İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

1960-2015 YILLARI ARASINDA POP SANATININ MİMARİDEKİ YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Evren Ferdağ GÖÇEK

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

MAYIS 2015

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

1960-2015 YILLARI ARASINDA POP SANATININ MİMARİDEKİ YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Evren Ferdağ GÖÇEK
502111173

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Luca ORLANDI

MAYIS 2015

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502111173 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Evren Ferdağ GÖÇEK**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **"1960-2015 YILLARI ARASINDA POP SANATININ MİMARİDEKİ YANSIMALARI"** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı :	**Yrd. Doç. Dr. Luca ORLANDI** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
Jüri Üyeleri :	**Doç Dr. Yüksel DEMİR** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
	Yrd. Doç. Dr. Moira VALERI Yeditepe Üniversitesi	.....

Teslim Tarihi : **29 Nisan 2015**
Savunma Tarihi : **26 Mayıs 2015**

Gogo'ya…

ÖNSÖZ

1960-2015 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları konulu yüksek lisans tezim, tüm süreç boyunca keyif alarak araştırdığım ve yazıya döktüğüm bir çalışma olmuştur. Bu doğrultuda beni çalışmamın ilk gününden beri destekleyen ve çalışmamı geliştiren danışmanım Sn. Yrd. Doç. Dr. Luca Orlandi'ye, bu çalışmanın temellerini atıp beni teşvik eden Sn. Prof. Dr. Filiz Özer'e, bana yurtdışından kaynak sağlayarak çalışmama destek olan Sn. Gül ve Necmi Bozantı'ya çok teşekkür ederim. Ayrıca çalışmamın ilk gününden beri yanımda olan, bana en büyük destek ve morali veren nişanlım Volkan Karabey'e, ablam Fatma Özyazıcı'ya ve abim Fatih Göçek'e, beni sürekli teşvik eden eniştem Onur Özyazıcı'ya, eğitim hayatım boyunca beni her zaman desteklemiş olan annem Asuman Göçek ve babam Fethi Göçek'e ve bana bu çalışma doğrultusunda destek olan tüm dostlarıma çok teşekkür ederim.

Mayıs 2015

Evren Ferdağ Göçek
İç Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
KISALTMALAR ..... **xi**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xiii**
ÖZET ..... **xvii**
SUMMARY ..... **xix**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Tezin Amacı 1
1.2 Kapsam 2
1.3 Yöntem 2
2. POST-MODERNİZM **5**
2.1 Modernizmin Sonuçları ve Post-Modernizm 5
2.2 Mimarlık'ta Post-Modernizm 7
2.3 1960 ve 70'lerde Post-Modern Mimarlık'ın Öncü Literatür Kaynakları 11
2.3.1 1960, Theory and Design in the First Machine Age, Reyner Banham 11
2.3.2 1961, Archigram Magazine, Peter Cook, Ron Herron ve diğerleri 14
2.3.3 1966, Complexity and Contradiction in Architecture, Robert Venturi 17
2.3.4 1966, The Architecture of the City, Aldo Rossi 22
2.3.5 1977, The Language of Post-Modern Architecture, Charles Jencks 26
2.3.6 1977, Supermannerism, Ray Smith 29
2.3.7 1978, Delirious New York, Rem Koolhaas 30
3. POP SANATI **35**
3.1 Bir Akım Olarak Pop Sanatı 35
3.1.1 Pop sanatının oluşumunu etkileyen süreç 35
3.1.1.1 Popüler kültür kavramının tanımı 37
3.1.2 Pop sanatının tanımı ve gelişim süreci 41
3.2 Başlıca Pop Sanatçıları 45
3.2.1 Richard Hamilton (1922-2011) 46
3.2.2 Roy Lichtenstein (1923-1997) 47
3.2.3 Andy Warhol (1928-1987) 49
3.2.4 Claes Oldenburg (1929-) 50
3.2.5 Jasper Johns (1930-) 51
3.3 Pop Sanatının Mimarlık Disiplininde İfadesi 52
4. POP SANATININ MİMARİDEKİ YANSIMALARI **57**
4.1 1960 – 1970 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları 57
4.2 1970 – 1980 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları 67
4.3 1980 – 1990 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları 86
4.4 1990 – 2000 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları 113
4.5 2000 – 2015 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları 135
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ **151**

KAYNAKLAR..... 161
EKLER 169
ÖZGEÇMİŞ..... 183

KISALTMALAR

CIAM **:** Congres Internationaux d'Architecture Moderne
ABD **:** Amerika Birleşik Devletleri

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Theory and Design in the First Machine Age, Reyner Banham, İlk baskı kapağı, 1960 12
Şekil 2.2 : Archigram Dergisi, ilk sayı kapağı, 1961 15
Şekil 2.3 : Complexity and Contradiction in Architecture, Robert Venturi, İlk baskı kapağı, 1966 18
Şekil 2.4 : The Architecture of the City, Aldo Rossi, İlk baskı kapağı, 1966 23
Şekil 2.5 : The Language of Post-Modern Architecture, Charles Jencks, İlk baskı kapağı, 1977 27
Şekil 2.6 : Supermannerism, Ray Smith, İlk baskı kapağı, 1977....29
Şekil 2.7 : Delirious New York, Rem Koolhaas, İlk baskı kapağı, 1978....31
Şekil 3.1 : Richard Hamilton 46
Şekil 3.2 : Roy Lichtenstein....48
Şekil 3.3 : Andy Warhol....49
Şekil 3.4 : Claes Oldenburg 51
Şekil 3.5 : Jasper Johns....52
Şekil 4.1 : Guild House dış cephe görünüşü....59
Şekil 4.2 : The Fun Palace'ın çizimi 61
Şekil 4.3 : Plug-In City çizimi 62
Şekil 4.4 : Plug-In City cephe görünüş çizimi 63
Şekil 4.5 : Superstructure over Manhattan kolajı....64
Şekil 4.6 : Walking City genel görünüş....65
Şekil 4.7 : Drop City kabuk görünüşü 66
Şekil 4.8 : Centre Pompidou giriş cephesi....68
Şekil 4.9 : Centre Pompidou'nun tesisat dokusunun bulunduğu arka cephesi 69
Şekil 4.10 : Peeling Project'in cephesinden bir görünüş....70
Şekil 4.11 : Küp Evler'den genel görünüş....71
Şekil 4.12 : Indeterminate Façade Showroom cephesinden görünüş....72
Şekil 4.13 : Piazza D'Italia'dan görünüş 73
Şekil 4.14 : Piazza D'Italia ve alışveriş merkezinin planı....74
Şekil 4.15 : Franklin Court 75
Şekil 4.16 : Hundertwasserhaus dış cephe görünüşü 76
Şekil 4.17 : Hundertwasserhaus pencereleri....77
Şekil 4.18 : Rotterdam'daki küp evlerden genel görünüş....78
Şekil 4.19 : Neue Staatsgalerie'nin girişinden görünüş....79
Şekil 4.20 : Neue Staatsgalerie cephesi....80
Şekil 4.21 : Notch Showroom'un giriş kapısından görünüş....81
Şekil 4.22 : AT&T Binası cephe görünüşü....82
Şekil 4.23 : Best Ürünleri Mağazası cephe görünümü....83
Şekil 4.24 : German Architecture Museum görünüş....84

Şekil 4.25 : German Architecture Museum iç bölümü 85
Şekil 4.26 : Birinci Mimarlık Venedik Bienali, bienal alanı dış görünüşü 87
Şekil 4.27 : Aldo Rossi'nin sergi alanı girişi için yaptığı Portale d'Ingresso çizimi. 88
Şekil 4.28 : Birinci Venedik Mimarlık Bienali "Strada Novissima" bölümü 90
Şekil 4.29 : Hans Hollein'in cephesi..... 91
Şekil 4.30 : Thomas Gordon Smith'in cephesi..... 92
Şekil 4.31 : Venturi, Rauch ve Scott Brown'ın cephesi..... 92
Şekil 4.32 : Portland Binası giriş ve yan cepheleri 94
Şekil 4.33 : Portlandia heykeli..... 95
Şekil 4.34 : Herring Hall giriş cephesi 96
Şekil 4.35 : Parc de la Villette'den genel görünüş..... 97
Şekil 4.36 : Parc de la Villette'in grid sistemli planı 98
Şekil 4.37 : St. Barbara Kilisesi'nin dış görünüşü 99
Şekil 4.38 : St. Barbara Kilisesi revizyondan önceki dış görünüşü..... 100
Şekil 4.39 : Chiat/Day/Mojo binasının ön cephesi 101
Şekil 4.40 : Chiat/Day/Mojo Binası Dürbün bölümü 102
Şekil 4.41 : Team Disney Building Burbank ön cephesi ve karyatidler 103
Şekil 4.42 : Team Disney Building Orlando giriş cephesi ve genel görünüşü..... 104
Şekil 4.43 : Team Disney Building Orlando girişindeki Mickey kulakları..... 105
Şekil 4.44 : Barcelona Fish heykeli yan görünüşü..... 106
Şekil 4.45 : KunstHausWien'in dış cephe görünüşü 107
Şekil 4.46 : KunstHausWien'in avlusundan bir görünüş 108
Şekil 4.47 : ACME House genel görünüş 109
Şekil 4.48 : Walt Disney World Kast binasının giriş cephesinden bir görünüş 110
Şekil 4.49 : Asahi Beer Hall 112
Şekil 4.50 : Bonnefanten Müzesi nehir tarafından görünüş 115
Şekil 4.51 : Rossi'nin Alessi firması için tasarladığı La Cupola kahve makinası... 116
Şekil 4.52 : Aldo Rossi'nin La Cupola'yı bina ölçeğinde kullandığı eskizi 116
Şekil 4.53 : Swan Hotel'in genel görünüşü 117
Şekil 4.54 : Dolphin Hotel genel görünüşü 118
Şekil 4.55 : City Walk'tan genel görünüş 119
Şekil 4.56 : City Walk'ta bulunan Hard Rock Café ve önündeki gitar tasviri 120
Şekil 4.57 : Bilbao Guggenheim Müzesi 121
Şekil 4.58 : The Dancing House 122
Şekil 4.59 : DZ Bank Building orta avlusu ve konferans salonu..... 123
Şekil 4.60 : EMP Museum giriş cephesi 124
Şekil 4.61 : EMP Museum kabuk görünüşü 125
Şekil 4.62 : Waldspirale dış görünüşü..... 126
Şekil 4.63 : Whitehall Ferry Terminal proje maketi 127
Şekil 4.64 : Maishima Incineration Plant dış görünüşü 128
Şekil 4.65 : Cardiff Limanı Baraj Kontrol Binası'ndan görünüş..... 129
Şekil 4.66 : The Sage Gatheshead..... 130
Şekil 4.67 : Santa Caterina Market çatı görünüşü 131
Şekil 4.68 : Swiss Re Ofis Binası 132
Şekil 4.69 : Frank G. Wells Building..... 133
Şekil 4.70 : The Selfridges Building..... 134
Şekil 4.71 : Kunsthaus Graz 136
Şekil 4.72 : Kunsthaus Graz 137
Şekil 4.73 : Peckham Library 138
Şekil 4.74 : Colorium 139

Şekil 4.75 : Colorium 140
Şekil 4.76 : The Sharp Centre 141
Şekil 4.77 : Cloud Gate.....142
Şekil 4.78 : Pathe Foundation 143
Şekil 4.79 : Pathe Foundation iç avludan görünüş.....144
Şekil 4.80 : Westside satış ofisi.....145
Şekil 4.81 : City Road Tower.....146
Şekil 4.82 : The Public 147
Şekil 4.83 : Chips 148
Şekil 4.84 : ArcelorMittal Orbit 149

1960-2015 YILLARI ARASINDA POP SANATININ MİMARİDEKİ YANSIMALARI

ÖZET

Sanayi devrimiyle birlikte insan odaklı yapılmaya başlanan sanat ve kültür çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı sonrası yaygınlaşan kitle iletişim araçları ile tüm dünyaya yayılma fırsatı bulmuş, değişen ekonomik dengelerin sonucunda ortaya çıkan kapitalizm, yarattığı pazarı desteklemek adına tüm sınıfsal farklılıkları ortadan kaldırmış, sanat ve kültür politikaları da kapitalizme hizmet etmeye başlamıştır. Kapitalizm yarattığı pazarı korumak ve büyütmek adına kullan-atçılığı özendirdiği bir tüketim kültürü yaratmış, bu kültür kitle iletişim araçlarının da gelişmesiyle popüler kültürü ortaya çıkarmıştır. Popüler kültür ve popüler kültür öğeleri, toplumların arasındaki sınıfsal ayrımı göz ardı edip, her kesime hitap eden tutumuyla hızlıca sevilip benimsenmiştir.

Popüler kültürün benimsenmesini sağlayan bir diğer faktör, aynı dönemde ortaya çıkan Post-Modernizm hareketi olmuştur. Modernizm'in radikal geometisine, katı kurallarına, tek diline isyan niteliğinde ortaya çıkmış olan Post-Modernizm, tüketime dayalı, günlük yaşayan, değer bilmeyen bunların yanı sıra çok sesliliğe inanan bir kültür yaratarak popüler kültürü desteklemiş, kitle iletişim araçları sayesinde, bu tutumlar oldukça geniş alanlara yayılmıştır. Popüler kültürü destekleyen, tüketime dayalı yaşam koşulları özellikle ekonomilerde sıkıntılar yaratarak sanat olaylarını etkilemiştir. Önceden yalnızca elit ve entelektüel kesime hitap eden sanat, değişen ekonomik dengeler doğrultusunda kullandığı malzemeler ile her kesimin yönettiği bir olgu haline dönüşmüştür.

Bu doğrultuda ortaya çıkan Pop Sanatı, malzemesini her gün tüketilen sıradan ürünlerden, bu ürünlerin markalarından, her gün kitle iletişim araçları vasıtasıyla maruz kaldığımız, popüler kültürün ortaya çıkardığı film yıldızları ve şarkıcılardan oluşturarak, bunları Pop sanatçısının kendi üslubuyla kattığı ironiyle harmanlayıp topluma geri sunmuştur. Pop Sanatı, döneminde olan toplum ve kültür olaylarını birebir topluma geri aktaran bir akım olduğu için, Post-Modernizm gibi açık sözlü bir akımla birlikte gelişme gösterebilmiştir.

Pop Sanatı'nın mimariye yansımaları da benzer çıkış noktalarına dayanmaktadır. Pop Mimari, Post-Modern Mimarlık'ın benimsediği bir çok tutum içinden kendi kurallarına en yakın olanları süzgeçten geçirerek, bir akım olarak oluşmasa da mimarlıkta kendi dilini yaratmıştır. Post-Modern Mimarlık'ın iletişim kurmaya yönelik çoğulcu, ironiyi seven anlayışına ek olarak popüler kültür öğelerine yer vermesi, alışılageldik öğeleri alışılagelmedik şekilde kullanımı ile mimaride farklılıklar yaratmıştır. 1960'lardan günümüze dek örnekleri görülen Pop Sanatı'nın mimarideki yansımaları, yıllar geçtikçe değişen teknoloji ve kültürel koşullar doğrultusunda sürekli bir dönüşümde olsa da yapılarda temel öğelerini her zaman ön planda tutmuştur.

Bu çalışmada, bu süreç, İkinci Dünya Savaşı Sonrası ortaya çıkan kültürel değişimlerin önce gündelik yaşamda ve her kesimden insan üzerindeki etkileri ele alınarak başlamış ve bu etkilerin sanat ve mimarlıkta sonuçlarını açıklayarak devam etmiştir. Süreçte kültür, sanat ve mimarlık, birbirlerinden ayrı tutulmadan bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda Pop terimi bu üç disiplinde etkili olurken, birbirlerini beslemeye devam etmişlerdir. Bu sürecin sonunda, mimaride ortaya çıkan Pop etkiler örnekler üzerinden envanter oluşturarak listelenmiş ve açıklanmıştır.

Çalışmanın sonuç bölümünde, bu sürecin sonunda ortaya çıkmış yapıların çıkış noktaları her biri ayrı ayrı ve bir bütün olacak şekilde ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede, bu süreci sonlandırmada önemli katkıları olan kültür ve sanat etkinliklerine de yer verilmiş olup, mimarlık disiplininde bu etkinliklerin nasıl bir süreçten geçerek etkili olduklarına değinilmiştir.

POP ART TENDENCIES IN ARCHITECTURE BETWEEN 1960-2015

SUMMARY

After the industrial revolution, art and cultural works were done for humans and for life, and with the help of mass communication products, they spread all around the world. Capitalism appeared with the upset of the balances on economy, and fed from consumerism. With the help of capitalism, the gap between highbrow and lowbrow cultures disappeared. The differentiation between social classes started disappearing, so art and culture politics started to serve for the sakes of capitalism, not for highbrow culture anymore. To be able to spread and enlarge the market, capitalism created single-use things, cheap materials, fake, banal, vulgar goods for society to use and consume, this movement led to creation of popular culture. Popular culture was embraced by community so fast, because it ignored the differentiation between highbrow and lowbrow cultures and address to every human-being who is part of the community they live.

Correspondingly, Post-Modernism movement showed up, while popular culture was being spread all around the world. Post-Modernism has been applied to art and architecture, which reacted against the radical geometric forms and strict rules of Modernism. Post-Modernism was marked by culture that based on consumption, carpe diem and believe in composition of different voices and these intentions overlap with the intentions of popular culture. Through the similar aims, Post-Modernism and popular culture supported each other and with the help of mass media, they both spread widely. With the change of living conditions that depended on consumption, popular culture affected the art and architectural works, starting from America, spread all around the world. Through this progress, art became a product for consumption culture. With the upset of economical balance, art works changed concept and materials, so that they didn't address to highbrow only anymore.

The starting point of this period is the time after World War II and its effects on culture. The change of a person's view of the world, mainly affected cultural events. Popularity gained an amazing power over everything. On daily life, on music, on cinema, on art, on market etc. For the first time in history, an attitude effected so many conditions at the same time and people adopted it very quickly. An art movement was born from this attitude and spreaded all around the world very quickly with the help of mass media tools. These tools not only spread the new attitudes very quickly, but also were used as the material of this new attitude.

In this direction, Pop Art was born, using everyday consumed products, brandings, movie stars and singers and all those materials that created with the help of mass

communication tools. The Pop Artists blend these materials with their own style, adding irony and giving back to community to use and have fun. Pop Art has developed with Post-Modernism because it transferred the community and culture events back to society in the same way it has happened. Pop Art was loved by people and society, because everyone found something for themselves in it. It addressed to every kind of person from every level of society. It has been because of the content of Pop Art and the popular faces included in it. The content was very familiar to eveybody because the art was using the popular faces that was created by the mass media tools.

Pop Art tendencies on architecture depend on similar origin. Pop Architecture had been eliminated the Post-Modern manners that were close to its own rules, and created its own language, even Pop Architecture has never been an ism. Plural, ironic attitude, communicative approach, including popular culture elements, using familiar elements in an unfamiliar way have been the best reflections on architecture of Post-Modernism. Pop Art tendencies on architecture from 1960's until today change in coordination with new technology and new cultural principles but it always conserves its main principles.

In this study, Pop Art tendencies on architecture considered decade by decade since 1960's, because 60's have been a milestone for technological and cultural events. Right after World War II and its effects all around the world, cities, cultures, and communities started to reshape and regenerate. This progress was the main incident of 50's, but it showed its clear reflections on 60's. 60's were the period for new beginings and avant-garde happenings. Popular music came out, hippi movement started, cinema evolved, humankind stepped on the moon for the first time, fashion revolution began and capitalism took over world. All these cases made people wonder about the world and space, made them curious about famous people and politicians, communication helped spread all these things around the world. The reflection of this major cultural movement effected immediately on art and not too long after, also on architecture. Besides art, architecture has never been under an effect of a cultural happenings, so it was new for both architects and for societies. Architects started to deal with the communication part of their works, because it was what people wanted to see. With the help of Post-Modernism, architects started to have more responsibility over society than ever.

The research started with the formation of Post-Modernism and its effects on architecture. The first part, focuses on the reasons of how Post-Modern movement to occurred against Modernism. Supported with the leading architectural historian's literature, the evaluation Post-Modern Architecture clarified. This part is mainly the literatural entrance to the thesis. Because the Post-Modernism is the base of this thesis, this section is the key to the progress of the thesis.

The next step was to explain popular culture and consumption culture, and how the both reflected economical and artistic events. Followed by the definition of Pop Art, the research focused on how technology, economy and cultural approaches affected an art movement. Explaining the visions of the leading Pop Artists, make it clear for understanding the Pop tendencies on architecture. This part mainly concerns about where the cultural development stands and how it effects art and architecture. Even

the cultural progress occured parallel with Post-Modernism, it was approached in different section because of its major affect on art and architecture.

After the evaluation of historical topics, the way of how the Pop Art reflected on architecture has been enlightened and the examples have been given on the works produced after the studies on history of architecture during 1960-2015. The buildings have been chose according to their relevance of the theoretical surveys and researches that have been done. The buildings were approached in a way that how they stand as Pop Architectural buildings in this process. They are all very unique landmarks, because of their attitudes, but they all meet halfway with the Pop soul they have.

In the conclusion section, the assessment was made taking all of the progress into consideration. Culture, art and architecture were bond to each other and none of them could be considered apart from each other. So the analysis of this interaction was made with the help of previous three sections.

1. GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada değişen sosyo-ekonomik dengeler kültür ve sanat üzerinde de birebir etkili olmuştur. Gelişen teknoloji, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, halkın zenginleşmesi gibi etkenler sanat etkinliklerinde önemli değişmelere neden olmuş, eskiden beri yalnızca belli seviyede insana hitap eden sanata ilgi duyan kesim oldukça yaygınlaşmıştır. Savaş itibariyle oluşan buhran ve gelecek kaygısı gibi olumsuz koşullar, toplumların gelip geçicilik ve anı yaşama gibi tutumları benimsemesine neden olmuş, fabrika üretimi, bol ve ucuz mal ve bu doğrultuda oluşan tüketim kültürü sanat ve mimarlık olaylarında da birebir etkili olmuştur. Bu çalışma, oluşan bu kültürün doğurduğu Pop Sanatı ve sonrasında bu sanat etkinliğinin mimariye yansıma şekli ile bu yansıma sonucu ortaya çıkmış yapılar ele alınarak ortaya çıkmıştır.

Pop Sanatı'nın mimariye yansıma süreci, savaş sonrası oluşan popüler kültür, bu kültürün bir sanat akımında kendini bulması ve toplumlarla iletişime aç olan mimarlık disiplininin, iletişimi baz alan Pop Sanatı'nı değerlendirerek bu açığını kapaması şeklinde olmuştur. Bu süreç 1950'ler itibari ile tüketim toplumu ve popüler kültür öğelerinin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. 1960'ların başında malzeme ve teknik çeşitliliği yanı sıra, sanatta kullanılabilecek içerik bolluğu ile Pop Sanatı oluşmuş, bu dönemde mimarlıkta Post-Modernizm ile paralel olarak ilerleyen çalışmalar yapılmış ama bu çalışmaların Pop Sanatı'nın birebir mimariye yansıması olarak adlandırılmamıştır. 1980'ler itibari ile bu adlandırma yapılmış, o zamana dek ortaya çıkarılan çoğu yapı sonunda kimlikleştirilebilmiştir.

1.1 Tezin Amacı

Bugüne dek mimarlık tarihi içerisinde Pop Sanatı'nın mimarideki yansımaları sıklıkla ele alınmış, özellikle bir çok önemli mimarlık tarihçisi tarafından kuramsal anlamda bu konuya oldukça katkı sağlanmıştır. Mimarideki çalışmalar, kuramsal çalışmalarla paralel ilerlemiş, tamamen görselliğe dayanan bu etkileşim teori ve

uygulamada birbirini tamamlamıştır. Bu çalışmanın amacı, dağınık bir şekilde yapılan bu teorik çalışmaları bir başlık altında toplayarak, mimaride oldukça önemli ama bir o kadar da farkında olunmayan bir konuyu, tüm süreci ile ele alarak açıklığa kavuşturmaktır. Bu doğrultuda amaç, sürecin içinde ortaya çıkmış yapılar ele alınarak bir envanter oluşturup, teorik ifadenin uygulamada birebir hayat bulmuş en iyi örneklerini bir araya toplamaktır.

1.2 Kapsam

Pop Sanatı'nın mimariye yansıması, oldukça uzun bir kuramsal süreçten geçmektedir. Çalışmada bu süreç, sanat ve mimarlık olayları paralel olacak şekilde anlatılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde bu süreci oluşturan en önemli olay olan Modernizm'in çöküşü ve Post-Modernizm'in ortaya çıkması ele alınmıştır. Bu doğrultuda Post-Modernizm'in zamanla sanat ve mimaride olan etkilerine değinilerek kuramsal çalışmalarından bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde, ikinci bölümde ele alınan Post-Modernizm'in süreci içinde oluşmuş bir sanat akımı olan Pop Sanatı'ndan bahsedilmiştir. Pop Sanatı'nın oluşumunu etkileyen kültürel süreç ve akımın kendi gelişimi ile birlikte bu gelişime katkısı olan önemli sanatçılar ele alınmıştır. Ayrıca bu bölümün sonunda Pop Sanatı'nın mimarlık disiplininde oluşmaya başlayan yansıması da kuramsal olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde bu yansıma sonucu ortaya çıkmış yapılar kronolojik sırada ele alınarak, önce her on yıl ile ilgili genel değerlendirmeye yer verilmiş, ardından o on yıl içinde Pop Sanatı'nın mimarideki yansımaları olarak ön plana çıkan yapılar envanter düzeninde sıralanmıştır. Bu bölümün sonunda yapılan çalışma ve ele alınan örneklerle ilgili değerlendirme yapılmıştır.

1.3 Yöntem

Kuramsal olarak ele alındıktan sonra; tüm dünyada Pop Sanatı'nın mimariye yansımış örneklerine yer verilen çalışmada, örneklerin seçiminde yapının kentsel bağlamda önemi, ikinci ve üçüncü bölümlerde ele alınan kuramsal alt yapıyı ne kadar yansıttığına dikkat edilmiştir. Örneklerin uygulamaya geçip geçmemesi önemsenmemiştir. Konuya en uygun ve gerek mimar için gerekse projenin

uygulandığı kent için önem taşıyan yapılara yer verilmeye dikkat edilmiştir. Seçilen yapılar ve çalışmanın kuramsal kısmı için yapılan literatür araştırmasında, konunun en önemli kitapları ve bu kitaplarla ilgili eleştiri yazıları, basılı ve sanal ortamdaki makaleler taranmış, fotoğraflar kitaplardan, sanal ortamdan ve çok az olmak üzere kişisel çalışmalardan temin edilmiştir.

2. POST MODERNİZM

2.1 Modernizmin Sonuçları ve Post Modernizm

Modernizm düşüncesi, felsefeciler, sanatçılar, bilim ile uğraşan insanlar tarafından 18. yüzyılda başlatılan Aydınlanma Çağı ile akılcı düşünmeyi destekleme, geleneksel ve değişmez kuralları bilgiden özgürleştirmeyi amaçlayan felsefenin formüle edilmiş halidir.

Bu doğrultuda şekillenmiş olan Modernizm, akılcılığı, yenilikçiliği, evrenselliği benimseyerek, rasyonalizm sınırları dahilinde ekonomisini sanayiye dayandırarak varolmuştur (Öğüt, 2008, s.35). Modernizmin süreci ise sürekli ve doğrusal bir ilerleme ve gelişme anlayışı üzerine kurulmaktadır. İdeal toplum düzeyine erişmek için, mutlak gerçeklik düşüncesini laik bir elemeden geçirerek uygulayan bir harekettir. Bu sürecin sonunda, Modernizmin temel fikirleri ilerleme, özgürlük, yenileme ve devrim kavramlarının temsil ettiği konular olmuştur (Aslan ve Yılmaz, 2001, s.97).

Modernizm sistemi, kendi ilkeleri ile bağdaşmayan kavramları yıkmak ve yerine toplumun tamamen yabancı olduğu yeni kavramlar inşa etmek üzerine kurulu bir sistem olmuştur. Kuramsal düzeyde hiç bir kavram ya da oluşumu tamamen yok edemediği için, oluşum süreci boyunca bunlarla sürekli savaşmak zorunda kalmıştır. Aynı şekilde toplumsal düzeyde, belli, somut ve birbirinin aynı düşünceleri bireylere aşılama kaygısı gütmüş, toplum pratiğini hesaba katmadan kararlar almış, bu da zamanla bireylerden topluluklara doğru yayılan bir başkaldırıya dönüşmüştür.

Aydınlanma Çağı ile başlayan Modernizm hareketi, savunduğu kavramlarla birlikte bir çok çelişkiyi beraberinde getirmiştir. Durmadan ileriye gitmenin, refaha, mutluluğa ve özgürlüğe ulaşma vaadlerini yerine getirememesi güvensiz bir ortam yaratmada ilk adım olmuştur. Bunun yanı sıra Modernizmin rasyonalizme dayanan tutumu bireyi ve toplumun kişiliğini kurallarla belirlemeye çalışmıştır. Toplum,

tüketim toplumuna doğru kaydıkça rasyonalizmin kuralları talepleri karşılayamamış, varlığını sürdürmekte zorlanmaya başlamıştır (Öğüt, 2008, s.36).

Post-Modern kavramı, modern süreçte toplum içinde yerleşen akıl ürünlerine çok fazla güvenme olgusunun sarsılmasıyla belirmeye başlamıştır. Bilimsel bilgi tekeline karşı bir özgürleşme çabası sayılmıştır. Küreselleşmenin, tüketim odaklı yaşamın, güç dengesinde bozulmalar olmasının ve bilginin ticarileşmesinin toplum içinde ön plana çıktığı 21. yüzyılın başında gelişen kapitalizm hareketi, Post-Modernizmin karakterlerinin belirginleşmesinde önemli etkenler olmuştur (Yıldırım, 2009, s.387).

Post-Modernizm tam olarak tanımlanmış bir kavram olamamıştır. Post-Modernizm ele alınırken konuya iki çeşit yaklaşım sağlanmıştır. Birincisi, nostaljiyle var olmaya dayalı toplumsal ve kültürel bir teori olarak ele alınmasıdır. Bu yaklaşım Modernist bir tavırla Post-Modernizm'i incelemektedir. İkinci yaklaşım ise, Post-Modernizm'in kapitalist ve refah yaşamın sonucu olarak ortaya çıkmış kültürel bir oluşum olmasını belirtmiştir (Sallan ve Boybeyi, 1994, s.313). Post-Modernizm ne kadar reddetse de, Modernizm'den kavramsal anlamda oldukça beslenmiştir.

Post-Modernizm, benzerlikler yerine farklılıkları destekleyerek, değer yargılarının, geleneklerin, kültürel değerlerin üzerine kurulmuştur. Kavramlarda çeşitliliğe dayanan Post-Modernizm için bütünsel bir toplumsal kuramdan bahsetmek zordur (Yıldırım, 2009, s.388). Post-Modernizm, belli kalıplara yerleştirilebilmiş bir akım değildir. Belli niteliklere, siyasi görüşe, ölçütlere sahip değildir. Modernizmin kalıpları ve sınırları ne kadar belli olmuşsa, Post-Modernizm'inkiler o kadar belirsiz ve yoruma açık olmuştur. Bu belirsizlik zamanla toplumda gelecek kaygısı oluşturmaya başlamıştır. Sınıflar arasında dengelerin bozulması, toplumsal ve ekonomik anlamda düzensizlik yaratmış, bu belirsizlik için kimlikleşmenin önemi değerini yitirmeye başlamıştır. Çoğulculuğu destekleyen Post-Modernizm kimi durumda bütünleyiciliği sağlayamamış, kimi durumda ise geleneksel ve basit olan gibi iki birbirinden çok alakasız kavramı harmanlamıştır. Post-Modernizm, toplumsal eleştiri ve analiz bağlamında yerel ve pragmatik bir tutum sergilemiştir. Modernizm'deki evrensellik yerini Post-Modernizm'de yerellik kavramına bırakmıştır (Sallan ve Boybeyi, 1994, s.315).

Modernizmin ilkeleri, Batı'nın dayatmacılığının bir göstergesi olduğu, üçüncü dünya ülkeleri gibi kalkınamamış ülkelerin aleyhine olduğu, buna ek olarak aydınlanmanın ve insan özgürlüğünün evrenselliğinin gerçeklerle örtüşememesi Post-Modernizm'e uygun ortamı hazırlamıştır (Öğüt, 2008, s.39).

Post-Modernizm, Modernizm'in çıkış noktasını oluşturan fikirlerin olumlu bir sonuç verememesi ile hesaplaşma kaygısına düşmüş, bu kaygı Post-Modernizm'in özgün dilini oluşturma görevinin önüne geçmiştir. Modernizmin amacı, mevcudun geri dönüşü olmayan yıkımını gerçekleştirerek, yeniden yapılanmak olurken, Post-Modernizm, varolan tüm düşünce ve felsefeleri kucalayarak, zamansız bir anlaış benimsemiştir.

2.2 Mimarlıkta Post-Modernizm

Post-Modernizm, süsleme ve motifin yeniden kullanılmaya başlamasıyla, ikonik binaların ve simge değeri taşıyan heykellerin yapımındaki artışla, sembolik ve izleyiciyle iletişim halindeki çalışmaların çoğalmasıyla 1970'lerden günümüze, mimaride ve sanatta etkili olmuş akımdır. Post-Modernizm, birbirleri ile çelişen; geçmiş, şu an ve gelecek gibi zaman periyotlarının, minyatür bir zaman şehri oluşturmak amacıyla abartılı bir şekilde karıştırılmasıdır. Modern ve evrensel teknoloji ile yerel kültürün harmanlanmasından oluşur. Charles Jencks, bu akımı isim olarak 1977 yılında mimarlık alanına ilk sunduğunda anında benimsenmiştir. Bruno Zevi, Post-Modernizm'in, Amerikalı mimarların, Avrupa kökenli Amerikalı mimarların baskıcı yaklaşımından kurtulma çabasında ortaya çıktığını belirtir (Kortan, 1995, s.20).

1966 yılında Robert Venturi'nin "Complexity and Contradiction in Architecture" ve Aldo Rossi'nin "The Architecture of the City" kitaplarının yayınlanması modern mimarlığın eleştirisinin dönüm noktası olmuştur. Ama bu eleştirinin hedefi direk modern mimarlık olmamış, modern mimarlığa karşı ortaya çıkabilecek alternatifler olmuştur. Bu bağlamda Venturi, kitabında, tasarımda birden fazla kavrama referans vermeyi savunan bir yaklaşımda bulunurken, Rossi ise toplumun belleğinde yer etmiş kalıcı formların zaman içinde yeni kullanımlara ve anlamlara yol açabileceğini

vurgulamıştır. İşte bu anlamlar çerçevesinde Post-Modernizmin ilk adımları atılmıştır (Dostoğlu, 1995, s.47).

Mimarlığı kavramsal ele aldığımızda bu adımların atılmasında Modernizm ve özellikle son zamanlardaki tutumu etkili olmuştur. Modernizm, mimarlıkta ortak bir dil oluşturma çabasında ortaya çıkmıştır. Özellikle Endüstri Devrimi'nin getirdiği teknik, sosyal ve kültürel yenilikler, yeni malzeme ve yapım teknikleri mühendis ve teknisyen ürünlerinden sonra mimarlıkta da kendini göstermiştir. 19. yüzyılda ortaya çıkan bu yenilikler, mimaride eski üslupların taklidi yerine yeni bir üslup arayışını tetiklemiş, Louis Sullivan, Daniel Burnham, William Le Baron Jenney gibi mimarlar önderliğinde yapıda çelik konstrüksiyon ve modern tekniklerin kullanımı ile rasyonalist yaklaşım Modern Mimarlık anlayışının temellerini atmıştır (Dostoğlu, 1995, s.46).

Walter Gropius, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe gibi modernizmin önde gelen isimleri ise Modern Mimarlık kuramını oluşturan çalışmalar yapmış, hepsi de Modernizm'in, Sanayi Devrimi'nin yarattığı yeni yaşam biçimlerine ve gereksinimlerine yanıt getirmesi için ortaya çıktığını savunmuştur. Yeni gelişmeler sonucunda, bina yapımında seri üretime başvurulması, yeni gereksinimlerin hem ayrıntı, hem de bütünlük öğelerini yenilemesi, biçimlerin yok olması ve çağın kendi biçimlerini ortaya çıkarması mimarlık alanında devrim niteliği taşımıştır (Le Corbusier, 2010, s.287). Modern Mimarlık'ın bu şekilde devrimsel nitelikler taşıması, ona gereğinden fazla sorumluluk yüklemiş, toplumların barınma, sığınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılama umuduyla yola çıkıp, karşılayamadığı durumda kırılmalar olmuş, sonunda bozulan toplum dengesinin başlıca sebebi bina ve dolaylı olarak mimar sorunu olmuştur. Bunların yanında, Modernizm'in, işlevsellik ilkesi, programın belirleyiciliği, strüktürün ifadesi, teknoloji ve endüstrileşmeye olan inanç, mimarlık ve kent sorunlarına evrensel çözümler bulmayı amaçlayan çalışmalar, süslemeye karşı çıkan ve tarihsel referanstan arınmış soyut formları benimseyen inanç zamanla ortaya çıktığı dönemdeki etkisini yitirmiş, Modernizm'in savunucuları dahil bir çok mimarlık kuramcısının arasında tavır ve görüş ayrılıklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Dostoğlu, 1984, s.17). Mimarlık tarihindeki bu radikal değişim, beraberinde, tek düze işleyen, yabancılaşmanın arttığı, kimliği belli olmayan, sosyal yanı göz ardı edilen, politik yönlendirme ve geometriyi tek

belirleyici olarak gören, endüstrileşmenin ve ekonominin hakimiyetine giren modern mekanlara tepkinin çoğaldığı bir ortam oluşturmuştur. Bu oluşan ortam, Modernizm'in yaşam pratiğini mimarlıkla bütünleştirememe sorununu ortaya çıkarmış, Modern Mimarlık'ın soyut geometrisi ile yaşama düşman bir kimliğe bürünmesi kaçınılmaz olmuştur (Akın, 1990, s.55).

Modern mimarlığın kaçamadığı hazin sonun hikayesi, mimarlık kuramcılarının yeni bir modern mimarlık arayışı ile devam etmiştir. Özellikle Robert Venturi'nin üzerinde çalıştığı yeni mimarlığın manifestosu, modern mimarlığın savunduğu tüm kategorilere karşı çıkarak Post Modernizm'in teorik alt yapısını oluşturmuştur (Dostoğlu, 1984, s.19). Bu yeni ortaya çıkan tasarım gerekçeleri, başkaları tarafından idealize edilmiş dünyayı insanlığa dayatmayı ve yerleşmiş kuralların varlığını reddederler. Çoğulcu bir ortamda bireyselliğe duyulan saygı üzerine kurulmuş hümanist bir oluşum için çaba gösterirler (Smith, 1977, s.49). Bu çoğulcu yapı içinde Post Modernizm, belli ana ilkeler çerçevesinde belirginleşirken içinde farklı görüşleri de barındırdan eklektik-populist özellikte bir yaklaşım olma özelliği gösterir. Bu yaklaşımın kuramı Amerika alt yapılı Robert Venturi ve Charles Jencks tarafından oluşturulmuş olup, Michael Graves, Robert Venturi ve Robert Stern gibi mimarlarca uygulanmıştır (Dostoğlu, 1984, s.47).

1970'ler itibari ile 5000'den fazla çeşit dilsel kültürün oluşması, çok çeşitli, birbirinden farklı grupların moderne karşı ortak paydada buluşması Post-Modernizm'in ortamını bulmasını kolaylaştırmıştır. Post-Modernizm, çoğulcu bir tutum içinde, iletişim yönünden, kültürlerin aralarındaki farklılıkları saydamlaştırmış, büyük ve kalabalık şehirlerin daha homojen olmasını ve daha bütünlük içinde görünmesini sağlamıştır (Jencks, 2011, s.53). Özellikle mimarlığın kent ve bölge planlamasında artan sorumlulukları, kültürle başlayan bu etkileşimin mimarlık alanında da devam etmesine neden olmuştur. Modern mimarlığın çözemediği sorunlarla baş etmede, kucaklayamadığı toplumlarla bütünleşmede anahtar olarak bu kültürel etkileşim kullanılmıştır. Ardından Robert Venturi'nin "Complexity and Contradiction in Architecture" manifestosuyla da bütünleştirici ve çoğulcu mimarlık toplumda yer kazanmıştır.

Robert Venturi, manifestosuyla modernin katı diline tepkisini dile getirerek mimarlığın aslında takınması gereken tavrı vurgular. Burada bahsettiği, mimarlıkta, yalın olandan çok kırma, dosdoğru olandan çok çarpıtılmış, açıkça söylenenden çok belirsiz, başına buyruk olandan çok uzlaşan, sapkın olan kadar gayri şahsi, ilginç olan kadar sıkıcı, tasarlanmış olandan çok geleneksel, dışlayandan çok uyuşan, basit olandan çok aşırı olan, yenilikçi olan kadar işlevini kaybetmiş, doğrudan ve net olandan çok tutarsız ve eşanlamlı olan değerlidir ve kullanılmalıdır (Venturi, 1992, s.16).

Bu doğrultuda Post-Modern tasarımcıların ilham kaynakları; kırsala ait, isimsiz, imzasız ve geleneksel olan, günlük yaşamdan öğeler barındıran, samimi, halktan ve banal olan öğeler olmuştur. Bu öğeleri benimseyen mimarlar, tüm dünyanın sosyal, kültürel koşullarını kucaklayarak binalarını ortaya çıkarmıştır (Smith, 1977, s.50). Farklı gelenekler, farklı trendler Venturi'nin sevdiği ve amaçladığı karışık ortamı yaratmış, ifade zenginliği ve özgünlüğü Post-Modern Mimarlık'ın en önemli başarılarından biri olmuştur. 'Kadın'ın 'erkek olmayan' olarak ifade edildiği ortamda, bu şekilde ortaya atılan ifadeler görüş ve düşünce çeşitliliğini de artırarak Post-Modern'in karmaşık ortamına katkıda bulunmuşlardır (Jencks, 2011, s.44).

Modern Mimarlık'ın alt çerçevelerinden birini oluşturan popüler kültür, içinde bulunduğu sınırsız serbestlik içinde günlük mutluluklara hizmet etmenin yanı sıra, tüketim toplumu ve kapitalizm kültürlerinin kaçınılmaz yansıması olarak karşımıza çıkan bu eğilimler, yaşamın her alanında olduğu gibi mimarlıkta da bu kültüre hizmet etmeye ve onun bir parçası olmaya yönelmiştir. Yapıya bir tüketim ürünü olarak yaklaşarak, yapının değerini artıracak unsurlar sanat yoluyla değil herhangi bir tüketim malında kullanılan pazarlama tekniği yoluyla yapıya iliştirilmiştir (Güzer, 1994, s.49). Bu tutumun, Post-Modern Mimarlık'ın kültür ile ilişkisi boyutunda önemli etkileri olmuştur. Venturi'nin en başından beri desteklediği ve mimarlıkta olmazsa olmaz olarak gördüğü bu unsurlar, bir çok Post-Modern mimarın yapılarına yaklaşımını etkilemiştir.

Post-Modern Mimarlık, Modern Mimarlık gibi homojen tutumda ürün ortaya çıkarmamıştır. Heterojenlik ve çok seslilik, Post-Modern Mimarlık ürünlerinin vazgeçemediği özellikler olmuştur. Fakat bu çeşitliliğin içinde bile ortak bir dil ve

anlayış benimsenebilmiştir. Modernizm'e ve onun tek ve katı diline karşı çıkarken, toplu üretim değilmiş gibi görünmesi istenen yapıların toplu üretimi gibi bir ironiyi benimsemiştir (Eisenman, 1990, s.87).

2.3 1960 ve 70'lerde Post-Modern Mimarlık'ın Öncü Literatür Kaynakları

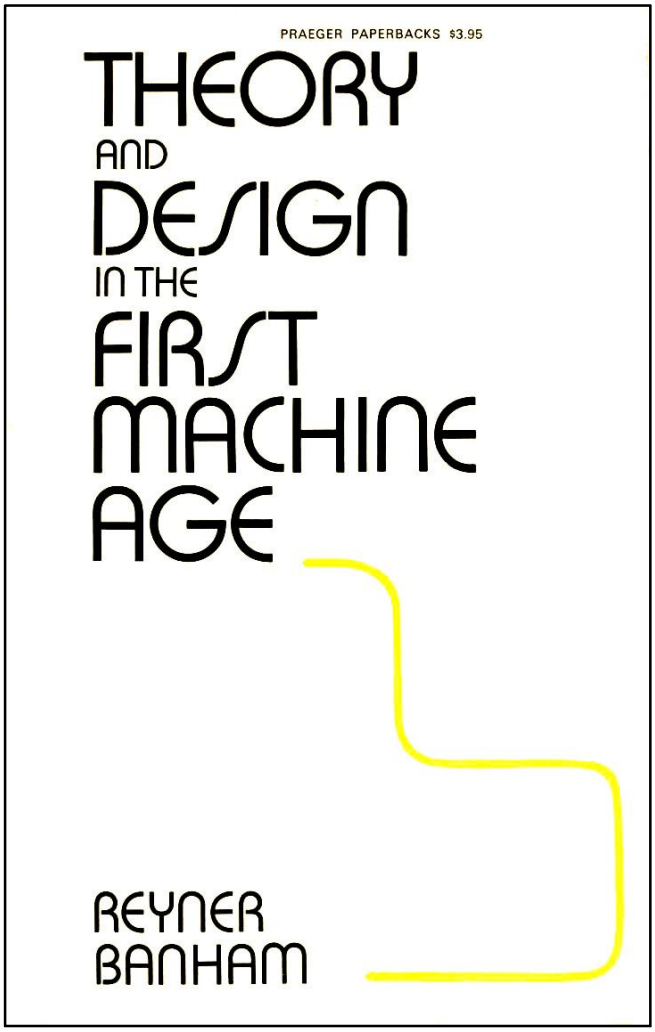
1960'lar, Post-Modern Mimarlık'ın çalışmalarının yanı sıra, kuramı açısından çok önemli bir dönem olmuştur. Bu dönemde mimarlar, yeni ortaya çıkmaya başlayan akımı yapı olarak ortaya koymaktan çok, kuramsal bir alt yapıda oturtmak istemişlerdir. Bu doğrultuda yapılan bir çok çalışma günümüzde de çağdaş mimariyi okuyup anlama adına önemli çalışmalar olmuştur.

2.3.1 1960, Theory and Design in the First Machine Age, Reyner Banham

Reyner Banham'ın "makina çağı" adını verdiği dönem, yirminci yüzyılın ilk otuz yılını kaplar. Mimarlığın kuramsal ve pratik anlamda teknolojiye en geniş yeri ayırdığı dönemde, tüm diğer sanat dallarıyla beraber, makina kutsal bir kavram sayılmış, bu dönemde üretilen yapıtların güzellik derecesi makina ile olan ilişkileri ile doğru orantılı olarak değişmiştir. Bu doğrultuda Banham, "Theory and Design in the First Machine Age" başlıklı kitabını (Şekil 2.1) 1960 yılında yazmıştır.

Banham'ın kitabı yazmadaki amacı, bir usluba öncülük etmek değil, mimari form ve kuramı endüstriyel bir yaklaşımla geliştirmek ve mimarlar ve sanatçıları çalışmalarında makinalaşmaya yer vermelerini teşvik etmektir. Bu konuda kuramsal anlamda düşünen ve çalışmalar yapan insanların teknolojiye düşmanca bir tavır sergilememesi gerektiğinin altını çizer (Naylor, 1997, s.243). Banham kitabında, tasarımdan çok kurama önem vermiştir, kuramın önce geldiğini, tasarımı anlamanın yolunun kuramı çözmekten geçtiğini defalarca vurgulamıştır (Michael, 2002, s.66).

Banham bu çalışmasında, kuram yazılı olarak var olduğu ve daha çok önem taşıdığı için modernizmi kuramsal açıdan ele almıştır. Konuyla ilgili yazılı her şey Banham'ın hikayesi için alt yapı oluştururken, binalar ve tasarımlar hayata geçirilmiş olsun ya da olmasın, teorik kısım kadar önem taşımamıştır. Örneğin, Garnier'in Cite Industrielle'si, Sant'Elia'nın Citta Nuova'sı, Le Corbusier'in Plan Voisin ve Ville



Şekil 2.1: Theory and Design in the First Machine Age, Reyner Banham, İlk baskı kapağı, 1960

Radieuse'si modernist bir şehir planı ve modern mimarlığın önemli örnekleri olarak hiçbir zaman hayata geçirilmemiş projeler olmasına rağmen kitapta önemle ele alınmıştır (Michael, 2002, s.67).

Kitabın ana konusu mimarlık ve mimarlık kuramı olsa da, Banham kitapta belli noktalarda tasarım ve objelere de olan ilgisinden bahsetmiş, özellikle kitabın giriş bölümünde çağımızın teknolojik devriminin hayatımızdaki küçük şeylere dahi nasıl yansıdığından bahsetmiştir. Endüstri devrimi ile birlikte gerçekleşen yerel ve evcil devrim traş makinalarından mikserlere, çamaşır makinalarından fırınlara kadar bir çok küçük makinayı etkilemiştir. Medya ve kitle iletişim araçlarında, sinemada, radyoda, televizyonda ve en önemlisi insanlığın seyyarlaşmasını sağlayan, ilk makina çağının sembolik makinası otomobilin dönüşümünde de etkili olmuştur (Naylor, 1997, s.246).

