Hibrit ve karışık metotların ve farklılıkların geçmiş olmayanın ve ileriye doğru zamanın mimari ortamında ciddi görev işlediği öngörülmektedir [23].

Çeşitli platformlarla etkileşimin, tasarımcının ayrımlı ve değişik idrak, sezgi ve duygularına hitap edeceği sanılmaktadır ve tasarımcıyı değişik neticelere götüreceği onaylanmıştır. Nigel Cross’un (1999), mimarisi ve tasarım anlayışı kişiler anlayışını saf ve natürel bir parçası ve bölümü olarak ortaya koyduğu, “tasarımı bütün insanların yapabildiği, insanları hayvanlardan ve şimdilik makinelerden ayıran bir özellik olarak” görülür [24].

3. MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT/MİMARLIK ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME

Modern mimari, Birinci Dünya Savaşı sırasında veya sonrasında ortaya çıkmış çeşitli mimari konseptlere verilen genel isimdir. Bu akımın ana prensipleri fonksiyonalizm ve rasyonalizm olmuştur. 19. yüzyıl'ın eklektist tarzına tepki olarak ortaya çıkmış ve 20. yüzyıl mimarlık anlayışına kalıcı bir şekilde yön vermiştir.

Çağdaş mimari ise 21. Yüzyıl ile birlikte ifade edilmeye başlanan ve güncel olan üzerinden geçmiş ve gelecek referanslarla sürekli kendini yeniden kurması gerekliliği ile ifade edilen mimarlık yaklaşımlarına verilen genel isimdir. Bugünün verilerini geçmiş ve gelecek birikimler ışığında yorumlayan bir edim olarak tanımlanabilir. Postmodernizm'den High-tech mimari'ye birçok stili bünyesinde barındırır. Belirli bir mimari dil baskın olmamakla beraber, çağdaş eserlerin ortak noktası güçlü konseptler üzerine tasarlanmış büyük ölçekli etkileyici heykelleri andırmalarıdır. Bu eserleri karakterize eden bir diğer öge ise ileri teknoloji ve yenilikçi malzemeler kullanılarak inşa edilmiş olmalarıdır.

“21. yüzyılda, boru kesitli çelik kolonlar gibi yeni taşıyıcı sistemler sayesinde binalar, 20. yüzyıla kıyasla daha yüksek, daha hafif ve daha sağlam inşa edilmektedir. Bilgisayar destekli tasarım (Computer Aided Design : CAD) gibi yeni teknikler ise, kompleks projelerin bilgisayar ortamında üç boyutlu olarak tasarlanmasını, ve sonrasında daha hızlı ve daha kusursuz bir şekilde inşa edilmesini mümkün kılmıştır.”

Modern terimi, Latince modo kökünden gelir ve bu kelimenin anlamı "hemen şimdi" demektir. Doğal olarak, hemen şimdi'nin nerede gerçekleştiği, perspektifle, deneyimle ve bakış açısıyla ilgili bir meseledir. Fakat “modern” fikri, çağdaş sanatın, daha önceki örneklerden gözle görülür biçimde farklı mı olduğu yoksa geçmiş fikirleri, ilgileri uygulamaları mı devam ettirdiğine dair tartışmaların merkezinde yer alır. Modern kelimesi bazen, “şimdi ve burada”, “bugünkü” ve “şimdi” anlamlarıyla da kullanılır.

Sanat hakkında hüküm ve fikirler, tarihsel ve kültürel koşullara göre değişir. Çağdaş sanat, daha yeni olan sanatı ayırt etmek için kullanılan bir terimdir. Bu bölümde, günümüz sanatının (çağdaş sanat/mimarlık), tamamen klasik dönemden farklı olarak ele alınmakla birlikte modern döneminde irdeleyerek çağdaş döneme varışı ve farklılık ve karşılaştırılmalı

bir değerlendirme yaparak ele alınmaktadır, çünkü sanat, bir şeyin devamı da olsa ona karşı tepki, bir sentez, hatta geçmiş uygulamanın reddi üzerine kurulsun da aslında sürekli evrilir. Tarihsel anlamda sanat kavramının tartışılması 19. yüzyıl sonlarında gündeme gelmiştir. O zamana kadarki bilimsel teorilerde olduğu gibi sanatın sınırlandırılmış kesin bir tanımını yapmak kolay değildir.

Geçmişteki düşünür ve estetikçiler, sanatın özüne ilişkin somut verilerden öte, varsayım ve tartışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatın evrensel nitelikleri söz gelimi özgünlüğü, tekliği, yeniliği genel bir tanıma gitmeyi haklı olarak engellemektedir. Ayrıca, tarih boyunca her kültür dönemi ve alanı kendine özgü, bir daha yinelenemeyen bir sanat ortaya koymuştur.

Çağdaş sanat için de çağın koşullarına uymak ve bu koşulları yansıtırak geliştirmek endişesi söz konusudur. Çağdaş sanatın ayırıcı özelliği; sanatın boy atması, gelişmesiyle olan doğrudan ilişkisidir. Sanatın kendiliğinden gelişmesi beklenemez. Bu gelişim, çeşitli düşünsel süreçleri gerektirir. Çağdaş sanat; dilini, varlığını, ortamını ve amacını sorgulayarak kendini sürekli geliştirmektedir. Plastik sanatların gelişim sürecine bakıldığında, sanatçı ve zanaatkarların çağın gereklerine uyan eserleri, sanatın gelişmesinde ve sürekli üretilmesinde etkili olmaktadır. Çağı yakalama ve çağdaş olma, sanatın da sorunu olmuştur. Çağdaş dünya sanatını kavrayabilmek için öncelikle çağdaş, sanat ve çağdaş sanat terimlerinin anlaşılması gerekir. Çağdaş denince yaklaşık aynı uygarlık düzeyinde olan, kültürleri birbirinden farklı da olsa aynı temel değerleri paylaşan kimseleri anladığımız söylenebilir.

3.1. Modern Sanat ve Modern Mimarlığın İrdelenmesi

Modern mimarlık historiyoğrafisinin artık geleneksellişmiş tutumu 19. yüzyılın mühendislik yapılarını başlangıç alma eğilimindedir. Çözüm bekleyen sorunlar karşısında mimarların henüz geleneksel kalıplar içinde kalmayı sürdüren eğitimleri nedeniyle 19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş bir grup yapı mühendislik yapıları diye adlandırılmaktadır. Bu dönemin ardından modern mimarlığın tarihini, mimarlığın içinde bulunduğu durumu aşma kaygısı taşıyan akımlar örneğin “Arts and crafts” ve öncü isimler “Morris”, “Root”, “Sullivan”, “Gropius” oluşturmuştur.

“Doğal olarak hemen her teknolojik değişim mimarlığı da etkilemiştir; ama modern mimarlığın ana sorunsalı bundan değil, mimarları teknolojik gelişme ülküsüne karşı sorumlu tutan etik kaygıdan kaynaklanır. Bu nedenle her modern mimar kuşağı teknik gelişmeleri mimarlığa uygulamayı bir ahlaki zorunluluk gibi ele almıştır. Modern mimarlık tarihinin, çağdaş teknolojinin mimarlığa uyarlanması tarihi olarak biçimlenişi ve genellikle de böyle yazılışının da sebebi budur. Dikkat edilirse modern mimarlık tarihinin büyük isimleri genellikle teknolojik öğeleri ilk gündeme getirenler oldukları için önemlidirler” [28].

Modern mimarlığın yaşadığı sanatsal iklim, sanatın kendi dışında bir gerçeklik tanımlamayan, yalnızca kendi varlığıyla ortaya konabileceği kabulüne dayanır. Modern mimarlıkta, bu biçimciliği 19. yüzyıl araçsalcılığı ile birleştiren öyle bir özellik vardır ki, hiçbir sanatta bulunmayan bu özellik, mutlak işlevselselciği toplumun gerçek üretim güçleriyle kaynaştırmıştır.

Ancak bu kaynaşma ile teknoloji idealize edilmiş ve ütopyacı toplumun ortaya çıkışı mümkün olabilmıştır. Mimarlık da bu sayede hem saf bir araç, hemde saf bir sanat olabilmıştır.

“Modern mimarlığın temelleri Aydınlanma ile ortaya çıkan pozitif düşüncenin ve teknik gelişmelerin başlangıcı olan 18. yüzyıl ortalarına dayanmakla birlikte, modern mimarlığın 18. yüzyıl ortalarında başlayan Endüstri Devriminin içerdiği teknik, sosyal ve kültürel değişimlerle birlikte ortaya çıktığı kabul edilir. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan çağdaş ve yalın mimari anlayış, 20. yüzyıla gelindiğinde mimaride ve plastik sanatlarda hızla gelişmeye ve yayılmaya başlar” [28].

Modern döneminde Art Nouveau, 19. yüzyılın sonlarını 20. yüzyıla götüren kusursuz bir tarza sahipti. 1880’den Birinci Dünya Savaşı’nın patlaklarına kadar, Art Nouveau tasarımcıların kafasında egemen olmuştur. James Ensor’u içeren bir grup ressam, tabiat ana’nın günlük olarak kullandığı doğal bitki benzeri desenlerden ödünç alarak, tuval üzerine canlı renkler getiren bir sanat eseri yaratmıştır. Bu etkileyici ve organik tarz, gökkuşağının her rengine sahip göz kamaştırıcı demir ve cam işleriyle vurgulanan binaların içinde kısa sürede çoğaltılmıştır. Mimaride Art Nouveau, daha önce donuk, tuğla cephelerle dolu bir dünyaya romantik ve maceracı bir parlama getiren birçok tasarımda iç içe geçmiştir.

Art Nouveau tasarımları gelecekteki sanatçı ve mimari işbirliğinin ve etkilerinin önünü açmıştır. Fransa ve diğer Avrupa şehirlerinin kavisli ve renkli sarmaşık giriş yolları, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasındaki değerli bağlantıyı göstermiştir. Bu cesur bağlantının 19. yüzyılın başlarından beri mimarlık üzerinde büyük etkileri olduğu yadsınamaz. Art Nouveau ilhamını arayan bir mimar, Letonya’da “Albert Street”, Viyana’da “Secession Building”, Brüksel’de “The Old English Building” ve Barcelona’da “Casa Batllo” tasarımlarındaki ortak bileşenler üzerinden bütüncül bir sanat ve mimarlık keşfi yapabilir. (Resim 3.17, Resim 3.18).



Resim 3.1. Secession Building, Joseph Maria Olbrich, Viyana, 1897



Resim 3.2. Casa Batllo, Barcelona, Antoni Gaudí, 1877- 1904

Erken modernizmin muhim ve en bariz mimarlarından biri olan Auguste Perret’nin tasarımları, modern mimarlığın kendini ortaya koymaya ve ilerlemesine saha ve meydan veren gelişmelerden biri olarak tanımlana bilir. Perret, Paris’te tasarladığı Franklin Caddesi yapısında betonarmeyi tasarımında dahil ederek ve böylelikle betonarmenin çağdaş kullanım imkanları tasarım ortamının ruznamesini içinde barındırır (Resim 3.18). Tasarımda erken modernizmi ifade eden koşullar ve özellikler çok rahat ve basit halde görülebilir: “Cephede

iç ve dış mekan ilişkisi kurulur, dış mekan içe, iç mekan da dışarıya cephedeki kitlesel hareketlerle alınır. Planda ise ince betonarme kolonlarla oluşturulan serbest ve esnek bir yaklaşım dikkat çeker.”



Resim 3.3. Franklin Caddesi Apartmanı, Auguste Perret, Paris, 1903

Bu noktada, “endüstri öncesi”nde sanat ve mimarlıkta baskın ve önemli olan tarz ve biçem hükümlerine bitirme babında bütünleşen en uygun ve muhim reaksiyonlar namına araştırılabilir. Ayrıca “erken modernizm”, 20. yüzyılın ilk devre süresince tasarım ortamını tesir altında meydana getirecek olan modern mimarlığın ilerlemesini sağlayan yürekli ve aynı zamanda da tecrübi kalitede çalışmaları meydana getirmesinde önemli yer alır. Modern dönemin sanat akımları ve mimarlık ile dizgelerini araştırmak lüzumu halindeyse, endüstri devrimi ile beraber meydana gelen “sosyo-ekonomik” ilerlemelerin mimarlık gibi dönemin sanat sahasını da tesir altına alır ve bu sahada da değerli farklılıklara zemin hazırlar.

“20. yüzyılda bir yandan mimarlıkta yalın bir tasarım ve cephe dili önem kazanırken, bir yandan da mimarlıkla yakın ilişki içinde olan resim sanatında yalın ve soyut bir yaklaşım etkin olmaya başlar. Bu dönemde sanatta çağın karakteristiği, görünen ve herkesçe bilinen şeyleri değil, görünmeyeni ve herkese, zaman ve yere göre değişeni, görünenin ötesini, soyut olanı yalın bir şekilde anlatmaktır. Sanat dallarında ortaya çıkan bu değişim, Einstein’ın ünlü “Rölativite (zamanda görecelik) Teorisi” ile ilişkilendirilir.”

Modern dönemde meydana gelen ve oluşan “kübist” resim akımında, benzer objelerin ve şeylerin çeşitli dönemlerdeki vizyonları sıkışık çizilerek zaman ve ortamın bağıntılığı ve değişkenliği ifade edilmiştir;

“Bu sırada saf geometrik formlar (küp, küre, koni, vb.) kullanılır. Kübizm, cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanır.”

Bir daha kombinasyon aşamasında iki değişik metot kullanılır;

“Çözümlenen biçimlerden elde edilen geometrik parçalar ya tuvale serpiştirilir ya da birbirinin üstüne yığılır. Her iki yöntem sonucu da, nesne asıl biçimini kaybederek tanınmayacak bir duruma gelir ve birbiri içine geçmiş bir dizi geometriden oluşan yeni bir nesneye dönüşür (Resim 3.20). Resimdeki kübizmin temel ilkeleri olan asimetri, şeffaflık, hacimsel iç içe geçmeler (farklı geometrileri üst üste, iç içe kullanma eğilimi), soyut ve öze ilişkin düşünceleri yalın geometrilerle ifade etme yaklaşımı ve yapının algılanmasında zaman boyutunun (4. boyutun) devreye girişi gibi konular, mimariye daha sonraki dönemde kapsamlı bir biçimde aktarılacaktır.”



Resim 3.4. Üç Müzisyen, Picasso, 1921

Picasso ve Braque’ın 20. yüzyıl başındaki sanatsal devrimden yaratılan sanat, modern mimari üzerinde potansiyel olarak en büyük etkiye sahibidir. Pablo ve Braque 1911 tanıtımlarını sırasıyla “Ma Jolie” ve “The Portugal” adlı kübizme boyadıktan sonra Kübizm bir hareket haline gelmiştir.

Kübizm, nesnelerin parçalanması, tek tek analiz edilmesi ve soyutlanmış bir yöntemle yeniden birleştirilmesi bakımından önceki tekniklerden farklıdır, bu akım sanat ve mimarlık bakış açısını bir bütün olarak tamamen değiştirmektedir . Bir nesneyi veya sahneyi bir bakış

açısıyla görüntülemek yerine, sanatçı daha önce mümkün olandan daha geniş bir bağlamı temsil eden tabloya çok sayıda bakış açısı getirmiştir.

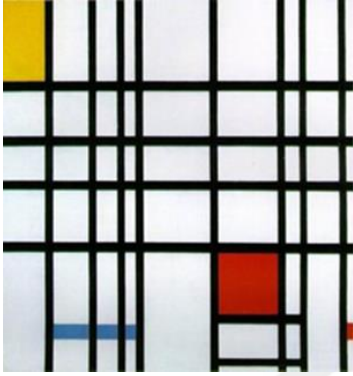
Mimarlar, Kübizm'den ilham alan sanatçıların yarattığı çeşitli sanat eserlerini sindirmeye başladıkça, modern mimarlığın sınırları zorlanmaya başladı. Bir yapıyı tek bir form olarak düşünmek yerine, binalar tasarımcıların gözünde çok sayıda parça haline geldi. Geleneksel dört duvar ve tek bir çatı artık bir mimarı engellememektedir. Luckenwalde'deki “Mendelsohn Fabrikası”, Los Angeles'taki “Oviatt Mağaza Tavan Lambaları” ve Prag'daki “Siyah Madonna Evi” bugün mimaride ve tasarımda kübizmle ilgili fantastik örneklerdir.



Resim 3.5. Kara Madonna Evi, Josef Gočár, Çek Cumhuriyeti, 1912

“Modern mimarlığı sağlayan olaylar, 20. yüzyılda tesirini çoğaltarak devam ettirmiştir. 20. yüzyılın başlarında Deutscher Werkbund’da, daha sonraları Bauhaus’ta örgütlenen modern hareket, manifestoları, ürünleri ve bildirileri ile mimarlık pratiğini etkilemeye başlamıştır. Neo Plastisizm (Yeni Plastikçilik) ya da De Stijl olarak bilinen mimari yaklaşım, kübist resmin ilkeleriyle yakından ilişkilidir. De Stijl’de mimari tasarımı bazı kurallarla düzenlemek amaçlanır ve bu yaklaşım “Yeni Mimarlık” olarak adlandırılır. Yeni mimarlıkta mekan birimleri bir küpün merkezinden merkezkaç kuvvetiyle fırlayan parçalar şeklinde vurgulanmalı, böylece geleneksel kutu parçalanarak farklı yükseklik, boyut ve konumlara sahip kitlelerin oluşturduğu bir mimari ürün ortaya çıkmalıdır. Bu yaklaşım, dinamik, özgün ve mutlak soyutlamaya ulaşan bir tasarım anlayışıdır. Yeni mimarlık, anıtsal ve simetrik olmayan, ekonomik, işlevsel, üslup taklitçiliği ve bağlayıcılığından uzak mimari biçimler önermiştir” [25].

Gerrit Rietveld'in Utrecht'deki Schröder Evi (Resim 3.23), De Stijl'in simgesi olarak tanımlanır. Bu yapının dış cephe tasarımı, "bir Mondrian resminin (Resim 3.22) mimari açıdan ifade edilmesi" olarak görülür ayrıca sanat ve mimarlık sahasında meydana gelen ve kendisinde "modern öncesi" dönemin sanat ve mimarlık düşüncesi hakkında önemli bir tesir teşkil eden başka hatırı sayılan andıranlar, "Fütürizm" ve "Konstrüktivizm"dir. Bu iki çağrıştırmak, gelecekte modern mimarlığın evrimine hatırı sayılan yardımlarda bulunaakladır.



Resim 3.6. Kompozisyon, Piet Mondriaan, 1921



Resim 3.7. Schröder evi, Gerrit Rietveld, 1924

De Unie De Stijl'i kırmızı, sarı ve mavi dikey ve yatay şekilleriyle anımsatmaktadır (Resim 3.24) . 1925 yılında J.J.P tarafından inşa edilmiştir. Normal ve mat cam gökdelenlerin daha görsel olarak uyarıcı bir şeye dönüştürülmesi bir grafik tasarımcının bakış açısından çekici grafik şekillerin varlığına işaret eder. İnsanların sanatçıların çalışmalarını ve sahip oldukları önemi takdir ettiğinin görülmesi açısından Hollanda'nın De Stijl için en az Van Gogh kadar tanındığını kabul etmek gerekir (Resim 3.25) .



