

Prof. Antan Avcı
PROF. ANTAN AVCI

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Prof. E. Balkan
Prof. E. Balkan

Doç. Dr. Kaya Dincer
DOÇ. DR. KAYA DİNÇER

**MODERNİZM SÜRECİNDE, SİYASİ OLUŞUMLARIN
MİMARİ AKIMLARA ETKİLERİ**

Mimar Zeki Berkan TURGUT

**F.B.E Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında
hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Kaya DİNÇER

İSTANBUL, 1997

MODERNİZM SÜRECİNDE SİYASİ OLUŞUMLARIN MİMARİ AKIMLARA ETKİLERİ

İÇİNDEKİLER :

1. MODERN TOPLUM VE MODERNİZM	1-5
2. 19.YY ENDÜSTRİ TOPLUMUNA GEÇİŞ, MALZEME VE TEKNOLOJİDE GELİŞME	6 -19
3. SOVYET MODERNİZMİ	20-21
4. MANİFESTOLAR - AKIMLAR	
4.1 DIŞAVURUMCULUK	22-27
4.2 FÜTÜRİZM	28-31
4.3 KONSTRÜKTİVİZM	32-42
4.4 DE STIJL	43-55
4.5 BAUHAUS	56-62
4.6 FONKSİYONALİZM	63
4.7 PÜRİZM	64-67
4.8 BRÜTALİZM	68-70
5. TOTALİTER MİMARLIK	71-73
5.1 STALİNİST DÖNEM	74-78
5.2 NAZİ MİMARLIĞI	79-82
5.3 MUSSOLİNİ DÖNEMİ	83-86
6. SONUÇLAR	87

ÖZET

19. yüzyıl başından itibaren sanayideki gelişmelerin sebep olduğu yeni kentsel yapı, toplumsal sorunlarda birlikte getirmiştir. Nüfusun hızla arttığı kentler, sağlıksız yaşam koşullarına ve sınıflar arası çatışmalara sebep olmuştur. Karşılaşılan sorunlar, kentsel yapı sebebiyle tek bir sınıf ya da topluluğun sorunu olmaktan çıkmış ve bütün toplumu etkilemiştir. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan eleştiriler ve çözüm önerileri, siyasi kutuplaşmalar ve karşıt ideolojileri belirginleştirmiştir. Bu dönemden itibaren sanat ve mimarlık alanındaki hareketler doğal olarak bu etkiden bağımsız davranamamışlardır. Bu süreç içinde öncü hareketler zaman zaman siyasi oluşumları desteklemişler ve yükseltmişler, zaman zaman uzlaşmışlar, kimi zamanda çatışmaya girmişlerdir. Düzenle gönüllü uzlaşma içinde olan ya da bağımsız davranabilen hareketler söylemleri ne yönde olursa olsun nitelikli ürünler verirken, güdümlü hareketler, özellikle totaliter rejimler altında sözcülüğünü yaptıkları siyasi oluşumun, genellikle ağdalı ve bayağı söylemine paralel ürünler vermişlerdir.

SUMMARY

Starting from the beginning of the 19.th century, the urban structure which has grown related to the industrial development, has brought its social problems beside. The cities in which population were rapidly increasing, caused unhealthy life conditions and quarrels between social classes. Because of the urban structure, the problems people faced were no longer effecting a particular social class, but the whole society. As a result of this, the criticisms and suggestions have cleaned the political polarisations and the contrary ideologies. Beginning from this period, the movements in art and architecture could no longer behave independent from this effect. In the duration the avant-garde movements have sometimes supported and raised sometimes reconciled with, or have been in opposition to the present political formation. While the movements which are in voluntarily reconcile with the establishment or which could behave independently were giving products in good quality the controlled movements especially under the administration of totalitarian regimes were producing parallel work to the mean and bombastic expressions of the political formations, which they are speaking for.

1. MODERN TOPLUM VE MODERNİZM

Henüz 18.yy sonlarında Avrupa 'da etkisi görülmeye başlayan gelişme giderek yerleşmiş toplum düzenini, yaşayış tarzını ve değerlerini sarsmaya başlıyordu. Farklı standartları yüzleştiren kentler bu kutuplaşmanın geriliminde toplumsal sorunların çözümüne yönelik siyasal önerilerin çekişmesine sahne oldular. Maddi ve teknolojik gelişmenin hayatın parçalanmasına, kentlerin giderek canavarlaşmasına, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını koparmasına sebep olması insanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda kuşkulara yol açıyordu. Bunun daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğunun kanıtı olarak görenler de vardı. Teknoloji kendi yaktıklarının üzerinde yükselecek, sanayi bolluk getirecek, bolluk da, insanların birbirine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna varacak ve özellikle işçilerin evrensel bir kardeşliğin üyeleri olarak, teknolojinin nimetlerinden faydalanarak, yeryüzündeki refah düzeyini yükseltmesiyle uluslararasıdaki çekişmelere son verilecekti. Görüşler her ne yönde olursa olsun toplum yönlendirmek ve geleceği yaratmanın önemli araçlarından biri, sanat oldu. Bu hızlı değişim sürecinde klasik geleneğin parçalanmasıyla farklı işlevler yüklenmeye başlayan sanat militarizmden sosyalizme, çeşitli görüşlerin sözcüsü oldu. Bu arada söylemleri ne olursa olsun akımlar bir diğerinden etkilendi.

'İzm ' ler çıktıkları ülkelerin özel durum / koşullarına göre gelişmişlerdir. Bunları; doğdukları ülkelerin dışında (örneğin Fütürizm'i İngiltere'de , De Stijl'i ise İtalya'da) düşünmek zor olur. Sıklıkla fikirler diğer ülkelerin sanatçıları tarafından alınır, genellikle kendi ihtiyaçlarına göre değiştirilir, ve bu bayağı değiştirilmiş halleriyle alındıkları ülkeye geri yollanır. Bu uygulama en belirgin olarak Rusya' da görülür. Fikirler Batı' dan ithal edilmiş, karakteristik Rus usulüyle çevrilmiş, sosyal ve devrimci amaca uydurulmuş ve bir kez daha batıya yayılmış, mevcut sanatsal ortama dahil edilmiştir.(özellikle Almanya'da) Bu Rus yardımı / etkisi olmasaydı hiç şüphesiz Batı Avrupa sanatçı ve tasarımcılarının görüşleri ve fikirleri, etrafımızı çevreleyen formlar farklı olurdu. Örneğin Fransız İzlenimcilerden etkilenen Rus ressamlar (yetenezsiz denebilecek kadar fazlasıyla basit bir teknikle, ilkel ayrıntılarla dolu örnekler / resimler yapıyorlardı. Bu dönemde Rus sanatçılar Batı' daki çağdaşlarıyla birlikte toplumun durumuna ve buna sebep veren

değerlere karşı genel bir memnuniyetsizliği paylaşıyorlardı. Bolşevik İhtilali' nin kendilerine istedikleri gücü vermesine kadar ellerindeki tek silah olan saldırganlığı kullanabildikleri kadar kullandılar. Amaçları; burjuva (kentsoylu) kayıtsızlığının sembolü olarak gördükleri akılcı dünya düzenini yıkmaktı. Bolşevik İhtilali patlak verdiğinde, ilerici hiç bir Rus yoktu ki İhtilalin fikrini benimsemesin. En nefret edilen burjuva sınıf, sanatçıların tutkusunu boğmuş, sosyal amaçlarını yok etmiş, enkazdan yaratılacak yeni bir toplum, yeni bir dünya sosyal amacını da yok etmiştir. Rus sanatının öncüleri aslında kendi bireysel sanat devrimleri ile önceden planladıkları ' sosyal devrim ' de hak iddia ettiler. ' Sanat halka taşınmalıdır, elit ile sınırlı kalmaz ' İtalyan Fütürist'lerce desteklenen geleneksel olmayan sanatın evrenselliği de burada bir farkla görülebilir. Rus sanatçılar kendilerini sosyal işlevi olan yaratıklar olarak görüyorlardı.

Bolşevik İhtilaliyle birlikte ideallerini uygulamaya imkan bulan Rus entellektüelleri, fikirlerini toplumda taban bulmasıyla birlikte, bu fikirlerle çelişen bireysel yapılarını yada toplumcu Bolşevik İhtilaliyle birlikte ideallerini uygulamaya koyma imkanı fikirlerini, sanatçı kişilikleriyle ortaya koyma imkanını kaybetmişlerdir. Bir anlamda siyasi fikirlerinin kendi içinde çelişen yapısıyla yüzleşme imkanı bulmuşlardır. Bu fikirlerin kapitalist tabanlı batı dünyasına ihracı da yine ve ancak entellektüel platformda olabilmıştır. Ancak Rusya' dan farklı olarak kapitalist tabanlı batı ünyasında bireysel sanatçı kimliklerini koruma ve yaşatma imkanı bulmuşlardır. Batı'nın modern toplum profilinin, gelişmiş kapitalist toplumun temel kabulleriyle çizilmesi sadece çelişkileri içermemektedir. Bireyselliğin aksine plüralizm, sekülerizm, bürokrasi merkezîyetçilik, çoğulculuk, rasyonel yaklaşım ve gelişen teknolojiyle uzlaşma modernizmi batı dünyasında besleyen etkenler olmuşlardır. Bütün bunlara rağmen individualizm akımının Rusya' da erimesine, batıdaysa temeline ters düşerek yozlaşmasına sebep olmuştur.

Suzi Gablik (Has Modernism Failed) adlı kitabında İnsanların avant-garde sanat karşısında tutumlarının; anlayamadıkları zaman eserin kendilerini aşağılamak için yapıldığı duygusu olduğunu ve bakteriler gibi uygun koşullarda yetişen sanat ve sanatçılarla çelişkili değerler düzensiz olarak ortaya koyduğunu, sayıdaki artış kalitedeki artışı getirmediğini belirtiyor. Birçok modernizm tarihi stil ve davranış açısından analiz ve inceleme yaptılarsa da, bunlar modern toplumda neden sanatın güvensizlik beslediğini

neden insanları rahatsız etmeye, provoke etmeye yönelik olduğunu vermezler. Sanatın popüler olup, olmaması, modern kültürden ayrı tasavvur edilemez. Son elli yılda sanatın otorite ve kredibilitesindeki erozyon, daha ticari olmak yönünde gelişen, kariyer yönlendirilmeli bir dünyada gelişmiş kapitalist toplumun bize dikte ettiği kesin temel kabullerle ilişkilendirilmelidir.

Modern toplumu oluşturan temel yapının bileşen fikirleri:

SECULARISM--- INDIVIDUALISM---BUREAUCRACY---PLURALISM

(dünyevilik) (bireysellik) (merkeziyetçilik) (çoğulculuk)

Modernizmi savunanlar sanatın herhangi bir amaca hizmet etmesi gerekmediğini kendi gerçeğini kendi yaratması gerektiğini savundular. Soyut sanat sadece yeni bir estetik stil olmaktan öte sanatın varoluşu sebebini değiştiriyordu. Sanatın kendi gerçeğini korumasını tek yolu, saf kalarak sosyal dünyadan uzak durmasıydı. Kasıtlı olarak modernizm 1910 ve 1930 arasında yaratıcı mahiyetini korumak için, kendini sosyal yapısından soyutlamıştır. Yüzyıl başlarında sanatın, 'dehumanisation' sanatçıların kapitalist ve totaliter toplumda duydukları ruhsal rahatsızlıktan kaynaklanmıştır. Kandinsky bunu ; 'Sanat sanat içindir.' İfadesi gerçekten materyalist çağın, erişebileceği en iyi idealdir. Çünkü bu materyalizm ve her şeyin bir işlevi ve pratik kullanımı olması gereği isteğine karşı bilinçsiz bir protestodur şeklinde ortaya koymuştur. Materyalist değerlerin aksine, modern toplumda dinin çöküşünü izleyen ruhsal bozulma sebebiyle, erken modernistler kişiye ve iç dünyasına konsantre olma için dünyadan uzaklaşıp içe dönmüşlerdir. Eğer geçerli anlam artık sosyal dünyada bulunamıyorsa, onun yerine bunu kendi içlerinde arayacaklardır.

Sosyalist Ekspresyonistler kendilerini hala Kandinsky ve Malevich'in kahramanca geleneğinde ruhsal altyapıya ait kabul ediyorlardı. 1944' de Robert Motherwell yazısında 'Modern toplum mal- mülk aşkıyla yönetildiği sürece, sanatçının formalizm'e alternatifi yoktur. Toplumsal değerlerde radikal bir devrim olmadığı sürece yüksek ölçüde formal bir sanatı aramayı sürdürebiliriz. Modern sanatçılar, diğer toplumsal değerleri, katı (kesin) estetikle yer değiştirmek zorunda olmuşlardır, diyordu. En soyut formda bile modernizm bilinçli bir şekilde, sosyal düzene karşı olmuş, kendi özgürlük ve özerkliğini aramıştır.

1960' lar ve 70' lerde geç modernizm, sosyal çerçevede hiçbir tür rol yada anlam taşıdığını kabul etmeyen soyut sanat örnekleri vermeye başladı. Sanat sadece sanatta ve

yaptığı işi yapmadı. Etkisi sınırlı ve küçüktü. Sadece estetik açıdan ‘ iyi ‘ olmak için vardı. Modern çağa gelene kadar sanatın toplumsal bir önemi ve mecburiyeti oldu. Klasik sanatın somut fakat sözleşmeli, modern sanatın özgür fakat soyut olduğu düşüncesi, özerklik ve bireyselliğin sosyalizasyon ve gelenek usullerine ters düştüğü sonucunu verir.

Modernizm ve ‘ sanat , sanat içindir ‘ kavramına en geniş saldırı, sanatın işlevi sadece estetik, bireysel ve dış bağılıkları olmadığı fikrini ruhen kısır ve yoz bulan Marksistlerden gelmiştir. Sanatın sosyal -fonksiyonel yönünün, burjuva sanatçıların sanatı kişisel bir etkinlik olarak görmeleri sebebiyle kurması, kapitalizmin son evrelerinde kültürün yok oluşunu temsil eder. Marksist iddiaya göre gerçek sanat görüşünün arkasında sosyal ve politik gerçeği arar ve bunu görünüşe rağmen yada görünüşten ayrı, soyut bir şekilde sunmaz. Sanatın sosyal bir güç olabilmesi için geniş bir izleyici kitlesi olmalıdır ve hayatın yargısından geçmelidir. Her iki durum -bireyin ifadesi olan sanat ya da sosyal gereklilikleri karşılayan sanat- eşit ölçüde kabul edilebilir görünmektedir fakat gelişen talepleri bu noktada kültürümüzde büyük bir kriz oluşturmaktadır. Çağımızın mantığı bu ikileme karakterize olmuştur.

Bu ikilem içinde yer alan diğer bir soru ‘ modern sanatçının çalışmasına izolasyonu yada kişisel yalnızlığı, onun sosyal anlamdan yoksun bırakır mı? şeklindedir. Harold Rosenberg bu konuya ‘ Birey, toplumun içindedir.’ şeklinde yaklaşır. Bunun yanısıra sanatın en nitelikli örnekleri, radikal Marksist estetiği şemsiyesi altında değil , kapitalizm altında ortaya çıktığı bir gerçektir.

Modernizmin gelişen evrelerinde yaşanan etkileşim sanat ve tasarımın sürecinde yaşadığı ikilemin açıklanmasında öne sürülen bir diğer nokta sanat- bilim ilişkisi ve etkileşimidir. Bu yaklaşıma göre sanatın soyut bir ifade kazanması, dinin çöküşünü izleyen ruhsal bozulma sebebiyle erken modernistlerin kişiye ve iç dünyasına yönelişlerinin yanı sıra, bilimde yaşanan gelişmelere paralel olarak duygusal gerçeklik alanı olan ‘ öz ‘e yönelerek soyut bir düzeye yerleşmesiyle açıklanmaktadır.

İlkeler çoğu zaman fizikteki gelişmelerle, özellikle de atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı, onun da boşlukta hareket eden elektronlar protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu Einstein’ın rölativite (görecelilik) kuramıyla, kitle ve enerji denklemleriyle birlikte sayılıyordu. Bu buluşların ve varsayımların ne

demek olduğunu bilim dünyası dışında pek az insan ayrıntılarıyla bilebilirdi. Bugün artık bilimin pek çoğumuz için erişilmez bir karmaşıklıkta olduğu gerçeğini kabul etmişizdir. Oysa 19.yy'da bilimsel ilerleme, geniş ve klasik bir öğrenim görmüş kimselerin çabalarıyla gerçekleşir, onların buluşları da dergiler, konferanslar ve açıklamalı gösterilerle, kendilerine benzer nitelikte pek çok insan tarafından öğrenilirdi. 1900' lere doğru, bilge bir kişi olan Henry Adams ' ın dediği gibi , bilim düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi inceleyen bir giz olmuştu. Kandinsky Anılar' ında (1913) atomun parçalaması benim için dünyanın parçalanması gibi birşeydi' diyordu. Fransız düşünürü Bergson, dünyayı anlayışımızda aklın çok az yada hiç rol oynamadığını, bilinç belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen geniş ve uluslararası bir çevreye sesini duyurabilmişti. Kitle, uzay ve zaman artık eskiden olduğu gibi mutlak değerler olarak kabul edilemezlerdi. Sanatçı bu duruma birkaç değişik yoldan tepki gösterebilirdi:bu kopukluk ve karmaşıklıkla ilgili imgeler arayabilirdi; insan eliyle yaratılmış bu düzenin modellerini kurabilir ve bunları oldukça değişmiş bu dünyanın yeni toplumsal düzenin gerektirdiği eğretilmeler (metafor) olarak sunabilir ; kendi iç dünyasına dönüp bilinçaltının sürekli ve başkasına aktarılamayan alanlarını araştırabilir; değişmeleri görmezlikten gelerek doğal güzelliğe karşı ilgisini sürdürür ve bunun eskisinden daha gerçek ve daha canlı bir betimlemesini yapabilir ; yada geçmişin rahatlığına bağlanarak, izleyicilerine yeni değerlere karşı zamanla denenmiş değerlerin güvencesini sunabilirdi. Göz boyayıcı bir yenilik perdesi altında yerleşmiş değerleri yansıtan sanat yapıtları, gerçekten köklü değişiklik getiren yapıtlardan daha çabuk hayran ve taklitçi bulurlar.

2. 19.YY ENDÜSTRİ TOPLUMUNA GEÇİŞ, MALZEME VE TEKNOLOJİDE GELİŞME

20.yy modern mimarisinin ortaya çıkışı, temelinde yatan siyasi, ekonomik ve ideolojik faktörlerle ilintilidir. Dolayısıyla bu faktörlerin oluşumunu incelemek için modernizmin iç dinamiğini yaratan toplumsal kutuplaşmaları, bunun sonucu olarak gelişen inşaat teknikleri, yeni malzemelerin kullanımı, hatta mimarlık, mühendislik çalışma alanlarının sorgulanmasına ve yeniden yönlenmesine varan gelişmeleri incelemek gerekir.

Daha 18.yy sonlarında sanayideki gelişme Avrupa kentlerinde yoğun işçi nüfusunun toplu olarak bulunması, bu kentlerde çok farklı standartların biraraya gelmesini sağlamış. Bunun sonucunda yetersiz ücretle ve kötü koşullarda yaşayan işçilerin kurdukları örgütler seslerini yavaş yavaş duyurmaya başlamışlardı.

1791'de Paris'te, İnşaat Emekçileri Kardeşlik Birliği, hayat düzeylerini iyileştirmek ve bir asgari ücrette anlaşmak için işverenleri tartışmaya çağırıyordu. Sonuç alamayan örgüt Paris Belediyesine başvurdu. Belediye başkanı cevaben hazırladığı bildiri işçi birliklerini kınıyor ve liberalizmin teorik ilkelerini resmi olarak tekrarlıyordu. Bildiri şöyleydi ;

Tekeli sürdüren loncaları ortadan kaldırmış olan yasa, loncaların yerini alarak bir başka tarz tekeli kurmağa yönelik birliklere göz yumabilir mi ? Bu birliklere girenler, bunları özendirilen ve kışkırtanlar, hiç şüphe yok ki yasayı çiğneme durumundadırlar; bunlar özgürlük düşmanlarıdır, kamu düzenine karşı bozguncudurlar. (Dolayısıyla da ücretleri yasayla belirleme talebi olumlu karşılanamaz.) Bütün yurttaşlar eşit hak sahibidirler; ama bütün yurttaşlar, yetenek, yatkınlık ve olanak bakımından eşit değildir. Dolayısıyla da bütün herkesin eşit kazanç sağlamak iddiasında olması geçerli değildir. Gündeliklerini tek bir fiyata getirme ve öbür işçileri de aynı fiyatı kabule zorlama amacıyla kurulacak bir işçiler birliği, hiç şüphe yok ki, bizzat işçilerin gerçek çıkarlarına aykırı olacaktır.

Bu çekişme işverenlerin de örgütlenmesiyle Paris ve taşrada yayıldı ve sorun ulusal mecliste gündeme geldi. Burjuvaziyi temsil eden milletvekillerinden Le Chapelier kendi yasa tasrısını sundu ve bu yasa kabul edildi. Buna göre devlet bu çıkarların varlığını tanımamaktadır. Devlette artık sadece her bireyin özel çıkarı ve kanunun genel çıkarı

vardır. Meslek kollarında çalışan yurttaşlar, varolduğunu iddia ettikleri ortak çıkarları için dernekleşme hakkına sahip olamazlardı. Le Chapelier kişisel olarak işçi taleplerini haklı bulsa da devletin bunu destekleyemeyeceğini düşünüyordu. Aynı olay 1800 yılında İngiltere’de meslek derneklerini yasaklayan ‘Combination Act’ in yayınlanmasıyla tekrarlandı. Bu şekilde siyasal iktidarın emek ilişkileri belirginlik kazanmış olsa da bunun çözüm olmadığı kısa sürede görüldü. Devletin liberal çizgisinde görülen değişiklikleri eskisinden karmaşık yeni örgütlenme sistemleri takip etti.

Leonardo Benevolo bu ilişkileri şöyle açıklıyor:

‘ Bu işin ilk ve dolaysız nedenleri hiç şüphe yok ki, sınıf çıkarlarıydı. İktidarı yoksul halk tabakalarının yardımıyla ele geçirmiş olan Fransız burjuvazisi, yeni durumundan sağladığı avantajları çünkü ortaklarıyla paylaşmaya yanaşmıyordu. İngiltere’de ise el emekçileri hala etkin siyasal hayatın dışında tutuluyorlardı. Ama tek neden bu değildi. 1791 ve 1800 yıllarının yasa koruyucuları sadece çıkarlarının dürtüsüyle değil aynı zamanda o an için tek mümkün gözükken bir teorik görüşle de hareket etmekteydiler.

Atılan nutuklarla çözülmesi gerekli problemler arasında apaçık bir dengesizlik bulunmaktaydı, sözün kısası. Güçlülerle dolu ve gerçeğe bir sorun düşüncel terimlerle dile getirilmekte ve en önemli zorluklar soyutlanıp bir çeşit hasıraltı edilerek, gene düşüncel çözümlere ulaştırılmalıydı. Alabildiğine dinamik bir konum, statik terimlerle tartışılıyor; ve akıl yürütmeler, savunulan tezler ölümsüz ve doğal birer kural değeri taşıyormuşçasına, mutlak birer niteliğe büründürülüyordu. Oysa somut güçlükler, bütün herkesin görebileceği kadar ortada ve belirgindi; ve bunlar adeta herkesin kabul ettiği bir uzlaşım sonucunda bile isteğe soyutlanıyordu.

Bu gözlem, birçok başka alan için de geçerlidir. Teori, kendisini harekete geçirmekte katkılı olmuş süreçlerdeki pratik güçlükleri çözmekte güçsüz kalmakta ve tutarlılığını ancak kendi alanını saymaca bir şekilde sınırlamakla koruyabilmektedir.

Mimarlığın kaderi teori ile pratik arasındaki dengeye bağlı bulunduğuna ve inşaat işçilerinin hayat koşulları da, o çağın kültürü henüz bu gerçeği kabul etme düzeyinde olmasa bile, mimarlığın ayrılmaz bir parçasını meydana getiriyordu.

Le Chapelier yasası henüz doğmakta olan sendika örgütlenmesiyle zamandadır. Tıpkı, yeni klasikçi cephelerle tamamen farklı isterler içeren yeni sanayi yapılarının zamandaş oluşları gibi .

Her iki durumda da problem, belirli birtakım teorik modellerle somut gerçeklik arasında varsayılan bir denkdüşüme dayanarak çözülmüş kabul edilmektedir. Aslında, tüm çağdaş kültürün bir yenedengözden geçirilmesi sürecine girilmektedir oysa. Ve çağdaş kültürün gerek ekonomi politik gerekse mimarlık alanındali genel bilgileri söz konusu yeniden gözden geçirme sırasında derinlemesine bir dönüşüme uğrayacaklardır.

Sanayi devriminin yolaçtığı değişimler İngiltere’de daha 18.yy’ın ortalarına doğru belirlemeye başlamakta, az çok bir gecikmeyle öbür Avrupa ülkelerinde de ortaya çıkmaktadır. Nüfus artışı, sanayisel üretim artışı ve üretim sistemlerinin makinalaşması.

Nüfus artışıyla sanayisel gelişme birbirini karmaşık biçimde etkiliyordu. Sanayileşme nüfus artışına neden olarak gösterilebilecek nedenlerden biridir ve üretim ilişkileri üzerinde söz konusu ilişkileri üzerinde söz konusu ilişkileri yeni isteklere uyarlayabilmek için yoğun biçimde etkileyebilme gücüne bağımlı kalır.

Bunu açıklayabilmek için, ekonomik büyümeye elveren çeşitli durum ve koşulların varlığı öne sürüldü: İngiltere’de **enclosures** uygulamasından doğan tarımsal gelir artışı gelirlerdeki eşitsizliğin yaratıp körüklediği muazzam sermaye birikimi; gittikçe artan el emeği arzı, salt bilimsel araştırma düzeyine ve gittikçe yükselen uzmanlaşma derecesine orantılı olarak artan teknik buluşların sayısı; bütün bu buluşların; işçilerin ve sermayelerin bir arada varlığını toparlayıp işletme gücüne sahip sayısız işverenin varlığı (sosyal sınıflar arasındaki akışkanlık doğal yeteneklerin sömürülmesi için olağanüstü elverişli bir durum yaratıyordu); sanayi alanında büyük etkinlik gösteren ama genel gidişe karşı çıkan nonkonformist topluluklara ve çeşitli mezheplere tanınan görecel özgürlük; devletin gerek stratejik ve mali kaygılardan ,gerekse Adam Smith tarafından ortaya atılan liberal ekonomi teorilerinin örneğin Pitt gibi önemli devlet adamları üzerindeki etkisinden dolayı daha az engel çıkarmaya yönelik tavrı .

Bütün bu olgulara tek bir köken bulunmak isteniyorsa, girişim atılımını, her türlü önyargıdan sıyrılmış olarak yeni sonuçlar elde etme arzusunu, hesap ve düşünme sayesinde buna ulaşma konusunda duyulan kesin güveni göz önünde tutmak gerekir.

1776' da Adam Smith, *Inquiry into the nature and the Causes of the Wealth of Nations* ' ı yayınladı. Bu yapıtta düşünür, liberal teoriye bilimsel ve saldırı götürmez bir biçim vermekte ve ekonomi dünyasının da tıpkı doğanın dünyası gibi nesnel ve hiçbir kişiselliği olmayan yasalar tarafından yönetildiğini savunmaktaydı. Bu yasaların belli başlı temeli de, Devletin istekleri değil, kendi kişisel çıkarlarıyla hareket eden bireylerin özgür etkinliği idi.

Thomas Malthus 'un 1798 'de yayınlanan *Essay on the Principle of Population* ' ı da sanayi devrimi öncülerinin pratik tutumlarını belirlemek bakımından hemen hemen eşit bir önem taşır. Malthus ilk kez olarak, ekonomik gelişme problemini nüfus artışı problemine bağlantılı olarak koymakta ve ispatlamaktaydı ki bu iki etkenin dengesini koruyup sürdürebilmenin tek yolu, belirli sayıda insanın yoksulluğudur; zira doğal nüfus artışı, geçim araçlarının artışına oranla daha hızlıdır ve sınırını daha sonraki bir çoğalmayı engelleyen açlıkta bulunur.

