T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

DE STIJL HAREKETİ VE ÇAĞDAŞ İÇ MEKÂN TASARIM YAKLAŞIMLARINA ETKİLERİ

İLKAY BERİL ÜNLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Timur KAPROL

EDİRNE-2015

T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü onayı

.....

Prof. Dr. Mustafa ÖZCAN
Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.

.....

Prof. Dr. H. Burcu ÖZGÜVEN
Anabilim Dalı Başkanı

Bu tez tarafımca okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

.....

Yrd. Doç. Dr. Timur KAPROL
Tez Danışmanı

Bu tez, tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından Mimarlık Anabilim Dalında bir Yüksek Lisans tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	İmza
Yrd. Doç. Dr. Timur KAPROL	.....
Doç. Dr. M. Özgür EDİZ	.....
Yrd. Doç. Dr. Duygu ÇAY	.....

Tarih: 02/10/2015

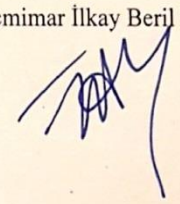
Tarih: 02/10/2015

T.Ü. FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
DOĞRULUK BEYANI

İlgili tezin akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını ve kullanılan tüm literatür bilgilerinin kaynak gösterilerek ilgili tezde yer aldığını beyan ederim.

02.10.2015

İçmimar İlkay Beril ÜNLÜ



Yüksek Lisans Tezi
De Stijl Hareketi Ve Çağdaş İç Mekân Tasarım Yaklaşımlarına Etkileri
T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı

ÖZET

Var olduğu dönemin ruhuyla şekillenen bu özelliğiyle bir sonuç olarak döneminin aynası niteliği de taşıyan Mimarlık Sanatı, bilinen ilk mimarlık ürününden beri kimi zaman sert, kimi zaman yumuşak geçişlerle bir dönemden diğerine ve nihayet günümüze evrilerek, izler bırakarak gelmiştir. Mimarlık Sanatı tarihsel süreklilik içinde sürekli dönüşüm, gelişim içerisindedir. Bu nedenle içinde bulunulan günü anlamak için geçmişi de özümsemek gereklidir.

De Stijl Hareketinin çağdaş iç mekân tasarım yaklaşımlarına etkilerini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, XVIII. Yüzyıl başlangıç noktası olarak kabul edilerek günümüze kadar mimarlık alanında yaşanan gelişmeler kronolojik sırayla irdelenmiş, çağdaş iç mekân tasarımı anlayışlarında De Stijl hareketinin biçime ve öze yönelik etkileri araştırılmıştır.

De Stijl Hareketi'nin tarihsel süreçte yerini sanayi devrimiyle değişen yeni dünya düzeninde aramak mümkündür. Sanayi devrimi yeni bir yaşam tarzı, yeni bir insan, yeni bir uygarlık, koşut olarak da yeni uygarlığın ihtiyaçlarını karşılayacak yeni mimarlık arayışları yaratmıştır. De Stijl bu çözüm arayışlarından biridir.

De Stijl Hareketi kendi döneminde yarattığı devrim niteliğindeki ilkeleri, evrensel kriterleri ile günümüzde hala önemini korumakta olup, çağdaş iç mekân tasarım yaklaşımlarını etkilemeye devam etmektedir. Hareketin ana ilkelerinin izlerini çağdaş mimari eserlerde görebilmek mümkündür.

Çalışmanın Birinci bölümü giriş bölümü olup, ikinci bölümünde De Stijl Hareketi'nin tarihsel süreçteki yeri XVIII. Yüzyıl başlangıç noktası olarak kabul edilerek kronolojik sırayla incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde, kökenleri, oluşumu, gelişim ve karakteri başlıkları altında De Stijl Hareketi irdelenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, ise De Stijl Hareketinin Çağdaş İç Mekân Tasarımı Yaklaşımlarına Etkileri biçime yönelik ve öze yönelik alt başlıkları altında incelenmiştir. Beşinci bölüm sonuç bölümü olup, bulgular ve öneriler bu bölümde paylaşılmıştır.

Yıl : 2015
Sayfa Sayısı : 162
Anahtar Kelimeler : De Stijl, Neo-pastisizm, Çağdaş Mimarlık

Master's Thesis

De Stijl Movement: How It Influenced Contemporary Interior Design Approaches

Trakya University Institute of Natural Sciences

Department of Architecture

ABSTRACT

The art of architecture which developes according to its own perid of time, as a result, is a mirror of its own period. Since the first known architectural piece of art, architecture transformes and evolves with tough or smooth transitions and always leaves its traces. In the continuous conversion of historical continuity, architecture is in a continious development process. Therefore, to understand the current day its necessary to understand the past.

In this essay, which aims to deal with the effects of the De Stijl Movement to the contemporary interior design approaches, XVIII. th. Century considered as the starting point and architectural movements will be examined in a chronological order. Then the effects of the De Stijl Movement to the contemporary interior design approaches will be analyzed.

In the historical process, Its possible to look for the origins of De Stijl Movement, in the Industrial revolution which changes the world, and creates a new lifestyle, a new man, a new civilization, as a result a new architectural solutions which trys to find new men's and new civilization's needs. De Stijl, as a art movement, is one of the architectural solutions of XX. Centrury.

De Stijl Movement with its international principles which considered as revolutionary for its own period of time is still important today as an art movement and still continues to affects contemporary interior degsign approaches. Its possibble to see traces of the movement, on contemporary architecture approaches today.

In the first part of the essay, aims and methods of the research will be mentioned then in the second part, the origins of De Stijl Movement in history will be analyzed. In the third part, De Stijl Movement will be analyzed in a detailed way. In the fourth part,

on the basis of the principles of the movement, the effects of De Stijl on the contemporary interior design approaches will be discussed. The last part of the essay is conculusion in which the results of the resarch discussed.

Year : 2015
Number of Pages : 162
Keywords : De Stijl, Neo-plasticism, Contemporary Architecture

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim süresince, desteklerini benden esirgemeyen, değerli tecrübeleriyle ve ufuk açıcı fikirleriyle bana yol gösteren ve motive eden tez danışmanım, değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Timur Kaprol' e çok teşekkür ederim.

Bu süreçte yanımda olan tüm dostlarıma ve iş arkadaşlarıma manevi destekleri için teşekkür ederim.

Aynı zamanda meslektaşım olan sevgili babam Y. Mühendis Mimar Mehmet Ünlü'ye lisans eğitimimden beri her konuda destekçim olduğu ve tüm yardımları için, en çok da bana bu mesleği sevdirdiği için teşekkürü borç bilirim. Sevgili annem Muazzez Ünlü'ye, kardeşlerim İlker Murat Ünlü, İlknur Sedef Özerdem ve Hakan Özerdem'e ve çok sevgili yeğenim Öykü Beril Özerdem'e herzaman yanımda oldukları için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vi**
ŞEKİLLER ..... **viii**
BÖLÜM 1 1
GİRİŞ 1
BÖLÜM 2 6
DE STİJL HAREKETİNİN YAKIN TARİHSEL SÜREÇTE YERİ 6
2.1. 18. Yüzyıl: Sanayi Uygarlığı Başlangıcı 6
2.2. 19. Yüzyıl: Yeni Uygarlığa Eski Mimari Çözüm Denemeleri 17
2.3. 20. Yüzyıl: Mimaride Yeniyi Aramak 33
2.3.1. Kübizm 33
2.3.2. Fütürizm 35
2.3.3. De Stijl (Neo Plastisizm) 38
2.3.4. Bauhaus 41
2.3.5. Purizm 43
2.3.6. Ekspresyonizm 46
2.3.7. Konstrüktivizm 48
2.3.8. Brütalizm 50
2.3.9. Postmodernizm 52
BÖLÜM 3 54
DE STİJL HAREKETİ 54
3.1. De Stijl Hareketinin Kökenleri 54
3.1.1. Yer ve Zamanın Ruhu 54
3.1.2. Öncüleri 57
3.1.2.1. Theo Van Doesburg 58
3.1.2.2. Piet Mondrian 59
3.1.2.3. Bart Van Der Leck 60
3.1.2.4. Jacobus Johannes Pieter Oud 61

3.1.2.5. Jan Wils 62
3.1.2.6. Vilmos Huszar 63
3.1.2.7. Anthony Kok 64
3.1.3. Felsefi Kökenleri 65
3.2. De Stijl Hareketi Oluşumu 69
3.3. De Stijl Hareketi Gelişim ve Karakteri 74
3.3.1. De Stijl ve Resim 74
3.3.2. De Stijl ve Heykel 87
3.3.3. De Stijl ve Mimarlık 91
BÖLÜM 4 128
DE STIJL HAREKETİNİN ÇAĞDAŞ İÇ MEKÂN TASARIM YAKLAŞIMLARINA ETKİLERİ 128
4.1. Biçime Yönelik Etkileri 129
4.2. Öze Yönelik Etkileri 143
BÖLÜM 5 146
SONUÇ 146
KAYNAKLAR 152
ÖZGEÇMİŞ 160

ŞEKİLLER

Şekil 2.1. Sainte-Geneviève Kilisesi, Jacques-Germain Soufflot, Paris, 1755-1790 9
Şekil 2.2. Newton için kenotaf Projesi, Etienne-Louis Boullee, 1784 10
Şekil 2.3. Metropolitan Kilisesi projesi, Etienne-Louis Boullee, 1785 10
Şekil 2.4. Maison Carree, Fransa, İ.Ö. 19 12
Şekil 2.5. Virginia Meclis Binası, Thomas Jefferson, Virginia, 1785 12
Şekil 2.6. Abraham Darby, Coalbrookdale Köprüsü, İngiltere, 1777-1779 15
Şekil 2.7. Leo Von Klenze, Glyptothek Heykel galerisi, Münih, 1816-1830 20
Şekil 2.8. Karl Friedrich Schinkel, Altes Müzesi, Berlin, 1822-1830 21
Şekil 2.9. Parlemento Binaları, A. W. Northmore Pugin, Londra, 1840-1870 22
Şekil 2.10. Paris Opera Binası, Charles Garnier, Paris, 1861-1875 22
Şekil 2.11. Crystal Palace, Joseph Paxton, Londra, 1851 24
Şekil 2.12. Eiffel Kulesi, G. Eiffel, S. Sauvestre, E. Nougier, Paris, 1889 25
Şekil 2.13. Sant Pancras İstasyonu, W.H.Barlow-R.M.Ordish, Londra, 1863-1865.....26
Şekil 2.14. Kırmızı Ev, Philip Web, William Morris, Londra, 1860 27
Şekil 2.15. William Le Baron Jenney, Home Insurance Binası, Şikago, 1883-1886 28
Şekil 2.16. Louis H. Sullivan, Carson Şirketi Binası, Şikago, 1899 28
Şekil 2.17. Frank Lloyd Wright, FLW Evi, Oak Park, 1889 30
Şekil 2.18. . Antoni Gaudi, Colonia Guell, Barcelona, 1898 31
Şekil 2.19. Victor Horta, Tassel Evi, Brüksel, 1893 31
Şekil 2.20. a- Georges Braque, Violin and Candlestick, 1910, b- Picasso, Figure dans un Fauteuil, 1909 34
Şekil 2.21. a- Antonio Sant Elia, La Città Nuova, 1914, b- Antonio Sant Elia, House with external elevators, 1914 36
Şekil 2.22. a- Piet Mondrian, Kırmızı-Sarı-Mavi Kompozisyonu, 1921, b- Piet Mondrian Gri-Açık Kahve Kompozisyonu, 1918 39
Şekil 2.23. a- Theo Van Doesburg, Küpün Parçalanması, 1923, b- Theo Van Doesburg, Zaman-Mekan Konstrüksiyon No: 3, 1923 39

Şekil 2.24. a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi, Utrecht, 1925 b- a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi, Utrecht, 1925 40
Şekil 2.25. a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi İç Mekan, Utrecht, 1925 b- a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi İç Mekan, Utrecht, 1925 40
Şekil 2.26. a- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926, b- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926 42
Şekil 2.27. a- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926, b- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926 42
Şekil 2.28. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, Fransa, 1929-1931 44
Şekil 2.29. Ludwig Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi, illinois 1950 45
Şekil 2.30. a- Erich Mendelsonn, Einstein kulesi Önden Bakış, Postdam, 1920 b- Erich Mendelsonn, Einstein kulesi Arkadan Bakış, Postdam, 1920 47
Şekil 2.31. Jorn Utzon, Sidney Opera Binası, Sidney, 1956-1973 47
Şekil 2.32. a- Vladimir Tatlin, Tatlin Kulesi Maketi, 1920, b- El Lissitzky, Mart Stam, Ofis Blokları Projesi, 1924 49
Şekil 2.33. Le Corbusier, İsviçre Pavyonu, Paris, 1932 51
Şekil 2.34. Paul Rudolp, Yale Üniversitesi Mimarlık Binası, Connecticut, 1963 51
Şekil 2.35. Philip Johnson, John Burgee, AT&T Binası, New York, 1983 53
Şekil 2.36. Michael Graves, Halk Servis Binası, Oregon, 1979 53
Şekil 3.1. Theo Van Dousburg, Şapkalı Otoportre, 1908 58
Şekil 3.2. Piet Mondrian, Mondrian Otoportre, 1912 60
Şekil 3.3. Bart Van Der Leck, The Tempest, 1916 61
Şekil 3.4. J.J.P. Oud, Café De Unie, Rotterdam, 1925 62
Şekil 3.5. Jan Wils, Papaverhof Evleri, Hague, 1919 -1921 63
Şekil 3.6. Vilmos Huszar, Jan Wills, Fotoğraf Stüdyosu, Haguee 1920-1921 64
Şekil 3.7. De Stijl Dergisi İlk Sayısı Ön Kapak, Ekim, 1917 71
Şekil 3.8. Van Doesburg, İnek, 1917 76
Şekil 3.9. Van Doesburg, İnek, Kompozisyon No:7, 1918 76
Şekil 3.10. Van der Leck, Fırtına, 1916 76
Şekil 3.11. Van Doesburg, Kompozisyon No: 7, Üç Güzeller, 1917 78
Şekil 3.12. a- Mondrian, Kompozisyon No: 3, Renk Düzlemleri ile Kompozisyon, 1917, b- Mondrian, Renkli Kompozisyon B, 1917 78