Resim 3.8. De Unie Building, J.J.P Oud, 1925



Resim 3.9. Den Haag Mondrianised Buildings, 2017

“Konstrüktivizm ise, Fütürizmde olduğu gibi sanatta taklitçiliği reddeden, sanatsal üretimde çağın karakteristiği olan zaman ve mekan kavramlarının ön plana çıkartılmasını savunan ve sanatın gündelik yaşam ile bütünleşmesini öngören bir tavidir. Dönemin devrimci Rusya’sından da güç alan bu yaklaşımda, her türlü süsleme yapıdan uzaklaştırılarak işlevlere göre biçimlenen ve rasyonel bir şekilde tasarlanan strüktürel öğeler, birer estetik ifade aracı olarak kullanılırlar” [26].

“Fütürizm” ve “Konstrüktivizm” akımları geniş ifade etme ortamı olamadığına rağmen, sanata ve mimariye çeşitli bir düşünce ve meydana getirmeleri babından yer almışlardır. “Endüstri çağının” imal ve oluşturma teknolojisinden tesir alarak dönemin ruhuna (zeitgeist) oranlı, yakışır ve fonksiyon, yapım, strüktür beraberliğinde meydana gelecek bilinmeyen bir duyusalığın, “makine estetiği” kavramının meydana gelmesini yardımcı olmuştur. Gelecek yıllarda “Modern Mimarlığın” hatır sayılan ve belirgin simgeleyenlerden “Le Corbusier” modern dönemin uygar insanının dahilinde olduğunu konutu bahs ederken “Konut içinde yaşanan bir makinedir” düşünerek, ve bu bilinmeyen düşünceyi tasarım sahasında yaygın ve belli başlı bir pratiğe kavuşturmuştur.

“19. yüzyılda endüstri devrimi ile başlayan gelişmeler, mimarlık dünyasında önemli bir eşik noktası oluşturmuş, mimarlık düşüncesinde tarihsel, yerel ve kültürel referanslardan arınmış, çağın gereklilik ve koşullarına uygun rasyonel bir tutumun yerleşmesini sağlamıştır. Ancak, ilk dönemlerinde tarihsel üslupların egemenliğinden arınmayı hedefleyen modern mimarlık, zamanla kendisi bir üslup olmaya başladığı gerekçesiyle sorgulanmaya başlanır. İlk kopuşlar, modern mimaride reddedilen ve yapının akılda kalacak, içeriğini dile getiren bir mimari forma ve simgesel değere sahip olması gerekliliğini vurgulayan brütalist ve ekspresyonist yaklaşımlarla birlikte yaşanır.”

“Brütalizmde sıvalı” ve beyaza boyanmış dış cephelerdeki hatasızlığın vaziyeti yerini özensiz nesiçler alır. “Mies van der Rohe” nin düşüncesindeki duyarlık ve kusursuzluk arayışı, ortamını ve sahasını biçim düşüncesinde materyal değerlendirmesinin çeşitlenmesinden ortaya çıkan nezaketsizlik ve uyusal olmayanı terk eder. İhtişamlı duvar tekrar yaşam kazanır, cam bir perde halinde ortaya çıkan dış duvarlar, yavaş yavaş saf ve büyük öğelerle karşılaşan dış duvarlara dönüşür.

Mimarın kendine has ve “sanatsal yaratıcılığının” kuvvetlendirilmesi ve universal şartlarını hakimiyetini bitirmesi gerektiğini öne süren “ekspresyonizm” ise, enternasyonal tarz ve biçimini ortaya koyduğu kural ve şartlar için bir reaksiyon taşır; “bu yaklaşım, mimarlık dünyasında rasyonel kurallara dayanmayan, sezgilere, hayal gücüne ve yapının anlatım değerine öncelik veren özgün ve heykelsi formların habercisidir”.

Minimalizm ise, 1960’lı yıllara gelindiğinde birçok tasarımcı, gösterişli, soyut sanat formları tarafından ezilir. 1962’de Tony Smith, “Die” adında uygun bir sanat eseri yarattığında, mimarlar ve tasarımcılar, genel olarak çizgiler, malzemeler ve tasarım konusundaki hislerini değiştirmeye başladılar.

Dünyanın dört bir yanındaki mimarlar, materyaller konusundaki tutku ve sanat formunda sundukları işlevlerle anında bağlantı kurmaya başladı. Minimalizm hızlı bir şekilde tüm zamanların en popüler mimari stillerinden biri haline gelmiştir.

Kenneth Noland, 60’lı yıllarda mesajlarını iletmek için aşırı tasarımlara veya renklere dayanmayan “Atoll Sun” ve “Turnsole” gibi sanatlar yarattı. Tasarımcılar ve mimarlar,

Noland'ın minimalist yollarını yönlendirdi ve yapıların fiziksel alanına odaklanarak prefabrik endüstriyel malzemeleri binalarına eklemişlerdir.

Minimalist mimarinin izleyicileri, binanın temelini oluşturan hammaddelerle çevrili yükseklik, ağırlık ve yerçekimi niteliklerini deneyimlemeye zorlandılar. Minimalist mimari tasarım dünyasında fiziksel bir varlık haline geldi ve çoğu zaman milyonlarca tüketiciyle bağlantılı görsel bir yanıt oluşturuldu.

Minimalizmin temel karakteristik özelliklerinden biri olarak belirtilen bu düz ve geometrik çizgilerin en belirgin ve başarılı uygulamalarından birini bu bina Bolca cam ve siyah ile gri granit kullanımıyla içerisinde bulunduğu doğaya uyum sağlarken, minimalist tarzdan da taviz verilmemiştir (Resim 3.26).



Resim 3.10. Alexander Zhidkov Architect, Rusya

3.2. Çağdaş Sanat/Mimarlığın İrdelenmesi

Geçmişin binalarına ve dikkatimizi çeken ve kalabalığın arasından sıyrılan günümüze baktığımızda, benzer bir model ortaya çıkar. Trendleri yaratan ve modern şehirlerin görünümü üzerinde önemli bir etkiye sahip olan tasarımcı ve mimarlar, geleneksel tasarım kurallarını fiziksel biçimde bükmenin yollarını bulmuşlardır. Bu bağlamda nitelikli mimarinin kalıplarını ve ayrıntılarını incelerken, geçmişin ve günümüzün en iyi sanatçılarının bazılarının ince imzalarını bulmaktayız.

Sanatçılar mimarlara çizgilerin dışını renklendirmek ve biraz daha büyük hayal etmek için izin verirler. Bu dönemde sanatçının zihninden yaratılmış şaheserler her zaman mantık ve matematiğin kurallarına uymazlar. Tabii ki mantık ve matematik mimarlığın ayrılmaz bir

parçasıdır, ancak bazen harika bir şey yaratmak için bakış açımızı değiştirmeli ve problemlere ya da tasarıma tamamen farklı bir açıdan yaklaşmalıyız.

Sanatta dönem ve stille ilgili terimlerin çoğu sorunludur ve bunun temel nedeni, hiçbir sanatçının veya ürettiği eserin önceden belirlenen tanıma uymamasıdır. Yine de sanatın karmaşıklığını çözmek için eserler arasındaki (biçim ve stil açısından) benzerlik ve farklılıklara bakarak, onları dönemlere (bağlamlara) yerleştirmeye çalışırız. “Çağdaş Sanat” terimi yaklaşık 1980’den bu yana üretilen eserler için kullanılmaktadır. Bunu yapmaktaki amaç, son döneme ait sanat çalışmalarını, genellikle “modern” olarak tanımlanan daha önceki yaklaşımlardan ayırmaktır. 1980 sonrası dönem için “geç modernizm” ve “postmodernizm” gibi başka terimler de kullanılır; fakat “çağdaş” kelimesi, son dönemi ima ettiği için diğerlerinden daha doğrudur [27].

Öte yandan, Rajchman, J. çağdaş sanatta 1989 yılına işaret etmekte,

Çağdaş sanatın tanımı ele alındığında ise öncelikle “çağdaş” kelimesinin kullanımından kaynaklanan bir kavram kargaşası olduğu görülmektedir. Danto’ya göre modern sanattaki “modern” kelimesi nasıl ki “en yakın tarihli” anlamında kullanılan zamansal bir kavram değilse, çağdaş sanatta da durum aynı şekildedir. “Çağdaş” kelimesi açık anlamıyla “şu anda olmakta olan” demektir [29].

Çağdaş sanat bir sanat icat etme yönteminden daha fazla, yöntemleri ortaya koyma üslûbuna baks etmektedir.

1960’ların sonundan itibaren üretilen sanat için “sanatın sonundan sonraki sanat” ifadesini kullanan Danto; “bu durumu Hans Belting’in “Sanat Çağı” tanımıyla desteklemiştir. Çağdaş sanatın tanımını yapmanın güç olduğu kadar çağdaş sanat eserlerinin anlaşılmasının da güç olduğu birçok sanat tarihçi ve sanatçı tarafından dile getirilmektedir.” Uçar’a göre, “Çağdaş sanatla birlikte, gerçek kavramının sorgulandığı, kavramların çoğulcu olarak irdelendiği, sanatın salt yaratma aşamasının sorgulandığı bir dönem başlamıştır” [30].

Çağdaş tasarımcılar, genel olarak kaynak gösterdikleri “kavram”ları, imajları ve asıl ve doğru olanı ortaya koyma beraberinde çeşitlemeye uğratarak meydana gelmiştir. Mimarın ve sanatçının direkt anlatmadığı bu “kavram”lar çoğunlukla muğlak ve karışık olmuşlar.

Sanat tarihinde postmodernizme kadar olan süreçte sanatçıların belirli genel geçer kurallara bağlı kaldığı görülmektedir. Modernizm ve daha önceki dönemlerde aynı düşünceyi benimseyen sanatçıları buluşturan ortak paydaların olduğunu görmek mümkündür. Sanatçılar farklı konuları ele alırken belli anlayışları benimsiyorlardı. Çünkü daha önce bir yapıtın “sanat eseri” olabilmesi için, ona atfedilen sanatsal değerlerin, sanatsal değer olarak önceden onaylanmış bir modele, estetik olarak örneklenmiş bir önekin benzemesi önkoşuldur [31].

Bu bağlamda bir tasarımın kim aracılığıyla üretildiği belli olmasa da tasarımcı ya da sanatçının görüşleri ve hedefi babında kullanıcı ya da izleyicinin kestirimlerde bulunabilmesine olanak ifade edilmekte. Özellikle 1960’lı yıllarda ortaya çıkan “kavramsal” sanatla beraber sanat eserlerinde biçim ve tarzdan evvel orijinal görüşlerin ilk ve önemli düşünceler ortaya çıktığı aşikardır. Çağdaş sanat aniden meydana gelmemiştir.

21. yüzyılda tasarımcıların tasarımları sayısal ortamlar ve sahalarda ortaya çıkmışlardır. Bu formal çeşitlilikler kenarında teknolojik evölasyonlar ve endüstrileşme koşuttunda farklılaşan iktisat, medeni strüktürler, kullanım kültürünün meydana gelmesi, gelişen topluluk iletişim aletleri ve bu çeşitliliklerin tamamının ortaya koyduğu görsel evren sanatçıların eserlerinde muhtevasına de ulaşmıştır.

Çağdaş mimarlık, özellikle kuramsal alanda, çağdaş sanattaki gelişmeleri takip etmektedir. Modern mimarlık ve modern sanatın ortak değerlerin işlenmesiyle birbirini beslemesine benzer bir etkileşim çağdaş yapılanmada da kendisini göstermektedir. Mimari nesnelerin kullanım biçimi, maliyeti, yere bağımlılığı vb. kendi doğası nedeniyle bu geçiş daha yavaş ilerlemektedir. Çağdaş düşünceyi şekillendiren teknolojik ve sosyolojik olguların belirlediği gelişmelerin mimarideki yansımaları ele alındığında bu bağlamda mimarinin dayandığı ortak kavramlardan bahsedebiliriz.

Tezde bu ortak kavramların çıkarılması üzerine bir denemeye girişilmiştir. 2000 yılı sonrası mimari yaklaşımları ele alacağımız, gerçek ve sanal ortamdaki yayınlar ve düzenlenecek etkinlikler aracılığıyla çağdaş mimarlık örneklerini aktaracağımız çalışmada; mimarlık kültürüne katkı sağlarken, çağdaş mimarlığı sektörün ve kamuoyunun gündemine taşımayı, farkındalık yaratarak düşünmeye sevk etmeyi amaçlamaktayız.

Mimari sanatı, etkileşim üyelerinin özelliklerinden farklı olarak, temelde yeni bütünleşmiş doğanın mimari-sanatsal birliğinin doğuşunu ön plana çıkarır. Mimari yaratıcı çalışmaların sanatsal dünyasını göz önüne alarak, mimarlığın “güzel sanatlar”, “grafikler”, “plastik sanatlar”, “müzik”, “dans” ve “tiyatro” hakkında konuşabilmekte. Entegrasyon sisteminde mimarlık, mimarlık sanatının baş elemanı olarak mekansal bir etkene sahiptir ve diğer sanat biçimlerinin faktörleri de çoğu zaman mekansal boyut alır. Bu nedenle, plastik sanatların sentezi geleneksel olarak anıtsal resim ve heykel formlarında görülür [32].

Mimarlığın renk alanları, kültürel gelenek, kişisel deneyim ve duygusal durum bağlamında öznel olarak algılanır [32]. Çağdaş renk kavramında birbiriyle kesişen iki yolu ayırt etmekte: faydacı kullanım kriterleri ile birbirinden farklı tasarım ve sanatsal olanlar. Estetik problemlerin yanı sıra, tasarımdaki renk, MVRDV'nin “sinyal” renklerinde olduğu gibi fonksiyon, konfor, ergonomi ve ekonomik çekiciliği de çözer (Resim 3.27).



Resim 3.11. Barselona'daki Adalet Şehri, D. Chipperfield, 2008

Koreografik sanatların ve mimarlığın bütünleşmesi, öncelikle mimarlıktaki dinamikleri ifade eden ve genel olarak dansın doğasını belirleyen harekete dayanmaktadır. Çağdaş koreografi, yalnızca özel bir mimari ortamda değil, yani ikonik modern iç mekanlardaki performanslar Roma'daki MAXXI Müzesi'nin açılması veya NMK grubunun yaratıcı çalışması yeni hareket kolektifi ve enformel şehir kültürü ile ilişkili sokak dansı olgusu sembolik alan mimarlığın “koreografisini”, biçimini ve tasarımını ifade eder. Hareketin motifi birçok mimar için geçerlidir: S. Calatrava (Resim 3.28), F. Gehry, Z. Hadid, O. Decq, M. Fuksas, Himopbop Coop (şirket), Asimptote, Morphosis, vb [33].

Modern insan düşüncesinin dönüşümünü yansıtan nispeten yeni sanatsal faktörler: fotoğrafçılık, sinema ve dijital tasarım. Bir film karesinin estetiğinin mimariye entegrasyonu, mimarlığın optik alanını ana hatlarıyla belirleyen algıların “fotografik kesinliği” ve “film görünüşü” eğilimleriyle uyumluydu. Çağdaş mimarların çalışmalarında, bir film yapım sürecinin çeşitli yönleri keşfedilebilir: senaryo, yönetmenlik, kamera çalışması, düzenleme ve belirli bir dereceye kadar, iç, çevre ve aydınlatma tasarımı şeklinde özel efektler [34].



Resim 3.12. Malmö'deki (İsveç) Torna Torso Kulesi, S. Calatrava, 2005

Dijital algoritma, mimarın eserinde dijital sanatın özelliklerine sahip teknik, sanatsal ve yapı oluşturu bir faktör olarak uygulanmaktadır. Rasyonel ilke, işlevsel ve teknolojik yetenekleri belirler: uyarlanabilirlik ve etkileşim; çeşitli parametrelerin kaydedilmesi ve işlenmesi için algoritmalar; karmaşık formların üretilmesi (Resim 3.29), bilgi ve görsel kültürün mevcut eğilimleriyle birlikte dijital faktör, kullanımı kolaylaştırmaktadır [35].



Resim 3.13. Paris'teki Arap Dünya Enstitüsü'nün avlusunda bulunan Mobil Sanat Köşkü, Z. Hadid (2008 Projesi), 2011

Başka bir sentetik faaliyet alanı tasarımıdır. Mimarlıkla ilgili olan ve onunla aktif olarak etkileşime giren çok boyutlu bir fenomen. Proje etkinliklerinin ilerici bir yöntemi olan tasarım, birçok kültür alanını kapsar: nesne, iç ve çevre, grafik, medya alanları ve moda tasarımı, form ve modern teknolojiyle çalışma tercihinin yanı sıra en yenilikçi, bazen hassas çözümlere odaklanmak mimari tasarımın ayırt edici özelliği olarak kabul edilebilir.

Doğal faktörlerin mimariye entegrasyonu kavramsal, sanatsal ve yapısal-teknolojik yönlerde ilerlemektedir. Mimari biyonikleri, biyomimetik prensipleri, “yeşil” mimariyi ve yeryüzü oluşturmayı içerir. “Elementlerin Sanatı” eski bir kültürel geleneğe sahiptir ve çoğu zaman kendisini doğal fenomenlerin “alanı” seviyesinde gösterir. Kavramsal ya da teknolojik nitelikteki stratejilerin antitezi olarak birçok yönden hizmet veren doğallık ve insanlık stratejisi uygulanmaktadır [36]. “Elementlerin Sanatı” olarak mimarlık doğallığın niteliğini kazanır: doğanın kendisi ve diğer yapay doğa birbirine bağlıdır, bu da mimari bir nesnenin alıcıya yararlı etkileri ile sonuçlanır (Resim 3.30).



Resim 3.14. Erivan'daki Cascade Kompleksi, A.I. Tamanyan (kavram), J.P. Torosyan, 1980'ler-2010

Çağdaş mimarların sanat bütünleşmesi açısından yaratıcı çalışmaları, çağdaş bir mimarın yaratıcı eserine sanat entegrasyonu, özel bir sistem oluşturucu anlamı olan, yazar-mimarın işinde yaratıcı dürtüleri oluşturan, duygusal ve duygusal-yaratıcı bir dürtü yaratan bireysel-bütünleştirici “alan” sistemi içinde değerlendirilir. Alıcının algısında yanıt: “Alan” yaklaşımı, bir ustanın yaratıcı odağının entegrasyon merkezlerini vurgularken, mimarın çok yönlü kişisel alanının çeşitli, bazen çelişkili eğilimleri birleştirmesine izin vermek için gereken serbestlik derecesini korur [37].

Çağdaş mimarlık pratiğindeki en popüler eğilimleri, mimarlık ve sanat bütünleşmesi perspektifinden sistematize etmek ve düşünmek önerilmektedir. Düzenin sanatsal ifadesini ve ifade araçlarının ekonomisinin mimarisinin kilit konuları yirminci yüzyılda zaten oluşmuştur. R. Meyer, J. Sterling, D. Chipperfield, A. Siza, S. Braunfels ve diğerleri, modernizm çizgisini yaratıcı sanatsal mizaç perspektifinden yorumlama ve kırma yapıcıları olarak tanımlanabilir. Sanatsal ilkelerinin, resim, sanat resmi, heykel ve mimarlığın estetiğinde temsil ettiği 20. yüzyıl plastik kültürünün geleneklerinde köklü olması sanat bağlamında açıktır [37].

