

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK ANA BİLİM DALI

AVANGARD KURAMI, MODERN SANAT VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İç Mimar Erdal GÜNER

ŞUBAT 2010
TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK ANA BİLİM DALI

AVANGARD KURAMI, MODERN SANAT VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

İç Mimar Erdal GÜNER

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“Yüksek İç Mimar”
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 10.03.2010
Tezin Savunma Tarihi : 11.02.2010

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Asu BEŞGEN GENÇOSMANOĞLU
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Filiz TAVŞAN
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Salih TERZİOĞLU

Trabzon 2010

ÖNSÖZ

“Avangard Kuramı, Modern Sanat ve Mimarlık İlişkisi” adlı bu çalışma K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programında hazırlanmıştır.

Yüksek Lisans çalışmam sırasında öncelikle danışmanlığımı üstlenerek her konuda yardımını ve desteğini benden esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Asu B. GENÇOSMANOĞLU’na, tüm hocalarıma ve öğrenci arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak desteklerini benden esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erdal GÜNER
Trabzon 2010

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET	V
SUMMARY	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	VII
TABLolar DİZİNİ.....	VIII
1. GENEL BİLGİLER.....	1
1.1. Giriş ve Konuya Yaklaşım	1
1.2. Sorunun Belirlenmesi ve Çalışmanın Amacı	1
1.3. Avangard	3
1.3.1. Avangard Kuramı	4
1.3.2. Avangard Kuramının Tarihsel Dönüşümü	5
1.3.3. Modern Avangard.....	6
1.3.4. Neo-Avangard	7
1.4. Araştırma, Yöntem ve Teknikleri.....	8
1.4.1. Sanat ve Mimari Akımlar Bağlamında Alt Kavramların Belirlenmesi	9
1.4.2. Belirlenen Kavramların Açıklanması, Mimari Örneklere Bağlı Olarak Alt Kavramların Analizi.....	10
1.4.3. Analiz Tablolarının Oluşturulması	10
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR	13
2.1. Avangard Kuramı ve Sanat	13
2.2. Avangard Kuramı ve Modern Sanat Akımları	16
2.2.1. Fovizm, 1898.....	17
2.2.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 1905	19
2.2.3. Kübizm, 1907	21
2.2.4. Fütürizm (Gelecekçilik), 1909.....	23
2.2.5. Dadaizm, 1918.....	25
2.2.6. Sürrealizm (Gerçeküstçülük), 1924.....	27
2.2.7. Pop Art, 1954.....	39
2.2.8. Op Art, 1964.....	31
2.2.9. Minimalizm (Basitleştiricilik), 1960	33

2.2.10.	Kavramsal Sanat, 1960.....	35
2.3.	Avangard Kuramı ve Mimarlık	37
2.4.	Avangard Kuramı ve Modern Mimarlık Akımları	39
2.4.1.	Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 1918	40
2.4.2.	Fütürizm (Gelecekçilik), 1909.....	42
2.4.3.	Konstrüktivizm, 1920	44
2.4.4.	Pürizm, 1918.....	46
2.4.5.	Neo Plastisizm (De Stijl), 1917	48
2.4.6.	Fonksiyonalizm (İşlevselcilik), 1920	51
2.4.7.	Postmodernizm, 1972	53
2.4.8.	Minimalizm, 1960	55
3.	İRDELEME	58
3.1.	Avangard Kuramı Kavramlarının Yakın Dönem Mimarlık Ürünleri Bağlamında Analizi	60
3.1.1.	Yenilik	60
3.1.2.	Şok	64
3.1.3.	Montaj.....	68
3.1.4.	Simgesellik / Simgecilik.....	73
3.1.5.	Anlamsızlık.....	77
3.1.6.	Devrim.....	81
3.1.7.	Zaman Üstü Gerçeklik.....	85
3.1.8.	Aykırılık	88
3.1.9.	Özerklik	92
4.	SONUÇLAR.....	97
5.	ÖNERİLER	103
6.	KAYNAKLAR.....	104
ÖZGEÇMİŞ		

ÖZET

Mimarlık sosyal-kültürel değişimlere, ekonomik verilere ve teknolojik ilerlemeye bağlı olan bir sanattır. 20. yüzyılın erken dönemlerinde sanat alanında kendini gösteren avangard düşünce, mimari ürün tasarımı sürecinde yeni düşüncelerin oluşmasında ve gelişmesinde etkili olmuştur. Avangard düşüncenin ve mimari ürün tasarımına kattığı kavramlar bağlamında yapılan bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır;

Birinci bölümde, giriş ve konuya yaklaşım, sorunun belirlenmesi ve çalışmanın amacı belirtilmiş, kuramsal açıdan avangard kuramı ve avangard kuramının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği evreler üzerinde durulmuştur. Kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

İkinci bölümde, 20. yüzyıl modern sanat ve mimarlık akımları bağlamında avangard düşüncenin sanat ve mimarlık üzerindeki etkisi kavramsal açıdan analiz edilmiştir.

Üçüncü bölüm, analizler sonucu elde edilen ve avangard düşüncenin başlıca ilkeleri olan yenilik, şok, montaj, simgesellik, anlamsızlık, aykırılık, devrim, zaman üstü ve özerklik kavramları incelenmiştir. Bu kavramların yakın dönemde mimarlık literatürüne girmiş ikiye örneklerle güncel tanımları yapılmıştır. Mimarlık ortamına kattığı değerler ve bu değerlerin alımlayıcı üzerindeki etkisi gözler önüne serilmiştir.

Dördüncü bölüm varılan sonuçları; beşinci bölüm ise, konu ile ilgili gelecekteki çalışmalara yol gösterecek önerileri içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Avangard, Sanat, Mimarlık, Kuram, Kavram.

SUMMARY

The Relation of Avant-garde Theory, Modern Art and Architecture

Architecture is an art which depends on socio-cultural changes, economic data and technological developments. Space covers the subject of architectural practice and also the only feature forming an architectural product is the main condition that forms its own. In the early 20th century the “avant-garde” theory which emerged in the field of art had influence in the formation of new thoughts in the architecture and so the inner space design. This study consists of four parts, which was carried out about the avant-garde theory and the concepts that it has given to the architectural space design.

The first chapter, approach of the subject, defining the problem and the aim of the study are explained. The method of usage and techniques are introduced.

In the second chapter, in regard to the current of modern art and architecture of the 20th century, the influence of the avant-garde theory on art and architecture has been analyzed in conceptual point of view.

In the third chapter, innovation, shock, montage, symbolism, senselessness, contradiction, revolution, being beyond the time and autonomy that are achieved as a result of the analysis and that are main principles of avant-garde theory are all studied. And these concepts are daily defined in one or two each example of the recent years products involved in the architectural literature. Also, the values which these concepts have added to the architectural environment and the effects of these values on people are presented.

In the fourth chapter result and conclusions and in the fifth chapter further arguments take part for future researches.

Key Words: Avant-garde, Art, Architecture, Theory, Concept.

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa No

Şekil 1. Modern sanat ve mimarlık akımlarının avangard kavramlar bağlamında analiz tablosu.....	11
Şekil 2. Dönem mimari yapıların belirlenen avangard kavramlar bağlamında analiz tablosu.....	12

TABLO DİZİNİ

Sayfa No

Tablo 1.	Dinsel sanat, saray sanatı ve burjuva sanatı arasındaki tipolojiler.....	14
Tablo 2.	Fovizm sanat akımının kavramsal analizi	18
Tablo 3.	Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sanat akımının kavramsal analizi	20
Tablo 4.	Kübizm sanat akımının kavramsal analizi	22
Tablo 5.	Fütürizm (Gelecekçilik) sanat akımının kavramsal analizi.....	24
Tablo 6.	Dadaizm sanat akımının kavramsal analizi.....	26
Tablo 7.	Sürrealizm (Gerçeküstücülük) sanat akımının kavramsal analizi	28
Tablo 8.	Pop art sanat akımının kavramsal analizi.....	30
Tablo 9.	Op art sanat akımının kavramsal analizi	32
Tablo 10.	Minimalizm (Basitleştiricilik) sanat akımının kavramsal analizi	34
Tablo 11.	Kavramsal sanat akımının kavramsal analizi	36
Tablo 12.	Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) mimarlık akımının kavramsal analizi...	41
Tablo 13.	Fütürizm (Gelecekçilik) mimarlık akımının kavramsal analizi	43
Tablo 14.	Konstrüktivizm mimarlık akımının kavramsal analizi.....	45
Tablo 15.	Pürizm mimarlık akımının kavramsal analizi	47
Tablo 16.	Neo-Plastisizm (De Stijl) mimarlık akımının kavramsal analizi	50
Tablo 17.	Fonksiyonalizm (İşlevselcilik) mimarlık akımının kavramsal analizi	52
Tablo 18.	Postmodernizm mimarlık akımının kavramsal analizi.....	54
Tablo 19.	Minimalizm mimarlık akımının kavramsal analizi	56
Tablo 20.	20. Yüzyıl modern sanat ve mimarlık akımlarının avangard kuramı bağlamında analizi	59
Tablo 21.	Hotel Puerta America’nın yenilik kavramı bağlamında analizi.....	62
Tablo 22.	Seattle Merkez Kütüphanesi’nin yenilik kavramı bağlamında analizi	63
Tablo 23.	Guggenheim Hermitage Müzesi’nin şok kavramı bağlamında analizi	66

Tablo 24.	Guggenheim Müzesi'nin şok kavramı bağlamında analizi	67
Tablo 25.	Reichstag Kubbesi'nin montaj kavramı bağlamında analizi.....	70
Tablo 26.	Hearst Kulesi'nin montaj kavramı bağlamında analizi.....	71
Tablo 27.	Opera ve Bilim Müzesi'nin simgesellik kavramı bağlamında analizi	75
Tablo 28.	Beijing Havalimanı'nın simgesellik kavramı bağlamında analizi	76
Tablo 29.	Hypo Alpe-Adria Merkezi'nin anlamsızlık kavramı bağlamında analizi	79
Tablo 30.	Müzik Merkezi'nin anlamsızlık kavramı bağlamında analizi.....	80
Tablo 31.	Klein Bottle Evi'nin devrim kavramı bağlamında analizi	83
Tablo 32.	Birkbeck Koleji, Film & Medya Merkezi'nin devrim kavramı bağlamında analizi	84
Tablo 33.	Mercedes-Benz Müzesi'nin zaman üstü gerçeklik kavramı bağlamında analizi	86
Tablo 34.	Lord's Natwest Medya Merkezi'nin zaman üstü gerçeklik kavramı bağlamında Analizi	87
Tablo 35.	UFA Sinema Merkezi'nin aykırılık kavramı bağlamında analizi	90
Tablo 36.	Akron Sanat Müzesi'nin aykırılık kavramı bağlamında analizi	91
Tablo 37.	Lois&Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi'nin özerklik kavramı bağlamında analizi	94
Tablo 38.	Casa da Musica'nın özerklik kavramı bağlamında analizi	95
Tablo 39.	Yakın dönem avangard mimarlık örneklerinin içerisinde barındırdıkları avangard ilkelerin analizi	100
Tablo 40.	Yakın dönem avangard mimarlık örneklerinin içerisinde barındırdıkları avangard ilkelerin analiz sonuçları	101

1. GENEL BİLGİLER

1.1 Giriş ve Konuya Yaklaşım

Laverdant, “sanatın misyonu ve sanatçıların rolü”nü aynı başlıklı yazısında şöyle tanımlar; “Toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir; yol gösterir, bilinmeyeni ifşa eder” [1]. Aynı paralelde sosyo-kültürel değişim ve dönüşümlere, ekonomik verilere, bilim ve teknolojiadaki gelişmelere bağlı olarak yaratıcı bir süreç içerisinde varlığını sürdüren mimarlık, “mekân yaratma sanatı” olması açısından bir sanat dalı “yapı bilimi” olması açısından da bir bilim dalı olarak adlandırılmaktadır [2].

Tasarımcıların amacı, teknolojiye, sanatta ve fikir hayatında gerçekleşen ve devrim niteliği taşıyan hızlı ilerlemelerin analizini yaparak mimari tasarım sürecinde farklılaşan veya yeniden tanımlanan kavramları ve anlayışları günümüz ve gelecek mimari tasarımlarına aktarmak, yeninin oluşumu, zaman içerisinde deneysel yollarla doğruluğu kanıtlanan bilginin hayat pratiğine aktarılması ve güncelin tekrar tekrar yorumu şeklinde tanımlanmaktadır.

Mimarlık bu anlamda, giderek toplumsal dönüşümlere ışık tutmak, insanları aydınlatarak, günümüz gerçeklerini tanıtır, değişiklikleri hayata nakletme görevini üstlenmiştir. Bu görevini gerçekleştirirken birçok farklı alanlardan ve kavramlardan yararlanmaktadır.

Geçmişten günümüze felsefeden sanat alanına, sanat alanından da mimarlık pratiğine geçmiş, kendini öncü olarak tanımlayan avangard düşüncelerin mimarlık dünyasında radikal yaklaşımların yeşermesinde ve mimarlığın gündeminin oluşumunda etkileri yadsınamaz.

1.2. Sorunun Belirlenmesi ve Çalışmanın Amacı

Günümüzde kendilerini avangard olarak tanımlayan farklı mimari yaklaşımlar, üzerinde yükseldikleri felsefi temeller, tanımladıkları yeni kavramlar, kullandıkları teknolojiler, mimari tasarım ve dolayısıyla mekân tasarımı açısından bir yeniliği işaret etmektedir.

Mimarlıkta “avangard mimarlık” kavramının nasıl tartışılabileceği üzerine düşünürken avangard kuramı üzerine yazılı kitap, dergi ve makalelerden referansla avangardın içerisinde barındırdığı yenilik, simgesellik, şok, zamanüstü gerçeklik, aykırılık, montaj, devrim, özerklik ve anlamsızlık kavramlarına ulaşılmıştır.

Tasarım sürecinde karşımıza çıkan ve yaratıcılığımızı pozitif yönde etkileyen, tasarımı yapılan objenin kullanıcılar üzerindeki algısını kuvvetlendiren ve ona avangard misyon kazandıran yenilik, şok, simgesellik, zamanüstü gerçeklik, aykırılık, montaj, devrim, özerklik ve anlamsızlık terimleri, günümüz tasarım anlayışının yararlandığı kavramlardır. Bu kavramlar tasarım sürecinde mimari tasarımın tanımlanması, sorgulanması ve yeniden oluşturulmasında itici güç etkisi göstermekte aynı zamanda da geçmiş mimari yaklaşımlarla günümüz ve hatta gelecek mimari yaklaşımların birbirleriyle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymakta, yeni ile eski arasındaki değişimin gözler önüne serilmesinde temel kavram niteliği taşımaktadırlar.

Bu yadsınamaz değerler ışığında yapılan araştırma; yakın dönemde literatüre geçmiş, kendilerini öncü olarak değerlendiren ve mimarlık gündeminin oluşturulmasında etkili olan mimari çalışmalar, çeşitli mimarlık dergilerinin, makalelerin ve bu alanda ürün veren tasarımcıların web sitelerinden referans alınarak incelenmiştir. Böylece 20. yüzyılın sanat ve mimarlık alanında meydana gelen ve devrim niteliği taşıyan gelişmelerin, aynı yüzyılın mimarlık akım, tarz ve çalışmaları analiz edilerek mimarlık ortamının şekillenmesindeki etkileri gözler önüne serilmiştir. Bunun için, çalışmada ulaşılan kavramların güncel tanımları yapılarak tasarıma kattığı değerler analiz edilmiş; kavramların mimarlık ortamındaki yeri, önemi, benzerlik ve farklılıkları, kalıcılık ve değişimleri aranmıştır.

Çalışmanın ilk amacı; yakın dönemde literatüre girmiş mimari çalışmalar kapsamında “avangard mimarlık” olarak adlandırılan tasarım anlayışının dayandığı temel kavramların

güncel tanımlarını yapmak, tasarım alanına kattığı yeni değerler ve zaman içinde tüketilerek veya geçerliliğini yitirme bağlamında kaybolan kavramların yerine hangi kavramların geldiğini ve bu kavramların etkilerini gözler önüne sermektir.

İkinci amaç ise; günümüz mimarlık ortamına ışık tutmanın yanında geleceğe yönelik düşünce sistemlerinin oluşumuna katkıda bulunmaktır. Geleceğe yönelik mimari eser tasarlama sürecinde kavramsal düşünme ve kavram geliştirmenin özgün eserler vermek ve geleceğin mimarlık anlayışını yakalama adına mimarlık eğitim, tasarım ve uygulama dünyasında yadsınmayacak önemde ve etkinlikte olduğudur.

1.3. Avangard

Avangard teriminin askeri vokabülere ait olduğu iyi bilinir. Bu terim, savaş meydanına öncü olarak giren birlikler için kullanılır ve geriden gelen birliklere güvenli yollar açmak, yeni cepheler oluşturmak, düşman tuzaklarını temizlemek ve bu amaçlar için ölümü göze almak, hatta gerekirse ölmek, yani kendi bireysel varlığını cephe gerisindeki bireyler için feda etmek, askeri avangardın tamamlayıcı eylemleridir [3].

Avangard, özerkleşmiş ve kurumsallaşmış sanata karşı geliştirilen bir mekanizmadır. Sanatla hayatın buluşması yolu ile sanatın içinden hayatı dönüştürmeyi amaçlayan bir alternatiftir [4].

Sanatsal olarak avangard ilerici sanat akımı demektir. Genel anlamda birçok dilde, sanatta ilerici akımları temsil etmek için kullanılmaktadır [5].

Sözcük anlamıyla avangard ise yenilik getiren, yeni moda yaratan demektir. Bu akım sıklıkla kitle kültürü elemanlarına başvurmak suretiyle, hayat ve edebiyat arasındaki bulanık ilişkiyi en azından bulanıklaşmayı arama yoluna gitmiş, sosyal normlara ve kurulu düzene meydan okumayı tercih etmiştir [6].

Avangard kültür ise, sosyal reformlardan estetik deneyimlere kadar kabul görmüş normları sarsarak sınırlarını değiştirmeyi amaç edinmiştir [7].

1.3.1. Avangard Kuramı

“Avangard” terimi, 1789 devrimi sonrası düşün hayatı, modernliğin fikir hayatında etkisini gösteren, insanlığın bir sanat âlemine ulaşacağını vaat eden ve bu toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere Saint Simon ya da Fourier’i izleyen Laverdant gibi sosyalist ütopyalı sanatla yaymayı amaçlayan teorisyenler ve eleştirmenlerce toplumun en ileri toplumsal eğilimlerini bildiren bir sanat fikri olarak ortaya atılmıştır. 1789’da ortaya çıkan toplum hayalleri, 1848 Paris’te yaşanan sınıf savaşlarında tükenmiştir. Baudelaire bu sınıf savaşları sürecinde tanık olduğu şiddetin ardından ters yönde motive olarak, her ne kadar sanatın ahlaktan ve faydadan ayrılamayacağını savunsa da “sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır” sözünü gündemine taşımıştır [8].

Bu süreçle birlikte, sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez bir hal alarak sadece kendini temsil eden, biçimi aynı zamanda içeriği olan bir dönüşüm içine girmiş ve böylelikle hayattan gittikçe kopmuştur [8]. Kendine özgü bir iktidar peşine düşmüştür. Sanat düşünsel özerkleşmesine koşut olarak toplumsal iş bölümü içindeki sınırlarını da yeniden tanımlamıştır. Aristokrasi ve klasist zanaat geleneğinden koparak Akademilerin disiplini altındaki, içine kapalı sergiler kamuya açılmıştır. Bu süreç beraberinde sanat ortamında laçkalaşmalara ve her sanatçiyim diyen kişilerin çalışmalarını sergilerde boy göstermelerine zemin hazırlamıştır. Aynı dönemde salonlar galerilere, karma sergiler kişisel sergilere doğru bir dönüşüm içine girmiş modern sanat tarihi, müzelerle sanatın tarihini yeniden düzenlemiştir. Sanat böylece bir disiplin olarak üniversiteler kapsamına girerek modernist bir dönüşümle beraber kurumlaşmıştır [9].

19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında sanat artık hayattan olabildiğince uzak ve içeriği kendi formuna dönüşmüştür. Bu süreç sanatın toplumsal örgütlenmesiyle birdir. Sanat, formlarıyla olduğu kadar, kurumlarıyla da, artık toplumu ve hayatı değil, kendisini temsil eder bir hal almıştır. Edebiyat ve sanat sosyolojisi alanında çeşitli eserler kaleme alan Bürger’e göre bu avangardın keşfidir ve bu anlamıyla daha öncesinde mümkün değildir [10].

20. yüzyıla uzanan süreçte Paris ortamında yaşanan “akademik-avangard çekişmesi” 20. yüzyıl boyunca tekrarlanan bir kültürel dinamiğin, yeni arayışlar peşindeki sanatçıların karşılaşacağı direncin yalnızca ilk örnekleridirler. Dünya sürekli bir değişim içindeyken sanatın bir noktada donup kalması beklentisi gerçekçi bir beklenti değil aksine gerçeklik

değiştikçe, onu temsil edecek yöntemlerin de değişimi 20. yüzyılda tanık olduğumuz ve avangard olarak nitelendirilen sanatsal değişimlerin başlıca nedenlerini oluşturmuştur [11].

Farklı yorumlarına rağmen avangard, sonunda modernizmin en son, en yeni, en aykırı ifadesi, stili gibi alışılagelmiştir. Oysa Bürger modernizm ile avangardın birliğini bozarak onu kavramlaştırma yoluna gitmiştir. Bürger avangardı sanatın kurumsallaşmasına karşı bir saldırı, özerkleşmenin terk edilerek sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesi olarak görmüştür. Asıl sorunun sanatın kendisi, onun toplumsal işleyişi, kavrayışı olduğunu ve avangard hareketlerin tam da modern sanatın öngördüğü özerkleşme/kurumlaşma çizgisine saldırarak sanatı özgürleştirmek ve böylelikle hayatın içine nakletmek olduğunu savunur [9].

1968 avangardın Avrupa'daki son büyük yükselişi olarak görülmüştür. Bu dönemde sanatçılar yeni gerçekler ortaya koymak üzere hipotez projeler ile de ifade edilebilen ve teknolojiye ilham alarak gelişen, eleştirel ve provakatif yönü ile yankı uyandıran yayınlar ve sergiler oluşturmuşlardır. Böylece 1960'ların sonuna gelindiğinde artık her alanda oluşan devrimsel hareketler fantezi ve mekanik yenilikleri ve pop kültürü aynı potada eritmeyi başarmıştı. Yaratılan imajlar, kolâjlar, hep bir değişim içeren eserler hareketli ve alternatif bir geleceğin müjdecisi olmuştur [12]. Daha çok Amerika'da heyecan uyandıran bu "diriliş" Avrupa'da ancak bir dejavu etkisi bırakmıştır. Avangardın çağdaş tekrarları eleştiri erbapları tarafından "tarihsel avangard"la kıyaslanırken bir fars, bir pastiş gibi yorumlanmış, bu tür avangard hareketlerin etkisinin çabucak tüketildiği ortak paydasında birleşmişlerdir [8].

1.3.2. Avangard Kuramının Tarihsel Dönüşümü

1830'larda, sanatçı kisvesiyle Saint-Simon, diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: "Sizlerin avangardı biz sanatçılarız. En etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz. Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi" [13].

Bu dönemde büyüyen orta sınıfa seslenen ve onunla birlikte gelişen sanat pazarını besleyecek ticari sanat galerileri ortaya çıkmış, buna paralel olarak yüksek tirajlı gazetelerde sanat eleştirisinin bu kitlelere ulaşabilmesi sağlanmıştır. Böylece türeyen alıcılar için beğeni

oluşturma görevini üstlenen sanat eleştirmenleri dikkatlerini belirli sanatçılar ve yapıtları üzerinde yoğunlaştırarak bunların göreceli üstünlük ve değerlerini belirleme çabasına girişmişlerdir [14].

Baudelaire, 1848'deki büyük düş kırıklığının ardından sanatın ve edebiyatın özerkleşme tutkusuna kapılarak geleneğinden, çağdaş ahlâk, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtıldığını vurgulamıştır. Ona göre sanat ve edebiyat hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olmuştur. “İyi”, “doğru”, “güzel” artık onun sorunu değildir; tersine, metropolün “kötü”, “sahte”, “çirkin” temsilleri üzerinden bir “karşı-estetik” inşa etmiştir. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avangard misyonlara itiraz ederek, egemen “ilerleme” doğmasıyla alay etmiş; vahşi olanı, primitif olanı yüceltmıştır. Bu dogmanın dayattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurmuştur. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşine düşmüştür [8].

Bu dönemde mevcut otoriteye başkaldırı şeklinde cereyan eden farklı sanatsal arayışlar bağımsız sanatçı tavırlarını da ateşlemiş 19. yüzyılda sanatın kurumsal yapısından kopuş sürecini hızlandırarak 20. yüzyıl boyunca tekrarlanacak bir kültürel dinamiğin ve her zaman yeni arayışlar peşinde koşan, topluma yol gösteren sanatçıların avangard ilkeleri olma niteliğini taşımaktadır.

Avangardın 1830'lardan günümüze kadarki tarihsel süreç çerçevesinde geçirdiği evreler incelendiğinde ilk olarak “avangard” kavramının politika ve sanatta ilerencilik anlamında kendini gösterdiği görülmektedir. 1868'den sonra görülen, sanat ve mimarlık ortamında yaşanan devrimlerle “modern avangard” adı altında ikinci bir evreye geçiş yaptığı ve son olarak 1960'ların sonrasında “tarihsel avangard” olarak nitelendirilen pop art, op art, kavramsal sanat ve minimalizm sanat akımlarıyla topluma, sanata ve hayata kattığı yenilikler çerçevesinde “neo-avangard” ya da “post-avangard” olarak anılmaktadır [8].