Şekil 3.13. Bart Van der Leck, Kompozisyon No: 3, 1917 78
Şekil 3.14. Van Doesburg, Kompozisyon 11, 1918 80
Şekil 3.15. a- Van Doesburg, Siyah-Beyaz Kompozisyon 12, 1918, b- Bart Van der Leck, Kompozisyon, 1918 80
Şekil 3.16. Mondrian, Renk Düzlemleri ve Gri Çizgilerle ile Kompozisyon, 1918 80
Şekil 3.17. Van Doesburg, Kompozisyon No:17, 1919 82
Şekil 3.18. Mondrian, Kompozisyon, 1919 82
Şekil 3.19. Mondrian, Kompozisyon, 1919 82
Şekil 3.20. Mondrian, Kompozisyon C, 1920 84
Şekil 3.21. Mondrian, Kırmızı-Mavi-Sarı Kompozisyon, 1921 84
Şekil 3.22. Van Doesburg, Kompozisyon No:20, 1921 84
Şekil 3.23. Van Doesburg, Karşıt Kompozisyon No:5, 1924 86
Şekil 3.24. Van Doesburg, Karşıt Kompozisyon No:16, 1925 86
Şekil 3.25. Van Doesburg, Bahçe Heykeli, 1919 88
Şekil 3.26. Van Doesburg, Jan Wils, Anıt Modeli, 1918 88
Şekil 3.27. Georges Vantongerloo, Ovalden Başlayan Kompozisyon, 1918 90
Şekil 3.28. Georges Vantongerloo, Hacim ilişkileri Konstrüksiyonu, 1919 90
Şekil 3.29. Rietveld, Kırmızı ve Mavi Sandalye, 1917 92
Şekil 3.30. Rietveld, Çocuk Sandalyesi, 1918 93
Şekil 3.31. Rietveld, Çocuk Sandalyesi Açık Hali, 1918 93
Şekil 3.32. Rietveld, Hoge Stoel Sandalye, 1919 94
Şekil 3.33. Rietveld, Çocuk Sandalyesi, 1915-1919 94
Şekil 3.34. Rietveld, Çalışma Masası, 1919 95
Şekil 3.35. Rietveld, Berlin Sandalye, 1923 95
Şekil 3.36. Theo Van Doesburg, De Vonk Hosteli Holü Yer Döşemesi Tasarımı, Noordwijkerhout, 1918 96
Şekil 3.37. Theo Van Doesburg, De Vonk Hosteli Holü Yer Döşemesi Tasarımı, Noordwijkerhout, 1918 97
Şekil 3.38. J.J.P. Oud, De Vonk Hosteli Dış Cephe, Noordwijkerhout, 1917 97
Şekil 3.39. Theo Van Doesburg, De Vonk Hosteli Dış Cephe Tuğla Tasarımı Detay, Noordwijkerhout, 1918 97

Şekil 3.40. Theo Van Doesburg, Bart De Ligt İç Mekan, Noordwijkerhout Katvijk, 1919-1920 98
Şekil 3.41. a- Bart Van Der Leck, P. J. C. Klaarhamer, Bruynzeel Firması Stant Tasarımı, Utrecht, 1919, b-Vilmos Huszar, Bruynzeel Firması Stant Tasarımı, 1918, Netherlands 99
Şekil 3.42. a- Vilmos Huszar, Jan Wils, Berssenbrugge Fotoğraf Stüdyosu, Hague, 1921, b-Gerrit Rietveld, Dr. Hartog Muayenehanesi, Maarsen, 1922 99
Şekil 3.43. a- Vilmos Huszar, Gerrit Rietveld, Mekan-Renk Kompozisyonu, 1921, b-Gerrit Rietveld, Berlin Sandalyesi, 1921 100
Şekil 3.44. Gerrit Rietveld, Vilmos Huszar, Til Brugman Müzik Odası, 1924 101
Şekil 3.45. Piet Mondrian, İda Bienett İç Mekân İçin Çizim, 1926 102
Şekil 3.46. Theo Van Doesburg, Sophie Taeuber Arp, Jean Arp, Aubette, Strasbourg Sine-Dans Salonu, Strasboug, 1926-1928. 103
Şekil 3.47. Van't Hoff, Yaz Evi, Verloop, Huis ter Heide, 1915-1916 107
Şekil 3.48. Van't Hoff, Henny Evi, Utrecht, 1915-1919 107
Şekil 3.49. Jan Wils, Papaverhof Konut Kompleksi, Hague, 1919- 1921. 108
Şekil 3.50. J.J. P. Oud, Cafe De Unie, Rotterdam, 1924-1925 114
Şekil 3.51. J.J. P. Oud, Rotterdam'daki Kulübe, Site Ofis, Rotterdam, 1924-1925 115
Şekil 3.52. J.J. P. Oud, Ofis Binaları Eskizi, 1923 115
Şekil 3.53. J.J. P. Oud, Fabrika Binası Eskizi, 1923 115
Şekil 3.54. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi, Utrech, Hollanda, 1924 117
Şekil 3.55. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi, Sarı Kompozisyon 1921 117
Şekil 3.56. Gerrit Rietvelt, Schöder Evi, Utrech , Hollanda, 1924 118
Şekil 3.57. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekan, Utrech, Hollanda, 1924 119
Şekil 3.58. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekan, Utrech, Hollanda, 1924 119
Şekil 3.59. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekan, Utrech, Hollanda, 1924 120
Şekil 3.60. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekan, Utrech, Hollanda, 1924 120
Şekil 3.61. Cornelis Van Eesteren, Nehirdeki bir ev için Plan Çalışması, 1923 121
Şekil 3.62. Theo Van Doesburg ve Van Eesteren, Konut Maketi, 1923-1924 122
Şekil 3.63. Theo Van Doesburg ve Van Eesteren, Konut Maketi, 1923-1924 122
Şekil 3.64. J.J.P. Oud. Weissenhof Yerleşimi, Stuttgart, 1927 123
Şekil 3.65. Cornelis Van Eesteren, Unter den Linden Projesi, Berlin, 1923 124

Şekil 3.66. Rietveld, Bioscoop Vreeburg sineması, 1934-1936 125
Şekil 3.67. Rietveld, Teras Ev (Terrace House), Erasmuslaan, 1931 125
Şekil 3.68. Rietveld, Van Dantzig Evi 1962 126
Şekil 4.1. The Frank Lloyd Wright School of Architecture Öğrencileri, Mod.Fab, Taliesin, 2009 130
Şekil 4.2. The Frank Lloyd Wright School of Architecture Öğrencileri, Mod.Fab, Taliesin, 2009.....131
Şekil 4.3. Ehrlich Architects, Kaliforniya Zeidler Residence, Kaliforniya, 2011 132
Şekil 4.4. Ehrlich Architects, Kaliforniya Zeidler Residence, Kaliforniya, 2011 133
Şekil 4.5. Original Vision Studio Mimarlık, Villa Amanzi, Phuket, Thailand, 2011..134
Şekil 4.6. Marco Dimaccio, Punch Evi, Santa Monika, 2012 135
Şekil 4.7. Marco Dimaccio, Punch Evi, Santa Monika, 2012 136
Şekil 4.8. The Yellow Hole Evi, Chiang Mai, 2010 137
Şekil 4.9. Anonim, De Stijl Dili Dış Cephe Yansıması Örnekleri 138
Şekil 4.10. Anonim, De Stijl Dili İç Mekân Yansıması Örnekleri 139
Şekil 4.11. Anonim, De Stijl Dili İç Mekan Yansıması Örnekleri 140
Şekil 4.12. Anonim, De Stijl Dili İç Mekan Yansıması Örnekleri 141
Şekil 4.13. Anonim, De Stijl Dili Objelere Yansıması Örnekleri.....142

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı De Stijl Hareketinin, XVIII. Yüzyıldan itibaren mimari alanda yaşanan tarihsel süreç kapsamında, yerinin incelenmesi, kökenleri, oluşum ve gelişim süreci kapsamında irdelenmesi ve çağdaş iç mekân tasarımı yaklaşımlarına olan etkilerinin belirlenmesidir.

De Stijl Hareketi XX. Yüzyılda, Hollanda'lı sanatçılar tarafından, 1917 yılından 1932 yılına kadar çıkarılan aynı isimli bir sanat dergisiyle temelleri atılmış bir hareket olarak kökenleri ve gelişim süreciyle sanat tarihinde resim, heykel, mimarlık, müzik, edebiyat, sinema gibi birçok sanat dalını etkilemiştir, De Stijl kısa sürede yalnızca bir dergi olmaktan öteye geçerek, prensipleriye sanatsal bir dilin gramerini oluşturan ve tüm dünyaya yayılan, etkili bir sanat hareketi haline gelmiştir. De Stijl Hareketi XXI. Yüzyılda, günümüzde hala mimari alanda etkilerini sürdürmektedir.

De Stijl Hareketinin tarihsel süreçteki kökenlerini XVIII. Yüzyıl'da aramak mümkündür. XVIII. Yüzyıl'da endüstri, ilk adımlarını atarken, yeni problemlere yeni çözümler üretilirken birbirinden farklı yeni mimari yaklaşımlar da ortaya çıkıyordu. Bir taraftan mimarlık tarihi açısından önemli bir gelişme olan, aydınlanmacıların da etkileriyle aşırılıkların reddedildiği, süslemeden arındırılmış, strüktürel özelliklerin vurgulandığı bir mimariye yönelme yaklaşımları yüzyılın ortalarından itibaren yavaş yavaş şekillenirken, bir taraftan da seçmeciliğin temelleri atılıyordu.

XIX. Yüzyılın başlangıcından itibaren de, mimarlar tasarımlarında farklı dönemlere ait tarihi kaynaklara daha çok yönelmeye başlayacak bu yaklaşım Yunan ve

Roma Klasizminin hatta Mısır ve daha egzotik üslupların yeniden canlandırılmasıyla sonuçlanacaktı. XIX. Yüzyılda, hızlı sanayileşmenin etkisiyle yeni bir dünya düzeni oluşmaya başlamış, insanlık daha önce karşılaşmadığı, çözümler üretilmesi gereken yepyeni sorunlarla karşılaşmıştır. Toplumda sosyo-ekonomik açıdan radikal değişiklikler olurken, kültürün bir aynası niteliğindeki Mimarlık disiplini de bu değişikliklere kendi cevaplarını üretmeye çalışmıştır. Sanayinin, teknolojinin, yeni malzemeler ve yeni yapım tekniklerinin gelişmesi ve daha önce ihtiyaç duyulmamış yeni yapı tipolojilerinin tasarlanması gerekliliği gibi konuların öne çıktığı, bu kaotik ortamda mimarlar ilk başta çoğunlukla, Gotik, Yunan, Roma gibi eski üsluplara öykünmüş, Yeni Klasikçilik, Gotik Canlandırmacı Üslup, Yaratıcı Seçmecilik gibi tarihselci yaklaşımlarla bu yeni sorunlara çözümler üretmeye çalışmışlardır. Yüzyılın sonlarına doğru ise, her üslubun, kendi döneminin, yerine ve zamanına göre şekillendiğinde anlam kazandığı fark edilip, içinde bulunulan dönemin ruhuna uygun mimari diller yaratma çabaları görülmeye başlamıştır. XX. Yüzyıl ise bu yenilikçi arayışların artmasıyla yepyeni mimari bakış açılarının, mimari dillerin oluştuğu, geliştiği düşünsel arka planı kuvvetli birçok mimari yaratım sürecine sahne olacaktır.

