

POSTMODERN DÖNEMDE MİMARİ VE HEYKEL İLİŞKİSİ

SENEM KIRAN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2011

POSTMODERN DÖNEMDE MİMARİ VE HEYKEL İLİŞKİSİ

SENEM KIRAN

Lisans (B.A.), Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği
Bölümü, 1996

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2011

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ.....	vi
1. BÖLÜM Tarih Öncesinden Postmodernizme Mimari Heykel Gelişimi.....	1
1.1 Tarih Öncesinden Rönesansa Mimari Heykel Gelişimi.....	2
1.2 Rönesanstan Modernizme Mimari Heykel Gelişimi.....	28
1.3 Modernizimden Postmodernizme Mimari Heykel Gelişimi.....	42
2. BÖLÜM Postmodern Dönemde Mimari ve Heykel Gelişimi.....	64
2.1 Postmodernizm.....	64
2.2 Postmodern Sanat	69
2.3 Örneklerle Postmodern Mimari Heykel Gelişimi.....	73
SONUÇ.....	87
KAYNAKÇA.....	88
ÖZGEÇMİŞ.....	91

ÖZET

"Postmodern Dönemde Mimari ve Heykel İlişkisi" adı altında hazırlanan bu çalışmada, özellikle batı sanat anlayışı üzerinden ilerleyerek geçmişten günümüze kadar uzanan heykel ve mimari ilişkisini inceleyerek, aralarında ki farkların, kaybolduğu postmodern dönemi incelemek üzere yapılmıştır.

Mimari heykel ilişkisini incelerken en önemli çıkış noktası olarak, tarih öncesi ve sonrasında yazılı tarihin başlangıcı, yunan sütunlarında ki figürler ve yapı arasındaki ilişki irdelenerek çözümlenmeye gidilmiştir. Özellikle batı sanatı üzerinden ilerlenmesinin sebebi, postmodern dönem ile ilişkilerin daha sağlam kurulabilmesi açısından yakın coğrafyalara sahip olmasıdır.

Yunan heykel ve mimari ilişkisinin en doruk noktadaki örneklerinden olan Akropolis Tapınağındaki heykel kolonlarından yola çıkarak, tanrı heykelleri ve tapınaklarının yani mimarinin ve heykelin insan üzerinde bıraktığı etkileri gözeterek, mimari ve heykelin genel bir incelemesi yapılmıştır. Geçerleyen dönemlerde gotik mimarinin ve heykelin arasındaki bağı irdelerek heykel sanatının kendisini mimari içerisinde nasıl var ettiğini görmekteyiz.

Rönesans ile beraber heykelin kiliseden kurtuluşunu ve bağımsız olarak bir sanat objesi haline dönüşümünü görerek ilerlemekteyiz. Barok heykel ve mimari ilişkisinin ve yeni kompozisyon anlayışlarıyla beraber modern döneme kadar mimari ve heykel ilişkisindeki değişiklikleri göz önüne konulmaktadır. Modernizm ve sanayi devriminin sanat çevrelerine getirdiği değişiklikler eşiğinde yaşanan gelişmeler bu gelişmeler eşiğinde ortaya konan yeni akımlar incelenerek 2.dünya savaşı sonrası ve postmodern döneme kadar olan bir inceleme yapılmıştır.

'Postmodern Dönemde Mimari ve Heykel İlişkisi', günümüz anlayışlarının değişkenliği içerisinde kavramların birbirine girdiği, her üenin çok hızlı üretilip tüketildiği bir dönemde, mimarinin ve heykelin arasındaki ilişkiyi irdelemektedir. Sınırların kaybolduğu bir ortamda heykelin heykel olabilmesi için olan sınırların yok olduğu ve ayınlarının mimari içinde geçerli olduğu bir dünyada bu iki farklı kavramın nasıl tek bir çatı altında birleürerek her biri diğlerinin varlığını devam ettirecek biçimde oluúum sergilediklerinin incelenmesidir.

İlk bölümde tarih öncesi dönemden, modern dönemin sonuna kadar olan süreç incelenerek mimari heykel arasındaki ilişkiler ortaya konmuútur.

İkinci bölümde postmodern süreç incelenerek tarihsel bağlarıyla ele alınmuútur. Bu bağların mimari ve heykel sanatı açısından nasıl yorumlandığı incelenmuútur.

üçüncü bölümde görsel ağırlıklı olarak son söze destek verecek ağırlıkta örnekler ile mimari heykel ilişkisi incelenmuútur.

Dördüncü bölümde günümüz mimarisinin heykelleüme yolunda ilerlediğini ve bu durumla ilgili ortaya konan örnekler ile bir analiz yapılmıútur.

ABSTRACT

Under the name of 'Post Modern period, the relationship between sculpture and architecture' this text, specially has point of view of western art theories. This text define the relation of architecture and sculpture from past to future and redefine it for postmodern times.

As starting point, before and after history, first types and ancient greek figurative columns and their relation with architecture. Reason of western point of view is to see relations more stronger.

The peak at the point where the relationship between Greek sculpture and architecture are examples of the Acropolis temple sculpture based on columns, statues and temples of the god of architecture and sculpture that is taking into consideration the effects on humans left, architecture and sculpture made of a general review. In later periods by examining the link between gothic architecture and sculpture of the statue itself in architecture of how we see that.

Renaissance sculpture together with the liberation of the church and seeing has made us independent of the transformation into an art object. Baroque sculpture and architecture and the relationship between architecture and sculpture up to the modern era with new insights composition relationship is put into consideration the changes. Modernism and the industrial revolution, accompanied by the changes brought by the developments in art circles with these developments by examining the new trends set out in the post 2nd World War and was a review of the Post Modern era.

'Post Modern period, the relationship between sculpture and architecture', the variability in present-day understanding of the concepts into one, everything is produced and consumed very quickly at a time, examines the relationship between architecture and sculpture. Borders have disappeared in an environment that limits the statue and sculpture is to be valid in a world of architectural, how these two different concepts under one roof, all combine to sustain the existence of one another to investigate the formation exhibition.

The first chapter, prehistoric era, the modern era until the end of the process by examining the relationships between architectural sculpture have been revealed.

The second chapter, Postmodern process by examining the historical contexts are discussed. How do I interpret this in terms of the contexts studied architecture and sculpture.

The third chapter will support the weight of visual examples from the last word is mainly examined the relationship between sculpture and architecture.

The fourth chapter contemporary architecture is going on being sculpture and was moving towards an analysis of these samples were laid on the situation.

ÖNSÖZ

Iúık ×niversitesi'ndeki yüksek lisans eğitimim süresinde en severek çalıútıđım alan olan Heykel sanatı ile mimar bir babanın kızı olarak gençliğimden beri ilgimi çeken mimarlık alanını buluúturacak bir araútırma yapmak en arzu ettiğim úeydi. Geçmiúten günümüze büyük bir deđiúim gösteren mimari eserlerin heykel ile buluúması, postmodern çağda ise o mimari eserlerin adeta kendisinin heykele dönúúmesi beni bu alanda araútırma yapma konusunda heyecanlandırdı.

Bu eğitimi almam konusunda bana yön çizen değerli hocam Prof. Süleyman Saim Tekcan'a, bu programı çok değerli eğitmenleri bir araya toplayarak oluúturan ve bize bilimsel çalıúma yapma olanağı sağlayan Prof. Dr. Halil Akdeniz'e ve tezim süresince beni destekleyen ve yön veren danıúmanım Yrd. Doç. Bülent Çınar'a teúekkürlerimi sunuyorum.

Kaynakça konusunda beni yönlendiren ve tezimin yazım aúamasında fikirsel anlamda yardım aldığım sevgili arkadaşlarımla Eda Tekcan ve Mert Ege Köse'ye, bu eğitimi almam konusunda beni yüreklendiren, manevi destek sağlayan sevgili eúim Tamer Kıran ve babam Ömer Selçuk Özkarakoç'a teúekkür ediyorum.

GÖRÜŞÜ

“Postmodern Dönemde Mimari ve Heykel İlişkisi” adı altında yapılan bu çalışma, geçmişten günümüze mimari ve heykel arasındaki ilişkinin nasıl ilerlediğini yaklaşımlarını ve benzerliklerini inceleyerek günümüz sanatı içerisinde nasıl tanımlandığına dair yapılmış bir çalışmadır.

Günümüz sanatını doğru okuyabilmek için günümüz düzleminin verilerinin bize işaret ettiği genel çatı kavram „postmodernizm“ dir. Bundan dolayı çalışmanın ana eksenini, günümüz sanatına baktığımızda da çok net bir biçimde algılayabileceğimiz üzere, geçmişteki her şeyin tekrar ele alınıp yorumlanabilir olduğu postmodern kuram olacaktır. Postmodern sürecin omurgasını sanatta ve tüm tasarım disiplinlerinde her şeyin yeniden üretilebilir olması oluşturur.

Güncel sanat okumalarını bu bağlamda yaparken sorulabilecek bir soru da Bourriaud’un da söylediği gibi “Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?” değil “Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz” dir.

Eserin 1. Bölümünde, tarih öncesi dönemden postmodernizme kadar geçen süreçte mimari heykel ilişkisi incelenmiştir. Heykelin, bağlamı olan mimari eserle nasıl bir bağ kurmakta olduğu ve sözünü bu ilişki üzerinden nasıl söylediği anlatılmıştır. Modernizmle birlikte heykelin sanat eseri olmaktan çok konstrüktivist bir anlayışla mimariye doğru kaydığı gözlemlenmiştir. 2. Bölümde, postmodern dönemde mimari heykel ilişkisi örneklerle irdelenmiştir. Çağımızda, mimari ve heykelin bütünlüğü adeta iç içe geçmiş olduğu örneklerle belgelenmiş bu bağlamda heykel ve mimari ilişkisinin bulunduğu nokta postmodern kavramlar

çerçevesinde tanımlanmaya çalışılmıştır.

1.BÖLÜM

TARİH ÖNCESİNDEN POSTMODERNİZME MİMARİ HEYKEL GELİŞİMİ

1.1 Tarih Öncesi Rönansan Mimari Heykel Gelişimi

Yaklaşık M.Ö. 10000 de insanlar çiftçiliğe ve yerleşik toplulukları için ilk mimarlık ürünlerini yaratmaya başladı. Neolitik çağın Avrupalıları ahşap çatılı, ağaç dallarından örülüp balçıkla sıvanmış duvarları olan binalar inşa ederken Ortadoğu da ki ilk binalar ve şehirler kerpiçten yapıldı. İlk binalar esas olarak korunma ve besin depolama amaçlıydı ne var ki, o dönem insanları mezarlar ve öteki törensel yapıları içeren anıtlarda yarattı. Taşlardan oluşturmuş çemberler ve menhirler ya da yukarıya doğru yükselen megalit sıraları inşa edildi. Bu mimari yapıtlardan, Carnac menhitleri gibi çeşitli örnekler hala ayakta durmaktadır. Carnac" taki en yüksek taş 18 metre uzunluğundadır. Bu anıtların yapılış amacı tam olarak bilinmese de insanoğlunun doğayı büyük ölçekte değiştirme ve varlıklarından geriye silinmeyecek izler bırakma arzusunun ifade ederler.¹



ölçekte değiştirme ve silinmeyecek izler

(Carnac, Menhirs)
Say. 18

¹ Mimarlık. NTV yayınları.

Stonhenge, Antik Çağ'ın bilgeliğinin en önemli sembolüdür. Bu yapı, astronomi, astroloji, geometri, meteoroloji ve paganizmle ilişkilendirilmektedir. İngiltere'deki Salisbury Düzlüğü'nde eskiden dinsel törenler için kullanılan ve Kelt rahiplerinden oluşan bir sınıf olan Druidlere atfedilen büyük taşlardan oluşan bir çember vardır. Druidler'in bu taş çemberini kullanmış olması mümkünse de, bağlantıcı İngiliz adalarındaki Neolitik insanlara kadar uzanmaktadır. Keskiyle yontulmuş, düzgünleştirilmiş ve dışarıdan bölgeye taşınmış, dik konumundaki otuz taştan (bunlardan halen on yedisi ayakta) oluşan ve kavisli hale getirilerek dik duran taşların üzerine yerleştirilen lento (kiriş) taşlarını içeren ve böylelikle çember şeklinde kapı boşlukları oluşturan tek taş çemberdir.

Stonehenge'in çemberi bölen ve yapının girişinden geçen ekseninin yaz dönencesindeki (21 Haziran) gündoğumuna doğru konumlandırılmış olması, buna karşılık, yakındaki İrlanda'da yaklaşık olarak aynı zamanlarda inşa edilen Newgrange anıtının kış dönencesindeki (21 Aralık) gündoğumuna yöneltilmiş olması ilginçtir.

(Stonehenge. Wiltshire, İngiltere.)

Öte yandan, yapının yapıldığı amacı son araştırmalarla ortaya konmuştur. Daha önceleri, güneş-uzay gözlemevi, güneş saati veya ufo iniş yeri olabileceği iddia



edilen Stonehenge, beğ yüz yıl boyunca mezar alanı olarak kullanılmığtı. Günümüzden beğ bin yıl öncesinden itibaren mezarlık olarak kullanılan Stonehenge, M.Ö. 3000 yılında İngiltere“ nin en büyük mezarlığıydı. Gökbilimci Sir Fred Hoyle ise iğaret tağlarının dığ halka etrafında hareket ettirilmesiyle Stonehenge'in tutulmaların önceden tahmin etmek amacıyla kullanılabileceğini ispatlamığtır. Bu antik yapı, Londra'nın 130 km. batısındadır.

Batı kültürü ile yakın iliÇkisi olan ve batı kültürünü derinden etkileyen Anadolu, Ortadoğu ve Mısır medeniyetlerinin mimari heykel iliğkisini irdeleyecek olursak; Mezopotamya sözcüğü Grekçe Potamos (nehirler) ve Mezos (arası)sözcüklerinin birleğiminden doğmuğtur ve bu yeni sözcük genel anlamda Fırat ve Dicle nehirlerinin Anadolu'yu terk ettiği bölgeden bağlayıp iki nehrin birleğerek Basra körfezine döküldüğü noktaya dek uzanan nehirler arasındaki geniÇ alanı kapsar.

Mezopotamya bataklık ve balçık bir bölgedir. Her yıl iki nehrin tağkınlarıyla bölge sular altında kalır ama bu tağkınlar aynı zamanda bölgenin bereketidir. Bu nedenle çok eskiden beri bölgede yağam vardır. Aynı nedenle bir cazibe merkezi olan bölgede hiçbir zaman uzun süreli bir otorite bağa geçmemiğtir. Bölge zaman zaman yerli halklar ve saldırgan kavimlerin idaresine girmiğtir. Bölgeyi, Bağdat'ı orta nokta alıp AĞağı ve Yukarı Mezopotamya olarak adlandırabiliriz. Yukarı Mezopotamya Asur yurdudur. Bağdat'ın hemen ağağısında Akad ve Babil, onun altında Sümerler ve üçünün doğusunda Elemler görülür.

Mezopotamya halklarından biri olan Sümerler, ne Hint-Avrupa kavimlerinden, ne de Semit halklarından. Sümerler Ė.Ö. 3000 bağında Fırat ve Dicle nehirlerinin mecralarına yerleğmiğlerdir. Bu insanların geldikleri yer yüksek Ėran yaylalarıdır. Dicle ve Fırat“ ın sularını kanallarla tarlalarına kadar getirmiğler, suyun akığını düzenlemiğlerdir. Ėlk inĖaatlar

kamıŒ örgüden olup üzerine balçık çamuru sıvanıyordu. Bu yapı anlayıŒından sonra, piŒmiŒ toprak tuğla, mimarinin esas yapı malzemesi olmuŒtu.

Susa'daki en eskiye ait kalıntıların formları, tanınmayacak kadar değişime uğramıştır. Hayvanların çok basitleştirilmiş silüetleri, vazoların üzerindeki teke resimleri gibi, tamamen dekoratif öğeler halindedir. Yani hayvan, görünüşünü tamamen kaybeden motifler haline gelmiştir. Vazoların üzerini ressamlar, bir gelişim karakterize etmişlerdir. Bu açıklık, kesinlik, dekoratif silüet anlatımı ile kuşlara ve ilgi yüzünden Ğran'ın ile bir paralellik içinde tahminler yürütölmektedir.



(Anthropoid Mezarı, Susa)

süsleyen bu ilk basamağını böylece süslemelerdeki biçimlendirme ve diğer hayvanlara ait prehistorik özellikleri olduğu hususunda bazı

Sümerler yazıyı ilk bulan uygarlıktır. Tapınaklarda mallarını depoladıkları odaların kapılarına, ne tür ürün olduğunu gösteren işaretler koymuşlar ve bu işaretler geliştirilerek bir yazı diline dönüştürölmüştür. Çivi yazısı olarak adlandırılan Sümer yazısı yumuşak kil tabletler üzerine metal parçalarının bastırılmasıyla yazılır ve sonra bu tabletler fırınlanarak sertleştirilirdi.

(Sümer Yazısı, M.Ö. 3200)



Sümerler, Mezopotamya”

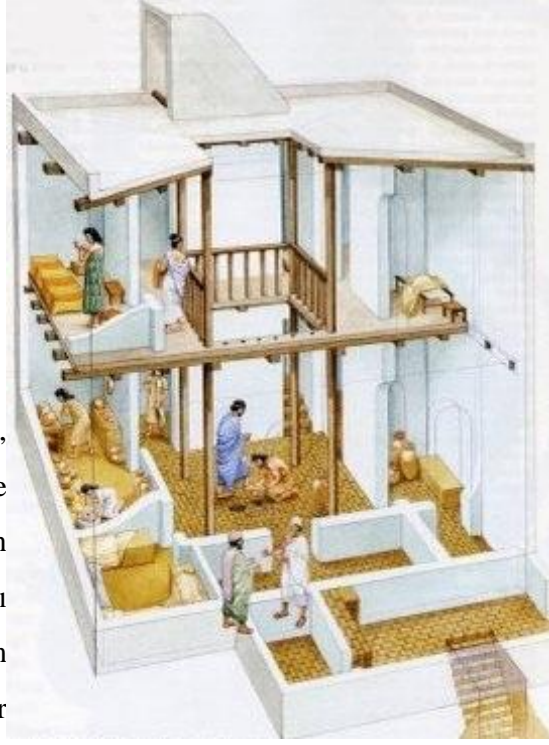
nın bataklık ve balçık

konumundan ötürü anıtsal yapılarını taşkınlarla karşı korumak gayesiyle daima yüksek bir set üzerine inşa etmişlerdir. Sümer yapılarının üst örtüsü daima toprak düz damdır. Bu dam, ülke dışından getirilen ahşap malzemeden kirişlerin üzerine sıkıştırılmış, geçirimsiz bir kil tabakasının örtülmesiyle oluşturulur.

Sümerler tuğlaların değişik dizilişlerinden yararlanarak kemer ve tonoz yapmayı öğrendiler. Aslında bu bir zorunluluktan doğmuştur. Nehirlerini taşkın sularından kurtarmak amacıyla kanallar açarak suyu yönlendiriyorlardı. Bu iş için anıtsal yapıların altından da geçen 4 metreyi bulan genişlikte kanallar yapmışlardır. Sümerler ayrıca kubbeyi de geliştirip ilk uygulayan uygarlıktır ve bu üst örtü sistemleri ileride Roma mimarisinin temel taşlarından birini oluşturacaktır. Ancak ilk kubbeli yapılar Harran” dakilere benzer ilkel örneklerdir ve ortaları aydınlanma ve baca girişleri için açık bırakılmıştır. Bu kubbeler saray ve konut odalarıyla toros denilen mezar yapılarında kullanılmıştır.

Sümer evleri bir avlunun üç yanını saran odalardan oluşur. Avlunun dördüncü yönünde genellikle evin girişi yer alır. Dışarı kapalı olan bu evlerde çoğunlukla ikinci kat olur ya da birinci kat duvarları biraz daha yüksek tutularak, geceleri uyumaya elverişli, korkuluklu bir teras kat bulunur.