1.3.3. Modern Avangard

“Modern avangard” genellikle 1868'de Manet ile literatüre girmiştir. Bu çoğu düşünöre göre, avangardın ikinci evresi kabul edilmiştir. Sanat ve edebiyatta topluma ve kendi kendine yabancılaşma, Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert'e özgüdür.

Onlar için burjuva içinde varoluşları son derece sorunlu olmuştur. Onları sadece mevcut toplumsal ve sanatsal kurumlardan yalıtılmakla kalmaz, için için derin ikilemlere sürüklemiştir. 1920’lerdeki kırılma ise ne başlangıçta olduğu gibi burjuvaya, ne 1848 öncesindeki gibi topluma yönlendirilmiş bir başkaldırıdır. Başkaldırının odağında sanatın kendisi yer almaktadır ve dolayısıyla onunla ilişkilendirilen tüm kurumlar aynı yıkımın bir parçası gibi görünmektedir. Modern sanat tarihi, avangardizm ve modernizmi, sosyal ve siyasal formasyonlardan arındırmış ve formların tarihinden oluşan anlatılarına eklemlemiştir. Buna göre sürekli birbirini aşarak ilerleyen bir formlar tarihinden söz edilmektedir. Başlangıçta toplumun kat edeceği yolu ima eden avangard sanat, Manet sonrası dönemde formların güzergâhını çağırıştır niteliğe bürünmüştür. Bu dönemden başlayarak tarihçiler, sanatı hayattan, gerçeklikten, temsillerden ve retorikten arındırarak siyasetten sökmüşlerdir. Örnek olarak Greenberg’in ortaya koyduğu “modernist avangard”, topluma yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı , “saf” ve “soyut” bir formalizmi ön göstermesi verilebilir. Oysa avangard modernizmin öngördüğü özerkleşme/kurumsallaşma çizgisine meydan okuyarak, bu çizgiyi izleyen tarihleri, onlardaki zaman mantığını teşhir eder bir görev üstlenmektedir [6].

1.3.4. Neo-Avangard

Neo-avangard avangardın son evresi olarak görülür. Avangardın sürekliliğine inananlarının düşüncesinde, pop ve ardından gelen op, fluxus, kavramsal sanat, minimalizm gibi hareketler sanata neo-avangard müdahalelerde bulunmuşlardır. Pop-art’ın reklam estetiğini yeniden üreterek Amerikan tüketim kültürüne yaptığı referans, Duchamp’ın hazır nesne’lerdeki fikrinin tekrarı gibi yorumlanmıştır. Huyssen bu tür tekrarların, Fredric Jameson’un lanse ettiği gibi, birer pastiş olduğunu kabul etmemiştir. Ona göre, bir devamlılık, kurumsal eleştiride bir benzerlik söz konusudur. Buna rağmen neo-avangard köklü bir darbe sayılmamakta, olsa olsa avangardın son bir hamlesi olarak görülmektedir. “Eleştirel ve muhalif olan avangard kültürün çöküşünü temsil etmektedir” [10]. Öte yandan neo-avangard kavramı sanatı toplumsal hayatın bir parçasından ziyade gösteri dünyasının içinde bir yere oturtan modernist stratejileri teşhir eden bir görev üstlenmiştir.

Neo-avangard, avangardı yok etmeyi amaçlamaz; amacı onu kavramlaştırmaktır [8]. 1960’ların başına gelindiğinde ortaya çıkan neo-dada, pop art soyut dışavurumculuğa meydan

okumaya başlamıştı ve sonraki yirmi yıl boyunca pop, op, minimal, kavramsal, neo gerçekçilik, arazi sanatı, video, performans, enstalasyon gibi akımlar avangardların yerleşmiş sanat kalıplarına karşı eleştirilerini geliştirmişlerdir [9]. Sanat kurumunu, bu kurumun yapısını ve söylemlerini, sanatın izlenmesine ve algılanmasına ilişkin öğeleri soruşturarak sanatın sınırlarını yıkmaya ve “sanat” ile “hayat” ayrımını ortadan kaldırmaya çalışmışlardır.

Sonuç olarak kurumsal kimliğiyle sanat tarihsel avangard tarafından değil neo-avangard tarafından kavranmıştır. Neo-avangard bu kurumu aynı anda hem dekonstrüktif hem de tikel olan yaratıcı bir çözümlemeyle ele alarak tarihsel avangardın, çoğu kez hem soyut hem de anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmemiştir. Neo-avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmayarak, ilk kez onun tasarısını yerine getirmiştir [6].

1.4. Araştırma, Yöntem ve Teknikleri

“Avangard Kuramı, Modern Sanat ve Mimarlık İlişkisi” başlıklı çalışma kapsamında 1789 yılında Fransa’da kendini gösteren ve toplumun en ileri toplumsal eğilimlerini bildiren bir sanat fikri olarak ortaya atılan Avangard Kuramı’nın tarihsel süreç içerisinde geçirdiği evreler kavramsal açıdan incelenmiştir. Avangard’ın kendini daha etkili gösterdiği 20. yüzyıl modern sanat ve mimarlık akımları bağlamında sanata, mimariye ve dolayısıyla hayata kattığı yeni kavramlar incelenmiş böylelikle avangardın etkisi gözler önüne serilmiştir.

Kavramsal analiz aşamaları her olgunun parçalarının kavramsal çerçevede öğelerine ayrılması, öğelerin tanımının yapılması, kavranması, öğelerin yine örnekler aracılığı ile kavramsal çerçevede birleştirilip bütünleşmesi, tamamlanması ve sonuçta anlamlı kavramlara varılması ile açıklanabilir. Kısaca bir bütünü, kendisini meydana getiren öğelere ayırmak ve bütünü tanımak için parçalarını tanımak esastır [2]. 20. yüzyılda Rönesans’tan bu yana süregelen değerler dünyasını sarsan, düşünce tarzını ve hayat üslubunu kökünden değiştiren böylesi bir devrimin gerçek boyutlarının analiz edilebilmesi kavramsal analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Modern süreçte karşımıza çıkan sanat ve mimarlıkta kendini gösteren avangard olarak nitelendirilen akımlara bağlı olarak ana kavramların belirlenmesinde avangard üzerine yazılı metin ve belgelere dayalı birçok eser incelenerek avangardın alt kavramlarına ulaşılmıştır. Ulaşılan kavramlar 20. yüzyıl son dönemlerinden günümüze kadarki süreç içerisinde

kendilerini öncü olarak değerlendiren ve mimarlık gündeminin oluşturulmasında etkili olan, avangard ilkeleri içerisinde barındıran 18 adet özgün örnek, çeşitli mimarlık dergilerinin, makalelerin ve bu alanda ürün veren tasarımcıların internet sitelerinden referans alınarak incelenmiştir.

1.4.1. Sanat ve Mimari Akımlar Bağlamında Alt Kavramların Belirlenmesi

20. yüzyılda ortaya çıkan ve bir devrim niteliği taşıyan modern sanat ve mimarlık akımlarına bağlı olarak avangard düşüncenin alt kavramlarının belirlenmesi aşamasında, temeli avangard kuramı üzerine yazılı eserlerden yararlanmaya dayalı açıklama yöntemi kullanılmıştır.

Bu bağlamda ilk referans alınan kaynak edebiyat ve sanat sosyolojisi alanında çeşitli eserler vermiş Peter Bürger'in 1974 yılında yayımlanan ve pek çok dile çevrilen "Avangard Kuramı" adlı kitabıdır. Bürger avangard kuramının tarihsel devinimi üzerinde dururken aynı zamanda avangard hareketlerin başvurduğu yenilik, montaj, şok ve özerklik ilkelerinin altını çizmiştir.

Ulaşılan diğer bir kaynak ise radikal felsefe hareketlerine yakınlığıyla tanınan ve post yapısalcı felsefe üzerine eserler vermiş olan Madan Sarup'un "Post-yapısalcılık ve Postmodernizm" adlı kitabında "Avangard Hareketlerin Başlıca Özellikleri" başlıklı bölümünde karşımıza çıkan ve Bürger'in de bahsettiği ilkelere ek olarak aykırılık, anlamsızlık ve simgesellik kavramlarına dikkat çekmesidir.

Bu kavramlara ek olarak avangard üzerine yazılı eserler incelendiğinde ulaşılan kavramların yanı sıra avangardın bilinmeyen bir geleceği keşfetme arzusu ile bulunduğu döneme ait olmayan eserler vermek suretiyle zamanüstü bir tavır sergilediği ve avangard hareketlerin 20. yüzyıl modern sanat ve mimarlık ortamına kattığı köklü değişimlerle hep bir devrim yaratma çabası içerisinde çalıştığı, ilerlemenin ve değişimin habercisi olduğu kanısına varılmıştır.

Yenilik, şok, montaj, simgesellik, anlamsızlık, devrim, aykırılık, zamanüstü ve özerklik kavramları çalışmanın amacı çerçevesinde 20. yüzyıl sanat ve mimarlık akımları bağlamında incelenerek akımların kavramsal analizi yapılmıştır. Avangard Kuramı'nın ileri sürdüğü kavramlarla modern sanat ve mimarlık akımlarına ait kavram ilişkisi irdelenmiştir.

(Tablo 2, Tablo 3, Tablo 4, Tablo 5, Tablo 6, Tablo 7, Tablo 8, Tablo 9, Tablo 10, Tablo 11, Tablo 12, Tablo 13, Tablo 14, Tablo 15, Tablo 16, Tablo 17, Tablo 18, Tablo 19).

1.4.2. Belirlenen Kavramların Açıklanması, Mimari Örneklere Bağlı Olarak Alt Kavramların Analizi

Avangard Kuramı, modern sanat ve mimarlık akımlarının analizi sonucunda belirlenen avangard kavramların öncelikle güncel tanımları yapılmış; avangard ürün tasarlama sürecindeki etkileri gözler önüne serilmiştir.

Çeşitli mimari dergilerden ve internet üzerinde son dönem Avangard mimarlık örnekleri başlığı altında yakın dönem (1990'dan günümüze kadarki süreç kapsamında) içerisinde literatüre geçmiş çeşitli mimari ürünlere ulaşılmış bu örneklem grubu içerisinde Avangard Kuramı'nı oluşturan alt kavramları çokça barındırdığı düşünülen 18 mimari eser seçilmiştir. Kavram-mimari eser ilişkisi irdelenmiştir.

1.4.3. Analiz Tablolarının Oluşturulması

Tez kapsamında, iki adet analiz tablosu oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunlardan ilki Avangard Kuram kavramlarını içinde barındıran modern sanat ve mimarlık akımlarıyla ilgili temel kavramların analizini içermektedir. Bu analizler sonucunda her bir akımla ilgili temel kavramlara ulaşılmış, akımlarla ilgili hızlı bir fikir edinilmesi ve kolaylıkla algılanması sağlanarak Avangard Kuram kavramlarıyla ilişkili kavramlar **koyu** yazılarak gözler önüne serilmiştir, (Şekil 1).

İkinci adım için ise, ulaşılan alt kavramlar analiz tablosuna aktararak yakın dönem içerisinde mimarlık literatürüne geçmiş yapı örneklerinin bu kavramları ne derecede barındırdığı, hangi açılardan etkilediği saptanmıştır.

Bu bağlamda, kavramlar ışığında seçilmiş sanat ve mimari yapı örnekleri tablolar ile analiz edilmiştir. Her bir tablonun sağ kısmındaki sütunda sanat ve mimari eserin içerisinde barındırdığı avangard kavramlar **koyu** olarak yazılmıştır. Orta sütunda ise eserler hakkında çeşitli dergilerden, kitaplardan ve sanat ve mimarlık sitelerinden yapılan araştırmalar sonucu elde edilen bilgilere yer verilmiş olup, kavramlarla ilişkilendirilen kelimeler **koyu** olarak

yazılmıştır. Sol sütun ise sanat ve mimarlık örneklerinin cephesel ve iç mekânsal görsellerini içermektedir, (Şekil 2).

Sanat / Mimarlık Akımı Adı				
▼		▼		▼
SANAT / MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶			
Eser Kimliği			▶	
	▶			
Eser Kimliği				

Şekil 1. Modern sanat ve mimarlık akımlarının avangard kavramlar bağlamında analiz tablosu

Yapı Kimliği				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶			
	▶		▶	
	▶			

Şekil 2. Yakın dönem mimari yapıların belirlenen avangard kavramlar bağlamında analiz tablosu

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. Avangard Kuramı ve Sanat

Avangard sanat anlayışı üç temel kategori üzerinden özetlenmektedir; kullanma, üretim, alımlama, çünkü amaç her bir kategorinin gelişmesinin aynı zamana denk gelmediği gerçeğini açıkça ortaya koymaktır [8]. Bunlar Dinsel sanat, Saray sanatı ve Burjuva sanatıdır.

A. Dinsel sanat (örnek yüksek orta çağ sanatı), kült nesnesi olarak kullanılmaktadır. O tamamen toplumsal din kurumuna bağlanmıştır. Üretimi el ustalığına dayalı, kolektiftir. Alımlama da keza yine kolektiftir [8]. (Tablo 1).

B. Saray sanatında da aynı şekilde tamamen belirlenmiş bir kullanma nedeni vardır. O temsil nesnesi, prenslerin erkeklerine (şöhretlerine) ve saray halkının kendi kendisini anlatmasına hizmet vermektedir. Saray sanatı, tıpkı dinsel sanatın inananların yaşam praxisinin bir parçası olması gibi, saray halkının bir parçasıdır. Yine de dinsel bağlantıdan kopma, sanatın bağımsızlaşmasının ilk adımıdır, sanatın toplumsal yönünün ortaya çıkarılıp, ayrıştırılmasını tanımlar. Dinsel sanattan farkı özellikle üretim alanında netleşmektedir: Sanatçı birey olarak üretir ve kendi ediniminin eşsiz bilincini geliştirir [8]. (Tablo 1).

Rönesans'ın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatı, 18. yüzyılda duraklayarak yerini burjuva öznelliğine bırakmıştır. Fakat daha öncesinde hâkim anlayış sanatın saraya özgü ve görkemli olması gerektiğidir [15].

C. 18. yüzyıl sonlarında Avrupa'da egemen olan tek ve en önemli sanat artık burjuva sanatıdır. Fransız Devrimi ile siyasal doruğuna, romantizm ile de sanatsal amacına erişen bu gelişim, burjuva sanatını saray sanatında kralın gücünü mutlak yetki olarak kabul eden ilkenin çökertilmesi, sarayın sanat ve kültür merkezi olmaktan çıkartılması ve mutlakıyetçiliğin sanatsal üslup olarak geçerliliğine son vermiştir [15].

Aristokrasi ve orta sınıfın üst kesimini kapsayan burjuva sanatı eseri daha pahalı ve değerli, daha parlak, daha şen, haz veren ve keyfince davranan bir sanat durumuna getirmiştir. Bu durum sanatı yüksek sınıfların düşünce ve görüşlerini yansıtır bir hal almasına ve dolayısıyla üretim ve alımlamanın da bireyselleşmesine yol açmıştır [15]. (Tablo 1).

Tablo 1. Dinsel sanat, saray sanatı ve burjuva sanatı arasındaki tipolojiler [8].

	Dinsel sanat	Saray sanatı	Burjuva sanatı
Amaç ya da işlev	Kült objesi	Temsil edici nesne	Burjuva doğasının temsil edilmesi
Üretim	El zanaatı kolektif	Bireysel	Bireysel
Alımlama	Kolektif (dinsel)	Kolektif (birlikte)	Bireysel

Sanat, estetik kurallara uygun güzellik arayışı, tasarımı ve üretimi olarak, Rönesans'tan günümüze, kapitalist ekonomi politik içersinde düşünülmesi gereken bir insani etkinlik özelliği kazanmıştır. Batı ülkelerinde 11. yüzyıldan itibaren kapitalizmin gelişimi, buna koşut olarak burjuvanın toplumdaki siyasal-sınıfsal hâkimiyetinden sonra, sanat; özlü bir anlatımla, batılı ve ağırlıklı olarak kapitalist estetiğe, piyasaya ve metalaşmaya uygun bir etkinliğe dönüştürülmüştür. Sanatçının ürününün özel ve özerk bir şey olarak kapitalizmin gelişme sürecinde önem kazanmasının nedeni, iş bölümünün biricik norm halini alması ve emeğin üretim araçlarından koparak metalaşmasından hemen sonra gelen el sanatı (manifaktural) üretim tarzı ile ilgilidir. Ortaçağın sonlarına doğru iyice yoğunlaşan Hristiyan değerleri bağlamında gelişen dinsel sanat, sonraları, özellikle Fransa'da XIV. Louis döneminde, aristokrat saray sanatı özelliğini kazanmış, İngiltere'deki burjuva sanayi devrimi ve yine Fransız burjuva siyasal devriminden sonra da burjuva estetik ölçütleri bütünüyle sanata hâkim olmuştur [16].

Tablo 1'de görüldüğü üzere Burjuva sanatı için karakteristik olan bireysel üretim tarzı saray sanatında da görülmektedir. Her ne kadar temsil işlevi, kült işlevine oranla araçsız toplumsal kullanma taleplerinin gevşemesine atılan bir adımı temsil ediyorsa da, saray sanatı yine de yaşam praxisine bağlı kalmaktadır. Saray sanatının alımlanması da keza, kolektif

tertip ve düzenlemenin içeriği her ne kadar değişmiş olsa da, kolektiftir. Alımlama alanındaki kritik değişim ilk defa burjuva sanatında ortaya çıkmaktadır; o bireyler tarafından tek başına alımlanmaktadır. Dinsel sanat ve saray sanatı, farklı biçimlerde de olsa, alılmayıcıların hayat pratiğiyle bütünleşmiştir. Kült, yani temsil objesi olarak sanat eserleri kullanım (fayda) amacı taşımıştır. Fakat Burjuva sanatı için geçerli değildir; burjuva doğasının burjuva sanatında temsil edilmesi (canlandırılması) yaşam praksişi dışındaki bir alanda gerçekleşmektedir. Burjuva sanatının belirleyici özelliği olan hayat pratiğinden ayrı olmak sanatçının yeteneklerini geliştirmesinde yardımcı olmuştur. Bu anlamda özerklik burjuva toplumunda sanatın statüsünü tanımlamaktadır [8].

Avrupa avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne saldırmalarıyla tanınmaktadır. Yadsınan, sanatın başarılı bir nüfuzu (stili) değil, fakat insanların yaşam praksişinden kopmuş haliyle kurumsal sanattır. Eğer avangardistler sanatın yeniden pratik olması gerektiği talebini sıralıyorlarsa, bu, sanat eserinin içeriğinin toplumsal olarak anlamlı olmasını istediklerini ifade etmemektedir. İstek sanat eserlerinin içerikleri dışında başka bir düzlemde hareket etmektedir. O, eserlerin etkisini tıpkı özgün içeriğin belirlediği gibi belirleyen işlev modeline yönelmektedir [6].

Üretimle ilgili olarak, Tablo 1’de görüldüğü gibi, burjuva sanatının üretimi bireyseldir. Sanatçı birey olarak üretirken, bireyselliği bir şeyin değil de, radikal bir özgüllüğün ifadesi olarak var olmaktadır. Avangard buna, kendi en uç tezahüründe kolektifi yaratmanın öznesi olarak değil de, bireysel kategorinin radikal yadsınması olarak karşı koymaktadır. Sanatın asıl özelliği, belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması, insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır. Sanat yapıtı onun yaratıcısına özgündür [14]. Duchamp’ın seri üretimleri etiketleyip, bunları sanat sergilerine göndermesi, bireysel üretim kategorisinin yadsınmasıdır. Bu hareketiyle sanatçının toplumda yerleşmiş değerlere göre yapıt ürettiği sürece, kurumsallaşmış sanat düzenine para karşılığı hizmet veren basit bir araçtan başka bir şey olamayacağını savunmuştur. Bu nedenle toplumsal değerlere ters düşen ve geleneksel sanat kavramı dışında kalan her türlü eylem ya da işlem, yeni bir sanat ve toplum bilincinin oluşmasında temel bir rol olacaktır [14].

Avangard, nasıl bireysel üretim kategorisini yadsıyorsa, aynı şekilde bireysel alımlama kategorisini de yadsımaktadır. Gürültü-patırtıdan kaba kuvvete varan Dada kışkırtmaları aracılığıyla hırçınlaştırılmış izleyici reaksiyonları şüphesiz kolektif doğa reaksiyonları olarak

adlandırılmaktadır. Aslında bunlar reaksiyon olarak kalmaktadırlar, önde hareket etmiş olan bir kışkırtmaya (provokasyon) verilen yanıtlardır. İzleyici ne kadar aktif olursa olsun, üretici ile alımlayan arasında yine de bir uzaklık olduğu görülmektedir. Üretici ile alımlayanlar arasındaki zıtlığın ortadan kaldırılması, yaşam praksisinden kaldırılmış bir alan olarak sanatın avangard tarafından olumsuzlaması mantığında yatmaktadır [8].

Özetle, özerk sanat için önemli kararları yadsıyan avangard sanat hareketleri için Bürger şunları sıralar: Sanatın yaşam praksisinden kaldırılması, bireysel üretim ve bundan ayrılmış olan bireysel alımlama. Avangard, sanatın yaşam praksisine nakledilmesi anlamında, özerk sanatın olumsuzlanmasını hedeflemektedir. Avangard sanat, sanat eserinin geçmiş anlamından sıyrılıp güncelleşmesi farklı bakış açılarıyla yeni anlam kazanmasını amaçlamaktadır. Bunu gerçekleştirirken de mutlak form, mutlak anlam gibi esasları göz ardı etmektedir. [8].

Avangard akım bütün sanat dallarında hep “bir mesaj verme” gayesinde olmuştur. Sanatçı; yeni ve tamamen kendi terimlerini içeren bir ürün yaratma çabasındadır. Sanat, tasarım ve mimarlık alanını önemli ölçüde etkileyen avangard düşünce için nasıl oluştuğu, meydana çıktığı dönemin koşulları ve tanımlarından bahsetmek gerekir. 20. yüzyıl modern sanat akımları olarak nitelendirilen sanat ve mimarlık akımları avangard kuramını destekler nitelikte örnekler vermiş ve sanatın yaşam praksisine nakledilmesi anlamında çalışmalar yapmışlardır [17]

2.2. Avangard Kuramı ve Modern Sanat Akımları

20. yüzyıl birbiriyle çelişki içinde olan veya birbirini tamamlayan birçok sanat akımının iç içe olduğu bir dönemi kapsar. Bu döneme damgasını vuran yeni akımlar yenilikçi, çığır açıcı boyutları ile geçmişin kalıntısı olmaktan çok bütünlüğü ile sistematik bir gelişim göstermiştir. Bu akımlar aynı zamanda Rönesans’tan bu yana varlığını sürdüren değerler dünyasını alt üst eden, düşünce biçimini ve yaşama bakış açısını bütünü ile değiştiren, çığır açan, sanata yeni boyutlar kazandıran özellikleri ile sanatta ve hayatta bir devrim sürecinin başladığının habercisi olmuşlardır [18]. Bu bağlamda her bir akımın taşıdığı farklı düşünce yapısının, hayat pratiğine getirdiği yeniliklerin birbirleriyle olan ilişkilerinin analizi ile avangard kavramının özüne ulaşılabilir. Ancak herhangi bir kavram kargaşasına ortam yaratmamak için bazı kavramların açıklanmasında yarar görülmektedir.

Üslup: Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme tasarım ilke ve anlayışların bütünüdür [19].

Akım: Ortak sanatsal görüş davranış ve tutum özelliği gösteren sanatçı veya sanat yapıtlarının içinde gruplandığı kategoridir. “Akım” sözcüğü genelde modern sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanılır; Kübizm, Sürrealizm, Fütürizm gibi [19].

Modern Sanat Akımı: İnsan uygarlığının sanayileşme ile birlikte ekonomik siyasal ve toplumsal dönüşüm içindeki güncel sanatsal anlayışların cereyanı, yaygınlaşma hareketi [19]. Bu modern sanat akımları Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art, Op Art, Kavramsal Sanat, Minimalizm akımlarıdır.

2.2.1. Fovizm, 1898

“Vahşi hayvanlar” anlamındaki “fauve” terimi ilk kez 1905’te, tutucu sanat eleştirmeni Louis Vauxalles tarafından küçük düşürücü amaçla kullanılmıştır. Eleştirdiği sanatçılar, yaratıcı özgürlük anlayışlarının ilanı olarak terimi kendilerine mal etmişlerdir. Modern sanatçıların çoğu “vahşi” kullansa da “fov” yalnızca 1898-1908 arasında Fransa’da çalışan ve çoğu dost olan küçük bir sanatçı grubu için kullanılmıştır [20].

Fov’lar Van Gogh ve Gauguin’den etkilenmişlerdir. Fovist sanatçıların başında Henri Matisse, Andre Derain ve Maurice de Vlaminck gelmiştir. Grup ilkin 1905 Salon d’Automme’da yer almış ve burada yapıtları büyük yankı yaratmıştır. İşte bu sergide “fov” yakıştırması ortaya çıkmıştır.

Fovist sanatçılar yoğun renkleri ağır fırça darbeleriyle uygulamışlar ve renkleri doğrudan tüpten kullanarak karıştırmadan yeni tonlar yaratmadan doğrudan tuvale uygulamışlardır. Fovist resimlerin çoğu ayrıntıların göz ardı bırakıldığı dünyayı canlı biçimlere indirgeyen tarzda resimlerdir. Sonuç olarak, resimler hemen her zaman parlak desenli düz yüzeyler olarak görünmüştür [20].