Bu fikirler, siyasal iktidarı ellerinde bulunduran zengin sınıfların çıkarlarına son derece uygun düşüyordu. Geleneksel toplum yapıları feodal kökenli siyasal ayrıcalıklar, ekonominin meslek birliklerine ve loncalarına dayalı örgütlenmişliği iş özgürlüğüne konmuş siyasal kısıtlamalar tamamıyla yapay engeller olarak belirlemekteydi. Bunlar yok edilince de tasarlanan doğal düzene erişilebileceğine inanılmaktaydı. Böylece teori, sanayi devriminden doğan dünyanın örgütlenişini önemsememekte, insanlar Fransa'da şiddet yoluyla ve birden, İngiltere'de ise farkına varılmayacak bir evrim sonucunda, toplum hayatının eski formlarını kırıp parçalanmaya yöneltmekteydi. Mimarlık kültürü de aynı eleştirci ve yenilikçi düşünceden etkileniyordu. Bu düşünce Rönesans'tan beri bir entellektüel uyum koşuluna bağlanmış bulunan bir geleneğe karşı durmak zorundaydı. Akılcı anlayış, Antik Çağ ve Rönesans mimarlıklarını irdeleyip, göz önüne serecekti. Böylece söz konusu kurallar için önesürülen evrensellikte zorunlu olarak inkar ediliyor ve bu kuralları altüst edip sözkonusu kurallara dayalı harekete son vererek yeni bir tarihsel perspektif ortaya koyuyordu.

İnşaat teknikleri açısından geleneksel sistemlerin göreceli sürekliliği, yapı sanatının bu dönem boyunca dönüşüme uğramasını ve sayısız problemin ortaya çıkmasını dışlamamaktaydı.

Bellibaşlı değişiklikler üç noktada özetlenebilir.

1. Yapı inşaat tekniklerinin değişmesi;

Taş, tuğla, odun gibi geleneksel malzemeler daha rasyonel bir şekilde işlenmekte ve daha kolay dağıtılmaktadır. Bunlara zamanla dökmedemir, cam ve daha sonraları da çimento gibi yeni malzemeler eklenmiştir. Bilimde ki ilerlemeler, bu malzemelerin daha elverişli bir şekilde kullanılmasına ve dirençlerin ölçümüne olanak sağlamaktadır. Şantiye donanımları gitgide yetkinleşmekte ve inşaat makinalarından yararlanma hızla yaygınlaşmaktadır. Geometri alanındaki gelişmeler, inşaatın bütün plan ve cephelerinin çizim yoluyla kesin bir tasarımını mümkün kılmaktadır. Uzmanlaşmış okulların kuruluşu da, topluma çok sayıda, iyi hazırlanmış profesyonel eleman sağlamaktadır.

2. Yapı niceliklerinin artması;

Daha geniş yollar yapılmakta, kanalların profili büyütülmektedir. Kara ve su ulaşım yollarının sayısı hızla artmaktadır. Nüfus artışı ve iç göçler, o güne dek görülmedik çoklukta konut yapımını zorunlu kılmaktadır. Kamu görevlerinin genişlemesi daha büyük kamu binalarının yapımını zorunlu hale getirirken, emek alanlarının çoğalması ve uzmanlık çeşitlerinin ilerlemesi, yeni ve değişik yapı tiplerinin doğmasına yol açmaktadır. Sanayi ekonomisi, fabrikalar, depolar, antrepolar, limanlar gibi yapılardan oluşan bu yeni inşaat donanımı olmaksızın düşünülemez. Bunun yanısıra bu yapıların, yalnız uzun vadede rantabl tesisatlara ayrılan büyük miktarları dondurmaya sağlayan kısıtlı faiz oranından yararlanabilmek için, nispeten kısa bir sürede inşa edilmesi gereklidir.

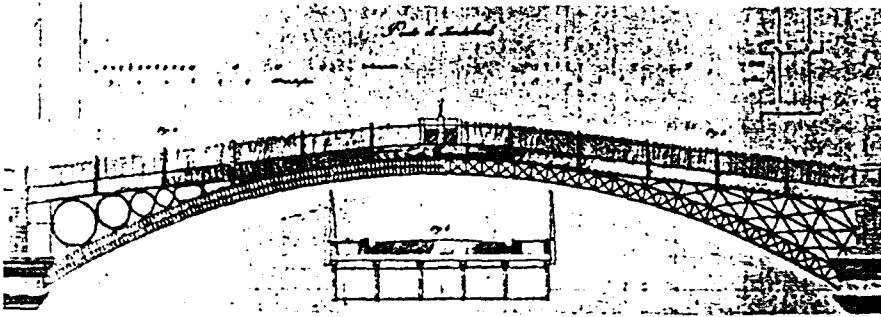
3. Yapı ve donanım gereçlerinin kapitalist ekonomi alanında anlam değişikliğine uğraması;

Yapılar ve donanım gereçleri ölü bir sermayenin avansı karşılığında bir çeşit evladiyelik olarak tasarlanmamaktadır. Daha çok, bütün öteki üretim araçları gibi düzenli bir amortismanı şart koşan yatırımlar olarak gözönüne alınmaktadır. Artık kesinleşmiş işlevsel gereklilikler ve uzun vadeli ekonomik öngörüler yapma alışkanlığı binaların

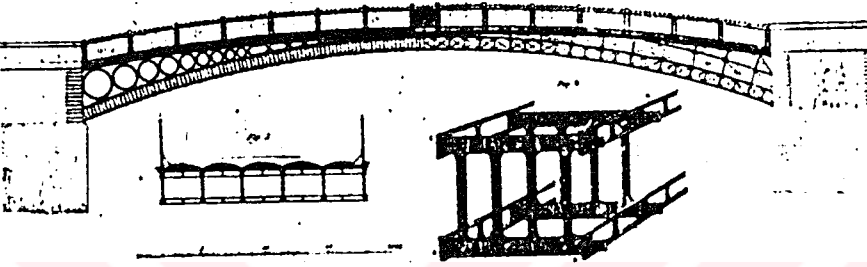
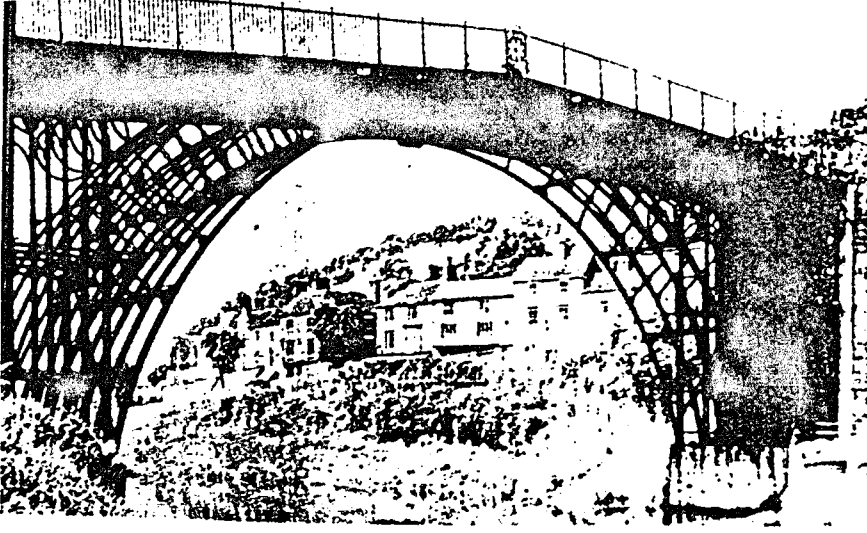
değişmezliğini yok ediyordu. İnşaat süresinin sınırlı olduğu gözönüne alınırsa, arazi, durum ve koşullara göre değişebilen bağımsız bir ekonomik değer kazanmaktaydı ve yapılardaki yeterince sık değişiklikler, bir arazi piyasası doğuruyordu.

Tam bu döneme denk gelen liberal ekonomik teorilerin ve vergi zorunluluklarının baskısı sonucunda Devlet ve öteki kamu kurumları kendilerine ait arazileri elden çıkarmaya başladılar. Kent toprakları böylece özel sektörün eline geçti. Sonunda arsa ticaretinin önünde hiçbir engel kalmamış oldu. Bu olaylar kent oluşumunda önemli etkiler yarattılar.

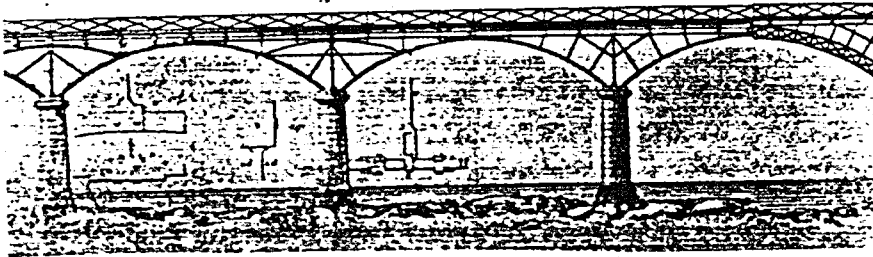
19. yüzyılın ilk yıllarında yol ve kanal yapımı iyice yoğunlaşmıştı. Hükümetler özellikle ticari ve stratejik önem taşıyan yollar yapmakla uğraşırken, kanallar çoğu zaman özel kişiler tarafından ve salt ekonomik amaçlarla gerçekleştirilmekteydi. Su yolları sanayi için zorunlu hammaddelerin ve fabrikadan çıkan malların taşınması için temel bir önem taşıyordu. Yeni yol inşaatları çok sayıda yeni köprü yapımını gerektiriyordu ki bu da çoğu zaman büyük yatırımlar istiyordu. Bütün herşeyden fazla işte buzorunluk, tahta ve yontma taş yapımına dayalı geleneksel metodlarda değişikliğe yol açacak ve başta demir ile dökme demir olmak üzere yeni malzemelerin kullanımını hızlandıracaktır. Yeni bilimsel bilgiler, bu malzemelerin en son olarak sınırlarına dek işlenip kullanabilmesini sağlıyordu. Böylece elde edilen deney birikimi de, doğrudan doğruya bütün diğer inşaat alanlarına aktarılmaktaydı.



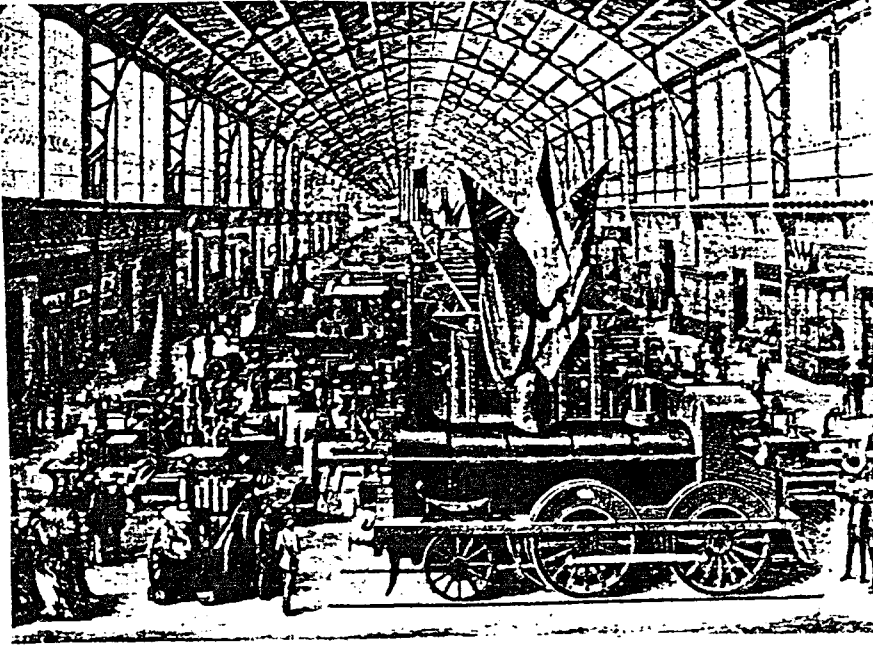
Sunderland'da Wear üzerindeki köprü (R. Burdon, 1796)



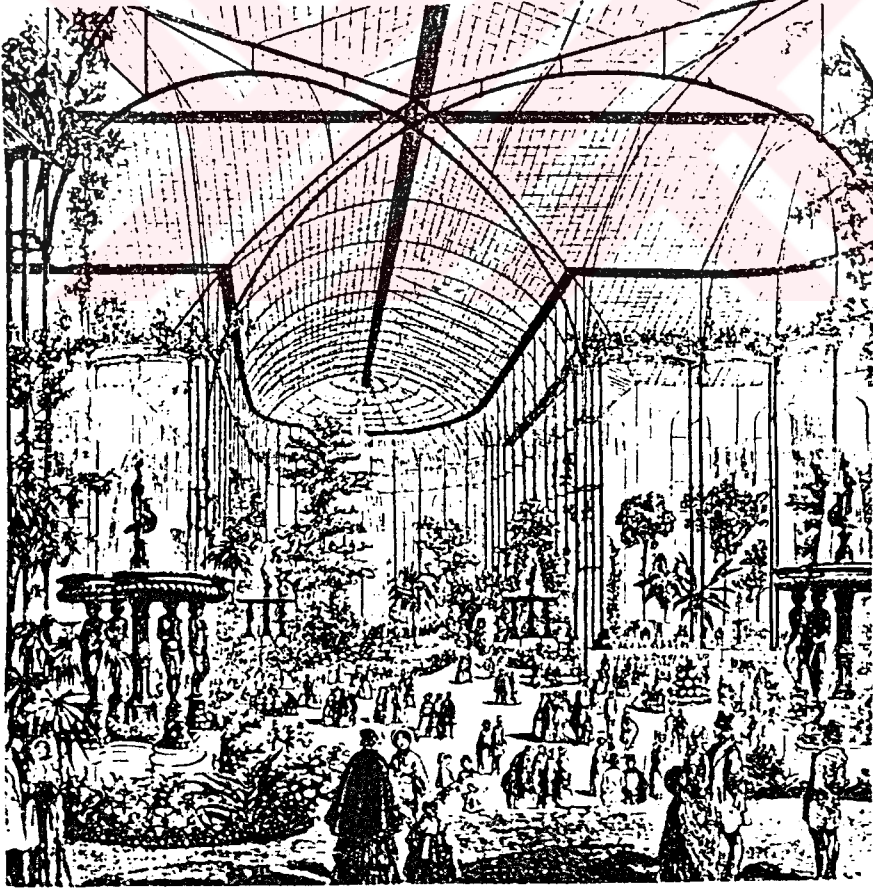
Coalbrookdale köprüsü ve Staines'de Thames üzerindeki köprü (R.Burdon, 1802)



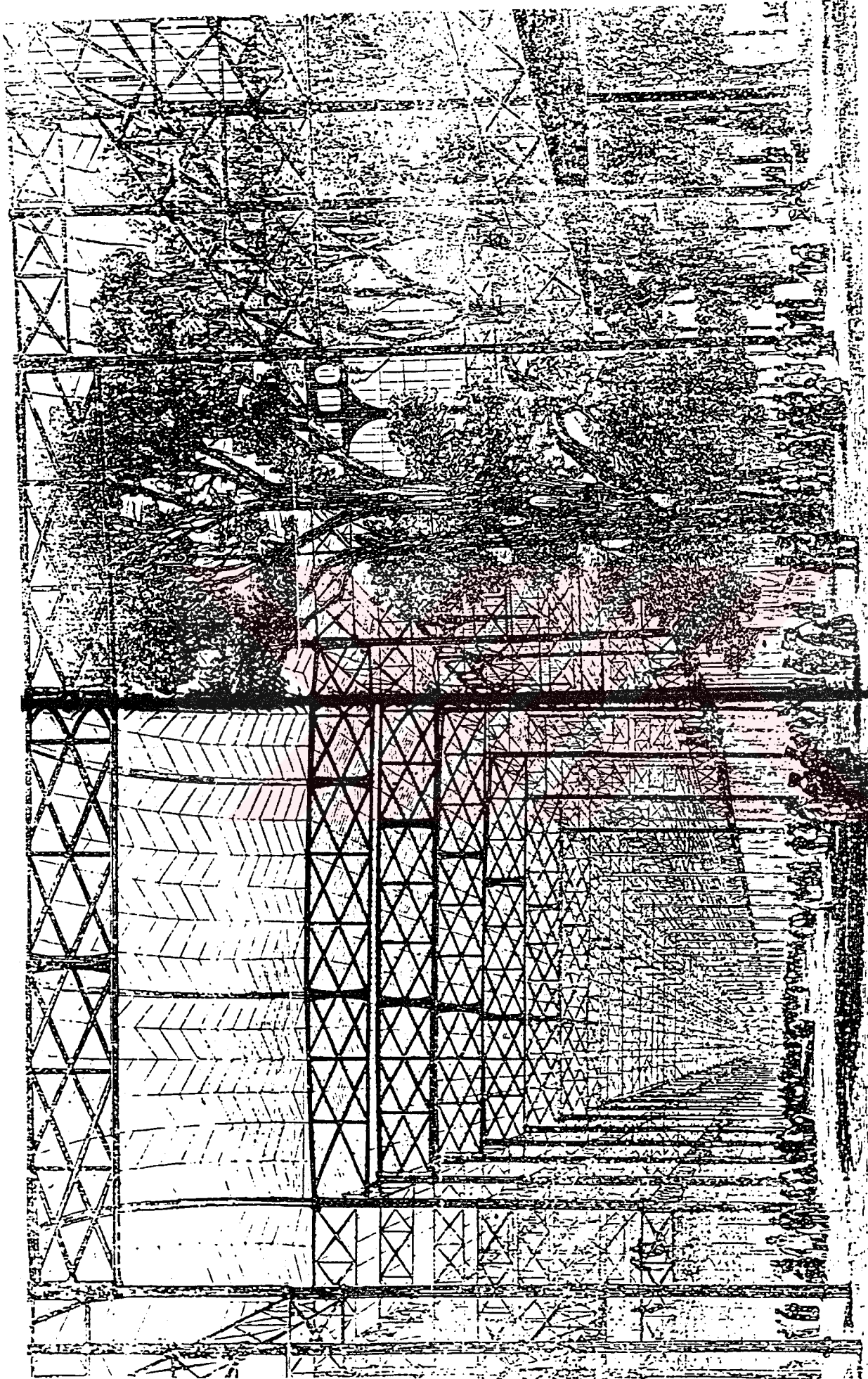
Paris Le pont des Arts (De Cessart ve Dillon, 1803)



Paris 1878 Makinalar Galerisi ve Sergi'den bir görünüş



Paris Champs-Elysees, kış bahçesi



Crystal Palace, Londra

Demir taşkömürüyle işlenmeye başlayınca, yüksek fırınlar da maden bölgelerinde kurulmaya başlandı. Buhar makinasının ortaya çıkıp hidrolik kuvvetin yerini alması, sanayinin yer seçiminde özgür olmasını getirdi. Sanayilerin belli yerlerde toplanması, hızla gelişen yeni kentlerin doğuşuna sebep oldu yada zaten var olan kentlerin kıyasına yerleşen sanayi alanları bu kentlerde büyük nüfus artışlarına sebep olmaktadır. Bu değişim İngiltere de 1832 'de meclisede yansyordu. Meclisteki sandalyelerin çoğu sanayi kentlerine ayrılıyor, buna ek olarak siyasal hakları taşınmaz malların mülkiyetine bağlayan eski hüküm de ortadan kaldırılıyordu. Ülkenin siyasal temsil oranının, ekonomik ve sosyal gerçekliğiyle uyum içine sokulması, işçi kesimine çalışma şartlarının iyileştirilmesi ve asgari ücret garantisi gibi sosyal haklar sağlıyordu. Belediyelerin de seçim yoluyla iş başına gelmesi planlama konularındaki bütün kamu girişimlerini denetleyen demokratik otorite yaratıyordu.

Reformcular, yeni insiyatifleri engelleyen 'ancien regime' örgütünü ve eski bağları yok ederken, yeni gelişimin doğurduğu örgütlenme problemlerini çözmek ve sanayi toplumuna uyarlanmış kurallar sistemini yavaş yavaş yerleştirip kabul ettirmek zorundaydılar. Bu sistem giderek serbest teşebbüsü eski sistemde olduğundan çok daha enerjik ve çok daha ayrıntılı bir şekilde kısıtlayacaktı.

H.M. Croome bu yeni dengeyi, (yada ikilemi) şöyle açıklıyor (The Economy of Britian - A History 1938)

' Kapitalist tekniğin büyüüp gelişmesi arttıkça ekonomik ilişkiler de bir o kadar karmaşık hale gelmektedir; halkın kentlerde toplanması arttıkça bazılarının refahı hiçbir zaman yüzlerini görüp tanımayacakları başka bazılarının refahına bağlanmakta ve bütün herkesin önceden saptanmış bir örneği izlemesi de gene bir o kadar zorunlu olmaktadır. Örneğin bir kentlinin sağlık sorunu, artık sadece kendi sorunu olmaktan çıkmış bulunmaktadır; zira onun tutulacağı bir hastalık, komşuları için, kırde ayrı ve uzak bir evde yaşayan bir kimsenin tutulduğu hastalığa çok daha büyük tehlike meydana getirmektedir. Eğitimin payı gittikçe daha büyük önem kazanmakta, sosyal sorumluluğun payı ve buna paralel olarak ' hepimiz tek bir bünyenin üyeleriyiz...' duygusunun payıda bir oranda artmaktadır. Böylece, kapitalizmin gelişim evrelerini izlerken aykırı, yanlı ve

tuhaf bir durumla karşı karşıya kalıyoruz. Bireycilik ideali eski dayanışmayı yıkmakta ve kapitalizmin gelişmesine olanak sağlamaktadır; buna karşılık kapitalizm de, insanlar arasındaki bağımlılığı arttırarak, aynı dayanışmanın yeniden dönüp yerleşmesine yol açmaktadır.

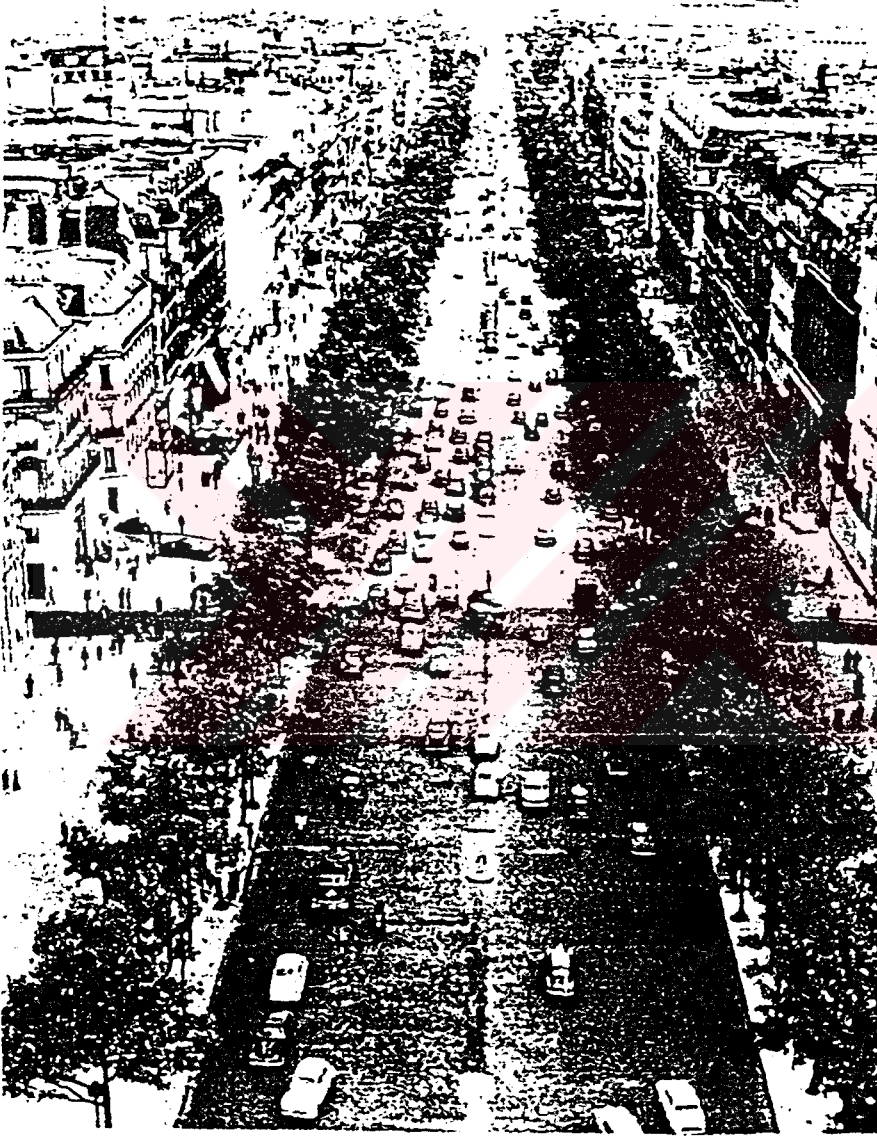
Genelinde 1830 - 1848 yılları arasında yapılan reformları hazırlayan liberal düşünce olmuştur. Devlet müdahalesi belirli alanlarda zorunlu görülmekte fakat bu ücadelenin, Devletin ve yerel idarelerin işlevlerinin temel yapısını ve önemini ekonomik ve sosyal hayata oranla köklü değişikliklere uğratmadan yapılması istenmekteydi. Kamusal planlama fikrinin eksikliği, kamu sektörün uzmanca girişimlerini destekleyecek anlayışın olmaması sebebiyle gerçek anlamda bir kentçilik politikası gelişmemiştir. Reformcular, mevcut bürokratik yolları kullanarak belli problemlere çözüm getirmeye çalışmakta, yada sosyalist kuramcılar gibi, kenti ve bu kenti üreten liberal toplumu temelden eleştirmekte ve o anda varolan kentlerin uzağında kurulması planlanan başka bazı sosyal mekan modelleri önermekteydiler.

1948 devrimi her iki görüşüde kesintiye uğrattı. Bunun sonucunda Avrupa' nın bellibaşlı ülkelerinde yeni tipte bir tutucu sağ iktidara geliyordu. Halk tarafından destek gören bu yeni hareket, ekonomik ve sosyal hayatın bir çok kesiminde Devletin direkt denetimini öngörüyordu. Son yirmi yılın reformları kısmen korundu kısmende karşı devrimci reformlar yapıldı.

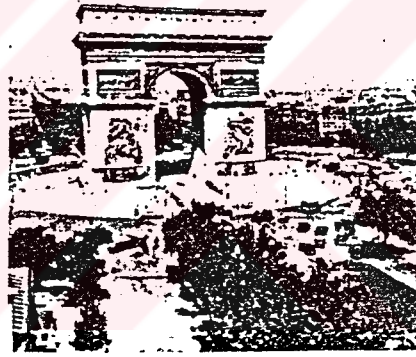
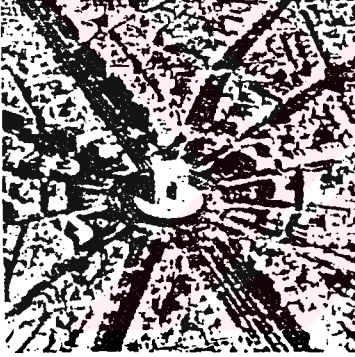
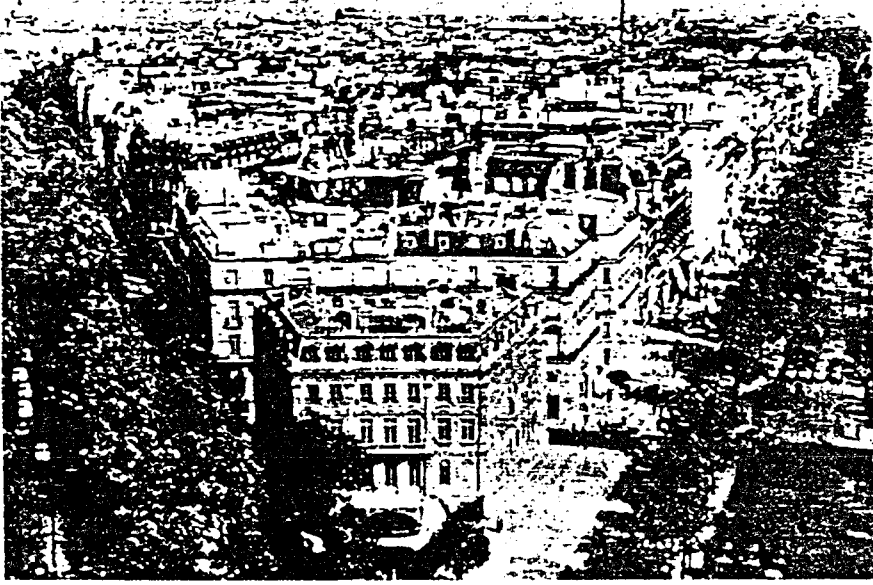
Kentçilik bu yeni reformlar çerçevesinde özellikle Fransa' da önemli rol oynadı ve en etkili iktidar araçlarından biri oldu. Napoleon III tarafından Paris' te başlatılan büyük çalışmayı Seine valiliği yapan Haussmann üstlendi.

Eski Paris'in ortaçağ' dan kalma çekirdeği dörtbir yönden yontulup parçalanmış, özelliklede bütün ayaklanmalara yuvalık etmiş olan Doğuda ki tehlikeli semtler başta olmak üzere birçok eski mahalle ortadan silinmişti. Eski kentin bünyesi yeni bir geniş ve düz caddeler ağıyla örülüyordu. Bu caddeler, kent hayatının belli başlı merkezleri ile demiryolu istasyonları arsında tutarlı bir ulaşım sistemi oluşturuyordu. Bu sayede hem trafik hem de geçişler, demiryolları ve şoselere paralel yollar düzelmekteydi. Önemli anıtlar yıkılmıyor fakat bunlar tek tek bırakılıp yalnızlaştırılıyor ve yeni kentsel

perspektiflerin açılış noktaları olarak kullanılıyordu. Evlerin yüksekliği ve sokakların genişliği arasında yeni oranlar belirlenmişti.