(Sümer Evi)



Her kentin merkezinde, tanrısının tapınağı ve bulunurdu. Kent kalın kuşatılmıştı, aynı Sümerlerin ilk dönem sarayları da nehir karşı çok kalın kerpiç korunuyordu. Sarayların yoktur. Ghtiyaca göre büyüklü küçüklü avlu çevresinde sıralanmış oda ve salonlardan meydana gelir. Sümer tapınakları basit bir platform veya bir teras üzerinde yer alır. Genellikle ilk önce üst katlar tahrip olduğu için tapınağın mimari bölümlenmesi için bir Çey söylemek güçtür. Ancak yine de tapınağın merkezini, içinde kült heykeli ve sunağın bulunduğu büyük bir salonun oluşturduğunu söyleyebiliriz.

kentin koruyucu yöneticinin sarayı duvarlı surlarla Çekilde tapınak ve taçkınlarına dıĞ duvarlarla belirgin bir planı

Zigguratlar eski Mezopotamya'da Sümerlerde, Babillerde ve Asurlarda bir çeğit tapınaktır. En eski ziggurat örnekleri basit yükselti platformları iken Ubaid döneminde, M.Ö. 4000'lü yıllara aitti. En sonucusu da M.Ö. 6. yüzyıldadır. Piramitlerin aksine zigguratların üstü düzdür. Basamaklı piramit tarzı ilk krallık dönemleri sonunda olmuğtur. Dikdörtgen, oval ya da kare platformlar üzerinde kurulan zigguratların piramitsel tasarımı mevcuttu. Güneğte ısıtılmış tuğlalar zigguratların dığındaki görüntüsünü yaratmıştı. Bu tuğlalar genelde astrolojik anlamlarından dolayı değışik renklere sahipti. Kat sayısı 2 ila 7 arasındaydı ve tepesinde ya bir tapınak ya da gömü alanı bulunurdu. Buraya ulaşmak için bir tarafında rampalar yapılır ve bu rampa en açağısından en yükseğine kadar uzanırdı. Tanınmış örnekleri arasında Horsabad'da bulunan Büyük Ur Zigguradı bulunurdu.

(Büyük Ur Zigguratu, M.Ö 21 yy.)

Mezopotamya zigguratları sadece halkın ibadet ettiği ya da seremoni yaptığı yerler değildi. Bu



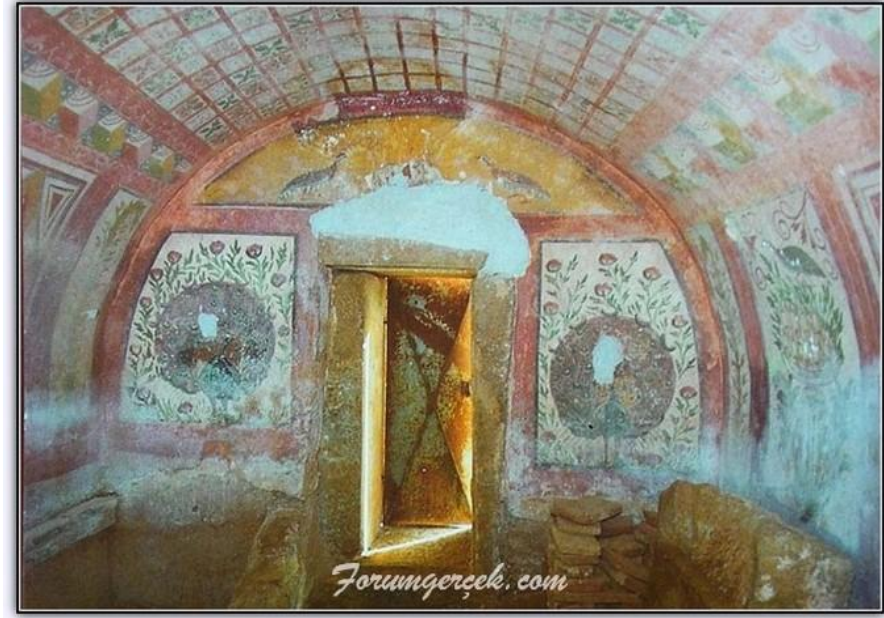
yerlerde tanrıların bulunduğu inanılırdı. Zigguratlar sayesinde tanrıların insanlara yakın olduğuna inanılırdı. Her Şehirin kendi tanrısı mevcuttu. Sadece rahipler zigguratın içerisindeki odalara girebilirdi ve onların sorumluluğu altında tanrıların gereksinimleri karşılanırdı. Bu vesile ile zigguratların içerisinde tanrılarla yüz yüze karşılaştıklarını ve diyalog kurabildiklerini iddia eden rahipler böylece Sümer halkının en güçlü üyelerinden olmuştu.



(Gran, Çoga Zanbil Zigguratu)

Sümerlerin, Ziggurat adı verilen 3–7 kat arası değişen yüksekliklere sahip tapınakların gelişimi yeni Sümerler döneminde olmuştur. Bu dönemin tapınakları giderek küçülen katlar halinde birbiri üzerine yerleşen teraslardan oluşur ve en üstte yine asıl tapınak bölümü yer alır. İlk dönem yapılarında farklı olarak bunlarda fırınlanmış tuğlalar kullanılmıştır. "xst kat Tanrı"nın gökten inmesini sağlayan bir merdivenin bağlangıcı kabul edildiğinden burada bir karşılama tapınağı bulunur. Zemin kat ise Tanrı"nın evi kabul edilir ve iki bölüm arasındaki merdivenler cennet ile dünyanın bağlantısını simgeler. Her katın dış yüzleri fırınlanmış tuğlalarla kaplanmıştır ve sıra sıra dışa tağkın ayaklar katların cephelerini monotonluktan kurtarır.

Sümerlerde halka ait cenazeler, evin zemini altına ya da duvar kalınlığı içine gömülür. Ayrıca açık arazide açılan mezara gömülüp, bağucunda süslemeli ve yazıtlı mezar tağı olan örnekler de vardır



Sümerlerde büyük Çahsiyetlerin gömüldüğü iki tür mezar görülür: Hipoje ve Tolos. Bu mezarlarda asıl ölünün dışında onun için kurban edilmiş ölümler ve çok kıymetli eşyalar da bulunmaktadır. Ancak bu tip mezarların büyük çoğunluğu daha önceki dönemlerde soyuldukları için gerçek zenginliklerini göstermekten uzaktır.

(Hipoje, Elbeyli Kasabasının Hesbekli mevkiinde M.S. IV-V. yüzyıl)

Alacahöyük, Çorum'a bağlı Alaca ilçesinin kuzeybatısında yer alan höyük. Önemli Hitit merkezlerinden olan bu höyük, 310 m genişliğinde 20 m yüksekliğindedir. Çok eski devirlerin önemli doğu-batı yolu üzerindedir.

Ölk olarak 1835'te W.G. Hamilton tarafından gezilen Alacahöyük, o zamandan beri çeşitli araştırmalar ve kazılarla hakkında bilgi edinilmeye çalışılan bir yerdir. Buradaki kazılar esaslı

olarak 1935 yılında Türk Tarih Kurumu adına yapılmaya başlandı. Bu araştırmaların neticesinde höyükte, dört kültür ağı ve on dört yapı katı tespit edildi.

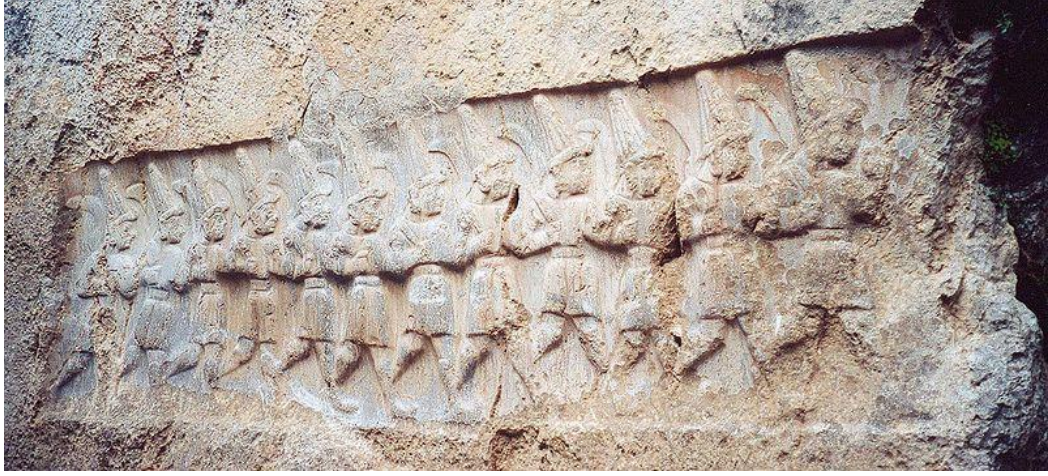
Birinci kültür çağı denilen dönem M.Ö. 3200–2600 yıllarını içine alır. Bu kültür çağına ait olan höyükte kerpiç, kama, ince ağaç dallarından yapılmış evlerin kalıntıları ile mezarlar ve çanak çömlek bulundu.

İkinci kültür çağının dönemi ise, M.Ö. 2500–2100 büyük bir yangın neticesinde ortadan kalkmıştır. Burada sadece on dört kral mezarı bulunabilmiştir. Üçüncü kültür çağı olan devre, M.Ö. 2000–1200 yıllarına rastlamakta olup, Hititlere aittir. Bu devrede dört yapı katı göze çarpar. Eski Hitit çağına rastlayan yapı katında temel taşları ufaktır.

Evler, bakır çağının son yapıları yakılıp yıkıldıktan sonra kurulmuştur. Evlerin kiler ve fırınları arasında bulunan sokaklar, eski Hitit çağının Gehircilik sistemi yönünden bir fikir verir. Orta Hitit çağında bir tapınak meydana çıkarılmıştır. Ayrıca Gehrin büyük kanalizasyonu, sokakları, kaldırımları ve özel evleri bu çağdaki gelişmeleri iyice ortaya koyar.

Büyük Hitit Çağının ilk devresi, çift kapılı Hitit tapınağı veya sarayı ile meşhurdur. Bu tapınakta; üstü açık bir avlu, avluyu çevreleyen salonlar, odalar, taş tabanları yerinde bulunan çift sıra sütunlar ve heykel tabanı bulunmakta olup, bunlar Hitit dini yapılarının özelliğini taşıyan kalıntılardır. Büyük Hitit Çağının ikinci devresine ait olarak ise sfenksli kapı ortaya çıkarılmıştır. Kapının sağ ve sol tarafı kabartmalarla tezyin edilmiştir. Bu kapı şimdi Ankara müzesine getirilmiştir. Yine bu devrede Alacahöyük; çanak, çömlek, bakır, tunç, kurşun ve altın araçlar, küçük figürler gibi ele geçen eserlerle küçük sanatlar bakımından da gelişmiş olduğunu sergilemiştir.

Dördüncü kültür çağı yani son kültür çağında Alacahöyük; Frigler ile Osmanlılar ve bunların arasındaki medeniyetlere sahne olmuştur. Friglere ait önemli eserler olmamakla beraber, bunları takip eden medeniyetlere ait binalar, çanak, çömlek, para vs. gibi eserler, yapılan kazılar sonucu ortaya çıkarılmıştır.



Hitit Devleti'nin başkenti olan Hattuġaġ sanat ve mimarlık alanında geliġmeler göstermiġtir. Hattuġaġ sözcüğü Hattus sözcüğünden yani Hatti insanların verdiği orijinal addan gelir. Hattuġaġ çok geniġ bir alana yayılmıġtır. Yapılan kazılarda 5 kültür katı ortaya çıkmıġtır. Bu katlarda Hatti, Asur, Hitit, Frig, Galat, Roma ve Bizans dönemlerinden kalma kalıntılar bulunmuġtur. Kalıntılar Aġađı Kent, Yukarı Kent, Büyük Kale (Kral Kalesi), Yazılıkaya'dan oluġmaktadır.

(Yazılı Kaya, Hattuġaġ, Alacahöyük)

Hattuġaġ'ın kuzeyde kalan kısmına "Aġađı Ğehir", güneyde kalan kısmına "Yukarı Ğehir" denir. Hattuġaġ'daki kalıntıları ilk olarak Fransız arkeolog Charles Texier keġfetmiġtir. 1893–1894 yıllarında kazılar baġlatılmıġtır ve bu kazılardan sonra 1906'da Alman Hugo Winckler ile Ğstanbul Arkeoloji Müzesi'nden Theodor Makridi çivi yazısı ile yazılmıġ büyük bir Hitit arġivi bulmuğlardır. Hattuġaġ'da M.Ö. III. binden itibaren yerleġim görölmektedir. Bu dönemdeki yerleġmeler genellikle Büyük kale çevresinde oluġmuġtur. M.Ö. 19. ve 18. yüzyıllarda Aġađı Ğehir'de Asur Ticaret Kolonileri Çağı yerleġmeleri görölmektedir ve Ğehrin

adına ilk kez bu çağa ait yazılı belgelerde rastlanmıştır. Ortaya çıkan yazıtlardan HattuĞaĞ'ın M.Ö. 18.yy'da KuĞĞara kralı Anitta tarafından tahrip edildiğı ortaya çıkmaktadır. Bu tarihten sonra M.Ö 1700 yıllarında HattuĞaĞ yeniden yerleĞime açıldı ve M.Ö. 1600'lerde Hitit Devleti'nin baĞkenti olmuğtur. Kurucusu Anitta gibi KuĞĞara kökenli olan I. HattuĞili'dir.



Hattuğağ'ın "Yukarığehir" denilen bölgesi 1km² alana yayılmıştır ve eğimli bir arazi Ėekli vardır. Yukarığehir genellikle tapınaklar ve kutsal alanlardan oluşur. Yukarı Ėehir güneyden çevrilen bir surla donatılmıştır. Bu sur üzerinde 5 tane kapı vardır. Kentin en yüksek noktasında "Bastion" ile "Sfenksli Kapı" yer almaktadır. Diğer dört kapıdan güney surunun doğu ve batı ucunda karşılıklı "Kral Kapısı" ve "Aslanlı Kapı" yer almaktadır.

(Aslanlı Kapı, Hattuğağ)

Antik Mısır, Antik Çağ'daki en büyük medeniyetlerdendir. Kuzeydoğu Afrika'da Nil Nehri'nin denize ulağtığı yarısı çevresinde yayılmış antik bir uygarlıktır. Uygarlığın yayıldığı bölge, bugünkü Mısır toprakları içinde yer almaktadır. M.Ö. 3050 yılları civarında kuruluşundan önce, güney Mısır ve kuzey Mısır olarak ikiye ayrılmaktaydı. Uygarlık, MÖ 3.150 dolaylarında ilk firavunun yönetimi altında AĞağı Mısır'ı ve Yukarı Mısır'ı politik olarak birleğtirdi. Ėüphesiz ki Mısır uygarlığının günümüze kadar ulağan ve en bilinen simgesi piramitlerdir.

Piramitler dünyanın tek ayakta kalan yedi harikasından biridir. Piramitlerin en byg
Firavun Keops" un kendisi ve karısı için yaptırdığı Gize" de yer alan Keops Piramidi" dir.
Bu piramidin inşası için iki milyon  yüz bin tağ blok kullanılmığtır.



Herodotos" a göre bu piramidin tamamlanması 20 yıl sürmüştür. Piramidin inÇasında çalıÇanlar köleler değil, ziraatla uğraÇan Mısırlı yerli halktır. Bu nedenle, ziraat iÇlerinin yoğun olmadığı zamanlarda inÇaat yapılabilirdi.

(Keops Piramidi, Gize, Mısır)

Mısır sfenksi antik bir efsanevi yaratıktır. Gövdesi uzanan bir aslan ve kafası genellikle bir firavunun kafasının Çeklini alır. Aslanlar güneÇ ile bağlantıları nedeniyle antik Mısırlılar tarafından kutsal hayvan sayılırlardı.

En büyük ve en ünlü olanı, Gize platosunda Nil Nehri'nin batı kıyısında bulunan Büyük Gize Sfenksi'dir. Gize Sfenksi doğuya bakar ve pençelerinin arasında bir tapınak yer alır. Aslan gövdeli, insan baÇlı bu Sfenksin uzunluğu 73 metre, yüksekliği 20metre yüzünün geniğliği 5 metredir. Bir adı da 'Harmakis' olan Sfenks, doğan güneÇi ve firavun için yeniden diriliÇi temsil eder. Yüzünün doğuya dönük oluÇu, GüneÇ Tanrısı RA'yı her sabah doğar doğmaz görmesi

içindir. Yapıldığı zaman ön ayaklarının arasında kurban için bir sunak olduğu kalıntılarda yapılan kazı çalışmaları ortaya çıkartılmıştır. Sfenksin yüzünün firavun Kefren'e ait olduğu

sanılır ve yapıları
Dördüncü Hanedanlık
2563) dönemine denk
getirir.



tarihini
(M.Ö. 2723 –

(Büyük Gize sfenksi

ve Gize

Piramidi, Gize, Mısır)

Mısır uygarlığından etkilenecek şekilde gelişen bir uygarlık ise Pers uygarlığıdır. Pers uygarlığı (M.Ö. 5. Yy) mimari alanında Mısır etkileri taşır. Pers mimarisinin en önemli örneklerinden bir tanesi, kalıntıları günümüze kadar ulaşan ve Susa'da yer alan 100 sütunlu Kraliyet Sarayı'dır. 1. Darius yazıtında, bu sarayın Mısırlı, Gyonyalı, Babilli, Lidyalı vb. tutsaklar tarafından yapıldığını anlatır. Persler hâkimiyeti altındaki halklardan ilham alsalar da, mimari ve sanatları kendilerine özgüdür.

(Luxor Tapınağı,
Sütunlu Saray, Susa)



Mısır) (100



Bunun dışında Persepolis " teki kral saraylarında pers mimarisi açısından önemlidir. Persepolis'te kral sarayları taçma toprakla yapılan, tepesi 473 metre uzunlukta, 86 metre genişlikte ve 13 metre yüksekliği olan yapay bir tepe üzerinde bulunmaktaydı. Sarayların bulunduğu bu taraçaya iki geniş merdivenle çıkılıyordu. Merdivenlerin yan duvarları kabartma heykellerle doludur. Kserkes'in taht salonunda, her biri 20 metre yükseklikte olan ve üzerinde 2 metre yükseklikte başlıkları olan 100 sütun bulunuyordu. Başlıklar boğa ve insan şeklindeydi. Sarayın iki büyük sütunla tutturulan kapısının yüksekliği 11 metredir. Kapıdaki sütunların önünde, yüzleri insan şeklinde olan iki boğa heykeli vardır.

(Persepolis, giraz, İran)



Heykel sanatı Yunan“ da iki çeÇit heykel tarzıyla betimlenebilir. Bunlardan bir tanesi kendi başına duran ve etrafında 360 derece dönülebilir olanıdır, diğeri ise rölyeftir. Antik Yunanda

belirgin Çekilde

görülen, heykelin

mimarinin içine

geçmiÇ olmasındır.

Bazı Yunan

tapınaklarında

bulunan sütunlar

kendi taÇıma

iÇlevleriyle beraber

olarak estetik ve

ideolojik olarak ta bir

misyon taÇırlar.