Banham, kitabın ilk bölümü olan "Predisposing Causes: Academic and Rationalist Writers, 1900-1914"da makina çağının akademide doğuşuna yer verir. Choisy, Garnier, Perret, Lethaby, Scott, Gropius, Behrens, Loos gibi modernizmin öncülerinin kuram ve çalışmalarına yer verir. Makina çağının mimaride birebir can bulmuş hali olan fabrikalara da değinen Banham, Loos'un süslemeden olabildiğince uzak durmanın, lanetlenmemiş bir beynin göstergesi olduğu ifadeleriyle süslemeye açtığı savaşı ifade ederek birinci bölümü bitirir (Banham, 1970, s.97).

"Italy: Futurist Manifestos and Projects, 1909-1914" başlıklı, kitabın ikinci bölümü, modernizmin en önemli noktası olan Fütürizm ve Sant'Elia'nın manifestosu üzerinden makina çağına ışık tutar. Bu bölüm Banham için ayrıca önem taşır çünkü, Banham, kitabı ile ilgili çalışmalar yaparken, Fütürizm ve Fütüristleri keşfetmiş ve moderniteyi bunlar üzerinden yorumlamıştır. Fütürizmin manifesto ve yaklaşımlarının üzerinden geçtikçe, teknoloji ve teknolojik icatların geleceğe açılan kapının anahtarları olduğuna karar vermiştir (Naylor, 1997, s.245). Banham'a göre, Fütürist manifesto, Rönesans'tan bu yana değişmemiş, geleneklerine bağlı bir teknolojinin daha yeni ve geleneklerine bağlı olmayan bir teknolojiyle değiştiğini açıklar (Benton, 1990, s.19).

Kitabın üçüncü bölümü olan "Holland: The Legacy of Berlage: De Stijl, 1917-1925"de modern akımın Hollanda ayağına değinir. Burada önemli kıldığı konu, özellikle De Stijl'in mimarlık tarihinde bir yerlerde hapsolduğu karanlıktan çıkarak, modernizmde hakkettiği yeri görmesidir. Bu doğrultuda çok fazla yapıt yapılmamış olsa da, kuramsal anlamda Mondrian başta olmak üzere bir çok sanatçı ve mimar çok fazla katkıda bulunmuştur (Michael, 2002, s.66).

Banham, kitabın dördüncü bölümü "Paris: The World of Art and Le Corbusier"de makina çağına Le Corbusier ve Kübizm üzerinden geometrik yaklaşımdan bahseder. Le Corbusier'in, mimarlığın bir karmaşa içinde olduğu ama klasik geometrik yaklaşımın her zaman varolacağı anlayışına değinir. Makinalaşma bu geometrik yaklaşımı benimsediği için modernizmin arkasında olduğu evrensel formları da desteklemiş olur (Banham, 1970, s.245).

Kitabın beşinci ve son bölümü olan "Berlin, The Bauhaus, The Victory of the New Style"de Banham, modernizme büyük katkıları olan Almanların teorik ve pratik işlerine değinir.

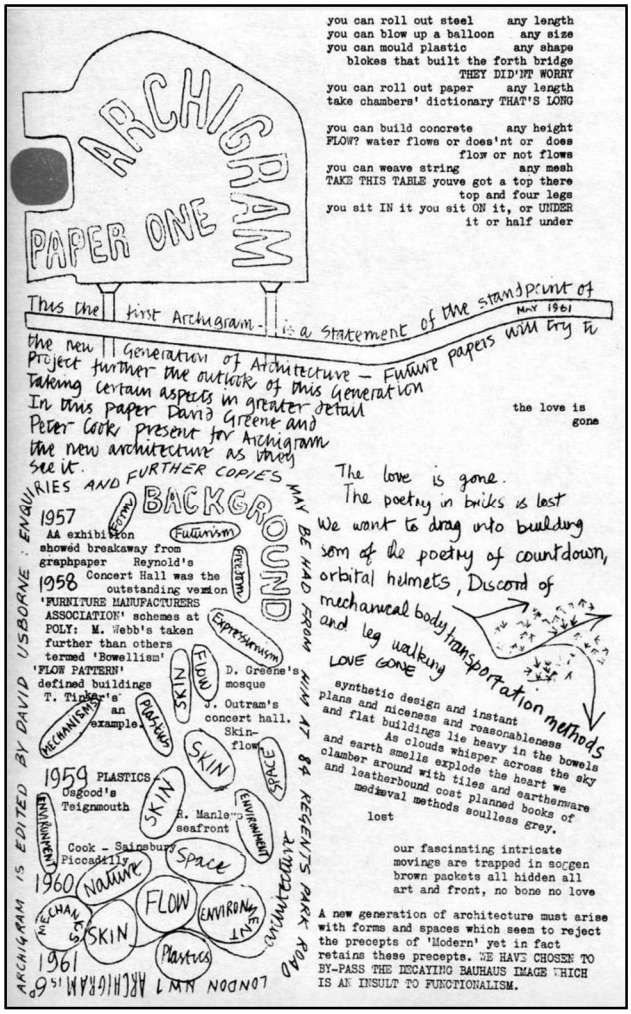
Theory and Design in the First Machine Age, 1910 ile 1930 arasında hareketli bir şekilde, bol ideoloji yüklenmiş ve hızla değişen mimarlık ve tasarım dünyasını anlatır. Bu çağ, kuramcıların süslemeyle alay ettiği, çağdaş mimarlık peşinde koştuğu, uçaktan otomobile, radyoya teknolojik yenilik olarak buldukları ne varsa benimsediği bir çağ olmuştur (Michael, 2002, s.71). Banham, bu doğrultuda modernizmi, yeni bir üslup olarak değil, tasarımı algılama için bir araç olarak ortaya koymuştur. Yeni bir teorik sözlük ortaya koyarak, mimarlık tarihinin biçimlerin ötesine giderek teknolojik devrimin ustalarını benimsemesini sağlamıştır (Michael, 2002, s.65).

2.3.2 1961, Archigram Magazine, Peter Cook, Ron Herron ve diğerleri

Archigram, 1960 yılının sonlarına doğru kendiliğinden ortaya çıkan, bir grup, mesleğe yeni adım atmış mimarın, Londra'nın Hampstead bölgesinde bir araya gelip projeleri eleştirdikleri, yarışma projelerine hazırlandıkları, büyük ofislerde çalışmaktan sıkılıp birbirlerinden destek ve fikir aldıkları, fikir verdikleri bir oluşumdur. Üniversiteden ayrıldıktan sonra projeler hakkında kapsamlı bilgiye ulaşamama ya da birbirinin aynısı projeleri yayınlayan dergilerle yetinmek zorunda kalma, mimarlar arasında fikir ve konsept paylaşımı yapılmaması, bu oluşumun dergiye (Şekil 2.2) yönelmesine sebep olmuştur (Cook, 1999, s.8).

Archigram ismi İngilizce'deki 'architecture' (mimarlık) ve 'telegram' (telgraf) kelimelerinin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Burada çıkış noktası, telgraftaki gibi mesajın kısa ve öz olması ve yerine çabuk ulaşması olmuştur (Özkuş, 2006, s.15).

Grubu oluşturan üyeler Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb gibi radikal İngiliz mimarlardı (Pickering, 2006, s.661). Mimarlar ilk kez bir araya geldiklerinde resmi olarak bir topluluk oluşturmak ya da yayın hazırlamak gibi bir endişeleri yoktu. Mimarlık konusunda ortak düşünceleri ve projeleri olan, mimarlık ortamının gidişatı yönünde benzer endişelere sahip grup, bu doğrultuda bir el magazini çıkartmıştı. Hayal gücünün sınırlarını zorlayan ve o günün



Şekil 2.2: Archigram Dergisi, ilk sayı kapağı, 1961

varolan dünyası ile uzaktan yakından alakası olmayan projeler ve fikirlerle dolu bu dergi çok geçmeden tüm dünyada konuşulmaya ve ilgi görmeye başladı. Asıl ilgi çeken kısım ise, Archigram'ın projelerinde, sadece kağıt üzerinde kalmış olsa bile mevcut kanunların bir kenara atılması ve tasarım ve mimaride, modernizmle mimarın önüne konulan bir çok engelin aşılmış olmasıydı.

Archigram, aktif bulunduğu 1961 ile 1974 yılları arasında, Avrupa'daki mimarlık oluşumları içinde en yaratıcı görsel veriyi ortaya koyan grup olmuştur. Grubun ortak teması teknokratik ve sıkıcı modernizmin tekdüze pratiklerinden ve kısıtlamalarından duydukları memnuniyetsizlikten çıkmıştır (Jaskot, 2004, s.102). Modern mimarinin kanunlarına ve mimarın görevinin belli formda ve malzemede bina ve şehir üretme olduğu algısına karşı birleşmişler, kullanıcının kendi ihtiyaçlarına ve isteklerine

adapte edilebilen daha esnek ve portatif bir mimariyi savunmuşlardır (Pickering, 2006, s.661).

Grup bünyesinde ve dergi içeriği için yapılan işler, belli bir kesime hitap etmekten çok etkileyici ve provokatif bir grafik anlatımla ve kışkırtıcı ifade ve temalarla, her kesimi kendine çekmeyi amaçlamıştır. İlk amaç, mimarlığı bürokratik sınırlardan ve elit bir estetik anlayıştan kurtarıp, mimarlığı, popüler kültür başta olmak üzere kültürel üretimin tüm safhalarına yaymaktı. Bu doğrultuda derginin ilk sayıları bünyesinde barındırdığı temalardan dolayı oldukça ilgi çekmiştir. Bu temalar, tüketici toplumunu birebir yansıtan 'kullan-at mimarlığı', teknoloji doğrultusunda etkinliklerin ve kullanıcılarının sürekli değiştiği 'yaşayan-şehir', 'kapsül mimarisi', halihazırda varolan kentsel bir sisteme programlanabilen binaların olduğu 'tak-sök şehir'dir (Özkuş, 2006, s.18).

Archigram dergileri el yapımı olup, o güne dek yazınlarda kullanılan fotoğraf, metin ve çizim tekniğine karşı, kolaj tekniği kullanarak karşı çıkmaktaydı. 1961'de yayınlanan ilk sayı Londra mimarlık ortamındaki üretim azlığına ve çeşitsizliğine tepki olarak ortaya çıkmıştı. Daha ilk sayı olmasına rağmen tesadüfler ve önerilerle geniş kitlelere ulaşan dergi, toplumsal ve kentsel sorunlara yaklaşımı ile oldukça dikkat çekmiştir (Özkuş, 2006, s.20). Grup, bundan sonraki dergilerde, yapıyı biçimsel disiplinlerden ve sanat ideolojilerinden serbest bırakma kaygısı duyduğu projelere yer vermiştir. 3 numaralı dergi gibi bazı sayılarda ise manifesto niteliği taşıyan içeriğe yer vemişlerdir. Dergilerde çok çeşitli teknikleri ele alan grup, çoğu zaman mimarlık okuması için bir çizgi roman niteliği taşımıştır.

Archigram grubu ve yayınları, bir çok açıdan bir çok mimar ve kuramcıyı etkilemiştir. Bunlardan biri olan Arata Isozaki, bilginin bu kadar önemli bir öncelik olduğu toplumda, Archigram'ın radikal bir değişime neden olabilecek bir tarz yarattığını belirtir. Isozaki, Archigram'a değer vermesinin nedenini Modern Mimarlık karşısındaki tutumlarına bağlar. Grubun, Modern Mimarlık'taki gibi sınırlarının olmayışı, gerek grafiksel bir anlatım olsun, gerek kullanılan malzeme plastik olsun, gerekse yeni teknik oluşumların formu kullanılsın, her şekilde çıkan sonuç herhangi bir kalıba sokulamayan mimari olmuştur. Karşıt kültür değerlerini, gelişmekte olan ekonomiye bağlı olarak büyüyen şehirlere çok iyi adapte ettiklerini düşünmüştür (Cook, 1999, s.4).

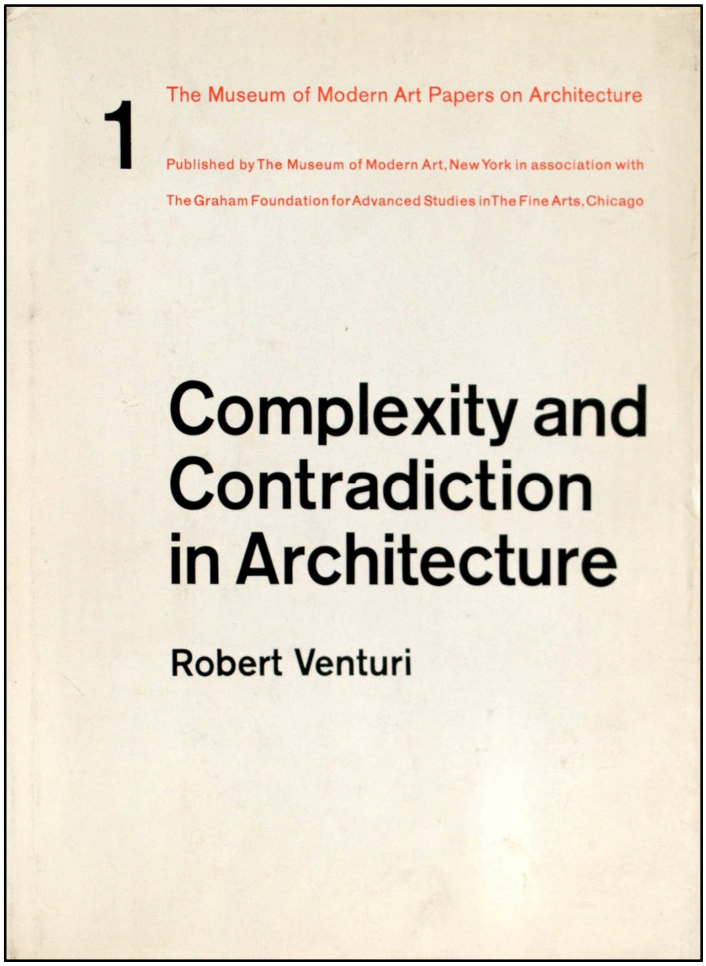
Reyner Banham ise, Archigram'ın kuramsal anlamda yetersiz, fakat teknik ressamlık ve zanaatkarlık anlamında oldukça başarılı olduğunu vurgulamıştır. İçinde bulundukları grafik dünyasında, dönemin en saygı uyandıran ve dikkat çeken görsel çalışmalarına imza attıklarına değinir (Cook, 1999, s.5).

Hans Hollein, Archigram'ın başarısını mimarlığı iletişimsel anlamda geliştirmelerine bağlar. İletişim konusunda oldukça vasat olan mimarlığı anlatabilmek, yeni bir oluşum ortaya çıkarabilmek ve eskisini ortadan tamamen kaldırabilmek için dönemin en önemli iletişim aracı medyayı kullanmak gerekmiştir. Başta Archigram'ın çalışmaları sosyal ve politik bilinç barındırmıyor gibi görünse de uzun vadede ve değişik açılardan bakıldığında böyle olmadığı kolayca anlaşılır. Grubun fikirleri her zaman insanlar için daha iyi bir yaşam için olmuştur (Cook, 1999, s.6).

Archigram grubunun çalışmaları hayalperest bir mimari için bir araç olarak görülebilir. Grubun çalışmalarının kağıt üzerinde kalması ve herhangi bir bina inşa etmemiş olmaları ya da üsluplarının bir teorisinin olmayışı çalışmalarının altının boş olduğu anlamına gelmemiştir. Onlar yaptıkları çalışmalarla bir çok mimar ve oluşuma çıkış noktası sağlamıştır.

2.3.3 1966, Complexity and Contradiction in Architecture, Robert Venturi

Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture kitabını (Şekil 2.3) on yıla yakın bir çalışmanın sonucunda yayınlamıştır. Kitabı yazmadaki amacı, Modern mimaride gördüğü kültürel anlam açıklığını kapatmaya çalışmaktır. Bir tasarımın geleneklerden ve kültürden ayrı düşünülemeyeceğini savunduğu kitabında, bir yapıt ne kadar fonksiyonel olursa olsun sembollerden, detaylardan, kültürel göndermelerden arınmışsa Venturi için bir anlamı yoktur. Bu bağlamda yazdığı kitabı Post-Modern Mimarlık anlayışı için önemli bir kuramsal eser özelliği taşır. Kitabın yayınlandığı 1966 yılından on bir yıl sonra, 1977'de ikinci baskısı yayınlanmıştır. Venturi, bu baskı için ekleme yapmadığını, 70'lerin sonuna gelindiğinde bahsettiği konulara bakış açısı oldukça değişmiş olsa da, bu kitabın dönemini anlatan bir kuramlar dizisi olarak kalmasını istediğini ikinci baskının başında belirtir (Venturi, 1992, s.12). Bu tarihten sonra ikinci baskının kopyaları belli aralıklarla basılmaya devam eder.



Şekil 2.3: Complexity and Contradiction in Architecture, Robert Venturi, İlk baskı kapağı, 1966

Günkut Akın, Modernizmin Geometrisi ve Venturi Post-Modernizmi başlıklı makalesinde belirttiği üzere, Venturi'nin bu kitabı yazmadaki amacı mimarlığın özerk bir dili olması gerektiği inancı olduğunu düşünmesidir. Bu dil en başlarda soyut olsa da, zamanla yapısal biçimleri yansıtan ya da yapının kimliğini ele veren somut anlamlar kazanmıştır. Mimarlığın kendi özerk dilini bulmasıyla Venturi'nin çok sevdiği çok anlamlılık, iç-dış farklılaşması, mekan ve kitlede yoğun bir biçim kaygısı, ölçek şaşırtması, karşıtlıklar gibi durumlarda kendini gösterir (Akın, 1990, s.58). Mimarlığı, mekan ve zamanı soyutlayarak ele almaya alışkın bir nesil için burada Venturi'nin görevi, modern tecrübenin, zenginlik ve belirsizliğini baz alarak karmaşıklık ve çelişkiye yatkın anlaşılması güç mimarlıktan yana nazik bir bildiri ön plana çıkarmaktır (Miller, 1967, s.318).

Venturi, kendisini bu kitabı yazmaya hazırlayan araştırma döneminin, Barriere ve Lavin'le yaptığı söyleşide, 1954'te Roma'daki American Academy'e iki yıllığına

gitmesiyle başladığından bahseder. Buradaki çalışmalarını tamamlayıp geri döndükten bir süre sonra, Pennsylvania Üniversitesi Mimarlık Fakültesi dekanı Holmes Perkins kendisinden mimarlık kuramı ile ilgili ders anlatmasını ister. Bu ders için hazırladığı notlar, daha sonra Denise Scott Brown'ın desteği ile kitabın taslağına dönüşür. 1964'de tamamlanan kitap 1966 yılında basılmış olur. Penn'in, dekanının eğilimi sebebiyle modern dönemi yansıtan bir okul olması, Venturi'nin bu kitabı okula ve tutumuna tepki olarak oluşturmasına neden olmuştur. Basitçe derste anlatamadığı her konuyu özenle kitaba yerleştirmiştir (Barriere ve Lavin, 1997, s.128).

Venturi, Philippe Barriere ve Sylvia Lavin ile yaptığı röportajda, Roma'daki American Academy'de geçirdiği iki yılın bu kitabın oluşmasındaki etkisinden bahseder. Roma'dan önce, çağdaşlarıyla Barok ve İtalyan meydanlarına nasıl önyargı ile yaklaştığından, bir yapıda sembol ve anlamdan ziyade form ve mekanı incelediklerinden bahseder. Venturi, Manyerist mimarlığın kendisine düşündüğünden daha fazla anlam ifade ettiğini Roma'da kaldığı son aylarda anladığını da ekler. İtalya'daki tarihi yapıları Manyerist niteliklerini göz önüne alarak incelemesinin Complexity and Contradiction in Architecture kitabının ortaya çıkmasında büyük etkisi olduğundan söz eder (Barriere ve Lavin, 1997, s.127).

Kitap, mimarlığın edebiyatına yeni eleştiriler ve yeni bakış açıları ekleyen bir metod olarak iş görür. Venturi binaları birbiriyle çelişen güçlerin dinamik bir savaşı olarak görür ve ele alır. Karmaşıklığı incelerken itinalı bir analiz ve çok sayıda örneğe yer verir. Kitabın kuramsal boyutta ikna edici bir tutum sergilemesi arkasında yatan müthiş bir mimarlık tarihi bilgisidir. Venturi'nin burada amacı mimarlığa ve değerlerine yapacağı katkıdan çok, karmaşıklığı analiz ederek Modern mimarlığa karşı tartışmasını desteklemektir. Venturi'nin savunduğu, bugün ihtiyacımız olanın, Modernizmin başardığı sade güzellikler değil, daha çok unsuru daha geniş bir görüngede ele almaktır. "Karmaşıklık" kelimesi, Modernizmin yazınında önemli kelimelerden biri olsa da, Modern mimaride "Basitlik" sorgulanamaz doğruluk olarak ele alınmıştır (Finkelpearl, 1979, s.203).

Kitabın ilk bölümü "Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto", Venturi'nin Post-Modern mimarlık için yazdığı manifestosudur. Kitaba adını veren iki unsur, karmaşıklık ve çelişkinin mimarlıkta ve mimarlığı anlamada kaçınılmaz iki

unsur olduğundan bahseder. Mimarlıkta yalından çok hibrid olanı, dosdoğru olandan çok çarpıtılmış olanı, tasarlanmış olandan çok geleneksel olanı, dışlayandan çok dahil edeni, basit olandan çok aşırı olanı, doğru ve açık olandan çok tutarsız ve belirsiz olanı, ilginç olduğu kadar can sıkıcı olanı, işlevini kaybetmiş kadar yenilikçi olanı sevdiğini bu bölümde ifade eder (Venturi, 1992, s.16).

Venturi, kitabın ikinci bölümü "Complexity and Contradiction vs. Simplification or Picturesqueness"de Modern mimarların gelenekten, karmaşıklıktan kopup kolay anlaşılabilir ve basit olanı benimsemelerinden ve Post-Modern mimarların buna olan karşı çıkışından bahseder. Mimari sorunlara çözüm bulamayan, üstüne üstlük zevksiz yapılar ortaya çıkan mimarların toplumun faydaları için bu tutumdan vazgeçmesi gerektiğine inanır. Mies van der Rohe'un meşhur sözü "Less is more"a karşı "Less is a bore" diyerek, Modern mimarların basit ve kişiliksiz ürünler ortaya koymasını eleştirmiştir (Venturi, 1992, s.17).

Kitabın üçüncü bölümü "Ambiguity"de mimarlığın belirsiz dilinin öneminden bahsedilir. Karmaşıklık ve çelişki, imge ile imgenin göründüğü şeklinin yanyana gelmesiyle oluşur. Bu birliktelik, mimarlığı belirsizliklerle dolu bir sonuca ulaştırır. Mimarlık form ve öz, soyut ve somut olanı temsil eder. Mimari bir öğe hem form ve strüktür, hem de doku ve malzeme olarak algılanır. Anlam belirsizliği bu karmaşıklık ve çelişkileri içeren mimarlık ortamından beslenir (Venturi, 1992, s.20).

Venturi, kitabın dördüncü bölümü "Contradictory Levels: The Phenomenon of 'Both-And' in Architecture"da mimarlıkta başarılı çelişkilere yer verebilmek için "hem o, hem bu" olgusunun varolması gerektiğini savunur. Modern mimarlığın en önemli problemi "ya o, ya bu" kavramıyla bir öğeyi dahil edip, ötekini dışladığı için bünyesinde çelişkiye yer verememiş olmasıdır. Bu tarz açıkça dile getirilmiş ve net olan söylemler ile uygulamalar, hariciyeti "ya o, ya bu" kavramıyla destekleyerek, dahiliyete "hem o, hem bu" kavramı ile yer veremediği için karmaşık ve çelişkili bir mimarlığa yabancıdır (Venturi, 1992, s.23).

Kitabın beşinci bölümü "Contradictory Levels Continued: The Double-Functioning Element", modern mimarların esnekliğe ilişkin kaygılarından kurtulamadıkları ve malzeme ve stürktür, program ve mekan birlikteliklerinde olduğu gibi her konuda ayrımı ve özelleşmeyi destekledikleri için çift işlevli öğelere yapıtlarında nadiren yer verdiklerinden bahseder. Çift işlevlilik "hem o, hem bu" olgusunu destekleyen bir

durumdur. Yalnızca aralarındaki fark, çift işlevlilik kullanım ve strüktür ile alakalıyken, "hem o, hem bu" kavramı parçanın bütünle ilişkisi ile alakalıdır (Venturi, 1992, s.34). Venturi, bu bölümde, bahsettiği bu durumu Modern ve Post-Modern örnekler üzerinden açıklar.

Venturi, kitabın altıncı bölümü "Accommodation and the Limitations of Order: The Conventional Element"te mimarlıkta geleneksel öğelerin kullanımı ile ilgili görüşüne değinir. Burada geleneksel öğelerin, yıllar boyu kullanımından dolayı bir alışılagelmişliğinin olduğuna değinerek, bu öğelerin uygulaması, formu ve kullanımı yaygın olan öğeler olduğunu belirtir. Mimarlığa ve inşaatla ilgili olan bu öğeler, gelenekselliğinin getirdiği şekilde tasarımcısı belli olmayan, genellikle mimarlıkla ilgisi olmayan banal, vülger ve ticari amaç güden öğelerdir. Bu geleneksel öğeler banal ve vülger olsa da yaşamsal sorumlulukları olan öğelerdir. Venturi'ye göre bu öğelerin bir kenara bırakılıp, yeni teknolojik yöntemleri benimsemek doğru değildir (Venturi, 1992, s.42). Mimarın asıl görevi, geleneksel öğeleri kullanmaya devam edip, bunların yetersiz kaldığı noktada yeni öğelerden makul olanları seçerek bir bütüm yaratmaktır (Venturi, 1992, s.43).

Kitabın yedinci ve sekizinci bölümleri yapılarda sonradan yapılan değişikliklerle alakalı olarak "Contradiction Adapted" ve "Contradiction Juxtaposed" olarak başlıklandırılmıştır. Venturi'nin "çelişki" olarak bahsettiği, yapılara zamanla yapılan eklemeler, yapılardan gerçekleşen değişiklikler ve yapının bu değişikliklere verdiği tepki ile alakalıdır. Bu çelişkiyi "uyarlanmış" ya da "sıralanmış" olarak belirtir. "Uyarlanmış çelişki", mevcudun bütünlüğünü bozarak, sonunda ona yakın ama değişik bir görüntü ortaya çıkarır. Bu bağlamda uyarlanmış çelişki, esnek ve toleranslıdır. Bunun yanı sıra "Sıralanmış çelişki" uzlaşmacı değildir ve son derece katıdır. Şiddetli karşıtlıklar ve zıtlıklardan beslenir (Venturi, 1992, s.45). Uyarlanmış çelişki hafif bir tedaviden bahsediyorsa, sıralanmış çelişkinin bahsettiği şok tedavisidir (Venturi, 1992, s.56). Her iki bölümde de Venturi bahsettiği çelişkilerle ilgili, fotoğrafları ile birlikte bol bol örneğe yer verir.

Dokuzuncu bölüm "The Inside and the Outside"da Venturi, yapının içerisi ve dışarısı arasındaki ilişkiden söz eder. Modernizmin mimarlığa yaptığı en cesur katkılardan biri iç ve dış arasındaki süreklilik olsa da, yapının içerisi ve dışarısı arasındaki karşıtlık, mimarlıkta çelişkinin manifestosudur. Venturi'ye göre önemli olan bu

konudaki gelenekselci tutum, yani kapalı ve çelişkili iç mekandır. Yapıların oluşmasındaki amaç mekanın çevresini örtmek ve dış etkilerden korumak olduğu için, Venturi'ye göre iç ve dış birbirilerinden ayrı düşünülmelidir. Sadece yapının iç ve dışı ile de değil, iç mekanların diğer iç mekanlarla olan ilişkisi de önemlidir (Venturi, 1992, s.70). Yapının iç mekansal düzeni işleve ve özel yaşamın gerekliliklerine bağlıdır. Dış mekan ise bulunduğu konuma ve çevresine bağlıdır. Bu sebepten iç ve dış birbirinden farklı düşünülmesi gereken konulardır (Venturi, 1992, s.71).

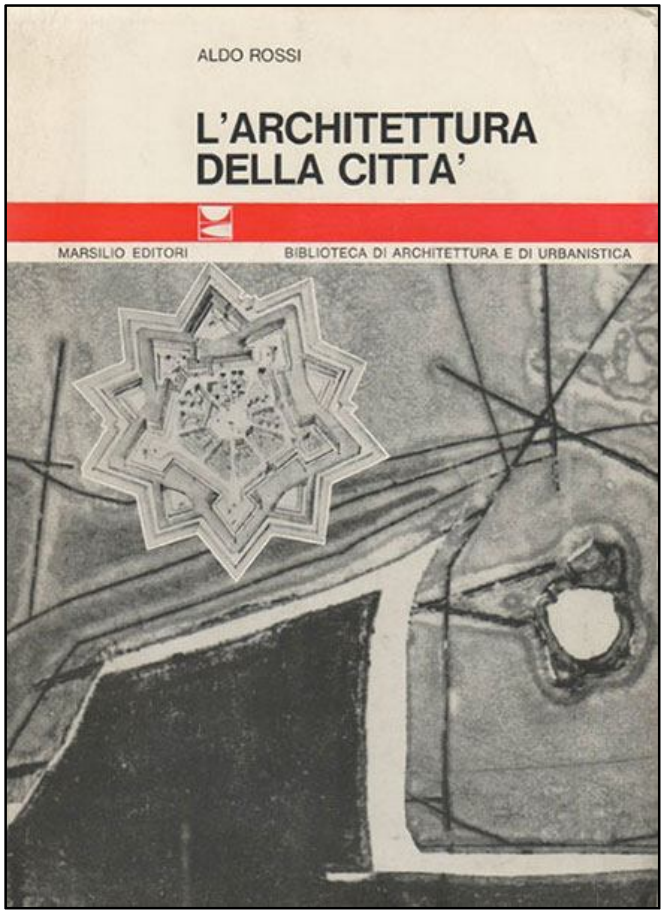
Kitabın son teorik bölümü "The Obligation Toward the Difficult Whole"de Venturi karmaşık ve çelişkili bir mimarlıkta 'bütün'ün öneminden bahseder. Gerçekliğin bütünlükte yattığına değinen Venturi, sanatta alınlıktan çok bütünlüğün amaç edilmesi gerektiğini savunur. Mimarlık, karmaşık, farklı ama birbirleri ile uyum içinde olan öğeleri, basit, yalın ve tek olanlara karşı destekleyip, bütünlüğe ulaşmayı amaçlar.

Venturi, kitabın onbirinci bölümünde kendisine ve başka mimarlara ait örnekler vererek bu örnekler üzerinden tüm kitapta bahsettiği kuramını desteklemiştir.

Venturi, "Complexity and Contradiction in Architecture" kitabını, insanların Modern mimarlığın katı diline maruz kalmalarının önüne geçmek, daha uzlaşmacı ve daha geleneksel bir mimarinin herkesin ihtiyacı olan konu olduğunu belirtmek için yazmıştır. Kitabında daha çok Amerika'nın gelenekleri ve ihtiyaçlarına yer verse de, genel olarak bahsettiği konular yeryüzündeki tüm düşüncelere uyarlanabilir boyutta gelenekseldir.

2.3.4 1966, The Architecture of the City, Aldo Rossi

Aldo Rossi, "The Architecture of the City" kitabını (Şekil 2.4), o güne dek yaptığı çalışmalar ve verdiği dersleri baz alarak 1966 yılında yazmıştır. Aldo Rossi'nin bu kitabı yazarken, mimarlara ve mimarlıkla ilgilenen herkese yeni bir bilgi vermeden öte, o dönemdeki mimarlara mimarlık kavramını yeniden düşündürtmeyi ve şehre, modern mimarlar gibi fonksiyonel bir açıdan bakmak yerine, tarihi ve kolektif yaşamı bir arada ele alarak bakmayı amaçlamıştır.



Şekil 2.4: The Architecture of the City, Aldo Rossi, İlk baskı kapağı, 1966.

Kitap, ilk kez 1966 yılında İtalyanca olarak basılmıştır. 1970 yılında İtalyanca olarak, yeni bir giriş bölümü ile tekrar basılmıştır. 1978'deki baskıda kitaba yeni çizimler eklenmiştir. İspanyolca, Almanca, Türkçe gibi bir çok dile çevrilen kitabın İngilizce ilk baskısı 1982 yılında yapılmıştır.

"The Architecture of the City", fonksiyonelliğin kentsel kuramına ve şehirleri sadece sirkülasyon ve yoğunluk baz alarak oluşturan ve bu sebeple tarih yoksulluğu çeken kentsel planlamaya karşı yazılmış, öz ve belgelere dayanan bir protestodur. Modern Mimarlık'a karşı yazılmış olan bu karşı saldırının Akdeniz kültüründen gelme bir kuramcıdan gelmesi beklenen bir durum olmuştur. CIAM organizasyonunu ile birlikte fonksiyonelliğin yalnızca kuzeydeki, endüstrileşmiş Avrupa kentlerinde ve Amerika'da başlaması, Aldo Rossi'yi, Mısır ile başlayıp, Antik Roma, Rönesans,

Barok ve Piranesi ile devam eden, güneyin anıtsal ve gelenekselci mimarlığının reddedilmesine karşı bir savunma yazmaya yöneltmiştir (Vogt ve Donnell, 1983, s. 87).

Rossi, bu kitabı yazarken 'Şehir'in 'Mimari' açıdan anlaşılmasını amaçlamıştır. Şehri mimari açıdan ele almak için, öncelikle mimarlığa kendi kararlarını alabilen özerk bir disiplin olarak yaklaşılması gerekmektedir. Burada mimarlık, şehrin görünen sureti değil, şehrin zaman içinde oluşan yapısıdır. Bu yapım süreci geçmiş ile şimdiki zamanı birbirine bağlayarak, kolektif yaşamın kesin ve tek gerçeklerini belirler ve yaşadığımız çevrenin koşullarını belirler. Rossi'ye göre mimarlık yaşam ve toplumdan ayrı düşünülemez. İnsanlar mimarlığı estetik olana ulaşmak ve yaşamları için daha iyi bir çevre yaratmak amacıyla kullanır. Aynı amaç şehirlerin oluşturulmasında da kullanılır (Nilufar, 2006, s.56).

"The Architecture of the City" kitabında, şehir ve şehrin mimarisi, bölgesel ve evrensel olan ile kişisel ve kolektif olanın arasındaki karşıtlığı ortaya çıkarmak için ele alınmıştır. Bu karşıtlık, bina ile kamusal ve özel alan arasındaki çizgi ile, kentsel mimarinin rasyonel tasarımı ve mahal ile mekanın değerleri arasındaki ilişkinin doğrultusunda beyan edilmiştir. Rossi kitabında, şehri küçük ve birbirinden farklı bölümlerin bir araya gelmesinden oluşmuş bir element olarak ele alır. Aynı zamanda, şehri anlamanın yolunun bu bölümlerin tek tek ele alınarak incelenmesiyle mümkün olduğuna değinir. Şehir ve bölümleri, doğal etkiler ve insan eli değmesiyle sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olur (Nilufar, 2006, s.56).

Aldo Rossi, kitabı dört bölümde incelemiştir. Kitabın ilk bölümü olan "The Structure of Urban Artifacts"de Rossi, şehrin formunun, şehrin mimarisi incelenerek anlaşılabileceğinden bahseder. Bundan dolayı, şehrin sorunlarını anlayabilmek için öncelikle şehrin formunu iyice anlamak gereklidir. Bu bölümde Rossi şehrin mimarisini iki farklı anlamda açıklar. Birincisi şehir zamanla büyüyen, el yapımı devasa bir objedir. İkincisi ise, kentsel eserler, kendi tarihleri ve formları ile karakterize edilir. Bu iki özellik, kentsel eserlerin kalite ve eşsizliğini belirler (Rossi, 1982, s.29). Bu bölümde Rossi, özellikle şehir ve kentsel eserlerin değerinin sadece işlevleri ile değil, kalıcı formları ile tahmin edilebileceğinin altını çizer. Bunun nedeni, formun zamana bağlı değişkenlik göstermeyen bir unsur olması iken, işlevin zamanla değişkenlik gösterip kaybolmasıdır.

Kitabın "Primary Elements and the Concept of Area" başlıklı ikinci bölümünde Rossi, şehirdeki özgül ve birbiriyle benzeşmeyen bölümlerin, zamansal ve mekansal etmenlerle sosyolojik açıdan şekillenmesine değinir. Bu bölümlerin düzgün bir

şekilde anlaşılabilmesinin şehrin psikolojik, dilbilim, coğrafya, tarih ve tüm bunların arasındaki ilişkilerin incelenmesiyle mümkün olabileceğini belirtir (Rossi, 1982, s.71). Şehir kentsel dinamiklerin etkisiyle gelişir ve bu sebeple şehri anlamamızın yolunun değişmeyen formları incelemekten geçtiğine değinir. Burada Fransa'nın Nimes şehrindeki amfitiyatronun zamanla kale olarak kullanılarak, en sonunda bir şehre dönüştüğü örneğini vererek, değişken dinamiklerin formdan öte, işlevde etkili olduklarını vurgular (Rossi, 1982, s.87). Rossi ayrıca, tarih ile coğrafya arasındaki ayrılamaz bağlantıya değinerek şehrin her bölümünün kendi form, yaşam şekilleri ve tarihini yaşatarak kendi konseptini belirlediğine değinir. Her şehrin karakteri ve kişiliğinin farklı olması bu sebeptendir.

Kitabın üçüncü bölümü olan "Individuality of Urban Artifacts; Architecture"da Rossi kentsel eserlerin, kentsel eser olmalarını etkileyen durumlara "mahal" üzerinden değinir. Rossi'ye göre mahal belli bir bölge ile o bölgedeki bina arasındaki ilişkiyi ifade eder. Bu açıdan bakıldığında bir kentsel eser eşsizliğini "mahal"inden alır. Bu aşamada kentsel elementleri açıklayabilmek için mimarlık ve kentsel eserleri analiz etmek gerekir (Rossi, 1982, s.102). Rossi burada örnek olarak Roma kentinin forumunu ele alır. Bu forum, zamanla işlevsel anlamda değişikliğe uğramışsa da, bir buluşma ve toplanma noktası olmaları ve şehirlerin merkezini temsil etmeleri durumu hep aynı kalmıştır. Bu konuda forumun topoğrafik durumu etkili olmuştur. Bu kalıcı karakteri sayesinde forum zamanla bir kentsel esere dönüşmüş, şehrin gelişimini yansıtan ve tarihine ışık tutan bir öğe haline gelmiştir (Rossi, 1982, s.120). Şehirlerin eşsizliğini ve her şehrin ayrı karakterinin olmasını sağlayan kentsel eserlerin kolektif ve özgün bir şekilde varolmalarından kaynaklanmıştır.

Rossi kitabın son bölümü olan "The Evolution of Urban Artifacts"de şehrin evrim sürecine odaklanır ve çeşitli kuvvetlerin nasıl farklı etkiler yapıp farklı şekilde şehre dahil olduğuna odaklanır. Rossi'ye göre bu kuvvetler ekonomik, politik ve bir kısmı da doğaldır. Tarihten örneklerle kamulaştırmanın şehir üzerindeki etkilerinden bahseder. Kamulaştırma ve bununla beraber gelen arazi bölünmeleri kentsel gelişimi birebir etkileyen önemli faktörlerdendir.

Aldo Rossi, bu kitabı, şehrin modernizm itibariyle eksikliğini duyduğu konulara ışık tutmak için yazmıştır. Modernizmde işlev ön plandayken, Rossi, The Architecture of City ile şehri anlamanın tek yolunun onun formunun çalışılmasından geçtiğine dikkat

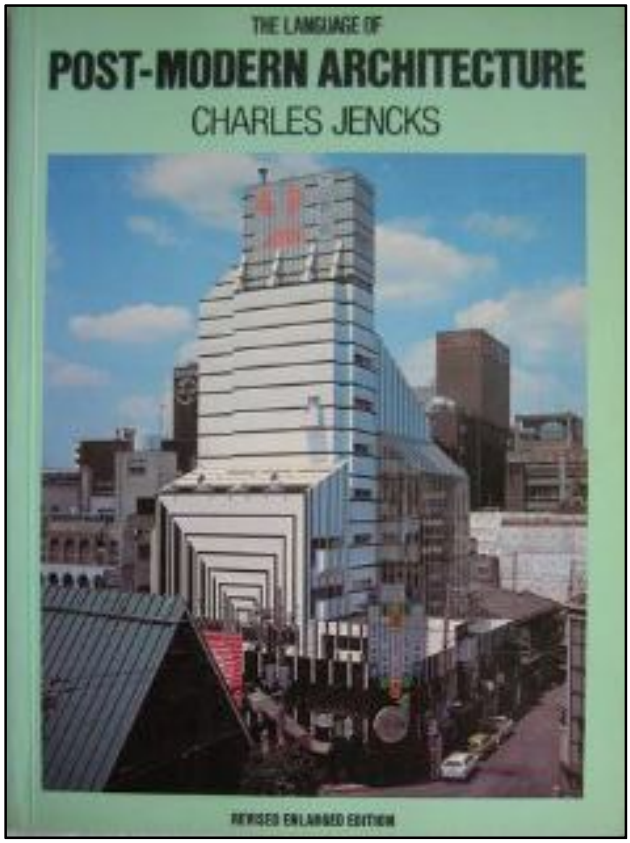
çekmiştir. Bu doğrultuda tarihe de çok önem vermiş olsa da, şehrin oluşum yöntemlerini incelerken tarihi baz almamıştır. Yalnızca tarihi, şehrin formunu anlayabilme adına izah edici bir unsur olarak ele almıştır (Turan, 1998, s.163).

2.3.5 1977, The Language of Post-Modern Architecture, Charles Jencks

Charles Jencks, kitabını (Şekil 2.5) 1977 yılında, 1950'lerde mimaride oluşup süregelen gelişmelerin adını koymak, bu sürecin tarihine ışık tutmak için yazmıştır. Jencks, okuyucuya üç bölümde Modern mimarlığın çöküşü ile post-modern mimarlığın gelişimini anlatmıştır. Kitabın genel vurgusu, port-modern hareketin çıkış noktası pluralizm olmuştur.

Post-modern mimarlığın temsil ettiği, klasik motiflerin neon ışıkları ile birlikte kullanılmak üzere diriltilmesi, sundurmalarda gelişigüzel kolon ve kemer kullanımı, tarihe yapılan göndermeler kuramsal anlamda Charles Jencks'in kalemi ile hayat bulmuştur. Jencks'in burada mimarlık anlamında vizyonu, tarihi devam ettiren bir mimarlık bilgisi inşa ederek modernitede eksik olan kültürel bütünlüğü yeniden inşa etmekti (Barbiero, 1990, s.40).

Jencks kitabında mimarlığı kültürel değerleri yansıtan bir öğe olarak ele alır. Edebiyat ve lisan eğitimli biri olarak, çok taraflı bir bakış açısıyla konuyu incelerken, mimarlığı potansiyel olarak trajik, mimari bölümleri kelime ve tüm sistemi söz dizimi olarak ele alır. Post-modern mimarlığın iletişime, sembolizme ve metafora önem veren bir akım olması, Jencks'in mesleki alakasıyla örtüştüğünden post-modernizmi anlatma rolü uygun olmuştur. Jencks'in kitapta yer alan analizleri sosyo-bilimsel ve sanat tarihi kapsamında bir açı da içerir. Bir çok akımdan etkilenmiş mimar ve kuramcıdan verdiği referanslar ile çok farklı bakış açısıyla eklektik bir harmanlama yapar (Levin, 1978, s.239).



Şekil 2.5: The Language of Post-Modern Architecture, Charles Jencks, İlk baskı kapağı, 1977

Post-modern mimarlığın kitapta işlenişi üç aşamadan oluşmaktadır. Birinci bölüm "The Death of Modernism", ikinci bölüm "The Modes of Architecture Communication" ve üçüncü bölüm "Post-Modern Architecture" olarak başlıklandırılmıştır. Birinci bölümde, Jencks, modern mimarlığın tek, basitleştirilmiş değerlerinden ötürü nasıl başarısız olduğundan bahseder. Mimarlığın, kültürlerin bir yansıması olması gerekliliğinden bahsederek, modern bir binayı etkileyen sosyo-ekonomik örnekleri ele alır (Levin, 1978, s.239). Modern mimarinin çöküşünü anlatırken, bu çöküşü sembolik olarak yansıtan St. Louis'de bulunan Minoru Yamasaki tasarımı Pruitt-Igoe konutunu seçer (Jencks, 1981, s.9). Bu yapının uluslararası pürist üsluba ait olması ve bu üslup, konutun işleviyle uymadığı için zamanla tahrip edilip sonunda yıkılması, modernizmi ve çöküşünü birebir sembolize etmesi Jencks'in kitabında yer almasının en önemli nedenidir. Bu örnekle bölüme başlayıp, modernizmi çöküşe götüren nedenlerle devam eder. Batıda oluşmuş olan tüketim toplumu ile, doğudaki bürokratik kapitalizm, modern mimarlara yapıtlarında sembolize edebilecekleri malzeme çıkaramamış, modernizmin bu şansızlığı mimarları, bu durumu protesto ederek, muhalefet binalar tasarlamaya yöneltmiştir (McMordie, 1979, s.403).

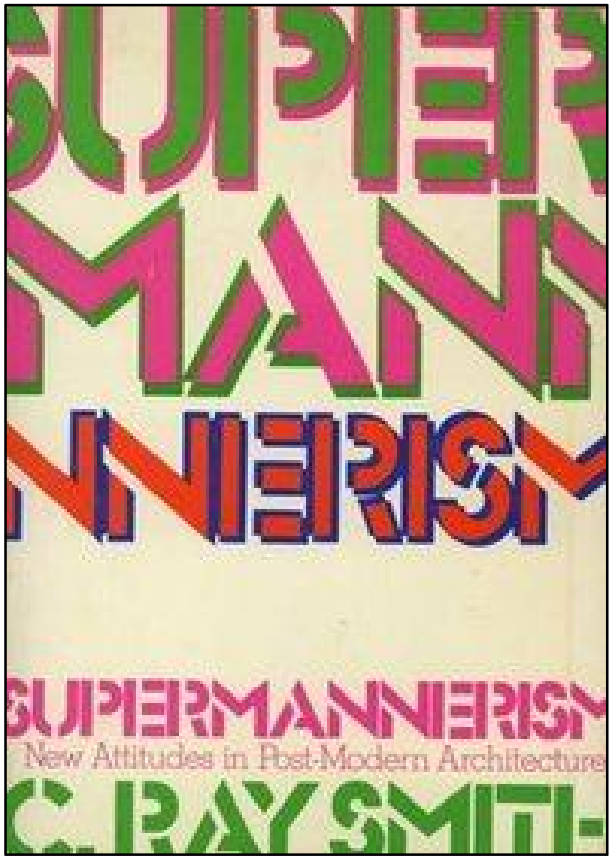
Jencks, ikinci bölümde mimarlık ile izleyici arasındaki iletişimin gelişimi ile ilgili analitik çalışmalarından bahseder. Burada Jencks, binalar hakkında konuşulurken kullanılan dili bilimsel bir seviyeye çekmeye çalışır, böylelikle binanın özünün daha iyi kavranacağı inancındadır. Metafora bol bol yer verdiği bu bölümde, metaforların binanın kendisinden ziyade, arkasında yatan çıkış noktasından geldiğine inanır. Jencks yazısını, eski ve yeni örneklerden seçilmiş fotoğraf ve çizimlerle destekler. Birçok kültürün ve fikrin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan harmoniyi çoğulculuk olarak isimlendirir (McMordie, 1979, s.404). Mimarın kendi karakterini çalışmalarına yansıtarak kendi üslubunu yaratması gerektiğini vurgulayarak, yine de bunun özgünlüğe giden yolun garanti olmadığına değinir. Bu sebepten mimarın özgünlüğü ve başarısı tasarımlarında çoğulculuğa ne kadar bağlı olduğu ile alakalıdır (Jencks, 1981, s.79).

Jencks, ilk iki bölümde sürecinden bahsettiği Post-Modern mimarlığı üçüncü bölümde tüm özellikleri ile ele alıp açıklar. Bu bölümde Post-Modern mimarlığın oluşmasına tek tek katkıda bulunan akımlardan ve eğilimlerden bahseder. Bu akımların tek tek ele alındığında Post-Modern mimarlık için bir şey ifade etmeyeceğinden, yalnızca hepsi birlikte ele alınıp birbirleriyle ilişki içerisinde sürece dahil olduklarında Post-Modern tutumu destekleyebileceklerini belirtir. Üçüncü bölümün sonuç kısmında tartışmayı metafor ve metafizik üzerinden Post-Modern mekana bağlar ve mimarlığın Radikal Eklektisizm'e doğru gittiğini belirtir. Üçüncü bölümü Post-Modern mimarlığın öncülerinden ve ilk örneklerinden bahsederek tamamlar (McMordie, 1979, s.404).