Tablo 2. Fovizm sanat akımının kavramsal analizi

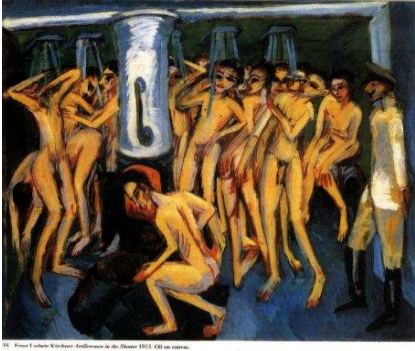
FOVİZM				
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Mojesko, Soprano Şarkıcı, Kees Van Dongen, 1908 [21].	▶	Saf ve parlak renkli boyalar tüpten çıktığı gibi kullanılmıştır [20]. Dışavurumcu bir tepki izlenmiştir. Bilimsel ve renk perspektifinden uzaklaşmıştır. Anatomide kurallara uyulmamıştır. Renkte valörcü anlayış yok sayılmıştır. Geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamlarının ve eylemlerinin özgürlüğünü yaratma arzusu söz konusu olmuştur [20].	▶	Doğa Dışılık Düzlemsellik Basitlik Dışavurumcu Tepki
 Riou Üzerinde Köprü, Andre Derain, 1906 [22].	▶			

2.2.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 1905

Aşırı, özellikle şiddeti duygulara yer veren ve herhangi bir alanda anlatım olanaklarının sınırını zorlayan sanat akımına “Dışavurumculuk ” denir [19].

1900-1935 yılları arasında özellikle orta Avrupa’da gelişen akım, doğayı ve toplumu nesnel bir bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkarak öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savunmuştur. Özellikle Almanya’da sanat dallarının hepsinde etkili olmuş, sanatta hem de toplumda kabul edilmiş biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşımıştır. Ekspresyonistler ordu, okul, ataerkil aile, imparatorluk gibi kurumların yerleşik otoritesine karşı çıkmış, toplum dışına itilmiş yoksulların, ezilmişlerin, akıl hastalarının, sokak kadınlarının ve eziyet edilenlerin yanında yer almışlardır. Akım özellikle yaratıcı yetenekteki sanatçılara yeni bir düzenin ve yeni bir insanın yaratılmasında öncülük yapma gibi yüce bir görev yüklemiştir [20].

Tablo 3. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sanat akımının kavramsal analizi

EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)				
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Çılgılık, Edward Munch, 1893 [23].	▶	Olaylara nesnel değil tinsel açıdan bakış söz konusu olmuştur. Karşıt değerler ve biçimleri bozuma uğratmak esas alınmıştır [19]. Aşırı özellikle şiddetli duygulara yer vermiş ve herhangi bir alanda anlatım olanaklarının sınırlarını zorlamıştır [20].	▶	Çarpıtma Soyutlama Deformasyon Toplumsal eleştiri Saflaştırma
 Topçular, Ernst Ludwig Kirchner, 1915 [24].	▶	Deformasyona gidilmiştir. Konular genelde toplumun dışına itilen yoksullar, ezilmişler ve akıl hastaları olmuştur [19].		

2.2.3. Kübizm, 1907

Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam Georges Braque'ın (1882-1963)  nc l ğ nde gelişen yeni bir sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles'in yazdığı bir yazı sonucu "Kübizm" olarak adlandırılmaya ba lanmış, 1909'dan itibaren Bağımsızlar Salonu'nda, sonraki yıllarda da Sonbahar Salonu'nda Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) ve Fernand Leger (1881-1955) gibi sanatçıların bu tarzda resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır [11].

Kübizm yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabilceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20. yüzyılın en radikal hareketlerinden biri olarak nitelendirilir [11].

Kübistler sanatı paha biçilmez, değerli, mücevher kıymetinde gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okuyarak ve sanatçıya yeni bir özgürlük sağlamak için, kübist sanatçı aracını, meslek etiketinin gereklerine göre değil, görüşünün getirdiklerine göre seçmiştir. Böylelikle resme yeni teknikler ve malzemeler sokularak, birkaç teknik bir arada kullanılmıştır [27]. Kullandıkları temalar genelde fazlaca alışılmış konuları kapsamı  ve  l  doğa geleneğinden ayrılmışlardı. Kübizm bakış acılarını değiştirme yöntemini kullandı. Bunun sonucu olarak da resmi kavramsal bir yaklaşım olarak tanımlayarak resmin içindeki nesneleri yerleştirildikleri çevreden farklı açılardan betimleyerek zaman ve mekân içindeki hareketlerini de araştırmışlardır. [20].

Tablo 4. Kübizm sanat akımının kavramsal analizi

K�B�ZM				
SANAT ESERLER�		�ZELL�KLER�		TEMEL �LKELER� / KAVRAMLARI
 Meyve K�sesi, Keman ve ���e, Pablo Picasso, 1914 [20].	►	Nesnelere farklı bakış açılardan betimleyerek zaman ve mekân içindeki hareketleri araştırmıştır [20]. Yeni kavramlar oluşturulmuştur. �izgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratılmıştır [19]. Soyut üç boyutlu (stereo metrik) yapılar oluşturulmuş ve yeniden yorumlanmıştır.	►	�oklu Bakış Açısı 4. Boyut Biçimsel Devrim Kolâj �l� Doğa Yenilik
 ��mine Raf �zerinde Klarnet ve Rom, Georges Braque, 1911 [20].	►			

2.2.4. Fütürizm (Gelecekçilik), 1909

Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909'da bir Fransız gazetesinde "Le Futurisme" yayınlamasıyla başlayan bir İtalyan hareketidir. Modern teknolojiyi, hızı ve şehir yaşamını şiddetle yüceltmesi ve batı sanatı geleneklerine karşı büyük bir enerjiyle yönelttiği küçümseme ile karakterize kazanmıştır.

Gelecekçiler geçmişin sanatını ve kültürünü reddettiler: yeni ve canlı olan her şeye yol açmak için eski ve saygın olan her şeyi yıkmak istemişlerdir [20].

Fütüristlerin sanatı değişik ve deneyci niteliktedir. Düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıtma konusunda üzerine anlaştıkları bir yöntem geliştirmediler. Üstelik her ne kadar dile getirmek istedikleri tutkuları, çarpıcı düşünceleri olsa da sanat yapıtlarına bu etkileri yansıttıkları söylenemez [28].

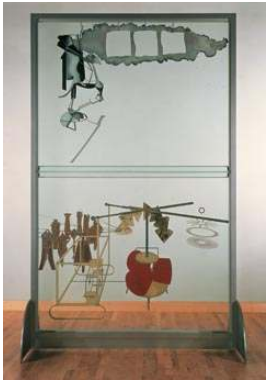
Tablo 5. Fütürizm (Gelecekçilik) sanat akımının kavramsal analizi

FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK)				
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Hızlanan Otomobil, Giacomo Balla, 1912 [27].	▶	Geçmişin sanatı ve kültürü reddedilerek yeni bir dünya için yeni bir sanat anlayışı benimsenmiştir [28]. Her şeyin bir değişim içinde olduğunu ve sanatın da bunu yansıtması gerektiği savunulmuştur [20]. Hareket halindeki nesneler, makineler ve canlılar resmedilmiştir.	▶	İlerleme Güç Saldırganlık Enerji ve Hız, Hareket Yeni teknoloji Gelenek Karşıtlığı
 Şehrin Yükselişi, Umberto Boccioni, 1910 [28].	▶		▶	

2.2.5. Dadaizm, 1918

Dadaizm birinci dünya savaşında ortaya çıkmıştır. Bir sözlükten gelişigüzel alınan “dada” sözcüğü Fransızcada “zevk için binilen at” anlamındadır. Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğunu ilan etmişlerdir. Sanata karşı yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici bir yaklaşımın savunuculuğunu yapmışlardır. Dadacılık 1920’lerde yerini Gerçeküstücülük’e bırakmıştır [29].

Tablo 6. Dadaizm sanat akımının kavramsal analizi

DADAİZM				
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	►	Sanat ve hayatın birbirinden ayrılamaz olduğu fikri savunulmuştur [29]. Birbirine yabancı parçalar bir araya getirilerek kullanılmıştır. Yaşarken kullanmakta olan şeyler, kullanılarak eskitilmiş haliyle (yaşanmışlığın kanıtına sahip şeyleri) kolaj tekniğiyle bir araya getirilmiştir [19].	►	Yıkım Özgürleştirme Yenilik Saçma Devrim Montaj Burjuva Karştı “Ready Made”: Hazır Nesne
Çeşme, Marchel Duchamp, 1917 [19].		Sanatta ve hayatta “sıfır noktası”nın, “sanattaki yeni”nin ifadesi arayışı içerisinde olunmuştur [19].		
	►			
Gelin, Marchel Duchamp, 1915 [19].				

2.2.6. Sürrealizm (Gerçeküstücülük), 1924

Gerçeküstücülük 1924'te Paris'te şair Andre Breton tarafından kuruldu ve Dadacılık'ın sanattaki irrasyonel ve yıkıcı olan şeyleri arayışını sürdürdü. Gerçeküstücülük tinsellik, Freudyen psikanaliz ve Marksizm'le, Dadacılık'a göre daha açıktan ilgiliydi ve "otomatik" sanatı, yani mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden doğrudan bilinçaltından çıkan yaratmayı amaçlıyordu [30].

Bilinçaltı, Gerçeküstücülerin temel ilgi alanıdır. Onlara göre bilinçaltı, şimdiye kadar baskı altına alınmış, şaşkınlık verici bir sanatsal yaratıcılıkla dolu geniş bir depo gibidir. Gerçeküstücüler, psikanalizci Sigmund Freud'dan büyük ölçüde etkilenerek mantığı, bu depoya girişi engelleyen bir muhafız gibi görmüşlerdir. Bilinçaltının kilidini açacak çeşitli teknikler geliştirerek eserlerinde bu teknikleri uygulamışlardır. Bunlardan biri olan otomatik yazı (otomatizm) belki de sanatsal yaratı sürecinin bilinç tarafından denetiminden kaçınmak için kullandıkları en ünlü teknik özelliğini gösterir [20].

En kabul görmüş gerçekleri ve alışkanlıkları esasen yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle reddederek zayıflatmaya çalışmışlardır. Gerçeküstücüler Doğalcılık'ı ve Gerçekçi ressamların ayrıntılara gösterdikleri titizlikle resimlerine kattığı düş betimlemeleri üzerine de kafa yordular. Öte yandan Miro'nun resimleri, amip veya virüs olabilecek biyomorfik biçimleri ya da insan ruhunun henüz haritası çıkarılmamış sinaptik aralıklarında göze çarpan düşünceleri içerir [30].

Çoğu kez rüyaların gerçek ve saçma olduğunu aynı anda söylemek özel olarak yıkıcı görünmez; ama Gerçeküstücüler günlük yaşamdaki bu altüst edici özellikleri sanatsal süreçlerin bir parçası olarak, hatta Paris'te insanların "gerçeküstü" deneyimlerini aktarabilecekleri bir büro açarak arayıp buluyorlardı [20].

Tablo 7. Sürrealizm (Gerçeküstücülük) sanat akımının kavramsal analizi

SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)				
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶	Sanatın amacının irrasyonel ve yıkıcı şeylerin arayışı, sanatçının da burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir devrimci olduğu düşüncesi savunulmuştur [20]. Aklın ve görülen gerçekliğin ötesine yönelik arayışlar sergilenmiştir.	▶	Bilinçaltı Şaşkınlık Verici Zaman Üstü Devrim İrrasyonellik Otomatizm Yıkım Erotizm
Bakkhos'un Arabası, Salvador Dali, 1931 [31].				
	▶	Kolayca tanınan görüntüleri kendi doğal çevrelerinden çıkarma, onları usa ters düşen şaşırtıcı ve düşsel bir ortam içinde sunma çabası söz konusudur [20].		
Belleğin Azmi, Salvador Dali, 1931 [32].				

2.2.7. Pop Art, 1954

1954 ve 1957’lerde önce İngiltere’de ardından da ABD’de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan ve kitle kültürünün imgelerini kullanan sanat akımı. Soyut dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Halk sanatı anlamına gelen popüler sanat ilk örneklerini İngiltere’de vermiştir. Pop-Art toplumsal kaynaklara, psikolojik ve psikanalitik temellere dayanan bir sanat türüdür. Endüstrileşerek gelişen toplumlarda orta sınıf halkın her türlü haberleşme araçları, Hollywood yıldızları, her çeşit tüketim ürünleri ve malzemeleri tasvir konusu edinebilmektedir. Bu anlayışta genellikle kitle iletişim araçlarından esinlenmiş ya da alınmış semboller kullanılır.

Pop-art, Dadacıların kolâjlarından tutunda kendinden önceki öncü akımları adeta yeniden fakat daha kuvvetle canlandırmakta ve sürdürmektedir.

Bu akım sanatçıları, endüstri ürünü artıklarından gazete parçalarına, insan ile diğer canlı ve eşyalardan alınmış mulâjlardan, hazır doğa nesnelere kadar ne bulunursa kullanılmış ve bir sanat yapıtı olarak sunmuşlardır. Pop-art gerçek ile görüntünün farkını çarpıcı bir biçimde ortaya koyar ve makineleşmiş hazırca insanı eleştirir. Pop-art teknikleri içinde şablonlar, boya tabancası, baskı resimler, ipek baskının tuval resminde kullanılması vardır [19].

İngiltere’de soyut sanattaki geleneksel akımları yadsıyarak, çağdaş dünyayı olumlu bir bakış açısından yakalayıp kavramaya çalışan ve doğrudan doğruya kitle haberleşme araçlarından esinlenen bazı ressam, çalışmalarını katıldıkları pek çok sergiyle geniş kitlelere sunma olanağı bulmuşlardır. Bu sergilerin ilki olan ve 1955’te Institute of Contemporary Art’ta düzenlenen İnsan Makine ve Hareket’te Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi’nin yapıtlarına yer verilmiştir. Bu sanatçılar yapıtlarında “teknik gelişmenin, kurgu-bilime özgü istek ve düşünceleri en sonunda nasıl yakalayıp giderdiğini” algılanabilir kılmaya çalışmışlardır.

Amerika’da ise Rauschenberg, resmin sanat ve yaşama bağlı olduğunu, her iki sininde ihmal edilemeyeceğine inanır ve bunları birbirinden ayıran boşlukta bir şeyler yapmaya çalıştığını söyler. Böylelikle kendi benimsediği yolu tanımlamakla kalmaz “Pop” yaratıdan doğacak bütün anlam belirsizliklerinin nerde yer alacağını (sanat ve günlük yaşam arasındaki) boşluğu belirtir [19].

Tablo 8. Pop art sanat akımının kavramsal analizi

POP ART			
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Bu Kadar Çekici Yapan Nedir?, Richard Hamilton, 1956 [33].	▶	Bir toplumu anlamının en iyi yolunun kullandığı, değer verdiği şeyleri ve onları kullanım tarzının araştırılmasından geçtiği savunulmuştur [19]. Modernizme dayanan kurallar alt üst edilmiştir. Yeniliği ve modern yaşamın en açık özelliği olan değişimi anlatmak amaçlanmıştır. Sanatçı, sanat eseri ve sanat uğraşı en alelade (kişiliklerden arındığında) olduğunda toplumsal gerçeği aktarabileceğini savunmuşlardır [19].	Somut Anlatım ▶ Kolâj Yenilik Bilim-Kurgu
 Marilyn Monroe, Andy Warhol, 1962 [34].	▶		

2.2.8. Op Art, 1964

1962'den sonra gerileyen bu akım esas itibariyle Kinetik Sanat hareketinden kaynaklanmaktadır. 1964'den sonra Op Art terimi, sanat literatüründe yer almaktadır. Esasında gözün yanılabildiği üzerinde araştırmalardan yola çıkılarak 2. ve 3. boyutu incelemeye yönelmektedir. Konstrüktivist köklerden yola çıkarak uyumlu göz olgusunu irdeleme eğilimindedir. Bunun içinde beyin ve gözde fiziki yapıya etki yapan ve izleyiciyi hayret ve aldanmaya sürükleyerek imajlar yaratmayı hedeflemiştir. Psikik etki ve fiziki gerçekler arasındaki zıtlığı vurgulayarak çok boyutlu bir görüntü üzerine yerleşen sanatsal biçimi oluşturmak ister. Bu noktada da post-empresyonist sanat anlayışından etkiler almaktadır. Optik oyunlara yer verir. Anlam ve anlamlaştırma kavramı tamamen bertaraf edilmiştir. En önemli temsilcileri Josef Albers (1908-) ve Yaacov Agam (1928-) dır [19].

Tablo 9. Op art sanat akımının kavramsal analizi

OP ART				
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶	Sanat yapıtını kurallarla bilimsel olarak düzenleme ve gözün yanılabirliği üstüne araştırmalardan yola çıkılmıştır.		Rastlantı
Mobilya Fabrikası, Victor Vasarely, 1962 [35].		Renk, çizgi gibi öğeleri kullanarak beyin ve gözde fiziki yapıya etki yapan ve izleyiciyi hayret ve aldanmaya sürükleyerek imajlar yaratmak hedeflenmiştir [19].	▶	Optik Aldatıcı
	▶	Optik oyunlara yer vererek anlam ve anlamlaştırma kavramını tamamen yok saymak amaçlanmıştır.		Anlamsızlık
Gece, Yaacov Agam, 1976 [36].				Hayret
				Soyut

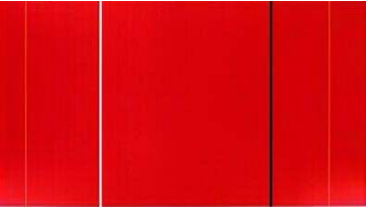
2.2.9. Minimalizm (Basitleştiricilik), 1960

Minimal sanat, ABC Sanatı ya da İndirgemeci sanat olarak da bilinmektedir. Biçimde aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunan Minimalizm'in akım olarak ortaya çıkışı 1960'ların sonlarında görsel sanatlar ve müzik alanlarında ABD'nin New York kentinde oluşmuştur [36].

İlk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından “içeriği en aza indirgenmiş sanat” için kullanılmış olan “Minimal Sanat” terimi, giderek üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır [38].

Minimal sanat bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamak olarak tanımlanabilir. Kendisinden başka hiçbir obje veya değeri sembolize etmek ve sunma düşüncesine katılmaz. Çıkış noktası olarak gerçek mekân ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği Minimal Sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir. Yapıtlarında bir sanat yapıtını yalnızca kendisini çağrıştırması gerekliliğini savunarak görsel olmayan her türlü çağrışımdan kaçınmışlardır [39].

Tablo 10. Minimalizm (Basitleştiricilik) sanat akımının kavramsal analizi

MİNİMALİZM (BASİTLEŞTİRİCİLİK)				
▼		▼		▼
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶	Renk ve biçimde yalınlık ve nötr zevk anlayışı amaçlanmıştır [38]. En basit ve en yalın biçimlerin şaşırtıcı yansımalarıyla daha önce dikkat çekmemiş özellikleri sergilenmiştir. Sembollere önem vermeyen sanatsızlığa doğru yönelim savunulmuştur [20].		Basit Hacimler
Adalar, Agnes Martin, 1961 [40].			▶	Geometrik Biçimler
	▶			Şaşırtıcı Saflaştırma
Kırmızı, Sarı ve Maviden kim korkar III, Barnett Newman, 1966-67 [41].				

2.2.10. Kavramsal Sanat, 1960

1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan beklide en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncelerin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk bakışta “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış, ayrıca “konseptüalizm” (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, “kavramsalcılığın” sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan “metasal” yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. “taşıyıcı araçlar” kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir [20].

Tablo 11. Kavramsal sanat akımının kavramsal analizi

KAVRAMSAL SANAT			
SANAT ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 İki Açık Modüler Küp/Yarısı Çıkarılmış, Sol LeWitt, 1972 [20].	► Tekil nesneyi dışlayarak ve yerine düşüncüyü koyarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirilmiştir. Biçim kurgusu bertaraf edilerek sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmiştir. Farklı ve sınırlardan arınmış görsel yansıtma nesneleri ortaya çıkarılmıştır [20].	►	Fikir Kavram Yönelim Devrim Tepki Dil
 Adsız, Robert Morris, 1970 [42].			

2.3. Avangard Kuramı ve Mimarlık

Dünya savaşı sonrası dönem koşulları gözden geçirilirse; avangard akımın etkileri öncelikli Sovyet Sosyalist bloğu ülkelerinde görülmüştür. 1922-1932 yılları arasında yeni hedefler saptamış bir grup mimar tarafından “Sovyet Avangard Mimarisi” adı altında 20. yüzyılın en radikal binalarından birkaçı ortaya çıkmıştır.

Bu yapılar; mimarlıkta yeni bir dile, yeni bir yoruma işaret etmekteydi. Savaş sonrası tek olanı, farklı olanı, daha önce keşfedilmemiş olanı yakalamaya çalışan avangard akım, mimarlıkta ve kentlerin yeniden yapılandırılmasında da büyük ölçüde etkili olmuştur. Savaşın getirdiği karamsar ortamdan çıkış yolu olarak, mimarlık da farklı çizgiler ve yorumlar kazanmıştır [17].

Aslında bu dönem, dünya tarihinin kritik dönüm noktalarından biridir, çünkü mimaride olsun diğer yaratıcılık alanlarında olsun, bilinen bütün kalıplar yerle bir edilerek yeniden inşa edilme sürecine girilmiştir. Söz konusu bu dönemde, mimariyi yüzyıllardır süregelen klasik anlayıştan uzaklaştıran avangard düşünce kuşkusuz modern mimarlığın oluşumunda büyük yere sahiptir ki, 1960’lı ve 1980’li yıllarda modernizm ve postmodernizm tartışmalarıyla tekrar sorgulanmaya başlanmıştır. Ancak, bildiğimiz gibi Le Corbusier (1887-1965), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) ve Frank Lloyd Wright (1867-1959) gibi mimarların önderliğinde tüm dünyada uygulama alanı bulan modern mimarlık, 1960’lı yıllara gelindiğinde artık “çıkış noktası” anlamında avangard olma özelliğinden uzaklaşmış; küreselleşen dünya ve sermaye ile ona tabi kılınan kitlenin sıradan mimari yüzü olarak algılanır olmuştur: “deneysel fazlalıklarını atmış; (...) Gropius, Mies ve Le Corbusier’nin büyük eserlerinden uzaklarda, küçük burjuva beğenisine yaslanan sıradan, sahte-modern biçimlere” bürünmüştür [17].

1968’lerde avangard yeniden tartışılmaya başlanmış, mimarlık statik bir yapıdan koparak değişime açık, dinamik bir mimarinin erken başkaldırıları olarak nitelendirilen ve yüzyıllardır süregelen formel mimarlık anlayışına, modern mimarlığın neden olduğu indirgemeci tutuma savaş açmış ve dolayısıyla mimari bir mekanın dayatılmış kalıplar içerisinde sınırlandırılmayacağına işaret etmiştir. Bu işaretler bizi doğrudan eleştirilen geleneğin özüne, modern mimarinin en tanımlayıcı katmanına götürmektedir: Mekânsal ve toplumsal hiyerarşinin zayıflayarak yerini salt işleve bıraktığı, kullanım değeri ile estetiğin eşleştirildiği bir “modern mimarlık” anlayışı, önce Sanayi Devrimi’nin ve ikinci bir adımda

Bauhaus'un etkisiyle mimarları daha işlevsel ve standartlaşmış yapılar üretmeye itmişti. Reinhard Giesemann'ın da ifade ettiği gibi, “değişik iklim şartlarına rağmen aynı fonksiyonlar için dünyanın değişik bölgelerinde aynı yapıyı gerçekleştirebildiğinden dolayı “gurur” duyan modern mimarlık, bünyesinin ayrılmaz parçası olan sanayileşmeyle birlikte yapıyı indirgemeci bir tutumla inşa etme eğilimine girmiştir [43]. Böylelikle, “modern mimarlığın öncüleri, salt işlevsel kullanım ve kullanımın desteklenmesi için gerekli strüktürel araçlar tarafından belirlenen yeni bir üslup yaratmaya çalışmışlardır [43].

Üslup olarak varlığını kabul ettiren modern mimarlık bir dizi krizle yüz yüze gelmiş ve böylece sonucunda temelinden sarsılacağı karmaşık bir tartışmaya yol açar niteliğe bürünmüştür [44]. Charles Jencks'in ayrıntısıyla betimlediği bu kriz, 1960'lı yıllarda kristalleşmekle birlikte tohumlarını daha önceleri serpmiş; ancak, modernin 1960'lı yıllarda “kitle kültürüne dönüşmesi, tarihsel kentin iktisadi güçler tarafından tehdit edilmesi” ile doludizgin baş göstermiştir [45]. Tartışmayla birlikte modern mimarlığın kuram ve kavramları gibi uygulamaları da sorgulanmaya başlanmıştı. Bu eleştiri ortamının içerisinde, modernist yaklaşıma, onun kural ve sınırlarına şiddetle karşı koyan, modern mimarlığın soyut dilini eleştiren “postmodernizm” adlı yeni bir yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Postmodern mimarlık, modern mimarlığın yalınlığına karşı “karmaşa ve çelişkiyi; açıklığa karşı belirsizlik ve gerilimi; “ya bu ya bu”ya karşı “hem bu hem bu”yu; tek işlevli öğelere karşı çift işlevli öğeleri; saf biçimlere karşı karmaşık öğeleri; belirgin birliğe karşı derbeder bir canlılığı (ya da güçlükler arz eden bir bütünü) önermiştir [45]. Ancak Robert Venturi, Philip Johnson, Michael Graves gibi mimarların önderliğinde gelişen postmodern mimarlık, mimariye yeni bir bakış açısı kazandırmak yerine modernizmin reddettiği her şeyi kabul ederek, biçimsel seçmeciğe dayanan eklektik bir mimarlık olmanın ötesine gidememiştir[46].