Paris, Champs-Elysees caddesinin Zafer Takı'ndan görünüşü



Paris, Etoile Bölgesi

Okullar, hastaneler, hapishaneler, idare büroları, kitaplıklar, kolejler, çarşılar gibi değişikliklere uğrayan semtlerdeki kamu yapılarını valilik askeri yapılar ve köprüleri devlet üstlenmişti.

Yoksul sınıflar için konut problemi ile dağıtım ve sağlık konusundaki asgari ihtiyaçların, yararlanacakların ekonomik imkanlarından bağımsız bir şekilde sağlanabilmesi için ortaya çıkan devlet müdahalesi zorunluluğu, yetersiz bir oranda da

olsa siyasal ve idari uygulamada boy gösterdi. Bu uygulama spekülasyonun egemen olduğu işçi konutlarını hissedebilir şekilde düzeltmedi. Bununla birlikte imparatorluk iktidarı bu spekülasyonu aynı zamanda destekliyordu. Bunlara ek olarak parklar, alt yapı tesisleri ve kentin yönetim örgütüne el atıldı.

Hausmann'ın çalışmaları yeni - tutucu şehircilik olarak adlandırılan akımın ilk prototipini oluşturur ve özellikle 1870' ten sonra bu akım bütün Avrupa kentlerinde endine uygulama alanı bulmuştur.

Bunların yanısıra Hausmann'ın Paris 'te gerçekleştirdikleri eski küçük fakat sorunlu kenti özleyenler tarafından şiddetle eleştirildi.

Sanayi tarihçileri maddesel ilerlemeyi coşkuyla karşılarken ekonomi ve politika ilginlerinin genellikle kötümser oldukları göze çarpıyordu.

Carlye, sanayi devriminin yol açtığı kötülükleri saptamakla başlıyordu işe, ama ona göre bu kötülükler, yıkılması gereken bir kurumun yada yok edilmesi gereken bir gücün doğurduğu şeyler değildi. Dolayısıyla düşünür, pratik çareler önermemekte ve ideolojisini tarih ötesine yerleştirerek koruma yoluna gidiyordu. Bir Katolik olan Le Play, bütün bu kötülükleri Smith'çi liberalizmin dizginsiz bir şekilde uygulanışının neden olduğuna inanmakta, liberal Cobden ise kötülüklerin, tam tersine liberalizmin eksik bir şekilde uygulanmasından doğduğunu öne sürmekteydi. Sosyalist Engels, ortadan kaldırılması gereken engelin, bir sınıfın bir başka sınıf tarafından kapitalist sömürsü olduğu düşüncesindeydi.

Böylece 20. Yüzyıl modern mimarisine damgasını vuracak ideolojik kutuplaşmalar 19. Yüzyılda belirginleşiyor ve sanayi devrimi gelişimini bu çerçevede 20.yüzyıla taşıyordu.

3. SOVYET MODERNİZMİ

19. yy'da sanayi durumunun yarattığı hızlı gelişme ve değişim sürecinde ortaya çıkan sorunlar ve çözüm önerilerinin belirlediği siyasal kutuplaşmalar, kendi içinde yaklaşımlarının temelini değiştirmeyecek bazı farklılıklar gösterebilir, yüzyıl sonuna doğru oldukça belirginleşmekteydiler. Bu şartlar altında batı dünyası sanayi devrimi ve gelişim sürecini ana hatlarıyla kapitalist bir anlayış içinde gerçekleştiriyordu. Robert Owen, Charles Fourier ve Etienne Cabet gibi sosyalist tezin savunucularının, sınırlı kapsam ve büyüklükteki ideal kent modeli denemeleri başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Marx ve Engels, 1848'de yayımladıkları Manifesto'da bu ütopyacı sosyalistleri eleştiriyor ve şöyle diyorlardı (Manifeste du Parti Communiste):

“Ne varki sınıf mücadelesinin ilksel biçimi ve kendi sosyal durumları, onları kendilerinin her türlü sınıfsal antagonizmanın çok üstünde olduklarına inandırmıştır. Maddesel hayat koşullarını, en ayrıcalıklı olanlar da dahil toplumun bütün üyeleri için düzeltmek amacındadırlar. Dolayısıyla da hiçbir ayırım gözetmeksizin bütün topluma çağrıda bulunurlar durmadan. Hatta özellikle de egemen sınıfa... Zira onlara göre, önerdikleri sistemin akla gelebilecek en iyi toplum için tasarlanmış planların en iyisi olduğunu kabul etmek, sistemin ne olduğunu anlar anlamaz kaçınılmaz bir iştir.”

Bu görüşe göre denemelerin başarısızlığına, egemen sınıfın çıkarları sebep oluyorlardı ve ortamdan kaldırılması gereken engel, bir sınıfın diğer bir sınıf tarafından kapitalist sömürsüydü.

Bu fikirleri uygulamaya koymak için beklenen imkan, Rusya'da 1917 Bolşevik ihtilaliyle yakalanıyordu. Buna paralel olarak ihtilal, 1932'ye kadar sürecek olan, sanat ve mimarlık alanında nitelikli eserleri doğuracak bir atılım çağını başlatıyordu. Oluşumunda, siyaset ve sanat alanında ortak paydalarda buluşan bir hareket yaratıcıları açısından tek odaklı değildi.

Uğur Tanyeli bir makalesinde (Arredamento Kasım 1995) bu oluşumu şöyle açıklıyor: “Ancak, klasik bakış açısıyla yaklaşıp sanatsal olanın, toplumsal ve siyasal izlediği anlamında alınmamalıdır bu. Konuya bizim sorunumuz bağlamında bakıldığında, Rusya'da Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarında birbirinden özerk, ama aynı anda belirlenen iki ayrı

devrimde yüzyüze olunduğu ortaya çıkıyor: Aydınların ve halinden şikayetçi olan kitlelerin devrimleri. Başka bir anlatımla, Sovyet Devrimi Fransız devriminin aksine aydınların başı çektiği bir kitle eylemi değil, Rusya’da, bir yandan en az bir yüzyıldır sağlam bir muhalefet geleneği geliştirmiş gerçek ve köklü bir intelligentsia, öte tarafta da uzun süredir hoşnutsuz olan ve savaşın daha da hoşnutsuz kıldığı kitleler vardı. 1917’de olup biten şeyse bu iki hoşnutsuzluğun birlikte doruklaşmasıydı.”

Bu uzlaşmanın ardından Çarlık döneminin sonlarında Batı’da gelişmelerle ilintili şekilde oluşan fakat henüz bir varlık gösteremeyen Modernist eylem ivme kazanıyor ve 1920’lerde gerçek bir patlama gösteriyordu.

Malevich’in önderliğinde Supnematizm hareket, “yeni resimsel gerçeklik”ten söz ediyordu. Kandinsky “Sanatta Zihinsellik Üstüne” adlı kitabında resmi kuram öğelerin bağıntılar düzeniyle tanımladığı resimsel yapıyı gündeme getirmişti. Malevich ve Tarabukin resmin varoluş özelliklerini ve bağıntılarını sorguladılar. Lisitsky’nin Proun’ları ve Tatlin’in rölyefleri neredeyse tüm yüzyılın programını tanımlıyordu. Rus modernistlerinin bu dönemde yaptıkları tüm 20. yüzyıl modernizminin bir önsözü olarak kabul edilebilir.

Bulunduğu düzeni eleştirme geleneğine sahip Rus aydınlarının partiyle ittifakları, partinin yeni bir düzen oluşturmasına kadar sürdü. 23 Nisan 1932’de çıkarılan bir parti kararnamesiyle merkezi biçimde örgütleniş resmi meslek kuruluşları dışındaki tüm dernek ve gruplaşmaları yasaklayarak yenilikçi Sovyet sanatının önünü tıkadı. Böylece Sovyet modernizmi yok edilip, bilinen totaliter rejim söylemleri ve güdümlü sanatı geçerli kılıyordu. Sovyet sanatının bir evreleri “Manifestolar-Akımlar” bölümünde ele alınacaktır.

4.1 DIŞAVURUMCULUK

Ekspresyonalizm, varolma sebeplerinde siyasi oluşumların etkilerinden daha çok sanatın kendini ifade açısından düşünsel ve felsefi bir boyut kazanması, bununla birlikte kendine yeni işlevler bulması, dolayısıyla siyasi oluşumlar için cazip bir araç yada hasım haline gelmesi sürecinde dönüm noktası olması sebebiyle önemlidir.

Norbet Lynton dönemin evrimle ilgili düşünsel yapısını şöyle açıklar:

Ondokuzuncu yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış bu yolda çaba harcamıştı. İnsanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda daha başlangıçta kuşku duyanlar vardı. Batı dünyası ilerledikçe, hayatın giderek parçalandığı, kentlerin canavarca bir üstünlük ve baskı gösterisine dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşkularda artmaya başladı. Bunu daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğun kanıtı olarak görenlerde vardı. Teknoloji kendi yıktıklarının üzerinde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek, bolluk da, insanların birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna varacaktı.

Özellikle işçilerin evrensel bir kardeşliğin üyeleri olarak, teknolojinin nimetleriyle yeryüzünü gülyüzlü bir yaşama alanına dönüştürmeleriyle uluslar arasındaki çekişmeye bir son verilecekti. Asıl yön değişikliği daha onsekizinci yüzyılda gerçekleşmişti. Bu değişikliği E.H Gombrich 'Sanatın Öyküsü' nün 'Parçalanmış Gelenek' bölümünde özetlemişti. Klasik geleneğin yetkinliğe giden bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu olarak geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Bunu bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız devrimi ile Sanayi devrimini içeren; öte yandan Rousseau' nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven' in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth' ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine, yüceltilmiş bir dili

reddetmesini , Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış etken yada dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi.

Romantizmin ortaya çıkışına kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde uygarlığın beşiği olarak tanımlanan Akdeniz' den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Yiten , sanatın kendisi değil önemi idi . Sanat vazgeçilmez olmaktan çıkmış, birçok seçenektan biri haline gelmişti. İzlenecek geleneklerin birdenbire çoğalması kullanılacak dillerin değişik derecelerde de olsa önem kazanması mimarlıkta ve süsleme sanatlarında açıkça ortaya çıkıyordu.

Sanatın renk, biçim, ölçü gibi soyut öğeleri ve bu öğelerin gerek sert, gerek yumuşak, ritmik tekrarlar yada sessizce kullanımıyla yüzeysel bir eğitimin anlayışını aşarak, bunun altındaki doğal insanın sezgilerine ulaşılabilir. Sezgileriyle çalışan sanatçılar, resimlere sezgiyle bakan kimselerle doğrudan doğruya iletişim kurabilirler. Algılama psikolojisi böyle bir iletişimin gerçekten olabileceğini öne sürmüş, müziğin ondokuzuncu yüzyılda kazandığı başarı ve yirminci yüzyılda radyo ve gramafonun yardımıyla yaygınlaşan bir ilgi görmesi de bunu kanıtlamıştır. Sanat öğreticilik görevini ya bırakmıştı yada öyle görünüyordu ; ama saygınlığını da kitaplara , dergilere ve filmlere kaptırmak istemiyordu.

Plastik sanatlar da müzik gibi daha yüksek bir düzeye, dinin ulaştığı düzeye erişmeyi amaçlıyordu. Bu düzeye yönelirken de dinin insan varoluşunun merkezindeki önemli yerini almak istiyordu.

Tarihte Post-Empresyonist ressamlar diye bilinen bir grup oluşturmamakla birlikte, Empresyonizmin etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesnelüğünden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar. Bunların arasında Gauguin en ilkelci olan sanatçıydı. Batı sanatını reddettiğini öne süren Gauguin klasik sanatın temeline, bu anlayışın kökündeki doğalcılığa ve sağduyuya saldırıyordu.

Manzaraları, insanları, ev içlerini ve zaman zaman nesnelere ele alan Van Gogh bunların renklerini ve biçimsel özelliklerini daha da belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendiriyor ve konularına dinsel bir parıltı kazandırıyor. Van Gogh'un resimleri tümüyle fırtınalı bir ruhu, Gauguin 'inkiler uzak ülkelerin düşlerini yansıtırken, Seurat'ın resimleri de belli bir serinkanlılığı ve ölçülülüğü dile getiriyorlardı. Seurat

çalışmalarında sıradan bir dünyaya bir zamanlar yalnız kurallara layık görülen bir saygınlık kazandırmıştır. Bu da onun inanmış bir sosyalist olmasının bir sonucudur.

Cezanne'ın görme eylemine verdiği önem retinanın nesnelere inceden inceye araştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci onu modern resim sanatının en keskin öncüsü yapıyordu. 1900'den sonra sanatçılar Cezanne'ın 'doğayı küre, koni ve silindir biçimlerine göre işleyin' sözlerini benimseyerek, farkında olmadan buna eksik olan küpü de eklediler ve ister figüratif, ister soyut türde olsun, geometrik biçimlere yer veren bir sanatın sözcülüğünü ettiler.

İsviçreli ressam Ferdinand Hodler, yalın resim dilinin birçok sanat yapıtındaki karmaşıklığın şaşırttığı insanlara ulaşacağına ve modern toplumun aldatıcı değerlerinin baskı altında tuttuğu temel insan niteliklerini özgürlüğe kavuşturacağına inanıyordu. Hodler 'in yapıtlarının yankılarına Matisse'in, Munch'un ve Mondrian'ın sanatında olduğu gibi Alman Ekspresyonizmi ile Sovyet Toplumsal Gerçekçiliğinin başarılı örneklerinde de rastlarız.

1905'de Dresden'de Die Brücke (köprü) adlı bir grup oluşturan sanatçıların hepsi (Kirchmer, Heckel, Schmidt - Rodluff ve Bleyl) sanat için mimarlıktan vazgeçen kimselerdi. Sanatı bir lüks sayıp daha yararlı işlerde çalışmak gibi güdümlü bir etkinlik göstermek moda haline geldiği bir sırada, böyle ters doğrultuda bir seçim yapmak garip bir davranıştı. Kirchmer 'in kaleme aldığı bildiri şöyleydi : ' İlerlemeye , sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve iki yüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir.' Sanatın canlı ve hayatla ilgili olması konusunda genel bir öneri getiriliyordu. Birinci dünya savaşının insanların yerleşik düzene duydukları güveni sarsması üzerine de oldukça yaygın bir üne kavuştular. Ancak 1930'ların baskı düzeni, her türlü Ekspresyonist sanatı komünizmden esinlenen korkunç yapılar olmakla suçladı. 1938 yılında, Nazilerin Alman müzelerinde bulunan 639 kadar yapıtına el koymalarından bir yıl sonra, Kirchner kendi canına kıydı.

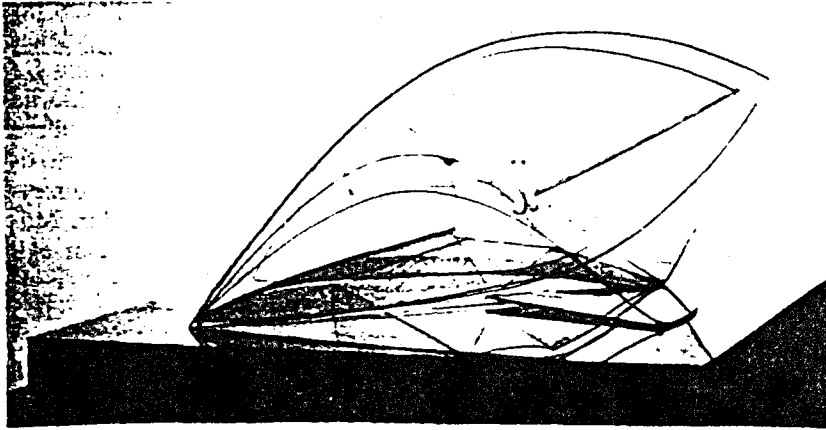
Charles-Louis Philippe'in 'Şu anda bize gerekli olan barbarlardır. Önemli olan kitaplardan birşeyler öğrenmek değil, tanrıya yakın yaşamış olmaktır. İncelik ve ılımlılık zamanı geçmiştir. Tutku çağı başlamak üzeredir. 'Barbarlık sanatın gençleşmesinin aracıdır. ' sözleri, Alman mimarı ve şehircisi Ludwig Hilbesmeier tarafından 1925'de bambaşka bir anlam doğrultusunda kullanıldığı zaman, bir kez daha duyulmuş oluyordu. Hilbesmeier, çoğu soyut ve konstrüktivist yapıtlardan oluşan yeni bir koleksiyonun kataloğuna yazdığı önsözde tümüyle modern sanatı yaratan bir yenileşme sürecini gözden geçiriyordu. Hilbesmeier, 1925de bu gençleşmenin en sonunda gerçekleştiğine, barbarların görevlerini yerine getirdiğine, belkide bu barbarlığın Birinci Dünya Savaşı'nın kanlı başarılarında ve Almanya ile Rusya'da onu izleyen sarsıntılarda ve yeniden kuruluş hareketlerinde yankılandığına inanıyordu.

Mimarlık alanında Ekspresyonist olarak tanımlanabilecek eserler belli manifestolarla sınırlı bir harekete dahil olmayıp, bazı mimarların ireysel davranış ve tasarımlarıyla ortaya çıkan niteliksel değerlere göre sınıflandırılabilir.

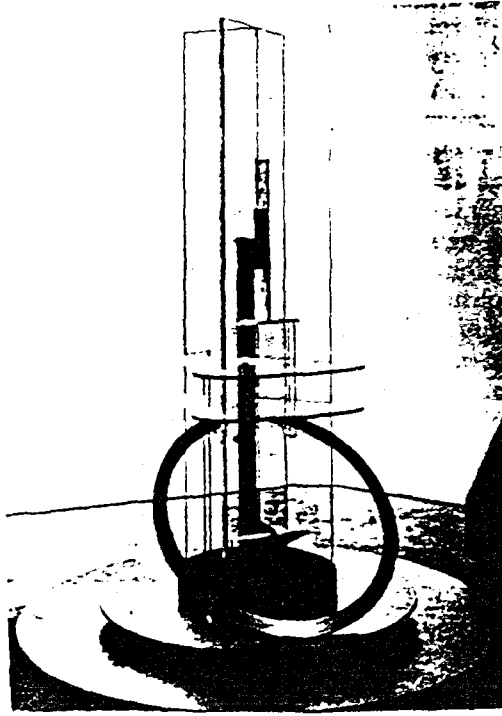
Bu değerleri Naum Gabo şöyle tanımlar ;

- Kendi hayatı olan ,
- Kendi dilini konuşan ,
- Kendine özgü duygusal bir etkisi olan ,
- Duygusal gücü tek , ani , dayanılmaz ve evrensel olan ,
- Sadece akıl ile anlaşılamayan formlardır.

Bu niteliksel değerleri taşıyan formları ' Mutlak Formlar 'olarak adlandırır.



Naum Gabo. Sarmal Konu



Naum Gabo, Sütun

Ekspresyonist tutum sergileyen mimarlar, klasik devrin eserlerine ve kurallarına başkaldıran ve bireysel tutumu benimseyen çalışmalar yapmışlardır. Bunu takip eden ve manifestolarla ortaya atılan akımlar, bireyselliği yadsıyan, toplumsal işlevler yüklenmesi amaçlanmış eserler dahi verseler , Ekspresyonizmin açtığı kapıyı kullanmışlardır.



Le Corbusier, Ronchamp 1950



Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi

4.2 FÜTÜRİZM

20.yy başlarında akademizme karşı tepki olarak gelişen bir tür kültür akımı olmuştur. Fütürizm sanat alanına yeni estetik değerler ve kavramlar getirmiştir ve bunları, grubun sözcüsü durumunda olan şair ve dramatist Filippo Tommaso Marinetti açıklamıştır.

1909'a kadar Fütürizm (Gelecekçilik) Tanrıbilimle (Teoloji) ilgili bir kavramdı ve Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. 1909 yılında ise bir kültür akımının adı oldu. (Lynton.N,1982.Modern Sanatın Öyküsü) Kısa bir süre sonrada, sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı herşey için kullanılan bir gazetecilik deyimini olarak kullanılmaya başladı. ' Fütürizm ' akımı Paris'te yayımlanan Figaro gazetesinin 20 şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti'nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor (bunun dünyanın sağlığa kavuşması için tek çare olduğu görüşü 1917'ye kadar şaşırtıcı sayıda çok kişinin paylaştığı bir görüştü), geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu. Bütün bu sözler arasında en kolayca akılda kalanı ' güzelliğin yeni biçimi,hızın güzelliği ' sözüydü.' Kaportası patlayıcı bir soluk püsküren yılan gibi borularla süslü bir yarış otomobili Samothrake Zaferi'den daha güzeldir.'

Marinetti böylece daha önce düşünülemez bir beceri ve çalışmayla ortaya konmuş bir sanayi ürünü ile yerleşmiş bir güzellik düzeyine erişme çabasıyla yaratılmış bir sanat yapıtını, Hellenistik dönemin Louvre Müzesini gezenleri hayran bırakan ünlü heykelini unutulmaz bir biçimde karşı karşıya getiriyordu.

Ondokuzuncu yüzyıl İtalyan Yarımadasına siyasal birlik getirdiyse de (kuzeyde bazı bölgeler hala Avusturya Macaristan İmparatorluğu sınırları içinde kaldığı ve Vatikan İtalya'nın birleşmesini 1929 yılına kadar tanımadığı için, birlik henüz tam olarak gerçekleşmiş değildi.), sanat konusunda İtalya' ya hiçbir çözüm getirmemişti. Marinetti kendisini ve ülkesini modern Avrupa kültürünün ve sanatının ön saflarına geçirmek için büyük istek duyuyordu. Fütürizm, şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık sanatlarını kapsayan bir akım oldu.

Fütürist sanatın temsilcileri konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçiyorlardı. Ayrıca devinim olarak yorumladıkları hız kavramı vardı. Yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da üstüste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelere birbirine karışması demektir. Ayrıca bu sanatçıların resimleri, canlı ve saldırgan olmak zorundaydı. ‘ Resimsel duyularımız mırıltı gibi çıkmamalı; tuallerimizin üstünde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edencesine gürlemeli.’ (Fütürist Resim:Teknikle İlgili Bildiri 1910)

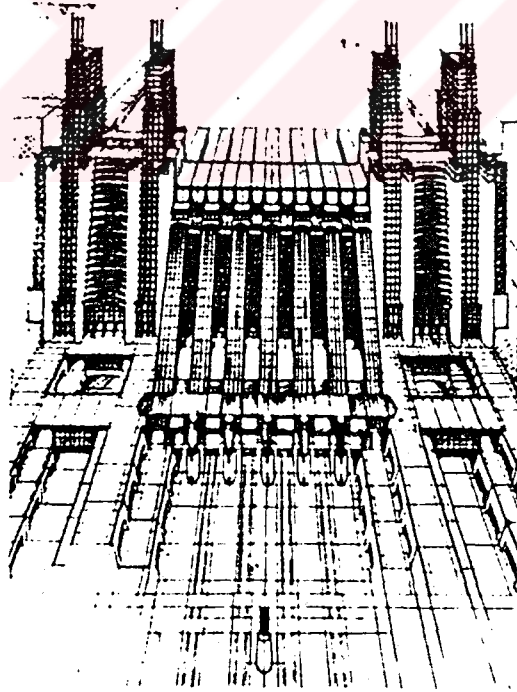
1911’i takip eden yıllarda Boccioni, Carra ve Russolo, Paris, Londra, Berlin, Münih, Viyana, Amsterdam, Rotterdam, Lahey ve Chicago’da sergiler açtılar. Bu sergiler, Fütürist bildiriler ve konferanslar eşliğinde daha da uzaklara ulaştı (örneğin Marinetti 1914’ te St. Petersburg’da, Moskova’da konferanslar verdi). Böylece fütürizmin ünü hızla bütün Batı dünyasına yayıldı. Fütürizm görsel sanatlarla edebiyat ve diğer sanatlar arasında ilişkiler kurmakla kalmadı, siyaset ve toplum konusunda da birtakım aşırı görüşleri dile getirdi. Bu sanatçılar İtalya’da kabare gösterilerine ve aşırı (faşist) söylevlere yerveren geceler düzenlediler. Önemli şehirlerdeki tiyatrolarda ve kapalı salonlarda yapıtlarını sergiledikleri gibi, bildirilerde okudular. Marinetti ve öbür fütürist şairler, şiirlerini okurken dinleyicilere aşırı sözlerle saldırdılar. Gelenekçi besteciler, gürültü makinalarının çıkardığı seslerden oluşan yeni bir müzik türüyle dinleyicileri irkiltmeyi denediler. Bütün bu davranışlarla birlikte atılan siyasal sloganlar, gösterinin gürültülü olaylarla sonuçlanmasını kaçınılmaz hale getiriyordu.

Fütürizm’e kadar sanat çeşitli dönemlerde siyasal oluşumları desteklemek eğilimine girmiştir. Fakat fütürist sanat, çok daha hızlı ve dolaysız siyasal bir işlev yüklenmekle kalmamış, yeni bir sanatçı türünün ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Daha çok bir sahne oyuncusunu andıran bu yeni sanatçının kişisel görünüşü atölyede yaptıklarından daha çarpıcıdır.

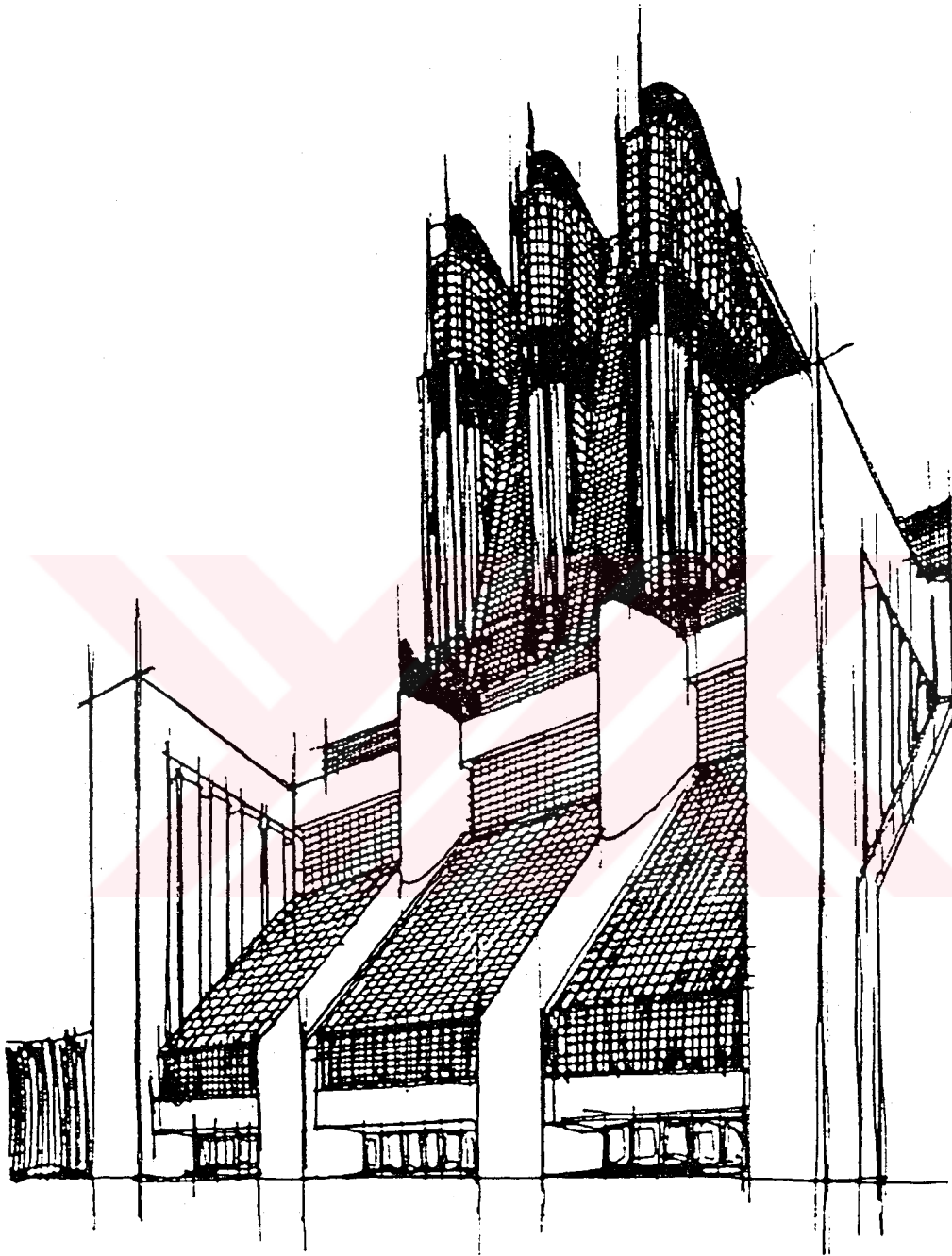
Mimaride ise Antonia Sant’Elia ve Mario Chiattone fütürizmin hareket ve hız ilkelerini eserlerinde yansıtmaya çalıştılar. Sant’Elia geleceğin çevre düzenini şöyle ifade eder; ‘ Modern kentlerimizi muazzam bir tersane gibi yaratıp yeniden inşa etmeliyiz: heryeri hareketli ve dinamik! Modern binalar ise dev bir makina gibi olmalıdır.’