Tezahürlerinin çeşitliliği ve birliği içinde doğaya odaklanmak, insan yaratıcılığının en eski sebeplerinden birini belirler. Modern ve çağdaş mimaride bu yaklaşımın birçok takipçisi vardır: S. Calatrava, R. Piano, N. Grimshaw, F. Houben (Mecanoo), K. Kurokawa, T. Ando, K. Kuma ve diğerleri. Faaliyet alanları da farklıdır: arazi mimarisinin oluşumu (arazi

oluşturma); doğa benzeri örtülerin oluşumu, antropomorfik ve zoomorfik form üretme, biyonyiklerin oluşumu; doğal nesnelere geçici nesnelerin yerleştirilmesi; ‘‘Yeşil’’ mimari, çevresel tasarım ve ‘‘sürdürülebilir’’ teknolojilerin uygulanması gibi [38].

Çeşitli biçimlerde teatrallik (oyuncu olarak binalar veya manzara olarak binalar, mekanların kırılğanlığı ve geçiciliği, provokasyonun eşiğinde sanatsal özgürlük) ana bütünleştirici mesaj haline gelir. Gerçek teatralizasyon süreçleriyle birlikte, ağdaş mimari ile nesne-evre tasarımı, moda arasında birleşme eğilimi var. Bu noktada, deneysel form oluşturma, interaktif sunum, çeşitli PR teknolojileri gibi yöntemler sıklıkla uygulanır [38].

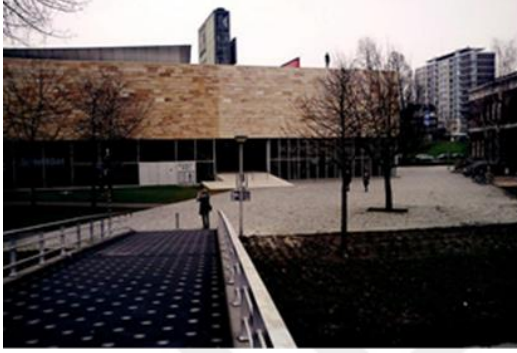
Mimari-sanatsal araçların kullanımıyla sosyal yönden aktif bir diyalogu sürdüren yaklaşımlar özellikle popüler hale geldi: mimarlar, tketicisiyle daha kolay iletişim için oyunların ifade etme yöntemlerine yöneldi. Mevcut uygulamada, tasarım ve reklam yöntemleri en başarılı mimarlar tarafından kullanılmaktadır, ancak yalnızca bazı mimarlar için bu kavramlar kişisel sanat sistemleri için önemli temellere sahiptir: W. Alsop (Resim 3.31), S. Boenisch, P. Aşçı, B. Ingels (BÜYÜK), ‘‘Diener ve Diener Architekten’’ Bürosu, MVRDV, FAT (‘‘Moda. Mimari. Tat’’). Çağdaş mimarideki sosyal yönelimli tasarım çizgisi, araştırma ve şehir planlamasına dayanan daha büyük bir sosyal stratejinin ‘‘hafif’’ bileşeni olarak görülebilir [39].



Resim 3.15. Dssel-dorf medya limanındaki ‘‘Colorium’’ ofis binası (Almanya), W. Alsop, 2002

Akıllı tasarımın önceliği, sosyal ve ekonomik sistemlerin incelenmesi ve eleştirel analizleri, R. Koolhaas, T. Mayne, B. Ingels, MVRDV ve takipçilerinin çalışmalarındaki mevcut eğilimler haline geldi. Bu eğilimin hızlı gelişimi (disiplinlerarası bağlantılara, uluslararası

eğitim projelerinin tanıtımı ve reklamlara dayanarak), büyük ölçüde R. Koolhaas'ın uluslararası faaliyetlerinden kaynaklanmaktadır. Ustanın yaklaşımına akıllı sentez kavramı ve mimari bir nesnenin mekansal organizasyonunun sürekli bir senaryosu denilebilir [40]. Böylece, Rotterdam'daki Kunsthal (1987-1992) usta için büyük bir yaya caddesinin geçtiği Müze Parkı'nın mega manzarasının bir parçası oldu (Resim 3.32).



Resim 3.16. Rotterdam'daki Sanat Salonu (Hollanda), R. Koolhaas, 1987-1992

Sosyal deney ve mimari tasarım kavramı, kavramsal ve tasarım entegrasyonu yöntemlerini kullanarak B. Ingels (BIG) tarafından somutlaştırılmıştır. Estetik cephesinde dev baskıların karşılığında dayanan, 2005-2008 yılları arasında Kopenhag'daki Ørestad banliyösünde (2005-2008) Mountain Dwellings'de, bahçeli daire blokları ve açık bir otoparkın yenilikçi entegrali terasların çağlayanı bir araya geldi. Aynı Ørestad banliyösünde inşa edilen 8 House (2009), açık bir iletişim prensibini kullandı; bu, dairelere girişlerin organize edildiği ve izlenimlerin tümünün algılandığı: hava unsuru, titreşim yansımalar, avluların yeşillikleri ve ön bahçeler, gündelik hayatın konuşma unsurlarıdır (Resim 3.33) [41].



Resim 3.17. Kopenhag'da ofis ve konut kompleksi “8 Ev”, B. Ingels, 2009

Sanat entegrasyonu, kendisini bugünün buluşsal tasarım, dijital form oluşturma ve yaratıcı ifadenin karmaşık bir sentezi olan ifade, enerji akışları ve form oluşturma özgürlüğü mimarisinde gösterir. Sanat entegrasyonu, çağdaş mimarideki mevcut eğilimleri oluşturan çoklu entegrasyon eğilimlerine eşlik eder: sosyal aktivasyon ve adaptasyon, mimarlığın etkileşimi ile bağlantılar kurabilir, farklı ve hatta zıt bileşenleri tek bir sistemde bir araya getirebilir (Resim 3.34) [42].



Resim 3.18. Paris'teki Amerikan Merkezi (şimdi Ciné-mathèque Française), F. Gehry, 1994

Mimarların ve tasarımcıların, sanat dünyasında dalgalanma eğilimleriyle derin bir bağlantısı ve ilişkisi olduğu açıktır. İçinde yaşarken bir sanat trendini veya temasını tanımlamak çoğu zaman zordur, ancak teknoloji ve internetten etkilenen temaların sanatçılar üzerinde daha büyük bir etkiye sahip olduğu ve bunun da mimarlığa dönüştüğü görülmektedir. Çağdaş mimarlık bugünlerde yaygın olarak fonksiyonel mimarlık olarak anlaşılmaktadır. Karakteri işlevseldir, ancak bu karakter tek başına, gramerinin iletişimin görsel dili olduğu resmi bir düzende ifade edilmediği sürece, güzel sanatlara dahil edilmesi için gerekli nitelikleri vermez. Sanat, duyum ve algı ile tezahür eden bir zihin yaratımı olarak tanımlanır. Duyum ve algı kelimeleri, sanat için çok şey ifade etmektedir [41].

Son iki yüz yıl boyunca sanat düşüncesine yönelik hazır formül kuralları, mimarlığın genel olarak bozulmasına neden olmuştur. Bu, hem resim hem mimarlık için geçerlidir. Beaux sanat tarzı ve bu sanatlara akademik yaklaşım, bu etkinliği alaycı bir yapıya indirdi. Makinenin tanıtımı, özellikle kamera ve bilimsel buluşlar, son yüzyılın büyüyen teknolojisi, tezahürü devam ettiği sürece bu sanat kavramında yeni bir devrim yaratacaktır.

Sanatçılar, mimarlar, filozoflar ve bilim insanları, sanatla bağlantılı sorunların önemini ve gerçekliğini daha kesin olarak ortaya koyan ve yeni materyal ve yöntemleri denemeye çalıştılar.

Günümüzde görsel sanatla bağlantılı diğer faktör mekandır. Renk ve doku ile iletişim kurduğu belli görsel talepleri karşılamak için ritim gerilimi, kontrast ve hareketlilik gerekir. Günümüzde sanatçılar, mimarlar ve heykeltıraşlar, sanatın bugün uygulandığı temel düşünce olarak görsel iletişim aracıyla bu araçla çalışmaktadırlar.

Çağdaş Amerikan besteci Neil Rolnick'in müziği, bilgisayarların müzikte kullanımının öncüsü olarak bilinen eser, günümüzde müzisyenlerin büyük mimarların eserlerinde nasıl ilham bulduğunu gösterimaktadır. Rolnick'in Gropius House'daki bahçe konseri, 1960'lı yılların ortasında bahçıvan olarak çalıştığı modernist mimar ve Bauhaus sanat okulunun kurucusu Walter Gropius ile olan görüşmelerini sürdürür [33].

Henning Larsen Architects, dünyaca ünlü sanatçı Olafur Eliasson ile birlikte çalışarak Harpa Konser Salonu ve Konferans Merkezi'ni tasarladı. Birlikte geliştirdikleri ilk sanat eseri, flaş ışığıyla aydınlatılan bir çeşmeyi içeren jeodezik bir kubbe idi ani sezgisel bir aydınlanma ile Thorsteinn'in etkisi, Eliasson'un Harpa Reykjavik için üç boyutlu geometrik cephesi de dahil olmak üzere çok sayıda projelerde ortaya çıkmıştır. Kavramsal olarak, binanın en etkileyici yanı cam cephesi ve cam arasında meydana gelen boşlukların etkileşimidir (Resim 3.35).



Resim 3.19. Harpa, Konser Salonu ve Konferans Merkezi, Henning Larsen Architects, İzlanda, 2011

James Turrell, Anish Kapoor ve Richard Serra da dahil olmak üzere diğer çağdaş sanatçılar gibi, Eliasson'un çalışmaları genellikle mimari bir bağlamda oturur, ancak mimarlıktan her

zaman ayırt edilebilir çünkü mekânların, ışıkların, barınakların ve sıcaklığın deneysel özelliklerine odaklanmaktadır.

Çağdaş dönem de enstalasyon sanatı bir çeşit “yerleştirme” sanatıdır. Yani doğa ile insan yapıtının birleşmesi sonucunda ortaya çıkan bir çeşit akım niteliğindedir. Mimariye yakındır fakat tam olarak mimari unsurlar göze çarpmaz. Görür görmez “muhteşem bir sanat eseri” diyebileceğimiz yapılardır. Mekanla iç içe olan bir yapıdır ve açık uçlu bir karşılaşmadır. Obje ile doğanın özdeşleşmesi söz konusudur. Obje, doğanın bir parçası gibi konumlandırılmıştır. Mesela bir savaşı, açlığı, tarihi, ekonomik olayları ya da bir aileyi, herhangi bir yaşantıyı, psikolojik olayları bu şekillerle anlatmak mümkündür. Bu tür çalışmalar aklınıza gelebilecek her yerde olabilir. Mesela bahçelerde, ormanlarda, şehir merkezlerinde, terk edilmiş mekanlarda, hangarlarda ve umuma açık her yerde görebiliriz .

“Kökleri kavramsal sanat ve hatta 20. yüzyıl başındaki Marcel Duchamp’ın hazır-yapımları ve Kurt Schwitters’e kadar giden enstalasyon, diğer adıyla yerleştirme sanatı, çağdaş sanatta mimarlık ve performans dışında birçok başka görsel sanat disiplininin de destek alan melez (hibrid) bir tarzdır. Uygulanmasında sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan yerleştirme, 1970’lerde şekillenmiştir. 1960’ların ABD ve Avrupa’sında asamblaj(‘assemblage’) ve çevre terimleri sanatçıların belli bir mekânda bir araya getirdikleri malzemeler için kullanılsa da yerleştirme tabiri sadece eserlerin sergilenme şekli, örneğin resimlerin duvara ne şekilde ve nasıl bir düzende asıldığını ifade etmek için kullanılıyordu.

Zamanla galeri mekanının farkındalığı ile ve sanat eserinin mekândan bağımsız gözlenemeyeceği/tecrübe edilemeyeceği fikriyle yerleştirme şekli ve mekân ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. 1960’larda ‘bir çevre olarak sanat eseri’ fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde ‘yaşamayı’, hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini getirdi. Bu konudaki önemli kişilerden biri Robert Smithson’dır. Yer (daha büyük bir mekân içinde belirli bir yer) ve yer-olmayan (bu yerin galeride fotoğraf, harita, çeşitli malzeme ve dokümanlarla tekrardan sunumu) arasında bir ayırım yapmıştır. Bu ayırım önemliydi çünkü Smithson ve Michael Heizer, Nancy Holt, James Turrell ve Walter de Maria gibi diğer arazi sanatçıları galeri dışında çalışmalarına rağmen işleri galeri sistemi tarafından sağlanan çerçeveye bağımlı kalmıştır” [42].

Günümüzün ilerleyen teknolojisi sayesinde bu sanat daha da yerini belirginleştirmeye başlamıştır. Bu sanat, bir nevi icra eden sanatçının bakış açısı ve hislerine göre renklenir ve şekillenir.

Chinneck'in çalışması, yapılı çevrenin tanıdık öğelerini altüst eden geçici kamu kuruluşları biçimini alır. Örnekler, Londra'da yavaş yavaş eriyen balmumu tuğlalardan yapılmış bir evi ve Covent Garden pazarının yanında, binanın üst kısmının serbest kaldığını ve yerin üstünde durduğunu gösteren görünüşte yanıltıcı bir heykelden oluşur. Her ne kadar mimarlık, tiyatro müdahaleleri için bir temel oluştursa da, Chinneck, mimarlara kısa notların yarattığı kısıtlamaları önlemek için çaba sarfedir. Mimarların ve tasarımcıların estetik ve işlevlerin dengelenmesinde daha iyi olduğunu ve sanatçılar özgürce gelişir (Resim 3.36). Mimarlığın yapması gereken temel işlevlere rağmen, en iyi örnekler sanatçıları tüm ustalık alanlarını, uyumlarını ve oranlarını ustalıklı kullanmalarına ilham vermeye devam eder [43].

İngiliz tasarımcı Alex Chinneck tarafından yapılan ve “From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes” (Burnumun dizinden ayak parmağımın göbeğine) adı verilen bu çalışmada terk edilmiş bir bina sanki ön cephesinden kayıyormuş gibi gösterilmiştir. 1 yıllık çalışmanın ardından 4 binaya da bu şekli veren Chinneck, görüntü kirliliğinin de önüne geçmiş ayrıca farklı bir tasarım meydana getirmiştir [43].



Resim 3.20. Sürgülü Ev, Alex Chinneck, Gestalten

3.3. Modern Sanat/Mimarlıktan Çağdaş Sanat/Mimarlığa

Modern sanat her ne kadar zamansal bir ifadeye gönderme yapsa da günümüz sanatını anlatmak için kullanılan ‘Çağdaş’ ifadesinden daha geniş bir dönemi anlatmak için

kullanılmaktadır. Genel olarak baktığımız zaman modern ve çağdaş arasındaki ilişki birbirinden karşılıklı bir şekilde beslenmektedir. Yalnız her iki kavramı da başı sonu belli olan bir zaman diliminden farklı olarak düşünmek gerekir. ‘Modern’ nasıl ‘en yakın tarihli’ anlamına gelen sadece zamansal bir kavram değilse, çağdaş da şu anda yapılmakta olan anlamına gelen bir kavram değildir [44].

“Modern ile çağdaş arasındaki ayırım, “modernlik” ve “modernizm” kategorilerine yönelik Sovyet tepkisinin bir sonucu olarak 1945’ten sonra Doğu Avrupa’da sabitlenmiştir. 1960’lardan önce “çağdaş” etiketini kullanan tek tük sanat kurumundan biridir. Doğu Avrupa’da “modernlik” kavramının, ideolojik bir çarpıtma olduğu, tarihsel zamansallık ve temsil içindeki çatışan sınıf formlarının üzerini örterek kapitalizmin tarihsel zamanına ilişkin yanlış bir anlatı sunduğu düşünülüyordu. Daha sonraları, Batı’da modern/çağdaş ayrımı yerleştikçe, ihtilaflarla örülü politik bir ayrımı değil, kronolojik zamanın basbayağı tarihselci bir şekilde taksim edilmesini ifade etmiştir, “1945 sonrası sanat” ın sanat kurumları ve yayıncıları tarafından çağdaş sanat olarak kodlanması, ve Rönesans’tan başlayıp Barok, Neoklasizm, Romantizm, Modern Sanat diye ilerleyen belli başlı tarihsel hareketler dizisinin sonuna eklenmesi 1980’lerde olmaktadır” [44-46].

kuşku konusu olmayan ve kesinlikle bilinen “çağdaş” Sözcüğü şu demek ki, manası bağlantı biçimine göre tesbit olan bir sözcüktür; kişinin bu sözcüğü kullandığı zamanla “aynı zamanda” manasına gelir fakat bu zamanın özünde farklılaşmaktadır. “Başta Fransız felsefesi olmak üzere Avrupa felsefesinde kilit bir soruyu ayırt etmek mümkün; Agamben çağdaşın, Foucault’nun l’actuel dediği şeyle aynı anlama geldiğini öne sürüyor” [45].

“1900’den beri sanat” biçimindeki esas ve asıl olayında rastgele bir varyasyonu ya da yanlışsız duruma getirmği icap ettmez; “sadece yeni bir bölüm açmayı, belirli çağdaş sanatçıları eklemeyi, onları yeni bir bakışla hikâyeye ilave etmeyi gerektirir” [46].

Kendiliğinden globalleşme düşüncesini önlem almanın kolay olmadıklarından biri, globalleşmenin bizzat kendisiyle alakalı “formülasyon”ların bugünlerdeki problemleri beraberinde fark etmesidir. Bunun için, “çağdaş”ın bilinmeyen bir eleştirmeli bir dil olarak onu yargılamayız. Aksine, globalleşme çeşiti olarak çoktandır geçmişin bir bölümü olmasına arşın, İngilizce’nin egemenliğin geniş “küreselleşme söylemi”nin veya “küreselleşme

endüstrisi”nin ancak 1989’dan sonra hızla meydana gelmesini ve ortaya çıkmasını görmekteyiz [47].

Kavramsal seviyede bu konuya daha derin bakılırsa, “çağdaş”ın, günün sanatını kendine özgü yönlerini belirterek için meydana gelen “modern”in yerini aldığı açıklıyorlar.

Bu düşünce ile beraber “modernizmin” geniş söyleyişleri ve idealleri potansiyelini şimdinin görgücülüğüne ve bulunan “present” olanın varlığın içinde bulunan ait bir düşünce beraberliğine bırakmaktadır [48].

“Çağdaş olmanın, “şimdi ve burada” olmak üzerinden, doğrudan mevcut olmak anlamında değerlendirilebileceğini söyleyen Groys, otantik olması durumunda sanatın çağdaş olabileceğini ileri sürmektedir. Diğer bir ifadeyle, eğer sanat, mevcut olanın bulunuşunu, geçmişe ait gelenekler veya geleceğe ilişkin amaçlarca lekelenmemiş olarak ifade edebilirse otantik; otantik olması anlamında da, çağdaş olacaktır” [47].