1960 ve 1980'lerin üslup tartışmaları ve biçimsel kaygılarına “mimarlık öldü” diyerek nokta koyan Prix, mimarlığın bu tür kaygılardan uzaklaşması gerektiğini vurgular, “Biz, Palladio ve diğer tarihi maskeleri görmekten bıktık”. Biz daha fazlasına sahip bir mimarlık istiyoruz. Kanayan, yorgunluktan tükenen, hızla dönen ve hatta parçalanmış bir mimarlık. Işıyan, yakan, yırtan ve gerilimler, kopmalar altında bir mimarlık. Mimarlık, derin boşluklu, ateşli, düz, zor, açısız, vahşi, yuvarlak, hassas, renkli, müstehcen, hayalci, cezp edici, itici, ıslak, kuru ve çarpıntılı olmalıdır [47]. Ancak, tüm zıtlıkları bir arada barındıran bu tür bir mimari, rastlantısallığa ve keyfiliğe dayanan postmodern tutumdan çok uzakta, hatta onun

karşısında yer almaktadır. Çünkü geçmişin ürettiği biçimler arasındaki “çelişki” ve “gerilim”i vurgulayan bir zaman kavramının yerinde bir eşzaman tüketilebilir biçimler bagajı ikame eden postmodern mimari, tarihi çelişen, bir biri ile gergin bir var olma mücadelesine giren biçimler haznesi olarak görmektedir. Bununla avangard mimarlık, geleneği sorgulayan, başkaldıran ve bu gelenek içerisinde kendi varlığını ortaya koyarak dimdik ayakta duran bir mimarlıktır. Öyle ki bu mimarlık duvar, döşeme, çatı gibi bina elemanların zemin ve yerçekimiyle olan ilişkisini tekrar sorgulatmaktadır. Bu sorgulama, bize güvende olduğumuz hissini veren bu durağan elemanların aslında sökülüp atılması ve yerlerinin başka oluşumlarla birlikte daha devingen ve dinamik elemanlara bırakılması gerekliliğine işaret etmektedir [47].

Avangard mimari bakış açısı mekânın, alanın, rengin, şeklin, mimari strüktürü oluşturan elemanların “keşfedilmesi”, “yaratılması”, yeniden yapılandırılması süreçlerini üstlenir. Alışlageldik mimari kalıpları kırarak kendini tekrar tekrar sorgulayan ve geleceğe dönük bir bakış açısı oluşturma çabasında ilerler. Çünkü avangard asimetrik geometrik düzenler ve strüktürler ile var olan mimari kuralları bozan, hatta yıkararak yeniden oluşturan yaklaşımları, kalıplara bağlı kalan ve bu kalıplar dışında açılımlara olanak tanımayan gelenek ve üslupların birer eleştirisidir [48].

2.4. Avangard Kuramı ve Modern Mimarlık Akımları

19. yüzyılda özellikle politika, edebiyat ve felsefe alanında kendini gösteren avangard düşünce sistemleri 20. yüzyıl erken dönemlerinde toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamdaki hızlı değişimlerle sanatta ve mimarlıkta sürekli bir devrimin yaşanmasını sağlamıştır. Bu dönemde avangard düşüncenin tasarım ve mimarlık alanına kazandırdığı ve kaybettirdiği değerler kendini güçlü bir şekilde hissettirdiği 20. yüzyılın erken dönemlerinden günümüze kadar süregelen modern mimarlık akımlarının analizi sonucunda saptayabiliriz.

2.4.1. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 1918

Tanımlı bir akımdan çok bir ruh hali olan Dışavurumculuk, yapının mimari gelenekler ve biçimlerin aracılık yapmadığı düşünceler ya da kişisel izler taşıyabileceği varsayımından ortaya çıkmaktadır. I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra Modern mimarlığa yeni bir yön veren Dışavurumculuğun dramatik ifadeler yaratmadaki gücü belirgin hale gelmeye başlamıştır.

Heybetli biçimler için farklı gereksinimleriyle yani bir tip olan endüstri yapıları 1914'lere kadar etkileyici biçimleri deneme olasılığı sağladı. Bunun ilk örneklerinden biri 1991'de Hanz Poelzig'in Polonya'nın Pozan kentinde tasarladığı sergi holü ve su kulesinin sıra dışı, karışımından ortaya çıkan yapılardır. 1918'de ise özellikle Almanya'da, pek çok mimar düzensiz biçimleri ve çarpıcı etkileri denemeye başladı. Mies van der Rohe'nin cam gökdelenleri gibi bunların pek çoğu inşa edilememelerine rağmen tartışmalara yol açtı.

En saf haliyle Dışavurumculuk mimarın kafasındaki düşünceleri var etmenin ötesinde bir gerekçe aramadı.

Erich Mendelsohn Potsdam'daki Einstein Kulesi (1917-21) ile mekân ve zaman arasında yeni bir ilişki yaratırcasına ünlü fizikçinin formüllerini serbest mimari biçimlere dönüştürerek Dışavurumculuğu en üst seviyeye ulaştırdı. Dışavurumculuk, biçimsel düşünceleri denemek için önemli bir çıkış yolu sağlamıştır, (Tablo 12).

Danimarkalı mimar Jorn Utzon gibi Modernizm'in coğrafi kıyılarında olan mimarların ilgisini çekmeye devam etti. Utzon'un Sidney Opera Binası, işlev ve bağlamı olağanüstü güçteki bir dizi biçime dönüştürerek yüceltmıştır [49], (Tablo 12).

Tablo 12. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) mimarlık akımının kavramsal analizi

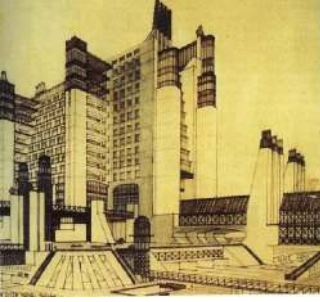
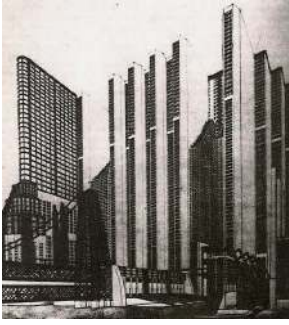
EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)				
MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Einstein Kulesi, Erich Mendelson, Postam, Almanya, 1917-21 [50].	▶	Düzensiz biçimlerle çarpıcı, etkileyici, ilginç ve dolayısıyla (özgün), yeni ve tek defaya mahsus tekrar edilemeyen bir anlayışta olunmuştur [49]. “Öz”de ne ise “biçim”de de o anlatılmış ve bu ifade gücü yüksek formlar, sembolik bir anlam taşıyarak bulundukları kentlerde “işaret noktası” olmuşlardır.	▶	İfade Hareketlilik İrrasyonel Zıtlık Sembol Özgün Değişken Antropomorfizm
 Sidney Opera Binası, Jorn Utzon, Sidney, Avustralya, 1956-73 [51].	▶	Ekspresyonist mimari eserler çevrelerindeki mimariyle zıtlık yaratarak uyum teşkil etmişlerdir [49]. Yapının mimari gelenekler ve biçimlerin aracılık yapmadığı düşünceler ya da kişisel izler taşıyabileceğini savunulmuştur.		

2.4.2. Fütürizm (Gelecekçilik), 1909

Modernizmin ürünü olan ve yıkıcılıktan yana olan bir başka akım da, Fütürizmdir. Bu akımın mimarlıkla ilişkisi çok daha fazladır. Katıldığı I. Dünya Savaşı'nda, yaşamını çok genç yaşta yitiren Antonio Sant' Elia, Fütürist bir mimardır. Bu mimar, Fütürizmin kurucusu, şair Filippo Tommaso Marinetti ile birlikte bir Fütürist Mimarlık Manifestosu yayımlamıştır.

11 Temmuz 1914'te yayımlanan bu manifesto, mimarlığın artık gelenekten koptuğunu, işe baştan başlamak durumunda olduğunu; katedrallerin, sarayların modasının geçtiğini, şimdiki insanların, tren istasyonları, kapalı alışveriş merkezleri, devasa limanlar inşa etmek ve “yararlı yıkımlar” yapmak durumunda olduklarını; evlerimizin bizlerden daha kısa ömürlü olması, her kuşağın kendi kentini, kendi çevresini inşa etmesi gerektiğini vurgular [49].

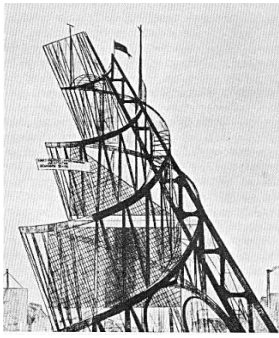
Tablo13. Fütürizm (Gelecekçilik) mimarlık akımının kavramsal analizi

FÜTÜRİZM (GELECEKÇİLİK)				
MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Fütürist Mimar Antonio Sant'elia'nın bir eseri [52].	▶	Klasik ve statik estetiğe karşı çıkmıştır. Eğik ve eliptik çizgiler kullanılarak dinamik, ilerici, yenilikçi, özgün ve etkili bir mimari dil oluşturulmuştur [49]. Her yer hareketli ve dinamik, modern binalar ise dev bir makine gibi olmalıdır felsefesi söz konusudur.	▶	İlerleme Özgün Karşıtlık Yenilik
 Fütürist Mimar Mario Chiattone'nın bir eseri [53].	▶			

2.4.3. Konstrüktivizm, 1920

Bu akım ikisi de heykeltıraş olan Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından geliştirilmiş olup ilkeleri 1920’de yayınlanan “realist manipeshto” adı altında açıklanmıştır [49]. Gabo bir heykelin geleneksel şekilde bir kütleyi yontarak meydana getirebileceğimiz gibi çeşitli elemanların birbirine bağlanması yöntemiyle de konstrüktiv bir şekilde gerçekleştirilebileceğini ileri sürüyordu. Konstrüktivizm estetik açıdan “mekanik bir estetik” ön plandadır ve bu akımın mimarlığı çağdaş teknolojiyle dayanır. Ressam heykeltıraş ve mimar Vilademir Tatlin, ressam Kasimir Malevich, ressam ve mimar Lissitzky bu akımın önde gelen sanatçılarıdır. Lissitzky ileri teknoloji olanaklarının potansiyelini geniş, cesur, konsol kirişlerle ifade eden binalar öneriyordu. Gabo’nun konstrüktiv heykelleri heykel sanatında bir devrim yaratırken bu tür bir yaklaşım mimarlık için normal bir olgudur. Ancak burada yeni olan konstrüktif elemanların estetik öğeler olarak değerlendirilmesidir [49].

Tablo 14. Konstrüktivizm mimarlık akımının kavramsal analizi

KONSTRÜKTİVİZM				
MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Tatlin Kulesi, Vladimir Tatlin, Rusya, 1920 [54].	▶	Mekanik bir estetik ön planda olmuştur. Çeşitli strüktür elemanlar birbirlerine raptedilme yöntemiyle kullanılmıştır. Mühendislik ürünü özgün ve güçlü formlar yaratılmıştır [49]. Çağdaş teknoloji olanaklarıyla ve farklı parçaların birleşmesiyle bir sanat eseri yaratmak amaç edinilmiştir.	▶	Teknoloji Mekanik Realist Özgün Montaj Devrim
 Dneprostroi Barajı, Viktor Vesnin, Ukrayna, 1932 [55]	▶			

2.4.4. Pürizm, 1918

Bu akım Le Corbusier ve Amed   Ozenfant tarafından yaratılan bir hareket olup ikili düşüncelerini 1918’de beraber yayınladıkları *Apr  s Le Cubism* (Kübizm Sonrası) adlı kitapta açıklamışlardır. Bu kitap Volter’in bir ifadesi ile ba  lar; “Gerileyi   i  in kolayına kaçmanın, iyi yapmaktaki tembelliğin, güzele olan ilgisizliğin ve acayip zevklerin bir ürünü olarak ortaya çıkar” [56]. Kitabın son cümlesi ise p  ristlerin konuya yaklaşımını verir. Bir sanat eseri “Rastlantısal, seri dışı, izlenimci, tepkici ve pitoresk (sevimli) olmamalı ama bunlara karşın genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olduğunu savunur. Açıkça belirtildiği üzere bu ikili sanatta evrenselliği, durağanlığı savunmakta, kişiselliğe ve dinamik davranışlara sırt çevirmektedir [56].

P  rizmin ideolojisi içinde güzellik; saf, yalın birincil formlarda bulunmuştu. Küpler, koniler, silindirler, piramitler en güzel formlardır. Corbusier’in güzellik anlayışının kökleri antikiteye kadar gider. Sümerlerden, eski Mısır, eski Yunan’dan gelen Rönesans’ta tekrar ortaya çıkan ve genelde klasik olarak adlandırılabilen bu anlayı   20. yüzyıl sanatında Corbusier’in öncülüğünde Pürizm adı altında devam etmektedir. P  ristler için form birincil ve ikincil olmak üzere ikiye ayrılır. Örneğin bir küp herkes için aynı plastik anlamı taşır. Oysa spiral bir form bazıları için yılanı ve bazıları içinde bir girdabı anımsatabilir. Bu tür formlarda ikincil formlardır. Birincil formlar purist yapıların esası olarak kabul edilir [56].

Tablo 15. Pürizm mimarlık akımının kavramsal analizi

PÜRİZM				
MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶	İnorganik, seri dışı, izlenimci tepkici formlara karşıt olarak saf ve yalın formlar savunulmuştur. Yeni formlar ve estetik değerler oluşturmak amaçlanmıştır [56]. Sanatta evrensellik, durağanlık savunulmakta, kişiselliğe ve dinamik davranışlara sırt çevirerek nesneleri temel biçimlere doğru saflaştırmak esas alınmaktadır.		Biçim Işık ▶ Karşıtlık Saflık Yenilik
Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, Fransa, 1929-31 [20].				
	▶			
Regent's Park Hayvanat Bahçesi, Berthold Lubetkin, Londra, İngiltere, 1934 [20].				

2.4.5. Neo Plastisizm (De Stijl), 1917

20. yüzyılın anti-natüralist soyut sanat anlayışındaki topluluklardan biride Hollanda'da Piet Mondrian gibi ressam, Gerrit Rietveld gibi mimarlar, heykeltıraş Vantongerloo, Hugo Ball, Jean Arp gibi şairlerin başını çektiği grup 1917 yılında çıkardıkları De Stijl dergisinde görüşlerini ifade ederler. Topluluk elemanlarından Doesburg ve Mondrian yeni hareketin teorik ilkelerini ortaya koyma ve bu ilkeler doğrultusunda eserler vermekte grubun önde gelen fikirlerini oluşturmuştur. Mondrian'ın tüm resimlerinde aynı espri hâkimdi. Beyaz bir fon üzerinde nötr biçimler olarak adlandırdığı kareler, dikdörtgenlerden oluşan kompozisyonlar yapıyor, daima dik açılı düzende çalışıyor ve bunları kırmızı, mavi, sarı renklerle boyuyordu. Ara çizgilerde siyah, beyaz veya griden oluşuyordu. Mondrian'ın bu ısrarlı tutumunu daha da uç noktalara götüren Kasimir Malevich bütün tual üzerine tek bir kare koyarak total rasyonalizme ulaşmıştır. De Stijl'in etkileri mimarlık alanında önemli olmuş ve onun değerleri ön plana alınarak Bauhaus ekolüne kadar ulaşmıştır. 1920'lerde Le Corbusier tarafından savunulan Pürizm, Mies Van der Rohe tarafından daha da ileri götürülmüş Mondrian ve Kasimir Malevich etkileşiminde olduğu gibi Le Corbusier ve Van der Rohe etkileşiminde I.T.T. mimarlık okulu binasında total bir mekâna yani tüm binanın bir dikdörtgen prizma mekân şeklindeki ifadesine ulaşılmıştır. Yani saf, yalın, soyut, geometrik, dik açılı biçimlerle kompozisyon yaratmak. Doesburg mimarilerini karşıt-kübik olarak niteleyerek şöyle açıklar: Buda fonksiyonel mekân hücrelerini kapalı bir küp içinde dondurmaya çalışmaktan kaçınmak demektir. Bunun yerine taşan düzlemlerden balkonlarda olduğu gibi fonksiyonel mekân hücrelerini küp ya da yapı merkezinden dışarı doğru merkezkaç kuvvetin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik, genişlik, derinlik ve zaman yaklaşımlarıyla yeni plastik ifadeler elde edilir. Böylece mimaride aşağı yukarı uçan bir görünüm kazanır ki buda doğanın yer çekim yasalarına karşı gelmektir, harekettir. Doesburg bu ifadesiyle bilinen geometrik formlara karşı çıkmaktadır. Amerikalı Frank Lloyd Wright, Doesburg'un teorisini geliştirmiş ve onu "kutunun parçalanması" diye adlandırmıştır. Ayrıca Wright ünlü Şelale Evini de bu teorinin ışığında tasarlamıştır. Teoriyle ilgili olarak Doesburg "önceden kararlaştırılmış tip" form anlayışına diğer deyişle tümdengelim yaklaşımına karşı çıkmakta ve "dıştan" kaynaklanan geleneksel estetik ağırlıklı mimari tasarım yöntemini reddetmektedir. Ona göre mimar yaratacağı binasının bitmiş formunu önceden tayin etmemelidir. Çünkü bu durum

tümdengelim bir davranış olup bazı estetik formülleri peşinen kabul etmek demektir. Doesburg mimarın pratik yaşam isteklerinden yola çıkmasını ister. Böylece içten dışa gelişen mantıksal adımlarla problemi parçalara bölerek çözüm arama yöntemi gelişir ki bu işlevci ve tümevarımcı bir yaklaşımdır. Bu yöntem sonucunda mimari forma ulaşılır. Bu nedenle tümdengelim yönteminde form verme söz konusu iken, tümevarımda ise form bulma söz konusudur. Ancak mimarlık hem fonksiyona hem de estetiğe cevap vermek üzere çift amaçlıdır. Dolayısıyla mimari bir eserin başarılı sayılabilmesi için işlevsellik ve güzellik kriterlerini bir arada bulundurmalıdır. Ancak yine de De Stijl’cilerin yönteminde bile tasarım aşamasının sonunda inşaat aşamasına geçmeden form belirlenmiştir (Tablo 15). Frank Lloyd Wright’ın 1936’da Pennsylvania’da gerçekleştirdiği Şelale Evinde Doesburg’un teorisinde belirttiği gibi fonksiyonel mekân birimleri küpün ya da yapının merkezinden dışarı doğru fırlamış ve mimari eser uçan bir görünüm kazanmıştır. Tarih boyunca geleneksel şekilde toprağa bağlanmış tüm külesiyle yere oturmuş binalar bu kütlelerde olduğu gibi topraktan kurtulma çabasında olup tıpkı bir ağaçta olduğu gibi toprağa minimum temas eden ve yukarı doğru genişleyen bir biçim kazanmaktadır. Betonarme, çelik gibi çağdaş malzeme ve teknolojilerle bu yeni fikirler hayata geçirilmeye başlanmıştır. Portoghesi ve Vittoria Gigliotti’nin S. Marinella’daki apartmanı ve Moshe Safdie’nin Montreal’deki toplu konut yapılarında önceden belirlenen bir form anlayışı yoktur. Ana kitleden fırlayan fonksiyonel mekân birimleri bütüne ya da mimari forma dinamizm kazandırmaktadır. Önceden belirlenmemiş bu tasarım yöntemiyle var olacak sonuçta bir defaya özgü orijinal bir form olacaktır. Bazı mimarlarda bina cephelerini bir Mondrian ve Doesburg resmi gibi ele almışlardır. Gerrit Rietveld’in Hollanda Utrecht’teki Schröder evinde, De Stijl grubunun mimari ölçekte iki boyutlu ifadesi vardır (Tablo 15). Dikdörtgen ve karelerle yapılan dik açılı cephe kompozisyonunda, renklerde aynı espiri çerçevesinde kullanılmıştır. Bu tutumun aşırı bir örneği olarak bina cephesini adeta soyut bir Mondrian resmi gibi ifade eden Paul Rudolph’un tasarladığı evi gösterebiliriz. Binaya dıştan bir eklenti niteliğinde olan ve iç fonksiyondan kaynaklanmayan bu tür biçimci bir tutumun mimari başarı kriterleri arasında yer alması kuşkuludur [56].

Tablo 16. Neo-Plastisizm (De Stijl) mimarlık akımının kavramsal analizi

NEO-PLASTİSİZM (DE STIJL)				
MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶	Beyaz olmayan bir arka plan üzerine ana renk (mavi, kırmızı ve sarı) blokları eklenmiştir. Yeni sanat biçimleri arama çabası içerisinde “karşıt-kübik” bir anlayışla küp parçalanarak ilginç, özgün, yeni ve farklı bir sonuç elde edilmiştir [56]. Mimari kompozisyonların yalın, az ve saf elemanlarla yaratılması söz konusudur.	▶	Ana Renkler Tinsel Düzen Elemanterizm Karşıt Sadelik Özgün Yeni İfade
Schröder Evi, Gerrit Rietveld, Utrecht, Hollanda, 1924 [57].				
	▶			
5-9 Nolu Evler, Jacobus Oud, Stuttgart, Almanya, 1927 [58].				

2.4.6. Foksiyonalizm (İşlevselcilik), 1920

İşlevsellik, biçimin hizmet ettiği işleve uygun olarak geliştirilmesidir. Mimarlığın gelenek ya da hiyerarşi yerine insan gereksinimlerinden kaynaklanması gerektiğini öne süren bu akım, yeni biçimler yaratmak için nesnel bir temel sağladı. Bu yüzden İşlevselcilik gündeme oturmuş ve halen Modernizm'in, üzerinde en çok durulan konularından biri olmuştur.

1920'lerin sonunda İşlevselcilik, yapıyı insan etkinliğinin bir aracı olarak gören Hugo Haring ve Hans Scharoun gibi mimarların organik serbest biçimleri ile özdeşleşmiştir (Şekil 31).

Bu hareketin en yetenekli mimarları işleve bir görev yüklemişlerdir. Bunu yaparken Avusturyalı felsefeci Ludwig Wittgenstein'in “anlam kullanımda saklıdır” savını doğrulamışlardır. İşleve simgesel değer yüklenmesi, mimarlığı İşlevselcilik aracılığı ile 1960'larda içine düştüğü tekdüzelikten kurtarmıştır [56].

Tablo 17. Fonksiyonalizm (İşlevselcilik) mimarlık akımının kavramsal analizi

FONKSIYONALİZM (İŞLEVSELCİLİK)				
MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 Filarmoni Binası, Hans Scharoun, Berlin, Almanya, 1960-3 [59].	▶	Klasik biçimler reddedilip yeni biçimler yaratmak amaçlanmıştır [49]. İnsan gereksinimleri odaklı serbest biçim ve doğal malzemeler birleştirilmiştir. İşleve simgesel görev yüklenmiştir [56]. Mimarlığın gelenek ya da hiyerarşi yerine insan gereksinimlerinden kaynaklanması; benzer olmayan parçaların dengeli ilişkisinin kurulması gerekliliği savunulmuştur.	▶	İşlev Biçim Simgesellik Endüstriyel Karşıt Montaj
 Belediye Binası, Alvar Aalto, Seinajoki, Finlandiya, 1958-60 [60].	▶			

2.4.7. Postmodernizm, 1972

Modern sonrası yaklaşımlardan biri olarak değerlendirilen ve 20. yüzyılın son çeyreğinde hâkim olan Postmodernizm, modern karşıtı olarak tarihte yer aldığı ilk günden bu yana çeşitli çevrelerce değişik şekillerde tanımlanmıştır. Bu tanımlar Postmodernizm'in kendi ilkelerini ortaya koymaya başladığı 1970'lerden günümüze kadar farklılıklar gösterir.

1960-1970 yılları arasında Postmodernizm, kendini henüz modernizmin etkisinden kurtaramadığı bir dönem yaşamıştır. Modernizmin toplumsal düzenlemeleri ön plana çıkardığı, bu uğurda insan kişiliğini ve yaratıcılığını ikinci plana ittiği ve insanı savunmasız hale getirdiği suçlamaları Postmodernizmi her şeyden önce modernizmi şiddetle reddetmek konumuna sokmuştur. Bu tepkiler özellikle ABD'nde yeni toplumsal hareketleri başlatmış; Avrupa ülkelerine yerleşmesi ise 1970'leri bulmuştur. 1970-1980 arasındaki dönemde Postmodernizmin kendi ilkelerini oluşturmaya çalıştığı dönem olarak nitelendirebiliriz. Mimarlık alanında somut eserlerin ortaya koyulması, Postmodernizmin en parlak ve felsefesini en iyi ortaya koyduğu yıllar bu dönemi kapsamaktadır. Mimarlığın yanı sıra, Bell, Kristeva, Baudrillard, Lyotard, Derrida ve Foucault gibi toplumbilimcilerin Postmodernizm kültürel oluşumu üzerine teorileri, Postmodernizmin temel felsefesini ortaya koymayı amaçlamıştır [61].

Tablo 18. Postmodernizm mimarlık akımının kavramsal analizi

POSTMODERNİZM				
MİMARLIK ESERLERİ		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
 AT ve T Binası, Phillip Johnson, New York, ABD, 1978 [62].	►	Modern harekete referans vererek onun ilkelerine karşı çıkan bir tepki söz konusudur [49]. Hiçbir toplum ve kültürün ötekilerden daha önemli olmadığı inancı savunulmuştur. Tarihin belirli devirlerinde o devrin simgesi haline gelmiş üsluplar, öğeler yeni binalarda dekoratif öğeler olarak kullanılmıştır [56].	►	Bireyci Karşıtlık Özgün Olmayan Gericilik Simge Tepki Taklit
 Halk Servis Binası, Michael Graves, Oregon, ABD, 1979 [63].	►	mimarlığı yer, gelenek ve toplumla bir araya getirmişlerdir.		

2.4.8. Minimalizm, 1960

Minimalizm sözcüğü Fransızcadan gelen "minimum" sözcüğünden türemiştir. Minimum, kelime anlamı olarak "bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)" olarak tanımlanırken matematikteki ifadesi de, "değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal" şeklinde tariflenmiştir [64].

Minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamak olarak tanımlanabilir. Kendisinden başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmaz. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği Minimal Sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir [65].

Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirmede madde ve renk olgusuna önem vermektedir. Bir başka deyişle, bugün özellikle mekanlarda, mobilyalarda, aksesuarlarda görülen geometrik şekillerin basit ritimlerle bir araya getirilmesine dayanan Minimalizm'in çıkış noktasının gösterişçi abstract ekspresyonizme karşı bir tavır ve yaratıcının kişiliğini apaçık ortaya koymayan materyal, form ve prosedür arayışları olduğu da söylenebilir.

