

**ELEŖTİRİ ARACI OLARAK MİMARİ  
TEMSİL (1960-1990)  
Yüksek Lisans Tezi**

**Tuğçe DEMİRHAN**

**Eskişehir 2019**

**ELEŖTİRİ ARACI OLARAK MİMARİ TEMSİL (1960-1990)**

**Tuğçe DEMİRHAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Bina Bilgisi Programı/Mimarlık Anabilim Dalı  
Danışman: Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN**

**Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi  
Fen Bilimleri Enstitüsü  
Nisan, 2019**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Tuğçe Demirhan**'ın “**Eleştiri Aracı Olarak Mimari Temsil (1960-1990)**” başlıklı tezi 24/04/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği”nin ilgili maddeleri uyarınca, Mimarlık Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

### Jüri Üyeleri

### Unvanı Adı Soyadı

### İmza

Üye (Tez Danışmanı)

: Prof. Dr. Nuray Özaslan

Üye

: Prof. Dr. Ayşen Çelen Öztürk

Üye

: Dr. Öğr. Üyesi Özlem Kandemir

Enstitü Müdürü

## ÖZET

### ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MİMARİ TEMSİL (1960-1990)

Tuğçe DEMİRHAN

Mimarlık Anabilim Dalı  
Bina Bilgisi Yüksek Lisans Programı

Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Nisan 2019

Danışman: Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN

İnsanın fiziksel, sosyolojik ve kültürel bağlamını, değişen koşullara uygun olarak, temsil eden yapılar inşa ederek varlık kazandıran mimarlık genel tanımıyla bir yapı yapma faaliyetidir. Ancak rasyonel bilginin belirleyici olduğu 15. yüzyıldan itibaren mimarlık faaliyetleri sadece şantiye alanı ile sınırlı olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bunun yanında yapıların temsiliyetleri de gelişerek mimarlığın düşünsel bir eylem olarak yeni bir kimlik kazanmasına yol açmıştır. Buna bağlı olarak mimar sadece yapı inşa eden değil aynı zamanda temsiliyet araçlarıyla tasarlama eylemini yapan kişi veya otorite olarak statü kazanmıştır. Ancak mimarın tasarlama eylemini gerçekleştiren kişi olarak kazandığı bu güç bir illüzyondur. Çünkü, mimarın inşai dünyaya katkıda bulunmak amacıyla ürettiği her tasarım, yalnızca mimar tarafından değil, tasarımın inşa edileceği coğrafya ve zamanda etkili olan kontrol mekanizmaları tarafından da şekillendirilir. Modern dönemde ekonomik ve siyasi kontrol mekanizmalarının gücünü ve etkinlik alanını arttırmasıyla sosyoloji, felsefe ve sanat alanlarında eleştirel bir tavır ortaya çıkarken, mimarlık eleştiri gücünü kaybederek araçsallaşmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki dünya savaşının yıkıcı sonuçları neticesinde, 1960'dan itibaren sanat ve diğer alanlarda olduğu gibi mimarlık alanında da araçsallaşan mimarlığın aktörleri olmayı reddeden bir takım sanatçı ve mimarlar, inşa sürecinden kendilerini soyutlayarak, sanatsal ve mimari temsil arakesitinde yeralan eleştirel üretimleriyle öne çıkmışlardır. Doğrudan inşaya yönelik olmayan, mimarlığın kendisine ya da olup bitene karşı duruşlarıyla anti-mimarlık çerçevesinde değerlendirilen bu üretimler, mimarlığı tehdit etmenin aksine mimarlığın özüne dair tartışmaları zenginleştirmiş ve ilerletmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Mimarlık, Temsiliyet, Eleştiri, Anti-Mimarlık

## **ABSTRACT**

### **ARCHITECTURAL REPRESENTATION AS CRITICISM INSTRUMENT (1960-1990)**

Tuğçe DEMİRHAN

Department of Architecture  
Anadolu University, Graduate School of Science, April 2019

Supervisor: Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN

Architecture is the activity of building structures which constructs the physical, sociological and cultural context of human being by constructing structures representing them in accordance with changing conditions. However, from the 15th century on when rational information was decisive, architectural activities began not to be limited by the construction site. Besides, the representations of the structures have also developed and the architecture has gained a new identity as an intellectual action. Accordingly, the architect gained status not only as a constructor but also as a person or an authority who performs the act of design with the instruments of representation. However, this power that the architect has gained as the person who carries out the designing action is an illusion. Because, every design produced by the architect in order to contribute to the construction world is shaped not only by the architect but also by the control mechanisms that are effective in the geography and time in which the design is built. In the modern period, while the political and economic control mechanisms have increased their power and scope of activity, a critical attitude towards in sociology, philosophy and art has emerged, and architecture has become instrumental by losing its power of criticism. As a result of the devastating consequences of the two world wars in the first half of the twentieth century, a number of artists and architects who refused to be the actors of architecture, which were instrumental in the field of architecture as in art and other fields since 1960, stood out by abstracting themselves from the building process and with their critical productions at the intersection of artistic and architectural representation. These productions, which are not directly related to construction, are evaluated within the framework of antiarchitecture, have enriched and advanced the debate about the essence of architecture, as opposed to threatening architecture.

**Key Words:** Art, Architecture, Representation, Criticism, Anti-Architecture

## ÖNSÖZ

Bu tez, lisans yıllarımdan itibaren sanat ve mimarlık alanlarında ilgi duyduğum meseleler üzerine kurgulanmıştır. Bu ilgilerimi teze dönüştürme sürecimde, bilgisiyle ve anlayışıyla yanımda olan değerli hocam Prof. Dr. Nuray Özaslan'a

Hayatımın her döneminde olduğu gibi yüksek lisans eğitimimde de bana sonsuz sevgi ve güven veren annem Aliye Demirhan, babam Şaban Demirhan, abim Erhan Demirhan ve ablam Pınar Köse'ye

İstanbul'da ve Eskişehir'de beni yalnız bırakmayan Baki Kiriş ve bütün dostlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Tuğçe DEMİRHAN

Nisan 2019

### **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Tuğçe DEMİRHAN

## İÇİNDEKİLER

|                                                                             | <u>sayfa</u> |
|-----------------------------------------------------------------------------|--------------|
| BAŞLIK SAYFASI.....                                                         | i            |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....                                                 | iii          |
| ÖZET .....                                                                  | iii          |
| ABSTRACT .....                                                              | iv           |
| ÖNSÖZ .....                                                                 | v            |
| ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....                           | vi           |
| İÇİNDEKİLER.....                                                            | vii          |
| GÖRSELLER DİZİNİ .....                                                      | ix           |
| KISALTMALAR DİZİNİ.....                                                     | xiii         |
| 1. GİRİŞ.....                                                               | 1            |
| 1.1 Tezin Amacı .....                                                       | 3            |
| 1.2 Tezin Yöntemi.....                                                      | 4            |
| 1.3 Tezin Kapsamı.....                                                      | 4            |
| 2. MİMARİ TEMSİLLERİN EVRİMİ .....                                          | 5            |
| 2.1 Temsil Kavramı .....                                                    | 5            |
| 2.2 Modern Öncesi Dönemde Mimari ve Sanatta Temsil.....                     | 7            |
| 2.3 Modern Dönemde Mimari ve Sanatta Temsil .....                           | 13           |
| 2.3.1 İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimari ve Sanatta Temsil (1950-1970)..... | 20           |
| 2.4 Postmodern Dönemde Mimari ve Sanatta Temsil .....                       | 31           |
| 3. ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MİMARİ TEMSİL (1960-1990).....                     | 37           |
| 3.1 Archigram (1961-1974).....                                              | 39           |
| 3.1.1 Archigram ve Temsiliyet.....                                          | 39           |
| 3.1.2 Archigram No 1, 2, 3...,9.5 ve Projeler .....                         | 44           |
| 3.2 Gordon Matta Clark (1943-1978) .....                                    | 72           |

|       |                                                   |     |
|-------|---------------------------------------------------|-----|
| 3.2.1 | Sanat, (Anti)Mimarlık ve Gordon Matta-Clark.....  | 73  |
| 3.2.2 | Anarchitecture Kavramı ve Gordon Matta-Clark..... | 78  |
| 3.2.3 | Gordon Matta-Clark Projeleri.....                 | 80  |
| 3.3   | Lebbeus Woods (1940 – 2012).....                  | 97  |
| 3.3.1 | Lebbeus Woods ve Temsiliyet .....                 | 98  |
| 3.3.2 | Anarchitecture Kavramı ve Lebbeus Woods.....      | 101 |
| 3.3.3 | Lebbeus Woods Projeleri.....                      | 103 |
| 4.    | SONUÇ .....                                       | 113 |
|       | KAYNAKÇA .....                                    | 117 |
|       | ÖZGEÇMİŞ                                          |     |

## GÖRSELLER DİZİNİ

### Sayfa

|                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Görsel 2.1.</b> Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 1928-1929 .....                                               | 6  |
| <b>Görsel 2.2.</b> Duccio di Buoninsegna, Maestà, Sienese Katedralinin Sunağı, 1308-1311 .....                          | 10 |
| <b>Görsel 2.3.</b> Brunelleschi’nin lineer perspektife ilişkin deneyine ait görsel .....                                | 11 |
| <b>Görsel 2.4.</b> Marcel Duchamp, “Fountain”, 1917 .....                                                               | 16 |
| <b>Görsel 2.5.</b> Jean Nicholas Durand, 1802-1805 .....                                                                | 18 |
| <b>Görsel 2.6.</b> MoMa, Uluslararası Modern Mimari Sergisi, 1932 .....                                                 | 19 |
| <b>Görsel 2.7.</b> Joseph Kosut, “One and Three Chairs”, 1965 .....                                                     | 21 |
| <b>Görsel 2.8.</b> Bruce Nauman, “Failing to Levitate in My Studio”, 1966 .....                                         | 22 |
| <b>Görsel 2.9.</b> Richard Hamilton, “Just what was it that made today's homes so different, so appealing?”, 1956 ..... | 22 |
| <b>Görsel 2.10.</b> Andy Warhol, “Campbell’s Soup Cans”, 1962 .....                                                     | 23 |
| <b>Görsel 2.11.</b> Alan Kaprow, “18 Happening in 6 Parts”, 1959 .....                                                  | 25 |
| <b>Görsel 2.12.</b> Dan Flavin, “monument 1 for V. Tatlin”, 1964 .....                                                  | 26 |
| <b>Görsel 2.13.</b> Kazimir Maleviç, “Black Square”, 1915 .....                                                         | 27 |
| <b>Görsel 2.14.</b> Sitüasyonistler, “The Naked City”, 1959 .....                                                       | 30 |
| <b>Görsel 2.15.</b> Constant Nieuwenhuys, “New Babylon”, 1959-74 .....                                                  | 30 |
| <b>Görsel 2.16.</b> Cindy Sherman, “Untitled Film Stills #21”, 1978 .....                                               | 32 |
| <b>Görsel 3.1.</b> Alison-Peter Smithson, "House Of The Future", 1956 .....                                             | 43 |
| <b>Görsel 3.2.</b> Archigram No 1, 1961 .....                                                                           | 45 |
| <b>Görsel 3.3.</b> Archigram No 1, 1961 .....                                                                           | 45 |
| <b>Görsel 3.4.</b> Michael Webb, “Furniture Manufacturers”, 1957-58 .....                                               | 47 |
| <b>Görsel 3.5.</b> David Greene, “Spray Plastic House”, 1961 .....                                                      | 48 |
| <b>Görsel 3.6.</b> Michael Webb, “Sin Centre”, 1961-1963 .....                                                          | 49 |
| <b>Görsel 3.7.</b> Archigram no.3, Kapak Tasarımı: Peter Taylor, 1963 .....                                             | 49 |
| <b>Görsel 3.8.</b> Archigram, “Living City logo”, 1963 (Sadler, 2005, s. 54) .....                                      | 50 |
| <b>Görsel 3.9.</b> Archigram, “Living City (Situation)”, 1963 .....                                                     | 51 |
| <b>Görsel 3.10.</b> Archigram, “Living City (Situation)”, 1963 .....                                                    | 51 |
| <b>Görsel 3.11.</b> Archigram No:4, Kapak Tasarımı: Warren Chalk, 1964 .....                                            | 52 |
| <b>Görsel 3.12.</b> Peter Cook, “Plug-in City”, 1962-1966 .....                                                         | 52 |
| <b>Görsel 3.13.</b> Peter Cook, “Plug-in City”, 1962-1966 .....                                                         | 53 |

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Görsel 3.14.</b> Archigram No:5, Kapak Tasarımı: Rae & Ben Fether, 1964 ..... | 54 |
| <b>Görsel 3.15.</b> Warren Chalk, “Underwater City”, 1964 .....                  | 54 |
| <b>Görsel 3.16.</b> Dennis Crompton, “Computer City”, 1964 .....                 | 55 |
| <b>Görsel 3.17.</b> Ron Herron, “Walking City”, 1964-66 .....                    | 55 |
| <b>Görsel 3.18.</b> Ron Herron, “Walking City”, 1964-66 .....                    | 56 |
| <b>Görsel 3.19.</b> Michael Webb, “Drive In Housing”, 1964 .....                 | 57 |
| <b>Görsel 3.20.</b> Michael Webb, “Drive In Housing”, 1964 .....                 | 57 |
| <b>Görsel 3.21.</b> Archigram No:6, Kapak Tasarımı: Jeff Reeve, 1965 .....       | 57 |
| <b>Görsel 3.22.</b> Warren Chalk, “Capsule Homes”, 1964 .....                    | 58 |
| <b>Görsel 3.23.</b> Archigram No:7, Kapak Tasarımı: James Meller, 1966 .....     | 58 |
| <b>Görsel 3.24.</b> David Greene, “Living Pod”, 1965 .....                       | 59 |
| <b>Görsel 3.25.</b> Ron Herron-Bary Snowden, “Free Time Node”, 1966 .....        | 60 |
| <b>Görsel 3.26.</b> Archigram No:8, 1968 .....                                   | 61 |
| <b>Görsel 3.27.</b> Michael Webb, “Cushicle”, 1966 .....                         | 62 |
| <b>Görsel 3.28.</b> Michael Webb, “Suitaloon”, 1967 .....                        | 63 |
| <b>Görsel 3.29.</b> Archigram, “Control and Choice”, 1967 .....                  | 64 |
| <b>Görsel 3.30.</b> Peter Cook-Dennis Crampton, “Ideas Circus”, 1968 .....       | 64 |
| <b>Görsel 3.31.</b> Peter Cook, “Info-gonk”, 1968 .....                          | 65 |
| <b>Görsel 3.32.</b> Archigram No:9, 1970 .....                                   | 65 |
| <b>Görsel 3.33.</b> Archigram, “Archizone”, 1970 .....                           | 66 |
| <b>Görsel 3.34.</b> Archigram, “Archizone”, 1970 .....                           | 66 |
| <b>Görsel 3.35.</b> Ron Herron, “Instant City: Urban Action Tune Up”, 1969 ..... | 66 |
| <b>Görsel 3.36.</b> Peter Cook, “Instant City: Glamour” 1969 .....               | 67 |
| <b>Görsel 3.37.</b> Peter Cook, “Instant City”, 1969 .....                       | 67 |
| <b>Görsel 3.38.</b> Peter Cook, “Instant City Zeplin”, 1970 .....                | 68 |
| <b>Görsel 3.39.</b> Warren Chalk, “Bathmatic”, 1970 .....                        | 68 |
| <b>Görsel 3.40.</b> Ron Herron, “Tuned Suburb”, 1968 .....                       | 69 |
| <b>Görsel 3.41.</b> Archigram 9 <sup>1/2</sup> , 1974 .....                      | 69 |
| <b>Görsel 3.42.</b> Peter Cook, “Prepared Landscape”, 1973 .....                 | 70 |
| <b>Görsel 3.43.</b> Peter Cook, “Lump-Lump and Secret Garden”, 1973 .....        | 70 |
| <b>Görsel 3.44.</b> Peter Cook, “Lump-Lump and Secret Garden”, 1973 .....        | 70 |
| <b>Görsel 3.45.</b> Ron Herron, “Suburban Sets”, 1974 .....                      | 71 |
| <b>Görsel 3.46.</b> Ron Herron, “Suburban Sets, Sits fot the Queen”, 1975 .....  | 71 |

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Görsel 3.47.</b> Le Corbusier, Modulor .....                               | 75  |
| <b>Görsel 3.48.</b> Anarchitecture Show, 1974 .....                           | 79  |
| <b>Görsel 3.49.</b> Anarchitecture Show, 1974 .....                           | 80  |
| <b>Görsel 3.50.</b> Gordon Matta-Clark, “Photo Fry”, 1969 .....               | 81  |
| <b>Görsel 3.51.</b> Gordon Matta Clark, “Agar”, 1969-1971 .....               | 82  |
| <b>Görsel 3.52.</b> Gordon Matta-Clark, “Garbage Wall”, 1971 .....            | 84  |
| <b>Görsel 3.53.</b> Gordon Matta Clark, “Food”, 1971 .....                    | 84  |
| <b>Görsel 3.54.</b> Gordon Matta Clark, “Splitting”, 1974 .....               | 86  |
| <b>Görsel 3.55.</b> Gordon Matta Clark, “Splitting”, 1974 .....               | 86  |
| <b>Görsel 3.56.</b> Gordon Matta Clark, “Splitting”, 1974 .....               | 86  |
| <b>Görsel 3.57.</b> Gordon Matta-Clark, “Bingo”, 1974 .....                   | 87  |
| <b>Görsel 3.59.</b> Alvin Baltrop, “The Piers”, 1975-86 .....                 | 88  |
| <b>Görsel 3.60.</b> Alvin Baltrop, “The Piers”, 1980 .....                    | 89  |
| <b>Görsel 3.61.</b> Gordon Matta-Clark, “Day’s And”, 1975 .....               | 90  |
| <b>Görsel 3.62.</b> Gordon Matta-Clark, “Day’s And”, 1975 .....               | 90  |
| <b>Görsel 3.63.</b> Gordon Matta-Clark, “Day’s End”, 1975 .....               | 90  |
| <b>Görsel 3.64.</b> Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975 .....       | 91  |
| <b>Görsel 3.65.</b> Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975 .....       | 92  |
| <b>Görsel 3.66.</b> Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975 .....       | 92  |
| <b>Görsel 3.67.</b> Gordon Matta-Clark, “Office Baroque”, 1977 .....          | 94  |
| <b>Görsel 3.68.</b> Gordon Matta-Clark, “Office Baroque”, 1977 .....          | 94  |
| <b>Görsel 3.69.</b> Gordon Matta-Clark, “Office Baroque”, 1977 .....          | 95  |
| <b>Görsel 3.70.</b> Gordon Matta-Clark, “Circus/Caribbean Orange”, 1978 ..... | 96  |
| <b>Görsel 3.71.</b> Gordon Matta-Clark, Kolaj .....                           | 96  |
| <b>Görsel 3.72.</b> Lebbeus Woods, “4 Cities”, 1981 .....                     | 104 |
| <b>Görsel 3.73.</b> Lebbeus Woods, “Centricity”, 1987 .....                   | 104 |
| <b>Görsel 3.74.</b> Lebbeus Woods, “Centricity”, 1987 .....                   | 104 |
| <b>Görsel 3.75.</b> Lebbeus Woods, “A-City”, 1987 .....                       | 105 |
| <b>Görsel 3.76.</b> Lebbeus Woods, “Aerial Paris”, 1989 .....                 | 105 |
| <b>Görsel 3.77.</b> Lebbeus Woods, “D.M.Z”., 1988 .....                       | 106 |
| <b>Görsel 3.78.</b> Lebbeus Woods, “Solohouse”, 1989 .....                    | 107 |
| <b>Görsel 3.79.</b> Lebbeus Woods, “Solohouse”, 1989 .....                    | 107 |
| <b>Görsel 3.80.</b> Lebbeus Woods, “Berlin Free Zone”, 1990 .....             | 108 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Görsel 3.81.</b> Lebbeus Woods, “Zagreb Free Zone”, 1991 ..... | 109 |
| <b>Görsel 3.82.</b> Lebbeus Woods, “Zagreb Free Zone”, 1991 ..... | 109 |
| <b>Görsel 3.83.</b> Lebbeus Woods, “High Houses”, 1992 .....      | 109 |
| <b>Görsel 3.84.</b> Lebbeus Woods, “High Houses”, 1992 .....      | 109 |
| <b>Görsel 3.85.</b> Lebbeus Woods, “Havana”, 1994 .....           | 111 |
| <b>Görsel 3.86.</b> Lebbeus Woods, “Havana”, 1994 .....           | 111 |
| <b>Görsel 3.87.</b> Lebbeus Woods, “Havana”, 1994 .....           | 111 |

## KISALTMALAR DİZİNİ

**TDK** : Türk Dil Kurumu

**ABD** : Amerika Birleşik Devletleri

**CIAM** : Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

## 1. GİRİŞ

Mimarlık her zaman ‘inşa etme’ faaliyetinin inşaat, tasarım ve yönetim sorumluluklarını taşıyan bir disiplin olarak tanımlanmıştır. Ancak inşai çevreyi yaratma ve dönüştürme gücünü elinde bulunduran mimarlık, tarih boyunca hakim ideoloji ve aktörlerin kontrolü altında bu dönüşüme katkıda bulunabilmiştir. Mekanın politik karakteri mimarlığın da iktidar ile bağını temsil etmektedir. Bu noktada hakim kuvvetler kontrolündeki mimarlığın ve aktörlerinin, inşai süreçte sahip olduğu zannedilen güç ve özgürlüklerinin birer illüzyon olduğu söylenmelidir.

Antik dönemden Rönesans’a kadar geçen süreçte inşayı yapan kişi ile yapı arasında dolaysız bir ilişki olmuştur. Ancak Rönesans’ta bilimin yanı sıra güzel sanatlar alanında görülen gelişmeler ile resim ve heykel sanatçılarının aynı zamanda mimari yapılar tasarlaması sanatçıların atölyelerinin yeni tasarım merkezlerine dönüşmesine yol açmıştır. Bu süreçte lineer perspektifin keşfi ile mekânsal tasvirlerin gerçeğe daha yakın ifade edilebilmesi mimari temsili önemli bir araç haline getirmiştir. Bu durumun sonucunda mimari ürünün şantiye sahasında inşasından önce tasarlanması ve bunun gelişen temsil biçimleri ile resmedilmesi mimarın kimliğinin de değişmesini sağlamıştır. Mimarın, yapının tasarımı ve yapımından sorumlu ‘yapı ustası’ kimliğinden sanatçı özelliklerinin öne çıktığı ‘tasarımcı’ kimliği ön plana çıkmıştır. Rönesans’tan önce ve sonra mimari temsil alanında meydana gelen dönüşümlerin, mimari kuram ve uygulamalarında meydana gelen dönüşümlere de etkisi olduğu gözlenmiştir.

Mimari temsil, antik çağda sanatsal temsiller ile organik bir bağ kurmuş ancak edilgen bir aktör olarak geri planda kalmıştır. Rönesans’ta yaşanan gelişmelerle mimari temsil, neredeyse özerklik kazanmış ve mimarlığın öncelikli eylem alanı olması ile sonuçlanacak geri dönüşsüz bir süreç içerisine girmiştir. Sosyal, politik ve ekonomik dönüşümlerin evrensel boyutta en radikal ve geri dönüşsüz şekilde yaşandığı Sanayi Devrimi sonrası kurulan yeni dünya düzeninin hakim mimarlık anlayışı olan *Modern Mimarlık* ile, mesleki önceliklerini teknik ve bilimsel değil, estetik bir pratik olarak tanımlamaya alışık mimarların mekan tasarımını, neden-sonuç ilişkisi içerisinde daha rasyonel bir yaklaşımla ele almalarını zorunlu kılmıştır (Tanyeli, 2017, s. 90). Mimarlık alanında özetle rasyonelleşme ideali olarak tarifleyebileceğimiz bu gelişme, tarih boyunca karşılıklı faydacı bir ilişki kurmuş olan sanatsal ve mimari temsillerin kopuşuna da zemin hazırlamıştır. Yaşanan bu dönüşümlerin doğal bir sonucu olarak her türlü

mimari üretimin metalaştığı bir süreç başlamıştır. Belkıs Uluoğlu *Mimarlığın Ontolojisi ve Sözde Yıkımı Üzerine* başlıklı çalışmasında bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir;

Mimarlık, tüm yapı pratiği içerisinde seçkinciliğe dayalı bir ayrıştırmayla tanımlanmış ve tüm yapı dünyası içerisinde yüce ve ayrıcalıklı yapılara atfedilmiştir. Ancak, seri üretim, kitlesel tüketim, homojenleşme, aleladeleşme ve metalaşma mimarlık ürününün söz konusu seçkinci, tekil ve öznel olan üzerine kurulu ontolojisini sarsıntıya uğratmıştır (Uluoğlu, 2012, s. 297).

1939-45 yılları arasında yaşanan ve modern çağın yıkımını başlatan İkinci Dünya Savaşı ile mimarlık ve sanat disiplinleri tarihte eşine rastlanmamış bir dönem içerisine girmiştir. 1960'lı yıllar ile birlikte olgunluk çağına ulaşan bu kaotik döneme, dünyayı yıkıma götüren modernist söylemlere her alanda yükselen karşıt sesler damga vurmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın maddi ve manevi yıkıcı etkisine şahit olan genç neslin mimar ve sanatçıları, savaş sonrası hızla yapılaşan şehirlerin inşasında etkili olan modern anlayışa karşıt fikirleriyle öne çıkmışlardır. 1960'lı yıllarda sanatta ve mimarlıkta yeni temsil araç ve yöntemleri gündeme gelmiştir. 1960'lı yıllarda sanat ve mimarlık alanında ortaya çıkan yeni arayışların motivasyonu ve mimari temsiliyetin mimarlara sağladığı özgürlükler sayesinde, modernizm ile birlikte giderek ekonomik bir araca dönüşen mimarlığın düşünsel ve eleştirel yanının gelişmeye başladığı gözlenmiştir.

Savaş sonrası kurulan yeni dünyanın sanat ve felsefe anlayışı, iki dünya savaşına neden olmuş ve bir özgürleştirme projesi olmaktan uzaklaşmıştır. Bu sebepten politik bir hegemonya kurma düzenine evrilen modernizme yöneltilen eleştirileri ortaya çıkarmıştır. Bir yandan uzay yolculuğu projesi ile insanın ufkunu dünyanın ötesine taşıyan teknolojik gelişmeler diğer yandan insanın ekonomik bir unsur değil tarihsel, kültürel ve psikolojik bir varlık olduğunun altını çizen yeni bir kültür anlayışı gelişmeye başlamıştır. 1960'lardan itibaren modern mimarlığa yöneltilen eleştirilerin arttığı ve farklı tarihsel dönemler ve coğrafyalardaki kültürlerin de değerli olduğunun kabul edildiği bir anlayış gelişmiş, bu anlayışın felsefe, sanat ve mimarlıkta yansımaları ortaya çıkmıştır. Mimarlık alanında 1956 yılında Dubrovnik'te TEAM 10 grubu tarafından toplanan 10. CIAM kongresi sonunda mimarlar, modern kent ve mimarlığı eleştirmiş insan, mahalle, yer, kimlik ve aidiyet kavramlarının tekrar mimari tasarımı belirleyen parametreler olması gerektiğini vurgulamışlardır. Robert Venturi 1966 yılında yayınlanan *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki* kitabında işlevsel mimari kurgunun soyut geometrik biçimlerle inşa edilmesinin güncel gerçek yaşamı temsil edemediğini öne sürerek modern mimarlığı eleştirmiştir (Venturi, 2005). Modern mimarlığın kurallarını sorgulayan Aldo Rossi ise

1966 yılında yayınlanan *Şehrin Mimarisi* adlı kitabında tarihsel kent dokularını göz ardı eden ve yeni yaşam biçiminin işlevsel bir organizasyonuna dönüşen modern kenti eleştirmiştir (Rossi, 2006). Modern kent ve mimarlığına yönelik eleştirilerin arttığı bu dönemde 1960'lardaki söylemleri ve üretimleriyle öne çıkan Archigram grubu teknolojiye olan inancı güçlendiren ütopyik kent önermelerinde bulunmuştur. 1970'lerde yaptığı üretimlerle öne çıkan Gordon Matta-Clark ve 1980'lerde yaptığı üretimlerle öne çıkan Lebbeus Woods, hem mimarlık uygulamasına hem de temsiliyetine dair eleştirel ve yenilikçi yaklaşımları ile dikkat çekmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat ve mimarlık alanında ortaya çıkan eleştirel söylem ve uygulamaların dışında mimari temsiliyet biçimlerini bir eleştiri aracı olarak kullanan bu örnekler mimarlığın giderek şantiye alanından uzaklaşan ve düşünsel bir faaliyet alanı olarak dikkat çeken çağdaş niteliğini anlamamız ve tanımlayabilmemiz için bu tez çalışması kapsamında incelenecektir.

### **1.1 Tezin Amacı**

Çalışmanın öncelikli amacı, antik çağdan itibaren mimari temsiliyetin evriminin izlerini sürerek, mimarlığın öncelikli etkinlik alanının, inşa alanından temsiliyet alanına dönüşümünü ve küresel ölçekte yaşanan sosyal, politik ve ekonomik dönüşümlerin öncelikle sanatsal temsiller daha sonra mimari temsiller ve en sonunda da yapıyı çevre üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Mimarlığın tarihsel olarak iktidar ile kurduğu ilişki bağlamında hem muktedir olana hem de kendi varlığına yönelttiği eleştirel bir söylem geliştirerek, inşa etmenin ötesinde düşünsel bir alan oluşturarak tanımını ve alanını genişlettiği söylenebilir. Modernite, eleştirel aklın sorguladığı hakikatin sürekli değişmesine yol açtığı ve mimarlığa da sağladığı araçlarla kendini yenileme olanağı verdiği için eleştiri gelişmiştir. İnsanın yerleştiği her yere dair kapsama alanını genişleten mimarlığın alanı, yalnızca yapı uygulama sahaları değil aynı zamanda okullar, yayınlar, kağıt üzerinde serbest ve teknik çizim yöntemleri kullanılarak elde edilen üç boyutlu temsilleridir. Bu çalışma, mimari temsillerin uygulamanın bir aracı olmaktan çıkıp, kendisinin bir mimari ürün olarak geliştiği, bir eleştiri yöntemi olabildiğini tarihsel değişim sürecine referansla ele almaktadır.

Sanatsal ve mimari temsiller ekseninde, sıradışı bir çoğulculuğun yaşandığı 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan ve eleştirel bir cephede yer alan alternatif üretimler üzerinden, çağın sanat ve mimarlık anlayışına dair bir okuma yaparak araçsallaşmayı

reddeden mimarlıkların sanat ile yeniden kurduğu ilişkiyi ve potansiyellerini keşfetmek tezin ikincil amacıdır. Bu doğrultuda kendi dđnemlerinin koşullarını, eleştirel bir perspektifle yaklaşarak en iyi şekilde işselleştirerek temsil edebilmiş Archigram, Gordon Matta-Clark ve Lebbeus Woods örnekleri üzerinde durulacaktır. Bu inceleme, farklı dđnemlerde etkinlik gđsterse de üç örneğin ortaklaştıkları başlıklar vurgulanarak daha sonra da mimari üretimlerinin analizleri yapılarak devam ettirilecek ve sonuca ulaştırılacaktır.

## 1.2 Tezin Yöntemi

Bu çalışma kapsamında ilk olarak; inşa edilmesi amaçlanmamış, inşası mümkün olmayan mimari temsiller ya da bina etmekle özdeşleşen mimarlık üretimlerinin aksine fiziksel olarak da yıkıcı bir tavırla meydana getirilen üretimlerin kavramsal altyapısı üzerine bir literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra alternatif mimarlık üretimlerinin interdisipliner yapısı üzerine, özellikle de modern ve postmodern dđnemde, sanat ve mimarlık arakesitinde yeralan çalışmalar üzerine araştırma yapılmıştır. Tezin omurgası mimari temsilin tarihsel süreç içerisindeki değişimlerini vurgulamak amacıyla, *Modern Öncesi*, *Modern Sonrası*, *İkinci Dünya Savaşı Sonrası* ve *Postmodern Dđnem* olarak, ayrı ayrı ele alınmıştır. Bu bölümden sonra eleştiri gücünü yitirerek araçsallaşan ana akım mimari üretimler yerine anti-mimarlık başlığı ile ilişkilendirilen alternatif örnekler üzerinden çağın mimarlık anlayışı deşifre edilmiş ve mimarlık içinde bulunduğumuz zamanın koşullarına uygun olarak irdelenmiştir.

Tezde ele alınan örnek mimar ve grupların, kendi dđnemlerine hakim mimarlık anlayışına dair bakış açılarını şekillendiren önemli sosyal, potitik ve ekonomik olaylar ve bu olaylar paralelinde dönüşen yapılı çevre ile ilişkilerine dair bir takım ortaklıkların olması bu örneklerin seçim amacı ile doğrudan ilişkilidir. Bunun yanında ele alınan üç ayrı örneğin, sahip olduğu eleştirel tavrın inşası ve üretimlerinin interdisipliner yapısı bu örneklerin tez kapsamında değerlendirilmesinin nedenidir.

## 1.3 Tezin Kapsamı

Çalışmanın problemi ve amacının açıklandığı giriş bölümünden sonra ikinci bölümde sanatsal ve mimari temsilin ilişkisi ve evrimi üzerine kronolojik bir inceleme yapılmıştır. Bu incelemede, antik çağdan Rönesans'a kadar olan süreçte sanatsal ve mimari temsil ortak bir düzlemde değerlendirilmiştir. Rönesans dđneminde temsil alanında yaşanan keşifler vurgulanarak özellikle mimari temsilin tasarım sürecinde

değişen konumu üzerinde durulmuştur. Modern Çağ'ın başlangıcından itibaren ise özerk alanlar haline gelmeleri ile sanatsal ve mimari temsillerin dönüşümleri ayrı ayrı ele alınmış, temas noktaları belirlenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde Kağıt Mimarlığı veya Düşünsel Mimarlık, Deneysel Mimarlık başlıkları altında değerlendirebileceğimiz örnek mimarlar ve mimari temsilleri üzerinden bir inceleme yapılmıştır. Bu inceleme kapsamında mimarların, üretimleri üzerinden eleştirel perspektifleri vurgulanarak, bu üretimler 'anti-mimarlık' kavramı ekseninde değerlendirilmiştir. Anti burada mimarlık pratiğinin reddine değil eleştirisine ya da daha üretici bir bağlamda alternatifine referans vermektedir. Bu ekseninde Lebbeus Woods ve Gordon Matta-Clark üretimleri üzerinden 'anarchitecture' kavramı üzerinde durulmuştur, anti-mimarlık kavramı ile ilişkisi irdelenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, küresel ölçekte sanat ve mimarlık alanında yaşanan dönüşümlere öncelikli etkisi olduğu gözlemlenen toplumsal gelişmeler, Batı toplumları ekseninde incelenmiştir. Bu doğrultuda, bu çalışma dahilindeki kavram ve kaygıların spesifik bir biçimde okunabildiği üçüncü bölümde yer alan mimari örnekler, Avrupa ve Amerika coğrafyasından seçilmiştir.

## **2. MİMARİ TEMSİLLERİN EVRİMİ**

Çalışmanın bu bölümünde, sanat ve mimarlık disiplinlerinin temsilinin tarihi ve süreç içerisindeki dönüşümü üzerine durulacaktır. Bu dönüşümün sebep ve sonuçlarını yalnızca mimarlık disiplini kapsamında okumak yerine sanatın temsiliyeti ile ilişkisi bağlamında değerlendirmek bir tercih değil gerekliliktir. Tarih boyunca sanat alanının içinde kabul edilen mimarlığın temsiliyeti, karşılıklı faydacı bir ilişki ile birarada niteliksel ve niceliksel olarak dönüşmüştür. Bu disiplinlerarası ilişki, mimarlığın ve sanatın bilgi ve etkinlik alanının genişlemesine katkıda bulunmuştur.

### **2.1 Temsil Kavramı**

Temsil kelimesinin Türk Dil Kurumu Sözlüğü tarafından tanımı “birinin veya bir topluluğun adına davranma” olarak yapılmıştır (http-1). Arapça kökenli temsil kelimesinin etimolojik kökenine baktığımızda ise misil kelimesinden türediğini ve; benzetme, benzerini yapma, örnek verme, resmetme gibi karşılıkları olduğunu görürüz (http-2). Sözlük tanımından ve etimolojik kökeninden yola çıkarak temsil kelimesinin, nesnel dünyada varlığını sürdüren somut bir nesne ya da temsil edilecek kişi veya topluluğa karşılık geldiği anlamı çıkmaktadır.

Tan Kamil Gürer *Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi* adlı tezinde temsilin iki durumuna dikkat çekmiştir. Ona göre temsil, geçek bir nesneye, eyleme veya bunların yan ürünlerine gönderme yapar. Bu anlamda temsil daha genel bir kavramdır ve nesnel bir gerçekliğe ihtiyaç duymaktadır. İkinci olarak ise temsil zihinde canlandırma eylemi olarak varolur. Gürer temsilin bu iki durumunu iç ve dış temsiller olarak isimlendirmiştir. Bir uyarı olarak sunulan bütün temsiller dış temsillerdir ve zihinde dış temsillerin bir sonucu olarak oluşturulan temsiller ise iç temsillerdir (Gürer, 2004, s. 37).

Her anlamda temsil, nesnel dünyadaki gerçeklikle ilişki kurmaktadır. Bu doğrultuda da temsilin aslolanın bir yansıması olduğu, bu sebepten ikincil öneme sahip olduğu yorumu yapılabilir. Ancak gerçeklik ile temsiliyet arasındaki ilişki sözlük anlamından daha karmaşık bazı okumalarla anlaşılabilir. Michel Foucault, ressam Rene Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir* isimli tablosunda yer alan pipo temsiline gerçekliğin kendisi olmadığının ancak "böylesine şematik ve akademik bir desenin" işlevinin canlandığı gerçekliği göz önüne sermekten başka bir amacının da olmadığını, bu sebepten de dildeki alışkanlıklardan yola çıkarak "bu desen nedir?" sorusunun cevabının "pipo" şeklinde cevaplanacağını vurgulayarak temsil ile gerçekliğin dolayimli ilişkisine dikkat çekmiştir (Foucault, 2010, s. 22-23).



**Görsel 2.1.** Rene Magritte, "*Bu Bir Pipo Değildir*", 1928-1929 (<http-3>)

Dolayısı ile temsil kavramı, sözlük anlamı ile edilgen bir yapıdayken aynı zamanda kendi gerçekliğinden kopartılarak bağımsız bir durum olarak yeniden değerlendirilebilir.

Temsil kavramı ile ilgili bir sorgulama temsile neden ihtiyaç duyulduğuna dair bir sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Birey çevresinde olup biten şeyleri temsiller aracılığıyla algılamakta, işlemekte ve anlamlandırmaktadır. Farklı disiplinlere ait temsil biçimlerinin farklı imge dünyaları vardır. Ancak temsilin hem fiziksel ve hem zihinsel yapısı, sanat ve mimarlık gibi temsillerle varolabilen görsel tabanlı disiplinler için hayatidir (Gürer, 2004, s. 36).

Bu tez kapsamında ele alınacak olan sanatsal ve mimari temsiller hem fiziksel (varolan gerçekliğin temsili olarak sanat, fiziki gerçekliği olan bir yapının temsili olarak mimari çizim) hem de zihinsel (fiziksel bir gerçekliğe işaret etmeyen, öznel sanatsal temsiller ya da henüz fiziki gerçekliği bulunmayan yapıların tasarımı aşamasında ortaya çıkan mimari temsiller) temsillerdir.

## 2.2 Modern Öncesi Dönemde Mimari ve Sanatta Temsil

Mimarlık, 18.yy'da Fransızca'da *Beaux Arts (Güzel Sanatlar)* olarak isimlendirilen resim ve heykel sanatı gibi görsel sanatlar ile birlikte değerlendirilmektedir. Bunun sebebi özellikle antik dönemden Rönesans'a kadar geçen sürede sanatın herhangi bir dalından gözle görülür bir farkla resim, heykel ve mimarlığın birbiri ile doğrudan ilişki içerisinde olmasıdır. Sanat tarihi yazımının kurucusu olarak kabul edilen ressam, mimar, tarihçi ve yazar Giorgio Vassari, 1562 yılında mimarlığın resim ve heykel ile beraber en güzel sanatlardan biri olduğu yönündeki fikirlerini açıklayıp, bu alanları tek bir başlık altında değerlendirmiştir (Özer, 2004). Antik dönem, ortaçağ ve Rönesans'ta popülerlik kazanmış isimlerin ressam, heykeltıraş, mimar kimliklerinden en az ikisiyle değerlendirilmesi de bu ilişkiyi açıklar niteliktedir.

Mimari ve sanatsal temsillerin güncel olarak işaret ettiği anlamlar, karmaşık tarihsel bir süreç ile oluşturulmuştur. TDK'da bulunan karşılığı ve yaygın tanımı ile 'yapı sanatı' olarak bilinen mimarlığın, sanatın konusu olduğunu göz önünde bulundurarak sanatsal temsilin kapsayıcı bir başlık olduğunu düşünebiliriz (http-4). TDK'ya göre sanatın tanımı; 'bir duygu, tasarı, güzellik vb. anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık' şeklindedir (http-5). Ortaya çıkan üretimin sanatsal bir üretim olarak kabul edilebilmesi için, öznel veya nesnel yöntemler ile fiziki dünyada ifade bulması mutlaklıdır. Bu doğrultuda sanatın tarihi aslında temsiliyetin tarihidir. Bunun yanında sanatta temsil, salt sanatçının ortaya koyduğu yapının üzerinden değil, aynı zamanda yapıtı oluşturan toplumsal şartlar ve dinamiklerin üzerinden de anlaşılmaktadır (Alp, 2013, s. 41).

İlk insanla beraber temsil etme/edilme ihtiyacının ortaya çıktığını bugün dünyanın çeşitli yerlerinde bulunan kalıntılardan anlamaktayız. Bilinen en eski sanat eserleri tarih öncesi döneme ait Fransa'daki Chauvet mağarasının duvarları üzerine yapılmış hayvan resimleridir. Resimler yapılırken ışık ve gölge gibi etkenler dikkate alınmış, ayrıca mağara yüzeyi resimlere derinlik algısı verecek şekilde kullanılmıştır (Walter, 2014).

Buradaki en önemli veri belki de resimlerin yanında bulunan ve resmi yapanlara ait olduğu düşünülen el izleridir. El izleri resimleri yapan insanların imzaları olarak düşünülmelidir. Bütün bu estetik kaygılar ve bu kaygılarla eseri meydana getiren bireylerin temsil etme/edilme arzusu, bizi bu resimlerin bir sanat eseri, resimleri yapan kişilerin de sanatçı olduğu konusunda ikna etmektedir.

Mimari temsil yalnızca inşa edilecek yapıya ulaşmak için bir araç değil aynı zamanda mimari üzerine düşünme sürecinin bir parçasıdır. Mimar mekana dair düşüncelerini, zihnindeki imgeyi, öncelikle kendisine anlatmak için daha sonra da başkaları tarafından anlaşılabilir duruma getirmek için belirli kurallar çerçevesinde kağıt üzerine aktarır veya başka temsil yöntemleri ile somut hale getirir. Bu araç ve yöntemler tarihsel süreçte kolektif bir biçimde oluşturulmuş ve belli kurallar çerçevesinde standardize edilmiştir. Bu sayede inşa eylemi ile sonuçlanacak süreçte mimar, mekana dair fikirlerini deneme, yapay bir ortam yaratarak deneyimleme, paylaşma ve gerekirse değiştirebilme imkanını bulurken yine temsiller sayesinde diğer mimarlar ile anlaşabileceği ortak bir dili kullanmış olur. Mimarlar iki boyutlu veya üç boyutlu olmak üzere çok sayıda mimari temsil aracını kullanmaktadırlar. Bu mimari temsil araçları diyagramlar, eskizler, plan, kesit, görünüş, perspektif gibi çizim araçları veya üç boyutlu maketler ve son yıllarda dijital tabanlı modeller, fotoğraf, film ve dijital medya gibi görsel tabanlı temsiller olarak sayılabilir (Riahi, 2017, s. 815).

Mimarlık kuramının kurucu metni olarak kabul edilen ve antik dönem mimarlığına dair günümüze ulaşmış ilk kaynak, Vitruvius'un Türkçe'ye *Mimarlık Hakkında On Kitap* olarak çevrilmiş *De Architectura* kitabıdır. Vitruvius *De Architectura* metninde, mimarların eğitimi ile ilgili fikirlerini paylaşmış ve mimarların değişik bilim dalları ve çeşitli öğretilerin bilgisi ile donatılmış olması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca metinde *Mimarlığın Temel İlkeleri* başlığı altında, mimari temsil konusuna da yer vermiştir. Vitruvius yer planı, görünüş ve perspektifin mimari ifade biçimleri olduğu açıklamasını yapmış ve bu yöntemleri tanımlamıştır (Vitruvius, 2005, s. 10).