Badovinac’a göre:

“çağdaşlık kavramını, herhangi bir zaman dönemiyle ilişkilendirmediği modernlik kavramına bir alternatif olarak öne sürer. Modernliği tarihsel bir dönem değil, ilerleme, uygarlık ve mutluluk sözü veren söylemsel bir retorik olarak ele alan Badovinac, çağdaşlık söz konusu olduğunda da gerek küresel gerekse yerel ölçeklerdeki katılımcılığın (participation) mutlaka dikkate alınması gerektiğini vurgulanmaktadır” [49].

Gelecekte mimarlığın ortama düşünce ve görüşünün “mekansızlaşma”ya geldiği, tekrar mimarın-mimarlığın dizayn görevinin sürdürmesini incelendi. fakat dizayn kriterlerinin “mekanın daralması” tarafında çeşitlemeler sağlayacağı ve tasarım teçhizatlarını teknolojik yenileşimlere evolüsyon ve tekamüle devam edeceği tespitindedir. çeşitlemeler mimar ve sanatcının sunumunu değer vermekte ve yürütüm süreci evveliyatında detayların daha belirgin anlaşılabilmesi babında fayda sağlamaktadır [50].

“Modern terimi her dönemde geçerliliğini korumaktadır. Küreselleşme sürecinde olan dünyamızda terimlerin oluşturduğu karmaşa sürmektedir. Mekansızlaşmaya doğru gidilen yaşam tarzında mimarlık mesleğinde ve eğitiminde de genelleme yapılması, sınırların

kaldırılması, meslek politikasının belirlenmesi gerekmektedir. Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle yeni akımların ortaya çıkma olguları sürecektir” [51].

Ayrıca en önemli olan başka bir durum ise 21. y.y. mimari tasarımların sadece bir mimari akımın niteliklerini barındırmadığını, birden çok akıma ilişkin nitelik ortaya koyabilmesidir. özetle mimarlık kariyerinin ve mimarın, görevi ve pozisyonu, tarihsel aşamalarda, varyasyonlar, tekâmüller, çeşitlenmeler neticesinde hem değer kazandığı gibi önemsizleşebilir [52].



4. ÇAĞDAŞ MİMARLIK/SANATTA KAVRAMSAL ÇIKARIMLAR

Bu bölümü Steven Holl'un mimarlıkta kavramsal anlayışını açıklayarak irdelersek, Steven Holl kavramı şu şekilde tanımlamaktadır: Konsept tasarım sürecini yönlendiren motordur. Her projenin başında, site ve programı analiz ettikten ve bazen birkaç yanlış başlangıçtan sonra, belirsiz mekansal eskizle birlikte merkezi bir konsept (veya kavramlar) yerleştirilir. Tablolarda ve sözcüklerde ifade edilen kavram, farklı yönlerin manifolduna odaklanmaya yardımcı olur. Bir tasarıma başlarken, mimarın sahaya, duruma ve programa odaklanması, farklı başlangıç noktalarının olasılığının ortaya çıktığı bir inceleme alanı sunar. Her tasarımıda, bir konseptin ortaya çıkması, mimarın konseptin olağanüstü ve deneyimsel potansiyelini aradığı mekansal ve perspektif taslakları içerisinde ortaya konmuştur. Bu noktada, Holl'un konsept şemaları, sadece tasarımın altını çizen fikrini sergilemekle kalmayıp aynı zamanda mimari tasarım için çeşitli olasılıkların geliştirildiği yeni kavramlar ortaya çıkaran etkin bir araç sunmaktadır [38].

Mimar, belirsiz bir fikrin daha kesin bir konsept ile ifade edilmesi olarak; konsepti oluşturan diyagramlarla çalışır. Örgütlenme fikrini netleştiren konsept şeması, bir ilişkiler ağına ortaya konduğu ortamdır. Konsept şeması diğer mekansal organizasyonların ve maddi niteliklerin tasarımı için zemin sağlar. Holl'ün mimarisinde, felsefeye olan ilgisi, onu deneyimsel bir yoğunlukla mimarlığın özel, stratejik, şiirsel pratiğini geliştirmesine yönlendirir.

Holl'un “fikir ve olayların iç içe geçmesi” olarak tanımladığı şey, birleşmiş bir süreçtir: onun için mimarlık üzerine kavramsallaştırma, entelektüel ve deneysel derinliğe sahip, mimarının yaratılabileceği bir mimarlık fenomeninin farkındalığından ayrılamaz. Holl'ün mimarlık söyleminde felsefi bir derinlik gözlenirken, mimarlığı ve yapıları bu felsefi derinliği sergiler. Bu nedenle, Steven Holl'un mimarisinin altını çizen genel bir fenomenolojik çerçevenin var olduğu sonucuna varılabilir. Bu, aslında, eserinin mimari yaratımının tüm süreçleri boyunca tutarlılığını sağlar; Holl'un çalışmalarının tutarlılığı, fenomenolojik mimarlık anlayışında ve bunun mekânları ve formları eklemlemesine uzanma biçiminde yatmaktadır [38].

S. Hall'un tüm çalışmalarında derin bir teorik temel var, teoriden pratiğe kadar her zaman yakından takip eder. Mimarın kendisinin dediği gibi “Mimaride oluşum, soyuttan somut,

biçimsizden bütüne doğru ilerlemelidir. Bir sanatçı veya besteci somuttan özete geçebilirken, mimar ters yönde seyahat etmelidir. ” Stephen Hall'a göre, mimar gerçek gerçeklik ve mantık algısı arasındaki çelişkileri anlamalı, mimari tasarım ile proje arasında kaymalı, tasarlanan binanın gelecekteki uygunluğunu tahmin edebilmelidir. Stephen Hall, yeni teknolojilerle çalışma gereği konusunda ısrar eder. Teknoloji, doğal materyalleri dönüştürme olanaklarını genişletir. Stephen Hall'a göre, yeni malzemeler, yeni teknolojiler, yeni enerji kaynakları dokunma dünyasını yeniden tanımlar [54] .

Steven Holl'ün mimarlığı fenomenolojik, sezgisel, şiirsel ve deneyseldir. Mimar için dünya, algılanan olarak insanın varlığına bağlı çeşitli renk, koku, doku ve seslerden oluşan olağanüstü bir alandır. Bu fenomen alanında, deneyimler bedenle dünya arasında ya da mimar ile çevresi arasında dolaysız bir iletişim sağlar. Bu noktada, Holl mimariyi fenomenoloji ile ilişkilendirmiştir; Onun için mimarlık, insanın sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve ruhsal taleplerini karşılayan mekanlar yaratarak insan yaşam kalitesini artırma potansiyeline sahiptir. Mimarlık, dünyaya bağlandığımız alanı sunar.

Holl'un mimarlık çalışması, mimari tasarımın kavramsal temeli olarak düşünceden mimarinin olağanüstü yönlerine, malzeme ve mekansal deneyimlere, doku hissine, ışığa ve gölge efektlerine kadar uzanır. Mimari deneyimler alanını, yapı bir biçimin nasıl algılandığını, bir duvarın dokusuna dokunurken veya bir yüzeydeki ışık yansımalarını görmede ne algılandığını araştırır. Buna göre, Holl'un dokunsallığa ve mimarlık deneyimindeki psikolojik boyutuna vurgu, çalışmalarının fenomenolojik içeriğinin belirlenebileceği temel araçlardır. Holl'un mimarisinde sezgisel bir yaklaşım vardır. Mimaride sezgi, mimarın yaşadığı deneyimlerden ya da kültürel ve tarihi birlikteliklerden ayrıştırılamayan özniteliğine bağlıdır. Sezgisel olarak geliştirilen bir uygulama sayesinde, mimarın içgörülerini ve hisleri açıkça ortaya çıkar. Sezgi, mimarın mimari yaratımdaki öznel potansiyelini denemesini sağlar.

Steven Holl, konsept ile mimari eser arasındaki metaforik bir ifadenin ortaya çıktığı bir anlatı yazma eğilimindedir. Mimari deneyimdeki soyut şiirsel nitelikleri, mekan duygusunu, maddi ve ışık etkilerini veya tektonik estetiği kelimelerle açıklama çabası, mimarisinin hem felsefi hem de şiirsel derinliğini sergilemekte yetersiz kalabilir. Ayrıca, belirtilen kavram ile mimari form arasındaki birebir geometrik yazışmaların aranması bazen sözlü referansın naif bir simülasyonuna yol açabilir. Projelerinin bazılarında, kavramın bir imaj üretme aracı

olarak hareket etmesi ve bu görüntünün malzemesi, mekansal ve geometrik düzenlemesi, mimari çalışmayı edebi bir ifade sergilemeye yönelir [38].

Çizelge 4.1. Steven Holl-arch and new arch [55].

	Klasik	Modern (20. yy)	21. yy
1	Absolute (kesin)	Relative (bağıl)	Interactive (interaktif)
2	Fixed (sabit)	Stable (kararlı)	Dynamic (dinamik)
3	Physical-Metaphysical (fiziksel metafiziksel)	Physicalfffeal (physicalfffeal)	Virtual (gerçek)
4	Space and Time (mekan ve zaman)	Space –Time (mekan-zaman)	Space-Time-Intimation (mekan-zaman- çıtlatma)
5	Essence (öz)	Matter (madde)	Information (bilgi)
6	Single (tek)	Divided (bölünmüş)	Diverse (farklı)
7	Analogical (analojik)	Mechanical (mekanik)	Digital (dijital)
8	Ritual (ayin)	Functional (fonksiyonel)	Operative (faal)
9	Symbolic (sembolik)	Dogmatic (dogmatik)	Contingent (birlik)
10	Harmonious (uyumlu)	Autonomous (özerk)	Accorded (tanınan)
11	Evocative (andıran)	Absent (devamsız)	Reactive (tepkili)
12	Hierarchical (hiyerarşik)	Positional (duruma bağlı)	Tactical (taktik)
13	Continuous (sürekli)	Discontinuous (kesintili)	Intermittent (aralıklı)
14	Compact (kompakt)	Fragmented (parçalanmış)	Fractal (fraktal)
15	Uniform (aynı)	Variable (değişken)	Evolutkonal (evolutkonal)
16	Exact (kesin)	Precise (kesin)	Combinatory (kombinasyonel)
17	Predictable (tahmin edilebilir)	Measurable (ölçülebilir)	Differential (diferansiyel)
18	Norm (norm)	Type (tip)	Germ (çimlenmek)
19	Proto-logical (mantıksal)	Type –logical (tür-biyolojik)	Topo-kgical (topo-kgical)
20	Formal (biçimsel)	Abstract (soyut)	NI ked (NI ked)
21	Figurative (mecazi)	Structural (yapısal)	Infrastructural (altyapı)
22	Solemn (ağırbaşlı)	Severe (sert)	Easygoing (uyumlu)
23	Ceremonial (tören)	Strict (sıkı)	Uninhibited (sınır tanımayan)
24	Pure (saf)	Purist (sadelik)	Crossbred (melez)
25	Code (kod)	Relationship (ilişki)	Combination (kombinasyon)
26	Control (kontrol)	Order (sipariş)	Synergy (sinerji)
27	Flat (2d) (düz)	Volume (hacim)	Landscape (peyzaj)
28	Composition (bileştirme)	Position (pozisyon)	Disposition (düzen/eğilim)

4.1. Mimarlık/Sanat Sarmalında Bağlantılı Kavramlar

Yukarıda görüldüğü gibi Steven Holl'un belli kümeler, ortak ve bağlantılı kavramlarla klasik, modern ve çağdaş kavramları karşılaştırılmaktadır ancak bu noktada 'modern' ve 'çağdaş'ı karşılaştırarak değerlendirmesi konuyu daha ölçülebilir ve anlaşılır kılacaktır. Karşılaştırmaya dayanak olarak Steven Holl referans alınabilir. Bu tezde klasik dönemin tamamen modern ve çağdaş dönemlerden farklı ve kopuk olduğu varsayılmıştır.

Çizelge 4.1.1. Steven Holl kavramlarından türeyebilecek alt kavramlar [56].

Modern dönem		21.yy	Modern dönem		21.yy
1	RELATIONSHIP/TRANSITIVE (İLİŞKİ/GEÇİŞLİ)	COMBINATION (KOMBİNASYON)	2	SEVERE (SERT)	EASYGOING (GEÇİMLİ)
	accord (anlaşma, uyum)	combo (karışım)		uncompromising (anlaşmaz)	mild (ılımlı)
	affair (konu, ilişki)	consolidation (birleştirme)		serious (ciddi)	relaxed (rahatlamış)
	communication (haberleşme)	merged (birleşmiş)		strict (katı)	serene (dingin)
	contact (temas, ilişki)	sequence (ardışıklık)		drastic (şiddetli)	tranquil (huzurlu)
	exchange (değiştirmek)	mix (karıştırmak)			relaxed (rahatlamış)
	link (bağlantı)				
3	STRICT (KATI)	UNINHIBITED (ÇEKİNMESİZ)	4	PURIST (ÖZLEŞTİRMECİ)	CROSSBRED (MELEZ)
	authoritarian (otoriter)	candid (toksözlü)		perfectionist (mükemmeliyetçi)	assorted (çeşit çeşit muhtelif)
	accurate (tam-hassas)	relaxed (rahatlamış)		idealist (ülkücü)	combined (birleşik)
	absolute (mutlak)	spontaneous (kendiliğinden)		formalist (biçimci-şekilci)	blended (harmanlanmış)
	rigid (sabit)	unrestricted (kısıtsız)			cohabit (birlikte yaşamak)
	precise (kesin)	frank (içten-samimi)			merged (birleşmiş)
					disordered (bozuk-düzensiz)

Çizelge 4.1.1. (devam) Steven Holl kavramlarından türeyebilecek alt kavramlar

5	FRAGMENTED (PARÇALANMIŞ)	FRACTAL (FRAKTAL)	6	VARIABLE (DEĞİŞKEN)	EVOLUTION AL (EVRİMSEL)
	demolished (yıkılmış)	complicated (karmaşık)		flexible (esnek)	development (gelişme)
	de-constructed (yapı-söküm)	repeated (tekrarlı)		event (olay)	metamorphosis (başkalaşım)
	zone (bölge)	pattern (örüntü)		fluid (akışkan)	self-similarity (özbenzeşlik)
	collage (kolaj)	algorithm (algoritma)		variety (çeşitlilik)	pattern (örüntü)
	exploded (patlamış)	dynamic (devingen)		demontable (demontabl)	algorithm (algoritma)
				movement (eylem)	
				versatile (çok yönlü)	
7	DISCONTINUOUS (SÜREKSİZ)	INTERMITTENT (SÜREKLİ/SİZ)	8	MEKAN-ZAMAN (SPACE-TIME)	SPACE-TIME- INFORMATION (MEKAN-ZAMAN ENFORMASYON)
	variety (çeşitlilik)	metamorphosis (başkalaşım)		relativity (görelî zaman-mekan)	homojen zaman/ homogeneous time
	flexible (esnek)	rhythmic (ritmik)		simultaneous (eş zamanlı)	virtual-real? (sanal-gerçek?)
	unsteady (sabit olmayan)	self-similarity (özbenzeşlik)		relativity (özerklik/görelilik)	diverse (değişken/çeşitli)
	changeable (değişebilir)	dynamic (devingen)		transparent (şeffaf)	multidisciplinary (çok boyutlu/disiplinlerarası)
				interpenetrate (iç içe geçmiş)	
				flexibility (esneklik)	
				3d+time/4d (3d+zaman/4d)	

Çizelge 4.1.1. (devam) Steven Holl kavramlarından türeyebilecek alt kavramlar

9	MATTER (KONU/MADDE)	INFORMATION (BİLGİ/BİLİŞİM)	10	DIVIDED (PARÇALI,BÖLÜNMÜŞ)	DIVERSE (ÇEŞİTLİ, FARKLI)
	program (işlev)	information (bilgi/bilişim)		exploded (“kutu”nun parçalanması)	variable (değişken)
	architectural product /machine (makine mimari ürün)	virtual (yeni çevre/yalıtılmış /sanal)		functional (işlevsel)	multidisciplinary (disiplinlerarası)
	globalization (evrensellik)	deorientation/deterritorialization (yersizleşme/yersiz yurtsuzlaşma)		light (hafif)	fluid (akıcı)
	forgetfulness (unutkanlık)	time-space compression (zaman-mekan sıkışması)		ephemeral (gelip geçici)	swift (hızlı/hareketli)
				floated above the ground (zemin üzerinde yüzen)	questioning wall-floor-ceiling (zemin-duvar-tavan?)
				many-sidedness (çok yüzlü)	flexible (esnek /değişken)
				dynamic (hareketli/devinimsel)	experimental (interaktif/deneysel)
				free plan (serbest mekan/işlev)	mixed use (değişken kullanım)
11	PRECISE (BELİRLİ)	COMBINATORY (BİRLEŞİMSSEL)	12	MEASURABLE (ÖLÇÜLEBİLİR)	DIFFERENTIAL (AYRIMSAL)
	stable (kararlı)	combinatorics (kombinasyon)		unmeasurable (ölçülemez)	same (benzer)
	knowable (bilinebilir)	interchange (takas)		similarity (benzerlik)	identical (aynı)
	standard (standart)	interaction (etkileşim)		quantitative (nicel)	repetition (tekrar)
	simplicity (sadelik)	simultaneous (eşanlı)		significant (anlamlı)	undefined (belirsiz)
	purity (saflık)	differential (ayrimsal)		mathematics (matematik)	mathematics (matematik)
	proportion (oran)			geometry (geometri)	geometry (geometri)

Çizelge 4.1.1. (devam) Steven Holl kavramlarından türeyebilecek alt kavramlar

				algorithmic (algoritmik)	algorithmic (algoritmik)
1 3	TYPE (TIP)	GENE (GEN)	1 4	TYPO-LOGICAL (TÜR-BİÇİM)	TOPO- LOGICAL (YER-UZAY)
	figure (şekil)	space syntax (mekan sentaksı)		figurative (sembolik)	translation (dönüştürme)
	standard (standart)	genotype (genotip)		abstract (soyut)	connected (ilişkili)
	similarity (benzerlik)	phenotype (fenotip)		collectivity (toplum/topluluk)	nonstandard (standart olmayan)
	univarsal (evrensel)	biology (biyoloji)		classified (sınıflandırılmış)	complex (karmaşık)
	permanent (kalıcı)	genetics (genetik)		architectural language (mimari dil)	pattern (örüntü)
		morphogenetic (morfojenetik)		disintegration (parçalanma)	high-pressure- dynamic (dinamik)
				formal and functional analogies (biçimsel ve işlevsel analogi)	algorithmic (algoritmik)
				standardized (standartlaşmış)	diversity of forms (form çeşitliliği)
1 5	ABSTRACT (SOYUT-ÖZ)	MIXED-KARMA (HİBRİT-MELEZ)	1 6	STRUCTURAL (YAPISAL)	INFRASTRU CTURAL (ALTYAPI)
	unsteady (kararsız)	complicated (karmaşık)		formation (biçimlenme)	organized/org anize
	complicated (anlaşılması zor)	conflict(çelişik)		connected (ilişkili)	interactive/etk ileşimli
	vague (belirsiz/muğlak)	dependent (bağımlı)		superiority to nature (doğaya üstünlük)	dynamic- high-pressure (dinamik)
	decomposition (çözülme/ayırışma)	metamorphosis (başkalaşım)		programmed (programlanmış)	scaless (ölçekten bağımsız)
	non-figurative (figüratif olmayan)	multidiscipline (multidisipliner)		tidy (düzenli)	flexible (esnek/değişk en)
	essence (içsel olan/öz)	form diversity (form çeşitliliği)		configuration (konfigürasyon)	organized (organize)