Minimalizm'in mimarlık ve tasarımdaki karşılığı ise "en az malzemeyle en yalın, en ekonomik ve en işlevsel sonuca gitmek" olarak tanımlanabilir [64].

Minimalizm'in 1960'larda ortaya çıkmış bir akım olmasına rağmen, 1900'lü yıllarda Modernizm döneminde ressam Kasimir Malevich 'in çalışmaları ve mimar Mies van der Rohe'nin yalın tasarımları ile ilk sinyallerinin atıldığı söylenebilir. Malevich, doğanın empoze ettiği renk, biçim ve formların bir türlü dışına çıkamayan zamanın kabullerini yıkmış ve kendi formülasyonlarını geliştirerek, yeni formatlar sunarak kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Mies van der Rohe'nin dikdörtgen prizmalara indirgediği mimari formu malzemede çelik ve camla minimize etmesi, 1929'da Barcelona Dünya Fuarı Alman Pavyonu ile başlayıp anıtsal çelik-cam gökdelenlere uzayan çizgide benimsediği "Az çoktur" (Less is more) anlayışı da Minimal Sanat kavramlarıyla birebir uyumaktadır.

Malevich ve Mies'in başlattığı bu çizgi, 1960'lı yıllarda, ABD'de çoğu ressam ve heykeltıraş olan bir grup sanatçı ve düşünce adamı tarafından kavramlaştırılmıştır. Donald Judd, Frank Stella, Ellsworth Kelly gibi ressamlar, Carl Andre, Anthony Caro, Robert Morris,

Tony Smith, Richard Serra gibi heykel sanatçıları ürünleri ve anlatımlarıyla "Minimalizm"i tanımlamışlardır [56].

Rengi ve biçimi en aza ve temel öğelere indirgemek, hatta kullanılan malzemeyi değişime uğratmadan kendi niteliği ve renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak minimalistlerin temel tutumları olmuştur. Çoğu sanatçı yapıtlarını bir kimlikten de arındırmak için "isimsiz" olarak tanımlamıştır. Hareketli soyutu aşırı kişisel ve hayali bulan minimalistler, bir sanat yapıtının yalnızca kendini çağrıştırması gerektiğini savunmuşlar ve bu nedenle yapıtlarını görsel olmayan her türlü çağrışımdan arındırmaya çalışmışlardır [65].

Tablo 19. Minimalizm mimarlık akımının kavramsal analizi

MİNİMALİZM			
MİMARLIK ESERLERİ	ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI	
 Farnsworth Evi, Ludwig Mies van der Rohe, Plano, Illinois, ABD, 1945-50 [66].	► Aynı düzgün formda olan belli şeyler (çoğunlukla küp ve dikdörtgen prizmasında) belli bir matematiksel anlayışın yan yana dizilimi şeklinde uygulanmıştır [65].	Yalınlık Basitlik Yineleme ► Karşı Tavır Tepki	
 Alman Pavyonu, Ludwig Mies van der Rohe, Barselona, İspanya, 1969 [67].	► Biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü olan bir öge ayrıntıya girmeden tekrarlanarak kullanılmıştır [65].		

3. İRDELEME

“Yapılan Çalışmalar” başlığı altında elde edilen bulgular sonucunda “avangard kuramı nedir?” , “tarihsel süreç içerisinde geçirdiği evreler nelerdir?” ve “20. yüzyıl sanat ve mimarlık ortamının gelişmesinde ne derece etkili olmuştur?”, “sanat ve mimarlık ortamına kazandırdığı yeni kavramlar nelerdir?” sorularına yanıtlar aranmaya çalışılmıştır.

20. yüzyıl sanat ve mimarlık yaşamında çok hareketli, birbirini önüne geçen ya da tamamlayan türlü akımların kaynaştığı bir dönemi kapsamaktadır. Zamanında büyük sanat ve mimarlık olayı olarak değerlendirilen akımlar, yenilik getiren, çığır açan, devrim yaratan ve başından günümüze kadar süren bir gelişimin öncüleri olma özelliğini taşımaktadırlar. Avangard olarak nitelendirilen bu akımlar dönemine damgasını vurmuştur.

Bu kapsamda ele alınan sanat ve mimarlık akımları; Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art, Op Art, Kavramsal Sanat, Konstrüktivizm, Pürizm, Neo-plastisizm, Fonksiyonalizm, Postmodernizm, Minimalizm akımlarıdır. Sanat ve mimarlıkta etkisini gösteren akımların analizi sonucunda avangard hareketlerin başlıca ilkeleri olan Yenilik, Şok, Montaj, Simgesellik, Anlamsızlık, Devrim, Zamanüstü, Aykırılık, Özerklik kavramlarıyla çakıştığı görülmüştür, (Tablo 20).

Tablo 20. 20. Yüzyıl modern sanat ve mimarlık akımlarının avangard kuramı bağlamında analizi

20.Yüzyıl Sanat ve Mimarlıkta Öncü Akımlar	Temel İlkeleri/Kavramları				Avangard İlkeleri
Fovizm	▶	Doğa Dışılık	Basitlik	▶	AYKIRILIK
		Dışavurumcu tepki	Düzlemsellik		
Ekspresyonizm	▶	Soyutlama	İrrasyonel	▶	AYKIRILIK-ANLAMSIZLIK-SİMGESELLİK-ÖZERKLİK
		Özgün	Sembol		
		Deformasyon	Çarpıtma		
Kübizm	▶	Biçimsel Devrim	Yenilik	▶	AYKIRILIK-ANLAMSIZLIK-MONTAJ-DEVİRİM
		Çoklu Bakış	Kolâj		
Fütürizm	▶	Yenilik	Hareket	▶	YENİLİK- ÖZERKLİK-AYKIRILIK
		Özgün	Karşıt		
Dadaizm	▶	Yıkım	Yenilik	▶	DEVİRİM-MONTAJ-ANLAMSIZLIK-YENİLİK-AYKIRILIK
		Özgürleştirme	Burjuva karşıtı		
		Montaj	Saçma		
Sürrealizm	▶	Devrim	Şaşkınlık	▶	ZAMAN ÜSTÜ-ŞOK-DEVİRİM-AYKIRILIK
		İrrasyonellik	Zaman üstü		
Pop-art	▶	Değişim	Yenilik	▶	YENİLİK-ZAMAN ÜSTÜ-MONTAJ
		Bilim-kurgu	Kolâj		
Op-art	▶	Aldatıcı	Anlamsızlık	▶	ŞOK-ANLAMSIZLIK
		Hayret	Soyut		
Kavramsal Sanat	▶	Kavram	Devrim	▶	DEVİRİM-AYLIRILIK-SİMGESELLİK
		Yönelim	Tepki		
Konstrüktivizm	▶	Devrim	Özgün	▶	DEVİRİM-YENİLİK-ÖZERKLİK
		Teknoloji	Montaj		
Pürizm	▶	Yenilik	Karşıtlık	▶	YENİLİK-KARŞITLIK
		Safılık	Biçim		
Neo-plastisizm	▶	Yeni ifade	Karşıt	▶	YENİLİK-AYKIRILIK-ÖZERKLİK-ZAMAN ÜSTÜ
		Özgün	İlginç		
Fonksiyonalizm	▶	Karşıt	Simge	▶	AYKIRILIK-MONTAJ-SİMGESELLİK
		Montaj	İşlev		
Post-modernizm	▶	Birlik karşıtı	Tepki	▶	AYKIRILIK-SİMGESELLİK
		Simge	Taklit		
Minimalizm	▶	Yalınlık	Yenileme	▶	AYKIRILIK
		Karşı tavır	Basitlik		

3.1. Avangard Kuramı Kavramlarının Yakın Dönem Mimarlık Ürünleri Bağlamında Analizi

Döneminin toplumsal gerçeklerini yansıtmanın dışında bu gerçeğe yön verme amacını taşıyan avangard düşünce yeni ölçütler geliştirme, yeni amaçlar saptama, yeni değerler kazandırma yolunda ilerlemiştir. Bunu yaparken yenilik, şok, montaj, simgesellik, anlamsızlık, devrim, zaman üstü, aykırılık, özerklik kavramlarını kullanmaktadır. Bu bağlamda, tez kapsamında avangardın kullandığı alt kavramların güncel analizlerinin yapılması ve bu kavramların yakın dönem mimari ürünler üzerindeki etkileri araştırılmıştır (Tablo 21-Tablo 38). Böylelikle günümüz mimarlık ortamının nerede olduğu ve aynı zamanda geleceği görme açısından sunacağı verilerle yarının mimarlık alanındaki değişim ve dönüşümlerin neler olacağı hakkında ipuçlarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

3.1.1. Yenilik

Kendini yenileyemeyen hiçbir şey gelişemez ve yok olur. Önceleri, yalnızca bilim adamları ve mühendislerin veya sanatçıların bir uğraş konusu gibi algılanan yenilik ortaya çıkarmak, artık işini iyi yapmak ve kendini geliştirmek isteyen herkesin ilgi odağıdır, [68],

Yeni; eskiden mevcut olmayan ve az zamandan beri tanınan veya yeni yapılmış ve eskimemiş şeyler hakkında kullanılır, [69], kullanılmamış olan, oluş veya çıkışından çok zaman geçmemiş olan, “en son” edilineni o güne kadar söylenmemiş, “görülmemiş”, “gösterilmemiş”, “düşünülmemiş” olan; “değişik”, “tanınmayan”, “bilinmeyen”, daha öncekilerden “farklı” olan anlamlarını taşır. Yenilik; yeni olma hali; eskimiş, zararlı ve yetersiz sayılan şeyleri/görenekleri yeni, “yararlı” ve “yeterli” olanlarıyla değiştirme öz anlamını taşır [70], [71].

Vanlı’ya göre tasarım zaten yeniyi aramaktır ve bu bağlamda da yeninin teknoloji bağımlı ve çarpıcı olması gerekmez. Yenilik, toplumun yaşama coşkusu, geleceğe güveni, yaratıcı gücüdür; güzeldir... Yeni; bir umuttur, beklenmedik bir şeyler tekdüze yaşama renk, coşku katar. Bazen ise yeni; bir ütopyadır. Belki birçokları için düş kurdurtan, kökleri eksik, gelip geçici bir uzay öyküsüdür. Bazıları içinse, geleceğin kazanılmasıdır [69].

Özkan’a göre yeni, her sanat ve dışavurum alanında değişim özleminin müjdecisidir. “Status quo” ile barışık olmayan ve onu değiştirmek isteyenlerin kendilerini farklı sundukları

kavram hep “yeni” olagelmiştir ve bu anlamda yenide önemli olan söylemin tazeliği olmalıdır, [72].

Gelişen ve değişen günümüz mimarlığında en önemli rekabet aracı haline gelen yenilik (inovasyon) kavramı hakkında çeşitli tanımlar yapılmaktadır. Değişim ve gelişme, yenilik kavramıyla yakından ilgilidir. Değişim, yeni bir şeylerin ortaya çıktığını, gelişme ise bu yeniliklerin olumlu olduğunu ima eder. Yenilik, bilimsel araştırmadan icada, geliştirmeye ve ticarileştirmeye kadar yeni bir ürün veya üretim süreci yaratmaktaki tüm faaliyetlerdir. Yaratıcılığın toplumsal yaşama aktarılmasıdır [68].

Yeniliğin ortaya çıkabilmesi için yaratıcılığın olması gerekmektedir. Bu nedenle yaratıcılık kavramına kısaca değinmek gerekmektedir. Yaratıcılık, başkalarının görebileceği, duyabileceği yeni bir şey üretmek olarak tanımlandığı gibi, görebilme ve tepki gösterebilme yeteneği olarak da tanımlanmaktadır. Yaratıcılık yeni ve alışlagelmemiş fikirler, alışılmışın dışında, hayal gücü, özgünlük, heyecan vericilik, açık, karmaşık veya radikal olarak farklı şeyler gibi kelimelerle ifade edilmektedir [73]. Taylor’a göre yaratıcılık, yeni ve geçerli fikirler yaratılmasıyla sonuçlanan fikirsel süreçtir [74].

Tablo 21. Hotel Puerta America'nın yenilik kavramı bağlamında analizi

Hotel Puerta America, Zaha Hadid, Ron Arad, Norman Foster,..., Madrid, İspanya, 2005				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	►	Hotel Puerta için 30 farklı ülkeden, aralarında Zaha Hadid, Ron Arad, Arata Isozaki, Jean Nouvel, David Chipperfield'ında bulunduğu 19 mimar ve tasarımcı bir araya getirilmiş böylelikle farklı kültür ve bakış açılarının yer aldığı bir yapıya dönüşmüştür. Yatırımcılar tasarımcılara, yaratıcılıkları ve yaklaşımları konusunda sonsuz bir özgürlük alanı sunarak yeni ve farklı projeler oluşturulmuştur. Bir tür "21. yy tasarım müzesi" tanımlanabilecek otelin her katında önce konukları bir lobi karşılamakta	►	Yenilik
	►	lobi ve koridorlar da yine o katı düzenleyen tasarımcı tarafından tasarlanmıştır. Hadid'in odaları tahrik edici, çarpıcı bilimkurgu filmlerinden fırlamış hissi uyandırmakta, Foster tam tersi sükûnete ve huzura davet eden bir tavır sergilemiş, Chipperfield "lükse övgü" olarak tanımlanan mekânlar tasarlamış, lük malzemeler seçmiştir. Plazma studio ise dekonstrüktivist geometriler kullanarak klasik otel anlayışına ters düşen bir tasarım anlayışı benimsenmiştir. Sonuç olarak tasarımcılar yeni ve farklı mekân tasarımları ile günümüz otel anlayışının ötesine geçmişlerdir [75].	►	Şok
	►			Montaj
				Simgesellik
				Anlamsızlık
				Devrim
				Zamanüstü
				Aykırılık
				Özerklik

Tablo 22. Seattle Merkez Kütüphanesi'nin yenilik kavramı bağlamında analizi

Seattle Merkez Kütüphanesi, Rem Koolhaas, Seattle, ABD, 2004				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
  	► ► ►	Hollandalı mimar Rem Koolhaas'ın tasarımı yaptığı, Seattle'daki halk kütüphanesi şehrin en önemli binalarından biri haline gelmiştir. Deprem sırasında yıkılıyor gibi gözükten dalgalı camlarla yapılan bina, gerçekten de muhteşem bir yaratıcılık örneği sergileyen ve oldukça tuhaf görünüşü olan bu yapı alımlayıcılar için heyecan verici ve karışık görünmektedir. Koolhaas tasarımı şöyle anlatmaktadır. “Programı alıyoruz ve doğru yönde geliştirmek için bütün fonksiyonları değiştiriyoruz. Örneğin, ofis değişmez, park yeri değişmez ama anlam her zaman teknolojinin etkisi ile değişir. Yapı, neredeyse mekanik acımasızlıkla çok sert kutuların karışımı olarak tasarlanmış. En üst kattaki ofisleri ve spirali ile bina, tamamen kitaplara adanmış hissi uyandırmaktadır. İç mekânlar gelişime açık ve seyrek, böylece çaba sarf edilmeden günümüz kültürü ile ilgili düzenlemeler yapılabilmektedir. ► Yapı eksantrik görüntüsünün yanında kusursuz bir diyagramın örneği olma özelliği göstermektedir. Koolhaas yeni kütüphanesini kitap deposu, yeni bilginin vitrini, düşünce merkezi, tartışma ve huzur bulma mekânı olarak adlandırmaktadır [76].		Yenilik Şok Montaj ► Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik

Sanatı hayat pratiğinin içine yerleştirmeyi amaçlayan avangard hareketlere bakıldığında en öncelikli kullandıkları kavramın yenilik olduğu görünür. Hayat sürekli değişkenlik gösteren bir sonsuzluktur. Mimarlık da bu sonsuzluk içerisinde ilerlemesini “yenilik” kavramıyla gerçekleştirir.

Günümüzde yenilik kavramı; tasarımcılar tarafından farklı bir mimari dil oluşturarak mekânların yeniden yorumlayıp zamanın öngördüğü gereksinimleri de içine alan biçimlendirme olarak tanımlanmaktadır. Böylece mekânın tasarlanması sürecinde geçmişin statik ve tipolojik bakış açısına karşıt olarak yepyeni, özgün, farklı, dinamik ve çeşitlilik içeren bir tasarım anlayışını öngörmektedir.

3.1.2. Şok

Kelime anlamıyla ani bir değişiklik sonucunda ortaya çıkan şaşkınlık, beklenmedik, garip bir şeyin sebep olduğu şaşırma ve heyecan anlamına gelir, [77].

Psikolojide şok kavramı, fizyolojik (sinir, dolaşım, solunum) dalgalanmalarla belirtilen heyecan anlamındadır, [78].

Ruhbilim dilinde sinir, dolaşım, solunum gibi örge ve işlevlerde fizyolojik dalgalanmalarla beliren coşkuya coşku şoku (heyecan şoku) denir, [79].

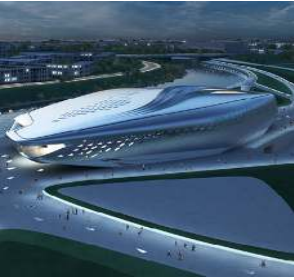
Şok yaşantısından söz etmeyi mümkün kılan, sanatı bir an içinde oluşan bir deneyim olarak gören anlayış önceden verili örneklerin taklidi olarak temsili dışarıda bırakırken, Heidegger’in “olay” terimiyle anlatmak istediği şeyle birleşir [80]. Heidegger, Sanat Yapıtının Kökeni’nde sanat yapıtını bir olay olarak ele almıştır. Burada sanat anidenliğiyle, sarsıcılığıyla etki etmektedir. Sanat yapıtı bir şeyi kopyalamaz, henüz önceden verilmemiş bir şeylerin vukusu, meydana gelişi şeklinde tanımlanabilir. Birdenbirelik olay için temeldir ve modern sanatta bu biranda gerçekleşen rahatsız edicilik şokla kurulmuştur [80].

Şok onun için hazır olmayan bir bilinçte, korkuya benzer karışık duygular yaratır; karşısında bulunan dünya deneyimin ve duyuların ötesindedir, yabancıdır. Bir an içinde olsa bütünü ya da hakikati kavrama arzusu şok nedenidir. Virginia Woolf, “(...) biz diliz, müziğiz, biz kendinde şeyiz ve eğer bir şoktaysam bunu görürüm” derken şok deneyiminin sonucundan söz etmiştir. Bu anlık kavrayış bilincin dışında, radikal bir başkalık, geleneksel psikolojik algının dışında kalıştır [80].

Avangardist sanatçı “şok” kavramını yaşama tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olarak amaçlar; estetik içkinliği kırmanın, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişiklik başlatmanın aracı olarak görür. Fakat bu kavramı tekrar unsur olarak kullanamaz bir kereye mahsustur. Uzun süre sürdürülebilecek bir etki değildir. Hiçbir şey etkisini şok kadar çabuk yitiremez; doğası gereği tek kerelik bir tecrübedir. Tekrarlanması onu derinden değiştirir: Beklenen şok denen de budur. Beklenen şok alımlayıcılar üzerinde çok küçük bir etki bırakacağından bu şok etkisini yitirir [8].

Avangardist sanatçıların eseri sıra dışı yapısıyla alımlayıcı üzerinde hayrete sevk etme ve şaşkına çevirme metodunu uygulayarak eserin etkisini kuvvetlendirir bu bağlamda şok avangardın ilk başvurduğu ilke özelliğindedir [81].

Tablo 23. Guggenheim Hermitage Müzesi'nin şok kavramı bağlamında analizi

Guggenheim Hermitage Müzesi, Zaha Hadid, Vilnius, Litvanya, 2008			
FOTOĞRAFLAR	ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI	
	▶ Hadid, “Bu müze, sanat galerilerini, mekânsal bütünlüğü ve hareketi deneyimleyebileceğiniz bir yer olacak”, demektedir. Tasarım, Hadid’in şahsına münhasır akışkanlık, çabukluk ve hafiflik konseptlerinden oluşmaktadır. Yapı yerçekimine meydan okuyan , girişindeki oyuklu yapısıyla havada asılıymış gibi duran, mistik ve uçan yeni ve farklı bir nesneye benzetilmektedir. Müzenin etrafında, yapının heykelsiliğini tamamlayan geniş yeşil alanlar bulunmakta; eğik ve eliptik hatların da kullanımıyla beraber, müzenin ince uzun formu etraftaki dikey yapılaşmaya kontrast oluştururcasına yatayda uzanmaktadır, [82]. Müzenin içi de dışıyla uyum sağlayacak şekilde eğri formlardan oluşmaktadır. Hadid’in teknolojinin son olanaklarını kullanarak tasarladığı eseri, fütüristlik bir mimari dil yaratmayı başarmış ve aynı zamanda mimarın yeni deneyimlere ne kadar açık olduğunu bir kere daha kanıtlamıştır [82].	Yenilik Şok Montaj ▶ Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik	
	▶		
	▶		

Tablo 24. Guggenheim Müzesi'nin şok kavramı bağlamında analizi

Guggenheim Müzesi, Frank O. Gehry, Bilbao, İspanya, 1997				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	►	Bilbao'daki Guggenheim Müzesi, Kanada doğumlu Frank Gehry'nin kariyerinin işaret noktası niteliğindedir. 1997 yılında, ağzı açık bırakan bu yapı, İspanya'yı uluslararası üne sahip bir şehre dönüştürmüştür. Bilbao'nun Guggenheim'ı devasa titanyum kaplı cephesiyle, bir fütüristin eskiz defterindeki okyanus çizgisi gibi, Nervion'un nehir kenarının zarif hatlarını yansıtarak yapıyı süslemektedir. İç mekânlarda cephedeki etki görülmekte düz bir açı yakalamak zorlaşmaktadır. 16 yıl sonra bile, etkileyiciliğinden hiçbir şey kaybetmeyen bu sıra dışı örnek, (ünlü mimarlık eleştirmeni Paul Goldberger'ın da onayladığı gibi) 21. yüzyılın ilk büyük binası olma özelliğini taşımaktadır. Yapı, Norman Foster'ın metro istasyonlarından, Santiago Calatrava'nın Campo Volantin köprüsüne kadar, kentin farklı bölgelerinde kendini göstermeye başlayan çarpıcı projelerin başlangıcını oluşturmuştur [83].		Yenilik Şok Montaj ► Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik
	►		►	
	►			

Psikolojide de olduğu gibi şok kavramı mimari mekân tasarlama sürecinde kullanıcıyı gelenekselin dışında formlar, işlevler, teknikler, anlamlar, malzemeler vb. kullanarak ani heyecan uyandırmak, hayrete sevk etmek olarak değerlendirilebilir. Tasarımcı mekânı dikkat çekici, cezbedici ve heyecan veren kavramlarla harmanlar; bu da onun tasarımı oluştururken duyduğu öznel duygularıdır.

Günümüz teknolojisinin önlenilemeyen hızı doğrultusunda hayatımıza giren bilgisayar ve sanal programcılık sayesinde tasarımcı hayalinde canlandırdığı düşsel mekânları kolaylıkla somutlaştırabilmekte, kullanıcılar üzerinde şok etkisi sergileyerek onları hayran bırakabilecek mekân oluşumlarını sağlamaktadır. Her ne kadar bu yeni tasarımlar kullanıcılar üzerinde uzun süreli bir etki göstermeseler de mimari ürün tasarımı için yeninin keşfedilmesi sürecinde yardımcı olmuştur.

3.1.3. Montaj

Latince “dağa tırmanmak” anlamına gelen *montare* ile Fransızca “yukarıya çıkmak”, “yerleştirmek”, “donatmak” anlamına gelen *monter* kavramından gelir. Sanat alanında “montaj” kavramıyla, bir sanat yapıtına, daha önceden biçimlendirilmiş, “yabancı” özellikle gerçek dünyadan alınan parçaların eklenmesi olarak anlaşılır. Bütün sanat türlerinde eşit ölçüde geliştirilen ve böylece değişik biçimler alan montaj ilkesi, avangard sanatçıların en önemli tasarımlama tekniklerinden biridir [84].

Montaj olarak nitelendirilen sanat, nesneleri parçalar, çıkan parçaları birbirine yabancılaştırır böylelikle gerçekteki fonksiyonları yitirilmiş bir kompozisyon niteliği gösterir [85].

Sanat tarihinde montaj ilk kez kübizmle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Kübistler sanat eserlerini ortaya koyarken tek tek unsurlar (hâkim, renk gibi) arasında denge kurmayı hedefleyen bir kompozisyon yaratmak olarak montaj tekniğini kullanmışlardır. Fakat bunun da tersi olanaklıdır. Bu unsurlar birbirlerini tamamlayan özleşen unsurlar olmayabilir de bu da avangard sanatçının amacının aslında bir bütün oluşturmaktan çok farklı bir bakış, statü vermek olduğudur [8].

Sanatçının amacı eserin gerçeklikle olan ilişkisini sağlamak değildir. Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden bir gösterge değil, gerçekliğin ta kendisidir [8].

Avangardist eser doğanın bir parçası olarak görünmek yerine kendini yapay bir inşa, bir yapıt olarak gösterir. Bu bakımından montaj avangardist sanatın temel prensibi sayılabilir. “Monte edilmiş” eser gerçeklik fragmanlarından oluşur; bütünlük görüntüsünü kırar. Bu yolla sanat yapıtının organik oluşumu kesintiye uğratılır ve sanat yapıtı için uydurma bir uzam açılır.