Charles Jencks kitabında, Post-Modern mimarlık konusunu tüm süreciyle ele alıp değerlendirmiş ve Post-Modern mimarlığın kuramsal eksiğini gidermek için bir adım atmıştır. Modernizmin başarısızlığıyla başlayan süreci Post-Modernizme getiren nedenleri titizlikle değerlendirmiştir. Post-Modernizm'in dilini anlayabilmek için kavranması gereken olayları tek tek ele almış, bu süreci etkileyen konulara değinmiştir. "The Language of Post-Modern Architecture" kitabını çok önemli yapan bir diğer konu ise, Jencks'in bu kitabın devamında yapacağı kuramsal çalışmalar için iyi bir alt yapı oluşturmuş olmasıdır.

2.3.6 1977, Supermannerism, Ray Smith

Supermannerism kitabı (Şekil 2.6), Ray Smith'in manifesto özelliği taşıyan bir çalışmasıdır. Smith, kitabında genel olarak, 1960'lar itibariyle başlayan değişmelerden, değişen mimarlık ve tasarım dilinden, yaşadığımız ortamlardan bahsederken, artık mimar ve tasarımcılarda yaşa değil, kuramsal duruş ve eğitime önem verilmeye başlandığına değinir.



Şekil 2.6: Supermannerism, Ray Smith, İlk baskı kapağı, 1977

Smith, 15. yüzyılın özgünlük peşinde koşan ve Rönesans'ın ideal dünyasına karşı çıkan Manyerizm akımının, 20. yüzyılda bir benzerinin başladığına, fakat daha abartılmış ve daha geniş kelime dağarcığına sahip olduğuna değinerek, bu akıma Supermannersim adını vermiş, kitabının adını da buradan almıştır. Post-Modernizm'in tutumları doğrultusunda geliştiği için genelde Post-Modernizm'in içinde anılan Supermannerism, parlak, geçirgen, aşırı büyük boyutlarda elementleri ele alırken, dönemin popüler kahramanı 'Superman'in çizgi romanları ile Manyerist bir tutum içinde geliştiği için Superman-nerism adını almıştır (Smith, 1977).

Smith, kitabına, provokatif bir tutumla geriye giderek, Supermannerism'in oluşmasına katkıda bulunan olayları irdeleyerek, bu yeni tasarım anlayışının tutumunu, sürecini ve kaynaklarını saptayarak başlar. Bu yenilikçi akımın, hümanist bir tutum sergileyerek oluştuğuna dikkat çekerek, Robert Venturi, Charles Moore, Hugh Hardy, Cesar Pelli gibi mimarların katkılarından bahseder (Peters, 1981, s.84).

Smith, kitabının ilk bölümlerinde, başkasının ideal dünyasına empoze edilmiş bir hayata ve yerleşmiş kuralların mevcut durumuna karşı çıkıştan bahseder. Kendini uzman sayan bir kaç ismin, kendilerini form belirleyici olarak ön plana çıkarıp, mimarlığın mükemmeliyetçiliğinin peşinde koştuklarına değinir. Oysa yeni tasarım destekçileri, daha hümanist bir tutum çerçevesinde daha ferdi ve daha günlük olana yönelir (Smith, 1977, s.50). Yeni tasarım destekçileri ilhamını üç şekilde yansıtır. Birincisi kentsel, sahibi belli olmayan ve geleneksel öğeleri benimseyerek, ikincisi günlük yaşamdan öğelerden beslenip, basit, komik olanı malzeme olarak kullanarak, üçüncüsü ise, ticari çevrede olup bitenleri sanata yansıtarak ürünlerini ortaya çıkarırlar.

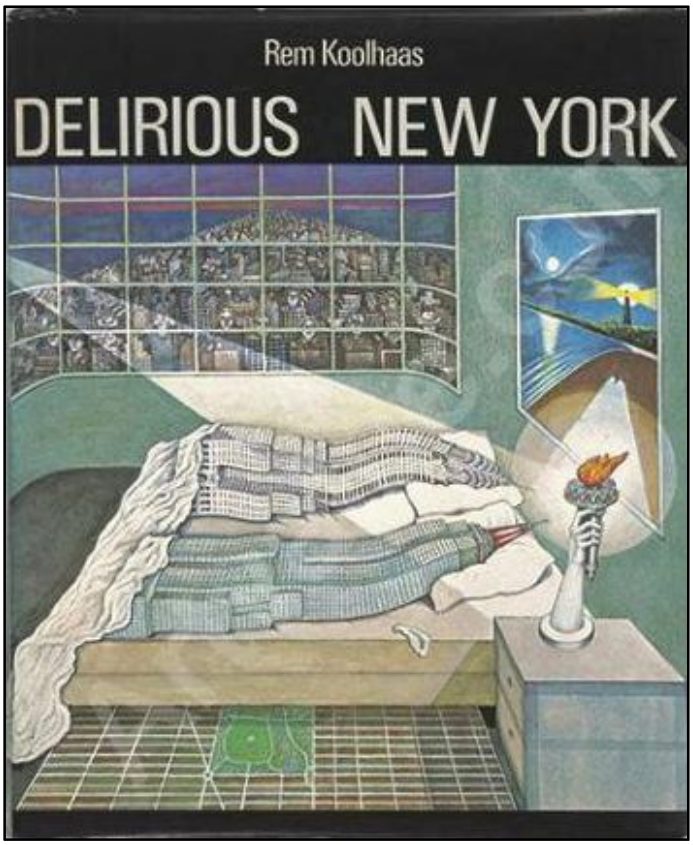
Bu doğrultuda Smith, dönemin değişmekte olan tutumlarını kitabın geneline yayarak süreci anlatır. 1950'lerden 60'lara bakıldığında, 10 yıllık bir süreçte tasarımın rasyonalist tutumdan duyguların ve heyecanın zengin olduğu bir tutuma, saf tasarımdan insan odaklı bir kaygıya dönüştüğünü belirtir (Smith, 1977, s.77). Döneminin en güçlü gücünün ise, espri ve ironiye dayalı bir çevrenin benimsenmesi olduğuna inanarak, bu doğrultuda ortaya çıkmış olan Pop Sanatı'nın önemi üzerinde durur (Smith, 1977, s.160).

Çok hızlı gelişen ve değişen tasarım tutumlarını sıralı ve net bir süreçte ele alan Smith, 80'lere gelindiğinde oluşan mimari ortamın alt yapısına açıklık getirmesi açısından önemli yaklaşımlarda bulunmuştur. Kitabında bahsettiği tutum ve mimarların, bir çok konuda öncü olacağına da değinen Smith, Supermanneristlerin 1970'lerde önemli atılımlar yaptığını belirtmiştir.

2.3.7 1978, Delirious New York, Rem Koolhaas

Rem Koolhaas'ın mimar kişiliğinden önce kuramcı kişiliğini tanıtma fırsatı bulduğu ilk kitabı "Delirious New York"u (Şekil 2.7) 1978 yılında yayınlanmıştır. 1994 yılında yeni bir baskısı yayınlanmış, günümüzde yaygınlıkla kullanılan bu baskı

olmuştur. York'un Manhattan bölgesi için retroaktif bir manifesto olarak yayınladığı kitabında modernizmin mimarlığa ve şehir ve bölge planlamaya etkilerinden bahseder.



Şekil 2.7: Delirious New York, Rem Koolhaas, İlk baskı kapağı, 1978

Koolhaas, New York'ta, Institute for Architecture and Urban Studies'te ziyaretçi profesör olarak bulunduğu dönemde, New York'u inceleme fırsatı bulmuş, 5 yıllık bir süreç içinde tasarladığı kuramsal binalar ve projelerden bahsetmiştir.

Kitabın ilk bölümü olan 'Prehistory' adanın tarihi ile ilgili bilgi verir. Adanın keşfedilmesinden itibaren yaşadığı kültürel değişimlere değinerek, Avrupalıların burada nasıl bir ütopik Avrupa yaratmaya çalışmasından bahseder. Fakat Manhattan zamanla kendi sosyal ve kültürel duruşunu belirler. Kitabın devamında Manhattan'ın dili olan 'The Skyscraper'dan, Manhattan'ın simgelerinden 'The Creation of Rockefeller Center'dan, Avrupalı sanatçı Dali ve mimar Le Corbusier'in Manhattan'ı ilk ziyaretlerindeki izlenimlerinden 'Dali and Le Corbusier Conquer New York' bölümünde bahseder ve 'Postmortem' bölümüyle kitabı tamamlar.

Sarah Williams Goldhagen, "Kool Houses, Kold Cities" adlı makalesinde, kitabın yayınlandığı dönemdeki post-modern hareketlerin yoğunluğuna dikkat çeker ve anti-modernist gelişen bu hareketlerin gelenekselciliği ön plana çıkardığına dikkat çeker. Koolhaas da, bu ortamda büyük savaş veren New York kentini modernitenin kültürel ve sosyal etkilerini en iyi yansıtan yer olarak seçer ve inceler (Pehlivan, 2010, s.20).

Koolhaas, bu manifestoyu yayınlama amacından, kitabının giriş bölümünde bahseder. Bu doğrultuda, 20. yüzyıl mimarlığında en büyük sorun bir çok manifestonun var oluşu, fakat bunların bina gibi somut herhangi bir delile dayandırılmamış oluşudur. Öte yandan, Manhattan ise 20. yüzyıl mimarlığını somut biçimde içinde barındıran bir bölgedir, fakat manifestosu yoktur. Koolhaas, kitabında bu iki gözlemi kesiştirir ve Manhattan için retroaktif bir manifesto yazar. Bu manifesto ile Manhattan'ı bugüne kadar kimsenin yapmadığı şekilde okuyarak, kitabında Manhattan için 20. yüzyılın Rosetta Taşı benzetmesini yapar (Koolhaas, 1994, s.9).

Delirious New York, bir bütün olarak ele alındığında, Manhattan'ın birbiriyle ilişkisiz gibi görünen tarihsel dönemleri arasında bir tutarlılık ve bütünlülük ortaya koymayı amaçlar. Koolhaas, New York'u mimarlık tarihi açısından incelerken, son elli yılda biriken malzeme vasıtasıyla Manhattan mimarlığı için proje senaryosu oluşturur. New York'un limitleri olan bir ada olması ve ülkeye giriş çıkışı sağlayan bir limana sahip olmasıyla kitle kültürüne, yarışa, tüketime, gecikmeye, kalabalığa, açgözlülüğe ve kaosa uygun bir ortam olmuştur. Arz ve talebin temel kuralları, hiperaktif bir kentsel yaşam tarzı yaratarak, kitlesel eğlencenin merkezi olan Coney Island ve kitlesel yaşama olanak veren Manhattan'ın girişimcilerce cesur deneyler yapmasına yol açmıştır. Koolhaas'ın burada tartıştığı, bu girişimcilerin elektrikli lambaları, asansörleri, arabaları kullanarak ortaya fabrikasyon üretimi, gerçek dışı, yeni metropolitan yaşam biçimi çıkarmasıdır (MacNair, 1979, s.32).

Gabrielle Esperdy, "Defying the Grid: A Retroactive Manifesto for the Culture of Decongestion" başlıklı makalesinde, New York'u, bereketli gecekondu mahalleleri ve zamanının varolan en yüksek gökdelenleri ile Koolhaas'ın aşırı yoğunluk bağlamında can alıcı noktası olarak seçmiş olmasından bahseder. New York o kadar yoğun bir şehirdir ki, yerel durumların ötesine geçerek tüm ülkede yol gösterici bir rol oynar. Şehirdeki gecekondu mahallelerini temizleme ve çürümekte olan bölgeleri

kentsel dönüşüme katma ile, bu yol göstericilik, 1930'larda, ülkenin diğer yerlerindeki yoğunluğu azaltma çabalarını etkilemiş ve yansıtmıştır. Bir başka deyişle, New York bir laboratuar olarak ele alınmış ve kentlerdeki yoğunluğu azaltma probleminin pilot bölgesi işlevi görmüştür (Esperdy, 1999, s.15).

1930'lar itibariyle New York kenti üzerinden başlatılan bu iyileştirme hareketi ile ilgili Koolhaas, Wired Dergisi için Katrina Heron ile yaptığı bir röportajda konuyu şu şekilde bağlar ve asıl incelenmesi gereken konunun yığın kültürü olduğuna değinir:

> "Mimarlık, kültürün başaramamış olduğu hiçbir şeyi başaramaz. Birbirinin aynısı kentlerle yüzleştirilmekten sürekli şikayet ediyoruz. İstediğimizin güzellik, kimlik, kalite ve eşsizlik yaratmak olduğunu söylüyoruz. Fakat belki de, bu sahip olduğumuz şehirler tam olarak arzuladığımız şehirler. Belki de bu şehirlerin karaktersizliği yaşamamız için gerekli tüm şartları sağlamakta (URL-2)."

Koolhaas, bu doğrultuda, içinde yaşanılan kültürün birebir yansıması olduğu için de New York'u incelemiştir. Diğer nedenleri de Manhattan'ın metropolitan yaşamın şartlarını barındıran bir model olması ve New York'un şimdiye kadar yalnızca "yeni yüzyılın kenti" olarak incelenmesinden farklı bir bakış açısıyla ele alınması gerektiğini düşünmesidir. Koolhaas'ın incelemek istediği, fazla yoğunluk ve, yığın kültürünün, yirminci yüzyılın sonunda bir metropolitan cazibesi haline gelmesinin sonuçlarıdır. Coney Adası'nda deneysel yaratılan eğlence ve tatil mekanları ile gökdelen kuramcılarının fikirlerinin gerçekler ve tecrübeler ekseninde toplanıp Manhattan'da sosyal ilişkileri teşvik etmek amacıyla bir yığın kültürü oluşturulmuş olmasına dikkati çekmiştir (Akcan, 2008, s.145).

Delirious New York'un sonuç bölümünde ortaya çıkan sürrasyonel projeler, Charles Jencks'e göre kente özgü, olması gereken rasyonel fonksiyonların, mevcut kentsel fantazilerle birleşmesiyle ortaya çıkmış, bu projeler modern kentlerin geleneklerini başka bir boyuta taşımıştır (Pehlivan, 2010, s.23).

Koolhaas, Delirious New York kitabının son bölümü Appendix: A Fictional Conclusion'da da belirttiği gibi, bu kitabı yazarken, tamamen insanoğlu tarafından üretilmiş olan bir dünyada, metropolislerin, insanların tutkularına cevap bulabilmek için mitik bir noktaya noktaya ulaşmaya çabalamasından ilham almıştır.

Manhattan'ın kendi kentsel düzenlemesinin, içinde barındırdığı yığın kültürü üzerinden şekillendiğini göstermek için kitabı yazdığından yine aynı bölümde bahsetmiştir (Koolhaas, 1994, s.293). Manhattan'da mevcut olanın yanında olması gerekeni de vurgulayan Koolhaas, bunu yeterli delille kanıtlayarak, Manhattan'ın manifestosunu çizmiş ve yazmış olur.

3. POP SANATI

3.1 Bir Akım Olarak Pop Sanatı

Pop Sanatı, 1950'lerde İngiltere ve Amerika başta olmak üzere tüm dünyada etkili olmuş sanat akımıdır. Tüm dünyada etkili olma özelliğine sahip tek sanat akımı olan Pop Sanatı, malzemesini dönemin kültürel olaylarından, insanların gündelik yaşantılarından almıştır ve kitle iletişim araçları sayesinde tüm dünyaya yayılmıştır.

3.1.1 Pop sanatının oluşumunu etkileyen süreç

Sanat, 18. yüzyıla kadar katı kurallar dahilinde sarayın ve elit kesimin tekelinde bulundurduğu bir olguydu. Belli insanların, belirli kültürel etkinliğe ulaşması sanatın çeşitliliğini ve özgünlüğünü kısıtlamıştır. Bu durumdan en çok etkilenen sanatçı, yüzyıllar boyunca fikir konusunda sınırlandırılmış ve malzeme ve teknik konusunda kendini geliştirememiştir. Bu yüzyıl itibariyle, sanat eğitimi olgusunun oluşması, sanat tarihi araştırmaları için akademilerin kurulması, sanat galerilerinin oluşması, buna paralel olarak eleştirmenliğin bir meslek haline gelmesi ile sanatla ilgili disiplinlerin hitap ettiği kitle büyümeye başlamıştır.

18. yüzyıldan itibaren, iletişim araçlarının keşfedilmesi ve geliştirilmesi ile, sanat eğitimi daha geniş alana yayılmış, kültürel gelişmelerin daha çok bilgisinde ve farkında olan insan sanatla daha fazla ilgilenmeye başlamıştır. Popüler sanatın oluşumunu ve gelişimini destekleyen teknolojik gelişmeler 19. yüzyılda da devam etmiş, yeni üretim tekniklerinin sanata yansıması, sanatta üretim çeşitliliğine yol açmış, teknolojinin gelişmesiyle seri üretim yöntemleri sanatta da kendini göstermiştir. Bu gelişmelerle sanat, toplumun popüler olarak adlandırdığı tüm ürünlerin kapsamı içinde yer edinmiş ve bir kültür ürünü olmaktan çok bir tüketim ürünü haline dönüşmüştür.

18 ve 19. yüzyıllarda yaşanan teknolojik gelişmeler sosyal ve kültürel anlamda patlamasını 20. yüzyılda yapmıştır. Bu gelişmelere ek olarak 20. yüzyılda meydana

gelen savaşlar, insanları sorgulamaya, düşünmeye, karşı çıkmaya başlatmıştır. Sanatçı ve düşünürlerin, savaş baskısı sebebiyle ABD'ye göç etmesi, Avrupa'da var olan görüş ve düşüncelerin de göç etmesine sebep olmuştur. Birden kendilerini Amerika'nın özgür fikir ve düşünce ortamında bulan sanatçılar, savaş başta olmak üzere yıllardır gördükleri baskıyı dile getirerek bu durumu ister istemez sanata da yansıttılar (Yavuz, 2007, s.31).

Sanatçı göçüyle başlayan Amerika ve Avrupa arasındaki bu etkileşim, Amerika'nın tüketim sistemlerinin de Avrupa'ya ve daha doğuya yayılmasıyla devam etmiştir. Sanayi Devrimi ile kalkınan ve gelişen ülkeler, yeni tüketim kaynakları elde etmek için gelişememiş ülkeleri de kitle iletişim araçları ile tüketime özendirmeye çalışmışlardır. Böylece az gelişmiş ülkeler başta olmak üzere tüm dünyada toplumlar tüketime dayalı bir kültürü benimsemiştir (Öğüt, 2008, s.60).

Sanat, 20. yüzyılın başında kırılmalar yaşasa da, yüzyıl ortalarına gelene kadar elit kesimin kontrolünden kopamamıştır. Teknolojik gelişmeler, savaş gibi, toplulukların birebir içinde olduğu süreçler sonucu sosyal statü ayrımları yok olmaya başlamış, sanat da giderek bağımsızlığını ilan etmiştir. 1950'ler itibari ile sanat gündelik hayatın bir parçası haline gelmiş, ulaşılmaz olma özelliğini yitirmiştir. Elit kesim, sanatın kontrolünü elinde bulundurma gibi önemli bir ayrıcalığını kaybederken, her türlü akademik ya da kişisel yeni oluşuma sonuna kadar karşı çıkmıştır (Foster, 2002, s.27). Bu karşı çıkış, bu dönemde yaşanan endüstriyel değişimler, savaş karşıtı hareketler, gençlik olayları Pop Sanatı'nın zeminini hazırlayan etmenler olmuştur (Dostoğlu, 1995, s.47).

Bu aşamada olaylara merakla yaklaşan sanatçı, kitle iletişim araçlarının yayılmasıyla, uyguladığı yeni teknikleri daha çok kişiye daha kısa zamanda ulaştırabilmeye başlamıştır. Birinci dünya savaşı sonunda, savaş sonrası buhranı isyan ve adi şeylere değer vererek, sansasyon yaratarak atlatmaya çalışan halkın kendini Dadaizm'de bulması gibi ikinci dünya savaşı sonrası aynı tutum Pop Sanatı ile yansıtılmıştır (Benchley, 1966, s.22). İki akım da tüketim kültüründen, popüler kültür ürünlerinden, teknolojik gelişmelerden beslense de aradan geçen 50 yılda artan tüketim faaliyetleri, değişen toplumsal koşullar Pop Sanatı'nı Dadaizm'e göre daha ticari kılmıştır.

Pop Sanatı, içerik olarak nesnelerin ve dünyanın gerçeğine dayanır. 20. yüzyıla dek varolan sanat akımlarındaki yorum gerektiren yaklaşıma karşın, sıradan nesneleri ele alması ve kolay anlaşılabilir olması tanınmasını ve yayılmasını sağlamıştır. Fotoğraf, televizyon reklamlarını, billboard afişlerini kullanan sanatçıların yapıtları kitle iletişim araçlarından alınmış imgelerle desteklenmiştir. Üretim süreci sonunda toplumda kazanılan ekonomik rahatlık, toplumun kültür olaylarından daha çok faydalanmasını sağlarken, kitle iletişim araçları ile gündelik ürünleri bir araya getiren Pop Sanatı, günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir (Türkmenoğlu, 2007, s.97). Özellikle savaştan sonra ortaya çıkan büyük kentlerde yaşayan insanların karmaşık eğilimlerine, isteklerine karşılık vermesi, basit, bayağı olması ve ilham alabileceği nesnelerin etrafta bolca olması Pop Sanatı'nın bir akım olarak varolabilmesini kolaylaştırmıştır.

3.1.1.1. Popüler kültür kavramının tanımı

Popüler kültür, kapitalizmin ortaya çıkardığı kültürel kaynaklar ile gündelik yaşamın harmanlaşmasından oluşan, toplumun çoğunluğunun kriterlere bağlı kalmadan benimsediği ve tüketme eylemi ile temellenen bir kültürdür (Öğüt, 2008, s.11).

Popüler kültür kavramının oluşumu ve gelişimi

Popüler kültür ya da bir başka deyişle pop kültürü, endüstri devrimiyle yaşanan gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkmış, özellikle kendini sanatsal faaliyetlerle ifade etmiştir.

Sanayi ve endüstri devrimiyle yapılan buluşlar, ortaya çıkan icatlar, toplumu ve kültürü birebir etkilemiştir. Özellikle haberleşme araçlarının gelişip, geniş kitlelere yayılması, kitle kültürünün oluşmasını sağlamıştır. Bu sayede, o güne dek yalnızca belli kesimlerin ulaşabildiği bilgi, geniş alanlara yayılma imkanı bulmuştur. Kitle iletişim araçlarının özellikle sanatı her kesime ulaştırabilme becerisiyle entellektüellik ve kültürsüzlük arasındaki uçurum giderek kapanmıştır. Artık eskisi gibi kültürel ayrımların geçerli olmadığı, maddi gücü eline alan ticari kültürün horgörü nesnesi olmaktan çıkıp, itibar kazandığına gerçeği ortaya çıkmıştır (Foster, 2002, s.15).

Kitle kültürü, endüstri devrimi ile paralel olarak gelişse de, zamanla kapitalizmin

baskınlığını hissettirmesiyle, kapitalizme hizmet etmeye başlayan bir araç haline dönüşmüştür. Kitlesel iletişim araçlarının sayesinde toplumu çok iyi gözlemleyip analiz edebilen, sonrasında bunu ticari anlamda büyük başarılara dönüştürebilen bir süreç başlamıştır. Yalnızca endüstriyel ürünler değil, sanat ve kültürel anlamdaki tüm ürünler de endüstrileşmenin ve seri üretimin bir unsuru haline dönüşmüştür. Bu süreçte sanatın tüm dalları kitlesel üretimin döngüsü içine katılmış, artık sanat yalnızca elit kesimin elinde bulundurduğu bir ürün olmaktan çıkıp, her kesimin her an ulaşabileceği bir market ürünü haline gelmiştir. Sanatın bu denli toplumun günlük yaşamına inmesi alışkanlıkları tepetaklak ederken, kültürel değerlerin de değişmesine neden olmuştur.

Popüler kültür, kitle kültürünün etki ettiği değerlerin zaman içinde dönüşüp kitle kültürüne göre daha kişiselleşmesiyle oluşmuştur. Kitle kültürü, gelişen teknolojik ürünler ve üretim yöntemleri ile kitle iletişim araçlarının işbirliğinde, toplumsal yapıyı aynılaştırma çabası sonucu oluşmuş, kişileri özgünlüklerinden koparark tıpkı seri üretim ürünleri gibi birbirinin aynısı bireyler meydana getirmiştir. Kitle kültürü, tüm toplumsal kesimler arasında ortak bir algılama ve değerlendirme özelliği oluştururken, popüler kültür toplumsal kesimlerin kendi içindeki farklılığından beslenerek onları ortak bir kültürel anlayışta birleştirme amacı güder (Acartürk, 2009, s.10)

Popüler kültürün çok kısa zamanda bu kadar büyük alanda etki etmesinin en önemli nedeni, özellikle sanatsal faaliyetlerle birebir ilişkide olmayan insanların, popüler kültürde yaşamı anlamlandırmaya yönelik arayışlarını bulmalarıdır. Endüstri devrimine dek entelektüel insanların yönettiği kültür ve sanat, o dönemde kültürsüz sayılabilecek insanları yönetmeye ve yönlendirmeye başlayarak onların hayatlarındaki büyük boşlukları doldurmuştur. Toplumda ılımlı, uyumlu bir profil çizerek insanların kendisine adapte olma durumunu kolaylaştırmış ve hayal gücünü kontrol altına almıştır.

Popüler kültür, özellikle kapitalizm ile kavrulduktan sonra toplum üzerinde radikal değişikliklerin temelini atmış, sanatta geri dönüşü olmayan yenilikler ortaya çıkarmıştır. Toplumun hayal gücünü elinde barındırdığından, insanların ihtiyaçlarının yönünü değiştirmiş, tüketeceği, satın alacağı her şeyi önceden planlayarak önüne koymuştur. Benzer görüş, düşünce ve idealleri olan bireylerin ihtiyaçları da bir

noktadan sonra birbirine benzemeye başladığı için, birbirlerinin tüketim sürecine ortak olmuşlar, bu da tüketimi bir yarış haline getirmiştir.

Kitle iletişim araçlarının kullanımının yoğunlaşmasıyla medyanın kazandığı güç, popüler olanı halkın belirlemesine son vermiştir. Bir tüketim nesnesinin çoğunluk tarafından benimsenmesi, onun yararlılığından çok, medyada ne kadar yer bulabildiğiyle ilişkilendirilmiştir. Medyanın halkı kolayca manipüle etmesi sonucu, sürekli yeni ürünler, yeni kişiler sahneye çıkmakta, yenilere yer vermek için de aynı hızlılıkta eskiler kafalardan silinmektedir. Popüler ürünlerin ve insanların hızlı değişimi, 'kullan-at' kavramını oluşturmuş ve insanlar da bu kavrama uygun yapıya adapte olmaya başlamıştır. Bu kavram, eşyalarla, hatta insanlarla olan değerlerimizi kökünden değiştirmiştir. Kullan-at kavramının toplum içinde yaygınlaşması ile insan-nesne, insan-insan ilişkilerinde süre kısalmış, tek nesne ile uzun süre ilişki kuracakken daha kısa zaman süresi içinde birden fazla nesne ile ilişki kurmaya başlanmıştır. Bu şekilde nesnelere karşı takındığımız tavırlar, temel değer yargılarımızı da kökünden değiştirmeye başlamıştır. Yeni üretilen modellere sahip olmak için eski oyuncak bebeklerini elden çıkaran kız çocukları ile çocuklukları boyunca tek bir oyuncak bebeğe sahip olup parçalanıncaya dek saklayan anneleri ve büyükanneleri arasındaki fark, geçmişle gelecek arasında kalıcılık üzerine kurulu toplumlarla, geçicilik üzerine kurulu yeni toplum arasındaki karşıtlığı ortaya koyar. Çevremizde gördüğümüz her şey artık çabucak kullanılacak ve yok edilecek nesneler haline dönüşmüştür (Toffler, 2004, s.50). Kültür ve sanat da bu kullan-at dünyasının içinde ekonomik değeri dışında bir anlam ifade etmeyen tutuma dönüşmüştür.

Popüler kültürün sanat ve mimaride etkisi

Endüstri Devrimi'nin gerçekleşmesi ile ortaya çıkan yeni üretim biçimleri, yeni malzemeler ve teknoloji çağı, içinde bulunan kültürleri de birebir etkilemiştir. Yeni teknolojik imkanların ortaya çıkardığı seri üretim, gerek üretim anlamında gerekse kültürel anlamda olsun, kitle teriminin toplum içinde yer etmesini sağlamıştır. 19. yüzyıl ile birlikte üretilen her şey artık kitlesel miktarda ve boyutta olmuştur. Kültür ve sanat etkinlikleri de bundan nasibini almıştır.

Kitlesel üretimden en çok payı alan kapitalizm, artık yalnızca halkın beğenilerini ve taleplerini değil, sanata yönelimlerini de kontrol etmeye başlamıştır. Kültürel alanda

üretim, kapitalizmin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, seri üretim unsuru haline gelen sanat yapıtları kapitalizmi beslemiş, büyümesinde büyük rol oynamış, bu sebepten kapitalist ekonomi kültürel ve sanatsal üretimden vazgeçememiştir. İnsana ait etkinlikler bütünü olan kültür ile bu etkinliklerin şekillendiği alan olan sanat tamamıyla kapitalizmin yönettiği popüler oluşum adı altında ortak bir dil benimsemiştir.

Özellikle 1950'ler ile farklı toplumsal kesimlerden kitleler kitle iletişim araçlarının elinden çıkan sanatsal çalışmalarla orta noktada birleşmişlerdir. Televizyon reklamları, ürün ambalajları, çizgi romanlar gibi kapitalizmin beslendiği popüler kültür unsurları, kısa zamanda gördükleri büyük ilgiyle sanatsal faaliyetlere de dahil olarak toplumun üst sınıflarında kendilerine yer etmeye başlamıştır.

19. yüzyılın sonlarında kültürel ve sanatsal alanda yaşanan değişimler bu döngünün bir parçası olan sanatçıyı da birebir etkilemiştir. 19. yüzyıla kadar, sanatın hitap ettiği kesim toplumun üst sınıfı olduğu için, sanatçı ile alıcısının beğeni kriterleri arasında çok büyük farklar yoktu. 19. yüzyılda ise sanat da tüketim endeksli işleyişin ve üretimin bir parçası haline gelince, eskiden aristokrat ve elit kesim için üretim yapan sanatçı giderek büyüyen bir kitlenin taleplerini karşılayabilmek için üretim yapmaya başlamıştır. Böyle büyük çapta bir üretimi karşılayabilmek için, sanat da seri üretim teknolojisinin boyunduruğu altına girmiştir. Bu sürecin sonunda eşsizlik gibi değerli unsurlarından birini kaybeden sanat, mekanik çoğaltımla üretilmeye devam etmiştir. Kitlelerin buna ilgi göstermesinin yanı sıra, bazı sanatçılar da bu yeni üretim yollarını bir avantaja çevirerek, deneysel çalışmalarını halkın beğenisine sunmuştur. Bu ürünler geleneksel sanatçılarla örtüşmese de son 50 yıldır popüler kültür malzemesi ile beslenmiş olan toplum tarafından kolayca benimsenir. Özellikle her sınıftan insanın sanat eseri kopyalarına ulaşabilmesi, satın alabilmesi benimsemesine daha çok destek olmuştur.

Sanat eserlerine bu şekilde kolay ulaşılabilmesi sanat eserinin anlamını kaybetmesine yol açtığı söylenebilir. Öyle ki, geçmişin büyük yapıtlarının bile, bugünün kültür kriterlerine uymadığı iddia edilerek sanat ve kültürün doğuşundan beri zaten popüler sanat ve popüler kültür olduğu algısı yansıtılmaya çalışılır. Bunda, kitlelerin tüm oluşumları bir televizyon ekranından ya da bir dergi sayfasından, bir yüzeyden

algılamaya başlamasının önemli bir etkisi vardır. Kolay manipüle edilebilen halk için sanat ve önemli yapıtlar bir görüntü olmaktan öteye geçememiştir (Öğüt, 2008, s.52).

Popüler kültürün sanatta hem olumlu hem de olumsuz etkileri olmuştur. Özellikle Rönesans'tan itibaren 19. yüzyıla kadar sanatçı, toplumda öncü, toplumun kültürel beğenisini yönlendiren, geleneksel bir sorumluluk sahibiydi. 19. yüzyılla birlikte ortaya çıkan üretim teknolojileri ile hamisi de elit kesim olmaktan çıkmış, artık sanatçı daha cesur ve daha özgün adımlar atabilmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru artan malzeme ve üretim çeşitliliği, bilimsel gelişmeler ve buluşlar sanatçıya esin kaynağı olmuş, farklı kesimlerin sanat üzerindeki farklı bakış açıları, sanatçı için malzeme zenginliği yaratmış ve bu da form ve stil açısından geniş bir çeşitliliğe yol açmıştır (Acartürk, 2009, s.8). Sanatçı-hami kavramı ortadan kalkmış olsa da, medya sanatçıyı ister-istemez yönlendirmiş, bir nevi sanatçının yeni hamisi konumuna geçmiştir. Özellikle kapitalizmin, sanatsal faaliyetlerde olan baskısı, bu sefer de maddi kaygı içindeki sanatçıyı belli kriterler içinde çalışmaya zorlamıştır. Sanatçı geleneksel yükümlülüklerinden kurtulmuş olsa da, özgürlüğü bu sefer de medyanın belirlediği sınırlar içerisinde kalmıştır.

19. yüzyıla kadar sanat eserlerinde yer vermenin akla dahi gelmeyeceği malzemeler ve ürünler sanatta kullanılmaya başlamıştır. Özellikle popüler kültürün ortaya çıkmasıyla, günlük hayatın vazgeçilmezi olan, sıradan şeyler Post-Modern sanatçıların eserlerinde görülmeye başlamıştır. Bu şekilde malzeme bolluğu, ortaya çıkan eserlerin de çeşitlilik kazanmasını sağlamış, popüler kültürle harmanlanan toplumun bildiği ve sevdiği her şeyi sanatçıların eserlerinde görmesi onun sanatçıyı daha iyi anlayabilmesini sağlamış ve sanat eserlerine bakış açısını değiştirmiştir. Toplumun medya tarafından doğru şekilde yönlendirilmesi popüler kültürü ortaya çıkarmış, popüler kültürle beslenen sanat, toplumu daha iyi anlayabilmiş, toplum da sanata daha ilgiyle yaklaşmıştır. Bu şekilde ortaya çıkan olaylar belli bir zaman sürecinde birbirlerini takip etmiş, tamamlamış ve farkında olmadan bir döngünün parçası olmuştur.

3.1.2. Pop sanatının tanımı ve gelişim süreci

Alışılmış kalıpların yıkıldığı 1960'larda Avrupa ve Amerika'daki bir takım çağdaş sanatçıların soyut sanata karşı olmaları ve henüz bir akım benimsememeleri yeni bir

bilincin meydana gelmesine neden olmuştur (Öğüt, 2008, s.63). Bu bilincin temellerini oluşturan çalışmalar ise 1950'lerden itibaren yapılmaya başlamıştı, yalnızca henüz adına Pop Sanatı denmemişti. Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton gibi sanatçılar, Pop Sanatı denince akla ilk gelen isimlerden olan Andy Warhol'dan çok daha önce kolaj ve baskı çalışmalarına başlamıştı. Bu çalışmalar, ikinci dünya savaşı sonunda özellikle Amerika'da ortaya çıkmış dergiler ve Hollywood filmlerinin resmettiği tüketim kültürü ütopyasının yansıtıldığı ürünlerdi. Hamilton ve Paolozzi gibi öngörülü sanatçılar, popüler kültürün aşılamaya çalıştığı 'Amerikanlaşma' durumuna çoğu sanatçı gibi karşı çıkmak yerine, popüler sanat ve görsel canlandırmanın gelecek vaat eden önemli gelişmeler olduğunu düşünmüştür. Bu doğrultuda mimarlar, kritikler ve sanatçılarla bir araya gelerek Independent Group adı altında çalışmalarına devam etmişlerdir (Collins, 2012, s.17). Independent Group'un, barındırdığı insanlar ve desteklediği gelişmeler sebebiyle Pop Sanatı'nın temellerini atan oluşum olduğu söylenebilir. Aynı sıralarda Amerika'da, Robert Rauschenberg ve Jasper Jones gibi sanatçılar da "bulunan obje" ve Marcel Duchamp gibi "ready-made" objelerle çalışarak pop içeriği yakalamaya başlamışlardı. Bu çalışmalarla kolaj tekniği resim sanatının bir parçası olmaya başlamıştı (Foster, 2012, s.5).

Pop Sanatı İngiltere ve Amerika'da, 1960'larda eş zamanlı olarak gelişmiştir. O zamana dek kitle iletişim araçları ile gerekli entelektüel ortam hazırlanmış olsa da, Amerika, Pop Sanatı'nda kullanılan imgelerin asıl kaynağı olmuştur. Yeni bir sanat arayışı içinde olma ve akabinde Pop Sanatı'nın ortaya çıkışı, ondan hemen önce varlığını sürdüren Soyut Ekspresyonizm'in sanatçının iç dünyasını dışa vurmasına ve anlatımında kullandıkları dilin kahramanca ama bir o kadar da izleyiciye anlam ifade etmemesine karşı tepki olarak oluşmuştu (Lynton, 2009, s. 289).

Pop Sanatı, İngiltere'de ortaya çıkmış, Amerika'da popüler kültür öğelerinden beslenmiş, geliştirilmiş ve yine Amerika'dan dünyaya yayılmıştır. Amerika'nın Pop Sanatı'nı bu kadar fazla benimseyip, dünyaya reklam etmelerine, bu zamana dek dünya sanatında yaratıcı ve etkin bir rol oynamamasının getirdiği eksikliği doldurma amacı söz konusudur (Eti, 1969, s.37). Akımın adının tüm dillere İngilizce'den geçmesi bunun göstergelerinden biridir.

Pop, kelime olarak çok çeşitli sanat etkinliklerinde kullanılmıştır. Bunun nedeni, bu etkinliklerin kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve benzer süreçlerden geçmeleridir. Pop Sanatı denmesinden önce, bu akım için başka isim önerileri de konuşulmuştur. Bunlar, Yeni Bayağılık, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dadacılık gibi sanat tarihiyle birebir bağlantılı isimler olmuştur. Sonunda Pop ismine karar verilmesinde kitle iletişim araçlarının başka hiçbir sanat akımında görülmemiş şekilde Pop Sanatı hareketine destek olmasından gelmiştir (Lynton, 2009, s.289). Pop Sanatı'na asıl ismini veren ise İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway'dir (Üstündağ, 2012, s.3).

İngiltere, Independent Group gibi oluşumlara Pop Sanatı'nın kuramsal çalışmasını üstlenirken, Amerika, kitle iletişim araçlarının zenginliği ile uygulamasına geçmiştir. Özellikle Amerika'da, ikinci dünya savaşından sonra endüstriyel gelişimin artmasına paralel olarak artan kişisel gelir, sonunda doyum olmayan ve temeli tüketime dayanan bir yaşam biçimi oluşturmuştur. Savaş sonrası azalan gelecek ümitleri, geçmişe ait refereans alınan kültürel değerlerin yıkımı, toplumda 'an'ı yaşama olgusu uyandırmıştır. Mutluluğu maddiyatta ve bireyselcilikte arayan toplum bireylerinin özellikle genç olması, onların geleneklere sırt çeviren ve toplum değer yargılarını önemsemeyen yüzeysel insan tipi oluşturmasına neden olmuştur. Savaş sonunda oluşan olumsuz koşullar, gençlerin geleceğe güvensizlik duygusu ile bakmasına neden olmuş, bu da beraberinde 'an'ı yaşama, değer bilmeme, kullan-at ve geçicilik gibi kavramları getirmiştir (Türkmenoğlu, 2007, s.97). Pop sanatı, beslendiği bu olgular nedeniyle gençler tarafından kolayca benimsenmiş, genç nüfus Pop Sanatı'nın bu kadar geniş alana yayılmasında etkili olan unsurlardan biri olmuştur.

Pop Sanatı, bilinenin aksine Amerika'da değil, İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkış amacı, yaşanan gelişmeler neticesinde oldukça değişikliğe uğrayan gündelik hayatı incelemek, anlamaya çalışmaktı. Bu bağlamda İngiltere'de kuramsal çalışmalar yapılmış, kültürde ve toplumda gerçekleşen bu değişikliklere entelektüel açıdan bakılmıştı. Independent Group, ortaya çıkış amacıyla bu araştırmanın disiplin içerisinde ilerlemesini sağlamıştı. Hümanizmi esas alan çalışmaları sonucu Pop Sanatı'nı diğer sanatçılara göre daha kişisel ele almışlardır. Bu oluşum ilk bir araya geldiğinde sanatsal çalışmalar meydana getirme amaçları yoktu. Araştırmaları

topluma yansıtma isteği, zamanla yazılı ve sözlü verilerin görselliğe aktarılmasına neden olmuştur.

Amerika'da ise, toplum, Pop Sanatı gibi bir akımı çok uzun süredir bekliyormuş gibi benimsenmişti. İngiltere'de olduğu gibi, Amerika'da akımın benimsenmesi için entelektüel bir ortam hazırlamaya gerek kalmamış, toplum kültürel anlamda zaten o ortamı kendi hazırlamıştı. Büyük yıkıntılara sebebiyet veren savaşın Avrupa'da olması, ekonomik sıkıntılar, kıtlık gibi olayların yaşanması, Pop Sanatı'nın etki ettiği Amerika halkına, tüm dünyanın gıpta etmesine sebep olmuş, bu sebepten Pop Sanatı İngiltere'de, Amerika'daki kadar hızlı ve geniş bir çevreye yayılamamıştır. İngiltere'de bir çok üzücü olayın yaşanması Amerika'da elden geçirilip tekrar dünyaya sunulan Pop Sanatı'nı coşkuyla karşılamasına neden olmuştur.

Pop Sanatı Amerika'da görülmeye başladığında sanata ve topluma, İngiltere'de olduğundan daha fazla meydan okumuş, ama bir o kadar da hızlı benimsenmiştir. Pop Sanatı ile hızla üne ve maddi güce kavuşan sanatçılar, bu sanatı icar etmenin de ciddi bir iş olduğunu dünyaya göstermek istercesine profesyonel çalışmalar yapmışlardır. İngiltere'de ise sanatçılar, kişisel başarılarını daha ön plana koyup, kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye daha fazla ağırlık verince pop hareketi etkisini sürdürememiş ve dağılmıştır. Amerika'da 1970'lere kadar çalışmaları süren pop hareketi İngiltere'de çok uzun süre barınamamıştır (Lynton, 2009, s.293). New York ve Londra gibi dünyanın en hareketli, en büyük ve etnik olarak en çeşitli iki kentinde olgunlaşması, Pop Sanatı'nı bir kent sanatı da yapmıştır. Çok çeşitli ve geniş kitlelere hitap ederken kent kültürü ve kent çeşitliliğini göz ardı etmemiştir.

İngiltere'de ilk pop çalışmaları yapan Richard Hamilton, Amerika'da ise Jasper Jones'tur. Her iki sanatçı da aynı akıma hizmet ettiği halde olguları ele alış biçimleriyle Pop Sanatı'nı iki ülkede çok farklı yönlere çekmişlerdir. Hamilton çalışmalarında, kendi toplumunu daha çok ilgilendiren durumlara yer verirken, Jones, kitle iletişim araçlarının yaygınlığından yararlanarak çalışmalarını daha geniş alanlara yayabilmiştir.

Pop Sanatı, Amerika'da ortaya çıkmamış olsa da zamanla Amerika kültürünü yansıtan bir sanat haline dönüşmüştür. Pop Sanatı, Amerikan kültürünü zamanla o kadar çok benimsetmiştir ki, toplumlar geleneklerinden sıyrılma yaşamıştır. Bu da

zamanla Pop Sanatı'nın kaynağının Amerika ya da İngiltere gibi tek bir ülke değil de tüm topluluklardan ortak bir dil olarak ortaya çıktığı düşüncesi meydana çıkarmıştır. Pop Sanatı'nın standartları belli bir bölgeye ait olmaktan çıkıp çok geniş alanlardan ve çok farklı durumlardan beslenmiştir. İnsanların kolay anlaması ve sanatın onları mutlu etmesi, özellikle yeni ve zevk veren her şeyi kolayca kucaklayan genç kitle tarafından sevilmesi, 1960'lardan itibaren günümüze dek Pop Sanatı çalışmalarının yapılmasını sağlamıştır.

3.2 Başlıca Pop Sanatçıları

1950'lerin sonunda Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg gibi sanatçılar birbirlerinden habersiz olarak, yüksek sanat ile bayağı olguları arasındaki ayrım üzerinde durmuş, Soyut Dışavurumculuk'u eleştirerek, çalışmalarında Amerikan gündelik yaşamının görsellerine yer vermişlerdir. Roy Lichtenstein, James Rosenquist gibi sanatçıların eserleri ile, Pop Sanatı kavramı tanımlanmıştır (Öğüt, 2008, s.83).

Pop sanatçıların geleneklere ve yerleşmiş kurallara karşı tutumları sosyal dengeleri bozmuştur. Bu sosyal dengeye Pop'un en önemli katkısı çizgi roman kitapları olmuştur. Yetişkinler için bu kitapları okumak en başta bir hoşgörü unsuruyken, zamanla sosyolojik bir mecburiyet halini almıştır (Benchley, 1966, s.23) Pop sanatçıları, eserlerinde ticari olmanın getirdiği bayağılıktan faydalandıkları için kendileri de ticaret yapabilecekleri hissine kapılmışlardır. Hatta eserlerinde ticari kaygı çoğu kez ön plana çıkmış, Andy Warhol gazetelerde para karşılığı her türlü reklam resmi yapabileceğini ilan etmiştir (Benchley, 1966, s.22).

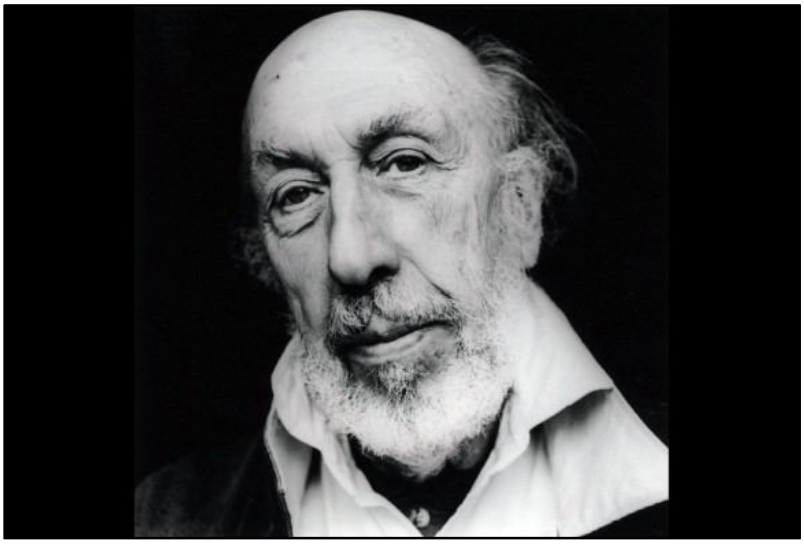
Pop sanatçıları, reklamcılıkta kullanılan kitle iletişim öğelerini sanat çatısı altında gündeme getirmişlerdir. İçerisinde yaşadıkları tüketim toplumu öğelerini kendi yapıtlarında kullanarak, yapıtlarına daha geniş bir toplumsal değer katmayı amaçlamışlardır. Toplumun her yerde karşısına çıkan reklam öğelerinin, resimli dergilerin görsel dilini tuvale aktararak resim ile grafik sanatları arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmışlardır (Türkmenoğlu, 2007, s.98).

Sanatçılar eserlerinde, nesneyi tıpkı boyanın kullanıldığı gibi kullanmış ve bu bağlamda hayatın her öğesi sanatın bir parçası olmuştur (Türkmenoğlu, 2007, s.98).

3.2.1 Richard Hamilton (1922-2011)

Richard Hamilton (Şekil 3.1), Pop kavramının oluşum sürecinde birebir bulunmuş, Pop Sanatı'nın niteliklerinin belirlenmesinde öncü olmuş sanatçılardandır.

Hamilton, 1954-55 yıllarında Pop'un popüler kültürle etkileşime yeni yeni geçtiği zamanlarda Lawrence Alloway, Eduardo Paolozzi, Reyner Banham gibi sanat ve mimarlık alanında öncü olan isimlerle "Independent Group"u kurmuş, 1956'da Whitechapel Art Gallery'de açtıkları "This is Tomorrow" sergisiyle yeni oluşumun sanat ve mimarideki etkilerini çalışmaları üzerinden topluma tanıtmışlardır. Bu sergiye Hamilton, daha sonraları Pop Sanatı'nın ilk örneği sayılan resmi "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?" ile katılmıştır (Hunter ve diğ., 2004, s.332).