Fütüristler bütün klasik, heybetli, hierarşik, gösterişli, dekoratif, anıtsal, anlamsız, zevk veren mimarlığı; eski saraylar ile anıtların mumyalanmasını, yeniden inşa ve reproduksiyonunu; dikey ve yatay çizgileri, kübik ve piramidal formları, statik, ağır, sıkıcı olanları reddetmişlerdir. Bununla birlikte eserlerine bakıldığında, her ne kadar tarihsel öğeler dışlanmış olsa da emperyal mimarlık örnekleriyle ilginç çağrışımlara sebep olurlar. Söylemlerinde reddettikleri heybetli, gösterişli, anıtsal öğeler ve simetri bu örnekler kapsamındadır.

Fütüristlerin sanatı deneysel nitelikte olmasının yanısıra, bu sanatçıların düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıma konusunda üzerinde anlaştıkları bir yöntemleri yoktu. Üstelik, abartılmış görüşlerine denk düşen bir sanat ortaya koydukları da pek söylenemez. İtalya'da dönemin siyasal bileşenleri gözönüne alındığında sanatsal akımın toplumu yönlendirmesinden çok bakteriler gibi uygun ortamda gelişip büyüdükları söylenebilir.



Antonio Sant'Elia, La Citta Nuova , Merkez Tren İstasyonu ve Havaalanı 1914



Antonio Sant'Elia

4.3 KONSTRÜKTİVİZM

Konstrüktivist grubun programı / 1920

Konstrüktivist grubun görevi maddeci konstrüktif çalışmanın komünist bir bakış açısıyla ifadesidir. Bilimsel hipotezleri temel alarak sorunlara çözüm aramaktır. Laboratuvar çalışmalarının pratik yaşamın izinde gerçekleşebilmesi için ideolojik ve biçimsel kavramların sentezinin yapılması gereğinin üzerinde durmaktadır Konstrüktivist grup.

Grup ilk ürün verdiğinde programın ideolojik kesimi aşağıdaki bileşenlerden oluşuyordu.

1. Tek ilke, tarihi maddecilik kuramı üzerinde temellendirilmiş bilimsel bir komünizm yaratmak.
2. Sovyetler'in deneysel çalışmalarının tanınması, deneysel etkinliklerin soyut içeriklerinden kurtarılıp daha gerçekçi hale getirilmelerine yol açtı.
3. Grup çalışmalarının özgül öğeleri "tektonika" -yani konstrüksiyon- ve "faktura"dan -yani endüstri kültürünün maddesel öğelerinin hacim, düzlem, renk, mekan ve ışığa dönüşmesinin ideolojik ve kuramsal düzeyde meşrulaştırılması- oluşmaktadır.

Bu bileşenlerden maddeci konstrüktif çalışmanın komünist bir bakış açısıyla ifadesinin temel taşlarını oluşturmaktadır.

Bu bileşenler maddeci konstrüktif çalışmanın komünist bir bakış açısıyla ifadesinin temel taşlarını oluşturmaktadır.

Bu üç nokta ideolojik ve biçimsel kavramlar arasında organik bir bağ kurmaktadır.

"Tektonika" komünizmin yapısından ve endüstriyel malzemeden en iyi bir biçimde yarar elde edilmesi amacıyla yola çıkarak türetilmiş bir kavramdır.

Konstrüksiyon organizasyondur. Hazır bulunan malzemenin içeriğini kabullenir. Başlangıçta Konstrüksiyon, azami düzeyde seyreden, ama aynı zamanda gelecekteki herhangi bir tektonik genişlemeye de izin veren etkinliklerin formüle edilme eylemidir.

Kasten seçilmiş, aynı zamanda konstrüksiyon eyleminin doğal sürecini bozmadan ve sınırlamadan ihtiyacı karşılayacak bir biçimde kullanılmış malzeme ise, grup tarafından "faktura" olarak adlandırılmıştır.

Eldeki malzeme Şu Şekilde sıralanabilir.

1. Genel anlamda malzeme: Geçirdiği üretimsel ve endüstriyel değişikliklerin ve kökeninin tanınması, niteliği ve anlamı.

2. Zihinsel düzeydeki malzeme: Işık, düzlem, mekan, renk ve hacim.

Konstrüktivistler bu iki tür malzemeyi de aynı düzlemde ele alırlar. Grubun gelecekteki görevleri Şu biçimde sıralanmıştır.

1. İdeolojik olarak:

(a) Zihinsel üretim ve sanatsal etkinlik arasındaki uyumsuzluğu sözle ve yazıyla ortaya koymak,

(b) Zihinsel üretimin komünist kültürü oluşturmakta etkin bir pay sahibi olmasını sağlamak.

2. Pratikte:

(a) Basında eylem yaratmak,

(b) İleriye dönük planların kavramlaştırılması,

(c) Sergiler düzenlenmesi,

(d) Komünist yaşama biçimini yaşama geçiren, Sovyet mekanizmasının üretken mercilerinin hepsiyle ilişki kurmak.

3. Ajitasyon bağlamında:

(a) Grup, genel anlamda “sanat” ile acımasız bir savaşı girilmesi gerektiğini düşünmektedir,

(b) Grup, geçmişteki sanat kültürü ile komünizmin konstrüktif oluşum süreci arasında evrimsel bir geçişin imkansız olduğunu ortaya koymaktadır.

Konstrüktivistlerin sloganları:

1. Kahrolsun sanat Yaşasın teknik

2. Din bir yalandır. Sanat bir yalandır.

3. İnsan düşüncesinin onu sanata bağlayan son kalıntılarını da yok edin.

4. Kahrolsun sanatın geleneklerini koruyanlar. Yaşasın Konstrüktivist teknikyen.

5. Tek işlevi insanlığın yeteneksizliğini örtmek olan sanat kahrolsun.

6. Zamanımızın kolektif sanat biçimi konstrüktif yaşama biçimidir.

1920 Naumm Gabo / Antoine Pevsner: Konstrüktivizmin temel ilkeleri

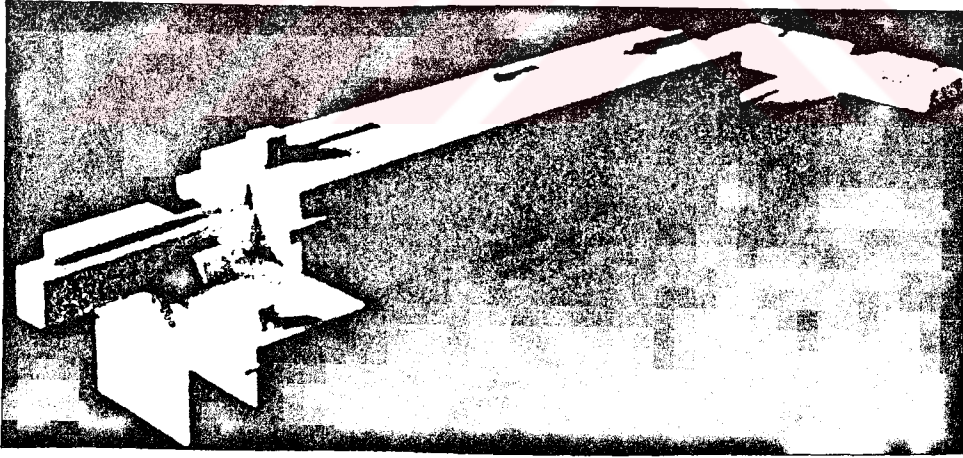
İkisi de heykeltıraş olan Gabo ve Pevsner kardeşler, özellikle savaş sonrası Rus mimarlığı üzerinde (Tatlin, Vesnin kardeşler, Lissitzky) güçlü bir etkisi olan Konstrüktivizmin temel ilkelerini 1920'de Moskova'da yazdıkları Realist Manifesto'da ortaya koydular. Gabo ve Pevsner'in ilgilendikleri, mekan içindeki yapılarıdır, fakat bunlar öncelikle mimarlık değil, heykel olarak yorumlanır. Tasarımlarında değişik malzemelerin mekansal konstrüksiyonlar içinde bir araya gelmesiyle ortaya çıkan dokunsal ve optik çekicilikler önemli bir rol oynar. İstisnasız bütün bu malzemeler endüstri ürünüdürler.

1. Mekanın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekansal çepere reddediyoruz. Mekanın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekan, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?
2. Mekan içinde üç boyutlu ve arkitonik cisimlerin oluşturulmasında tek öğenin kapalı kitle olmasını reddediyoruz. Buna karşılık plastik cisimlerin stereometrik olarak üretilmesini istiyoruz.
3. Üç boyutlu konstrüksiyonda resimsi bir öğe ve bezeme unsuru renk kullanımını reddediyoruz. Somut malzemenin resimsi bir öğe olarak kullanılmasını istiyoruz.
4. Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapıtındaki her çizginin yalnızca betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz.
5. Plastik sanattaki statik biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öğe olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılsamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz.

Konstrüktivizm olarak adlandırılan hareket, ikisi de heykeltıraş olan Naum Gabo ve Antoine Pevsner kardeşler tarafından geliştirilmiş olup, ilke ve amaçları 1920 yılında 'Realist Manifesto' (Gerçekçi Bildirge) adı altında açıklanmıştır.

Söz konusu bildirgede “Mekanın biçimlenişindeki plastik ifadede kapalı mekansal çemberi reddediyoruz. Biz mekanın sadece onun derinliği içinde ‘iç’ten ‘Dış’a doğru şekilleneceğini iddia ediyoruz, yoksa onun hacmine doğru ‘Dış’tan ‘iç’e doğru değil!... Mekanda, üç boyutlu ve mimari yapıları inşa etmek için ‘Kapalı kütle’yi’ bir ayrıcalıklı eleman olarak kabul etmiyor ve buna karşıt olarak, plastik gövdelerin streometrik bir şekilde inşa edilmelerini öngörüyoruz.” diyen sanatçılar, heykelde olduğu gibi mimarlıkta ta tasarım teorilerini açıklamışlardır.

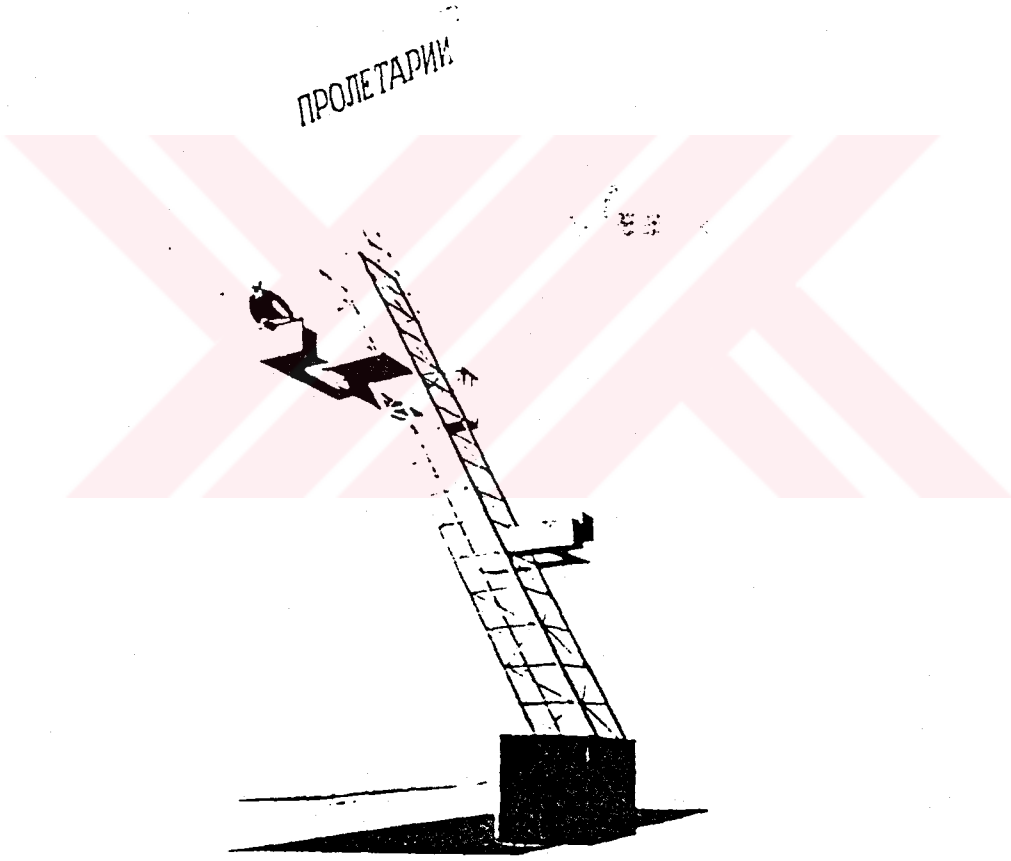
Malevich 1920’lerde bazılarını ‘Arkitekton’ dediği üç boyutlu nesnelere yapmıştı. Bunlar mimari biçimde soyut denemeler sayılabilir. Malevich’in yarar amacı güden tasarımda kendine tanıdığı sınırı belirleyen yapıtlardı. Bunrograd’da sergilendi ve hayatın güncelliğinden uzaklıkları yüzünden sert bir dille eleştirildi. Malevich’in yapıtları modern bir havaya büründükçe halkın ilgisini yitirdi. Malevich de mimarları, mimari biçimi hiçbir zaman ‘mimari biçim’ olarak düşünmemekle suçladı.



K.Malevich, Arkitekton

Gabo, Malevich'in sanatın bağımsız bir etkinlik olduğu görüşünü paylaşıyordu. O da, Lissitzky gibi, sanata mühendislik öğreniminden geçerek gelmişti. Kendisi Batıda gördüklerinin ve kardeşi heykeltarihi Antoine Pevsner'in etkisi altında kalarak sanatçı oldu. Devrim başlayınca iki kardeş Rusya'ya döndüler ve Moskova'da öbür öncü sanatçılarla birlikte, onların kurduğu kurumlarda çalıştılar ve o çevrelerde sürdürülen tartışmalara katıldılar.

Ruslar biçim ve anlam konusunda uzmanca araştırmalar (Malevich ve yandaşları) ve sanatsal buluşları günlük sorunlara uygulayarak (Tatlin ve Konstrüktivistler) gerçekleştirmeyi düşünmüşlerdi.



Lissitsky. Lenin Tribünü tasarımı

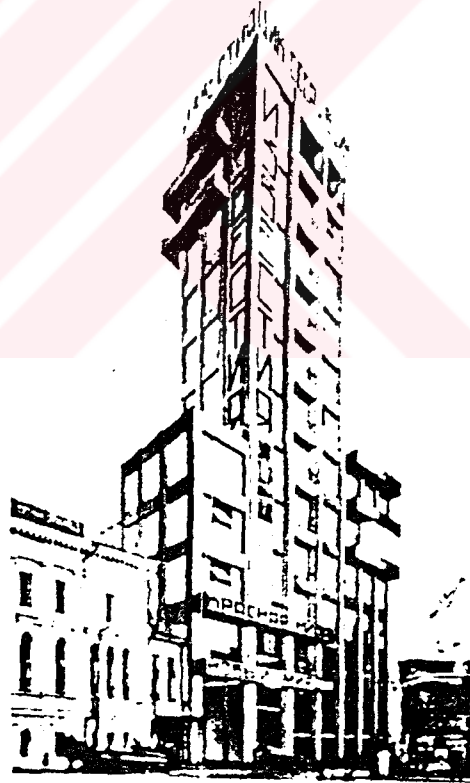
Sovyet devleti bu iki yaklaşımları reddederek ikon resimleri ve öykülü baskı resmi gibi yerel geleneklerle ilgisi olmayan, daha çok modası geçmiş uluslararası kuralları benimseyen, iddiasız bir resim anlayışına izin verdi.

Rus konstrüktivistleri sanatsal değerin varlığını yadsımışlar ve modern dünyada sanatçıya yer vermeyi reddetmişlerdir.

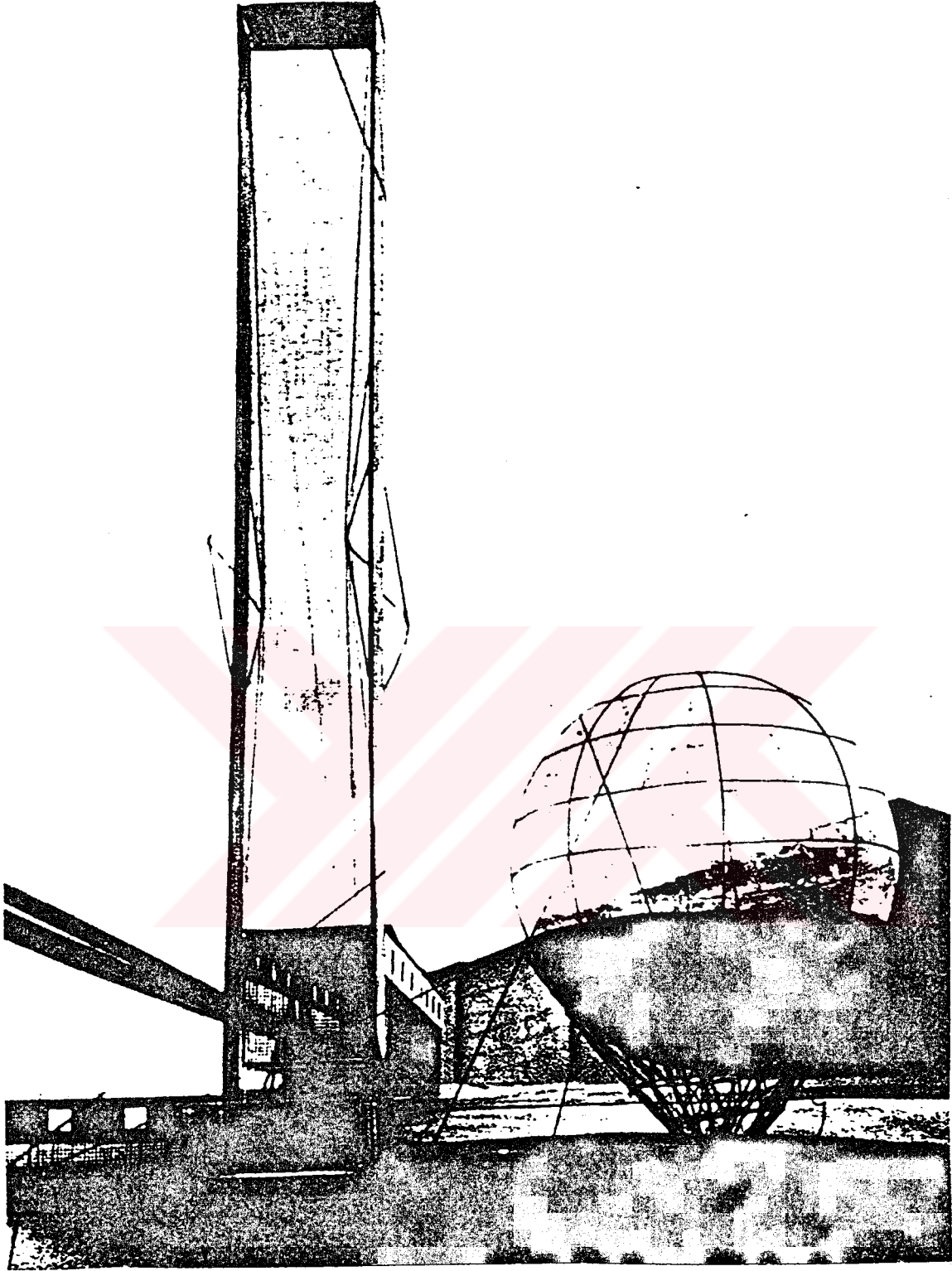
Konstrüktivistler, genellikle dinamik formlar kullanmışlar ve geleneksel statik Platon estetiğine karşı çıkmışlardır: Konstrüktivizmde estetik açıdan 'mekanik bir estetik' ön plandadır ve mimarlık, esas itibarıyla çağdaş teknolojiye dayandırılmaktadır.



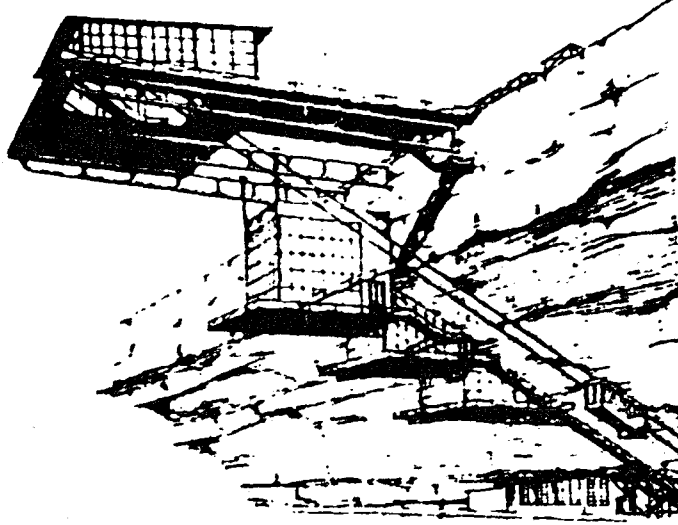
Leonidov, İzvestia Basımevi 1926



G.Barkhin, İzvestia Yönetim Merkezi



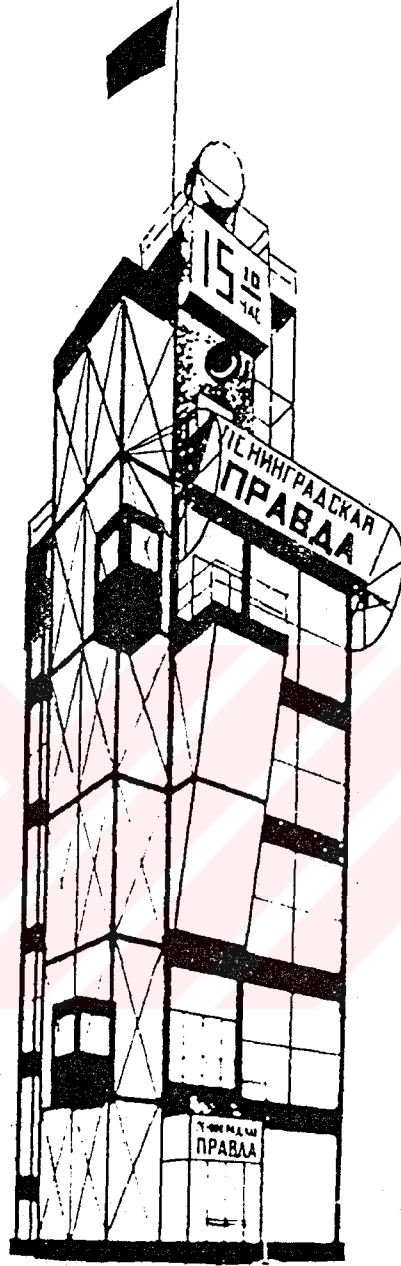
Ivan Leonidov, Lenin Enstitüsü Projesi 1927



Ladovski, Restoran 1922

1920'lerde Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiğine karar verdiler. Çıraklarına malzemenin ne olduğunu ve nasıl kullanılacağını öğretebilecekleri gibi, kendilerinin de fabrikalara giderek yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar geliştirebileceklerini anladılar. Onların savuncusu olan şair Osip Brik, 1923'te yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: 'İşçilere bir şeyler öğretirken, onlardan da bir şeyler öğrenin.' Bir başka yorumcu Dmitriev, daha 1919 yılında, sanatçının değişen görevini belirtmişti: 'Sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşdır. Tatlin'in yaptığı birçok şey arasında, ucuz bir sobayla kışlık giysilerin ilk tasarım örnekleri de vardı. Tatlin'in derslerinde de, örneğin bir bebeğin porselen şişesi, eğri arkalıklı bir sandelye, bir traktörünkine benzeyen bir oturma yeri gibi günlük hayatta kullanılan nesnelerin yapımına önem verdiğini biliyoruz. Bu tasarımların göze çarpan özelliği, aynı yıllarda, -yani 1920'lerin sonuna doğru- Batı dünyasındaki yeni tasarımlar gibi geometrik biçimler kullanarak, modern bir etki sağlamayı amaçlamalarıydı. Bunun yerine tasarım, nesnenin amacı ve kullanılan malzemenin olanaklarıyla belirleniyordu.

7



Vesnin Kardeşler. Pravda binası tasarımı



Vladimir Tatlin, sandalye 1927

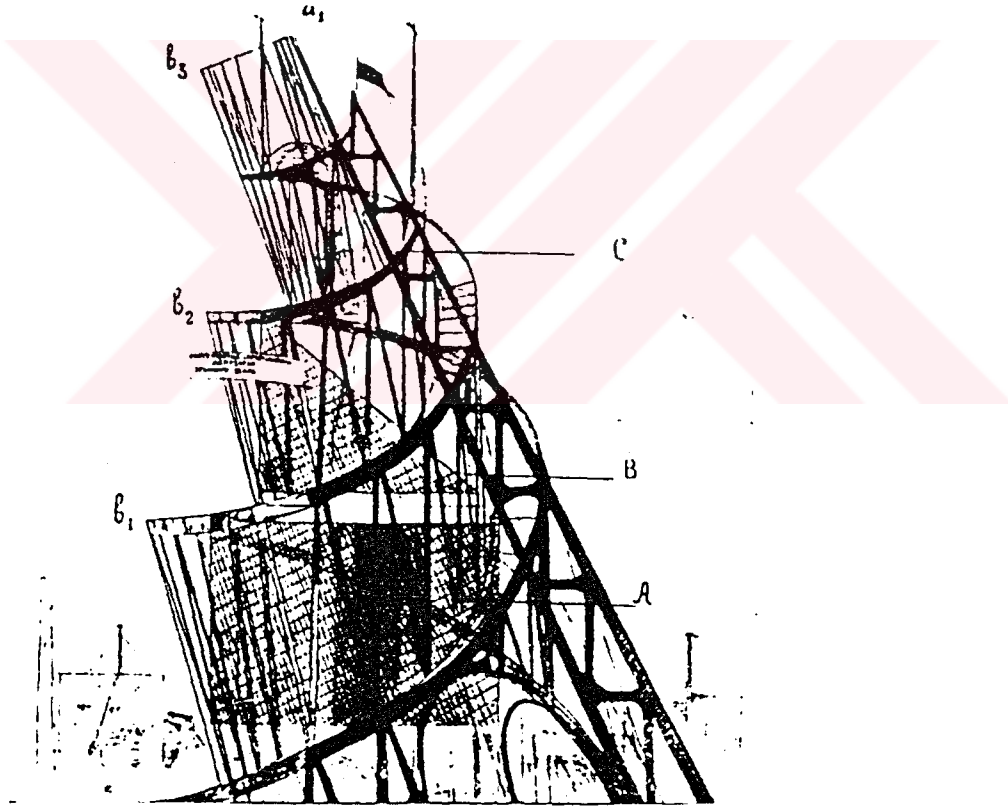
Üçüncü Enternasyonele bir Anıt olarak ısmarlanan Tatlin'in Kulesi, Paris'teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern'in merkezi olarak kullanılacaktı.

Simgesellikte işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı, çelik ve cam malzemeden oluşacaktı.

Tatlin ve yardımcıları, bu kulenin 1920'de Petrograd'da ve Moskova'da sergilenen bir modelini yaptılar. Modelin daha yalın bir örneği de daha sonraki yıllarda Rusya'nın birçok yerinde sergilendi ve nerdeyse bir azizin heykeli gibi yürüyüşlerde gezdirildi. Üzerinde kule motifi olan bir pul hazırlandı. Eleştirmen Punin, 1920'de yayımlanan bir broşüründe, Tatlin'in bu tasarısının 'milyonlarca kişiyi içeren proleter bir bilincin' desteği olmadan gerçekleşmeyeceğini belirtti ve bu tasarımı 'dünya işçileri arasındaki uluslararası bağlaşmanın yalın ve yaratıcı bir biçimde en ideal, en canlı ve klasik ifadesi' olarak tanımladı. Kule büyük bir heyecan yarattı ve kısa zamanda Rusya'nın dışında da duyuldu; fakat çok geçmeden 'idealizmi' halk arasında eleştirilmeye, gerçekleştirmek istediği düşler alay konusu edilmeye başlandı. Tatlin tasarısının ortaya çıkaracağı uygulama sorunlarını çözmeye kalkışmış değildi; üstelik bir mühendis olduğunu da hiçbir zaman ileri sürmemiştir.