Bugün kolayca algılayamayacak ya da yanlış olarak kabul edecek olsak da, antik çağın sanatçı ve mimarlarının da kendi içerisinde belli bir sistematığa bağlı olan, bir görme ve temsil biçimi olduğu günümüze ulaşan yazılı metinlerden, resimsel ve mimari temsillerden ve yapılardan anlaşılmaktadır. Panofsky'ye (2013, s. 21) göre antik çağda üç boyutlu dünyayı iki boyutlu bir yüzeye aktarabilecek sistematik temsil aracı keşfedilmemiş olsa bile gözmerkezci bu sebepten öznel ve içsel olarak tutarsız bir görme

ve temsil biçimi mevcuttur. Aynı zamanda antik dönemin görme ve temsil biçimi tarihsel olarak her dönemde olduğu gibi fiziki çevreyi dönüştürme gücüne sahiptir. Panofsky bu durumu bir örnek ile şu şekilde açıklamıştır;

Bu dönemin optikçileri ve sanat kuramcılarında (anoloji biçiminde olmakla birlikte filozoflarında da) doğruların kavisli, eğrilerin düz görüldüğüne, kavisli görünmesin diye sütunların (bilindiği üzere klasik dönemde çoğunlukla epey zayıf) bir sütun göbekliğine sahip olması gerektiğin,eğiliyormuş gibi bir izlenimin oluşmasından kaçınmak için arşitravlar (sütun tabanları) ve stilobatların (sütun sekileri) kavisli inşa edilmesi gerektiğine dair gözlemlerin dile getirildiğine sürekli rastlıyoruz; özellikle de Dor tapınaklarının o ünlü eğrileri, bu türden bilgi ve farkındalıkların pratikteki sonuçlarını ortaya koyuyor (Panofsky, 2013, s. 17).

Antik ve ortaçağda, sanat ve mimarlık alanlarında belki de önemli temsil araçlarından biri olan perspektifin evrimi sanat, mimarlık ve temsiliyet ilişkisini açığa vuran bir parametredir. Antik dönemdeki perspektif anlayışı ile üretilen temsillerde, görüntüdeki boyutların hesaplanmasında mesafeler değil açılar temel alınmıştır. Bu dönemde resim sanatında kullanılan perspektifin, daha sonra lineer perspektif anlayışında olacağı gibi sistematik bir mekan yaratma amacı yoktur. Bu durumun gerekçisini Panofsky resimsel temsillerde aramıştır. Panofsky'ye göre resimsel temsillerde yer alan mekanlar, figürlerin üç boyutlu mekanı olarak değil yalnızca bir dekor olarak ele alındığı için sistematik bir mekan anlayışına ihtiyaç duyulmamıştır (Panofsky, 2013, s. 27).

12.yy'da olgunlaşma sürecini tamamlayan ve daha sonra Gotik üsluba dönüşen Romanesk üslup ile antik sanattan kopuş başlamış, çizgisel ifadeler yaygınlaşmış ve antik sanatta yalnızca bir dekor olarak ele alınan resimsel mekanlar, figürlerle ilişkili olarak ele alınmaya başlanmıştır. Resim sanatındaki bu devrim heykel sanatının ifade biçimlerini de etkilemiş, bina malzemesi olan kütleye şekil verilerek oluşturulan bir mimari heykelcilik üslubu ortaya çıkmıştır. Figürler, bir yüzeyin önünde duran herhangi bir nesne olmaktan çıkmış, figür ile yüzey beraber tasarlanmaya başlamıştır. Ortaçağda resim ve heykel sanatında yaşanan bu ilerici hareketler bir süre kesintiye uğramıştır. Panofsky'ye göre antik çağ ile yeni çağ arasında yaşanan en büyük geri tepme ortaçağdır. Panofsky bu durumu şu şekilde açıklamıştır;

Aslında bu yeni durum en iyi şöyle ifade edilebilir: mekanın resmin kenarları tarafından kesilip çıkarılması ilkesi yerini tekrar, resmin kenarlarıyla sınırlandırılan, içinden bakılmaktan çok içinin doldurulması gereken bir yüzey ilkesine bırakmaya başlamıştır (Panofsky, 2013, s. 31).

Ortaçağda temsil alanında yaşanan bu geri tepmeler dönemin sosyal, politik ve ekonomik koşullarıyla temelden ilişkilidir. Teolojik anlatıların zirve yaptığı bu dönemin temsil nitelikleri, nesnel dış gerçeklikten uzak, doğaüstü, sembolik, süslemeci, hiyerarşik, tekrara dayanan, öyküleyici, öğretici olarak özetlenebilir (Alp, 2013, s. 46).

Rönesans resim sanatının da öncüleri olarak kabul edilen İtalyan mimar ve ressam Giotto di Bondone ile İtalyan ressam Duccio di Buoninsegna yaptıkları çalışmalarda ortaçağın temsil ilkelerini geride bırakmayı deneyen ilk isimlerdir. Giotto ve Duccio ile birlikte, figürlerin görseleştirildiği yüzey artık insanı merkeze alan bir bakış açısıyla düzenlenmeye başlanmıştır. Bizans stilinden farklı olarak figürlere ağırlık, kişilik ve boyut verilmiştir. Önceki yıllarda resimdeki figürlerin boyutu hiyerarşik düzene göre belirlenirken, Giotto bu kutsal figürleri nesnel bir biçimde ifade etmiştir. Resmi izleyen bireyin o sahnenin bir parçası haline gelebilmesi hedefiyle, mekanlar ve figürler ressam tarafından nesnel verilerden yararlanılarak oranlanmıştır. Rönesans'ta kullanılacak perspektif sisteminin temellerinin Giotto ve Duccio tarafından bu denemelerle atıldığı söylenebilir (Panofsky, 2013, s. 39).

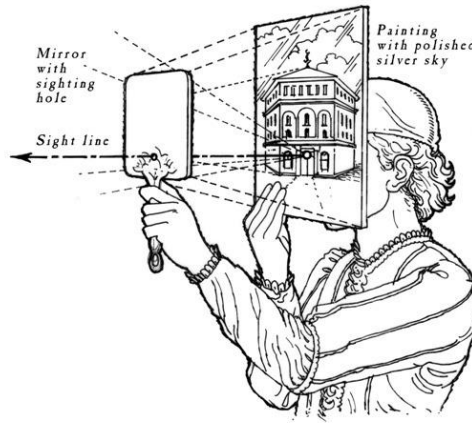


**Görsel 2.2.** Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, Sienese Katedralinin Sunağı, 1308-1311 ([http-6](http://6))

Ortaçağda Giotto ve Duccio ile resimsel temsil alanında yaşanan bu gelişmeler Rönesans döneminde sanatsal ve mimari temsil için bir kırılmanın yaşanmasına zemin hazırlamıştır. 15. yüzyılda, Rönesans döneminde İtalyan sanatçı ve mimar Filippo Brunelleschi'nin deneyleri, heykeltıraş Donatello ve Leon Battista Alberti'nin ortak çalışmalarıyla lineer perspektif keşfedilip, sistemleştirilmiştir. Resimsel mekanın perspektif anlayışı ile yakından ilgilenen bir sanatçı olarak Alberti, 1435 yılında üç boyutlu bir görüntünün iki boyutlu bir yüzeye nasıl aktarılacağını anlattığı *On Painting (Resim Üzerine)* adlı kitabını yayımlayarak lineer perspektifin kurallarını ilk defa ortaya

koymuştur. Bu sayede Rönesans döneminde doğru, geniş ve geometrik olarak düzenlenmiş mekanların olduğu resimsel temsiller yaygınlaşmıştır. Güzel sanatların ifade biçiminde yaşanan bu devrim, dönemin bilgi kuramında ve sanat felsefesinde yaşanan ilerlemenin somut bir kanıtı olmuştur. Brunelleschi, özneyi perspektifin sabit noktası olarak kavrayarak, antik çağ ile ortaçağda mutlak görüşün tanrıya ait olduğu fikrini geride bırakan anlayışı eyleme dönüştürmüştür. Başka bir deyişle lineer perspektif Rönesans’da yükselen bireycilik anlayışıyla temelden ilişkilidir. Lineer perspektif ile birlikte sanatçı ve mimar kendisini kağıda aktardığı herşeyin ölçüsü haline getirmiştir (Kelly-Gadol, 1998). John Berger Avrupa sanatına özgü perspektif geleneği arayıcılığıyla, dönemin epistemolojisini anlamlandırabileceğimizi belirterek, lineer perspektifin görme biçiminin temelini oluşturduğu Rönesans döneminin önceki dönem ile çelişkili durumunu şu şekilde açıklamıştır;

Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklık diye bir şey yoktur. Tanrı’nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı’nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı’nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir (Berger, 2008, s. 16).



**Görsel 2.3.** Brunelleschi'nin lineer perspektife ilişkin deneyine ait görsel (<http-7>)

Optik yanılsamaya dayanan ve Rönesans ile birlikte matematiksel olarak temellendirilen perspektif, 20.yy’a kadar mimar ve sanatçıların görme biçiminin temelini oluşturmuştur. Öznel olanın nesnelleştirilmesi ya da üç boyutlu dünyanın belirli kurallar gözetilerek iki boyutlu kağıda aktarımı, lineer perspektifle beraber olanaklı hale gelmiştir. Lineer perspektifte, bir şeyin başka bir şeyle arasındaki mesafe ve yine şeylerin arasındaki bağıntı esas alınmış böylelikle temsilin anlaşılabilirliğine katkıda bulunulmuştur.

Panofsky temsil biçiminde meydana gelen bu değişimin nesnel mekanı dönüştürme etkisini “yığma mekandan sistematik mekana geçişi sağlayan bu büyük evrim nihai olmayan sonucuna ulaşmıştır.” cümlesiyle vurgulamıştır (Panofsky, 2013, s. 49).

Mimari temsilin evrimi kabaca özetlenirse; iki boyutlu temsillerin, maketlerin ve perspektifin antik dönem ile tarihlendiğini, ortaçağda geometri bilgisi ile iki ve üç boyutlu temsil yöntemlerinin gelişmeye başladığını, Rönesans’ta ise lineer perspektifin keşfiyle bir kırılma noktasının oluştuğu ve bu sayede mimari temsilin özerklik kazandığı tespit edilmektedir. Antik dönemde ve ortaçağda mimari temsillere başvurulsa da mimarın ustabaşı olarak öncelikli etkinlik alanı inşa alanı olmuştur. Rönesans ile birlikte mimarın tekil olan etkinlik alanı ikili bir yapı edinmiştir. Ancak ölçekli çizimlerin bir yapının indirgenmiş temsilleri olarak algılanması ancak Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle ortaya çıkan ve 17. ve 18. yy’ları kapsayan aydınlanma çağında gerçekleşmiştir. Bu gelişmelerin doğal bir sonucu olarak mimarlık, kendi inşai nesnesinden bağımsızlaşan temsil alanına, resmin ve plastik sanatların sanatsal imkanlarını da dahil ederek alternatif fikirlerin inşa edildiği teorik projelerin üretildiği bir süreç içerisine girmiştir. Bu dönemde mimarlıkta indirgemeciliği reddeden ve mimarlığın resim sanatı ile ilişkisini vurgulayan Giovanni Batrista Piranesi, Claude Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boullee gibi mimarlar teorik projeleriyle öne çıkmışlardır (Gürer, 2004, s. 144). Ledoux ve Boullee çağın ilerisinde olan büyük hacimli tasarımlarla tanınmış ancak bu iki mimarın tasarımları inşa edilememiştir. Piranesi’nin temsilleri de fiziksel dünyada karşılık bulamamıştır ancak Piranesi’yi aydınlanma döneminin sanat ve mimarlık tartışmalarının başrolü haline getirmiştir. Piranesi, mimarlıkta köken ve estetik tartışmalarını birarada yürüterek farklı bir yol çizmiş, onun önünü açtığı fikirler mimarın görevinden, sanat/zanaat tartışmalarına kadar geniş bir yelpazede tartışmalara evrilerek güncel kabullerin de zeminini hazırlamıştır (Ek, 2012, s. 20-21).

Uğur Tanyeli Rönesans’tan itibaren mimari temsiliyetin ve temsil nesnesinin birbirleriyle kurdukları bağ zayıfladığını, temsiliyet ve inşai ürün arasında bulunan ve inşai ürünün öncelikli kabul edildiği hiyerarşik dengeyi sarsıldığını savunmaktadır (Tanyeli 2002’den aktaran Tan, 2013, s. 15). Yine Tanyeli’ye göre bu hiyerarşik dengeyi sarsan en erken örneklerden biri, İngiliz mimar Sir John Soane’ın kendi oluşturduğu 16-19. yüzyıl arasına ait mimari çizim, maket, fragman ve mulaj koleksiyonunu kamuya açarak mimarlığın temsil nesnelerinin sergilemesi olmuştur. Uğur Tanyeli *Yıkarak Yapmak* adlı kitabında, bu ilişkinin dönüşümünü şu şekilde açıklamıştır:

“Temsiliyet” terimi, aslolanın inşai nitelikteki ürün olduğu, o sıralananların da asli nitelikte olanı bazı görsellik ve replikasyon teknikleri aracılığıyla temsil ettiği anlamına gelir. Temsil teriminin böyle geleneksel bir yaklaşımla tanımlanması halinde, mimarlık müzesi ve genelde sergileme, mimarlığın değişimi bağlamında devrimsel önemi haiz değil. Ancak müze ve sergi bilinegelen mimarlığı sergilenir hale getirmez; paradoksal olarak mimarlığın sergileme nesnelerini, temsillerini de mimarlık haline getirmiş olur. Artık onlar aslolanı temsil etmezler, kendileri bizatihi mimarlık nesneleridirler. İnşai ürün-temsil ilişkisi tersine döner. Ortada bir temsiliyet varsa o da temsiliyet nesnesinin artık kendi kendisini temsil etmesidir (Tanyeli, 2017, s. 56)

Bu durum güncel olarak hala kabul edilen haliyle Rönesans’tan itibaren mimarın ‘yapıların tasarımlarını çizen’ kişi olarak tanımlanmasına da ortam hazırlamıştır. Bu doğrultuda sanatsal ve mimari temsillerin, dönemin bilgi felsefesi ile doğrudan ilintili olduğu ve aynı zamanda yine temsiliyetin sanatın ve mimarlığın tanımıyla da doğrudan ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Özellikle Rönesans öncesi mimarlığın ikincil öneme sahip olduğu kabul edilen temsiliyetinin aslında edilgen bir yapıda olmadığı ve Rönesans döneminde yaşanan gelişmeler ile mimarlığın etkinlik göstereceği özerk bir alan haline geldiği doğrulanmaktadır.

### 2.3 Modern Dönemde Mimari ve Sanatta Temsil

18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan ve 19. yüzyılda bütün Avrupa’yı etkisi altına alan, makine gücüne dayalı üretim sistemine geçiş olarak tarif edilen *Sanayi Devrimi*, sosyal, ekonomik, teknolojik, bireysel ve toplumsal yaşam ile ilişkili her alanda dönüşümlere sebep olmuştur. Sanayi Devrimi, günümüze kadar üç aşamada meydana gelmiştir. İlk aşama, buhar gücünün uygulanmaya başlanmasıyla gerçekleşmiştir. İkinci aşama, petrol ve elektrik gibi yeni enerji biçimlerinin ortaya çıkışıyla gelişmiştir. Bu dönemde ABD’li otomobil üreticisi Henri Ford, geliştirdiği yürüyen bant tekniğini (assembly line) fabrikalarında kullanmaya başlamış ve bu sistem, kitle üretimi ve kitle tüketimine geçişte önemli bir aşama olmuştur. Kitle üretimi ve tüketimi de gündelik yaşama dair bilinen alışkanlıkları kökten değiştirmiştir. Sanayi devriminin üçüncü aşaması ise büyük buhranın etkileri ve İkinci Dünya Savaşı’nın yaşanması gibi sebeplerden gecikmiştir. Aynı zamanda savaş sebebiyle ihtiyaç duyulan teknolojilerin geliştirilmesi sanayi devriminin üçüncü aşamasını tetiklemiştir. Dijital teknolojilerin gelişimi ve ya dijital devrim, yazılım sektörünün gelişmesi gibi sebeplerle üretimde otomasyonun mümkün hale gelmesi, 1950’li yıllardan sonra üçüncü sanayi devrimini başlatmıştır (Pamuk & Soysal, 2018).

Sanayi Devrimi sonucu hakim ideoloji ve aktörler değişmiş bu durumun etkileri de küresel ölçekte hissedilmiştir. Sanayi Devrimi'nin üretim sistemleri üzerindeki etkileri toplumsal yapının da değişmesine sebep olmuştur. Sanayi Devrimi'nin ilk aşamaları sonucu kitle toplumu ortaya çıkmış, sanayi devriminin üçüncü aşamasından sonra da kitle toplumu bilgi toplumuna dönüşmüştür. Kitle toplumu, sanayileşmenin yarattığı olanaklar ile nüfusun artması ve büyük kentlerde yer alan fabrikalarda işçi olarak çalışmak üzere kırsal nüfusun kente göç etmesiyle oluşmuştur. Bu durumun sonucu olarak da hızlı kentleşme gündeme gelmiştir (Sevinç, 2005, s. 6-7).

Tarihsel süreçte yaşanan önemli sosyal, politik, ekonomik dönüşümlerin her zaman sanat ve mimarlık alanlarındaki kırılma noktaları ile kesiştiği gözlemlenmiştir. Sanayi Devrimi ve sonrasında yaşanan önemli tarihsel olaylar ile geri dönüşsüz bir süreç girilmiş ve günümüze kadar devam eden bir dönüşüm dalgası yaratılmıştır. Sanayi Devrimi ile içerisine girilen modern dönemde sanatçı ve mimarın görevi, meslek tanımı ve dolayısı ile içerisinde yaşadığımız makro ve mikro ölçekte yapıları çevre radikal bir biçimde dönüşmüştür.

Sanatta modernizm çağı, 1800'lü yılların sonundan başlayarak 1970'lere kadar olan süreçte ortaya çıkan hareketleri kapsamaktadır. Bu süreçte sanatsal temsil, pek çok parametreye bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Modern çağa kadar ressamın resimlerinde dış gerçekliklerin temsillerine yer vermiş, ancak fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle sanatta varolanı temsil etme geleneği sarsıntıya uğramıştır. Fotoğraf makinesinin keşfi ile imgelerin (resimsel temsillerdeki imgelerden farklı olarak) zamana bağlı olmadıkları fikri ortadan kalkmış, gördüğümüz şeyin zaman ve mekana bağlı olduğu fikri yerleşmiştir (Berger, 2008, s. 18). Fotoğraf makinesinin keşfi yalnızca keşiften sonraki resimsel temsillerin yapısını değil, önceki dönemlerde yapılan resimsel temsiller üzerine algıları da değiştirmiştir. Aynı anda birden çok yerde varolamayacak resimsel temsillerin yer aldığı mekanla beraber elde ettiği biriciklik statüsünü sarsıntıya uğratarak, resimsel temsilleri bir çok anlama bölmüştür. Bu süreç sonunda modern ve postmodern dönemin resimsel temsillerin doğasını belirleyen fikirlerin temelleri atılmıştır (Berger, 2008, s. 18-19).

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'e (Greenberg, 1961) göre sanatta modernizmin özü, o disiplini geliştirmek için disiplinlerin kendine has yöntemlerinin yine disiplini eleştirmek için kullanılmasındadır. Modern sanat, 1800'lü yılların sonundan 1970'li yıllara kadar olan süreçte; dış dünyanın temsillerin olduğu gibi tuvale aktarılması

yerine ressamın dış dünyaya dair izlenimlerinden yola çıktığı *Empresyonizm* (*İzlenimcilik*), ressamın bireysel duygu ve düşüncelerini tuvalde temsil etme arzusundan ortaya çıkan *Ekspresyonizm* (*Dışavurumculuk*), hızlı kentleşme ve endüstrileşmeye tepki duyan sanatçıların ilkel yaşamı temsillerinde yüceltmeleriyle ortaya çıkan *Primitivizm* (*İlkelcilik*), çizgi ve biçime odaklanan sanatçıların yeni bir görme biçimi ve temsil yöntemi geliştirmesiyle ortaya çıkan *Kübizm*, geleneksel sanatla bütün bağları koparma arzusuyla üretilmiş temsilleri kapsayan ve resim, heykel, mimarlık disiplinlerinde karşılık bulan *Fütürizm* (*Gelecekçilik*), sanatçıların dışsal gerçeklikten aşamalı olarak kopuşunun doruk noktası olarak kabul edilebilen ve *De Stijl* ve *Süprematizm* gibi yönelimleri kapsayan *Soyut Sanat*, sanatın (ve mimarlığın) alışlagelmiş işlevinin dışında toplumsal zeminde yeniden değerlendirilmesi arzusunun iki kolu olarak *Bauhaus* ve *Konstrüktivizm*, bütün sanatsal eğilimlerden farklı bir konumda değerlendirilen radikal bir sanatsal tavır olarak *Dadaizm*, temeli Dadaizm'e dayanan ve bir çok disiplini etkileyen, sanatçıların bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışlarına dair üretimleri kapsayan *Sürrealizm* (*Gerçeküstücülük*), sanatsal çalışmalarına süreci dahil ederek bir eylemi temsil etme uğraşı olarak ortaya çıkan *Soyut Dışavurumculuk* olarak özetlenebilecek hareketlerin ve alt başlıklarının toplamına verilen isimdir (Antmen, 2013).

Will Gompertz'e (2015, s. 194) göre modern sanat, Birinci Dünya Savaşı sırasında Dada ile geri dönüşsüz bir sürece girmiştir. Savaştan kaçan bir kaç sanatçı büyük yıkım getiren bu savaşın sorumlusu olarak gördükleri hakim sınıfın estetik anlayışlarına göre sanat yapmayı reddetmesi modern sanatın baskın tartışmalarını başlatmıştır. Dada sanatçısı Marchel Duchamp'a göre, sanatın retinal olanı yüceltmekten başka fonksiyonları da vardır ve bu fonksiyonlar sanat yapının nihai amacı haline gelen retinal ürpertinin gölgesi altında kalmaktadır. Hakim sınıfın estetik anlayışının tamamen reddi, modern sanatın en önemli tartışmalarından biri olan *anti-estetizm* yaklaşımını doğurmuştur (Danto, 2018, s. 60-63).

Duchamp, sanatı yeniden zihnin hizmetine sunma arzusıyla, popüler çalışmalarından biri olan *Çeşme*'de (*Fountain*) olduğu gibi, buluntu nesnelerle çalışmış ve sanat dünyasına *hazır nesne* (*ready made*) kavramını sokmuştur. 1917 yılında Çeşme (*Fountain*) adını verdiği çalışmada Duchamp hiçbir estetik kritere bakmaksızın seçtiği bir pisuarı ters çevirmiş, 'R.Mutt' takma ismiyle imzalamış ve onu işlevsel amacından kurtararak bir sanat eserine dönüştürmüştür. Çeşme'nin ve diğer çalışmalarının temel

malzemesi olan hazır nesneleri *anti-retinal* bir yaklaşımla seçtiğini vurgulamış ve bu şekilde ‘şeylerin’ sanat eseri olma kriterlerini yeniden belirleyerek Platon’dan beri devam eden “Sanat Nedir?” tartışmasına özgün cevaplar üretmiştir. Duchamp’ın etkisi savaş öncesi ve sonrası ortaya çıkan sanatsal yönelimlerde kısaca modern sanatın tarihi boyunca her aşamada hissedilmiştir (Gompertz, 2015, s. 19-26).



Görsel 2.4. Marcel Duchamp, “Fountain”, 1917 (<http-8>)

Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ve geleneksel kabuller ile sanat anlayışını eleştiren bu yeni sanatsal hareketler İkinci Dünya Savaşı öncesi yaşanan sosyal, politik ve ekonomik kriz ortamıyla kesintiye uğramıştır. Siyasi lider olarak Adolf Hitler’in emriyle bu dönemde, bütün Alman müzeleri taranıp 1910’dan sonra üretilmiş modern sanat eserleri toplatılmıştır. 1937 yılında *Entartete Kunst (Yoz Sanat)* isimli bir sergi açılmış ve halkın modern sanata gülmesinin teşvik edilmesi için çalışmalar alaycı metinler ile duvarlara asılmıştır (Gompertz, 2015, s. 190-191).

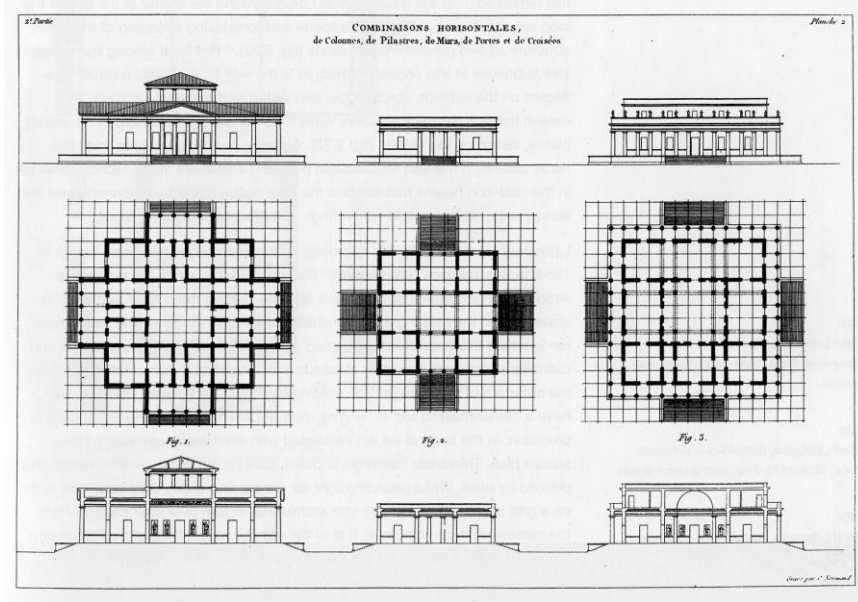
Sanayi Devrimi ile birlikte Batı uygarlığını etkisi altına alan ve modern çağ olarak adlandırılan dönem içerisinde biçimlenen mimarlık anlayışı *Modern Mimarlık* olarak adlandırılmıştır. Mimarlıkta modernizm akımı; rasyonalizm adı altında gelişen *İtalyan Modernizmi*, sanat ve toplumu birleştirme amacıyla hareket eden *Rus Konstrüktivizmi*, Hollanda’da adını bir grup sanatçı ve mimarın çıkarttığı bir dergiden alan, makine çağına uygun evrensel bir estetik anlayışı geliştirme amacıyla ortaya çıkan *De Stijl* hareketi, sanat ve zanaatı birleştirmeyi böylelikle daha ucuz, fonksiyonel ve kalıcı ürünler üretme amacıyla hareket eden *Alman Bauhaus Ekolü*, Kübizmin bir uzantısı olarak Fransa’da ortaya çıkan, süslemeyi reddederek temiz ve net biçimlere dönmeyi amaçlayan bir sanat

akımı olan *Pürizm* gibi dünyanın çeşitli yerlerinden çok sayıdaki hareketi kapsamaktadır (Denison, 2016).

Modern mimarlığın temsil ve uygulamada mimarlığı rasyonelleştirme idealinin temeli, Fransız filozof, matematikçi ve yazar Descartes'ın keşfettiği Analitik Geometri'ye dayanmaktadır. Descartes kartezyen koordinat sistemi ve analitik geometriyi icad ederek, cebirsel bir ifadenin (fonksiyon), geometrik bir görselliğe ulaşabileceğini kanıtlamıştır. Descartes'ın sistemi, mimarlıkta somut ürünün başarısının matematiksel ilişkilerden kaynaklandığı görüşlerinin öne sürüldüğü erken modern çağın kuramsal ihtiyacını karşılamıştır. Modernist mimarlar, soyut olan işlevi (fonksiyon), somut olan biçime yani geometriye tekabül ettirebilecekleri bir sistemi geliştirerek mimarlığın rasyonelleştiği, tasarımın yani sonuç ürünün ise meşrulaştığı bir anlayışı savunmuşlardır. Sanayi Devrimi sonrasında, mimarlıkta sonuç ürünün bir nedensellik denklemi çerçevesinde ele alınmasına zemin hazırlayan yeni dünya görüşünün, mimarlık merkezli en popüler tartışmalarından biri olan biçim-işlev tartışmasını Tanyeli; “Taylorist ve Fordist çalışma ve üretimi rasyonalize etme kuramlarının mimarlığa uyarlanılmaya çalışılması” şeklinde tanımlamıştır (Tanyeli, 2017, s. 313-315). Modern mimarlığın biçim-işlev tartışmaları Tanyeli'nin de ortaya koyduğu gibi işlevin biçim karşısında galibiyet kazanması ile sonuçlanmıştır. Mimarlık alanında popülerlik kazanan sloganın aslında Amerikalı heykeltıraş Horatio Greenough tarafından 19. yüzyılda sanat eksenli ortaya atılmış olması dikkate değerdir.

Sanayi Devrimi ile kurulan yeni dünya düzeninin etkileri, mimarlıkta inşa alanından önce mimari temsil alanında kendisini göstermiştir. 18.yy'da Fransız matematikçi Gaspar Monge, “teknik ve inşa etme operasyonları için verimli ve pratik bir amaç sağlamak” kaygısıyla “Tasarı Geometri”yi geliştirmiş ve bu sistem sanat ve mimari temsil alanında evrensel olarak uygulanabilecek ilk doğru sistem olmuştur. Bu sistem mimarlığın inşai nesnesinde olduğu gibi temsillerinde de rasyonelliğin sağlandığına işaret etmektedir. 19.yy'da Fransız mimar Jean Nicolas Louis Durand, mimari yapıya ait bileşenleri basit modüler grid bir sistem üzerinde göstererek “Kompozisyon Mekaniği”ni oluşturmuştur. Durand'ın parçalı indirgemeci temsillerin birarada gösterilerek bütüncül fikri veren bu sistemi, 20.yy'da ve günümüzde kullanılan bir temsil biçimi haline gelmiştir (Gürer, 2004, s. 143). Aynı zamanda Durand tarihte ilk defa mimari çizimin tasarım fikrini somutlamanın ötesinde onun birincil olarak deneyimlendiği alan olduğu fikrini ortaya atarak önemli bir kırılma noktasını işaretlemiştir. Durand'ın kompozisyon mekaniğinde,

bir bütün olarak algılanan yapının parçalı bir biçimde temsili ise modern anlayışın mimari yapıyı endüstriyel bir ürün olarak ortaya koyacağı düşüncenin de temeline işaret etmektedir (Tan, 2013, s. 43).



Görsel 2.5. Jean Nicholas Durand, 1802-1805 (<http://9>)

Modern mimarlığın nesneleri kesin ve net bir biçimde temsil edebilme arzusundan kaynaklanan ve Monge'un tasarı geometrisinden temellenen 20. yy'ın en önemli temsil yöntemi aksonometri yöntemidir. Aksonometrik perspektif göz ve ufuk çizgisi yok olmuş ve böylece temsilin özgül alanı daha bağımsız bir hale gelmiştir. Öznenin bakışı yerine bağımsız nesnenin vurgulandığı aksonometrik çizimler ile nesneler kesin ölçülerle ifade bulur hale gelmiştir. (Gürer, 2004, s. 156). Mimari temsillerden önce aksonometrik çizimler, Kübizm ile resimsel temsillerde hakimiyet kazanmış ve mimarlıktan matematiğe çok çeşitli alanlarda oldukça zengin tartışmaların önünü açmıştır. Kübist ressamlar, eşzamanlı olarak bir nesneyi bir çok açıdan göstererek temsile dördüncü boyut kavrayışı getirerek yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi ve dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemini geliştirmişlerdir. Önceki yüzyılların görme biçiminin temeli olan lineer perspektifin öznenin özgürleşerek 20.yy'da Kübizm ile çizgi ve biçime odaklanan yeni bir dile, daha sonra da mimarlıkta aksonometrik çizimlere evrimi temsilde yeni bir zaman-mekan ilişkisini görünür kılmış ve (önceki dönemlerde olduğu gibi) hakim dünya görüşünü temelden etkileyen bilimsel ve felsefi gelişmelerle (Einstein'ın Görecelik Kuramı) ilişkilendirilmiştir (Antmen, 2013, s. 45-46).

Modern mimarlık için, hem temsil hem de inşa alanında, resmi olarak ortak bir estetik tercihin kabulü, New York MoMA'da gerçekleşen ve dünyanın çeşitli yerlerinde

pratiğe dönüşebilmiş mimari üretimleri tanımlamak amacıyla yapılan *Uluslararası Modern Mimari Sergisi*'nin yapıldığı 1932 yılı ile tarihlenebilir. Bu ortak estetik tercih, sergi için yazılan bir kitapta, *Uluslararası Üslup* adıyla resmileşmiştir. Bu sergide yine önemli modernist yapılara ait maketler, çizimler ve fotoğraflar yer almıştır.



**Görsel 2.6.** MoMa, *Uluslararası Modern Mimari Sergisi*, 1932 ([http-10](http://10))

Uluslararası Üslup'un temelleri Tan Kamil Gürer'e göre önce temsil dünyasında atılmıştır. Bu durumu Gürer doktora tezinde şu sözlerle ifade etmiştir;

1920'lerden sonra Modern Hareket Beaux Arts'ın yerleşmiş akademisyenliğini reddetmiş ve ölçekli maketler gündeme gelmiştir. Hatta maketler üç boyutlu eskiz olarak da nitelendirilmiştir. Beyaz Karton maketlerin ortaya çıkması Uluslararası Üslubun habercisi olmuştur. Öte yandan teorik projeler kendini yeniden göstermiş ve ortaya çıkan yeni gelişmeleri büyük bir coşku ile temsil düzlemine aktarmışlardır. (Gürer, 2004, s. 157)

Uluslararası Üslup terimi, mimarlık, zanaatkarlık, ressamlık ve heykeltıraşlık eğitimlerinin birarada verildiği Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius, 1925'de çıkarttığı *Internationale Architektur* adlı yayınında da kullanmıştır. Tanyeli (2002, s. 11), Bauhaus ve Walter Gropius tarafından ortaya konan bazı modernist savların (uluslararası üslubun ilkeleri de bunlar arasındadır) Gropius'un bireyselliğiyle açıklanabileceğini ifade etmiştir. Ona göre modernizmin indirgemeci mimari temsilleri, çağdaş mimarın toplumsal sorumluluğu ve tasarımda iş bölümü gibi ilkeler, Gropius'un çizim yeteneğinden yoksun oluşu sebebiyle, yine Gropius tarafından şiddetle savunulmuştur. Bu durumun sonucunda Gropius'un yanında çalışan çizim ekibinin değişmesiyle projelerinin kimlik ve ifadesi de değişmiştir. Gropius örneği üzerinden de mimari temsilin inşai sürecin edilgen bir aracı olmadığına ve yapıyı çevreyi dönüştürmede doğrudan etkili olduğuna dair bir çıkarım yapılabilir.

### 2.3.1 İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimari ve Sanatta Temsil (1950-1970)

20. yy'ın küresel ölçekte yaşadığı son savaş olan İkinci Dünya Savaşı 1939-1945 yılları arasında gerçekleşmiş ve her alanda büyük bir yıkıma sebep olmuştur. İkinci Dünya Savaşı ile sanat ve mimarlık alanlarındaki modernist yönelimler zorunlu olarak kesintiye uğramıştır. 20.yy'ın ikinci yarısında itibaren savaşın sebep olduğu yıkım her alanda kendisini modernizmin eleştirisi olarak göstermiştir.

David Harvey, 20.yy'ın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan karşı kültür hareketlerinin, nasıl bir ortamda şekillendiğine dair fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir;

Kurumsallaşmış iktidar, yekpare tekeller, devletler ve başka biçimler (ve bu arada bürokratikleşmiş politik partiler ve işçi sendikaları) tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş teknik-bürokratik rasyonalitenin baskıcı özelliklerine düşman olan bu karşı kültürler kendine özgü bir “yeni sol” politika zemininde, anti otoriter davranış kalıpları (müzikte, giyimde, dilde, yaşam tarzında) put kırıcı alışkanlıklar ve günlük yaşamın eleştirisi aracılığıyla bireyselleştirilmiş kendini gerçekleştirme alanları üzerinde duruyorlardı. (Harvey, 2006, s. 53)

David Harvey'ye göre bir çağın bilimsel ve ahlaki düşüncesi arasındaki açık ne kadar fazlaysa kafa karışıklığı ve belirsizlik de o kadar artmakta ve bu belirsizlik dönemlerinin sonucunda ise estetiğe dönüş daha belirgin hale gelmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası küresel ölçekte içine girilen süreç tam da Harvey'nin saptamalarıyla uyushmaktadır. Bu başkaldırı ortamında kategorize etmesi oldukça güç sanatsal ve mimari üretimler ortaya çıkmış ve temelleri 50'lerde atılan bütün akımlar *Çağdaş Sanatlar* başlığı altında değerlendirilmiştir. 1960'lı yılların sanat dünyası, aynı anda çok farklı yönelimlerle en zengin dönemini yaşamıştır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve modernizm ile postmodernizm arasında bir köprü oluşturan yönelimlerin kategorize edilmelerinde yaşanan bu güçlü dönem sıradışı yapısının ipuçlarını vermektedir. Kültürel sınırların zorlanması bu dönem için her alanda bir proje haline gelmiş, bu proje ile hem disiplinlerarası sınırlar aşılmış hem de sanat üretimlerini halk sanatı ve yüksek sanat olarak ayıran sınır ortadan kalkmıştır (Danto, 2018, s. 46).

1950'li ve 60'lı yıllarda ortaya çıkan ve sonraki yıllarda olgunluğa erişen sanatsal hareketlerin ana başlıklarını tanımlayarak ve önemli sembolik üretimler üzerinde durarak dönemi ve bu dönemde ortaya çıkan sanatsal temsillerin yapısını kavramak mümkündür.

*Kavramsal Sanat veya Fikir Sanatı*; 1960'lardan sonra ortaya çıkan ve alışılmamış sanat eserlerini kategorize etmek için kullanılan kapsayıcı bir başlıktır. Kavramsal sanatın temelleri 1900'lü yılların başında Marcel Duchamp'ın çalışmaları ile atılmıştır.

Kavramın tanımına katkıda bulunan ABD’li minimalist sanatçı Sol Lewitt, 1967 yılında yayımladığı *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* yazısıyla kavramsal sanatın tanımını netleştirmiş, kapsamı ise genişletmiştir. Kavramsal sanat, hemen hemen bütün alternatif ifade biçimlerini kapsayan bir terime evrilmiştir. Çağdaş sanat akımları arasındaki Fluxus, Performans Sanatı, Çevre Sanatı gibi eğilimler de kavramsal sanatın konusu haline gelmiştir. Kavramsal sanatın öncülerinden ABD’li sanatçı Joseph Kosuth, Duchamp’ın çalışmalarından sonra sanatın Duchamp öncesi ve sonrası olarak iki döneme ayrıldığını ve sonrası dönem için artık sanat üretmenin imkansız hale geldiği görüşünü belirtmiştir. Kosuth’a göre sanatçılar artık sanattan değil ‘sanat kuramı’ zemininden hareket etmelidirler (Antmen, 2013, s. 196).

Kosuth en bilinen yapıtı olan 1965 tarihli, *Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs)* ile, gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve sandalye sözcüğünün tanımı ile nesnenin kendisini, fotoğrafı ve tanımını yani nesnenin aslını ve temsillerini bir araya getirmiştir. Ahu Antmen bu çalışmayı “...nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir süreçte ortak etmiştir.” şeklinde ifade etmiştir (Antmen, 2013, s. 192-193).



**Görsel 2.7.** Joseph Kosut, “One and Three Chairs”, 1965 (<http-11>)

ABD’li sanatçı Bruce Nauman kavramsal sanatın önemli bir başka ismidir. Sanatın bir ürün değil faaliyet olabileceğinden hareketle, nihai üründen çok sanat üretme süreciyle ilgilenmiştir. Sanatçı 1966 yılında, *Stüdyoda Havaya Yükselme Denemesinde Başarısız Olmak (Failing to Levitate in My Studio)* ismini verdiği fotoğraf çalışmasıyla sanatsal temsil bağlamında radikal bir duruş sergileyerek önemli bir adım atmıştır (Gompertz, 2015, s. 279).



**Görsel 2.8.** Bruce Nauman, “Failing to Levitate in My Studio”, 1966 (<http-12>)

*Pop Art*, 1950’li yıllarda, Amerika’da etkin olan Soyut Dışavurumculuk akımına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İlk dönem Soyut Dışavurumcu çalışmalar yapıp daha sonra Pop akımının öncüleri arasına giren Amerikalı ressam ve heykeltıraş Roy Lichtenstein, 1960’lı yılların dünyasının ve yaşanılan yapıli çevrenin ticari bir görüntüsü olduğunu ve Pop Art akımının bu görünümle ilgili yeni bir ifade yolu olduğunu belirtmiştir (Antmen, 2013, s. 170).

1956 yılında Londra’da açılan “İşte Yarın” adlı sergide yer alan *Bu Günün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? (Just what was it that made today's homes so different, so appealing?)* isimli kolaj çalışması Pop Art’ın başlıca örneklerinde biri olarak kabul edilmiştir. İngiliz sanatçı Richard Hamilton’ın bu kolajında, modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir evin iç mekanı görselleştirilmiştir. Kolajda kitle kültürünü temsil eden hemen hemen her şey (sinema, televizyon, afişler, reklamlar) bulunmaktadır (Antmen, 2013, s. 159).



**Görsel 2.9.** Richard Hamilton, “Just what was it that made today's homes so different, so appealing?”, 1956 (<http-13>)

Andy Warhol'un 1962 yılında, *Campbell'in Çorba Konserveleri (Campbell's Soup Cans)* adlı çalışmasında, çorbaların kutularının görsellerini bir örneklik görüntüsü sağlamak amacıyla serigrafî yöntemi kullanarak çoğaltmış, bu sayede kusursuzca dizilmiş süpermarket raflarına referans veren bir görünüm elde etmiştir. Sıradanlığın yüceltildiği bu çalışmasında olduğu gibi, trajik olayların yazılı basında yer alan fotoğraflarını da serigrafî yöntemiyle çoğaltarak *Ölüm ve Felaket (Death and Disasters)* konulu bir seri hazırlamıştır. Otomobil kazaları, düşen uçaklar, ırkçı saldırılar gibi gazete haberlerinin fotoğraflarını pembe, turuncu, yeşil gibi renklere boyayıp tekrar tekrar kullanarak oluşturduğu bu çalışmasında tüketimi yüceltmek veya temsil etmek çabasında olduğu çalışmalarından farklı olarak, tekrar edilen görselin etkisinin kaybolması durumuna dikkat çekmiştir (Danto, 2018, s. 52-53).



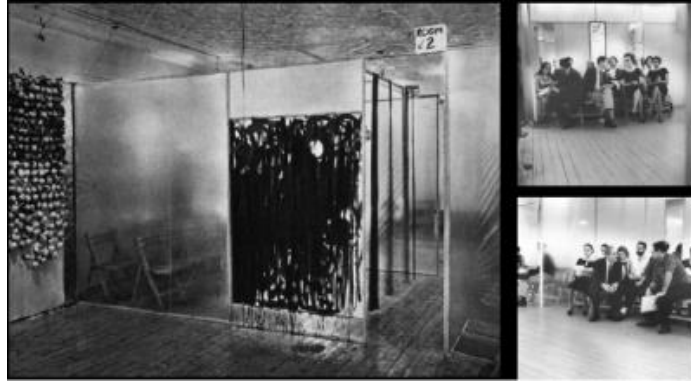
23

*Op art*, 1960’larda ortaya çıkan ve *Optik Sanat* anlamına gelen geometrik soyut sanat türlerinden birisidir. *Optik Resim*, *Retinal Sanat* gibi farklı isimlerle anılan Op Art, anlamdan arınmış, akıldan ziyade göze hitap eden bir sanat anlayışıdır. 1960’ların öznel sanat anlayışına mesafeli yönelimleri içerisinde yer almış, yeni bir nesnelliğin kurulmasına katkıda bulunmuştur. Biçimlerin ve renklerin, geometri ve matematik bilimleri gözönüne alınarak sistematik bir biçimde kullanımıyla retinanın güçlü bir biçimde uyarılması ve optik yanılsama yoluyla titreşim, yanıp sönme ve hareket duygusu yaratmak Op Art resimlerinin amacıdır. Op Art’ın iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyutu, derinlik algısını ve hareket duygusunu farklı tekniklerle yaratma ve dönüştürme çabası Rönesans’tan günümüze resim sanatında perspektif merkezli katkılara yenisini eklemiş ve sürece eklemlenmiştir (Özel, 2007, s. 396-397).

*Fluxus*, 1960’lı yılların eleştirel ortamında doğmuş ve muhalefet dalgasına eklemlenmiş, geleneksel anlamda bir akım olarak nitelendirilmeyen bir yönelim, hareket veya bu yönelim doğrultusunda hareket eden sanatçı topluluğunun ismidir. Fluxus terimini ilk kez 1961 yılında ABD Hava Kuvvetleri için grafik tasarımcı olarak çalışan, Litvanyalı-Amerikalı sanatçı George Maciunas ortaya atmış, 1963 yılında ise yayınladığı *Fluxus Manifestosu* ile hareketin sanat anlayışını kamuoyuna duyurmuştur (Antmen, 2013, s. 203). Fluxus hareketinin amacı tüketim toplumuna dur demektir. Bu sebepten sanat nesnesinin, işlevsiz veya sanatçının geçim kaynağı olabilmesi amacıyla alınıp satılabilen bir metaya dönüşümüne karşıdır. Fluxus sanatçıları, geleneksel sanat nesnelerini kullanmamışlar, kalıcılık yerine geçiciliği merkeze alan üretimler yapmışlar, nihai ürün yerine ise süreci ön planda tutmuşlardır. Bazen sadece sanatçının kendisinin sanat nesnesi olarak ele alındığı üretimlerin olduğu fluxus hareketinde kullanılan malzemeler genelde gündelik hayatta karşımıza çıkan atık nesneler olmuştur (Antmen, 2013, s. 203-205).