Şekil 3.1 : Richard Hamilton (URL-8)

Hamilton, 1957'deki bir söyleşide modern sanatın sahip olması gerektiği özellikleri kendi açısından vurgulamıştır. Bir sanat yapıtının popüler, geçici, vazgeçilebilir, espritüel ve büyüleyici, ucuz, seri üretilmiş ve genç olması gerektiğini belirtmiştir (Lucie-Smith, 1992, s.135).

Hamilton çalışmalarında kadına yer verirken, onun toplumsal statüsünü ele alarak bunu yapmıştır. Resimlerinde kadınlar, erkeklerin silah, araba gibi zevk objeleriyle bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Ayrıca resimlerinde, kadını, savaş sonrası tüketim kültürünün ana karakteri olarak betimlemiştir (Foster, 2012, s.48). Silahlar ve avlanmayı pop mitolojisinin bir parçası ve batının bir sembolü olarak çalışmalarında

kullanmıştır. Bunlar kentsel bağlamda şiddet ve gangsterlerin sembolüdür, çocukların ise en sevdiği oyuncaklardır. Pop kültüründe varolan bu ikilemi çalışmalarında sıklıkla kullanır (Foster, 2012, s.46).

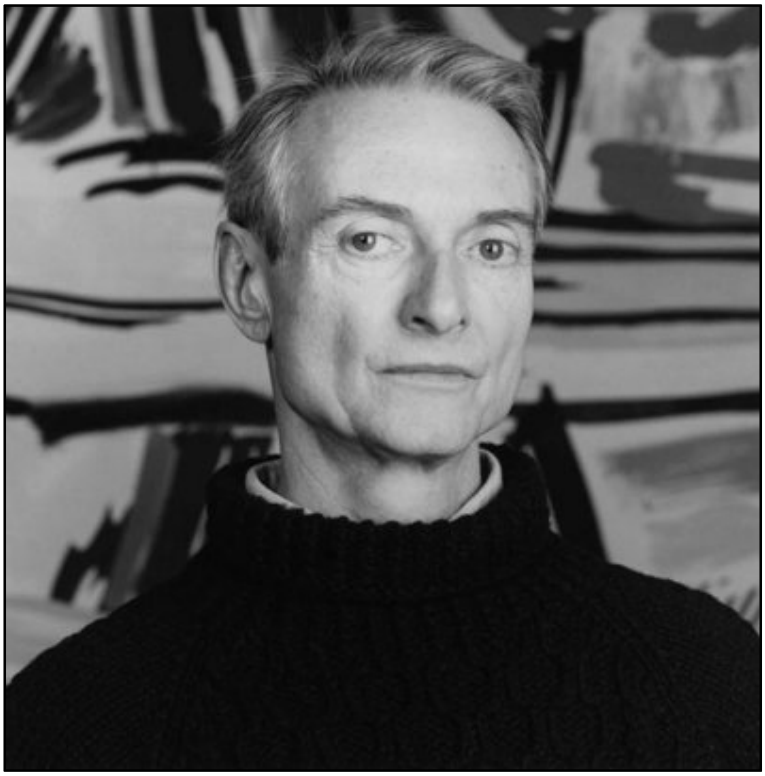
Hamilton, resimlerinde Pop Sanatı için etkili olan iki çok önemli unsur kadın ve arabanın doğal bir şekilde birbirleri içine geçmesini resmetmiştir. Resimlerinde, magazinsel bir etki verircesine gösterişli ve canlı renkler kullanmış, diğer pop sanatçılar da bunu örnek almıştır (Foster, 2012, s.29). Çalışmalarında fotomontaj, kolaj gibi teknikler uygulamış, fotoğraf üzerine boya ile uygulamalar yapmıştır (Öğüt, 2008, s.102). Hamilton'ın çalışmaları, Pop yapıtların farklı teknikler kullanılarak bir araya gelmesini temsil eden önemli bir örneklerdir.

Hamilton daha sonraları, çalışmalarına ilk başladığı zamanlardaki kadar ürünler ortaya koymasa da, ürettiği çoğu yapıt bir çok sanatçıya ilham kaynağı olmuş, Pop Sanatı'nın tarihsel sürecinde öncülük ettiği teknikler bir çok sanatçı ve oluşumu yönlendirmiştir.

3.2.2 Roy Lichtenstein (1923-1997)

Lichtenstein (Şekil 3.2), 1950'lerde Mickey Mouse, Donald Duck, Bugs Bunny gibi popüler simgeleri çalışmalarında kullanır. 1960'larda Alan Kaprow, Robert Watts gibi kişilerle günlük objeleri kullandıkları çalışmalar yaparlar. 1961'de, çizgi film ve reklamları baz alarak çalışmalarına devam eder. Bu süreçte Mickey, Popeye gibi tanıdık karakterlerin yanında tenis ayakkabısı, golf topu gibi genel ürünleri, çamaşır makinası, buzdolabı gibi ev eşyalarını kullanır (Foster, 2012, s.63). O yıllarda popüler kültür öğelerinin benimsenmesi, Lichtenstein'ın çalışmalarına olan ilgiyi artırmıştır. Özellikle o dönemde oldukça popüler olan çizgi romanlar sanatçının çalışmalarına kaynaklık etmiştir (Öğüt, 2008, s.117).

Lichtenstein, 1965-66 yılları arasında, Ekspresyonist sayılacak büyük boyutlu resimler dizisi yapmıştır. Bu resimlerle Lichtenstein'ın Soyut Ekspresyonizm'i alaya aldığı söylenir (Lynton, 2009, s.293). Lichtenstein, çok çeşitli çalışmalar yapsa da, resimlerinde kullandığı ve imzası haline gelmiş olan unsurlar sürekli ve yoğun bir şekilde kullandığı noktalar, kalın çizgiler ve yapay renklerdir (Foster, 2012, s.69).



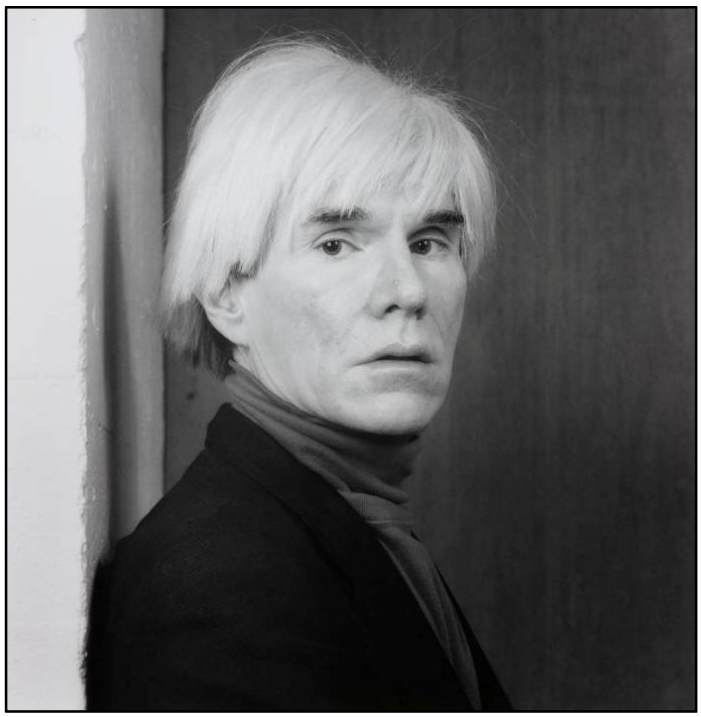
Şekil 3.2 : Roy Lichtenstein (URL-9)

Peter Benchley "Pop Art, Doğuşu ve Gelişimi" kitabında Lichtenstein'ın Pop Sanatı'nı icra gerekçelerini belirtmiştir. Lichtenstein, ticari sanatın sembolizmi gerekli kıldığına değinir. Pop sanatçılar olarak kendilerinin de bu sembolleri bir araya getirdiğini, çünkü halk kültüründe yapılan reklam ve meydana çıkan ürünlerin bunu zorunluğu kıldığını ekler. Önceden beri öyle düşünmeye alışıldığı için bir ağacın neden bir gaz pompasından daha güzel olması gerekliliğini sorgular. Bir Pop sanatçı olarak bayağı şekillerin soyut niteliklerine dikkat çekmek istediğini vurgular (Benchley, 1966, s.22).

Lichtenstein'ın çalışmalarındaki amacı, ağırbaşlı elit sanatı banal imgelerin enerjik içerikleri ile yeniden canlandırmaktır. Zamanla bu banal imgelerin elit formları geçmesi üzerine Lichtenstein, gelenekleri seven klasik bir sanatçı olduğundan, ama zamanın popüler kaynaklarını güzel sanatlara adapte etmeyi sevdiğinden bahseder (Foster, 2012, s.62). Kullandığı çizgiler, renkler ve bunların bir araya getirilme şekli ile Lichtenstein'ın çalışmaları Pop Sanatı'nın diğer ürünleri gibi geçicilik özelliği taşımadan akıllarda yer eden ürünler olmuştur.

3.2.3 Andy Warhol (1928-1987)

Warhol (Şekil 3.3), 1950'lerin başında, çalışmalarına grafik tasarımı ve ilüstrasyonlar yaparak başlamıştır. Savaş sonrası teknolojik hareketler ve yeni bulunan üretim yöntemlerini deneyleyerek çalışmalarını ortaya çıkarmıştır. Makinalaşma çağında kendini de bir makina olarak görmüş, seri üretim şeklinde görseller üretip tüketmiştir (Foster, 2012, s.110).



Şekil 3.3 : Andy Warhol (URL-10)

Warhol, tek bir biçimi bir çok kez yineleyerek kullanmış, fotoğrafa özgü imgelere de çalışmalarında yer vermiştir. Kullandığı temalar, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi film yıldızları ve ünlüler, Jackie Kennedy, suçlular gibi kamuoyunun oldukça iyi tanıdığı kişiler, elektrikli sandalya, otomobil kazaları gibi trajedik ve ürpertici konularla inekler ve çiçekler daha sıradan konulardır (Lynton, 2009, s.256). Warhol, eserlerinde özellikle travmatik konuları ön plana çıkarmış. Buarada imajları ele alma biçimiyle görsellerin travmatiklik etkisini artırmıştır. Bu sebepten resimlerinde teknik, içerikten daha ön plandadır (Foster, 2012, s.115).

Warhol, mekanik sürekli üretim teknolojisini yapıtlarında kullanmış, zaten bir imge olanı yeniden üretme üzerine odaklanmıştır. Kullandığı kopyalama tekniği ile sanat eserinin tek ve özgün olma özelliğinin yitmesine neden olmuştur (Türkmenoğlu,

2007, s.98). Resimlerinde kullandığı öğelerin neredeyse değil tamamen aynı olmasına önem vermiştir. Bu sebepten kopya baskı tekniğini kullanmıştır. Burada amacı, izleyicinin sürekli aynı görsele bakmasını sağlayarak, bir süre sonra görselin anlamını yitirmesini sağlamaktır (Foster, 2012, s.110).

Warhol'un amacı resimlerini düşük seviyeli kaynaklardan elit resmin parametrelerine taşımaktan ziyade, resimsel birlikteliği ve estetiği kitlesel kültürün baskısı altında devam ettirmektir (Foster, 2012, s.109). Basit ve tanıdık öğeler kullanıldığı için Pop Sanatı'nın anlaması daha kolay olduğunu dile getirir ve alelade insanların bu sebepten onu çok sevdiğinden bahseder. Entelektüel insanların ise Pop'dan nefret ettiğini vurgular (Benchley, 1966, s.22). Oysa Warhol, ileride dünyanın çok fazla basitleşip her şeyin sanat eseri sayılacağını her fırsatta vurgular.

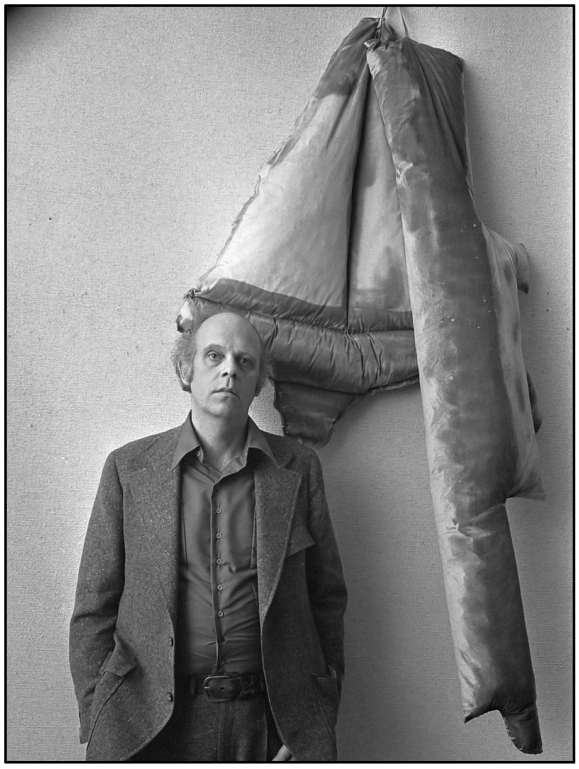
Warhol çalışmalarında belli bir tarzı benimsememiş, teknolojinin ve popüler kültürün kendisine sağladığı imkanlarla yeni ve farklı yöntemler denemiştir. Çalışmalarında ve yaşam biçiminde kitle kültürünün tüketim çılgınlığından beslenmiş, bu öğeleri kendine has üslupla sanat ürünü haline dönüştürmüştür. Resim ya da film olsun, çalışmalarında anlamsızlığın içinde en büyük anlamı bulmuştur (Öğüt, 2008, s.98).

3.2.4 Claes Oldenburg (1929-)

Claes Oldenburg (Şekil 3.4), diğer Pop sanatçılardan farklı olarak çalışmalarını üç boyutta ortaya çıkarmıştır. Tüketim toplumunun her gün karşısına çıkan gıda ürünlerini ve çeşitli malzemeleri devasa boyutlarda, bir heykel gibi çalışmıştır.

Oldenburg, tanınan objelerin yeniden üretimi ve dönüştürülmesi gibi çalışmalarla, 1960'larda en yaratıcı ve yenilikçi ürünleri ortaya koymuştur. Oldenburg Soyut Dışavurumculuk konusunda eğitim almış olsa da 1950'lerin sonunda Pop sanatı gibi daha farklı oluşumlara yönelmiştir (Hunter ve diğ. 2004, s.313).

Oldenburg'ın çalışmaları heykel ve resim sanatlarının arasında kalmış ürünlerdir (Lucie-Smith, 1992, s.150). Oldenburg, dondurma külahı, daktilo, banyo eşyası, otomobil motoru, vantilatör, gıda maddeleri, sigara izmaritleri gibi öğeleri yumuşak ya da sert, siyah beyaz ya da çok renkli olarak açık havada sergilenecek birer anıtsal öğe gibi tasarlamıştır. Oldenburg genellikle büyük boyutu evrensel anlamı olan



Şekil 3.4 : Claes Oldenburg (URL-11)

simgelerde kullanmıştır. Sanatçı bu genel kuralları hem benimseyip hem de onlara karşı çıkarak, izleyiciyi çok önceden saptanmış ve artık olağan görünen kuralları sorgulamaya yöneltmiştir (Lynton, 2009, s.294).

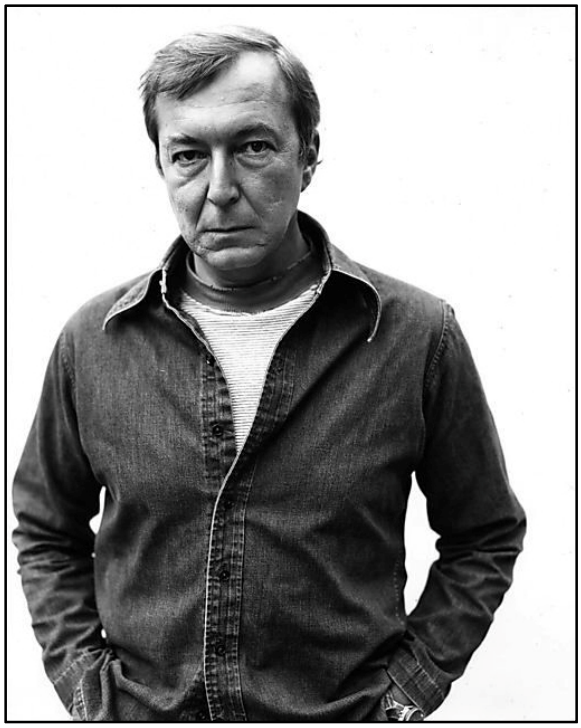
Yapıtlarında kullandığı ürünlerin Amerikan kültürünü yansıtmasına özen göstermiştir. Bu öğeleri kent heykelleri olarak kullanarak, toplumun her gün iletişimde bulunduğu öğeleri farklı bir bakış açısı ile karşılarına çıkartmayı amaçlamıştır. Heykellerde çok renkli ve yumuşak malzemeler kullanarak bilinen geleneksel heykel anlayışına müdahale ederek, bu anlayışın değişmesine sebep olmuştur (Üstündağ, 2012, s.41).

Oldenburg, çalışmalarında Dadaistler'e yakın bir tutum sergilemiştir. Onlar gibi malzemeleri hazır ele almak yerine, çağının teknolojik koşullarını ve üretilen yeni malzemelerini bu hazır olan ürünlere uygulayarak sergileme tercihinde bulunmuştur.

3.2.5 Jasper Johns (1930-)

Johns (Şekil 3.5), çalışmalarına banal objelerle Neo-Dadaist akım dahilinde başlamışır. Duchamp gibi hazır objeleri alıp direk kullanmak yerine onları resmetmiştir (Hunter ve diğ., 2004, s.302). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra

Amerika'da bir süre etkin olan Soyut Dışavurumculuk akımı üzerinde Pop'a yönelmiştir.



Şekil 3.5 : Jasper Johns (URL-12)

Johns resimlerinde Amerikan bayrağına bolca yer vermiştir. Bayrakları üstüste, değişik ebatlarda sıralamış, bir eşya havasında kullandığı çalışmalar yapmıştır. 1955'te çalışmalarına ilk başladığında Johns'un ulusal bayrağa olan ilgisi onu yüceltme mi yoksa alay etme mi olduğu büyük tartışmalara yol açmıştır (Lynton, 2009, s.283). Johns'un yapıtlarında varolan dışavurumcu yaklaşım kopyalanma tekniği ile nesnelleşir ve Pop Sanatı'na bu doğrultuda dahil olur. Bu soyut anlatım tarzıyla tekrarlanan biçimler hemen belli bir imgeyi çağrıştırmasa da, yapıt bir süre izlendiğinde zihinde alışık olunan reklam sembolüne dönüşür (Öğüt, 2008, s.116).

Johns, dışavurumcu anlatım biçimini, teknolojinin getirdiği kopyalama yöntemleri ile özgün bir boyuta taşımıştır. Bu bağlamda Pop Sanatı dahilinde varolan bir akıma yenilikçi bir yaklaşım sergileyerek onu bambaşka bir akıma dönüşmüştür.

3.3 Pop Sanatının Mimarlık Disiplininde İfadesi

Pop Sanatı, malzemesini gününün sosyal, ekonomik, kültürel ve politik olaylarından alan, bu olayları sanatın içine katarak yücelten ama herkesin anlayabileceği dili

kullanarak önemini azaltan, sanatta, malzeme ve konuda kısıtlamayı kabul etmeyen bir akım olmuştur. İlk ortaya çıktığı zamanlarda sadece Amerika'yı ve Amerika ile ilgili öğeleri ele almış gibi dursa da, zamanla içeriğinin ve hedef kitlesinin evrensel boyutta olduğu anlaşılmış ve benimsenmiştir.

Gelişen teknoloji ve yapılan keşiflerden oldukça beslenen Pop Sanatı, dünyadaki bu endüstriyel durumla oldukça güçlü bir şekilde bağdaşmıştır. Özellikle kitle iletişim araçları sayesinde daha önce sanatın hiç ulaşamadığı noktalara ulaşabilmiş, hatta bu araçları bazı noktalarda sanat ürününde kullanılan bir öğe olarak kullanmıştır.

Kitle iletişim araçlarıyla birlikte, ikinci dünya savaşının yarattığı olumsuz koşullar, toplumları teknoloji ile beslenmeye itmiş, bu da toplumda yalnız ama mutsuz, maddiyatçı, doyum tanımayan, geleneklere sırt çeviren bir kültür oluşturmuştur. Bu kültür, hayattan zevk alma adı altında kendine popüler kültür kahramanları yaratmış ve toplumlar kendilerini bu kahramanlarla bağdaştırmıştır. Bu popüler kültür ürünü nesne ve insanlar Pop Sanatı'nın ilhamını aldığı öğeler olmuştur. 1960'lardan itibaren plastik sanatlarda etkili olan bu akım çok uzun zaman geçmeden mimaride de etkisini göstermeye başlamıştır. Dönemin çoğu Post-Modern kuramcısı bu etkiyi 'Pop-Mimari' olarak ifade etmiş ve bu konu üzerine söyleşiler yapıp seminerler düzenlemiştir.

Pop Sanatı'nın mimariye ilk yansımaları alışılagelmiş öğeleri alışılagelmemiş ortamlarda kullanma anlayışı ile ortaya çıkmıştır. Pop Sanatı, sıradan olma, anlık olma, basit, vülger ve banal olma gibi temel özelliklerini benimseyerek mimariye yansımış, zaman geçtikçe kendi üslubunu oluşturmuş ve Pop Mimari olarak anılmaya başlamıştır (Özer, 2001, s.59).

Pop Sanatı'nın mimarideki yansımaları, Modern Mimari, Post-Modern Mimari gibi Pop Mimari adı altında bir akım olarak ele alınmamıştır. Her şeyden önce, bir akım olarak olması gereken kuramsal alt yapısı olamamıştır (Jencks, 1992). Rasyonalizm'i çıkış noktası alan Modern Mimari'den, Pluralizm'den beslenen Post-Modern Mimari'ye geçişte, Pop Sanatı kendini mimaride ifade edecek ortamı yakalamıştır. Bu doğrultuda Pop Mimari Post-Modernizm'in kuramsal varlığından ve birikiminden oldukça beslenmiştir. Post-Modernizm'in çoğulcu anlayışı, iletişim kuran öğeleri, geleneklere verdiği önem ve aynı zamanda yeni olanı kucaklayan

tutumu Pop Sanatı'nın mimariye yansımalarında etkili olmuş öğelerdir. Özellikle Amerika'nın 90'ların başı itibariyle çok göç alması, neredeyse 80'den fazla dilin konuşulduğu şehirler meydana gelmesi, mimarların da böyle etnik çeşitliliği olan bir ortamda ihtiyaç karşılama kaygısı duymalarına neden olmuştur. Bu doğrultuda üç yöntem geliştirmişlerdir. Birincisi, çeşitlilikle birlik sağlamaya çalışarak her yerde kabul gören mimari anlayışı uygulama yöntemidir. İkincisi, bu değişik kültürlere ait mimari öğelerden parçalarla kolaj yoluyla birleştirme sağlayan yöntemdir. Üçüncüsü ise, birinci ve ikincinin karışımından meydana getirilen, parçaların benliklerini kaybetmeden öğütülerek meydana getirilen, Charles Jencks'in ismini koyduğu, hetero-mimari yöntemidir (Özer, 2001, s.62). Pop Sanatı, mimaride bu yöntemler doğrultusunda gelişmiş, zaman geçtikçe dili ve yansıma şekli değişse de, baz alınan bu yöntemler olmuştur.

1960'ların başına kadar mimaride etkin rol oynayan Modern Mimarlık akımı, mimari mirası reddeden, süsleme ve sembolizme karşı çıkan, Rasyonalizm'den beslenen ve geometrik formlarla dilini oluşturmuş, form-işlev ilişkisine dayalı uluslararası stil yaratma çabası içinde olmuş, planlamada ve tasarımda katı disiplinlere dayalı bir tutumu benimsemiştir. 1960'lar itibari ile bu durumdan oldukça bıkmış bir grup kuramcı Modernizm'in bu tutumlarını eleştirerek, kontrol altında tasarım ve mimarlık fikrinden uzak olmak üzere, düzensiz, rastgele, çoğulcu bir anlayışta mimarlığı desteklemişledir (Özer, 2002, s.66). Pop Mimari ise, daha sonraları Post-Modernizm olarak adlandırılacak olan akımın tüm bu özelliklerini benimsemiş, bunlara ek olarak iletişim kuran, tanıdık ve popüler öğeleri yansıtan, parlak, canlı, dikkat çekici, aykırı gibi özellikleri de bünyesine katarak gelişmiştir.

Kuramsal anlamda Pop Mimari'yi geliştiren en önemli mimarlık kuramcısı Robert Venturi'dir. Pop merkezli mimarinin manifestosu olma özelliği gösteren, 'Complexity and Contradiction in Architecture' kitabı ile 1960'ların şehirlerinin olması gerektiği geleneksellikte, çoğulculukta olmadıklarına değinerek, özellikle Amerika'dan başlayarak şehirlerin bu şekilde gelişmesi gerektiklerini vurgular. Bu kitabında, Modern Mimarlık'ın önemli temsilcilerinden Mies van der Rohe'un 'Less is More' sözüne karşılık, 'Less is a Bore' diyerek Modernizm'e olan tepkisini dile getirip, yeni mimaride savunduğu hususlara dikkat çekmiştir (Venturi, 1992, s.17). Bu kitabında, mimaride kullanılması gereken öğelerin, Pop Sanatı'nın da

desteklediği adi ve ucuz öğeler olması gerektiğini vurgular. Venturi bu öğelere 'honky-tonk' diyerek sıradan nesnelerin kentlerin çeşitliliğinde ve canlılığında önemini vurgulamıştır. Kentlerde sıradanlığı ve vülgerliği yaratan direk olarak bu öğeler değil, bu öğelerin mekan ve ölçekle olan ilişkisi olmuştur. Venturi kitabında, mimarların ve planlamacıların, artık kentlerde geleneksel ama vülger öğeleri saklamamaları gerektiğini, aksine ön plana çıkararak kentlerin dilini, kentlerin kendi geleneklerinden oluşturmak gerektiğini vurgular (Venturi, 1992, s.44). Venturi'ye göre 'honky-tonk' bir mimari, kentin en dürüst ve açık sözlü mimarisi olarak, kent geleneklerini birebir yansıtır. Bu mimariye ulaşmak da Pop Sanatı'nı anlayarak ve mimari ve kentsel ölçekte uygulayarak mümkün olur.

Venturi, bu doğrultuda yazdığı ikinci kitabı 'Learning from Las Vegas'da ise, mimaride ele aldığı bu önemi Las Vegas örneği üzerinden açıklayarak artık şehirlerde ticari amaca hizmet eden reklam panoları ve neon ışıkların ön plana çıkması gerektiğini vurgulayarak mimarinin bu şekilde insanları kendine çekmesiyle, binalarda ve kentlerde olması gereken iletişim dilinin oluşması gerektiğini belirtir (Venturi, 1977, s.9). Las Vegas, büyük ve boş alanlardaki kocaman işaretler, tabelalar ile yüksek hıza bağlı düzen oturtmuş bir şehirdir ve Amerika'dan başlamak üzere tüm dünyada şehirlerin bu şekilde olması gerektiğini belirtmiştir. Bu öğeler, insanları yapı ve mekanla iletişim halinde tutan unsurlardır ve artık mekansal ilişkiler formlardan çok sembollerle yapılmaya başlamıştır (Venturi, 1977, s.13). Bu doğrultuda mimari, bir form yakalama peşinde değil, geleneksel öğelerle beslenen bir sembol haline dönüşme peşinde olmuştur.

Pop Sanatı, beslendiği gündelik yaşama ait öğeleri mimari ölçeğe taşımada kuramsal ve uygulama anlamında oldukça destek olmuştur. Pop Sanatı'nın katkılarıyla, simgecilik ve ima kavramlarını kullanarak, görünenin arkasında, okuyucunun bulmak istediğini bulabileceği, ima ve yoruma açık, basmakalıp ama geçmişi bugün ile harmanlayan bir mimari, artık olması gereken mimaridir. Venturi, bu doğrultuda mimarinin iki şekilde ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Bunlardan ilki 'decorated shed' yani 'süslenmiş kulübe' dediği, bir yapıyı oluşturan tüm sistem, yapının programının hizmetinde ve işlevsel, kullanılmaları gerektiği anlamda kullanılır. Bu doğrultuda yapının süsü en son eklenen ve tüm sistemden bağımsız olan öğedir. Bu da Las Vegas örneğinden reklam panoları, yol kenarı tabelaları olarak karşımıza

çıkar. Diğeri ise ‘duck’ yani ‘ördek’ olarak adlandırdığı, tüm yapı sistemini birebir yansıtan, sembolikleşmiş bir formdur (Dostoğlu, 1995, s.48). ‘Duck’, sembol özelliği taşıyan özel bir binadır, ‘decorated shed’ ise üzerine çeşitli işaretçiler giydirilerek sembolik anlam yüklenmiş geleneksel barınak formudur (Venturi, 1977, s.87).

Pop Sanatı, bu doğrultuda, tıpkı kendi disiplininde olduğu gibi, mimaride de geleneksel özelliklerin geleneksel olmayan şekilde kullanarak, sıradan öğelerin şekilleri, boyutları ve içerikleri ile oynayarak can bulmuştur. Anonim olma, önceden planlanmamışlık, gelenekselci, bayağı, yapay ve ticari olma Pop Sanatı’nın mimaride karşılığını bulmuş öğeler olmuştur (Smith, 1977, s.168). Bu özellikleri ile Post-Modern Mimarlık’tan sıyrılan Pop Mimari, erken dönemlerinde ortaya çıkmış yapılarla kuramını desteklemiştir. Michael Graves, Robert Stern gibi mimarlar Pop Mimari ile ilgilenmiş, bazıları ise Frank Gehry gibi yapılarında kısmen Pop etkilere yer vermiştir (Papadakis, 1992, s.7).

Pop Mimari, sanat ve mimarlığı ortak paydada kavuşturan önemli bir buluş olmuştur. Bugüne dek, sanat ve mimarlıkta akımlar paralel şekilde gelişmiş, yansıttıkları öğeler sanatta da mimarlıkta da aynı olmuştur. Burada ilk kez bir sanat akımı, kendi dilini, mimarlığın kendi dili ile harmanlayarak oluşturmuş ve bambaşka bir üslup ortaya çıkarmıştır. Buluştukları tek ortak nokta ifade etmek istenilen anlamı doğru bir şekilde yansıtmak kaygısı olmuştur. Sanat ve mimarlık için anlam, iletişimin bir yolu olmuştur ve Pop Mimari’de birbirlerinden destek alarak binaların iletişim kurmasını amaçlamışlardır. Pop Sanatı, mimarideki yansımaları ile deneysellik konusunda oldukça fazla çalışma ortaya çıkarmış, farkında olmadan kendisini de geliştirmiştir.

Pop Sanatı’nın mimariye yansıma şekli, zaman geçtikçe değişse de, her zaman tek amacı toplumlar ile iletişim kurmak olmuştur. Çarpıcı olma ve dikkat çekme gibi ikincil amaçları da olsa, mimaride Pop etkiler mimarların ve eserlerin sadece belli bir sınıfa değil, toplumun her kesimine hitap etmesini sağlamıştır. Bu tutum, mimarı burnu havada duruşundan vazgeçirmiş, toplumlarla iç içe bir mimari anlayışın daha eğlenceli ve canayakın olduğuna karar vermişlerdir.

4. POP SANATININ MİMARİDEKİ YANSIMALARI

4.1 1960-1970 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları

1960'lar mimarlıkta teorik anlamda o güne dek görülmemiş şekilde, oldukça fazla çalışmanın yapıldığı bir dönem olmuştur. 1920'lerde 50'lere kadar işlevsel evrede kalan mimarlık 50'lerin ortası itibari ile büyük bir değişime girmiştir. Bu dönemde mimarlığa kullanılan bir makina olarak bakılması, binaların fonksiyonlarına göre planlanması, görünüşünün ise Modern Mimarlık'ın belli kuralları çerçevesinde oluşması, mimarın mimarlığa yaklaşımının bina ölçeğinde kalıp, yapının sosyal önemini ya da çevresiyle ilişkisini değerlendirmemesi 1950'lerin sonu itibari ile önemli bir sorun haline gelmişti. Bu sorunu çözmek ve mimariyi Modernizm'den sıyırmak adına oldukça geniş çaplı bir dönüşüm başlamış, bu dönüşüme oldukça fazla ve çeşitli insan katılmıştı (Sharp, 1991, s.234). 1960'larda yeni yeni etkisini göstermeye başlayan bu dönüşüm, Post-Modernizm'in çoğulcu etkisiyle daha geleneksel, çevresiyle ilişkili, iletişim kurabilen yapılar ortaya çıkarma kaygısı meydana getirmiş, öncelikle bunun kuramsal alt yapı çalışmaları yapılmış, binalar bu çalışmaların sonucunda ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bir kesim bu şekilde ilerlerken, bir kesim uzay çağının etkisinden kurtulamamış, sadece dönemde oluşan hareketlenme ile yarattıkları ütopyaları daha hümanist, yaratıcı ve çevresiyle uyumlu şekillendirmişlerdir. Bu çalışmalar, Modern Mimarlık'ın mimariye makina olarak yaklaşımını yansıtıyor gibi görünse de, bu çalışmalar toplumla daha fazla iletişim kuran ve toplumun refahı ve rahatını ön planda tutan projeler olmuştur.

Bu dönemde ortaya çıkan Archigram grubu, bu ve bundan sonraki dönemlerde yapılacak projeleri oldukça etkilemiştir. Ayrıca teknolojik gelişmeler ve uzaya açılan kapı sayesinde daha ütopik projeler üretilmiş ve fikir projesi olarak sunulmuştur. Bu

dönemde halen daha makina estetiği etkisinde kalınsa da, daha çevresine duyarlı makinalar ortaya çıkarma amacı güdülmüştür. 1960'lar dönemi, Archigram'ın hümanist makina taraflı tutumu ile dönemin ikinci yarısı itibariyle Post-Modernizm'in kuramını oturtmasına dayalı projelerle geçmiştir. Bunlar içinden Pop tutumunda çok fazla proje ortaya çıkmasa da, sonraki zamanlar için oldukça faydalı ve yönlendirici altyapı oluşturan bir dönem olmuştur.

I. Guild House (1960)

Mimarlar: Robert Venturi, Cope and Lippincott

Proje Yeri: Philadelphia, Pennsylvania, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Guild House (Şekil 4.1), yaşlılar için bir konaklama evi ya da bir başka deyişle bir huzurevi olarak yapılmış olup, Post-Modern Mimarlık'ın en önemli örneklerinden biridir. 1963'te tamamlanan proje altı kattan oluşmuş olup, giriş cephesi olan güney cephesi simetrik bir şekilde tasarlanmış, klasiğe gönderme yapan ve anıtsal, aynı zamanda beyaz tuğla ile belirginleştirilmiş bir girişten oluşmuştur. Bu giriş, binanın bulunduğu caddeye açılı şekilde oluşturulmuş, ortasına da cepheyi taşırcasına kocaman siyah bir kolon yerleştirilmiştir. Yapının en üst katı sosyal alan olarak düşünülmüş, bu alan cepheye yay şeklinde bir pencere açılarak taşınmış, girişte siyah kolonla başlayan süreklilik bu yay ile sonlandırılmıştır. Çatıda stilize edilmiş ve işlevsel olmayan bir anten bulunmaktadır. Cephede, o güne dek yapılan binaların aksine binanın adının yazdığı bir tabela bulunmaktadır.

Şekil 4.1 : Guild House dış cephe görünüşü (Gössel ve Leuthauser, 2005, s.396)

Değerlendirme: Çatıdaki sembolik antenin yanı sıra, cephede de akslarla bir anten oluşturulmuş, yaşlı bina sakinlerinin tüm gün yaptığı uğraş olan televizyon izleme bu şekilde cephede temsil edilmiştir. Ayrıca girişteki dikkat çekici tabela ve tabelada

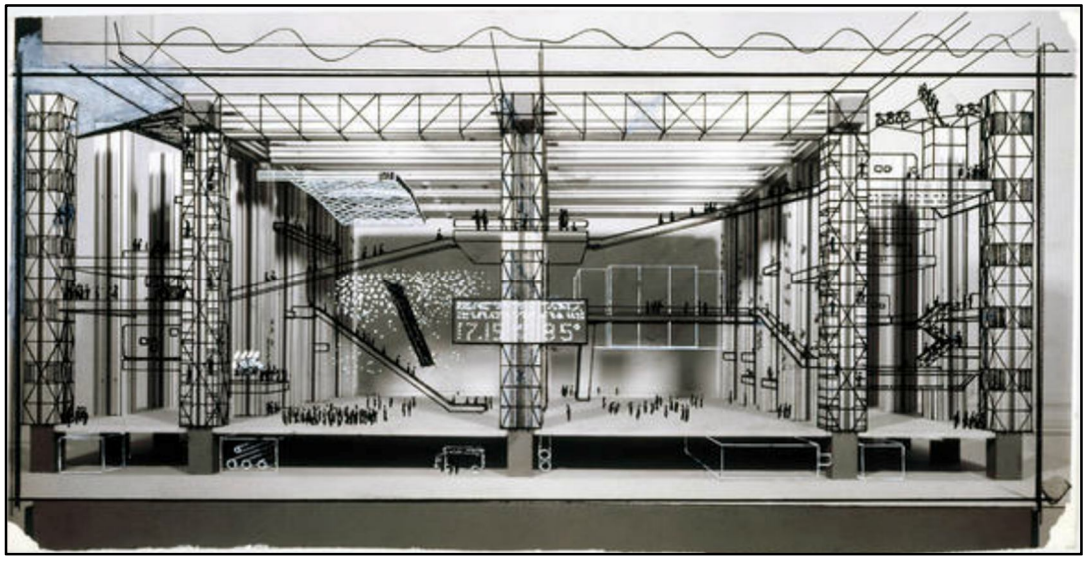
binanın işlevinin ne olduğunun yazması alışılagelmedik bir unsur olmanın yanı sıra, Venturi'nin Las Vegas ile tarif ettiği, olması gereken Amerikan mimarisinin en önemli örneği olarak iş görür. Bu tabela, yapıyı etiketleyerek, bina ile insanlar arasında bir ilişki oluşmasını sağlamış, mimarlığın o güne dek tutunduğu züppe tavrı kırmıştır. Bu eklemeler, binayı süsleme amacı beslediği kadar sembolik bir çok unsuru bünyesinde barındırmıştır. Dekorasyonun ortaya çıkardığı sembolizm, her ne kadar sıradan olsa ve göze hitap etmese de taşıdığı ironik değer açısından Pop etkileri bünyesinde oldukça barındıran bir yapı olma özelliği taşır.

II. The Fun Palace (1961)

Mimar: Cedric Price

Proje Yeri: Uygulanmamış projedir.

Proje Hakkında: The Fun Palace (Şekil 4.2), yönetmen ve yapımcı Joan Littlewood tarafından ortaya atılmış, Littlewood mimarlık kısmı için Price ile görüşmüştür. Proje çeşitli etkinliklerin yapılması amaçlanan bir etkinlik makinası olarak tasarlanmıştır. Demir kafes sistemde sadece kolon, kiriş, sirkülasyon alanı ve tesisatların sabit olduğu projede, tüm sinema salonları, ses sistemleri, tiyatro sahneleri, etkinliğe göre değişebilir durumda tasarlanmıştır. O dönem gündemde olan sibernetik teoriler, yenilikçi sahne sanatları ilkeleri, son teknolojik teknikler ve özgür ruhlu eğlence anlayışı konsepti ile doğrudan örtüşen bir yapı olmuştur (URL-6).



Şekil 4.2 : The Fun Palace'ın çizimi (URL-13)

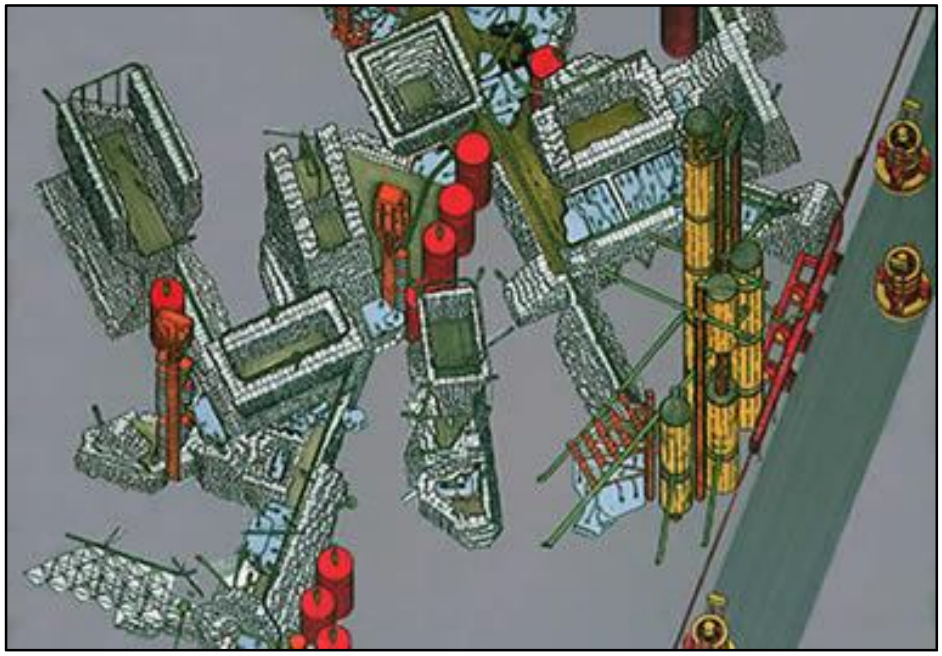
Değerlendirme: Yapı, döneminde sıklıkla karşılaşılan her şeyi makinalaştırma çabasının sahne sanatları ayağını temsil eder. Etkinlik ile etkinliğin yapıldığı alan arasında güçlü bir ilişki kurabilen sistemi ile yenilikçi bir tutum sergiler. Sürekli değişim içinde olan tutumu, bina ölçeğinde şekil değiştirebilen bir makina ya da devasa bir oyuncak izlenimi verir. Bu doğrultuda, proje gerçekleştirilememiş olsa da bir çok projeye ilham kaynağı olmuş ve Pop etkiler taşımıştır.

III. Plug-In City (1962)

Mimar: Peter Cook – Archigram

Proje Yeri: Uygulanmamış projedir.

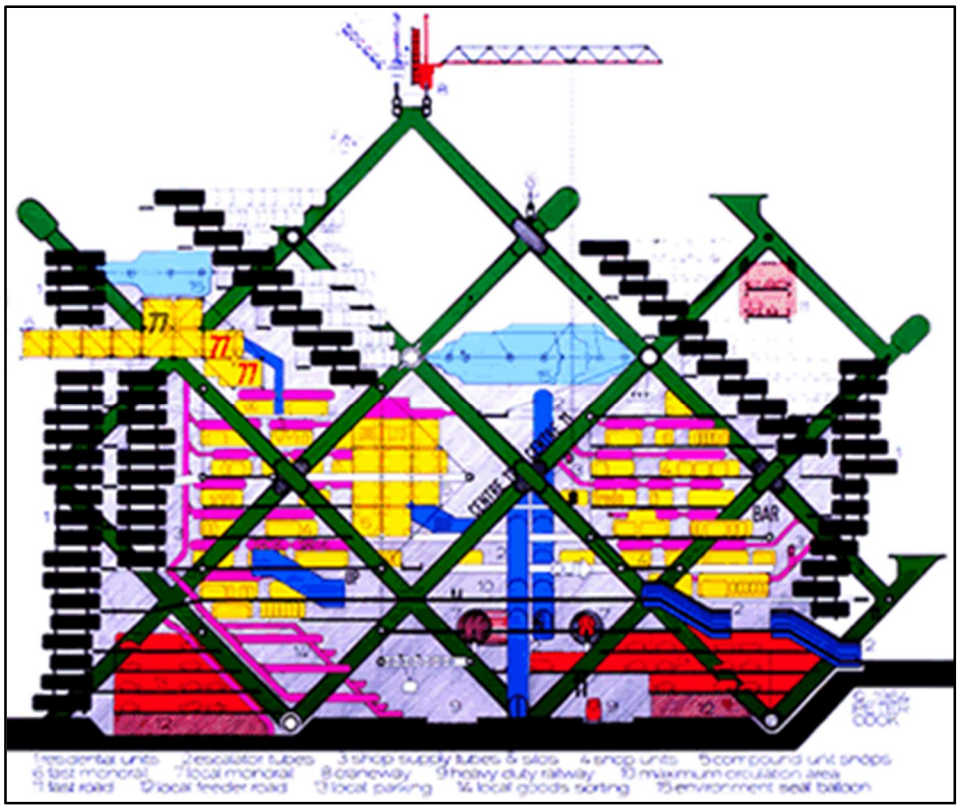
Proje Hakkında: Plug-In City (Şekil 4.3), 1962-1964 yılları arasında ortaya çıkmış fikirlerin toplamından oluşma bir proje gibidir. Kolektif yaşam, yer değiştirebilir apartman dairesi üniteleri, hızlı ulaşım ağı gibi özelliklere sahip Plug-In City, betondan oluşmuş devasa bir megastrüktüre bağlanıp ayrılabilen demir modüllerden oluşan bir yapı grubudur (Özkuş, 2006, s.48). Bu megastrüktür, devamlı dolaşıma açık olacak şekilde, bir çok fonksiyonu olan ve sınırları bulanıklaşmış, kolektif bir yaşam için gerekli nitelikleri karşılayan ve toplumu 1960'ların olumsuz şehircilik koşullarından geçici olarak kurtaracak bir yapı olmuştur (Sadler, 2005, s.14).



Şekil 4.3 : Plug-In City çizimi (URL-14)

Değerlendirme: Plug-In City (Şekil 4.4), hayata geçirilmemiş bir proje olsa da, döneminin kentsel sorunlarına yaklaşımı açısından önem taşımaktadır. Kentsel planlama başta olmak üzere, şehirlerin geleneksel altyapı sistemini tamamen değiştirecek öneriler sunmuşlardır. Bu öneriler ileriki yıllarda, Centre Pompidou gibi bir çok projenin altyapısını oluşturmuş, tam anlamıyla Plug-In City'deki öneriler birebir uygulanmasa da bir çok açıdan ele alınabilmiş ve hayata geçirilmiştir. Megastrüktür, çeşitli kentsel ve yapısal öğeleri söküp çıkartabilecek özellikte olması,

onun dev bir makina gibi çalışmasını çağrıştırmıştır. Peter Cook'un sökülen-çıkarılan ve sabit elementleri farklı renk ve formlarda ele alması, projede çeşitlilik sağlamış ve Pop etkiler taşımıştır.



Şekil 4.4 : Plug-In City cephe görünüş çizimi (URL-15)

IV. Superstructure over Manhattan (1963)

Mimar: Hans Hollein

Proje Yeri: New York City, New York, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Hollein, yeni yaşam alanları yaratmak adına kolaj tekniğiyle yaptığı çalışması gerçek bir şehir gibi çalışan, kentsel düzenlemesi olan ve 7000 kişiye konut sağlayan bir projedir. Hollein kullandığı malzeme doğrultusunda, Wall Street'te her köşede olan Rolls Royce arabalarını Manhattan'ın silüetine taşıyarak, değişen şehirler için konsept bir proje (Şekil 4.5) ortaya çıkarmıştır.

Şekil 4.5 : Superstructure over Manhattan kolajı (URL-16)

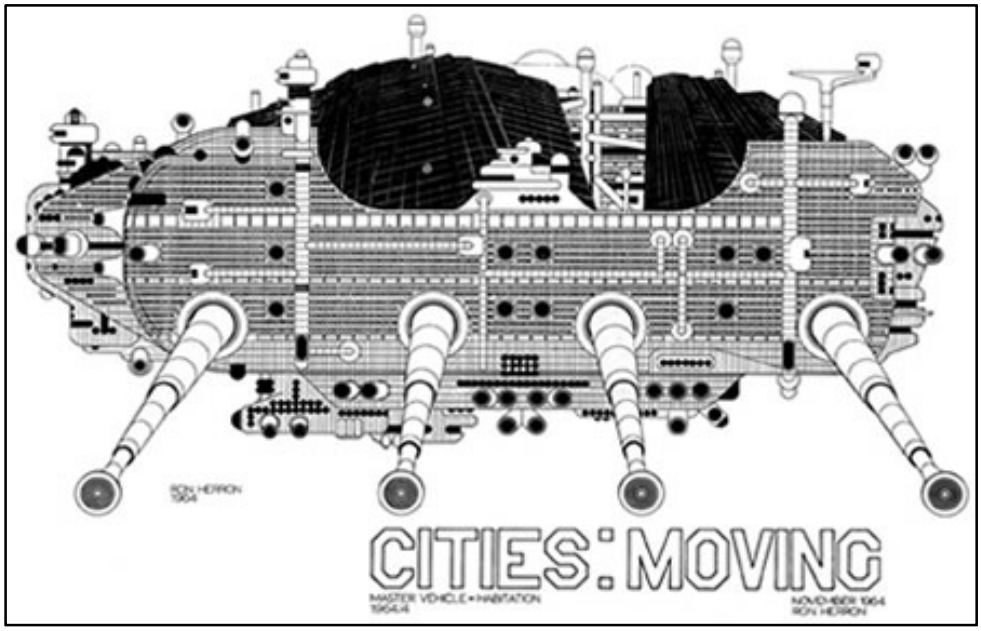
Değerlendirme: Gelişen ve büyüyen şehirler için alternatif yaşam alanları öneren proje, döneminin ütopik, makina yanlısı projeleriyle oldukça örtüşmektedir. Manhattan silüetine, zaten Manhattan'ın her noktasında olan aracın silüetini yerleştirmek ironik bir yaklaşım olarak Pop bir etki sayılmaktadır.