Lenin bu tasarıyı sanatçı çılgınlığının tipik bir örneği olarak gördü. Yaratıcı çabaya değer veren Troçki ise, Tatlin'in döner hücreleriyle fazla ileri gittiğini düşündü. Sovyetlerin durumu böyle düşü tasarımlara pek olanak tanımıyordu. Lenin'in 1921'deki Yeni Ekonomi Politikası ticareti ve üretimi hızlandırmak amacıyla özel ticarete ve mülkiyete izin vererek komünist uygulamayı bir süre için değiştirdi. Sanat da kısa bir süre sonra yeni konulara göre yeni anlatım yolları arama özgürlüğünü yitirdi.

Rusya'nın dışında Tatlin'in sanatı dar görüşlü bir yaklaşımla, teknolojinin bir uzantısı olarak değerlendiriliyordu. Fakat bu sanatın temsil etmiş olabileceği ülkücülük, batı Avrupa'da Sovyet Komünizminden daha çabuk sona erdi.



Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal için Anıt 1920

4.4 DE STIJL

De Stijl, 20. Yüzyıl başlarında Hollanda'da örgütlenip eyleme geçen bir sanatçılar grubunun ortaya koyduğu fikirler bütünüdür. Akım, ismini ilk olarak 1917'de yayınlanan "De Stijl" adlı dergiden almıştır. 1918'de derginin 2. kuruluş yıldönümünde, Kasım'da sunuş yazısı olarak bir manifesto yayınlanmıştır.

Bu manifestonun kapsamı şöyledir;

- 1- Bu çağın bir eski, bir yeni bilinç anlayış var. Eskisi bireye yönelik, yenisi ise evrensele. Bireyin evrensele karşı savaşımı hem dünya savaşında, hemde modern sanatta görülebilir.
- 2- Savaş eski dünya içeriği -her alanda bireyin egemenliği- ile birlikte yok ediliyor.
- 3- Yeni sanat, yeni bilinç anlayışının içerdiği, evrensel ve bireysel arasında eşitliğe dayanan ilişkiyi gün ışığına çıkarmıştır.
- 4- Çağın yani bilinç anlayışı dıştaki yaşam da dahil olmak üzere, her şeyden kendini gerçekleştirmeye hazırdır.
- 5- Gelenekler, doğmalar ve bireyin egemenliği bunun gerçekleşmesine engel olmaktadır.
- 6- Bu nedenle yeni kültürün kurucuları, sanatta ve kültürde reforma inanan herkesi, ilerlemenin önündeki bu engelleri kaldırmaya çağırırlar -tıpkı plastik sanatlarda doğal biçimleri ortadan kaldırarak her sanat kavramının mantıksal sonucu olan saf sanatsal anlatımın önündeki engelleri yok ettikleri gibi.
- 7- Dünyanın her yanında günümüz sanatçıları, tek ve ortak bir bilinçten yola çıkarak bireysellik ve keyfiliğin egemenliğine karşı açılan bu dünya savaşına manevi düzeyde katılmışlardır. Bu nedenle, uluslararası bir yaşam, sanat ve kültür birliğinin oluşması için maddi ya da manevi olarak savaşan herkesle aynı duyguları paylaşırlar.
- 8- Bu amaçla kurulan De Stijl aldı yayın organı yeni yaşam kavramının açıklık kazanması için katkıda bulunmaya çalışır. Aşağıda belirtilen koşullarla herkesin katılımı mümkündür:

Anlaşma kanıtı olarak (doğru) ad. adres ve mesleği (yazı kuruluna) yollamak.

Aylık dergi De Stijl'e en geniş anlamda (eleştiri, felsefe, mimarlık, bilim, yazın müzik, vb. ve tıpkı basımlarla) katkıda bulunmak.

Başka dillere çeviri yapmak ve De Stijl'de ortaya konan düşünceleri yaymak.

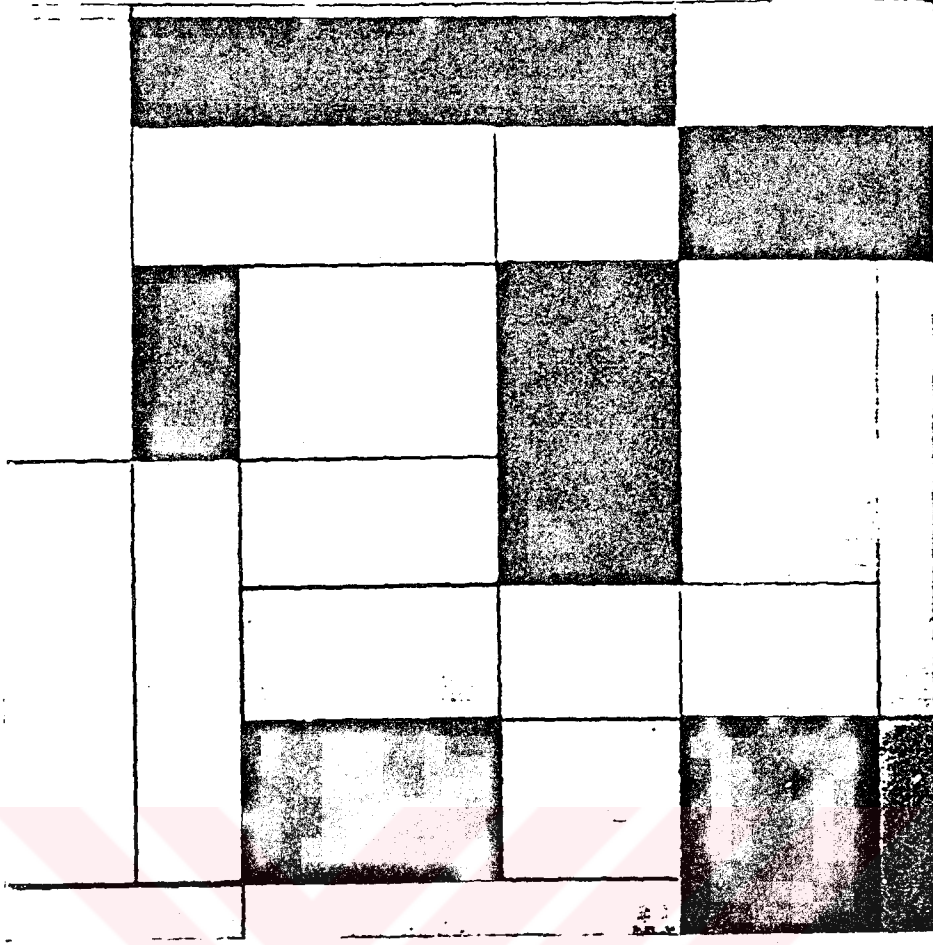
Katkıda bulunanların imzaları:

Theo Van Doesburg, ressam / Robt. Vant Hoff. Mimar / Vilmos Huszar, ressam / Antony Kok, ozan / Piet Mondrian, ressam / G. Vantongerloo, heykeltıraş / Jan Wills, mimar.

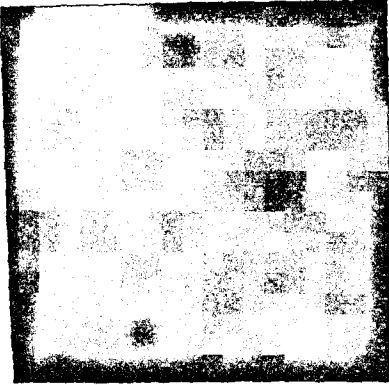
Grubun amacı, mimarlık, heykel ve resmin duygusal olmayan, açık ve berrak bir yapıda organik olarak bir araya gelmesiydi. Grup, "De Stijl" adını alarak, yapısal doktrinleriyle yeni bir estetik amaçladıklarını kesin biçimde belirtmiş oldu. İlk sözcük "saflık" idi : "açık" bir dünya "kahverengi"nin yerini alacaktı.

Topluluk elemanlarından Theo Van Doesburg (1883-1931) ve Piet Mondrian (1872-1944), gerek yeni hareketin teorik ilkelerini ortaya koymak ve gerekse bu ilkeler doğrultusunda eserler vermekle grubun önde gelen isimleri olmuşlardır.

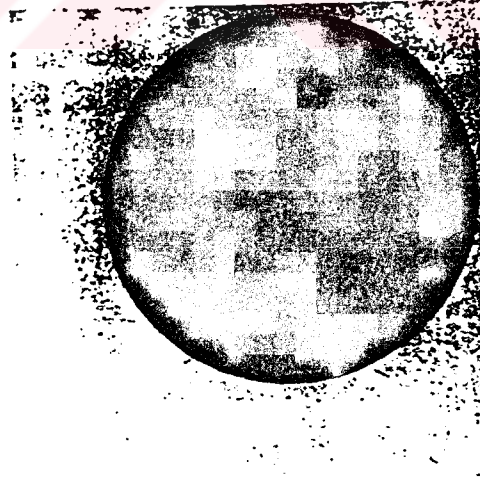
Mondrian çalışmalarında, natüralist-figüratif ve kübist evrelerinden sonra ulaştığı mutlak soyutlama aşamasını "Daima daha uzak" sloganıyla ifade ediyordu. Mondrian sanatta evrensel kriterlerden yanaydı ve bütün yapıtları benzerlik gösteriyordu. Beyaz bir fon üzerinde kare ve dikdörtgenlerden oluşan kompozisyonları daima dik açılı bir düzeydeydi ve primer renklerdeydi. Ama çizgilerse sadece beyaz, siyah veya griydi. Mondrian tutumunu daha uç noktalara götüren Kasimir Malevich bütün tual üzerine bir tek kare koyarak total rasyonalizmi hedefliyordu. Amaçları bireysellikten uzaklaştırmak ve sanatı topluma maletmekti. Objektif ve rasyonel değerlerin ön plana çıkmasını amaçlıyordu.



Piet Mondrian, Gri, Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon 1920



K.Malevich, Siyah Kare 1914

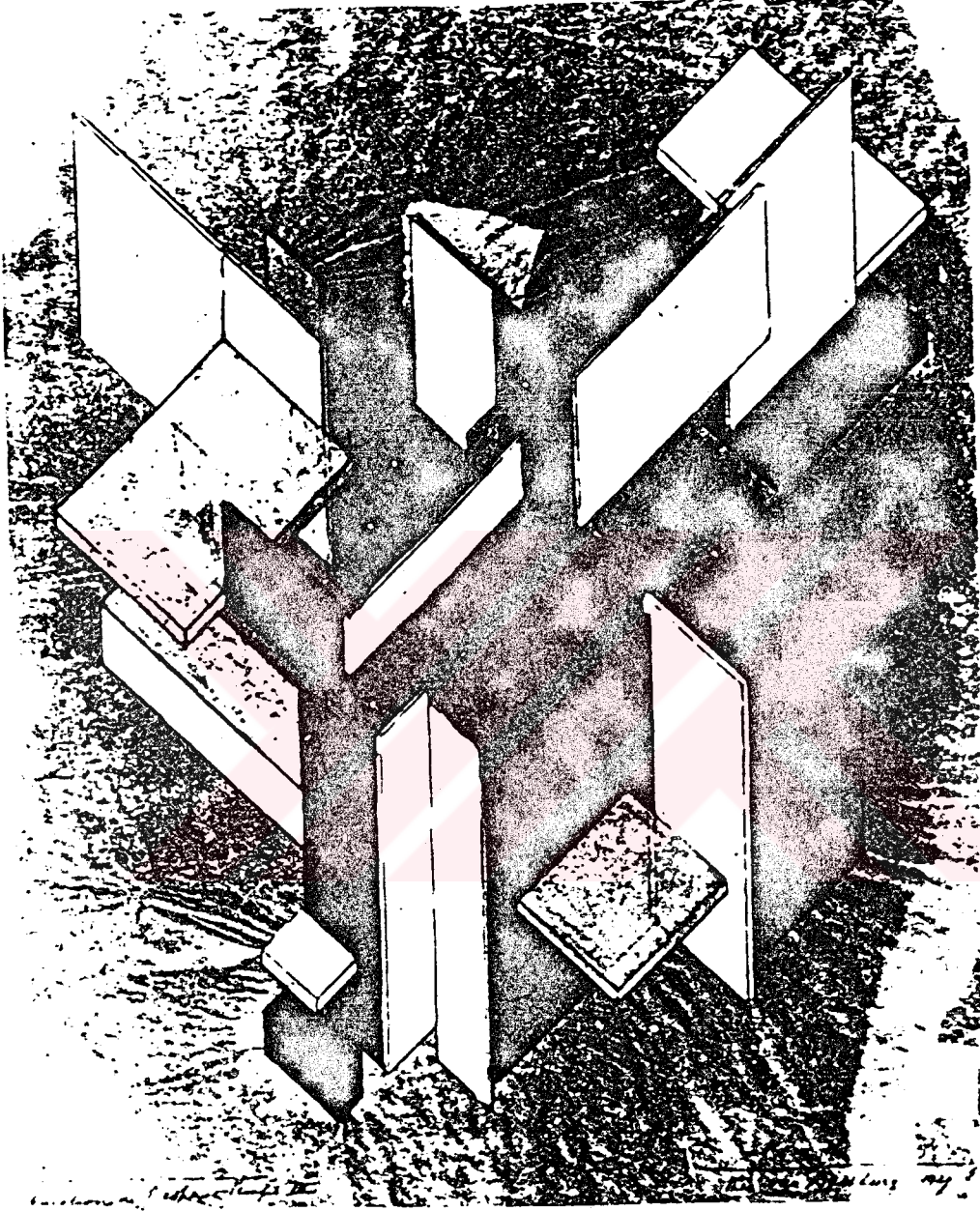


K.Malevich, Siyah Daire 1914

Theo Van Doesburg'un modern mimarlığa katkısı yüzeysel olmayıp öze ilgilidir ve bu özün temel yapısındaki değişikliklerin sonucu olarak biçimde yeni estetik değerler ortaya çıkacaktır. Doesburg çalışmalarında fonksiyonel mekan hücrelerini küpün çekirdeğinden dışa doğru merkezkaç kuvvetinin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik, genişlik, derinlik-zaman yaklaşımlarıyla açık mekanlarda tamamıyla yeni plastik ifadeler elde eder. Doesburg; mimarlığın bilinen klasik geometrik formlara karşı olduğunu söylüyor ve bunu da önceden kararlaştırılmış estetik formülleri kabul etmemek olduğunu savunuyordu. Bu tutum dahilinde Doesburg, tümevarım yöntemiyle mimari formu bulmayı öneriyordu ki, bu da daha tasarımın başında mimari forma tündengelim yöntemiyle karar vermeye karşıydı. Bu kapsamda Doesburg, yeni mimarlığın fonksiyonel olduğunu söylüyordu. De Stijl grubu elemanlarının çalışmaları büyük ölçüde fonksiyonalist yaklaşımları içeriyorsada çok zaman bu örnekler kesin ve tek yönlü bir tümevarım izlemediği izlenimini vermektedir.

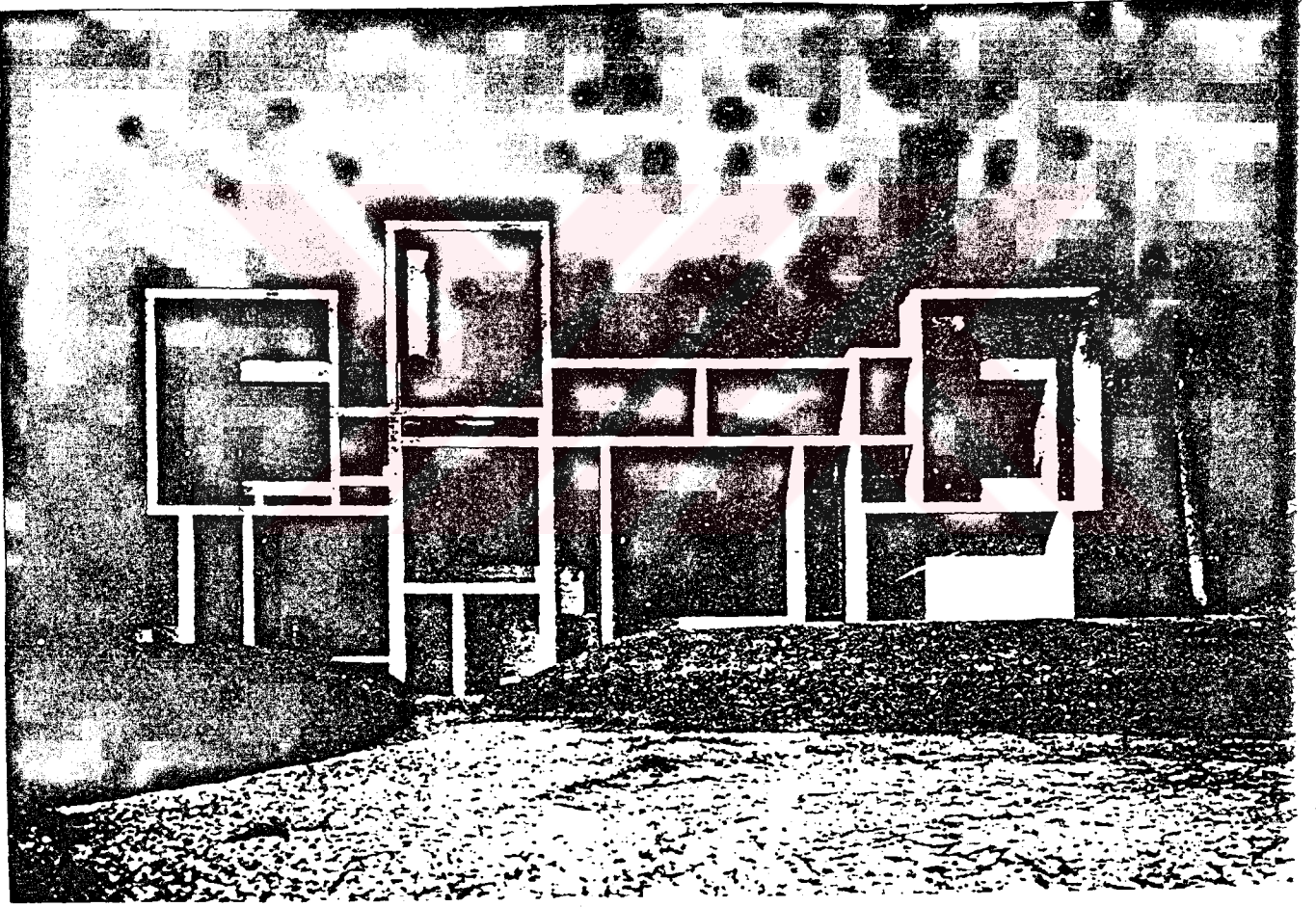


Moshe Safdie , Montreal'de konut grubu 1967



Theo Van Doesburg, Uzay-Zaman Konstrüksiyonu no:3

Ayrıca bir diğèrinin çalışmalarına gönderme yaptıkları çalışmalarda da çeşitli zorlamalar, yapının bazı noktalarını fonksiyonellikten uzaklaştırmıştır. Ayrıca sanatı bireysellikten uzaklaştırarak bir toplum hareketi haline getirmek amacıyla olan grubu çalışmalarında birbirlerinden direkt alıntı yapmaları (bir binanın cephesinde, bir resmi aynen yansıtmak gibi) bu ilkelerle çelişki oluşturmaktadır.



Paul Rudolph, Florida'da bir ev 1960

De Stijl sesini Avrupa'nın her yanına duyurdu. Dergi aydan aya temel yaratıcılığın ilkelerini yaymaktaydı. Theo Van Doesburg kent kent dolaşarak konuşmalar yapıyordu. Hollanda'nın ilerici mimarları, deneyimden gelen, uluslararası bir görüş benimsemişlerdir. Uygulama alanının kendisi genişlemişti. De Stijl 1920'de yazın manifestosunu ve 1921'de de Vers une nouvelle formation du monde (Dünyanın yeniden biçimlenmesine doğru) adlı manifestoyu kaleme aldı. Mayıs 1922'de Düsseldorf'taki Uluslararası Sanatçılar Kongresi'nde Van Doesburg şu açıklamayı yaptı. 'Nesnel bir evrensel yaratım aracının kullanılması için yol hazırlıyoruz.'

1. Sergilere son verilsin. Bunların yerine: bütünsel yapıtlar için gösteri odaları.
2. Yaratıcılık sorunlarıyla ilgili uluslararası düşünce alış veriş.
3. Tüm sanatlar için evrensel bir yaratım aracının geliştirilmesi.
4. Sanat ve yaşam arasındaki ayrıma son verilmesi. (Sanat yaşama dönüşür.)
5. Sanatçı ve insan arasındaki ayrıma son verilmesi.

Paris'te yazılan De Stijl manifestosu V'in üstünde 'Ortak Yapıya Doğru' başlığı yer alır. Ortak yapının anlamı: zaman ve mekanda yer alan bu yapıt için mimar, heykeltıraş ve ressamın yapıcı işbirliğidir. Tüm çalışmalar söz konusu malzemenin temel yasalarına uyarak yapılacak; bu çalışmanın sonucu, tüm bireysel duyguları ortadan kaldıran, sanatların kusursuz birliğidir. De Stijl VI'da Theo Van Doesburg ve Car Van Eesteren Paris manifestosunu yorumlarlar: artık sanat ve yaşam ayrılamaz. Bu nedenle sanat deneyimi kullanılamaz olmuştur. Nesnel bir sistem aranmaktadır.

- I. Yakın bir işbirliğiyle, endüstri ve teknolojiden oluşan plastik bir birim olarak mimarlığı inceledik ve bunun sonucunda yeni bir üslubun ortaya çıktığını saptadık.
- II. Mekan yasalarını ve bunların sonsuz çeşitlemelerini (mekanik karşılıklar, mekansal uyumsuzluklar, mekansal eklemeler gibi) inceledik ve bu çeşitlemelerin tümünün dengeli bir birlik içinde kaynaşabileceğini saptadık.
- III. Mekan ve zaman içinde renk yasalarını inceledik ve bu öğelerin karşılıklı uyum sağlamalarıyla yeni ve olumlu bir birliğin doğacağını saptadık.

IV. Mekan ve zaman arasındaki ilişkileri inceledik ve renk kullanımıyla bu iki öğeyi görünür kılma sürecinin yeni bir boyut yarattığını gördük.

V. Boyut, oran, mekan, zaman ve malzeme arasındaki karşılıklı ilişkileri inceledik ve bunlarla bir birlik yaratmanın kesin yöntemini bulduk.

VI. Kuşatıcı öğeleri (duvar, vb.) parçalamak yoluyla iç-dış ikiliğini ortadan kaldırdık.

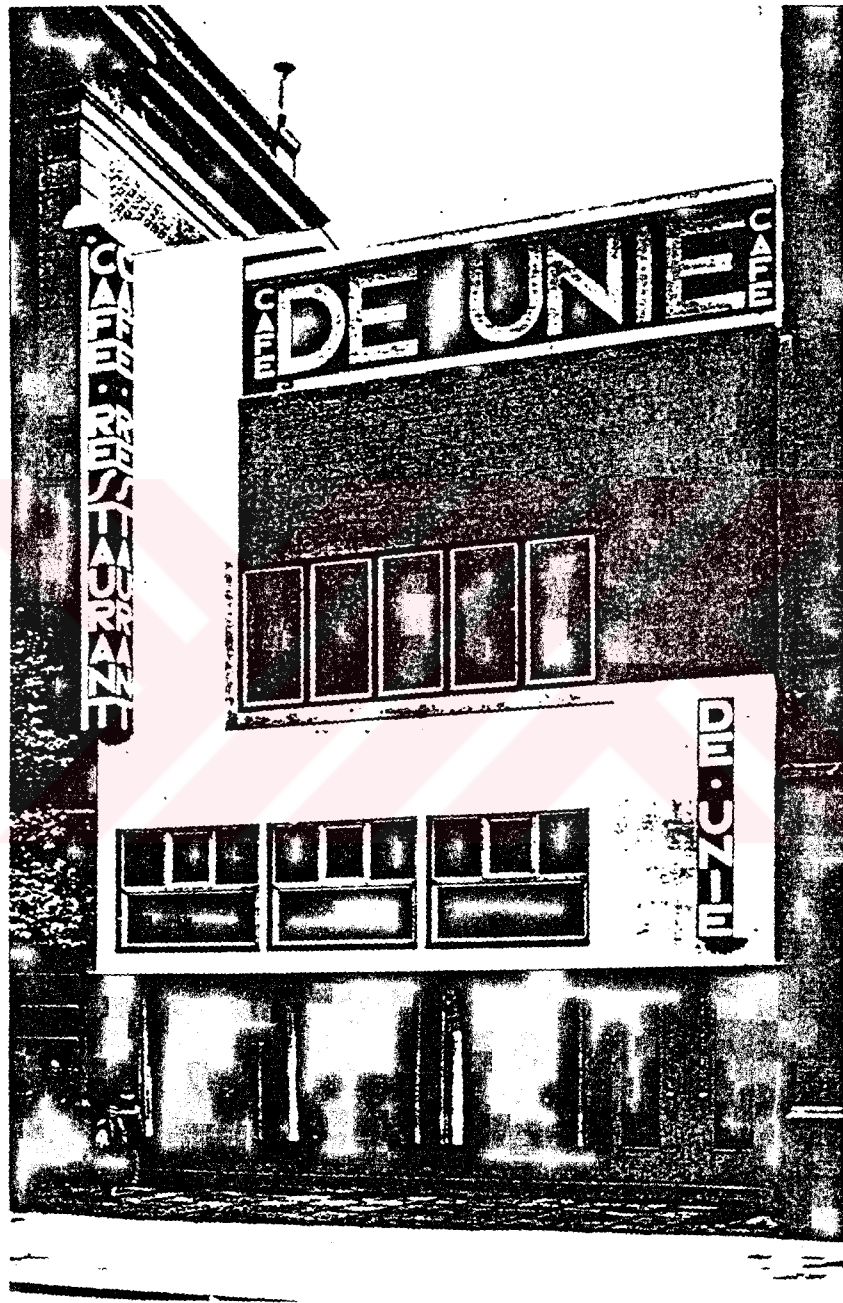
VII. Renge mimarlıkta hakettiği yeri verdik ve arkitektonik yapımdan (yani resimden) ayrı bir resimlemenin var olmaya hakkı olmadığını savunuyoruz.

VIII. Yıkma döneminin artık sonu geldi. Yeni bir çağ başlıyor: yapım çağı.

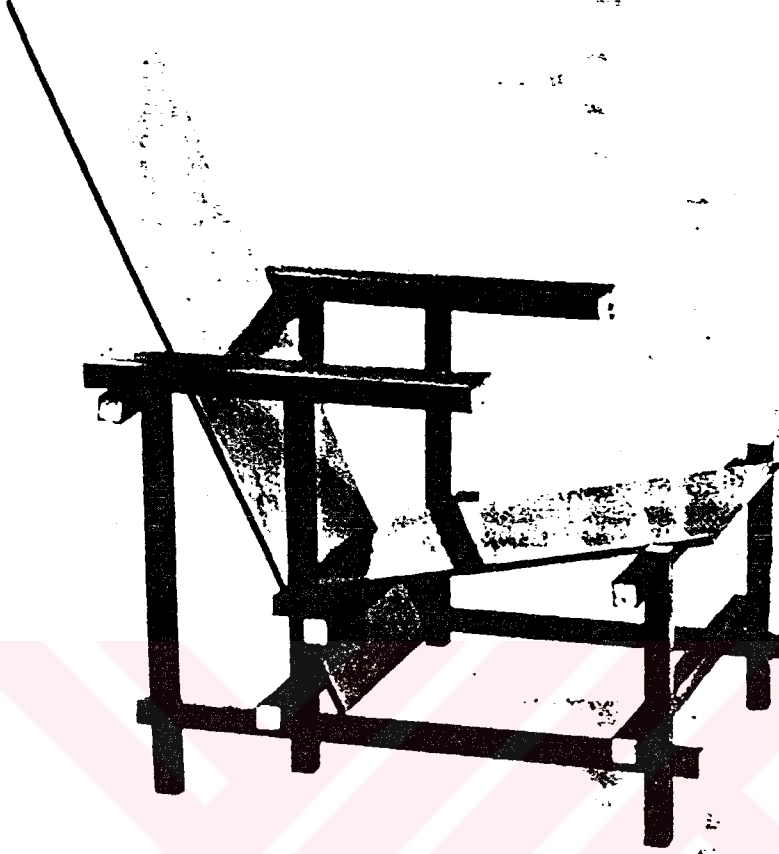
Bu konseptleri mimarlığa uygularken De Stijl elemanları Wright'ın erken hacim oyunları denemelerinden ve Berlage'in tuğla işi ve dürüst strüktüründen etkilendiler. Mondrian ve Doesburg'un kağıt üzerindeki denemeleri sonucunda düz hatlar, kavisliler karşısında egemen form oldular. Kübü kullanım, bir kütle dışavurumu olarak düzlemlerin keşşmesi halinde duvarların iç ve dış arasında bir ilişki kurmasını sağlar. De Stijl'in temel renkleri ise mimarlıkta dekorasyon olarak değil, mekanları belirlemek için kullanılmıştır.