Tablo 25. Reichstag Kubbesi'nin montaj kavramı bağlamında analizi

Reichstag Kubbesi, Norman Foster, Berlin, 1999				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
  	▶	1999 yılında İngiliz mimar Norman Foster tarafından tasarlanan ve Almanya'da bir sembol yapı haline gelen Reichstag Kubbesi, geleneksel ve modern mimarinin kaynaştığı en başarılı örneklerden biri sayılmaktadır. Birleşmeden kısa bir süre sonra Alman parlamentosu Bundestag, Kutsal Roma İmparatorluğu'ndan kalma, orijinal merkez parlamento binasının simgesel yenileme işiyle Foster'ı ödüllendirmiştir. Bina 1933 yılında, Hitler'in karşı Komünist partiden teröristleri suçladığı yangında kısmen zarar görmüştür. Bu duygusal yükün verdiği ağırlıkla Foster, Reichstag Kubbesi'ni halkın kalbine ve mantığına açmayı uygun görmüş. Şeffaf bir kubbe tasarlayarak, ziyaretçilerin kubbeden bütün Berlin manzarasını görmelerini sağlamıştır. Ayrıca, gün ışığını doğrudan aşağıya yansıtan, kubbenin merkezindeki devasa parlak koniyle parlamento mekânını aydınlatmıştır. Hükümetin merkezi ve şehir arasındaki bu bağlantı, kubbenin kendisinin yarattığı güçlü görsel etkiyle birlikte, Berlin'in en önemli atraksiyonlarından biri olarak önemli bir başarı yakalamıştır [86].		Yenilik Şok Montaj ▶ Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik

Tablo 26. Hearst Kulesi'nin Montaj Kavramı Bağlamında Analizi

Hearst Kulesi, Foster & Partners, New York, ABD, 2006				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
  	► ► ►	Foster + Partners' a ait 46 katlı yapı, 1928 yılında Joseph Urban tarafından çok katlı bir binaya dönüştürüleceği öngörülerek tasarlanan 6 katlı binanın üzerinde yükselmektedir. Bina cephelerinin “Kent Meydanı”nın bir parçası olduğunu kabul ederek yola çıkan tasarımcı, büyük iç avlunun, yapının kimliğinin bir parçası ve binaya ulaşma hissinin ifadesi olabileceğini düşünerek eski binanın yalnızca cephesini koruduğundan, “cephecilik” (facadism) ile suçlansa da hedefinin “duyuları tatmin eden ve mekânın ruhunu yansıtan, ışık-gölge ya da renk-doku oyunları ile keyifli bir mekân oluşturmak” olduğunu vurgulamıştır. Ana lobi, şirketin 2000 çalışanının faydalanabileceği restoran ve kamuya açık buluşma alanlarının yerleştirildiği mekânlar Foster’a göre, “her kamusal yapının bir “temel düzeyi” olması gerekliliğinden hareketle ve İtalyan Rönesans mimarisine yaptığı atıfla binanın “asalet katı” (piano nobile) olarak nitelendirilmiştir, [87]. Binanın, tasarım felsefesinin özünde, “tarih”e referans veren fakat iç mekân tasarımı ve malzeme kullanımı adımlarında son derece “güncel” özellikler taşıdığı söylenebilir.		Yenilik Şok Montaj ► Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik

Mekân tasarlama sürecinde montaj tekniği basit anlamda geçmişte tasarlanmış olan mekânın güncel gereksinimlere cevap vermemesi ile farklı malzemelerin ve parçaların doğru bir biçimde bir araya getirmek yoluyla, hayatı kolaylaştıran, kullanıcıları mutlu edecek ve onlar tarafından keyifle sahipleneceği bir mimari mekân yaratmaktır. Tasarımcı bu tekniği iyi bir dönüştürme veya yeniden işlevlendirme olarak görür. Hiç şüphesiz ki mekânın genel kurgusunu değiştirmek veya mevcut tasarımın tamamlayıcısı olarak devamlılığı sağlamak kendi elindedir.

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

Sonuç olarak montaj sanatta ve mimaride, nesne biçimi ve görüntüsünü amaç olmaktan çıkarmaktadır. Buna karşılık:

- a) nesneleri ya da fotoğrafları değerlendirerek,
- b) nesneleri parçalayarak ortaya çıkarılan öğeleri ilişkisiz olarak birleştirerek,
- c) geometrik birimlerin düzeninde, gözü aldatan bir hareketliliği sağlayarak,
- d) elektronik makineler ve renkli ışıklar aracılığı ile durmadan değişen görüntüler yansıtarak ya da bünyesinde göstererek,
- e) nesnelerin dokunsal etkilerini düzenleyerek,
- f) nesnelerin kendi üç boyutluluğunu resme sokarak,
- g) çöpe atılmış ya da üretilmiş fabrika ürünleri kullanarak, yeni sanat anlayışlarını ortaya atmaktadır [84].

3.1.4. Simgesellik / Simgecilik

Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, timsal, sembol, bir niceliği, matematiksel işlemi veya bir cihazı gösteren harf veya şekil; sembol, [77].

Simge aynı anlamda sembol; bir ülküyü bir amacı ve fikri ifade eden ve ortak bir anlamı olan şekil, harf, kelime, bitki, yıldız ya da hayvan, [70], duyularla ifade edilmeyen “bir şeyi belirten” somut nesne veya “işaret” [64], uygun işaret, soyut bir kavramı somutlaştıran biçim [88]; bir kavramı temsil eden kelime [70]; belli bir şeyi “gösteren” im, [89]; bir şeye benzer olarak yapılan [69]; gerçekliğe ilişkin sıkıştırılmış ya da soyut bir biçim içinde geniş kapsamlı düşünce ve büyük anlamı olan işareti anlatır. Fakat işaret kavramı bir nesnenin geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki değişmeyen varlığını belirtirken simge ise sözel anlamda, nesnenin zihinde çağrışımını sağlayan araçtır [90]. Aynı kavram belirli bir insan, nesne ve düşünceyi veya bunların bir birleşimini “temsil eden”, bunların yerine geçen, “iletişim ögesi” olarak tanımlanır [78]. Simge insanın günlük yaşamında kullandığı ya da tükettiği nesnelerin, pratik amacı dışında taşıdıkları ek anlamı tanımlamada kullanılan bir kavramdır. Bartes’e göre “kullanım anlamlandırılmasına” yönelik süreçte nesnenin pratik kullanım değeri ister istemez simgesel kullanıma dönüşmüştür. Baudrillard konuyla ilgili olarak nesnenin kullanım değerinin, simgesel değerinin yanında hiç kaldığını ifade etmiştir. O’na göre nesnenin bir toplum tarafından tüketilmesi yalnızca kullanım ve alış veriş ilişkilerinden ibaret olmayıp, bu süreç aynı zamanda nesnelerin maddi değerinin simgelerle ifade edilen prestij değere dönüştüğü ya da maddi değerinin prestij değere indirgendiği bir süreçtir [91]. Kant’a göre simge; bir yanda tanrının yarattığı yetkin bir dünya ile diğer yanda insanın henüz yetkinliğe erişmemiş dünyasını bir araya getiren, olarak tanımlarken, Hegel’de simge kavramı; bir fikri gösteren imgedir [92]. Bu bağlamda simgecilik; simgeler kullanma yolu ve eğilimi; insan aklının simgelerden baka bir şey bilmediğini ileri süren bir doktrin olarak tanımlanır [70]. Simgesel ya da sembolik ise; simge olarak kullanılan, simge niteliğinde olan, simgelerle anlatılmış, anlatımında sistemli olarak simge kullanılmış olan demektir [70]. Simgesellik, edebiyat, görsel sanatlar ve canlandırma sanatlarında, sanatsal bir anlatım aracı; tasarlanan bir nesne ya da olayda onu aşan bir “anlam”ı ve “bağlam”ı ona kazandırma yoludur. Buna karşılık sanatsal simgede, çoğunlukla, genel düşünce ile gerçek bir biçimin birçok yönü ve yanı arasında “bütüncül” bir bağ vardır. Bu gibi duyusal somut yansı biçimdeki simgelerin yanı

sıra, başlıca görsel sanatlarda, soyut biçimler içinde simgelere de rastlanır. Her iki simge biçimi de derin kapsamlı bir düşüncenin cisimlendirilişi olmakla birlikte, ancak uzun bir zamanda genel toplumsal iletişim içinde bir etki kazanabilirler. Ne var ki, bu simgelerin kendi sanatsal hedeflerine göre bir “işlevsellik” kazanabilmeleri, “toplumsal duyarlılığa” seslenebilmelerine bağlıdır [93].

Simgesellik, düşünceye duyumsal biçim verme, anlamından ve biçiminden farklı anlam ve biçim yükleme, anlamı olan bir işaret oluşturma öz anlamlarının yanı sıra, mimarlıkta simge kavramının son dönem kullanımlarına bağlı olarak, kendinden önceki ve ya kendi döneminin, ayrı ayrı veya kendinden önceki veya kendi döneminin görüşünü, entelektüel, sosyal ve teknik özelliklerini aynı anda yansıtılması şeklinde görülmektedir [25].

Çevredeki bütün nesnelerin bireysel bilgilerini doğrudan almak mümkün değildir, fakat onların bilgileri simgeler aracılığıyla alınabilirler; simgeler, bireysel gücün ötesinde nesnelerin kavranmasını sağlarlar [93]. Çünkü onlar günlük yaşam içinde bireylerden önce değerleri tutma kabiliyetine sahiptir ve böylece yükseltilmiş bir grup fikridirler, [93]. Bu nitelikleri ile simgeler insan-çevre ilişkisinde özellikle iletişimin önemli elemanlarıdır. Bu doğrultuda sanatın simge ile başladığı öne sürülmekte ve bunun en etkili örnekleri mimarlık alanında da karşımıza çıkmaktadır [94].

Tablo 27. Opera ve Bilim Müzesi'nin simgesellik kavramı bağlamında analizi

Opera ve Bilim Müzesi, Santiago Calatrava, Valencia, İspanya, 1998				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	►	Beton kabukların ustası Felix Candela'nın iki kabuk yapısını (L'Ocenografik) barındıran Valencia, bir taraftan olağan kentleşme sürecini yaşarken, bir taraftan Santiago Calatrava'nın şehrin “sembol”ü olması için tasarlayıp uyguladığı heykelsi yapıları ile adından söz ettirmeye başlamıştır. Dünyaca ünlü mimarın, çocukluğunun geçtiği şehir için tasarladığı binalar, yerel politikacıların bölgeyi canlandıracağı umuduyla inşa edilmiştir. Bilim Müzesi ve Planetarium faaliyete geçerken, ince yapı işleri devam eden “Reina Sofia Sanat Sarayı” adlı opera binasının Avrupa'nın en büyük opera binası olacağı söylenmektedir. Sydney Opera Binası'na benzetilen yapının kentin sembolü olacağı düşünülmektedir. Yatırımcılar bu yapıların Valencia şehrinin prestiji için yapıldığını savunurken, Valencia'lılar şehirlerinin hızlı gelişimini endişeli gözlerle merak içinde izlemektedir [95].		Yenilik
	►		►	Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik
	►			

Tablo 28. Beijing Havalimanı'nın simgesellik kavramı bağlamında analizi

Beijing Havalimanı, Norman Foster, Beijing, Çin, 2003-2008			
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	►	Foster'ın Beijing Havaalanı, Çin'in modernizm anlayışını yansıtan en büyük ve en katıksız proje olarak adlandırılmaktadır. Binanın yan yana konumlandırılmış iki "bumerang"tan oluşan formu, biçimsel olarak birçok kez ejderhayla kıyaslanmıştır. Beijing Havaalanı, "hareket eden"	
	►	toplumların vizyonunu yansıtmaması açısından, "Yeni Avrupa'ya Giriş Kapısı" anlamını taşıyan, Albert Speer'in 1930'lu yıllarda hava taşımacılığının sembolü olarak tasarladığı Berlin'deki Tempelhof Havaalanı ile ortak özellikler taşımaktadır. Tempelhof gibi Beijing Havaalanı da hava taşımacılığını simgeleyen büyük ve kıvrımlı yapısal bileşenlere sahiptir. Ancak yapının iç mekânı farklı olarak bir takım simgesel sürprizler barındırmaktadır [96]. Foster tasarımında hareketlilik idealini farklı bir düzleme taşımıştır. Terminalin tavanındaki ışıkların yönlendirdiği kullanıcılar, rampaları ve geniş yaya köprülerini kullanarak yerden yükseltilmiş toplanma alanına ve ağırlıklı tüm dolaşım ağına Çin'i ve Çin kültürünün simgeleyen formlar, biçimler ve renkler eşliğinde varmaktadırlar.	Yenilik Şok Montaj ► Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik
	►		

Mimarlıkta simgesellik, kişilerin ilk bakışta dikkatini çekip onları şaşırtmak, ihtişamı karşısında büyülemek, meraklandırmak, bazen anlamı ve fonksiyonu hakkında ipuçları vermek, daha sonra da akıllarda yer etmek ve insanları fazla düşünmeye zorlamadan, zihinlerde hâlihazırda var olanlarla direk olarak birtakım mesajlar vermektir. Bu durumda deneyimlenme pek söz konusu olmaz, yalnızca gösterim, işaretler vardır. Özetle, simgesellik bir biçim dilidir, yani görsel olarak bir etki uyandırıp, beyine mesajlar göndermektir [97].

20. yy' in başından itibaren görüntü teknolojilerinin gelişimi ve yaygınlaşmasıyla simgelere duyulan gereksinim artmış, imge somut nesnenin kendisinden daha önemli ve değerli hale gelmeye başlamıştır. DeBord'a göre gösterilen, artık doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı, çeşitli özel araçlar yoluyla görünür kıldığı için, insanın görme duyusunun, bir zamanlar dokunma duyusunun kapladığı o özel yere yükselecektir [98].

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

3.1.5. Anlamsızlık

Anlam; bir kelimeden, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey; bunların “hatırlattığı düşünce”, “imgeleme” veya “nesne”; bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey [64]; bir sözün ya da bir sözcüğün anlattığı “düşünce”dir. Anlam; kelimenin söz içindeki diğer unsurlarla “bağlantılı olarak zihinde yarattığı kavramlardan her biridir [64].

Avangard bakış açısı malzemeyi, ona anlam veren işlevsel bağlamdan koparmaktır. Klasist, malzemedeki bir anlam taşıyıcısını görür ve ona saygı duyar; avangardist ise onda, ancak kendisinin anlam kazandıracağı boş bir gösterge görür. Bunun sonucu olarak klasist, malzemesini bir bütün olarak ele alır; buna karşılık avangardist onu hayatın bütünlüğünden çıkarır, yalıtır ve bir fragmana dönüştürür. Avangard bir anlam yüklemek amacıyla fragmanları bir araya getirir; o anlam artık bir anlamın var olmadığını gösteren bir mesaj da

olabilir. Böylelikle avangard eser organik bir bütün olarak yaratılamaz, fragmanların bir araya gelmesiyle oluşturulur, [8].

Mimarlık, hızla tüketilen bir imge olarak mutlaka kendini temsil edecek bir şey bulmak zorunda kalırken, hızla biçimsel manipölasyonların sahasına dönüşmüştür. Kısacası, mimari biçimle temsil edilen yeni değerleri buluşturmakta gösteren “yıldız” mimarlar, mimarlığı hiç olmadığı kadar eğlenceli, fakat bir o kadar da geçici ve anlamsız bir tasarımsallığa indirgemişlerdir [99].

Tablo 29. Hypo Alpe-Adria Merkezi'nin anlamsızlık kavramı bağlamında analizi

Hypo Alpe-Adria Merkezi, Thom Mayne, Klagenfurt, 2002				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶	Thom Mayne, İkonları tasarımlarıyla, sorunları geleneksel fikirleriyle, formları ise fonksiyonlar ve organizasyon şemaları ile çözümlemiştir. Los Angeles'lı mimar 2005'de Pritzker ödülünü kazanana kadar yurt dışında çok tanınmıyordu. Onun mimari çözümleri temiz çözülmüş cevaplara karşın genellikle birçok soru işareti içermektedir . Bu bağlamda en güzel örnek olarak 2002 yılından önce tasarladığı güney		Yenilik
	▶	Avusturya'daki Hypo Alpe-Adria Merkezi'dir. Klagenfurt'un çevresindeki bu alışveriş ve ofis kompleksi tuhaf konutlar ve çiftliklerin arasına konumlanmaktadır. Tehlikeli bir açığa konumlanacak olan bu bina iki araziyi birleştirerek, kırsal bahçe kamusal alanı tonozlu bir çatıya sahip olan ve bu devasa binayı içine alacak şekilde tasarlanmıştır.	▶	Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü
	▶	Müstakil olarak acayip görünen bu bina çevreye duyarlı olmasının yanında, halkın kırsal kesimini kent merkeziyle de bütünleştirmektedir [100].		Aykırılık Özerklik

Tablo 30. Müzik Merkezi'nin anlamsızlık kavramı bağlamında analizi

Müzik Merkezi, Frank O. Gehry, Seattle, ABD, 1996-2000			
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLAR I
	►	Gökyüzü Kilisesi, Dönüm Noktası, Ses Laboratuvarı, Sanatçının Yolculuğu, Elektrik Laboratuvarı ve Eğitim Evi olarak 6 bölümden oluşan binanın merkezinde mimar halkın bir araya gelip toplanabileceği bir mekân yaratmak fikrini bir anlamda gerçeğe dönüştürmüştür. Bölümlerden Dönüm Noktası, Amerikan popüler müziğindeki farklı görüşlerin yansıtıldığı bir dizi sergi alanını içermektedir. Ses Laboratuvarı müzik, bilim ve teknoloji arasında ilişki kurarak ziyaretçilerin alışıldık müzik deneyimlerini ve müzik yapma olanaklarını geliştirmek için kurulmuştur. Sanatçının Yolculuğu ise popüler müzik sanatçılarının hayatları ve yaşadıkları zaman hakkında bilgi vermektedir. [101].	Yenilik Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik
	►	Konstrüksiyon kavramının limitlerini test etmesiyle tanınan Gehry'nin bu geometrik karmaşası her ne kadar inşa edilemez gibi görünse de bilgisayar üzerinde eskizler çığınca yapıya dönüştürülmüştür. Yapı radikal fakat yaratıcı formlara ve güçlü malzemelere sahiptir [98]. Gehry'nin müzik kavramının ülkesel, toplumsal ve bireysel özünü, yapının tüm parçalarına farklı anlamlar katacak şekilde , kendine has, duysal bir dille iç ve dış mekânlarda ustaca sergilemiştir [101].	
	►		

Günümüzde mimarlar yapıları klasikleşmiş işlevlerden kurtarıp henüz denenmemiş, sınır tanımayan tasarımlar için zemin hazırlama gayreti içerisindeyler. Gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş olan eğlence, endüstri ve teknolojik gelişmişlik onları bu bağlamda oldukça özgür bırakmaktadır. İster cephe, ister iç mekân tasarımında teknolojik ve diğer alanlarda ortaya çıkan değişim ve dönüşümler mekân tasarlama sürecinde zaman, gelenek, ölçek, aidiyet gibi kavramların yeni anlamlara taşımakta, yerlerine günümüzde daha ağır basan imaj ve kimlik gibi kavramlara bıraktığı görülmektedir [102]. Her ne kadar mimarlığın tüketici yanları ön planda görünse de asıl amaç mimarlığın araştırmacı ve yenilikçi yüzünün açığa çıkartılmasıdır. Tasarımcıların geleneksel kavramlara avangard bir çerçevede yaklaşımları, yerleşmiş ve değiştirilemez gibi görünen anlayışlara yeni anlamlar kazandırma sürecinde etkileri hiç şüphesiz günümüz mimarlık ortamı üzerinde belirleyici etkiler bırakmaktadır.

3.1.6. Devrim

Kelime anlamıyla devrim; yeni, köklü tedbirlerle kısa bir sürede meydana gelen önemli değişiklik, büyük yenilik, inkılâp [103]. Doğanın, toplumun ve düşüncenin diyalektik gelişimi sonucunda ani ve sıçramalı olarak ortaya çıkan niteliksel değişme, köklü dönüşümdür, [104].

Toplumbilim açısından devrim kavramı, kendi yolunda süregelen bir düzeni durdurup onun yerine daha iyi ve daha yararlı olduğuna inanılan yeni ya da iyiliği başkalarınca denenmiş bir düzeni koymak için meydana getirilen geniş etkili değişikliktir, [105].

Daha özel bir anlamda devrim, sosyal alanda ve entelektüel disiplinlerde, bilim, felsefe, sanat ve ideolojide, yerleşmiş ve gelenekselleşmiş olanın yerine yenisini koyma eylem ve hareketlerini ifade eder, [106].

Mimarlıktaki karşılığı ise her geçen gün değişen ve gelişen dünya şartlarında meslek pratiğinin ilerlemesinde alışlageldik yaklaşımların yeniden sorgulanıp bu ilerleme sürecinde eklenen yeni gereksinimlerin dâhil edilerek yeni olanı tanımlamaktır.

Avangardist sanatçılar devrim kavramını aynen mimarlıkta olduğu gibi sanatın hayat pratiğine katılması ve yeniden örgütlenmesi bağlamında kullanır. Bu noktada avangard geleneksel organik sanat eseri kavramını yıktığı ve onun yerine yenilik, şok, montaj, devrim,

sembol, anlamsızlık, zamanüstü ve aykırılık gibi kavramları koyduğu için devrimci etkiye sahiptir.

Tablo 31. Klein Bottle Evi'nin devrim kavramı bağlamında analizi

Klein Bottle Evi, McBride Charles Ryan, Melbourne, Avustralya, 2008			
FOTOĞRAFLAR	ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLAR I	
	► Bir konut tasarımı için, son derece farklı ve alışlagelmişin dışında olan “Klein Bottle” Evi, konut kavramına farklı bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, konut kavramı, kendini var eden mekân, hacim, yüzey, işlev, biçim gibi kavramlarının sorgulanması ve yeniden kurgulanması şeklinde tasarlanmıştır. Herhangi bir dış mekân-iç mekân ayrımının olmadığı	Yenilik Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik	
	► tasarımı, zaman-mekân sürekliliği göze çarpmaktadır. Yaratılan tüm yüzeyler, bu dış mekân-iç mekân analizine hizmet eder bir biçimde insan algılarıyla adeta oyun oynar gibidir. Varlık, yokluk yeni anlamlar kazanarak, tanımlar, sınırlar, büyüklükler farklı bir anlayışla yeni biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Çözümlemenin özünde yatan, gerçeğin kurucu parçalarının birbirinden ayrılması, basit ve yalın niteliğin soyut bir biçimde yeniden bütünlenmesi		
	► Mc Bride Charles Ryan tasarımının öne çıkan özelliklerinin başında gelmektedir [107].		

Tablo 32. Birkbeck Koleji, Film & Medya Merkezi'nin devrim kavramı bağlamında analizi

Birkbeck Koleji, Film & Medya Merkezi, , Surface Architects, Londra, İngiltere, 2007			
FOTOĞRAFLAR	ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLAR I	
	Kesin tanımlardan uzak, sürekli yeni fikir peşinde koşan ve bunun oluşumunu deneysel uygulamalarda arayan bir mimari stüdyo olan Surface Architects, estetik ve işlevsellik arasındaki çatışmayı destekleyici nitelikteki projelere imza atmakta; stüdyonun prensip edindiği deney kavramını zorluklar ve problemler belirlemektedir. Zamanın ruhu ve mekânın işlevini deneysel bir şekilde sorgulayan tasarımda “bilinç akışı tekniği” hissedilmektedir. Mekânın genelinde kullanılan çarpıtılmış yüzeyler, kullanılan yamuk eğimler, dar ve geniş açılar aynen birbirinden birbirine atlayan düşünceler, diyaloglar gibidir. “Sinema, tasarımı anime eden yeni bir zaman ve mekân kurgusu gerçekleştirebiliyorsa pekâlâ mimari tasarımda gerçek mekânda bu animasyonu form, yüzey, hacim, doku ve renk elementleri ile gerçekleştirebilir” düşüncesinden hareketle, tasarımda “zaman” ve “mekân” kavramlarının yeniden çözümlenmektedir. Sinemada kullanılan görsel dil, mekânda mimari bir disiplinle temsil ötesi bir şekilde katmanlaşmış; birbirine eriyen sahneler üç boyutlu çizgilere dönüşmüştür. Duvarlar, tavan ve yer arasında hiçbir ayrım yoktur. Zaman algısını izleyen girintili çıkıntılı yüzeyler lineerden değişkenliğe uzaklaştıkça, mekânın içinde dolaşmanın yarattığı his de başka bir uzamda kaybolunmuşluğa yaklaşmaktadır, [108].	Yenilik Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik	
			
			

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

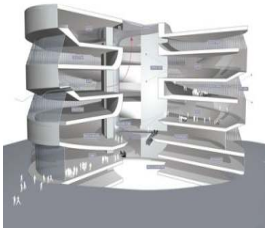
Mimarlık hayat gibi sürekli değişim ve dönüşüm içerisindedir. Zaman içinde doğruluğu ve yararlılığı kanıtlanmış birçok kavram mimarlığın pozitif anlamda gelişmesine yardımcı olmuştur. Avangard ise bu yaklaşımın tam tersi aniden ortaya çıkan, kestirilemeyen ve uygulandığında iz bırakan değişikliklerdir.

3.1.7. Zaman üstü Gerçeklik

Bulunduğu zamana ait olmayan, bilinçdışı, gerçeğin üstündeki gerçek, zamandan soyutlanmış nesne gibi farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Günümüz mimari çalışmalarında gerek farklı yapım teknikleriyle gerek farklı (Öklid dışı geometri) form anlayışıyla zamandan soyutlanmış, heykelsi yapılar kentlerin dünyaca ünlü merkezler haline gelmesini kolaylaştırmıştır.

Avangardistler zamanüstü gerçeklik kavramını toplumun bir ifadesi olarak gördüğü sanatın en ileri eğilimlerini ortaya çıkarmayı amaçlar ve böylelikle sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğinin üzerinde durur [8]. Avangardist sanatçı ortaya koyduğu eserde bilgiyi olanaklı kılan şimdinin ötesine geçerek güncelin özeleştirisi kavramını sorgular.