V. Walking City (1964)

Mimar: Ron Herron – Archigram

Proje Yeri: Uygulanmamış projedir.

Proje Hakkında: Walking City (Şekil 4.6), adından da anlaşılacağı üzere, hareketli bir robotik strüktürdür. Bir uçağın iniş takımlarına benzeyen ayaklar üzerinde, içinde barındırdığı kaynaklar ve üretim kabiliyetinin gerektiği yere yürüyen, yüzen bir megastrüktürdür (Sadler, 2005, s.39). Birden fazla şehir bir araya gelerek yürüyen metropolis oluşturabilirler. Kaynak etkileşimi gerekmediğinde, tekrar ayrılarak bağımsız olarak varlıklarını sürdürebilirler.



Şekil 4.6 : Walking-City genel görünüş (URL-17)

Değerlendirme: Walking City, sadece mimari anlamda değil, döneminin önde gelen endüstrileşme çılgınlığına da önemli öneriler ve katkılar sağlamış bir projedir. Özellikle, şehirlerde enerji tasarrufu ile ilgili önerdikleri, daha sonraları mühendislik alanındaki bir çok gelişmeye katkı sağlamıştır. Yürüyebilen bir şehir mantığında, kocaman mekanik bir örümceğe benzemesi oldukça Pop etki taşımasına neden olmuştur. Bir proje olsa da, uygulamanın yanı sıra teorik anlamda da mimarlık ve mühendislik dünyasına çok şey katmıştır.

VI. Drop City (1965)

Mimarlar: Gene Bernofsky, JoAnn Bernofsky, Richard Kallweit, Clark Richert

Proje Yeri: Trinidad, Colorado, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Drop City (Şekil 4.7), bir kaç sanatçının bir araya gelip, taş boyayarak binaların çatılarından ya da pencelerinden caddelere doğru sarkıttığı ve insanların tepkisini ölçtüğü Drop Art hareketinin içinde yaşanabilir versiyonunu ortaya çıkarmak amacıyla yapılmıştır. Buckminster Fuller'in mimarlık fikirlerinden oldukça etkilenilen yapılarda, kabuklar otomobillerin tavanlarının geometrik şekilde kesilip bir araya getirilmesinden ve diğer oldukça ucuz malzemeden oluşmuştur.

Şekil 4.7 : Drop City kabuk görünüşü (URL-18)

Değerlendirme: Drop City, yapılanmasında oldukça kültürel nedenlere bağlı olmasıyla birlikte, çok geniş bir alanda uzaydan inme gibi görünen kabukların serpiştirilmesine bağlı oluşturulmuş yapısıyla oldukça Pop etkiler yaşamaktadır. 60'larn karşıt kültürü için sosyal bir ortam olarak yaratılan yapı hippiler için oldukça sık uğranılan bir toplanma bölgesi olmuştur.

4.2 1970-1980 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları

1970'ler endüstri çağının getirdiği makinalaşmayı devam ettirirken, yavaş yavaş geometrik mimariden uzaklaşarak modüler ve deneysel mimariye yönelim olmuştur. Post-Modern Mimarlık'ın kuramını oluşturduğu 1960'lardan sonra 70'ler, üretimin bol bol yapıldığı zaman dilimi olmuştur. Kuramsal çalışmalar da aynı hızda devam etmiş, üniversitelerin ve enstitülerin programına mimarlık kuramı ve mimarlık tarihi gibi dersler eklenerek, bu çalışmalar teşvik edilmiş ve çoğaltılmıştı (Sharp, 1991, s.296).

Post-Modernizm'in çoğu öğesi yavaş yavaş benimsenirken, bazıları diğerlerinden daha hızlı yapıtlarda etkisini göstermeye başlamıştı. Çoğulculuk kavramı, mimarların projelerinde en çok etkili olan öğelerden biri olmuştur. Buna ek olarak tarihselcilik, gelenekler ve etnik kökenlere dönüş, Post-Modernizm gibi bir alternatif çıktıktan sonra Modernizm'den bıkan toplumlar için vazgeçilmez bir seçenek halini almıştır. Tarihsel ve geleneksel kavramlar ele alınırken, bunlar birebir taklit edilmemiş, içine ironi ve mesaj kaygısı eklenerek izleyiciye sunulmuştur. Her örnek böyle olmasa da, bir çok bu şekilde ele alınan örnek Post-Modern yapılar içerisinden Pop etkisinde yapılar olarak sıyrılmıştır. Çoğulculuk bağlamında, mesajların, göndermelerin havada uçuşması, bir yandan Modernizm'e tepkiyi gösterirken, bir yandan da benimsenmekte olan yeni tavırların olduğu hakkında ipucu vermiştir. Mimarlar o dönemde çalışmalarını yaparken direk olarak Pop etkisinde kalmasalar da, zamanla Pop'un algısı kuramsallaştıkça, Post-Modern Mimarlık'ın içinden sıyrılan Pop yapılar olarak belirlenmişlerdir.

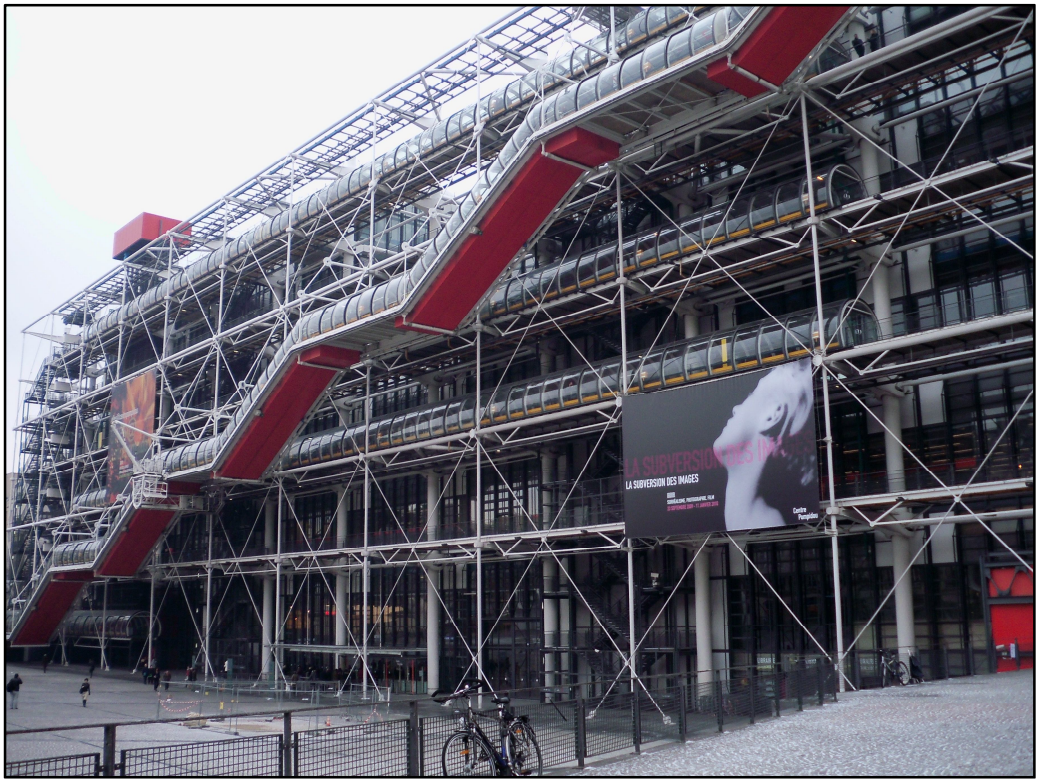
Bu dönemde ortaya çıkan oluşumlar, önemli projeler meydana getirerek ileriki yıllar için önemli adımlar atmışlardır. Bu oluşumlardan biri olan Amerikan kökenli SITE firması 1970'de kurulmuş, mimari ve kentsel planlama çalışmaları yürüten mimar, sanatçı ve tasarımcılardan oluşmuştur. SITE'ın amacı görsel sanatları benimseyen, çevresel faktörlere etki eden, iletişim kuran bir vizyonu olan ve ticari kaygı taşıyan projeler üretmekti. Bu doğrultuda 70'lerde BEST mağazaları için çok sayıda proje üretip hayata geçirmişlerdir. SITE ekibinin en önemli üyeleri Kris Kizak, Denise Mc Lee, James Wines ve Josh Weinstein olup, bir çok projeyi bu ekiple birlikte yürütmüşlerdir.

I. Centre Pompidou (1971)

Mimarlar: Renzo Piano, Richard Rogers

Proje Yeri: Paris, Fransa

Proje Hakkında: Proje (Şekil 4.8), dönemin Fransa başkanı Georges Pompidou'nun 20. yüzyıl sanatına ev sahipliği yapacak, içinde müze, kütüphane, araştırma merkezi bulunan karma bir bina istemesi üzerine inşa edilmiştir. Arazinin bir kısmı bina için bir kısmı ise çeşitli etkinlikler için açık alan olarak bırakılmıştır. Bina yapılacak olan alan, binanın kapsayacağı tüm programlar için yetersiz kalınca Piano ve Rogers çözümü ana sirkülasyon alanlarını ve tesisatı bina dışına taşımakla bulmuştur. Bu sayede bina içinde ihtiyaçlarını karşılayabilecek geniş ve kullanışlı alanlar elde etmişlerdir. Tesisat birimlerini, tesisatın çeşidine göre renklendirerek onlara kişilik katarken, binaya da etkili bir görünüş sağlamışlardır.



Şekil 4.8 : Centre Pompidou giriş cephesi (Göçek, 2010)

Değerlendirme: Centre Pompidou, inşaat teknikleri, barındırdığı fonksiyonları ve yenilikçiliği ile dev bir kentsel ve kültürel makinaya benzetilebilir. 1960'ların çarpıcı tasarımlarını yapan Archigram grubunun ütopik projelerinin hayata geçirilmiş bir örneği olarak düşünülebilir. Özellikle mimarlardan biri olan İngiliz Richard Rogers,

Archigram projelerine başladığında ve dergi yayınladığında bu ortamı tecrübeleyen bir mimar olarak etkilenmiş olduğu gerçeği mümkün olabilir. Tesisatı duvarların dışına taşımaları ve her tesisatı kendine uygun şekilde renklendirmeleri bir cephe dokusu oluşturmanın yanı sıra, tesisatın alışılmadık yerde ve beklenmedik renkte olması (Şekil 4.9) binaya Pop bir etki vermiştir. Zamanının ekolojik ve sosyal anlamda örnek projelerinden olan Centre Pompidou, gelişen teknolojinin bu iki önemli unsura sürekli çözüm bulmasına dikkati çeker.

Şekil 4.9 : Centre Pompidou'nun tesisat dokusunun bulunduğu arka cephesi (Göçek, 2010)

II. Peeling Project (1972)

Mimarlar: SITE

Proje Yeri: Richmond, Virginia, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Peeling Project (Şekil 4.10), SITE firmasının Best Ürünleri Mağazaları için yaptığı projelerden biridir. SITE, bir binada mimariyi, form, mekan ve strüktür oluşturmaktan farklı olarak sosyal ve psikolojik bir yorumlamaya araç olarak kullanır (Gössel ve Leuthauser, 2005, s.403). Bu yaklaşımda, SITE'ı yansıtan en iyi projelerden biridir. SITE, burada Best Mağazaları cephelerinde sıklıkla kullanılan, hatta mağazalarla özdeşleşmiş olan tuğla cephesini, iki yanından kıvırarak, altta kalan beton gövdeden soyuluyormuş hissi yaratmayı amaçlamıştır.

Şekil 4.10: Peeling Project'in cephesinden bir görünüş. (Gössel ve Leuthauser, 2005, s.405)

Değerlendirme: Peeling Project'te cephe, tuğla gibi dayanıklı bir malzemeden oluşmasına rağmen, sanki dayanıksız, kısa ömürlü ve artık bozulmaya uğramış bir kabuk gibi, yalın beton kutudan soyulma şeklinde koparılmıştır. Tuğla, ömrü boyunca bu şekilde deformasyona uğramayan bir malzeme olduğu için, kendisine yaklaşılan biçimiyle pop bir etki yaratmıştır.

III. Küp Evler (1974)

Mimar: Piet Blom

Proje Yeri: Helmond, Hollanda

Proje Hakkında: Projenin bir bölümü 1974 yılında tamamlanmış olup geri kalanı 1977 yılında iki aşamalı olarak tamamlanmıştır. Projenin çıkış noktası kent içinde köy yaratma amacıyla, her birimi bir ağaca, tüm alanı da bir ormana benzetmektir. Bu doğrultuda mimar, üst bölümü oluşturan küpleri 45 derece döndürerek ağacın dal ve yapraktan oluşan temsili tepesini oluşturmuştur. Gövdesini ise altıgen bir form ile tamamlayarak geometrik soyutlanmış bir ağaç görüntüsü elde etmiştir (Şekil 4.11).

Şekil 4.11 : Küp Evler'den genel görünüş (URL-19)

Değerlendirme: Piet Blom, binalarda alışılagelmiş kübik formu 45 derece bir açıyla eğerek alışılagelmemiş mekan algısı oluşturmuş, yapıya Pop bir etki katmıştır.

IV. Indeterminate Façade Showroom (1975)

Mimar: SITE

Proje Yeri: Houston, Texas, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Bu proje, SITE firmasının BEST Ürünleri Mağazaları için yaptığı projelerden biridir. Bu mağazaların cephelerinde sıklıkla kullanılan tuğla malzemesini farklı bir şekilde yorumlamışlardır. Tuğla cephe, çeşitli yerlerden hasar görmüş gibi tasarlanmış, bir noktada da yapay bir harabe yaratılmıştır (Şekil 4.12).

Şekil 4.12 : Indeterminate Façade Showroom cephesinden görünüş (Gössel ve Leuthauser,2005,s.404)

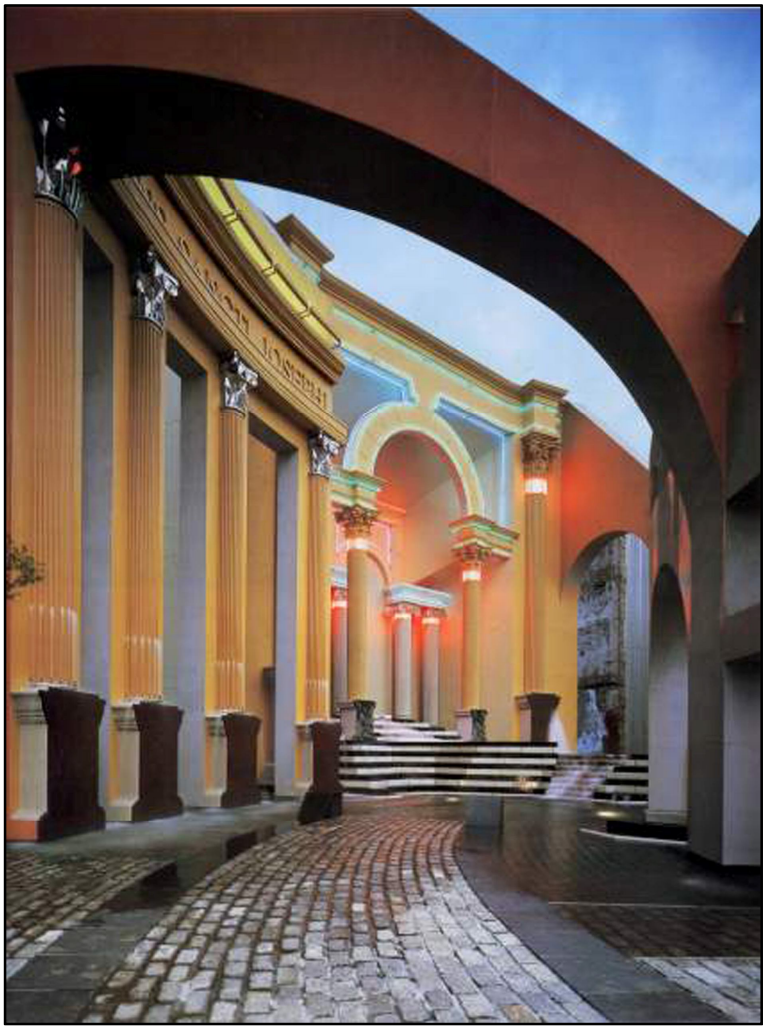
Değerlendirme: Burada da, Peeling Project'te olduğu gibi tuğlaya alaycı bir yaklaşım söz konusudur. Peeling Project'te (Şekil 4.10) olduğu gibi tuğla gibi dayanıklı bir malzeme, yepyeni bir yapıda dahi hasar görmüş bir şekilde kullanılmış ve bu pop bir etki yaratmıştır.

V. Piazza D'Italia (1975)

Mimarlar: Charles Moore, Perez Associates, Urban Innovations Group

Proje Yeri: New Orleans, Louisiana, Amerika Birleşik Devletleri

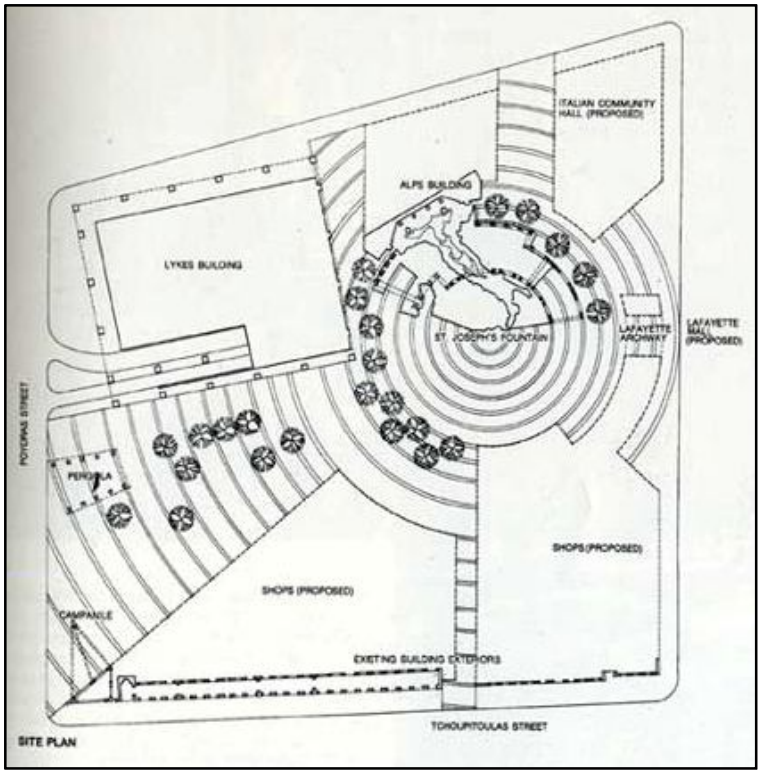
Proje Hakkında: Moore, Piazza D'Italia (Şekil 4.13) ile modern sonrası mimarlığını tasvir ederken, modernizmi, ironiyi bir araç olarak kullanarak yerle bir eder. Modernizmin kutsal saydığı kurallarla alay eden Charles Moore, Post Modernizmin tarihsel göndermeciliğini ve yöreselliğini Piazza D'Italia ile ele alır. Piazza D'Italia, New Orleans'ta yaşayan İtalyanların Saint Joseph gününü kutlamak için toplandıkları meydanın yeniden düzenlenmesi ile oluşturulmuştur. Bu düzenleme yapılırken meydanın işlevi ele alınarak, bu işlevi yerine getiren sosyal oluşumun tarihine ve kültürüne çoğulcu yaklaşımda göndermeler yapılmıştır (Jencks, 1988, s.117).



Şekil 4.13: Piazza D'Italia'dan görünüş (Jencks, 2011, s.58)

Barok üslubu baz alarak bir meydan kuran Moore (Şekil 4.14), Toskana, İyon ve Korint gibi düzenleri kullanarak, Antik döneme gönderme yapan tarihsel bir çoğullukla meydanı çevreler. Bu sırada çevresine de gönderme yapmayı ihmal etmez. Özellikle civardaki modern gökdelenlerin barındırdığı siyah beyaz şeritlere meydanda yer verirken, bu şeritlerin devamını İtalya haritası ile tamamlayarak gönderme alanını tarihle sınırlı tutmaz. Konturları neon ışıklar kullanarak ön plana çıkararak Venturi'nin Las Vegas anlayışına da göndermeler yapar (Köksal, 1994, s.94).

Değerlendirme: Piazza D'Italia, barındırdığı göndermecilik ve çoğulculukla ele aldığı tarihselcilik kavramları ile Post Modern mimariye en iyi örneklerden biridir. Özellikle, gerek malzeme olsun, gerek uslup olsun, bir çok açıdan ironiyi bir araç olarak kullanarak göndermeler yapması, tarihte varolan unsurları eğlenceli bir şekilde dönüştürerek, onlara yeni malzeme, yeni kimlik katarak karşımıza çıkarır. Bu açıdan meydan, post modernizmin yanı sıra pop unsurlar da barındırır.



Şekil 4.14: Piazza D'Italia ve alışveriş merkezinin planı (URL-20)

VI. Franklin Court (1976)

Mimar: Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.

Proje Yeri: Philadelphia, Pennsylvania, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Yapı kompleksinin bulunduğu Independence National Historical Park'da 1763 ile 1790 yılları arasında Benjamin Franklin yaşamış olup, alana bu sebepten Franklin Court denmiştir. 1976'da Venturi ve partnerleri alanı yeniden elden geçirmiş ve bu doğrultuda müze olarak yapılması planlanan yapıların yerine, mevcut yapının izlerini taşıyacak şekilde beyaz demirden strüktürü inşa edilmiştir (Şekil 4.15). Müze de yer altına taşınarak avluda kesilmemiş bir rekreasyon alanı ortaya çıkmıştır.

Şekil 4.15: Franklin Court (URL-21)

Değerlendirme: Venturi ve ekibinin oluşturduğu iki hayalet strüktür, formu ile çevresindeki yapılarla uyum içerisindeyken, yıkılmış olan yapıların izlerini belli etmesi, bunu yaparken amacının avluyu açık bırakarak dolaşıma izin vermesi projenin en önemli özellikleridir. Mimarların, yapıların strüktür ve yerde izlerini yansıtması izleyicinin hayal gücü ile geri kalanını tamamlatmaya yönelik olup, bu şekilde izleyici ile farklı ama heyecanlı bir iletişim kurması Pop etkiler taşımaktadır.

VII. Hundertwasserhaus (1977)

Mimarlar: Friedensreich Hundertwasser, Joseph Krawina

Proje Yeri: Viyana, Avusturya

Proje Hakkında: Hundertwasserhaus konut bloğunun yapımına 1977 yılında başlanmış, inşaat 1986 yılında tamamlanmıştır. Binada daireler ve dükkanlar bulunur, çatısı bol bol yeşillendirilmiştir. Özellikle cephe tasarımı ilginç olan yapıda, cephe iç mekanda bulunan bölümleri yansıtmıştır (Şekil 4.16). Her daire cephede farklı bir renkle belirtilmiş, Hundertwasser konutlar için cephede kırmızı, mavi, sarı, beyaz renklerini kullanmıştır (Şekil 4.17). Merdiven, asansör, koridor, kış bahçesi, dükkanlar gibi genel alanlar ise cephede gri olarak renklendirilmiştir. Konutların kapladığı alanlar cephede renklendirilirken seramikten kenarlık yapılmıştır (Taschen, 2013, s.194). Ressam yapıyı bu şekilde renklendirirken eğri, organik formlar kullanmıştır. Pencereler büyüklü küçüklü tasarlanarak cephede rastgele yerleştirilmiştir.

Şekil 4.16: Hundertwasserhaus dış cephe görünüşü (Candemir, 2014)

Şekil 4.17: Hundertwasserhaus pencereleri (Candemir, 2014)

Değerlendirme: Hundertwasser doğayı çok seven ve bu sevgisini yapıtlarına çok güzel yansıtan bir ressamdır. Hundertwasserhaus'da da bu tutumunu sergilemiştir. Genel olarak cepheye bakıldığında doğayla bütünlük içerisindedir. Terasa yerleştirdiği bitkilerle de bu bütünlüğü sağlamıştır. Doğada düzgün, köşeli formların bulunmaması ressamın cephesine de birebir yansımıştır. Konutların sınırlarını belirlediği seramikleri dalgalı formda yapmasının yanı sıra, pencerelerde belli bir düzene bağlı kalmaması cephede dans ediyormuş gibi bir izlenim yaratmıştır. Terasta kullandığı ağaçların kat kat yol düzeyine inmesi binanın çevresinden kopmadan bir bütün oluşturmasını yansıtmıştır. Yapı içindeki kolonların hepsi birbirinden ayrı ve eğrisel, doğal formlarda tasarlanmıştır. Kolonları çoğu kez ağaç gövdelerine benzeten Hundertwasser, burada da kolonları giydirme şekli ile doğadan esinlenmiştir. Kullanılan renkler itibariyle çevresiyle sürekli bir iletişim halinde olan yapı, doğaya yaptığı göndermelerle ve tasarımların tek defaya özgülükleriyle yoğun şekilde Pop etkiler taşımaktadır.

VIII. Küp Evler (1977)

Mimar: Piet Blom

Proje Yeri: Rotterdam, Hollanda

Proje Hakkında: Proje 1977'de tasarlanmış, fakat 1984'te uygulanmıştır. Projenin çıkış noktası kent içinde köy yaratma amacıyla, her birimi bir ağaca, tüm alanı da bir ormana benzetmektir. Bu doğrultuda mimar, üst bölümü oluşturan küpleri 45 derece döndürerek ağacın dal ve yapraktan oluşan temsili tepesini oluşturmuştur. Gövdesini ise altıgen bir form ile tamamlayarak geometrik soyutlanmış bir ağaç görüntüsü elde etmiştir (Şekil 4.18).

Şekil 4.18: Rotterdam'daki küp evlerden genel görünüş (URL-22)

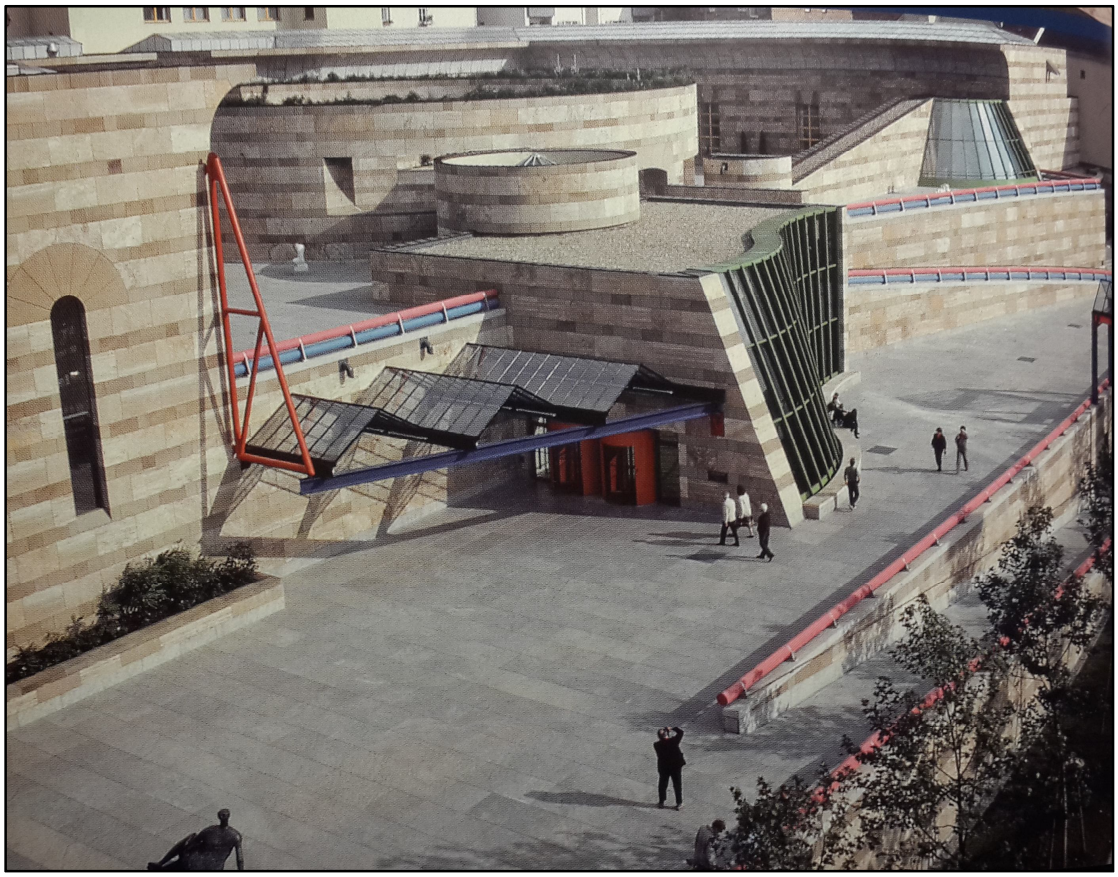
Değerlendirme: Piet Blom, binalarda alışılagelmiş kübik formu 45 derece bir açıyla eğerek alışılagelmemiş mekan algısı oluşturmuştur. Bu tutum yapı grubuna Pop bir etki katmıştır.

IX. Neue Staatsgalerie (1977)

Mimar: James Stirling ve Michael Wilford

Proje Yeri: Stuttgart, Almanya

Proje Hakkında: Proje 1977'de tasarlansa da, inşaatı 1984'te tamamlanmıştır. 1843'te yapılan ve bir sanat müzesi olan Alte Staatsgalerie'ye ek olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Stirling ve Wilford yapıda, mevcut üsluba ve tasarıma bağlı kalırken, yaptığı eklemelerle çok çeşitli kültürler üzerine kurulmuş, oldukça karışık bir düzende yaşadığımızı vurgulamıştır. Stirling ve Wilford tasarımında, toplumun bulunduğu zaman içerisinde içgüdüsel olarak ya geçmişi ve gelenekselciliği ya da günümüz teknolojik ve sosyal oluşumunu reddetme üzerine şartlanmış olduğunu göz önüne alarak, klasik göndermelerin yanında kullandığı pembe, mavi gibi renklerle genç kesime de hitap ederek çoğulcu bir yapı ortaya koymuştur (Şekil 4.19) (Jencks, 2011, s.87).



Şekil 4.19: Neue Staatsgalerie'nin girişinden görünüş (Jenkcs, 2011, s. 86).

Değerlendirme: Mimarlar yapıda, mevcut yapıya uygun klasik, ağır bir uslup sergilerken, farklı işlevlere sahip eklemelerle, modern malzemelerle ve alışılagelmedik renklerle, yapıya çoğulcu bir tutum katmışlardır. Klasik döneme gönderme yapan unsurların yanında pembe, mavi gibi renklerin kullanılması, klasiğin ağırlığına eğlenceli bir hava katmış, yapıda pop etkiler yaratmıştır. Cephede bazı taşlar yerinden çıkarılmış ve dış mekana dağılmış gibi tasarlanmıştır (Şekil 4.20) (Jencks, 2007, s.55). Bu boşluklar, otoparklar için ironik bir şekilde havalandırma amaçlı oluşturulurken gerçeklik ve ilüzyon arasındaki farkı dramatize etmektedir. Bu şekilde klasik bir dokuması olan yapıyı devam ettirirken dönemsel farklılıkları göstermek adına ironik göndermelere yer vermiş olur.

Şekil 4.20: Neue Staatsgalerie cephesi (Jencks, 2007, s.55)

X. Notch Showroom (1977)

Mimar: SITE

Proje Yeri: Sacramento, California, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Notch Project (Şekil 4.21), SITE şirketinin BEST Ürünleri Mağazaları için yaptığı projelerden biridir. Bu projede binanın giriş kapısı köşede, takoz şeklinde bulunmaktadır ve tuğla duvarın altında gizlenmiştir. Bu köşe kapı, alışveriş merkezi açıldığında üzerinde oturduğu raylar üzerinde dışarı doğru açılarak, alışveriş merkezinin asıl giriş kapısını ortaya çıkarır.

Şekil 4.21: Notch Showroom'un giriş kapısından görünüş (Gössel ve Leuthauser,2005,s.405)

Değerlendirme: Projede giriş kapısının beklenmedik bir şekilde ortaya çıkması, müşterileri şaşırtarak ilgisini çekmek içindir. Bu köşe kapı, kapalı olduğunda duvarda çatlak varmış gibi görünmesi, bulunduğu eyaletin deprem bölgesi olmasına ve yine müşterileri sanki bina hasarlıymış gibi heyecanlandırmasına yöneliktir. Bina, tüm bu detaylarla pop etki yaratmaktadır.

XI. AT&T Binası (1978)

Mimarlar: Philip Johnson, John Burgee

Proje Yeri: New York City, New York, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Philip Johnson'ın Post-Modern anlayıştaki ilk binası olan AT&T Binası'dır (Şekil 4.22). 1980 Venedik Bienali ile popülerleşen cephe çalışmalarından çok az bir süre önce Johnson'ın tasarladığı bu bina oldukça sükse yapmıştır. Amerika'nın önde gelen dergilerince kapağa taşınan bu proje, The New York Magazine tarafından "The Tower of Power" lakabıyla anılmıştır. Dünyada önde gelen bir çok firma bu binayı örnek gösterek yeni cephe düzenlemeleri talep etmiştir (Jencks, 2011, s.80).

Şekil 4.22: AT&T Binası cephe görünüşü (Jencks, 2011, s.81)

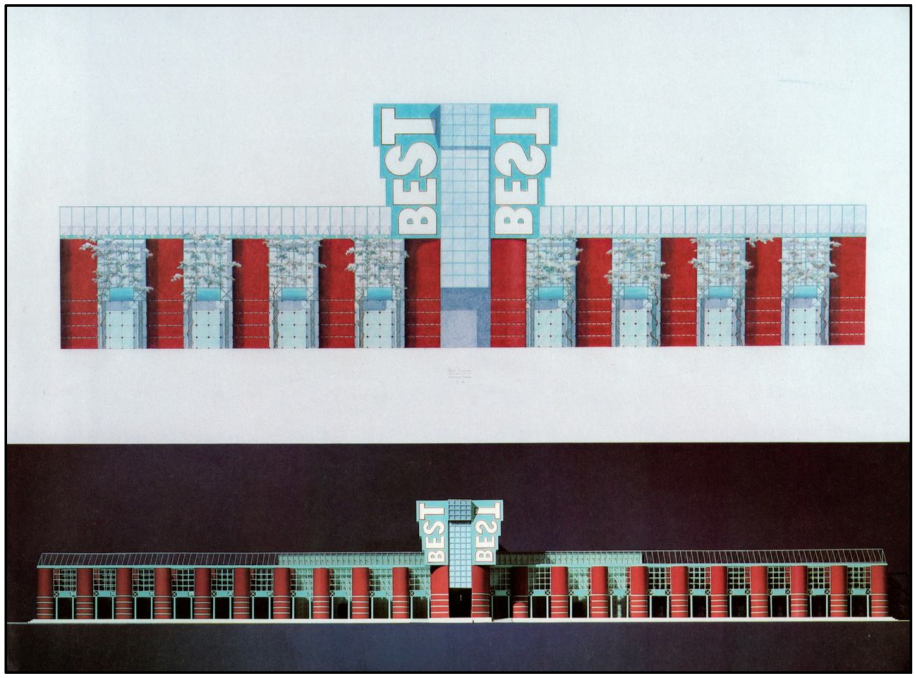
Değerlendirme: Yapı formu ve alınlığının farklılığından dolayı oldukça ilgi çekicidir. Bu şekilde form ve alınlık İngiliz mobilya tasarımcısı Thomas Chippendale'in dolap ve kitaplıklarını anımsatmaktadır. Tasarım yüzeysel olsa da, kurumsal bir firmanın ticari kaygısını taşımakta olduğundan, Andy Warhol'un aynı şekilde resimlerine yüklediği ticari kaygı ile örtüşür. Halkı Post-Modernizm'e ısıtan, bu bağlamda iletişim kurma amacı üstlenmiş önemli bir yapıdır.

XII. BEST Ürünleri Mağazası (1979)

Mimar: Michael Graves

Proje Yeri: Uygulanmamış projedir.

Proje Hakkında: Proje, 1979 yılında New York'ta bulunan Modern Sanatlar Müzesi'nin açtığı sergide yer almak üzere tasarlanmıştır. Serginin amacı, Best Ürünleri için bir alışveriş merkezine yakışır penceresiz bir kutu yaratmaktı. Sergi için seçilen altı mimardan biri Michael Graves'tir. Cephede antik döneme ait tapınak formunu kullanmıştır, yalnız tapınakların ince, zarif sütunları yerine çok büyük, hantal, cepheyi neredeyse kaplayan sütunlar kullanmıştır (Şekil 4.23). Kolonların üstünde yer alan alınlık kısmına marka adını yerleştirerek, tapınak formuna ticari bir içerik katmıştır (Jencks, 1988, s.122).



Şekil 4.23: Best Ürünleri Mağazası cephe görünümü (Jencks, 1988, s.123)

Değerlendirme: Bina, formunu klasik zaman insanlarının toplanma alanı olan tapınaktan alarak, bugünkü insanların toplanma, bir araya gelme alanı olan bir alışveriş merkezi oluşturarak gönderme yapmıştır. Normalden çok büyük ve kırmızı renkte kolon kullanımı tapınak formuna bir ironi katarak pop etkiler taşımaktadır.

XIII. German Architecture Museum (1979)

Mimar: Oswald Mathias Ungers

Proje Yeri: Frankfurt, Almanya

Proje Hakkında: Proje, Neo-Rönesans üslupta 20. Yüzyılın başında, mimar Fritz Geldmacher tarafından bir ev mantığında inşa edilmiş yapının müze olarak yeniden düzenlenmesi üzerine ortaya çıkmıştır. Mevcut taşıyıcı sistemin, yapı müzeye dönüştürüldükten sonra alacağı yükü kaldıramayacağı düşünülmüş, ayrıca mevcut iç mekan da sergi alanları için küçük kalmıştır. Bu doğrultuda, yapının kabuğu kalacak şekilde içi tamamen temizlenerek geniş, yüksek tavanlı boş bir alan bırakılmış, bu sayede kasvetli yapının çatıdan gün ışığı alması sağlanmıştır (Şekil 4.24) (URL-7). İç mekanda boş bırakılan alana Ungers, yapı için 'ev içinde ev' olarak belirlediği konsepti uygulayarak sergi alanlarının yerleştirileceği beyaz, geometrik, kırma çatılı bir iç ev tasarlar.

Şekil 4.24: German Architecture Museum görünüş (URL-23)

Değerlendirme: Ungers, çıkış noktası olan ev içinde ev konseptini başarılı bir şekilde uyguladığı yapıda dış ev ile iç ev arasında oldukça uyumsuzluk sağlamış, bu da ilgi çekmeye ve izleyiciyi şaşırtmaya yönelik bir hareket olmuştur. İç evde ne kadar Modernizm'in sevdiği beyaz renk ve geometrik formlar kullanılsa da, bir beşik çatı

tercihi (Şekil 4.25) Klasizm'e geometrik formlarla yaptığı gönderme söz konusudur. Bu doğrultuda dış ve ile iç ev birlikte söz konusu olacak şekilde Pop etkiler taşımaktadır.

Şekil 4.25: German Architecture Museum iç bölümü (URL-24)

4.3 1980-1990 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları

1980'ler Post-Modernizm'in ve mimarlıkta görülen Pop etkilerin altın çağı olmuştur. 1980 yılında yapılan Birinci Venedik Mimarlık Bienali, Post-Modernizm'in hiç ulaşamadığı kesimlere ulaşıp yayılmasında oldukça etkili olmuştur. Dönemin en önemli Post-Modern kuramcılarını ve mimarlarını bir araya getiren sergi, içerdiği ironi ve göndermeler ile aynı zamanda önemli bir Pop örnek haline gelmiştir. Sergi, 1980'lerin mimari alandaki gidişatını aşağı yukarı belirlemiş, bu doğrultuda sayısız çalışma yapılmasını sağlamıştır. 'The Presence of the Past' başlığı ile tarihe de bol bol gönderme yapan serginin etkileri uzun yıllar boyunca sürmüştür.

Bu dönem etkili olan bir diğer isim ise Disney'dir. Popüler kültür ve kitle iletişimden oldukça beslenmiş olan Disney firması, dönemin önemli mimarları ile çalışarak, sinema endüstrisi ve eğlence sektöründeki başarısını ikonik değer taşıyan yapıtları ile pekiştirmiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulan Disney parkları ve içinde yer alan yönetim yapıları ile Pop'un Post-Modernizm'in içinden sıyrılmasına oldukça katkıda bulunmuşlardır.

Bu iki önemli etkenin yanısıra, 70'lerde başlayan yapım etkinlikleri 80'lerde de devam etmiştir. Bienal ve Disney ise, ileriki yılları da etkileyen önemli atılımlar olmuştur.

I. Birinci Venedik Mimarlık Bienali (1980)

1895'ten beri Venedik'te, sinema, dans, tiyatro, heykel, müzik, resim gibi güncel sanat yaklaşımları ve programları iki yılda bir derleyen Venedik Bienali, bünyesi altında ilk mimarlık bienalini 1980'de açmıştır (Şekil 4.26). Bienal açıldığı yıldan beri sanatta yenilikçiliği yansıttığı için bir çok akım bienalde yer almıştır.

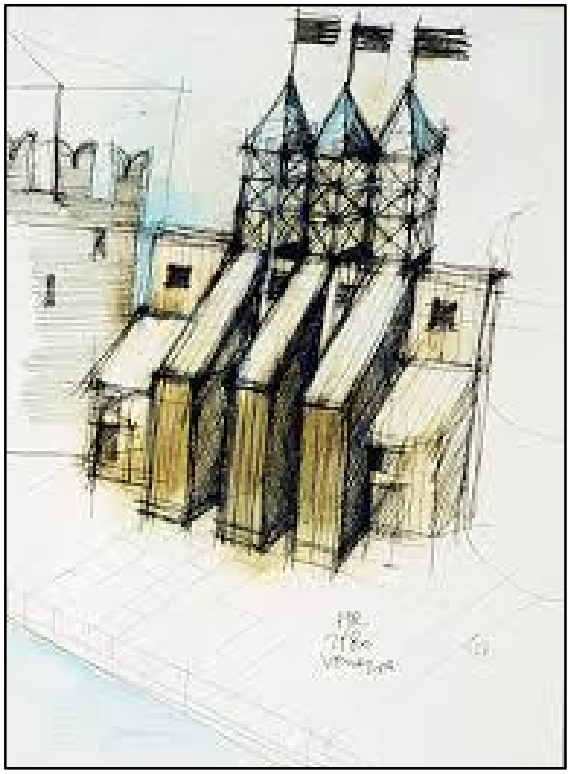
Mimarlık disiplini, bağımsız olarak kendi bienalini 1980'de açmış olsa da, Venedik Bienali görsel sanatlar bölümü altında bu tarihten daha öncesinde de ele alınmıştı. Vittorio Gregotti, Lea-Catherine Szacka ile yaptığı bir röportajda kendisinin 1974'te Venedik Bienali'nin görsel sanatlar bölümünün yöneticiliğini üstlendiğinde bölümün adını görsel sanatlar ve mimarlık olarak değiştirdiğinden bahseder. Bu sayede 1976 yılı itibariyle mimarlık disiplini Venedik Bienali'nde ele alınmaya başlanmış olur. 1980 yılında mimarlık bölümü bağımsız bir alanda ve daha kapsamlı olarak ele alınır ve Birinci Venedik Mimarlık Bienali "The Presence of the Past" başlığında açılmış olur (Szacka, 2010, s.39). Sergi genel olarak şu tutumu izlemiştir: Eski olan her şey artık yeni değildir, fakat artık tam olarak eski de değildir (Greenwood, 1990, s.53).

Şekil 4.26: Birinci Mimarlık Venedik Bienali, bienal alanı dış görünüşü (Jencks, 2011, s.76)

Venedik Bienali kapsamında bir mimarlık bölümü kurma fikri, Arthur Drexler'in 1975'te MOMA'da gerçekleştirdiği "The Architecture of Ecole de Beaux-Arts" etkinliğinin büyük başarısı sonrası ortaya çıkmıştır. Beaux-Arts'ın köklü geçmişi ve

gelenekleri ile ilk kez karşılaşan Amerika, bu sayede yeni stillere ilgi göstermeye başlamıştır. İtalya'da ekonomik büyüme ile artan tüketim çılgınlığı Drexler'inki gibi popülerliği ve yeniliği yüksek, dikkat çekici bir konu üzerinden bir sergi açma ihtiyacı hissettirdi ve bu sayede konuya da "Post-Modernizm" olarak karar verildi (Jencks, FAT, 2011, s.99).

Bu doğrultuda Birinci Venedik Mimarlık Bienali 27 Temmuz 1980 tarihinde açılmıştır. Paolo Portoghesi'nin küratörlüğünde, Venedik tershanesinde halat fabrikası binası olan Corderie dell'Arsenale'de (Şekil 4.27) açılan sergi sekiz bölümden oluşmuştur (Jencks, 2011, s.74). Bunlardan en bilineni ve serginin ana bölümü olarak kabul edileni 'Strada Novissima' yani yeni sokaktır. Dönemin önde gelen mimarlarının cephe tasarımlarıyla oluşturulan bu cadde, sahip olduğu çeşitlilik ve oranlardaki çoğulculukla sergi kapsamında önemli bir noktaya değinmiştir: Post-Modernizm'de tek bir –izm olamaz.



Şekil 4.27: Aldo Rossi'nin sergi alanı girişi için yaptığı Portale d'Ingresso çizimi (URL-25)

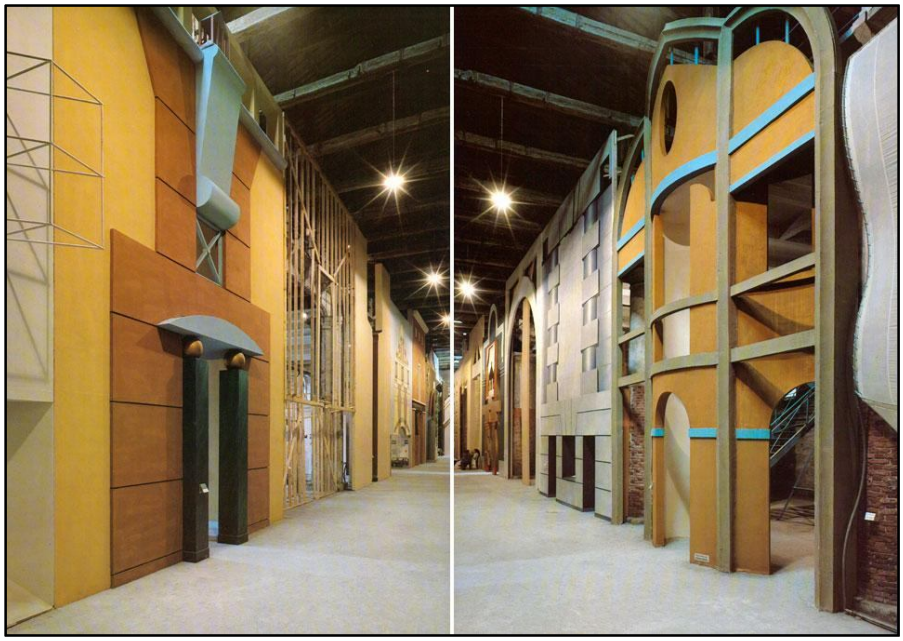
Bienal ekibi Paolo Portoghesi küratörlüğünde, Constantino Dardi, Rosario Giuffre, Udo Kultermann, Guiseppe Mazzariol, Robert Stern, kuramcılar olarak Charles

Jencks, Christian Norberg-Schulz, Vincent Scully ve Kenneth Frampton'dan oluşmaktadır.

Serginin adı ile ilgili karar verilmeden önce bir çok öneri geliştirilmiştir. "The Architecture of Post-Modern", "After Modern Architecture", "Post-Modern Architecture", "Postmodern", "The Exhibition of Postmodernism" gibi bir çok başlık fikrinin üzerinden gidilmiştir. Sonunda ekip, başlığın içinde Post-Modern lafının geçmemesinin daha uygun olduğuna karar vermiş ve TS Eliot'un 1919 yılına ait "Tradition and the Individual Talent" başlıklı yazısından esinlenerek "The Presence of the Past" adı kullanılmaya karar verilmiştir. Böylece sergi adı ile tarihselciliğe gönderme yapan bir kapsamı olduğu izlenimi vermiştir (Jencks, FAT, 2011, s.99).