1960’lı yıllarda ortaya çıkan, *Beden Sanatı*, *Happening*, *Aksiyon* gibi başlıklar altında da değerlendirilen *Performans Sanatı*, sahnelenen bir tür olması ile tiyatro ile benzeşen ancak kavramsal sanatın bir uzantısı olarak şiir, müzik, dans gibi dalları aynı anda içerebilen bir ifade biçimidir. Mimari, sanat ve tasarım alanlarında önemli bir ekol olan, disiplinlerarası çalışmayı ve disiplinlerin birbirlerine olan katkılarını öne çıkartan Bauhaus’un, *Sahne Atölyesi* ismiyle okul bünyesinde kurulmuş sahnesi, ilk deneysel performans üretimlerinin ortaya çıkışını sağlamıştır. Performans sanatçıları fikirlerini, kısıtlayıcı bir çerçevede hareket ederek geleneksel sanat veya tasarım malzemeleri ile

ifade etmeyi reddetmiş ve kendi bedenleri üzerinden çeşitli performanslar sergilemişlerdir. Bununla beraber müzeler veya galeriler gibi geleneksel sanatın mekanlarına da muhalif bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır (Antmen, 2013, s. 221). Sanatın seyirlik bir olgu değil deneyim olması fikriyle hareket eden ABD’li performans sanatçısı Alan Kaprow, 1959 yılında New York’da bir galeride açtığı *6 Kısımda 18 Happening* (*18 Happening in 6 Parts*) adlı sergisine katılan izleyici ve sanatçıları, çizelgeler ve zil sesleriyle mekanda dolaştırarak ve gündelik bazı eylemleri gerçekleştirmelerini sağlayarak galeri mekanını performans sürecini düzenleyecek bir araç olarak dönüştürmüştür (Gompertz, 2015, s. 272).



**Görsel 2.11.** Alan Kaprow, “18 Happening in 6 Parts”, 1959 (<http://15>)

Kapitalist sistemin herşeyi olduğu gibi sanat nesnesini de metalaştırmasına, sanatın halkla arasına mesafe koyularak sergi ve müzelere hapsedilmesine karşı ortaya çıkan performans sanatı sergi ve gösteri sanatlarında olduğu gibi çoğaltılabilir temsiller yerine, olayın kendisini sergileyerek her bir performansa ‘biriciklik’ statüsü kazandırmıştır. Happening veya Performans Sanatı çalışmalarında izleyici katılımı dolayısıyla ‘deneyim’ oldukça önemlidir (Güner, 2012, s. 26).

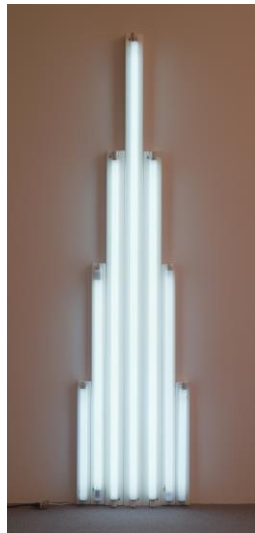
Performans sanatı, 1960’lı yıllarda sanatçıların, statükonun mekanları olarak gördükleri galeri mekanlarında sergilenip metalaştırılamayacak sanatsal üretimler meydana getirme motivasyonlarının bir karşılığı olarak ortaya çıkan *Arazi Sanatı* (*Land Art*) ile de ilişkilidir. Bununla birlikte arazi sanatı bir anti-form hareketi olup teknoloji karşısında doğayı yücelten bir bakış açısıyla oluşturulmuş gelip geçici, devasa arazi enstalasyonlarını kapsamaktadır (Antmen, 2013, s. 251).

*Minimalizm*, 1960’larda ortaya çıkan *Minimal Sanat*, *ABC Sanatı*, *Retçi Sanat*, *Soğuk Sanat* olarak da adlandırılan, nesnellik ve sadeliğin ön plana çıktığı etkinlik alanı geniş bir akımdır. Soyut Dışavurumculuk akımının duyguya ve biçime verdiği öneme karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış, nesneye yüklenen anlamların minimize edilmesiyle

ortaya çıkmış çalışmaları kapsamına alan bir yönelim olmuştur. Tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik gibi gündelik endüstriyel malzemeler sanat yapmak için kullanılmış, minimalist sanatçılar bu malzemelerden oluşan genellikle üç boyutlu nesneleri kurgulamakta ilgilenmişlerdir. Akımın önemli sanatçılarından Dan Flavin'in 1964 yılında seri olarak yaptığı çalışmalardan ilki olan *Tatlin İçin Anıt 1* ("monument" 1 for V. Tatlin) adlı çalışması minimalizm akımının ikonik çalışmalarından biri olmuştur (Antmen, 2013, s. 181). Gompertz, Konstrüktivistlerin ve Dan Flavin'in Tatlin İçin Anıt 1'de çalışmasını referans olarak aldığı Tatlin'in, sanatı halk ile buluşturma motivasyonu ile bir sanatçıdan daha fazlası olma yolunda en erken adımları atan topluluk olduğunu vurgulamış bu amaçla hareket etmeleri sebebiyle de sanat ve mimarlık arakesitinde üretimler yapıyor olmalarını bu sürecin olası bir sonucu olarak ele almıştır. Gompertz Konstrüktivistlerin sanata dair bakış açısını şu sözlerle ifade etmiştir;

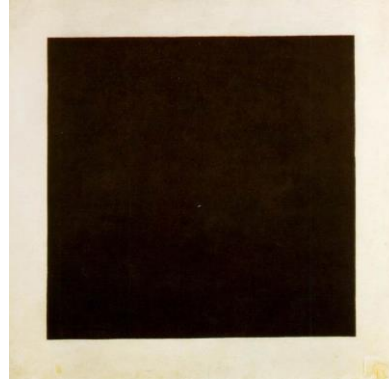
Malzeme ve teknolojiye duydukları tutku mimarlıkla yakından ilgilenmeleriyle sonuçlandı. Kimileri hatta kendilerini sanatçı-mühendisler olarak adlandırdılar. Tatlin bunlardan biriydi. Ve Tatlin'in tasarladığı, ancak hiçbir zaman inşa edilmemiş bir bina, hareketin bugün de en bilinen ögesi oldu (Gompertz, 2015, s. 161).

Dan Flavin'in çalışması, 1919 yılında yapımına başlanan, sanatın toplumsal amaca hizmet etmesi ilkesine dayanan Konstrüktivizm akımının temsilcilerinden Vladimir Tatlin'in, *Tatlin Kulesi* (*Tatlin's Tower*) projesine referans vermektedir. Bu çalışma, çağın ikonları olan floresan lambaları kullanılarak oluşturulmuştur. Floresan lambalar seri üretimin ürünleri olmaktan kurtulmuş, sanatçı tarafından bir sanat nesnesinin malzemesine dönüştürülmüştür (Gompertz, 2015, s. 291).



**Görsel 2.12.** Dan Flavin, "monument 1 for V. Tatlin", 1964 (<http://16>)

Dan Flavin'ın çalışmasının, Kazimir Maleviç'in ortaya attığı Süprematizm akımı ile daha güçlü bir bağ kurduğu söylenebilir. Konstruktizmin karşısında yer alan Süprematizm akımı daha sonra minimalizm akımının da besleneceği yeni bir sanat anlayışının öncülüğünü yapmıştır. Maleviç'in 1915 yılında yaptığı *Siyah Kare (Black Square)* adlı çalışması bu akımın simge yapıtlarından biri olmuştur. Siyah Kare'nin de bulunduğu *Son Fütürüst Sergi:0.10* adlı sergide Maleviç, resmin belli nesneleri gösterme, temsil etme uğraşını yok sayarak resimsel temsilde radikal bir dönüşümü başlatmıştır. Sanatı objeye bağı görüşten uzaklaştıran Maleviç'e göre sanat bağımsız tinsel bir faaliyettir. Flavin minimalist yapıtının temsiliyet bağlamında, Maleviç'in ortaya attığı ilkelerle ortaklık kurmuştur (Antmen, 2013, s. 181).



**Görsel 2.13** Kazimir Maleviç, “Black Square”, 1915 ([http-17](http://17))

Modern sanatta temsilin dönüşümünün başlangıç noktası Dada olarak kabul edilebilir. Dada ile sanatın salt imgeler aracılığıyla değil aynı zamanda nesnenin kendisi ile ortaya konması ve temsillerde disiplinlerarası bir özgürleşmenin yaşanması bu dönemin temsil anlayışının kilit noktalarındandır. Kavramsal Sanat'dan başlayarak Minimalizm'e ele aldığımız süreçte ve devamında 'şey'ler sanatçının müdahalesiyle kendi işlevsel zaman-mekan ve gerçekliğinden kopartılarak yeni temsillere dönüştürülebilir hale gelmiştir (Alp, 2013, s. 53-54).

1960'larda etkin olan sanatsal yönelimlerin tanımı ve örneklerine baktığımızda sanat dallarının birbirleri arasındaki hiyerarşi ilişkisi son bulmuş ve disiplinlerarası bir anlayış doğmuştur diyebiliriz. Bununla birlikte temsil araç ve yöntemlerinde köklü değişiklikler meydana gelmiş çoğulcu temsil biçimleri yaygınlaşmıştır. Geleneksel sanat yapma biçim ve malzemeleri değişmiş gündelik nesneler sanatsal temsiller olarak statü kazanmıştır. Sanatçıların her alanda sabitleşmiş düşüncelerin alt anlamlarını okumaya ve bildik imgeleri dönüştürerek yeni anlamlar yaratma uğraşında olmaları, sanat nedir?, estetik nedir? temsil nedir? vb. soruları beraberinde getirmiş ve bu tartışmalar

doğrultusunda sanatın özüne dair ilerlemeler meydana gelmiştir. Bu durum Foucault'un *Bu Bir Pipo Değildir* çalışmasında tanımladığı temsil kavramı ile örtüşmektedir.

İkinci Dünya Savaşı, sanatta olduğu gibi mimarlıkta da hem temsil hem de inşa alanında önemli gelişme ve gerilemeler ile doğrudan ilişkili olmuştur. 1950-1970 yılları arasında kalan dönem, savaş sonrası yeniden yapılanma sürecinin etkisiyle, sanayi toplumunun en yüksek gelişme hızına sahip olduğu dönem olmuştur. Mimarlar, yeni kurulan devletler içerisinde politik söylemler üreten ve bu söylemleri inşa ederek araçsallaştıran otoriteler haline gelmişlerdir. Ancak David Harvey, modernizmin ilerici ya da dinamik yapısıyla dahi, İkinci Dünya Savaşı sonrası kurulan yeni dünya düzenine ayak uyduramadığını savunmuştur. Harvey 2. Dünya Savaşı ile hakimiyetini kaybeden modernist düşüncenin çöküşünü şu şekilde ifade etmiştir;

20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yokolma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkum olduğu yolunda bir kuşku doğmuştur (Harvey, 2006, s. 26).

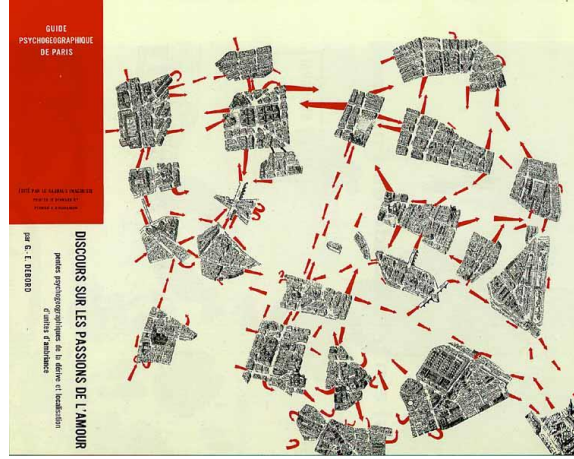
İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, mimarlıkta yaşanan gelişmelerin, ana akım mimari hareketlerden belki de ardılarını en çok besleyen hareket olarak *Brütalizm* ile başladığı söylenebilir. Cephede brüt betonun yoğunlukla kullanılması, mimari öğelerin tekrarlanması ve estetik kaygılarla kullanılan dekoratif unsurlara yapılarda yer verilmemesi gibi karakteristiklerle ortaya çıkan Brütalizm, üniversite kampüslerinden konut tasarımına pek çok bina tipinde uygulanmıştır. Brütalizm, modern hareketin cesur bir uzantısı olarak yeniden inşa edilen Avrupa'nın ihtiyaçlarını her türden yapının hızlı, ekonomik ve modern anlamda ihtişamlı bir biçimde yaratılmasını sağlayarak karşılamıştır (Wilkinson, 2015, s. 152). Brütalizme ek olarak savaş sonrası ortaya çıkan bütün mimari yönelimlerin ortak noktasının modernizm eleştirisi olduğu söylenebilir. Ancak bu hareketlerin (Metabolizm, Neo-Rasyonalizm...gibi) anti-modern değil, modernizmden temellenen ve modern mimarlığı savaş sonrası hızla değişen dünyayla uyumlu hale getirme motivasyonu ile ortaya çıktığını söylemek gerekir.

Bütün bu gelişmeler ile bir 'olumsuzlama kültürü' ortaya çıkmış, 1950'li ve 60'lı yıllar her alanda olduğu gibi mimarlıkta da modernizmin eleştirisinin oldukça yoğun yaşandığı bir dönem olmuştur. Bunun sebeplerinden belki de en önemlisi savaş sonrası yeniden yapılanmanın dayattığı estetik ve politik anlayıştır. Guy Debord, İkinci Dünya

Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan konut ihtiyacının ve şehirlerin yeniden yapılandırılması sorununun, modern mimarlıktan temellenen yeni hareketler doğrultusunda karşılanmasına yönelik düşüncelerini *Gösteri Toplumu* adlı kitabında şu şekilde ifade etmiştir;

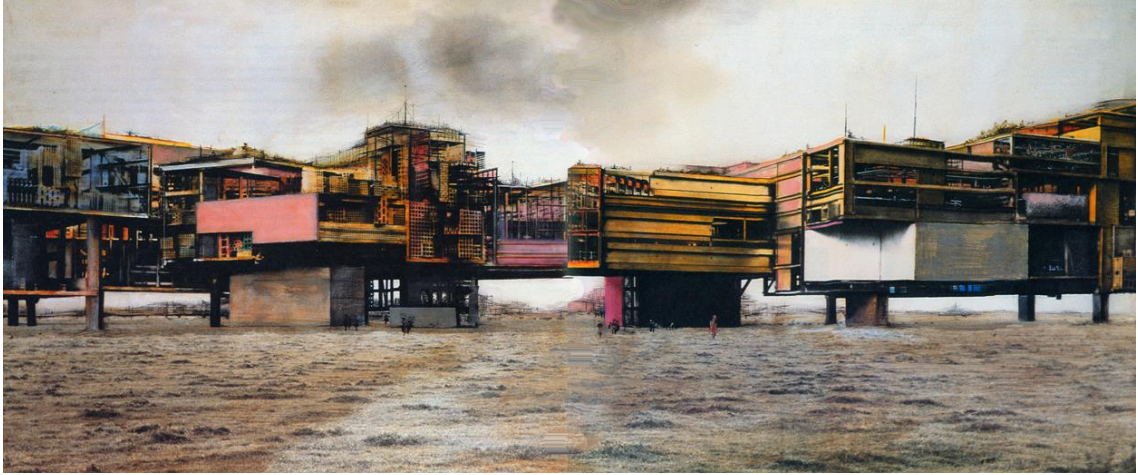
Önceki her dönemde egemen sınıfların tatmin edilmesine adanmışken, ilk defa yeni bir mimari doğrudan doğruya yoksullara yönelmiştir. Bu yeni konut örneğinin biçimsel sefilliği ve devasa yaygınlığı, onun hem amacından hem modern inşaat koşullarından kaynaklanan *kitlesel* hareketlerden ileri gelir. Toprağı; soyut bir şekilde tecrit toprağı olarak düzenleyen *otoriter karar* hiç kuşku yok ki modern inşaat koşullarının özünde yer alır (Debord, 2018, s. 130).

Savaş sonrası dönem tıpkı sanatta olduğu gibi mimarlıkta da modernist anlayışın yerini modern sonrası yeni bir anlayışa bıraktığı bir geçiş dönemi olarak ele alınabilir. Ancak sanat dünyasında yaşanan çeşitlilik ve yoğunluk yapılı çevreyi doğrudan dönüştüren hareketlerde görülememiştir. Mimarlık dünyasında yaşanan heyecan verici gelişmelerin ise temsil alanında yaşandığını söylemek doğru olacaktır. 1968 olaylarına ilham veren ve kendilerini *Sitüasyonistler (Durumcular)* olarak adlandıran Guy Debord liderliğindeki bir grup sanatçının ortaya koyduğu projeler ile dönemin mevcut mimari anlayışına alternatif yaklaşımlar getirmeyi başaramışlardır. Stüasyonistlere göre gündelik hayatta dayatılan sınırların dışına çıkmak için öncelikle yapılı çevrenin empoze ettiği sabit psiko-fonksiyonların dışına çıkmak gerekmektedir. Bunun için herhangi bir otoritenin kontrolünün dışında, kendin yapısını olumsuzlayan geçici düzenler/sitüasyonlar yaratmayı amaç edinirler. Stüasyonistlerin ütopyasında mimarlık, gündelik yaşam ve sanat iç içedir (Ojalvo, 2012, s. 181-195) Constant Nieuwenhuys tarafından, 1960'lı yıllarda geliştirilen ve anti-kapitalist bir ütopya tasviri olan *Yeni Babil (New Babylon)* projesi ve Guy Debord'un 1957 yılında Paris kent planını parçalara ayırıp yeniden birleştirerek kenti sürekli yeniden kurulan ve disipline edilemeyen bir mekansallık olarak tanımladığı *Çıplak Şehir (The Naked City)* projesi sitüasyonistlerin en popüler projelerinden olmuştur.



**Görsel 2.14.** *Sitüasyonistler, “The Naked City”, 1959 (http-18)*

Sitüasyonistlerin öngördükleri devrimden sonraki dünyanın bir tasviri olarak ele alabileceğimiz Constant’ın Yeni Babil projesinde ise asıl tasarımcılar Yeni Babil’lilerdir. Yeni Babil’de varoluşu her türlü kalıcılığın reddinden kurgulanan yeni türden bireyler yaşamaktadır. Kolonlarla yerden yükseltilmiş ve terk edilen yeryüzünün yalnızca araç trafiğine bırakıldığı Yeni Babil’de mimarlık, sabitlikler taşıyan, bütünsel çevreler kurmakla ilgilenmez. Yıkılacak herhangi bir düzen de kalmadığından mimarlık artık durmaksızın bir yeniden üretime dönüşmüştür (Ojalvo, 2012, s. 186).



**Görsel 2.15.** *Constant Nieuwenhuys, “New Babylon”, 1959-74 (http-19)*

Uğur Tanyeli’ye göre güncel olarak mimarlığın hala başarmakta zorlandığı kavrayışı, gündelik hayatta estetik ve politik bir devrim amacıyla biraraya gelen Sitüasyonistler, sanat pratikleri bağlamında 1950’li yıllarda ortaya koymuşlardır. Bu kavrayış, mimarlıkta yer (mekan) ve zaman kavramları üzerinedir. Stüasyonistler, belirli bir tarihselliği/kimliği/özü dayatarak, totalitarizmi ve antidemokratik bir programı işleten bir ‘yer’ kavramına radikal bir eleştiri getirerek kenti, bireylerin her edimiyle devinen,

disipline edilemeyen bir mekansallık olarak tanımlamışlardır. 1960'lı yıllardan itibaren mimarlıkta gerçekçi bir yer kavramını tartışmak için çoğul yersellikten ve dolayısı ile çoğul zamansallıktan bahsetmenin gerekliliğini postmodernistlerden önce ortaya atmışlardır (Tanyeli, 2017, s. 274-275).

Savaş sonrası dönemde, modernizmden temellenen hareketlerden daha etkili bir biçimde mimarlık tartışmalarına yön veren arayışların, inşaaya yönelik olmayan projeleri kapsayan ve disiplinlerarası alanda etkinlik gösteren hareketler olduğu söylenebilir. Bu durumun öncelikli nedeni ve aynı zamanda sonucu, mimarlığın bu dönemde sanat dalları ile kurduğu ilişki üzerinden açıklanabilir.

## 2.4 Postmodern Dönemde Mimari ve Sanatta Temsil

Gerçek yaşam olarak temsil edilen şey, aslında sadece daha gerçekçi bir hale gelmiş gösteri yaşamı olarak ortaya çıkar.

-Guy Debord<sup>1</sup>

İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ile şekillenen toplumsal yapının, ekonomik/kültürel küreseleşmenin etkileriyle ve Soğuk Savaş sonrası dönemde ABD'nin her alanda egemenliği ile şekillenen dünya düzeninde, modern söylemlerin gücünü yitirdiği dönemde öncüllerinden doğan ve aynı zamanda öncüllerine eleştirel bir tepki içeren, 1970'li yıllarda yaygınlaşarak sanat, mimarlık, edebiyat gibi farklı alanlarda etkinlik gösteren yeni yönelimler, *Postmodernizm* olarak adlandırılmıştır (Antmen, 2013, s. 275). Postmodern sanatçılar ise, 1960'lı yıllardan başlayarak bildik anlamda sanatsal üretimler dışındaki bütün üretimler ve yönelimler için kapsayıcı bir başlık olarak ele aldığımız kavramsal sanatın devamının temsilcileri olarak *Yeni Kavramsalcular* şeklinde adlandırılmışlardır. Rosalind Kraus, Douglas Crimp, Craig Owens ve Hal Foster gibi postmodern kuramcılara göre postmodern sanatın konusu iktidarın kurumlar ve geleneklerle kurduğu ilişki ile ilgilidir. Postmodern sanat, modern sanatı ve avangardı eleştirerek mualif sanat pratiğinin modellerini yeniden ele almıştır (Antmen, 2013, s. 277).

Fransız düşünür Jean Baudrillard postmodern dönemi göstergenin gösterilene, kopyanın orjinaline yeğlendiği bir düzen, gönderenden yoksun imgeler dünyası ya da tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı şeklinde yorumlamıştır. 1976 yılında tamamladığı simülasyon kuramında kavramın tanımını “bir köken ya da bir

---

<sup>1</sup> (Gösteri Toplumu, 2018, s. 122)

gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.” şeklinde yapan Jean Baudrillard’a göre yeni dünya düzeninde soyutlama biçimlerinin gerçekle bir ilişkisi bulunmamaktadır. İletişim, sinema, reklam ve mimarlık alanlarında ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kavramları yer değiştirmiştir (Baudrillard, 2017, s. 13-14). Hal Foster’da Baudrillard’la fikir birliği yaparak postmodern sanatçıların birer ‘gösterge manipülatörü’ olduğunu ifade etmiştir (Antmen, 2013, s. 277).

Guy Debord ve 1968 Paris olaylarına ilham veren Stüasyonistler, kapitalist toplumda üretimin yerini tüketimin aldığını, bireyin ve toplumun pasif bir tüketiciye dönüştüğünü ve kitle iletişim araçları tarafından bir ‘gösteri toplumu’ yaratıldığını ifade ederek sanatın bir tüketim nesnesine dönüştüğü fikrini postmodernistlerden önce ortaya atmışlardır. Burada Stüasyonistlerin de dikkat çektiği gibi gelişmiş kapitalizmin, erken kapitalist dönemden farkı vurgunun üretimden tüketime dönmesi ve tüketim merkezli söylemlerin sanattan mimarlığa her alanda gündemi belirlemesidir.

Postmodern sanatın en popüler temsilcilerinden Cindy Sherman’ın 1977-80 yılları arasında üzerinde çalıştığı *İsimsiz Film Kareleri (Untitled Film Stills)* serisi, erken postmodernist üretimlerdendir. Sherman, ürettiği altmış dokuz portre fotoğrafın her birinde başka bir role girmiş ve yarattığı karakterlerle hiçbir zaman varolmamış filmlerden varolmamış karakterlere gönderme yapmıştır (Antmen, 2013, s. 276). Gompertz’e göre Sherman bu seride “tasarlanmış sonsuz görüntüler akışının toplumu olgu ile kurmacayı, hakikat ile yalanları, gerçek ile sahteyi ayıramayacak noktaya getirmesi” ile ilgili eleştirel bir tavır sergilemiştir. Aynı zamanda sanatçı, fotoğraf sanatçısı olarak değil, kavramsal sanatçı ya da bir gösteri sanatçısı olarak fotoğrafı yalnızca bir araç olarak kullanmıştır (Gompertz, 2015, s. 297-298).



**Görsel 2.16.** Cindy Sherman, “Untitled Film Stills #21”, 1978 (<http://20>)

Modern dönemde sanatsal temsillerde başlayan disiplinlerarası özgürleşme sürecinin sonucunda, sanatsal temsillerde kavramsal dönüşüm meydana gelmiş ve sanatsal temsiller ile temsil edilen fikirlerin, görsel beğeniye hitap eden temsillerin önüne geçtiği bu süreç postmodern dönemde olgunluk çağına ulaşmıştır. Postmodern sanatın temsili ile ilgili en önemli farklılık temsillerde geçiciliğin, eşzamanlılığın ve şimdinin vurgusudur. Kolaj, fotomontaj ve bazı dijital tekniklerin de bu dönemde ortaya çıkması, geçici olanın anlık ve tüketime dayalı temsilleri daha etkili bir şekilde ifade etme kaygısı ile açıklanabilir. Postmodern dönemde temsilin imgeler aracılığıyla değil nesnenin kendisi veya her türden hazır nesne ile ortaya konabilmesinin doğal sonucu olarak, kendi zaman, mekan ve işlevinden koptuğu, yeni bir değer yaratmaktansa hiçleştiği söylenebilir. Sanatın konusu haline gelen her türden olay, görsel imajlarda kaybolur (Alp, 2013, s. 54) Herşeyin hiçleşebildiği postmodern dönemin doğası üzerine düşüncelerini Baudrillard şu şekilde ifade etmiştir;

Sonuç olarak imgeler her zaman ölümcül bir güce sahip olmuştur. Tıpkı bir model olarak benimsedikleri Tanrı'nın ilahi kimliğini yok etmeye çalışan Bizans ikonaları gibi. Öldürücü bir güce sahip bu imgeye gerçeğin görünen ve algılanabilen yanlarını sunan yeniden canlandırma olayının önemine ya da göstergenin derin bir anlama sahip olabileceğine, bir göstergenin, bir anlamın yerini alabileceğine ve bir şeylerin –bu tabii ki Tanrı'dır- bu değiş tokuşun gerçekleşmesini sağladığına tüm kalbi ve iyi niyetiyle inanmaktadır. Tanrı bile simüle edildikten, Tanrıya olan inanç, göstergelerine indirgenebildikten sonra gerisini varın siz düşünün! (Baudrillard, 2017, s. 19)

1960 sonrası dönemde mimarlık dünyası uzun yıllar etkisi altında kaldığı pozitif bilimler yerine, belirlenmezliği (indeterminizm), göreceliği ve bağlamsallığı kucaklayan sosyal bilimler ile etkileşime girmeye başlamıştır (Güner, 2012, s. 26). Postmodern mimarlık, 1960'lı yıllarda yaygınlık kazanan modern mimarlık eleştirilerinin etkisiyle 70 ve 80'li yıllarda ortaya çıkan çoğulcu mimari yönelimlere verilen isimdir. Mimarlık için postmodernizm, küstah, değişik, nükteli ve renkli bir mimarlık anlamına gelmektedir. Postmodern mimarlık modern mimarlığın uluslararası üslup olarak da adlandırılan evrensellik idealini reddeder ancak bir anti-modernizm hareketi değildir (Göloğlu, 2014). Geçmiş ile bağlantının kopartılması, mimarlıkta süslemenin dışlanması, mimarlığın bir çok geleneksel ögesinin yok sayılması gibi nedenlerin biraraya gelmesi ile tepki çeken modernist hareketin devamı olarak postmodernizm ile, mimarlıkta rasyonalist yaklaşımlara karşı bir başkaldırı ortaya çıkmıştır. Mimarlık alanında Charles Jencks, modernizmin sonunun ve postmoderniteye geçişin sembolik tarihinin, St. Louis'deki

Pruitt-Igoe toplu konut bloklarının, içinde yaşayan düşük gelirli insanlar için oturulamaz bir çevre olduğu gerekçesiyle dinamitle havaya uçurulduğu 16 Mart 1972 günü saat 15:32 olduğunu kabul etmiştir (Harvey, 2006, s. 54).

Postmodernist mimarlara göre eğer mimarlığın çözmesi gereken bir sorun var ise çözüm, geçmişteki hareket ve fikirlerden yapılacak bir seçkidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Pop Art ve Minimalizm hareketlerinden etkilenen mimar Philip Johnson'ın 1984 yılında inşa edilen AT&T binası postmodern mimarlığın erken ve ikonik örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Johnson tasarladığı gökdelenin ön cephesinde dikey sık pencereler kullanmış ancak gökdelenler için kabul gören dikdörtgen bir giriş yerine Rönesans dönemine aitmiş hissiyatı veren kemerli bir giriş ve yine alışılmışın aksine düz bir çatıyla yapıyı bitirmek yerine binanın tepesi için süslü bir alınlık tasarlamıştır (Gompertz, 2015, s. 296). Gompertz, postmodernizm ile birlikte sanat ve mimarlıkta, yüzeydeki görüntünün her şeyden önemli hale geldiğini vurgulamış ve bu yeni görsel üretme yönteminin her şeyi meşrulaştıran yapısını AT&T Binası üzerinden şu şekilde okumuştur;

AT&T Binası zekice sanat tarihsel göndermelerin günün kültürünün coşkuyla kucaklanmasıyla karıştırıldığı klasik bir postmodern kırkayamadır. Örnekleme (sampling), hip hop, karıştırma (mixing) ve kamusal görselliğin son derece farkında oluş, postmodern palettteki yerini alacak; kendinin farkında zekilik ve ısırtıcı ironi ortak dil olacaktı. Ve, hiçbir şeye tek bir yanıt olmadığına göre, her şey dikkate alınmayı hakediyor demektir, ve istenirse her şey meşru biçimde dahil edilebilirdi (Gompertz, 2015, s. 296).

Postmodernist hareketin mimarlık alanındaki popüler temsilcilerinden bir diğeri, 1966 tarihli *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki (Complexity and Contradictions in Architecture)* ve Denise Scott Brown ile beraber hazırladığı 1972 tarihli *Las Vegas'tan Öğrenmek (Learning from Las Vegas)* adlı kitaplarında modernist mimarlığa karşı daha muğlak ve aykırı fikirleriyle Robert Venturi olmuştur. Venturi bir yapının tasarımında birden çok mantığın işe karıştığını öne sürerek modern mimarlık kuramında bir kaymayı resmen başlatmış, mimarlık tasarımı ve söylemi için yeni bir yolun açılmasına önayak olmuştur (Colquhoun, 2005, s. 136). Bu noktada Venturi'nin de temel aldığı Las Vegas'ın mekansal kurgusu, belki de gelişmiş kapitalist dönemde, tüketim ya da gösteri toplumunun mimarlık ile kurduğu ilişki bağlamında ele alınabilecek en belirgin örnek olabilir. Kent birbirinden tamamen bağımsız imgeler, göstergeler ve mimari unsurlar içermekte ve farklı coğrafyalardan her türlü mimari mekana ilişkin bilgiyi sayısız kez kopyalayarak, mekan dahil herşeyin kolayca tüketilebildiği metalara dönüştürmektedir.

Baudrillard, Las Vegas'ı oluşturan mimari mekan kurgusu ve imajlar üzerine şunları söylemiştir;

Gün batımında Las Vegas'a çöl tarafından baktığımızda reklam ışıklarının pırıl pırıl aydınlatığı bir kenti görürsünüz. Gün doğarken çöle geri döndüğünüzde reklamın duvarları süsleyen ya da şenlendiren bir şey değil duvarların görülmesini engelleyen, sokakları, bina yüzeylerini, tüm mimariyi yok eden, her türlü dayanak ve derinliği ortadan kaldıran bir şey olduğunu görürsünüz. Zaten her şeyin reklam denilen yüzey tarafından emilmesi, anlamsızlaştırılması (burada görülen göstergelerin ne oldukları önemli değildir), hiçbir şey ifade etmediği halde insanın karşı koyamadığı artık başka hiçbir şeye değişmeyeceği, hipergerçek bir keyif ve şaşkınlık duyguları içine gömülmesine neden olmaktadır (Baudrillard, 2017, s. 130).

Las Vegas örneği bireylere “o özgün yere” gerçekten gitmeden de o yerde bulunma hissini deneyimleyebileceklerini göstermiştir. Buradan çıkartılacak sonuç mekanlar arayıcılığıyla deneyimin de tüketilebilir hale gelebilmesidir. Vegas'da bulunan mekanlar aslında yalnızca “-mış gibi” yapan sanal mekanlardır (Uluoğlu, 2002, s. 37).

60'lı yıllardan başlayarak 70'lerde ve 80'lerde dönüşerek hakimiyetini koruyan Postmodern yönelimlerin mimarlık ayağında, inşai çevreye katkıda bulunan mimarların yapılarından ziyade gündem, inşaya yönelik projelerin her türlü kısıtlamasından üretimlerini soyutlayan mimar ve topluluklar tarafından belirlenmiştir. Bununla birlikte inşai çevrede radikal bir dönüşüme referans veren postmodern mimari üretimlerin temsili üretimler ile kurduğu ilişki önceki dönemlerle paralellik göstermektedir. 1960'lı yıllardan sonra inşai çevreye katkıda bulunma amacı ile projeler üreten mimarlar ile inşaya yönelik projeler üretmeyen mimarların sahip olduğu eleştirel tavır benzer de olsa temelde üretimlerinin altında yatan motivasyon farklıdır. Tanyeli'ye göre 1960'lardan günümüze Rossi, Venturi, Jencks gibi isimler karşı modernist işler üzerinde yoğunlaştılar da amaçları modernizmi modernlik bağlamında bir eleştiriye tabi tutmak değildir. Postmodernist mimarlar olarak sınıflandırabileceğimiz bu mimarların amacı eskinin dogmalarını tartışılır kılarak yeni doğru mimarlıklar keşfetmektir (Tanyeli, 2017, s. 110).

60'lı yıllardan itibaren etkinlik gösteren alternatif mimar ve gruplardan bazıları *İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanat, Mimarlık ve Temsiliyet İlişkisi* başlığı altında değerlendirilen, Archigram, Archizoom, Metabolistler, Team 10, Superstudio gibi gruplar ve 1970 ile 80'li yıllardan sonra etkinlik gösteren Gordon Matta Clark ve Lebbeus Woods gibi isimlerdir. Modern mimarlığın önceki dönemlerden daha yayılcı ve sert bir tavırla iktidarın kural koyan ve uygulayan mekanizmasına dönüşümü postmodern

dönemin mimarlığındaki eleştirel seslerin ana kaynağı olmuştur. Ancak, inşaya dönüşecek projelerin, tasarım ve uygulama süreçlerinde, otoriteler tarafından belirlenen sınırlar içerisinde varolma zorunluluğu, postmodernist dönemde mimarlık alanında yaşanan disiplinlerarası özgürleşmenin avantajları ile karşılaştığında mimari temsil ve inşai ürün arasındaki bağ zayıflamış, bunun sonucunda da mimari temsil amaç, araç ve yöntemlerinde önemli dönüşümler başlamıştır. Tan Kamil Gürer 1960’lardan sonra mimari temsil tekniklerinde meydana gelen değişimi şu şekilde açıklamıştır;

Postmodern olarak adlandırılan bu dönem temsile sık başvurulmuş bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda temsile kaybettiği sembolik değeri verme çabasıdadır. Temsilin özerkleşmesinin derinden hissedildiği bu dönemde çok çeşitli yöntemlerle karşılaşmaktayız. Özellikle kübizm döneminde yaratılmış olan kesyap, montaj gibi teknikler ile yapılan temsiller bir sanat biçimi türünde kamuoyuna sunulmuştur (Gürer, 2004, s. 157-158).

Gürer’in mimari temsiliyet ekseninde bahsettiği bu durum, modern sanat ile sanatsal temsillerde (özellikle soyut dışavurumculuk ile) sanatçıların gerçek nesneleri temsil etmeyi reddetmeleri ile başlayan sürece referans vermektedir. Minimalizm ile son bulunduğu düşünülen modern sanat ve devamında postmodern sanatta da tıpkı mimarlık alanında olduğu gibi temsile kaybettiği sembolik değer yeniden verilmiştir.

Temsil alanında yaşanan bu dönüşümlerin en önemlilerinden biri de 20.yy’ın son çeyreğiyle birlikte bilgisayarın sanatsal ve mimari temsilleri üretmek için bir araç olarak kullanılması olmuştur. Bilgisayar sayesinde sanatçı, mimar ya da tasarımcılar yeni bir temsil teknik ve teknolojisine sahip olmuştur. Bilgisayar destekli tasarım programları yalnızca araçsal olarak değil mekansal olarak da mimarlık disiplinine katkı sağlamıştır. Bu bağlamda bilgisayar ortamında üretilen sanal mekan somut olarak karşılığı bulunmayan gerçek mekan, bilgisayar ise yeni bir mimari gerçeklik alanı haline gelmiştir (Franck, 2002, s. 27-28). Bilgisayar ortamında mimarlık veya bilgisayar mimarisi (çizim mimarlığının günümüzdeki karşılığı olarak düşünülebilir), mimari temsilin tarihini oluşturan zincirin son halkasını oluşturarak mimarlığın maddesizleşme dönüşümünü sonuca erdirmiş ve geleceğin mimarisinin baskın olarak temsiller ile varolacak doğasına dair ipuçları vermiştir.

Antik dönemden postmodern döneme, mimari temsil ve uygulama alanlarında yaşanan dönüşümler ve kendi içlerindeki hiyerarşik düzende temsilin yükselişi ile paralel olarak mimarlığın ve mimarın görev tanımı da dönüşüme uğramıştır. Paul Belardi, anti-modernist söylemleriyle tanınan mimar Leon Krier’in ortaya attığı bir slogan üzerinden bu durumu şu şekilde ifade etmiştir;

Lüksemburglu mimar L  on Krier tarafından uydurulmuş bir slogan geliyor aklıma: “Mimarım,       inşa etmiyorum.” Bu provokatif cümlelerin yankılarının uzun süre postmodern dönemin “ka  t mimarlığı”nın (inşa edilmek için değil de, çizim masası için üretilen projeler)   zerinde dolandığı doğrudur (Belardi, 2016, s. 62).

Bu durumda ele alacağımız mimari temsiller, somut bir gerçekliğin edilgen bir aracı olmak yerine her türlü sosyal, politik, kültürel soruna eleştirel bir bakış açısıyla bakabilen mimarların fikirlerini temsil etmektedir. Postmodernizm ile birlikte pozitif bilimlerin boyunduruğundan kurtulan mimarlığın en saf haline ya da anlam arayışına dair sorgulamanın yapılabileceği platform, varolan kabullerin sınırlarını esneterek yeni doğru mimarlıkların keşfi arzusuyla yapılı çevreyi dönüştüren mimarlıklar yerine varolan kabullerin eleştirisi ya da reddinden beslenebilen temsil alanı olmuştur.

### **3. ELEŞTİRİ ARACI OLARAK M  MARİ TEMS  L (1960-1990)**

Modernizm ile birlikte mimarlık ile sanat, tesiliyet bağlamında birbirlerinden oldukça ayrı etkinlik alanı içerisine aktif olmaya ba  lamı  lardır. Sanat, temsiliyetler aracılığıyla geleneğin köklü bir eleştirisi olarak   zg  rle  irken, bireylere hizmet etme kaygısı ile eleştiri gücünü kaybeden mimarlık temsiliyet ve uygulama bağlamında daha rasyonel bir çizgide hareket ederek modern sanatın aksine özgürleşme iradesini gösterememiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, modern dönemde iktidar ile kurduğu organik ba  dan dolayı eleştiri gücünü kaybeden mimarlığa alternatif mimarlıklar türeyerek mimarlık gündemini belirleyen tartışmaların merkezinde yer almışlardır. 1960’lı yıllardan itibaren sanat dünyası çok sesli bir döneme girmiş, ana akım mimar üretimler dışında kalan çalışmalar ise sanatsal temsillerden devşirdiği kavram ve yöntemler ile daha   zg  r bir platformda çağın dinamizmini yakalayabilmiştir.   nceki d  nemlerde aslolanın in  sai ürün olduğu görüş yerini mimari temsillerin in  sai ürünleri değil kendi kendilerini temsi ettiği görüş, yani mimarlık üretimleri haline geldiği bir görüş bırakmıştır. Bu sebepten temsil alanında kalmış eleştirel mimari yaklaşımlar bu tezin ana konusu olarak seçilmiştir.

1960’lı yıllar modenizmin eleştirilmeye ba  landı  ı ancak yine de modernist söylemlere dair inancın tam anlamıyla yok olmadığı, alternatif mimari üretimlerle   ne çıkan grupların etkili olduğu bir geçiş dönemidir. 1960 yılında kurulan *Archigram* grubu da mimari temsiller arayıcılığıyla modern mimarlığı çağın dinamizmine uyum sağlayamadığı gerekçesi ile eleştirmiş ama aynı zamanda modern mimarlığın heyecan

verici söylemlerine bağılı kalarak 1960'ların geçiş dönemini en iyi yansıtan üretimlere imza atmıştır.

1970'li yıllar her alanda modernist söylemlerin inandırıcılığını yitirdiği ve sanat ve mimarlık alanında da modernist ilkelerin eleştirildiği yıllar olmuştur. 1970'li yıllarda üretimler yapan ve kendisini *anarchitect* olarak tanımlayan *Gordon Matta Clark*'ın, 1970'lerin anti-modernist söylemlerini alışılmamış mimari üretimleriyle en iyi yansıtan örnek olduğu düşünülmüştür.

1980'li yıllar, medyanın kitle iletişim araçları sayesinde sınır tanımaz yükselişiyle bilgi toplumu olarak adlandırılan yepyeni bir toplum yapısının ortaya çıktığı yıllardır. Baudrillard'ın smülasyon çağı olarak tanımladığı, gerçekliğin imgelere, gösterge gösterilene, kopya orijinale, temsil gerçeğe tercih edildiği bu dönemin stratejileri ve eleştirisi 1980'lerde popüler olan birçok sanatçının temsillerinde kendisini göstermiştir. 1980'lerden itibaren deneysel mimari çalışmalara yoğunlaşan Lebbeus Woods'da smülasyon çağını temsillerinde en iyi yansıtan mimar olarak dönemdeki diğer isimlerden sıyrılmaktadır.

Archigram grubu, Gordon Matta Clark ve Lebbeus Woods, inşai çevreye katkıda bulunacak projeler üretmek yerine, araçsallaşan mimarlığın mevcut sınırlarını genişleterek en saf haline dair sorgulamanın peşine düşmüşlerdir. Mimarlığa dair genel geçer doğruları sorgulamaları ve eleştirmeleri de yine kendi çağlarına ait mimarlık anlayışını içselleştirdikleri anlamına gelmektedir. Disiplinlerarası alanda ortaya çıkarttıkları çalışmalar ile bir okuma yapmayı başararak, kendi dönemlerine ait mimarlık kuram ve uygulamalarına katkıda bulunmuşlardır. Belardi'ye göre kuram oluşturabilmek akademisyeni veya mimarlık mesleği örnek verilirse, bir mimarı teknisyenden ayıran şeydir (Belardi, 2016, s. 122). İnşa etmeyi reddetmeleri ancak yine de mimar olarak kabul görmelerinin önemli sebeplerinden biri de budur. Ayrıca yıkıcı veya eleştirel bir tavrı benimsemeleri, farklı dönemlere ait bu üç ismin çalışmalarının doğrudan veya dolaylı olarak anti-mimarlık başlığı altında değerlendirilmiş olmasını anlamlı kılmaktadır.

Archigram, Gordon Matta-Clark ve Lebbeus Woods'a ait çalışmalar, sanatsal üretimler statüsünde de değerlendirilmişlerdir. Sanatsal üretimlerde olduğu gibi bu çalışmalardaki amaç mimarın söylemini somutlaştırmaktır. O sebepten bu çalışmalar yalnızca mimarlık ekseninde değil, farklı ilişkiler zinciri içerisinde anlam kazanmaktadır. *Düşünsel Mimarlık*, *Deneysel Mimarlık* veya kabul gören uygulamayı eleştirmek ya da yeni mimari olasılıkları önermek üzere tasarlanan çoğu kez fantastik, inşa edilmemiş

binaları tanımlamak için kullanılan bir terim olarak *Kağıt Mimarlığı* başlıkları altında değerlendirilen bu çalışmalar üzerinden yapılacak bir okuma 1960 ve 1990'lı yıllar arasındaki dönemin ve coğrafyanın mimarlık ortamının anlaşılmasına katkıda bulunarak, saklı potansiyellerin keşfine katkıda bulunacaktır.