Kolonların asli

görevi üstlerinde

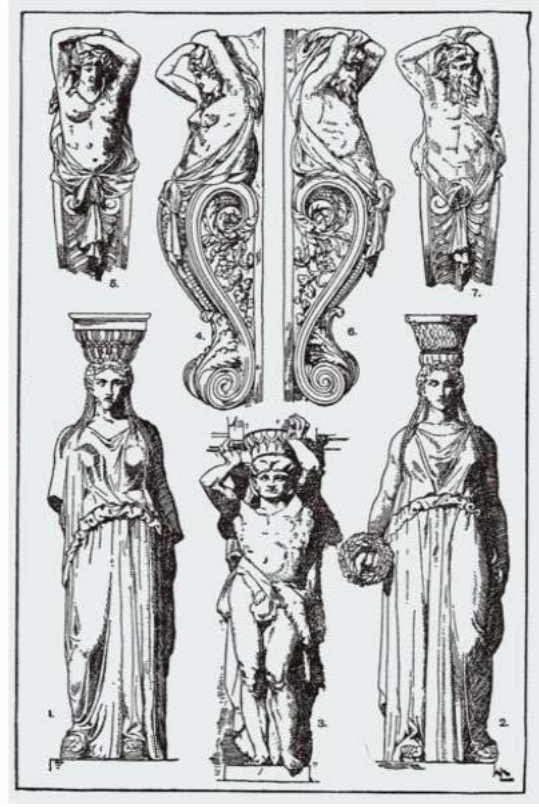
bulunan yapıyı taÇımak ve onun verdiği ağırlığı zemine kadar birbirleriyle koordineli olarak yaymaktır. Ama Yunan kolonlarında, mimarinin çatısının verdiği yükten daha ağır olan bir ideolojik yük vardır.



(Kore Heykeli, Akropolis Müzesi Atina) (Kros Heykeli, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi)

Yunanlılar dünyayı omuzlarında taÇıyan Atlas“ a (Telomos“ a) referans vererek erkek taÇıyıcı sütunlara Atlant adını verdiler. Kadın sütunlara da kayranın kadınları anlamına gelen Karyatit adını vermiÇlerdir.²

² „They describe masculine statues as „atlantes“ , with reference to the myth of atlas who carried the world on his shoulders, or as „telamons“ meaning simply „supports“ while feminine statues were called „caryatid“ literally „woman of caria“ a city in locania. Sculpture; from antiquity to the middle ages, Taschen, s. 20



(Atlas Heykeli ve Sütun İllüstrasyonları)

Bu tanrının evine taşıyan „Atlant ve Karyatit“ adı verilen ve antik Yunan dinin ve inancının kahramanlarından esinlenerek idealize edilmiş mit öğeleridir. "Yunan inşaatçıların mimari öğeleri kendi sentaksı içerisinde herkes tarafından yorumlanabilir" yapay " bir dile dönüştürmek için gösterdikleri özende dışa vurulur; düzenlerdir burada kastedilen³ Yunan tapınaklarının ideolojik işlevine bir gönderme yapmak gerekirse Akropolis tapınağının altında yatan ve üstünde görünen bir mesajı açıklayabiliriz. Akropolis tapınağı dor düzende inşa edilmiş bir tapınaktır. Bu dor düzendeki tapınağı Karyatit adı verilen ve Kayra" lı kadınları temsil eden sütunlar taşımaktadır. Akropolis tapınağı Athena'nın (savaş tanrısı) tapınağıdır. Karya bölgesi Anadolu" dur ve ünlü Yunan mitlerinde Argonatlara altın postu aramaya Anadolu'ya giderler ve bu görünen göstergeler analiz edildiğinde Yunan mimarisi ve heykelinin ideolojik işlevini de örneklemiştir oluruz.

³Roberto Masiero, Mimaride Estetik, Dost Kitapevi Yayınları, s.. 43



(Akropolis Tapınağı, Atina, Yunanistan)

Antik yunandaki bir diğer heykel ve mimari ilişki ise sütun başlarında görülür.

"Klasik sütun düzenleri (dor, ion, korent) Helen mimarlığının önemli unsurlarıdır. Kökleri mitolojiye dayansa da oran ve bezeme bakımından kesin kuralları vardır. Bu düzenler, bilimsel düşünceye konu olduğu kadar, kültürel geleneklere ve inanışlara sonu gelmez araştırmalar yapan bir bütünlük sunar. Yapılardaki pek çok ayrıntı bu özelliği yansıtır. Örneğin, sütunlar, başlıkta son bulmadan önce, yükseldikçe tepesinden bastırılıyormuşçasına enine doğru hafifçe genişler. Böylece, yük taşıma işlevini yerine getirirken aynı zamana ona bir ifade kazandırmış olur. Mitolojide dor erkeği, ion anneyi, korent bakireyi temsil eder. Düzenlere ilişkin bu gelenek ve kurallar yerçekimi gibi basit bir gerçeği insani bir duruma dönüştürür.

Düzenler, birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, gerçek ve anırtırma arasında denge kurmayı amaçlar. Örneğin, Panteon'daki dorik düzenli frizde triglif⁴ (üçüzyiv) ve metoplar⁵ yan yana sıralanmıştır. Triglifler, ahşap giriş uçlarının stilize edilmiş temsilleridir ve orijinal ahşap yapıya atıf yapar. Metoplar ise mitolojik olayların sahnelendiği kabartmalarla süslenmiştir".⁶

⁴ Dorik düzende firiz üzerinde aralıklı olarak sıralanan üç düğey yivden(daha çok iki yivle, köşelerindeki iki yarım yivden)meydana gelen bezeme, triglif⁵ Bir dorik firizin üçüz yivleri arasında yer alan üzerleri bazen kabartmalarla süslenmiş olan dörtgen pano. ⁶Jeremy Melvin , Gözmler Mimarlığı Anlamak , Yem Yayınları, s. 19

" Lycicrates, her yıl yarışmasında bir dramatik olan zengin bir Atinalıydı. ödülünü kazandı. Bu yapılan bu küçük yapı kaidesiydi... Anıt, Yunan düzenin ilk kez kullanıldığı olmasıyla önemlidir."⁷

(Lycicrates Anıtı,

Buradaki ödül anıtında o alıGıla gelmemiG baGka konusuydu. Heykelin kattığı anlatım zenginliğinde heykel mimariyi güçlendirmek için yapılıırken burada mimari heykeli güçlendirmek için yapılmıGtır.

Genel olarak Yunan mimarisi ve heykeli insanın zaaflarından olabildiğince arındırılmaya çalıGılmıG, her zaman ideal olana ulaGmanın peGinde olan bir yapıya sahiptir. Bu idealleGme yolunda sanatın yüceltme gücünü hem mimarisinde hem de heykelince açık bir Çekilde görülmektedir. Mimarinin heykelleGtiği ve heykelin bir mimari yapı sağlamlığında durduğu bir Yunan anlayıGı olduğu söylenebilir.

⁷Mimarlık Tarihi, NTV Yayınları. s. 47



düzenlenen tiyatro koronun sponsoru Koro birincilik zaferin anısına aslında bronz ödülün mimarlığında Korint yerlerden biri

Yunanistan)

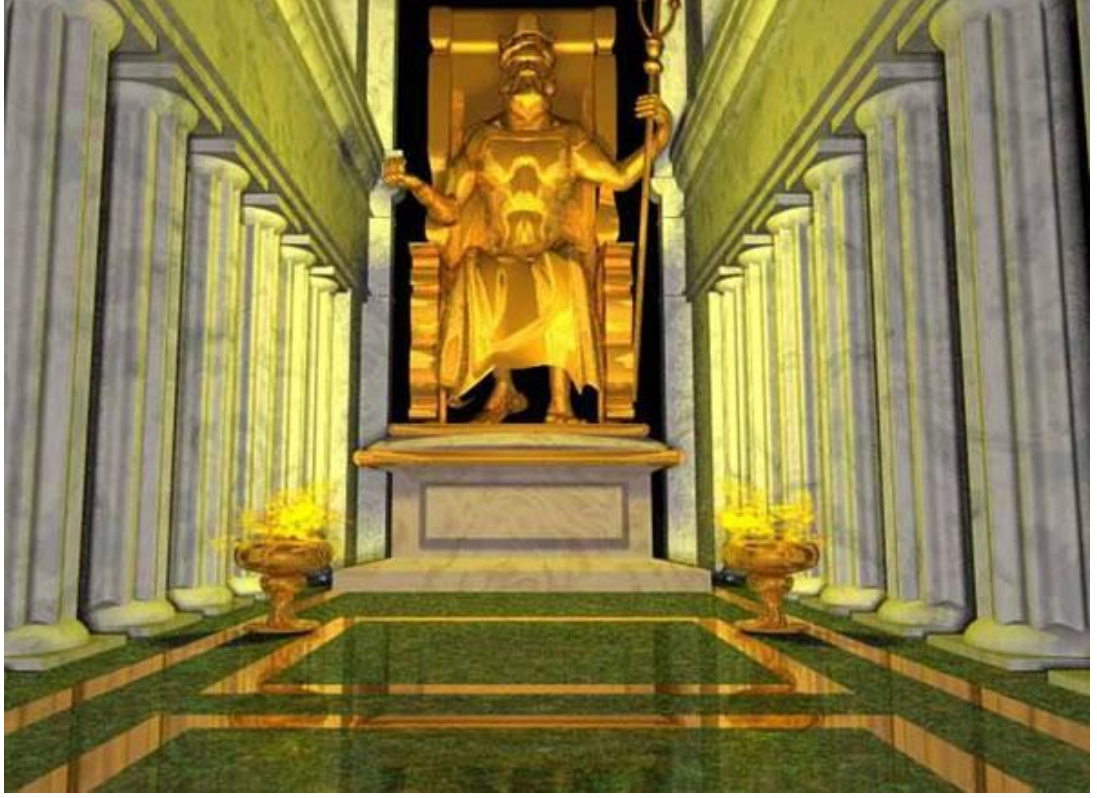
döneme kadar bir durum daha söz mimarı yapıya

Yunan uygarlığının mimari ve sanat alanında gelişmelerinden en çok etkilenen uygarlık Roma olmuştur. Romalılar özellikle mimari çalışmalarıyla ünlüydü. Roma mimarisi Yunan gelenekleriyle birlikte "klasik mimari" içinde gruplandırılır. Ancak Roma Cumhuriyeti boyunca Roma mimarisi üslup bakımından Yunan mimarisiyle neredeyse aynı olmuştur. Roma ve Yunan binaları arasında birçok fark olsa da Roma, Yunanistan'ın değişmeyen, formüle edilmiş bina tasarımları ve orantılarından fazlasıyla etkilenmiştir. Ğki yeni sütun düzeni ve Etrüsk kemerinden alınan kubbe dışında Roma Cumhuriyeti'nin sonuna kadar çok az mimari yeniliğe imza atılmıştır.

MÖ 1. yüzyılda Romalılar sayısız cesur mimari tasarıma imkân veren harcı kullanmaya bağladılar. Daha önceleri inġaat iğlerinde mermer kullanılıyordu. Yine MÖ 1. yüzyılda Vitruvius muhtemelen tarihteki ilk bilimsel mimari inceleme olan "*De Architectur*"'yı yazdı. MÖ 1. yüzyılın sonlarında Romalılar MÖ 50 yılı civarında Suriye'de icad edilen cam üflemeyi kullanmaya bağladılar. Mozaik de Sulla'nın Yunanistan seferinden getirilen örneklerden sonra imparatorluk içinde çok popüler hale geldi.

(Trajanus Sütunu , Roma) (Olimpiya, Zeus Heykeli, MÖ 456–438, Sanal Canlandırma)





Olimpiya” daki Zeus heykeli M.Ö.456 senesinde yapıldı. Bu heykeli yapması için tanınmış heykeltıraş Phidias görevlendirildi. Heykelin yapımı M.Ö. 438 senesinde başladı. Zeus” un daha önce hiçbir Yunanlı tarafından görülmediğini varsayarsak, buradaki heykelin idealleştirilmesi ve altından yapılması yine insan üstü bir değere işaret etmektedir. Bu değerler karşısında hata yapabilen, ölebilen, ölümlü olan yaşayan insan Zeus” un tasfiri karşısında onun heybetine ve gücüne boyun eğmektedir. Altının güneş kadar parlak ışıltısı Zeus” un kendisini de güneş kadar, insani, fani olaylardan uzaklaştırarak bir süblimlik meydana getirmektedir.13 metre uzunluğundaki bu heykel normal bir insana göre kat be kat büyüktür.

Güzel sanatların tarihsel olarak ilerleyişinde büyük bir misyon taşıyan güzel sanatların hakikati yada tanrıyı arayışının içinde bir dil olarak heykel resim ve mimari sanatları bu büyük düşüncelerden bir pay alma isteği içerisinde kendini şekillendirdi. Tanrının evleri ve düşüncesinin „yüceliği” sanatın mimari alanına bırakıldı, tanrının mitleri efsaneleri çocukları ya da kutsal olayları anlatmak ise resim ve heykelle. Bu sanat dilleri birbirlerini pekiştirerek çirimsi bir edayla güçlü mesajlar taşıyarak kendi gerçekliklerini meydana getirdiler. Bir yunan tapınağının yüceliği görkemi ya da gotik Notre dam kilisesinin çarpıcı duruşu adeta peygamberler tarafından kitapla ya da yazı yoluyla anlatılmak istenen düşüncelerin güzel sanatlar diliyle anlatılmış hali olarak yeryüzünde duruyorlardı.

“ Gotik katedraller cennetin betimlendiği mekânlar olarak kabul edilir. Her ne kadar Hıristiyan mimarlığı ile aynı amacı taşı da gotik mimarlık yeni düşün ortamı ve teknik atılımları sayesinde farklı bir boyut kazanmıştır. Sivri kemer kaburgalı tonoz çatı, Ğslami yapı tekniklerinin geliştirilmesi gibi yenilikler strüktür, görünüş ve işlev arasındaki ilişkiyi kökten değiştirir. Duvar, katı bir yüzeyden çok, arasından ışık sızan ince taş hatların oluşturduğu bir ağa dönüşür. Yapının her parçasına belirgin bir işlev yüklenir. Duvarlar, boya ya da ekleme bezemeler yerine taş işlemleriyle ifade kazanır. Bu teknik yenilikler orta çağın dini inanışlarıyla uyumludur. Cennet, dünya ile kıyaslanamayacak kadar mükemmeldir. Fakat matematiksel saflık ve ışığın varlığı ilahi güzelliği dünyaya getirmeyi mümkün kılar.”⁸

Böylesi büyük düğünceler karđısında insanın tarihsel olarak geliçiminden itibaren insanoğluyla beraber geliçen ve değiğen korkuları ve o korkulardan kaçabilecekleri ya da vicdanlarını rahatlatacak olgularda insanoğluyla beraber geliğti. Ğnsanoğlu var olduğundan beri korkularını ve inançlarını hep kendine göre yeniden konumlandırdı. Yıldırımdan kaçan insanoğlu yıldırım gücüne bir tanrısallık atfederken daha sonralarda tanrının evine onun heykellerine o gücü ve tanrısallığı verdi. Ğnsanın tapınma iğlevinin mekânla ve heykelle en „güçlü“ olarak hissedilebileceği yerlerden bir tanesi de Vatikan“ dır. Vatikan kendi özel atmosferi içerisinde güzel sanatlar dillerinin pekiğtirdiği yücelik ve „korku“ düğüncesini en iyi özetleyebilecek alandır. San Pietro kilisesindeki kubbelerin mekâna kattığı hacim ve Bernini heykellerinin o her an canlanacakmığ gibi duruğları, heykellerin ve mekânın kendisinin insana oranla kat be kat büyük olması insanın kendi varlığını ve varlıksal önemini Tanrının düğüncesi ve Tanrının evi karđısında minimize edecek Ğekildedir.

⁸ Jeremy Melvin,, “Ğzmler Mimarlığı Anlamak, s.38-39

“ Avrupa “ daki üniversitelerin kuruluş ilkesi olan ve orta çağ felsefesi ile din bilimindeki yaygın tutumu temsil eden skolâstik düşünce ile gotik mimarlığın derin bir ilişkisi vardır. Mükemmel cennet ile kusurlu dünya arasında köprü kurmak, bu mimarlığın amaçlarından biridir. Bu amaçla, giderek karmaşıklaşan yorum teknikleri geliştirilir. Dünyevi gerçekliğe dayanmakla birlikte ilahi olana da temas eden mimarlık, dini deneyimler ile gündelik yaşam arasında bağ kuran önemli bir araçtır.”⁹

Bu insanın kendisini kıyaslama durumu doğal olarak insanı tanrı karşısında aciz bir konuma düşürerek tanrıya biyad etmeye yöneltir.

Gotik dönem mimarisi Romanın çocuklarının yaptığı mimariden sıyrılıp Tanrıya yeni bir bakış yeni bir anlam taşıyarak Tanrıyı olabilecek en etkin ve bilinen bir fizik öğeyle yeniden bir imaj yarattı. Sanatın en başat öğelerinden biri olan bu elemanın adı „ıGık“ tı. Gotik dönem ekonomik gelişmeler sonucu gelen bolluk ve mimari alanındaki yeni buluşlarında etkisiyle kiliseleri daha yukarıya daha „o“ na yakın hale getirdi. Sivri kemerlerin duvarlardaki yükleri fil ayağı kolonlara taşıması duvarlarda sanatsal oyunlara izin verir bir hale geldi. Gülbezek pencerelerdeki (rosawindow) vitraylar tanrının evine bir renk kattı. Gotik tarzın en önemli ve karakteristik

hallerinden biri ise sivriliktir. Roma mimarisindeki tam kubbelerin yerini dilimli kubbeler, yuvarlak kemerlerin yerini ise bir birini kesen sivri kemerler almıştır.

„Tanrı bir sanatçıdır ve eserlerini belirlenmiş kurallara göre verir. Evrenin anlaşılması için temel kategoriler armoni ve uyum, form, ölçü, figür, sayı ve ilişkidir.“¹⁰

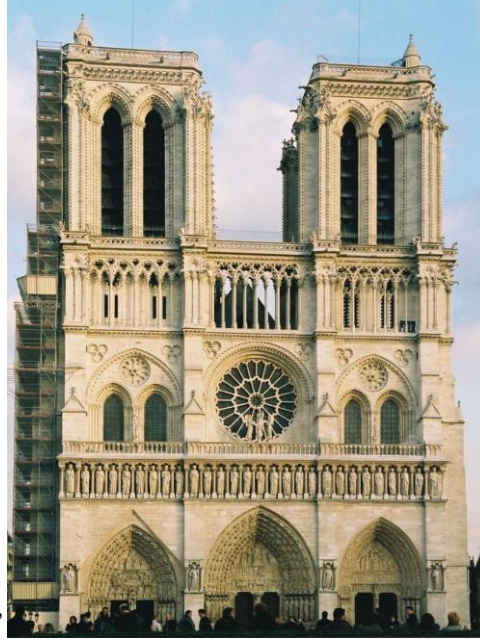
Gotik dönem sadece mimari açıdan etkili olamamıştır mimarinin bir çocuğu gibi hareket eden heykel açısından da değişimler gelişmeler olmuştur. Gotik heykeller çoğunlukla kiliselerin duvarlarında kendilerine yer bulmuşlardır. Sanatçılar heykeller aracılığıyla

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde olduğu gibi inançlı kişilere görsel bir

⁹Jeremy Melvin,, “Ėzmler Mimarlığı Anlamak, s.39 ¹⁰Roberto Masiero, “Mimaride Estetik”, s. 72.

öge sunmak amacıyla
hala ilkçağdaki
etkilenen heykeltçiler için
figürdeki kişinin
kişiyeye vermektir.

(Notre Dam Kilisesi, Paris,



yapılmıştır. Yalnız,
öğretilerden
önemli olan,
hissettiklerini bakan

Fransa)

(Notre Dam Kilisesi, Çörten Paris, Fransa)



*kilisenin güzelliği, göksel güzelliğin habercisidir. Maddi şeylerde
n
dünyada*

Gerçeğe benzerlik, perspektif herhangi bir önem tağıamaz. Ekonomik güçle beraber geliçen gotik dönem bezemeciliği kiliselerdeki heykellerin bolluğundan da fark edilecek kadar çok bir biçimde kendini var etmiğtir.