Tablo 33. Mercedes-Benz Müzesi'nin zaman üstü gerçeklik kavramı bağlamında analizi

Mercedes-Benz Müzesi, UN Studio, Stuttgart / Almanya, 2006			
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	►	Mercedes-Benz fabrikalarının hemen yanında 19 Mayıs'ta açılan Mercedes Müzesi sadece koleksiyonuyla değil, mimari yapısıyla da düş gücünü zorlayan tarzda bir bina olma niteliğindedir. Dairesel üç parçanın iç içe geçmesinden oluşan yapı genel tasarımıyla ziyaretçisini ilk bakışta şaşıklık hissi uyandırmaktadır. Mercedes'in, tarihini ve dünyadaki yerini anlatmayı hedefleyen müzenin tasarımını Tobias Wallisser ve UN Studio yapmıştır. Müzenin mimarı ise Hollandalı Ben van Berkel'dir. Dış cephesi parlak alüminyumla kaplı yapı fütüristik bir özellik sergilemektedir.	Yenilik Şok Montaj ► Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik
	►	Mevcut müzecilik anlayışını, alışlageldik tasarım yaklaşımını ve taşıyıcı sistem kabullerini sorgulayan, yapı-bozuma uğratan, yeniden tarifleyen , merakla ön araştırma sürecinden geçmiş deneysel bir bina olma niteliğini göstermektedir. Mimarlar bu projede strüktürel yaratıcılık ve buluşa dayalı yaklaşımlarını sürdürerek, müzede, teknolojiyi zorlayıcı, yaratıcı ve özgün yaklaşımları ile bütünleştirmişlerdir. Alışılmış taşıyıcı sistem yaklaşımlarını uç noktalara dek sorguladıkları tasarımda, Ben van Berkel ve Caroline Bos, mekân biçimlerini ve işlevsel programları yeniden tanımlayan , yapılarını bozarak, oynayarak, mekân ve olaylar arasında yeni ilişkiler oluşturmayı önermişlerdir [109]	
	►		

Tablo 34. Lord's Natwest Medya Merkezi'nin zaman üstü gerçeklik kavramı bağlamında analizi

Natwest Medya Merkezi, Future Systems, Londra/İngiltere,1999				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
	▶	Natwest Medya Merkezi yenilikçi strüktürüyle, yeniçağın habercisi olacak şekilde tasarlanmış, çağdaş ve göz kamaştırıcı, hayranlık uyandıran bir görünümündedir. Aynı zamanda bu yüzyılın en yenilikçi yapılarından biri olan Natwest Medya Merkezi dünyanın ilk alüminyumdan imal edilmiş kabuk tasarımı dır. Bu yüzden de yalnızca yeni bir üç boyutlu estetiğin ortaya çıkarılması değil, inşaat yöntemleri açısından da çığır niteliği taşımaktadır.		Yenilik
	▶	Yapı, inşaat endüstrisi tarafından değil, bir tersane de üretilmiştir. Tekne yapım teknolojisinin en son olanaklarından faydalanılarak gerçekleştirilen strüktür, zeminden 15 metre yükseltilmiştir. Zeminin kotundaki planın izlerini takip eden yapının aerodinamik konturleri, onu çevreleyen pürüzsüz, beyaz ve lehimsiz kabuk ile şekil bulmaktadır. Yapının batıya bakan şeffaf cephesi, Lords'ta oynanan oyunların tüm dünya medyası tarafından parlama veya yansıma olmadan engelsiz izlenebilmesi için düşünülmüştür [110].	▶	Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik
	▶			

Le Corbusier' in bina ile makine arasında kurduğu benzerlik, modern mimarlığın bir düşünüyü de temsil ede gelmiştir. Teknolojiye ve diğer gelişmelere koşut olarak sürekli yenilenen bir mimarlık günümüz ortamında geleceğin tasarımlarını oluşturmak arayışındadır. Günümüzdeki farklı alanlardaki değişim ve dönüşümler, bunların mimari tasarım ortamına yansımaları geçmişte kurduğumuz düşlerin büyük ölçüde gerçekleştiğini görüyoruz [111].

Geleceğin mekânlarını tasarlamak bir tasarımcı için zor da olsa, geleneksel düşüncelerden, geçmiş alışkanlıklardan, beğeniden, kabul edilmiş normlardan kurtulup geleceğin mekânlarını ani bir sıçrama yaparcasına tasarlamak, avangard bir tutum içerisinde yaşadığımız dünyayı yeniden kavramaya çalışmak günümüz öncü tasarımcılarının amacıdır. Aynı zamanda da yeni kavramlar geliştirerek zamanın üstünde bir anlayış ortaya koyma çabası güden tasarımcılar güncelin özeleştirisini yapmak ve geleceğin yaratılması, kavranması yolundaki oluşumların aktörleridirler.

3.1.8. Aykırılık

Alışılmışı, doğru olarak kabul edilmiş uygun olmayan, karşıt, ters, toplumda görüş ve yaşayış biçimiyle uçlarda bulunan kimse anlamlarında kullanılır. Nitelik ve durumları birbirleriyle aykırı olma, karşı olma, benzer tarafların bulunmaması durumudur. Ölçekte, renkte, formda, malzemede, ritimde bir kısmında ya da hepsinde yaratılabilir, [112].

Aykırılık/çelişme; doğasal, toplumsal ve bilinçsel bütün oluşumların geliştirici gücüdür. Nerede ne türlü bir yaşam varsa orada aykırılıklar vardır. Hegel'in de dediği gibi "aykırılıklar biter bitmez yaşam da sona erer ve ölüm başlar". Bu evrensel kapsam aykırılığın genelliğini dile getirir. Her gelişme sürecinde birlik gelip geçici, aykırılık ise sürekli ve temeldir, [113].

Aykırılık/çelişme; bütün nesne ve olguların kendileriyle birlikte karşıtlarını da içermelerinin dile getirilişidir. Her nesne, olgu ve olayda kendisi-karşıtı karşıtlığı vardır. Hegel şöyle der: "Varlık bizzat bir karşıtlıktır". Karşıtlıksa karşıtların aykırılıklarını gerektirir. Karşıtlar sürekli olarak çelişirler, çeliştikleri için çatışırlar, çatıştıkları için aşırlar, aşıldıkları için de gelişirler, [113].

Avangard eser kendinden önce geleni red eder, amacı yeni sanat tipi oluşturmaktır. Bu bağlamda kendinden önce gelen hiçbir kural, gelenek, gerçeklik tanımaz, sadece hayat

pratiğinde devrim yaratmayı başarmak için çalışır. Aynı bağlamda mevcut (kötü) hayat pratiğinden tamamen ayrı olabilen bir sanat, yeni bir hayat pratiğinin örgütlenmesine götürecek başlangıç noktası olabilir, [8].

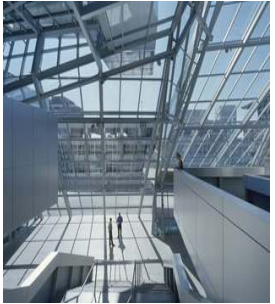
Avangard sanat var olan anlamlandırma biçimlerini bozup eseri farklı algılamalara açmakta genel geçer değerlere karşı bir başkaldırı, aykırılık sergilemektedir [114].

Mimari tasarımda aykırılık iki şekilde kullanılır. Birincisi, yeni yapının fonksiyonunun farklı olması dolayısıyla estetik vurguların mevcut durumla zıtlık oluşturmalarıdır. İkinci kullanın şekli ise tarihsel süreç içerisinde yapı malzemelerinin ve malzemeleri uygulayacak zanaatkârların artık bulunmaması tasarımcıyı diğer estetik ifadeleri deneme yoluna itebilir, [8].

Tablo 35. UFA Sinema Merkezi'nin aykırılık kavramı bağlamında analizi

UFA Sinema Merkezi, Coop Himmelb(l)au, Dresden, Almanya, 1998				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLAR I
	►	Almanya'nın Dresden kentinde yer alan UFA Sinema Merkezi projesinde dayatılmış bir formalizmin baskısından kurtularak özgürleşmeye çalışan asimetrik bir strüktür oluşturulması hedeflenmiştir. Paradoksal olarak geometrik düzenin yokluğu kent bağlamında sinemanın strüktürünü vurgulamaktadır.		Yenilik Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik
	►	Bu amaçla Himmelb(l)au grubu "açık planlı", "açık-fikirli", "açık-uçlu" ve mekânların alışageldiğimiz kalıplarla tanımlanamayacağını savunmaktadır. Sinemanın kültürel varlığı ile her zamanki canlılığı, yapıda şeffaflığın ve opaklığın katmanlarına katılmıştır. Mimarlık, burada bir anlamda devingen ve harekete hazır canlı bir strüktür gibidir. Yıkılacakmış izlenimini veren bu yapı aynı zamanda mimaride denge kavramını da sorgulamaktadır. Yapı, kütsel birliğini ve sınırlarını kırarak daha küçük parçalara ayrılmıştır .	►	
	►	Böylelikle geleneksel perspektif anlayışı yok edilmiş , yerine farklı ufuklarda çoklu görünümlere olanak tanınmıştır [115].		

Tablo 36. Akron Sanat Müzesi'nin aykırılık kavramı bağlamında analizi

Akron Sanat Müzesi, Coop Himmelb(l)au, Ohio, ABD, 2001-07			
FOTOĞRAFLAR	ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI	
	▶ Viyanalı mimar Coop Himmelb(l)au tarafından tasarlanan Akron Sanat Müzesi'nin yeni ek binası, cesur mimari ve sanatsal görünüm arasındaki dengeyi kurmanın ne kadar zor olduğunu bir kez daha hatırlatmaktadır. Binanın şelaleyi andıran cam tabakalardan oluşan şeffaf dış cephesi ve lobisi bu şeffaflığı ile iç mekândaki canlılığı da yansıtmaktadır.	Yenilik	
	Coop Himmelb(l)au da bu hikâyeden yola çıkarak doğru yansımayı bulmuştur. Çok zor olan "uygunluğu" denemenin yanında onun kadar zor olan "önemlilik" kavramını da tasarımına yansıtmaktadır. Böylelikle koleksiyon iki parçaya bölünmüştür. ▶ 19.yüzyıl ve erken 20.yüzyıl sanatı eski binada, geç 20.yüzyıl çağdaş sanat ve fotoğraf ise güneyde yer alan yeni tek katlı dikdörtgen alüminyum levhalardan oluşan binada sergilenmektedir.	Şok	
	Yapının basınç hissi görsel oyunlarından daha fazla göze çarpmaktadır. Bu, şehrin bir kısmını (sosyal ipuçları, 20.yüzyıl metropolünde tanımlanmış etnik ve yaratıcı uyumsuzluklar) dayatmak için yapılmış kasıtlı bir taktik olarak yorumlanmaktadır. ▶ Himmelb(l)au bu projeyle Amerika'nın küçük şehirlerinde olan sözde baskıcı geleneklere karşın kentin, entelektüel özgür ve yaratıcı heyecanı olan bir yer olduğunu açıkça vurgulamaktadır [116].	Montaj	
		Simgesellik	
		Anlamsızlık	
		Devrim	
		Zaman üstü	
		Aykırılık	
		Özerklik	

Örneklerden de anlaşılacağı üzere tasarımcılar eserlerini oluştururken karmaşadan, karışıklıklardan ve düzensizliklerden yaralanarak uyumsuz bir uyum yaratma amacını gütmüşlerdir. Böylelikle yapı sıra dışı bir görünüm sergilemekte ve kullanıcı alışlagelmiş geometrik düzenliliğin yanı sıra asimetrik bir geometri ile o ana kadarki mekân anlayışını tekrar sorgulamaktadır. Yüksek teknolojinin kullanıldığı bu yapılar ve iç mekânları eğimler, uzantılar, zikzaklar, birbiri içerisine geçercesine kullanılan formlar kullanıcılar üzerinde heyecan uyandıran bir hal alır.

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

3.1.9. Özerklik

Özerk olma, ayrı bir yasaya bağlı olarak kendi kendini yönetme yetkisi olan, otonom anlamına gelir. Bu anlamda özgür deyiminden türetilmiştir. Özgür ve bağımsız terimleriyle anlamdaş ve bağlı, bağımlı, ast deyimleriyle karşıttır. Kant törebiliminde usun egemenliğini dile getirir. Kant'ın bu konuda kesin buyruğu kendi yasayı kendin koy formülü ile dile getirilmiştir, çünkü ona göre akıllı insan kendi kendisinin ereğidir. Kant bu ileri görüşüyle insana açıkça özerk ol demektedir. Bunun için de iradenin özgür olması, erk'in başına buyruk olması gerekir. Kant'a göre töresellik bir kişisel özelliktir. Usun egemenliği altında insanın kendi kendine vereceği bu töresel buyruklar, her türlü duygusallığın dışında, nesnel bir töreselliği sağlarlar. Kant'a göre insan bu töresel buyrukları kendine rağmen vermelidir, hiçbir itki ve eğilimin atında kalmadan vermelidir [113].

Avangardist sanat eseri organik sanat eserinden farklıdır. Organik sanat eserinde yapısal ilke parçalara hâkimdir ve onları bir bütün içinde birleştirir; avangardist eserdeyse parçalar bütün karşısında çok daha geniş bir özerkliğe sahiptir. Bir anlam bütünlüğü oluşturan unsurlar önemleri yitirdikleri ölçüde, nispeten özerk göstergeler olarak daha büyük önem kazanırlar.

Avangardist eserin üretimi bireysel olarak gerçekleşir. Sanatçı ve tasarımcı birey olarak üretir, bireysellik bir şeyin dışı vurumu olarak değil, radikal farklılığın ifadesi olarak

kavranır. Böylelikle kurumsallaşma red edilmiş olur. Sanatı hayat pratiğine dâhil etmenin yolu bu ayrımın iyi yapılmasında yatar [8].

Günümüzde Sanat yaşam pratiğinden kopmuş olsa da, gerçekliği yorumladığı ya da yalnızca imgelemek yoluyla arta kalan gereksinimleri doyuma kavuşturduğu sürece yine de yaşam pratiğiyle ilişki içersindedir [16]. Günümüzde “sanatın özerkliği” kavramı, yaşam pratiğinden kopan sanatın özel bir insan etkinliği alanı olarak tanımlanması için kullanılmaktadır [117].

Tablo 37. Lois&Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi'nin özerklik kavramı bağlamında analizi

Lois & Richard Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Zaha Hadid, Cincinnati, ABD, 2003				
FOTOĞRAFLAR		ÖZELLİKLERİ		TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI
  	► ► ►	Çağdaş Sanat Merkezi şehrin ilk bağımsız yapısı olma özelliğindedir. Çağdaş Sanat Merkezi'nin en heyecan verici yanlarından biri, çeşitli geçici sergiler düzenlemek adına kalıcı hiçbir koleksiyona yer vermemesidir. Sergilenen sanat çalışmalarının ölçek ve ortamındaki öngörülemezlik derecesi, galerilerin konfigürasyonunda ve mekânsal olasılıklar tasarımı bir manifesto işlevi görmektedir. Köşe arazi olmanın getirdiği dinamizm ve yoğunluk ile yeni Çağdaş Sanat Merkezi'nin lobisi, kendisini var olan kamusal izlerin ve alanların akışkan devamı niteliğiyle şehrin yaya düzleminde konumlanmıştır. Tamamen camla kaplanarak şehre açılan lobi mekânı, yatay ve düşey kompozisyonların tasarlanmasıyla yaya hareketini çeken bir çeşit "kamusal meydan" olarak görülmektedir. Bu "Kentsel Halı", kamusal bir oda olarak lobiyi ve yukarıda yüzen galerileri, kent ile ilişkilendirmiştir. "Kentsel Halı" pek çok sirkülasyon çeşidini mümkün kılan bir alan olarak işlevleşmiştir. Heyecan verici basamaklı rampa, yapı boyunca devam eden düşey sirkülasyonu galerilere doğru çok seçenekli görüş alanları oluşturarak yatay bir yolculuğa dönüştürmekte ve "Kentsel Halı" duvar boyunca yükselmektedir [100].		Yenilik Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik

Tablo 38. Casa da Musica'nın özerklik kavramı bağlamında analizi

Casa da Musica, Rem Koolhaas, Porto, Portekiz, 2001			
FOTOĞRAFLAR	ÖZELLİKLERİ	TEMEL İLKELERİ / KAVRAMLARI	
	Rem Koolhaas bugünün kentleri ve mimarlar arasında bir paradoks olduğunu öngörmektedir. Ona göre mimarlar hiçbir zaman kentin gerçek yazarları olamamıştır. Olabildikleri durumlar ise radikal otoriter durumlardır. Bu ise mimari bir tragedyadır çünkü gelişmiş güdüler ütopyalarla ilişkilidir, ütopyalar ise iktidarın elindedir. Çelişkili de görünse Porto, kendine has özellikleri taşıyan tek yapılardan oluşan “bozulmamış” bir kent. Yeni bir konser salonunu, Boavista Plaza'nın dairesel duvarını saran bir katman gibi eklemektense, yeni, daha tanınmış ve daha özel bir meydan oluşturmayı tercih etmiştir. Üç taraftan etrafı çevrilmiş özerk bir konser salonu tasarlayan Koolhaas, yeni bina için “sembolizm”, “görünürlük” ve “geçiş” kavramlarını tek bir hareketle özel bir bağlam oluşturarak sağlamıştır. Bu devamlılık ve zıtlık sayesinde, Boavista Plaza, Koolhaas'ın müdahalesinden sonra eski ve yeni Porto arasında bir menteşe olma özelliğini de bırakmış olmaktadır. İçeriğini öğretici olmadan açığa vuran yapının, aynı zamanda kenti daha önce hiç olmayan şekilde açığa çıkarmasını sağlayan tasarımcı, toplu mekânlarda programı bölerek, oyulmuş mekânlar ile dikey ulaşım, etkinlik birimleri, ofisler ve depolar gibi ikincil hizmet mekânlarını oluşturmuştur. Hem açık/algılanabilen hem de içinde bir gizem uyandıran yapı bu diyagramı ile bir mimarlık macerasına dönüştürmüştür, [118].	Yenilik Şok Montaj Simgesellik Anlamsızlık Devrim Zaman üstü Aykırılık Özerklik	
			
			

Özerklik tasarımcının özgün felsefesini yansıtırma aşamasında belirli kurallara ve değerlere bağlı kalmadan kendi tasarım anlayışını ortaya koymasısıdır. Bu tutum her nerede olursa olsun kendisini ve düşüncesini ifade etme özgürlüğü verir. Böylelikle mimarlık bu tür öncü tasarımlarla kurumsallaşma tehdidinden kurtulmaktadır. Mimarlık bu sayede tekdüze olmaktan, benzer türevlerden çok her biri farklı bir anlayışı sergileyen özgün eserler ortaya koymaktadır.

4. SONUÇLAR

Tezin öncelikle amacı, son yıllarda mimarlık gündemine giren ve teknolojik, ekonomik ve sosyal alanlarda gelişime ve dönüşüme yol açtığı iddia edilen Avangard düşüncenin getirdiği açılımların sanat ve mimarlık alanında görülen ilerlemenin gözler önüne çıkarılması açısından analiz etme ve değerlendirme çabası olarak görülmelidir. Bu amaca uygun olarak modern sanat tarihi ve bu süreçte kendini gösteren sanat ve mimarlık akımları ele alınarak Avangard Kuramı'nın siciline ulaşılmış ve içinde barındırdığı alt kavramların sanatta ve mimarlıkta gösterdiği etkiler gözler önüne serilmiştir.

Bu çalışma kapsamında ilk olarak Avangard Kuramı'nın tanımı yapılarak, tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümlerin üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda modernizm çerçevesinde kendini göstermiş öncü olarak nitelendirilen sanat akımları incelenmiştir. Böylece mimarlığın hayattan beslenen bir disiplin olma yönüyle sanatsal değişim ve dönüşümlere kayıtsız kalmadığı bu dönüşümlerden doğrudan etkilendiği görüşüne varılmıştır. Daha sonra avangard düşüncenin mimarlık alanındaki yansıması üzerine durulmuş 20. yüzyıl ilk evrelerinden günümüze kadarki süreçte avangard olarak nitelendirilen akımlar incelenmiştir. Avangard akımların oluşumunda karşımıza çıkan terimler ışığında avangard kavramının temelini oluşturan yenilik, aykırılık, şok, zamanüstü gerçeklik, özerklik, simgesellik, devrim ve anlamsızlık alt kavramlarına ulaşılmış ve bu kavramların tanımları yapılarak yakın dönemde mimarlık literatürüne girmiş avangard mimarlık ürünleri bağlamında seçilen 18 örnek üzerinde mimari tasarımına etkileri irdelenmiş; çakışan kavramlar altı çizili olarak vurgulanmıştır. Her analiz tablosunun altında yorum ve değerlendirme yapılmıştır. Bu pilot çalışma sonunda şu sonuçlar çıkarılmıştır.

Mimari eser tasarlama sürecinin sosyal, kültürel, ekonomik ve teknolojik değişimlerden ve dönüşümlerden doğrudan etkilendiği gözler önüne serilmiştir.

Avangard eleştirel bir kültürün kurulmasında, sanatın hayatın içine katılmasında, bilinmeyi, farklı olanın arayışı içerisinde mimarlığı geleneksel anlayışlardan kurtararak yüzünü geleceğin dünyasına çevirmesinde büyük bir öneme sahiptir.

Her zaman yeninin, güzelin, estetik normların peşinde olan mimarlığın avangard düşünce bağlamında ortaya çıkan yenilik, aykırılık, şok, zaman-üstü gerçeklik, montaj,

özerklik, simgesellik, devrim ve anlamsızlık kavramlarını kullanıcıların algılarını kolaylaştırmak, ürünün verdiği etkiyi kuvvetlendirmek adına tasarım sürecinde kullanıldığı görülmüştür. Her bir kavramın sanat ve mimarlık ortamının oluşmasında ne denli önemli faktörler olduğu vurgulanarak sanat ve mimariye kattığı değerler kapsamında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

- Yenilik kavramı, sanat ve mimaride yeni kavramlar, yeni malzemeler, yeni metotlar, yeni gereçler gibi çağın teknolojisine bağımlı olarak ortaya çıkan ve farklı bakış açıları kazandıran, üretimin yeni koşullarını belirleyen çok yönlü bir kavram olduğuna ulaşılmıştır. Böylelikle avangard sanatın kullandığı teknikler, malzemeler, metotlar vb. ile kendisinden önce gelen sanat hareketlerine göre üstünlüğü saptanmıştır.
- Şok kavramı, mimari tasarımda eserin anlık yorumlanması evresidir. Avangard sanat hareketleri ilk anda alımlayıcıyı şok etmek ve çarpmak istemektedir. Tasarımcı us sınırlarını zorlayıcı çalışmalarla kullanıcı üzerinde şok etkisi bırakarak eserin anlamının her zaman diri tutulmasını sağlar. Bu yöntem kullanıcı üzerinde kısa süreli bir etki yaratsa da düşüncenin aktarılmasını bir tepki şoku olarak sunmak, kullanıcının algısını güçlendirdiği saptanmıştır.
- Montaj kavramı, sanat ve mimarlıkta ekleme yapılan eserin yeni işlev, malzeme, doku ve kurguyu baskın kılan bir özellik taşıyarak geçmiş ile şimdinin arasındaki bağı koparan bambaşka bir değer katan avangard bir kavram olduğuna ulaşılmıştır.
- Simgesellik kavramı, sanatta insanı çeken duygusal ifade tarzı olarak ele alınmaktadır ve duygulara seslendiği için eseri somutlaştırmakta ve duygusal algı yoluyla kavranmasını sağlamaktadır. Mimaride de tasarımın somut nesne gösterim ve işaretlerle kullanıcının dikkatini çekmek, meraklandırmak, büyülemek, eserin anlamı ve fonksiyonu hakkında ipuçları vermek görsel olarak etki uyandırıp beyine mesaj göndermek olarak karşımıza çıkmaktadır. Avangard kuramın bir alt kavramı olarak simgesellik eserin kullanıcılar için daha anlaşılır hale gelmesinde etkili olduğu görülmektedir.
- Anlamsızlık kavramı, sanat geçmişten günümüze kadarki süreçte tıpkı bir dil gibi, belirli bir şeyi anlattığı, belirli bir amaçlılık taşıdığı, gerçeğini temsil ettiği, insan duygularını dile getirdiği gibi özellikleri ona anlam kazandırsa da sözcüklerle anlatılamayan, yorumlanmayan bir yanının olduğu aşikârdır. Mimarlıkta her ne kadar sanat gibi insan müdahalesinin ürünü olsa da bu ayırimdan etkilendiği gözler önüne serilmiştir.

- Devrim kavramı, 20. yüzyılın siyasal ve ekonomik alanında yaşanan hızlı ve yoğun tempodaki gelişmeler sanat ve mimarlıkta köklü değişim ve dönüşümlerin yaşanmasını sağlamıştır. Böylelikle geçmişe dair insanlığın tüm değerleri yeniden sorgulanmıştır. Bu sorgulama beraberinde devrim niteliği taşıyan değişimlerin çıkış noktasını oluşturduğu gözlemlenmiştir.
- Zaman-üstü gerçeklik kavramı, sanat doğası itibariyle hep bir gerçekliği aşma baka bir gerçeklik yaratma dürtüsü olarak tanımlanır. Ussal ve us dışı, düşünlemler ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir bağ kurma etkinliği olarak sanat ve mimarlık gerçekle gerçeküstü kopukluğu gidermekte ve düşlerimizi gerçekleştirmektedir. Teknoloji ve bilgisayarlar yardımıyla gerçekleştirilen animasyon teknikleriyle düşlere gerçeklik kazandırdığına ve geleceğin yaratılması sürecinde etkisinin ne denli önemli olduğu kanısına ulaşılmıştır.
- Aykırılık kavramı, avangard bakış açısında sanata toplumsal kabullere karşı çelişki ve karşıtlık söz konusudur. Ancak böylelikle toplumsal yanlışlıklardan kaçabileceğine ve yeni bir hayat pratiğinin oluşumu sürecinde etkili olabileceğine ulaşılmıştır.
- Özerklik kavramı, sanat ve mimarlığın belirgin belli başlı özellikleri arasında özgünlük ve tek, biricik olma anlamlarında yatar. Çünkü her eser onun yaratıcısına özgüdür ve ondan başkasına bağlanamaz. Tasarımcı getirdiği farklı bakış açısı ve yeniliklerle yaratıcılığını gözler önüne sererek eserin benzer türevleri arasındaki bağı koparttığı ona özerklik kattığı gözler önüne serilmiştir.