### **3.1 Archigram (1961-1974)**

Archigram, 1961 yılından 1974 yılına kadar işbirliği içinde çalışan, Peter Cook, Warren Chalk, Ron Harren, Dennis Crompton, Michael Webb ve David Green'in benzer kaygılarla biraraya gelerek oluşturdukları avangart topluluğun ismidir. Grubun en güçlü aracı ise çıkarttıkları aynı adlı fanzinleridir. Grubun ve fanzinin adı 'architecture' ve 'telegram' kelimelerinden türetilmiştir. Grup Dada, Fütürizm, yapılandırmacılık, high-tech gibi akımları, reklam ve çizgi roman gibi anlatım teknikleri, bilim kurgu ve uzay yarışları gibi güncel konu ve kavramları mimarlık alanına taşımış olmalarıyla mimarlık tarihinde özgün bir konuma sahip olmuştur. Kağıt üzerinde kalan, varsayımsal mimari önerileri ile bilinen Archigram'ın üretimleri önceki ütopyik projelerin aksine hayali bir geleceğe dair üretimlerden ibaret değildir. Archigram grubu kağıt üzerinde yeni bir gerçeklik yaratmak için teknolojiye ilham almış yenilikçi, eğlenceli ve tüketimin vurgulandığı üretimlerle mimarlık alanına oldukça önemli katkılarda bulunmuştur. Grubun resmi bir şekilde kurulduğu hiçbir zaman ilan edilmemiş ancak 1970-1974 yılları arasında ismi geçen mimarlar 'Archigram Architects' adını verdikleri mimarlık ofisinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Mimari üretimleri ile 1960'lı yıllarda 'avangardizm' ruhunun yeniden canlandırılmasını sağlayan grup farklı zamanlarda akademik dünyada da etkinlik göstermiş ve öne çıkan bir çok mimarlık okulunda yetişen öğrencilere ulaşma şansı bularak fikirlerini aktarmışlardır (Sadler, 2014, s. 1).

#### **3.1.1 Archigram ve Temsiliyet**

21.yy'ın başlarında, bilgi teknolojisi ile bağlantılı ve büyük ölçüde medya aracılığıyla deneyimlenen dünyada, mimarlık alanında Archigram'ın fikirleri ön plana çıkmış, bu da Archigram'ın temsil dilinin gücünden kaynaklanmıştır. Grup aktif olarak mimari uygulamaya yönelik projeler üretmediği zamanlarda dahi güncel mimarlık eleştirisi, kuramı ve pratiğinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Edward Denison, Archigram'ın kağıt üzerinde kalmış üretimlerinin inşai çevrenin dönüşümüne etkisini şu şekilde ifade etmiştir;

Kağıt mimarlığı tasarımcıların bir tatmini olarak bir kenara atılmamalı. Bilimkurgu gibi, toplumsal bir yorum ya da olası geleceklere işaret eden bir yol gösterici olarak okunabilir. Paris'teki Pompidou Centre ve Londra'daki Lloyd Binası, bu tür mimari yenilikleri ortaya koyan Archigram adıyla bilinen bir grubun yapıtlarından esinlenmiştir. Benzer şekilde 1960'larda ve 1970'lerde İtalyan Superstudio grubunun yapıtları ve Metropolis (1927) gibi filmler kentleşme ve mimarinin iktidarla ilişkisini yorumlar (Denison, 2016, s. 90).

Archigram, yayın hayatına başladığı 1961 yılında, kısıtlı bir mimari çevre tarafından bilinirken kısa süre sonra güncel olarak hala koruduğu popüleritesine sahip olmuştur. Archigram'da yer alan projeler, gündelik yaşama ve Pop kültürüne ait imgeleri barındıran, 1960'lı yılların teknolojik imkanlarıyla yetinmek yerine ileri teknolojik altyapılara dayanan, serbest, esnek, uyarlanabilir mekansal öneriler olarak tariflenebilir. Grup yalnızca fikirsel bağlamda değil bu fikirlerin işlendiği temsil alanında da alışılmış kalıpların dışına çıkmayı başaramıştır. Archigram'a göre yalnızca yapı çevrede değil temsil alanında da bir devrim yaşanmalı, fikirler daha özgür bir çerçevede inşa edilmelidir. Bununla paralel görsel tabanlı bu fanzinde kullanılan temsiliyet araçları çok çeşitlidir. Fanzinde yer alan kolajlar, fotoğraflar, mimari çizimler ve metinler ile Archigram, mimarlığın her alanındaki geleneksel yöntemlere baş kaldırmıştır. 1960'ların mimarlık dünyası için kışkırtıcı mimari fikirleri yine kışkırtıcı bir grafik anlatımla temsil etmeleri ve çok çeşitli temsil araçlarını sentezlemedeki başarıları, yalnızca belli bir süre etkinlik gösterecekleri dahi kendilerinden sonra hem mimari temsil hem de uygulama alanındaki çalışmalara ilham olmuştur (Özkuş, 2006, s. 17-18-19).

Mimarlığın kağıt fantazileriyle olan ilişkisini alışılmışın dışında bir yaklaşımla ele alan Archigram, temsil dünyasında yeni keşiflerin yapılmasına önayak olmuş, mimari temsiliyetin hiyerarşik düzendeki yerini ve rolünü bütünüyle değiştirmiştir. Aynı zamanda Archigram yalnızca kağıt üzerinde kalacak tasarımlarıyla medyanın mimarlığın aracı olabileceğini göstermiştir. Archigram grubunun mimari çizgi romanları, eğlenceli, kaygısız ve ütöpik kent modelleri sunmuş ve 1960'lı yılların sonunda ise temsilleri giderek artan bir şiddetle eterik (maddesiz) bir hal almıştır (Archigram, 2002).

Fanzinde yer alan mimari temsillerde, çizgi roman sanatına ait anlatım yöntem ve araçlarının ve yine çizgi roman sanatına ait imgelerinin indirgemeci bir yaklaşımla 'kaynak' olarak ele alındığı Pop sanatına dair referansların kullanılması, grubun sıradışı ve dikkat çekici bir görsel etki yaratmayı amaçlamasıyla açıklanabilir. Bu doğrultuda 1960'lı yılların sanat dünyasında çizgi romanın tartışmalı konumu üzerinden Archigram'ın mimari temsil alanında yarattığı kırılma daha iyi anlaşılabilir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, özellikle Amerika’da, suç ve korku öğeleri içeren çizgi roman veya resimli roman adı verilen anlatı tarzına yönelik eleştirilerin sayısı artmıştır. Toplum tarafından televizyondan önce çocukların olumsuz kültürel etkilere maruz kalmasına sebep olan bir araç, estetik mükemmelliği savunan eleştirmenler tarafından da kitle kültürünün en düşük formları arasında olduğu görüşü bu dönem çizgi roman sanatına yönelik eleştirilerin özetidir. Bu durumun birincil sebebi sanatçı çevrelere göre çizgi romanın hem yazı hem de resimden oluşan melez bir temsil türü olmasıdır. Toplum tarafından eleştirilmesinin birincil sebebi de içeriklerin okuyucu kitleyi oluşturan çocuk ve gençlere uygun olmaması görüşüdür. 1960’lı yıllarda Pop Art akımının en önemli temsilcilerinden Roy Lichtenstein çizgi romanın, yeni sanat dünyasındaki konumunun belirlenmesinde etkin bir rol oynamıştır. Savaş ve ev konsepti üzerine çalışmalarıyla tanınan Roy Lichtenstein, Amerikan çizgi romanlarından belli kareleri büyüterek yeniden işlemiş, çizgi romanı kaynak malzemeye indirgemiş ve çizgi romanın ayrı bir form olarak geçerlilik kazanmasını zorlaştırmıştır. Aynı sebeplerden Pop Art üretimleriyle öne çıkan Roy Lichtenstein popülerleşirken özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde etkinlik gösteren çizgi roman sanatçılarının isimleri anımsanmaktadır (Beatty, 2017, s. 64-65). 60’lı yıllarda sansür mekanizmalarıyla kontrol edilen çizgi roman sanatına yönelik bu yaklaşımlar doğrultusunda, Roy Lichtenstein’a hayranlıklarını dile getiren Archigram’ın, mimari temsiller ile çizgi roman ve Pop sanatına ait imgeleri sentezleyerek ortaya çıkarttığı üretimlerinin temsil bağlamında gerçekleştirdiği radikal dönüşüm anlaşılabilir. Archigram’ın kağıt üzerinde yaptığı radikal hamleler yalnızca özerk bir alan olan mimari temsiliyet ekseninde değil aynı zamanda sanatsal temsillerin disiplinlerarası özgürleşme süreci kapsamında da önemlidir.

Archigram’ın temsillerinde öne çıkan bir başka önemli anlatım tekniği ise kesyap olarak da bilinen ve Kübizm, Dada ve Pop Art gibi hareketler kapsamında tercih edilen kolaj tekniğidir. O dönem kolaj tekniğinin mimarlık alanında herhangi bir araç olarak kullanılmadığını ve bu tekniğin modern mimarlığın estetik kurgularını eleştirmek için elverişli bir görsel anlatım sağladığını belirtmekte fayda vardır (Aksu, Uludağ, & Çağlar, 2008).

1950’lerin başında dünyanın ve İngiltere’nin içerisinde bulunduğu sosyo-ekonomik durum ve bu durumun mimarlık üzerine olan etkileri Archigram’ın biraraya geliş nedeniyle doğrudan ilişkilidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiltere’de yaşanan ekonomik buhran, Archigram’ın tasarımları üzerinde etkisi bulunan Brütalizm’in

doğmasına sebep olmuştur. Brütalist mimari, Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstütüsü'nde biraraya gelen, genç ressam, heykeltıraş, yazar ve mimarlardan oluşan bir topluluk olan ve Pop Art hareketinin İngiltere'deki öncüsü olarak kabul edilen *Bağımsız Grup* (*Independent Group*) adlı grubun fikirlerinden doğmuştur. Aynı zamanda Archigram'ın mimarlığı, son teknolojik ve kültürel yeniliklere entegre haline getirmeye yönelik hedefi, 1950 ve 60'larda Çağdaş Sanatlar Enstütüsü'nde toplanan Yeni Brütalistler ve Bağımsız Grup'da dahil olmak üzere metropoldeki sanat çevrelerinde karşılık bulmuştur (Sadler, 2014, s. 2).

Archigram projeleri için de ilham kaynağı olan Brütalist anlayışın ilkeleri, sanat, edebiyat ve mimarlık disiplinlerinin temsilcileri tarafından kollektif bir biçimde ortaya atılmıştır. Bu durum, Archigram'ın projelerini doğru bir şekilde değerlendirebilmek için sanat ve mimarlığın özellikle savaş sonrası temas noktalarının belirlemenin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Pop anlayışının mimarlığa aktarılması ile Yeni Brütalizm'in<sup>2</sup> mimaride popüler hale gelmesinde rol oynayan Peter ve Alison Smithson Bağımsız Grup'a dahil olup, 1950'li yıllar için oldukça önemli bir sanatsal etkinlik olan *Sanat ve Yaşamın Paralelliği* (*Parallel of Life and Art*) adlı sergide yer almışlardır. Fotoğraf sanatçısı Nigel Henderson ve Pop Art'ın erken dönemlerindeki çalışmaları ile bilinen heykeltıraş E. Paolozzi'nin de yer aldığı bu sergide herhangi bir estetik kalıba uymayan, şiddet içeren görsellerin, endüstriyel imgelerin ve röntgen filmlerinin fotoğrafları yer almıştır. İngiliz mimarlık eleştirmeni ve yazar Peter Reyner Banham, Bağımsız Grup'un bu çalışmalarını *anti-estetik*, *anti-sanat* olarak değerlendirmiştir. Banham'a göre Bağımsız Grup'un sergileri, mimarlığın dönüştürme gücü olan yaşamın estetik olamayan gerçeklerine dikkat çekmektedir. Yine Banham, Smithson'ların inşa edilmemiş erken dönem projelerini ise *anti-mimarlık* olarak değerlendirmiştir. Bu tasarımlar da neredeyse biçimsizliğe varan bir formlara sahiptir (Polatkan A. H., 2006).

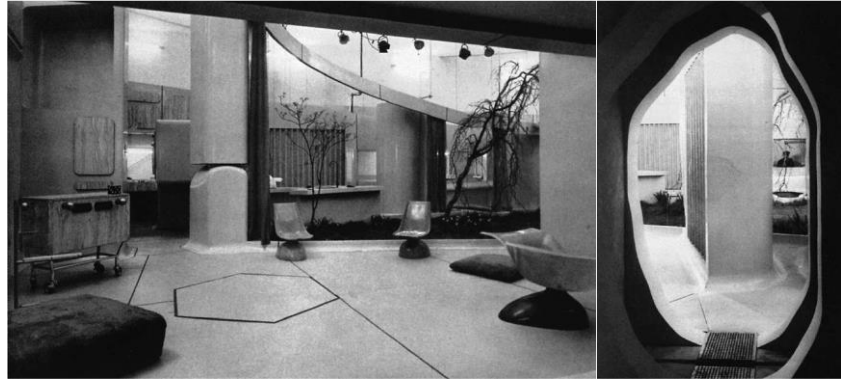
Smithson'ların erken dönem çalışmalarından en popüler olan 1956 yılında Daily Mail gazetesi'nin İdeal Ev temalı sergisinde yer alan *Geleceğin Evi* (*House Of The Future*) ismini verdikleri mimari projeleridir. Yalnızca bir çekirdek ailenin sığabileceği 90

---

<sup>2</sup> Brütalizm ve Yeni Brütalizm terimi 1960'lar ve 1970'lerin beton mimarlığını ifade etmek için sık sıklıkla birbiri yerine kullanılır. Fakat kimi eleştirmenler, 'brütalizm'i CIAM'ın savunduğu katı biçimde bölgelendirilmiş planlama ve yüksek katlı blokları belirtmek, 'yeni brütalizm'i ise Rayner Banham'ın The New Brutalism kitabına ismini veren ve Smithson'ların mimarisini ifade etmek için kullanır (Wilkinson, 2015, s. 155).

dereceli kenarları bulunmayan Geleceğin Evi, serbest plan anlayışı, prefabrik plastik kullanımı, fabrikasyon ankastre mutfak üniteleri, ısıtma elemanları ile takım pişirme kapları ve elektrostatik toz toplayıcısı gibi teknolojik donanımlarla dikkat çekmiştir.

Smithsonlar, malzemeye hak ettiği saygıyı gösteren ve elde edildiği şekliyle kullanan brütalist anlayışa bağlı kalmışlardır. Evin içerisinde bulunan gereçler ise hareket ettirilemez, değiştirilemez yapısıyla dikkat çekmiştir. Ev kullanım süresi bitince terkedilecek bir otomobil gibi düşünülmüştür. Banham, Geleceğin Evi ile araba imgesi arasında bağ kurarak bu projeyi Pop Art'la ilişkilendirmiştir. Evin içerisinde öngörülen yaşam ise sergide özel tasarlanmış, parlak renkli, fütüristik kıyafetler giyen kadın ve erkek mankenler tarafından canlandırılmıştır (Polatkan A. H., 2006).



**Görsel 3.1.** Alison-Peter Smithson, "House Of The Future", 1956 (Zeinstra, 2008, s. 204-205)

Evin dış mekana tamamen kapalı olması, içeriden havalandırılmalı oluşu ve evin içindeki yiyeceklerin x ışını ile dezenfekte ediliyor oluşu gibi durumlar evin bir savaş sığınağına benzetilmesine sebep olmuştur. Bu tasarım, İkinci Dünya Savaşı son bulsa bile nükleer savaş korkusu yaşayan bir jenerasyonun üyeleri olan ve yıkımın travmasını yaşayan Smithsonlar'ın mimarlığa yaklaşımını anlaşılır kılmıştır. Ayrıca Smithson'ların evi bir modül olarak ele alınıp, biraraya getirilerek kentsel ölçekte örgütlenebildiğini gösteren eskizleri bulunmaktadır. Smithson'ların öğrencisi olan Archigram'ın üyelerinden Peter Cook'un tasarımlarından bir çoğu, Geleceğin Evi'nden izler taşımaktadır (Polatkan A. H., 2006).

Yaşam ve Sanatın Paralelliği sergisi ile Archigram'ın kentsel alanda en önemli üretimlerinin sergilendiği 1963 tarihli Living City sergisi arasında benzerlikler de dikkat çekmiştir. Modernist sergilerin sonuncusu olarak tanıtılan Living City sergisinde de Yaşam ve Sanatın Paralelliği'nde olduğu gibi manifestolar yerine doğaçlamalar ve anti-manifestolar kullanılmıştır (Sadler, 2005, s. 54).

Archigram'ın konut ölçeğinde veya ilerleyen yıllarda kentsel ölçekte ortaya koyduğu çalışmalarında Smithson'ların Geleceğin Evi tasarımının izleri okunmaktadır. Konutun modern mimarlar tarafından teknolojinin imkanları ile yeniden estetik ve işlevsel olarak kurgulanması ve medya arayıcılığıyla pazarlanan bir ürüne dönüşümü Banham'ın Smithson'ların çalışmasını pop art ile ilişkilendirmesini anlamlı kılmaktadır. Çizgi roman sanatına referans veren bir anlatım tekniğini benimsemeleri, pop sanatına ait gündelik imajların kullanımı ve daha detaylı incelenirse Archigram'ın hemen her tasarımında mimarlığı ele alınıp biçimi, grubu pop sanatının mimarlık alanındaki temsilcisi olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda Pop sanatın temelinin gelenekçi sanata ilk karşı çıkan yönelim olan Dada'ya dayandığını belirtmek önemlidir. Duchamp, Dada'nın Pop Art akımı ile ilişkisine dair düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir;

Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! (Antmen, 2013, s. 161)

Duchamp'ın hazır nesneleri anti-estetik, anti-sanat başlıkları altında değerlendirilirken ilk sanatsal üretimler olmuştur. Pop Art'ın 1950'li yıllardan itibaren sahiplendiği bu tavır, İkinci Dünya Savaşı öncesi Smithson'ların üretimlerinde bu sefer kendisini mimari üretimlerde göstermiştir. Archigram ise İkinci Dünya Savaşı sonrası bu geleneği sürdüren belki de en popüler üretimlere imza atmıştır. Hamilton, Smithson'lara yazdığı ve Pop Art'a dair tanımlamaları merkeze alan mektupta, bu sanat dalına ait üretimlerin popüler, ucuz, geçici, harcanabilir, gösterişli, esprili, seri üretilen bir yapıda olduğundan bahsetmektedir. Bu maddelerin Archigram'ın mimari önerilerinde karşılık bulduğu söylenebilir. Bu sebepten Archigram'ın mimari temsilleri sanat (anti-sanat, anti-estetik) ve mimarlık (anti mimarlık) alanlarının ilişkisi içerisinde anlam kazanmaktadır.

### **3.1.2 Archigram No 1, 2, 3...,9.5 ve Projeler**

Bu çalışmada Archigram grubunun 1961-1974 yılları arasında çıkan aynı adlı fanzininde yer alan projelerinden hem fikir hem de temsil araçlarının kullanımı bakımından radikal ve bu sebepten de popler olan projeleri ele alınmıştır. Bazı projeler ve projelere ait görseller daha sonraki Archigram sayılarında tekrar tekrar kullanılmıştır.

Bu çalışma kapsamında projeler ilk defa yer aldıkları Archigram sayıları içerisinde tek seferde değerlendirilmiştir.

Totalde dokuz sayıdan oluşan Archigram'ın ilk baskısı 1961'de arkalı önlü tek bir sayfa olarak yayınlanmıştır. Archigram No 1'de David Greene'in Bağdat için düşündüğü Mosque Project isimli bir cami projesi, bir yarışma projesi olan ve Peter Cook tarafından tasarlanan Piccadilly Circus projesi ve Michael Webb'in bowellist (bağırsakçı) yapı örneği olan Furniture Manufacturers isimli projesi yer almıştır (Özkuş, 2006, s. 20).

**Görsel 3.2** *Archigram No 1, 1961* (<http-21>)

David Green fanzinin ilk sayısında grubun ortak temasının anlaşılmasına katkıda bulunacak bir şiir yayınlamıştır. Archihram'ın mimarlık dünyasına yeni bir mimarlık anlayışı çağrısında bulunan bu şiiri yalnızca inşa alanında değil, temsiliyet alanında da bir takım yeniliklere olan ihtiyacı dile getirmektedir. Archigram no 1'de yer alan şiir şu şekildedir;

Aşk bitti.

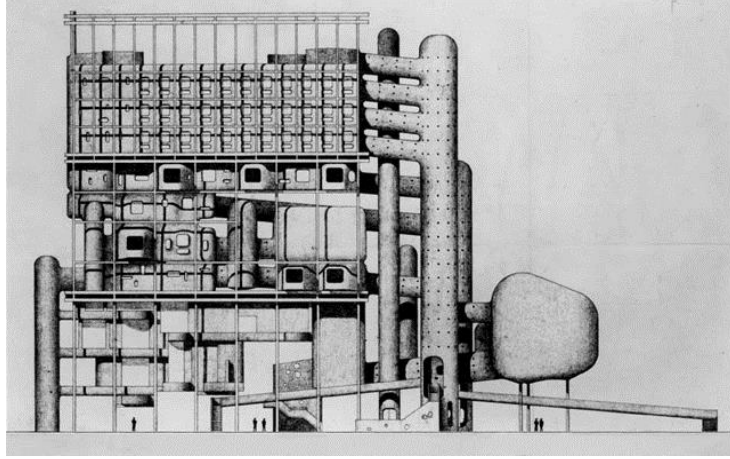
kayıp,  
bizim büyüleyici muğlak  
hareketlerimiz kapatıldı soggen'e  
kahverengi paketler hep saklı hep  
sanat ve cephe, ne kemik var ne aşk

yeni bir mimarlık nesli doğmalı  
biçimler ve mekanlarla reddeder  
görünen modernin ilkelerini, aslen  
sahip çıkan bu ilkelere. BY PASS  
GEÇMEYİ SEÇTİK İŞLEVSELÇİLİĞE HAKARET OLAN  
O BAUHAUS İMAJINI.

çeliği dürüp toplayabilirsin, her uzunluğa  
bir balonu söndürebilirsin, her ne olsa büyüklüğü  
kalıba dökürebilirsin plastiği, her biçime istediğin  
öncü köprüyü inşa eden taşlar  
ÜZGÜN OLMADILAR  
katlayabilirsin kağıdı, her uzunluktaki  
Chambres' sözlüğü mesela İŞTE BU UZUN

beton inşa edebilirsin, her yüksekliğe  
AKIŞ? akıcı veya değil su, veya akıcı  
akış veya akmayış  
TELLERİ DOKUYABİLİRSİN, hangi ağa istersen  
AL ŞU MASAYI, bir üstü var işte  
üst ve dört bacak  
İÇİNDE oturabilirsin, ÜZERİNDE, ALTINDA veya yarı altında (Özkuş, 2006, s. 16-17).

Webb'in Berkshire'da bulunan Mobilya İmalatçıları Derneği (FMA) için tasarlanan Furniture Manufacturers projesi, sergilenen kaba beton yüzeyleriyle ve formuyla brütalizmin en ilerici örneklerinden kabul edilir. Yapı ana konaklama bloğu, dikey sirkülasyon tüpleri ve oditoryumdan oluşan üç ana bölüme ayrılır. Ana bloğun alt katlarında ise ofisler ve klüp odaları bulunmaktadır. Yapının formu eleştirmenler tarafından mide veya bağırsaklara benzetilmiştir (Sadler, 2005, s. 25).

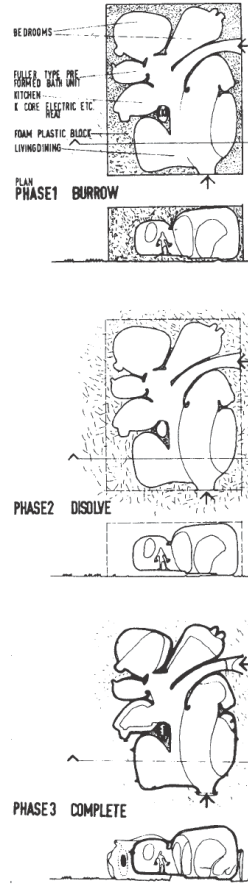


**Görsel 3.4.** Michael Webb, “Furniture Manufacturers”, 1957-58 (Sadler, 2005, s. 22)

### **3.1.2.2 Spray Plastic House (1961), Metal Houses (1961), Sin Centre (1961-1963)**

1962 tarihli Archigram No 2’de grup üyelerinin 1960, 1961 ve 1962 tarihli projelerine yer verilmiştir. Bu projeler arasında grubun kaygılarını en iyi şekilde yansıtan ve bu sebepten grubun popüler prejeleri arasında bulunan Spray Plastic House, Metal Houses ve Sin Centre projeleri yer almıştır (Özkuş, 2006, s. 22).

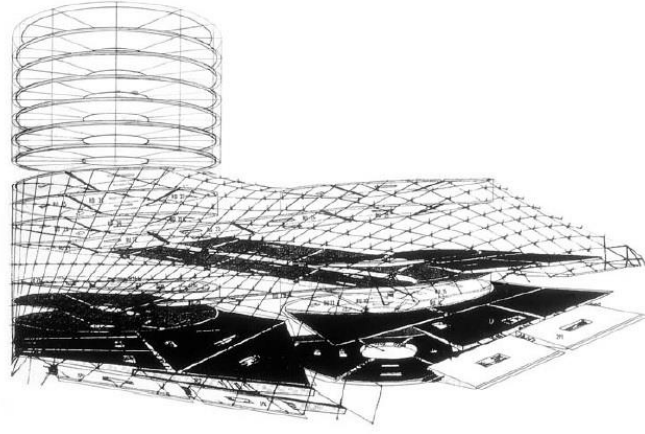
Erken dönem Archigram çalışmalarından biri olan 1961 tarihli Spray Plastic House sıradışı bir konut projesidir. David Greene bu evin yapımı için yeni bir teknolojinin gerekmediğini ancak yeni materyallerin gerektiğini vurgulamıştır. Yapının ana malzemesi plastiktir. Smithsonian’ların anti-mimarlık başlığı altında değerlendirilerek Pop Art’la ilişkilendirilen Geleceğin Evi adlı projesi Spray Plastic House için ilham kaynağı olmuştur. Greene Archigram No 1’de yer alan şiirde plastiğin her şekle girebileceğini vurgulayarak, Spray Plastic House’un formuna dair bir ipucu vermiştir (Zeinstra, 2008, s. 217).



**Görsel 3.5.** David Greene, “Spray Plastic House”, 1961 (Zeinstra, 2008, s. 214)

Metal Houses projesi, konut birimlerinin bir megastrüktüre takılıp çıkartılabildiği bir öneridir ve bu öneri Cook’un ilk defa Archigram No 4’de yer alan Plug-in City projesinin temelini oluşturmaktadır. Archigram No 2 ve 3’de, harcanabilir binalar üzerine bir tartışma ortamı yaratılmıştır (Cook, 1999’dan aktaran Özkuş, 2006, s.50).

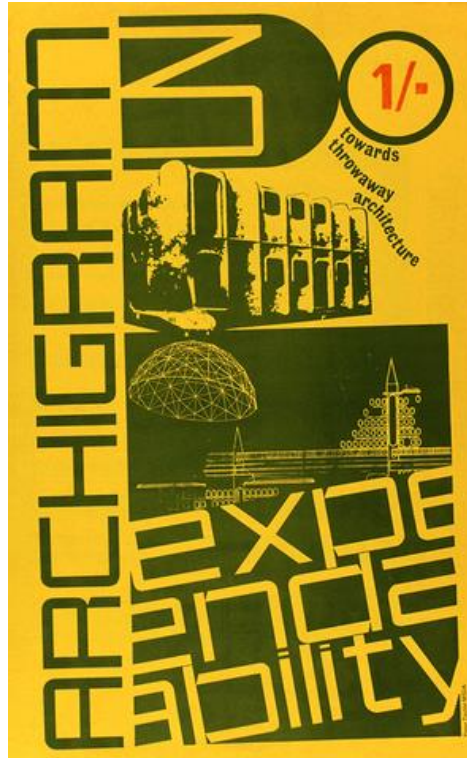
Entertainment Place olarak da bilinen Sin Centre, Michael Webb’in Regent Street Polytechnic’de (University of Westminster) öğrenciyken hazırladığı final projesidir. Londra’da bulunan Leicester Meydanı için düşünülen projede bir bowling salonu, tiyatro salonu, sinema salonu, cafe ve barlar gibi farklı fonksiyonlarda mekanlar bulunmaktadır. Ayrıca zemin seviyesinde oldukça büyük bir alışveriş alanı, üzerinde çalışma alanları önerilmiştir. Bu merkezin, mekansal anlamda ana bileşeni rampa sistemleridir. Önerilen rampalar araçların kolay hareket etmelerini sağlayıp aynı zamanda park alanı ihtiyacını karşılamaktadır. Michael Webb 1961-1963 yılları arasında geliştirdiği projede mimarlık, biyoloji ve makine arasında bir ilişki kurmuştur. Furniture Manufacturers projesinde olduğu gibi burada da Webb’in ‘bowelist’ yaklaşımı öne çıkmıştır (Sadler, 2005, s. 27).



**Görsel 3.6.** Michael Webb, “Sin Centre”, 1961-1963 (Sadler, 2005, s. 26)

### 3.1.2.3 Living City Exhibition (1963)

1963 yılında yayınlanan Archigram No 3’de grubun mimarlığa dair popüler kaygılarını barındıran 1963 tarihli Living City projesi ve Cook ile Green’in birlikte tasarımı yaptığı Nottingham Shopping Centre projesi yer almıştır. Derginin konusu kapakta da yer alan expendability (harcanabilirlik) ve throwaway architecture (kullan at mimarlığı) kavramları üzerinedir (Cook, 1999’dan aktaran Özkuş, 2006, s.23).



**Görsel 3.7.** Archigram no.3, Kapak Tasarımı: Peter Taylor, 1963 (Sadler, 2005, s. 35)

1963 yılında Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde gerçekleşen Living City Sergisi ile grup, şehir üzerine sonradan netleştirecekleri bir takım fikirlerin ilk defa

kamuoyuyla paylaşmıştır. Bu sergide şehir kavramı mekanların işlevsel organizasyonlarından daha fazlası olarak, yaşayan bir organizma gibi ele alınmıştır (Sadler, 2005, s. 8). Sadler Archigram’ın bu çalışması ile ilgili fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“Living City” sergisi ile Archigram, ziyaretçilerin şehirlerin yalnızca mekânın işlevsel örgütleri olarak değil, şenlikli, sürekli değişen bir kültürün makineleri olarak tasarlanması gerektiğine ikna etmeye çalıştı. Sergide mimarlık deneyiminin somut olmayan niteliklerinin (hareket, ses, eğlence, tüketim gibi) yapısal formdan daha dikkate değer olduğu vurgulanmıştır (Sadler, 2014).

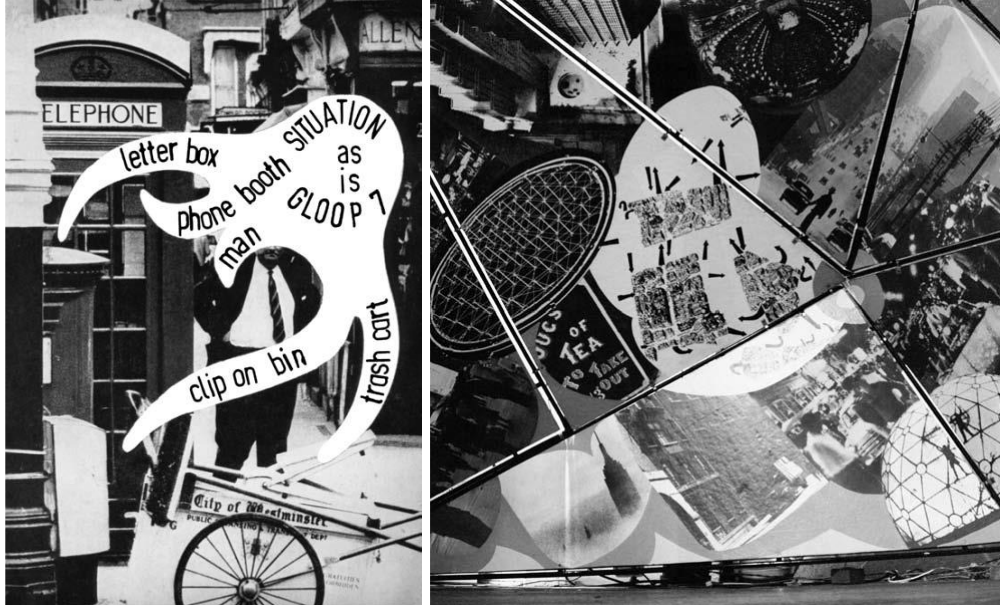
Serginin amacı grubun eleştirdiği kentsel tasarımlara bir alternatif önermek yerine şehir hayatının ‘canlı’ yönlerini ortaya koyarak potansiyellerini keşfetmektir. Çünkü Living City’de Archigram, inşa edilmiş mimari çevrenin, bireyin kentsel deneyiminin yalnızca bir kısmını temsil ettiği görüşüyle hareket etmiştir. Bu sebepten Living City’de grup mimari temsiller arayıcılığıyla kayıtsız bir kentsel deneyimi anlatarak bu eksikliğin üzerine gitmiştir. Sergide yer alan görseller geleneksel mimari formları barındırmamaktadır. Anlatım tekniği de yine geleneksel mimari anlatım tekniğinin oldukça dışında hazırlanmıştır. Görseller mekana dair mutlak verileri barındırmak yerine etkinliklerin ve kullanıcıların sürekli değişebildiği bir şehirde, mekanın, davranışın ve yaşamın biçimsizliği ile ilgilidir (Sadler, 2005, s. 55).



**Görsel 3.8.** Archigram, “Living City logo”, 1963 (Sadler, 2005, s. 54)

1963’de Sitüasyonist Constant’ın bir konuşmasını dinleyen Dennis Crompton, tasarımcının fikirlerinden etkilendiğini ancak mimari temsillerindeki yapısal detayların eksikliğinden dolayı hayal kırıklığına uğradığını ifade etmiştir. Living City ile Archigram, postmodernist hareketin öncülerinden Guy Debord ve Sitüasyonistler’in kent yaşamına dair fikirlerine duyduğu çekimi ortaya koymuştur. Debord ve Jorn’un Paris haritasını parçalayıp bu parçaları rastgele birleştirerek oluşturdukları ‘Psychogeographic

Guide to Paris' adlı çalışmasına ait görsellere serginin 'situation' başlıklı bölümünde yer vermişlerdir (Sadler, 2005, s. 58).

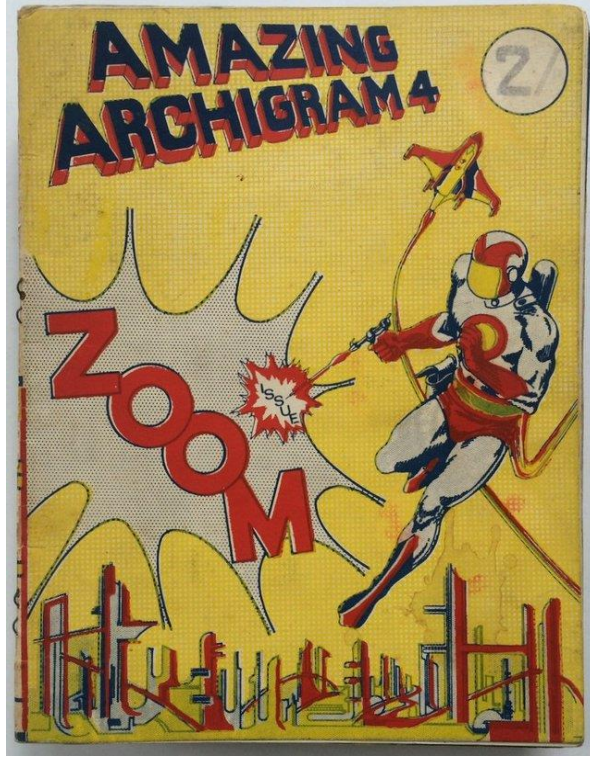


Görsel 3.9. Archigram, "Living City (Situation)", 1963 (Sadler, 2005, s. 59)

Görsel 3.10. Archigram, "Living City (Situation)", 1963 (Sadler, 2005, s. 60)

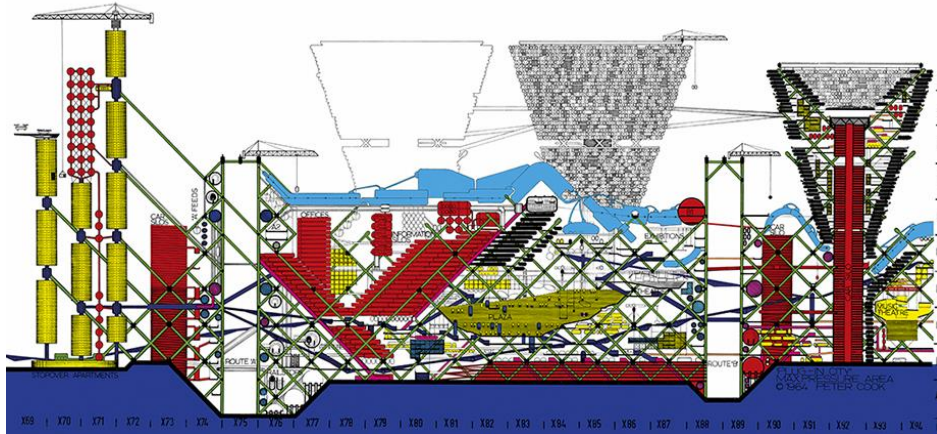
#### 3.1.2.4 Plug-in City (1962-1966)

1964 yılında yayınlandıktan sonra Archigram'ın en ünlü sayısı haline gelen Archigram No 4, bilim-kurgu öğeleri barındıran bir çizgi roman olarak hazırlanmıştır. Fanzinde yer alan çizgi roman kahramanı ise dünyayı kurtarmaya çalışan bir mimardır. Fanzinde yer verilen mimari fikirler çizgi roman dergilerinde olduğu gibi konuşma balonları içerisine yerleştirilmiştir. Sayının tam adı ise Amazing Archigram/Zoom şeklindedir. Fanzinde Peter Cook'un en popüler projelerinden olan Plug-in City (Tak-Sök Şehir), başka Archigram projelerine ait görseller ve renkli bir 'pop up' bölümü yer almıştır (Özkuş, 2006, s. 26).



**Görsel 3.11.** Archigram No:4, Kapak Tasarımı: Warren Chalk, 1964 (Özkuş, 2006, s. 27)

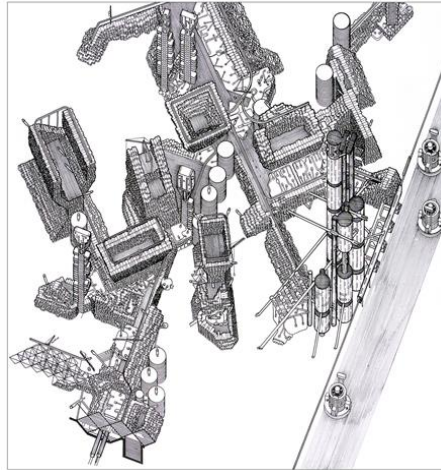
Plug-in City, 1962-1964 yılları arasında Peter Cook tarafından üzerine çalışılmış fikirlerden oluşturulmuş ve ilerleyen yıllarda projeye eklemeler yapılmıştır. Proje kabaca, herhangi bir araziye erişim yolları ve temel hizmetleri içeren geniş ölçekli bir ağ yapısı uygulayarak kurulacak şekilde tasarlanmıştır. Bu ağa tüm ihtiyaçlara hitap eden birimler yerleştirilmiştir. Bu birimlerin kullanım süreleri üzerine düşünülmüş, gerektiği zaman değiştirilebilecek şekilde tasarlanmıştır. Üniteler, yapının tepesinde bir demiryolundan çalışan vinçler vasıtasıyla hareket ettirilebilir şekildedir. İç mekanlarda ise çeşitli elektronik eşyaların ve makinelerin kurulumlarına yer verilmiştir (Özkuş, 2006, s. 57).



**Görsel 3.12.** Peter Cook, "Plug-in City", 1962-1966 (<http://22>)

Plug-in City projesi grup tarafından kasti olarak bitmemiş bir proje olarak tasarlanmıştır. Bu şekilde özellikle savaş sonrası oldukça gündemde olan ‘bitmemişliğin estetiği’ bu projenin şemasında dikkatleri çekmiştir (Muschamp, 1998).

Plug-in City projesi aynı zamanda, statükodan duyulan rahatsızlığın, İngiliz modern mimarisinin yüzeysel biçimciliğinin ve banliyö yaşamının tek düzelığının eleştirisi olarak da değerlendirilebilir. Projede modernizmin parçalı işlevsel mekanlarının karşıtı olarak, fonsiyonel mekanlarının sınırlarının belirsizleştiği, yer değiştirebilir apartman üniteleri arasında hızlı bir ulaşım ağını barındıran bir megastrüktür önerilmiştir. Modernizmin ilerleyen yıllarında kaybedilen avangart duruşu Archigram, Plug-in City projesiyle yeniden öne çıkmıştır. Grup geleceğin binalarıyla ses getirirken bu proje ile bir yandan da daha önce denenmiş ancak devamı gelmemiş, modernizm içinden, bastırılmış iki motife de dikkat çekmektedir: ‘megastrüktür’ ve ‘oluş halinde yapı’. Projenin temsillerinde aksonometri tekniği de kullanılmıştır (Sadler, 2005, s. 14). Projeye ilerleyen yıllarda yapılan eklemeler Archigram No 5, No 6, No 7’de yer almıştır.



Görsel 3.13. Peter Cook, “Plug-in City”, 1962-1966 (<http-22>)

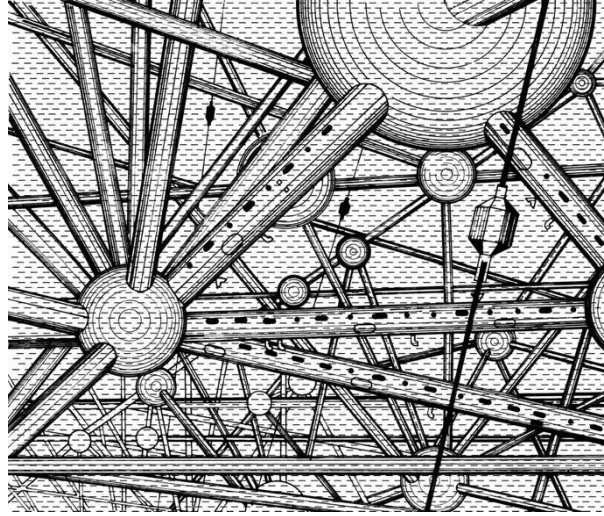
### 3.1.2.5 Underwater City (1964), Computer City (1964), Walking City (1964), Drive-In Housing (1964), City Moud (1964)

1964 yılında ‘Metropolis’ adıyla yayınlanan Archigram No 5’de şehir teması üzerinde durulmuştur. Fanzinde genişletilen Plug-in City, Computer City, Walking City, Underwater City, City Moud ve Drive-in Housing ile Living City sergisinin iletişim ayağı olarak kabul edilen City Interchange adlı proje yer almıştır (<http-23>).



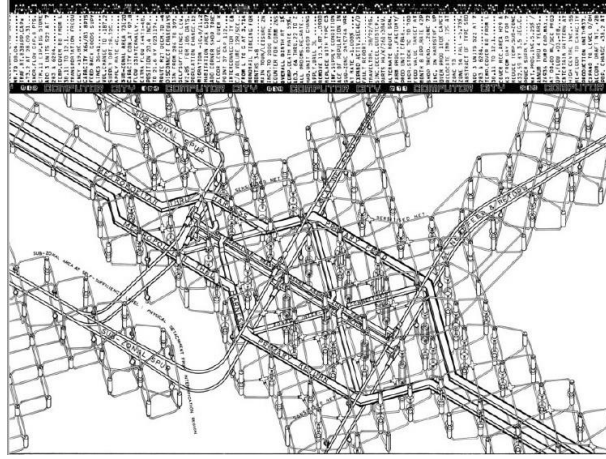
**Görsel 3.14.** Archigram No:5, Kapak Tasarımı: Rae & Ben Fether, 1964 (<http-23>)

Underwater City (Sualtı Şehri) projesinde adından da anlaşılacağı gibi suyun altında hayatta kalmak için tasarlanmış birimlerin biraraya gelerek oluşturduğu bir şehir önerilir. Projedeki birimlerde NASA'nın uzay teknolojisinden esinlenilmiştir. Bu projede Chalk, tekrarlanan düğüm noktalarının ve bağlayıcıların biçimsel olanaklarını araştırmıştır (Cook, Archigram, 1999, s. 32).