Çizelge 4.1.1. (devam) Steven Holl kavramlarından türeyebilecek alt kavramlar

	unsteady (kararsız)	differentiated spaces (farklılaşan mekanlar)		self forming (kendini oluşturan)	
1 7	RELATIVE (İZAFİ)	INTERACTIVE (ETKİLEŞİMLİ)	1 8	STABLE (DENGELİ)	DYNAMIC (DİNAMİK)
	comperative (karşılaştırmalı)	conversational (interaktif)		steady (istikrarlı)	energetic (enerjik)
	concerned/ relevant (ilgili / uygun)	interdependent (bağlı)		immovable (sarsılmaz)	movable (devingen)
	national (göreceli)			firm (sabit/değişmez)	shifting (hareketli)
	proportional (nispi)			persistant (kalıcı)	mobile (yer değiştirebilen)
	consistent (bağıntılı)			static (durağan)	moving (devingen)
	connected with (mensup)			inflexible (kararlı)	running (müteharrik)
	fractional (oransal)			rigid (rijit)	restless (mobilize)
	restricted (kısıtlı)				powerful (kuvvetli)
1 9	PHYSICAL – REAL (FİZİKSEL- GERÇEK)	VIRTUAL – REAL (SANAL – GERÇEK)	2 0	MECHANICAL (MEKANİK)	DIGITAL (DİJİTAL)
	authentic (Otantik)	original (orijinal)		laborsaving (kolaylaştırıcı)	laborsaving (kolaylaştırıcı)
	veritable (Gerçek)	hard (zor)		standardized (standartlaştırılmış)	algorithmic (algoritmik)
	base (baz)	genuine (hakiki)		impersonal (kişilerüstü)	mathematical (matematiksel)
	essential (gerekli)	substantial (önemli)		automated (otomatikleştirilmiş)	fractional (fraksiyonel)
	inartificial (Yapay olmayan)	fundamental (temel)		programmed (programlanmış)	binary (ikilikli)
	reality (gerçeklik)	main (esas)		monotonous (monoton)	differential (farklılık gösteren)
2 1	FUNCTIONAL (İŞLEVSEL)	OPERATIVE (İŞLEMSEL)	2 2	DOGMATIC (DOGMATİK)	CONTINGEN T (OLUMSAL)
	practical (pratik)	dynamic (dinamik)		doctrine credo (doktrin amentü)	accidental (rastlantısal)

Çizelge 4.1.1. (devam) Steven Holl kavramlarından türeyebilecek alt kavramlar

utilitarian (faydacı)	indicative (gosteren)	categoryal (mutlak)	unforeseen (öngörülemez)
programmed (programlanmış)	operational (işlemsel)	fanatical (tutucu)	contingency (tesadüf)
correspondence (karşılık gelme)	accessible (erişilebilir)	assertive (iddiacı)	controlled by (kontrollü)
	active (faal)	dependent (bağımlı)	

4.2. Mimarlık / Sanat Sarmalındaki Çağdaş Kavram Kümeleri Üzerine Bir Öneri

21. yüzyılın en bariz ve önemli icatı olan bilgisayar, insanlığın hayatına girdiği süreçten itibaren hemen her dalda ilerlemede belirleyici unsur ve etken olmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelerin önemli bir ivmeyle katlanarak arttığı günümüzde, bilgisayarlar artık hayatımızın değişmez bir parçası haline gelmiştir. Her türlü verinin sanal ortama taşınması, bu ortamda işlenmesi, değişmesi, gelişmesi üretim dinamiklerini, bilgi alışverişini kökten bir değişime uğratmıştır.

Sayısal modellemede özellikle son yıllarda devrimsel denilebilecek BIM (Building Information Modelling) kavramı, ve bunu kullanan yazılımların ortaya çıkması ise mimarlara yapıyı sanal ortamda çevresel, fiziksel tüm verilerle inşa etme fırsatı vermektedir. Parametrik tasarım, üretici sistemler, algoritmik tasarım gibi işin içine mühendisliği, çoklu disiplinli çalışmaları sokan yeni olguların girmesiyle mimari üretim ve bilişim buluşması sağlanmıştır. Sürecin kontrolü mimarlara geniş olanaklar vermektedir.

21. yüzyılda, belli bir kategorideki bütün nesneleri veya varlık tarzı etkileşimlerini, fenomenleri veya aralarındaki ilişkiyi ifade eden soyut bir fikir veya zihinsel sembol olan kavramın sorgulanması bir temel durum olarak ortaya çıkmaktadır.

2000'lerin konsept mimarisi, son mimari yapılar olarak bilişsel grup fikirlerin tasarım formlarına sahiptir. Başka bir deyişle, özet olarak son ürün, bilişsel fikirlerle formüle edilen tasarım sürecinden sonra mimari bir yapıdır. Mimari kavramların genellikle lüks yaşamla bir ilişki içerdiği ve bu alana itiraz ettiği görülmektedir. Çağdaş mimarinin her yeni cevabında bir extraganza vardır. Bu nedenle, paradigmlar, mimari koşullar ve gereksinimlerle ilgili olan mimari bağlamın, dönemin tematik mimarisine göre çarpıcı

biçimde değiştiği görülmektedir. Bu nedenle, tabula rasa her gün eski mimarlar tarafından oluşturulan temalarla doludur.

Tema “yeni bir doğum” verir: etkileşim olgusu olarak bilinen yeni bir doğum veya her nesne arasındaki ilişki, genel ifadeyle kavram olarak bilinir. Gün geçtikçe, kavram Baudriallard teoremindeki simulacralarla simulera ve simulasyon olan, neredeyse aynı şeylere sahiptir. Mimar, mimari tasarımını sloganını gösteren benzersiz bir konsept ile yaratır. Böylece mimarisi, o mekanı kullanan insanlar tarafından bizim tarafımızdan kullanılan bir yapı/mezan haline gelir.

Bağlam, birbirimizle ya da mezanla aramızdaki duygu, fikir, deney ve ilişkilerdir. Deleuze'e göre, “Basit bir kavram yoktur. Her kavramın kendi bileşenleri vardır ve onlar tarafından tanımlanır. Böylece her kavramın bir kodu vardır. Her çoğulluk kavramsal olmasa bile, çoğulculuktur. Bileşeni olmayan bir kavram yoktur: Bir felsefenin başlangıç kavramı olan ilk kavram bile, birçok bileşene sahiptir... her kavram bir başkasına atıfta bulunur” [57].

Çağdaş döneminin toplumsal gerçeklerini yansıtmanın dışında bu gerçeğe yön verme amacını taşıyan çağdaş düşünce yeni ölçütler geliştirme, yeni amaçlar saptama, yeni değerler kazandırma yolunda ilerlemiştir. Bunu yaparken yenilik, şok, montaj, simgesellik, anlamsızlık, evrim, zaman üstü, aykırılık, özerklik, dinamizm ve sınır kavramlarını kullanmaktadır. Bu bağlamda, tez kapsamında çağdaşın kullandığı alt kavramların güncel analizlerinin yapılması ve bu kavramların yakın dönem mimari ürünler üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Böylelikle günümüz mimarlık ortamının nerede olduğu ve aynı zamanda geleceği görme açısından sunacağı verilerle yarının mimarlık alanındaki değişim ve dönüşümlerin neler olacağı hakkında ipuçlarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Hızla değişen neo-kapitalist küreselleşmenin sonuçları olarak, konsept proje aşamasındaki çağdaş mimarlığın insanın hayal gücünün sınırsızlığına kanıt olduğu söylenebilir. Özellikle son 20 yılda mimarının mikro ölçeğinden makro ölçeğe kadar kapsamı değişmiştir. Küreselleşmenin genel varsayımı, tüm dünyadaki farklı kültürlerin renk çeşitlendirmelerinin tümünü hissetmek ve görmektir. Tüm fikirler, tüm yeni teknolojiler geliştirilerek yapılandırılabilir ve bundan daha fazlası, yeni yapı malzemelerine sahip olmak, 21. yüzyılda modernleşme ve küreselleşme nedeniyle bu yeni fikirleri oluşturmak için büyük bir platform sunar.

Bu nedenle mimarlıkta sınırsız bir dönem olduğu söylenebilir. Projelerde ne yerel ne de geleneksel mimariye göre formüle edilmediğinden, mimaride sınırsız olan ilke ve kurallar öncekiyle aynı değildir, mimari projeler en iyisini oluşturmak için konsept arayışına odaklanmıştır. Bu yüzden gelenek ve ihtiyaçların yanına yerleştirilen mimarinin, praksis alanında simülasyonlar oluşturmak için yeni bir müfredatı var.

Yenilik

Gelişen, ilerleyen, değişen ve dönüşümlü günümüz mimarlığında en mühim rekabet aracı olarak önem kazanan yenilik (inovasyon) kavramı için farklı tanımlar ve tarifler yapılmaktadır. Değişim, eski olmayan bazı şeylerin ortaya çıktığını, gelişme ise bu yeniliklerin etkili olduğunu işaret eder. Yenilik, bilimsel araştırmadan üretime, geliştirmeye ve ticarileştirmeye kadar bilinmeyen bir eser veya icad süreci yaratmaktaki bütüm çalışmalardır. Yaratıcılığın toplumsal hayata iletilmesidir [58].

Yeniliğin oluşması için yaratıcılığın olması önemlidir. Bunun için yaratıcılık kavramından özetle bahs etmek gerekmektedir. Yaratıcılık, mevzularının görebileceği, duyabileceği eski olmayan ve tanınmayan bir şey icad ve üretmek olarak tarif edildiği üzere, görebilme ve reaksiyon gösterebilme kabiliyeti olarak da sözedilebilir. Yaratıcılık bilinmeyen, tanınmayan ve alışlagelmemiş düşünceler, alışılmışın haricinde, hayal gücü, orijinallik, coşku vericilik, güncel, basit olmayan veya radikal olarak çeşitli şeyler gibi kelimelerle belirtmektedir [59].

Sanatı hayat felsefesinin içine dahil etmeyi hedefe alan çağdaş devinimlere bakıldığında en önemli değerlendirme ve kullandıkları kavramın yenilik olduğu aşıkar. Yaşam devamlı dönüşüm gösteren bir ebediyettir. Mimarlık da bu ebediyet içerisindeki gelişmesini “yenilik” kavramıyla ortaya koyar.

Çağdaş dönemde yenilik kavramı; tasarımcılar aracılığıyla çeşitli mimari diller ortaya koyarak mekânların yeniden değerlendirip zamanın öngördüğü ihtiyaçları da ortak eden biçimlendirme olarak tarif etmektedir. Böylelikle mekânın tasarlanması prosesinde geçmişin statik ve tipolojik görüşüne zıt olarak tanınmayan, orjinal, çeşitli, devingen ve dinamikliği kapsayan bir tasarım anlayışını göz önünde tutulmaktadır.



Resim 4.17. Hotel Puerta America, Zaha Hadid, Ron Arad, Norman Foster,..., Madrid, İspanya, 2005

Hotel Puerta için 30 çeşitli memleketden, içlerinde Zaha Hadid, Ron Arad, Arata Isozaki, Jean Nouvel, David Chipperfield’ında olduğu 19 mimar ve tasarımcı toplanmış böylece aynı olmayan kültür ve düşüncelerin ortaya koyduğu bir mimariye dönüşmüştür. Yatırımcılar tasarımcılara, yaratıcılıkları ve yaklaşımları hususunda bitmeyen bir özgürlük platformu sunarak bilinmeyen ve çeşitli projeler tasarlanmıştır. Hadid’in odaları etkili, tesirli ve çarpıcı bilimkurgu filmlerinden fırlamış duygusu uyandırmaktadır. Foster tam aksine sessizlik, dinginlik, rahat ve huzura davet eden bir durum sergilemiş, Chipperfield “lükse övgü” olarak bahsedilen mekânlar tasarlamış, gösterişli materyal ve malzemeler seçmiştir. Plazma studio ise dekonstrüktivist geometrileri değerlendirerek klasik otel düşüncesine karşıt bir tasarım düşüncesi benimsenmiştir. Neticede tasarımcılar eski olamayan ve çeşitli mekân tasarımları ile çağımız otel düşüncesinin üstüne geçmişlerdir [60].

Yenilik kavramı, sanat ve mimaride yeni kavramlar, yeni materyaller ve yeni yöntemler gibi dönemin teknolojisine bağımlı olarak meydana çıkan ve çeşitli düşünceleri kazandıran, oluşturmanın bilinmeyen şartlarını belirleyen uygun bir kavram olarak belirmiştir.

Şok

Şok kavramından bahsetmeyi olanaklı kılan düşünce ilk ifadesini Heidegger’in felsefesinde bulmuştur. Sanatı aniden içinde oluşan bir tecrübe olarak gören düşünce önceden verili örneklerin taklidi olarak temsili dışarıda bırakırken, Heidegger’in “olay” terimiyle anlatmak istediği şeyle birleşir. Heidegger, sanat yapıtının kökeni’nde sanat yapıtını bir olay olarak ele almıştır. Burada sanat anidenliğiyle, sarsıcılığıyla etki etmektedir. Sanat eseri bir nesneyi kopyalayamaz, daha evvel verilmemiş bir nesnenin oluşturulması şeklinde tarif edilebilir.

Birdenbirelik olay için temeldir ve modern sanatta bu bir anda gerçekleşen rahatsız edicilik şokla kurulmuştur [61].

Psikolojide de görüldüğü gibi şok kavramı mimari tasarım proses ve ilerlemesinde kullanıcıyı gelenekselin haricinde biçimler, işlevler, metotlar, kavramlar, malzemeler vb. kullanarak hızlı coşku ve heyecan uyandırmak, hayrete ve şaşırmaya itme olarak değerlendirilebilir. Tasarımcı mekânı ilgi çekici, çekimli ve heyecan veren kavramlarla harmanlar ve karşılaştırır; bu da onun tasarımı meydana getirirken duyduğu sübjektif duygularıdır.

Çağımız teknolojisinin önlenilemeyen çabası ve hızı doğrultusunda yaşamımıza giren bilgisayar sayesinde mimar hayalinde düşündüğü hayali ortamları kolayca somutlaştırabilmekte, kullanıcılar üzerinde şok tesiri uyandırarak onları şaşırtan ortam oluşumlarını temin etmektedir. Her ne kadar bu bilinmeyen tasarımlar kullanıcılar üzerinde kısa süreli bir tesir gösterse de mimari eser tasarımı için eski olmayanın keşfedilmesi sürecinde destek olmuştur.



Resim 4.18. Guggenheim Hermitage Müzesi, Zaha Hadid, Vilnius, Litvanya, 2008

Hadid tasarladığı Guggenheim Hermitage Müzesi için “Bu müze, sanat galerilerini, mekânsal bütünlüğü ve hareketi deneyimleyebileceğiniz bir yer olacak”, demektedir. Tasarım, Hadid’in kendine özgün seyyal, hızlı , rahatlık ve hafiflik konseptlerinden meydana gelmektedir. Bina yerçekimine rest çeken, girişindeki oyuklu ve boş tasarımıyla havada asılıymış gibi duran, gizemsel ve uçan eski olmayan ve çeşitli bir şeye benzetilmektedir. Müzenin çevresinde, eserin heykelsiliğini bütünleştiren geniş yeşil ortamlar bulunmakta; eğilmiş, bükük ve eliptik hatların da kullanımıyla birlikte, müzenin ayrıntılı ve ince kısa

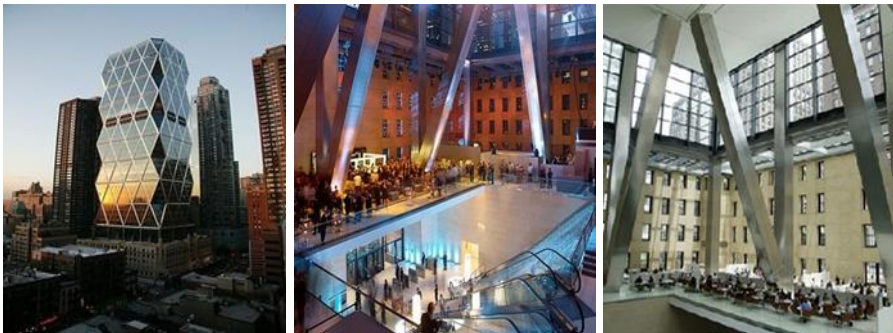
olmayan formu çevresindeki dikey yapılaşmaya karşıt oluştururcasına yatayda uzanmaktadır [62].

Müzenin içi de dışıyla harmoni elde edecek şekilde eğik biçimlerden oluşmaktadır. Hadid'in teknolojinin son imkanlarını değerlendirerek tasarladığı tasarımı, fütüristlik bir mimari dil icat etmeyi elde etmiş ve aynı zamanda mimarın yeni tecrübeler ne kadar meraklı ve düşkün olduğunu bir kere daha isbat etmiştir [62].

Şok kavramı, mimari tasarımda yapının hızlı ve anlık değerlendirme evresidir. Çağdaş sanat devinimleri ilk başta alımlayıcıyı şok etmek ve şaşırtmak istemektedir. Tasarımcı ust sınırlarını kolay olmayan çalışmalarla kullanıcı üstünde şok tesiri bırakarak yapının kavramını devamlı diri tutulmasını elde eder. Bu metot kullanıcı üstünde hızlı bir etki sebep olasa da düşüncenin aktarılmasını bir reaksiyon şoku olarak sunmak, kullanıcının algı ve zekasını güçlendirdiği tesbit etmiştir.

Montaj

Sanat tarihinde montaj ilk kez kübizmle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Kübistler sanat eserlerini ortaya koyarken tek tek unsurlar (hâkim, renk gibi) arasında denge kurmayı hedefleyen bir kompozisyon yaratmak olarak montaj tekniğini kullanmışlardır. Fakat bunun da tersi olanaklıdır. Bu unsurlar birbirlerini tamamlayan özleşen unsurlar olmayabilir de bu da sanatçının amacının aslında bir bütün oluşturmaktan çok farklı bir bakış, statü vermek olduğudur. Sanatçının amacı eserin gerçeklikle olan ilişkisini sağlamak değildir. Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden bir gösterge değil, gerçekliğin ta kendisidir [63].



Resim 4.19. Hearst Kulesi, Foster & Partners, New York, ABD, 2006

Foster + Partners' a ait 46 katlı Hearst Kulesi 1928 yılında Joseph Urban tarafından çok katlı bir binaya dönüştürüleceği öngörülerek tasarlanan 6 katlı binanın üzerinde yükselmektedir. Bina cephelerinin “Kent Meydanı”nın bir parçası olduğunu kabul ederek yola çıkan tasarımcı, büyük iç avlunun, yapının kimliğinin bir parçası ve binaya ulaşma hissinin ifadesi olabileceğini düşünerek eski binanın yalnızca cephesini koruduğundan, “cephecilik” (facadism) ile suçlansa da hedefinin “duyuları tatmin eden ve mekânın ruhunu yansıtan, ışık-gölge ya da renk-doku oyunları ile keyifli bir mekân oluşturmak” olduğunu vurgulamıştır. Ana lobi, şirketin 2000 çalışanının faydalanabileceği restoran ve kamuya açık buluşma alanlarının yerleştirildiği mekânlar Foster’a göre, “her kamusal yapının bir “temel düzeyi” olması gerekliliğinden hareketle ve İtalyan Rönesans mimarisine yaptığı atıfla binanın “asalet katı” (piano nobile) olarak nitelendirilmiştir [64].