[...]Tanrının evi süs açısından zengin olmak zorundadır; ruhlara aracı olmasının ötesinde, maddi yönüyle tanrıya sunulmuş bir armağan olduğundan, hem değerli malzemeler içermeli hem de en doğru tekniğe

Gotik dönem heykelleri sahiptir tıpkı kitabının en bağında söz vardı. " . Gotik azizlerin, papaların ya da kendilerinden çok onları düğünceleri Gotik heykeller „onlardan kendilerini var ederler.



(Chartres Katedrali, Batı)

Tatarkiewicz, Storia dell

Platoncu bir bakığa Hıristiyanlığın yazdığı gibi „Önce heykeller tanrının kralların var eden yansıtmaktadır. „ pay alarak

Kapısı) " Aktaran W.

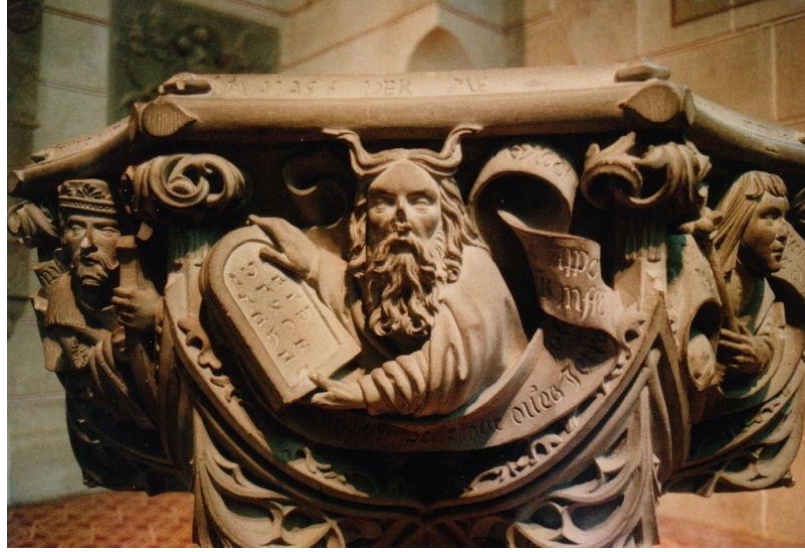
" estetica, s.183.

Gotik katedraller Haçlı Seferleri" nin bir başka yan ürünüydü; ilk Haçlılar Kutsal Topraklara giderken yollarının üzerindeki Konstantinopolis" i gördüklerinde kentin büyüklüğü ve zenginliğinden ve Ayasofya" nın görkeminden çok etkilendiler. Fransa" da bunlarla karşılaştırılabilecek ne bir kent nede bir kilise vardı. Katedral seferleri bitip yapımına birinci haçlı dönmelerinden Haçlıların yurtlarına dönüşlerinden kısa bir süre sonra bağlanması bir tesadüf değildir.



(Chartres Katedrali, Fransa)

Kent katedrali aynı zamanda Saint Tomas Aquinas" ın summa theologica adlı yapıtının fiziksel bir anlatımıydı. Bir biriyle bağlantılı parçaların, klasik mantıkla Hıristiyan inancının kaynağına karşılık gelecek biçimde hiyerarşik bir düzenleniydi. Gotik katedraller baştan başta "Göç" de ki öykülerin yontusal temsilleriyle kapılıydı. En etkileyici yenilik kilise duvarlarının neredeyse tamamen kaldırılmasıydı; onların yerini kutsal kitaptan öykülerin resmedildiği renkli cam zarlara aldı böylece taşları ve renkli camlarıyla tüm yapı, okuma yazma bilmeyenler için bir "Göç" e dönüştü; özellikle önemli olan ise bu görsel imgelerin herkesçe biliniyor olması ve efendi, tüccar, uşak, Çef, herkese açık olmasıydı.



(Christoph von Urach, 1518-1538 arasında, Saint Amandus kilisesi, Musa)

Yukarıdaki örnekte de açıkça görüldüğü gibi Musa tasviri olabildiğince zarif kaygılardan uzak bir biçimde içeriğe yönelik olarak icra edilmiştir. Burada önemli olan Musa'nın ifadesi değil, elinde taşıdığı tabletteki On Emir ve boynuzlarıdır. Gotik dönemde heykel anlayışı mimarın diline yardımcı bir elemandır demek yanlış olmaz. Mimari ana mesajı yani tanrının felsefi olarak uyandırdığı yücelik, sonsuzluk gibi kavramları betimlerken, mimari içerisinde yer bulan heykeller tanrının bu dünya üzerinde gerçekleştirdiği olayları anlatmakla mükelleftir. Düşünsel boyutu mimari, biçimsel daha doğrusu hikâyesel boyutu ise heykel üstlenmiştir.

1.2 Rönesans'tan Modernizme Mimari Heykel Güçü

*"Rönesans antik çağın canlanması anlamına gelir. Artık Vatikan'da tanrıların eski heykellerini toplamak, antik sütunları dikmek ve İtalya'da hiçbir zaman tüümüyle yok olmayan antik ufku yerleştirmek yeterli değildir; artık Aristoteles'ten başka eski düşünürlerde ortaya çıkarılır."*¹²

¹² Rönesans Felsefesi, Ernst Bloch, Cem yayınevi, say. 113

14.yy da Floransa" da başlayan kültürel değişimler, 15.yy da şekillenerek geğmiğle bağlarını koparmış ve tüm Avrupa" ya yayılmıştır. Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans orta çağın tüm anlayışlarından olabildiğince farklıdır. Bilimsel araştırmaya ve çevre gözlemine verilmeye bağlanan önem mistik orta çağ Hıristiyan inancının kabul edilen kalıplarına ters düşmeye bağlamıştır. Orta çağda her şey kutsal olana göre ele alınırken, Rönesans ile birlikte dünyevi olan gözle görülen ele alınmaya bağlar. Sanatta, soyut düşünme, hayal etme yolunu kullanan işaretsel tasvir (orta çağ sanatında kadını Meryem çocuğun Ğsa" yı betimlemesinde kullanılması), yerini gözleme dayanan, geręekçi bir tasvire bırakmıştır. Bunun sebebi dini reddetmek değil, dine farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktır. Rönesans insanı araştırdıkça, çevrenin mükemmellekle oluşmuş bir kurallar bütünü olduğunu fark etmişlerdir ve tanrısalığı buna bağlamışlardır. Ortaçağda diğer dünyanın geręeklięine önem verilirken Rönesans" ta dünyevi geręeklięe önem verilmiştir.

Rönesans insanı ortaçağı, klasik döneminden sonra bir duraklama dönemi olarak görmüştür. Bu yüzden aldığı referans noktası antikite olmuştur, ama antikitenin bir kopyası değil onun farklı bir forma bürünmesidir. Antik formları, yeniçağın anlayışına uygun olarak bilimsel bir sistem içinde uygulayarak geliştirmeye çalışmıştır. Rönesans sanatında, mimari önemini sürdürmeye devam etmiş, bunu yanında resim ve heykel tamamen bağımsız bir nitelik kazanmıştır. Ortaçağ sanatında portre ve manzara gibi görülmeyen konular Rönesans sanatıyla ortaya çıkmıştır.

Rönesans" ta mimari, yenilikçi sanat anlayışı, mimarlık alanında en büyük değimi Flippo Brunelleschi ile yaşamıştır. " *Brunelleschi, mevcut sorunlara çözüm üretirken klasik ilkeleri uygulamış bunu yaparken de yaratıcılık ve deneyselliğe başvurmuştur.* " ¹³

¹³ Jeremy Melvin., A.g.k., s. 45

O güne kadar
kubbeler ahÇap
iskele ve kemer
kalıbı kurularak
yapılırken bu kadar
büyük bir kubbeye
(8 yan planlı kubbe
42 metrelik bir
çapa sahiptir.) bu
teknin



uygulanma Çansı yoktur bu yüzden Brunelleschi, 15 metre yüksekliğinde bir tamburla tavana sabitlenen yumurta biçimli bir altlık kullanılarak, yapılırken kendi kendini destekleyen bir sistem geliştirmiştir.

(Filippo Brunelleschi, Floransa Katedrali)

„Kubbesi yalnızca katedrale değil kentin silüetine ve içinde bulunduğu Arno vadisine de egemen bir konumdadır. Böylesi büyük bir kubbe daha önce inşa edilmemiştir. Brunelleschi gotik ve roma mimarlığı hakkında edindiği deneysel bilgiler sonucunda yeni yapım teknikleri ve araçları buldu.“¹⁴

Rönesans mimarisi, antik mimariden dekoratif olarak esinlense de uygulamada birliğe, bütünlüğü ve ahengi ön planda tutan kesin geometrik formların kullanıldığı, binanın hangi amaçla kullanılacağını pek önemsenmediği, sadece oranların güzelliğinin ön planda olduğu, görkemli kendisine özgün bir üslup oluşturmuştur. Rönesans mimarisini mükemmelliğe ulaştıran mimar Donato Bramante'dir. Dönemin önemli ressamı Piero della Francesca'nın

ve Mantegna“nın öğrencisi olan Bramante, mimari mekân içinde onlardan öğrendiği resimsel perspektifi optik ilizyonlarını kullanarak mekanın derinlik anlayışını değiştirebilmiştir.

¹⁴A.g.k., s. 45

Rönesans dönemi heykeltıraşlığı de mimarideki başarıyı gösterebilmiştir. Rönesans heykelinin kendisine has biçimi, düzenleme ve eğilimleri vardır. Bunları belirleyen en önemli şey ise, o zamanda egemen olan „gerçekçilik“ fikridir. Bu nedenle; Rönesans heykeltıraşı, gerçeğe benzeyeni bulmaya yönelmiş, insan vücudunu ve onu anlatım gücüne ilgi duymuştur. Heykel, önceki sanat kollarından, özellikle mimariye bağlı olmaktan büyük ölçüde kurtarılmıştır. Mimari eserler içinde düşünülen heykeller, binaların alınlıklarının, kemer aralarının, kiliselerin sunak kısımlarını süslerken; daha çok büst ve atlı kişi şeklinde yapılan bağımsız heykeller, çeşitli sivil binaları ve kent alanlarını süslemişlerdir. Canlılık kazandırılan figürlerde, anatomik yapıya önem verildiği gibi, duyguların yansıtılmasına da çalışılmıştır. Perspektif sayesinde, özellikle grup halindeki heykeller arasında daha aslına yakın yapılmıştır. Dönem olarak; en fazla İsa, melek, mitolojik kişiler seçmişlerdir. Bu heykeltıraşlar Bunlardan en önemlileri Donatello, Michelangelo



(Musa Heykeli,
Lorenzo şapeli Roma)

heykel figürleri uygun çalışmalar heykeltıraşları Meryem, çocuk varlıklar ve atlı dönemde ünlü yetiştirmiştir. Ghilbert, “ dur.

Michelangelo, San

Vitruvius" un De architecture adlı eseri (M.Ö 1.yy) en uygun mimari oranların gerçekleştirilmesi için hem ortaçağ" a, hem de Rönesans" a bilgi aktarma görevi üstlenecektir. Matbaanın keşfinden

sonra Vitruvius" un eseri giderek daha doğru diagramlar ve çizimlerle, çok sayıda baskıya ulaştı. Vitruvius" un eser, Leonbatista Alberti



" nin De Reaedificatoria" sından Pierro della Francesca" ya, Pacioli" den Palladio" nun Quattro Libri Dell" Architettura" sına kadar Rönesans" ın belli başlı mimari kuramlarını etkiler.

(Andrea Palladio, Villa la Rotonda)

Mimari uygulamalarda oran ilkesinin yeniden ortaya çıkışı sembolik ve anıtsal yapıların gelişiminde görülür.¹⁵

Rönesans mimarları tasarımlarında Pythagoras ve takipçilerinin gizemciliğini andırır biçimde, açık sayısal ilişkileri ifade etmeye çalıştılar. Galileo Galilei, "eğer önce dilini öğrenemezsek ve yazıldığı sembolleri kavrayamazsak," "yaratılışın" kitabını" anlamamızın olanaksız olduğunu yazıyor ve devam ediyordu; " Bu kitap matematik

¹⁵ Güzelliğin Tarihi. Umberto Eco . Doğan Kitap. Say. 69

diliyle yazılmıştır ve simgeleri üçgenler, daireler ve diğer geometrik şekillerdir, bunların yardımı olmadan onun tek kelimesini bile anlayamayız.¹⁶

Bilimsel bilgiler ve matematiksel öğretilerin beslediği Rönesans, görünen yüzünün arkasında insan dehasının mükemmel şekilde formül ize edilmesine çabalar. Mimari ve heykel diğer sanat dallarından

ayrılarak bire bir biçimde fizik dünyanın kurallarına bağlı olarak kendilerini var ederler. Yerçekimini hesaplamadan ya da malzemenin mukavemetini bilmeden yapılan bir yapı ya da heykel ayakta duramaz. Rönesans ile beraber sahneye çıkan kendi başına



heykel (Free

Standing Sculpture) kavramı da bire bir olarak yerçekimine, malzeme mukavemeti gibi fizik koşullar hesaplanmadan gerçekleştirilemezler.

(Donatello, Davut Heykeli)

¹⁶Galileo; E. A. Burt'ten aktaran Leland Roth, Mimarlığın Öyküsü. Kabalcı yayınları. Say. 435

Donatello“ nun David heykeli denge, strüktür ve oran konusunda incelenmesi gereken bir heykeldir. Donatello“ nun David heykelinde dengeyi sağlayabilmek ve heykeli devirmemek için ayakların bastığı alandaki Goliath tasviri, kendi bronz ağırlığı sayesinde heykelin alttan üste hafifleyen bir ağırlık düzeniyle denge kalması konusunda yardımcı olur. Bacaklar ile gövdenin, kollar ile bağın bir birlerine zıt olan hareketleri yine dengeyi olabildiğince merkeze yaklaştırmayı amaçlar.

17. yüzyılın bağında Avrupa“ da yepyeni bir sanat üslubunun doğduğuna tanık olunur. Bu yeni üslup, Rönesans üslubundan ayrı, hatta ona tümüyle karşı bir sanat üslubudur. Sanat tarihçileri, yalnız resim, heykel ve mimarlığı değil, öteki sanat dallarını da kapsayan, temelde Rönesans“ tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üsluba “Barok Sanat” adını vermiçlerdir. Barok sözcüğü, Portekizce “Barucca” sözünden gelir. Portekizcede garip biçimli, eğri-büğü incilere verilen bu küçültücü ad, aradan yüzyıl geçtiğı halde Rönesans ilkelerine bağlılıkta direnen tutucu kişilerce konulmuştu. Batı sanatında her büyük akım, bağlangıçta sert tepkilerle karışılaşmış, adlarını da çok kez böyle ağağılatıcı tanımlardan almıştır.

16. yüzyılın ikinci yarısına ortaya çıkan Maniyerizm, 250 yıllık Rönesans sanatına karşı uyanan bir tepkinin sonucuydu. Maniyerizm, Rönesans“ ın insanı ön plana alan, sıkı bir geometriye dayanan akılcı tutumuna karış çıkış, katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları yıkmak eylemiydi. Barok sanatın oluşumunda Maniyerist tepkinin katkıları da yadsınamaz. Rönesans gibi bir Yeniçağ sanatı olan Barok sanatın da temel amacı görüneni gerçekte olduğı gibi inandırıcı bir biçimde vermektir. Natüralizm denilen bu tutumda amaç aynıydı, ama Barok sanatçı bu amacına Rönesans sanatçısından çok ayrı yollardan varmayı başarmıştır.

Rönesans mimarlığı ile Barok mimarlık arasındaki farkları daha iyi kavrayabilmek için bir

karığlağtırma yapmak yerinde olur. Rönesans döneminin ünlü yapılarından Ruccelei Sarayı (Floransa) ile Barok saray mimarisinin tanınmığ örneklerinden biri olan Viyana   daki Sch nbrun Sarayı, iki üslubun farklarını belirgin bir biçimde göz önüne seren örneklerdir. x  katlı bir yapı olan Ruccelei Sarayı   nın cephesinde ilk bakığta kavranabilen bir yatay-dikey düzeni söz konusudur. Sa ağın ve katları ayıran silmelerin yatay d zenleniği ile pencerelerin arasında yer alan ve yerden çatıya kadar uzanan yalancı sütunların dikey oluÇu, yapının cephesinde bir yatay-dikey karığlığı meydana getirmiÇtir. Alt katta kare, üst katlarda dikdörtgen biçimli pencereler ve yuvarlak kemerli alınlıklar birbirinin tekrarıdır. Avusturyalı mimar Fischer Von Erlach   ın 17. yüzyılın ikinci yarısında yaptığı Viyana   daki Sch nbrun Sarayı   nın cephesi simetrik bir düzen göstermekle birlikte, yan kanatların kademeli olarak öne alınığı ile cepheye Rönesans saraylarında görülmeyen bir hareket ve derinlik kazandırılmığtır.

Aynı mimarın Salzburg’da yaptığı bir başka kilisede ise içbükey bir cephe tasarlanmıştır, iki yana kabarık yatay silmeli kuleler eklenmiştir. İtalyan mimarı Borromini’nin iki yanı revaklarla çevrili bir avluya bakan San Ivo Kilisesi (Roma) de bu konuda bir başka ilginç örnektir. Cephenin ilk iki katı içbükey, üst katı ise yapının oval planına uygun olarak dışbükey tasarlanmıştır. Böylece Rönesans’ın dörtgen plan Gemasının yerini oval mekân Geması almıştır. Yine Borromini’nin Roma’da Dört Çeşme Kavşağı’nda bulunan oval planlı San Carlo Kilisesi’nin iki katlı cephesi ise günün her saatinde değişik gölge-ıçık oyunlarına olanak verecek biçimde hareketli bir düzene sahiptir. Mimar bununla yetinmeyerek, yapının sol köşesini dar bir cephe haline getirmiş, alt kısma bir çeşme, üste ise yine hareketli bir kule yerleştirmiştir. Bu asimetrik dış görünümünden yapının oval iç mekanını anlamak olanaksızdır.



(Köln Katedrali, Köln, Almanya) İnşaatın yapımı fikri daha 7. yüzyılda ortaya atılmıştı. Daha o zamandan iki kulenin uzunluğu 157 metre olacak denildi ve buna göre o tarihte bir plan çizildi. Ama ilk temel 1248 yılında atıldı. Kent merkezinde yer alan ve şehrin her tarafından gözükürken bu yapı, yüzyıllar boyunca maddi sıkıntılardan dolayı ve eldeki diğer imkânsızlıklardan dolayı bitirilemeyen inşaat diye isim almıştı. Tam 632 yıl sonra bitirilen gotik tarzındaki yapı, bugün Kuzey Avrupa'daki en büyük ibadethanedir. Çift kuleli katedralin uzunluğu 157 m'dir. Böylelikle Almanya'nın ikinci, Dünya'nın ise üçüncü büyük kilisesidir. Köln Merkez Garı (Köln Hbf) katedralin hemen yanı başındadır. Bu Katedral, ülkenin en çok turist çeken yapısıdır.

Barok yapıların ceplerinde tanık olunan çabuk kavranamayan hareketli düzenlemeler, yapıların iç mekânlarında da görülür.¹⁷

Barok dönem sanat anlayışının Rönesansa görece en yıkıcı olan tarafı hareket kavramının en yüksek düzeyde kullanılır hale gelmesiydi. Rönesans'ın simetrik ve katı duruşuna karşı barok tarzın diagonal çarpalı duruşu daha insana dair gözüküyordu. Figürlerdeki duygu durumlarının abartılı ifadeleri Rönesans üslubu ile karşılaştırıldığında Barok adeta canlanmaya çalışıyormuş gibi duruyordu. Rönesans'ın yeniden doğuş ilkesiyle aldığı ideal insan oranları ve düşüncesi barok dönemle beraber ideal ve duygulu, yaşıyan insan olmaya başladı. Heykellerdeki ve resimlerdeki bu hareketlilik sokaklardan da mimari vasıtasıyla izlenebilir hale geldi. Rönesans'a sıkı sıkı bağlı kalan muhafazakâr bir kesim Barok sanatı ahlaksızlık olarak nitelendirmiştir.