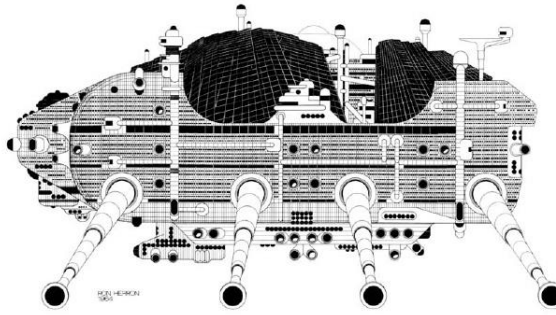
**Görsel 3.15.** Warren Chalk, "Underwater City", 1964 (Sadler, 2005, s. 40)

Dennis Crompton tarafından 1964 yılında tasarlanan Computer City (Bilgisayar Şehir) projesi de Plug-in City projesindeki bilgisayarlı sistemi karşılamaktadır. Computer City projesinde kabaca şehir çapında sürekli olarak ihtiyaçları algılayan bir sistem önerilir (Sadler, 2005, s. 20).



**Görsel 3.16.** Dennis Crompton, “Computer City”, 1964 (Sadler, 2005, s. 21)

Ron Herron tarafından 1964-1966 yılları arasında tasarlanan, Archigram’ın ikonik projelerinden biri olan Walking City (Yürüyen Şehir) projesinde göçebe bir yaşam tarzını teşvik eden, sınırların olmadığı ve teknolojik imkanların çağın oldukça ilerisinde olduğu gelecek ve kent hayal edilmiştir. Uygulamaya yönelik bilgileri içermeyen ve dev bir böcek formunda temsil edilen projede bütün metropol içeri çekilebilir bacaklar üzerine hareket edecek şekilde kurgulanmıştır (Muschamp, 1998).



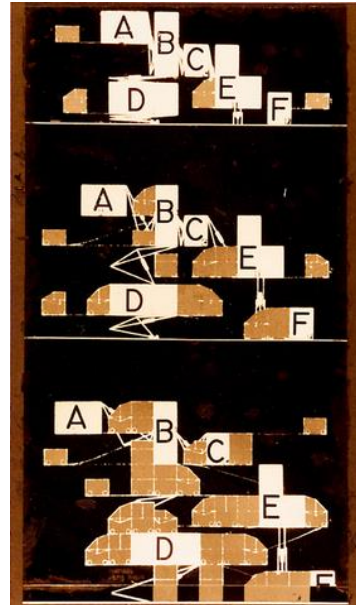
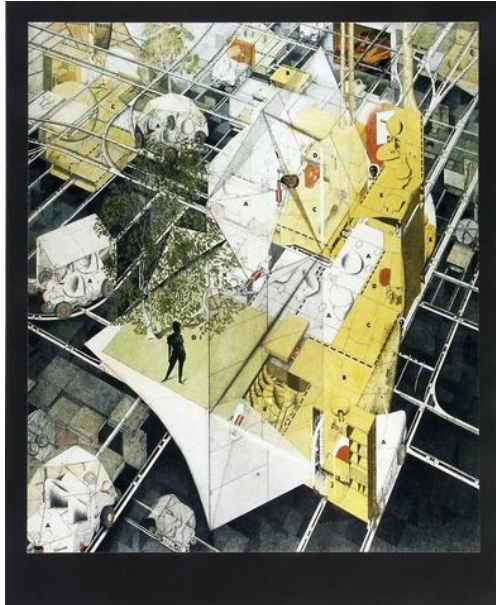
**Görsel 3.17.** Ron Herron, “Walking City”, 1964-66 (Sadler, 2005, s. 39)

Manhattan silüeti önünde yürüyen dev strüktürlerin olduğu bir kolajla sunulan projeye dair fikir üreten eleştirmenler çalışmayı, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemi temsil eden bir proje olarak ele alıp, yürüyen strüktürlerin hayatta kalabilmek için tasarlanmış yapılar olduğu yorumunu yapmışlardır. Manhattan silüetinin arka planda gözüküyor olması da kentte nükleer felaketin yaşandığının bir göstergesi olarak yorumlanmıştır (Polatkan A. H., 2006, s. 71).



**Görsel 3.18.** Ron Herron, “Walking City”, 1964-66 ([http-24](http://24))

Webb’in tasarımı olan Drive-in Housing, grubun kentsel ölçekte ortaya koydukları yenilikçi fikirlerini (kullan at mimarlığı, takip çıkartılabilen sürdürülebilir birimlerden oluşan yapılar, hareketli yapılar, esneklik ve geçicilik gibi kavramlar) daha küçük ölçekte tekrarlamak istemeleriyle ortaya çıkmıştır. Proje kabaca konutlar ile arabaların birarada düşünüldüğü bir öneri olarak tanımlanabilir. Projede mekanlar, üretici sabit birimler ve tüketici mobil birimler olarak iki gruba ayrılmışlardır. Üretici sabit servis birimlerinde mutfak, banyo, giyinme alanı gibi ağır eşyalar içeren bölümler bulunur. Sabit birimler ihtiyaca göre açılır kapanır panellerle büyüyebilir ya da küçülebilir. Ayrıca şişirilebilir tefriş elemanları da sabit birimler içerisinde yer almaktadır. Sabit birimler bağlı oldukları mobil birimler sayesinde hareket ettirilebilir. Sabit birimler ihtiyaca göre yatayda veya dikeyde eklenilerek daha büyük kompleksler oluşturulabilir (Özkuş, 2006, s. 73).



**Görsel 3.19.** *Michael Webb, “Drive In Housing”, 1964 ([http-25](#))*

**Görsel 3.20.** *Michael Webb, “Drive In Housing”, 1964 ([http-25](#))*

Sadler, Michael Webb’in, yazar George Bernard Shaw’un “bugünün evleri, bir arabanın yanında uyuyacak bir yerden biraz daha fazla” gözleminden yola çıkarak Drive-in House’u tasarladığını vurgulamıştır (Sadler, 2005, s. 86).

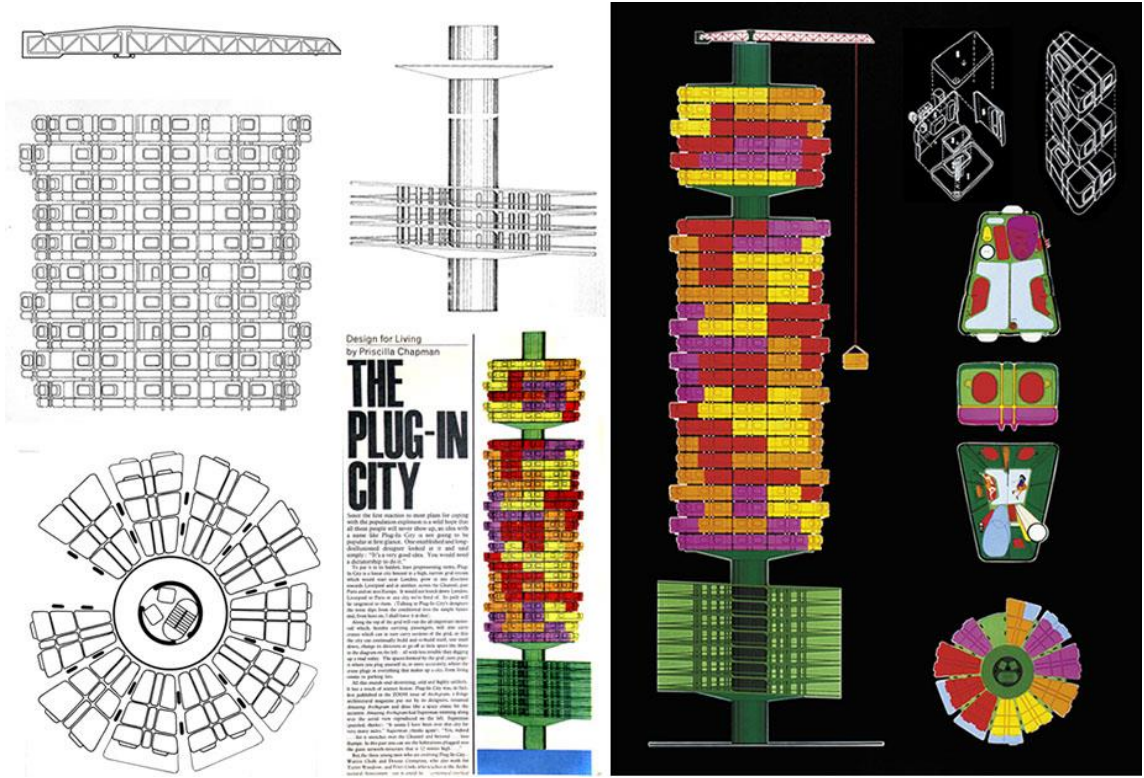
### **3.1.2.6 Capsule Homes (1964), Air Craft House (1965)**

Archigram No 6, 1965 yılında yayınlanmış, fanzinde Capsule Homes, Air Craft House ve Plug-In City projesi kapsamında hazırlanan Plug-In University Node projeleri yer almıştır ([http-26](#)).



**Görsel 3.21.** *Archigram No:6, Kapak Tasarımı: Jeff Reeve, 1965 (Özkuş, 2006, s. 28)*

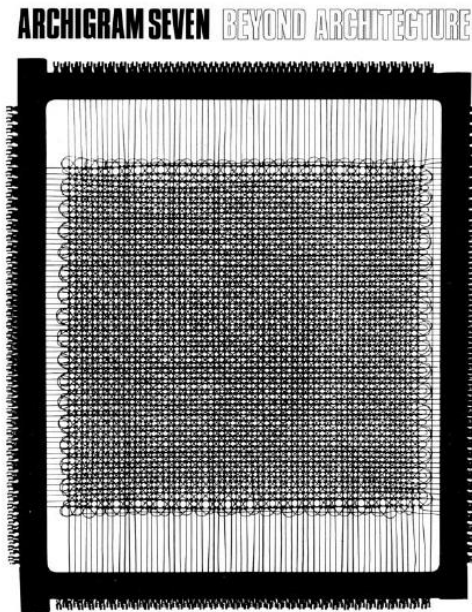
1964 yılında Warren Chalk Capsule Homes ismini verdiği projeyi, ergonomik ve karmaşık yapıdaki uzay kapsüllerinden ilham alarak minimum alan, maksimum verimlilik ilkesiyle tasarlanmıştır. Uzay gemilerinde yer alan ve füzenin gürültüsüne, hava ile sürtünmeden doğan sıcaklığa karşı yalıtılmış uzay kapsülleri 1960’lı yıllar için oldukça önemli bir teknoloji simgesidir. Archigram’ın temel prensiplerini barındıran Capsule Homes prefabrik bir bir konut projesidir. Bu prensipler hareket kabiliyeti, uyarlanabilirlik ve harcanabilirliktir. Kapsülü oluşturan parçalar teknolojik imkanlar dahilince güncellenebilir veya değiştirilebilir şekilde düşünülmüştür. Kapsüller yatayda ve dikeyde eklemlenerek daha büyük bir yapı oluşturulabilir. Proje aynı zamanda eş zamanlı olarak geliştirilen Plug-In City projesine eklemlenecek bir konut projesi olarak ele alınmıştır (Zeinstra, 2008, s. 218).



Görsel 3.22. Warren Chalk, "Capsule Homes", 1964 (<http-22>)

### 3.1.2.7 Living Pod (1966), Free Time Node (1966)

1966 yılında Beyond Architecture (Mimarlığın Ötesinde) adıyla yayımlanan Archigram No 7, Living Pod, Free Time Node projelerini ve Plug-in City, Drive-in Housing projelerine yapılan eklemeleri içeriyordu (<http-27>).



Görsel 3.23. Archigram No:7, Kapak Tasarımı: James Meller, 1966 (Sadler, 2005, s. 92)

1965 yılında David Greene tarafından tasarlanan Living Pod (Yaşayan Bölme) projesi, kentsel bir yapıya eklenilebilir veya açık araziye yerleştirilebilir şekilde Spray Plastic House önerisinin üçüncü aşaması geliştirilerek tasarlanmıştır. Bir konut projesi olan Living Pod, kalıcılığı ve güvenliği çağrıştıran ev kavramının yerine, merakı ve araştırmayı çağrıştıran bir ev kavramının koyulmasıyla ortaya çıkmıştır. Grubun, ikinci makine çağının etkisi altında evin artık statik bir yapıda değil, hareketli olacağı öngörüsü bu projeye işlenmiştir. Proje, geleneksel konutların aksine duvarlarla bölünmemiş bir açık mekan ve son teknoloji makinelerin olduğu hizmet bölümü olarak iki bölümlüdür. Evin iç mekanında şişirilebilir mobilyalar ve çok sayıda gelişmiş robot bulunmaktadır. Bu yapısı ile Smithson'ların Geleceğin Evi projesinin bir adım ötesini temsil etmektedir (Zeinstra, 2008, s. 218).



**Görsel 3.24.** David Greene, “Living Pod”, 1965 (Sadler, 2005, s. 100)

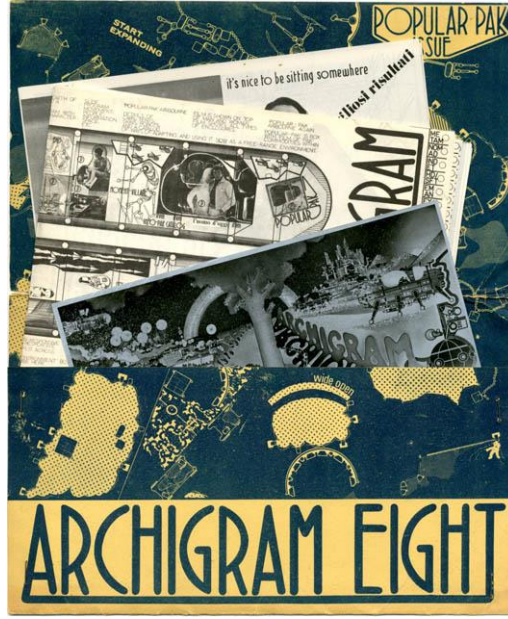
1966 yılında Ron Herron ve Barry Snowden tarafından tasarlanan Free Time Node (Serbest Zaman Modülü) projesi, Archigram'ın bir çok projesinde olduğu gibi 50'li ve 60'lı yılların Rock festivalleri, uzay keşifleri ve karavanlara ait imgelerin karışımı ve Archigram projelerinin önemli bir motifi olan göçebe yaşamın temsil edildiği bir çalışmadır (Sadler, 2005, s. 112).



Görsel 3.25. Ron Herron-Bary Snowden, “Free Time Node”, 1966 ([http-28](http://28))

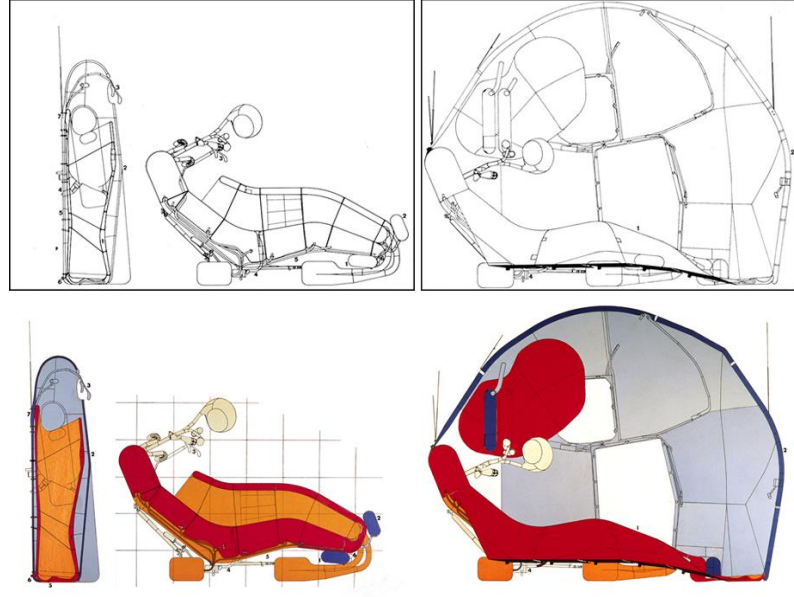
### 3.1.2.8 Cushicle & Suitaloon (1966), Control and Choice Dwelling (1967), Ideas Circus (1968), Info-Gonks (1968)

1968 yılında yayınlanan Archigram No 8, sarı bir zarf içinde gelen birbirinden bağımsız sayfalardan meydana gelmektedir. Fanzinde Cushicle & Suitaloon, Control and Choice Dwelling, Ideas Circus, Oasis adlı projeler ve önceki sayılarda karşımıza çıkan Underwater City ve Living Pod projelerine ait görseller yer almıştır. Ayrıca zarfın yüzeyinde Milano Trienali için tasarlanan Milanogram (1967-1968) ve Instant/Moment Village (1968) projelerine ait görseller ve yine Cook’a ait yeni bir kişisel mimari türü olarak elektronik cihazların minyatürleştirilmesi idealine dayanan Info-gonks (1968) önerisi yer almıştır ([http-29](http://29)).



Görsel 3.26. Archigram No:8, 1968 ([http-30](http://30))

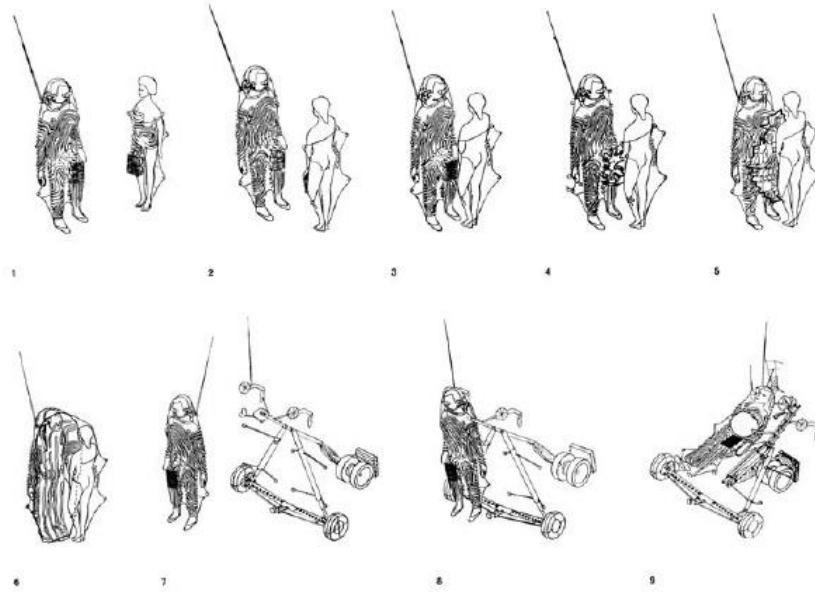
1966 yılında Michael Webb tarafından tasarlanan Cushicle, bireysel kullanım için uygun ve gerektiğinde şişirilebilen eksiksiz, taşınılabılır bir yaşam birimidir. Cushicle kelimesi ‘cushion’ ve ‘vehicle’ kelimelerinin melezlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu yaşam birimi bir kaşifin, gezginin veya hareketli herhangi birinin minimum çaba ile yüksek standartlara sahip olmasını sağlamaktadır. Projede önerilen hareket edebilir yaşam ünitesi iki ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilki omurga bölümüdür, ikinci bölüm ise istenildiğinde şişebilen bir çadırıdır. Omurga bölümünde bir ısıtma sistemi vardır. Ayrıca yaşam alanı içerisinde radyo ve mini-tv bulunmaktadır. Tek kişilik olduğu gibi birden fazla kişiye de hizmet verebilen Cushicle, kentin bir parçası haline gelebilmesi amacı ile herhangi bir ortama uyum sağlayabilecek şekilde tasarlanmıştır (Zeinstra, 2008, s. 223).



**Görsel 3.27.** Michael Webb, “Cushicle”, 1966 (<http://22>)

1967 yılında Michael Webb tarafından tasarlanan Suitaloon, ‘yaşamak için kıyafet’ ve ‘Suitaloon’um olmasaydı ev almak zorunda kalırdım’ gibi sloganlarla tanıtılmıştır. Archigram üyeleri sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmeleri diğer mimarlardan daha geniş bir çerçevede ele alabilmişlerdir. Bu sebepten Webb, 1961 tarihinde Yuri Gagarin’in uzaya çıkarken kullandığı kapsülün mimari karşılığını ortaya koymayı denemiş ve Suitaloon’u tasarlamıştır (Sadler, 2005, s. 5).

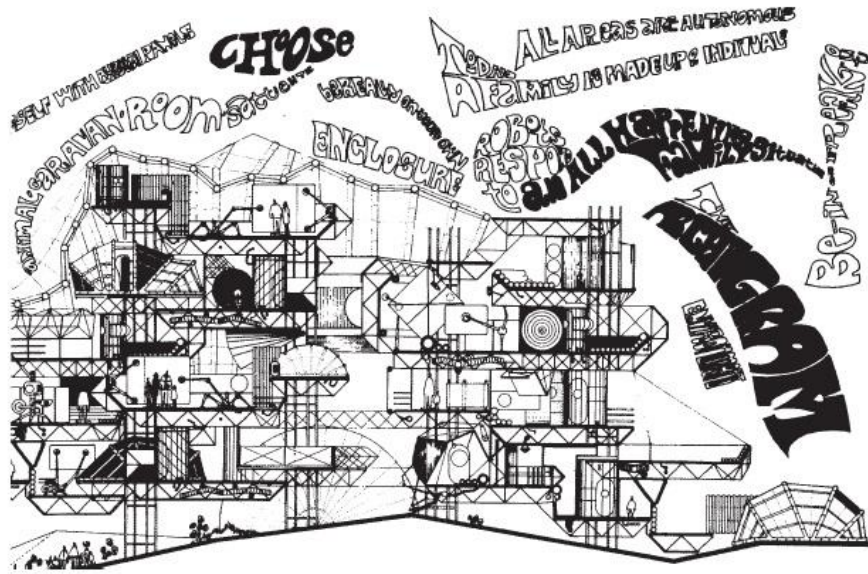
Proje prefabrikasyon, minimalizm ve modülerlik prensipleriyle oluşturulmuştur ve şişebilir yapısıyla aslında biçimsizdir. Cushicle projesinden daha karmaşık bir yapıda olan Suitaloon’un omurga sisteminde kullanılan geniş yastık kullanıcıya daha ergonomik bir ortam sağlamaktadır. Bununla beraber Cushicle araba benzeri bir mekanizma ile hareket edebilir şekilde tasarlanmışken, Suitaloon giyilebilir, şişirilebilir bir çevre olarak düşünülmüştür. Suitaloon tek kişilik bir öneri olup, her birimin ön kapısı sayılabilecek bir özelleşmiş bölümü vardır. Bu bölüm sayesinde başka birimlere bağlanabilir veya birimler arasında geçiş yapılabilir. Bununla beraber spor türlerinden, aile yaşamı için uygun olan türlerine kadar, değişik yaşam tarzlarına uygun şekilde farklılaşacakları Michael Webb tarafından açıklanmıştır (Cook, 1999).



**Görsel 3.28.** Michael Webb, “Suitaloon”, 1967 (Sadler, 2005, s. 130)

1967 yılında Paris Bienali’ne davet alan Archigram grubu Control and Choice adında bir döküman ve bu döküman paralelinde bir proje üretmiştir. Proje, mekanize ortamların bireysel olarak kontrol edilebildiği, ayarlanabilir bir sistem önerisi olarak tanımlanabilir. Archigram’a göre bir mekanın tasarımının sorumluluğunun yalnızca tasarımcıya ait olması doğru değildir. Archigram projelerinde daha önce de rastlanan geçici yaşam mekanları bu önerinin de kemiğini oluşturmuştur. Archigram’a göre belirli bir işleve ait sabit mekan önerileri kendi dönemleri için artık yetersizdir. İşlevlerin muğlak ve mekanların da esnek olduğu bu projeyi en iyi özetleyen kelime de ‘metamorfoz’ olarak belirlenmiştir. Bu noktadan sonra temsil dünyasında seçime izin veren organizasyonlara yer verilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Proje bir ızgara plan ve bu ızgaranın üzerine yerleştirilecek yaşam birimleri, eğlence tesisleri, endüstriyel alanlar ve kente dair diğer mekanlar olarak düşünülmüştür (Cook, 1999’dan aktaran Özkuş, 2006, s.85). Sadler Control and Choice projesinin arkasında yatan fikirleri şu şekilde özetlemiştir;

Control and Choice, “bireysel insanları desteklemek için duyarlı bir mekanizmanın anarşist ve serbest doğası arasındaki kaçınılmaz paradoks ve insani ihtiyaçlar için neyin sağlanabileceğini kontrol eden optimizasyon, standardizasyon ve ekonomi mantığı” ile savaşımıştır (Sadler, 2005, s. 125).

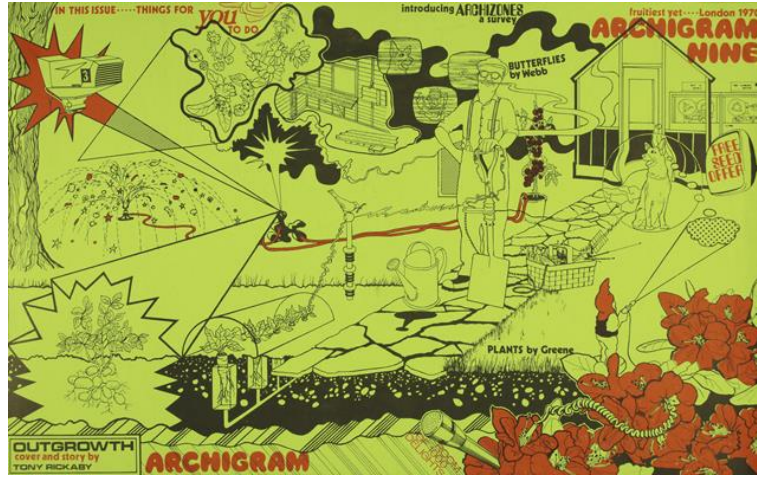




Görsel 3.31. Peter Cook, “Info-gonk”, 1968 (Sadler, 2005, s. 111)

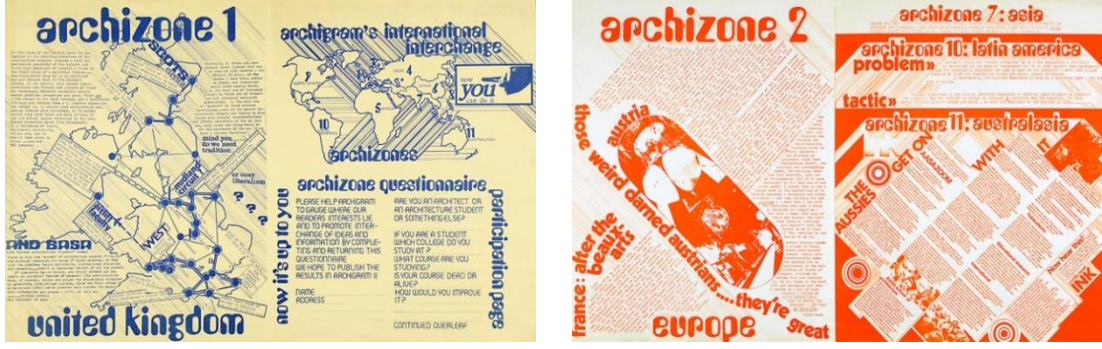
### 3.1.2.9 Instant City (1968), Bathamatic (1969)

1970 yılında yayınlanan Archigram No 9, dünyanın çeşitli yerlerinden mimari üretimler yapan grupların ve projelerin tanıtıldığı *Archizone* bölümü ile öne çıkmıştır.



Görsel 3.32. Archigram No:9, 1970 (<http://32>)

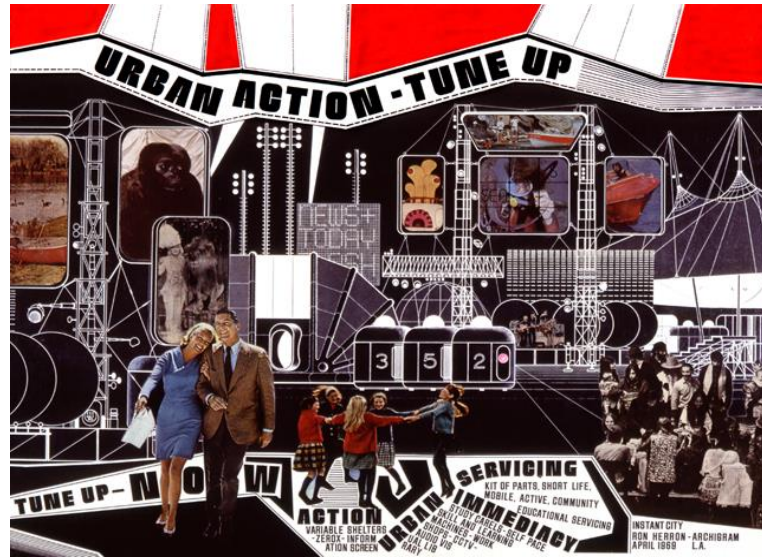
Fanzin, Cook’un Instant City (1968) adlı projesi, Webb’in Dreams Come True (1970) adlı yeni bir yaşam biçimi öneren mektubu, Osaka Expo’daki Japon Pavyonu için Cook, Crampton ve metabilist Kisho Noriaki Kurokawa (1934-2007) tarafından hazırlanan Osaka (1968) adlı proje, Greene’in Bottery (1969) adlı proje, sanal gerçeklik üzerine Cook’un Room of 1000 Delights (1970) projesi ve yine sanal gerçeklik ile ilgili fikirleri barındıran aynı zamanda Instant City projesinin bir parçası olarak Herron tarafından tasarlanan Holographig Scene Setter (1969) adlı proje, Chalk’ın Bathamatic (1969) adlı projesi, Herron’ın Tuned Suburb (1968) projesi ve Cook’un Cheek By Jowl-High Street (1970) adlı projesi ile zengin bir içeriğe sahiptir (Özkuş, 2006, s. 30).



Görsel 3.33. Archigram, “Archizone”, 1970 (<http://32>)

Görsel 3.34. Archigram, “Archizone”, 1970 (<http://32>)

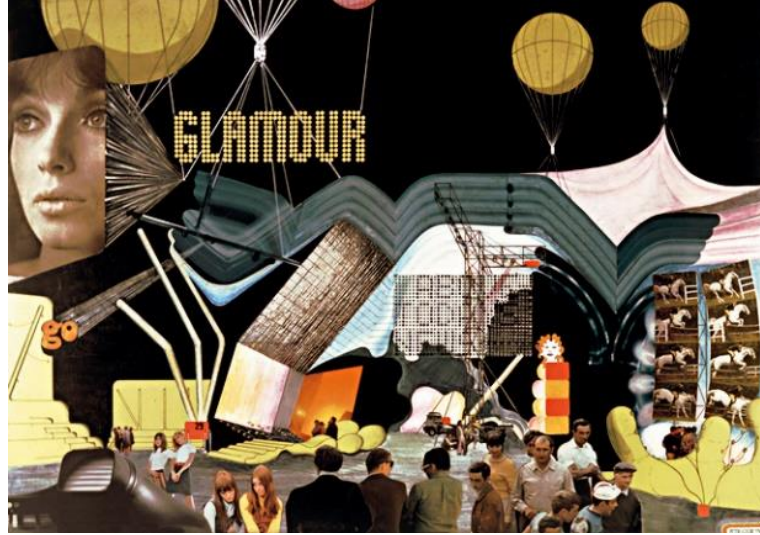
1968 yılında Peter Cook tarafından tasarlanan Instant City (Anlık Şehir) projesinde, şehir kalıcı büyük ölçekli yapılar yerine, değişik işlevleri olan modüler parçaların geçici yapılandırılmasıyla sürekli olarak yeniden şekillenmektedir. Bu işlevsel parçalar dükkanlar, gece klüpleri ve bilgi merkezlerinden oluşturulmuştur (Muschamp, 1998).



Görsel 3.35. Ron Herron, “Instant City: Urban Action Tune Up”, 1969 (Sadler, 2005, s. 165)

Instant City yerel, kültürel olarak izole edilmiş merkezler ve metropoller arası çatışmaya dayanan bir araştırma projesidir. Archigram’a göre mevcut teknolojik aletler (televizyo, radyo...vb) veya metropoldeki eğlence mekanları metropol dışında yaşayan kullanıcılar için yetersiz kalmaktadır. Instant City önerisinde görsel tabanlı sistemler, projeksiyonlar, robotlar, seyyar kuleler gibi hareketli üniteler ve kullanıcıların çevrelerini şekillendirmelerinin yolunu açan ve bir anlamda onlara tasarımcı rolünü veren aygıtlar mevcuttur. Projede kentlerdeki bilgi, eğitim, eğlence hizmetlerini mobil tesisler aracılığıyla izole merkezlere enjekte etmenin etkisi ve uygulanabilirliği araştırılmıştır.

Teknolojiyi merkeze alan bu tasarımlar sayesinde hızlı metropol hayatının yükü kullanıcıdan alınmaya çalışılmış ve şehrin hafiflemesine zemin hazırlamak hedeflenmiştir. Böylelikle izole merkezlerde ikamet eden nüfus kentli nüfusun sayısını arttırmamış olur ve metropolün imkanlarından faydalanır (Özkuş, 2006, s. 93).



**Görsel 3.36.** Peter Cook, “Instant City: Glamour” 1969 (Sadler, 2005, s. 182)

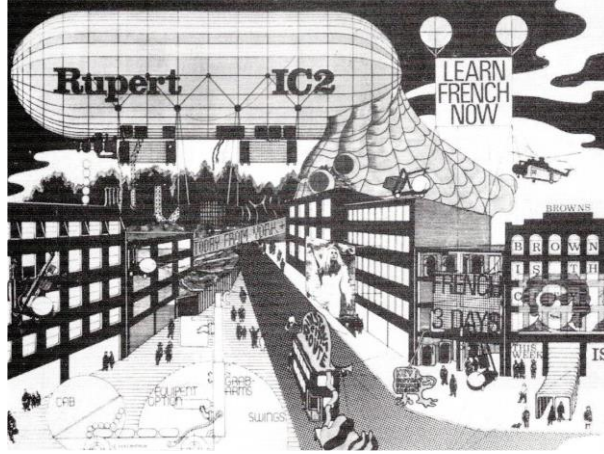
Şişirilebilir parçalarla taşınan üst örtü ihtiyaca göre konumlandırılır, etkinlik alanları da burada kurulabilir. Şehir parçalıdır, mevcut yapıların arasına sızabilir, kullanım dışı olan herhangi bir binayı şehir yaşamına katabilir. İsminden de anlaşılacağı gibi kalıcı değildir. Başka merkezleri ziyaret eder. Elektrikçiler gibi bir takım uzmanlardan oluşan bir ekip kullanılmayan bir yapıyı bilgi ve yayın istasyonuna çevirebilir. Böylece bölgedeki okullara ve ihtiyacı olan yerlere telefon bağlantısı çekilebilir (Özkuş, 2006, s. 97).



**Görsel 3.37.** Peter Cook, “Instant City”, 1969 (<http://22>)

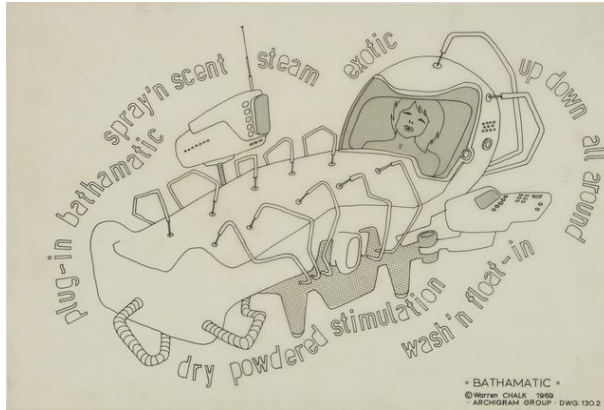
Instant City projesinin en önemli özelliklerinden biri de uygulanabilir bir proje olmasıdır. Projenin her aşamasında mevcut teknikler düşünülerek öneriler geliştirilmiştir. Projenin uygulanması için gerekli teknolojik imkan 1960’lı yılların sonunda sağlanabilir durumdadır. Instant City'nin kentler üzerindeki etkileri ise projenin sonraki aşamalarında

daha net gözükmetedir. Bu dönüşüm 1970 yılında Peter Cook'un uçan bir megastrüktür ya da gereken malzemeleri taşıyıp açılabilen bir zeplin fikrini aktardığı çizimlerinden okunabilir (Özkuş, 2006, s. 97-98).



**Görsel 3.38.** Peter Cook, "Instant City Zeplin", 1970 (Özkuş, 2006, s. 100)

Chalk'un sıradışı Bathamatic projesi kabaca mobil banyo ve güzellik birimi olarak tanımlanabilir. On altı farklı program seçeneği sunan makinede yıkama, şampuanlama, kurulama gibi hizmetler yanısıra kurulama işlemi süresi boyunca kullanıcı radyo ve televizyondan yararlanabilir ([http-33](http://33)).



**Görsel 3.39** Warren Chalk, "Bathamatic", 1970 (Özkuş, 2006, s. 159)



**Görsel 3.40.** Ron Herron, “Tuned Suburb”, 1968 (Sadler, 2005, s. 105)

### 3.1.2.10 Prepared Landscape (1973), Lump and Secret Garden (1973), Suburban Sets (1974)

1974 yılında yayınlanan Archigram No 9.5, fanzinin diğer sayılarından farklı olarak, grubun o dönem mimarlık ofisinde ürettikleri projelerin bir çeşit kataloğu olarak okuyucu ile paylaşılmıştır. Archigram No 9.5’da, Londra’da bulunan Olympia Sergi Merkezi üzerine bir takım araştırmaların olduğu Expro 1 (1973) adlı proje, Prepared Landscape (1973), Mint Square Housing Competition (1974), Northampton Civic Centre Competition (1973), Calverton and Adventure Playground (1972), Cranbourne Court ve Coach House (1972 ve 1973), Suburban Sets (1973), House of the Seven Veils (1973) ve Lump and Secret Garden (1973) gibi çok sayıda projeye yer verilmiştir (http-34).



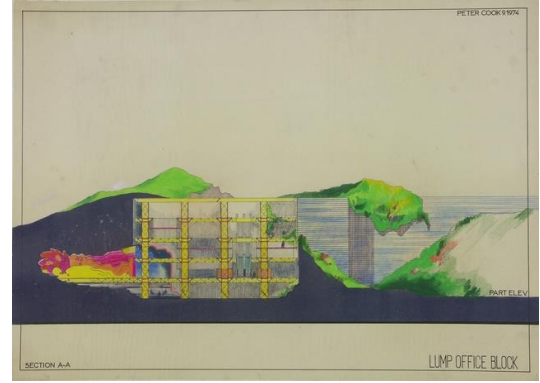
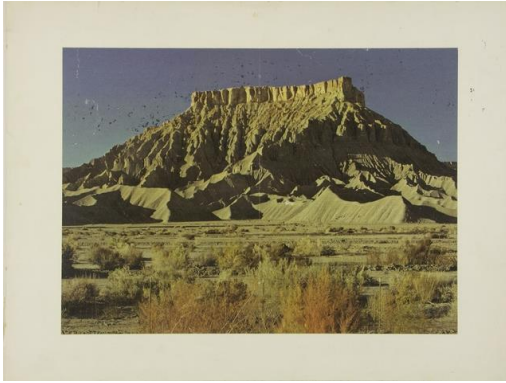
**Görsel 3.41.** Archigram 9<sup>1/2</sup>, 1974 (http-34)

1973 yılında Peter Cook tarafından tasarlanan Prepared Landscape, sıradan bir peysaj üzerinde aşamalı olarak önerilerin görüldüğü bir dizi çizimden oluşmaktadır. Peysaj üzerinde girintiler oluşturularak önerilen projenin son aşasında ise yapının üzerinin ağaçlarla örtülüyor olduğu göze çarpmaktadır (http-35).



**Görsel 3.42.** Peter Cook, “Prepared Landscape”, 1973 (<http-35>)

1973 yılında Cook tarafından geliştirilen Lump and Secret Garden projesi tıpkı Prepared Landscape projesi gibi peysaj tarafından gizlenecek şekilde tasarlanmıştır. Proje kabaca coğrafi bir oluşum olarak *lump* (yumru, toprak, yığın) içerisinde önerilen bir ofis bloğu olarak tanımlanabilir (Cook, 1993, s. 42).



**Görsel 3.43.** Peter Cook, “Lump-Lump and Secret Garden”, 1973 (<http-36>)

**Görsel 3.44.** Peter Cook, “Lump-Lump and Secret Garden”, 1973 (<http-36>)

Set projelerine ait ilk fikirler 1970’li yılların başında, mekan tasarımına ait sorumluluğun artık mimardan kullanıcıya devredilmesini teşvik eden bir proje olan Features:Monte Carlo kapsamında ele alınmıştır. Eğlence merkezi konsepti üzerine açılan bir yarışmada birinci seçilen Features:Monte Carlo projesi, bir kısmı yerin altında, bir kısmı zeminde konumlanan ve çeşiti etkinliklerin gerçekleştiği mekanlar olarak tanımlanabilir. Mekanlar belirli sınırları olmayan ve gerektiğinde bir üst örtüyle kapatılabilen, dönüşüme açık bir biçimde tasarlanmışlardır. Archigram Features: Monte Carlo’da, gençliğin güçlendirilmesinden, sınıf hareketliliğinden, tüketimden ve sanatın yaşanmış bir ortam olarak keşfinden kaynaklanan özgürlüğün doğası gibi fikirlerden beslenmiştir (Sadler, 2014, s. 3).

1974 yılında oğlu Andrew Harren'in ödev olarak banliyö mimarisi üzerine yazdığı bir yazıdan ilham alan Ron Harren, Suburban Sets'i tasarlamıştır. Londra'da kendi yaşadıkları yer olan Woodrofe'da bulunan bir banliyö bölgesi üzerine çıkarımlar yapan Ron Harren, banliyö yaşamı ile ilgili eleştirilerini bu projede görselleştirmiştir. Ron Harren'a göre "mimarlık, insanların başkalarına sunmayı seçtikleri yüzünü yansıtan kağıttan bir sahne haline gelmiştir". Bu sebepten Suburban Sets'de cephe pencereleri Set olarak hizmet etmekte ve dış mekanda bulunan insanlara evin içindeki yaşam ile ilgili yanıltıcı bir profil çizmektedir. Kullanıcılar ise içeride kendi özel alanlarını yaratabilmektedir. Suburban Sets için üç farklı profil seçilmiştir. Ortaya konan fikrin avantajlarından yararlanabilecek bir mimar, bir kamp tutkunu ve bir bombardıman pilotu. Suburban Sets projesindeki fikir, göstermelik bir cephe ve cephe arkasında oldukça farklı formal düzenlerde kurulan dünyaların olduğu bir öneri olarak da özetlenebilir (<http-37>).



**Görsel 3.45.** Ron Herron, "Suburban Sets", 1974 (<http-37>)

1975 yılında projeye yine Herron tarafından 'Sits for the Queen' başlığı altında bir dizi ekleme yapılmıştır. Bu ekleme İngiliz Kraliyet Ailesi için tasarlanmış olup, aile bireylerinin ellerinde bulunan kataloglar ile yeniden düzenlenebilir şekilde ayarlanmıştır. Öneride, kraliyet ailesinin teatral rollerini farklı setlere giderek oynadığı bir yaşantı resmedilmiştir. Bu önerinin görsellerinde modern, barok ya da art deco gibi herhangi bir stil istenilen şekilde mimariye hakim olabildiği görülmektedir (<http-37>).



**Görsel 3.46.** Ron Herron, "Suburban Sets, Sits for the Queen", 1975 (<http-37>)

1960-80 yılları arası yıllarda mimarlık dergilerinin altın çağını yaşadığı söylemek mümkündür. Başta İngiltere olmak üzere çoğu ülkede küçük sermayeli ya da sermayesiz, avangart, radikal ve protest kimliklerle öne çıkan mimarlık yayınları 80'li yıllarda yerini, örnek projelerin tartışıldığı pasif olarak sınıflayabileceğimiz süreli yayınlara bırakmıştır (Küçük Dergilerin Radikal Mimarlığı 1960-1980, 2007). 1960'lı yıllarda ve daha sonraki dönemde ortaya çıkan çeşitli mimarlık yayınları arasından Archigram'ın günümüzde hala popüleritesini korumasının öncelikli sebebi fanzinde yeralan üretimlerinin kaynağı olan mimari fikirlerin 60'lı yıllar için yenilikçi ve her dönem için zamansız olmasıdır. Bununla birlikte bu fikirlerin aktarımında kullandıkları mimari temsil dilinin özgünlüğü de onların diğer kağıt mimarlığı örnekleri arasından sıyrılmasında etkili olmuştur. Bu örnek üzeirnden, mimari temsilin gücünün aktarılacak mimari fikirler ya da inşai ürünler kadar önemli olduğu bilgisi ortaya çıkmaktadır.