Binanın, tasarım felsefesinin özünde, “tarih”e referans veren fakat iç mekân tasarımı ve malzeme kullanımı adımlarında son derece “güncel” özellikler taşıdığı söylenebilir. Mekân tasarlama sürecinde montaj tekniği basit anlamda geçmişte tasarlanmış olan mekânın güncel gereksinimlere cevap vermemesi ile farklı malzemelerin ve parçaların doğru bir biçimde bir araya getirmek yoluyla, hayatı kolaylaştıran, kullanıcıları mutlu edecek ve onlar tarafından keyifle sahipleneceği bir mimari mekân yaratmaktır. Tasarımcı bu tekniği iyi bir dönüştürme veya yeniden işlevlendirme olarak görür. Hiç şüphesiz ki mekânın genel kurgusunu değiştirmek veya mevcut tasarımın tamamlayıcısı olarak devamlılığı sağlamak kendi elindedir.

Çağdaş bakış açısı bizim düşlediğimiz gibi yeni oluşturulacak olan mekânın eskisiyle plan anlayışından tektonik özelliklerine kadar birbiri içinde tutarlı pozitif bir mimari bakış açısını gütmeyiz. Amacı eskinin, geleneksel olanın reddidir. Eklediği yeni işlevi, malzemeyi, dokuyu, kurguyu baskın kılar ve eski ile yeni mekân arasındaki bağı koparır, bambaşka bir bakış açısı kazandırır. Mekâna eklenen parçanın, işlevin, anlayışın bir protez etkisinden çok farklı bir statü kazanmasını sağlar.

Sonuç olarak montaj sanatta ve mimaride, nesne biçimi ve görüntüsünü amaç olmaktan çıkarmaktadır. Buna karşılık, nesneleri ya da fotoğrafları değerlendirerek, nesneleri parçalayarak ortaya çıkarılan öğeleri ilişkisiz olarak birleştirerek, geometrik birimlerin düzeninde, gözü aldatan bir hareketliliği sağlayarak, elektronik makineler ve renkli ışıklar aracılığı ile durmadan değişen görüntüler yansıtarak ya da bünyesinde göstererek, nesnelerin

dokunsal etkilerini düzenleyerek, nesnelerin kendi üç boyutluluğunu resme sokarak ve çöpe atılmış ya da üretilmiş fabrika ürünleri kullanarak, yeni sanat anlayışlarını ortaya atmaktadır [65].

Montaj kavramı, sanat ve mimarlıkta ekleme yapılan eserin yeni işlev, malzeme, doku ve kurguyu baskın kılan bir özellik taşıyarak geçmiş ile şimdinin arasındaki bağı koparan bambaşka bir değer katan çağdaş bir kavram olduğuna ulaşılmıştır.

Simgesellik / Simgecilik

Mimarlıkta simgesellik, kişilerin ilk bakışta dikkatini çekip onları şaşırtmak, görkemi karşısında büyülemek, meraklandırmak, bazen anlamı ve fonksiyonu hakkında ipuçları vermek, daha sonra da akıllarda yer etmek ve insanları fazla düşünmeye zorlamadan, zihinlerde hâlihazırda var olanlarla direk olarak birtakım mesajlar vermektir.

Bu durumda deneyimlenme pek söz konusu olmaz, yalnızca gösterim, işaretler vardır. Özetle, simgesellik bir biçim dilidir, yani görsel olarak bir etki uyandırıp, beyine mesajlar göndermektir [66].

20. yy' in başından itibaren görüntü teknolojilerinin gelişimi ve yaygınlaşmasıyla simgelere duyulan gereksinim artmış, imge somut nesnenin kendisinden daha önemli ve değerli hale gelmeye başlamıştır. DeBord'a göre gösterilen, artık doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı, çeşitli özel araçlar yoluyla görünür kıldığı için, insanın görme duyusunun, bir zamanlar dokunma duyusunun kapladığı o özel yere yükselecektir [67].

Günümüz mimari mekânlarının bu sıra dışı tasarımları onları kentsel logolara dönüştürmekte ve kullanıcılar için daha anlaşılır kılmaktadır. Bu yol tasarımcının amacı olan yeni olanın, farklı olanın, daha önce denenmemiş olanın kullanıcılara simgeler yardımıyla bugüne kadar gelmiş hayat pratiğini değiştirme, bildiği mekân kavramı tanımının yeniden kurgulanması konusunda etkili olmaktadır.



Resim 4.20. Beijing Havalimanı, Norman Foster, Beijing, Çin, 2003-2008

Foster'ın Beijing Havaalanı, Çin'in modernizm anlayışını yansıtan en büyük ve en katıksız proje olarak adlandırılmaktadır. Binanın yan yana konumlandırılmış iki “bumerang”tan oluşan formu, biçimsel olarak birçok kez ejderhayla kıyaslanmıştır. Beijing Havaalanı, “hareket eden” toplumların vizyonunu yansıtmaya açısından, “Yeni Avrupa’ya Giriş Kapısı” anlamını taşıyan, Albert Speer’in 1930’lu yıllarda hava taşımacılığının sembolü olarak tasarladığı Berlin’deki Tempelhof Havaalanı ile ortak özellikler taşımaktadır. Tempelhof gibi Beijing Havaalanı da hava taşımacılığını simgeleyen büyük ve kıvrımlı yapısal bileşenlere sahiptir. Ancak yapının iç mekânı farklı olarak bir takım simgesel sürprizler barındırmaktadır [68].

Foster tasarımında hareketlilik idealini farklı bir düzleme taşımıştır. Terminalin tavanındaki ışıkların yönlendirdiği kullanıcılar, rampaları ve geniş yaya köprülerini kullanarak yerden yükseltilmiş toplanma alanına ve ağırlıklı tüm dolaşım ağına Çin’i ve Çin kültürünü simgeleyen formlar, biçimler ve renkler eşliğinde varmaktadırlar.

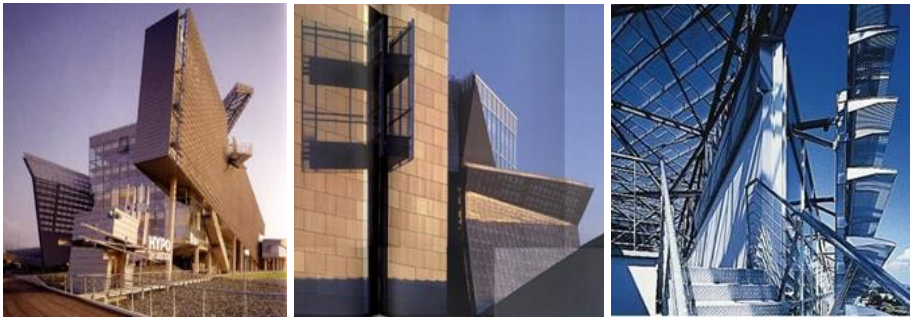
Simgesellik kavramı, sanatta insanı çeken duygusal ifade tarzı olarak ele alınmaktadır ve duygulara seslendiği için eseri somutlaştırmakta ve duygusal algı yoluyla kavranmasını sağlamaktadır. Mimaride de tasarımın somut nesne gösterim ve işaretlerle kullanıcının dikkatini çekmek, meraklandırmak, büyülemek, eserin anlamı ve fonksiyonu hakkında ipuçları vermek görsel olarak etki uyandırıp beyine mesaj göndermek olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş kuramın bir alt kavramı olarak simgesellik eserin kullanıcılar için daha anlaşılır hale gelmesinde etkili olduğu görülmektedir.

Anlamsızlık

Mimarlık, hızla tüketilen bir imge olarak mutlaka kendini temsil edecek bir şey bulmak zorunda kalırken, hızla biçimsel manipölasyonların sahasına dönüşmüştür. Kısacası, mimari biçimle temsil edilen yeni değerleri buluşturmakta gösteren “yıldız” mimarlar, mimarlığı hiç olmadığı kadar eğlenceli, fakat bir o kadar da geçici ve anlamsız bir tasarımsallığa indirgemişlerdir [69].

Günümüzde mimarlar yapıları klasikleşmiş işlevlerden kurtarıp henüz denenmemiş, sınır tanımayan tasarımlar için zemin hazırlama gayreti içerisindeyler. Gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş olan eğlence, endüstri ve teknolojik gelişmişlik onları bu bağlamda oldukça özgür bırakmaktadır. İster cephe, ister iç mekân tasarımında teknolojik ve diğer alanlarda ortaya çıkan değişim ve dönüşümler mekân tasarlama sürecinde zaman, gelenek, ölçek, aidiyet gibi kavramları yeni anlamlara taşımakta, yerlerine günümüzde daha ağır basan imaj ve kimlik gibi kavramlara bıraktığı görülmektedir [70].

Her ne kadar mimarlığın tüketici yanları ön planda görünse de asıl amaç mimarlığın araştırmacı ve yenilikçi yüzünün açığa çıkartılmasıdır. Tasarımcıların geleneksel kavramlara avangard bir çerçevede yaklaşımları, yerleşmiş ve değiştirilemez gibi görünen anlayışlara yeni anlamlar kazandırma sürecinde etkileri hiç şüphesiz günümüz mimarlık ortamı üzerinde belirleyici etkiler bırakmaktadır.



Resim 4.21. Hypo Alpe-Adria Merkezi, Thom Mayne, Klagenfurt, 2002

Thom Mayne, İkonları tasarımlarıyla, sorunları geleneksel fikirleriyle, formları ise fonksiyonlar ve organizasyon şemaları ile çözümlemiştir. Los Angeles’lı mimar 2005’de Pritzker ödülünü kazanana kadar yurt dışında çok tanınmıyordu. Onun mimari çözümleri temiz çözülmüş cevaplara karşın genellikle birçok soru işareti içermektedir. Bu bağlamda

en güzel örnek olarak 2002 yılından önce tasarladığı güney Avusturya'daki Hypo Alpe-Adria Merkezi'dir. Klagenfurt'un çevresindeki bu alışveriş ve ofis kompleksi tuhaf konutlar ve çiftliklerin arasına konumlanmaktadır.

Tehlikeli bir açığa konumlanacak olan bu bina iki araziyi birleştirerek, kırsal bahçe kamusal alanı tonozlu bir çatıya sahip olan ve bu devasa binayı içine alacak şekilde tasarlanmıştır. Müstakil olarak acayip görünen bu bina çevreye duyarlı olmasının yanında, halkın kırsal kesimini kent merkeziyle de bütünleştirmektedir [71].

Anlamsızlık kavramı, sanat geçmişten günümüze kadarki süreçte tıpkı bir dil gibi, belirli bir şeyi anlattığı, belirli bir amaçlılık taşıdığı, gerçeğini temsil ettiği, insan duygularını dile getirdiği gibi özellikleri ona anlam kazandırır da sözcüklerle anlatılamayan, yorumlanmayan bir yanının olduğu aşikârdır. Mimarlıkta her ne kadar sanat gibi insan müdahalesinin ürünü olsa da bu ayırımdan etkilendiği gözler önüne serilmiştir.

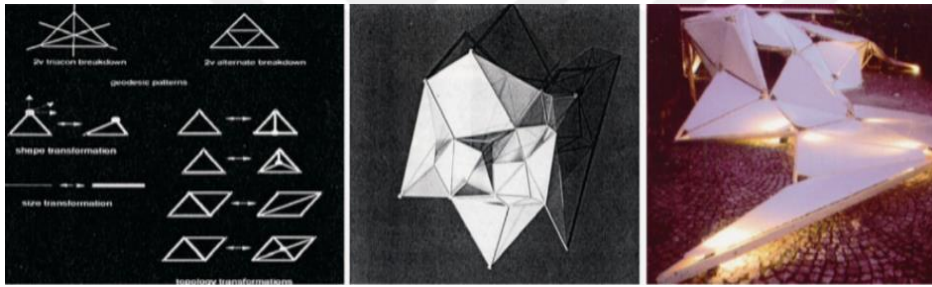
Evrin

Evrin kavramının mimarlıktaki karşılığı; her geçen gün değişen ve gelişen dünya şartlarında meslek pratiğinin ilerlemesinde alışlageldik yaklaşımların yeniden sorgulanıp bu ilerleme sürecinde eklenen yeni gereksinimlerin dâhil edilerek yeni olanı tanımlamaktır. Evrin kavramı genel anlamı ile, aynen mimarlıkta olduğu gibi, sanatın hayat pratiğine katılması ve yeniden örgütlenmesi bağlamında kullanılır.

Teknoloji alanındaki gelişmeler, başta bilgisayar kullanımı ve iletişim araçlarındaki gelişme, insanların yaşama biçimlerini, dolayısıyla da mekân kullanma alışkanlıklarını değiştirmektedir. Hayattaki hızlı dönüşüm, kestirilemeyen gereksinimlerin ani ortaya çıkması, teknolojinin önlenemez hızıyla yeni malzeme ve yapım tekniklerinin kullanımı mekân tasarımında devrim diyebileceğimiz etkiler bırakmaktadır. Mekâna taşınan yeni işlevler, yeni donanım biçimleri, mekâna yeni anlamlar kazandırmakta eskinin mimari üslup ve tasarım yaklaşımları reddedilip geleceğe yönelik kullanıcı gereksinimleri esas alınarak mekânlar tasarlanmaktadır.

Mimarlık hayat gibi sürekli değişim ve dönüşüm içerisindedir. Zaman içinde doğruluğu ve yararlılığı kanıtlanmış birçok kavram mimarlığın pozitif anlamda gelişmesine yardımcı olmuştur.

“Evrimsel gelişime ve kendini organize eden sistemlere dayalı tasarım teknolojileri, biyolojik büyüme ve gelişim, evrim, genetik kodlar gibi olguların tasarıma model alınmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu olguların model alındığı çalışmalarda tasarım ön tahminlere dayalı, doğrusal olarak gelişen, biçimsel kararlarla ilgili bir süreç değildir; belirlenen kurallar ve sınırlandırmalar doğrultusunda kendi kendine gelişen, önceden tahmin edilemez sonuçlar doğuran bir süreçtir. Sonuç ürünler genellikle basit kuralların tekrarından doğan, fraktal geometri benzeri, belirli bir düzen içinde karmaşık bir görüntüye sahip olan, geleneksel temsil teknikleriyle üretimi zor olan biçimlerdir” [72].



Resim 4.22. EIFFORM prototip uygulama Hadid ve Schumacher, 2002

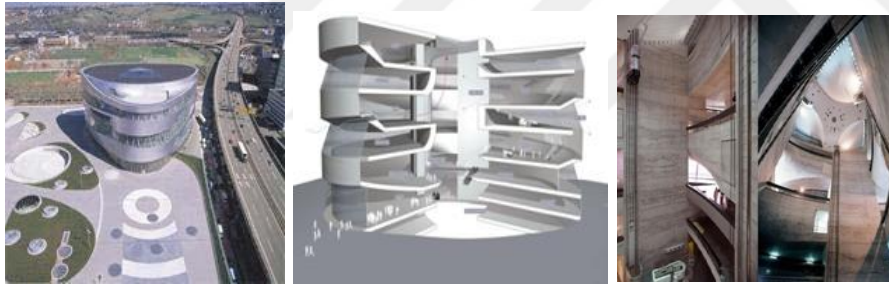
Evrim kavramı, 21. yüzyılın siyasal ve ekonomik alanında yaşanan hızlı ve yoğun tempodaki gelişmeler sanat ve mimarlıkta köklü değişim ve dönüşümlerin yaşanmasını sağlamıştır. Böylelikle geçmişe dair insanlığın tüm değerleri yeniden sorgulanmıştır. Bu sorgulama beraberinde evrim niteliği taşıyan değişimlerin çıkış noktasını oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Zaman üstü gerçeklik

Çağdaş sanat ve mimarlık 21. yy ile ilişkide olmayan, bilinçdışı, gerçeğin üstündeki gerçek, zamandan soyutlanmış nesne gibi çeşitli yorumlardan yararlanmaktadır. Çağdaş mimari çalışmalarında gerek çeşitli prodüksiyon metotlarıyla gerek çeşitli (Öklid dışı geometri) form düşüncesiyle zamandan soyutlanmış, heykelsi tasarımlar kentlerin dünyaca meşhür merkezler haline gelmesini kolaylaştırmıştır.

Le Corbusier'nin bina ile makine arasında kurduğu beraberlik ve benzerlik, modern mimarlığın bir düşünüyü de simgelemiştir. Teknolojiye ve diğer ilerlemelere paralel olarak devamlı yenilenen bir mimarlık günümüz platformunda geleceğin tasarımlarını meydana getirmek arayışındadır. Günümüzdeki çeşitli platformdaki varyasyon, değişim ve transformasyon ve dönüşümler, bunların mimari tasarım platformuna yansması geçmişte kurduğumuz hayallerin büyük ölçüde gerçekleştiğini görüyoruz [73].

Çağdaş dönemin mekânlarını tasarlamak bir mimar için rahat olmasa da, geleneksel düşüncelerden, geçmiş alışkanlıklardan, beğeniden, kabul edilmiş normlardan kurtulup geleceğin mekânlarını ani bir sıçrama yaparcasına tasarlamak, içerisinde yaşadığımız dünyayı yeniden kavramaya çalışmak günümüz öncü tasarımcılarının amacıdır. Aynı zamanda da yeni kavramlar geliştirerek zamanın üstünde bir anlayış ortaya koyma çabası güden tasarımcılar güncelin özeleştirisini yapmak ve geleceğin yaratılması, kavranması yolundaki oluşumların aktörleridir.



Resim 4.23. Mercedes-Benz Müzesi, UN Studio, Stuttgart / Almanya, 2006

Mercedes-Benz fabrikalarının hemen yanında açılan Mercedes Müzesi sadece koleksiyonuyla değil, mimari yapısıyla da düş gücünü zorlayan tarzda bir bina olma niteliğindedir. Dairesel üç parçanın iç içe geçmesinden oluşan yapı genel tasarımıyla ziyaretçisini ilk bakışta şaşkınlık hissi uyandırmaktadır. Mercedes'in, tarihini ve dünyadaki yerini anlatmayı hedefleyen müzenin tasarımını Tobias Wallisser ve UN Studio yapmıştır. Dış cephesi parlak alüminyumla kaplı yapı fütüristik bir özellik sergilemektedir. Mevcut müzecilik anlayışını, alışlageldik tasarım yaklaşımını ve taşıyıcı sistem kabullerini sorgulayan, yapı-bozuma uğratan, yeniden tarifleyen, merakla ön araştırma sürecinden geçmiş deneysel bir bina olma niteliğini göstermektedir. Mimarlar bu projede strüktürel yaratıcılık ve buluşa dayalı yaklaşımlarını sürdürerek, müzede, teknolojiyi zorlayıcı, yaratıcı ve özgün yaklaşımları ile bütünleştirmişlerdir. Alışılmış taşıyıcı sistem yaklaşımlarını uç

noktalara dek sorguladıkları tasarımda, Ben van Berkel ve Caroline Bos, mekân biçimlerini ve işlevsel programları yeniden tanımlayan, yapılarını bozarak, oynayarak, mekân ve olaylar arasında yeni ilişkiler oluşturmayı önermişlerdir [74].