Ne var ki tüm bunlar Barok güzelliğın ahlak ötesi ya da ahlak dışı olduğu anlamına gelmez, tam tersine: bu güzelliğın son derecede erdemli doğası barok çağına dini ve siyasi otoritelerinin katı kanonlarına uyumdan değil sanatsal yaratıcılığın bütününden kaynaklanır. Kopernik ve Kepler tarafından yeniden çizilmiş gök kubbedeki ilahi figürlerin birbirine daha da karmaşık ilişkilerle bağlı olmaları gibi, Barok dünyanın her ayrıntısı da kozmos un yoğunlaşmış ve genişlemiştir görüntüsünü içinde taşır. Gözü hala henüz erişilmemiş bir „öteye“ taşımayan tek bir satır, gerginlik yüklenmemiş tek bir çizgi yoktur. Klasik modelin durağan ve hareketsiz biçiminin yerini dramatik yoğunlukta bir güzellik almıştır.¹⁸

Rönesans“ a özgü ruhsal huzursuzluğu çeken ve Barok çağın insan tipi olan melankolik güzelliği yaratan, içinde bu çifte kazançtır. Maniyerizm“ den Barok“ a geçiş, güzelliğın yeni betimleme (Çarpıtıcı, görünüşte oransız) arayışlarıyla yakından ilgili ve hayatın

dramatikleğtirilmiğ anlatımının yer bulduğu ekoller arasında büyük bir değiğime yok açmadı.

Borromini, Saint Ivo alla sapienza kilisesinde, palazzo della

¹⁷ ×nsal Yücel. <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/barok.htm>, 22.05.2011 ¹⁸
Güzelliğin Tarihi. Umberto Eco . Doğan kitap . Say. 234

sapienza "nın
iç avlusunda
beceriyle
gizlenmiş bir
yapı
tasarlayarak
çağdaşlarını
hayrete
düşürdü.



şaşırtma etkisi
iç kubbeyi

gözlerden saklayan birbirine zıt iç bükey ve dış bükey yapı oyunları ile gerçekleştirilmiş, tepelerinde cesur tasarımlı sarmal bir ışık bacası yerleştirilmiştir. Kısa bir süre sonra Guarini, Torinodaki Santa Sindone Çapeli'ni çizerken, kubbenin üst üste bindirilmiş altıgenlerden oluşan yapısıyla açılan 12 köşeli bir yıldız betimlemesi tasarlamıştır.¹⁹

(Guarino Guarini, Torino Katedrali Santa Sindone çapeli)

¹⁹ Güzelliğin Tarihi. Umberto Eco. Doğan kitap. Say. 228



(Bernini, Saint Peter Tahtı,

San Pietro, Roma)

Vatikandaki San Pietro
bulunan bu heykeller
parça olan heykel
incelemek gerekirse; ıGık
ölçüde rol düGer. ×st
pencereden gelen ıGık zaten

Bazilikası'nda
silsilesi ya da tek bir
kompozisyonunu
oyunlarına çok büyük
bölümde bulunan
Barok üslubun en

önemli ögesi olan ıGık gölge oyunlarının abartılı kullanımını daha da abartır. Bunun dıGında ıGık huzmelerini temsil eden altın renkli borular hare etkisi yaratır. ×st bölümde bulunan melekler adeta azizleri kutsarcasına dans ederler gökyüzünde. Alt tarafta bulunan azizlerin kumaG kıvrımları olabildiğince abartılı ve dramatik olarak iGlenmiştir. Bu heykel kompozisyonunun oturduğu bölüm mimari yapı içerisine adeta tam oturmuştur.



(Bernini, Dört Nehir emesi, Roma)

Bernini" nin 4 nehir emesi Barok dönemin mimari aracılığıyla sokaklara getirdiği harekete destek veren bir aheser niteliği taşır. Yaam kaynağı olan suyun sadece akması değil, onun heykelle beslenerek yaşama bir yeni ufuk katması söz konusudur.



(Bernini,**Saint Longinus**,Basilica di San Pietro, Vatican)

Yine Vatikandan bir Barok heykel örneği olarak Bernini“ nin bu heykeli çok can alıcıdır. Surattaki ifadenin dramatik havası draperinin azizin bedenini sarığı ve eller aracılığıyla güçlendirilen ifade heykele tam anlamıyla kristalize edilmiğ bir canlılık katar.

1.3. Modernizmden Postmodernizme Mimari Heykel Çliükisi

"Teknoloji çağının modern sanatı, yüzyıllar boyunca edinilmiş olan görüş alışkanlıklarının tersine bir anlayıştadır. Eski eserlerin estetiğinde direnenleri ve eşyaların somut görünüşlerinde sanat eserine giden yolu benimseyenleri, bu sanat öfkelenmiştir ve tatmin etmemiştir. Bu yüzden 1900lerden bu yana biçimlendiği görülen modern sanat için iyi ve kötü şeyler söylenmiş ve hatta kimi ülkelerde devlet gücü bu anlayışı anlamadan onu yasaklamak bile istemiştir.

Alışılmış sanatı, içinde bulunana çağın sanatına tercih ederek bir sanat soysuzlaşmasından söz etmek elbette yeni bir şey değildir. Geleneğe ve eskiye bağlı olanlar her yeniliğe itiraz etmişlerdir. Bu yeniye karşı olmak aslında insanlık kadar eskidir. Ancak uzun yıllar büyük eleştiri gören Picasso'nun bugün modern sanatın klasikleri arasına karıştığı düşünülduğünde her yeni şeye karşı itirazın yerinde olmayan bir tepki olduğu anlaşılır."²⁰

“Modern” kelimesi, ilk kez 5. yüzyılda Hıristiyanlığın resmen kabul edildiği yıllarda o dönemin Romalı ve Pagan geçmiçten farklı olduğunu belirtmek için kullanılır.

“Modern” kelimesi Latince “modus” tan (ölçü) ve “modo” dan (hemen, Çimdi) gelmektedir.

Modern zamanların felsefesini anlamak için önce bakılması gereken yegâne olayın kendisi, Sanayi Devrimidir. Sanayi devrimi sonra geliÇen yeni toplumsal sınıflar ki bunları burjuvazi(üretim araçları sahibi) ve işçi sınıfı olarak nitelendirebiliriz.

Toplumsal formasyonda zorunlu olarak bir deÇiÇimi getirmiÇtir. Toplumun gelenekleri eskiye bağılılığı din ve inancın top yekûn deÇiÇtiği bir ortamda sanatın ve mimarinin de deÇiÇmesi kaçınılmaz bir olay olarak karÇımıza çıkar.

1765 yılında James Watt tarafından bulunan buharlı makinelerin kullanımı, endüstrileşme sürecini başlatır. 1830'' dan sonra yoğunlaşan demiryolları geçtikleri yerleri yeni endüstri bölgelerine dönüştürürler. Endüstriyel eylemlerin belirli yerlerde

²⁰Dünya Sanat Tarihi, Adnan Turani. Remzi kitap evi . Say.554

toplanması sonucu hızla gelişen yeni kentler kurulur. Bunun sonucunda bu kentlere doğru yoğun bir nüfus akımı yaşanır.

Modern dönemlerde yaşanan sınıf ilişkileri haliyle oluşan yeni sınıfın ihtiyaçları şehirleşmelerin hızlanması ve bununla beraber gelen bir kaos... İşte bu sorunlar yönüresinde ortaya çıkan yeni bir çizgi olarak Modernizm sade, ham ve net.

Modernizmin bu ortamında oluşan tek şey kaos değildi. Sanayi devrimi sonrası gelen teknik olanakların bolluğu sanatçılara ve mimarlara yeni malzemelerle çalışma olanakları sundu. Artık malzemenin olanakları neredeyse sınırsızdı. Betonarmenin, çeliğin, alüminyumun, sentetik maddelerin kılıktan kılığa sokulup taşıyıcı ve örtücü fonksiyonlara kavuştuğu modern strüktür anlayışı yayıldı.

Endüstri Devrimini izleyen dönemde gerçekleşen sosyo-ekonomik gelişmeler, mimari üretim alanını derinden etkileyecek, bir yandan yeni yapı tiplerinin, diğer yandan yeni bir mekân ve biçim üretme anlayışının ortaya çıkmasına yol açacaktır.

19. yüzyılda yapı üretiminde yeni yapı malzemeleri ve yapım yöntemlerinin kullanılması ve ülkeler arasında teknoloji alanında yaşanan rekabet, mimarlık dünyasının gündemine “fuvar yapıları” adı verilen yeni bir yapı tipinin girmesine yol açar. 1851 yılında Londra’da açılan ilk dünya fuvarında İngiltere’yi temsil eden Kristal Saray (Crystal Palace), ilk kez dökme demir ve camın birlikte yapı malzemesi olarak kullanıldığı ve böylece teknolojinin biçimlendirdiği bir yapı olduğu için büyük önem taşıır. Bu yapı ile birlikte, iç mekân-dış mekân arasındaki kalın duvarların ortadan kalkmasıyla yapı neredeyse bütün ağırlığından kurtulur; bu da yeni bir mekân

anlayışının öncüsüdür.

Ölkenden sonraki en önemli dünya sergisi, 1889’da Paris’te açılan 5. dünya sergisidir. Bu sergide mühendis Gustave Eiffel tarafından Fransa ve Paris için bir simge oluşturmak üzere inşa edilen Eiffel Kulesi ve Fransa’yı temsil eden Makineler Galerisi, (Galerie des Machines), teknolojinin mimari biçimi yönlendirdiği yapı örnekleridir.



(Joseph Paxton, Crystal palace, Londra, İngiltere)

Çarpıcı büyüklükte hacimlere gereksinim duyan ve geçmişte örneklerine rastlanmayan endüstri yapıları 1914" lere kadar mimarlara etkileyici biçimler deneme olanağı sağladı. Bunun ilk örneklerinden biri Hans Poelzick in 1911de Polonya'nın Poznan kentinde yaptığı, sergi salonu ve su kulesinin sıradığı birleşiminden oluşan yapıydı.1918 den sonra özellikle Almanya" da pek çok mimar düzensiz biçimler çarpıcı etkiler yaratmayı denedi. Bunların çoğu, Mies van der Rohe " nin cam gökdelenleri gibi kasıtlı olarak, inşa edilmesi olanaksız biçimde tasarlanmış ve büyük tartışmalara neden olmuştu.Uygulanabilir örnekler özellikle toplu konut alanında, Amsterdam okulundan geldi. Burada geliştirilen Antropomorfik biçimler 1920" lerde kentin güney gelişme bölgesini canlandırdı.²¹

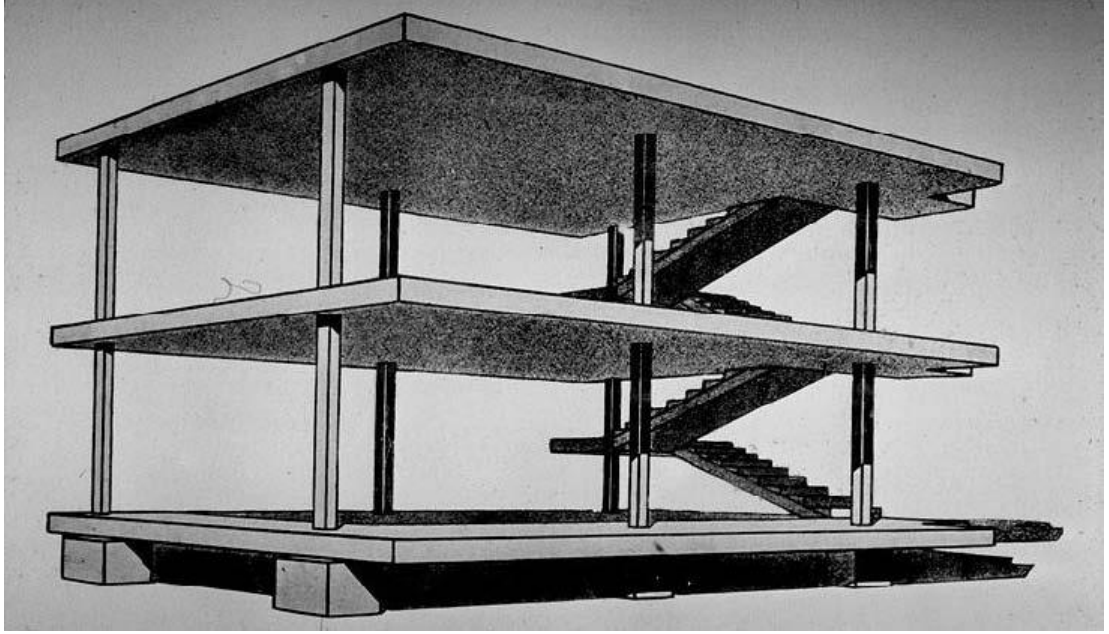
²¹ Jermy Melvin, A.g.k.,s. 98



(Hans Poelzick, Sergi Binası, Poznan, Polonya)

1927 de Le Courbusier yeni bir mimarlık için 5 noktayı ilan etti. Bu manifesto onun mimari formlara iliŖkin kavrayıŖını detaylarıyla açıklıyordu. Zemini dolaŖım için boŖaltmak amacıyla strüktürlerin ayaklar yada pilotiler üzerine yükseltilmesi, düz çatılardan yararlanılarak bir çatı bahçesi oluŖturulması, bağımsız bir çerçeve strüktürle bir serbest plan ve cephe olanağı yaratılması ve bir yük taŖıyıcı duvarın sağlayacağından çok daha fazla ıŖıĖın sağlanması için Ŗerit pencerelerin kullanılması gerektiğini belirtiyordu. Mimarlık tarihçileri Le Courbusier" in kendine özgü uslubuna karŖın binanın gelecek yıllar içindeki evrimini taklit edilebilir bir mimari dil bularak saptayabildiğini tartıŖtı. Le Courbusier mimarlığı yeni iŖlevsel ve estetik gereksinimlerin ıŖıĖında yeniden tanımlayarak ve yeniden adlandırarak temel iŖlevsel öğelerini, pencere , rampa, basamak, sütun veya döŖeme plaklarına indirgedi.²²

²² Mimarlık, NTV Yayınları, s. 412



(Le Corbusier, Çelik Konstrüksiyon ilisturasyonu)

Art Nouveau ismi 1896 yılında Paris’te açılmış olan, dekoratif mobilya ve aksesuar satan bir mağazadan gelmektedir. Devlet salonuna kabul edilmeyen sanatçıların da bu tür eçyaların alım satımıyla ilgilenmeye başlamasıyla akım güçlenmiş ve anti akademik bir nitelik kazanmıştır.

Art Nouveau, zamanla klassisizmi reddetmiştir. Bu toplumsal değişimi de yansıtan bir durumdur. Darwin sonrası bir toplumda, tanrının varlığının ancak sorgulanabildiği bir zamanda, insan ruhunun karanlık yanları ortaya çıkmaya başlamıştı. *Fin de siecle* yani “yüzyılın sonu” sanatçıları ve yazarları sis ve loğluğ, parlak gün ıçığına yeğlerler. Paris gece hayatından, dansçılar ve hayat kadınlarından ilham alan grafik çalışmalar mimaride Victor Horta”nın Loie Fuller”e tasarladığı tiyatro binası bunu kanıtlar niteliktedir.

Klassisizme sırtını dönen Art Nouveau sanatçıları ilhamı öncelikle doğada aramışlardır. Bitkisel motifler, kadın figürleri, kıvrılan bükülen çizgiler akımın etkilediği her alanda kullanıldı. Bitkileri ve hayvanları düzenli kompozisyonlarda statik bir formda kullanılarak, eskilerin aksine doğanın dinamik kuvvetleri dile getirilmeye çalışılmıştır.

Demirin yapı malzemesi olarak kullanılması mimari için önemli bir devrim hareketi olmuştur.

Demir; metro yapıların değişik günlük yaşam araç ve fonksiyonel hem de değerlendirilmiştir.

(Metropolitan Metro Fransa)

Demirin kullanımının Nouveau " nun karakteristiklerinden yoğun kullanımı, sonucu olarak ışık ve çözümleridir.

önem kazanmasıyla pencerelerle aydınlatılan merdiven ya da hollerin merkez olarak yerleştirildiği yeni bir plan düzenine gidilmiştir.



girişlerinde, bölümlerinde, objelerinde hem süs olarak

Girişi, Paris,

yanı sıra Art birisi de camın bunun bir aydınlatma Aydınlatmanın

cam

Art Nouveau mimarlık sanatı 3 aÇamada incelenebilir:

1896-1900 yılları arasında, baÇka stillerin yansımalarının net olarak görüldüğü dönemde Neo Barok denilebilecek motifler ve bitkisel bezemeler ön plandadır.

"Gotik'i taklit ya da tekrar etmemeli sadece devam etmeliyiz" diyen

Antonio Gaudi yapıtlarında renkli yüzeyler, dalgalı formlar, bol dekorasyon ve organik motifler kullanarak bu akımın ilk örneklerini yaratmıştır. Gotik Mimari ve Katalan Mimarisinin bir sentezi de sayılan yapıtların her yerinde süsleme öğeleri olarak bükük, kıvrık çizgili hacimler kullanılmıştır.

1905-1914 yılları arası bir geçiÇ aÇamasıdır. Bu dönemde dekoratif süsler sadeleşmiş, çizgiler stilize edilmiş, eğri çizgiler çokgen ve küpler oluşturmaya bağlanmış.

1925" te uluslararası stil uygulamaya geçmiş; eğriler, geometric figürler, yoğun dekor, sistematik sadelik, fantezi-fonksiyon paralellikleri oluşturmuştur.



(Antonio Gaudi, Casa Batlló, Barselona, Ğspanya)

Gaudi" nin yapılarında farklı olan bir Ğeyler vardı. Gaudi binalarını tasarlarken sanki bir mimardan öte bir heykeltraĞmıĞcasına yaklaĞımlar sergileyerek yeni plastik öğeleri çepheler monte etti.Gaudi yapılarındaki heykel özellikler taĞıĞan plastik öğeler tıpkı bir serbest heykelmiĞ havası uyandırıyordu.Eĝrilikler doluluklar ve boĞluklar hacim duygusunun yansıtılması açısından heykel denebilecek bir noktaya getirmiĞti binlarının cephelerini.Modern mimari modern sanatla iç içe ilerlerken avrupadaki sıkıcı havadan sıyrılan bu yapılar sokaklara neĞe getirmeye baĞladı.ĞĞlevinden öte görselliĝe yönelen mimari öğeler bir haz duygusu uyandırmaya yönelik yapılmıĞ gibi duruyordu.Eskiye dayanan ona referans veren öğelerde bulunmakla beraber tamamen bağlamından kopmuĞçasına duran bu hatırlatmalar Gaudi" yi bir mimardan öte bir sanatçı olarak nitelendirmeye olanak sağlar yapılarıdır.



(Antonio Gaudi, La Sagrada Familia, Ğspanya.)

Gaudi " nin La Sagrada Familia kilisesi adeta gökten dökülen ve mumdan yapılımda erimiĞcesine duran yapısıyla bir tanrısalılığı ifade ederken bir yandanda Modernizmle beraber tanrının konulduğu duruma bir mizahi gönderme yaparmıĞçasına eriyen ve yok olan formlarla ifade edilmiĞtir.Bu dualite iyi ve kötü gibi iki zıt kavramın birbirini nitelemesinde kötünün iyinin var olmasında oynadığı rol gibi hayati bir rol oynar.