### **3.2 Gordon Matta Clark (1943-1978)**

Gordon Matta-Clark, New York Cornell Üniversitesi'nde 1962-1968 yılları arasında mimarlık eğitimi almış ancak bilinen anlamıyla mimarlık mesleğine yönelik üretimlerde bulunmayı reddederek, modern mimarlığa dair eleştirel fikirleri ve bu fikirleri yine mimarlığın araçlarını kullanarak inşa ettiği çalışmalarıyla popülerlik kazanmıştır. Matta Clark, mevcut binaları kestiği, parçalara ayırdığı, dilimlediği, açtığı ve onları yerçekimine meydan okuyan içinden geçilebilir heykellere dönüştürdüğü kesim işleri ile bilinmektedir.

Matta-Clark'ın anti-modernist olarak kabul edebileceğimiz çalışmalarında, babasının meslek yaşamının ilerleyen yıllarında şekillendirdiği eleştirel tavrının izleri okunmaktadır. Kendisi gibi mimar ve sanatçı olan babası Roberto Matta Echaurren, 1933 yılında New York'dan ayrılarak Paris'e yerleşmiştir. 1935 yılında Le Corbusier'nin ofisinde bir süre teknik ressam olarak çalışan Matta Echaurren, Corbusier'nin ünlü kentsel ütopyası *Işık Şehir* projesinde görev almış, kısa bir süre sonra da Corbusier'nin yanından ayrılmıştır. 1938 yılında yazdığı bir makalede Corbusier'nin mimarlığa olan yaklaşımını sert bir dille eleştiren Matta Echaurren, mimari elemanların yalnızca geometri olarak ele alınamayacağını vurgulayarak Corbusier'nin modüler adamla idealize edilmiş mekanı yerine rasyonel olmayan, sürekli değişen bireyin mekanını savunmuştur. Bununla beraber ilerleyen yıllarda mimarlık mesleğini tamamen bırakarak ressamlık yapmış,

sürrealizm akımından etkilenmiş ve Salvador Dali, Andre Breton, Marchel Duchamp, Katherine Dreier gibi önemli isimlerle tanışmıştır (Talu, 2012, s. 98-99).

Matta-Clark 1976 yılının Mayıs ayında Donald Wall ile gerçekleştirdiği Art Magazine dergisinde yayınlanan söyleşisinde, üretimlerinin merkezini oluşturan eleştirel duruşunun sebebinin, büyüdüğü mimari çevrenin dönüşümünden ve o yıllarda yükselişte olan ana akım mimari mekan anlayışından duyduğu rahatsızlık olduğunu ifade etmiştir. Bununla beraber Matta Clark'a göre uygulamaya yönelik projeler üreten dönemin mimarlarının öncelikli amacı yapıyı çevreye dair sorunları çözmek değil, mimarlık mesleği aracılığıyla geçimlerini sağlamaktır. Bu sebepten yapısal çevre üzerinde insanlıktan çıkmış bir durum yaratılmıştır. Yaratılan bu durum modernite, yenileme, kentsel planlama adı altında değerlerin altüst olmasıyla sonuçlanmıştır. Bütün bu sebeplerden dolayı Matta-Clark mimar kimliğini kullanarak inşa etmeyi ve fiziksel çevreye bu yoldan katkıda bulunmayı reddetmiştir (Gordon Matta Clark, 2012, s. 66).

### **3.2.1 Sanat, (Anti)Mimarlık ve Gordon Matta-Clark**

Matta Clark'ın çalışmalarının çıkış noktasının, kronolojik olarak, doğup büyüdüğü çevre, babasının da mesleki olarak yakın ilişkiler içerisinde yer aldığı Le Corbusier ile diğer modernistlerin ortaya attığı politik ve epigramatik yeni mimari dil ve Matta-Clark'ın jenerasyonuna dahil bütün mimarlık öğrencilerinin aldığı eğitiminin temelini oluşturan modernist ilkeler olduğu söylenebilir. Cornell'de aldığı mimarlık eğitimi

Üniversite eğitimini 1968 yılında tamamladıktan sonra SoHo'da çocukluğunu geçirdiği yerden bir kaç blok ileride bir loft kiralayan Matta-Clark, alternatif yaşam koşulları altında yaşayan bir çok sanatçı ile de burada tanışmıştır. Alternatif konut ve alternatif yaşam üzerine daha sonraki yıllarda yapacağı çalışmalarında, SoHo'daki loft yaşamının önemli ölçüde etkisi olmuştur (Attlee, 2007). Ayrıca Matta-Clark'ın simya bilimine ilgi duyması onun kesim işlerinden önceki ilk dönem çalışmalarında çeşitli malzemeler üzerine ilginç deneyler ve üretimler yapmasına sebep olmuştur. Stephen Walker'a göre Matta-Clark'ın madde üzerine yaptığı erken dönem çalışmaları da tıpkı sonraki dönemde yaptığı 'yapı açılımları' gibi modernizmin yatağı olarak kabul edilen Cornell'deki mimarlık eğitimine bir tepki olarak okunabilir. Matta-Clark modernizmin onayladığı kusursuz, tek parça binaların aksine, madde ve maddenin devam eden süreci ile ilgilenmiştir (Walker, 2017, s. 45).

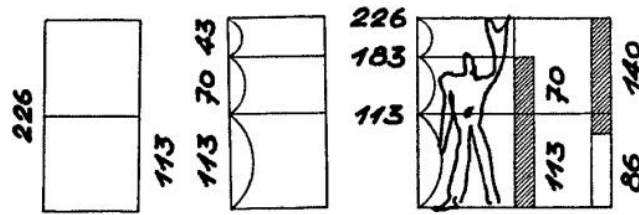
Matta Clark, 1970'li yılların mimari mekan anlayışı ile nesnel dünyaya katkıda bulunmayı reddetmiş olsa bile üretimlerinin çoğu mimari nesneler üzerine olmuştur.

Matta-Clark yıkımına karar verilmiş, terk edilmiş ve sosyal açıdan kabul görmemiş mekanlar olarak tanımladığı mimari yapıları saptamış daha sonra genellikle izinsiz olarak bu yapıların içerisine girerek elektrikli testere ile yapıları çeşitli biçimlerde kesip deformasyona uğratmıştır. 1970'lerden itibaren yoğunlaştığı bina işlerini “bina işlerimin doğası, bu türden kendini üstün gören mesleki sorumluluğun, soruna çözüm bulamayan işlevselci tutumuna itiraz ediyor ya da sunulan yaşam kalitesini yeniden sorguluyor.” şeklinde açıklamıştır (Gordon Matta Clark, 2012, s. 59) Eylül 1977'de Internationaal Cultureel Centrum'da yapılan söyleşide ise kendisini bu koşullara sürükleyen süreci şu şekilde anlatmıştır;

“Öncelikle, New York'ta bu tür bir çevrede yetişmiş olduğumun gözetilmesi gerekiyor. Şehir 50'lerde ve 60'larda uluslararası üslupla imar edilmiş çelik ve camdan bir megalapolise evriliyordu; buna karşın daha öncesinde konutlara ayrılmış muazzam alanlar terk edilmiş hale geldi. Bu alanlar 'kullan ya da terk et'in moral bozucu anımsatıcıları olarak bırakıldı. Beni buna sürükleyen, bu çorak toprak fenomeninin yaygınlığıydı. Terk edilmiş halleriyle bile banliyö yaşamını yansıtan bu klostrofobik, dağınık odalara, berbat hollere, yanmış kül olmuş ve penceresiz ortamlara acımaktan kendimi alamıyordum. Bir binayı bozarak, sosyal koşullara dayalı pek çok duruma işaret ediyordum...” (Gordon Matta Clark, 2012, s. 76)

Matta-Clark'ın çalışmalarında yalnızca modern anlayışa değil, dogmalaşmış her türlü geleneksel kabule itirazda bulunmuştur. Vitruvius'un antik dönemde mimarlık ürünlerinde gözetilmesi gereken üç temel prensip olarak ortaya koyduğu *utilitas*, *firmitas*, *venustas* yani *kullanışlılık*, *sağlamlık*, *güzellik* ilkelerini de kendi içerisinde bir tür bozuma uğratmıştır. Yaptığı kesme veya eksiltme işleriyle binaların barınılacak mekanlar olma özelliklerini ortadan kaldırmış bu şekilde kullanışlılık ilkesini yok saymış, strüktür elemanlarını eksiltmelerle ortaya çıkartarak sağlamlılık ilkesini yok saymış ve bir otorite olarak mimarın estetik anlayışıyla tasarlanmış binanın nihai biçimini bozarak güzellik ilkesini yok saymıştır (Uluengin & Görgülü, 2014, s. 340). Antik dönemde yaşamış olsa dahi Vitruvius'un ilkelerinin, geleneksel kabullere sırt çevirmiş olan modernist mimarlarca kabul gördüğünü, üzerine yüzyılın ikinci yarısında hala fikir yürütüldüğü ve güncel olarak da tekrar tekrar yorumlandığı belirtmek bu noktada önemlidir. Bunun yanında Vitruvius'un insan bedenini merkeze alarak mekanların büyüklüklerine dair ideal rakamları elde etme çabası Le Corbusier'in inşaat pratiğinde evrensel değerler olarak kabul göreceğine inandığı Modulor adını verdiği ölçü sistemi olarak modern dönemde tekrar ortaya çıkmıştır. Corbusier, Vitruvius'un yazıları ile Leonardo da Vinci'nin Vitruvius Adamı'ndan yola çıkarak bir ölçü ve oran sistemi kurmuştur. Bu sistem 1.80

cm uzunluğunda bir adamın ölçülerinden temellenir. Bu sistemi ilginç kılan durum yalnızca çok eski kabullere sırtını dayaması değil aynı zamanda arzulanan evrensellik idealidir (Şentürk, 2010, s. 59). Corbusier, yalnızca mekanların oranlarında değil mekanların formlarında da yalın, asal geometrik biçimlere dönme çağrısını ve bu çağrının ardında yatan evrensellik idealini, *Bir Mimarlığa Doğru (Towards a New Architecture)* kitabında detaylı bir biçimde anlatmıştır. Yazarın söylemi ve mimarlığında endüstriden iktisada, kitlesel-üretimden tüketimin sosyolojisine kadar, 20. yüzyıl başında hissedilen gelişme ve sorunlara karşı otoriter tavrını okumak mümkündür. Towards a New Architecture ile ortaya konan fikirler, Matta-Clark neslinin mimarlık öğreniminin temelini oluşturmaktadır. Tıpkı babası Roberto Matta Echaurren gibi Matta-Clark'ın mimarlıkta yerel ve evrensel olana karşı tutumu Corbusier'nin tutumuyla zıt düşmektedir. Matta-Clark'a göre sanat ve mimarlık doğrudan tek bir insanın fiziksel eylemleriyle yapılara yapabileceği değişim ile ilgilidir. O sınırlanmış estetik *frisson*<sup>3</sup> yaratmak yerine, tepkileri tetikleyen bir sanat eseri yaratma arzusu gütmüştür (Attlee, 2007).



Görsel 3.47. Le Corbusier, Modulor (Şentürk, 2009, s. 162)

Matta-Clark'ın eleştirel tavrı yalnızca geleneksel kabuller ve modernist dogmalar doğrultusunda inşa edilmiş yapılara karşı değil aynı zamanda modern kentsel dönüşüm projelerine de karşıdır. Yapılı kentsel çevreye dair bu eleştiri tavrı özellikle New York çalışmaları ile bilinen bürokrat Robert Moses ve yoğunluklu olarak Avrupa modernizmin öncülerine, özellikle de Le Corbusier'nin fikir ve tasarımlarına yöneliktir. New York'da büyüyen Matta-Clark üniversite yıllarında, New York belediye başkanı Robert Moses'ın SoHo'ya yönelik dönüşüm önerileri karşısında yeralan Jane Jacobs'ın yazılarından etkilenmiş, şehir yaşamına ve planlamasına karşı duruşunu da bu yıllarda şekillendirmiştir (Attlee, 2007).

Şehir yaşamına ilgisini ve hayranlığını sürekli dile getiren Matta-Clark şehir yaşamının yeraltına ayrıca ilgi duyduğunu da belirtmiştir. O sürekli kontrol edilmeye çalışılan şehir ortamlarında yeraltında kalan görünmeyen bölgeleri bilinçaltı olarak

<sup>3</sup> heyecan

yorumlamıştır. Ona göre yeraltı, zaman zaman baskı altındaki hatıraları ve yasadışı dürtüleri ortaya çıkartmaktadır. Ayrıca yapılan yeni binaların derin temellerinden dolayı yeraltındaki alanların tehdit altında olmasından dolayı endişe duyduğunu belirtmiştir. Buna karşın Le Corbusier'nin yaklaşımı gayri resmi sakinleriyle beraber gizli altyapıyı ortadan kaldırmak ve tüm hizmetlerin kolayca erişilebilir olmasını sağlamaktır. Bu iki mimarın kente dair yaklaşımları arasındaki farklılık, Corbusier'nin tamamen işlevselci temeller üzerine inşa edilen kitlesel bir ütopya modeli sunması ve Matta-Clark'ın bireyler ve küçük topluluklar için nelerin yapılabileceğine dair alternatif fikirler sunmasındadır (Attlee, 2007).

Matta-Clark'ın şehir yaşamının kontrol edilemez yapısı ile ilgili söylemleri, 1950'li yıllarda Guy Debord ve Sitüasyonistlerin kentsel çalışmaları, 1960'lı yıllarda ise Archigram'ın Living City adlı sergisinde vurguladığı üzere, kontrollü yapı çevrenin gerçek şehir yaşamını temsil etmediği yönündeki vurguları ile örtüşmektedir.

1960'lı yıllarda mimarlık eğitiminin yanı sıra bir sene Fransa'da Fransız Edebiyatı Bölümü'nde eğitim alan Matta-Clark bu yıllarda Amerika'da ve Avrupa'da etkin olan sanatsal yönelimlerden oldukça etkilenmiştir. 1969 yılında Cornell'de düzenlenen 'Earth Art' adlı sergide Amerikalı kavramsal sanatçı, heykeltıraş ve fotoğrafçı Dennis Oppenheim ve endüstriyel atıklar ile çalışan Amerikalı arazi sanatçısı Robert Smithson gibi isimlerle tanışmıştır. Üretimleri Kavramsal Sanat, Süreç ve Performans sanatları kapsamında değerlendirilen Matta-Clark, Donald Wall ile gerçekleştirdiği söyleşide, üretimlerini net olarak kategorize etmese de, bir modern sanat akımı olan Dada'nın yaratıcı geleneğin bozulmasına olan düşkünlüğünün, büyük bir özgürleştirme gücü yarattığını, bu sebepten Dada'nın etkisinin kendisi için büyük bir enerji kaynağı olduğunu dile getirmiştir (Gordon Matta Clark, 2012, s. 61). Dada Manifestosu'nda da belirtildiği gibi Dadacılar yıkıcı bir tavrı benimsemişlerdir. Gürhan Tümer, *Yapmak, Yıkamak ve Mimarlık* başlıklı makalesinde, Dada felsefesinin, inşa eyleminden ayrı düşünülemeyen bir disiplin olan mimarlık alanı ile yıkıcı bir tavrı teşvik ettiğinden dolayı ilişkili olmadığını belirterek mimarlıkta dadaist bir örneğin bu sebepten olmadığını vurgulamıştır (Tümer, 2006). Matta-Clark'ın yapıyı çevreye katkıda bulunmak yerine özellikle varlığını uzun süre sürdürmeyeceğini bildiği yapıları illegal yollarla işgal edip, eksiltme yoluna giderek yapıya yeni boyutlar kazandırması mimarlık disiplini içerisindeki özgün konumunu göstermektedir. Dada'nın çalışmaları üzerindeki etkisi

yönünde yaptığı açıklamalar paralelinde de çalışmalarının Dada'nın mimarlık ayağı olarak okunabilecek nitelikte olduğu söylenebilir.

Sanat ve mimarlık arasındaki karşılıklı işlevsel görev dağılımından duyduğu rahatsızlığın ve bu görev dağılımının yarattığı katı zihniyetin iki disipline olan kişisel hislerini zedelediğini açıklayan Matta-Clark, mimarların duvarları yerleştiren, sanatçıların ise o duvarları dekore eden kişiler olduğu fikrinin ötesine geçilmesinin gerektiğini vurgulamıştır. “Duvarların kendisi çok daha büyüleyici bir ortamken, ona bir şeyler asmak neden?” sorusuyla mimari nesneye ve sanat nesnesine olan görüşlerini bir anlamda ortaya koyan mimar-sanatçı, “Basit bir kesik ya da kesikler dizisi, mekansal durumları ve strüktürel bileşenleri yeniden tanımlayan güçlü bir çizim aracı olarak davranır.” cümlesiyle ise fikirlerini temsil etmek için kullandığı alışılmamış yolun meselesini açıklamıştır (Gordon Matta Clark, 2012, s. 79).

Matta Clark'a göre ana akım fikirler çerçevesinde üretimler yapan sanatçı ve mimarlar uysallaştırılmış koşullarda çalışmaktadırlar. Çünkü üretimler çoklu kullanımlar veya otoriteler gözetilerek ortaya çıkartılmaktadır. Bireyselliğin ön plana çıktığı fikirlerini uzlaşmacı bir karakterle somutlaştırmasının mümkünatı olmadığını belirten Matta-Clark bu sebepten araçsallaşan sanat ve mimarlığa katkıda bulunmayı reddetmiştir (Gordon Matta Clark, 2012, s. 93).

Matta-Clark, antik çağdan modern döneme kadar mimarlık kapsamında geleneksel bir çok kabulü eleştirmiş ve bu eleştiriye mimarlığın araçlarını kullanarak inşa etmiştir. Mevcut fiziki çevreye mimarlık arayıcılığıyla katkıda bulunup dönüşümüne ortak olmak yerine, mevcut mekanları eksiltme yoluna gitmiştir. Bunun yanında bu eksiltmeyi yaparken aslında mimarlık yoluyla bir tür heykel yapma arzusunda olduğunu dile getirmiştir (Gordon Matta Clark, 2012, s. 13). Bu sayede sanat ve mimarlık alanlarının sınırlarının muğlaklaşmasına ve iki alanın ilişkisinin yeniden tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda inşai sonuç ürüne odaklı geleneksel mimarlık anlayışı karşısında sürece odaklı bir üretimi yine mimarlığın araçlarını kullanarak mümkün kılmıştır. Mimarlığın inşa eylemi ile tanımlandığı mevcut kabuller dahilinde onun sıradışı üretimleri mimarlığın reddi veya anti-mimarlık olarak yorumlanmıştır.

Ancak Matta-Clark üretimlerini mevcut düzene ekleyerek değil çıkartarak yaratsa dahi anti-mimarlık yapmadığını açıkça ortaya koymuştur. Çünkü geleneksel olarak mimarlık eylemini yerine getiren her mimar bunu hakim kuvvetler kontrolünde ve ehlileştirilmiş bir ortamda yapmak zorundadır. Bu sebepten Matta-Clark'ın reddi

mimarlık edimine karşı değil aslında statükonun araçsallaşan mimarlığına karşı olmuştur. Matta Clark’a göre kesim işlerinin doğasında mimarlığın reddi olarak okunacak bir anti-mimarlık eğilimi yoktur. Bunun yerine kabaca kişisel sezgilerle mekanı yeniden tanımlama amacı vardır (Uluengin & Görgülü, 2014, s. 340).

### 3.2.2 Anarchitecture Kavramı ve Gordon Matta-Clark

“Ev içinde yaşanılacak bir makinedir.”

-Le Corbusier<sup>4</sup>

“Bir makine yaşamak için değildir.”

-Gordon Matta Clark<sup>5</sup>

Anarchitecture kavramının, Matta Clark tarafından ya da kavrama katkıda bulunan diğer sanatçı ve mimarlar tarafından (Ör: Lebbeus Woods) ortaya koyulmuş net bir tanımı yoktur. Ancak Matta Clark’ın mimari mekana dair yaklaşımını anlamının yollarından biri anarchitecture kavramının irdelenmesidir. Gordon Matta-Clark günümüzde hala *anarchitect* olarak anılmaktadır. *Anarchitecture*<sup>6</sup> kavramına katkıda bulunan işler yapmış ayrıca 1970’lerde New York’da kurulan, Laurie Anderson, Tina Girouard, Carol Goodden, Suzanne Harris, Jane Highstein, Bernard Kirschenbaun, Richard Landry, ve Richard Nonas gibi sanatçıların da içinde bulunduğu *The Anarchitecture Group*’un içerisinde yer almıştır. Resmi olarak hiçbir zaman kurulmayan The Anarchitecture Group modern mimarlığın mekan anlayışı üzerine bir takım eleştiriler getirdiği işleriyle bilinmektedir (Uluengin & Görgülü, 2014, s. 339). Grubun sekiz üyesi 1974 yılının Mart ayında *Anarchitecture Show* adında bir sergi gerçekleştirmiştir. Sergide mimari yapıların bulunduğu fotoğraflar, fotoğraf kolajları ve çizimler kullanılmıştır. Daha sonra grupta yer alan heykeltıraş Jane Highstein bu serginin toplantıların görsel bir dökümü olduğunu söylemiştir (Gordon Matta Clark, 2012, s. 4).

Anarchitecture kavramı ve kavramın muğlaklığı Karsten Harries tarafından bu kavramın ‘mimarlık karşıtlığı’ yani ‘anti-architecture’ olarak tanımlanmasına sebep olmuştur ancak kavram aslında ‘anarchy’ ve ‘architecture’ kelimelerinin referans vermektedir. Matta-Clark ise anarchitecture kavramını şu şekilde açıklamıştır;

---

<sup>4</sup> (Talu, 2012, s. 101)

<sup>5</sup> (Talu, 2012, s. 101)

<sup>6</sup> Mimarlar, tasarımcılar, sanatçılar tarafından kullanılan ‘anarchitecture’ kavramının net bir tanımı yoktur. Kavrama katkıda bulunan sanatçılar ve Gordon Matta Clark üretimleri doğrultusunda, kavramla ilgili çeşitli tanımlamalar yapmışlardır (Uluengin & Görgülü, 2014).

Kavram bir anti-mimarlığı ifade etmemektedir. Bunun yerine, mekân üzerine fikirleri netleştirmek için, sosyal ve politik açıklamalar yerine kişisel sezgiler ve tepkiler üzerinden bir tanımlama girişimi olarak yorumlanabilir (Uluengin & Görgülü, 2014, s. 340).

The Anarchitecture Show'da yeralan üretimler üzerinden kavramın referans noktası daha iyi anlaşılabilir. Sergide yer alan bir dizi fotoğrafta çeşitli doğal ve doğal olmayan yollarla mutasyona uğramış yapılar ve kente ait imgeler yer almıştır. Enkaz halindeki bir tren ve tren yolu, bir gaz patlaması sonucu yıkıntı haline gelmiş bir yapı veya bir fırtına sonucu üst üste binmiş kayıkların olduğu çalışmalar sergide yer alan fotoğraflardan bazılarıdır. Kullanılan görsellerde ortaklaşan amaçlardan bir tanesi, Corbusier'nin medeniyetin en yüksek amacı olduğuna inandığı kentsel çevrelerin kaotik yapısı temsil edebilmektir. Ayrıca sergide terör saldırısı dolayısı ile daha sonra yıkılacak olan Dünya Ticaret Kuleleri'nin bir fotoğrafı da yer almıştır. Ancak fotoğraf kulelere odaklanmak yerine kentte ve kuleler arasında bulunan boşluğa odaklanmıştır (Attlee, 2007).



**Görsel 3.48.** *Anarchitecture Show, 1974 (Attlee, 2007, s. 14)*



**Görsel 3.49.** *Anarchitecture Show, 1974 (Attlee, 2007, s. 15)*

Anarchitecture Show‘da yeralan katılımcıların çoğunun en ilgi çekici ortak özelliği, SoHo‘ya uygun çalışma ve yaşama alanı bulmak için gelmiş olmaları ve post-endüstriyel atölyeleri canlı stüdyolara dönüştürerek alternatif mimarlıklara dair tartışmalar içerisinde yer almalarıdır. Matta Clark‘a göre Soho‘da kurulan bu düzen ‘otorite olarak bir mimarın gerekliliğinin ortadan kalkmasına’ yönelik bir gerekçedir. Attlee‘ye göre de bu bağlamda modernist programın kontrolle ilgili, SoHo deneyiminin ise kentte yeni bir yol bulma özgürlüğü ile ilgili olduğu söylenebilir (Attlee, 2007).

### **3.2.3 Gordon Matta-Clark Projeleri**

Yıkım için planlanan terkedilmiş binaları kesmek, onları devasa geçici heykellere dönüştürmek ya da o binalardan daha sonra heykel olarak sergileyeceği parçalar çıkartmakla bilinen Matta-Clark‘ın, 1969–1978 yılları arasında ortaya koyduğu bütün çalışmalar, konularına ve yapısal özelliklerine göre gruplandırılarak bu başlık altında değerlendirilecektir.

#### **3.2.3.1 Photo-Fry (1969), Agar (1969-1971), Garbage Wall (1971), Jacks (1971), Food (1971 - 1973)**

Gordon Matta-Clark yapıları kesme üretimlerine başlamadan bir süre önce malzeme üzerine ilginç deneysel çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaların tarihsel sürecine bakıldığında aslında bina kesme işleriyle paralellik taşıyan bazı kaygıları olduğu hatta bu deneysel çalışmaların Matta Clark‘ın bina kesme işlerine bir platform oluşturduğu söylenebilir. Matta-Clark 1960‘lı yılların sonunda simyaya ilgi duymuş ve simya

hakkında okumalar yapmıştır. Onun maddenin yaşam döngüsü üzerine yaptığı deneylerin bir simyacı arayışı olduğu da düşünülebilir (Walker, 2017, s. 51).

1962-1968 yılları arasında Cornell Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde eğitim alan Matta-Clark, bilindik mimari üretimlerin oldukça dışında konumlanan ilk çalışmalarını da üniversiteden mezun olduktan hemen sonra gerçekleştirmiştir. Cornell'de mimarlık eğitimi alması hakkında 'düşüğüm ilk tuzak' açıklamasını yapan mimar mezun olur olmaz eğitimini aldığı tasarlama pratiğine karşıt bir yolu seçmiştir. Cornell'in 1960'larda modernizmin dogmalarının savunulduğu bir eğitim verdiği gerçeği de Matta Clark'ın çalışmalarının neye karşı durduğunu net bir biçimde açıklar niteliktedir (Walker, 2017, s. 45).

Matta Clark'ın ilk çalışması olan *Photo Fry*, 1969 yılında New York'da bir galeride, *Belgeler (Documentations)* adlı serginin bir parçası olarak üretilmiştir. İsminden de anlaşılacağı üzere Matta-Clark, üzerinde Noel ağacının bulunduğu bir polaroidi bitkisel yağda kızartarak deforme etmiştir (Walker, 2017, s. 45).



**Görsel 3.50.** Gordon Matta-Clark, "Photo Fry", 1969 (<http://38>)

1969-1971 yılları arasında tekrar tekrar üzerinde çalıştığı *Agar* serisinde (*Yanan Bisküviler-Incendiary Wafers* ve *Glass Plants* gibi farklı isimler verilmiş işlerin toplamı) ise Matta-Clark herhangi bir biçimden yoksun, öngörülemez karışımlar hazırlamıştır. Agar çalışmasının denelerinden bir tanesi oluşturduğu karışımın patlamasıyla sonuçlanmış, bu sebepten bu yüzden çalışmasına bir süre stüdyo dışında devam etmiştir. Karışım, agar (deniz yosunu esaslı jelatine benzer bir madde), cam, metaller, yiyecekler, yiyecek olmayan organik maddeler, şehir çöpü gibi tanımlanamayan ve herhangi bir

durumda biraraya gelmesi olanaksız maddeler ile oluşturulmuştur. Agar, Matta Clark tarafından sergilenmiş ve içerisinde bulunan organizmaların yaşam döğüsü mikroskoplarla sergi katılımcıları tarafından gözlenmiştir. Sergiye dahil edilen mikroskoplar maddenin tanımsız sınırlarının ve öngörülemeyen dönüşümünün vurgulandığı yardımcı araçlar olarak görev almıştır. Stephen Walker, Matta Clark'ın madde üzerinden temsil ettiği fikirlerini şu şekilde açıklamıştır;

*Yanan Bisküviler* gibi Agar örnekleri maddenin inatla 'üreten' insanlığın kontrol etme arzularının ötesinde kaldığını gösterdi: burada maddenin, öngörülebilir ve kontrol edilebilir bir sürece katlanmaktan ve statik, düzenli formun emrinde olmaktan çok kendine ait, *içten gelen yaşam güçlerine* sahip olduğu gösterilmiştir(Walker, 2017, s. 47).



**Görsel 3.51.** Gordon Matta Clark, "Agar", 1969-1971 (<http://39>)

Madde ve form Aristo, Platon ve Descartes'ın da üzerine düşünce ürettiği kavramlar olarak tarih boyunca felsefenin konusu olmuştur. Aristo'nun yolundan giden Platon'a göre madde ve form eşyanın tamamlanmamış ortak özleridir. Ona göre maddesel olmak gelip geçici olmakla birdir ve bu algıyla ilgilidir. Algı başka değişkenlerle beraber değişeceğinden maddesel olan bilgi olamaz. Descartes ise maddenin sırlarının fiziksel bilim ile ilgili olduğu görüşünü savunmuştur. Maddeyi bu muğlak konumdan soyutlamıştır. Daha sonra Isaac Newton'ın madde kavramını kütle ile tekrar tanımlamasıyla felsefenin konusu olan madde ile fiziksel bilimin konusu olan maddenin yolları tamamen ayrılmıştır. Bergson ise bu anlayışa karşı çıkmıştır. Bergson'a göre madde konusu bilime bırakılmamalıdır çünkü bilim tekrarlanabilir, etkisiz, ölçülebilir, süreksiz ve öngörülebilir madde ile ilgilenmektedir. Bergson ise zamanı işin içine katıp madde kavramıyla kaynaştırarak maddenin kendinden farklılaşabildiği ihtimali üzerinde durmuştur. Ona göre bilimsel olandan uzaklaşabilmek için zekaya şiddet uygulanmalı ve tersine bir yol izlenmelidir (Walker, 2017, s. 44-45). Tarihsel süreçteki madde

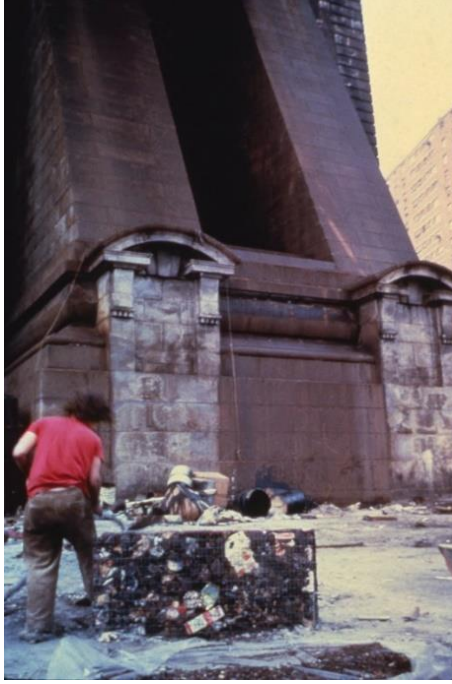
tartışmalarına baktığımızda Matta-Clark'ın maddeyi Platoncu yada Bergsoncu bir yaklaşımla ele aldığını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda Walker, Matta-Clark'ın hem ilk dönem hem de daha sonraki çalışmaları üzerine fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir;

Matta-Clark'ın *külliyatı* maddeyi ya (ölçülebilir bilimsel yöntem yardımıyla ile) üstesinden gelinecek basit bir sorun olarak ele alan ya da daha önemli, değişmez bir gerçeği tesis etmek yolunda kullanan madde anlayışlarını sürekli bir biçimde yalanladı. Matta-Clark'ın projelerinin madde ile çalıştığı farklı yöntemler, maddenin hem sanat ve mimarinin icraatında devam edegelen bir katılıma ne ölçüde nail olduğunu hem de bu sürecin bir parçası olarak tesis ettiği ilişkilerin karmaşıklığını gözler önüne serer (Walker, 2017, s. 45).

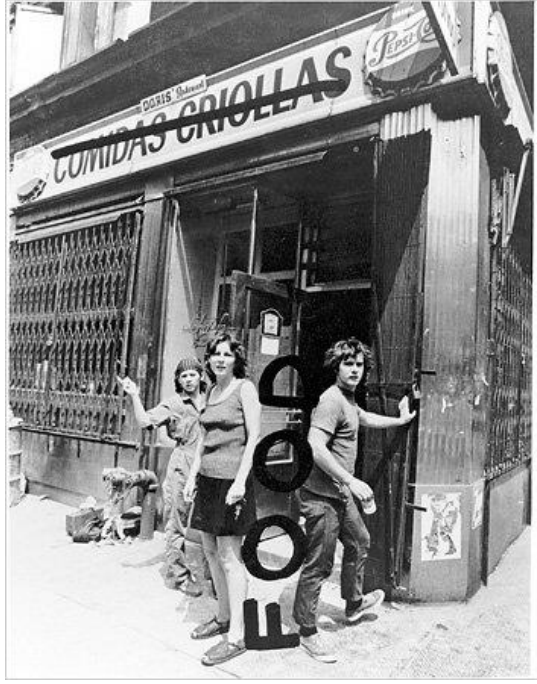
Alternatif mimari mekan ya da kavramı biraz daha daraltacak olursak alternatif konut Matta Clark'ın her zaman ilgisini çeken bir konu olmuştur. Bununla beraber 'yere özgü' sanat da Matta-Clark'ın mimarlığa bakış açısını şekillendiren önemli bir kavramdır. Kendisinin de maddi sıkıntılar dolayısıyla evsizlik sorunuyla uğraştığı göz önüne alınırsa, konut fikrinin Matta Clark için hayati bir mesele olduğu anlaşılabilir. Evsizlerin bir yapı malzemesi olarak kullandığı mukavvanın dayanıksız olmasından dolayı yağmura daha dayanıklı bir malzeme arayışına girerek bir araba gövdesinin kalıntılarını çatı olarak kullanıp, başka malzemelerden de duvarları oluşturarak bir barınak inşa etmiştir. 1971 yılında yaptığı bu çalışmasına *Jacks* adını vermiştir (Gordon Matta Clark, 2012).

Matta Clark 1971 yılında ise kentsel atık ile çimentoyu karıştırarak *Garbage Wall* çalışmasını yapmıştır. Agar serisinden farklı olarak maddenin yaşam döngüsüne işaret eden Garbage Wall projesinde malzemeler dönüşmemiş, kolayca seçilebilir vaziyettedir. İnsan eliyle işlenmiş ve tüketiciler tarafından yaşam döngüsünün bittiği düşünülüp çöp olarak atılan malzemeye yeni bir statü veren Matta Clark aynı zamanda bu malzemelerin biçimden yoksun olduğu görüşünü reddetmiştir. Bununla birlikte tıpkı Duchamp'ın sanatsal temsillerinde olduğu gibi mimari bir elemanın yapı malzemesi olarak buluntu nesneleri kullanmıştır

*Food*, Matta Clark'ın 1971 yılında New York Prince Street'de açtığı restoran ve etkinlik mekanının adı olmanın yanı sıra aynı zamanda bir projedir. Restoranın menüsünde yer alan 'kemik yemeği' müşteriler tarafından sipariş edilip bitirildikten sonra hızlıca temizlenip, takı olarak dönüştürülüp müşteriye geri verilmektedir. Tıpkı diğer örnekler gibi kemik yemeği de Matta Clark'ın maddeye yaklaşımını anlaşılır kılmaktadır (Walker, 2017, s. 48).



**Görsel 3.52.** Gordon Matta-Clark, “Garbage Wall”, 1971 (Attlee, 2007, s. 25)



**Görsel 3.53.** Gordon Matta Clark, “Food”, 1971 (Zalman, 2017)

Ayrıca Matta Clark’ın restoranı Food, Matta Clark’ın ilk defa kesim işlerini yaptığı yapı olma özelliğini taşımaktadır. Eylül 1977’de Internationaal Cultureel Centrum’da yapılan söyleşide Matta Clark, bina sütrüktürlerindeki ilk yolculuklarını tetikleyen güdülerini şu şekilde anlatmıştır;

“Kesme eylemini mekanı yeniden tanımlamanın bir yolu olarak kullandığımı hatırlayabildiğim ilk zamanlardan biri Food lokantasındaydı; burası başka bazı sanatçılarla birlikte, SoHo’nun eski günlerinde, civardaki bar ve butik istilasından çok daha önce açtığım bir yerdi ve aynı zamanda gösteri mekanı olarak da kullanılan bir lokantaydı. Gösteriler ve yemek tiyatroları düzenleyebiliyorduk. Lokantanın bir işe dönüşmesiyle birlikte, mekanın ilk tasarımı, ihtiyaç duyduğumuz kadar kullanışlı olmamaya başladı. Bu nedenle ikinci yazımı mekanı yeniden tasarlamakla geçirdim. Bunu da, önceden inşa ettiğimizi keserek ve yeniden düzenleyerek yaptım. Bu kesmeler bir dizi tezgah ve ankastre çalışma alanında başladı. Sonra duvarlara ve çeşitli mekan bölücülere sıçradı. Kesmeye, kesme işlemine faydacı bir yaklaşımla son kez heralde o zaman başvurdum.” (Gordon Matta Clark, 2012, s. 75-76)

Sonraki kesim işlerinden farklı olarak Food’un mekanı, eleştirinin öznesi olarak değil Matta-Clark’ın ona uygun gördüğü işleve göre dönüştürülmüştür.

### **3.2.3.2 Splitting (1974), Bingo (1974), A W-Hole House (1974)**

Gordon Matta Clark’ın konut üzerine yaptığı üretimlerin kavramsal çıkış noktasını anlamının yolu 1970’li yıllara kadar modernizmin yarattığı özellikle Amerika’daki

‘modern konut’ sorunsalını anlamaktan geçmektedir. 1920’li yıllarda Amerika’daki nüfusun yarısının kent merkezinde yaşarken, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerikalılar şehirden uzak, anayol üzerinde bulunan alanlarda, kendine ait bahçeleri bulunan, müstakil banliyö evlerini tercih etmeye başlamıştır. Savaş sonrası kolay kredi, düşük ücretli fosil yakıt ve devletin yaptığı yollarla rahatça ulaşılabilen alanlarda yapılan müstakil evlerin bulunduğu banliyö yaşamı savaştan dönen askerlerin ve bir çok ailenin arzuladığı bir yaşam biçimi haline gelmiştir. Avrupa’da olduğu gibi Amerika’da da hem düşük sosyo-ekonomik düzeyden insanların yaşadığı banliyö bölgeleri, hem de daha iyi gelir düzeyine sahip ailelere hitap eden bölgeler oluşturulmuştur (Talu, 2012, s. 108). Özellikle 1950’li ve 60’lı yıllarda Amerika’da banliyö yaşamının bu derece cazip görülmesinin nedeni 20.yy’da artık orta sınıfın kendisini işçi sınıfından ayırma isteği ile prefabrikasyon ev üretimini destekleyen politikalar ve tüketim kültürünün bütünleşmesidir. Konutun üst orta sınıfa sahip olmak istedikleri ideal yaşantıyı vadeden bir metaya dönüşümünü Nilüfer Talu şu sözlerle anlatmıştır;

Eve ilişkin söylem, özne, yer, bağlam ve doğa ile fenomenolojik ilişkilerini tartışan eleştirel metinlerle toplumbilim ve felsefede; tekinsizlik kavramının merkezi olarak psikoloji ve edebiyatta; tüm bu kavramların ve retoriklerin uzantısında sanatta tekrar tekrar üretilir. Ancak teknoloji ve akılcı modernleşmenin, evi modern mimarlık aracılığıyla sermayeci sistemin ürünü olarak metalaştırması, modern zihinlerin asla tahmin edemeyeceği bir şekilde sonuçlanır: Ev ulaşılması imkansız bir mite, bir arzu nesnesine dönüşür (Talu, 2012, s. 73).

Gordon Matta-Clark bu sebeplerden yapı açılımları üzerine olan ilk işlerini konut sorununu merkeze alarak üretmiştir. Çalışmak için yapıları seçerken o yapının kültürel kimliğine dikkat ettiğini belirten Matta-Clark’a göre konut, toplumun kültürel, ırksal ve ekonomik durumlarını gösteren bir turnusol görevi görmektedir.

1974 yılında özellikle siyahilerin yaşadığı Englewood New Jersey’deki Humprey Street’de bulunan bir banliyö evine çeşitli biçimlerde müdahalelerde bulunan Matta-Clark’ın *Splitting (Yarılma)* adını verdiği bu proje onun en popüler çalışması haline gelmiştir. Yıkımı beklenen bu konutun sahipleri çalışması için gönüllü olarak Matta Clark’a izin vermişlerdir. Semtin bir kentsel dönüşüm projesi için tahliye edilmiş ve semtte bulunan yapıların çoğunun yıkılmak üzere olması Matta-Clark’ın daha özgür bir ortamda çalışmasını gerçekleştirmesini sağlamıştır. Geçici işlerin her zaman daha çok ilgisini çektiğini belirten Matta-Clark’ın Splitting projesini tamamlandıktan kısa bir süre sonra yapı yıkılmıştır (Gordon Matta Clark, 2012, s. 77-78).



**Görsel 3.54.** Gordon Matta Clark, “Splitting”, 1974 ([http-40](http://40))

**Görsel 3.55.** Gordon Matta Clark, “Splitting”, 1974 ([http-40](http://40))

Splitting adlı çalışmanın görsel ya da algısal etkisi, yapıyı inceleme şansımız olsa bugün dahi çok güçlü bir biçimde kendisini hissettirebilir niteliktedir. Barınma, mahremiyet, güven duygusu gibi duygularla bağdaştırdığımız ev kavramı Matta-Clark’ın yapıyı ortadan ikiye ayırmasıyla tersine dönmüştür. Matta-Clark’ın aylarca çabalayarak ortadan ikiye ayırdığı ev hem çok az müdahale edilmiş gibi görünmekte hem de büyük bir yıkıma işaret etmektedir. Eve yaptığı müdahale bununla sınırlı değildir. Nur Altınyıldız Artun mimarın bu çalışmadaki sürecini şu şekilde anlatmıştır;

Rastgele bulduğu, yıkılmayı bekleyen, iki katlı bir evi elektrikli el testeresiyle ortadan biçer. Duvarları, taşıyıcıları, döşemeleri, merdivenleri, pencereleri çatıdan başlayarak bodruma kadar ikiye ayırır. Ardından, evin dış kenarlarındaki taşları yerinden sökerek yapının bir yana kaykılmasını, kesğin yukarıdan aşağıya doğru daralarak açılmasını, evin yarılmasını sağlar. Tüm bu süreci film ve fotoğraflarla belgeler (Artun, 2012, s. 139).



**Görsel 3.56.** Gordon Matta Clark, “Splitting”, 1974 ([http-40](http://40))

Barınma, mahremiyet ve güven duygusu ile eşleştirilen ev fikri Splitting ile içinde ikamet edilemeyen tekinsiz hatta tehlikeli bir eve, devasa bir heykele dönüşür. Mimar bu çalışmada yaşanacak ideal mekanın bir banliyö evi olmasını eleştirdiği gibi evin yaşanılacak bir makine olduğu algısını da eleştirmektedir. Bu sebepten modernist yaklaşımda olduğu gibi evi işleyen makine parçalarından inşa etmek yerine parçalayarak bozmayı amaçlamıştır (Artun, 2012, s. 139).

Matta-Clark, 1974 yılında New York Lewiston Niagara Falls’da konut üzerine gerçekleştirdiği bir başka çalışmasına *Bingo* ismini vermiştir. Mimar bu sefer yapı üzerinde kaotik kesme işlemlerinden farklı olarak bir tür çıkartma işlemi yapmıştır. Cepheden her biri tüm cephenin dokuzda biri olacak şekilde parça parça kaldırmıştır. Parçaları büyük kasalara yerleştirmiş ve bir süre evin yanında yeniden değerlendirmeyi düşünmüştür. Ancak daha sonra kaldırdığı parçaların altısını kırsal alanda terkedip gitmiştir (Gordon Matta Clark, 2012, s. 65).



**Görsel 3.57.** Gordon Matta-Clark, “Bingo”, 1974 (Artun, 2012, s. 142)

Bir zamanlar yapının belki de en işlev gören elemanlarından olan bu cephe parçalarını kaldırarak Matta-Clark yapıyı içinde yaşanamaz bir hale getirmiş ve bir anlamda yapıyı dışarıdan bakan bir göz tarafından okunur hale getirmiştir. Çalışma sürecini fotoğraflayan Matta-Clark’ın öncelikle dokuz eşit parçaya böldüğü cephe parçalarından sekizini kaldırıldığını görülmektedir. Ortada kaldırılmayan parça evin işlevsel bölümlerini bir arada tutan merkezi bir elema dönüşmüştür. Ancak eksiltme işlemi sonucunda o da diğer elemanlar gibi işlevsiz bir hale gelmiştir (Artun, 2012, s. 141). Aynı zamanda cepheyle örtüldüğünde bir makinenin parçaları gibi hareket edip aynı ayrı hizmetleri kullanıcıya sunan ev, cephe ortadan kaldırılınca mahremiyeti sağlayamayacak duruma geldiğinden başka bir anlamda işlevini yitirmiştir. Yapıyı

oluşturan mekanlar ve aralarındaki organizasyon rahatça okunabilir. Yapıyı bu şekilde açmak veya okunur kılmak, arızalandığı için bir makineyi açıp incelemeye benzemektedir.