Endüstri devrimiyle değişen sosyo-kültürel yapı, yaşam tarzı, yeni ihtiyaçlara yeni çözümler üretilmesi gerekliliği ve teknolojinin de gelişmesiyle yeni malzemelerin ve yapım yöntemlerinin mimarlık alanında sıklıkla kullanılmaya başlaması, pek çok yeni yaklaşımın da ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. XX. Yüzyıl'a gelindiğinde çağın mimarları, çağın mimarisini yaratmak üzere düşünsel süreçler sonucu üretilen, birbirinden farkı anlayışlarla şekil bulan yeni mimari hareketlerle, kendi çözümlerini üretmeye başladılar ve bu süreçte Kübizm, Fütürizm, De Stjl, Bauhaus, Ekspresyonizm, konstrüktivizm, bürütalizm, postmodernizm, Purizm gibi kimi zaman benzer, kimi zaman da birbirinden zıt ilkelere sahip hareketler görülmüştür. De Stijl Hareketi de bu dönemde ortaya çıkan en etkili sanat hareketlerinden birisidir.

1917 yılında, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Van Der Leck, Lissitzky gibi ressamların, Gerrit Rietveld, J.J.P. Oud gibi mimarların, Georges Vantongerloo gibi heykeltraşların ve Anthony Kok, Hugo Ball ve Jean Arp gibi şairlerin öncülüğünü yaptığı bir grup sanatçı De Stijl adlı bir dergi çıkartmaya başladılar. Özellikle Theo Van Doesburg ve Mondrian hareketin öncü ressamlarından olarak, De stijl'in ilkelerini

belirliyor ve bu ikeleri çalışmalarına yansıtıyorlardı. Onbeş yıllık yayın hayatında, hedeflendiği gibi, ilk manifestosunun yayınlandığı tarihten itibaren, De Stijl Dergisi, sürekli şekilde sanatçılarının sanat dili kuralları üzerinde kafa yormaları ve bu kurallar üzerinde şekillenen sanat ürünleriyle, daimi bir gelişme halinde olmuştur. Ayrıca, De Stijl Dergisi kısa yayın hayatı boyunca, sanatçılarının bireysel ve kolektif katkılarıyla, üretilen fikirlerle ve yarattığı sanat dilinde üretilen eserlerle gerçekten de dinamik ve etkili olmayı başarmış, sadece bir dergi, ya da evrensel bir ideoloji değil yeni bir sanat konsepti yaratmıştır.

"Neoplastik" sanat terimi Türkçe'de de İngilizce'de kullanıldığı şekliyle (neo-plasticizm) De Stijl Dergisine üye sanatçıların yarattıkları sanat dilini tanımlamak için kullanılmaktadır. Theo van Doesburg ve Mondrian'ın kullandıkları Hollandaca bir kelime olan "beeldend" kelimesi Hollandaca'da "imaj formlama", "imaj yaratma", "nieuwe bielend" ise "yeni form yaratma", yeni imaj yaratma" hatta "yeni strüktür yaratma" anlamlarına gelen bir kelimedir fakat bu kelime Fransızca'ya "neo-plasticisme" diye çevrilmiş, oradan da ingilizce'ye içerdiği kompleks anlamı yitirerek "neo-plasticizm" olarak geçmiştir.

"Stijl"-"Stil" ise kelime anlamıyla, sanatçıların izlenimlerini sıralayıp, düzenleyerek bunları ifade etmesine aracı olan bir dildir. Theo van Doesburg'a göre bir şeyin stile dönüşebilmesi için, birçok kişinin bilinçli çabalarıyla uygulanıp aynı zamanda genele de yayılması gerekmektedir ki genel kültürel bir ifade, bir stil olabilsin. De Stijl Sanatçıları için sanat, sanatçıların kendi içine kapanarak izole olarak kapalı bir grupta ürettikleri, yaşadıkları bir olgu değildir. Toplumla iletişimci bir dil yaratma çabaları, derginin ilk sayısından itibaren her zaman De Stijl Hareketinin baskın bir tavrı olacaktır.

De Stijl Hareketi. 1917 Yılında, 1914 yılında başlamış, 1918 yılına kadar devam etmiş olan I. Dünya savaşı tüm Avrupa ülkelerini etkiler ve yakıp yıkarken tüm bu olayların dışında kalmış küçük bir ülke olan Hollanda'da doğmuştur Savaşın etkilerinden uzak bu ülke sanatçılarına yeni fikirler üretme, sanatlarını güvenle icra etme imkânı sunmuş, bu yönüyle De Stijl'in ilk adımlarının atılmasında yüzyılın başlarından itibaren görülen sanat merkezleri, atölyeleri, sanatçı topluluklarıyla önemli bir merkez olmuştur.

Sanayi devriminin etkileriyle değişen, gelişmekte olan yeni dünya düzeni, bilim ve teknolojideki çığır açıcı gelişmeler, toplumsal hayatta, devrim niteliğindeki psikolojik, sosyolojik, ekonomik dönüşümler kısaca içinde bulunulan zaman diliminin ruhu De Stijl'in oluşum ve gelişiminde etkili olmuştur. De Stijl Sanatçıları insanlığın, teknik imkânlar elverdiği ölçüde yaratılacak, daha iyi düzenlenmiş, daha aydınlık bir çevreye ihtiyacı olduğunun farkındalığıyla sanatçı olarak üzerlerinde bu sosyal sorumluluğu hissediyorlar ve sanatın bilim ve teknik gibi insan yaşamın düzenlenmesinde, şekillenmesinde önemli bir yöntem olduğunu düşünüyorlardı. Sanatçının sosyal sorumluluğu bilinci De Stijl Hareketinin ve ütopist tavrının şekillenmesinde önemli bir rol oynayacaktı De Stijl sosyal kaygıları olan ütopist bir harekettir.

De Stijl Hareketi ayrıca felsefi arka planı güçlü bir harekettir. De Stijl sanatçıları yaratım aşamasına geçmeden önce düşünmüşler, birçok felsefi kuramdan etkilenmişler, kendi kuramlarını geliştirmişler ve bu kuramlardan yola çıkarak sanat ürünleri ortaya koymuşlardır. De Stijl'in hiçbir ilkesi kendiliğinden, herhangi bir sebebe bağlı olmaksızın olarak ortaya çıkmamış, derin düşünsel süreçler sonucu bilinçli çabalarla sanatçılar tarafından belirlenmiş ve uygulanmıştır.

De Stijl ayrıntılı şekilde tasarımı yasalarla düzenlemektedir. Böylece sanata yeni bir plastik tanımı girmiştir. De Stijl bir sanatlar sentezi hareketidir ve özellikle Mimarlık Sanatında etkin olmuş bir hareket olarak yeni bir mimari dil yaratmıştır. Farklı mimari ögelerin dengeli ilişkilerinin kurularak, yataylık-dikeylik gibi zıtlıkların birlikte dengeleriyle, evrensel, nesnel, herkesçe aynı şekilde anlaşılabilecek, duygusallığa karşın, akılla açıklanabilen, rasyonel bir bakış açısıyla, soyut ve fonksiyona önem veren mimari eserler ortaya koymayı hedefleyen De Stijl sanatçıları, arasında, yalınlık, saflık, açıklık, işlevsellik, gerçeklik, nesnellik, soyutluk ve konstrüktiv olma ana ilkeler olarak belirlenmiş ve benimsenmiştir. De Stiijl Hareketi mimarları, mimarinin, kübik karşıtı olması gerektiğini, işlevleri, kapalı bir küpün içine doldurmaktan ziyade, işlevsel mekân hücrelerinin, küpün merkezinden dışarıya doğru yerleştirilmesi gerektiğini önermekteydiler. Yöntem olarak, farklı işlevlerdeki mekân birimlerini bir kapalı küp içinde dondurmaktan kaçınarak ve merkez kaç kuvvetiyle küpün çekirdeğinden dışarıya doğru fırlatarak dinamik, asimetrik, fonksiyonla form bulan bir plastik önermekteydiler

Tümevarım yoluyla form bulma yöntemi, ama aynı zamanda formun da estetik varoluşuna önem verilen çift erekli bir tasarım yaklaşımı De Stijl Mimarisinin karakterisik özelliklerindendir.

De Stijl Hareketi Mimarlık alanında kendi döneminde çok fazla eser veremese de çok öneml ilkeleriyle günümüzde etkinliğini devam ettirmektedir. Bu etkiler biçimsel ve öze yönelik etkiler olarak ayrıştırılabilir. De Stijl'in yarattığı plastik mimari dil, dinamik bir dil olup, soyut, hafif, uçucu formlardan oluşmuş, yerden olabildiğince kopuk bir dinamik denge, kinetik bir ritm ve asimetrik bir biçimlenme önermektedir. Dikey-yatay düzlemler ve lineer elemanların bir arada yarattığı bu plastik dilde amaç fonksiyonelliği de öne çıkaran estetik tasarımlar ortaya koymaktır. XXI. Yüzyıl mimarisinde bu gramerin izleri biçimsel olarak birçok yapıda görülmektedir. Ayrıca ortaya koyduğu net ilkeler de çağdaş tasarımcılara hala ilham kaynağı olmakta, çağdaş mimariyi ve iç mekân tasarım yaklaşımlarını etkilemeye devam etmektedir.

BÖLÜM 2

DE STİJL HAREKETİNİN YAKIN TARİHSEL SÜREÇTE YERİ

2.1. 18. Yüzyıl: Sanayi Uygarlığı Başlangıcı

De Stijl Hareketi'nin tarihsel süreçte yerini sanayi devrimiyle değişen yeni dünya düzeninde aramak mümkündür. Sanayi devrimi yeni bir yaşam tarzı, yeni bir insan, yeni bir uygarlık, koşut olarak da yeni uygarlığın ihtiyaçlarını karşılayacak yeni mimarlık arayışları yaratmıştır. De Stijl bu çözüm arayışlarından biridir. Sanayi devriminin ilk tohumları da XVIII. Yüzyılda atılmaya başlanmıştır. Michel Ragon, insanlık tarihinin başlangıcından XVIII. yüzyıla kadar geçen dönemi alet dönemi olarak tanımlamakta bu dönemden sonra insanlığın makine uygarlığına geçtiğini belirtmektedir. Aynı zamanda ticaret uygarlığı olarak da tanımladığı Sanayi uygarlığının XIX. yüzyılda bir anda doğmadığını, iplik fabrikalarının kuruluşunun 1785 yılına dek uzandığını vurgular. Bu dönemdeki tüccarları modern kapitalistlerin ataları olarak tanımlayan Ragon'a göre, üretim ve servetin güç aracı haline geldiği bir toplum biçimi olan sanayi uygarlığı beş yüz yıl boyunca yavaş yavaş gelişmiş, koşut olarak, ticaretten doğan yeni bir sınıf olan burjuvazi, aristokrasinin yerini almaya başlamıştır. Bu gelişimin önemli aşamaları ise Hıristiyan kentlerini yok eden Rönesans, Hıristiyanlara bankacılık yapma izni veren ve kar etmeyi bir erdem haline getiren Protestanlık ve aristokrasinin elindeki gücün Fransız burjuvazisine geçmesine yol açan 1789 devrimidir [1].

Vincent Scully ise Modern Mimarlık adlı kitabında Batı Uygarlığının bir ürünü olan modern mimarlığın, XVIII. Yüzyılın sonlarında modern çağı ortaya çıkaran demokratik devrim ve endüstri devrimi ile birlikte biçimlenmeye başladığını belirtir. Scully'ye göre tüm diğer dönemlerin mimarlığı gibi insana uygun bir çevre yaratma arayışında olan modern mimarlık ve bu girişimdeki modern insan, Roma imparatorluğu nun dağılmasından beri Batı'da benzeri görülmeyen güçlüklerle karşı karşıya kalmıştır. Çevresindeki Hıristiyan, endüstri-öncesi, demokrasi-öncesi yaşam tarzının çözülmesiyle kendini daha önce hiçbir insanın işgal etmediği bir yerde bulmuştur [2].

Leonardo Benevolo ise Modern mimarlığın sanayi devrimine bağlı teknik, sosyal ve kültürel değişmelerin sonucu olarak doğduğunu ve sanayi devriminin sonuçları inşaat ve şehircilik alanlarında etki göstermeğe başlar başlamaz, yani XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başlangıcı arasında başladığını belirtir [3].