Zaman-üstü gerçeklik kavramı, sanat doğası itibariyle hep bir gerçekliği aşma, başka bir gerçeklik yaratma dürtüsü olarak tanımlanır. Ussal ve us dışı, düşlem ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir bağ kurma etkinliği olarak sanat ve mimarlık gerçeğe gerçeküstü kopukluğu gidermekte ve düşlerimizi gerçekleştirmektedir.

Teknoloji ve bilgisayarlar yardımıyla gerçekleştirilen animasyon teknikleriyle düşlere gerçeklik kazandırdığına ve geleceğin yaratılması sürecinde etkisinin ne denli önemli olduğu kanısına ulaşılmıştır.

Aykırılık

Çağdaş eser kendinden önce geleni sorgular, ancak amacı yeni sanat tipi oluşturmaktır. Bu bağlamda kendinden önce gelen hiçbir kural, gelenek ve gerçekliği tanımaz, sadece hayat pratiğinde devrimci bir evrimselliği yaratmayı başarmak için çalışır. Aynı bağlamda mevcut (kötü) hayat pratiğinden tamamen ayrı olabilen bir sanat, yeni bir hayat pratiğinin örgütlenmesine götürecek başlangıç noktası olabilir. Çağdaş sanat var olan anlamlandırma biçimlerini bozup eseri farklı algılamalara açmakta genel geçer değerlere karşı bir başkaldırı, aykırılık sergilemektedir [75].

Mimari tasarımda aykırılık iki şekilde kullanılır. Birincisi, yeni yapının fonksiyonunun farklı olması dolayısıyla estetik vurguların mevcut durumla zıtlık oluşturmasıdır. İkinci kullanım şekli ise tarihsel süreç içerisinde yapı malzemelerinin ve malzemeleri uygulayacak zanaatkarların artık bulunmaması tasarımcıyı diğer estetik ifadeleri deneme yoluna itebilir [76].

Örnekde de anlaşılaacağı üzere tasarımcılar eserlerini oluştururken karmaşadan, karışıklıklardan ve düzensizliklerden yaralanarak uyumsuz bir uyum yaratma amacını gütmüşlerdir. Böylelikle yapı sıra dışı bir görünüm sergilemekte ve kullanıcı alışlagelmiş geometrik düzenliliğin yanı sıra asimetrik bir geometri ile o ana kadarki mekân anlayışını tekrar sorgulamaktadır. Yüksek teknolojinin kullanıldığı bu yapılar ve iç mekânları eğimler,

uzantılar, zikzaklar, birbiri içerisine geçercesine kullanılan formlar kullanıcılar üzerinde heyecan uyandıran bir hal alır.

Aykırılık diğer bağlamda tasarımcının kabul görmüş değerlere karşı kendi savunduğu ve kurguladığı yeni değerleri ortaya çıkarmasıdır. Geleceğin oluşturulması çerçevesinde aykırı tutumların varlığı ilerlemenin itici gücünü oluşturacaktır.



Resim 4.24. Akron Sanat Müzesi, Coop Himmelb(l)au, Ohio, ABD, 2001-07

Viyanalı mimar Coop Himmelb(l)au tarafından tasarlanan Akron Sanat Müzesi'nin yeni ek binası, cesur mimari ve sanatsal görünüm arasındaki dengeyi kurmanın ne kadar zor olduğunu bir kez daha hatırlatmaktadır. Binanın şelaleyi andıran cam tabakalardan oluşan şeffaf dış cephesi ve lobisi bu şeffaflığı ile iç mekândaki canlılığı da yansıtmaktadır. Coop Himmelb(l)au da bu hikâyeden yola çıkarak doğru yansımaya bulmuştur. Çok zor olan “uygunluğu” denemenin yanında onun kadar zor olan “önemlilik” kavramını da tasarımına yansıtmaktadır. Böylelikle koleksiyon iki parçaya bölünmüştür. 19.yüzyıl ve erken 20.yüzyıl sanatı eski binada, geç 20.yüzyıl çağdaş sanat ve fotoğraf ise güneyde yer alan yeni tek katlı dikdörtgen alüminyum levhalardan oluşan binada sergilenmektedir.

Yapının basınç hissi görsel oyunlarından daha fazla göze çarpmaktadır. Bu, şehrin bir kısmını (sosyal ipuçları, 20.yüzyıl metropolünde tanımlanmış etnik ve yaratıcı uyumsuzluklar) dayatmak için yapılmış kasıtlı bir taktik olarak yorumlanmaktadır. Himmelb(l)au bu projeye Amerika'nın küçük şehirlerinde olan sözde baskıcı geleneklere karşın kentin, entelektüel özgür ve yaratıcı heyecanı olan bir yer olduğunu açıkça vurgulamaktadır [77].

Çağdaş bir bakış açısında “Aykırılık” kavramında sanata toplumsal kabullere karşı çelişki ve karşıtlık söz konusudur. Ancak böylelikle toplumsal yanlışlıklardan kaçılabilmesine ve yeni bir hayat pratiğinin oluşumu sürecinde etkili olabileceğine ulaşılmıştır.

Özerklik

Günümüzde Sanat, yaşam pratiğinden kopmuş olsa da, gerçekliği yorumladığı ya da yalnızca imgelemek yoluyla arta kalan gereksinimleri doyuma kavuşturduğu sürece yine de yaşam pratiğiyle ilişki içersindedir [78].

Günümüzde “sanatın özerkliği” kavramı, yaşam pratiğinden kopan sanatın özel bir insan etkinliği alanı olarak tanımlanması için kullanılmaktadır. Özerklik tasarımcının özgün felsefesini yansıtmaya aşamasında belirli kurallara ve değerlere bağlı kalmadan kendi tasarım anlayışını ortaya koymasidir. Bu tutum her nerede olursa olsun kendisini ve düşüncesini ifade etme özgürlüğü verir. Böylelikle mimarlık bu tür öncü tasarımlarla kurumsallaşma tehdidinden kurtulmaktadır. Mimarlık bu sayede tekdüze olmaktan, benzer türevlerden çok her biri farklı bir anlayışı sergileyen özgün eserler ortaya koymaktadır.



Resim 4.25. Lois & Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid, Cincinnati, ABD, 2003

Lois & Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi şehrin ilk bağımsız yapısı olma özelliğindedir. Çağdaş Sanat Merkezi'nin en heyecan verici yanlarından biri, çeşitli geçici sergiler düzenlemek adına kalıcı hiçbir koleksiyona yer vermemesidir. Sergilenen sanat çalışmalarının ölçek ve ortamındaki öngörülemeslik derecesi, galerilerin konfigürasyonunda ve mekânsal olasılıklar tasarımında bir manifesto işlevi görmektedir.

Köşe arazi olmanın getirdiği dinamizm ve yoğunluk ile yeni Çağdaş Sanat Merkezi'nin lobisi, kendisini var olan kamusal izlerin ve alanların akışkan devamı niteliğiyle şehrin yaya düzleminde konumlanmıştır. Tamamen camla kaplanarak şehre açılan lobi mekânı, yatay ve düşey kompozisyonların tasarlanmasıyla yaya hareketini çeken bir çeşit "kamusal meydan" olarak görülmektedir.

Bu "Kentsel Halı", kamusal bir oda olarak lobiye ve yukarıda yüzen galerileri, kent ile ilişkilendirmiştir. "Kentsel Halı" pek çok sirkülasyon çeşidini mümkün kılan bir alan olarak işlevlenmiştir. Heyecan verici basamaklı rampa, yapı boyunca devam eden düşey sirkülasyonu galerilere doğru çok seçenekli görüş alanları oluşturarak yatay bir yolculuğa dönüştürmekte ve "Kentsel Halı" duvar boyunca yükselmektedir [79].

Özerklik kavramı, sanat ve mimarlığın belirgin belli başlı özellikleri arasında özgünlük ve tek, biricik olma anlamlarında yatar. Çünkü her eser onun yaratıcısına özgüdür ve ondan başkasına bağlanamaz. Tasarımcı getirdiği farklı bakış açısı ve yeniliklerle yaratıcılığını gözler önüne sererek eserin benzer türevleri arasındaki bağı koparttığı ona özerklik kattığı gözler önüne serilmiştir.

Dinamizm

Çağımız mimarlık düşüncelerinde sıkışık bir biçimde meydana gelen "dinamizm" kavramı, "yeni mimarlık" varlığı ve ifadesinin uygulayıcı bilimi kaynak alan en bariz ve belirgin öğelerden biri olarak düşünülebilir. Dinamizm, "komplekslik", "kaotiklik", "heterojenlik" benzer kavramlarla beraber, toplumsal, medeni, ekonomik babından çağımız döneminin esas özyapısallıklarını ortaya koyan önemli ve esas olan kavramlardan biri olarak meydana gelmekte, tasarımda da bilinmeyen kürenin dinamizmini ortaya koyacak tasarımlar ve eserler icat edilmesi savunulmaktadır.

Tabiatın karmaşık ve devimsel/canlı konseptine ait çağdaş bilimsel metot ve kavramlar, çağımız küresinin devimsel ve hareketli strüktürün mevcudiyetine ait iddiaların en hatırı sayılı yardımcısıdır. Aynı şekilde de bilinmeyen ve tanınmayan bir tasarım için mimarlığa özgü esas vasıtalarından biri olarak düşünülmektedir. "Mutasyon", "morfogenez", "soy-sal", "akışkanlık", "süreklilik", "gelişim" gibi hatırı sayılan ve esas olan bir parçası direkt yaşambilim bilgisinden meydana gelen, bir parçası da kavramlara kaynak verilerek istifade

eden kavramlar, önemli ve geniş olarak tasarım formunu oluşturma aşamasını kontrol eden bir düzeyde mimari tasarım dilinin ve varlığını hatırlayan araçlardan biri olarak meydana gelmiştir.



Resim 4.26. Lois & Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid, Cincinnati, ABD, 2003. Galaxy Soho, Zaha Hadid & Patrik Schumacher, China, 2012

Örneğin, “Zaha Hadid” Architects'den “Patrick Schumacher”, Hadid'in çağdaş dönemde ihyışamlı ve büyük çok katlı binaların mimarisi özelinde, tasarıma bilinmeyen bir devimselcilik ve hareketlik dahil etme gayretinde olduğunu ifade ettiği gibi, bunun çoğalan düzeydeki toplumsal ve kentsel komplekse yanıt ve taviz verecek, akışkan ve adapte olabilir kaliteye sahip bilinmeyen bir tasarım ifadesi ve dili meydana getirme telaşı olduğunu ortaya koyar. Schumacher, bu bilinmeyen tasarım ifadesini ilham verici olarak doğal ve doğal olmayan organik düzen ve yöntemleri ifade eder [80].

Ben van Berkel ve Caroline Bos'un mimari tasarım düşüncesinde, tasarım öğeleri olarak “zaman” ve “mekân” ortasındaki beraberliğe ait ve özgün araştırma ve sorgulama mühimdir. Van Berkel ve Bos'a göre, “günümüze değin süregelen durağan ve homojen zaman-mekân kavrayışı bilimsel gelişmeler ışığında değişmiştir. Örneğin, matematik ve fizikçiler mekâna yönelik yeni kavramsallara yönelik çalışmaktadırlar. Bu yeni zaman-mekân kavrayışı, yeni teknikler aracılığı ile mimari pratiklere uygulanabilecektir” [81].

Alicia Imperiale, New Flatness çalışmasında:

“Ben van Berkel ve Caroline Bos'un dinamik mekân anlayışında grubun yeni bilimsel keşiflerin mimarlıktaki etkisi üzerine olan araştırmalarının etkisi olduğunu belirtir. Imperial'a göre bilimsel keşifler, "mekân" kavramının tanımını radikal biçimde değiştirmiştir. Mekân artık, statik özellikleri ile değil, değişebilir, dönüşebilir ve esnek olarak anlaşılmaktadır. Ona göre, UN Studio'nun çalışmaları bu anlayışın ürünleridir” [82].

“Değişebilirlik”, “dönüşebilirlik”, “kendiliğindenlik”, “komplekslik”, “nonlineerlik”, “irrasyonellik”, “katastrofluk” vb. kişilik ile “doğal-yaşayan” aşamalara, devingen yöntemlere, alakalı metot ve kavramlara olan tasarımdaki bu dikkat ve ilişki, çağımızda formal düşüncelerin önemli olduğu bir mimari yaklaşımı ile bağlantılıdır. Bilgideki olaylar kaynak alınarak dekartçı düzen dahilinde bilinmeyen formal sistemler icat etmek hedeflenmektedir. Mimar Alejandro Zaero-Polo'ya göre, “mimarlığın çağdaş dünyanın şartlarına karşılık verebilmesinin "biçimsizlik" ve "belirsizlik" öneren bir estetik program yolu ile mümkün olacağını savlar. Ayrıca, bunun, yüksek modernizm krizine bir çözüm olacağını belirtir” [83].

Zaha Hadid tasarımlarının kuramsal düşüncelerinde yer alan, “akışkanlık”, “kompleksite”, “farklılaşma”, “gariplik”, “tanımsızlık”, “heterojenlik” gibi kavramlar kümesi formal dil meydana getirme düşüncelerini ifade eder. Bu kavramların, hatır sayılır bir derecede organik uzviyetler ve kavramların karmaşık biçimbilim ahenkleri ile farklı formlarda ilişkiler ve bağlantılar kullanılarak istifade edilmesi, bilinmeyen tasarım dili ortaya koyma telaşında ilmî kavramların meşruiyet aleti olduğunun en bariz işaretidir. “Açıkça ifade edildiği şekliyle, pek çok özelliğinin yanısıra sunduğu farklı biçim önerileri ile doğal organizmaların tasarım çalışmalarında biçimsel repertuarlarını genişletmek için bir kaynak olarak görülmektedir” [84].

Daha erken dönem çalışmalarından Lynn, Greg "Architectural Curvilinearity" başlıklı makalesinde:

“mimarlığın kompleks, farklılaşmış, değişik ve heterojen kültürel ve biçimsel bağlamlara yönelik ilgisinden ve topolojik geometri, morfoloji, morfogeneze, katastrof teorisi ve bilgisayar teknolojisinin bu ilginin sonucu olan çalışmaların kaynakları olduğunu belirtir. Lynn, "esneklik", "eğrisellik", "katlanmışlık", "heterojenlik", "katastrofluk", "akışkanlık", "nonlineerlik", "morfolojik dönüşüm", "heterojen deformasyon" gibi çok sayıda kavram ve tanımlamalarla son dönem mimarlıktaki farklı biçimlere yönelik odaklanmayı ortaya koymayı amaçlarken, makalede yoğun olarak, René Thom'un katastrof diyagramına, morfogenetik diyagramlara, embriyolojik süreçlere, doğrusal olmayan sistemlere, tanımsız geometrilere, vb. Değirir” [85].

Tasarımcıların ve mimarların akılcı ve hesaplı formlara seçenek biçimlerinde en mühim ve bariz olan alet “bilgisayar teknolojisi”dir. ayrıca yaşambilimsel aşamalara ait bilgisayar sahasında yararlanan fazla yazılım ve bu sahada icad edilen biçime dayanan ve formal çizenekler, “diyagramatik tasarım”, “parametrik tasarım”, “blob tasarım”, bükme metodu gibi farklı form meydana getirme ya da tasarım aşamasını ele alma yöntemleri olarak çağdaş tasarıma dahil olmuştur.

Sınır

Sınır kavramı modern döneme özgü yeni ifade şekilleri ile karşımıza çıkmaktadır. Modern kent mekânı için, yeni kentsel düzenleme anlayışında sınır, ana etmenlerden birini oluşturmakta, farklılıklar arasındaki ilişkiler, kimi zaman görünür, kimi zaman ise görünmeyen, soyut çizgiler olan sınırlarla düzenlenmektedir. Her ne kadar farklılıkların olduğu yerde sınırların olması doğal görünse de, günümüz metropollerinde bu sınırların keskinleşmesi, sosyal tedirginliklerin artışı da beraberinde getirmektedir. Marcuse da, bu konuyla ilgili, modern kentte karşımıza çıkan, insanları ve aktiviteleri ayırmayı amaçlayan bu sınırların, artık tarafsızlıklarından söz edilemeyeceğini söyler [86].

Sınırlar bu anlamda farklılıkları belirginleştirerek keskinleştirmekte, iç ve dış arasındaki ilişkiyi koparmakta sonucunda da farklılıkların çatıştığı kritik bölgeler olma özelliği göstermekte, sosyal tedirginliklerin getirdiği toplumsal ayrımlaşmalarsa giderek daha da belirginleşmektedir [87].

Simmel, iç ve dış arasındaki ilişkiden böyle bahseder:

“toplulukların ilişkilerinin tümünde sınır kavramının önem kazanmakta olduğunu vurgular. İki farklı oluşumun çıkarlarının aynı noktada belirmesi halinde, birlikte var olabilmelerinin tek yolunun, var oldukları alanları ayıran bir sınırla mümkün olabileceğini ve bu sınırın, farklılıklar arası çatışmaları engelleyenden çok, bu çatışmaları başlatan unsur olma ihtimalinden bahseder” [88].

Tüm bu görüşlerin özetinde , çağımız metropollerinde, popülasyon sahalarını birlikteliklerinden ayrı kılan “sınır”ın, gerçekte kalın olma durumu olmayan soyut birer çizgi ve kentin sosyal dönüşümleriyle birebir ilişkili arakesitler olduğunu, farklılıklar arası

çatışmaların ortaya çıktığı durumlarda ise çeşitli şekillerde ifade edilen sınır öğeleri olarak fizikselleştiklerini söylemek mümkündür [89].



Resim 4.27. Zero Energy Media Wall, Simone Giostra & Partners and ARUP, China, 2008

Sınır kavramı, Mimarlığın duvar/kabuk benzer geneleksen unsurlar da bu çeşitleme ve varyasonda bir daha ve bir geniş alanda efsir etmekte ve bu aşama küresel dünyamızdaki çeşitli örneklerde görünmektedir. “Green Pix Medya Duvarı” ise bizzat kendi enerjisini etrafındaki komponentleri (güneşi) istifade ederek icad edip, kendisini dönüşümlü yöresel şeraitlere uyarlanan bir bina ve bununla birlikte bilim ve ortaya koyduğu geniş ve mühteşem bir medya duvarı namına da kullanıcılara çeşitli bir sistemciliğe girmektedir. Ayrıca sınır/arayüz/kısıt/sınırlayıcı özelliklerinin bütünü ve hepsi bulanıklaşmış bilinmeyen bir tasarım unsurlar gibi kendini ifade etmeye başlamıştır .



5. SONUÇ

Bu çerçevede çalışma sonunda şu çıkarımlar belirlenmiştir. İlk aşamada, çağdaş düşünceyi oluşturan alt kavramların güncel ve aktüel anlamlarının karşılaştırılması ve bu kavramların çağdaş dönemde mimari eserler hakkındaki tesir ve etkileri araştırılmıştır. Böylece bu kavramların çağdaş mimarlık platformunda nerede durduğu ve aynı anda ileriye görme bakış açısından göstereceği bilgilerle yarının mimarlık platformundaki değişim ve dönüşümlerin neler olacağı üzerinden ipuçlarına erişilmeye çalışılmıştır.