G.Rietvelt, Schröder Evi, Utrecht 1924



J.J.P.Oud , Café de Unie, Rotterdam 1925



Gerrit Rietveld, Kırmız Mavi Koltuk 1917

Grup elemanlarından Vant Hoff savaş öncesi Chigago'yu ziyaret etmiş. Wright'ın çalışmalarından etkilenmiştir. Rietveld'in Kırmızı-Mavi koltuğu geleneksel bir yapıyı minimum'a inmiş elemanlarla gösterir. Rietveld'in ilk büyük mimari işi bir tasarımdan gelmiştir (Schröder evi). Vant Hoff'un Huis der Heide'sine göre çok daha soyuttur. Sonuç De Stijl mimarlarının Wright'ın fikirlerini nasıl geliştirdiğinin örneğidir.

1921 Yılı De Stijl'de yenilikler yılıdır. Rusya'ya konan batı ambargosu sonunda Lissitky avan-garde Avrupa'daki hareketleri incelemeye gönderilir. Bu yıllar Rusya'da oluşan Konstrüktivizm hareketiyle De Stijl'in buluştuğu dönemdir.

Uluslararası bir akım olarak Konstrüktivizm ve De Stijl'in önemi entellektüel dizaynın gelişmesine etki etmeleridir. Soyut formlarla çalışan modern hareket tarafından tutulmuş geleneksel uygulanan mimarlıktan bir hayli farklı entellektüel ve mistik bir statü sağlamıştır.

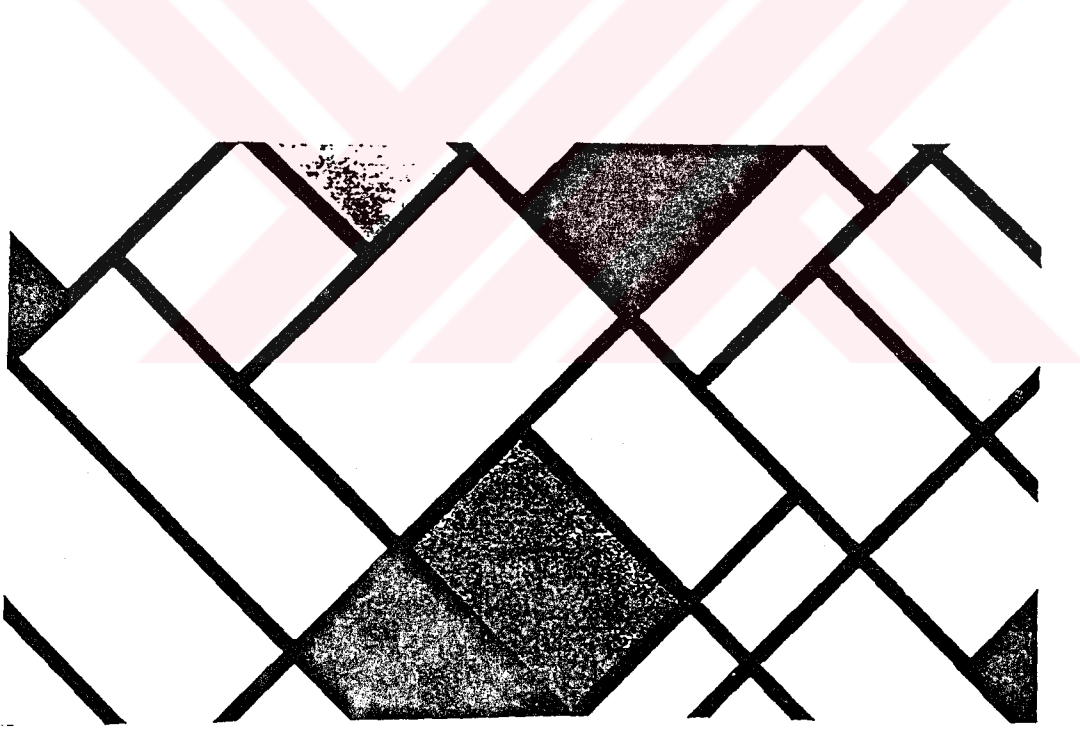
Konstrüktivizm'in Rus devrimi sonucu ortaya çıktığı gibi, De Stijl'de I. Dünya savaşı sonundaki Alman etkisizliği sonucu ortaya çıkmıştır. 1917 sonuna dek donan Avrupa sanat yaşamı, savaş öncesindeki fikir gelişimine devam etmek üzere Leiden'de çıkan De Stijl adlı, bir ressamın fikirlerine dayalı bir dergiyle başlar.

De Stijl ile Konstrüktivizm arasındaki birleşmeyi, Hollanda'daki Doesburg ile Rus Lissitsky hazırlamıştı. Van Doesburg için de, Lissitsky içinde resim ve diğer sanat yapıtları, amaçlarını açıklamanın yollarından yalnız biriydi. Bu iki sanatçının da amacı sanatçı, ya da herhangi bir alanın uzmanı olarak parlamak değil, genel olarak sanatçı ve kültürüne yön vermektir. Doesburg'a göre her yapıtı gözleri üstüne çekmeye değil, duyguları sınıfsız bir toplum gibi çok daha büyük bir amaç için harekete geçirmeye bir çağrıydı. Bu doğrultuda en önemli kılavuz kuşkusuz teknolojiydi. Lissitsky içinse teknolojinin çok daha öte bir anlamı vardı. "Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolü kafatasının çağıdır" diyecek kadar işi ileri götürüyordu.

1922'de Van Doesburg'la Lissitsky Düsseldorf'ta ilerici sanatçılar kongresinin düzenlenmesine yardım etmişlerdi. Oradaki tartışmalarda ikiside Konstrüktivist sanatlarla ilgili görüşlerini, modern sanatın açık seçik olmayan tutumlarına karşı savundular. De Stijl grubunun bireyciliğine karşı saf ifadeyi, evrensel biçimlerin doğanın geçici ve koşula göre değişen biçimlerini değil de, insan ruhunu temsil ettiği görüşünü benimseyen öğretisi, artık kesinlikle bilim ve teknolojiyle birlikte düşünülmüyordu.

Van Doesburg'un 1924-1925 yıllarındaki resimleri, De Stijl grubunun Mondrian etkisi altındaki ilk döneminin dikey-yatay formülünü bir yana bırakmıştı. Lissitsky'nin etkisi altında kalan Van Doesburg artık daha dinamik, daha coşkulu bir düzenleme peşindeydi. Lissitsky'nin yapıtlarının tersine, onun resimleri köşegen ızgara

biçimlerinin. tualin kenarlarıyla kesiştiği ve tualin bütün yüzeyini kapsayan kompozisyonlardı. Bu değişme sırasında Mondrian De Stijl grubundan ayrıldı. Lissitsky, Doesburg ve Berlandi sanatçı Hans Richter'in yayınladıkları bildiride Doesburg'un şu sözleri yer alıyordu. "Biz bugün -makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlılığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler- yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk armağını olarak, plastik bir ifadeyle belirlediğini görüyoruz." Bu yeni sanat için yeni bir sözcük bulundu. "Elementerizm" Elementerizm ve elementerist kavramları, uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri ve cisimleri bir araya getirme süreçleri ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını öne sürer.



Theo Van Doesburg, 1925

De Stijl'in sanatı bireysellikten uzaklaştırma, hayata mal etme çabaları. savaş sonrası koşulları, kültürel ve sanatsal hayatı canlandırma çalışmaları yeni dünya düzeninin kuruluş sıkıntıları, Rus İhtilali gibi faktörler sonucunda ortaya çıkmıştır.

Bireyselliğin karşı tepkilerini ortaya koyarken gözardı leri insan doğasının bireyselliği grubun dağılmasında kendini gösterir. Bunun yanı sıra kullanılan dil aynı da olsa sanatın bireysel yanları değişik sanatçılarda kendisini açıkça göstermiştir. Zaman zaman sanatçıların çalışmaları bu bireysel dürtü sebebiyle topluluğun ilkelerine ters düşmüştür. Aşağı yukarı bütün akımlarda görülen radikal genellemeler ve kalıplar akımın sonunu hazırlamıştır fakat De Stijl modern mimarlığın en önemli temel taşlarından biri olmuş ve yapı bu temeller üzerinde yükselbilmiştir.



4.5 BAUHAUS

Adı 12 Nisan 1919'da onaylanan Straliches Bauhaus okulunun kuruluş bildirisini aynı ay içinde Walter Gropius yayınlıyordu. Bildiride amaçları şöyle dile getiriyordu;

“Tüm görsel sanatların en büyük amacı yapı bütünüdür! Yapıları süslemek bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi; bunlar anıtsal mimarlığın zorunlu öğeleri sayılıyordu. Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman ‘salon sanatı’ iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır.

Eski sanat okulları bu birliği yaratamadı; sanat öğretilmeyeceğine göre, nasıl yapabilirlerdi ki. Bunlar yeniden işliklerle birleşmeli. Desen yaratıcısı ile uygulamalı sanatçının sadece çizim ve resimden oluşan dünyası, yeniden inşa eden bir dünya haline gelmeli. Sanatsal yaratıcılıktan zevk alan genç insanlar çalışma yaşamlarına yine bir meslek öğrenerek başlarsa, üretken olmayan ‘sanatçı’ da artık yetersiz sanat etkinliği yerine becerisini zanaatlara aktararak bu alanda kusursuzluğa ulaşabilir.

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressam, hep birlikte zanaatlara göre dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o enden esinlenme anlarında, ilahi bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı lonacası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım.”

Ulrich Conrad 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar (1991) adlı kitabında Bauhaus ilkelerini şöyle sıralamıştır;

Sanat tün yöntemlerin üstündedir; özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilebilir. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar kelimenin tam anlamıyla zanaatçıdır: bu nedenle öğrencilerin tümünden, her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak işliklerde, deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenmektedir. Kendi ilişkilerimiz zamanla geliştirilecek ve dışardaki işliklerle çıraklık anlaşmaları yapılacaktır.

Okul, işliğin hizmetindedir ve bir gün onun içinde eriyecektir. Bu nedenle Bauhaus'ta öğretmenler ya da öğrenciler yerine ustalar, kalfalar ve çıraklar olacaktır.

Eğitim biçimi ilişkilerin özelliğinden kaynaklanır:

El becerilerinden ortaya çıkan organik biçimler.

Katı olmaktan kaçınma; yaratıcılığa öncelik verilmesi; bireyselliğin özgür olması, fakat sıkı bir çalışma disiplini.

Lonca Kurallarına uygun olarak, Bauhaus'un Ustalar Kurulu ya da dışarıdan gelen ustalar önünde yapılacak ustalık ve kalfalık sınavları.

Öğrencileri de içerecek şekilde, dışarıdan iş alınması.

Geleceği hedef alan, geniş çaplı, Ütopik yapısal tasarımların -kamu yapıları ve tapınakların- ortaklaşa planlanması. Mimar, ressam, heykeltıraş -tüm usta ve öğrencilerin- bu tasarımlarda birlikte çalışmaları ve mimarlığı oluşturan tüm bileşke ve parçalar arasında zamanla uyum sağlamayı amaçlamaları.

Ülkenin zanaat ve endüstrisinde önde gelenlerle sürekli yakın ilişki.

Sergiler ve diğer etkinlikler yoluyla kamu yaşamı ve halkla ilişki.

Mimarlık çerçevesinde görsel malzeme, heykel sergileme sorununu çözmek için sergilerin nitelikleriyle ilgili yeni araştırmalar yapılması.

İş dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkilerinin özendirilmesi; bu amaçla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları düzenlenmesi. Bu toplantılara eğlenceli bir tören havası verilmesi.

Bauhaus manifestosu 1923'te düzenlenen Bauhaus sergisinin tanıtma broşüründe yerliyordu. Bauhaus'un politikaya karışan bir kurum olduğu kuşkusunu doğuran manifesto şöyleydi.

“Weimar’daki Staatliches Bauhaus, güzel sanatların yaratıcı güçlerini canlıyken etkili olmaya çağıran, dünyada olmasa bile Reich’teki ilk ve şimdilik tek resmi okuldur. Aynı zamanda, zanaatlara dayalı ilişkiler kurarak, sanatları mimarlık içinde bir araya getirmek amacıyla birleştirip verimli olmaya yöneltmek üzere çaba gösterir. Yapı kavramı, bozulmuş akademizmin ve kılı kırk yaran el sanatlarının yok ettiği birliği yeniden kuracaktır. O, ‘bütün’ ile kapsamlı ilişkiyi yeniden kurmalı ve en derin anlamıyla, tümel sanat yapıtını olabilir kılmalıdır. İdeal eskidir, ancak her uygulandığı yenilik taşır: ideale ulaşmak üsluptur ve ‘üslup-yaratma-istenci’ hiçbir zaman bugünkü kadar güçlü olmamıştır. Fakat kavramlar ve eğilimlerle ilgili karşılıklı bu üslubun doğası konusunda çelişkilere ve tartışmalara yol açmıştır; oysa üslup düşüncelerin çatışmasından doğacak ‘yeni güzellik’ olarak ortaya çıkacaktır. Canlı ve canlılık saçan böyle bir okul, istemeden dönemin politik ve düşünsel yaşamının sarsıntılarını ölçer duruma geliyor ve Bauhaus’un tarihi çağdaş sanatın tarihine dönüşüyor.

Savaş felaketinden sonraki devrim kargaşası sırasında ve duygu yüklü, patlamak üzere olan bir sanatın olgunlaşma döneminde kurulan Staatliches Bauhaus, geleceğe duyulan inançla ve sonsuz bir şevkle ‘Sosyalizmin katedrali’ni inşa etmek isteyenlerin toplandığı yer haline gelmektedir. Savaş öncesinde endüstri ve teknolojide elde edilen başarılar ve savaş sırasında doyum yıkım yoluyla ulaşmak için yapılan aşırılıklar, maddecilikle sanat ve yaşamın makineleşmesine karşı ateşli bir protesto olan tutku dolu romantizmi canlandırdı. O günlerin sefaleti aynı zamanda ruhsal bir ıstıraptı. Kuşku ve başıbozuklukla dolu bir dünyada anlamlarını yitirmek tehlikesiyle karşılaşan o yüce şeylere duyulan özlem, bir bilinçaltı ve doğaüstü kültürü, bir mistisizm ve mezhepçilik eğilimi doğurdu. Klasik estetiğin kısıtlamalarının aşılması ile duygunun sınırsızlığı güçlendi, Doğu’nun farkına varılması ve zencilerin, köylülerin, çocukların ve akıl hastalarının sanatının keşfi ile de beslendi, doğrulandı. Sanatsal yaratımın kaynağı araştırılırken, sınırları da cesaretle zorlanıyordu. Anlatım yollarının tutkuyla kullanımı sunak resimlemelerinde gelişti. Fakat kesin değerlerin sığındığı yer, her zaman için resim olmuştur. Bağlardan ve kefareten kurtulmuş bireysel abartının en yüksek başarısı

olarak tümü, resmin kendi bütünlüğü dışında, açıklanan bu senteze borçlu kalmalıdır. Dürüst zanaatlar, malzemenin verdiği egzotik zevke kapıldılar ve mimarlık Ütopyacı projeleri kağıt üstüne yığdı.

Değerlerin tersyüz olması, bakış açısı, ad ve kavramdaki değişimler, diğer bakış açısını, bir sonraki inancı getirir. Bu krallığın saray soytarı Dada, paradokslarla top oynar, ortamı rahat ve serbest kılar. Avrupa'ya aktarılan Amerikancılıklar, eski dünyaya takılan yenisi, geçmişe, ay ışığına ve ruha ölüm, böylelikle şimdiki zaman bir fatih edasıyla yol alır. 'İnsanın en büyük gücü' sayılan akıl ve bilim saltanat sürer, mühendis ise sınırsız olanakların ağırbaşlı uygulayıcısıdır. Çelik, beton, cam ve elektrik denen bu modern olguların öğeleri matematik, strüktür ve makineleşme, yöneticileri ise güç ve paradır. Katı cismin hızı, cismin maddesellikten arınması, cansız cismin düzeni, bütün bunlar soyutlama mucizesini yaratır. Bunlar doğa yasalarına dayandığında, aklın doğa üzerinde egemenlik kurma başarısı, sermaye gücüne dayandığında ise insanın insana karşı çalışması olur. Ticarileşme hızı ve gerilimi kısa yoldan yarar sağlamayı etkinliğin tek ölçüsü haline getirir ve hesap fizikötesi dünyayı ele geçirir: sanat logaritmaya dönüşür. Çoktandır adından yoksun bırakılmış sanat, küp anıt ve renkli karede ölümden sonraki yaşamını sürdürür. Din tam bir düşünme sürecidir ve Tanrı ölmüştür. Kendi bilincindeki kusursuz varlık, ancak doğruluk ve kesinlik elde etmede her kuklanın gerisinde kalan insan, 'ruh' için de bir formül bulunması için kimyacının imbiğinden çıkacak sonuçları bekliyor...

Goethe: 'Eğer insanların tümü güçleriyle, kalpleri ve akıllarıyla, anlayış ve sevgiyle bir araya gelmesi ve birbirlerinin bilincinde olması umudu gerçekleşirse, o zaman hiç kimsenin henüz hayal edemediği şey olur -Allah'ın yaratmasına artık gerek kalmaz, onun dünyasını biz yaratırız.' Bu, olumlu olan herşeyin sentezi, yoğunlaştırılması, güçlendirilmesi ve derinleştirilmesi yoluyla güçlü bir ortalamanın elde edilmesidir. Sıradan ve zayıf olanın ötesinde bir ölçü ve denge olarak alındığında, ortalama oluşturma düşüncesi Alman sanatı düşüncesine dönüşür.

Ortada yer alan ülke Almanya ve onun kalbi Weimar'ın entelektüel karar yeri olarak benimsenmesi ilk kez olmuyor. Amaçsızca ortada dolaşıp yoldan çıkmamak

için gereken, bizim için geçerli olanı bilmektir. Kutupsal karşıtlıkları dengeleyerek -en eski geçmişle birlikte en uzak geleceği de severek; anarşizmi olduğu kadar tepkiyi de önleyerek; yalnızca sonuca ve kendimize yönelik olandan tipik olana, sorunsal olandan geçerli ve kesin olana doğru ilerleyerek- dünyanın sorumluluğunu ve vicdanını taşıyabiliriz. Sanat, bilim ve teknolojiyi kucaklayana, kavrayana ve birleştiren ve araştırma, inceleme ve çalışmayı etkileyen bir etkinlik idealizmi; kozmik sistemin salt bir simgesi olan İnsanın 'sanat-yapısı' nı inşa edecektir. Bugün yapabileceğimiz, tümel planı tasarlamak, bunun temellerini atmak ve yapı taşlarını hazırlamakla sınırlıdır.

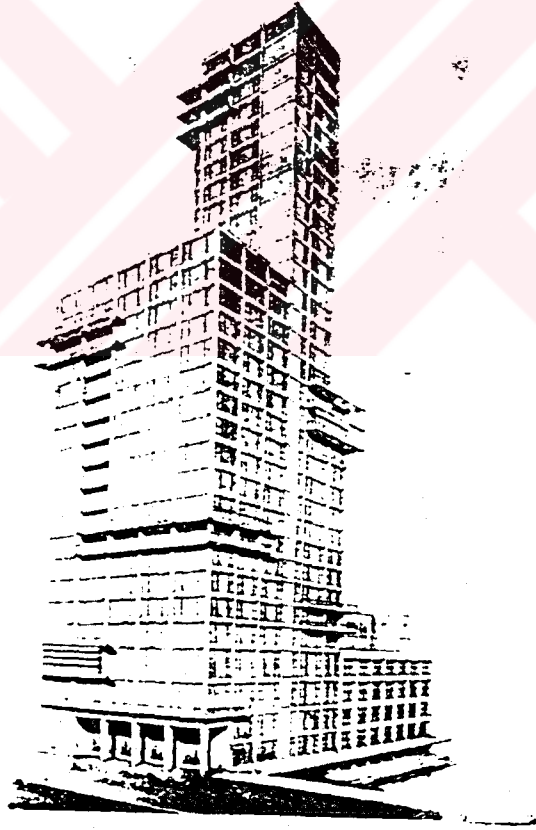
Fakat

Varız! İstençliyiz! Üretiyoruz! ”

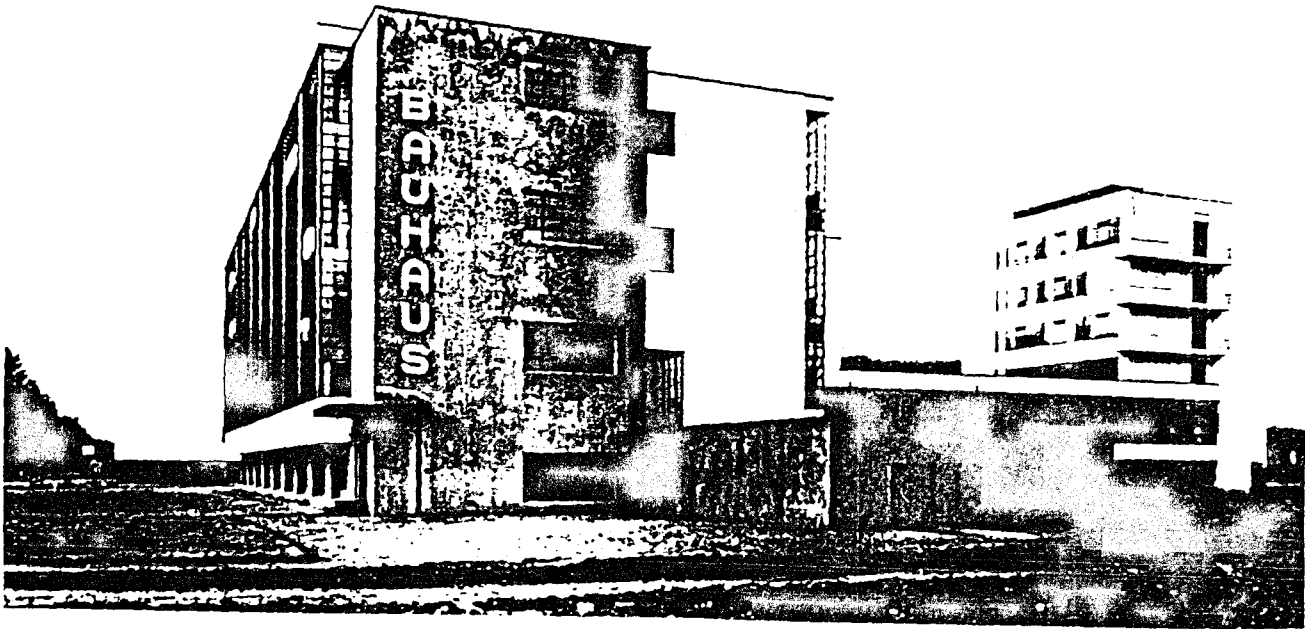


Feininger, Bauhaus Sergi broşürü (Sosyalizm'in Katedrali) ,ahşap baskı 1919

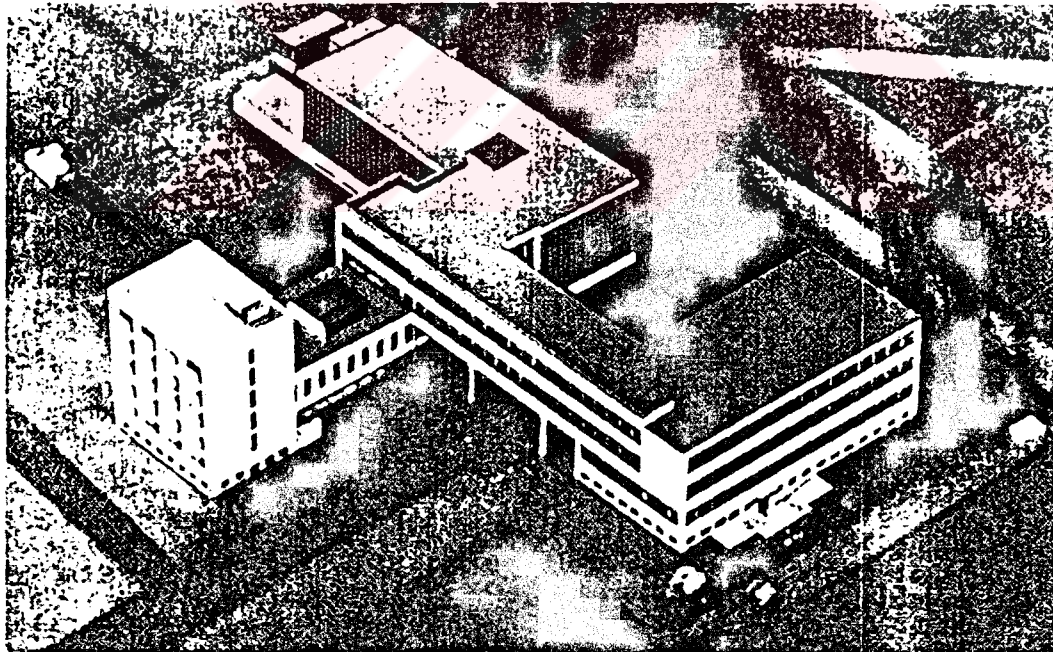
Bauhaus, nesneleri tasarlarken, amacını kusursuzca karşılayan, kullanışlı, dayanıklı, ekonomik ve güzel olmasını amaçlıyordu. Standart tiplerin yaratılması, toplumsal bir gereksinim olarak görülüyordu. Bauhaus atölyeleri toplu üretim yapabilecek nitelikteydi. Teknoloji ve biçimin gereklerini aynı anda yerine getirebilecek, elemanlar yetiştiriliyordu. Endüstri ve zanaatlar arasındaki karşıtlık zanaatların, endüstri üretiminin deneysel çalışmalarının yapılabileceği yeni bir üretici birliğe dönüşmesi öngörülüyordu.



Gropius, Meyer , Chicago Tribune binası 1922



Walter Gropius, Bauhaus Binasi, Dessau 1926



Walter Gropius, Bauhaus Binasi, Dessau 1926

4.6 FONKSİYONALİZM

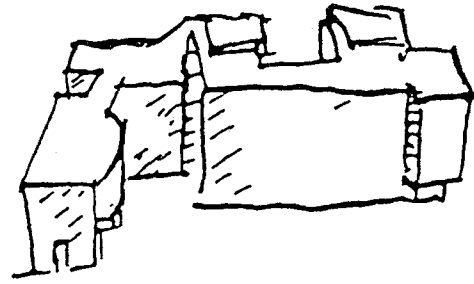
Çağdaş mimarlığın dayandığı temel tasarım ilkelerinin en önemlilerindedir.

Esas itibarıyla Amerikalı mimarı Louis Sullivan (1856-1924) tarafından mimarlıkta kullanılan “Biçim işlevi izler” (Form follows function) sloganına dayanmaktadır.

Geleneksel kavram ve yöntemlere karşı çıkan mimarlar başta Theo Van Doesburg olmak üzere görüşlerini “Fonksiyonalist” bir temele oturturlar. Doesburg, tüm dengelme yaklaşımına karşı çıkar. Tümevarımda, bir form bulma işlemi olduğunu söyler. Fonksiyonalizm; “tüm dengelme” den “tümevarım” a geçişte önemli bir noktadır.

Bununla birlikte başarılı bir mimari için yeterli olmadığını düşünenlerde vardır: Frank Lloyd Wright örneğinde olduğu gibi:

“Biçim fonksiyonu izler! Bu pek fazla istismar edilmiş bir deyimdir. Birçok budalaca üsluplar bu deyim üzerine kurulmuşlardır. Biçimin öyle yaptığı tabiidir; fakat bu deyim ancak mimarlık biçimlerinin yer aldığı bir platformu işaret ederse faydalı olur. Nasıl ki iskelet insan biçiminin sonucu değilse ve nasıl ki şiir sadece gramer kuralları olmayıp onun çok üstünde bir sanat ise mimarlıkta da “Biçim” için “fonksiyon” öyledir... Biçim fonksiyonu izler deyimini esprisi yönünden önemsizdir, işlemiyen bir deyimdir. Ancak “Biçim ve fonksiyon birdir” dediğimiz veya yazdığımız zaman bu deyim önem taşımaktadır.”



Le Corbusier, Villa La Roche . 1923

4.7 PÜRİZM

Pürizm, Le Corbusier ve Amedee Ozenfant tarafından yaratılan bir hareket olup ilk olarak, 1918 yılında beraberce yayınladıkları “Apres Le Cubism” (Kübizm sonrası) adlı kitapta fikirlerini açıklamışlardır.

Böylece 1915-1917 arasında Amedee Ozenfant’ın L’Elan dergisinde başlatmış olduğu Purizm ilkeleri, Le Corbusier’nin de katılımıyla 1918 yılında “Apres Le Cubism” de bir manifesto olarak şekillenir.

“Apres Le Cubism” Voltaire’in bir ifadesi ile başlar:

“Gerileyiş; işin kolayına kaçmanın, iyi yapmaktaki tembelliğin, güzele olan ilgisizliğin ve acaib zevklerin bir ürünü olarak ortaya çıkar.”