(Antonio Gaudi, The Dragon, Park Güell, Barselona, Ğspanya)

Bu yapıttaki semender heykeli mimarının içine kaynağmığ bir biçimde ona farklı göndermeler yaparak kendini var etmiğtir. Bir tağ havuzun içinde bulunan bitkilerin üstüne adetea onları korurmuğçasına konum alan semender modern zamanların getirmiğ olduğu Ėehir kaosu içinde doğanın bir izini tağıtmaktan öteye gidememiğtir.

Konstrüktivizm iki varsayımdan yola çıkmığtı; mimarlık yeni Sovyet toplumu yansıtabilir ve hatta onun var edilmesine katkıda bulunabilir; biyoloji ve fizik bu amaç için rasyonel bir temel oluğturabilirdi. Böylece, sanatsal geleneğe gerek kalmaz; mimarlık, sosyal geliğimle iliğki kurarak sözde gerçek gereksinimleri karĖılanmasına yardım edebilirdi. Bilimsel yöntemler ise geleneklere dayalı olmayan yeni biçimler ortaya çıkarırdı.

Konstrüktivizm, bağlangıçta, kalıcı izler bırakamayan tartığmalı eserlerle kendini göstermiğsede, geniÇ bir ufka sahipti. Miliutin ideal bir sosyalist kent tasarımı önermiğ; kimileride, yeni toplumun oluğumunda rol oynayacak yeni yapı ve kurumlar, baÇka bir deyiğle „sosyal yoğunlağtırıcılar“ üzerinde durmuğtu. Mernikov“ un „dikkat çekici olan güçlüdür“ mantığından hareketle Moskova“ da tasarladığı iğçi kulüplerinin köğeli formu, Sovyetler Birliği yönetiminin istediği gibi, büyük ölçekli endüstri yapılarını cazibe merkezi haline getirmiğ ve iğçi sınıfı örgütlenmelerini anıtsallağtırmığtır.²³

(Izvestia Binası, Moskova
Barkhin, 1926)



Izvestia Binası, (Moskova
Barkhin, 1926)
hatlarını açığa koyan bir
Soyvetler Birliğinin genel
görsel bir referans verir
duruğu, yapıdaki genel
ve matematiksel olarak
güzelliğini taçlar. Önünde

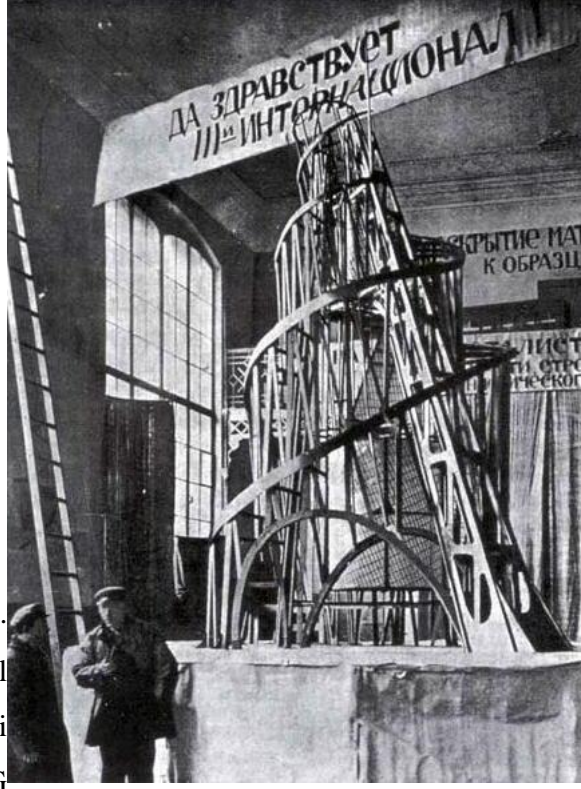
Engels heykelinin düğün duruşu ile bir uyum içerisinde, Sovyet ideolojisinin sanatsal anlatımlarının flörtü gibidir. Gölgeselliğin önemi ve insan aklının bilimsel yaklaşımı hem mimaride hemde heykelde açıkça görünecek bir biçimde form bulmuştur.

Grigori & Mikhail

Grigori & Mikhail
konstrüktivizmin
bina olarak
ideolojisine de
durumdur. Güçlü
geometri anlayışı
doğrulanabilir olanın
ki metal dökme

²³ Jermy Melvin, "Gözmler Mimarlığı Anlamak", s. 102

(Tatlin, 3.
heykeli)



Enternasyonal

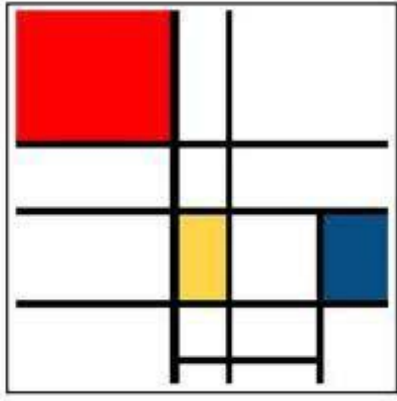
Tatlin “ in 3.
için yaptığı bu heykel
maketiymiğ gibi
yapısalcı anlayığı
destekleyen metal

Enternasyonel
sanki bir binanın
durur. Burada ki
birbirini
ayaklar ve büyük

metal bir kolon heykelin genel yapısını oluşturur. Büyük metal kolon diagonal bir biçimde heykelin ana yönelimini belli eder. Tepeden ağağıya doğru inen spiral parça metal kolonun yükünü yere iletir ve bu metal spirali, altındaki metal kemerler destekler. Bu heykeli anlatabilmek için sadece mimari terimler kullanmak bile yeterlidir. Konstrüktivist mimari ve konstrüktivist heykel birbirlerine çok yakın imajlar ortaya koyar. Burada mimari ve heykel ilişkisi açısından enteresan olan bir nokta vardır. Konstrüktivist heykel, mimari bir yapıya çok yakın biçimde tasarlanmıştır. Neredeyse aradaki tek fark birinin bina olması için, birinin heykel olması için tasarlanmasıdır.

Neo Plastisizm (Yeni Plastikçilik) ya da De Stijl olarak bilinen mimari yaklaşım, kübist resmin ilkeleriyle yakından ilişkilidir. De Stijl” de mimari tasarımı bazı kurallarla düzenlemek amaçlanır ve bu yaklaşım “Yeni Mimarlık” olarak adlandırılır. Yeni mimarlıkta mekân birimleri bir küpün merkezinden merkezkaç kuvvetiyle fırlayan parçalar şeklinde vurgulanmalı, böylece geleneksel kutu parçalanarak farklı yükseklik, boyut ve konumlara sahip kitlelerin oluşturduğu bir mimari ürün ortaya çıkmalıdır. Bu yaklaşım, dinamik, özgün ve mutlak soyutlamaya ulaşan bir tasarım anlayışıdır. Yeni mimarlık, anıtsal ve simetrik olmayan, ekonomik, işlevsel, üslup taklitçiliği ve bağlayıcılığından uzak mimari biçimler önermiş ve böylece modern mimarının ana hatlarını belirlemiştir.²⁴

Resim ve heykel alanında da De Stijl akımının önerdiği geometrik çözümler

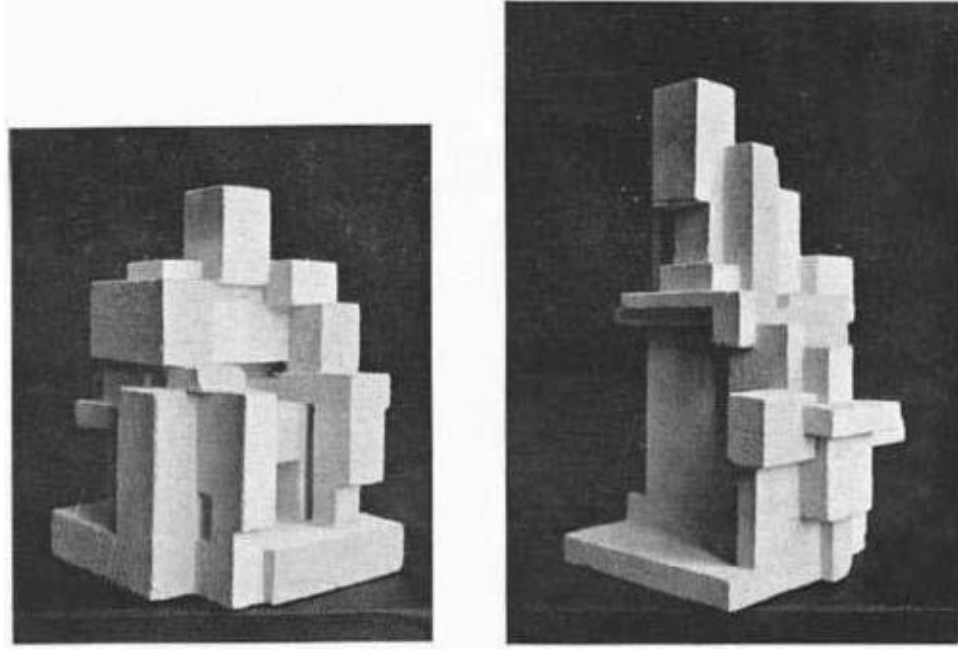


anlayışını görmek pek ala mümkündür.

(Mondrian , The Composition ve Rietveld Schroder House)

Biri diğerini destekler biçimde disiplinler arası bir çalışmanın varlığı buradaki örnekler üzerinden de fark edilebileceği biçimde son derece gelişkindir. Geometrik formların bir birini kesme açıları hep biri diğerini doksan derece ile kesecek bir biçimde yatay ve dikey olarak konumlandırılmıştır.

²⁴ Gaye Birol. Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. s.8



(George Vantongerloo)

De Stilj heykel anlayışında mimarisine ve resmine yakın bir ilişki içerisinde kendi varlığını sürdürür. Formların oldukça ekonomik kullanıldığı, sade ve akıl dolu bir kompozisyon anlayışı benimsenmiştir.

** Biz tehlikeye karşı duyduğumuz sevgiyi, enerjiyi ve atılganlığa duyduğumuz yakınlığı yüceltmek istiyoruz.*

** Yüreklilik, gözü peklik ve başkaldırı, bizim yazımızın en temel öğeleri olacaktır.*

** Bugüne dek yazın, düşünce tembelliğinden, kendisinden geçmeden ve uykudan övgü ile söz etmiştir. Biz ise şimdi saldırgan devrimi, ateşli uykusuzluğu, koşar adımı, ölüm taklasını, tokadı ve yumruğu övüyoruz.*

** Dünyanın güzelliğinin, yeni bir güzellikle daha da zenginleştiğini açıklıyoruz: Bu güzellik, hızın güzelliğidir. Karoserisini, içine çektiği havanın etkisi ile patlayacakmış görüntüsü veren yılan benzeri boruların süslediği bir yarış arabası motoru ısıtılırken son derece yüksek bir gürültü çıkaran araba, Samothrakeli Nike'den daha güzeldir.*

** Gdeal eksenini, kendi yörüngesinde hızla ilerleyen dünyayı dolaşan dümeni elinde bulunduran insani yüceltmek istiyoruz.*

** Yazar, temel elementlerinin ateşli tutkularını çoğaltmak için gönüllü ve içtenlikle kendine vermekten çekinmemelidir.*

** Güzellik artık yalnızca savaşta söz konusudur. Saldırgan özelliklerden yoksun bir yapıt, başyapıt olamaz. Yazın, insanların önünde saygıyla eğilmelerini sağlamak amacı ile bilinmeyen güçlere yapılan bir saldırı olarak algılanmalıdır.*

** Biz çağımızın en son aşamasında bulunuyoruz! Olanaksızlığın gizemli kapılarını açmak için neden geriye bakalım? Zaman ve mekan dün yok olmuştur. Bizler artık mutlak olanda yaşıyoruz,*

çünkü artık sonsuz ve her zaman için var olacak olan hızı yaratmış bulunuyoruz.

** Müzeleri, kitaplıkları ve her türlü akademiyi yıkmak ve ahlakçılığa, feminizme ve belli çıkarlar ve amaçlardan kaynaklanan korkaklığa karşı savaş açmak istiyoruz.*

** Çalışan, eğlenen ve ayaklananlara neden olan büyük insan kitlelerini yüceltmek istiyoruz; çağdaş başkentlerdeki renkli ve çok sesli devrimci akımları yüceltmek istiyoruz; göz kamaştıran elektrikli aylar tarafından aydınlatılan silah depolarını ve tersanelerini, dumanlı yılanlara benzer trenleri yutan istasyonları; göğe yükselen dumanlarıyla bulutlara asılı duran fabrikaları, dev aletleri gibi nehirlerin iki yakasını birleştiren ve güneş ışığında bıçak gibi parlayan köprüleri, göğü inleyen ve serüvenler peşinde koşan vapurları, raylarda, borularla çevrelenmiş dev çelik beygirler gibi koşmakta olan geniş göğüslü lokomotifleri ve rüzgârda bir bayrak gibi sallanan ve coşkulu bir topluluğun alkışını andıran pervanesiyle göklerde kayarcasına uçan uçakları yüceltmek istiyoruz.²⁵*

Bu dönemde sanat ve mimari alanında modern öncesi klasik anlayışa büyük bir tepki barındıran iki akım diğerlerine göre daha öne çıkmıştır; Fütürizm ve Konstrüktivizm. Bu iki anlayış yada disiplin ilerleyen dönemlerde modern mimarlığın gelişimine önemli bir katkıda bulunacaktır.

Makineleşmenin sembolü haline gelen hız, heyecan, devrim, savaş, ve güç fütürizmin çıkış noktasıdır. Fütürizmde tarihi tekrarlamanın, yapıları bir daha yapmanın hiçbir anlamı bulunmazken çağdaş formları yükseltmek onları gündelik yaşamın bir parçası haline getirmek, hızı, heyecanı ve geleceği düşünmek ön plandadır.

²⁵ 20 Ocak 1909'da "Le Figaro" Gazetesinde F.T. Marinetti'nin yayınladığı "Le Futurisme" bildirisi.



Bu yaklaşımda zamanın akışının mekânın da sürekli akışını, dinamizmini, farklı kotlarda diğer mekânlarla çakışmasını gerektirdiği vurgulanır. Mimaride konutu büyük bir makine, asansörleri yapı yüzeyindeki dev solucanlar gibi gören, trafiği ise farklı kotlarda metal malzemedeki düzenlenmiş yaya yolları ve yürüyen merdivenlerle çözmeyi öneren Fütürizm, modern sanat ve mimarlık anlayışına farklı ve ilerici bir boyut kazandırmıştır.²⁶

(Sant' Elia, Monumental Building , 1912)

Konstruktivizm ise, Fütürizmde olduğu gibi sanatta taklitçiliği reddeden, sanatsal üretimde çağın karakteristiği olan zaman ve mekân kavramlarının ön plana çıkartılmasını savunan ve sanatın gündelik yaşam ile bütünleşmesini öngören bir tavidir. Dönemin devrimci Rusya” sından da güç alan bu yaklaşımda, her türlü

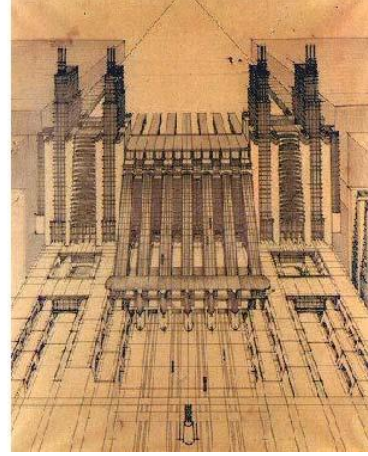
Gaye Birol, Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi, s. 8

süsleme yapıdan uzaklaştırılarak içlevlere göre biçimlenen ve rasyonel bir şekilde tasarlanan strüktürel öğeler, birer estetik ifade aracı olarak kullanılırlar.

Antonio Siant²⁷ ella ve Filippo Tomasso Marinetti için mimarlık „anamlı ve sentetik sanattır“ , tüm geçmiği, geleneği, tarzları, estetiği ve orantıyı yadsımak kendini bilime ve tekniğe emanet etmek mecburiyetindedir; “ doğal yasaların keğfine, mekanik araçların mükemmelleğtirilmesine, maddenin rasyonel ve bilimsel kullanımına“ . 'Hafif, pratik, geçici ve hızlı olana karđı duyarlılığı“ zenginleğtirmek için „anıtsallık, ağırlık, statiklik duygusu“ terk edilir. 'Dekoratif yok etmek gerekir“ . Bu iki isim Fütürist mimarının hesabın, umursamaz atılganlığın ve basitliğin mimarisi olduğunu destekleyerek-mimarının bir sanat, yani sentez ve ifade olduğunu; dekorasyonun bir absürtlük olduğunu; kadimlerin doğadan, kendilerinin ise makineden ilham aldıklarını; önceden düzenlenmiğ ölçütler uyarınca uygulanan mimarının zamanının bittiğin, ;mimarlığın, özgürlükle, çevreyle ve insanla uyumlu olma çabası göstermesi gerektiğini; bu şekilde kavranmığ bir mimarlıktan herhangi bir plastik ve çizgisel alığkanlığın doğamayacağını, çünkü Fütürist mimarının temel karakterinin güçsüzlük ve geçiğlilik olacağını duyurdular.²⁷

Fütürizm ve Konstrüktivizm akımları yaygın uygulama alanı bulamamalarına karđın, sanata ve mimariye farklı bir bakıç açısı getirmeleri bakımından önem tağımığlardır. Endüstri çağının üretim teknolojisinden etkilenerek çağın ruhuna (*zeitgeist*) uygun ve içlev-konstrüksiyon strüktür birleğmesinden doğacak yeni bir estetiğin, “makine estetiği” kavramının ortaya çıkmasını sağlamığlardır. Ğlerideki yıllarda Modern Mimarlığın önemli temsilcilerinden Le Corbusier modern dönemin çağdağ insanının içinde yağayacağı konutu tarif ederken “Konut içinde yağanan bir makinedir” diyecek ve bu yeni anlayığ tasarım alanında geniç bir uygulama olanağına kavuğacaktır.²⁸

²⁷ Mimaride Estetik. Roberto Masiero . Dost Kitapevi yayınları. Say 162.-163. ²⁸ Gaye Birol.Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. Say. 9-10 *Bkz. A. Saint Elia ve F.T. Marinetti, Manifesto dell' architettura futurista, 1914; E.Prampolini, L' architettura futuriste, Paris, 1926.



(Umberto Boccioni) (Antonio Sant' Elia, Citta Nuova)

Umberto Boccioni'' nin heykelini ve Antonio Sant'' Elia'' nın Citta Nuova (Yeni Kent) tasarımı bir birleri ile çok yakın bir ilişki içerisinde oldukları açık ve net bir şekilde ortadadır.Yapı eskizinin ve heykelin uyandırdığı his bir birine çok yakın hislerdir. Buradaki hisleri tanımlamak için kendimizin bir çaba sarf etmesine bile gerek yoktur, çünkü onların manifestosuna bakılınca zaten anlatılmak istenen hisler ardı arkasına açıklamışlardır. Fütürizmin kendi sanat anlayışı içerisinde yine Fütürist heykel ile Fütürist mimariyi aslında bir birinden ayıran tek şey birinin heykel olması için yapılması birinin ise yapı olması için yapılmasıdır. Mahiyetleri dışında neredeyse bir birlerine denk iki „Şey“ görmek mümkündür.

Almanya'nın Weimar Şehrinde kurulmuş sanat ve tasarım okulu Bauhaus, 20.yy başında modern tasarımın oluşmaya başladığı önemli okullardan biridir. Henry Van de Velde'nin Weimar'da kurduğu Saksonya Grandüküğü Tatbiki Sanat Okulu Bauhaus'un kurulmasına zemin hazırlamıştır. Yanda görülen Bauhaus Okulu'nun tasarımı da yine Velde'ye aittir. Bauhaus 1919–1925 yılları arasında Weimar'da, 1925–1932 arasında Dessau'da, ve 1932–1933 arasında Berlin'de bulunmuştur. 1919–1928 yılları arasında Walter Gropius, 1928–1930 arasında Hannes Meyer, ve 1930–1933 arasında Mies Van Der Rohe tarafından yönetilmiştir. 1933 yılında Hitler tarafından kapatılmıştır.