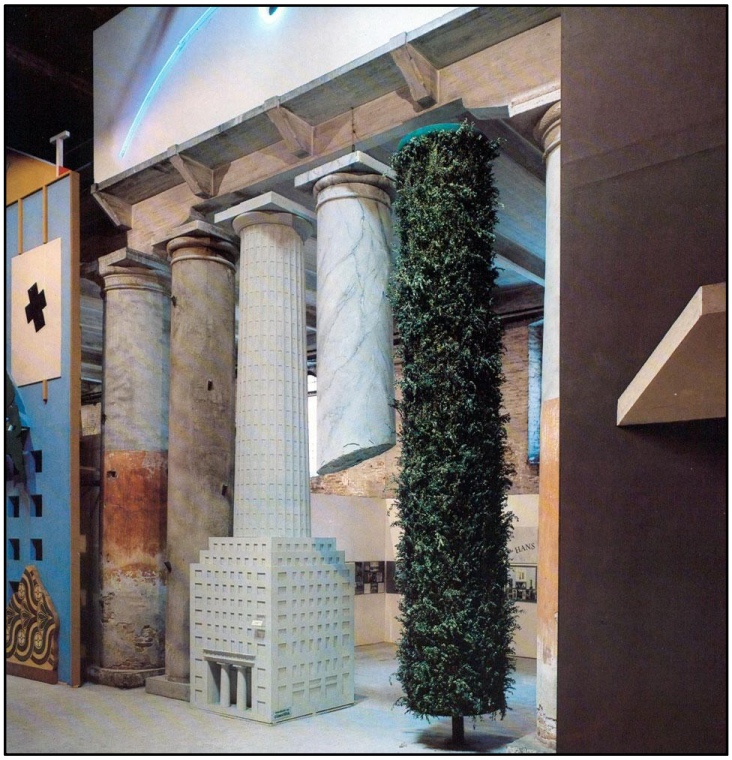
Birinci Venedik Mimarlık Bienali'nin çıkış noktası iki ana fikir üzerinden olmuştur: Mimarlıkta çoğulculuk ve iletişime yer vermek. Bunlara ek olarak tarihselcilik de önemli ölçüde ele alınmıştır. Serginin bu bağlamda amacı, Modernizm'in fonksiyonelliği ve soyutlamacılığının ardından iletişimin önemini vurgulayarak, mimariyi anlatılması gerekilen bir öyküye dönüştürmekti. Bu sebepten sergi programı ve kurulumu açısından bugüne kadar yapılan sergilerin aksine, izleyiciyi mimarlıkla birebir iletişim içine sokmayı amaçlamıştır.

Serginin "Strada Novissima" (Şekil 4.28) bölümünde yeni mimarlığın temsil ettiği düşünce ve kapsam bir çok mimarın oluşturduğu cephe tasarımlarıyla yansıtılmış, bu tasarımlar mimarlığın olması gereken yeni caddesi bağlamında sergide yerleştirilmiştir. Sergide bir çok mimar tarafından çok çeşitli yaklaşım ele alınmış, bunlardan üçü diğerlerinden daha öne çıkmıştır. Bu yaklaşımlardan ilki, Paolo Portoghesi, Robert Stern, Vincern Scully ve Philip Johnson'ın ideolojisi olan, geçmişi bugün içinde ele alıp geliştirmektir. İkincisi, Aldo Rossi ve Massimo Scolari'nin desteklediği, ne geçmişin ne de geleceğin vurgulandığı, zamandışı, şiirsel bir mimari aramak. Üçüncüsü ise, Hans Hollein, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Rem Koolhaas ve Charles Jencks'in vurguladığı ironi ve iletişimin ön planda olduğu, geçmiş ve bugünü aynı anda öne çıkaran mimarlık yaratmak. Bu kadar çeşitli tutum ve yaklaşımın sonucunda Post-Modernizmle tanışan insanları çoğulculuk adı altında ortak bir paydada birleştirerek, kendi içinde daha tutarlı bir akım ortaya çıkması sağlanmıştır (Jencks, FAT, 2011, s.100).



Şekil 4.28: Birinci Venedik Mimarlık Bienali "Strada Novissima" bölümü (URL-26)

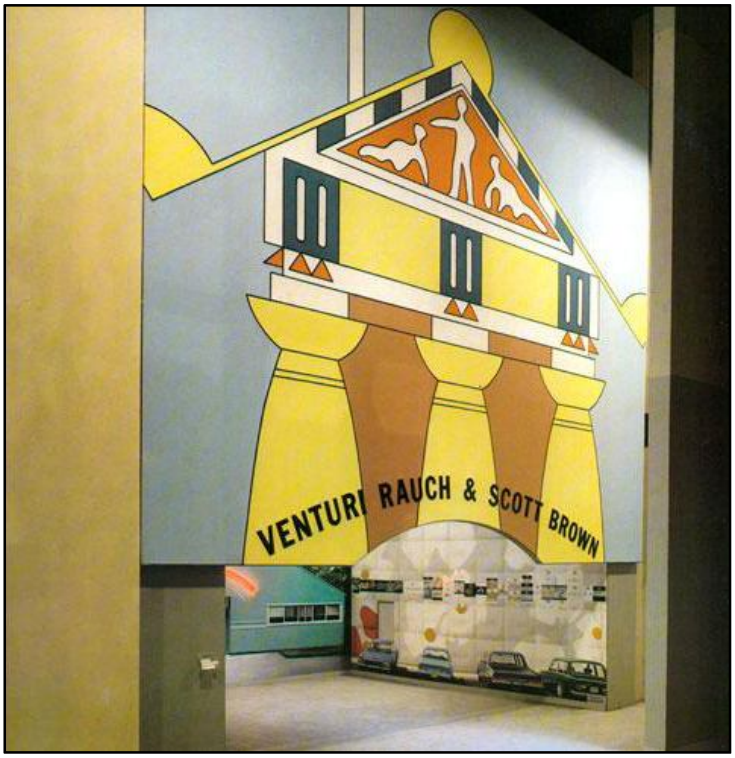
Serginin "Strada Novissima" bölümündeki, serginin en amacına uyan ve vermek istediği mesajı en doğrudan veren cephe Hans Hollein'in cephesidir (Şekil 4.29). Hollein, Jencks'in, Post-Modernizm'de vazgeçilmez olarak gördüğü çifte-kodlama tutumunu, tarhiselciliği ve içeriği ironik bir şekilde ele alıp uygulamıştır. Hollein'in cephesinde toplam altı sütun bulunmaktadır. Bunlardan ikisi gerçek sütun olmakla beraber, dördü yapaydır. Bunlardan ilki, Philibert de L'Orme'un 1567 ilkel gövdesini çağrıştırmaktadır. İkincisi Adolf Loos'un 1922 yılına ait Chicago Herald Tribune binasını simgelemektedir. Üçüncüsü, çevresel kriz ve doğa katliamına karşı çim ile kapnamıştır. Dördüncüsü ise, ironiyi zirveye taşımış, yarısı kesilerek havada asılı, bir sütunun görevi olan taşıma sistemine herhangi bir etkisi olmayacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu dördüncü kolona işlevsel anlamda bir görev yüklenmiş ve altında yaratılan boşlukla giriş çıkışlar sağlanmıştır (Jencks, FAT, 2011, s.100). Hollein'in cephe tasarımı, Post-Modernizm'in iletişim yönünü birebir vurgulamıştır. Geçmişe gönderme yaparken, mimarlığın iletişim yönünü vurgulayarak, Post-Modernizm'in ifade ettiği, bir çok çeşit kültürle iletişim kurabilen bir dil olma özelliğini birebir yansıtır.



Şekil 4.29: Hans Hollein'in cephesi (URL-26)

Birinci Venedik Mimarlık Bienali'ni özel yapan bir kaç konu vardır. Birincisi, yeni gelişmekte ve büyümekte olan medya dünyasında mimarlığın vitrini yeni ve gelişmiş tekniklerle sunulmuştur. Dükkan vitrini yapar gibi yapılmış yirmi cephe tasarımı sayesinde mimarlar kendi kendi reklamını yapma fırsatı bulmuş ve burada aslında bir alışveriş merkezi modeli oluşturulmuştur. Cephelerin sergisinin tek bir cadde üzerinde olmasının amacı, çok çeşitli tasarım kesitlerini bir araya getirerek radikal bir çoğulculuk oluşturmak olmuştur. Tek bir cadde üzerinden yapılan bu örnekleme, kentsel boyutta da ele alındığında, farklı ve birbirinin karşıtı olan dahi bir çok yaklaşımın ortaya çıkabilmesi Post-Modernizm'in amacını bulmasını sağlar. Çok çeşitli mimarın bu cadde üzerinde tasarımlar yapması, Post-Modernizm'in çoğulculuk anlayışına birebir uyan önemli bir durumdur. Bu doğrultuda Thomas Gordon Smith ve Venturi, Rauch ve Scott Brown cephe tasarımları yapan isimlerdendir (Şekil 4.30) (Şekil 4.31).

Şekil 4.30: Thomas Gordon Smith'in cephesi (URL-26)



Şekil 4.31: Venturi, Rauch ve Scott Brown'ın cephesi (URL-26)

Serginin ulaştığı kesimin kapsamı açısından başarısı 1980 yılına göre radikal bir hareketi temsil etmektedir. Sadece üç ay içinde kırk bin ziyaretçiye ulaşan, bu denli büyük çaptaki ilk mimarlık sergisidir. Serginin bu denli geniş kitleye ulaşmasında önemli unsurlardan biri uygulanmış örneklerin yeniden değerlendirilmesinden ziyade, her cephe çalışmasının özgün ve tek başına bir mimari değerinin olmasıdır. Sergide ortaya çıkan çalışmalar bugün varlığını sürdürmese de, mimarlık okuması anlamında ufuk açıcı özelliği ile büyük önem taşımaktadır.

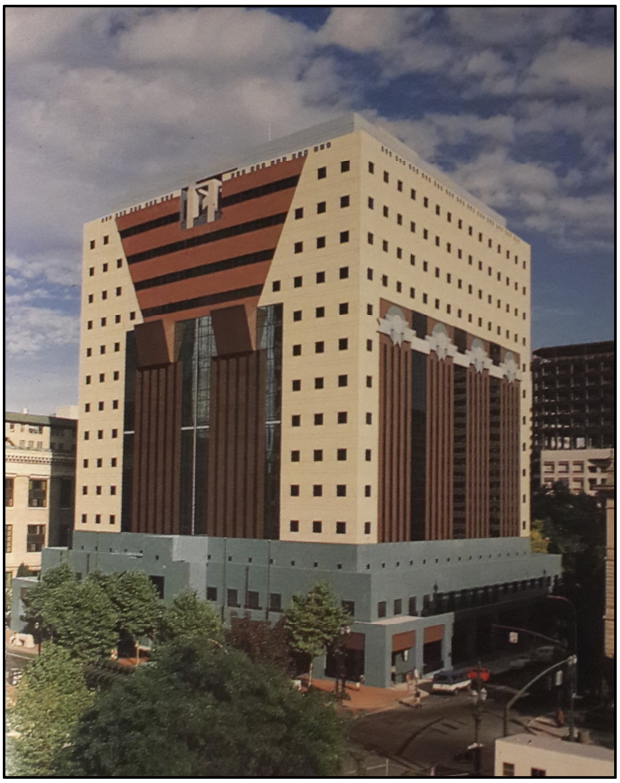
Bienal'in uzun vadede etkisi, mimarlığın iletişim gücünün farkına varılması olmuştur. Post-Modern Mimarlık'ın anlaşılması ve onun daha geniş kitlelere ulaşması, bu bienal ile ekilen tohumlar sayesinde olmuştur. Sergide yapıların cephelerine yaratılan farkındalık, cephenin mimarlığın ticari yüzü olduğunun farkına varılmasını sağlamıştır. Yapıda mimarın çalışmasını en iyi yansıtan, toplumla birebir iletişime geçen en önemli unsur cephedir ve bu sergi ile bu durum vurgulanmıştır. Serginin bu anlamda ticari kaygı ile iletişime verdiği önem, birçok Pop sanatçının taşıdığı kaygı ile örtüşmektedir. Bu bağlamda sergi Pop Sanatı'nın mimari açıdan ele alınmasında en önemli örneklerinden biridir.

II. Portland Municipal Services Building (1980)

Mimar: Michael Graves

Proje Yeri: Portland, Oregon, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Portland Binası, belediyeye ait, 15 katlı bir ofis binasıdır. Barındırdığı gönderme ve sembolizmle, döneminin en çok konuşulan yapılarından biri olmuştur (Sharp, 1991, s.374). Bir çok noktasında Klasisizm'den üstü kapalı bir şekilde alıntı yaparak Klasisizm'i saf bir çağdaşlıkla soyut anlamda temsil eder. Modernizm'den sonra topluma fazla renkli gelen bina kutu bir forma sahiptir. Cephesinde Klasizm'e gönderme yapan pilasterler, kilit taşı izleri, süsleme amaçlı çelenk şekiller bulunmaktadır. Graves, yapı için seçtiği renklerde Oregon'un doğal güzelliklerinden esinlenerek, yapıda kaide bölümünü yeşil renkte, genel duvarları krem renkte, pilasterleri bordo, kilit taşını tuğla kırmızısı ve camları gökyüzü mavisi yapmıştır (Şekil 4.32). Binanın önüne, Portland şehri mühründen esinlenerek bir heykel yerleştirmiştir. 'Portlandia' adı verilen bu heykelin üzerinde Klasik döneme ait kıyafet ve elinde de mızrak bulunur (Şekil 4.33) (Hunter ve diğ., 2004, s.443). Heykel Amerika'nın Özgürlük Heykeli'nden sonra en büyük heykelidir.



Şekil 4.32: Portland Binası giriş ve yan cepheleri (Hunter ve diğ., 2004, s.443).

Değerlendirme: Binanın kutu formu ve renklerin bir araya getirilme şekli lego parçalarından oluşmuş dev bir oyuncağı andırır. Cephede varolan Klasik düzen izlerinin oranları ile abartılı bir şekilde oynayan Graves, cepheyi anıtsal bir tutuma yaklaştırır. Bu tutum, pencerelerin, mimarın cephede yarattığı dev pilaster ve en üst dört katı kaplayan kilit taşı temsilleri yanında çok küçük kalmasına neden olmuştur. Pencerelerin küçük kalmasının bir diğer nedeni, taşıyıcı sistemde Modernizm'e göz kırparak grid sisteme başvurmuş olmasıdır. Aynı nedenden, cephedeki pilasterler ince olmak durumunda kalmış, bu da onların işlevsel amaçla değil, dekoratif amaçla cephede varolduğu hakkında ipucu vermiştir. Binanın yan cephesinde bulunan çelenk şekiller yassılaştırılıp ve stilize edilerek Art Deco'ya göndermede bulunmuştur. Bünyesinde barındırdığı sembolik unsurlarla, renkler ve Klasik'e yaptığı göndermelerin bütünlüğü ile çevresiyle sürekli bir iletişim halinde olmuş, devasa ve işlevi olmayan Klasik unsurlarla, işlevsel yönü bir gereklilik olan ama çok küçük kullanılan pencerelerle ironi oluşturmuştur. Graves'in yapıda işlediği bu tutum Pop etkiler taşımaktadır.

Şekil 4.33: Portlandia heykeli (URL-27)

III. Herring Hall (1982)

Mimar: Cesar Pelli

Proje Yeri: Houston, Teksas, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Herring Hall (Şekil 4.34), Teksas'ta bulunan Rice Universitesi'nin kampüsündeki binalardan biridir. Pelli, bu binayı tasarlarken kampüsün mevcut üslubunu devam ettirirken yapıya çağdaş malzemeler ile sembolik katkılarda bulunmuştur. Herring adının balıktan gelmesi, Pelli'nin cephede tuğla düzenlemelerinde kullandığı balık sırtı motiflere yansımıştır. Yapının giriş bölümünde bulunan kolonlarda dışardan bakıldığında tuğla, içerden bakıldığında çelik malzeme görülür.

Şekil 4.34: Herring Hall giriş cephesi (URL-28)

Değerlendirme: Yapının, cephesinde yer alan balık motifleri, binanın dışarısı ile iletişimini sağlayan öğelerdir. Bu motifler, yalnızca bu yapıya özgü olduğu için kampüsteki insanları yönlendirir ve onlara referans noktası olur. Kolonlardaki malzeme farklılıkları şaşırtıcı bir etkiye sahiptir. Bu şekilde çevresiyle sürekli iletişim halinde olan bir yapı Pop etkiler taşımaktadır.

IV. Parc de la Villette (1982)

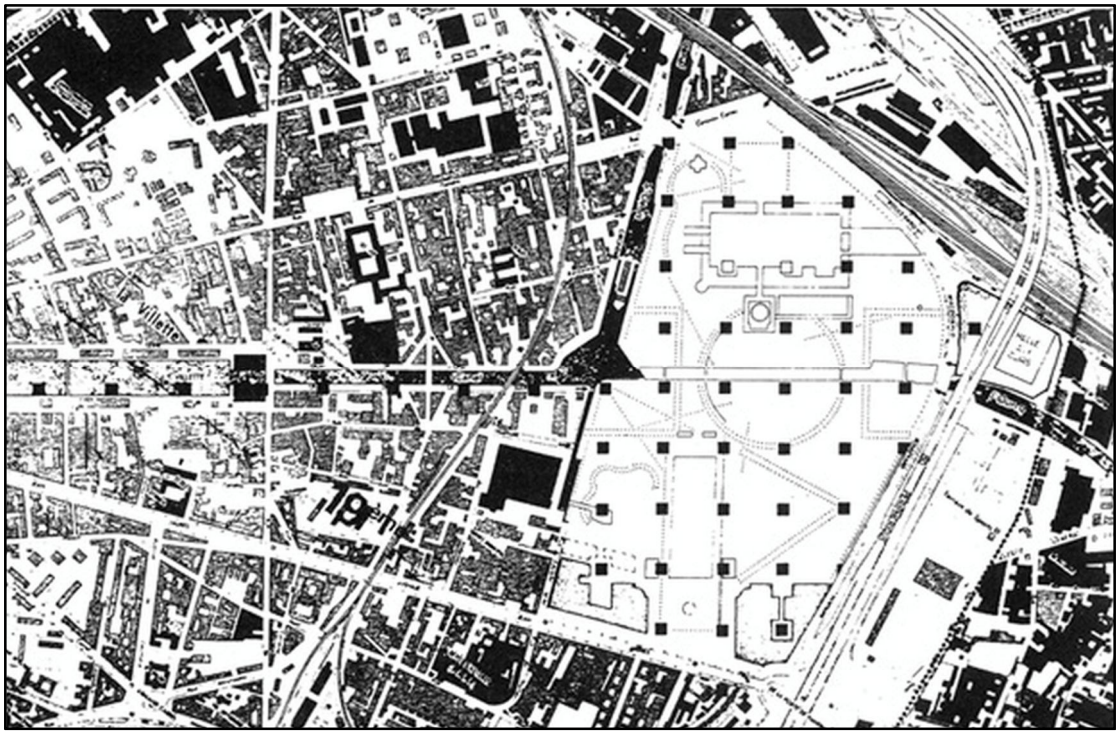
Mimar: Bernard Tschumi

Proje Yeri: Paris, Fransa

Proje Hakkında: Parc de la Villette'nin (Şekil 4.35) bulunduğu alan bir zamanlar Paris'in mezbaha bölgesiyken bu alanı değerlendirmek için açılan düzenleme ve park projesi yarışmasında Bernard Tschumi birinci olmuştur. Paris'in kuzeydoğusunda bulunan ve şehrin en büyük yeşil alanı unvanına sahip olan park, içerisinde bir çok amaca hizmet edern yapının yanı sıra, ufaklı büyüklü bitki bahçeleri, köprüler, yürüyüş yolları barındırır. Bunların yanı sıra, tasarımına süs olarak yapılmış 35 adet dekonstrüktif strüktürel birim dahil edilmiş, bunlar kültürel ve çeşitli etkinlikleri temsil etmiştir. Tschumi, bu birimleri referans noktası olmalarının yanı sıra grid sisteme böldüğü parkta oluşan 35 kesişim noktasını belirlemek amacıyla kullanmıştır. Park, bir kentsel planlama projesi olmasının yanında, asıl amacı kültüre hizmet ederek insanların birbiri ve park ile etkileşimde oldukları, bu doğrultuda yerleştirilen birimlerle doğallığın ve yapaylığın bir arada uyum için olmasına dikkat edilen bir proje olarak dikkat çekmiştir.

Şekil 4.35: Parc de la Villette'den genel görünüş (URL-29)

Değerlendirme: Tschumi'nin park içinde yerleştirdiği süs birimleri rastlantısal yerleştirilmiş gibi bir algı yaratıp, aynı renkte ama birbirlerinden çok farklı tasarlanmış 35 birim, farklı açılardan farklı şekilde görünmeleri ile izleyiciyi sürekli şaşırtan bir etkiye sahiptir. Bu birimlerin, park ve doğayı temsil eden yeşil rengin tamamlayıcısı olan kırmızı renkte olması bulunduğu alanda karşıtlık yaratarak birimlerin çok uzaktan da fark edilmesini sağlar. Bu ilgi çekmek ve izleyiciyi şaşırtmak için yapılmış oyunlar Pop etkiler taşır. Ayrıca aslında grid sisteme oturtulmuş olan (Şekil 4.36) parkın içindeki mimari unsurların bunu yansıtmaması da Tschumi'nin aslında parkı, oldukça iyi bir planlamadan geçirdiğine işaret ederek bunu içindeki ziyaretçiye yansıtmaması mimari oyunlarından biridir.



Şekil 4.36: Parc de la Villette'in grid sistemli planı (URL-29)

V. St. Barbara Kilisesi (1984)

Mimar: Friedensreich Hundertwasser

Proje Yeri: Barnbach, Avusturya

Proje Hakkında: Grazlı mimar Karl Lebwohl tarafından 1948'de tasarlanan kilise, savaş sonrası döneme geldiği için bir kilise için güzel ve uygun olmayan malzemelerle inşa edilmek durumunda kalmıştır (Şekil 4.38). Kilisenin bu durumunu acıklı bulan pederi, Hundertwasser'den kilisenin önemini vurgulayacak, modern bir çalışma ister ve Hundertwasser de mevcut kilise üzerinden çalışma yapar. Saat kulesinin çatısını soğan kubbeye çevirir, dini tasvirleyen bir çok imgeyi cepheye yerleştirir (Şekil 4.37) (Taschen, 2013, s.110). Kiliseye 12 kapı ekleyerek, bu kapıların her birinin kemerine büyük dinlerden 12 tanesi ile ilgili sembol işler (Taschen, 2013, s.116).

Şekil 4.37: St. Barbara Kilisesi'nin dış görünüşü (URL-30)

Değerlendirme: Kilisede bulunan soğan kubbeli çatı, soğanın şeklinden dolayı gökyüzüne doğru yükseldiğinden Tanrı'ya yakınlaşma düşüncesini temsil amaçlı kullanılmıştır. Kilise Hristiyanlık dinine ait bir ibadet yeri olduğu halde, 12 kapıda kullanılan farklı dinlere ait sembollerle birçok düşünceyi kucaklaması adına Post-Modern bir tutum sergilemiştir. Bu özellikleri ile alışık olunan kilise konseptinden çok farklı yaklaşımlar sergilediği için Pop etkiler taşımaktadır.

Şekil 4.38: St. Barbara Kilisesi revizyondan önceki dış görünüşü (Taschen, 2013, s.110)

VI. Chiat/Day/Mojo (1985)

Mimar: Frank Gehry

Proje Yeri: Venice, California, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Bir reklam firmasına ait olan Chiat/Day binasının (Şekil 4.39) projesini 1985'te Frank Gehry yapmış, heykel bölümünde dönemin önemli pop sanatçıları Claes Oldenburg ve Coosje Van Bruggen ile çalışmıştır. Bir mimar ile sanatçının ilk kez birlikte çalıştığı bina, mimar ile sanatçı arasında o güne dek varolan düşmanlığın bitmesi açısından büyük önem taşır (Papadakis, 1992, s.57). Cephe üç ayrı konseptte tasarlanmıştır. Gemi, ağaç ve dürbünden oluşan bu üç ayrı bölüm işlevlerine göre ayrılmıştır. Cephenin en ilginç tarafı şüphesiz binanın yüksekliğini yakalayan ebatlardaki dürbün olmuştur. Burada dürbün, mimaride bir ilüzyon yaratmak yerine işlevsel ve strüktürel özellikleri açısından seçilmiştir (Papadakis, 1992, s.7).

Şekil 4.39: Chiat/Day/Mojo binasının ön cephesi (URL-31)

Değerlendirme: Chiat/Day/Mojo binası, Pop Sanatı'nın en önemli özelliklerinden biri olan, tanıdık nesneleri ele alıp, tanıdık olmaya şekilde kullanma yöntemine mimari ölçekte en uygun yapılardan biridir. Heykellerle çalışmayı çok seven Frank Gehry'nin, heykelsiliğe bu kadar uygun forma sahip olan dürbünü bina ile aynı ölçekte kullanmak (Şekil 4.40) Frank Gehry'nin pop oyunlarından biridir. Bu çalışmasıyla Pop sanatı-mimarlık arasındaki ilişkisi önemli aşamalar kaydetmiştir.

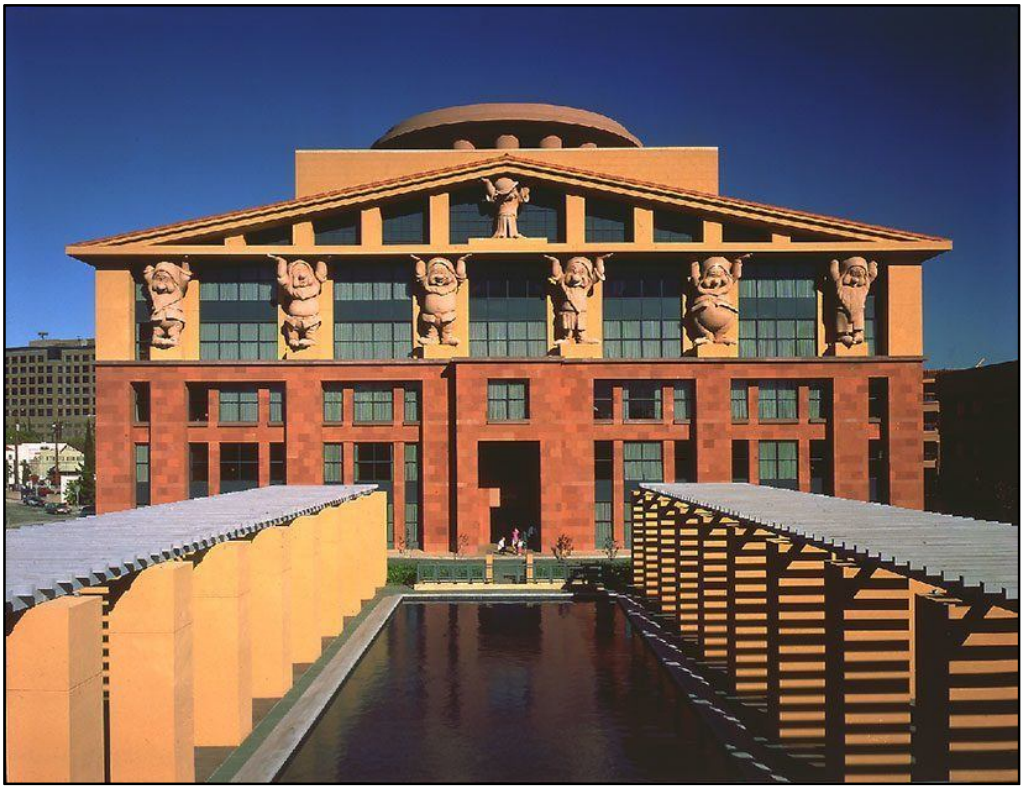
Şekil 4.40: Chiat/Day/Mojo Binası Dürbün bölümü (URL-32)

VII. Team Disney Building Burbank (1986)

Mimar: Michael Graves

Proje Yeri: Burbank, Kaliforniya, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Yapı, Disney firmasının Burbank ofisidir. Burbank'taki Walt Disney Studios'un içinde yer alan yapı 1990 yılında tamamlanmıştır. Uzun ismi 'Team Disney – The Michael D. Eisner Building' olarak Disney'in 21 yıllık yöneticisi Michael Eisner'a ithaf edilmiştir. Yapının ön cephesi Parthenon'un Post-Modernize edilmiş hali olup, karyatidler yerine Disney'in kahramanları yedi cüceler kullanılmıştır (Şekil 4.41).



Şekil 4.41: Team Disney Building Burbank ön cephesi ve karyatidler (URL-33)

Değerlendirme: Yapı, klasik Post-Modern özellikler taşısa da, en belirgin özelliği cephede bulunan yedi cüceler şeklinde karyatidlerdir. Burada mimar, yedi cüceleri karyatidler gibi ele alarak, Disney'in en sevilen kahramanlarını ölümsüzleştirmiş olur. Bu devasa heykeller, yapıda Pop etkiler taşıyan önemli unsurlardır.

VIII. Team Disney Building Orlando (1987)

Mimar: Arata Isozaki

Proje Yeri: Orlando, Florida, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Proje, Disney'in Florida bölgesi için operasyonel ofis binasıdır. Yapı ilk bakıldığında oyuncaktan yapılmış sevimli big nükleer reaktör izlenimi verir. Genel olarak geometik formlar ve çarpıcı renklerden oluşan yapının giriş yolunda ve girişinde Mickey Mouse'ın kulakları şeklinde bir kanopi bulunur (Şekil 4.43). Giriş binası kahverengi tonlarında dama şeklinde bir cepheye sahiptir. Hemen giriş yapısının yanında açılı şekilde çatıda duran ve binaya güneş ışığı alma görevi gören kırmızı bir küp bulunur. Girişin hemen arkasında üstünden bir bölümü kesilmiş gibi duran konik bir kule bulunur. Bu kule, çatısında, dünyanın en büyük güneş saatini barındırır. Ayrıca yapının giriş avlusunda Albert Einstein ve Donald Duck gibi karakterlerin 'zaman' ile ilgili sözleri duvarlara yazılmıştır (Şekil 4.42).

Şekil 4.42: Team Disney Building Orlando giriş cephesi ve genel görünüşü (URL-34)

Değerlendirme: Yapı tamamen geometrik şekillerden oluşsa da, keskin ve gergin hatlar yerine birbiri içine geçercesine harmoni ve uyum söz konusudur. Kullanılan renkler ve şekiller bir oyuncak izlenimi verir. Örneğin güneş saatinin olduğu bina devasa bir renkli davul gibidir. Yapıda Disney'den izlenimler taşımak adına Miskey'nin kulakları kullanılmıştır. Bu kanopi en başta zorla yapıya eklenmiş gibi gözükse de yapıyla bütünlük oluşturan geometrisi bir mimari öğe olarak ön plana çıkmasını sağlamış, yapının bütünüyle uyumu yakalamıştır. 'Zaman' gibi bir temayı Disney'in dilinden yapıda tasvirleyen mimar, kullandığı renkler, formlar ve göndermelerle Pop bir tutum sergilemiştir.

Şekil 4.43: Team Disney Building Orlando girişindeki Mickey kulakları (URL-34)

IX. Barcelona Fish (1988)

Mimar: Frank Gehry

Proje Yeri: Barselona, İspanya

Proje Hakkında: Proje, Gehry'nin ilk kamusal projesi olmuştur. Gehry, bu heykeli Barselona'da gerçekleşen 1992 olimpiyatları için olimpiyat bölgesi Port Olimpic'de inşa etmiştir. Bunun yanı sıra, heykel, Peix Hotel d'Arts'in bünyesindedir. Parlak bakır kaplı heykel, Barselona'nın sahil şeridinde oldukça dikkat çekici konumda bulunmaktadır (Şekil 4.44).

Şekil 4.44: Barcelona Fish heykeli yan görünüşü (Göçek, 2013)

Değerlendirme: Heykel, Gehry'nin bir çok projesinde ilham aldığı ve formunu çok sevdiği balık figürünü almıştır. Bu figür devasa boyutlarda büyülterek ve geometrik bir şekilde soyutlanarak kullanılmıştır. Çevremizde gördüğümüz basit ve değeri olmayan konuları işleme tarzıyla Gehry, Pop Sanatı'nın çok sevdiği özelliğini buarada değerlendirmiştir.

X. KunstHausWien (1989)

Mimarlar: Friedensreich Hundertwasser, Peter Pelikan

Proje Yeri: Viyana, Avusturya

Proje Hakkında: Bina (Şekil 4.45), 1892'de inşa edilmiş, eski Thonet sandalyelerinin üretim merkezidir. Binanın müzeye dönüştürülme fikri Hundertwasser'e sunulur ve Hundertwasser'in 1990'da yazdığı "KunstHausWien'in Rolü" başlıklı yazısında sanat, doğa ve insanoğlu kavramlarının birbirinden ayrı düşünülmeden bu binada yer alması gerektiğinden bahseder. Bu doğrultuda, binanın, sanat üretim merkezi, bir müze olmasından dolayı, düz çizgilere, cetvellere, grid sistemine, kalıplara binada yer olmadığını belirtir (Taschen, 2013, s.134). Ayrıca binanın cephesini insan derisi, pencereleri ise insanda gözün gördüğü görevi yapan organlar olarak görür ve o şekilde değerlendirir.

Şekil 4.45: KunstHausWien'in dış cephe görünüşü (Deren, 2014)

Değerlendirme: Hundertwasser, insan bedenini yapıda sembolize ederek tasarıma yaklaşır. Cephede düzensiz yerleştirilmiş siyah-beyaz mozaikler bir dama tahtası gibi düzenlenmiş, kıvrımlı hatlarıyla grid sistemin mükemmeliğini kırmaya yönelik binanın yüklendiği görevle bağdaşır (Şekil 4.46). Yapıda sembolik unsurlara bol bol yer veren Hundertwasser, bu noktalarla Pop bir etki sağlamıştır.

Şekil 4.46: KunstHausWien'in avlusundan bir görünüş (Candemir, 2014)

XI. ACME House (1989)

Mimar: Ettore Sottsass

Proje Yeri: Maui, Havai, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: ACME House, ACME Stüdyoları'nın sahibi Adrian Olabuenga ve eşi Lesley Bailey için Sottsass tarafından yapılmıştır (Şekil 4.47). Yapı okyanusa bakan yüksek bir tepede bulunur. Tasarımı büyük siyah bir tabla üzerine değişik renk ve değişik geometrik formlarda kutuların yerleştirilmesi doğrultusunda oluşmuştur. Bu kutular ileri geri çekilerek güneşlik kullanılmayan tüm odalara gölgeleme sağlamıştır. Her odanın farklı renk ve kaplamadan oluştuğu projede, bu durum yapının dış cephesine de birebir yansımıştır.

Şekil 4.47: ACME House genel görünüş (URL-35)

Değerlendirme: Sottsass, özellikle eşya tasarımlarında çok sevdiği kırmızı gibi renkleri mimari çalışmasında da kullanarak eşyalarında kullandığı dilin devamını mimaride de yansıtmıştır. Blok blok kullandığı geometrik formlu kutular kocaman legodan yapılmış bir ev hissi vermiş, bu doğrultuda Pop etkiler taşımıştır.

XII. Walt Disney World Kast Binası (1989)

Mimar: Robert Stern

Proje Yeri: Orlando, Florida, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Walt Disney Kast Binası, Disney'in oyun parklarına iş alımı sağlanması, görüşmelerin yapılması, insanları Disney'in parklarında çalışmaya teşvik etmesi amacıyla tasarlanmıştır. Binanın dış cephesinde iki renkten oluşan baklava biçimli, Gotik mimariye özgü desen oluşturulmuştur. Cephenin çatı ile birleştiği noktalarda, Disney'in ünlü karakteri Mickey Mouse'ın kafasının silüeti yerleştirilmiştir (Şekil 4.48). Bina içinde kapılara, duvarlara Disney'e ve karakterlerine göndermeler yapan bir çok detay yerleştirilmiştir (Özer, 2001, s.61).

Şekil 4.48: Walt Disney World Kast binasının giriş cephesinden bir görünüş. (Anger, 1996, s. 6)

İç mekanda ise, yine Disney'in karakterleriyle süslemeler yapılmıştır. Varaklı kapı kulplarında, koridorlarda yerleştirilmiş heykellerde Disney'in kahramanları görülür. Binanın içinde Cinderella'nın şatosunun minyatür bir uygulaması bile yer alır. Tipik bir ofis binasındaki gibi bina ortasında sirkülasyon ve ıslak hacimler bulunması

yerine büyük bir boşluk ve bu boşluğu etrafında bir rampa bulunur. İş görüşmesine gelenler bu rampa ile resepsiyona ulaşır. Rampanın esprisi, tıpkı insanların, Disney'in tema parklarında gişe kuyruğunda beklemeleri gibi, iş görüşme saatini beklemeleri ile eğlence programlarına gidiyormuş hissi uyandırmasıdır (Stern, 1992, s.21).

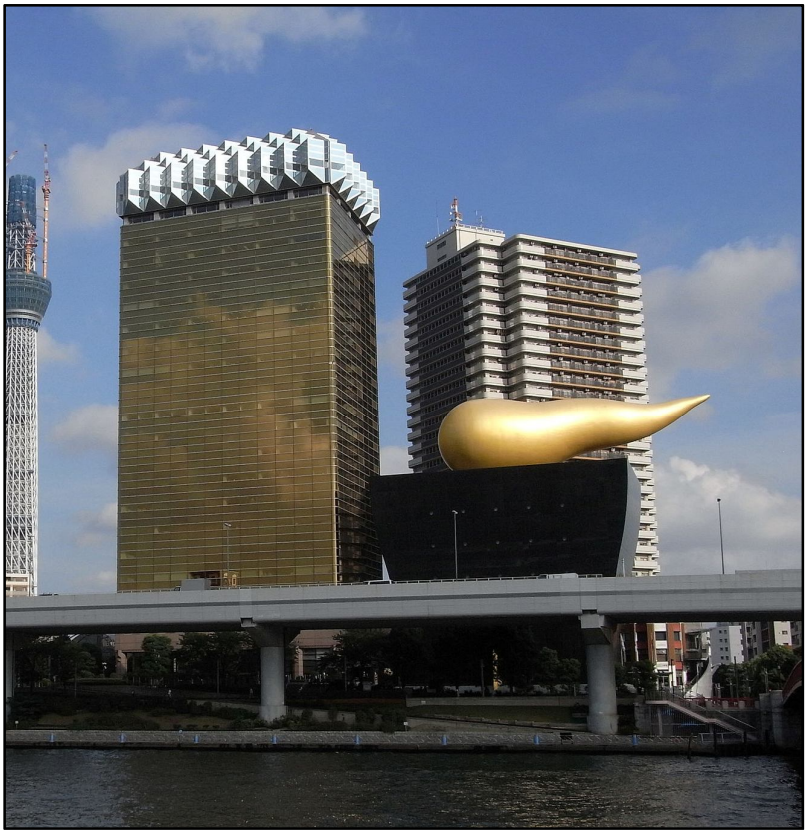
Değerlendirme: Robert Stern, Walt World Disney Kast Binası'nda, bir ofis anlayışından çok farklı bir tutumda yapıyı ele almıştır. Disney'in, özellikle 1990'ların ortalarına doğru oldukça popürleşen karakterlerini, iyi bir öngörüyle yapının can alıcı noktalarında kullanan Stern, Gotik Mimari gibi bina yapımında teknolojik gelişmelerin olduğu bir döneme gönderme yaparak bugünkü teknolojiden beslenen Pop Sanatı ile bir bağlantı kurmuştur.

XIII. Asahi Beer Hall (1989)

Mimar: Philippe Starck

Proje Yeri: Tokyo, Japonya

Proje Hakkında: Tokyo'da Sumida Nehri kenarında bulunan yapı, Asahi Breweries Ltd.'nin merkez binası olarak tasarlanmıştır (Şekil 4.49). Yapının dış cephesi siyah granitle kaplanmıştır. Yapının yükseldikçe, yumuşak bir kıvrımla genişlemiştir. Bu da çatısında bulunan ve Asahi'nin sembolü haline gelen ateş şeklindeki heykel için kaide görevi görmüştür.



Şekil 4.49: Asahi Beer Hall (URL-36)

Değerlendirme: Yapı, Philippe Starck'ın endüstriyel tasarımcı kişiliğini çok büyük ölçeğe taşımasının ilk örneğidir. Yapının bir çok bölümünde, kapı kulplarında, apliklerinde de ateş heykelinin küçük versiyonlarını kullanması, izleyiciye binanın ve tasarımcının kişiliğini hatırlatmaya yönelik pop etkiler yaratır.

4.4. 1990-2000 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları

Mimaride 1970'lerden beri var olan teknolojik imkanlar 90'larda oldukça fazla projenin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tasarımlar el çiziminden bilgisayar ortamına aktarılmaya başlanmış, yapı formları bu doğrultuda özgürleşerek, daha özgün tasarımlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Teknolojik imkanlar, 90'ların ortasına doğru mimarlığa yeni malzemeler ve yapım teknikleri sağlamış, o güne dek görülmemiş formların ve akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu akımlardan biri Blobitecture'dur. Blobitecture, 'Blob' ve 'Architecture' kelimelerinin bir araya getirilmesinden türetilmiş, mimaride, bombeli, amip şekilli, doğal kıvrımlı yapıları anlatmak için kullanılan terimdir. Bu terimi ilk 1995 yılında Greg Lynn ortaya atmıştır (Puglisi, 2008, s.94).

Kavram ilk ortaya çıktığında, hakkında kuramsal araştırma ve deneyler oldukça yapılmış olup, bir süre sonra uygulamaya geçilmiştir. Uygulamada kutu gibi formlardan kaçınmak, yapıda iç ve dış güçlerin doğal sonucu olarak ortaya çıkmış, çevresiyle uyum içinde bir yapı yaratmaya yönelik çalışılmıştır. Doğanın kompleks formlarına geri dönmeyi de destekleyen bu akım, ekolojik ve sibernetik formların birlikte kullanılmasına örnek olmuştur (Puglisi, 2008, s.94). Bu düşünce Blobitecture vasıtasıyla ortaya çıksa da, o dönemki projelerde sıklıkla dayanılan bir düşünce olmuştur.

Blobitecture tamamen gelişen teknoloji ve onun getirdiği imkanlar sayesinde ortaya çıkmış, kağıda dökülen hayal gücünü uygulamada da geçerli kılmıştır. Dünya, teknolojinin oluşturduğu sistem doğrultusunda kendi yaşam biçimini ve düzenini kurmuş, mimari de bu durumdan yepyeni formları bünyesine alarak yararlanmıştır. Bilgisayar destekli bir ön çalışma gerektiren bu mimari harekette, inşaat süreci ve projelendirme de dijital temelli olduğu için üretim süreci zor olmuştur. Kompleks formların geleneksel malzeme ve tekniklerle inşa edilmesi çok fazla emek ve bütçe gerektirmiştir. Fakat zaman geçtikçe geliştirilen teknikler ve malzemelerle bu hareketi destekleyen bir çok yapı ortaya çıkmıştır. Özellikle geleneksel şehirlerde, kentsel anlamda oldukça dikkat çeken bu yapılar, yapıldıkları çoğu şehirde kent simgesi haline dönüşmüştür. Çevresiyle çok alakasız görülen, ama teknik açıdan çevresiyle oldukça ilişkili olan bu yapılar uzay çağına ait formları ile oldukça dikkat

çekicidir. Formları, çevresiyle ilişki kuran alakasızlıkları ile oldukça Pop etkiler taşıyan yapılar olmuşlardır.

Bu dönemde bu anlamda teknolojik gelişmeler, tasarımların bilgisayar destekli programlardan çıkmasını yaygınlaştırmış, günümüze dek etkili olmuştur. Teknoloji harikası bu projelerin yanı sıra tipik Pop etkili Post-Modern yapıların çalışılmasına devam edilmiştir.

Sosyo-ekonomik gerekçelerin ortaya çıkardığı alışveriş merkezlerinin yapımına bu dönemde ağırlık verilmiştir. İletişim kuran yapıların yanı sıra, iletişim kurdurmayı amaçlayan alışveriş merkezleri yeni sosyal etkileşim merkezleri olarak ortaya çıkmıştır. Disney firması için yapılara devam edilmiş, bu dönemde eğlence parkları içinde oteller ağırlık kazanmıştır.

I. Bonnefanten Müzesi (1990)

Mimar: Aldo Rossi

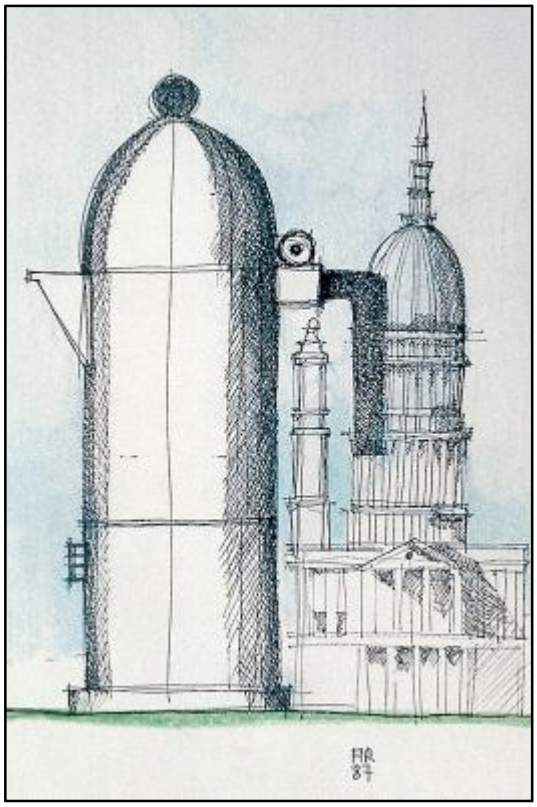
Proje Yeri: Maastricht, Hollanda

Proje Hakkında: Rossi, E şekilli bu yapıyı Bonnefanten Müzesi'nin yeni binası olarak, Maas Nehri kıyısında projelendirmiştir. Yapının bir bölümü tuğla gibi klasik bir malzemeden, bir bölümü ise çinko malzemeli, roket şekilli bir eklenti yapıdan oluşmuştur (Şekil 4.50).

Şekil 4.50: Bonnefanten Müzesi nehir tarafından görünüş (URL-37)

Değerlendirme: Müzede klasik ve çağdaş eserlere bir arada verilmiştir. Bu çeşitlilik müze binasının dış cephesinde de çeşitli malzemeler kullanılarak sembolize edilmiştir. Malzeme farklılığının, form farklılığıyla paralellik göstermesi, yapıyı daha dikkat çekici kılmıştır. Yapının roket formlu bölümü, Rossi'nin 80'lerde Alessi firması için tasarladığı 'La Cupola' isimli kahve makinasının bina ölçeğine büyütülmüş hali gibidir. Bu doğrultuda oldukça Pop etki taşımaktadır.

Şekil 4.51: Rossi'nin Alessi firması için tasarladığı La Cupola kahve makinası (URL-38)



Şekil 4.52: Aldo Rossi'nin La Cupola'yı bina ölçeğinde kullandığı eskizi (URL-38)

II. Swan Otel (1990)

Mimar: Michael Graves

Proje Yeri: Orlando, Florida, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Swan Oteli (Şekil 4.53), Orlando'da bulunan Walt Disnet World'un içinde olan, parkı ziyarete gelen insanların konaklamasına yönelik tasarlanıp inşa edilmiş oteldir. Otel adını, çatısında ve otelin bazı yerlerinde kullanılmış kuğu figürlerinden almıştır (Özer, 2001, s.62). Stern projesi ile ilgili, Modernist'lerin mimari gelenekleri öldürdüğünden ama popüler olduklarından bahseder. Kendisinin burada amacı, otellerin geçmişten taşıdığı özelliklerle reprodüksiyon yapmak değil, ortaya icat çıkarmaktır (Stern, 1992, s.21).

Şekil 4.53: Swan Hotel'in genel görünüşü (URL-39)

Değerlendirme: Otelin ismini aldığı kuğu figürünün gerek iç mekanda gerek dış mekanda yoğun bir şekilde kullanımı, cephede tasvirlenmiş dalga görüntüsü, ziyaretçilere nerede olduklarıyla ilgili ipucu veren öğeler olarak Pop etkiler taşımaktadır.

III. Dolphin Otel (1991)

Mimar: Michael Graves

Proje Yeri: Orlando, Florida, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Mimarın Orlando Walt Disney World'deki Swan Oteli'nin hemen yanında, Swan Oteli'nden 1 yıl sonra inşa edilmiştir. Bu otel de aynı diğeri gibi eğlence parkı ziyaretçilerinin konaklaması için tasarlanmıştır. Bu otelde konsept yunus üzerinden tasarlanmıştır (Şekil 4.54) (Özer, 2001, s.62).

Şekil 4.54: Dolphin Hotel genel görünüşü (URL-40)

Değerlendirme: Dolphin Oteli'nde de iç ve dış mekanda yoğun olarak yunus tasvirleri kullanılması Pop etki yaratmıştır.