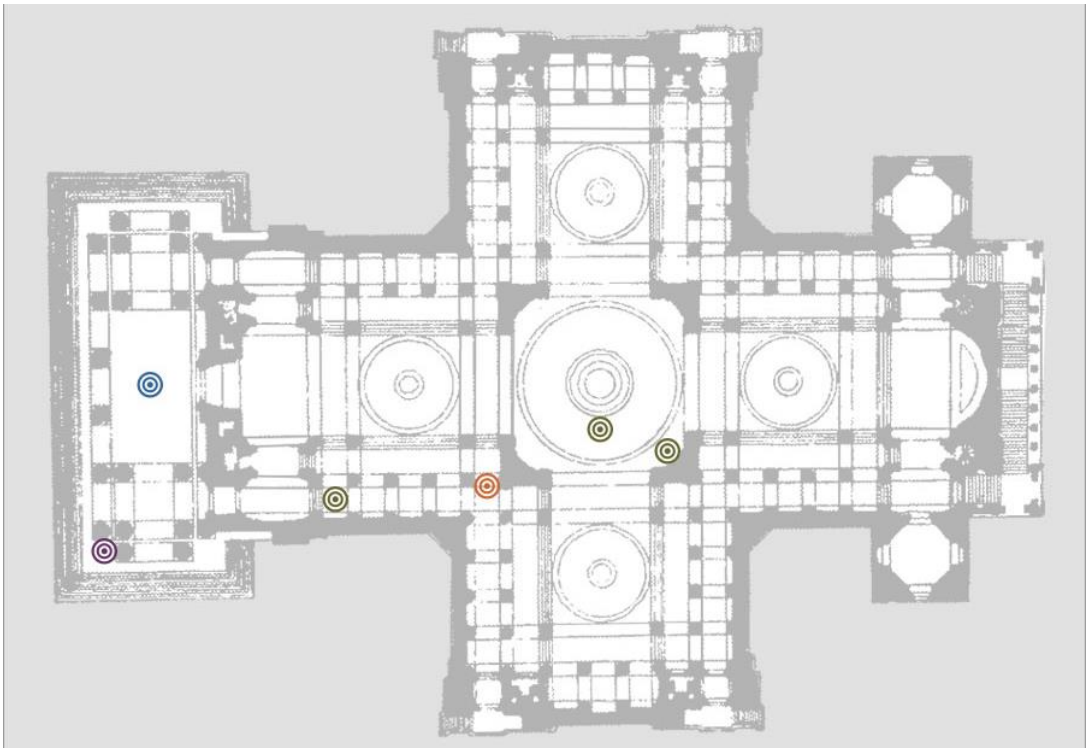
Antik Mısır zamanından yaklaşık 1750 tarihine kadar olan dönemde, herhangi bir zaman ve bölgedeki Batı mimarisi görece tek biçimliydi Ancak XVIII. Yüzyıl boyunca "bir mimari seçenekler çokluğu" görünmeye başladı [4]. Tüm bu bilgiler ışığında XVIII. Yüzyıl, sanayi uygarlığının başlangıç dönemi olarak kabul edilmesinin yanında mimarlık tarihi açısından da bir mimari yaklaşım çeşitliliği dönemidir denilebilir.

Örneğin 1742'de yapımına başlanan oymaları ve resimleriyle Barok ve Rokoko üsluplarının göz yanıltıcı özelliklerini bünyesinde barındıran yanıltmaya yönelik yaklaşımıyla Vierzehnheiligen ve yine yapımında Klasik ögeler kullanılan, olgusal yaklaşımın benimsendiği Sainte-Geneviève Kilisesi dönemin iki farklı bakış açısına örnektir. Vierzehnheiligen Klisesinde yanıltmaya yönelik bir ifade tarzı görülürken Sainte-Geneviève'deki klasik ögeler sadece dekoratif amaçlı değildir örneğin sütunlar önemli bir strüktürel işleve sahipken, tonozlar alçı sıvadan kabuklar değil katı taştandır [4].

1715'de Palladio'nun Mimarlık Üzerine Dört Kitap adlı incelemesinin ilk İngilizce çevirisinin yayımlanmasıyla Palladion mimarinin yeniden canlanışı, açık formlara ve orantılı ilişkilere dönüş özleminin erken bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Lord Burlington ve mimarı William Kent 1725'de tasarladığı Chiswick

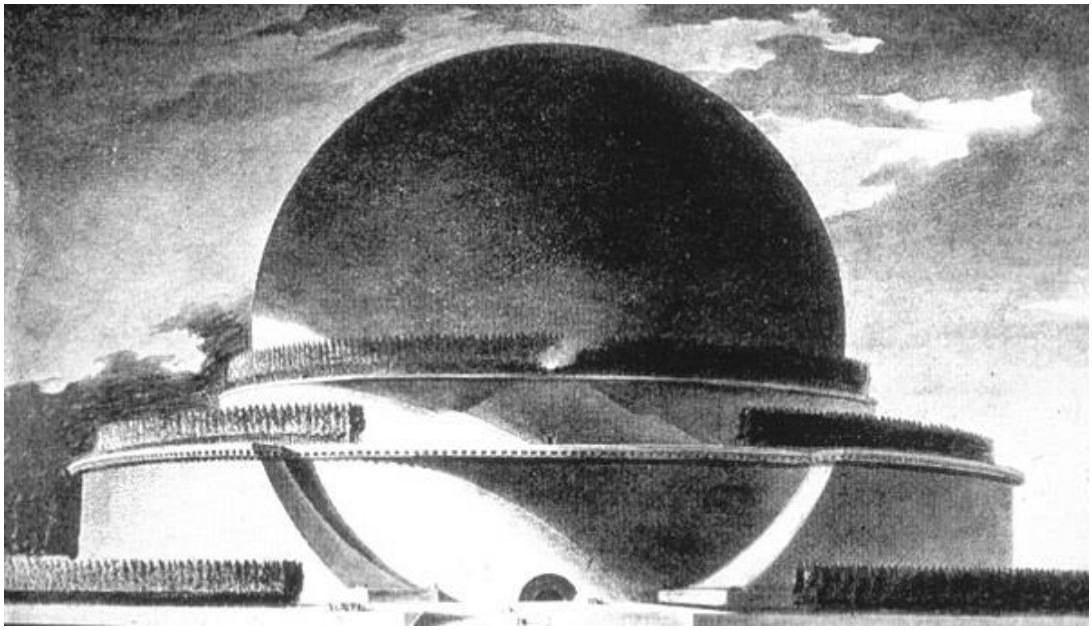
Villa, Burlington'a göre yalınlaştırılmış, baroksuz bir mimari örneğiydi ve oligarşinin denge ideallerini temsil ediyordu [4].

Fransız Rokoko sanatı ve mimarisinin oyunbazlıkları ve göz boyamaları Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Denis Diderot gibi bazı felsefeciler ve eleştirmenler tarafından yapaylık ve yozlaşmıştık belirtileri olarak değerlendirilmeye başlandı. Avrupa'ya yayılan felsefeciler ussal tasarım yoluyla daha saf, işlevsel ve strüktürel anlatımı daha fazla önemseyen yeni bir mimari yaratmak için antik kültürün yozlaştırıcı etkilerinin temizlenmesinin zorunlu olduğuna inandılar. Dinsel bir bakış açısı yerine insan aklının gücüne inanıyorlar ve ilkel doğaya çok önem veriyorlardı. Sanat ve mimaride ilkel, saf ve bozulmamış olanın niteliklerini bulmaya çabaladılar. Mimarlığın süslemeden kurtulması, özüne geri dönmesi gerekiyordu. Ancak Eski mimari hakkında bilinenler çok azdı. Nihayet 1948 yılında Pompeii'nin kalıntıları bulunduğunda antik çağlara ait mimari yapılar kayıt altına alınmaya, tartışılmaya başlanmıştır Alman sanat tarihçisi Johann Joachim Winckell- mann Pompeii'deki kazı yerlerini ziyaret ederek yapılan işleri gözlemledi yazılarında Yunan sanatını "soylu bir sadelik ve sakin bir büyüklük." Olarak tanımlayacaktı. [4]. Böylece antik çağlara ait mimari yapılar incelenmeye, kayıt altına alınmaya, tartışılmaya başlanmıştır. Antik çağ mimarisine ilişkin araştırmaların dönem mimarisine etkilerine Soufflot'un 1755'de tasarladığı Paris, Sainte-Geneviève Kilisesi örnek olarak verilebilir. Kilisenin planında Soufflot Yunan haçını kullandı. (Şekil 2.1) Sütunların kubbesel tonozları desteklediği ve kubbelerin pandantifler tarafından taşındığı, gereksiz tek bir taş bile bulundurmayan yapıda kolon-kirişli sistemi kemer ve tonoz sistemleriyle birleştiren strüktürel bir gerçekçilik söz konusudur [4]. Kilisenin mimarı Soufflot, yapının düzeninde, geleneksel öğelere statik bir işlev ve bu işleve denk düşen minimal boyutlar vermek istemiştir [3]. Sainte-Geneviève ile ilgili Leland M. Roth Mimarlığın Öyküsü adlı kitabında "Form ve strüktürel ifade açıklığıyla Sainte-Geneviève kuşağına mimarlıkta yeni bir çağın başladığını duyuruyordu." demektedir [4].

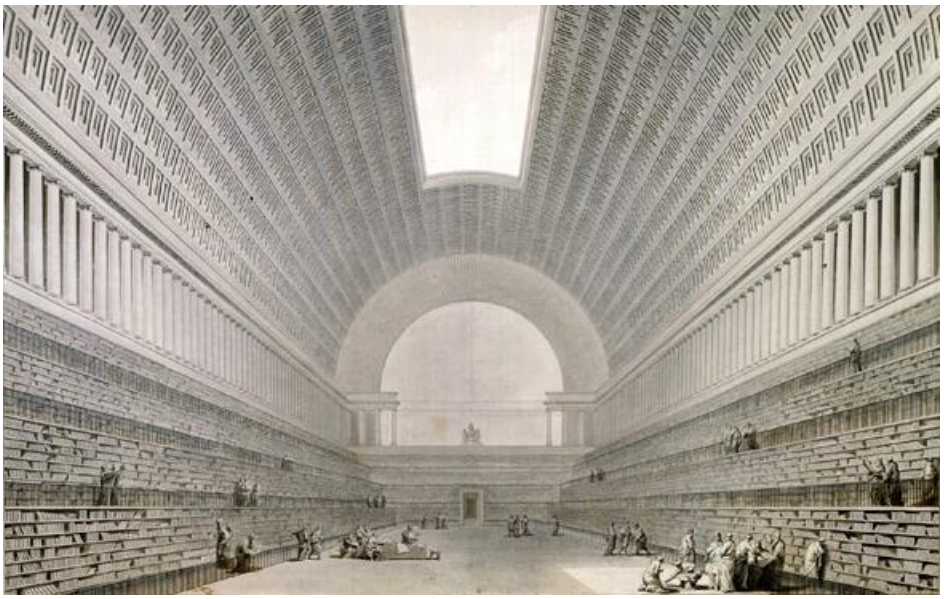


Şekil 2.1. Sainte-Geneviève Kilisesi, Jacques-Germain Soufflot, Paris, 1755-1790 [5].

Bazı mimarlar Soufflot'un fikirlerinden etkilenerek işlevi ifade eden saf temel formlar mimarisi yaratmaya çalıştılar. Etienne-Louis Boullee'nin 1784'de Isaac Newton için tasarladığı bir kenotafın formu Roma Tümülüs anıtlarından türetilmiştir. (Şekil 2.2) Boullee'nin bir diğer projesi de 1782-1783 tarihli metropolitan klisesidir. (Şekil 2.3) Kenotaf ve klise proje aşamasında kalmış olsa da yeni form yalınlığı anlayışının örneklerindendir [4].



Şekil 2.2. Newton için kenotaf Projesi, Etienne-Louis Boullee, 1784 [6]



Şekil 2.3. Metropolitan Kilisesi projesi, Etienne-Louis Boullee, 1785 [7]

XVIII. yüzyılda aynı zamanda mimaride seçmecilik yaklaşımları görülüyordu. Bu dönemde görülen seçmeciliği çağrışımsal seçmecilik ve bireşimsel seçmecilik olarak sınıflandırmak mümkündür.

Çağrışımsal seçmecilik yaklaşımına göre yapının tarihsel göstergeleriyle işlevi arasında belirli bir uyum olmalıydı. 1785 yılında Virginia meclis binasını tasarlamak için teklif alan Thomas Jefferson, Roma Klasik mimarisinin ateşli bir hayranı olarak model olarak Maison Carree'yi (Şekil 2.4) seçti. Meclisin işlevlerini bu Roma tapınağının kabuğuna denk düşen odalara yerleştirdi. Jefferson'ın Virginia meclis binası, (Şekil 2.5) formu özgül bir tarihi modele dayanan, işlevsel olarak kullanılan ilk binadır ve yeni bir yapının bir çağrışımsal seçmecilik örneğidir. "Jefferson'la birlikte mimari tasarımın temeli olarak seçmecilik başladı. Bu yaklaşımın temeli çağdaş bir yapının formu ya da bezeme detayıyla yer ya da zaman olarak uzakta olan bir başka mimari arasında çağrışımsal bağlantı kurmaktı. Bu çağrışımsal seçmecilik 1740'dan 1785'e kadar sürdü" [4]. Jefferson'ın yaptığı uyarlama, eski bir model kullanılarak yeni bir yapı tasarlanabileceği fikrine onay kazandırdı. "Ondokuzuncu yüzyılın başlangıcından itibaren de, mimarlar farklı tarihsel üsluplardan devşirdikleri öğelerle gittikçe daha fazla özgül kaynaklara dönmeye başladılar. Eski modellere bu dönüş Yunan ve Roma Klasizminin yeniden canlandırılması, bununla birlikte Mısır ve hatta daha egzotik üslupların yeniden yaratılmasıyla sonuçlandı." [4].



Şekil 2.4. Maison Carree, Fransa, İ.Ö. 19 [8].