Bauhaus, 20. yüzyılda mimari, tasarım, sanat alanlarında yeni akımlar yaratmış bir okuldur. Kurulduğu zaman dünyanın en seçkin ve çağdaş mimarlarını, sanatçılarını, biraraya getirerek, yalnızca bir eğitim kurumu yaratmamış, aynı zamanda bir üretim merkezi ve tüm bunların konuşulup tartışıldığı bir yer haline gelmiştir.

Bauhaus mimaride olduğu kadar endüstriyel tasarım ve şehir planlama gibi konularda yenilikler getirmiş, yeni bir mimari akım yaratarak, sanatın tüm dallarını etkilemiştir.

Bauhaus'un kuruluşundaki ilk hedef kombine bir mimarlık okulu, zanaat okulu ve güzel sanatlar akademisi yaratmaktı. Savaş sonrası Gropius'a göre yeni bir mimari stil başlatmalıydı. Daha fonksiyonel, ucuz ve kalıcı ürünlerin üretildiği bir stil. Böylece Gropius sanat ve zanaatı birleştirerek, fonksiyonel ve sanatsal ürünler yaratmak istiyordu.

Bauhaus'a göre mimarlık, ressamlık, heykeltıraşlık ve zanaatkarlık iç içe olmalıydı. Walter Gropius; sanatçının, zanaatkarın yücesi olarak görürdü.

Bauhaus'un en temelinde sanatsal ve uygulamalı öğretim yatıyordu. Her öğrenci kendi seçtiği çalışmaya katılıp bitirdikten sonra, mecburi hazırlık kursunu tamamlamak zorundaydı. Böylelikle temel zanaat bilgisi, tasarım parametreleri ve uygulama bir araya getirilmiştir.

Makine Bauhaus'cular tarafından pozitif bir eleman olarak değerlendiriliyordu. Bu sebeple endüstri ürünleri tasarımında önem veriyorlardı. Temel tasarım dersi fikri ilk burada oluşmuş

ve günümüzde dünyadaki çoğu mimarlık okullarınca benimsenmiğtir.

Bauhausta nesnel yaklaşım benimsenmişti. Okula gelen öğrencilerin öğretmenlerini, birini ya da bir stili taklit etmeleri yerine kendi yollarını bulmaya teşvik ediyorlardı. Bauhaus kapatıldıktan sonra Bauhaus öğretmenlerinin çoğu Amerika'ya gitmiş ve Bauhaus ekolünü tüm dünyaya yaymıştır. Bunlardan Walter Gropius, Harvard mimarlık okulunda, Mies Van der Rohe Illinois Yüksek Teknoloji Enstitüsü'de öğretmenliğe devam etmişlerdir. Mies Van der Rohe'un bu okulda düzenlediği eğitim programı tüm dünya okulları tarafından kopyalanmıştır.

Walter Gropius'a göre Bauhaus kapanmış olmasına rağmen hala büyüyen ve hiç yok olmamış bir ekoldür.

Bauhaus bildirisine göre tüm sanatların birleştiği en yüksek nokta binalardı. Bauhausun Weimar'daki ilk yıllarında dersler Walter Gropius'un ortağı Adolf Meyer tarafından kısa dersler olarak veriliyordu. Bauhaus'un workshopları ise Gropius'un kendi mimarlık ofisinde gerçekteymişti. Burada yeni bir mimarlık stili yaratılmakla kalınmamış yeni yaşama biçimlerinde geliştirilmişti. 1927'de Walter Gropius, Hannes Meyer'a mimarlık bölümünün bağına geçmesini teklif etti. Hannes Meyer içinde tasarım, yapı, planlama, Ğehir tasarımı ve teknik ressamlığın bulunduğu bir eğitim sistemi oluşturdu.

1930'dan 1933'e kadar Ludwig Mies Van der Rohe bağkanlığa geldi. Mies Van der Rohe'ye göre bir öğrencinin Bauhaus'a girebilmesi için bir takım dersleri almıç ve belirli bir yetkinliğe ulaşmış olması gerekiyordu. Böylelikle Bauhaus'u doktora eğitimi veren bir okul haline getirdi.

(Bauhaus Binası,
Dessau ,
Almanya)



(...) „Dünün ruhunu hayata geçiren araç, „akademi“ ydi. Bu araç sanatçıyı endüstri ve zanaat dünyasından koparıyor, dolayısıyla toplumdan bütünüyle soyutlanmasına neden oluyordu. Oysa en önemli çağlarda, sanatçı kiği, bir toplumun sanatlarını ve zanaatlarını zenginleştirirdi. Çünkü onunda o toplumun gelişmesinde bir payı vardı, ayrıca sürekli pratik yaptığı için en alttan başlayarak yukarıya doğru tırmanan iğci gibi, ustalık ve anlayış kazanmış olurdu. Son zamanlarda ise, sanatın eğitim ile elde edilebilecek bir meslek olduğu yolunda çok yanlış ve ölümcül bir anlayış, bizzat devlet tarafından desteklenmektedir. Oysa yalnızca eğitimle sanat yapmak mümkün değildir! Bitmiş ürünün bir hüner gösterisi mi sanat yapıtı mı olduğu onu yaratan kişinin yeteneğine bağlıdır. Bu nitelik öğretilemez ve öğrenilemez. Öte yandan, her türlü yaratıcı çaba için gerekli olan el becerisi ve eksiksiz bilgi, gerek iğciye, gerek sanatçıya öğretilebilir ve öğrenilebilir.²⁹

Bauhaus“ un bu mantığı sanatçının yüce değerlerinden bir nebze uzaklaştırıp onu akademininkinden başka bir konuma yerleştiriyor. Bauhaus sanatçıyı kendi binasını inşa eden bir mimar gibi tanımlıyor ve böylece toplumla olan konumunu olabildiğince yaklaştırarak süreçlere sanatçıyı da dahil etmeye çalışıyor.

²⁹ Ahu Antmen, 20.yy Batı Sanatında Akımlar, s. 117.

(Gabo, Naum)



Naum Gabo heykellerinde sıradan, halktan insanların tefsirlerini görmek mümkündür. Formları olabildiğince analitik yollardan parçalayarak soyutlayan Gabo, bauhaus düşüncesini iyi yansıtan bir örnektir. Olabildiğince süsten uzak, gösterişsiz ve sadedir.

(Marcel Breuer, Wassily Chair, 1925)

Bauhaus'' un mimari endüstri ürünleri olabildiğince işlevsel, sağlamlık içerir. sade ve kullanımın kolay en önemli özelliklerinden



çözümleri gibi çözümleri de kolay üretilebilir ve Süslemelerden uzak olması Bauhaus un biridir.

2. BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEMDE HEYKEL MİMARLIĞI

2.1. Postmodernizm

Postmodern anlayışın ilk görüldüğü alanlar, mimarlık ve kentsel dönüşüm politikaları iken daha sonrasında sanat, felsefe ve edebiyat alanında da görülebilir hale gelmiştir. Modernizmin getirdiği olduğu „yeni“ sanatsal ve felsefi anlayışların tam aksi görüşler ortaya atılmıştır. Postmodern dönemle beraber eskinin yeni ile olan savaşında yeni ikilemler ortaya çıkar, bildik şeylere başka bakış açıları ortaya konur.

“ Her şeyin ötesinde, Postmodernistler mekâna nasıl bakılacağı konusunda modernist anlayıştan köklü bir biçimde koparlar. Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zaman dışı ve “hiçbir çıkar gözetmeyen” bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız özerk bir şeydir.”³⁰

³⁰ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, s.84.

Neredeyse hiçbir paradigmaya bağılı olmayan bu yeni yaklaşıım, her türlü denemeye kendini açık hale getirmiştir. “*Postmodernizm, kentin bütün olarak algılanmasını ortadan kaldırmış, bağlayıcı bir mantık aramaksızın, birbirinden kopuk kent parçalarının, parçalı bir şekilde algılanmasını ve salt estetik kaygılarla düzenlenmesini öngörmüştür. Kente parçacı bir anlayışla yaklaşp, kent planlama açısından tehdit oluşturarak, kentteki her soruna çözüm bulmayı iddia eden planlama çalışmalarının karşısında olmuştur. Postmodernizme göre, kent mekânının tek başına bir varlığı vardır ve disiplin altına alınamayacaktır. Kent, her zaman farklılığın, çeşitliliğin mekânıdır ve bu sürekli ön planda olacaktır.*”³¹ Modernizmin sahip olduğu uluslararası üslup ve bütünlük gibi ilkelerini tam zıt bir anlayışta, kentin bütünlüğünü yıkıp daha lokal yeni oluşumlar yaratmak, bir birine uyumu göz ardı etmek, „uyumsuzluğun uyumunu ön plana çıkarmak postmodernizmin genel karakterinin bir parçasıdır.

Tarihsel olarak da doğrulayabileceğimiz gibi, postmodernizm de diğer bütün üsluplar gibi en net biçimde kendisini mimaride gösterir. Tarihsel referanslara dayanan bu yaklaşıımda kuralların çerçeveleri neredeyse yok denilecek kadar azaltılmış, Geffaflaştırılmıştır.

“1970” lerde eklektik bir üslup olarak belirginleşen postmodern mimari, modern mimarlığın bazı özelliklerine „anti-tez” şeklinde, biçimleri işlevlerin sonucu olarak görmeyi reddetmiş, Modern mimarinin işlevlerin değışmesiyle, biçimlerin de değıştiği, hatta yok olduğu görüşüne karşıt olarak, biçimlerin işlevden bağımsız değerlendirilerek, yeni yapılarda eski üslup ve biçimlerin uygulanabileceğin savunmuştur.”³² Bu hareketin öncülerinden olan Robert Venturi, anlatımın çokluğunun zorunlu olduğunu söyler. Süslemenin, Çağalı duruşun gerekliliğini ve modern mimarinin sıkıcılığı ve sıradanlığı konusunda Venturi” nin açık söylemleri vardır. „Less is Bore” mantığı aslında postmodern mimariyi tanımlamak için çok ideal bir tümcedir.

³² A.g.m., s.32.



(Robert Venturi,World Toilet Organization -Toilet House)

Robert Venturi“ ye bakmak gerekirse, Venturi“ nin yapıları arasında aynı kiği tarafından yapılmasına rağmen çok büyük üslupsal farklılıklar göze çarpar. Toilet House yapısında Venturi tamamen modern mimarinin felsefesine ve duruğuna ters gelecek bir biçimde gereksiz olan süslemelere yönelmiştir. Süslemenin ve bezemenin bir yüceltilmesi durumu söz konusudur. Bu süslemeci ve görselliğin önemli olduğu tavır tarihsel olarak ta birçok dönemle iliğkilendirilebilir ve referans verilebilir. Bu sebeplerden ötürü Toilet House yapısını Postmodern bir yapı olarak tanımlamak yanlığ olmaz.



(Robert Venturi, Vanna Venturi House)

Bir diğer Venturi yapısı olan Vanna Venturi House tam olarak postmodern mimarinin vahÇileğtiği ve modern mimariye yekten bir savağ açtığı yapıdır. Vanna Venturi House da modern öğeleri, elemanları görmek mümkündür. Pencerelerin bölümlenmesi, net olarak seçilen yatay ve dikey çizgiler, yani modernizmin askerleri olan elemanlar artık postmodernizmin içinde erimeye ve güç kaybetmeye bağlarlar. Venturi bu yapıda modernizmi kendi kazdığı kuyuya düğürür. Bununla beraber Yunan " a ve Roma " ya yaptığı göndermelerde modernizmin öğeleri kadar açık ve net bir Çekilde seçilir haldedir. Ana bölüm üzerinde konumlanan ve bir roma kemerini anımsatan rölyef bize tarihsel olarak bir gönderme yapar.Bu antik göndermelerden çok Vanna Venturi House modernizme karÇı çok net bir duruÇ olmakla beraber, ondan beslenip onu yok etmeye çalığan bir virüs gibi hareket etmiğtir.



(John Burgee, Philip Johnson, Kio Towers, Ğspanya)

Postmodern mimari yaklağımı içerisinde gösterilen, Michael Graves, Ricardo Legoretta, John Burge, Philip Johnson isimli mimarların alığmalarına bakıldığına, yapıtlarının çok sesliliği görülebilmektedir. Her türlü renk ve biçimin özgürce kullanılmığ olduğu bu yapıtlar postmodernizm“ in mimarlık anlayığının örnekleridir.³³

“Metropolün tamamını hkimiyet altına almak olanaksız olduğuna, sadece Őurayı burayı düzenlemek mümkün olduğuna göre, kent tasarımı (Postmodernistlerin planlamayla değil sadece tasarımıyla uğrağtığına dikkat çekerim) basit biçimde bölgesel geleneklere, yerel tarihelere, tikel istek, ihtiyaç ve fantezilere duyarlı olmayı amaçlar; böylece, uzmanlağmığ, hatta büyük lde mğterinin zevkine göre biimlenmiğ mimari biçimler yaratılır: bunlar mahrem, kiğiselleğmiğ meknlerden, geleneksel anıtsallığa ve gösterinin Őenliđine kadar uzanabilir.”³⁴

³³ iğdem z, Simülasyon Kuramının Güncel Sanat Pratiği Gcerisinde zmlenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ğstanbul 2009

³⁴ David Harvey. **Postmodernliğin Durumu**, s.84.

2.2. Postmodern Sanat

Postmodern mimarinin ilk örneklerini Venturi'nin yapıtlarında görebiliriz. Venturi ve sonraki



postmodernistler modern mimariye karşı durmakla beraber, geleneğe ve bağlama yönelerek mimari anlayışın tek düzelikinden sıyrılıp her yapıyı kendi içerisinde değerlendirilebilecek lokal konseptler olarak tanımlamaya çalıştılar. Venturinin Guild Evi, özellikle de Philadelphia gibi eski kentlerde, batı mimarlığının süregelen klasik geleneklerine başvurmanın olanaklarını gözler önüne serdi.³⁵

(Robert Venturi, Guild House)

Postmodern durumun incelenmesinde tarihsel olarak gözden geçirilmesi gereken belli başlı konular vardır. Bunlardan neredeyse en önemlisi savaş psikolojisinin etkileridir. Savaş dönemi üretim koşulları ve hayat tarzı olabildiğince tek düze bir biçimde ilerliyordu. Savaş üretimi her

Çeyin mobil olması gereken, görüntünün değil ilevin önemli olduğu, olabildiğince hızlı ve tekrar yerine yenisi konabilen olmak zorundadır. Bir kentin yapısı oluğturan tarihsel katmanları yok eden savağ yerine hiçbir renk farklılığı olmayan yeni kent düzenleri inşa etmeye bağladı.

³⁵ Mimarlığın Öyküsü., Leland M. Roth. Kabalcı, S. 659



(Le Courbusier, Proje)

İnsan psikolojisinin bire bir dahil olduğu bir konu olan mimarlık ve şehir planlamacılığı, monoton ve tek düze bir hale gelince ve savaş psikolojisi de bunun bir parçası olunca, lokal yeniliklere ve daha önceden „güzelliği“ tasdiklenmiş olan geçmişe öykünme bağlamıştır.

Postmodern sanat 1960 larda New York’ ta Modern sanat anlayışına, modern estetik anlayışa bir karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan Pop-Art akımı modern sanata karşı tepki olarak çıkmış bir Post Modern akım olarak gösterilebilir. Modernizmin seçici ve „elitist“ tavrına karşı postmodernizm onu başka bir düzleme taşıdığı ve akımın bağlamlarını sorgulamaya bağlamıştır. Pop-art'ın ilkesi "sanatın yaşamaya yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevi olmadığıdır". Andy Warhol Pop Art akımının en önemli aktörlerinden biri olmakla beraber postmodern söyleminde babalarından biri sayılabilir. Warhol’ a göre sanatın bir misyonu olması anlamsızdır, sanat gündelik işlerin yansımasıdır. Postmodern söylem geçmişin sanat anlayışlarını yıkarak sanatı ve toplumu yeniden gözden geçirmiştir. Toplumun her kesimi alaycı bir şekilde eleştirmiş, kavramları, tabuları, inançları bir sorgulama nesnesi ve alay konusu haline getirerek „onları“ bağlamlarından kopartarak yeni bir düzlemde sorgulamaya bağlamıştır. Post Modern sanatın hiçbir ahlak, geçmişe saygı ya da etik gibi kavramı yoktur. Bu tarz kavramların hepsi sorgulanmaya açık haldedir. Kavramlar ve kavram setleri yeniden şekillendirilebilir, en farklı olan en sıradana ve en sıradan olan en farklıya dönüşebilir. Nesnelere verilen anlamların hepsi tartışmaya açıktır. Görüneni, başka düzlemlere sürükleyerek yeniden nitelendirme ve kategorilime vardır. Modern zamanların en

büyük olgularından bir tanesi olan tüketim kavramı da Post Modern söylem içerisinde çok önemli bir yer tutar. Ancak bu söylem eleştiri amaçlı yapılmaz, olanı olduğu gibi göz önüne koymak amacıyla yapılır. Tarihsel olarak „Elitizmin“ hayat ile sanat arasında açtığı boşluğu doldurmaya çalışırlar. Post Modernist bazı sanatçıları saymak gerekirse; Julian Schnaber, David Salle, Mike Bildo Jeff Wall, Louise Lawler, Haim Steinbach, Sherrie levine, Cindy Sherman,

Peter Halley, Jeff Koons söylenebilir.

Modernizmin en önemli iddialarından bir tanesi olan „Avangart“ kuramını postmodernizm olduğu gibi reddeder. Çünkü postmodernizm öncü olmayı orijinal olmayı en başında reddetmiştir. Bu nedenle toplumsal olan her şeyden sıyrılıp, yeni bir şey yaratma zorunluluğunun yükünden arınmış bir biçimde hiçbir duvarı olmadan olabildiğince şeffaf ve 'kaygısızca' üretme olanağı bulan postmodernizm birazda „Deliler Özgürlüğü“ olarak nitelendirilebilir.

*"Postmodern düşünce ise sadece köşeyi dönmeyi, eklektik olanı ve eskinin yeniden güncelleşmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda şimdiki zamanı öne çıkarır ve tarihten çok coğrafya ile ilgilenir. Neticede, şimdiki zamanda gönderme yerine özerkliği ve bireysellik süreçlerini hızlandırır. Bu konumda artık önemli olan kimlik değil, ama kimliksizleşmek, yersiz yurtsuzlaştırmaktır."*³⁶

Burada hiçbir şeyin hiçbir kavramın sabit olmadığı ortaya çıkar. Her şey şimdi ve burada anın spontanlığı içerisinde olur, „Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir.“³⁷ Benlik, yer mekân önemini yitirir çünkü Modernizmin tanımladığı kavramlar Post Modernizmin özgürlükçü kimliğine ters düşer.

³⁶ Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, s.20.

³⁷ Heraklitos. Özlü söz.