IV. Universal City Walk (1993)

Mimar: Jon Jerde

Proje Yeri: Los Angeles, Kaliforniya, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Jon Jerde'nin bu proje için çıkış noktası alışveriş merkezlerinin insan ilişkilerinin geliştirilebileceği, yirminci yüzyılın yeni sosyal mekanları olduğunu düşünmesidir. Bu tür sosyal merkezlerin tarihi kentlerde yüzyıllar içinde organik olarak oluştuğuna değinen Jerde, kendisinin böyle bir zamanı olmadığının ve amacının tarih değil bir yer yaratmak olduğunu vurgular (Özer, 2002, s.69). Bu bağlamda City Walk'u hayata geçirir. City Walk (Şekil 4.55), Universal Stüdyoları'na gelen ziyaretçilerin, turlar arasında vakit geçirmeleri amacıyla ortaya çıkmış, içinde dükkanlar, lokantalar, gece kulüpleri, tiyatrolar bulunan bir projedir (URL-4). Planlama olarak, o güne dek yapılmış olan alışveriş merkezlerinin bütünsel tutumlarının aksine, daralıp genişleyen sokaklarla kentlerdeki spontane şehir dokusuna benzemektedir (Özer, 2001, s.64). Ayrıca Jerde, alışveriş merkezinin içinde bulunan dükkanların ve lokantaların cephe dekorasyonunda uygulamada belli koşullara bağlı kalacak şekilde çalışmaları serbest bırakmış ve çeşitlilik sağlama amacı gütmüştür. Örneğin, Hard Rock Café'nin önünde dev bir gitar tasviri (Şekil 4.56), alışveriş merkezinin çeşitli noktalarında King Kong gibi dönemin popüler sinema karakterlerine yer verilmiştir.

Şekil 4.55: City Walk'tan genel görünüş (Özer, 2002, s.68)

Şekil 4.56: City Walk'ta bulunan Hard Rock Café ve önündeki gitar tasviri (Özer, 2002, s.70)

Değerlendirme: Jon Jerde, City Walk'ta bir çok Pop eğilimi barındırmıştır. Öncelikle bir alışveriş merkezi ortaya çıkararak, insanların sosyalleşip iletişim kurdukları bir yer olmasını sağlama amacıyla, Pop'un iletişime verdiği önemi vurgulamıştır. Alışveriş merkezinin genelinde var olan neon ışıklarla Venturi'nin bahsettiği 'honky-tonk' mimari anlayışına gönderme yapmış, şehirlerin içinde barındırması gereken davranışın bu olduğunu ima etmiştir. King-Kong gibi Hollywood'un yarattığı karakterlerin, dev gitar ikonları ile popüler rock yıldızlarına göndermeler yapmasıyla Pop eğilimlerini pekiştirmiştir.

V. The Guggenheim Museum Bilbao (1993)

Mimar: Frank Gehry

Proje Yeri: Bilbao, İspanya

Proje Hakkında: Yapı, Guggenheim Vakfı'nın 5 müzesinden biri olarak şehre canlılık katması amacıyla inşa ettirilmiş, resmi açılışı 1997 yılında yapılmıştır. Bilbao'nun Nervion Nehri kenarında, eski sanayi bölgesinde bulunan müzenin tasarımı bir orta avlu çevresinde şekillenmiş olup, yapının mimarı Frank Gehry bu avluya 'çiçek' lakabı takmıştır. Yapıdaki kıvrımlar, rastlantısal olarak yerleştirilmiş gibi dursa da, iç avluya ışığı geçirmek için belirli hesaplamalar sonucu oluşturulmuştur (Şekil 4.57).

Şekil 4.57: Bilbao Guggenheim Müzesi (URL-41)

Değerlendirme: Müze, Gehry'nin mimari formları seçerken çok severek kullandığı balık unsurunun kabuğunu andıran dış kaplamalardan oluşmuştur. Nehir ağzında bulunan konumuna uygun olarak kıyıya yanaşmış bir gemi gibi de durmaktadır. Bu şekilde göndermelerle Pop etkiler taşıyan yapı, bir kente ünlü bir mimar eli değmesiyle kentin ekonomik ve kültürel kalkınmasını sağlaması üzerine adlandırılan 'Bilbao Effect'in ismini almasını sağlamıştır.

VI. The Dancing House (1994)

Mimarlar: Frank Gehry, Vlado Milunic

Proje Yeri: Prag, Çek Cumhuriyeti

Proje Hakkında: Yapı, Nationale-Nederlanden firmasının, Prag için kentsel bir simge yaratması amacıyla yapılmış, 1996'da tamamlanmıştır. Bina, Çek Cumhuriyeti'nin komünist rejimden parlamenter demokrasiye geçişini simgelemek adına dinamik ve stabil olmak üzere iki bölümden oluşmuştur. Dans eden iki insanı andıran bu yapı formu (Şekil 4.58), Gehry tarafından ünlü Amerikalı sanatçılar Fred Astaire ve Ginger Rogers'a ithaf edilmiş ve bir süre Fred ve Ginger Binası olarak anılmıştır.

Şekil 4.58: The Dancing House (Karabey, 2010)

Değerlendirme: Yapı Dekonstrüktivizm akımının önemli örneklerinden olup, kentsel bağlamda Prag için bir sembol niteliği taşımaktadır. Formunun dans eden bir çifte benzemesi, yapıya eğlenceli bir tutum katmış ve bu doğrultuda Pop etkiler taşımıştır.

VII. DZ Bank Building (1995)

Mimar: Frank Gehry

Proje Yeri: Berlin, Almanya

Proje Hakkında: Yapı ofis, konferans salonları ve konutları içeren karma bir yapı olup 2001 yılında tamamlanmıştır. Cephe, bulunduğu The Pariser Platz ile uyumlu olacak şekilde renkte ve hatlardadır. Yüksek tavanlı bir girişten girilen yapıda cam tavanlı bir orta avlu bulunur. Bu orta avlunun ortasında konferans salonu işlevi gören kıvrımlı bir kabuk bulunur (Şekil 4.59). Bu kabuk dört kat yüksekliğinde olup, dış tarafı paslanmaz çelikken iç tarafı ahşaptır.

Şekil 4.59: DZ Bank Building orta avlusu ve konferans salonu (URL-42)

Değerlendirme: Yapının Blobitecture üslubuna uyan kısmı orta avluda bulunan konferans salonunun kabuğudur. Bu kabuk, düzenli bir şekilde oluşturulmuş orta avluya bakan cephelere oldukça aykırı olacak şekilde, kıvrımlı, ritmik bir forma sahiptir. Formu, Gehry'nin sevdiği figüratif göndermelere sahip olarak bir at kafasına benzeyerek Pop etkiler taşımaktadır.

VIII. EMP Museum (1995)

Mimar: Frank Gehry

Proje Yeri: Seattle, Washington, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Experience Music Project Museum (Şekil 4.60), popüler kültür ve çağdaş pop müziğine ithafen yapılmış, içinde sergi salonları, etkinlik alanları olan bir müzedir. Yapı Seattle'lı rock müzisyeni Jimi Hendrix'e ithaf edilmiş olup yapının formunun çıkış noktası Hendrix'in gitarı olmuştur. Heykelvari, metal panellerden oluşan yapı, enerjik, bombeli, keskin hatlardan oluşmuştur (Şekil 4.61). Gehry burada, Guggenheim Bilbao'daki yapım tekniklerini birebir uygulamıştır. Tek farkı bu yapının yer yer renklendirilmiş olmasıdır. Kabuğu oluşturan müzik aleti vari formlar ziyaretçiler ile interaktif bir ilişki içindedir (Puglisi, 2008, s.162).

Şekil 4.60: EMP Museum giriş cephesi (URL-42)

Değerlendirme: Yapı inşaatının bitişinden kısa bir süre sonra kent simgesi haline gelmiştir. Hendrix'in gitarını ve diğer müzik aletlerini simgeleyen yapı, rengi ve insanları kendine çeken formu sayesinde önemli şekilde Pop etkiler taşımaktadır. Yapının kabuğunda gitar, erimiş şekilde tasvirlenmiştir.

Şekil 4.61 : EMP Museum kabuk görünüşü (URL-42)

IX. Waldspirale (1995)

Mimarlar: Friedensreich Hundertwasser, Heinz M. Springmann

Proje Yeri: Darmstadt, Almanya

Proje Hakkında: Waldspirale (Şekil 4.62), 2000'de tamamlanmış bir konut projesidir. Bina güneybatı köşesinden başlayacak şekilde spiral formda tasarlanmıştır. Cephede, seramiklerden oluşturulmuş formu takip eden çizgiler tabakalaşma oluşturmuştur. Dalhalı çizgilerin oluşturduğu yapıda dik köşelere rastlanmaz. Pencereler farklı ebat ve şekillerde kullanılmıştır. Çatıda bol bitkiye yer verilmiş, eğri çatının zemin ile buluştuğu nokta itibari ile çevresiyle bütünlük sağlamıştır (Taschen, 2013, s.266).

Şekil 4.62: Waldspirale dış görünüşü (Taschen, 2013, s.267)

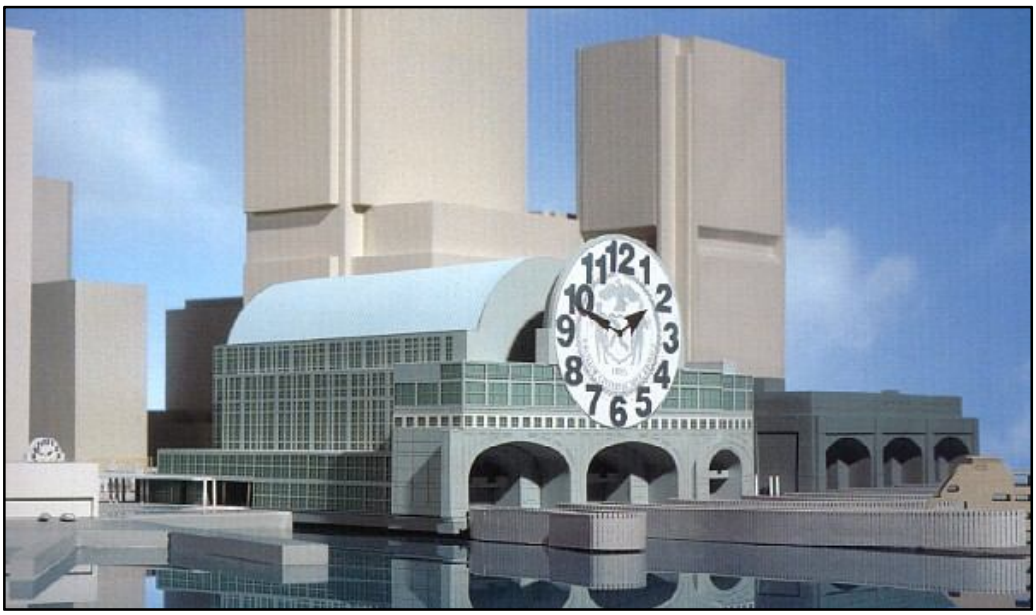
Değerlendirme: Hundertwasser cephede oluşturduğu katmanlaşma ile yeryüzünde yüzyıllar sonunda birikmiş tortunun oluşturduğu tabakalaşmaya kinayeli bir yaklaşım sergilemiştir. Özellikle pencerelerde tek defaya özgü tasarım anlayışı oldukça hissedilmektedir. Hundertwasser'in Pop etkiler taşıyan önemli binalarından biridir.

X. Whitehall Ferry Terminal (1995)

Mimarlar: Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., Anderson/Schwartz Architects ve TAMS Consultants, Inc. ile birlikte

Proje Yeri: New York City, New York, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Bu tasarım, VSBA'nın Whitehall Ferry Terminal için yaptığı bir kaç tasarımdan biridir. Tasarımın amacı, şehre mimari ve sembolik katkıları olan bir yapı eklemektir. Bu doğrultuda, kentsel tasarımda çok sevilen saati, devasa boyutlarda ele alıp, yapının limana bakan cephesine yerleştirmişlerdir (Şekil 4.63). Saatin hemen arkasında bulunan ve tonoz şeklinde olan ana mekan örtüsünün kemer biçimli kesiti, yapının liman ile şehir arasında bir geçiş sağladığını destekleyen öğedir. Bunun yanı sıra, büyük bölümü cam kaplı olan cephe oldukça geçirgen olmasının yanı sıra, gece görüntüsü ile limana görsel bir katkı da sağlar (URL-5).



Şekil 4.63 : Whitehall Ferry Terminal proje maketi (URL-43)

Değerlendirme: Tasarımın kentsel ölçekte de olsa, saati bu şekilde devasa olarak ele alması Pop etkiler taşıyan en önemli unsurdur. Şehir ile liman arasında geçiş sağlama adına kullanılan tonoz ise sembolik bir anlam yüklenerek bu etkilere katkı sağlamıştır.

XI. Maishima Incineration Plant (1996)

Mimarlar: Friedensreich Hundertwasser, Peter Pelikan

Proje Yeri: Osaka, Japonya

Proje Hakkında: Proje, Osaka'da bulunan bir çöp yakma tesisi için yeniden düzenlemeyi içerir. Bu doğrultuda Hundertwasser ile işbirliği yaparak tesise dikkat insanları bilinçlendirmek üzere çekici bir düzenleme yapması istenir. Mevcut tesisi genel olarak ele alarak yaptığı çalışmaları 2001'de tamamlar (Şekil 4.64) (Taschen, 2013, s.268).

Şekil 4.64: Maishima Incineration Plant dış görünüşü (Taschen, 2013, s.271)

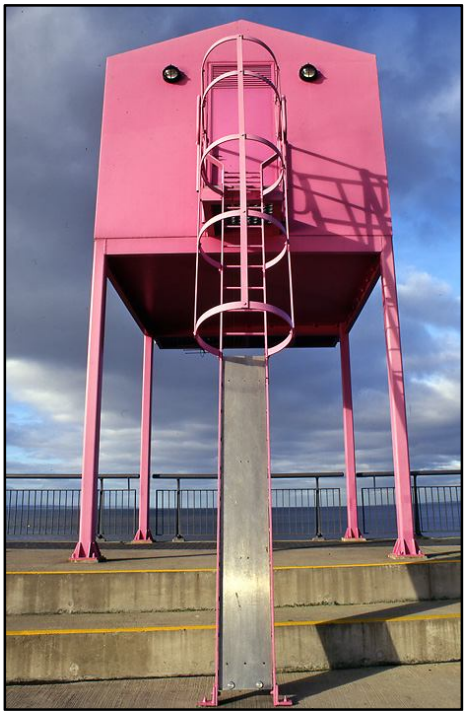
Değerlendirme: Tesis, Hundertwasser'in dilinde, oldukça renkli ve dikkat çekici bir yapıya dönüştürülmüştür. Kullandığı renkler ve bu renklerin yoğunluğu itibariyle daha küçük bir yaş grubuna hitap ederek, bilinçlendirmeye genç bir nesilden başlamayı amaç etmiştir. Oldukça teknik ve mekanik bir yapı için dalgalı, düzensiz formlar, bir tesiste görülmeye alışık olmayan şekilde kullanılmış ve çevresiyle Pop etki yaratılmıştır.

XII. Cardiff Limanı Baraj Gözlem Binası (1997)

Mimar: Will Alsop

Proje Yeri: Cardiff, Galler

Proje Hakkında: Will Alsop'un Cardiff Limanı içinde bulunan projesi, limanı temiz su sağlayan bir göle çevirme ve bunu yaparken su seviyesini kontrol altında tutan bir sistem kurma amaçlı tasarlanan kompleksin içinde olan bir gözlem binasıdır. Projenin amacı genel olarak Cardiff Limanı'nı hareketlendirmek ve limanı kasvetli halinden çıkarmaktı (URL-1). Alsop, bu amaca yönelik gözlem binasını tasarlarken pembe renk tercih etmiştir (Şekil 4.65).



Şekil 4.65 : Cardiff Limanı Baraj Kontrol Binası'ndan görünüş (URL-1)

Değerlendirme: Mimar, burada projenin limanı canlandırmak amacına uygun olarak, limanda tasarlıdığı binayı pembe renkte seçmiştir. Liman gibi erkek istihdamının çok olduğu bir yerde pembe gibi feminen bir renk seçmek, limanlarda görmeye alışık olunmayan bir manzara olduğundan Pop bir etki taşımaktadır.

XIII. The Sage Gateshead (1997)

Mimarlar: Norman Foster, Spencer de Grey

Proje Yeri: Gateshead, İngiltere

Proje Hakkında: Yapı, kuzey İngiltere'nin en önemli performans sanatları merkezi olmasının yanında, sergi alanları, düğün salonları gibi çok işlevli mekanlara da sahiptir. Tyne Nehri'nin yanında bulunan yapı, Newcastle şehrine de göz kırparak, burada bulunan öğrenci nüfusuna hitap etmektedir. Kabuğu oluşturan, paslanmaz şekilden oluşturulmuş form, bölgenin fazla rüzgarlı olmasını avantaja çevirip, rüzgarı kontrol ederek doğal havalandırma yapmasını sağlar (Şekil 4.66). Sadece kültürel değil, içinde barındırdığı restoran ve kafeler ile, günün büyük bir bölümü açık olmasıyla sosyal açıdan da önemli bir boşluğu kapatmış bir yapıdır.

Şekil 4.66 : The Sage Gatheshead (URL-44)

Değerlendirme: Bina, devasa bir solucan formunda, iki şehri ayıran Tyne Nehri'nin kenarında olması ile iki taraftan da oldukça dikkat çekici Pop etkiler taşımaktadır. Formunun getirdiği bir diğer özellik ile Blobitecture akımına dahil olan yapı, bu formu enerji tasarrufu ve işlevsel anlamlarda kullanarak avantaja çevirmiştir.

XIV. Santa Caterina Market (1997)

Mimarlar: EMBT - Enric Miralles, Benedetta Tagliabue

Proje Yeri: Barselona, İspanya

Proje Hakkında: Proje 1848 yılına ait Santa Caterina Market'in (Şekil 4.67) restorasyon ihtiyacı doğrultusunda ortaya çıkmış, Yapının ana hatları mevcut haliyle bırakılarak çatı için yenileme yapılmıştır (Minguet, 2013, s. 50). Restorasyonu yönlendiren önemli konu marketin bulunduğu bölgenin, şehrin Gotik alanı olurken, aynı zamanda küreselleşme aşamasında ve bankacıları barındıran çok yönlü bir bölge olmasıydı. Turizm, kültür ve iş dünyası gibi çeşitli oluşumların bir arada olması mimarların karşıtlıkları ve çeşitli üslupları bir arada kullanabilecekleri hibrid bir tasarım yaratmaya itmiştir. Çatı dalgalı formu ile, altıgen şekilli sırlı porselen ile kaplanarak, markette satılan meyve ve sebzeyi temsil etmektedir (Jencks, 2011, s.189).

Şekil 4.67 : Santa Caterina Market çatı görünüşü (URL-45)

Değerlendirme: Projede çatıda yaratılan desen, markette satılmakta olan sebze ve meyvelerin renklerini, kullanılan altıgen şekil ise bu meyve ve sebzelerin markette yığılı bir şekilde durmasını temsil etmektedir. Bu yolla dışarısı ile içerisi arasında iletişim sağlayan çatı Pop etkiler taşımaktadır.

XV. Swiss Re Ofis Binası (1997)

Mimar: Norman Foster

Proje Yeri: Londra, İngiltere

Proje Hakkında: Londra'nın ilk ekolojik yapısı olarak bilinen Swiss Re firmasının merkez ofisinin (Şekil 4.68) inşaatı 2001'de başlamış olup 2003'de tamamlanmıştır. Binanın adı 30 St Mary Axe olarak da geçer. Yapıda kullanılan biyoiklimsel faktörler gereği mevcut formunu almıştır. Giydirme cephe olan yapı, kabuğu sayesinde doğal bir şekilde havalandırılmaktadır.

Şekil 4.68: Swiss Re Ofis Binası (URL-46)

Değerlendirme: Yapı, makina çağını ve teknolojik kolaylıkları sonuna kadar değerlendirmiş olup, yapıda Pop etkiler taşıyan unsur İngilizce'de 'gherkin' yani kornişon turşusuna benzemesidir. Bu doğrultuda Londra şehri için önemli bir kentsel simge olmuştur.

XVI. Frank G. Wells Building (1998)

Mimarlar: Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. HKS, Inc. ile birlikte

Proje Yeri: Burbank, Kaliforniya, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Yapı, Walt Disney firmasının 1984-1994 yılları arasında başkanlığını yapmış olan Frank Wells'e adanmıştır. Yapı ofis binası olmasının yanı sıra, Disney'in animasyon stüdyolarını da barındırmaktayken bugün arşiv binası olarak kullanılmaktadır. İlk işlevi sebebiyle cephesine kocaman film ruloları işlenmiştir. Bu rulolardan birinin içindeki film şeridi girişin üst noktasında iki boyuttan iç boyuta geçerek girişin üstündeki kanopiyi oluşturur (Şekil 4.69).

Şekil 4.69: Frank G. Wells Building (URL-47)

Değerlendirme: Yapı bünyesinde barındırdığı programı cephesine yansıtarak çevresi ile ilişki içindedir. Venturi 'süslenmiş kulübe' temasını burada kısmen ele alarak, yapının işlevi hakkında cephede ipucu verir. Kullanılan renkler ve cephedeki film rulosunun ebatları açısından da Pop etkiler taşıyan bir yapıdır.

XVII. The Selfridges Building (1999)

Mimar: Future Systems

Proje Yeri: Birmingham, İngiltere

Proje Hakkında: Yapı, bir alışveriş merkezi olmasının yanı sıra, İngiliz markası Selfridge'in mağazasını barındırır. 2003'de tamamlanan yapı, amipvari bir forma sahiptir. Oldukça kıvrımlı olan cephe, yuvarlak alüminyum disklerle kaplıdır (Şekil 4.70). Kıvrımlı ve akışkan cephe, iç mekanda organik şekilli avluyla kendisini göstermektedir.

Şekil 4.70 : The Selfridges Building (URL-48)

Değerlendirme: Selfridges binası, Blobitecture tutumunda, doğaya ve insana ait formları yansıtan önemli bir binadır. Formun yanı sıra, cephesini kaplayan alüminyum diskler ile bir yılan ya da sürüngen derisini andırmasıyla doğaya yaptığı göndermeyi pekiştirir. Bu özellikleri sayesinde oldukça ilgi çekici olan yapı Pop etkiler taşıyarak, bulunduğu şehirde kent simgesi görevi görür.

4.5. 2000-2015 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları

2000'lerden başlayıp günümüze dek gelen tutum, son yirmi yılın mimarlık etkinliklerini yansıtır. Artık yapılar, Post-Modern olarak adlandırılmasa bile Pop etkiler taşımaya devam ederler. Son yıllarda oldukça fazla proje üreten yeni mimarlar da bu sürece katılır.

2000'lerin başındaki mimari ortam, endüstri devriminin mimaride yaptığı etkiyle paralel özellikler gösterir. Her ikisi de mimarlık tarihinde olağan dışı çalışmaların yapıldığı ve başyapıtların ortaya çıktığı dönem olarak önem taşırlar. Mimarlar yenilikçi mimari hareketlerle ilgilenir ve araştırma ve soruşturmanın önemli olduğu dönem başlar (Puglisi, 2008, s.179). 1960'lardan 80'lere kadar akımların bir kurama dayandırılması ve ardından ürün verilmesi geleneği 2000'lere gelindiğinde kaybolmaya başlar. Bu dönemde Pop etkiler taşıyan yapılar 60'lardan kalma kuram ile varlıklarını sürdürürler.

1990'larda ortaya çıkmış Blobitecture akımı 2000'lerde de ürünlerini vermeye devam eder, teknoloji ilerledikçe de vermeye devam edecektir. Artık Pop yapılar tarihsel referans vermeden, gününün koşullarına uygun form ve yapıda oluşur ve sahip olduğu ironiyi ve göndermeyi günü koşullarında 2000'lerde yapmaya devam eder.

I. Kunsthaus Graz (2000)

Mimarlar: Peter Cook, Colin Fournier

Proje Yeri: Graz, Avusturya

Proje Hakkında: Yapı, mimarlık, tasarım, medya, film ve fotoğraf gibi çeşitli disiplini bünyesinde barındıran bir çağdaş sanatlar müzesidir (Şekil 4.71). Müzenin kalıcı hiçbir sergisi, arşivi, koleksiyonu ya da araştırma bölümü yoktur. Bünyesinde sadece çağdaş sanata yer veren müze, sanatta sürekli değişim ve gelişimi vurgulayan yenilikçi bir tutum sergiler. Yapı formu da bu tutumu yansıtacak şekilde alışılmadık ve yenilik doludur. Mimarlarından Peter Cook'un 1960'larda Archigram grubuyla yaptığı pop kültürüne ait çalışmaların etkileri yapıda görülür. Yapının kabuğu cam olup hemen altında daire biçimli florasanlar bulunur. Bu lambalar cephede projeksiyon görevi de görür. Oldukça geçirgen olan dış kabuk, içerisi ve dışarısı arasında panaromik görüntü sağlar Mimarlar Cook ve Fournier, tasarladıkları yapı ile ilgili 'arkadaş canlısı uzaylı' betimlemesi yaparlar (Puglisi, 2008, s.213).

Şekil 4.71 : Kunsthaus Graz (URL-49)

Değerlendirme: Yapı formu gereği Blobitecture tutumundadır. Fakat bu form rastgele belirlenmemiş, çevresindeki diğer yapılarla uyum içinde ortaya çıkmıştır. Çevresiyle interaktif bir ilişkinin yanı sıra, geçirgen formuyla, Graz şehrinin genelini kapsayan kapalı formlarla zıtlaşması onun karakterini ayrıştırırken barındırdığı teknik ve malzeme de bu özelliğini pekiştirir (Şekil 4.72).

Şekil 4.72: Kunsthaus Graz (URL-50)

II. Peckham Library (2000)

Mimar: Will Alsop

Proje Yeri: Londra, İngiltere

Proje Hakkında: Proje, Londra merkezinin biraz dışında bulunan bir kütüphane projesidir (Şekil 4.73). Bir kısmı yerden yükseltilerek döndürülmüş L formu alan yapının, yükseltilmiş bölümü oldukça ince ve gelişigüzel açılandırılmış ayaklarla taşınmaktadır. Alsop yapının bir bölümünü yerden yükselterek altında geniş bir sirkülasyon alanı bırakmıştır. Ayrıca sessizlik ihtiyacı olan okuma bölgelerini bu yükseltilmiş bölüme yerleştirerek, bu alanları dış mekanın gürültüsünden koparmıştır.

Şekil 4.73 : Peckham Library (URL-51)

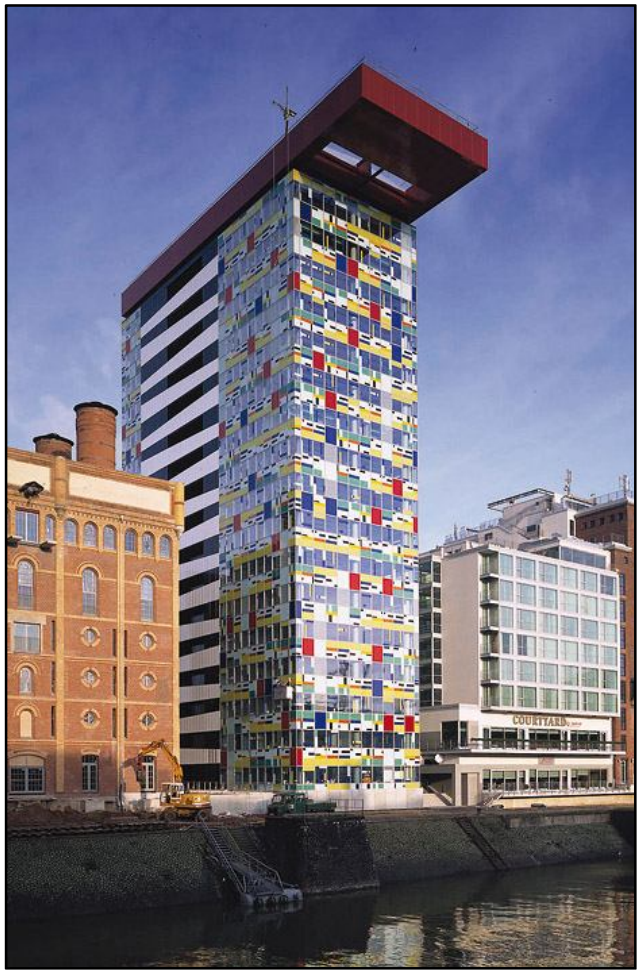
Değerlendirme: Bu yapı, bir sonraki Alsop'un bir sonraki benzer projesi The Sharp Center'a (Şekil 4.76) altyapı niteliği taşımaktadır. Alsop yapıda, Le Corbusier'in modern mimarlık için sunduğu beş maddeden biri olan binayı yerden yükseltme kuralını Post-Modern bir yaklaşımla uygulamıştır. Binayı kaldırmak için kullandığı ayakları alışılagelmedik bir açıyla koyması Modernizm tutumlarına esprili ve Pop bir yaklaşımda bulunmuştur. Ayrıca yapının çatısında bulunan devasa 'Library' yani kütüphane yazısı Venturi'nin Guild House projesindeki (Şekil 4.1) tutumda, bu yapıda kullanılmıştır.

III. Colorium (2002)

Mimar: Will Alsop

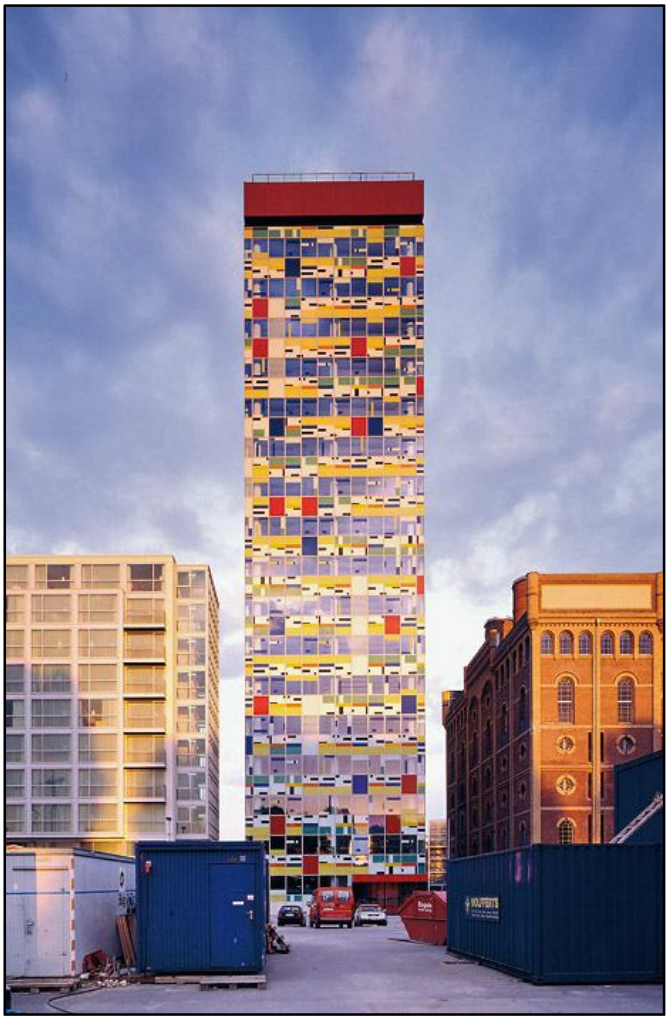
Proje Yeri: Düsseldorf, Almanya

Proje Hakkında: Colorium (Şekil 4.74), Düsseldorf'ta Rhein nehri kenarında ofis olarak tasarlanmıştır. Dikdörtgenler prizması şeklindedir ve binanın en üstünde yatayda konsol şeklinde açıklığa uzayan kırmızı renkte bir bölüm bulunur. Bu bölüm geceleri aydınlatılır. Cepheyi oluşturan geometrik şekiller ve renkler, binanın basit ama dikkat çekici bir görüntü elde etmesini sağlayarak eski liman alanında enerjik bir çağdaş yapı özelliği kazanmıştır. Kırmızı, sarı, mavi, yeşil, gri gibi bir çok dikkat çekici renkte camla kaplanan cephe dinamik bir formla geleneksel ofis binası kavramını farklılaştırmıştır.



Şekil 4.74 : Colorium (URL-52)

Değerlendirme: Binanın en üst bölümünün gece aydınlatılması, dev bir kentsel gece lambası izlenimi verir. Cephesinde oldukça hareketli bir şekilde kullanılan geometrik şekil ve renkler oldukça büyük ve yüksek bir mozaik sanat eseri gibi görünür (Şekil 4.75). Bu desenin geometrik formlarla sınırlandırılması ve çevresiyle zıtlaşırcasına düşeyde yükselmesi binaya provokatif bir tutum katmıştır. Bu tutum bir nevi Pop Sanatı'nın beslendiği karşı çıkış durumlarından birini kentsel ölçekte hayata geçirmiştir.



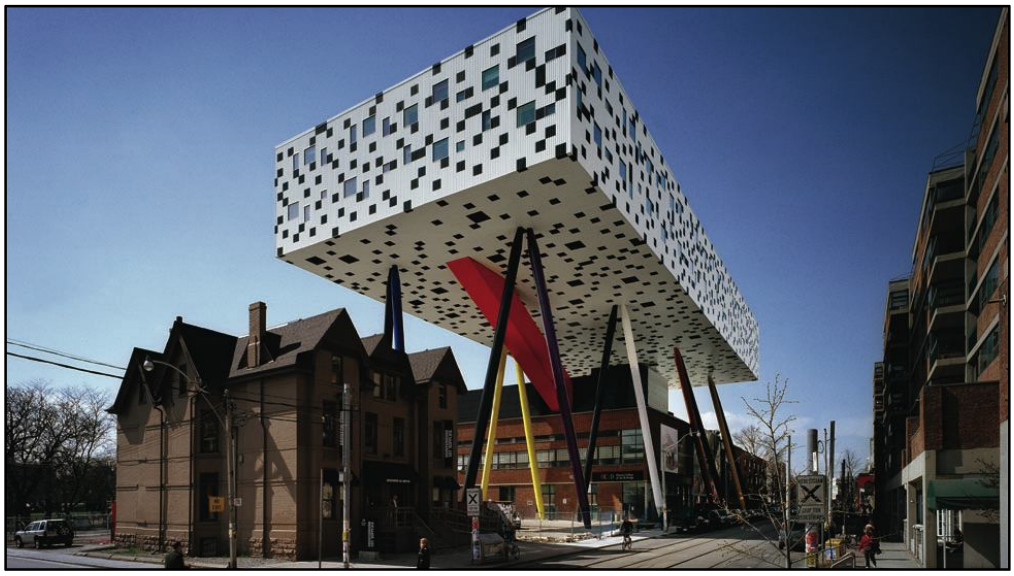
Şekil 4.75 : Colorium (URL-52)

IV. The Sharp Centre (2004)

Mimar: Will Alsop

Proje Yeri: Toronto, Kanada

Proje Hakkında: Ontario College of Arts'a ait olan The Sharp Centre binası (Şekil 4.76) Toronto'da inşa edilmiştir. Mevcut üniversite binasına, çeşitli aktiviteler ve derslikler için ek bir bina olarak tasarlanmıştır. Bina genel olarak, hantal, kocaman bir kutu ve onu taşıyan çok ince ayaklardan oluşur. Bina bu ayaklarla yerden yükseltilmiş ve daha fazla ışık alması amaçlanırken, zeminden kaldırılarak altında rekreasyon alanları oluşturulmuştur (Jencks, 2005, s.150).



Şekil 4.76 : The Sharp Centre (URL-53)

Değerlendirme: Yapı, Alsop'un Peckham Library projesi doğrultusunda modern mimarlıkın Le Corbusier tarafından sunulan beş maddesinden biri olan binayı yerden yükseltme kuralını uygulamıştır. Binayı kaldırmak için kullandığı ayakları alışılagelmedik bir açıyla koyup, bu ayaklarda çarpıcı renkler kullanarak Modernizm tutumlarına esprili ve Pop bir yaklaşımda bulunmuştur.

V. Cloud Gate (2004)

Mimar: Anish Kapoor

Proje Yeri: Chicago, Illionis, Amerika Birleşik Devletleri

Proje Hakkında: Chicago'da Millenium Park içinde bulunan heykelin yapımı 2006 yılında tamamlanmış olup, malzemesi paslanmaz çeliktir. Bu malzemeden dolayı oldukça yansıtıcı olan tüm yüzeyler Chicago şehrinin siluetini yansıtır. Konkav formu sayesinde altında sirkülasyon alanı oluşturulmuş olan heykel, ölçeği nedeni ile mimari bir öğe olarak anılmaktadır (Şekil 4.77).

Şekil 4.77: Cloud Gate (URL-54)

Değerlendirme: Heykel çalışmaları ile ünlü Anish Kapoor'un mimari ürünleri olarak adlandırılabilecek bir kaç çalışmasından biri olan Cloud Gate, fasulyeye benzeyen formu ve izleyiciyi kendisine çeken ve çevresiyle iletişimde olan malzemesi ile Pop etkiler taşımaktadır. Şehir siluetini, büküp yamultarak farklı etkilerde izleyiciye sunması ile şehre bakış açısı katmıştır.

VI. Pathe Foundation Headquarters (2006)

Mimar: Renzo Piano

Proje Yeri: Paris, Fransa

Proje Hakkında: Pathe film firması için yapılan merkez binasının projesine 2006 yılında başlanmış, 2014 yılında tamamlanmıştır. 19. yüzyıla ait mevcut binaya (Şekil 4.78) ek olarak yapılan organik form (Şekil 4.79), ofis, arşiv ve müze bölümlerini kapsarken, çevresindeki binalarla ışık ve hava sirkülasyonu açısından uyum içinde tasarlanmıştır. Kapalı bir form gibi görünse de, iç ve dış mekan arasında iletişimi bünyesinde barındırdığı geçirgen malzemelerle sağlamıştır.

Şekil 4.78: Pathe Foundation (URL-55)

Değerlendirme: Yapının formu tamamen işlevsel özelliklere ve komşu yapılarla ilişkilere dayansa da, izleyici karşısında yarattığı etki tartışılamaz büyüklüktedir. Yapı dev bir dolucan ya da metal bir armadilloyu andırmaktadır. Binanın 19. yüzyıla ait cadde girişinden giren bir kişi için bu şekilde beklenmedik ve şaşırtıcı bir forma ulaşmak Pop etkiler taşımaktadır. Yapının işlevselliğinin yanında sembolik öğeler taşıması, mimarlığın olması gereken interaktif tutumuna en güzel örneklerden biridir.

Şekil 4.79: Pathe Foundation iç avludan görünüş (URL-55)

VII. Westside Satış Ofisi (2006)

Mimar: Will Alsop

Proje Yeri: Toronto, Kanada

Proje Hakkında: Yapı, Toronto'da inşa edilmek üzere tasarlanan Westlife Loft binalarının tanıtımı ve satışını yapmak amacıyla tasarlanmış ve inşa edilmiştir (Şekil 4.80). Bina dikdörtgenler prizması gibi basit bir formdan oluşsa da, malzeme oyunları ile cephede hareketlilik katılmıştır.

Şekil 4.80: Westside satış ofisi (URL-56)

Değerlendirme: Yapının dış cephe kaplaması olan ahşap, bir satış ofisinin gerekliliği nedeniyle insanı çekmesi için pek alışık olunmayan kırmızı renkte seçilmiş ve uygulanmıştır. Genel olarak basit bir formu olduğu halde, cephede oluşturulan rastgele boşluklarda canlı renkler kullanılmış, İsviçre peynirine benzeyen bu boşluklarla Pop etkisi sağlanmıştır.

VIII. City Road Tower (2007)

Mimar: Will Alsop

Proje Yeri: Londra, İngiltere

Proje Hakkında: Bünyesinde apart-otel, iş merkezi, dükkan, bar ve kiralık depo barındıran proje heykelsi formu ile ön plana çıkmaktadır. İngiltere'de ilk yatayda değil düşeyde büyüyen bir kiralık depo olma özelliği göstermektedir. Cephede kullanılan renkli paneller güneş ışınlarından enerji üretmekle birlikte temiz hava akımı sağlamaktadır (Şekil 4.81). Sürdürülebilirlik ve enerji tasarrufu gibi konularda öncü olma özelliği taşıyan önemli yapılardandır.

Şekil 4.81: City Road Tower (URL-57)

Değerlendirme: City Road Tower, mimarinin yanı sıra çok büyük ölçekte heykelcilik gibi bir sanat alt disiplinini kullanmıştır. Heykelvari bükülmüş cephe formu yapının her cepheden farklı görünmesini ve farklı algılanmasını sağlar. Ayrıca oldukça canlı renklerde kullanılan paneller işlevsel özelliğinin yanı sıra, cepheyi hareketli ve dikkat çekici kılmıştır. Bu doğrultuda önemli Pop etkiler taşımaktadır.

IX. The Public (2008)

Mimar: Will Alsop

Proje Yeri: West Bromwich, İngiltere

Proje Hakkında: The Public (Şekil 4.82), sanata yönelik çalışmaların yapılması ve kamuya hizmet etmesi amacıyla inşa edilmiştir. Programında yer alan müze, sanat galerileri, atölyeler ile sanatçı ve mimarların yanı sıra halka da hitap ederek yaratıcılık üzerine kurulu bir tutum benimsemiştir. Bir çok farklı kesime hitap etmesiyle ve bugüne kadarki benzer yapılardan farklı bir program içermesiyle, The Public, mimarlık ve sanatın birlik olup kamu mimarisi anlayışına yenilenme ve yeniden doğma yaklaşımı getirmesi açısından öneme sahiptir. Çok çeşitli program içerip, çok farklı kitlelere hitap etmesiyle, herkesin binada kendine hitap edecek bir şeyler bulabilmesi amacı ile dörtgen formuyla bir 'şeker kutusu'na benzetilir (URL-3).

Şekil 4.82: The Public (URL-3)

Değerlendirme: Bina, programı gereği çeşitli ve çok yönlü olduğundan bir şeker kutusuna benzetilmiştir. Cephesinde açılan fasulye biçimindeki jöleli şekere benzer açıklıklarla bu niteliğini pekiştirir.

X. Chips (2009)

Mimar: Will Alsop

Proje Yeri: Manchester, İngiltere

Proje Hakkında: Chips (Şekil 4.83), Manchester'ın New Islington bölgesinde bulunan konut ve dükkanlardan oluşan karma bir projedir. Bina, Alsop'un bulunduğu bölge için yaptığı kentsel planlamanın bir parçası olarak inşa edilmiştir. Bina adını, üstüste binmiş üç iri 'Chips' yani patates kızartmasından almaktadır. Bu üç bölümün her biri farklı renklendirilmiştir ve cepheye bölgenin endüstriyel tarihi ile ilgili kelimeler işlenmiştir.

Şekil 4.83: Chips (URL-58)

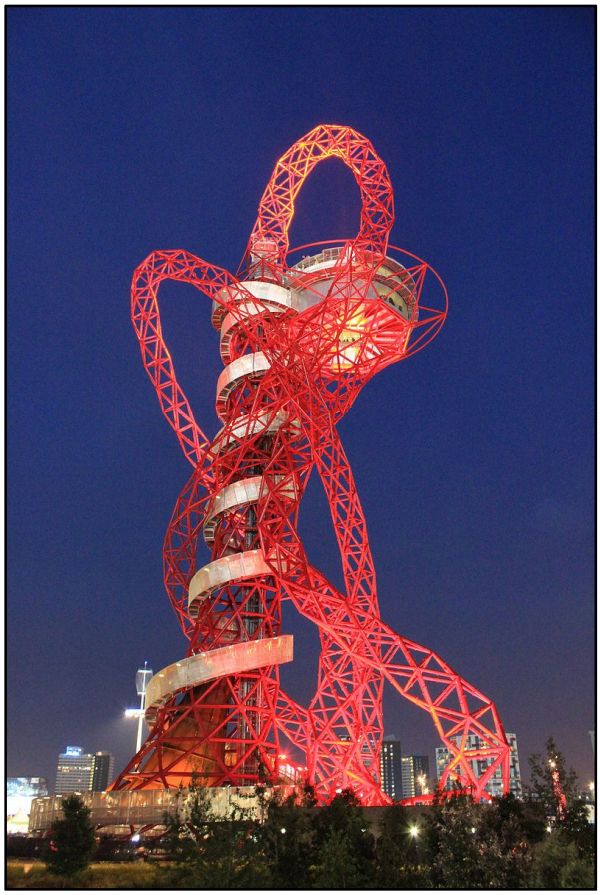
Değerlendirme: Projede Alsop'un kullanmaktan keyif aldığı renkler dengeli bir şekilde kullanılmış, cephedeki yazılar yapıya ilgi çekicilik katmıştır. Bu yazılar doğrultusunda yapı, izleyici ve kullanıcılar ile oldukça etkileşimdedir. Ayrıca patates kızartması gibi fast food bi yiyeceği baz alan formu sayesinde Pop etkiler taşımaktadır.

XI. ArcelorMittal Orbit (2012)

Mimar: Anish Kapoor, Cecil Balmond

Proje Yeri: Londra, İngiltere

Proje Hakkında: Yapı, Londra'da 2012 yılında gerçekleşen olimpik ve paralimpik oyunlar için, kentsel ve etkinliğe özel bir ikon olması için Queen Elizabeth Olympic Parc'da yapılmıştır. 114.5 metre yüksekliğindeki gözlem kulesi adını, projeye sponsor olan ArcelorMittal çelik firmasının adı ile Kapoor'un ilk projeye vermeyi düşündüğü isim olan Orbit'in birleşmesinden almıştır (Şekil 4.84). Yapı İngiltere'nin en büyük kentsel sanat eseri olma özelliğini taşır.



Şekil 4.84: ArcelorMittal Orbit (URL-59)

Değerlendirme: Yapı, devasa boyutları ile heykel sanatının mimari ile harmanlanmasına en güzel örneklerden biridir. Geometrik formlardan oluşan bir strüktür ile soyut bir form oluşturan yapı, olimpiyat alanında bir simge görevi görmektedir. Bu doğrultuda oldukça Pop etkiler taşımaktadır.

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yakın tarihe bakıldığında, toplumsal, sosyal ve politik tüm olayların sanat ve mimarlık çalışmalarında birebir etkisi her zaman olmuştur. Yalnızca bazı dönemlerde, tüm dünyada ve tüm topluluklarda etkili olan olaylar tarihsel süreçte dönüm noktası kabul edilebilecek sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma için dönüm noktası olan olay İkinci Dünya Savaşı olmakla birlikte, çalışmanın asıl ürünlerini vermesini sağlayan savaşın sonuçlarının 1960'larda ortaya çıkardığı toplumsal ve kültürel anlamdaki radikal değişimler olmuştur.

1960'lar dönemi, 1950'lerden beri süregelen, savaşın olumsuz etkilerinin zirve yaptığı, aynı zamanda savaşın sonuçlarında ortaya çıkan durumların en belirgin yaşandığı dönem olmuştur. Ekonomideki hızlı değişimler, sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirirken, adil olmayan gelir ve kaynak dağılımı, Marx ve Engels gibi filozofların 19. yüzyılda ortaya attıkları, toplumsal sınıfları reddeden düşüncenin somutlaşmasına zemin hazırlamaya başlamıştı. Nitekim toplumların gelecek kaygısı duyduğu ve ekonomik sıkıntı çektiği bir ortamda, bir karşı kültür oluşması kaçınılmaz olmuştur. Bu karşı kültür değerleri, en başında elit kültür değerleri ile çatışmış, zaman zaman bu değerler birbiri içine geçmiş ve en sonunda kültür savaşı sona ererek, bu iki kültür uzlaşmacı davranarak üçüncü bir kültür ortaya çıkarmıştır. Günümüzde de etkisini sürdüren bu kültür, 1950'ler itibari ile ortaya çıkan toplumsal olayları ve sanat olaylarını etkileyen kültür olmuştur.

Bu kültürün, teknoloji ve sanayinin üretimin bir numaralı araçları olduğu, seri üretimin ve haliyle seri tüketimin vazgeçilmez olduğu bir ortamda oluşması, onu da bu sürecin bir parçası yapmıştır. Tüketim odaklı bu süreç, kültürü de himayesi altına alarak, ihtiyaç kavramını kökünden değiştirerek, yararlılık ve gereklilik unsurlarının belirleyici özelliğini ortadan kaldırmıştır. 'Ben' kavramının ön plana çıkmasıyla karakter ve kimlik kavramı kaybolurken, ortam, seri üretimin yaratmaya çalıştığı 'tek düzelik'e uygun hale gelmiştir. Tüketimin baş destekçisi kapitalizm, bu aşamada

devreye girerek, tek düzeliği kırmak adına çeşitli popüler temalar ortaya koyarak, toplumlarda oluşan boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Benliklerini kaybeden toplumlar, bu popüler öğeleri benimseyerek, hatta onlara hayranlık duyarak sosyal hayatlarında kaybettikleri önemli boşluğu doldurmuşlardır.

Popülerlik kavramı 50 ve 60'ların sosyal, kültürel, politik, sanatsal olaylarında son sözü söyleyen unsuru olmakla birlikte, en çok moda, sinema ve müzikte etkili olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan The Beatles grubu tarzları ve yaptıkları müziğin farklılığı ile ön plana çıkmış, kitle iletişim araçları sayesinde tüm dünyaya yayılarak herkes tarafından sevilen ve dinlenen bir grup olmuşlardır. Batılı rock & roll müziğinden etkilenerek ortaya çıkardıkları pop müziğin ilk temsilcileri olan grup, yalnızca yaptıkları müzikle değil tarzları ile de modaya yön vererek popüler öğelerin kullanımının modaya sıçramasına önemli katkıları olmuştur.