Şekil 2.5. Virginia Meclis Binası, Thomas Jefferson, Virginia, 1785 [9].

Çağrışımsal seçmecilik, zamanla yerini 1755'den 1815'e kadar süren bireşimsel seçmeciliğe bıraktı. Bu yaklaşımda da farklı üslupların farklı mimari ögeleri aynı yapı içinde birleştirilmekteydi. Örneğin Soufflot'un Sainte-Genevieve'sinde (Şekil 2.1) Korent sütunlar Yunanlıların kullandığı gibi strüktürel taşıyıcılarken, giriş sundurmasının detayı Roma dönemine aittir, plan formu çağdaşken, pandantiflerin üstündeki kubbe Bizans dönemine aittir ve kubbelerin kesme taş yapımı ve strüktürel kuvvetlerin dağıtılması Gotik dönemini yansıtır. Bu farklı yansımalar bir bütünlük yaratacak şekilde birleştirilmiştir [4].

Onsekizinci yüzyıl aynı zamanda toplumsal yaşamda, endüstri alanında, yapım üretim teknolojilerinde önemli gelişmelere sahne olmuştur. Leland M. Roth, Günümüz modem Batı uygarlığının her yönden onsekizinci yüzyılda başlayan kapsamlı kültürel değişimlerden etkilendiğini vurgulamakta, bu dönemi devrim çağı olarak tanımlamaktadır. Bu değişimlerin en temeli modern bilimle gelişen insan ve evren ilişkisine dair yeni bir algılama biçimiydi. Ve bu yeni algının temelleri Galileo'nun önerdiği matematiksel evren modeli, Isaac Newton'un Göksel cisimlerin birbirlerine çarpmadan ve birbirlerinden ayrılmadan nasıl hareket ettiklerini açıklamasıyla atılmıştı. Böylece kurulu dev bir saate benzeyen, bütünüyle ussal bir evren tasarımı anlayışı ortaya çıktı. Bu yeni algıya göre, evrenin çalışma ilkeleri insan zihni tarafından keşfedilebilir ve bunlar insan yaşamının iyileştirilmesi için kullanılabilirdi. İnsanın en soylu amacının fiziksel dünyayı geliştirmek olduğu fikrinin egemen olmasıyla birlikte, toplumsal ve ekonomik değişim hız kazandı. Demir saban kulağının ortaya çıkmasıyla tarım alanında gelişmeler, gıda üretimindeki artış, tıbbi bakım alanındaki gelişmelerle Avrupa nüfusunda ciddi bir artış görüldü [4]. Hatta İngiltere'de Sanayi devriminin etkileri 18. yüzyılın ortalarında görülmeye başlanmış, diğer Avrupa ülkelerinde bu etkiler daha geç görülmeye başlanmıştır. 18. yüzyılın ortalarında Altı buçuk milyon olan İngiltere'nin nüfusu 1801 yılındaki sayımda, 8 milyon 892 bin, 1831 yılında ise 14 milyona ulaşmıştır. Bu yükseliş, doğum oranındaki bir artıştan değil, ölüm oranının düşüşünden kaynaklanıyordu. Bu düşüşün nedenleri arasında ise tıp bilimindeki gelişmeler, beslenme, kişisel bakım, konutlarda ve kamusal yapılardaki iyileşmeler vardı [3]. 1700'de yaklaşık 110 milyon olan Avrupa nüfusu ise yüzyılın sonunda 190 milyona ulaştı. Çiftlik işçilerinin verimliliğinin artmasıyla işçiler hızla gelişen kentlere göç etmeye başladı. Artan nüfus, sayıları gittikçe artan dükkânlarda ve fabrikalarda

çalışmaya başladı. Özellikle tekstil endüstrisinde büyük gelişmeler yaşandı 1765 yılında ipliğin mekanik olarak bükülmeye başlanması, 1769'da Richard Awkright tarafından su gücüyle çalışan dokuma tezgâhının icat edilmesi ve 1769-1776 yılları arasında Watt ve Boulton tarafından buhar makinesinin geliştirilmesiyle onsekizinci yüzyılın sonundan itibaren Britanya kumaş üretimi yüzde 800 arttı [4].

Nüfus artışına büyük bir üretim artışı da eşlik ediyordu. Demir üretimi 1760 yılından 1830 yılına kadar 20 bin tondan, 700 bin tona ulaşmış, kömür üretim miktarı ise 4 milyon 300 bin tondan 15 milyon tona kadar çıkmıştı. Bu artışın yanında sanayi çeşitliliği de artmakta, üretim metodları da gelişmekte, çeşitlenmekteydi. Sanayideki ilerlemeler ve nüfustaki artış birbirini iki yönlü etkilemekteydi [3].

Endüstrideki gelişmelerle, basit makinelerin kullanılmaya başlanmasıyla toplu üretim başladı ve üretim maliyetleri düştü. Artık yalnızca aristokratların sahip olabildiği mallara gelişen orta sınıf ve hatta işçiler bile sahip olabiliyordu [4]. Artan nüfusun beslenme, giyim ve barınma gereksinimlerini giderme ihtiyacı mal üretimi artışını etkiliyordu [3]. Üretimin arttırılması bileşen maddelerin daha ucuz üretilmesine bağlıydı. Bu temel maddelerden biri demirdi. Aslında yeni olmayan demirin üretiminde demir filizinin eritilmesinde kömür kullanılıyordu. Abraham Darby ise sülfür eriyiğini çıkarmak için maden kömürünün ısıtıldığı bir sistem geliştirdi ve kok kömürü elde etmeyi başardı ve 1709'da kendi işyerlerinde kullandı. Kok sayesinde büyük fırınlarda daha büyük ısılar elde edilebildi aynı zamanda parçaların dökülebildiği daha nitelikli erimiş demir elde edilebilmesi de sağlandı. Darby ailesinin geliştirdiği demir eritme teknikleri ton başına maliyeti düşürdü ve dökme demirle gerilime dirençli dövme demir, endüstriyel gelişimde temel malzemeler olarak kullanılmaya başlandı. 1777-1779 yılları arasında Abraham Darby tarafından yapılan Severn Nehri üzerindeki dökme demir Coalbrookdale Köprüsü (Şekil 2.6), demirin yeni bir yapı malzemesi olarak kullanılmasının ilk örneklerindendir. Zamanla dövme demir zincirlerin kullanıldığı asma köprülerin yanında, dökme demirden bölümleri olan başka köprüler yapılmaya başlandı. 1780'ler boyunca tekstil fabrikalarında gereksinim duyulan ince strüktürel sütunların yapımında da dökme demir kullanıldı. Yapı teknolojisine sağladığı olanaklar Onsekizinci yüzyılın sonundan itibaren iyice anlaşılan demir zamanla temel bir yapı malzemesi haline gelecekti [4].



Şekil 2.6. Abraham Darby, Coalbrookdale Köprüsü, İngiltere, 1777-1779 [10].

Tüm bu gelişmeler ülkelerin ekonomi modelleri üzerinde de etkili oldu. Örneğin Jeremy Bentham gibi siyasal kuramcılar yararcılık öğretisini ortaya çıkardılar. Bu öğretiye göre, Betham en akılcı biçimde düzenlenmiş toplumun en çok insana en yüksek düzeyde mutluluk sağlayacağı görüşünü öne sürüyordu. Bu bakış açısı, Adam Smith'in ekonomi görüşüyle paraleldi. Smith'e göre; ticari kısıtlamalar kaldırılmalı, üretim ve ticaretin tamamı arz ve talep yasasıyla belirlenmeliydi ki bu görüş aslında kapitalizmin temeliydi. Smith arz talep yasasıyla üreticilerin öz çıkarları toplumsal refahın elde edilmesini sağlayacak, böylece en çok sayıda insanı en üst düzeyde mutlu olabilecekti. Böylece hem üreticiler, hem tüccarlar, hem tüketiciler karlı çıkacaktı [4].

Adam Smith, 1776'da yayınladığı, Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations kitabında; Ekonominin de doğa yasalarına benzer şekilde nesnel bir sistem olarak çalışması gerektiğini bu sistemin temelinde ise devlet çıkarlarının değil kendi öz çıkarıyla hareket eden bireylerin etkinliklerinin olması gerektiğini savunuyordu [3].

Onsekizinci yüzyılda görülen endüstriyel ve ekonomik gelişme sürecinin mimariye yansıması ise en çok sayıda insanın yüksek verimlilikle kullanabileceği, topluluklara en yüksek kamusal hizmeti sunabilecek yapılar yapma çabası oldu. Mimarlar kentsel nüfusun ihtiyaçlarına cevap verecek yeni yapılar tasarlama sorunuyla karşı karşıya kaldılar. Artık kiliseler ya da büyük saraylar yerine adalet binaları, mahkeme salonları, müzeler, galeriler en çok ihtiyaç duyulan yapı tipleriydi. Onsekizinci yüzyıl sona ererken yeni bir burjuva orta sınıf kültürü oluşuyor, dindışı bir kültür, koşut olarak da din dışı bir mimari gelişmeye başlıyordu. Mimarların yeni müşterileri sanayiciler ve yönetim kurumlarıydı [4].

18. yüzyılda, aydınlanmacılık bütün geleneksel kurumları aklın süzgecinden geçiriyor ve tartışmağa açıyordu. Mimarlık kültürü de aynı eleştirici ve yenilikçi düşünce yapısının etkisi altındaydı. Ancak 18. Yüzyılda mimarların kendiliğindenliği kısmen Klasik repertuarın kurallarıyla sınırlıydı henüz. Leonardo Benevelo bu durumu şöyle açıklar; kısmen Antik Çağ, kısmen Rönesans dönemlerinde oluşturulmuş kurallar sisteminin etkisi altındaki mimarlık sanatında evrensel kabul edilen belirli kuralların varoluşu, dil birliğini, tüm koşullara uyarlanabilirliği garanti altına alırken bir taraftan da sanatçıların kendiliğindenliğini kısmen sınırlamakta ancak; sanatçılar bu modellere çeşitli şekillerde öykünmekte özgür kalmaktaydılar. Nitekim klasik repertuvar uzun bir süre tüm uygar ülkelerde kullanıldı [3]. Klasik veriler yoğunca kullanılmaya devam ederken bir taraftan da 18. yüzyılda akılcılığın kazandırdığı bakış açısıyla mimari düzenleri, üslupları yalnızca duvar kaplaması olmaktan çıkarma, sütunların yapısını ortaya serme çabaları da yavaş yavaş dönem yapılarında hissedilmeye başlıyordu.

Onsekizinci yüzyılda endüstri, ilk adımlarını atarken, yeni problemlere yeni çözümler üretilirken birbirinden farklı yeni mimari yaklaşımlar da ortaya çıkıyordu. Bir taraftan mimarlık tarihi açısından önemli bir gelişme olan, aydınlanmacıların da etkileriyle aşırılıkların reddedildiği, süslemeden arındırılmış, strüktürel özelliklerin vurgulandığı bir mimariye yönelme yaklaşımları yüzyılın ortalarından itibaren yavaş yavaş şekillenirken, bir taraftan da seçmeciliğin temelleri atılıyordu.

Ondokuzuncu yüzyılın başlangıcından itibaren de, mimarlar tasarımlarında farklı dönemlere ait tarihi kaynaklara daha çok yönelmeye başlayacak bu yaklaşım Yunan ve

Roma Klasizminin hatta Mısır ve daha egzotik üslupların yeniden canlandırılmasıyla sonuçlanacaktı.

2.2. 19. Yüzyıl: Yeni Uygarlığa Eski Mimari Çözüm Denemeleri

XVIII. Yüzyıl ortalarından itibaren sanayi alanında yaşanılan önemli atılımlar, XIX. Yüzyılda da giderek artan bir hızla gelişerek devam etti. Sanayi ve ticaret alanında yaşanılan bu gelişmeler nüfusun kırsal bölgelerden koparak, hızla fabrikaların, yeni iş kollarının bulunduğu şehirlere yığılmasına sebep oldu. Toplum da artık burjuva, işçi gibi yeni sınıflara bölünmüş, yeni bir ekonomik sistem olan Kapitalizm ise sadece ekonomiyi değil, toplumsal yaşamı da kökten değiştirmek üzere ilk adımlarını bu yüzyılda atmaktaydı.

Michel Ragon, Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi adlı kitabında, Ticaret ve Sanayi alanındaki gelişmelerin XIX. yüzyılda gittikçe güç kazanan kapitalist toplumun temel taşları olduğunu, burjuvazinin kârlılık ilkesinin toplumun dengelerini sarstığını sanayi liderleri arasındaki sert çekişmeler ve rekabet savaşlarının sermaye sahiplerini gittikçe daha menfaat odaklı olmalarına yol açtığını belirtir. Yeni sanayi hareketlerine işçi olarak katılmak, şehirlerde konuşlanan fabrikalarda çalışmak için kırsal bölgelerden kitleler halinde sanayi şehirlerine başlayan göçler ve bu menfaat odaklı anlayış birleşince de işçi ücretlerinin yoksulluk sınırının altına düştüğünü vurgular. Ayrıca, bu yeni uygarlığın ibadet mekânlarını borsalar, bankalar ve ticaret odaları, buralardaki yeni tanrıyı da para olarak tanımlar [1]. XIX. yüzyılın başlarında Sanayi devriminin etkisiyle, kırsal bölgelerden, şehirlere hızla artan göçlerle, şehirlerde ciddi bir konut sıkıntısı başlamıştır. Kiraların yüksek, işçi maaşlarının ise düşük olması, şehirlerde yoksul, kötü koşullarda yaşamaya çalışan bir işçi sınıfı oluşmasına sebep olmuştur.