### 3.2.3.3 Day's End (1975)

Matta Clark 1975 yılında, Pierre 52 New York'da yaptığı çalışmaya Day's End adını vermiştir. Birçok sanatçı için olduğu gibi Matta Clark için de terk edilmiş sanayi bölgelerinin bir çeşit deneyim alanına dönüştüğü yıllar olan 1970'lerde çalıştığı bu alan, bir zamanlar nakliye endüstrisi ihtiyacını karşılayan depolar ve iskelelerle dolu bir alandır. Ancak 1960'larda ve 1970'lerde yaşanan petrol krizleri ve nakliye endüstrisinin New Jersey'e taşınması Pierre 52'daki yapı gibi bir çok yapıyı atıl bırakmıştır. Bu alan eşcinsellerin, uyuşturucu satıcılarının ve evsizlerin istilasına uğramış ve toplumun dışına itilmiş ve görmezden gelinen bu toplulukların yaşam alanları, Matta Clark'ın alternatif mekanlar olarak kabul ettiği mimari bir gerçekliğin karşılığı olageldiği için burada çalışmak bilinçli bir seçim olmuştur. Matta-Clark dışında Amerikalı fotoğraf sanatçısı Alvin Baltrop'da Pierre 52'da uzun süre alışılmışın dışında fotoğraflar çekmiştir. Çektiği fotoğraflar orada ikamet edenleri, Matta Clark'ın Day's End projesini ve çalışmasının merkezi olan terk edilmiş rihtimleri kapsamaktadır (Wilkes, 2014).



**Görsel 3.58.** Alvin Baltrop, *"The Piers"*, 1975-86 (Wilkes, 2014)



**Görsel 3.59** Alvin Baltrop, “The Piers”, 1980 (Wilkes, 2014)

Matta-Clark, Day’s End adlı çalışmasını gerçekleştirmeden önce Pierre 52, New York’da terk edilmiş yapıların, her biri farklı dönemlerde, farklı üsluplara göre inşa edilmiş cephelerinin dikkatini çektiğini, bu sebepten üzerinde çalışmak için bu yapıyı seçtiğini vurgulamıştır. Mart 1976’da Liza Bear ile yaptığı söyleşide dikkatini çeken yapının cephesinin bir ‘teneke klasisizmine’ sahip olduğunu bu yüzden bu yapının cephesini kesmek için büyük bir istek duyduğunu belirtmiştir. Seçtiği yapı 19. yy’ın başlarında inşa edilmiş ve daha sonra terkedilmiş olan bir endüstri yapısıdır (Gordon Matta Clark, 2012, s. 26).

Eylül 1977’de ICC’da yapılan söyleşisinde yapıyı “loş iç mekanı 50 ft yukarıdaki pencerelerden zar zor ışık alan muazzam bir hristiyan bazilikasına benzeyen, çeliken ve oluklu trapezden yapılmış, el değmemiş bir 19. yüzyıl endüstriyel kalıntısıydı” şeklinde anlatan Matta-Clark burada, konut işlerinden biraz daha farklı bir yol izleyerek daha kompleks bir dizi kesim işi gerçekleştirmiştir. Parçaları keserken, keseceği parçaların aralarında bir ilişki kurmaya çalışmış ve bu şekilde mekanının bütününe kapsamayı amaçlamıştır. Bu amaçla, yapının cephesinden nehre erişim sağlayan yelken biçimli bir açıklık, zemin boyunca devam eden ve suyu içeriden ulaşılabilir kılan bir açıklık ve bu kanalın tepesinde güneşin içeri girmesini ve öğle vaktinde su dolu kanalı aydınlatması için yapılmış bir açıklık yaratmıştır. Ayrıca öğleden sonrası boyunca güneşi içeri alması için batı duvarında kedi gözü şeklinde bir açıklık oluşturmuştur. Zeminin güney batı köşesindeki açıklıkla da mekanı Hudson nehrinin manzarasına açmıştır (Gordon Matta Clark, 2012).



**Görsel 3.60.** Gordon Matta-Clark, “Day’s End”, 1975 (Wilkes, 2014)

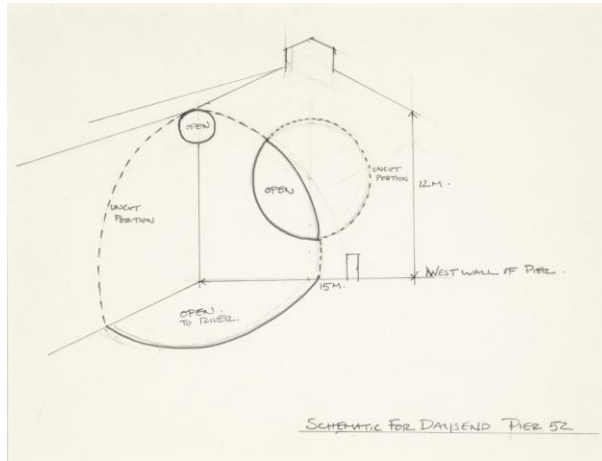
*Fotoğraf: Alvin Baltrop*



**Görsel 3.61.** Gordon Matta-Clark, “Day’s End”, 1975 (Wilkes, 2014)

*Fotoğraf: Alvin Baltrop*

Gün batımında iskele tamamen aydınlanana dek güneşin ve yapının iç mekandaki ışık oyunları devam etmektedir. Bu sebepten bu çalışmaya mimar Day’s End ismini vermiştir. Yapı Matta-Clark tarafından dönüştürüldükten iki yıl sonra yıkılmış, bu sayede Matta-Clark’ın en uzun soluklu işi olmuştur (Gordon Matta Clark, 2012).



**Görsel 3.62.** Gordon Matta-Clark, “Day’s End”, 1975 (http-41)

### 3.2.3.4 Conical Intersect (1975)

Conical Intersect adlı proje, 1975 yılında düzenlenecek 9. Paris Bienali'ne katılması için Gordon Matta-Clark'ın davet edilmesi ile ortaya çıkmıştır. Matta-Clark'ın çalışabilmesi için sonradan yapılacak ünlü sanat kompleksi Pompidou'nun bitişiğinde bulunan 17.yy'da yapılmış ve yıkımı planlanan iki konut yetkililer tarafından seçilmiştir. Matta-Clark'ın önceki işleri yapıları izinsiz işgal etmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Conical Insect'in Matta-Clark'ın legal bir biçimde çalışabildiği ve geleneksel anlamda sergilendiği ilk işi olduğu söylenebilir. İşlerinin bilinen anlamda sergi şartlarına uygun olmadığını belirten Matta Clark Nisan 1976'da Liza Bear ile yaptığı söyleşide bu durumu "Bir yanda geleneksel galerilerin sergi mekanlarına uyumlu işler var; bir de benim daha çok ilgimi çeken, hakiki bir çevresel durumu insanlar için daha erişilebilir kılmak var." şeklinde açıklamıştır (Gordon Matta Clark, 2012).

Conical Intersect de mimarın diğer yapı kesim işlerinde olduğu gibi bir dizi kesim ve fotoğraf sürecinden oluşmaktadır. Matta-Clark bu çalışmada yapıların iç mekanında üç boyutlu konik boşluklar açmış ve cephede de kesim işlerine devam ederek sokaktan geçenler için yapıyı dikkat çekici ve görülebilir kılmıştır.



**Görsel 3.63.** Gordon Matta-Clark, "Conical Intersect", 1975 (<http-40>)



**Görsel 3.64.** Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975 (<http-40>)

Matta-Clark bu çalışmada, yapıyı gezen kişinin, eserin içerisinde bir mekandan başka bir mekana geçerken yerçekimi hissini altüst etmeye yönelik müdahalelerde bulunduğunu vurgulamıştır. Bu çalışması için tezatlıkların verimliliğinden yararlandığını belirden mimar, eseri keşfetmek isteyen birinin en üst kata çıkıp aşağıya baktığında aşağıdaki mekanların görüntülerinin birikimi olan ve havuza benzeyen bir mekan algısı yaratmaya çalıştığını da eklemiştir. Bu da bir tersine çevirmedir, çünkü bireylerin derin mekan deneyimi genelde kubbe gibi bir şeye doğru bakarak oluşturulmuştur (Gordon Matta Clark, 2012, s. 50).



**Görsel 3.65.** Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975 (<http-42>)

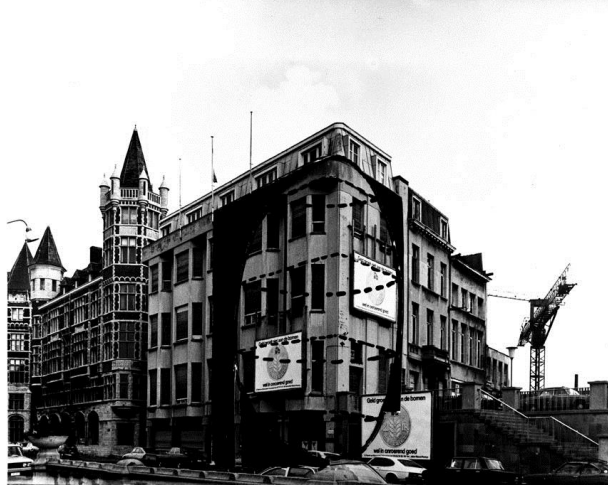
Mimarın Conical Intersect ile ilgili kendi açıklamalarından ve yapıya ait görsellerden yola çıkarak, bu çalışmanın da Matta-Clark’ın diğer kesim işleri gibi kendi

özgün durumunu yarattığını söyleyebiliriz. Matta-Clark bu çalışmasında bitmiş kabul edilen bir hazır nesneye müdahale ederek mekanın algısında bazı şaşırtmalar yapmayı başarmıştır. Tek bir mekan olarak farklı açılardan farklı şekillerde algılanabilecek bir hale gelen yapı her bireyle yeniden ve farklı farklı açılardan farklı deneyimler oluşturarak yaşam döngüsünü devam ettirebilecek bir fizikselliğe sahip olmuştur. Mekanın içerisinde içkin bulunan ancak Matta Clark'ın müdahalelerinden önce asla algılanamayacak olan boyutlar ortaya çıkmış ve katmanlı bir mekan algısı yaratımı sözkonusu olmuştur. Aynı zamanda daha mikro ölçekte mekanları bölen yapı malzemeleri de ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda geleneksel yaklaşımla gizlenen yapı malzemeleri bir sanat eserini oluşturan malzemeler gibi görünür kılınarak statü kazandırılmıştır.

### **3.2.3.5 Office Baroque (1977)**

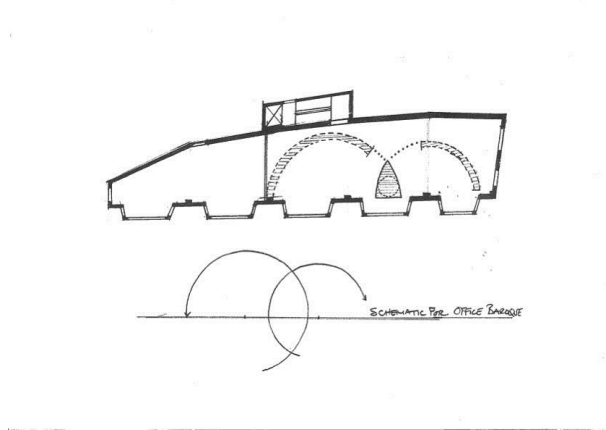
Matta Clark'ın 1977 yılında Belçika Antwerp'de yaptığı iş olan Office Baroque beş katlı bir ofis binasında gerçekleşmiştir. Binanın şehrin en göze çarpan alanlarından birinde konumlanmakta oluşu ve bir çok turistin fotoğraf çekmek için geldiği bir noktada bulunması Matta-Clark'ın öncelikle cephede yapacağı bir müdahaleyi planlamasına sebep olmuştur. Ancak belediye sürece müdahale olmuş ve Matta-Clark kesim işlerini iç mekanda gerçekleştirmek zorunda kalmıştır. Ancak bu olumsuzluğun kendisine mekansal ritim ve karmaşıklık hakkındaki fikirlerini geliştirmek için yeni bir ortam sunduğunu söyleyerek durumu lehine çevirebilmiştir. Ayrıca bu çalışmanın, konumu sebebiyle sokaktan geçen herhangi bir birey için dikkat çekici bir görsel etki yaratmak üzere planlanıp tersine bir etki ile tamamlanması üzerine fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“Office Baroque, benim anlık görüntü dediğim şeyden sıyrıldığı için önceki projelerimden ayrı bir yerde. Anlık görüntü, birisinin bir kartpostalda ya da bir sanat belgesinde bulabileceği tekil bir karakteristik görünüştür. Burada hazin bir ironi mevcut. Birçok insanın –kilitli kapılarının- etrafında dolaşp durduğu önemli bir konumda olduğu halde iş hakkında kapsamlı bir fikir sahibi olmanın tek yolu, içeriği yukarıdan aşağıya gezmek. Sanıyorum bu da, bir başka gizli ve esrarengiz proje olarak ulaşılamaz projeler tarihindeki yerini alacak.”  
(Gordon Matta Clark, 2012, s. 87)

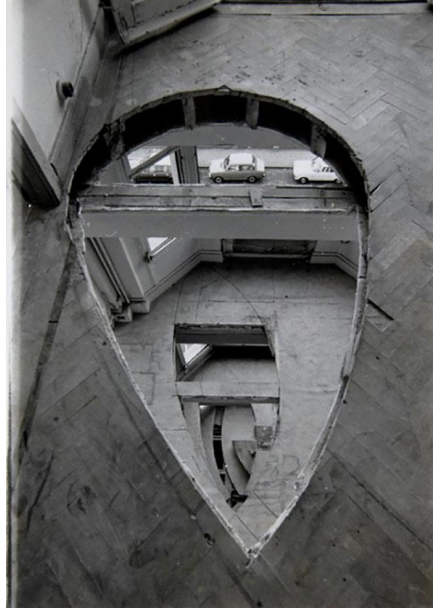


**Görsel 3.66.** Gordon Matta-Clark, “Office Baroque”, 1977 (<http-43>)

ICC’da yapılan söyleşide çay fincanının bir çizim üzerinde yanlışlıkla bıraktığı izden yola çıktığını anlatan Matta-Clark, projeyi çapları birbirinden biraz farklı iki yarım daire şeklinden yola çıkarak kurgulamıştır. Bu kesim işleri kirişlerin ve zeminin belirlediği ölçüde kattan kata devam etmiştir (Gordon Matta Clark, 2012, s. 85).



**Görsel 3.67.** Gordon Matta-Clark, “Office Baroque”, 1977 (<http-43>)



**Görsel 3.68.** Gordon Matta-Clark, “Office Baroque”, 1977 (Uluengin & Görgülü, 2014, s. 341)

### 3.2.3.6 Circus / Carribbean Orange (1978)

Matta Clark’ın 1978 yılında Chicago’da Çağdaş Sanatlar Müzesi’nin bitişiğinde bulunan ve yıkımı planlanan yapılar üzerine yaptığı çalışmanın tam adı Circus/Carribbean Orange’dır. Aynı yıl ağustos ayında Matta-Clark kanser hastalığı sebebiyle ölmüş ve bu onun son çalışması olmuştur.

Matta Clark çalışmak üzere Chicago’ya gittiğinde Çağdaş Sanatlar Müzesi kapsamında sergilenecek Carribbean Orange proje ve sergilerinin küratörlüğünü yapan Judith Russi Kirshner ile son çalışması hakkında bir söyleşi yapmıştır. Bu söyleşide üzerinde Chicago’da çalıştığı yapıların diğer çalışmaları gibi kısa bir süre sonra yıkılacak olmasından dolayı yapıya bir müze yapısı olarak bakmadığını belirtmiş, kısa ömürlü bir iş yapıyor olmasını ‘uysallaştırılmış’ koşullarda çalışmakla daha fazla ilgilendiğini vurgulamıştır (Gordon Matta Clark, 2012, s. 93).



**Görsel 3.69.** *Gordon Matta-Clark, “Circus/Caribbean Orange”, 1978 (http-44)*

Sergi komitesinin isteği üzerine Matta-Clark yapacağı çalışmaya dair bir avan proje hazırlamıştır. Bina içerisinde yaptığı kesme işleri binanın dar ve uzun yapısına cevaben şekillendirmiştir. Karayiplilerin portakalı enlemesine dilimlemesinden yola çıkarak Caribbean Orange (Karayip Portakalı) ismini kullanan Matta Clark, projeye verdiği bir diğer isim olan Circus (Sirk) isminin projedeki karşılığını şu şekilde anlatmıştır;

“Bu bir sirk, çünkü insanlar için bir sahne kurulur, baştan başa bir sahne. Sirk... Aslında benim kendi disleksik tarzımda ‘çember’ demektir, içinde çalışılan çember. Yani, bir faaliyet alanının etrafını çevirdiğiniz çember, hareket çemberi. Benim bu eserden çıkardığım anlam da bu, insanlara bakmaları ya da etrafında dolaşmaları için bir tür dairesel sahne sunuyorum.”  
(Gordon Matta Clark, 2012, s. 110)

Caribbean Orange projesinde ve daha önceki projelerin bazılarında projenin yapım sürecini ve bitmiş halini fotoğraflamış ancak son projesine kadar fotoğrafları sergi malzemesi olarak kullanmamıştır. Çalışmalarını fotoğraflama amacı anlık belgeleme duygusuyla başlayıp eseri belgeleme kaygısına evrilmiştir. Caribbean Orange ve önceki çalışmalarda çektiği fotoğrafları ham haliyle bırakmamış, kolaj ve yerleştirme yapmıştır. Bazı çalışmalarında ise fotoğrafları amorf şekillerde biraraya getirerek (kıрма fikrinin binaları kesme yöntemiyle aynı olduğunu düşünmüştür) elde ettiği görüntüleri yaratıcı bir şekilde üretmiş ve aslında bu yolla dönüşümünü başlattığı fiziki mekanın yaşam döngüsünü devam ettirmiştir. Yapılara yaklaşma yöntemine paralel bir yolla fotoğraflara yaklaştığını belirten Matta-Clark, fotoğrafa dair belli başlı kabullerin de ilgisini çekmediğini belirterek mimari fotoğrafçılık ekseninde de bir takım yeniliklerin önünü açmıştır (Gordon Matta Clark, 2012, s. 117-118).



**Görsel 3.70.** *Gordon Matta-Clark, Kolaj (http-45)*

Çoklu görsel kullanmayı eseri her yönden tecrübe etmenin bir yolu olarak gördüğünü söyleyen Matta Clark'ın bu yöntemini, yapıların bitmiş kabul edilen ve kutsallaştırılan dokunulmaz doğasını bir anlamda bozmanın bir yolu olarak görebiliriz. Aynı zamanda Matta Clark'ın çoklu görsellerinde eseri her yönden tecrübe etmeye yönelik çabası, modern dönemde mimari temsil alanında aksonometrik çizimlerin önünü açtığı veya sanatsal temsiller bağlamında kübist ressamların eşzamanlı olarak bir nesneyi birçok açıdan resmederek temsile dördüncü boyut kavrayışı getirmesi gibi durumlara referans vermektedir. Buna ek olarak, ilk çalışmalarında, madde ve maddenin devam eden yaşam döngüsü üzerine duyduğu kaygılara paralel bir eğilimi yapılarla karşı da gösterdiği bir kez daha kanıtlanabilir. Fotoğraf, mimari mekana karşı kullanıcıların gösterdiği korumacı tavrı her zaman anlamsız bulduğunu söyleyen Matta Clark'ın dinamik mekan yaratma yollarından biri olarak değerlendirilebilir. Üstelik ürettiği dinamik mekandan tekrar tekrar yaratılan bir dinamik mekan sözkonusudur.

### 3.3 Lebbeus Woods (1940 – 2012)

“Ben, fantezi dünyasında yaşamakla ilgilenmiyorum.  
Tüm yapmaya çalıştığım şeyin, gerçek mimari  
mekânı ortaya çıkarmak olduğu söylene de, hâlâ, beni  
asıl ilgilendiren, dünyanın geleneksel sınırlar olmadan  
neye benzeyeceğidir.”

Lebbeus Woods<sup>7</sup>

Lebbeus Woods, Purdue Üniversitesi'nde mühendislik ve Illinois Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi almıştır. Mesleğinin ilk yıllarından itibaren çalışmalarını deneysel mimarlık ve mimarlık kuramı üzerinde yoğunlaştırmıştır. Woods'un inşa edilen tek projesi Çin'de yer alan Light Pavilion olmuştur. Ancak 1970'li yılların sonundan 1990'lı yılların başına kadar bir çok deneysel proje üretmiş, bireysel ve ortak çok sayıda sergiye katılmış bununla beraber Harvard, Colombia, New York Cooper Union ve Londra Architectural Association gibi önemli okullarda konferanslar vermiştir. 1988 yılında kar amacı gütmeyen bir kuruluş olan ve mimari eğitim ve uygulama alanında deneysel stratejileri ve bu stratejilerin potansiyellerini araştırmak amacıyla Deneysel Mimarlık Araştırma Enstitüsü'nü (RIEA) kurmuştur (Yaşamı ve Yapıtları, 2000, s. 121). Deneysel mimarlık yalnızca uygulanabilirliği olmayan projeleri kapsayan bir başlık değildir ancak Woods'un deneysel çalışmalarının çıkış noktası ve hedefi inşai herhangi bir durumla ilişkilenebilmiştir. Woods'un deneysel mimarlık anlayışına göre deney pratikte kalan yani

---

<sup>7</sup> (Lebbeus Woods'dan aktaran: Uluengin & Görgülü, 2014, s. 343)

henüz gerçekleşmemiş hipotezdir. Woods'un kuram ve pratiği birbirine bağlayan bu türe ait örnekleri mimarlık bilgi alanına önemli katkılarda bulunmuştur (Dündar, 2012).

Woods'un kağıt üzerinde kalan tasarımları aynı zamanda bir postmodern mimari akım olan dekonstrüktivizm ile ilişkilendirilmiştir. Woods'un bu yönelimlerle ilişkisi onun dekonstrüktivist çağdaşları Daniel Libeskind, Zaha Hadid ve bilgisayar kaynaklı temsilleri kullanan mimarlarla karşılaştırılmasına sebep olmuştur. Ancak Hadid ve Libeskind radikal mimari formlar üretseler dahi Woods'un temsillerinde inşai ürün ile mesafeli durumu onu özgün bir konuma oturtmuştur. Woods'un kağıt üzerindeki ustalığı ve işlerinin çağdaşlarıyla kıyaslanamaz yapısı onu 18.yy'da yaşamış İtalyan kağıt mimarı Piranesi ile ortaklaştırmaktadır. Woods (tıpkı Piranesi gibi), mimarlığa dair avangard fikirlerin maddeselliğin sınırları içinde boğulduğunu farkederek, düşüncenin maddesel olmayan dünyasına sığınmış ve temsiller arayıcılığıyla ilerlemiştir. Piranesi Antik Roma'dan esinlenerek oluşturduğu gravürleri ile Klasisizm'in dogmalarına meydan okurken, Woods ise distopyaları yoluyla statükoyu sürdürmek için araçsallaşan mimarlığı eleştirmiştir (Chan, 2012). Woods *Özgür Mekan ve Tiplerin Tiranlığı* adlı makalesinde mevcut mimarlık anlayışı yerine önerdiği yeni mimarlığın doğasını şu sözlerle açıklamıştır;

Fakat, ben bugün çok etkin bir biçimde zenginler ve güçlüler tarafından egemenlik altında tutulan bu toplumda başka bir rol oynayacak başka bir tür mimarı, bir başka tür mimarlığı öngörüyorum. Oyunun dışında işleyecek bir mimarlık bu. Bu noktayı açıklayayım: Bir devrim mimarlığı değil bu; çünkü isyan etmek oyunu onaylamak demektir –aslında o oyunu oynamak demektir. Benim zihnimdeki mimarlık mevcut zenginlik, iktidar ve otorite oyununun dışında. O kendi kendisinin oyunu ve kendi kuralları, kendi araç ve amaçları var (Woods, 2000, s. 73).

Woods'un parlak renkli çizimler, sıradışı karton modeller, fotoğraflar, kolajlar ile meydana getirdiği üretimleri, kabaca alışılmamış biçimler ile yeni mekan önerilerinden oluşmaktadır. Bu temsiller hayali ütopyaların aksine her zaman somut mimari mekanlar ve yine gerçek sosyal-politik olaylar üzerine oluşturulmuştur. Bu sebepten özgün bir konumda yer almaktadır (Ouroussoff, 2008).

### **3.3.1 Lebbeus Woods ve Temsiliyet**

Lebbeus Woods, deneysel projeleri üzerine 1970'li yılların ortalarından itibaren çalışmaya başlamıştır. Bu sebepten onun sıra dışı mimari temsillerinin çıkış noktasını anlamak aynı zamanda postmodern dönem olarak adlandırılan 1970'li ve 80'li yılların sosyal, ekonomik, politik analizini yapmaktan geçmektedir.

Mimarlık tarihinde büyük dönüşümlerin yaşanmasına sebep olan Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan sanayi toplumu, 1950’lerde ortaya çıkan sanayi devriminin üçüncü aşamasından sonra bilgi toplumuna evrilmeye başlamıştır. Bu yeni toplum, temel üretim faktörünün bilgi olduğu, bilginin işlenmesinde ve depolanmasında ise bilgisayar ve iletişim teknolojilerini baz alan bir toplum yapısına karşılık gelmektedir. Bu doğrultuda bilgi toplumunun oluşumunda ve evriminde en büyük rolün medyanın (kitle iletişim araçları) olduğu söylenebilir. Harvey’e göre postmodern dönemin düşünürleri bilginin işlenmesi ve dağılmasına yönelik yeni olanakların büyüü altında kalmış, yine bu dönemin kültür üreticileri yeni teknolojileri, medyayı ve multi-medya olanaklarını kullanmaya başlamışlardır. Postmodern hareket daha önceki dönemlerde olduğu gibi, kültür nesnesi üreticileri ile kamu arasında bir sürü temas noktası bulmuştur. Bu temas noktaları sanat, mimarlık, reklam, sinema gibi alanlardır. Ancak postmodern dönemde bu alanların birbirini nasıl etkilediğini deşifre etmek önceki dönemlere göre çok daha zor ve karmaşıktır (Harvey, 2006, s. 77).

Dijital devrimin mimarlık eğitime ve mimarlık mesleğine yaptığı katkılarla yeniden keşfedililen mimari temsiller, temsil ettikleri gerçekliklere ihtiyaç duymadan varolabilen tüketim nesneleri haline gelmişlerdir. Bu durum inşa edilen nesne ve temsiliyeti arasında büyük bir kopuşa neden olmuştur. Woods’un çalışmalarının doğası, mimari çizimin ve temsiliyetinin bu dönüşümünü desteklemekte ve okunur kılmaktadır. Lebbeus Woods, inşayı amaçlayan tasarımlar yerine salt görselliğiyle öne çıkan tasarımlar yapmıştır. Onun kağıt mimarlığı alanında değerlendirilen çalışmaları somut gerçekliğin göstergeleri değil, tasarım ve yorum üretici olarak ortaya çıkmıştır. Çizimlerinin dikkat çekici görsel etkilerinin olduğunu dile getirmiş ve bu çekiciliğin çizimlerinin temsil ettiği fikirlerin gücünden kaynaklandığını belirtmiştir. Üretimlerinde yalnızca mimari çizimler değil proje ürettiği bölgelere giderek çektiği fotoğraflar ve kolaj tekniğini kullanarak oluşturduğu karmaşık yapıllı temsiller de yer almıştır (Kanekear, 2010, s. 771-772)

Mimarlık dünyası özellikle Batı’da kendisini yalnızca temsil araçlarıyla vareden, uygulanabilirliği olmayan projelere aşkar olmakla beraber yine batı kaynaklı çizgi roman sanatında da Woods’un çizimleri gibi başarılı mekan önerileriyle her zaman karşılaşmıştır. Ancak çizgi roman sanatı yoluyla üretilen mimari mekan önerileri, ait olduğu dünyalara özgü mimari mekanlar olup bu dünyanın sınırlarını zorlamamaktadır (Tanyeli, 2000, s. 10-11).

Woods tıpkı Archigram ve Matta Clark gibi, politik gücü elinde bulunduran kişi ve kurumların sınırlarını çizdiği kontrollü koşullar altında tasarım yapmak yerine, hiyerarşik düzenin bozuma uğradığı mekanları kağıda aktararak, yalnızca temsil dünyasında yaşayabilecek projeler tasarlamıştır. Projelerinde yeni ve ideal bir düzeni vurgulayan ütopyalar önermek yerine, mevcut formlara alışılmamış biçimde karmaşık eklemeler yaparak distopik koşulları vurgulamıştır. Bu vurgunun sebebi ise kendi zamanı için, toplumsal kargaşa dönemlerinin yaratıcı özgürlük için bir fırsat olduğunu kanıtlama çabasıdır. Woods'a göre uygulamaya yönelik projeler üreten mimarlar, inşa etmenin pragmatik yönleri için fantaziye terk etmiş böylelikle meslek en değerli yaratıcı aracını kaybetmiş ve kendi kendini eleştirme kapasitesini de yitirmiştir. 1980'li yıllardan itibaren kar amacı gütmeyen deneysel çalışmalarına hız veren Lebbeus Woods 80'li yılların sonunda *Savaş ve Mimarlık* adını verdiği bir seri üzerine çalışmalar yapmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise Woods'un çizimleri giderek daha maddesiz bir hale gelmiştir. 1999 yılında parçalanmış düzlemleri ve deprem bölgelerindeki mimari biçimler üzerine fikirlerini yansıttığı bir dizi tasarım üzerine çalışmaya başlamıştır. Savaş ortamları üzerine hazırladığı temsillerin dili, bilim-kurgu çizgi romanlarının görsel diline benzetilmiştir. Karanlık ve karamsar temsilleri ile önerdiği yeni dünya düzeniyle ortaya çıkacak yeni toplumun bireyleri ise hayatta kalmak için sürekli bir mücadele içinde olmak zorundadır (Ouroussoff, 2008).

Uğur Tanyeli, Woods'un çalışmalarını Jean Baudrillard'ın batı toplumunda yayılan (toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik) krizi analiz eden 'simülasyon' kuramıyla ilişkilendirmiştir. Uğur Tanyeli'ye göre Lebbeus Woods, simülasyon çağının gerek söylem gerekse tasarım bazında simülasyonlar üreten mimarıdır. Medyalar 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimarlık için iletişimsel bir işlev görmemekte ve medyalar aracılığıyla mimari simülasyonlar üretilmektedir. Bu durum, daha önceki dönemlerde mimarlığın temsiliyet araçları dışında kalan basım araçlarının yardımıyla, mimarın söylemlerini kamuoyuna duyurma yolundan çok daha farklıdır. Baudrillard'ın da göstergenin gösterilene tercih edildiği bir düzen olarak tanımladığı bu medyalar çağında, artık mimarlığın temsiliyetide temsil ettiği gerçekliğin yerine geçmiştir. Woods'un mimarlığı da yalnızca medyalar aracılığıyla yaşayabilir doğasıyla simülasyon çağının mimarlığını yansıtmaktadır (Tanyeli, 2000, s. 10).

Bu noktada, ele aldığımız üç örneğin de İkinci Dünya Savaşı jenerasyonuna ait olmalarından ve Lebbeus Woods'un ise hemen hemen bütün tasarımlarının savaş ve kriz

ortamlarına yönelik olmasından yola çıkarak yine simülasyon kuramı üzerinden medya ve önemli toplumsal olaylar ilişkisini analiz etmek gerekli hale gelmektedir. Baudrillard'ın simülasyon kuramı üzerinden, medyada geniş yer bulan Körfez Savaşına dair yaptığı okuma Woods'un savaş ve kriz ortamlarına yönelik temsillerine dair ele alınacak en faydacı ve sembolik örnek olabilir. 1991 yılında gerçekleşen ve ilk yüksek teknoloji savaşı olarak tarihe geçen Körfez Savaşı ile birlikte kitleler gerçekleşen bir savaşı eş zamanlı olarak çeşitli medyalardan takip etme şansı bulmuştur. Ancak bu durum medyanın elinde bulunan gücü manipüle etmeye yönelik kullandığına dair eleştirileri beraberinde getirmiştir. Bilginin kontrol edilmesiyle beraber savaşın yıkıcı etkisini vurgulayan görseller kitlelere sunulmamış bu da savaşın medya tarafından meşrulaştırıldığı eleştirisini doğurmuştur. Medyanın istediği bilgiyi, istediği şekilde ve hedeflediği kitleye ulaştırarak, kısacası oluşan bilgi toplumuna kontrol edilen bir bilgi ortamı sunarak yeni bir gerçeklik ortamı yarattığı görüşünde ortaklaşmıştır (Özkaya, s. 571). Baudrillard'a göre ise Körfez Savaşı gerçekten yaşanmamıştır. Ortadoğu'nun ekrandaki temsili dünyanın geri kalanı için karşıt güçlerin iblisleştirilmesi amacıyla tekrar tekrar üretilmiş ve savaşa konfor alanını terketmeden dahil olan edilgen kitleler için füze bombardımanı ile imge bombardımanı arasındaki sınır yok olana dek bu temsil üretimi devam etmiştir (Baudrillard, 2017). Tam da bu sebepten Woods, proje üretmek için, tarihsel olarak zengin alanlardan veya medya aracılığıyla insanlara imaj olarak tanınan gelen yerlere ait bölgeleri ya da yapıları seçmiştir. Mimarın mekan seçimine dair bu eğilimi, tanınan ve gerçekte varolduğu bilinen yerlere ne kadar gerçekdışı öneriler getirse tüketicilerin üzerinde gösel ve psikolojik olarak daha güçlü bir etki bırakmayı amaçlamasından kaynaklanmaktadır. O sebepten bu projeler tarihsel olarak çok zengin bir gelenek olan gerçek dışı mekanlar üzerine yapılmış önceki örneklerden oldukça farklı bir yerde konumlanmaktadır. Füze bombardımanı ile imge bombardımanı arasındaki sınırın yokolduğu imgeler dünyasında, mimar temsil alanının olanaklarından faydalanan postmodern dönemin kültür üreticisi haline gelerek, inşai olanla özdeşleşen mimarlığın yavaş ve kalıcı yapısını yok saymayı başarmıştır.

### **3.3.2 Anarchitecture Kavramı ve Lebbeus Woods**

Lebbeus Woods, modernizm kabullerine eleştirel tutumuyla öne çıkan Matta Clark gibi bir 'anarchitect'dir. Matta Clark'ın 1970'lerde geliştirdiği 'anarchitecture' kavramını sorgulamış ve 1992 yılında yazdığı *Anarchitecture: Architecture is Political Act* adlı

kitabında kavrama yönelik fikirlerini kaleme almış ve kavramı deneysel mimarlık başlığı altında yorumlamıştır (Uluengin & Görgülü, 2014).

Woods'a göre mimarlık politik bir eylemdir ve bu sebepten inşa dünyasına katkıda bulunmak için üretimler yapan bir mimar toplumu şekillendiren hiyerarşik düzenin bir parçasıdır. Bu sebepten de Woods'un projeleri hiyerarşik düzenin işlemediği kriz ve savaş ortamlarından beslenmiştir. Woods'un tasarımları genellikle negatif sosyal, kültürel ve politik durumlara bir cevap olarak, mimar ve toplumun birbiriyle olan ilişkisine dair özgün bir anlayışa dayanmaktadır. Woods'a göre mimarlar, bireylerin tasarımları özerk bir şekilde yorumlama ve kullanma gereksinimlerini, kendi zorlamalarından özgür kılmayı öğrenmelidir. Bu durumu tasarımlarında *hiyerarşi* kavramının karşısına *heterarşi* kavramını koyarak sağlamıştır. Heterarşi, etkili bir biçimde merkezileşmiş hiyerarşik yapıya yönelik bir saldırdır. Hiyerarşi kavramı mimariye hakim olduğu sürece mimarlık kentsel ve bina ölçeklerinde klasik modellerde kalacaktır.

Heterarşi kavramı gibi 'özgür mekan' kavramı da Woods'un üretimlerinin merkezinde yer almaktadır ve bu kavramlar anarchitecture kavramına katkı sağlamaktadır (Fahey, 2013, s. 132). Özge Uluengin ve Tülin Görgülü heterarşi ve özgür mekan kavramlarının Woods'un üretimleri ile ilişkisini şu şekilde açıklamışlardır;

Woods, söyleminin büyük bir bölümünü kapsayan 'özgür mekân' anlatısının temellerini, gevşek yapılı ve durmaksızın değişen toplumun kullanıcıları üzerinde oluşturmuştur; bireyin merkezde konumlandığı, onu çevreleyen strüktürün ise hareketli birimler olarak tanımlandığı bir mekân. Bunun ise ancak, toplumsal hiyerarşinin ve katılaşmış denetim mekanizmalarının olmadığı bir ortamda gerçekleşme ihtimali bulunmaktadır ki bunu sağlayacak toplum 'heterarşik toplum'dur; bireyin, derecelendirme sisteminin içinde değil de, güç ve otoritenin yatay pozisyonunda yer aldığı ve eşit roller üstlendiği bir ağ sistemi. Bu bağlamda, *heterarşik* kenti, *hiyerarşik* kent dokusunun içinde konumlanmış 'özgür bölge' olarak yorumlamak mümkündür (Uluengin & Görgülü, 2014, s. 347).

İkinci Dünya Savaşı sonrası bombalanan şehirlerin restorasyonu Woods'a göre hiyerarşik düzenin yeniden sağlanması için yapılan sembolik bir eylemdir. Bu sayede araçsallaşan mimarlık bireylere burada düzenin hakim olduğu mesajını vermektedir. Bu sebepten Savaş ve Mimarlık serisinde, 1940 ve 1950'li yıllarda bombalanan şehirlerin hiçbir iz barındırmadan yeniden yapılandırılmasının aksine kendi temsillerinde şehrin yıkım molozunu ütöpik bir yeniden inşa için kullanmıştır. Çünkü Woods'a göre meydana gelmiş krizi hiçbir şey olmamış gibi gizleyen yollar düşünce özgürlüğünü engelleyen, sabit düşünceyi teşvik eden bir yapılanmadır. Bu yapılanmanın aracı haline gelen

mimarlık ise politik bir eylemdir. Bu nedenle bütün çalışmaları (çizimleri, yazıları, kolajları), mevcut statüko-mimarlık ilişkisinin geçersiz bir hale geldiği alternatif koşullar altında, mevcut durumun daha ötesini düşünmemizi teşvik eden araçsallaşmamış bir mimarlığa referans vermektedir (Kanekear, 2010, s. 773).

Doğan Kuban’a göre savaş ve mimarlık eylemi kabaca yıkma ve yapma eylemidir. İnşa etmek isteyen bir özne, inşa ederken yıkımın niteliklerini düşünmek zorundadır. Bu bağlamda da savaş, mimarının doğasını tanımlamaya yaramaktadır. Bu durumu “Yokluk varlığı tanımlar. Savaş, kentlerin yokedilmesi bağlamında düşünüldüğü zaman, mimarının doğasını tanımlamakta yararlı oluyor.” sözleriyle açıklamıştır (Kuban, 1995, s. 14). Aynı zamanda Kuban, yapıyı çevrenin bireyin düşünceleri üzerine etkilerini şu şekilde anlatmıştır;

İnsanoğlu, büyük hayvanlar gibi, bir mağara ile yetinememiştir. Öte yandan yapı toprağa oturan taşınmaz bir obje’dir. İnsanı toprağa bağlar, esir eder. Böyle düşününce bazan göçer yaşamına hak vermeye zorlayan bir yanı vardır. Ne var ki yerleşik düzen, yani yapı ve kent insana düşünmek için daha kaygısız bir ortam sunar. Düşünce oturanların ürettiği bir metadır. (Kuban, 1995, s. 15)

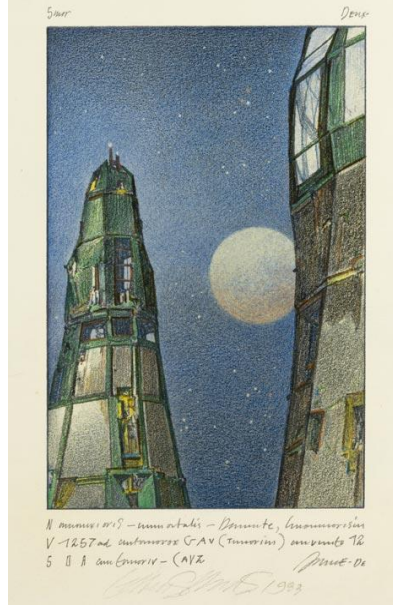
Bu doğrultuda Kuban’ın yerleşik düzen ve sabit düşünce arasında kurduğu bu ilişki üzerinden, Woods’un kriz ortamları ve özgür düşünce arasında kurduğu ilişki doğrulanabilir.

### **3.3.3 Lebbeus Woods Projeleri**

Lebbeus Woods’un 1980’li yıllardan sonra anti-mimarlık, anarchitecture, özgür mekan vb. kavramları tartıştığı eleştirel üretimleri bu başlık altında değerlendirilecektir.

#### **3.3.3.1 The Four Cities (1981)**

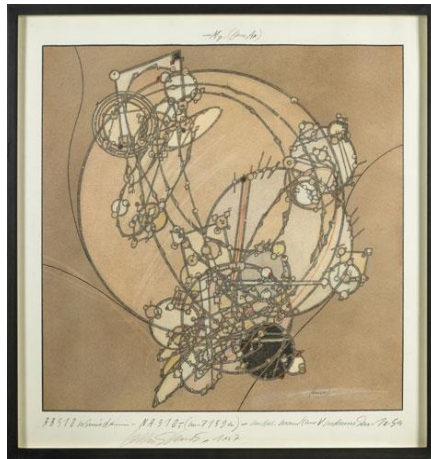
Lebbeus Woods’un ilk dönem çalışmalarından olan The Four Cities, 1981 yılında tasarlanmıştır. Woods’un dekonstrüksiyon (yapısöküm) üzerine fikirlerinin başlangıcını yansıtmaktadır. Bu projede geleneksel yapı özellikleri yerine soyut formlar ve semboller kullanılmıştır.



**Görsel 3.71.** Lebbeus Woods, “4 Cities”, 1981 (Frearson, 2012)

### 3.3.3.2 Centricity (1987), A-City (1987), Aerial Paris (1989)

1987 yılında Lebbeus Woods doğada yaygın halde bulunan organik şekillerin yoğunlukta olduğu bir biçimsel yaklaşımla Cenricity projesini çizmiştir. Projesinde dikkat çeken mimari elemanlar herhangi bir yapıya benzemekten çok makinalara benzeyen kulelerdir. 1988 yılında Skala dergisinde verdiği röportajda Woods saf öklid geometrisi yerine eğrisel ifade araçlarının ve daha karmaşık bir geometrinin ilgisini çektiğini belirtmiştir. Cenricity projesinde saf geometrik formların ötesinde denemeler yaptığı çizimlerinden anlaşılmaktadır (Frearson, 2012).



**Görsel 3.72.** Lebbeus Woods, “Centricity”, 1987 (Frearson, 2012)

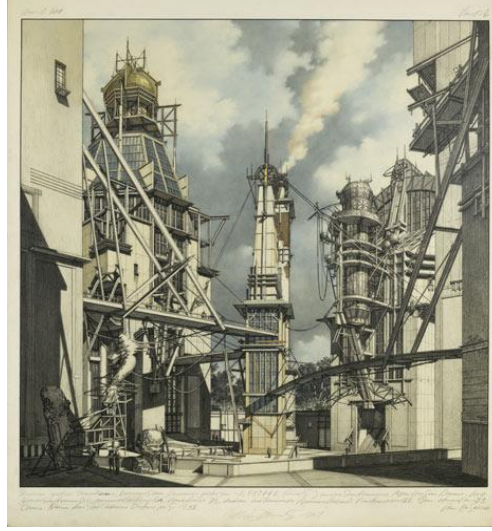


**Görsel 3.73.** Lebbeus Woods, “Centricity”, 1987 (Frearson, 2012)

Woods’a göre 20.yy’ın entellektüelleri kendilerine oyun alanı olarak fiziği seçmişlerdir. Ancak mimarlık kendi konfor alanından terketmemiş bu oyun alanına dahil

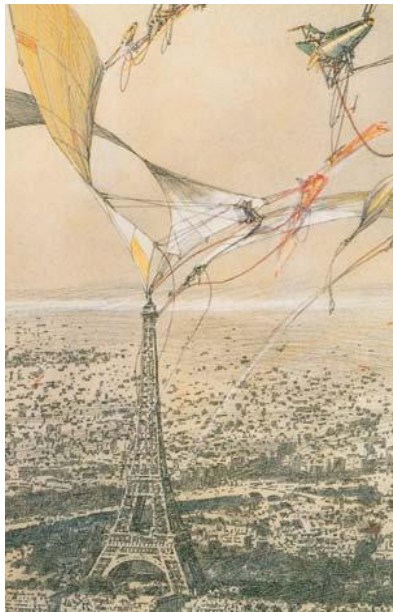
olmamıştır. Cenricity projesinde Woods kentsel formun iç içe geçmesiyle oluşan bir atom modeli yaratmıştır. Bu tasarımda Woods tarafından mimarlık, fiziği araştırmak için bir araç haline getirilmiştir (Bossi & Marta, 2005).