Popüler kültür, doğrudan sosyolojik ve kültürel olaylara etki ederek, onları alışılagelmişin çok dışında bir forma sokmuştur. Kültürün, sürekli olarak kitle iletişim araçları ile etkileşimde olması, popüler kültürün tüketim kültürüne hizmet etmesine neden olmuş, kültürün desteklediği semboller, yeni oluşan kültürün özelliklerini bu araçların ürünlerinde sergilemiştir. Moda, bu durumdan en çok beslenen unsurlardan biri olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'na dek elit kesime hitap eden moda ve tasarımı, The Beatles gibi kendine has tarzı olan grupların ortaya çıkması, model ve aktris Twiggy'nin ortaya çıkıp o güne dek tanıdık gelen kadın olgusunu yerle bir etmesi, Hippi hareketi sonucu ortaya çıkan saç modelleri, giyim tarzları ile toplumsal sınıfların ortadan kalkmasının avantajı ile dergi, televizyon, sinema gibi araçlar sayesinde çok geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Moda tasarımı, savaşa dek kültürel farklılıkları yansıtsa da, savaştan sonra hızla artan moda evlerinin toplumlara dayattığı tarzı yansıtmıştır.

Günlük hayatının ve kullandığı ürünlerin tek düzeleşmesinin yanı sıra, giydiği kıyafetin de tek örnek olması, toplumun zamanla tatmin eşiğinin aşağıya çekilmesine neden olmuştur. Her ne kadar seri üretim ihtiyaç karşılama ve ucuz olması adına sevilip benimsense de toplumda bir boşluğu doldururken başka bir boşluk oluşturmuş, bu tatminsizlik durumu tüketim çılgınlığı ile paralel olarak büyümüştür. Bu durumu çok iyi yönlendiren kapitalist firmalar, tüketiciyi baştan çıkaracak yeni yöntemlere girişerek, ürünün tasarımının yanı sıra, ürünün sunulduğu ambalajın da

tasarımına ürün kadar önem vermeye başlamıştır. Grafik tasarımın öncüsü olan bu hareket pop sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Burada ürün, sürekli yeniden tasarlanan ve sürekli tüketilen bir olgu olarak karşımıza çıkarken, yavaş yavaş sanatı etkilemeye başlamasıyla sanata da sürekli yeniden tasarlanıp sürekli tüketilen olma özelliğini empoze etmeye başlamıştır. Bu doğrultuda kullanım öğesinin ve sanat öğesinin birbirine karışması sanatı da kullanılıp atılan bir tüketim öğesine indirgemiştir.

Gündelik hayatta kullanılan öğeler sanatta ilk kez, Birinci Dünya Savaşı sonrası Dadaizm'de görülmüş olsa da, bu durumun daha kapsamlısı İkinci Dünya Savaşı sonrası Pop Sanatı'nda görülmüştür. Pop Sanatı'nda kullanım öğesi bir tüketim öğesi olduğu için Dada'dan daha ticari bir tutum izlemiştir. Ayrıca Pop Sanatı'nın bir diğer avantajı kitle iletişim araçları ile çok geniş kesimlere ulaşıp, daha kolay benimsenmesi olmuştur. Bu doğrultuda tasarımın alanı, tasarımda kullanılan öğe bazında genişlemenin yanı sıra, daha geniş kitlelere ulaşma fırsatı ile coğrafi bazda da genişleme fırsatı yakalamıştır.

Tasarımın zamanla artan değeri, onu tüketim çılgınlığını besleyen önemli unsurlardan biri haline getirmiştir. Kapitalizm ise, tüketimi teşvik eden tasarım unsurunu üretim aşamasının vazgeçilmez süreci haline getirerek, günümüzün tasarıma yaklaşımını belirlemiştir. Teknolojinin getirdiği imkanlar, daha fazla malzeme ile daha çeşitli tasarım ürünleri ortaya konulmasını sağlayarak, zamanla tasarımın yüzünün değişmesine de neden olmuştur. Özellikle 60'ların sonuna doğru uzaya artan merak, Stanley Kubrick gibi yönetmenlerin 2001: A Space Odyssey gibi filmleri ile öngördükleri geleceği yansıtmalarıyla, evrenin sınırsızlığını vurgulamışlardır. 1969'da Armstrong'un aya ayak basması ile, tatminsiz duygularıyla yaşayan insanların, sınırları olmayan bir evrende, sınırları olmayan bir üretim ve tüketim algısı içinde yaşamalarını desteklemiştir. Bu durumdan oldukça memnun olan Kapitalizm, medya ve endüstriyi elinde bulundurmasıyla, sınırları olmayan tüketim algısını desteklemiştir.

Bu durum, kapitalizmin iyice güçlenip, yakın tarihte burjuvazinin elinde bulundurduğu gücü, daha evrensel ve kurumsal anlamda kullanarak, tüketim endüstrisini tekelleştirmiştir. Üretimi elinde bulunduran ve kapitalizm sayesinde güçlenen Amerika gibi ülkeler ve bu ülkeleri daha da güçlendiren, bünyelerinde

barındırdıkları büyük firmalar, endüstri devrimi sonrasında gelişimi duran üçüncü dünya ülkelerindeki kaynaklara göz dikerek sömürgecilik anlayışının yayılmasına sebep olmuştur. Bu ülkeler kaynaklarından olduğu gibi, popüler kültürün desteklediği, tüketim kültürünün onayladığı ve medyanın yaymakla görevli olduğu olgular doğrultusunda bu ülkeler benliklerini kaybederek, geleneklerinin yozlaşması kaçınılmaz olmuştur. Dünyanın geri kalanına kaynak sağlamak durumunda olan bu ülkeler, kültürlerini koruma ve devam ettirebilme gibi etkinliklere yeterli zamanı ve bütçeyi sağlayamadıklarından, seri üretimin tüm dünyada yaratamaya çalıştığı tek düzeliğin önemli temsilcileri haline gelmişlerdir.

Sömürgeci tutumun antropolojik ve sosyolojik tek katkısı farklı kültürlerin birbirine karışması ve çoğullaşması olmuştur. Post-Modernizm'in en sevdiği özellikler olan çoğulluk ve gelenekselcilik, bu doğrultuda az da olsa korunma ve yayılma fırsatı yakalamıştır. Kültürel değişimler ile sanatsal ve kültürel olayların daha geniş kitlelere yayılabilme olanağı, Post-Modernist anlayış ile daha çok sayıda kişinin icrasına da fırsat sağlamıştır. Yalnızca hitap ettiği kesim değil, disiplinler arasında da çoğulcu bir tutum benimseyen Post-Modernizm, sanat, mimarlık gibi disiplinlerin iç içe geçerek projeler üretmesini de sağlamıştır.

Post-Modernizm'in toplumsal sınıfları değişken ve akışkan tutan tavrı, sanat faaliyetlerinin elit kesimin boyunduruğundan çıkıp her kesimden insanın icrasına sunulmasına neden olmuştur. Köylü, işçi ya da soylu gibi etiketlere sahip sınıfsal farklılıklar ortadan kalksa da, bu sefer ekonomik dengelerin değişmesi ve gelir dağılımındaki eşitsizlik sonucu, gelir bazlı toplumsal farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu post-modern dönemin bir etiketleme unsuru olmasa da, sosyal açıdan hissedilen önemli bir etken olmuştur. Popüler kültür de bu ortamda, genel geçer beğenileri olan, gelir dağılımı orta ve düşük seviyedeki kesime hitap etmiştir.

Sanatçılar da bu durumdan beslenerek, artık ürünlerinde belli konuların dışına çıkarak daha toplumsal ve sosyolojik konulara çalışmalarında yer vermişlerdir. Sıradan insanların hayatları, günlük yaşamda kullanılan ürünler, kent insanının sorunları, sıradan insanın merak duyduğu konular sanat ürünlerinde yer almaya başlamıştır. Bu doğrultuda ortaya çıkan Pop Sanatı, sanatın elit kesimin ilgi alanından çıkmasını onaylayarak, medyayı arkasına alır ve toplumla birlikte, toplum için sanat amacı güderek çalışmalarına devam eder. Kolaj tekniğini sanat ürünlerinin

içine yerleştirerek, o güne dek sanatta ele alınmamış konuları, sanatta uygulanmamış yöntemlerle yansıttığı için yenilikçi tutum sergiler. Bu doğrultuda ortaya çıkan ilk kolajların, sıradan hayatları sanat mertebesine çıkarması ya da sanatı sıradan yaşamlara indirgemesi konusu tartışılan bir durum olmuştur. Nitekim Richard Hamilton'ın 'Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?' çalışması sıradan bireyin ilk kez sanatta kendi yaşantısından izler bulmuş olması adına önemli etkisi olmuştur. Hamilton günlük yaşamı sanatta ele alırken, Lichtenstein ise savaş sonrası insanının günlük, sıradan sorunlarını çizgi roman dilinde ele almıştır.

Tüketime yönelik çalışmalar arttıkça, sanatçılar da piyasa odaklı düşünüp, resimlerini, heykellerini, müziklerini tüketim odaklı unsurlar doğrultusunda ortaya koymaya başlamışlardır. Piyasadaki rekabet markalaşmanın önemini artırarak beraberinde pazarlama unsurunu ortaya çıkarmış, sanatçılar dahil yapıtlarında piyasa ürünü gibi pazarlamanın önemine yer vermeye başlamıştır. Bu doğrultuda kültürel bir sanayinin oluşmaya başlaması, sanatçıları da bu sanayiye yönelik yapıtlar ortaya koymaya teşvik etmiştir. Özellikle Pop sanatçılardan Andy Warhol'un popüler ve medyatik isimlere, siyasetçilere çalışmalarında yer vermesiyle bu imgeleri tüketim ürünü ile özdeşleştirip kültür sanayisinin bir parçası haline getirmiştir. Bu doğrultuda Warhol'un 1962'de tamamladığı Campbell's Soup Cans resmi, 32 çeşit Campbell marka çorba konservesinin baskı resim yoluyla üretilerek markanın reklam posteri gibi sergilenmesi Pop Sanatı'nın kültür sanayisine katkısına önemli örneklerden biridir. Aynı şekilde, Warhol'un Marilyn Diptych resmi bir endüstri devrimi harikası olan seri üretim yönteminin sanatta somut şekilde kullanılmasına en iyi örneklerden biri olarak, sanatın sanayiye hizmet ettiği durumlardan biri olarak karşımıza çıkmıştır.

Her disiplin gibi, sanatın da kapitalist sistemin hegemonyasına girmesi sonucu sanat eseri ürün, sanatçı ise bir marka olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Kapitalizmi en çok destekleyen Amerika'da ürün ve markalaşma o kadar ön plana çıkmıştır ki, Andy Warhol gibi sanatçılar, Marilyn Monroe gibi aktrisler, Coca-Cola gibi kuruluşlar kendi alanlarında dünya devleri olarak, Amerika'nın mı bu isimleri yarattığı yoksa bu isimlerin mi Amerika'yı güçlendirdiği tartışma konusu olmuştur. Her iki durumda da, kapitalist düzendeki söz hakkını elinde bulunduran Amerika, kültürel ve sanatsal

olayların medya ve kitle iletişim araçları ile yönlendirilmesini sağlayarak kontrolü elinde tutmuştur.

Post-Modern dönemde, sanatta Pop sanatçılarının üstlendiği görevin bir çeşidini de mimarlar üstlenmiştir. Değişen kültürel ve sosyal koşulları göz önüne alarak, ihtiyaçlara ve isteklere yönelik binalar tasarlamak, mimarın vazgeçilmez görevleri arasında olmuştur. Bu durum tarih boyunca böyle olsa da, araya giren Modernizm sonucu, mimar görevinin tam olarak ne olduğunu unutmuş ve kullanıcısına hitap etmeyen, kullanışsız yapılar ortaya koymuştur. Bu sebeple Post-Modern mimarlardan beklenen birincil görev, bu durumu tam tersine çevirmek olmuştur.

Bu doğrultuda Post-Modernizm, mimarlığa, diğer disiplinlerden daha çok önem vermiştir. Bunun gerekçesi, mimarlığın, toplumların yaşam standartlarını yükseltmek, kentsel planlamayı geliştirmek, kent simgesi yapılar ortaya koymak gibi diğer disiplinlerden daha önemli görevleri olmasındandır. Bu noktada sanat gibi mimari de kültürel ve teknolojik gelişmelerden etkilenerek yapılar ortaya çıkarmıştır.

Kentlerde teknolojik, kültürel, toplumsal ve iktisadi anlamda dönüşüm yaşanırken, sanayileşme ve üretim fazlalığı sonucu ortaya çıkan tüketim çılgınlığını yansıtan alışveriş merkezleri oluşmaya başlamıştır. Bu durum, tasarımın mimari boyutta tüketimin içinde yer alması ile birlikte kamusal etkinlik alanları oluşturarak kültürel faaliyetler içinde yer almasına da yol açmıştır. Alışveriş merkezleri, topluma çok fazla seçenek sunması, sürekli değişen yüzüyle ilgi çekici ve insanları sürekli tüketime yönlendiren tutum izlemesi ile kapitalizmin vücut bulmuş hali olmuştur. Bu doğrultuda alışveriş merkezleri kentsel boşlukları doldurmanın yanı sıra, toplumlardaki duygusal boşlukları da doldurmuştur. Bugüne dek bir çok alışveriş merkezi projesi yapmış Jon Jerde, alışveriş merkezlerinin tam da bu nedenle var olması gerektiğini vurgulayarak, sadece bir ürün alıp verme değil, kültürel anlamda da bilgi, birikim, tecrübe aktarmak için de önemli sosyal mekanlardan olması gerektiğini vurgulamıştır.

Kültürel durumların mimaride etkili bir unsur haline gelmesi, kültür tarafından birebir etkilenen sanatın da mimaride etkili bir unsur haline gelmesine neden olmuştur. Özellikle 70'ler sonrası mimari yapılarda sanat ve mimarlığın iç içe geçtiği çalışmalar sürdürülmüştür. O döneme kadar mimarlıkla arasında mesafeler bulunan

toplum, 60'lar itibari ile sanatta görmeye alışık olduğu temaları mimaride de görmeye başladıkça, mimarlıkla arasındaki buzlar kırılmaya başlamış, mimari yapılar tüketici kitleye de hoş görünmeye başlamıştır.

Bu duruma en çok katkısı olan mimarlardan biri Frank Gehry'dir. Kendisi için direk olarak Pop temalı çalışmalar yapıyorum demese de, her zaman iletişime açık tutumu ve yapılarında yer verdiği göndermelerle Pop Sanatı'nın etkilerini binalarında bol bol kullanmıştır. Özellikle Chiat/Day/Mojo binasındaki gibi bir ürünü ele alıp bunu heykelsi formda bina ölçeğine taşıyıp, bir de bu forma işlev vermesi ile sanat ve mimarlığı bir arada kullanan önemli bir çalışma ortaya çıkarmıştır. Bu yapı itibari ile binalarda reklam kaygısı ön plana çıkmaya başlamış, mimarlık ve sanat arasında da ateşkes dönemi başlamıştır. Pop Mimari anlamında olmasa da, daha ileriki dönemlerde bu ateşkesten oldukça faydalanan iki isim, mimar Rem Koolhaas ve grafik tasarımcısı Bruce Mau, birlikte mimarlık ve tasarım odaklı bir çok projeye imza atmışlardır. Mau, tasarım ve mimarlık arasındaki sınırları yok ederek bunların birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini vurgularken, Koolhaas ise proje ve kuram için aynı tutumu sergilemiştir. Koolhaas projelerine geniş kapsamda yer verdiği kitapları S, M, X, XL ve Content ile bu birlikteliği yazılı kaynağa dökmüş, Mau ise Lifestyle isimli kitabı ile, Koolhaas'ın mimarlık disiplinine katkısını tasarım disiplininde ortaya koymuştur.

Sanat ve mimarlık arasındaki sınırın zamanla kaybolmasıyla sanatçılar cesaretlenerek mimari anlamda önem taşıyan ürünler ortaya koymuşlardır. Chiat/Day/Mojo binasında Frank Gehry ile çalışan Claes Oldenburg, tanıdık bir ürün olan dürbünü alışılagelmedik ebatlarda kullanmasıyla Pop Sanatı'nın mimari ölçeğe taşınmasında önemli etkide bulunmuştur. Philippe Starck'ın Tokyo'da bulunan Asahi merkez binası, Anish Kapoor'un Chicago'da bulunan fasulyesi, sanat ve tasarım kökenli insanların Pop etkisinde ve mimarlara taş çıkarırcasına bina ölçeğinde uyguladıkları eserlerine önemli örneklerdendir.

Binalarda reklam kaygısının ön plana çıkması sonucu, sanayi devriminden önce kraliyetlerde ve imparatorluklarda var olan, prestij yapısı ortaya koyma amacının kapitalizmin beslediği büyük firmalara sıçraması, mimarlara bir başka önemli görev yüklemiştir. Bu doğrultuda mimarlar, kentle bütünlük içinde olması gereken, halktan kopuk olmayan, halkla iletişim halinde olan ama tasarımı ile farklı olması gereken

yapıların ortaya konmasında Pop Sanatı'nın tutumlarından oldukça faydalanmıştır. Büyük firmalar, piyasadaki rekabeti prestij yapıları boyutuna taşıyarak mimarların ekmeğine yağ sürmüş, 70'ler itibari ile ünlü mimar ve ünlü firma birliktelikleri ortaya çıkmıştır. Bu sayede mimarlık da kapitalizmin kurallarına uymaya başlamış, ticari bir kaygının ürünü yapılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Paris'te bulunan Centre Pompidou, siyasi anlamdaki prestij yapılarına bir örnek teşkil ederek, dönemin Fransa Cumhurbaşkanı Georges Pompidou'nun kendi adını taşıyan ve kent simgesi olacak kültür sanat yapısı yaptırma amacı ile inşa edilmiştir. Buna benzer olarak bir çok ünlü firma, yıldız mimarlarla iş birliği yaparak kent simgesi özelliği taşıyan prestij yapıları yaptırmıştır. Guggenheim Vakfı Frank Gehry ile, Disney firması Michael Graves, Robert Stern, Arata Isozaki gibi mimarlarla, BEST Mağazaları SITE firması ile iş birliği kurarak önemli yapılar ortaya çıkarmışlardır.

Teknolojinin mimarlığa sunduğu faydalar, heykelsi formların daha büyük ölçeklerde kullanılma avantajı sağlamasıyla, mimarlıkta sınırsız tasarım ve üretimin önünü açmıştı. Makine bazlı bu tutum, 1960'larda Archigram gibi, Modernizm'den beslenip daha hümanist ve çoğulcu bir tutumla mimarlığa yaklaşan ekiple ortaya çıkmışsa da zamanla öğrenilen yeni yöntemler, çevresiyle uyum içinde, organik, duyarlı yapılar ortaya konmasını sağlamıştır. Bu yapılar, uzay çağının bir nevi mimarlıktaki yansımaları olsa da, binaların yere basan programları ile dünyaya oldukça ait olduklarını kanıtlamışlardır. Archigram'daki birikimini daha akışkan formlarda kullanarak Graz'daki sanat merkezinde ortaya koyan Peter Cook, metalik kıvrımlı formları ile anlamsız görünse de oldukça işlevsel ve duyarlı yapılar ortaya çıkaran Frank Gehry, uzaydan gelme bir solucan ya da bir turşuyu andıran yapılar tasarlayan Norman Foster, bu tutumları ile Pop'un mimarlıktaki ifade alanını genişletmişlerdir.

Pop Sanatı'nın mimaride etkileri görülürken, ortaya bir çok proje atılmış fakat kuramsal anlamda çok fazla çalışmaya yer verilmemiştir. Bu konuda Post-Modernizm'den ve manifestolarından oldukça faydalanan Pop Mimari, Charles Jencks'in katkılarıyla kuramsal anlamda bir kaç ürün ortaya koymuştur. Robert Venturi ise, 'Learning from Las Vegas' kitabında mimaride ticari kaygıyı olumlamaya yönelik bir tutum sergilerken mimaride göz ardı edilmemesi gereken iletişim potansiyelinin üzerinde durmuştur. 1977 yılında yayınladığı kitabı bir nevi

Pop Sanatı'nın mimarideki etkilerine iletişimsel ve ticari anlamda yaptığı kuramsal katkı olmuştur.

Pop tutumu, en başta kültürel faaliyetlerle oluşarak buradan sanatta ve sonrasında mimaride ortaya çıkmıştır. Birbirini takip eden bu süreç, Pop tutumun kültürdeki kimliğini oturtmasının ardından sanat ve mimaride gelişmeye devam etmiştir. 55 yıllık bir süreçte toplumsal olaylar, teknolojik gelişmeler gibi dış güçlerin etkisiyle beslenen Pop Mimari, günümüzde sanatçıları ve mimarları ortak bir paydada buluşturmasıyla toplumlar üzerinde olumlu etkileri olmuştur. Her biri, birbirinden farklı, kendine has bir kimliği olan yapılar ortaya çıkaran Pop Mimari, toplumlara mimariyi sevdirmesiyle, iletişime açık yönüyle, benzersiz karakteri fakat çok yönlü duruşu ile kentlerde simgesel özellik taşıyan önemli yapılar olmuştur.

Pop tutum, sanat ve kültürdeki popülerlik algısını mimarlığa da yerleştirmiştir. Bu doğrultuda ortaya çıkan büyük mimarlar; moda evleri, kurumsal firmalar, siyasetçiler gibi büyük isimlerle çalışarak mimarlığı büyük bir etkinliğe dönüştürmüşlerdir. Mimari ürünler, mimarlık-kültür-sponsor üçgeninde bir geçen sürecin sonucu ortaya çıkarken fayda kavramı zamanla bu sürecin dışına itilmiştir. Post-Modern Mimarlık'ın insan için mimarlık amaçlı çıkış noktası, popüler kültür etkisi altında Pop Mimari adı altında zamanla prestij mimarlığına dönüşmüştür.

KAYNAKLAR

Acartürk, B., (2009). *Popüler Kültürde Kitsch Olgusu ve Seramik Sanatına Yansımaları* (yayınlanmış sanatta yeterlik tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Akcan, E., (2008). Reading "The Generic City": Retroactive Manifestos for Global Cities of the Twenty-First Century, *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, Vol.41, The MIT Press, Massachusetts.

Akın, G., (1990). Modernizmin Geometrisi ve Venturi Postmodernizmi, *Mimarlık Dergisi*, Yıl.28, Sayı.241, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.

Anger, D., (1996). *Robert A.M. Stern*, Capstone Press, Minneapolis.

Aslan, S., Yılmaz, A., (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm, *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt.2, Sayı.2, Sivas.

Banham, R., (1970). *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London.

Barbiero, D., (1990). Rereading the Classics, *Diacritics*, Vol.20, No.2, The John Hopkins University Press, Maryland.

Barriere, P., Lavin, S., (1997). Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi, *Perspecta*, Vol.28, The MIT Press, Massachusetts.

Benchley, P., (1966). Pop Art, Doğuşu ve Gelişimi, çev. Filiz Kantoğlu, *Mimarlık Dergisi*, Yıl.4, Sayı.33, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.

Benton, T., (1990). Dreams of Machines: Futurism and l'Esprit Nouveau, J*ournal of Design History,* Vol.3, No.1, Oxford University Press, Oxford.

Collins, B.R., (2012). *Pop Art: The Independent Group to Neo Pop, 1952-90,* Phaidon, London.

Cook, P., (1999). *Archigram*, Princeton Architectural Press, New York.

Dostoğlu, N.T., (1995). Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları, *Mimarlık Dergisi*, Yıl.33, Sayı.263, Mimarlar Odası Yayınları, Istanbul.

Dostoğlu, S., (1984). Modern Mimarlığın Ötesi, Mimarlık Dergisi, Yıl.22, Sayı.204, *Mimarlar Odası Yayınları,* İstanbul.

Eisenman, P., (1990). Modernizm ve Post Modernizme Karşı Bir Manifesto, çev. Ayla Çevik, *Mimarlık Dergisi,* Yıl.28, Sayı.243, No.5-6, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.

Esperdy, G., (1999). Defying the Grid: A Retroactive Manifesto for the Culture of Decongestion, *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, Vol.30, The MIT Press, Massachusetts.

Eti, S., (1969). 1945 Sonrası Günümüz Sanatı, *Mimarlık Dergisi,* Yıl.7, Sayı.63, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.

Finkelpearl, P., (1979). Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi, *Journal of the Society of Architectural Historians,* Vol.38, No.2, University of California Press, California.

Foster, H., (2002). *Tasarım ve Suç*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Foster, H., (2012). *The First Pop Age,* Princeton University Press, Oxford.

Gössel, P., Leuthauser, G. (2005). *Architecture in the 20th Century*, Taschen, Köln.

Güzer, A., (1994). Las Vegas'ın Öğretemedikleri, *Mimarlık Dergisi,* Yıl.32, Sayı.260, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.

Greenwood, J., (1990). Review Essay: The History of Postmodern Architecture by Heinrich Klotz; Radka Donnell; The Language of Postmodern Architecture by Charles Jencks; A History of Western Architecture by David Watkin; The Story of Western Architecture by Bill Risebero, *Journal of Architectural Education*, Vol.43, No.4, Taylor & Francis Ltd., Washington.

Hunter, S., Jacobus, J., Wheeler, D., (2004). *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, The Vendome Press, New York.

Jaskot, P. B., (2004). Archigram: Experimental Architecture, 1961-1974, *Journal of the Society of Architectural Historians,* Vol.63, No.1, University of California Press, California.

Jencks, C., (1981). *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London.

Jencks, C., (1988). *Architecture Today*, Academy Editions, London.

Jencks, C., (1992). What's Behind This Pop?, *Architectural Design Magazine*, Vol.62, No.3/4, Academy Group Ltd., Londra.

Jencks, C., (2007). *Critical Modernism: Where is Post-Modernism Going?,* John Wiley & Sons Ltd., West Sussex.

Jencks, C., (2011). *The Story of Post-Modernism*, John Wiley & Sons Ltd., West Sussex.

Jencks, C., FAT, (2011). Radical Post-Modernism, *Architectrual Design*, Vol.81, No.5, September/October, Wiley, Londra.

Koolhaas, R., (1994). *Delirious New York; A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York.

Kortan, E., (1995). Post Modern Mimarlık İçin Post Mortem, *Mimarlık Dergisi,* Yıl.33, Sayı.266, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.

Köksal, A., (1994). Moore'un Keskin İronisi, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Sayı.58, İstanbul.

Le Corbusier, (2010). *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Levin, R., (1978). The Language of Post-Modern Architecture by Charles Jencks, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.37, No.2, Wiley, New Jersey.

Lucie-Smith, E., (1992). *Movements in Art since 1945*, Thames and Hudson Ltd., Londra.

Lynton, R., (2009). *Modern Sanatın Öyküsü,* çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MacNair, A., (1979). Delirious New York by Rem Koolhaas, *JAE,* Vol.32, No. 4, Taylor&Francis Ltd., Washington.

McMordie, M., (1979). The Language of Post-Modern Architecture by Charles Jencks, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.38, No.4, University of California Press, California.

Michael, V., (2002). Reyner Banham: Signs and Designs in the Time without Style, *Design Issues,* Vol.18, No.2, The MIT Press, Massachusetts.

Miller, N., (1967). Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi, *Journal of the Society of Architectural Historians,* Vol.26, No.4, University of California Press, California.

Minguet, J. M., (2013). *Barcelona - Modern Architecture and Design*, Instituto Monsa de Ediciones, Barcelona.

Naylor, G., (1997). Theory and Design: The Banham Factor: The Ninth Reyner Banham Memorial Lecture, *Journal of Design History*, Vol.10, No.3, Oxford University Press, Oxford.

Nilufar, F., (2006). The Architecture of the City – City as evaluated by Aldo Rossi, *Protibesh*, Vol.9, No.2, Bangladesh University of Engineering and Technology, Dhaka.

Öğüt, Ç. G., (2008). *Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat* (yayınlanmış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Özer, F., (2001). Kent ve Pop Mimari, *21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Özer, F., (2002). Bir Pop Mimari Örneği: City Walk, *Yapı Dergisi*, No.245, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Özkuş, B. Y., (2006). *Archigram: Tekno-Topya* (yayınlanmış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Papadakis, A., (1992). Pop Architecture, *Architectural Design*, Vol.62, NO.7/8, Academy Group Ltd., Londra

Pehlivan, F. D., (2010). *Rem Koolhaas ve Yapıtları* (yayınlanmış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Peters, R., (1981). Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture by C. Ray Smith, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.40, No.1, University of California Press, Kaliforniya.

Pickering, A., (2006). Archigram: Architecture without Architecture by Simon Sadler, *Technology and Culture*, Vol.47, No.3, The John Hopkins University Press, Maryland.

Puglisi, L. P., (2008). *New Directions in Contemporary Architecture: Evolutions and Revolutions in Building Design Since 1988*, John Wiley & Sons Ltd., West Sussex.

Rossi, A., (1982). *The Architecture of the City*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge.

Sadler, S., (2005). *Archigram: Architecture without Architecture*, MIT Press, Massachusetts.

Sallan, S., Boybeyi, S., (1994). Postmodernizm-Modernizm İkilemi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Dergisi*, Cilt.15.

Sharp, D., (1991). *Twentieth Century Architecture: A Visual History*, Facts on File, New York.

Smith, C.R., (1977). *Supermannerism New Attitudes in Post-Modern Architecture*, A Dutton Paperback, New York.

Stern, R., (1992). The Pop And The Popular At Disney, *Architectural Design*, Vol.62, No.7/8, Academy Group Ltd., Londra

Szacka, L-C., (2010). A Conversation with Vittorio Gregotti, *Log,* No.20, Anyone Corporation, New York.

Taschen, A., (2013). *Hundertwasser Architecture*, Taschen, Köln.

Toffler, A., (1974). *Şok,* Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Turan, B., (1998). Is "Rational" Knowledge of Architecture Possible? Science and Poiesis in "L'Arcitettura della Citta", *Journal of Architectural Education*, Vol.51, No.3, Taylor & Francis Group, Birleşik Krallık.

Türkmenoğlu, D., (2007). Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Sayı.23, Kayseri.

Üstündağ, C., (2012). *Pop Art Akımının Post Modernizm ile İlişkisi ve Tekstil Modasına Uyarlanması* (yayınlanmış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S. (1977). *Learning From Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Venturi, R., (1992). *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, New York.

Vogt, A. M., Donnell, R. (1983). The Architecture of the City by Aldo Rossi; Diane Ghirardo; A Scientific Autobiography by Aldo Rossi; Lawrence Venuti, *Journal of the Society of Architectural Historians,* Vol.42, No.1, University of California Press, California.

Yavuz, H., (2007). *Pop Art Döneminin İncelenmesi ve Pop Art Döneminin Günümüz Mobilya Tasarımlarına Etkileri* (yayınlanmış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yıldırım, M., (2009). Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi,* Cilt.6, Sayı.2.

Url-1 <http://www.all-worldwide.com/what/master-planning/cardiff-bay/>, alındığı tarih: 23.10.2014

Url-2 <http://archive.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html?topic=&top ic_set=>, alındığı tarih: 17.02.2015

Url-3 <http://www.all-worldwide.com/what/cultural/the-public/>,alındığı tarih: 23.10.2014

Url-4 <http://www.jerde.com/regions/place129.html>, alındığı tarih: 12.04.2015

Url-5 <http://venturiscottbrown.org/pdfs/WhitehallFerryTerminal01.pdf>, alındığı tarih: 21.04.2015

Url-6 <http://www.cca.qc.ca/en/collection/283-cedric-price-fun-palace>, alındığı tarih: 22.04.2015

Url-7 <http://www.detail-online.com/inspiration/german-architecture-museum-in-frankfurt-am-main-106692.html>, alındığı tarih: 23.04.2014

URL-8 < http://www.allartnews.com/richard- hamilton-portrait-of-the-artist-at-the-national-portrait-gallery-in-london/>, alındığı tarih: 14.04.2015

URL-9
<http://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein#/media/File:Roy_Lichtenstein.jpg>, alındığı tarih: 14.04.2015

URL-10<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-andy-warhol-ar00219>, alındığı tarih: 14.04.2015

URL-11
<http://en.wikipedia.org/wiki/Claes_Oldenburg#/media/File:Claes_Oldenburg_(1970).jpg, alındığı tarih: 14.04.2015

URL-12
<http://metmuseum.org/collection/thecollectiononline/search/284345?rpp=60&pg=2&ao=on&ft=photographs&when=A.D.+1900-present&who=Richard+Avedon&pos=117>, alındığı tarih: 14.04.2015

URL-13 < http://www.cca.qc.ca/en/collection/283-cedric-price-fun-palace>, alındığı tarih: 19.04.2015

URL-14 <http://www.archigram.net/projects_pages/plug_in_city_2.html>, alındığı tarih: 04.03.2015

URL-15 < http://www.archigram.net/projects_pages/plug_in_city_8.html>, alındığı tarih: 04.03.2015

URL-16 < http://www.hollein.com/eng/ART/Ueberbauung-Manhattan>, alındığı tarih: 21.04.2015

URL-17 < http://www.archigram.net/projects_pages/walking_city.html>, alındığı tarih: 04.03.2015

URL-18 < https://soa.princeton.edu/content/opposing-notions-built-escape-new-mexico>, alındığı tarih: 18.04.2015

URL-19 < http://www.mimoa.eu/images/16564_l.jpg>, alındığı tarih: 18.04.2015

URL-20 < http://www.laboratorio1.unict.it/lezioni4/4-05ag/pagine/18/01.htm>, alındığı tarih: 20.02.2015

URL-21 < http://www.paperny.com/venturi/franklin_BIG.jpg>, alındığı tarih: 24.04.2015

URL-22
<http://en.wikipedia.org/wiki/Cube_house#mediaviewer/File:Rotterdam_Cube_House_street_view.jpg>, alınıdığı tarih: 17.11.2014

URL-23 < http://www.detail-online.com/inspiration/german-architecture-museum-in-frankfurt-am-main-106692.html>, alındığı tarih: 26.04.2015

URL-24 < http://ofcharacter.tumblr.com/post/52547897160/german-architecture-museum-o-m-ungers>, alındığı tarih: 26.04.2015

URL-25 < http://www.fondazionealdorossi.org/opere/1980-1989/portale-dingresso-alla-mostra-di-architettura-della-biennale-venezia-1980/>, alındığı tarih: 13.02.2015

URL-26 < http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>, alındığı tarih: 13.02.2015

URL-27 < https://totheroots.wordpress.com/tag/portlandia/>, alındığı tarih: 02.04.2015

URL-28
<https://www.bluffton.edu/~sullivanm/texas/houston/ricepelli/leydistant2.jpg>, alındığı tarih: 04.04.2015

URL-29 < http://www.tschumi.com/projects/3/>, alındığı tarih: 12.01.2015

URL-30
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%A4rnbach_St._Barbara_1.JPG>, alındığı tarih: 29.03.2015

URL-31
<http://en.wikipedia.org/wiki/Binoculars_Building#mediaviewer/File:052607-007-Chiat-Day-wide.jpg>, alındığı tarih: 05.12.2014

URL-32
<http://www.piccolominisiena.it/formazione/formazione2010/arte/4a/dervishi/vinice%20california.htm>, alındığı tarih: 05.12.2014

URL-33 <http://michaelgraves.com/portfolio/team-disney-building/>, alındığı tarih: 15.04.2015

URL-34 < http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1539076&page=2>, alındığı tarih: 15.04.2015

URL-35 < http://design-milk.com/the-acme-house-in-maui-by-ettore-sottsass/>, alındığı tarih: 26.04.2015

URL-36
<http://en.wikipedia.org/wiki/Asahi_Beer_Hall#/media/File:Asahi_Beer_and_Sky_Tree.jpg>, alındığı tarih: 20.04.2015

URL-37 < http://www.architravel.com/architravel/building/bonnefanten-museum/>, alındığı tarih: 29.03.2015

URL-38 < http://www.alessi.com/en/products/detail/9095-la-cupola-espresso-coffee-maker>, alındığı tarih: 29.03.2015

URL-39
<http://www.starwoodhotels.com/westin/property/photos/index.html?propertyID=1018>, alındığı tarih: 16.11.2014

URL-40
<http://www.starwoodhotels.com/sheraton/property/photos/index.html?propertyID=468>, alındığı tarih: 16.11.2014

URL-41 < http://www.theguardian.com/public-leaders-network/2013/jan/11/guggenheim-museum-bilbao-tourism-arts>, alındığı tarih: 24.04.2015

URL-42 < http://www.arcspace.com/features/gehry-partners-llp/dz-bank/>, alındığı tarih: 11.04.2015

URL-42 <http://www.azahner.com/portfolio/emp>, alındığı tarih: 12.04.2015

URL-43 < http://www.quondam.com/19/1992.htm>, alındığı tarih: 22.04.2015

URL-44 <http://www.fosterandpartners.com/projects/the-sage-gateshead/>, alındığı tarih: 12.04.2015

URL-45 <http://www.pics4world.com/vb/showthread.php?t=5724>, alındığı tarih: 07.03.2015

URL-46 <http://www.fosterandpartners.com/projects/30-st-mary-axe/>, alındığı tarih: 04.04.2015

URL-47
<http://venturiscottbrown.org/pdfs/WaltDisneyFrankGWellsBuilding01.pdf>, alındığı tarih: 15.04.2015

URL-48 < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blob_Birmingham.jpg>, alındığı tarih: 04.04.2015

URL-49 < http://www.arcspace.com/features/spacelab-cook-fournier/kunsthaus-graz/>, alındığı tarih: 20.04.2015

URL-50 <http://www.museum-joanneum.at/presse/unsere-standorte/kunsthaus-graz>, alındığı tarih: 20.04.2015

URL-51 < http://www.all-worldwide.com/what/cultural/peckham-library/>, alındığı tarih: 15.04.2015

URL-52 <http://www.all-worldwide.com/what/office/colorium/>, alındığı tarih: 17.04.2015

URL-53 <http://www.all-worldwide.com/what/education/sharp-centre/>, alındığı tarih: 17.04.2015

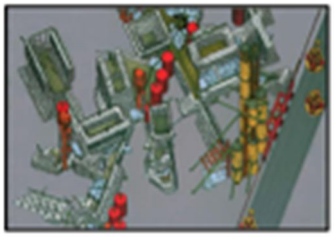
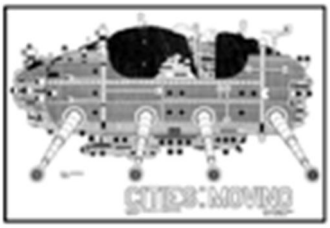
URL-54
<http://www.cityofchicago.org/content/dam/city/depts/dca/Millennium%20Park/cloudgate800.jpg>, alındığı tarih: 26.04.2015

URL-55 < http://www.archdaily.com/550625/pathe-foundation-renzo-piano/>, alındığı tarih: 12.03.2015

EKLER

EK A: 1960-1970 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu
EK B: 1970-1980 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)
EK C: 1970-1980 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)
EK D: 1980-1990 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)
EK E: 1980-1990 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)
EK F: 1990-2000 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)
EK G: 1990-2000 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)
EK H: 2000-2015 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)
EK I: 2000-2015 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)
EK J: Zaman Tüneli (1960-2015)

EK A: 1960-1970 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
1960-1970	I	1960	Guild House	Robert Venturi, Cope and Lippincott	
	II	1961	The Fun Palace	Cedric Price	
	III	1962	Plug-In City	Peter Cook - Archigram	
	IV	1963	Superstructure over Manhattan	Hans Hollein	
	V	1964	Walking City	Ron Herron - Archigram	
	VI	1965	Drop City	Gene Bernofsky, JoAnn Bernofsky, Richard Kallweit, Clark Richert	

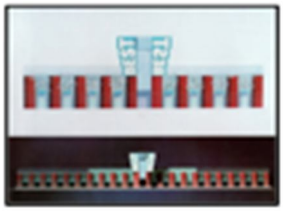
Şekil A.1 : Yapı Tablosu / 1960-1970 Yılları Arası

EK B: 1970-1980 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
1970-1980	I	1971	Centre Pompidou	Renzo Piano, Richard Rogers	
	II	1972	Peeling Project	SITE	
	III	1974	Küp Evler	Piet Blom	
	IV	1975	Indeterminate Facade Showroom	SITE	
	V	1975	Piazza d'Italia	Charles Moore, Perez Associates, Urban Innovations Group	
	VI	1976	Franklin Court	Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.	
	VII	1977	Hundertwasser Haus	Friedensreich Hundertwasser, Joseph Krawina	

Şekil B.1 : Yapı Tablosu / 1970-1980 Yılları Arası

EK C: 1970-1980 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
1970-1980	VIII	1977	Küp Evler	Piet Blom	
	IX	1977	Neue Staatsgalerie	James Stirling ve Michael Wilford	
	X	1977	Notch Showroom	SITE	
	XI	1978	AT&T	Philip Johnson, John Burgee	
	XII	1978	BEST Ürünleri Mağazası	Michael Graves	
	XIII	1979	German Architecture Museum	Oswald Mathias Ungers	

Şekil C.1 : Yapı Tablosu / 1970-1980 Yılları Arası

EK D: 1980-1990 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
1980-1990	I	1980	Birinci Venedik Mimarlık Bienali	Paolo Portoghesi (Küratör)	
	II	1980	Portland Municipal Services Building	Michael Graves	
	III	1982	Herring Hall	Cesar Pelli	
	IV	1982	Parc de la Villette	Bernard Tschumi	
	V	1984	St. Barbara Kilisesi	Friedensreich Hundertwasser	
	VI	1985	Chiat/Day/Mojo	Frank Gehry	

Şekil D.1 : Yapı Tablosu / 1980-1990 Yılları Arası

EK E: 1980-1990 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
1980-1990	VII	1986	Team Disney Building Burbank	Michael Graves	
	VIII	1987	Team Disney Building Orlando	Arata Isozaki	
	IX	1988	Barcelona Fish	Frank Gehry	
	X	1989	KunstHaus Wien	Friedensreich Hundertwasser, Peter Pelikan	
	XI	1989	Acme House	Ettore Sottsass	
	XII	1989	Walt Disney World Kast Binası	Robert Stern	
	XIII	1989	Asahi Beer Hall	Philippe Starck	

Şekil E.1 : Yapı Tablosu / 1980-1990 Yılları Arası

EK F: 1990-2000 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
1990-2000	I	1990	Bonnefanten Müzesi	Aldo Rossi	
	II	1990	Swan Otel	Michael Graves	
	III	1991	Dolphin Otel	Michael Graves	
	IV	1993	Universal City Walk	Jon Jerde	
	V	1993	The Guggenheim Museum Bilbao	Frank Gehry	
	VI	1994	The Dancing House	Frank Gehry, Vlado Milunic	
	VII	1995	DZ Bank Building	Frank Gehry	
	VIII	1995	EMP Museum	Frank Gehry	
	IX	1995	Waldspirale	Friedensreich Hundertwasser, Heinz M. Springmann	

Şekil F.1 : Yapı Tablosu / 1990-2000 Yılları Arası

EK G: 1990-2000 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
1990-2000	X	1995	Whitehall Ferry Terminal	Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.	
	XI	1996	Maishima Incineration Plant	Friedensreich Hundertwasser, Peter Pelikan	
	XII	1997	Cardiff Limanı Baraj Gözlem Binası	Will Alsop	
	XIII	1997	The Sage Gateshead	Norman Foster, Spencer de Grey	
	XIV	1997	Santa Caterina Market	EMBT - Enric Miralles, Benedetta Tagliabue	
	XV	1997	Swiss Re Ofis Binası	Norman Foster	
	XVI	1998	Frank G. Wells Building	Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. HKS, Inc.	
	XVII	1999	The Selfridges Building	Future Systems	

Şekil G.1 : Yapı Tablosu / 1990-2000 Yılları Arası

EK H: 2000-2015 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (I. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
2000-2015	I	2000	Kunthaus Graz	Peter Cook, Colin Fournier	
	II	2000	Peckham Library	Will Alsop	
	III	2002	Colorium	Will Alsop	
	IV	2004	The Sharp Centre	Will Alsop	
	V	2004	Cloud Gate	Anish Kapoor	
	VI	2006	Pathe Foundation Headquarters	Renzo Piano	

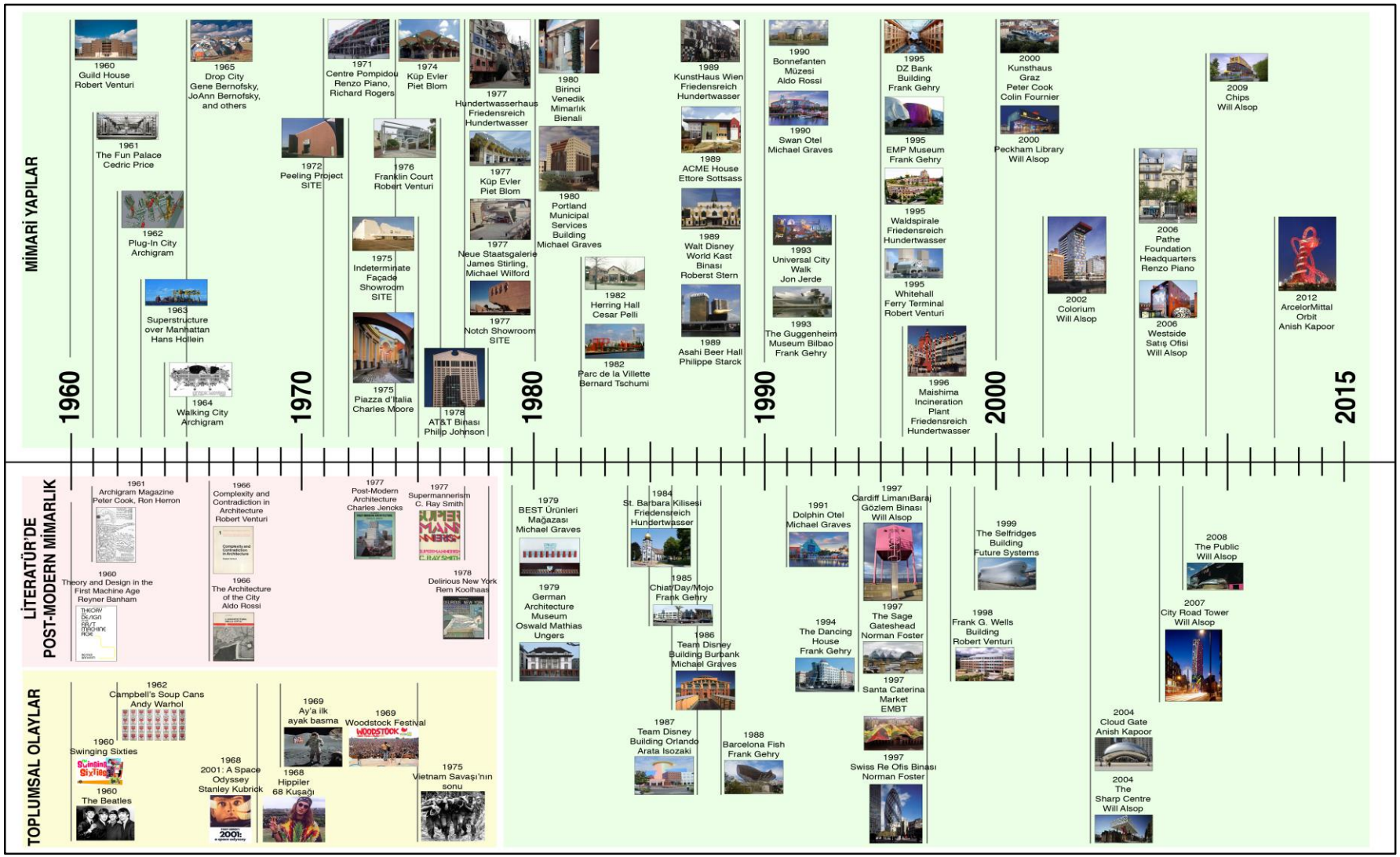
Şekil H.1 : Yapı Tablosu / 2000-2015 Yılları Arası

EK I: 2000-2015 Yılları Arasında Pop Sanatı'nın Mimarideki Yansımaları Yapı Tablosu (II. Bölüm)

DÖNEM	NO	YIL	YAPININ ADI	YAPININ MİMARI	YAPININ FOTOĞRAFI
2000-2015	VII	2006	Westside Satış Ofisi	Will Alsop	
	VIII	2007	The City Road Tower	Will Alsop	
	IX	2008	The Public	Will Alsop	
	X	2009	Chips	Will Alsop	
	XI	2012	ArcelorMittal Orbit	Anish Kapoor	

Şekil I.1: Yapı Tablosu / 2000-2015 Yılları Aras

EK J: Zaman Tüneli (1960-2015)



Şekil J.1: Zaman Tüneli (1960-2015)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad **:** Evren Ferdağ GÖÇEK

Doğum Yeri ve Tarihi **:** Beyoğlu, 12.09.1987

Adres **:** Sarıyer / İstanbul

E-Posta **:** ferdaggocek@yahoo.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** **:** 2011, İstanbul Teknik Üniversitesi, İç Mimarlık