İşsiz köylülerin şehirlere akın etmesiyle, kalabalıklaşan şehirlerde düşük ücretlerle iş bulabilmek bile büyük şanstı hatta XIX. yüzyılın başlarında şehirlerde yaşayanların dörtte biri işsiz dilencilerden oluşmaktaydı [1]. Alt yapı eksikliğiyle yoğun göçlere hazırlıksız yakalanan şehirlerde barınma ve konut krizi başlamıştı. Maaşlar düşük, kiralar yüksekti, kira almak büyük kar getirdiğinden mümkün olabilecek en fazla sayıda insanı sığdırabilecek binalar inşa ediliyordu.

İşçilerin barınması için inşa edilen bu binalar yüksek yaşam kalitesi sunmaya elverişli olmayan alanlara, fabrikalara, demir yollarına yakın yerlere yapılıyordu [1]. Demir yolları sanayileşme ile bu yüzyılda kentlerin en önemli ulaşım, taşıma aracı haline gelmişti. Michel Ragon bu durumu *"Demiryolları zaman zaman surların içinden geçiyor, arkalarında istasyonlar, ambarlar ve kömür yığınları bırakarak ve yüzyılların tarihini ve sanat eserlerini, kısacası önlerine çıkan her şeyi yerle bir ederek şehirlerin içlerine sızıyorlardı. Demiryolunun peşinden sanayi geliyordu; böylece fabrikalar da şehre girdi ve etrafı yıkıp döktüler. XX. yüzyılda otomobil ortaya çıkıp bu işe son noktayı koyana dek demiryolları kültürel şehrin yıkım memurluğu görevini başarıyla icra etmişlerdi. Demiryolu, fabrika ve yoksul konutu sanayi şehrinin üç temel özelliğiydi,"* cümleleriyle ifade etmektedir [1]. Yoksul konutları sağlıklı yaşama elverişli şekilde inşa edilmiyor, çöp, fosseptik, aydınlanma, havalandırma, sorunları çeşitli sağlık problemlerine, salgın hastalık sorunları yaşanmasına sebep oluyordu. XIX. yüzyılın başlarında burjuvaların yaşadığı binaların da işçi konutlarından çok bir farkı olmayıp, sadece daha gösterişli birer versiyonuydu [1]. Yeni sanayi şehirlerinde, daha önce yaşanmamış sorunlar her geçen gün artmaktaydı.

XIX. yüzyılın ortalarında ise bu sağlıksız koşullar, işçi sorunları, adaletsizlikler nihayet tartışılmaya başlanmış, bu konuda çeşitli alanlardan entellektüeller çözüm önerileri üretmeye çalışmıştır. Sanayi devrimiyle yeni bir düzenle karşılaşan toplum artık bu yeni düzenin sorunlarıyla yüzleşmek ve bu sorunlara nasıl çözümler üretilebileceğiyle ilgilenmek durumunda kalmıştır. Özellikle Dr. Guepin, Blanqui, Considerant, Engels, H.Taine, Karl Marks gibi entellektüeller sanayi devrimiyle oluşan yeni düzenin sorunlarına dair detaylı çalışmalar yapmış, önemli tespitlerde bulunmuş ve çözüm önerileri sunmuşlardır. Ayrıca, sanayileşmenin şehirlerde bozulmaya yol açtığına ilişkin düşünürler, hekimler, rahipler, ekonomistler ve filozofların tespitlerinin yanında, Saint-Simon, Cabet, Fourier, Considerant, Robert Owen, Richardson, Henry George, John Ruskin, William Morris gibi entelektüeller de ideal şehirlerin nasıl olabileceğine dair çalışmış ve çözüm önerileri sunmuşlardır.

XIX. yüzyılın ortalarından itibaren ise entellektüel kuramcılar sayesinde sanayileşme sorunlarıyla karşı karşıya kalan ülkelerde reformlar yapılmış, işçilerin yaşam koşulları düzeltilmeye çalışılmış, İngiltere, Prusya, Fransa ve ABD'de

çalışanların haklarına yönelik yasalar yürürlüğe konulmuş, sendikalaşma faaliyetleri başlamış, yeni şehir planları üzerinde çalışmalar yapılmıştır.

XIX. yüzyılda yaşanılan tüm bu sosyo-ekonomik değişimlerin yanında, mimarlar da yüzyıl başından itibaren yeni dünya düzeninin daha önce karşılaşmadıkları sorunlarına çözümler üretmek durumundaydılar. Daha önce hiç yapılmamış, kapalı halk pazarları, demiryolu istasyonları, kamu ve hayır kurumları, hastaneler, akıl hastaneleri, işçi konutları gibi yeni mekan tipolojileri için tasarımlar yapma durumuyla karşı karşıyaydılar. Bunun yanında seri üretimdeki gelişmelerle daha önceleri olanaklı olmayacak miktarlarda cam, dövme ve dökme demir gibi yeni yapı malzemeleri kullanım seçenekleri vardı.

Ayrıca, XIX. Yüzyılda artık mimarlar uygarlık tarihinin aşamaları ortaya çıkarıldıkça mimarlık tarihi hakkında bilgi sahibi olmaya başlamışlar ve bu bilgilerle eski mimari usluplara öykünen benzer yapılar tasarlamaya başlamışlardı. Mimarlar, eski yapıların, klasik, gotik, mısır mimarlığı, Avrupa dışı egzotik mimari yapıların çizimlerine, kazı resim fotoğraflarına rahatlıkla ulaşabiliyor, kolayca seyahat edebiliyorlardı. Bu gelişmeler mimarların çalışmalarında seçmeciliğin etkisini baskın kılmış ve seçmecilik yaklaşımında arkeolojik kesinlik vurgusunu arttırmıştır ve seçmecilik, XIX. Yüzyılda genel ve bireşimsel çağrışımcılığın içinden gelişerek 1800'den 1850'lere kadar süren üçüncü aşamasına canlandırmacılık aşamasına girmiştir [4].

XIX. Yüzyılda mimarların geçmiş üsluplardan faydalanarak günün sorunlarına çözümler bulma çabaları incelendiğinde en çok "Yeni Klasikçilik", "Gotik Canlandırmacı Üslup", "Yaratıcı Seçmecilik" yaklaşımları öne çıkmaktadır.

Yeni Klasikçilik yaklaşımının ilk örneklerinden olan Leo Von Klenze tarafından inşa edilen Glyptothek Heykel galerisi (Şekil 2.7), bünyesinde Yunan heykelleri sergilendiği için Klasik üsluba uygun olarak tasarlanmıştır. Yeni Klasikçilik yaklaşımının bir diğer örneği ise; Mimar Karl Friedrich Schinkel tarafından tasarlanan, Altes Müzesidir (Şekil 2.8) Schinkel kesin ve doğru olarak detaylandırılmış Yunan çevre kaplamasıyla çevrelediği yapıyı sergileme işlevini göz önünde bulundurarak akılcı bir planla tasarlamıştır. Von Klenze'nin ve Schinkel'in sanat müzelerinde, Yunan

detayları seçici bir anlayışla kullanmış ve planları işleve önem vererek şekillendirilmiştir. Yunan ve Roma kaynaklarına bağlı kalındığından bu yapılar Canlandırmacılık örneği kabul edilebilir. Bu iki müzeyi Yunan tapınaklarını bütünüyle kopya eden diğer örneklerden farklı kılan ise işleve önem veren akılcı planlanış yöntemleridir [4].



Şekil 2.7. Leo Von Klenze, Glyptothek Heykel galerisi, Münih, 1816-1830 [11].



Şekil 2.8. Karl Friedrich Schinkel, Altes Müzesi, Berlin, 1822-1830 [12].

Gotik Canlandırmacılık da, Yeni Klasikçilik gibi XIX. Yüzyılda mimarların yapı tasarımında sıklıkla kullandığı üsluplardan biriydi .Özellikle kamu yapıları tasarımında, yeni klasikçilik üslubuna bir alternatifti. Dini ve eğitim yapılarının tasarımında gotik ögelerden sıklıkla faydalanıldı [4]. Gotik Canlandırmacılığın önemli örneklerinden biri, Augustus Welby Northmore Pugin ve Charles Barry'nin tasarladığı 1840'da inşasına başlanılan ve yapımı 30 yıl süren Londra'daki Parlemanto Binalarıdır (Şekil 2.9).

Yaratıcı Seçmecilik de XIX. Yüzyılda mimarların geçmişten öykünerek tasarlama yöntemlerinden biri olarak, işlevsel gerekliliklere uygun olarak, tarihi ögelerin kullanıldığı bir tasarım yaklaşımıydı [4]. Bu yaklaşım 1850'lerden itibaren yüzyılın değişen ihtiyaçlarına eski yapı örüntülerinin uygulanmasının imkansızlaştığının ve olduğu gibi kopyalamanın yeterli çözümler üretmeyi olanaksızlaştırdığının farkedilmesiyle gelişmiş ve mimarlar tarafından uygulanmıştır. 1861-1875 Tarihleri arasında Charles Garnier tarafından tasarlanan Paris Opera Binası (Şekil 2.10) Barok süslemeleriyle ve işleve önem veren yapısıyla dönemin önemli yaratıcı seçmecilik örneklerindendir.



Şekil 2.9. Parlemento Binaları, A. W. Northmore Pugin, Londra, 1840-1870 [13]



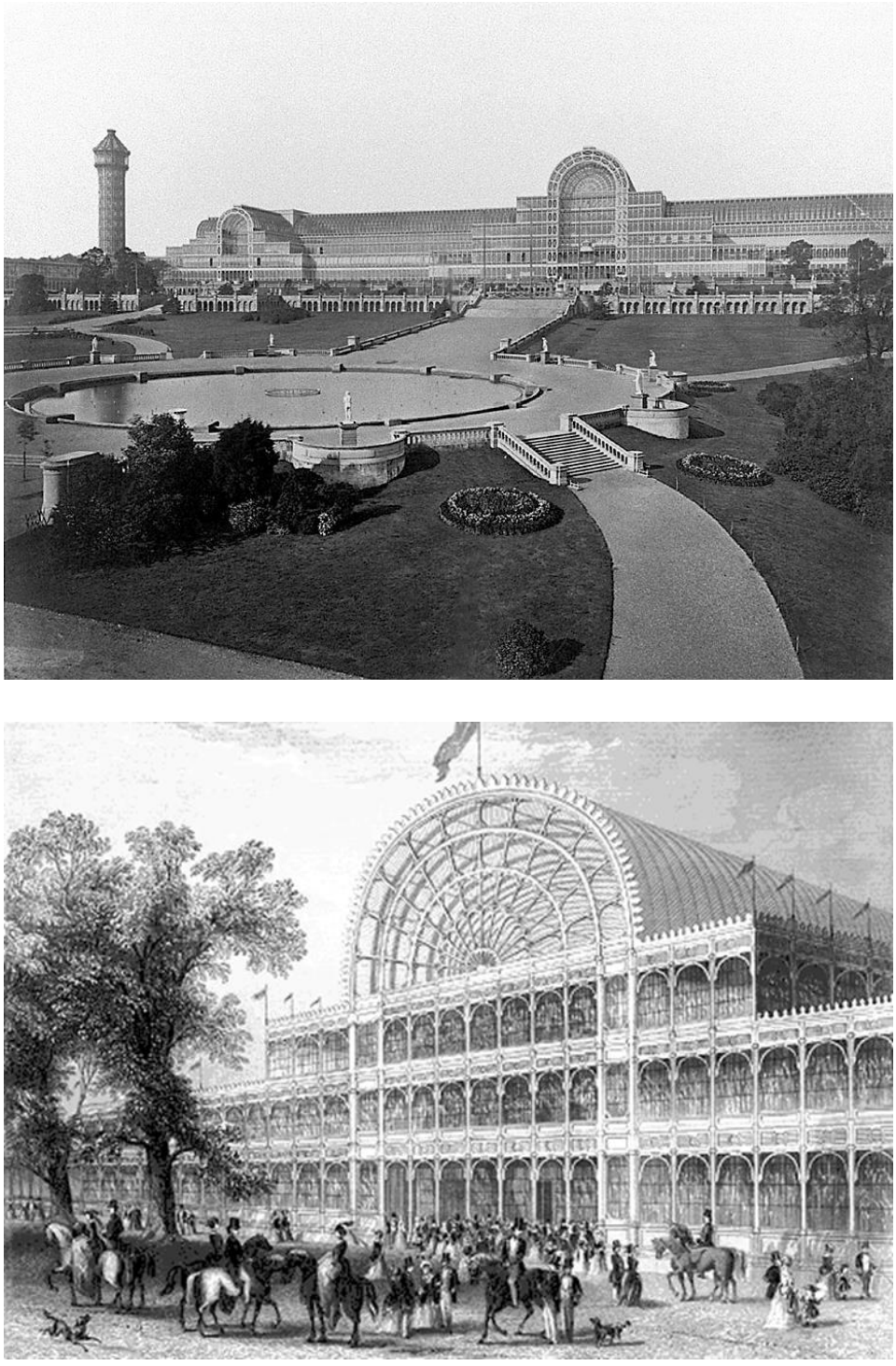
Şekil 2.10. Paris Opera Binası, Charles Garnier, Paris, 1861-1875 [14].