Öncelikle kendini mimaride gösteren Post Modernizm daha sonralarda başka sanat disiplinlerinden beslenerek ve aynen kopyalayarak eklektik bir yapı ortaya koyar. Her dönemden birebir alıntılar söz konusudur. Belirli bir kavram üzerinde durulmadığından birçok bir birinden bağımsız öğelerin yan yana getirilmesi sonucu Post Modernizm de bir kimliksizlik, kimlik olarak tanımlanmıştır. Genel bütünlüğün kaybolmasından ötürü bir belirsizlik ortaya çıkar. Yeniden ele alma olgusu yine, yeniden bir eserin tekrar edilmesi bir önceden yapılan ile aynı



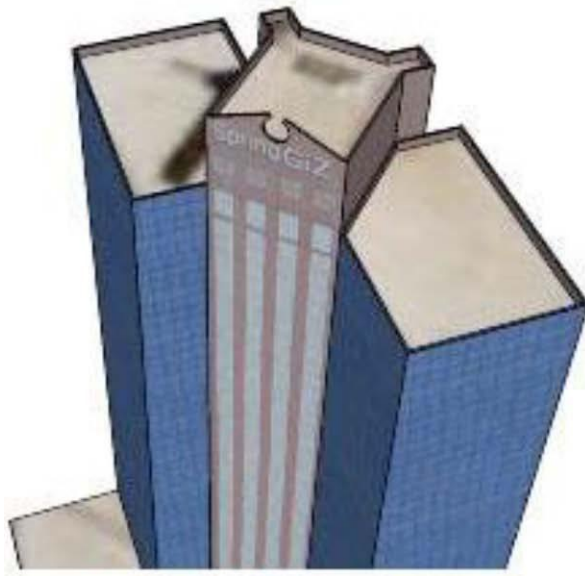
olamayacağından, asla eskisinin aynısı değil yeni bir yorumu olacaktır.

“ Sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir, dolayısıyla sanat yapıtını tarihsel bir çözümlemenin dışında anlamaya olanak yoktur. Sanat yapıtının dönemlere göre değişen işlevini, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki öge belirler: Bir yandan toplumsal dönüşümler, öte yandan mekanik bulgular.”³⁸

(Sherry Levine, ÇeGme "Marcel Duchamp" in Ardından", 1991) (Marcel Duchamp, ÇeGme, 1917,Sidney Janis Galerisi NY)

³⁸ Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Çeviren: Aykut Derman, Ğstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 106.

Postmodern sanat anlayışının en çok beslendiği nokta modern akımın formları üzerine tarihsel olarak yapılandırılmış olan bezeme durumudur. Duchamp'ın "Çeçme" adlı işine referans vererek Sherry Levine yine aynı isimli olan görülen işinde, modern avangart akımdaki sanatın konumlandırılmasına bir gönderme yaparak, oradaki durumun tamamen dışına çıkartıp bir yeniden elden geçirme ve sorgulama durumu içerisine girmiştir. Hazır nesnenin kendisinin fiziksel olarak pek bir ifade etmediğini, onun düşünsel boyutunun önemli olduğunu vurgulayan Duchamp'ın aksine Sherry Levine „pisuar“ formunun altından döktürüp ona maddi bir değer katmıştır. Yağanan dünyanın kendisine bir ayna tutarak, onun kendisine



katılan yeni bir değerle tekrardan bir anlam yüklenmiştir.

2.3 Örneklerle Postmodern Mimari Heykel Güçü

(Spring Giz Plaza, Maslak, İstanbul ve Sony Binası, New York)

Postmodern akımın geçmiÇe referans verme durumu, yukarıda iki örnekte gayet açık bir biçimde görölmektedir. Maslak" taki Spring Giz Plaza binası ile New York,,taki Sony Binası karŞılaŞtırıldığı zaman aradaki benzerlik gayet dikkat çekici bir biçimde ortadadır. Postmodern akım, modernizmden öğelerle onu yeniden ele almıÇ ve yorumlayarak, bağlamından kopararak yeni bir düzlemden sorgulanmaya zorlamıÇtır. Burada ki „kopyala, yapıÇtır" durumu bir hırsızlık mı yoksa felsefi bir duruÇ mudur? Post Modern akım bunun felsefi bir durum olduğunu, bir Çeyin asla aynısından bir kez daha yapılamayacağını, bunun imkânsız olduğunu savunarak, evrende ki her Çeyin tek olduğunu söyler. Bu sebeple post modern söylemle ancak buradaki durumu Çöyle açıklayabiliriz; Spring Giz Binası Sony Binasından ancak ilham almıÇ olabilir, onu yeniden ele almıÇ olabilir.

Antik Yunan" da ki Akropol tapınağı ile Michael Graves" in Disney Headquarters binası arasındaki iliğki Post Modernizmin görünen örneklerinden bir tanesidir. Post Modern dönemde heykelle mimari iliğkisinden öte burada görölen Çey „geçmiÇ" ve „Çimdi" iliğkisidir. Post Modern akım heykelin bağlamsal olarak geliÇiminden bağımsız olarak düğünerek onun alıntılandığı tarihteki haliyle koruyarak kullanabilir. Yukarıdaki örnekte de göröleceği gibi Disney Goblinleri, Disney binasını taÇıyan heykel biçimli sütunlar olarak görev alırlar. Akropol tapınağındaki kadınlar taÇıyıcı sütunlar (karyatid) de aynı Çekilde taÇıyıcı unsur ve heykel olarak görev alır. Yunan tapınaklarında tanrıları yücelten ve yunan halkının kahramanlıklarını lirik bir dille anlatılmasında önemli rol oynayan bu kolonlar, değiÇen ve ilerleyen dünyada tanrıları yüceltmek yerine artık büyük Çirketlerin konumlarını, servetlerini ve güçlerini gösteren birer prestij imgesi olarak varlıklarını ortaya koyarlar.



(Akropolis Tapınağı)

(Michael Graves, Disney Headquarters) (Anish Kapoor, Bean)



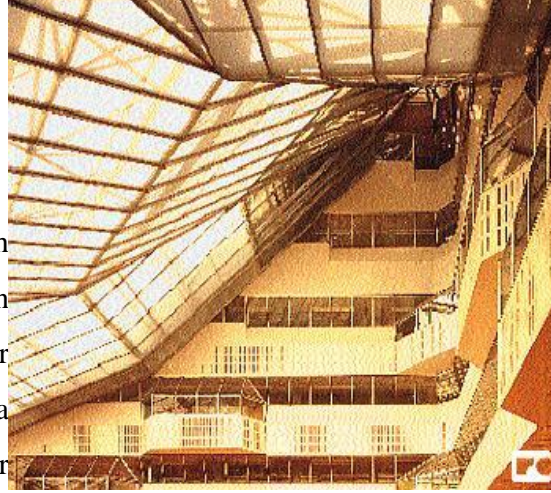
Anish Kapoor" un Bean adlı iÇinde mimari heykel iliÇkisi malzemenin kendisi üzerinden karÇılıklı bir Çekilde bağlantı kurar. Malzemenin yansıtıcı özelliği çevresinde bulunan diğer „Çeylere“ ve mimari yapılara baÇka bir gözle bakma fırsatı tanır. Yansıtıcı malzemenin görülen dıÇbükey yüzeyden yansıttığı görüntü, normal insan algısının dıÇında yeni bir imaj ortaya koyar. Binalar bükülür, insanlar inceliş uzar ve normalden daha geniÇ bir bakıÇ açısıyla neredeyse panoromik denilebilecek bir görüntüyü sunar.

Đu ana kadar ki örneklerde Post Modern mimariyi ve heykeli kendi baÇlarına ama birbirleriyle bağlantılı olarak inceledik. Buradan sonra ki örneklerde mimarinin ve heykelin nasıl bir arada tek vücut olarak form bulduğunu göstermeye çalıŞılacaktır.



(Sir James
Striling, History
Faculty)

(Sir James Striling,



History Faculty)

Sir James Stirling Tarih binasında görülen kaygıları, sanatsal bir anlayışıdır. Yukarıda olduğu gibi eğrilerin bir yukarıya doğru daralan

simetrisinin kırılışı ve hatta binanın renk seçimi, binayı kaba bir mimari yapı, bir mühendislik hesabının dışına çıkartıp onu estetize ederek izleyiciye ve içinde barınanlara, çalışanlara ve öğrencilere sunar.

Fakültesi

kompozisyon

kompozisyon

görülen örnekte

düzen içerisinde

hareketi,



(Sir James Striling, Stuttgart ğehir Galerisi, Almanya)

Stuttgart Staatgaleri (Ğehir galerisi) Sir James Striling ve bir heykeltıraĞ tarafından tasarlanmıĞtır. Materyallerin kullanıĞları, suyun ve çimenin yerleĞtirildikleri noktalar, onları ayıran beton, betonun pervazlarının renkleri, ana yapıdan kullanılan taĞlar ve diĝer her Ğey mühendislik kaygılardan uzak, modern estetik anlayıĞından uzak bir biçimde estetize edilmiĞtir.

(Wolf Prix,
BMW Welt
Haus)



(Wolf Prix,
BMW Welt
Haus)

Wolf Prix " in
tasarladığı
BMW Dünya
binası
mimarinin
heykelleştirdiği,
üç
boyutluluğun,



hacim duygusunun, insanı etkilediği bir noktaya gelmiştir. Formların geometri dışı amorf halleri, sanatsal kompozisyon anlayışları binanın içlevinden öte görsel bir zenginliğe dayandığı bir şekildedir. Doluluk ve boşluk, birbirini tekrar eden dokular ve ışık gölge oyunları ile binanın kendisi tam manasıyla bir „içlevsel heykel“ olmuştur.

(Frank Ghery ,
Dancing House,
Prag)

Frank Ghery “
nin görülen
resimdeki binası
yine içlevinden
öte, sanatsal
kaygıların öne
çıkartıldığı bir
yapıdır.

Buradaki
kompozisyon
yükselecek

daralan kimi yerlerde büzülüp genişleyen bir yapıya sahiptir. Cam olan bölüm sanki eriyip arkadaki ana taşıyıcının üzerine devrilmiş gibi görünür. Modernizmin gözünden bakılsa „surreel“ denilebilecek nitelikte bir yapıdır. Çizgisel öğelerin birbirleriyle oluşturduğu dokular, pencerelerin asimetrik konumlanışları göze estetik bir ziyafet sunmak için orada duruyormuş gibidir.





(Frank Gehry, Star Wood Hotel)

Frank Gehry" nin Star Wood Hotel binası artık neredeyse önce heykel sonra bina denebilecek kadar yüksek heykel değerlerine sahiptir. Heykel değerlerinde ötesinde sanatsal olarak gayet gelişkin değerler ortaya koyar. Kompozisyon ve formları açısından olabildiğince zengin bir binadır. Farklı materyallerin ve renklerin bir arada kullanılması binaya ayrı bir „hoş“ luk katar. Bina üzerinde gerçekleşen ıGık gölge oyunları „izleyicinin“ gözünün bütün kompozisyon boyunca dolaşmasını sağlar. Mimarinin, mühendislik hesaplarının üzerine oturmuş bir sanat olarak heykel Postmodern dönemde açık ve net bir şekilde görülebilir.



(Frank Ghery, Guggenheim Müzesi, Bilbao, Ğspanya)

Düzensiz eğrisel biçimlerin hakim olduğu yapı, Bilbao Ğehir merkezinde, Nervión Nehri'nin kenarında bulunur. Pritzker Mimarlık Ödülü sahibi bir mimar olan Frank Gehry tarafından tasarlanan ve 1997 yılında tamamlanan bu bina yapışöküm tarzı stili ile ünlüdür.

(Zaha Hadid, Vitra Yangın Ğstasyonu Binası)





Zaha Hadid bu yapısında işlevi olmamasına rağmen bir çok eğriler kullanarak kompozisyon ve estetik kaygıları ön plana ıkarmığtır. Bina üzerinde gerekleğen bu durum binanın kendisinin işlevi kadar

görselliğinin de

nemli

olduğunu

vurgulamaktadı

r.

(Zaha Hadid,
Phaeno Bilim
Merkezi Binası)

Zaha Hadid" in

Phaeno Bilim

Merkezi binası

fütürizmin hız ve gelecek kaygılarını tağırcasına ve bilimin hızlı geliğimini betimlercesine tasarlanmığ bir bina izlemeyi göstermektedir.



(Alex Schumi, Blue binası)

Blue binası
modernizmin
izlerini
taÇımakla
beraber,
postmodern
dönemin
yapısını yansıtır



bir biçimde süslemeye ve Çatafata da önem vermiştir.

(Bart Prince, Future House.)

Future House
yani gelecek evi
diye Türkçe"
leÇtirebiliceğimiz
bu bina ismiyle
ve görüntüsüyle
bir gelecek
tasvirinde
bulunurken,
üzerindeki
salyangoz



formları bize rönesansı ve altın oranı aklımıza getirir. Geçmiş ve geleceğin birleÇtiği bu post modern „heykel“ yapı, mimarinin heykelleÇmesine iyi bir örnektir.

(Octavio Ocampo, Shell House)



Shell House, deniz kabuğu görünümünde bir bina olmasıyla çevresi ile iliğkiyi, kendi formu üzerinden glendirmiğtir. Dalga biçimli duvar ve deniz kabuğu biçimli bina, denizden izler tağıyarak, denizi betimleyen bir ilevsel heykel haline gelmiğtir.

(Easter Desing Office, Modern Concrete Home)

Modern Concrete evi olabildiğince sade olmaklar beraber izleyene tarihsel olarak ağrığımlar yapmaktadır. Modern Concrete evi Monolith veya roma rakamlarını andırır.



(Shell House Desing, Curved Supermodern House, Artecnic)

Resimde görülen binanın doğal formlarla ilişkisi bakımından söz etmek gerekirse, tıpkı bir heykelin çevresiyle olan ilişkisi gibi sağlam bir ilişki kurarak kendi var etme durumu görülür.

SONUÇ

Geçmişten günümüze heykel ve mimarinin ilişkisi incelendiğinde, zaman zaman birbirinin içine geçen, zaman zaman çok ayrı noktalara giden iki temel disiplin görmek mümkündür. Tarihin gelişimi içerisinde insanlığın bulduğu icatlar, yapılan teknolojik atılımlar eğiğinde kavramlar sürekli değişip gelişmiştir.

Sanayi devrimi gibi büyük ve köklü gelişimler sayesinde „sanat ve mimari“ de gelişmiştir. Ğinde bulunduğumuz postmodern çağda heykel ve mimari ilişkisi bütün diğer sorgulanan Çeyler gibi yeniden sorgulanmış ve konumlanmıştır.

Günümüz mimarisi teknolojik imkanlardan faydalanarak heykellemiştir. Postmodernizmle birlikte, mimari eserler iğlevsellikleriyle boy ölçüyecek raddede estetik kaygılar taşımaya başlamıştır. Mimarlar binaları tasarlarken yaptıkları statik ve dinamik hesapları kadar estetik değerleri de aynı ciddiyette kurgulamışlardır. Önemli mimarların yaptığı bu kült binalar, Çehrin anıtları haline gelmiştir. Bu mimari eserler, insan yaşamıyla içiçe büyük Çehirleri yaratmaya ve bu Çehirlerin kendileri de bağılı bağına heykelsi bir duruş sergilemeye başlamış, heykelsi mimari öğelerin toplamından oluşan açık hava sergilerine dönüşmüştür. Bu durum heykel ve mimari ilişkisinin ötesinde artık bir ilişki olmaktan çıkmış ve bir „birlik“ olma durumuna gelmiştir. Günümüz mimarisinin heykelleşme yolunda ilerlediğini hatta yolun sonuna gelerek günümüz mimarisinin heykelleştiği sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

ANTMEN Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, SEL Yayıncılık, İstanbul, 2009 AKAY

Ali, Postmodernizmin ABC'si, Say Yayınları, İstanbul, 2010 BELL Julien, Sanatın Yeni

Tarihi, Çeviren; U. Ceren NURÇİN, Nurçin GLERG, Rana

GORTUNA, NTV Yayınları İstanbul, 2009

BLOCH Ernst, Rönesans Felsefesi, Çeviren; Hüsen PORTAKAL, Cem Yayınevi, İstanbul

2002 BOARDMAN John, Klasik Dönem Yunan Heykeli, Çeviren; Gürkan ERGİN,

Homer Kitapevi, İstanbul 2005 BUMİN Tülin, Tartışılan Modernlik, Descartes ve Spinoza,

YKY, İstanbul, 2010

COOK R.M., Greek Art, Penguin Press, England, 1972

ECO Umberto, Çirkinliğin Tarihi, Çeviren; Anaca Uysal ERGİN, Özgü ÇELİK, Arıcan

UYVAL, Elif Nihan AKBAĞ, Melike BARSBEY, Kültigin Kaan AKBULUT, Duygu

ARSLAN, Berna YILMAZCAN, Doğan Kitap, İstanbul, 2009

ECO Umberto, Güzelliğin Tarihi, Çeviren; Ali Cevat AKKOYUNLU, Doğan Kitap,

ERDOĞAN genol, Mimar Wittgenstein, Altıkkırkbeğ Yayınları, İstanbul, 2006 HASOL Doğan,

Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM Yayınevi, İstanbul, 2008

LE COURBUSIER, Atina Anlaşması, Çeviren; Ayda Yörükkan, YKY, İstanbul, 2009

LYNTON Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Çeviren; Ceyat ÇAPAN, Sadi ÖZGÖ, Remzi Kitapevi, 2004

MASGERO Roberto, Mimaride Estetik, Çeviren; Fırat Genç, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2006

MELVİN Jeremy, ...Gizimler Mimarlığı Anlamak, Çeviren; Murat Şahin, YEM Yayınları, İstanbul, 2009

MONNIER Gerard, Mimarlık Tarihi, Çeviren; Şmail YERGÖS, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2006

MONTAGU Jennifer, Roman Baroque Sculpture, Yale University Press, Hong Kong, 1992

ÖZER Bülent, Kültür Sanat Mimarlık, YEM Yayınları, İstanbul, 2004

PEARS David, Wittgenstein, AFA Yayıncılık, Çeviren; Arda Denkel, İstanbul, 1985 RAGON

Michel, Modern Mimarlık Ve Yeni Gehirçilik Tarihi, Çeviren; Murat Aykaç ERGÖNÖZ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010

ROTH Leland, Mimarlığın Öyküsü, Çeviren; Ergün AKÇA, KABALCI Yayınevi, İstanbul, 2006 SOYGENÖG Sema, Mimarlık Düşünmek Düşlemek, Yem Yayınları, İstanbul, 2006

ŞENTREL Ayşe, URAL Şafak, ATASOY Ayla, Mimarlık Ve Felsefe, Yapı Yayın, İstanbul, 2004

ğENT×REL AyGe, Mimarlıkta Eleğtirel Yaklağım, YAPI Yayınevi, Ėstanbul, 2004
ğENT×RK Levent, Le Corbusier Modullorun bedeni, Altıkırkbeğ Yayınları, Ėstanbul,

ğENYAPILI Öncer, Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, Ankara, Metu
Press, 2003

VITRUVIUS, Mimarlık ×zerine On Kitap,Çeviren; Suna Güven, ğevki Vanlı

Mimarlık Vakfı, 1998 WILKINSON Philip, Efsaneler & Mitler, Çeviren; Emel LakGe, ALFA
Yayın, Ėstanbul, 2010

YILMAZ Mehmet, Postmodern Söyleğiler, ×topya Yayınevi, Ankara, 2009 YILMAZ

Mehmet, Heykel Sanatı, Ėmge Yayınevi, Ankara, 2006 Y×REKLĖ Ferhan, Mimarlık

Mimarlığımız, Ėstanbul, YEM Yayınevi, 2010 ZERBEST Rainer, Gaudi, Taschen
,Köln, 2005

ÖZGEÇMİŞİ

Senem Kiran

1975 yılında Konya'da doğdu. İlk öğrenimini Trabzon Gskender PaÇa İlköğretim okulunda, Ortaöğrenimini Trabzon Özel KöÇk Lisesinde tamamladı. 1992 yılında yetenek sınavı ile kazandığı, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim ve Çizim Öğretmenliği Bölümünden 1996 yılında mezun oldu. 1996–2000 yılları arasında Nilüfer İlköğretim Okulunda, 2000-2002 yılları arasında, Çstek Vakfı Ulugbey İlköğretim okulunda resim öğretmenliği görevinde çalıştı. 2006–2010 tarihleri arasında IMOĞA, İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, baskı-resim atölyelerinde, gravür, linol ve ahÇap baskı teknikleriyle eserler üretip çeÇitli karma sergilere katıldı. 2010 senesinde IÇık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde başladığı 'Sanat Kuramı ve EleÇtirisi Programı'nda yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.