Le Corbusier ve A. Ozenfant, böylece bazı yeni sanatçıların birtakım skandallarla çabucak ünlü kişiler olmalarına karşı çıkıyorlar ve eserin “Kübizm” kısmında da bu harekete, onun bulanıklığı, mistik bilimselliği (bütün konuşmaların dördüncü boyut hakkında olması ve temsili olmaktan yoksunluğu nedeniyle hüctim ediyorlardı.

Kitabın üçüncü kısmı olan “Yasalar” bölümünde de “Doğal ayıklanma” yasasının kaçınılmaz sonucu olarak standardize nesnelere olan bardak, şiye, pipo, kolon, vb. gibi saf biçimlerin esasta kalıcı biçimler olduklarını ileri sürüyorlardı. Kübizm’in, başlangıçtaki özgün yöntem ve amaçlarından saptığını belirten yazarlar, söz konusu hareketin giderek dekoratif sanatlar’a dönüştüğünü ileri sürmüşler ve bunun yerine çağımızın gerçek ruh’unu yansıtacak ilkeleri “Pürizm” adı altında ifade etmişlerdir.

“Apres Le Cubisme” bildirgesi şu şekilde son bulmaktadır:

“Bir sanat eseri; rastlantısal, seri dışı, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk olmamalı, fakat bunlara karşıt olarak genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesolmalıdır.”

Le Corbusier ve Amedee Ozenfant, Pürizm ilkelerini anlatmak ve yaymak için “Esprit Nouveau” (Yeni Ruh) adlı bir dergi çıkardılar.

Amedee Ozenfant, Pürizm ile ilgili olarak şöyle demektedir:

“Biz, Pürizm terimini, modern espirinin bir karakteri olarak kullanıyoruz. Biz Pürizm’i bir yapış tarzı olarak değil, bir düşünce ve duygu biçimi, bir felsefe, bir “Esprit Nouveau” (yeni Ruh) olarak düşünüyörüz.

Le Corbusier ve Amedee Ozenfant bir taraftan ‘Pürist’ tutumdaki resimlerini yaratırlarken diğör taraftan da mimarlık alanında yeni form’lar öneriyorlardı:

“H. P. Roche, bana Amerika’dan getirdiğı fotoğrafları gösterdi: Buğday siloları! Bunlar sanatçılar tarafından değil, fakat tanınmamış mühendisler tarafından tasarlanmışlardı. Onların üstün güzellikleri beni çarptı! Zaten az olan süslemelerini de boya ile örttüm ve sonuç olarak “Pürist” bir tasarım meydana geldi.”

Pürizm ideolojisi içinde Le Corbusier güzelliğı saf, yalın birincil geometrik form’larda bulmuştu:

“Mimarlık, ışıhta biraraya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunudur. Gözlerimiz formları ışıhta görmek için yapılmıştır; ışık ve gölge bu formları açıklar: Küpler, koniler, küreler, silindirler ve piramitler ışıhta avantajlı olan büyük birincil formlardır; bunların imgesi, içimizde, bir karışıklığa meydan vermeksizin anlaşılabilir. Bu sebepten dolaydır ki bunlar güzel formlardır, en güzel formlardır. Bunu herkes, bir çocuk, bir ilkel insan, bir metafizikçi kabul eder. Bu, plastik sanatların öztabiatındadır. Yataylar, muhteşem prizmalar, piramitler, küreler ve silindirler! Göz onları saf biçimler olarak görür ve zihin onları zevkle algılar ve onların kesin çizgilerini izler. İşte huzur ve sevince sahibiz.”

Le Corbusier’nin bu ifadeleri, Platon’un yaşlılık çağında varmış olduğı estetik değerlerle çok yakından ilişkilidir.

Platon (M.Ö. 427-347) estetik anlayışını, biçimlere dayanan güzellikte temellendirir. Platon, Philebos diyalogunda bunu şöyle tanımlamaktadır:

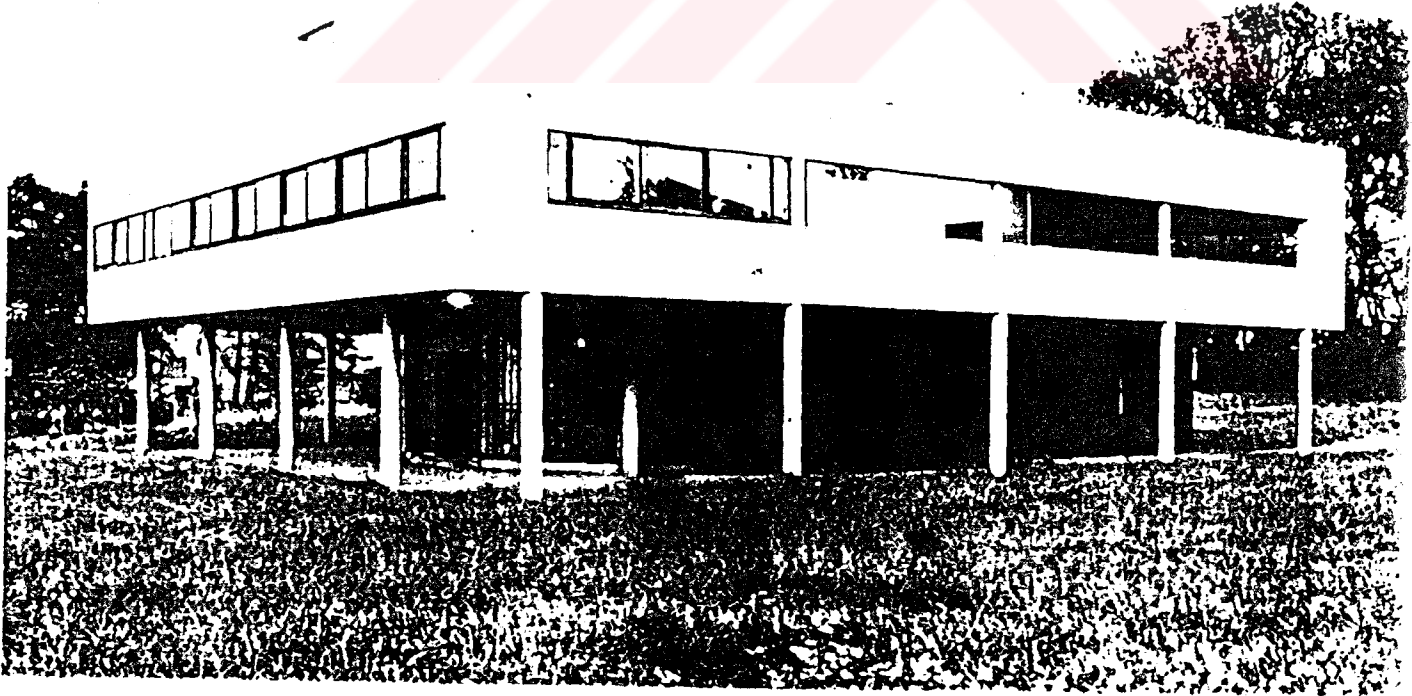
“Formların güzelliğı deyince, ben, burada büyük yığınım bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyörüm, örneğın, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine formların güzelliğı deyince düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel cetvel ve minkale ile çizildiğı şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyörüm.”

Platon'un yaşıllık çağında eriştiği bu yeni güzellik tanımında artık idea'dan, idea'dan pay alma'dan söz edilmemektedir; diğer bir deyişle form'ların içeriklerinin güzellikle ilgileri artık söz konusu değildir! "İster tabiat eserleri, isterse sanat eserleri olsun onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, FORM'larıdır. Bu formlarda ya dörtgen ya da çember şeklinden başka birşey değildir."

Le Corbusier'nin üzerinde önemle durduğu bir özellikte biçimlerin yalnlığıdır: "Yalnlık, yoksulluk demek değildir; fakat bir seçimdir, bir ayırmadır, bir kristalleştirir. Amacı ise saf'lıktır. Yalnlık santezleştirir, arındırır (distillation). Küplerden oluşan parçalı bir karışı rastlantısal bir olaydır, fakat bir sentez yapmak entellektüel bir akt'ır."

Pürist'ler için form birincil ya da ikincil olmak üzere kategorize edilmiştir; bir küp, herkes için aynı plastik anlamdadır, fakat bir spiral form, bazıları için bir yılanı diğerleri için ise bir girdabı anımsatabilir. Primer (birincil) formlar kompozisyonun esası olarak kabul edilmişlerdir.

Pürizm ideolojisi, her türlü muğlaklıktan, karışıklıktan, dekorasyondan uzak olup saf'lık, arınmışlık ve yalnlık gibi özellikleri içerir ve mimarlıkta esas olarak birincil soyut geometrik formlarla ifade edilir.



Le Corbusier, Villa Savoye, 1928

Bu formlar kişisel, -subjektif formlar olmayıp anonim- objektif, evrensel, genel geçer rasyonel formlardır; dolayısıyla bunlarla yapılan sanat eserleri, kompozisyonlar da Çağdaş Gestalt psikolojisi, bu birincil saf geometrik şekillerin diğerlerini göre olan durumlarını, kuramcısı Wolfgang Köhler’le “Eine naturphilosophische Untersuchung” (Bir doğa felsefesi araştırması) adlı eserinde, saf formlardaki iç kuvvetlerin iyi bir denge durumu yaratmadaki üstünlüklerinden dolayı bunları kullanma isteğinin yaygın olduğunu ifade eder.

Bu ise, formel bir yaklaşım olup, mimari biçimin daha peşinen karar verilmesi ve bu biçimin içine de pratik fonksiyonların yerleştirilmesi demek olan “Formalizm”i doğurmaktadır. Bu, mimari tasarım yöntemi “Tümdengelim” bir yöntem olup idealistik bir estetik üzerine kurulmuştur.

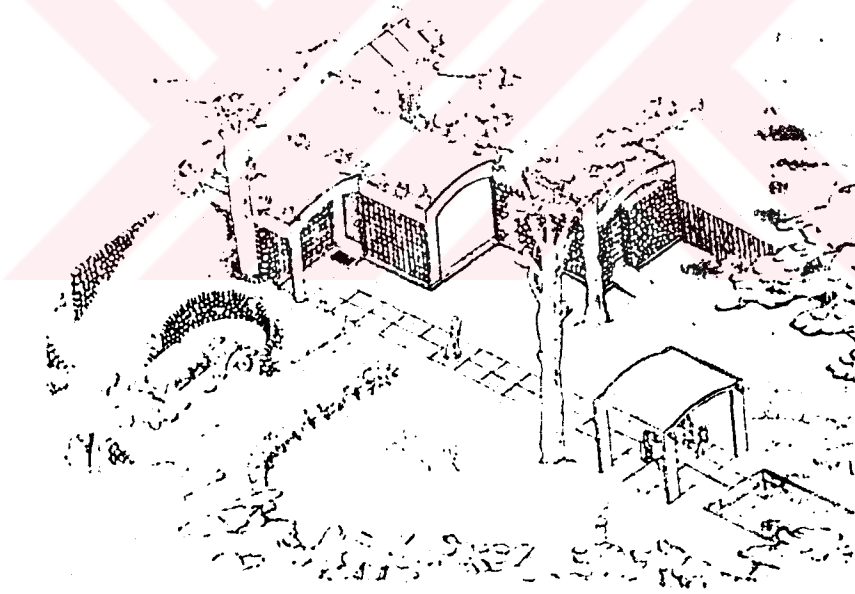


4.8 BRÜTALİZM

Brütalizm, 1950'lerin ortalarında gelişen bir akım olup, iki farklı şekilde açıklanmaktadır. Birincisi, Peter-Alison Smithson'lar tarafından tanımlanan ve esas itibariyle etik anlamda ele alınan şeklidir.

İkincisi ise, uluslararası geçerliği olan ve temelde estetik kökenli olan şeklidir.

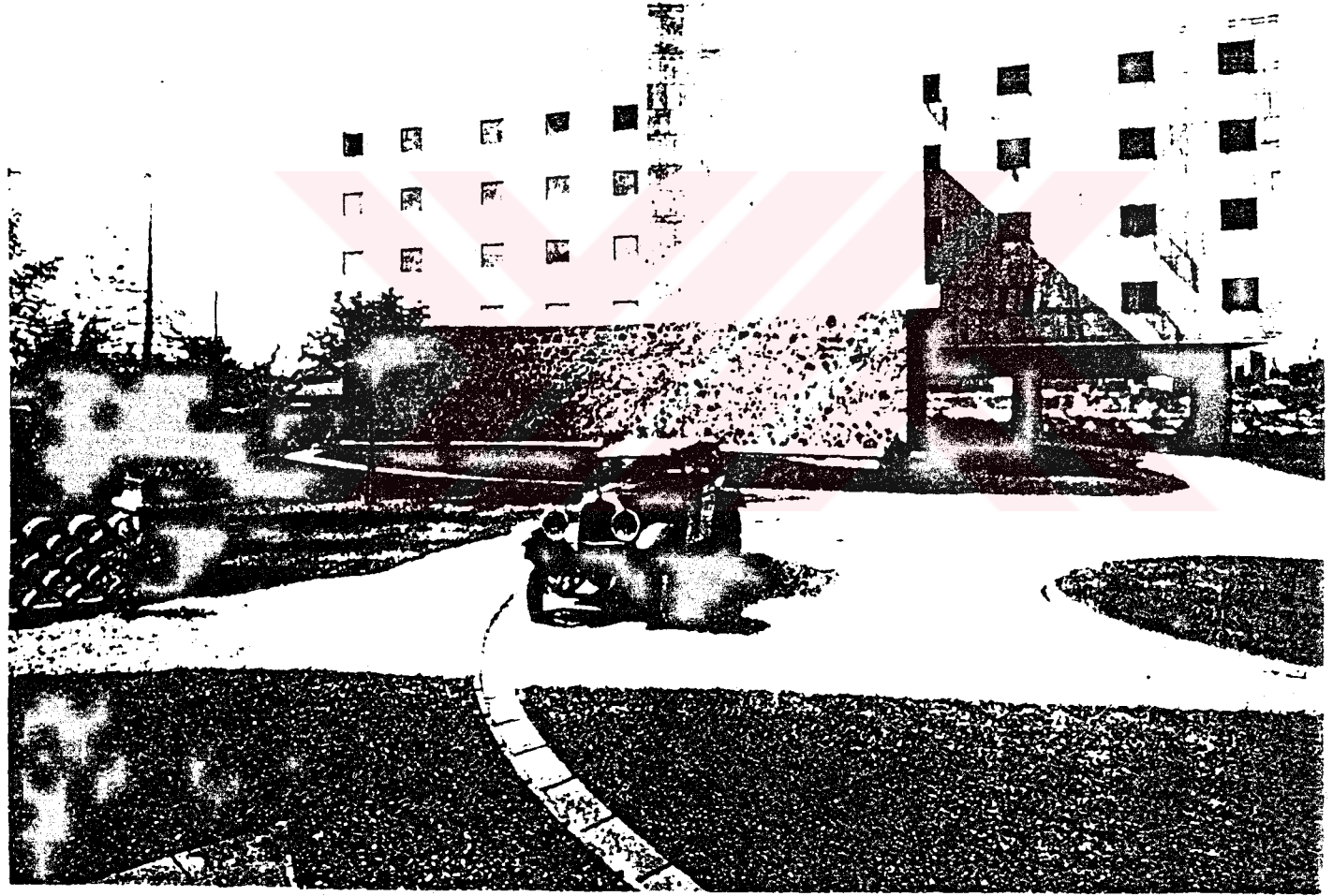
Le Corbusier, Paris'teki İsviçre Pavyonu'nun, (1932) pilotilerinde olduğu gibi betonu sıvamadan, örtmeden çıplak bir şekilde sergiliyor ve ahşap kalıbın izleri, damarları, budakları ve ek çizgileri beton üzerinde açıkça belli oluyordu. Böylece, çeşitli desenlerde bir tür relief-doku ve estetik etki elde ediyordu. Le Corbusier, benzer şekilde, Mathes'de ve Paris'teki hafta sonu evinde (1935) tabii taş ve tuğlayı sıvamadan çıplak halde bırakıyor ve onların konstrüktiv yapısından ve malzemenin doğasından kaynaklanan kaba, düzgün olmayan desen, doku ve ifadesinden yeni estetik değerler çıkarıyordu.



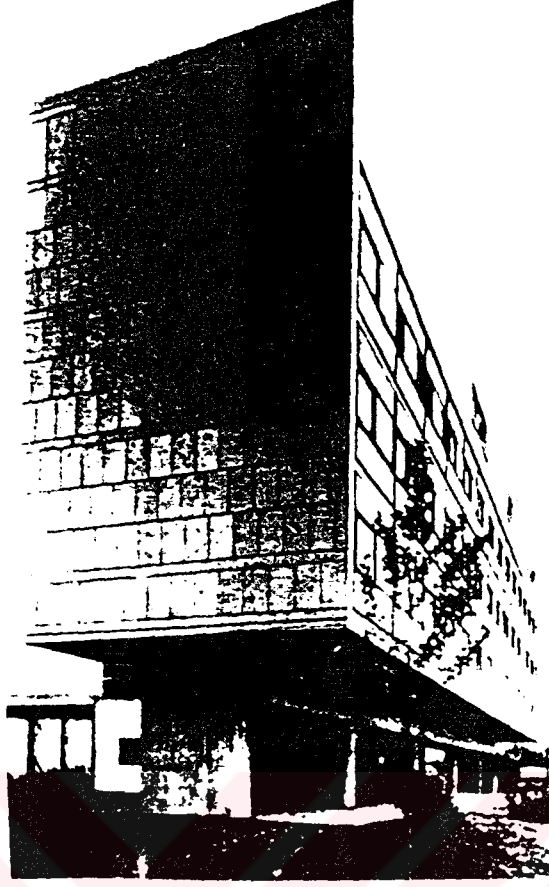
Le Corbusier, Haftasonu Evi, Paris 1935

Le Corbusier, daha 1920'lerde mimarlığı tanımlarken "Mimarlık, ham (brüt) malzemeler aracılığıyla duygusal ilişkiler meydana getirmektedir" ifadesinde 'brüt' kelimesini

kullanmıştır. Giderek, Marsilya ve Nant'taki Toplu Konut binalarında, Ronchamp'da ve diğer pek çok yapılarda brüt beton'u kullanıp mimarlık dünyasına yeni estetik değerler katıyordu.



Le Corbusier, İsviçre Pavyonu , Paris 1930



Le Corbusier, İsviçre Pavyonu, Paris 1930

Böylece, ABD’de ortaya çıkan bütün dünyaya yayılan metal ve camdan yapılan cilalı pürüzsüz, makina estetiği kökenli ‘Teknik Mükemmellik’teki yapılara karşıt olarak yeni bir tür estetik doğmuştu. Fakat bu estetik değerler, yapıların kütleleriyle ilgili olmayıp masiv duvar yüzeylerinin dokusuyla ilgilidir; diğer bir deyişle Nikolaus Pevsner’in (1902-1983) estetik kriterlerinden birincisininin kapsamına girmektedir.

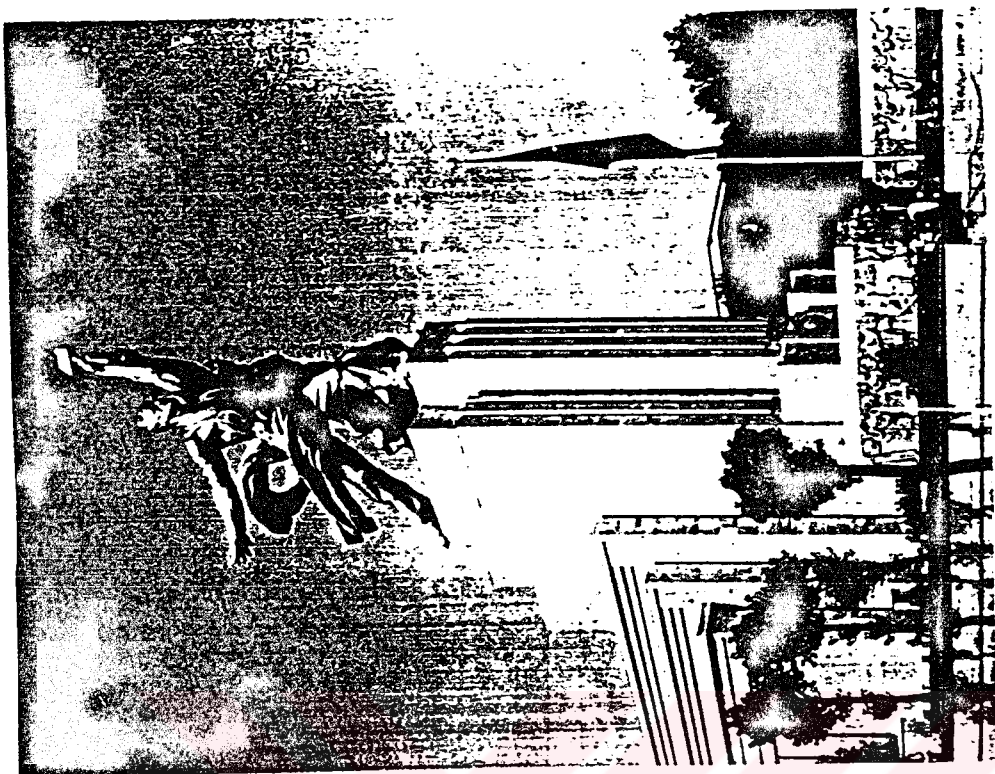
Jürgen Jeodicke farklı fonksiyonel elemanları farklı kitlelerde tasarlayıp onların kompozisyonundan mimari bütün’e varış yöntemini ‘Brutalizm’ olarak adlandırmaktadır.

Gerçekte Brütalizm Reyner Banham’ın da açıkladığı şekilde radikal ve yeni bir hareket olmayıp geleneksel mimaride var olan değerlerdir. Ancak, çağımızın ‘Makine estetiğine-Teknik mükemmeliğine’ bir antitez niteliğinde, yeniden ele alınması şeklinde yorumlanabilir.

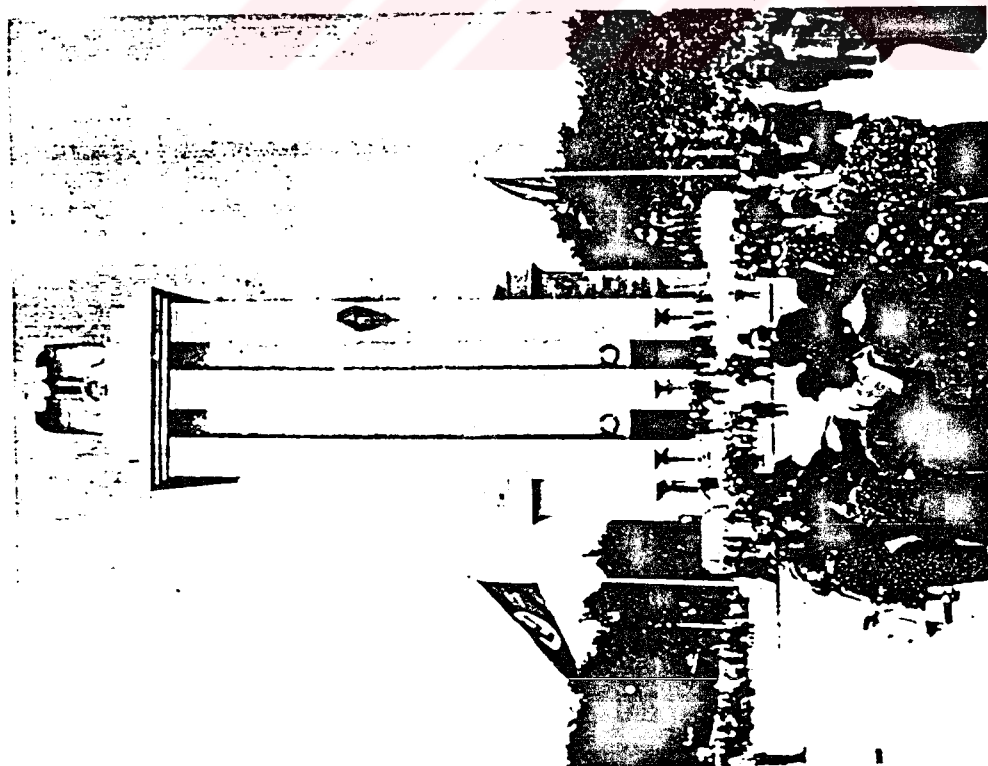
5. TOTALİTER REJİM MİMARLIĞI

Tarihte anıtsal mimarlık sıklıkla hakim ideoloji ve gruplar tarafından fikirlerini ortaya koymak ve vücuda getirmek amacıyla kullanılmıştır. İlki dünya savaşı arasında güçlenen İtalya, Rusya ve Almanya içerde ve dışarda durumlarını meşrulaştırmak ve inançlarını ifade etmek için mimari ve kent planlarını kullandılar. Bütün bu ülkelerde ortak tema, milliyetçi duygularını buna bağlı olarak modernizm tarafından parçalanan yerel değerlere duyulan özlemin, geçmişteki ulusal mimari geleneklerine başvurarak güçlendirmesidir. Totaliter rejimler için yönetme haklarının, halkın en derin isteklerinde yattığı izlenimi sağlamak gereklidir. Bu sebeple devlet yönetimi eski emperyal gücün uyanışı ve popülist desteğin talepleri arasından dikkatli bir yol izlemek zorundadır. Bu şartlarda modern mimarlık baskın değerlerden bağımsız, uç avangartların çoğunluğu mesaj veremeyen enternasyonalist bir yenilgi olarak ortaya konuyordu ve milli kültürel köklerden, geleneklerden yetişmemiş ve dış kaynaklı olmakla suçlanıyordu.

Emperyal mimari tanımı genellikle Hitler 'in üçüncü Reich dönemi ve Stalin 'in Sovyet Birliği için kullanılır. Nasyonal Sosyalizm ve Bolşevizm her ne kadar dinmeyen kinle birbirlerine düşman olsalar da, mimarlık için gösterdikleri konseptle benzer bir güç yapısı (tam diktatörlük) ile benzer bir çevrenin oluşmasına neden olmuşlardır. Her iki parti söyleminin görünürdeki niyeti gerçekten mimari biçimlerde görüldüğü gibi ortaya koyar. Karşılaştırma için mükemmel bir fırsat, 1937 Paris Dünya Sergisinde, tamamen istemsiz olmayarak, Alman ve Sovyet pavyonlarına organizatörlerin karşı karşıya yer vermesiyle sağlanmıştı. Albert Speer 'in binası daha ziyade ağırbaşlı ve durağanken, Boris Yofan 'inki daha kuvvetli, dinç ve dinamikti. Her ikisi de simgesel kompozisyon, simetri, anıtsal ölçüleri ve taş kaplamalarıyla ayırdediliyordu. Aynı şekilde Hitler ve Stalin'in başkentlerinde yaptıkları dev değişiklikler bitişik kamu binalarının tasarımında emperyal anlam ve önemi belirleyen paralellikler bulabiliriz.



B.M.lofan, Sovyet Pavyonu , Paris Sergisi 1937



Albert Speer, Alman Pavyonu, Paris Sergisi 1937

Emperyal mimarlık fikri benzerlikler üzerine kuruludur, fakat Batı ve Doğu totaliter sistemleri arasındaki farklılıklar hakkında söyleyecek birşey yoktur. Farklılıklar kültürün diğer alanlarına göre mimarlıkta daha az göze çarpıcıdır.-

Berlin 'in tekrar inşası için 1938 'de yapılan Hitler-Speer planı ile 1935 'de Moskova 'nın tekrar inşası için yapılan Stalin planı arasındaki karşılaştırma şu ana farkı ortaya çıkarır: Berlin 'in yeniden inşası birbirine dik iki akstan ibarettir ve pratikte şehrin diğer bölümlerine dokunulmamıştır. Diğer yanda , Moskova 'nın yeniden inşası tüm şehri geniş bir sanat eseriymiş gibi ele alır. Farklılığın objektif nedeni mülk sahiplerine dayanır. Sovyet Birliği 'nde kamu mülkiyeti şehir planlamacılarına imkan tanırken, Almanya 'da özel mülkiyetin varlığını sürdürmesi yeniden inşayı sınırlandırır, engeller. Sübjektif nedense, Stalin ve Hitler 'in şehir planlaması hakkındaki değişik fikirleridir. Berlin planı emperyal bir başkentin değerli düzenlemesiydi. Roma emperyal forumunu hatırlatan anıtsal merkez istinasız kamu binalarıyla donatılmıştı. Oysa Stalinist kent oluşumunda ana birimler daha çok konutlardan meydana gelir. Hitler 'e göre antik kentler model alınarak, sonsuzluğu simgeleyen anıtsal binalara önem verilmeliydi. Hitler, Berlin 'in merkezinde, önemli kamu binalarını , Alman birliğinin güvenini sağlamlaştıracak, gurur kaynağı, harika anıtlar yaratmak istedi. Stalin 'in görüşü daha çok İtalyan ve Fransız barok şehir planlamasına yada Petrograd 'ın kamu binalarının yanında özel konut yapılarının da bütünün bir parçası olarak yer almasına odaklanmıştı.