XIX. Yüzyılda eski kaynakların mimaride sıkça kullanılması yaklaşımı sürerken John Ruskin'in işlevselliği öne çıkaran, daha akılcı bir mimari öneren yaklaşımı ve fikirleri dönem mimarisine önemli etkilerde bulunmuştur [4]. Ruskin, işlevin, dışa yansıması, malzemelerin doğal halleriyle görsel estetik sağlanması, malzeme ve strüktürel dürüstlük, işlevsel olarak anlamlı süslemeler kullanılması gibi daha işlevsel, yalın yapı tasarımları önerirken aynı zamanda dönemin geçmişe öykünme ruhuna da uygun olarak, geleneksel formlara, özellikle Gotik Mimariye bağlı kalınması gerektiğini savunuyordu.

XIX. Yüzyılda sanayinin, yeni malzemeler ve yeni yapım tekniklerinin gelişmesi ve daha önce ihtiyaç duyulmamış yeni yapı tipolojilerinin tasarlanması gerekliliği mimarlık ve mühendislik disiplinlerinin yoğunlaştığı ana konulardandı. Dünya sergileri için tasarlanması gereken yapılar, tren garları, Amerika'da ihtiyaç duyulan çok katlı ofis binaları bu yeni yapı tiplerine örnek verilebilir.

Prens Albert'ın Londra'da düzenlemeyi planladığı ilk dünya sanayi sergisi için 245 proje önerisi incelenmiş fakat hiçbiri uygun görülmemişti. Bir bahçivan olan Joseph Paxton, 3300 demir kolon, 2234 kiriş ve 300.000 cam karodan oluşan, 70.000 metrekarelik bir alanı kaplayacak prefabrikasyonun ilk örneği olacak yapıyı önerdiğinde seçim kurulu projeyi aynen kabul etti [1]. 1851'de binanın açılışı yapıldı ve binaya Punch dergisi tarafından Crystal Palace (Şekil 2.11) adı verildi [4]. 1936' da çıkan bir yangında yok olana kadar Londra'da hizmet verdi.

Eiffel Kulesi de (Şekil 2.12) 1889 Paris Fuarının giriş kapısı olarak, Gustave Eiffel, Stephen Sauvestre ve Emile Nougier tarafından tasarlanmış, demir kullanımının yoğunluğu nedeniyle demir leydi olarak da adlandırılmış, XIX. Yüzyılda inşa edilen dönemin önemli yapılarındandır.

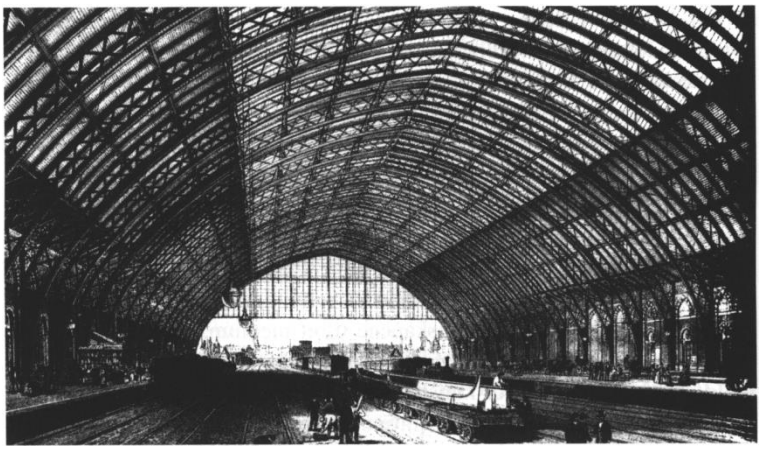


Şekil 2.11. Crystal Palace, Joseph Paxton, Londra, 1851 [15].



Şekil 2.12. Eiffel Kulesi, G. Eiffel, S. Sauvestre, E. Nougier, Paris, 1889 [16].

Büyük açıklıklar gerektiren yapılar, geçmişte ahşap makaslarla inşa ediliyordu, fakat demiryolu yapılarında yangın tehlikesinden dolayı ahşap kullanımı uygun değildi. XIX. Yüzyılda, inşaat demiri teknolojisindeki hızlı gelişmelerle, dövme demir elemanlardan hafif makaslar yapabilme imkânıyla bu soruna çözüm bulundu [4]. Saint Pancras İstasyonu tren hangarı (Şekil 2.13), 1863-1865 Yılları arasında Mühendis W.H.Barlow ve R.M.Ordish tarafından bu yöntemle tasarlanmış, dönemim yapı teknolojisini yansıtan önemli bir yapıdır.



Şekil 2.13. Sant Pancras İstasyonu, W.H.Barlow-R.M.Ordish, Londra, 1863-1865 [17].

Crystal Palace, Sant Pancras İstasyonu gibi demir ve çelik teknolojisindeki gelişmeler ve yapı strüktüründe kuvvetlerin belirlenmesinde matematiksel statiğin uygulanmasıyla üretilen yapılar, makinenin mimari üzerindeki etkileri olarak değerlendirilebilir [4]. XIX. Yüzyılda bu yansımaya eleştirel gözle bakan sanatçılar da mevcuttu. Sanatçı William Morris, Crystal Palace'da sergilenen seri üretim ürünlerini, Klasik ve ortaçağ formlarının makineleşmiş, yeniden üretilmiş kötü çeşitlemeleriye dolu başarısız bir tasarım sergisi olduğunu düşünmüş ve ürün seviyesinin düşük olduğu bir ortamda orta sınıfın beğeni düzeyinin nasıl geliştirebileceğine dair kafa yormuştur. Pugin ve Ruskin'in yaptıkları işi severek yapan işçilerin el emeğiyle yapıldığı için Gotik Mimarinin başarılı olduğu savlarından hareketle bazı tasarım standartları ortaya çıkarmaya çalıştı. Bunun için Philip Webb ile Kırmızı Ev (Şekil 2.14) adlı bir konut tasarlamaya başladılar. Morris, Sade ve yerel ortaçağ ilk örneklerine öykünen kırmızı tuğla kaplanmış bu evin mobilyaları ve diğer ev eşyaları için zanaatkarlarla bir araya gelmeye başladı ve 1860'larda 1920'lere kadar süren Arts and Crafts (Sanat ve Zanaatler) hareketini başlattı [4]. Arts and Crafts, Endüstrileşmenin, makineleşmenin, sanatın özgünlüğüne, değerine zarar verdiği düşüncesinden hareketle, el sanatlarının canlandırılmasını savunan sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları bir sanat hareketidir.



Şekil 2.14. Kırmızı Ev, Philip Web, William Morris, Londra, 1860 [18].

Şikago, 1823'te az nüfuslu bir köyken XIX. Yüzyıl ortalarında küçük bir şehre dönüştü, 1871'de çıkan bir yangın şehri yok edince, şehrin yeniden kurulması gerekti. Bu yeniden yapılanma sürecinde, şehrin domuz kasaplığı, sanayi merkezi ve büyük bir ahşap pazarı merkezi olması sebebiyle, aceleyle çok katlı binalar inşa edilmeye başlandı, iş merkezleri, oteller, aparmanlar düzensizce inşa ediliyordu. Bu kaotik yapılaşma, estetik ve işlevselliğe önem veren bir mimar grubu tarafından tepkiyle karşılanıyordu [1] . Böylece Şikago Ekolu olarak isimlendirilen, özellikle ticari binalarda, çelik konstrüksiyon gibi yeni mimari teknolojileri kullanarak işlevselliğe önem veren ve rasyonel çözüm yaklaşımlarını benimseyen William Le Baron Jenney, Martin de la Roche, William Holabird, Daniel H. Burnham, John W.Root ve Louis H. Sullivan gibi mimarların dahil olduğu bir mimari akım oluştu [19].



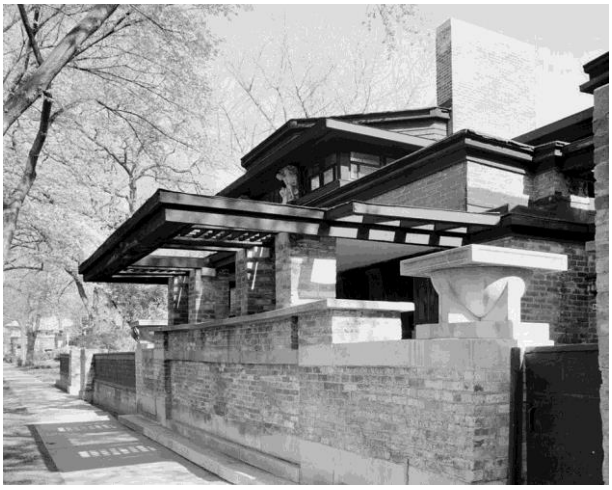
Şekil 2.15. William Le Baron Jenney, Home Insurance Binası, Şikago, 1883-1886 [20].



Şekil 2.16. Louis H. Sullivan, Carson Şirketi Binası, Şikago, 1899 [21].

William Le Baron Jenney'ın tasarladığı on katlı Home Insurance Binası (Şekil 2.15), tarihteki ilk gökdelen olarak kabul edilmektedir. Bu yapıda Baron, tuğla payelerden dış duvarla sahip binada çalışan duvarcıların grevleri sebebiyle, dış duvarlarda da metal bir iskelet çerçeve kullanmıştır. Metal iskelet de koruyucu duvar kaplamasıyla kaplanarak 1886'da bina bitirilmiştir. Şikagolu mimarlar önce dökme ve dövme demir sonra da çelik kullanarak zamanla tamamen metal çerçeveye geçiş yapmışlardır. Asansörün de binalarda kullanılmaya başlanmasıyla mimar ve mühendisler çok katlı yapılar tasarlama konusunda daha da cesaretlendiler ve Şikagolu mimarlar yeni yapım teknolojilerini de kullanarak yeni bir yapı tipi yaratmışlardır. Fakat bu yeni düşeyliği sadece birbirinin üzerine dizilmiş kat birimleri oluşturmaktan ziyade detaylı olarak irdeleyen ve bu konuda kafa yoran Louis H. Sullivan, ''Form Follows Function'', yani ''Biçim İşlevi İzler'' diyerek, yapıların formlarının fonksiyonlara göre şekillenmesi gerektiğini ortaya koyuyor ve ofis binalarını dört işlevsel bölgeye ayırarak bir tasarım yöntemi geliştiriyor ve bu blokların ana özelliği olan düşeyliğinin vurgulanması ve bu binaların çelik kolon ve kirişlerden oluşması sebebiyle, kabuklarının ağır taşıyıcı kagir duvarlar olarak görünmemesi gerektiğini belirtiyordu [4]. Şikago Ekol'unun önemli isimlerinden Louis H. Sullivan'ın, 1899'da inşa edilen Carson Şirketi Binası (Şekil 2.16), dönemin önemli çok katlı ofis binalarındandır. Louis H. Sullivan işlevselciliği öne çıkaran bakış açısıyla, yenilikçi düşünceleriyle ve Şikago Ekolüne katkılarıyla dönemin önemli mimarlarından olmuştur.

Frank Lloyd Wright, 1887 Yılında Louis H. Sullivan'ın yanında çalışmaya başlar, mühendislik eğitimini yarım bırakan Wright, 1893 yılına kadar Sullivan'ın yanında mimarlık eğitimi alır [3]. Bu dönemde konut tasarımına ağırlık veren Wright 1889'da kendine ait bir konut tasarlar (Şekil 2.17). Wright, Şikago Ekolüne çok yaklaşmasa da Sullivan'dan işlevselciliği öğrenir ve işleve önem verir fakat Ruskin ve William Morris gibi salt makineleşmeden uzak durur ama makineyi, teknolojiyi dışlamaz ve kendine ait bir bakış açısı geliştirerek Organik Mimariyi oluşturur. Wright Şikago ekolunun dikeyliğine karşıt olarak yapılarında yataylığı, ön plana çıkarmıştır. Konutlarında, yerel malzemeleri kullanmış, yapılarını doğanın bir parçası, uzantısı olarak tasarlamaya çalışmıştır. Doğayı yapılarının içine alarak yapılarında iç-dış birliği sağlamıştır. İlk kez Sullivan'ın yanında, XIX. Yüzyılın son çeyreğinde meslek hayatına atılan Wright XX. Yüzyıl Mimarisine de önemli katkılarda bulunacaktır.