A-City projesi' Cenricity ile aynı yıl Woods tarafından tasarlanmıştır. Burada mimar teknoloji ile kalıplaşmış yaşam alışkanlıkları arasındaki ilişkiyi araştırmıştır.



**Görsel 3.74.** Lebbeus Woods, "A-City", 1987 (Frearson, 2012)

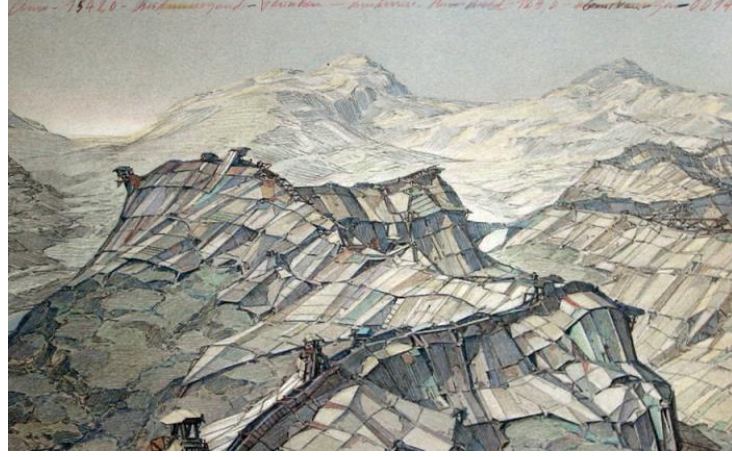
Cenricity projesinde fizik ve mimarlık üzerine denemeler yapan Woods, 1989 tarihli Aerial Paris projesinde mimarının belki de en büyük fiziksel kısıtlaması olan yerçekimi ile yüzleşmiştir. Bu doğrultuda Paris şehrinin üzerinde, gökyüzünde süzülen yeni bir yaşam alanı yaratmış ve fiziksel ve ya sosyal yerçekimine bağlı kalmak zorunda olmayan kullanıcılar için yeni bir düzen önermiştir (Bossi & Marta, 2005).



**Görsel 3.75.** Lebbeus Woods, "Aerial Paris", 1989 (Bossi & Marta, 2005)

### 3.3.3.3 D.M.Z. (1988)

Woods tarafından bir sergi için tasarlanan D.M.Z. adlı proje Kore Yarımadası için düşünülmüştür. Bu bölge 1950’li yıllarda Kore Savaşı’nın yıkıcı etkileriyle mücadele etmek zorunda kalmış bir bölge olmasıyla önemlidir.



Görsel 3.76. Lebbeus Woods, “D.M.Z.”, 1988 (http-46)

Woods burada insanı ve doğayı esas alarak ekolojik bir ütopya fikri geliştirmiştir. Bilinen anlamda ütopya kavramının aksine Woods’un burada yarattığı ütopya, insanlar için ideal koşulları yaratan bir ortam değil özgür ‘diyalog’ ortamı kurulmasına dayanmaktadır. Woods’un ütopik koşulları mualif fikirlerin, eylemlerin ve kuvvetlerin dinamik dengesinin sağlandığı bir çelişkiler ortamıdır. Bu projedeki temel fikir nihai uyumun ölüm olduğu inancına dayanmaktadır. Canlılar ve sistemler için uyum ise çatışmaların çözümü ve barışçıl bir ortamla mümkündür. Woods bu projede yalnızca yapıları değil yeni bir siyasi örgütlenme biçimini önermiştir (http-47).

### 3.3.3.4 Solohouse (1989)

Solohouse 1989 yılında Lebbeus Woods tarafından önerilen bir konut projesidir. Yapı malzemesi olarak çelik ve ahşap düşünülmüştür. Beş metre uzunluğunda olan proje bir yaşam alanı olarak düşünüldüğünde yeterince büyük değildir. Ancak malzemenin seçimi, biraraya getirilip örgütlenmesi ve yapısal kararlılık gibi durumlar bakımından yapım problemlerinin detaylı bir biçimde ele alındığı bir proje olarak öne çıkmıştır (Woods, 2008).



**Görsel 3.77.** *Lebbeus Woods, “Solohouse”, 1989 (Woods, 2008)*

**Görsel 3.78.** *Lebbeus Woods, “Solohouse”, 1989 (Woods, 2008)*

Solohouse tek kişilik bir ev ve bunun yanında bir çeşit “atom” mimarisi olarak ele alınmıştır. Daha büyük kasabalar ve şehirler için temel bir bileşen olacak şekilde kurgulanmıştır. Woods’a göre bir mimar büyük insan yerleşimleri hakkında fikirler ve tasarımlar üretmeden önce insan yerleşiminin temel alanı olan konut üzerine fikirlerini net bir biçimde ortaya koymalıdır. Modern malzemeler kullanılsa bile modernist bir yapıya benzemeyen Solohouse projesinde işlevler mimar tarafından belirlenmemiştir. Malzemeler modern yapılardakinin aksine yaşlanma özgürlüğüne sahiptirler. Zaman içinde malzemeler, işlevler ve yapı değişime uğrayabilir (Woods, 2008).

### **3.3.3.5 Underground Berlin (1988), Berlin Free Zone (1990), Zagreb Free Zone (1991), Havana (1994)**

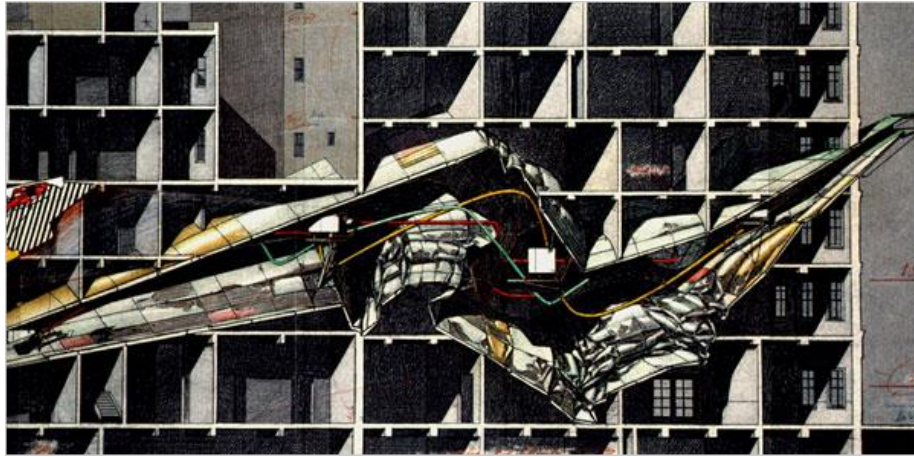
Lebbeus Woods tarafından 1988 yılında ortaya atılan Underground Berlin projesi aynı politik kriz ortamından ortaya çıkan bir tasarım olmasıyla Berlin Free Zone, önemli bir mimari eleman olan ‘duvar’ üzerine söylem üretmesi ile ilgili de Havana projeleri ile temas halindedir.

1961 yılında yapımına başlanan Berlin Duvarı 1989 yılına kadar yıkılmamış, başkenti Doğu ve Batı Berlin olarak ikiye bölmüştür. Bu kriz ortamı üzerine eleştirel bir tavırla yaklaşan Lebbeus Woods 1988 yılında kağıt üzerinde metaforik ve romantik bir yeraltı şehri yaratmıştır. Underground Berlin, Doğu ve Batı Berlin’i birleştirmenin izinsiz bir yolu olarak ortaya çıkmıştır. Yerin altında düşünülen proje, gizli tüneller ve deneysel

yaşam laboratuvarlarından oluşmaktadır. Yeraltında bulunan yeni şehir politik bir birleşmeden daha fazlasını, yeni bir yaşam biçimini ortaya çıkartmıştır. Şehri inşa eden bireyler aslında, politik rakiplerinin işgalci tasarımlarını yıkmak için yerin altına inerek politik bağımsızlık arayan bireylerdir (Woods, 2010).

Lebbeus Woods'un belki de en popüler üretimleri haline gelen Berlin Özgür Bölge Zagreb Özgür Bölge projeleri sırasıyla 1990 ve 1991 yılında hazırlamıştır. Woods bu projeleri tasarlarken 1990'ların başında iki ayrı bölgede yaşanan politik olaylardan esinlenmiştir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasından hemen sonra ve Hırvatistan'daki sivil savaş sırasında Zagreb'de yer alan binaların bombalarla yıkımından sonra oluşturduğu projelerinde gerçekliği olan mekanlardan yola çıkmış ancak gerçek mekanlarla fantastik öğeleri biraraya getirmiştir. Woods bu projelerle birlikte "freezone" ve "freespace" kavramlarını ortaya atmış ve geliştirmiştir (Kanekar, 2010, s. 775).

Zagreb ve Berlin projeleri Lebbeus Woods'un kendi çektiği fotoğraflar, mimari çizimler ve gazete kupürlerinden oluşmuştur. Bir tür kolaj tekniği kullanarak çalışmaların görsel etkisini artırmış, temsil nesnelerinin sınırlarını zorlamış ve herhangi bir mimari çizime kıyasla daha dikkat çekici ve hızlı algılanabilir bir düzeye getirmiştir (Kanekar, 2010, s. 777).



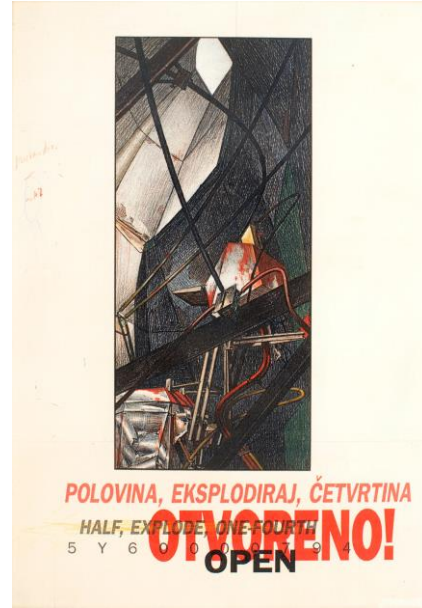
**Görsel 3.79.** Lebbeus Woods, "Berlin Free Zone", 1990 (Ouroussoff, 2008)

Temelde varolan binalara alışılmış olandan çok uzak biçimler ekleyerek oluşturulmuş projelerinde detaylı plan çözümleri ya da bilinen anlamda mekanları okunur kılmaya yönelik bir mimari anlatım yoktur. Eklemlenen alışılmamış biçimler yıkılan binaların kalıntılarından filizlenmektedir. Burada bilinen anlamda mimari üretimlerden farklı olarak fonksiyonlar mimar olarak Woods tarafından değil, kullanıcılar tarafından belirlenmektedir. Woods Zagreb ve Berlin projelerinde daima yıkıntı ve inşaat halinde

kalacak bir kentte sürekli büyüyen, değişken bir biçimi ve kullanıcının adaptasyonunu önererek yaşamının yeni yollarını teşvik etmiştir (Kanekear, 2010, s. 778).



Görsel 3.80. Lebbeus Woods, "Zagreb Free Zone", 1991 (<http>-48)

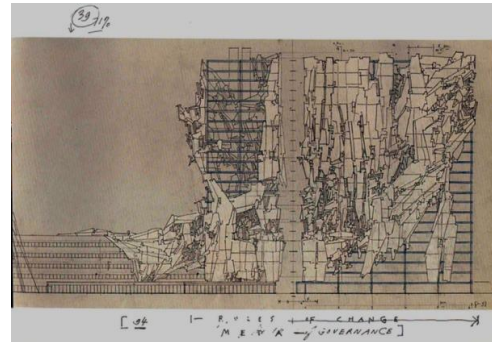


Görsel 3.81. Lebbeus Woods, "Zagreb Free Zone", 1991 (<http>-48)

Özgür mekan kavramını geliştirdiği bu çalışmalarındaki mekanları, Mies van der Rohe'nin 'çok işlevli' mekanlarına benzer ancak Woods'un mekanları 'çok işlevsiz' dir. Mies'in önerdiği esnek mekanlar birden fazla program için tasarlanmıştır, Woods'un mekanları da birden fazla fonksiyona cevap verir ancak herhangi bir işlev için tasarlanmamıştır. Bu örneklerde de fonksiyonlar değişken ve esnek şekilde oluşan topluluklarca belirlenmekte bu sayede yeni yaşam ve düşünce biçimleri sonucu yeni mekanlar oluşmaktadır (Kanekear, 2010, s. 779).



Görsel 3.82. Lebbeus Woods, "High Houses", 1992 (Kanekear, 2010, s. 780)



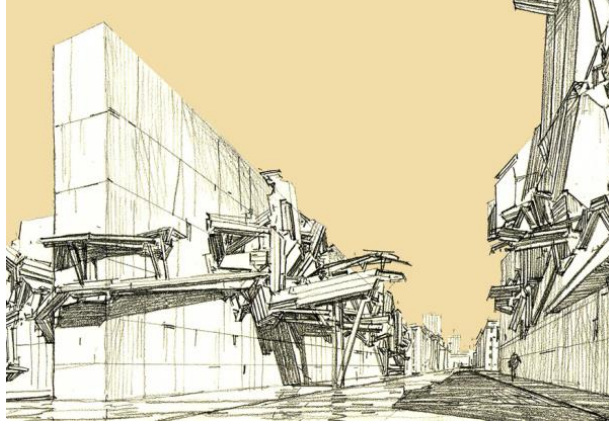
Görsel 3.83. Lebbeus Woods, "High Houses", 1992 (Kanekear, 2010, s. 781)

Woods, özgür mekan kavramını Özgür Mekan ve Tiplerin Tiranlığı adlı makalesinde şu şekilde açıklamıştır;

Bugün neden ve sonuç mantıksal bir zincir biçiminde görülüyor; dalgalanan bir olasılıklar alanında bulunan paralel koşullar olarak varoluyor. Biçim ve işlev bir fiille değişime konu olan mimarlığın kendisinden daha fazla bağlantılı kılınamaz. Ve onun her tanımı önceden saptanmış bir anlamdan başka her şeyle bağlantılıdır. Bugün böyle bir mimarlık ancak karşı-tanımlamayla tanımlanabilir. Yapı tipi karşı-tip haline geliyor. Yapı, plastik açıdan öylesine özgüleşti ki, ancak kendi kendisine bir model oluşturabilir. Başka bir deyişle, atipik oldu. Tek kelimesiyle özgür-mekan (Woods, 2000, s. 77).

Woods'un bu çalışmaları da medyanın ürettiği simülasyonlarla eleştiri gücünü kaybeden toplumun özelinde anlam kazanmaktadır. Woods, araçsallaşan mimarlığın savaşı simüle etmesine karşı şekillendirdiği tavırla, yaşanan politik krizin ve olayların inkar edilmemesi için savaşta hasar görmüş binaları özellikle tasarımlarının içinde tutmuştur (Kanekar, 2010, s. 778).

Woods 1994 yılında uzun yıllar İspanyol sömürgesi olan ve ambargonun etkisi altındaki Küba'nın başkenti Havana için bir dizi tasarım yapmıştır. Havana'nın tarihi mirasının bulunduğu bölge Havana Vieja'dır. Bu bölge politik olarak da Küba'nın en önemli bölgelerindendir. Şehrin ortasında Küba için oldukça önemli bir meydan bulunmaktadır. Şehirde İspanyol mimarisi ve Küba'nın geleneksel mimari anlayışı ile inşa edilmiş birçok yapı bulunmaktadır ancak 1961 yılından itibaren Amerikan ambagosu altında olan Küba'nın ekonomik sıkıntıları sebebiyle tarihsel mirası çürümeye bırakılmıştır. Bu durum Küba'daki devrimin sosyo politik amaçlarının halk tarafından sorgulanmasına ve eleştirilmesine sebep olmuştur. Havana'nın mimari mirasına katkılar yabancı yatırımcıların turizm odaklı katkılarıdır. Eski şehri görmezden gelinip şehrin başka bölgelerine lüks oteller inşa edilmiştir. Eski şehrin nüfusu ise ekonomik bakımdan alt sınıfa mensup bireylerden oluşmuştur. Lebbeus Woods bu sebeple Havana tasarımında dışarıdan bir müdahale değil eski şehrin yıkıntısından yani içeriden bir müdahaleyi daha anlamlı görmüştür. Eski şehrin çürümesiyle bir çok çöküntü alanı oluşmuştur. Duvarın mimari bir bileşen olarak öneminin farkındalığıyla hareket eden Lebbeus Woods, konutların takılabileceği yüksek teknolojik duvarlar önererek Havana'nın çürümekte olan bölgesine farklı bir biçimde yaklaşmıştır.



**Görsel 3.84.** *Lebbeus Woods, “Havana”, 1994 (Woods, 2010)*



**Görsel 3.85.** *Lebbeus Woods, “Havana”, 1994 (Woods, 2010)*

Bu duvarlar bir çeşit kentsel bataryalar olacak ve elektrik üretimi, suyun arıtılması gibi altyapı amaçlarını içerecekler. Bu duvarlar eski şehir için bir çeşit jeneratör olacak ve tehlike altındaki bölgeyi kurtaracaklardır. Bununla beraber bu duvarlar bütün Havana’ya uzanacaklardır. Bu duvarların inşa edilmesi için uzun ekipler yanı sıra, yaşadıkları kente katkı sağlamak isteyen topluluklar oluşturulacaktır.



**Görsel 3.86.** *Lebbeus Woods, “Havana”, 1994 (Woods, 2010)*

Woods bu tasarımımda, yaşadıkları çevreyi dönüştürecek toplulukların yeni inşa tekniklerinin keşfedilmesine önayak olacaklarını düşünmüştür. Ayrıca yerleşmeyi seçtikleri mekanların içinde ve dışında yeni ilişkiler kurulacağını da öngörmüştür. Bu sebepten buraya önerilen projelerin çizimleri bir reçete olarak değil, düşünmeye yardımcı temsil araçları olarak algılanmalıdırlar (Woods, 2010).

#### 4. SONUÇ

“İnşa etmiyorum, çünkü ben bir mimarım.”

Léon Krier<sup>8</sup>

Bu çalışma; mimari temsiliyetin tarih boyunca sanatsal temsiller ile ilişkisi dikkate alınarak dönüşümünü, bu doğrultuda mimarlık pratiğinde temsil ve inşa olarak iki ayrı etkinlik alanının ortaya çıkmasını, temsiliyetin mimarlık pratiğinin öncelikli etkinlik alanı olarak statü kazanma sürecini, son olarak da bu sürecin olağan bir çıktısı olarak sanat ve mimarlık arakesitinde yalnızca temsiller arayıcılığı ile varlık kazanmış üretimler üzerine detaylı bir araştırmayı kapsamaktadır. Bu süreç incelenirken, Batı toplumlarında meydana gelen sosyal, politik ekonomik kırılma noktalarının, mimari ve sanatsal temsil alanında yaşanan kırılma noktaları üzerine mutlak etkisi olduğu vurgulanmıştır. Bu vurgu, temsillerin yalnızca sanatçı ve mimarların ortaya koyduğu üretimler olarak değil aynı zamanda varlık kazandığı dönemin dinamikleri ile anlam kazanması sebebiyle yapılmıştır. Bu durumu kısaca hakim dünya görüşü, hakim ideolojiler, statüko ya da iktidar-mimarlık ilişkisi olarak da adlandırabiliriz.

Çalışmanın ilk bölümünde mimari temsilin zaferi ile sonuçlanan, mimari temsiliyet (tasarım) ve inşa (yapım) süreci arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise, 1960’lı yıllara gelindiğinde inşaya dair her türlü kısıtlamadan kendisini soyutlayan ve varolan kabullerin sorgulanması ile ortaya çıkan temsil mimarlıklarının ve bu yaklaşımların şekillendiği dinamikler incelenmiştir. Modernist söylemlerin eleştirilerek yerini postmodernist söylemlere bıraktığı 1960, 1970 ve 1980’li yıllarda, inşaya yönelik üretimler ile inşai süreçten soyutlanmış üretimlerin mimarlığın kuram ve uygulamasına katkıları üzerinde durulmuştur. Bu noktada eleştirel bir bakış açısıyla hareket etse dahi ve otoritelerin belirlediği sınırlar çerçevesinde, üretimleri ile fiziksel çevreye katkıda bulunmaya yönelik mimarlıkların araçsallaşarak disiplinin doğasından uzaklaştığı gözlemlenmiş bu sebepten temsil mimarlıklarının zamansız bir yapıda olup mimarlığın asli örnekleri olduğu sonucuna varılmıştır.

1961 yılında aynı adlı fanzinleriyle alışılmamış mimari yaklaşımlarını kamuoyuyla paylaşmaya başlayan Archigram, özellikle 1960’lı yıllarda kağıt mimarlığı yapan mimar ve grupların öncüsü olarak özgün bir konuma sahip olmuştur. Archigram özgünlüğünü yalnızca kağıt üzerinde kalmış sıradışı projeleriyle sağlamamıştır. Üretimlerini meydana

---

<sup>8</sup> (Belardi, 2016)

getirirken temsiliyet araç ve yöntemlerini alışılmamış bir biçimde kullanıp öncelikle temsiliyet bağlamında bir kırılma yaratmayı başarmışlardır. Modernist söylemlerin çoğuna bağlı kalıp geç modernist fikirlerini kağıt üzerinde inşa eden Archigram, projelerini indirgemeci, rasyonel modern mimari temsil yöntemleri ile kağıda aktarmak yerine çizgi roman sanatına ve Pop sanatına referans veren görseller ve anlatım biçimlerinden faydalanıp, modern sanatın temsil yöntemlerinden biri olan kolaj tekniğinden faydalanarak disiplinlerarası bir alanda varetmeyi başarmıştır. Archigram'ın temsillerindeki bir başka özgün nokta ise, modernizmin ilkeleriyle oluşturulmuş yapıları çevreye dair eleştirilerin hemen her alanda baskın olduğu 1960'lı yıllarda, bu eleştirinin yalnızca sanattan devşirilmiş araç ve yöntemlerle değil yapısal detaylara önem verilerek kurgulanmış olmasıdır. Bu yolla grup mimarlığı yine mimarlığın araç ve yöntemleri ile bir eleştiriye tabi tutarak mimarlığı değişimin öznesi haline getirmiştir. Yalnızca 9.5 sayıdan oluşan fanzin hem temsiliyet alanında hem de yapıları çevrede radikal dönüşümleri tetiklemiş, çağın imkanlarının her iki alanda da mimarlık edimine dahil edilmesinin önünü açmış, mimarlığa dair tartışmaları ve sonuç olarak da mimarlık bilgisinin sınırlarını genişletmiştir.

1970'li yıllardan sonra etkinlik gösteren Matta-Clark, varolan düzeni inşa yoluyla yeniden kurgulayan alışılmış mimarlık eylemi aksine yıkıcı bir tavrı benimseyerek özgün bir eleştiri zemini oluşturmayı ve bu doğrultuda mimarlık edimine dair bir yeniden okuma yapmayı başarmıştır. Kabaca yıkılmak üzere olan büyük ölçekli yapıları ve küçük ölçekli konutları keserek oluşturduğu çalışmaları anti-mimarlık, anarchitecture, veya doğası gereği yıkıcı bir tavrı gerektirdiğinden mimarlık alanında karşılığı bulunmayan Dada ve fikir sanatı olarak da adlandırılan sonuç ürün yerine sürecin öncelikli olduğu Kavramsal Sanat başlıkları ile ilişkilendirilmiştir. Bu yolla Matta Clark, mimarlığın inşai nesnesi ile sanatsal üretimler arasında alışılmamış bir ilişki kurmuştur. Modern dönemde araçsallaşarak edilgen hale gelen mimari temsiller ve inşai üretimler Matta-Clark'ın sanat ve mimarlık arakesitinde yeralan işleri ekseninde yeni bir alanda etkinlik göstermeye başlamıştır. Daha küçük ölçekte ise sıradan bir mimari yapıya heykel statüsü kazandırmış ve fiziksel olarak yapıda içkin bulunan potansiyellerin keşfine önayak olmuştur (Demirhan, 2018). Yapı kesim işleri sonrası çektiği fotoğraflar ile oluşturduğu kolajlarda, mimarlığın kalıcı ve durağan inşai ürününün potansiyel dinamik yapısını vurgulayarak temsil alanında mimarlık disiplininin doğasına yönelik bir sorgulamayı yürütmüştür.

Woods'un üretimleri tıpkı Archigram'ın üretimleri gibi kağıt üzerinde kalmış ve yine temsil alanında yaratmayı başardığı sıradışı görsel dil sayesinde mimarlık alanında özgün bir konuma sahip olmuştur. 1980'li yıllardan itibaren deneysel mimarlık alanında etkinlik gösteren Woods, alışılmamış mimari fikirlerini sıradışı imgeler kullanarak, fotoğraf, kolaj ve hatta yazı ile aktarmıştır. Projeleri gerçek tarihsel olaylara dayanan sıradışı kriz ortamlarında şekillenmektedir. Woods projelerini, bu kriz ortamların saklı potansiyellerini, mimarlığın doğasının tanımlaması amacı ile kullanarak alternatif bir gerçeklik ve alternatif bir mimarlık yaratmayı başarmıştır. Çünkü Woods'a göre statükonun kontrolündeki mimarlık, önemli tarihsel olayları (politik krizler, savaşlar gibi) bireylerin hafızasından silmek için araçsallaşarak mevcut yapıyı çevrenin kontrolünü elinde barındırır. Woods'un önerdiği mimarlık ise hiyerarşik düzenin altüst olduğu kriz ortamlarının mimarlığıdır ve özgür düşüncüyü teşvik etmeyi amaçlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'na şahit olmuş jenerasyonun bir üyesi olarak Woods'un savaş sonrası yeniden yapılanmaya alışılmamış bir biçimde yaklaşması mimarlığın doğrudan ilişki içerisinde olduğu politik meselelerin yine mimarlık aracılığıyla sorgulanmasına sebep olmuştur (Demirhan, 2018).

Woods simülasyon döneminin mimari simülasyonlar üreten mimarı olarak çağdaşlarına hiç benzememektedir. Üretimleri, yalnızca medyalar aracılığıyla yaşayabilen doğası, anlık, çarpıcı ve çabuk tüketilir yapısı ile 70'li yıllardan sonra ortaya çıkan bilgi toplumunun mimarlığını temsil edebilmiştir. Kitle iletişim araçlarının şekillendirdiği imgeler dünyasına radikal mimari imgelerle katkıda bulunarak mimarlığın yavaş ve kalıcı doğasını bozuma uğratmıştır.

Modernite ile düşünce dünyasına hakim olan eleştirel akıl, sürekli değişen bir gerçeklik durumu yaratmıştır. Mimarlığın da bu yöntemden etkilenecek inşaat etmenin ötesinde düşünsel bir alan oluşturarak tanımını ve alanını genişlettiği görülmektedir. Modern dönemde mimarlığın sanat ile kurduğu işbirliği mimarlığın tasarım biçimini değiştirmiş bu da ortaya çıkan mimari ürünün köklü biçimde değişmesine yol açmıştır. Bu değişimde mimari temsil araçlarının inşaat süreçlerini betimleyen niteliği de değişerek mimarlıktaki topyekün değişimi ve yeni anlayışı ortaya çıkardığı görülmektedir. Mimari temsil araçlarının betimleyen değil değişimi sağlayan bir araca dönüştüğü söylenebilir. Böylece, mimarlığın inşaat edilmek yerine temsil edilerek var olduğu bir anlayıştan temellenen bu üretimler mimarlık epistemolojisinde bir kırılmayı gerçekleştirmişlerdir. İnşaat edilerek var olan mimarlık alanı ise tarihsel olarak iktidar ile kurduğu ilişkinin bir

sonucu olarak nesnelleşmiş ve giderek ekonomik bir değere dönüşmüştür. Öte yandan modern dönemin eleştirel tavrı diğer alanlarda olduğu gibi mimarlıkta da etkili olmuş ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra artan bir ivmeyle mevcut fiziksel çevreye yöneltilen eleştiriler ortaya çıkmıştır. Bu tez kapsamında incelenen Archigram, Gordon Matta Clark ve Lebbus Woods'un temsil ürünlerinin mimarlık düşüncesine ve gelişimine katkıda bulundukları söylenmelidir. Buradan, mimarlığın tartışmaya açık ve dinamik bilgi alanının çağdaş mimari temsil yöntemleri kullanılarak ve eleştiriyi esas alarak geliştiği görülmektedir. 1960'lı 70'li ve 80'li yıllara ait bu üretimler kendi dönemlerinin eleştirisini yine mimarlığın araç ve yöntemlerini kullanarak yapmayı başarmış, bu yolla mimarlığı eleştirinin öznesi haline getirerek mimarlığın bilgi alanının genişlemesini sağlamışlardır.

## KAYNAKÇA

- Aksu, A., Uludağ, Z., & Çağlar, N. (2008). Sanat, Kent ve Mimarlık Eleştirisi için Ortak Bir Tema: Kent Kolajları. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 23, 741-748. (Erişim Tarihi:08.15.18)
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Art-e (Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi)*.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar\**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Archigram. (2002). *Archigram. Architectural Theory: From The Renaissance to the Present*. içinde Taschen.
- Artun, N. A. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler. *Arzu Mimarlığı* (s. 119-153). içinde İstanbul: İletişim.
- Attlee, J. (2007). Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. *Tate Papers No.7, 7*. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>, (Erişim Tarihi:17.10.18)
- Avcı, E. (2013). *Dijital Sanatlar Bağlamında Dijital Teknolojilerin Güzel Sanatlar Eğitimine Entegrasyonu: Bir Eylem Araştırması*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Beathy, B. (2017). *Sanat Karşısında Çizgi Roman*. (N. Elhüseyni, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belardi, P. (2016). *Mimarlar Neden Hala Çiziyor?* (A. Erol, Çev.) İstanbul: Janus Yayınları.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) Metis Yayınları.
- Bossi, L., & Marta, K. (2005, 01 19). Lebbeus Woods. Into the Woods. *Domus*. Domus: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2005/01/19/lebbeus-woods-into-the-woods.html> (Erişim Tarihi: 11.04.18)
- Chan, K. (2012, 11 09). Why the Unbuilt Visions of Architect Lebbeus Woods Matter. 03 11, 2019 tarihinde <https://www.blouinartinfo.com/news/story/839584/why-the-unbuilt-visions-of-architect-lebbeus-woods-matter> (Erişim Tarihi: 17.03.19)

- Colquhoun, A. (2005). *Mimari Eleştiri Yazıları*. (A. Cengizkan, Çev.) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Cook, P. (1993). *Peter Cook: Six Conversations* (Cilt 28). London: London: Academy Editions.
- Cook, P. (1999). *Archigram*. (P. Cook, Dü.) New York: Princeton Architectural Press.
- Danto, A. C. (2018). *Andy Warhol*. (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2018). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demirhan, T. (2018). Mimari ve Kentsel Tasarım Problemlerine Alternatif Bir Yaklaşım: Anti-Mimarlık. *ISUEP2018 Uluslararası Kentleşme ve Çevre Sorunları Sempozyumu: Değişim/Dönüşüm/Özgünlük*. Eskişehir.
- Denison, E. (2016). *30 Saniyede Mimarlık*. (N. İ. Elçioğlu, Çev.) İstanbul: caretta.
- Domus. (2016) [https://www.domusweb.it/en/news/2016/12/09/gordon\\_matta\\_clark.html](https://www.domusweb.it/en/news/2016/12/09/gordon_matta_clark.html) (Erişim Tarihi: 03.21.18)
- Dündar, Z. (2012, 05 21). Mimari Tasarım ve Eleştiri: <https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2012/05/21/deney-ile-mimarlik-uretiminin-bulustugu-noktada-deneyisel-mimarlikzeynep-dundar/> (Erişim Tarihi: 03.24.18)
- Ek, İ. (2012). 18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi. *Arzu Mimarlığı* (s. 17-45). içinde İstanbul: İletişim.
- Fahey, C. (2013). Autonomy and presupposition. *arq: Architectural Research Quarterly*, 131-136.
- Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Franck, O. A. (2002). Düşünce İçin Mimarlık: Sanalın Gerçekliği. *Mimarlık ve Sanallık* (s. 27-30). içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Frearson, A. (2012, 11 08). Lebbeus Woods: Early Drawings. Dezeen: <https://www.dezeen.com/2012/11/08/lebbeus-woods-early-drawings/> (Erişim Tarihi: 11.04.18)
- Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız?* (S. Evren, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gordon Matta Clark. (2012). (B. Bilir, Çev.) İstanbul: Lemis Yayın.

- Göloğlu, S. (2014, 03-04). Mimarlık'ta Postmodern Kuram ve Uygulama. *Mimarlık Dergisi*.
- Greenberg, C. (1961). Modernist Painting.
- Gropius, W. (2002). Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı, 1919. *Walter Gropius ve Bauhaus* (Cilt Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, s. 19-26). içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Güner, D. (2012, 04). Performans ve Edimsellik Olarak Mimarlık. *Ege Mimarlık*, 24-29. Haziran 6, 2018 tarihinde [http://www.egemimarlik.org/81/04\\_dosya02-5](http://www.egemimarlik.org/81/04_dosya02-5). (Erişim Tarihi: 16.05.18)
- Gürer, T. K. (2004, 01 12). *Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi*. Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. <http://hdl.handle.net/11527/10340>
- Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kanekar, A. (2010). Between Drawing and Building. *The Journal of Architecture*, 15. (Erişim Tarihi: 03.04.18)
- Kelly-Gadol, J. (1998). *Leon Battista Alberti*. 11 30, 2018 tarihinde Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Leon-Battista-Alberti> (Erişim Tarihi: 02.12.18)
- Kuban, D. (1995). Savaş ve Mimari ya da Yıkma ve Yapma. *Mimarlık Dergisi*, 14-15.
- Küçük Dergilerin Radikal Mimarlığı 1960-1980. (2007, 04 11). *Arredamento Mimarlık*. (Erişim Tarihi: 06.10.18)
- Muschamp, H. (1998, 03 27). ARCHITECTURE REVIEW; From the 60's, Paper Dreams That Reflect the Modern City. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1998/03/27/arts/architecture-review-from-the-60-s-paper-dreams-that-reflect-the-modern-city.html> (Erişim Tarihi: 18.08.18)
- Ojalvo, R. (2012). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebeliğe. *Arzu Mimarlığı* (s. 169-205). içinde İstanbul: İletişim.
- Ouroussoff, N. (2008, 08 24). An Architect Unshackled by Limits of the Real World. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2008/08/25/arts/design/25wood.html> (Erişim Tarihi: 27.03.18)
- Özel, Z. (2007). Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2.
- Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı Yayın.

- Özkaya, A. Medya Ve Körfez Savaşı.  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/480/5591.pdf> (Erişim Tarihi:27.03.18)
- Özkuş, B. Y. (2006, 10 13). *Archigram: Tekno-topya*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık, İstanbul.
- Pamuk, N. S., & Soysal, M. (2018). Yeni Sanayi Devrimi Endüstri 4.0 Üzerine Bir İnceleme. *DergiPark*, 41-66.  
<http://dergipark.gov.tr/verimlilik/issue/34982/388198> (Erişim Tarihi:17.03.19)
- Panofsky, E. (2013). *Perspetif Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Polatkan, A. H. (2006). Bir Anksiyete Ortamı Olarak Modern Mimarlıkta Brütalizm ve Brütalist Çevre Üzerine Sorular. *Betonart*, 9.
- Riahi, P. (2017, 07). Expanding the boundaries of architectural representation. *The Journal of Architecture*, 22, 815-824.  
doi:<https://doi.org/10.1080/13602365.2017.1351671> (Erişim Tarihi:25.11.18)
- Rossi, A. (2006). *Şehrin Mimarisi*. (N. Gürbilek, Çev.) Kanat Kitap.
- Sadler, S. (2005). *Archigram Architecture Without Architecture*. Londra, Cambridge, England: The MIT Press.
- Sadler, S. (2014). Archigram (act. 1961–1974). *Oxford Dictionary of National Biography*, 1-5. [https://www.academia.edu/25847206/Archigram\\_act.\\_1961-\\_](https://www.academia.edu/25847206/Archigram_act._1961-_) (Erişim Tarihi: 10.12.18)
- Sevinç, A. (2005, Aralık). *İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık Hayalleri: Ütopya Eskizleri*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,
- Şentürk, L. (2009). Modern Bir Sayısal Mimarlık Ütopyası. *Sosyoloji Dergisi*, 18.
- Şentürk, L. (2010). *Dozerin Rüyalari*. İstanbul: Aktıkırkbeş.
- Talu, N. (2012). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. A. Artun (Dü.) içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 73-109). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tan, F. (2013, 01). *Çizim Mimarlığı: Mimari Bir Motivasyon Olarak Çizim*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- Tanyeli, U. (2000). Simülasyon Çağında Mimarlık ve Woods. *Lebbeus Woods / Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi* (s. 9-16). içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Tanyeli, U. (2002). Gropius Kariyerinin Öznel Gerçekleri. *Walter Gropius ve Bauhaus* (s. 9-13). içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

- Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak Yapmak Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Turan, O. B. (2011, 12 21). 21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim, Temsil İlişkisi. *Megaron*, 6, 162-170. [http://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON\\_6\\_3\\_162\\_170.pdf](http://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON_6_3_162_170.pdf) (Erişim Tarihi: 08.06.18)
- Tümer, G. (2006, 11-12). Yapmak, Yıkamak ve Mimarlık. *Mimarlık Dergisi*, 332. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=Ozet&DergiSayi=50&MenuID=448> (Erişim Tarihi:07.09.18)
- Uluengin, Ö., & Görgülü, T. (2014, 11 14). Mimarlıkta Bir Karşı Duruş Tavrı Olarak 'Anarchitecture'. (A. Türkün, Dü.) *MEGARON / Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi E-Dergisi*, 4, 338-348. [https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-41736-ARTICLE\\_%28THESIS%29-ULUENGİN.pdf](https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-41736-ARTICLE_%28THESIS%29-ULUENGİN.pdf) (Erişim Tarihi: 03.10.17)
- Uluoğlu, B. (2002). ...miş gibi. *Mimarlık ve Sanallık* (s. 37-44). içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Uluoğlu, B. (2012). Mimarlığın Ontolojisi ve Söзде Yıkımı Üzerine. *Arzu Mimarlığı* (s. 297-307). içinde İstanbul: İletişim.
- Venturi, R. (2005). *Mimarlıkta Karmaşıklık Ve Çelişki*. (S. Merzi, Çev.) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Vitruvius. (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. (S. Güven, Çev.) İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Walker, S. (2017). Gordon Matta-Clark: Madde, Malzemesellik, Entropi, Simya Bilimi. K. L. Thomas (Dü.) içinde, *Malzeme Konuları Mimarlık ve Malzeme Pratiği* (M. V. Gökçe, Çev., s. 43-54). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Walter, C. (2014, 12 31). İlk Sanatçılar. [http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/ocak\\_2015/ilk-sanatcilar/2362](http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/ocak_2015/ilk-sanatcilar/2362) (Erişim Tarihi:11.07.17)
- Wilkes, R. (2014, Ocak 13). On The Waterfront. We Heart: <https://www.we-heart.com/2014/01/13/alvin-baltrop-and-gordon-matta-clark-the-piers-from-here/> (Erişim Tarihi:03.19.18)

- Wilkinson, P. (2015). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Mimarlık Fikri*. (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: Domingo.
- Woods, L. (2000). Özgür Mekan ve Tiplerin Tiranlığı. *Lebbeus Woods* (G. Öztaş, Çev., s. 71-80). içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Woods, L. (2008, 12 01). *Solohouse*. Lebbeus Woods: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/12/01/solohouse-20/> (Erişim Tarihi: 09.04.18)
- Woods, L. (2010, 05 29). *Walls of Change*. <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/05/28/walls-of-change/> (Erişim Tarihi: 19.04.18)
- Yaşamı ve Yapıtları. (2000). *Lebbeus Woods* (s. 121-125). içinde İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Zalman, S. (2017). Eat, Live, Work. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/eat-live-work> (Erişim Tarihi: 02.18.19)
- Zeinstra, J. (2008). Houses Of The Future. *OASE Journal*. 02 12, 2019 tarihinde <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/75/HousesOfTheFuture#203> (Erişim Tarihi:21.01.19)
- http-1:** [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=TEMS%C4%B0L](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TEMS%C4%B0L) (Erişim Tarihi: 18.10.18)
- http-2:** <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/temsil> (Erişim Tarihi: 24.11.18)
- http-3:** <https://knowyourmeme.com/memes/this-is-not-a-pipe-parodies> (Erişim Tarihi: 09.02.19)
- http-4:** [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelim\\_esec=229640](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelim_esec=229640) (Erişim Tarihi: 04.12.18)
- http-5:** [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=SANAT](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=SANAT) (Erişim Tarihi: 04.12.18)
- http-6:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio\\_di\\_Buoninsegna\\_017.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_017.jpg) (Erişim Tarihi: 28.02.18)
- http-7:** <https://maitaly.wordpress.com/2011/04/28/brunelleschi-and-the-re-discovery-of-linear-perspective/> (Erişim Tarihi: 28.02.18)

**http-8:**

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpNYXJjZWxfRHVjaGFtcCxfMTkxNyxfRm91bnRhaW4sX3Bob3RvZ3JhcGhfYnlfQWxmcmVkX1N0aWVnbGl0ei5qcGc> (Erişim Tarihi: 24.12.17)

**http-9:** <http://theimgpic.pw/Durand-archhistory-t-Arch.html> (Erişim Tarihi: 08.12.18)

**http-10:** <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044> (Erişim Tarihi: 14.12.17)

**http-11:** <https://www.moma.org/collection/works/81435> (Erişim Tarihi: 09.05.18)

**http-12:** <https://www.stedelijk.nl/en/collection/96022-bruce-nauman-failing-to-levitate-in-the-studio?page=2> (Erişim Tarihi: 24.12.17)

**http-13:** <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/richard-hamilton-the-prophet-of-pop-art-9114366.html> (Erişim Tarihi: 24.12.17)

**http-14:** <https://www.moma.org/collection/works/79809> (Erişim Tarihi: 14.05.18)

**http-15:** <https://www.studyblue.com/notes/note/n/week-5-lecture/deck/12410043> (Erişim Tarihi: 14.05.18)

**http-16:** <https://www.moma.org/collection/works/81337> (Erişim Tarihi: 17.05.18)

**http-17:** <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> (Erişim Tarihi: 17.05.18)

**http-18:** <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm> (Erişim Tarihi: 05.02.19)

**http-19:** <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/10/19/constant-vision/> (Erişim Tarihi: 05.02.19)

**http-20:** <https://www.moma.org/collection/works/56618> (Erişim Tarihi: 02.02.19)

**http-21:** <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=96&src=mg> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-22:** <https://www.archigram.net/portfolio.html> (Erişim Tarihi: 15.04.18)

**http-23:** <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=100&src=mg> (Erişim Tarihi: 15.04.23)

**http-24:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=60> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-25:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=91> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-26:** <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=101&src=mg> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-27:** <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=102&src=mg> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-28:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=81> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-29:** <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=103&src=mg> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-30:** <https://www.beatbooks.com/pages/books/35792/archigram-8-london-1968/?soldItem=true> (Erişim Tarihi: 12.02.19)

**http-31:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=113> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-32:** <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=104&src=mg> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-33:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=135> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-34:** <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=105&src=mg> (Erişim Tarihi: 15.08.18)

**http-35:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=175> (Erişim Tarihi: 14.02.19)

**http-36:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=182> (Erişim Tarihi: 14.02.19)

**http-37:** <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=194> (Erişim Tarihi: 14.02.19)

**http-38:** <http://www.postcardcollective.org/blog/2013/7/gordon-matta-clarks-photo-fry> (Erişim Tarihi: 13.03.18)

**http-39:** <https://theartstack.com/artist/gordon-matta-clark/land-milk-honey-19> (Erişim Tarihi: 13.03.18)

**http-40:** <https://www.bmiaa.com/events/exhibition-splitting-cutting-writing-drawing-eating-gordon-matta-clark/> (Erişim Tarihi: 19.03.18)

**http-41:** <https://madoken.jp/en/interviews/4896/> (Erişim Tarihi: 19.03.18)

**http-42:** <https://www.guggenheim.org/artwork/5211> (Erişim Tarihi: 18.02.19)

**http-43:** <http://ensembles.org/items/office-baroque-sketches?locale=en> (Erişim Tarihi: 21.03.18)

- http-44:** <https://paddle8.com/work/gordon-matta-clark/14768-Circus-or-The-Caribbean-Orange/> (Erişim Tarihi: 21.03.18)
- http-45:** [https://www.domusweb.it/en/news/2016/12/09/gordon\\_matta\\_clark.html](https://www.domusweb.it/en/news/2016/12/09/gordon_matta_clark.html) (Erişim Tarihi: 21.03.18)
- http-46:** <https://weaponizedarchitecture.wordpress.com/2010/09/17/reference-lebbeus-woods-dmz/> (Erişim Tarihi: 10.04.18)
- http-47:** <http://lebbeuswoods.net/> (Erişim Tarihi: 10.04.18)
- http-48:** <https://archpaper.com/2016/07/lebbeus-woods-zagreb-free-zone/#gallery-0-slide-2> (Erişim Tarihi: 19.04.18)