5.1 STALİNİST DÖNEM

Stalin hükümetindeki totaliter sanat tarihinin birçok açıklaması vardır. Bir açıklama onu tüm kültürlerin beklenen sentezi bir diğeri ise saçmalık olarak betimler. İlk açıklama tarihte Stalinizmin tanımında görülür. Stalinist başlangıçta totaliter sanat, yeninin, kurtarılmış dünyanın sanatıdır. Bu tanıma göre, olgun toplumsal gerçekçilik, sanatın gelişiminde zafer zirvesi ya da son hedef olarak gösteriliyordu. Bu arada; dış dünyanın insanları Faşizmin cehenneminde yokolmayla karşı karşıydılar.

İkinci açıklama, 1960 'ların yeni avant-garde 'larının görüntüsüne uygun Stalinist karşıtı söylemlerdir. Bu açıklamaya göre Altın çağ 1920 'lerin ihtişamlı kültürü ile temsil edilir. yüzyıl başı modern sanat, 1910 'ların Rus Avant-Garde 'ları ile birlikte tümit verici bir başlangıçtan fazla bir şey değildi. Bu sırada totaliter sanat , tüm avant-garde hareketi kökünden sökmeye azmetmiş bir 'felaket' olarak tasvir edilmişti.

Birinci açıklamaya göre incelemeye değer tek konu totaliter sanattır. Oysa ikinci açıklamaya göre bu durum devrim öncü sanatına aittir. Yeni sol görüşte, devletin üç biçimi vardır: Stalinizm, Faşizm ve tek boyutlu tüketici toplum. Faşist ve Stalinist totaliter rejimlerin sanatları arasındaki paralel çizgi öncelikle avant-garde sanatın, Stalinist çağın resmi sanatıyla kesinlikle ilgisi olmadığını önerir. Tek boyutlu tüketim toplumu için olduğu gibi , bu güncel tehditi , yeni sol kanadın ve 1960 'ların avant-garde saldırılarının odağında gösterir.

Üçüncü açıklama, 1970 'lerde ortaya çıkan yeni tutucu söyleme denk gelir. Burada, ihtişamlı öncesi dönem masumiyet çağı olarak görüldüğü gibi ihtişamlının kendisi ise 'gerçek günah ' olarak düşünülür.

Stalin için gösteriş niyetiyle kullanılmayacak tipte bina yoktur. Bunun için Stalinist mimaride en tekdüze; fonksiyonu anlamsız yapı bile bir anıta dönüştürülmüştür.

Hitler ise maksadı olan yerlerin bir diğeri deyişle kamu binalarının üzerine gitmiş; özel dünya günlük yaşam ve çalışma yerlerini normal, gerçek çevreler halinde bırakmıştır.

Stalin diğer tarafta damgasını vurmak için heryerle ve herşeyle ilgilendi. Bu da mimari çevrenin yabancı bir rüya alemine ve fabrikasyon bir gerçeklige dönüşmesine neden oldu.



D.Chechulin, A.Roskovsky ,R.Gohman ,Ploshchad Lermontovskaya'da gökdelen, Moskova



L.V.Rudnev, S.E.Chernyshev, P.V.Abrosimov, A.F.Khriakov, Lomonosov Üniversitesi Ana Binası, Moskova 1949

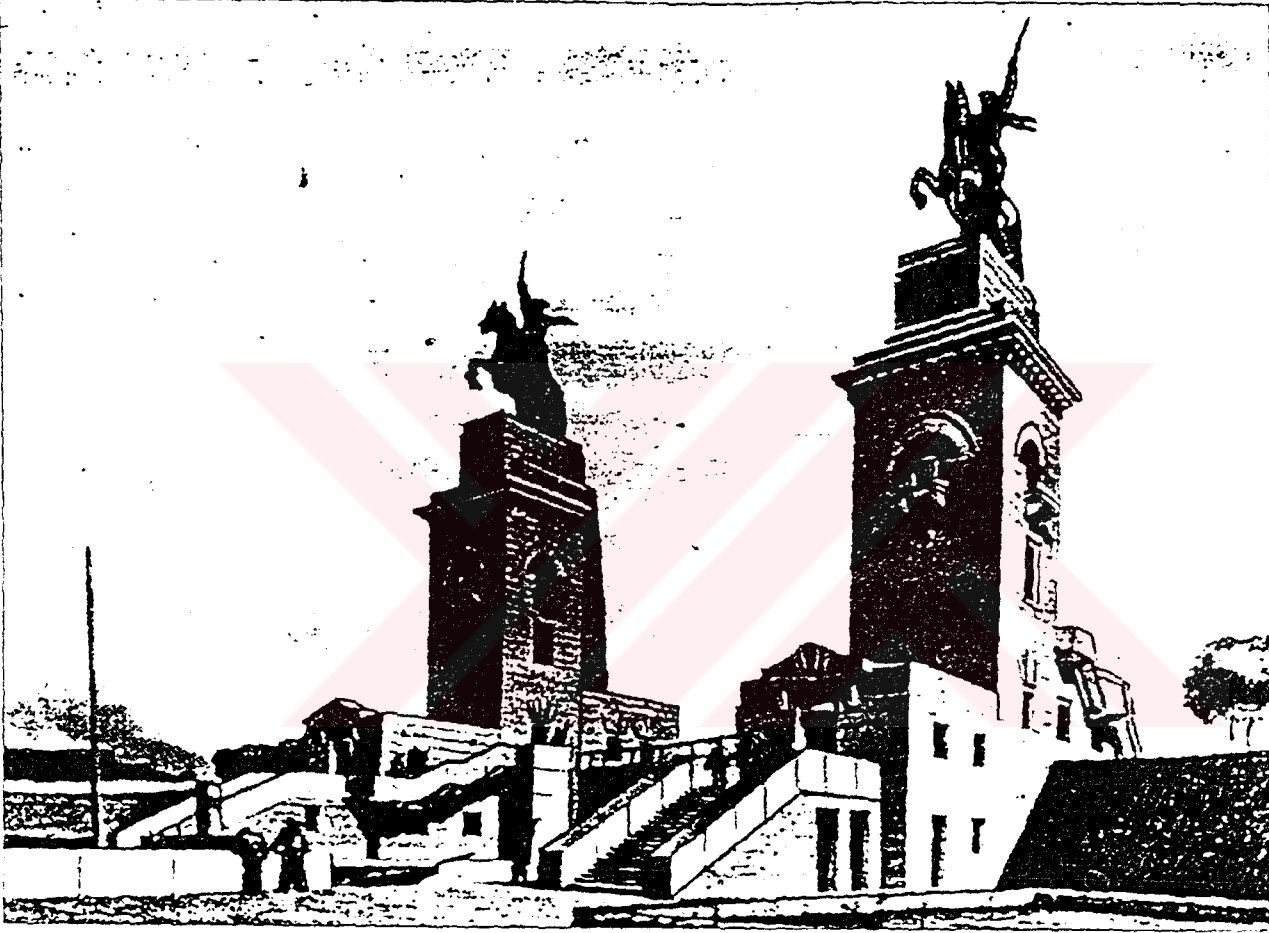


M.V.Poskhin, A.A.Midoyarts. konut binası, Moskova 1948

İki sistemin düşlediği ideal yerleşimler arasında da muazzam fark vardı. Nasyonel sosyalizmde, çalışan halk için (working folk) ideal yerleşim, bahçeli konutlardır. 'Völkisch ' ideolojiye göre köylü asi ırk değerleri taşır. Köylünün. çiftçinin evi. kan ve toprakla asli bağıdır. Dik çatılı.

panjurlu Alman köy ve işçi yerleşimleri modern mimarinin çıplaklığının aksine orta sınıfın varlığını, bireysel isteklerini güçlendirir.

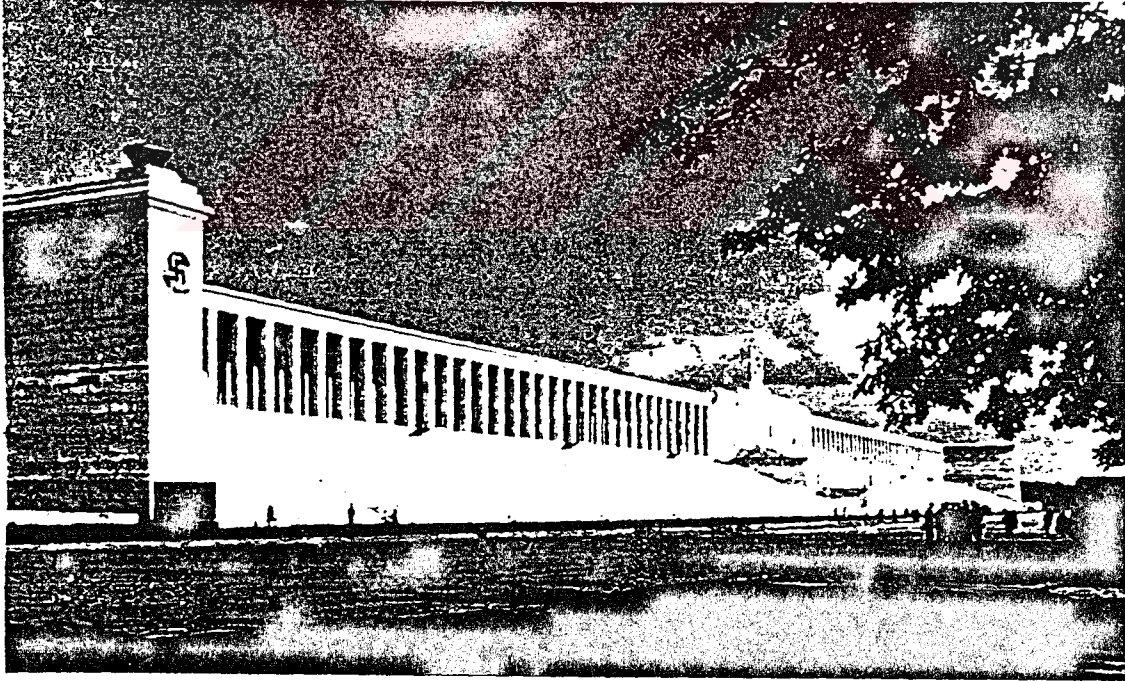
Stalinizm'in karakteristik yerleşimi ise dev bloklarda kiralık daireler şeklindeydi. Stalinizm'in köy ve kent arasındaki farkı yoketme ümidi; bireyselliği bastırılmış, standart mobilyalarla döşeli,olabildiğince dev boyutlu bloklardaki standart konutlara bağlanmıştır.



A.Kovaliiov, Tsimlansk 1951

5.2 NAZİ MİMARLIĞI

Hitler Alman birliğinin yeni sınırlarının ifadesini büyük toplumsal projelerde ve kökleri kendi kanından ve toprağından olan sağlıklı bir aidiyette bulmasını umuyordu. William J.R. Curtis'in *Modern Architecture Since 1900* (1982) adlı kitabında, Hitlerin Adusyonel Sosyalist inançları önceki Alman elitlerine ve buna bağlı avangard'ın güvensizliğine yol açıyordu. Onun tutuculuğı, banal, ani derinliksiz bir kültüre mükemmelen uyuyordu. Çoğu Nazi mimarında buna uydu. İktidara gelir gelmez Nazi Parti üyesi olan Gerdy Troost'u mimarı başdanışmanı seçti. Troost'un sadeleştirilmiş geleneksel klasizme meyli, onu Führer'in, yeni devletin disiplin, düzen ve gücünü gösteren bir anıtsal, toplum mimarisi isteklerini ifade edecek ideal kişi yapıyordu. 1934'te Troost öldü ve yerine Albert Speer adında gençbir adam geldi. Ölçekte ezicilik uyandırmak için uygun gelen her kaynağı (Mısır, Babil, Klasik, Neo Klasik) kullanıyor, bunları düşey çizgiler, taş kaplamalar ve askeri tekrar öğeleriyle çeviriyordu.



Albert Speer, Zeppelinfeld, Nuremberg, 1936



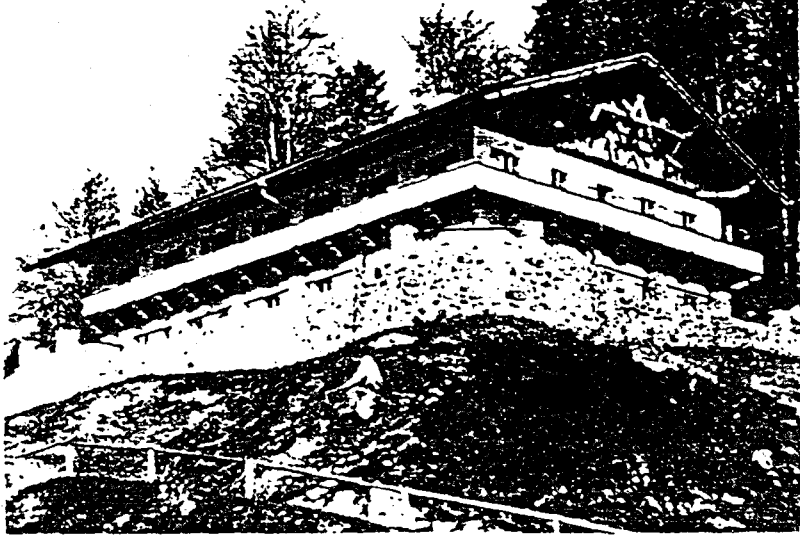
Gerdy Troost, Alman Sanat Evi, Munich 1934

Benzer heybet ve milli tarihinden esinlenen Olimpik Stadyum ve bağı binaları 1936'da Berlin dışına yapılıyor ve dış propaganda işlevi görüyordu. 1937'de aynı ilkelerle kançılırya binası ve Berlin'in düzenleme planları ortaya çıkıyordu. Paris, eski Roman ve Washington'dan alıntılarla uzun caddeler ve akslar getiriliyor, kentin odak noktasına, kahramanlara ve Nazizm'in kahramancı ilkelerine ithaf edilen, o güne kadar yapılan bütün kubbelerden daha geniş kubbeli, "Büyük Hol" olarak adlandırılan anıtsal yapı yerleştiriliyordu.



Albert Speer ve Adolf Hitler, Berlin Planı, 1937-40

Kentsel anıtlara paralel olarak kırsal alan projeleri de naziler tarafından ele alındı. Tekrar edilen atletik cesaret ve köysel (rustik) sağlık, bölgesel binalarda sayısız örnek besleniyordu. Görünen öneri, vatanın ve yerel birliğin, hızlı sanayileşmenin ve tehlikeli yabancı fikirlerin modern kentlere yaptığı zehirli etkinin rahatsızlığından korunmasıydı.

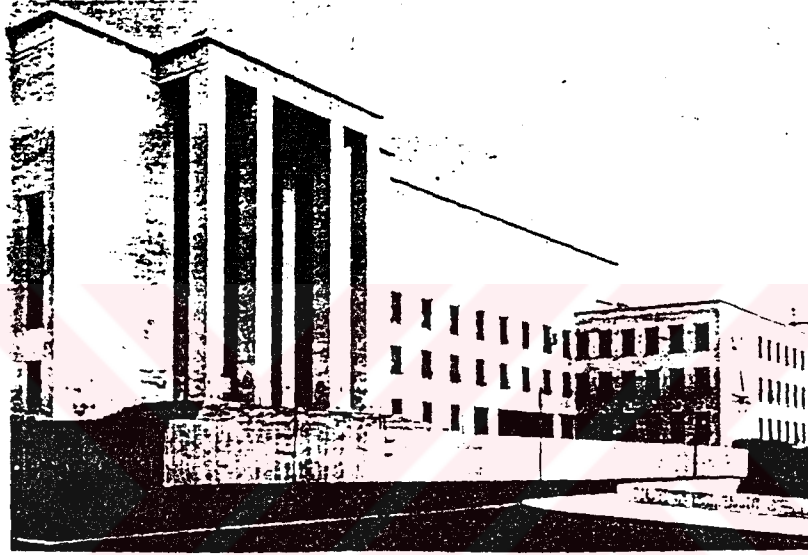


Karl Vesser, Nazi Gençlik Hosteli, 1935

1937'de Paris Uluslararası Sergisinde Alman ve Rus pavyonları karşı karşıya geliyordu. Alman ve Rus pavyonları ilginç bir benzerlik sergiliyordu. Her iki yapıdan resmi elçilik dili olarak brüt realizm ve anıtsallığı kullanıyordu.

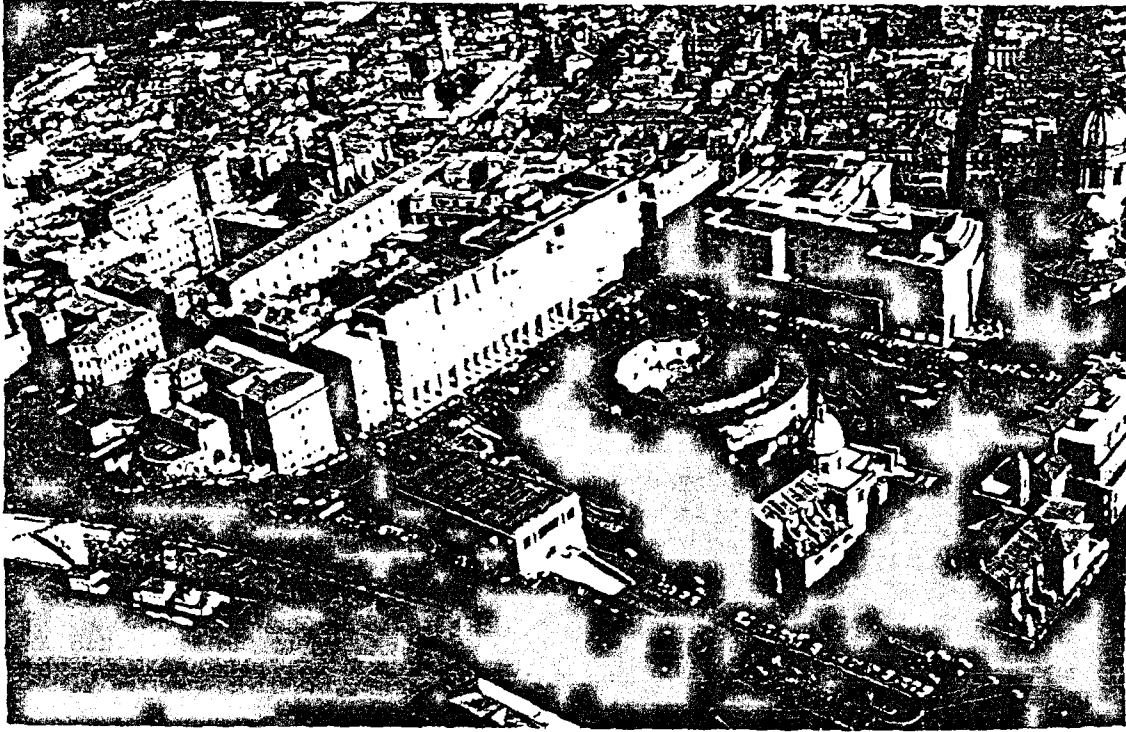
5.3 MUSSOLİNİ DÖNEMİ MİMARLIĞI

Mussolini'de Hitler gibi planlama etkinliklerine direkt bir ilgi duydu. 1925'te Roma'nın yenilenmesi için yeni bir plan yürürlüğe girdi. Düz caddeler kentsel dokuyu yararak, uzak geçmişin anıtlarıyla Mussolini'nin, Piacentini'nin mimari yardımıyla inşa etmek istediği anıtları bağlıyordu. Bu planda görülen fonksiyonalizm ve propaganda Haussmann'ın Paris planlarını hatırlatıyordu.

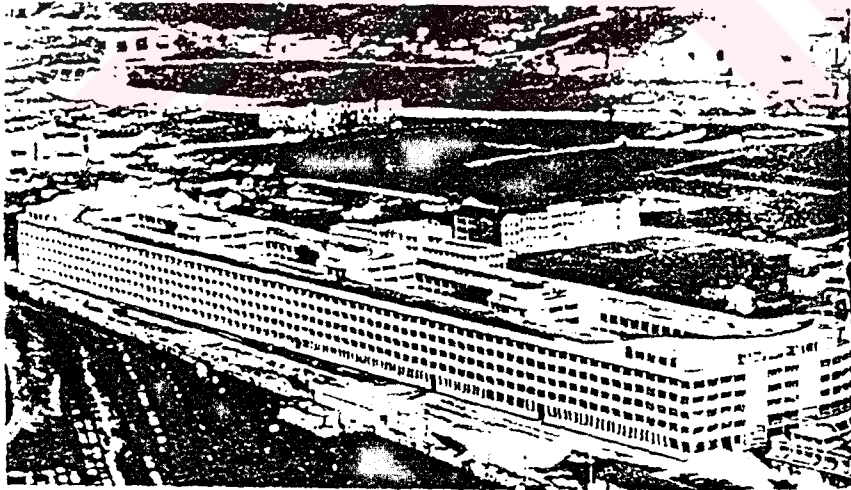


M.Piacentini ve ortakları, Roma Üniversitesi, 1935

Mussolini yeni bir nasyonalist ruh yaratmada, geleneksel kültürel imajların gücünü hemen farketti. Modern mimarlık İtalya'da, Almanya, Hollanda ve Fransa'dan daha geç boy gösterdi ve devletten, Nazi Almanya'sına göre daha az düşmanlık gördü. İtalya'da tarih bilinci modern geleneğe yeni anlam boyutları açtı. Betonarme iskelet ve klasik sistem elemanları daha derin ve soyut bir düzeyde karşılıklı destek veriyorlardı.



V.Balio, Morpugo, Augustos Mozolesi çevreleyenleri, Roma ,1937



G.Matte Trucco, Fiat Fabrikası, Turin, 1923

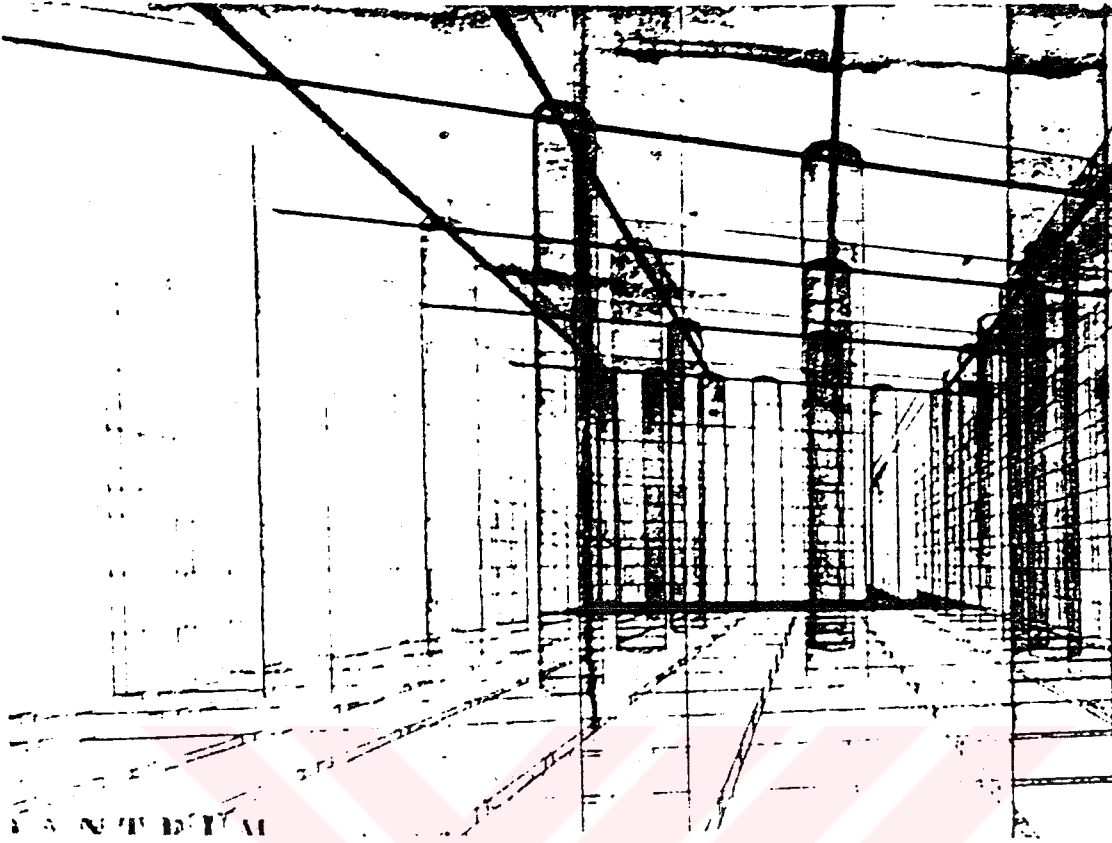
1926'dan modern eğilimleri olan bir grup "Gruppo 7" ortaya çıkıyordu. Grubun elemanları, L. Figini, G. Frette, S. Larco, G. Pollini, C.E. Rava, G. Terragni ve U. Castagnola'ydı. Grup, rasyonel bir mimarlık kurma eğilimini şöyle açıklıyordu;

"Yeni mimarlık, rasyonellik ve mantığa bağlılığın bir sonucu olmalıdır. Bir stil yaratmayı değil, rasyonelliğin sabit uygulanmasını oluşturmayı, binanın amaçlarına mükemmel uyumunu savunuyoruz. Stil kaçınılmaz sonuç olmalıdır."

Bu eğilimler kombinasyonu, Terragni'nin progresivist ve Faşist mitolojinin tradisyonalist görüşleri arasında bir ilişki kurmasına ve bu düşüncelere bir biçim vermesine sebep oldu. Terragni bir binası için; "İşte Faşizm'in, mimari yorumu yükselten, herkesin gözleyebileceği bir cam ev olduğu Mussolini konsepti" diyor, politik hiyerarşi ve halk arasında engel olmadığını belirtiyordu.



Giuseppe Terragni, Fascio Binası, Como, 1934



Giuseppe Terragni, Danteum 1938

6. SONUÇLAR

19. yy Sanayi devriminden itibaren ortaya çıkan siyasi oluşumlar ve mimari akımlar tarihsel süreçleri içinde ele alınmıştır. Toplumsal sorunlar, kentleşmenin gelişiminde yaşanan zorluklar, teknolojik gelişmeler, yeni toplumsal değer yargıları, ekonomik sorunlar, uluslararası ilişkiler doğrultusunda şekillenen siyasi oluşumlar ve mimari akımlar herbirinin ortak periyodları içinde, her bir dönem ayrı ayrı ele alınarak karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonunda görülmüştür ki siyasi oluşum ve mimari akımların etkileşim sürecinde akımlar, ortaya çıktıkları ülkelerin ve toplum koşullarına göre farklılıklar gösteren bir gelişim sergilemişlerdir. Dolayısıyla bütün bu sonuçları ortak bir payda da toplamak güç olsada, ortaya çıkan akımların söylemlerinin oluşumunda benzer faktörlerin rol oynadığı görülmüştür. Örneğin Sovyet Rusya'da varoluşunda ortak söyleme sahip olan avangard sanatçılarla, parti arasında çatışma yaşanırken, Mussolini İtalya'sından gelenekçi iktidar söylemiyle modernizm hareketlerinin uzlaşmaya gittiği, bunun yanı sıra farklı kutuplarda yer alan Sovyet Rusya ve Nazi Almanya'sı, resmi sanat görüşlerinin benzer ürünler verdiği görülmüştür. Söylemleri farklı da olsa siyasal oluşumların, mimarlığı ideolojilerinin sözcüsü ve ifadesi olarak kullanma eğilimi değişmemiştir.

KAYNAKLAR

Benevolo, Leonardo, 1981. Modern Mimarlığın Tarihi Birinci Cilt Sanayi Devrimi, Çevre Yayınları, İstanbul.

Caldenby, Claes, Eneyeva, Natalia, Chepkunova, Irina, 1988. Soviet Architecture 1917-1987, Catalogue of the Exhibition, 719-9/10, Museum of Finnish Architecture, Helsinki.

Conrads, Ulrich, 1991. 20. yy Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul.

Cooke, Catherine, 1983. Russian Avant-Garde and Architecture, Architectural Design, Academy Editions, Londra.

Cooke, Catherine, Kudriavtsev, Alexander, 1987. Uses of Tradition in Russian & Soviet Architecture, Architectural Design, Academy Editions, Londra.

Curtis, William JR., 1982. Modern Architecture Since 1900, Phaidon, Oxford.

Frampton, Kenneth, 1980. Modern Architecture, Thames and Hudson, Londra.

Gyorgy, Peter, Turai, Hedvig, 1992. Art and Society in the Age of Stalin, Corvina, Budapeşte.

Kortan, Enis, 1985. XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Yaprak Yayınevi, İstanbul.

Lynton, Norbert, 1982. Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Pevsner, Nikolaus, 1968. The Sources of Modern Architecture and Design, Thames and Hudson, Londra.

Pevsner, Nikolaus, 1977. Avrupa Mimarlığı, Cem Yayınevi, İstanbul.

Tanyeli, Uğur, Kasım 1995. Arredamento Dekorasyon, İstanbul.