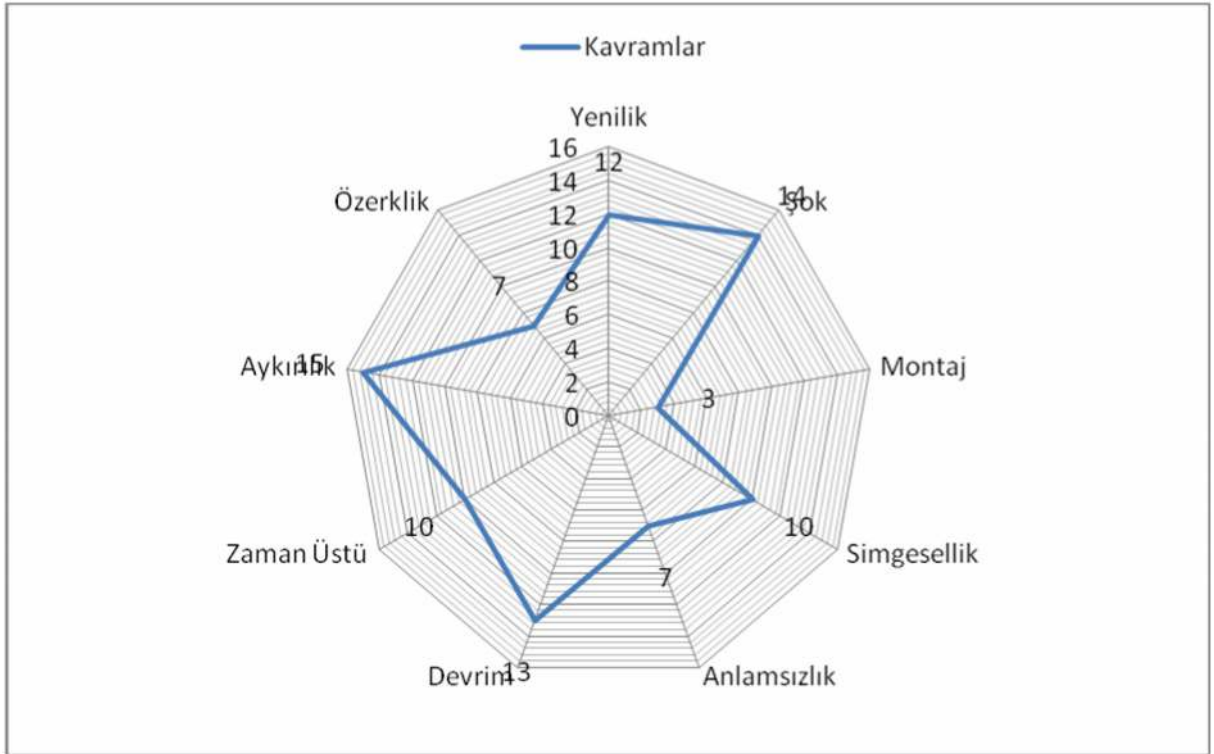
Avangard hareketlerin başlıca ilkeleri olarak nitelendirilen yenilik, şok, montaj, simgesellik, anlamsızlık, devrim, aykırılık ve özerlik kavramları avangard eserin oluşmasında başlat ilkeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Avangard tasarımcının bu ilkeleri tek tek esere yansıtacağı gibi eserin alımlayıcı üzerindeki etkisini kuvvetlendirmek adına birkaç kavramı bir arada da kullandığı görülmüştür, (Tablo 39). Birden çok kavramın bir arada kullanılmasındaki amaç alımlayıcı ve eser arasında kurulmak istenen bağın kavramlar yardımıyla daha kuvvetlendirmek ve yeni kavramların oluşum sürecine yardımcı olmaktır.

Tablo 39. Yakın dönem avangard mimarlık örneklerinin içerisinde barındırdıkları avangard ilkelerin analizi

Yakın dönem (1990 sonrası) Avangard Mimarlık Örnekleri Üzerine İnceleme	Yenilik	Şok	Montaj	Simgesellik	Anlamsızlık	Devrim	Zamanüstü	Aykırlık	Özerklik
Hotel Puerta America, Zaha Hadid, Ron Arad, Norman Foster,.....Madrid, İspanya, 2005	○	○	○	○		○			○
Seattle Merkez Kütüphanesi Rem Koolhaas, Seattle, ABD, 2004	○	○		○	○	○	○	○	
Guggenheim Hermitage Müzesi, Zaha Hadid, Vilnius, Litvanya, 2008	○	○		○	○	○	○	○	○
Guggenheim Müzesi, Bilbao Frank O. Gehry, Bilbao, İspanya, 1997	○	○		○	○		○	○	
Reichstag Kubbesi, Berlin Norman Foster, 1999			○	○		○		○	
Hearst Kulesi, Foster & Partners, New York, ABD, 2006	○	○	○			○		○	
Santiago Calatrava Opera ve Bilim Müzesi, 1998		○		○					
Beijing Havalimanı, Norman Foster, Beijing, Çin, 2003-2008				○				○	
Hypo Alpe-Adria Merkezi, Klagenfurt, Thom Mayne, 2002		○			○			○	
Müzik Merkezi, Seattle, ABD, Frank O. Gehry, 1996-2000	○	○			○	○	○	○	○
Klein Bottle Evi, Melbourne, Avustralya, McBride Charles Ryan, 2008	○	○				○	○	○	○
Birkbeck Koleji, Film & Medya Merkezi, , Londra, İngiltere, Surface Architects, 2007		○				○	○	○	
Mercedes-Benz Museum Ludwigsburg, UN Studio,2006	○	○		○		○	○	○	○
Lord's Natwest Medya Merkezi , Future Systems, Londra, 1999	○	○		○	○	○	○	○	
4UF A Sinema Merkezi, Dresden, Almanya, Coop Himmelb, 1998	○	○			○	○	○	○	
Akron Sanat Müzesi ,Ohio, ABD, Coop Himmelb, 2001-07		○					○	○	
Rosenthal Çağdaş Sanatlar Merkezi, Cincinnati Zaha Hadid, 2003	○					○			○
Casa da Musica, Porto, Portekiz, Rem Koolhaas, 2001	○			○		○		○	○

Çalışma kapsamında karşımıza çıkan diğer bir sonuç ise incelenen 18 adet yakın dönem mimarlık ürünlerinin analizi sonucunda avangard başlat ilkelerinin seçilen örneklem grubu doğrultusunda yenilik, şok, simgesellik, devrim, aykırılık kavramlarının ön plana çıktığı ve bu kavramlara oranla özerklik, anlamsızlık, montaj ve zaman üstü kavramlarının etkisinin geri planda kaldığı görülmektedir. (Tablo 40). Bu sonuç örneklem grubuyla doğrudan bağlantılı olup seçilen örnekler değiştiğinde ulaşılan sonuçlarda da değişim söz konusu olacaktır.

Tablo 40. Yakın dönem avangard mimarlık örneklerinin içerisinde barındırdıkları avangard ilkelerin analiz sonuçları



Gelecek mekânların tasarımı açısından avangard yaklaşımların yeni kavramların eklenmesi ve var olanların yeniden sorgulanması açısından pozitif, bu kavramların çabucak tüketilmesiyle gelecek için uyandırdığı tehdit etkisi açısından negatif değer taşıdığı görülmüştür.

Son olarak gelecek tasarımlarının oluşmasında kavramsal bakış açısının ne denli önemli olduğu ve bu bağlamda mimari eserin insan ile ilişkisi, yaratılmak istenen etki, getirilen yeni değerlerin kavramlar yardımıyla kullanıcının beğenisine sunulmasının gerekliliği gözler önüne serilmiştir.

Ani ve çok hızlı bir ivmeyle ortaya çıkan bu mimari yaklaşımlar mimarlık eleştirmenleri tarafından tükenmiş ve etkisini kaybetmiş olarak vurgulansa da süreç hala devam etmektedir. Avangard düşüncenin özü olarak geline nokta, yeni devinimler için bir başlangıç noktası olarak değerlendirdiğimizde malzemelerin gelişmesi, farklı tasarım tekniklerinin oluşumu, sanal gerçeklik alanındaki ilerleme mimarlık pratiğini daha ileri boyutlara taşıyacağı aşikârdır.

Mimarlık ortamında gözlemlenen bu dönüşümler mimarlığın bir düşünme biçimi olarak tekrar tekrar kurgulanmasının gerekliliği vurgulamakla birlikte, bir şeyi düşlemek ve gerçek kılmak arasındaki köprülerden biri olma niteliğiyle, her zaman incelemeye ve düşünsel açılımların kaynağı olacak bir alan olduğunu göstermektedir.

Ancak bu tez, haklarında sınırlı literatür olan bu mimari örneklerin incelenmesinin öneminden yola çıkarak avangardist bakış açısının gelecekte mimari eser tasarımına ne derece etki edeceği, kazandıracağı ve kaybettireceği değerler bağlamında daha sonraki çalışmalara da bir zemin ve katkı sunmayı amaçlamıştır. Tezin bu konuda bundan sonra yapılacak olan çalışmaları da cesaretlendireceği umulmaktadır.

5. ÖNERİLER

20. yy fikir dünyasında oluşan sanat ve mimarlıkta devrim niteliği taşıyan avangardist yaklaşımlar geçmişten günümüze kadarki süreçte hayatta ve mimarlık pratiğine girmiş birçok kavramın yeniden sorgulanmasına ve yapılandırılmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde canlanan yeni fikirler tasarımcıları bilinmeyen ortaya çıkarma, yol gösterme ve topluma en ileri toplumsal eğilimleri bildirme bağlamında etkilemiş; insanoğlunun düş gücünü zorlayan, ütöpik projelerin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Tam bu evrede filizlenen avangard düşünce, tasarımcılara, en aykırı temsillerin hayata geçirilmesi ve farklı yaklaşımların oluşturulması adına öncü bir misyon yükler. Bu bağlamda gerçekleştirilen “ Avangard Kuramı: Modern Sanat ve Mimarlık İlişkisi” adlı çalışmanın mimarlık pratiğinin öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, tasarımcının gerçekten avangard olup olmadığını ve mimarlığın geleceğini kavramak açısından mimarlık ortamına ışık tutabilecek öneriler sunduğuna inanılmaktadır.

Çalışmanın sahip olduğu amaç, kapsam, yöntem ve sonuçlarıyla mimari tasarımlar için kavramsal bakış açısının önemi vurgulanarak günümüz ve geleceğin mimari ürün oluşumlarına şekil vereceğine inanılmaktadır.

Avangard kuramı ve oluşum sürecinin kavranması, topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdan alan oluşturucu ve yapıcı bir düşünme sisteminin kurulması için çabalayan sanatçı, mimar, bilim adamı, düşünür vb. meslek dallarının gelişmesi ve geleceğe yön vermek, toplum sorunlarını çözmek adına yeni fikirlerin oluşumunu tetikleyeceğine inanılmaktadır.

Günümüz öncü mimarlık ürünlerinin avangard bağlamında incelenmesi avangardın geldiği noktayı vurgulamak gelecek için vaat ettiği pozitif ve negatif etkilerin şimdiden kestirilmesinde yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Avangardist yaklaşımla ulaşılan kavramların analizi ve güncel tanımlarının yapılması mimarlık pratiğine yeni yaklaşımların, farklı boyutların, özgün eserlerin oluşumunda etkili olacağına inanılmaktadır.

6. KAYNAKLAR

1. <http://www.nuveforum.net/332-sanat-felsefesi/6727-avangard-nedir/>, 21 Mayıs 2008.
2. Gençosmanoğlu, A., Beşgen, Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma/ 1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler, Doktora Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2001.
3. Ünler, H., Estetik'in Kısa Tarihi, Paradigma Yayınları, 304, İstanbul, 1998.
4. Şaylan, G., Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara, 2002.
5. Şahiner, R., Ekim, "Avangard", Rh Sanart Dergisi, 33, 2006.
6. Nocholin, L., The Politics of Vision (New York:Haper&Row), 2, 1989.
7. <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Literarytheories.htm>, 11 Haziran 2008,
8. Bürger, P., Avangard Kuramı,, çev. Erol Özbek, Ali Artun, İletişim Yayınları, 14-23, İstanbul, 2003.
9. Shiner, L., Sanatın İcadı, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 312-343, İstanbul, 2004.
10. Husseyn, A., "The Search For Traditional: Avant-garde and Post-modernizm in the 1970s" , Postmodernizm, A Reader, der T. Docherty (New York: Columbia University Press, 225, 1993.
11. Antmen, A., 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, II. Baskı, 18-15, İstanbul, 2008.
12. Maralcan, M., İdeal Kent, Tasarım Yayın Grubu, Temmuz Sayısı, D. 167, 70-73, İstanbul, 2008.
13. Hobbs, S., Dale, The End Of The Amarican Avant Garde, New York University Press, 5-6, New York and London, 1997.
14. Bozkurt, N., Sanat ve Estetik Kuramları, Asya Kitabevi, 23-31, Bursa.2000.
15. Hauser, A., Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, I. Baskı, 3-30, Ankara, 2006.

16. Şevki, A., Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme, Hece Dergisi, 2008.
17. <http://www.mimarizm.com/Diger/YaziciyaGonder.aspx?Type=Makale&ID=367>, 10 Eylül 2008.
18. Çamlıbel, A.Nafiz, Çağdaş Sanatın Devrim Morfolojisine Bir Genel Bakış, Mimarlık Dekorasyon, 38-40, 2000.
19. Kaptan, A. Aydın, Çağdaş Sanat Akımları, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Bölümü Ders Notları, Samsun, 1994.
20. Stephen, L., ...izmler, Sanatı Anlamak, Yapı Yayın-121, İstanbul, 2006
21. http://www.canadianart.ca/online/see-it/2009/02/12/van_dongen1_1000.jpg, 22 Ağustos 2008.
22. http://www.artinthepicture.com/artists/Andre_Derain/riou.jpeg, 22 Ağustos 2008.
23. http://www.students.sbc.edu/kitchen04/artandexpression/edvard_munch_the_scream590%5B1%5D.jpg, 22 Ağustos 2008.
24. http://farm3.static.flickr.com/2048/3531870519_7273511178.jpg, 22 Ağustos 2008.
25. Beşgen, A., Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1996.
26. <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> 12 Aralık 2007.
27. http://newsblog.aboutitaly.net/wp-content/uploads/2008/05/10-balla_autovetrinaluce.gif, 22 Ağustos 2008.
28. <http://www.futureofthebook.org/blog/archives/boccioni.lastrada.jpg>, 23 Ağustos 2008.
29. Dada Manifestoları, 1. Baskı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2008.
30. Turani, A., Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 9. Basım, İstanbul, 2003.
31. <http://www.arkitera.com/UserFiles/Image/news/art/news/2008/eylul/salvador1.jpg>, 10 Ocak 2010.

32. http://img03.blogcu.com/images/p/e/l/pelinsel/salvador_dali_persistence_of_memory_25227_1247700029.jpg, 23 Ağustos 2008.
33. <http://witcombe.sbc.edu/modernism/images/hamilton-appealing.jpg>, 25 Ağustos 2008.
34. <http://larvalsubjects.files.wordpress.com/2009/02/andy-warhol-marilyn.jpg>, 25 Ağustos 2008.
35. <http://www.vam.ac.uk/images/image/18651-small.jpg>, 25 Ağustos 2008.
36. http://rogallery.com/_RG-Images/Agam/Agam-Night.jpg, 25 Ağustos 2008.
37. Anonim, Ana Britannica Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, 8. Baskı, İstanbul, 1993.
38. Anonim, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınevi, İstanbul, 1997.
39. Islakoğlu, P., M., Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2006.
40. <http://artercritical.com/garwood/images/AM4.jpg>, 10 Ocak 2010.
41. <http://academics.smcvt.edu/gblasdel/art/Newman,%20VirHeroicusSublimis.jpg>, 27 Ağustos 2008.
42. http://www.vmfa.state.va.us/collections/72_47.jpg, 27 Ağustos 2008.
43. Gieselman, R., “Mimaride Üslup Arayışı”, Mimari Akımlar I, der., Tunataş, O., Yem Yayın, 14, İstanbul, 1996.
44. Leland M. R., Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning, 1993); Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, çev. E- Akça, Kabala Yayınevi, 639 İstanbul, 2000.
45. Jencks, C., Post- Modernism, Academy Group LTD., 1987.
46. C. Abdi Güzer, “Derleyenin Sunuşu: 1970 Sonrasında Mimarlık”, 70 Sonrası Mimarlık Tartışmalar, Mimarlar Derneği Yayınları, 7-8, İstanbul, 1996.
47. Prix, V. ve Svviczinsky, H., Coop, The Power of the City, çev. Robert Hahn, Roswitha Prix, Jo Steinbeauer ve Edda Zimmermann, Verlag der George Buechner Buchhandlung, Darmstadt, 95, 1988.

48. Maden, F., “Dekonstrüktivist Mimarlık ve Hiper-Tarihselcilik Arasında Daniel Libeskind ve Türk Mimarlar”, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2008.
49. Jeremy, M., ...izimler, Mimarlığı Anlamak, Yem Yayın, İstanbul, 2005.
50. <http://www.innenarchitekten-in-berlin.de/berlin-original/o-bauhaus-einsteinturm.jpg>, 10 Eylül 2008.
51. <http://forum.yapisal.net/uye/sermimar-albums-sermimar-serdesign-mimari-arsivden-picture21-sydney-opera-binası.jpg>, 10 Eylül 2008.
52. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/17/Santelia01.jpg>, 10 Eylül 2008.
53. <http://davidszondy.com/future/city/chiattonne.jpg>, 10 Eylül 2008.
54. http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2007/10/129_2418-Monumento.jpg, 10 Eylül 2008.
55. <http://images.absoluteastronomy.com/images/encyclopediainages/d/dn/dneprog.jpg>, 10 Eylül 2008.
56. Kortan, E., XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış, Yaprak Kitabevi, 40-59, Ankara, 1985.
57. http://www.boranbiriz.com/wp-content/uploads/2009/06/_mg_4221.jpg, 10 Eylül 2008.
58. http://en.wikipedia.org/wiki/Jacobus_Oud., 15 Eylül 2008.
59. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/72/Philharmonie_1a.jpg/200px-Philharmonie_1a.jpg, 10 Eylül 2008.
60. http://farm1.static.flickr.com/186/394575839_6d55b65c70.jpg, 10 Eylül 2008.
61. Midillisarı, R., Tarihi Çevre İçindeki Mimari Tasarımlarda “-izm”ler; Modernizm, Postmodernizm, Dekonstrüktizm, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2005.
62. <http://www.achievement.org/achievers/joh0/large/joh0-050.jpg>, 10 Eylül 2008.
63. <http://failagain.designinquiry.net/wp-content/uploads/2009/02/portland-bl.jpg>, 10 Eylül 2008.
64. Anonim, Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Cilt, Ankara, 1988.

65. Islakoğlu, P., Mine, Mimarlıkta Minimalizm, Ege Mimarlık Fakültesi, 2005.
66. http://mimarlik.bilgi.edu.tr/images/pictures/Events/chicago_farnsworth.jpg, 10 Eylül 2008.
67. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Jfader_barca_pavillion.jpg, 10 Eylül 2008.
68. Sarıhan, H., İnceler, Rekabette Başarının Yolu Teknoloji Yönetimi, Desnet Yayınları: İstanbul, 1998.
69. Arseven, C., E., Sanat Ansiklopedisi, Cilt 5, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1975.
70. Tuğlacı, P., Okyanus Ansiklopedik Türkçe Sözlük, Cilt 5, Pars Yayınevi, İstanbul, 1971.
71. Vanlı, Ş., Bir Uygulayıcıya Göre Mimaride Yeni, XXI Mimarlık Kültüre Dergisi, 2, 184-185, 2000.
72. Özkan, S., Yeni Üzerine, XXI Mimarlık Kültüre Dergisi, 1-113, 2000.
73. Aslan, A. Esra, Örgütte Kişisel Gelişim. Nobel Yayın Dağıtım, 330, Ankara, 2000.
74. Budak, G., ve Budak, G., İşletme Yönetimi. Barış Yayınları, Fakülteler Kitabevi, 591 İzmir, 2004.
75. Yapı Dergisi, 295, Haziran Sayısı, 68, 2006.
76. Aker, C., Holl ile Konuşma, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 2, Steven Holl, Boyut Yayın Grubu, 7-25, İstanbul, 2000.
77. <http://www.tdk.org.tr>, 12 Ocak 2008.
78. Anonim, Meydan Larousse, Cilt XI, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1990.
79. Hançerlioğlu, O., Ruhbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 4. Basım, 337, İstanbul, 2003.
80. Çelik, S., Karacabey, Beckett ve Estetik Şok, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 43-145, 2007.
81. Sarup, M., Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Ark yayınları, s. 204-205, Ankara, 1995.
82. <http://www.mimdap.org/w/?p=8048>, 25 Mart 2008.

83. <http://www.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=40845>, 21 Mart 2008.
84. http://web.adiyaman.edu.tr/~mbal/metin_yayinlar/postmoderni_tanimlamak_Lyotard_defining_the_postmodern.htm, 3 Mart 2009.
85. Turani, A., Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
86. <http://www.arkitera.com/g160-meclis-binalari.html?year=2009&aID=2840>, 10 Mart 2009.
87. Uyar, T., Yeni Dediğimizde, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 1-9, 2000.
88. Turani, A., Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, 2 Basım, 112-116, İstanbul, 1998.
89. Hançerlioğlu, O., Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 6, Remzi Kitabevi, İstanbul.
90. Nalkaya, S., Çevresel Tasarımda Simgesellik, Yapı Dergisi, 233, 41-48, 2001.
91. Krampen, M., Meaning in the Urban Environment, Pion Limited, London, 1977.
92. Özek, V., Mimarlıkta Gösterge ve Simge-Eşik Aşamasının Belirlenmesi, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1980.
93. Çalışlar, A., Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, Altın Kitaplar Yayınevi, Bilimsel Sorular Dizisi, İstanbul, 1983.
94. Özdemir, E., E. ve Başkaya, A., Tarihsel Süreçte Kamu Yapısı Cephesi: Ulus-Sayıştay ve Ankara Ticaret Odası, 2. Uluslar Arası Çatı ve Cephe Kaplamalarında Çağdaş Malzemeler ve Teknolojiler Sempozyumu, 157-164, 2005.
95. <http://www.arkitera.com/h5386-kaderi-yeniden-cizilen-sehir-valencia.html>, 11 Mayıs 2008.
96. <http://www.fosterandpartners.com/Projects/1235/Default.aspx>, 11 Mayıs 2008.
97. Başkaya, A., Yalın Bir “İşaret Dizgesi”, Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. Cilt 16, No 2, 63-75, 2001.

98. DeBord, G., “Gösteri Toplumu” Aktaran: J. Crary, Gözlemcinin Teknikleri, Metis Yayınları, 32, İstanbul, 2004.
99. Ergüven, A., Kent ve Tasarım, Yapı Dergisi, 326, Ocak 2009.
100. <http://www.arkitera.com/h21966-dunyada-gezi-rotamizi-degistiren-ya-da-degistirecek-22-bina.html>, 15 Mayıs 2008.
101. Ekincioglu, M., Müzik Merkezi, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 11, Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, 101-108, İstanbul, 2000.
102. Güzer, C., Abdi, Dönüştürücü Bir Güç Olarak Teknoloji, XXI Dergisi, 2001.
103. Anonim, Meydan Larousse Ansiklopedisi, 3. Cilt Meydan Yayınevi, 628.
104. Anonim, Büyük Ansiklopedi, Nesa Yayınları, Papirüs Matbaacılık Sanayi Ticaret A.Ş., cilt4, 1364, 1997.
105. Anonim, Türk Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi cilt XII. s. 190, Ankara, 1996.
106. Cevizci, A., Paradigma Felsefe Sözlüğü, Engin Yayınevi, s. 275, İstanbul, 2002.
107. <http://www.mcbridecharlesryan.com.au/core.html>, 11 Mayıs 2008.
108. <http://www.surfacearchitects.com/go.php?col=00A0C6&surface=1>, 11 Mayıs 2008.
109. <http://www.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=10783>, 11 Mayıs 2008.
110. http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay_lords-natwest-medya-merkezi_865.html?HaberID=63617, 23 Mayıs 2008.
111. Güzer, C., Abdi, XXI, Future Systems, Yeni Arayışlar, cilt 4-5, 160-163, 2000.
112. Kıran, S., Anıtsal Yapılara Ek Yapı Tasarımı ve Ek Yapı Tasarımına Etki Eden Etkenler, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1993.
113. Hançerlioğlu, O., Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar, Cilt 1, Remzi Kitapevi, 250-251 (birinci basım), İstanbul, 1976.
114. İnal, A., Ronald Barthers: Bir Avant-Garde Yazarı, İletişim:araştırmaları, 2003.
115. <http://www.mimdap.org/w/?p=4149> 11 Mayıs 2008.

116. Arkon Sanat Müzesi, XXL Dergisi, Eylül-Ekim, 4-5, 2000.
117. Şen, Ö., Yirminci Yüzyılda Avangard Sanatın Etkisinde Dönüşüme Uğrayan Desen Anlayışının Joseph Beuys Örneğinde İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2006.
118. <http://www.arcspace.com/architects/koolhaas/musica/musica.html>, 13 Mayıs 2008.

ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Trabzon, Akçaabat’da doğdu. Lise eğitimini Samsun’da tamamladı. 2000 yılında başladığı Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü’nden 2004 yılında mezun oldu. 2006 yılında Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim dalında Yüksek Lisans eğitime başladı. Özel bir şirkette mesleki çalışmalarına devam etmektedir. Çok iyi derecede İngilizce bilmektedir.