Çağdaş hareketlerin esas prensipleri olarak nitelendirilen yenilik, şok, montaj, simgesellik, anlamsızlık, evrim, aykırılık, özerklik, dinamizm ve sınır kavramları çağdaş ürünün oluşmasında başat unsurlar olarak görülmektedir. Çağdaş tasarımcının bu eserleri bire bir ilkelere yansıtacağı gibi eserin alımlayıcı üzerindeki tesirini pekiştirmek adına birkaç kavramı beraber de değerlendirebileceği görülmüştür.

Birden fazla kavramın beraber değerlendirmesinden amaç, alımlayıcı ve yapıt arasında kurulmak istenen ilişkiyi kavramlar sayesinde daha kuvvetlendirmek ve bilinmeyen kavramların teşkil sürecine yardımcı olmaktır. Fakat bu tez kapsamında ele alınan mimari örneklerin irdelenmesinin çağdaş düşünce yaklaşımının ileride mimari tasarımları ne kadar etkileyebileceğini ortaya koymaya çalışmıştır. Böylece değerler bağlamında ileri çalışmalara da bir platform oluşturma ve değerlendirme çabası olarak katkıda bulunmuştur.

Gelecekte mekân tasarımı açısından çağdaş düşüncelere yeni kavramların ilave edilmesi, mevcut olanların ise tekrar yorumlanması gerekmektedir. Bu kavramların kolaylıkla kullanılması ise gelecek adına uyandırdığı tehdit tesiri bağlamında negatif etki taşıdığına da rastlanmıştır.

Ani bir hareketle meydana gelen bu mimari yaklaşımlar mimarlık eleştirmenleri tarafından etki ve tesirini kaybetmiş olarak vurgulansa da süreç hala sürdürülmektedir. Çağdaş düşüncenin esas olarak vurgulanan noktası; yeni tecrübeler için bir giriş noktası olarak yorumladığımızda, materyal ve çeşitlenerek zenginleşen malzemelerin gelişmesi, çeşitli tasarım tekniklerinin keşfedilmesi ve sanal gerçeklik platformundaki ilerleme süreçlerinin mimarlık uygulamalarını daha geniş formatlara taşıyacağı açıktır.

21. yy düşünce dünyasında oluşan, sanat ve mimarlıkta devrim niteliği taşıyan çağdaş yaklaşımlar, geçmişten günümüze kadarki süreçte, gündelik hayat ve mimarlık pratiğine girmiş birçok kavramın yeniden sorgulanmasına ve yapılandırılmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde canlanan yeni fikirler tasarımcıları bilinmeyen ortaya çıkarma, yol gösterme ve topluma en ileri toplumsal eğilimleri bildirme bağlamında etkilemiş; insanoğlunun düş gücünü zorlayan, ütöpik projelerin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Tam bu evrede filizlenen çağdaş düşünce, tasarımcılara, en aykırı temsillerin hayata geçirilmesi ve farklı yaklaşımların oluşturulması adına öncü bir misyon yükler.

Bu bağlamda gerçekleştirilen “ Çağdaş Düşüncede: Sanat ve Mimarlık İlişkisi” üzerinden yürütülen bu çalışmanın mimarlık pratiğinin öncüllük misyonunu yerine getirip getirmediğine, ayrıca tasarımcının gerçekten çağdaş olup olmadığına yönelik ipuçları ortaya koyduğuna ve mimarlığın geleceğini kavramak açısından mimarlık ortamına ışık tutabilecek öneriler sunduğuna inanılmaktadır. Çalışmanın sahip olduğu amaç, kapsam, yöntem ve sonuçlarıyla mimari tasarımlar için kavramsal bakış açısının önemi vurgulanarak günümüz ve geleceğin mimari ürün oluşumlarına şekil vereceği düşünülmektedir.

Çağdaş düşünce ve oluşum sürecinin kavranması, topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdan alan oluşturu ve yapıcı bir düşünme sisteminin kurulması için çabalayan sanatçı, mimar, bilim insanı, düşünür vb. meslek dallarının gelişmesi ve geleceğe yön vermek, toplum sorunlarını çözmek adına yeni fikirlerin oluşumunu tetikleyeceği savlanmaktadır. Günümüz öncü mimarlık ürünlerinin çağdaş düşünce bağlamında incelenmesi çağdaşlığın geldiği noktayı vurgulayarak, gelecek için vaat ettiği pozitif ve negatif etkilerin şimdiden kestirilmesinde yardımcı olacağı düşünülmektedir. Kavramların analizi ve güncel tanımlarının yapılması mimarlık pratiğine yeni yaklaşımların, farklı boyutların, özgün eserlerin oluşumunda etkili olacağına inanılmaktadır.

KAYNAKLAR

1. İzgi, U. (1999). *Mimarlıkta Süreç Kavramlar ilişkiler*. İstanbul: YEM Yayınları, 33-37,85, 180-186, 189, 171, 172, 176, 177, 197-201, 216.
2. Gürer, L. (1990). *Temel Tasarım*. İstanbul: İTÜ Yayınları, 129.
3. Kuban, D. (2002). *Mimarlık Kavramları (Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal sözlüğüne Giriş)*. İstanbul: YEM Yayınları, 10-13, 17,21, 21-27, 58-61, 75-77, 80.
4. Celant, G. (2004). *Architecture&Arts (1900-2004)*. Skira Press Office, Önsöz, 3,202,203,2013,405,406,407,413.
5. Shwarz, H. (1997). *Media Art History: Media Museum*, Prestel Press, Munich.
6. Scott, G. (1956). *The Architecture of Humanism*, Doubleday Press Office, New York, 168.
7. Nalbantoğlu, H.Ü. (2000). *Çizgi Ötesi Modern Üniversite: Sanat: Mimarlık*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 85.
8. İnternet: Hvattum, M. (2010). The Problem of Aesthetics. accessed through.URL: <http://www.architecturenorway.no/questions/identity/hvattum-aesthetics/> Son Erişim Tarihi: 30.03.2018.
9. Williams P. (2003). *Art and Architecture; Contribution and Collaboration*. Watson-Guptill publications, New York.
10. Kaçmaz, G. (1996). *Architecture and Cinema*, Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 13-15.
11. Melhuish C. (2003). *Art and Architecture: the dynamics of collaboration*. Watson-Guptill publications, New York, 25.
12. İnternet: Than K. (2012), National Geographic News. World's Oldest Cave Art Found—Made by Neanderthals? URL: http://news.nationalgeographic.com/news/2012/06/120614_neanderthal-cave-paintings-spain-science-pike/ Son Erişim Tarihi: 17.07.2013.
13. Stokstad, M. (2005). *Art story*, New Jersey: Person Education, 13-15, 37, 38.
14. Tanyeli, U. (2006). Resheymim, *Arredamento Mimarlık*, 2:46, 47, 50-55, 58, 63.
15. Ögel, S. (1997). *Çevresel Sanat*, İstanbul: İTÜ Mühendislik Mimarlık Fakültesi Yayınları, 8-16.
16. Ünügür, S. M. (1989). *Bina Tasarımının Temel İlkeleri*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atelyesi.

17. Ünügür, S. M. (2005). Çağdaş Gereksinimler Bağlamında Sürdürülebilir Turizm ve Kimlik Modeli, *İTÜ Mimarlık Planlama ve Tasarım Dergisi*, 22-27.
18. Kolarevic, B. (2003). *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing*, Spon Press, New York.
19. Terzidis, K. (2003). *Expressive Form: A Conceptual Approach to Computational Design*, Spon Press, London.
20. Mitchell W. J. (2001). *Roll Over Euclid: How Frank Gehry Designs and Builds*, J. Fiona Ragheb (ed.), Frank Gehry, Architect, New York: Guggenheim Museum Publications, 352-63.
21. Moneo, R. (2001). *The Thing Called Architecture*, Cynthia Davidson (Ed.), Anything, New York: Anyone Corporation, 120-3.
22. Terzidis, K. (2003). *Expressive Form: A Conceptual Approach to Computational Design*, Spon Press, London.
23. Bermudez, J. (1997). *Cyber(Inter)Sections: Looking into the Real Impact of The Virtual in the Architectural Profession*, Proceedings of the Symposium on Architectural Design Education: Intersecting Perspectives, Identities and Approaches. Minneapolis, MN: College of Architecture & Landscape Architecture, 57-63.
24. Cross, N. (1999). *Natural Intelligence in Design*, Design Studies, 20, 25-39.
25. Conrads, U. (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 34-40.
26. Kostof, S. (1985), *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York: Oxford University Press, 12-17.
27. Medina, C. (2013). *Çağdaş sanat: İltiz*. Ali Artun & Nursu Özge (Ed.), İstanbul: İletişim yayınları, 7-17
28. Rajchman, J. (2013). *Çağdaş: Yeni bir fikir mi?* Ali Artun & Nursu Özge (Ed.), İstanbul: İletişim yayınları, 7-17.
29. Danto, A. C. (2014). *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi* (Çev: Z. Demisu). İstanbul: Ayrıntı yayınları, 12-20.
30. Uçar, A. (2014). *Çağdaş sanatta kimlik, süreç ve yaratıcılık*. Ankara: Nobel yayınları, 22-24.
31. Beykal, C. (1993). Plastik sanatlarımızın son dönemine kavramsal sanat bağlamında bir bakış, *Üslup mu düşün mü? Hürriyet Gösteri*, 152, 70-74.
32. Belogolovsky, V. (2009). Interview with Peter Eisenman [Değişimlerin öngörülmesi: Peter Eisenman ile röportaj]. *Tatlin*, 5/54/79: 66-71.

33. İnternet: Berger, J. (2012). Çizim, Dans, Sanat ve Müzik - İlişki çizgileri arasındaki ilişkiler (varlık ve yokluk). URL: [Http://seeding-projects.blogspot.ru/2012/08/iannis-xenakis.html](http://seeding-projects.blogspot.ru/2012/08/iannis-xenakis.html) . Son Erişim Tarihi: 30.03.2019.
34. Holl, S. (2007). *Konuşulan mimarlık*, New York: Princeton Architectural Press, 19, 170-183.
35. Spiller, N. (2009). *Şimdi Dijital Mimari*, Londra: Thames ve Hudson, 400.
36. İnternet: Schumacher, P. (2011). Parametriklik: 6 makale, ö. P. Beliy. URL: http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism_Russian%20text.html. Son Erişim Tarihi: 20.01.2019.
37. Mikhail, D. (2014). Çağdaş mimaride sanat bütünleşmesinin ilkeleri, *Privolzhsky Scientific Journal*, 1: 94-98.
38. Holl, S. (1989). *Anchoring*, New York: Princeton Architectural Press, 24-28, 30-32, 39, 43, 52.
39. İkonnikov, A.V. (2006). *Mimarlık ve Kentsel planlamada mekan ve form*. Moskova: KomKniga, 352.
40. Allen, S. (1997). Nesneden Alana. *Mimari Tasarım*, 5-6: 24-31.
41. İnternet: Buchanan, S. (2012). Büyük Düşünce Bölüm 3: İntegral Teorisi. Mimari İnceleme, 29 Şubat. URL: <https://www.architectural-review.com/the-big-rethink/the-big-rethink-integral-theory/8626996>. Son Erişim Tarihi: 20.01.2018.
42. Ruskin, J. (2006). *Lekcii ob iskusstve*, Moscow: B.S.G.Press, 319.
43. Mikhail, D. (2013). *Çağdaş mimaride sanat bütünleşmesi kavramı*. Yüksek Lisans Tezi, Nizhny Novgorod Devlet Mimarlık ve İnşaat Mühendisliği Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 388.
44. Eker, S. (2003). *Çağdaş Türk Dili*, Ankara: Grafiker Yayınları 2. baskı, 22-34.
45. Hans, B. (2009). *Contemporary Art as Global Art: A Cultural Estimate*, Hans Belting ve Andrea Suddenseig (ed.), The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums içinde Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1-27.
46. Stephen, L. (2006). *...izmler, Sanatı Anlamak*, , İstanbul: Yapı Yayınları, 121.
47. Jacques, R. (2012). *Tarihsel olarak “mimesis”, “temsil”, “estetik” biçiminde ilerleyen sanat rejimi sınıflandırması için bkz. Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç ,İstanbul: İletişim yayınları, 55-76.
48. Jacques, R. (2010). *Communism: From Actuality to Inactuality*, Dissensus: On Politics and Aesthetics Londra: Continuum, 13-16.
49. Étienne, B., John, R. (2010). *French Philosophy since 1945: Problems, Concepts, Inventions*, New York: The New Press, 133.

50. Michel, F. (2008). *The Politics of Truth*, New York: Semiotexte, 12-20.
51. Gilles, D., Félix G. (2014). *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 97.
52. Dostoğlu, N. (1995). *Modern sonrası Mimarlık anlayışları*, Ankara: Nobel yayınları, 263.
53. İnternet: Şura, Z. (2018). Doğa İçinde Sanat: Enstalasyon, URL: <http://mozartcultures.com/doga-icinde-sanat-enstalasyon/> , Son Erişim Tarihi: 15.12.2018.
54. Holl, S. (2000). *Steven Holl*, İstanbul: Boyut Yayınları, 25-32.
55. Holl, S. (2001). *Architecture Spoken*, New York: Princeton Architectural Press, 19.
56. Aksu, A. (2016). *Mimarlıkta Kuram, Kılğı Bağlamı*, Gazi üniversitesi, Fen Bilimleri Enistitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Ders Notları.
57. Gilles, D., Félix G. (2014). *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 132-160.
58. Sarıhan, H. (1998). *Rekabette Başarının Yolu Teknoloji Yönetimi*, İstanbul: Desnet Yayınları, 22-26.
59. Aslan, A. (2000). *Örgütte Kişisel Gelişim*. Ankara: Nobel Yayınları, 330.
60. Özer, B. (2018). *Mimarlık-kültür-sanat*, İstanbul: YEM Yayınları, 68.
61. Çelik, S. (2007). Beckett ve Estetik Şok, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2,(4), 43-145.
62. İnternet: Hadid, Z. (2008). Guggenheim Hermitage Müzesi, URL: <http://www.mimdap.org/w/?p=8048> , Son Erişim Tarihi: 25.07.2018.
63. Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 14-23.
64. Uyar, T. (2000). Yeni Dediğimizde, *XXI Mimarlık Kültürü Dergisi*, , 4,(2) 1-9.
65. İnternet: Foster, N. (2007). Hearst Kulesi, URL: http://web.adiyaman.edu.tr/~mbal/metin_yayinlar/postmoderni_tanimlamak_Lyotard_defining_the_postmodern.htm , Son Erişim Tarihi: 3.07.2009.
66. Başkaya, A. (2001). Yalın Bir İşaret Dizgesi, *Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Dergisi*, 16, (2), 63-75.
67. Debord, G. (2004). *Gösteri Toplumu*, İstanbul: Metis Yayınları, 32.
68. İnternet: Foster, N. (2003). Beijing Havalimanı, URL: <http://www.fosterandpartners.com/Projects/1235/Default.aspx> , Son Erişim Tarihi: 11.09.2008.
69. Ergüven, A. (2009). Kent ve Tasarım, *Yapı Dergisi*, 5,(6), 326.

70. Güzer, C. (2001). Dönüştürücü Bir Güç Olarak Teknoloji, *XXI Dergisi*, 2,(4), 11.
71. İnternet: Wales,S. (2007). Dünya'da Gezi Rotamızı Değiştiren ya da Değiştirecek 22 Bina, URL: <http://www.arkitera.com/h21966-dunyada-gezi-rotamizi-degistiren-ya-da-degistirecek-22-bina.html>, Son Erişim Tarihi: 15.02.2019.
72. Rahim, A. (2002). Contemporary Techniques in Architecture, *AD*, 155, 1-93.
73. Güzer, C. (2000). XXI, Future Systems, *Yeni Arayışlar*, 4,(5), 160-163.
74. İnternet: Akpınar, İ. (2006). Stuttgart Mercedes-Benz Müzesi, URL: <http://www.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=10783> , Son Erişim Tarihi: 11.09.2008.
75. İnal, A. (2003). *Ronald Barthers: Bir Avant-Garde Yazarı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 22.
76. Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 14-23.
77. Atagök, T. (2000). Müzelerin Geçmişi, Bugünü ve Gelecei. *Sanat Dünyamız Dergisi*. 80, 83-93.
78. Şevki, A. (2008). Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme, *Hece Dergisi*, 2, 10-15.
79. İnternet: Schumacher, P. (2006). The Sky-scraper Revitalized: Differentiation, Interface, Navigation, URL: <http://www.patrikschumacher.com/skyscrapers.htm>, Son Erişim Tarihi: 15.09.2008.
80. İnternet: Wales,S. (2007). Dünya'da Gezi Rotamızı Değiştiren ya da Değiştirecek 22 Bina, URL: <http://www.arkitera.com/h21966-dunyada-gezi-rotamizi-degistiren-ya-da-degistirecek-22-bina.html> , Son Erişim Tarihi: 15.09.2008.
81. Caroline, B. (1999). *Effects*, Amsterdam: UN Studio & Goose Press, 15-21.
82. Imperiale, Alicia, New Flatness: *Surface Tension in Digital Architecture*, 34.
83. Zaera, A. (1997). *Forget Heisenberg*, New York: Anyone Corporation, 203-204.
84. İnternet: Schumacher, P. (2004). Responsive Environments - From Drawing to Scripting, URL: <http://www.patrikschumacher.com/AADRLDrawingScripting.html> . , Son Erişim Tarihi: 10.09.2018.
85. Lynn, G. (1993). Architectural Curvilinearity: the Folded, the Pliant and the Supple, *Architectural Design Profile*, 102,8-15.
86. Marcuse, P. (1999). *Walls of Fear*, New York: Princeton Architectural Press, 110-114.

87. İnternet: Garip, E. (2003). *Mimari Mekanlarda İçeride Olma Deneyimi: Yön Bulma Ve Oryantasyon*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, URL: <https://polen.itu.edu.tr/bitstream/11527/8466/1/2158.pdf> ,Son Erişim Tarihi: 10.10.2018.
88. Simmel, G. (1997). *The Metropolis and Mental Life*, in *Rethinking Architecture*, Ed. Leach, N., Routledge, London and New York.
89. İnternet: Dedeoğlu, E. (2008). *Çağdaş Metropolde Görünmeyen Sınırlar Ve Kamusal Alanın Yitimi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, URL: [file:///C:/Users/sers/Downloads/8504%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/sers/Downloads/8504%20(1).pdf) , Son Erişim Tarihi: 11.11.2018.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : GHANIAN, Tannaz
Uyruğu : İRAN
Doğum tarihi ve yeri : 18.08.1990, Tahran
Medeni hali : Bekar
Telefon : 05531028340
E-mail : Roxghanian@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi / Mimarlık	Devam ediyor
Lisans	Azad Tabriz Üniversitesi / Mimarlık	2013
Lise	Emam	2009

İş Deneyimi

-

Yabancı Dil

Azerice
Farsça
İngilizce
Türkçe

Yayın

1. Ghanian, T., Aksu, A. (2019, April). *Reflection in Architectural Changes in Contemporary Art*, Proceeding 3th International Symposium on Innovative Approaches in Scientific Studies, (Section: Fine Arts, Design and Architecture), Ankara Turkey.

Hobiler

-



GAZİ GELECEKTİR..