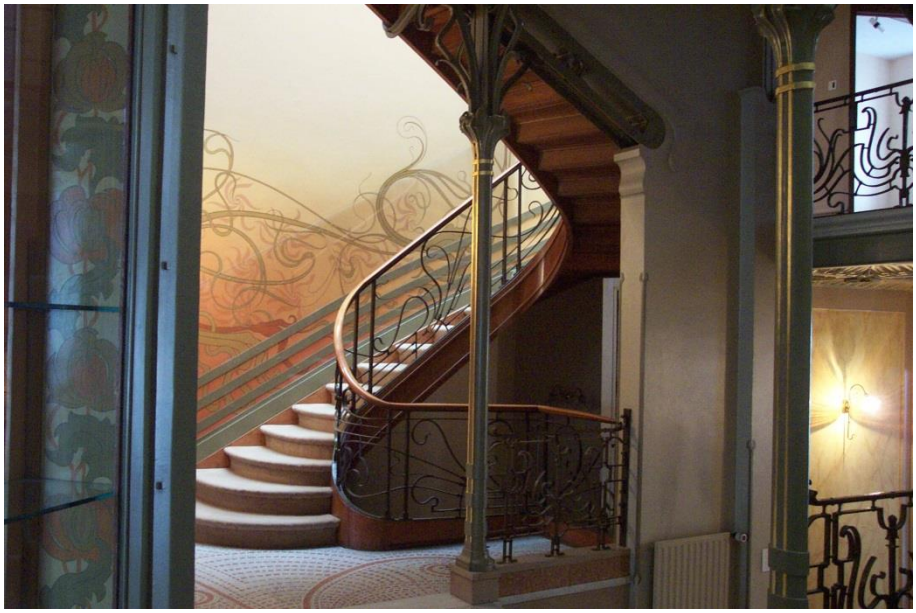
Şekil 2.17. Frank Lloyd Wright, FLW Evi, Oak Park, 1889 [22].

XIX. Yüzyılda mimarlar, Gotik, Yunan, Roma gibi eski üsluplara ilgi duymuşlar, kendi yapılarında sıklıkla bu üsluplara öykünmüşler ve nihayet yüzyılın sonlarına doğru aslında o üslupların da ilk başlarda yerel olarak başlayıp, sonra anlam kazandığı ve kültürel mimari bir dil oluşturarak üsluplaştıklarını fark etmeye başlamışlardır. Bu bakış açısından hareketle Viollet le Duc içinde bulunduğu dönemin, XIX. Yüzyılın kültürünün nasıl bir mimari dil yaratacağını sorgulamıştır. Louis H. Sullivan da bu konuyu irdelemiş, ve eski üslupların kopyalanmasına karşı çıkmış, ve iyi bir mimari dilin, ancak fonksiyona kültürel yanıtlarla oluşacağını savunmuştur. Başka tasarımcılar da dönem ve yerine göre tasarımlar geliştirme konusunda çabalamışlardır. Örneğim Morris, yerel geleneklerin mimaride kullanılması gerektiğini savunmuş, tasarladığı Kırmızı Ev'inde (Şekil 2.14) bu bakış açısını cisimlendirmiştir [4].

Antoni Gaudi ise nasıl bir mimari dil sorusuna son derece özgün mimari çözümlerle cevap vermiştir. Yapılarında açılı duvarlara, değişik formlara yer vermiş, parlak renkler kullanmıştır [4]. Gaudí, Fransız mimar Viollet-le-Duc ve John Ruskin'in fikirlerine önem vermiş ve kendine has, ismine has bir mimari dil yaratmıştır. 1898 yılında yapımına başladığı Colonia Guell Türbesi (Şekil 2.18) önemli yapılarındandır.



Şekil 2.18. . Antoni Gaudi, Colonia Guell, Barcelona, 1898 [23].



Şekil 2.19. Victor Horta, Tassel Evi, Brüksel, 1893 [24].

Victor Horta da yeni bir mimari dil arayışında olan Belçikalı bir mimar olarak, eski dönem üsluplarını taklit etmeyi reddederek bitki motiflerinin sıklıkla kullanıldığı, dönemim elektrikli aydınlatma gibi teknolojik gelişmelerin kucaklandığı, demir, çelik, seramik gibi yeni malzemelerin kullanıldığı, el emeğine önem veren Art Nouveau olarak isimlendirilen akımının öncüsü olmuştur [4]. Yüzyılın genel tavrı olan eklektisizme, tarihselciliğe karşıt olarak, geçmişi taklit etmek yerine, formlarını doğadan alan yeniyi yaratma çabası içinde olan bir hareket oluşu Art Nouveau'yu önemli kılar [25]. Horta'nın 1893'te inşa ettiği Brükseldeki Tassel Evi Art Nouveau dilinin cisimlendiği önemli bir yapıdır. Fazla maliyetli olmasından dolayı çok uzun ömürlü olmayan bu akım, tarihselciliği reddedip, yeni bir dil oluşturmaya çalışmasından dolayı önemlidir.

XIX. Yüzyılda, hızlı sanayileşmenin etkisiyle yeni bir dünya düzeni oluşmaya başlamış, insanlık daha önce karşılaşmadığı, çözümler üretilmesi gereken yepyeni sorunlarla karşılaşmıştır. Toplumda sosyo-ekonomik açıdan radikal değişiklikler olurken, kültürün bir aynası niteliğindeki Mimarlık disiplini de bu değişikliklere kendi cevaplarını üretmeye çalışmıştır. Sanayinin, teknolojinin, yeni malzemeler ve yeni yapım tekniklerinin gelişmesi ve daha önce ihtiyaç duyulmamış yeni yapı tipolojilerinin tasarlanması gerekliliği gibi konuların öne çıktığı, bu kaotik ortamda mimarlar ilk başta çoğunlukla, Gotik, Yunan, Roma gibi eski üsluplara öykünmüş, Yeni Klasikçilik, Gotik Canlandırmacı Üslup, Yaratıcı Seçmecilik gibi tarihselci yaklaşımlarla bu yeni sorunlara çözümler üretmeye çalışmışlardır. Yüzyılın sonlarına doğru ise, her üslubun, kendi döneminin, yerine ve zamanına göre şekillendiğinde anlam kazandığı fark edilip, içinde bulunulan dönemin ruhuna uygun mimari diller yaratma çabaları görülmeye başlamıştır. XX. Yüzyıl ise bu yenilikçi arayışların artmasıyla yepyeni mimari bakış açılarının, mimari dillerin oluştuğu, geliştiği düşünsel arka planı kuvvetli birçok mimari yaratım sürecine sahne olacaktır.

2.3. 20. Yüzyıl: Mimaride Yeniyi Aramak

XIX. Yüzyılda, yeni sorunlarla karşılaşan mimarlar çözümleri geçmiş mimari üsluplarda aradılar. Fakat üslupların kendi döneminin sorunlarına çözümler olarak üretilmiş olması ve bir sonuç olarak üsluplaşması gerçeği XIX. Yüzyılın son dönemlerinde fark edilmeye başladığında, bu çağın mimarisi, kendi ruhuna göre nasıl gelişmeli sorusu mimar, mühendis, düşünür ve tasarımcılar tarafından irdelenmeye başlandı. Nihayet XX. Yüzyıl'a gelindiğinde çağın mimarları, çağın mimarisini yaratmak üzere düşünsel süreçler sonucu üretilen, birbirinden farkı anlayışlarla şekil bulan yeni mimari hareketlerle, kendi çözümlerini üretmeye başladılar.

XIX. Yüzyılda doruk noktasına ulaşan endüstri devriminin yarattığı değişim sürecinin sonuçlarına bağlı olarak XX. Yüzyıl'da dönemin ihtiyaçlarına, teknolojisine, yapım yöntemlerine uygun olarak üretilen, yalın, fonksiyona önem veren, rasyonel düşünce tarzının öne çıktığı Modern Mimarlık, anlayış olarak birbirinden farklı birçok tarzı, hareketi, akımı kapsamaktadır. XX. Yüzyıl modern sanatın geçmişi sorguladığı birçok farklı akımın gövde gösterisine sahne olmuş, modern mimarlık çatısı altında farklılaşarak modern olanı kendi bakış açılarıyla yaratmayı hedefleyen bu hareketlerin yanında aynı zamanda, yüzyıl süresince modern mimarlığa eleştirel yaklaşan bakış açıları da gelişmiş ve bu doğrultuda da mimari ürünler verilmiştir.

2.3.1. Kübizm

1910-1930 yılları arasında sanat dünyasında oldukça etkili olmuş Kübizm, bir sanat akımı olarak mimariye çok fazla yansımamış olsa da felsefesiyle mimariye büyük katkılarda bulunmuştur. XX. Yüzyılda sanayideki gelişmelerin yanında, bilim alanında da önemli gelişmeler yaşanıyordu. Einstein'ın 1905 yılında yayınladığı, izafiyet (görelilik) teorisi ve Minkowski'nin yeni zaman-mekân çalışmaları hem felsefe alanını hem de sanat dallarını etkilemişti. Kübizm akımının ortaya çıkışında bilimdeki bu gelişmeler ve dönemin bilim, felsefe ve sanat alanlarında baskın olarak görülmeye başlanan soyutluk kavramı etkili olmuştur. Öncelikle resim ve heykelde daha sonra da mimaride etkileri görülen kübizmin öncülerinden olan Cesanne, doğayı birincil geometrik formlarla resmetmeyi öneriyordu. Genel olarak, Kübizm, doğanın, prizma,

koni, küre, piramit gibi birincil geometrik objelerle ifade edilerek, bileşenlerine ayrılıp, sonra konstrüktiv bir şekilde sentezlenmesi yoluyla ve objelerin değişik zamanlarda, değişik noktalardan bakış açılarıyla elde edilen görünüşlerinin aynı zamanda, üst üste çizilerek, zaman-mekân algılarına atıfta bulunulması ve tüm bunların soyut olarak sunulması olarak tanımlanabilir [25] ve yaratım sürecinin temelinde, bir objenin algısında herhangi bir bakış açısına ayrıcalık tanınmaması ve eş zamanlık kavramları yatar. [1]. Ayrıca, objelerin önce analiz edilerek ayrıştırılması ve sonra sentez yoluyla birleştirilmesiyle soyut bir kompozisyon elde edilmesi yöntemi Kübizmin, ana karakteristiğidir. (Şekil 2.20).

Cezanne, Picasso, Georges Braque, Juan Gris Kübizmin öncülerindendirler. Minkowski'nin Öklid Dışı geometrisi ve zaman-mekan ikilisi akımın temelini oluşturur. Cezanne'nin objeleri, çözümleyerek bileşenlerine ayırması ve tekrar yaratması gibi, Kübizmin mimariye yansıması da yapının fonksiyonlarına göre parçalanarak ayrıştırılması yöntemiyle bir çözümleme, sonra da bu parçaların tekrar birleştirilmesiyle bir sentez elde etme yoluyla olmaktadır [19]. Kübizm 1910-1914 yıllarında resim sanatında etkili olmaya başlamışsa da mimari üzerindeki etkileri ancak 1917-1920 yıllarından itibaren görülecektir [1].



a b

Şekil 2.20. a- Georges Braque, Violin and Candlestick, 1910 [26], b- Picasso, Figure dans un Fauteuil, 1909 [27].

2.3.2. Fütürizm

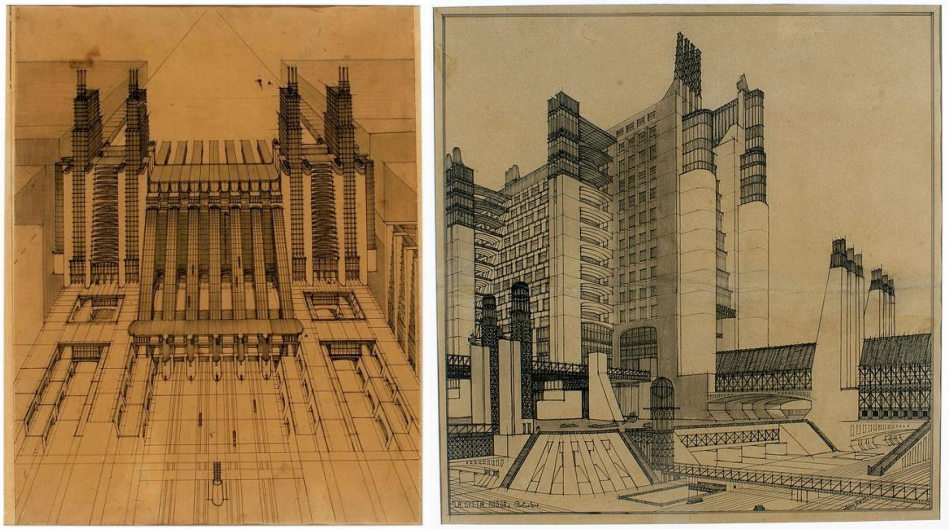
1909 yılında İtalya'da doğup, daha sonra Rusya, Fransa, Almanya gibi ülkelere de yayılmış Fütürizm (Gelecekçilik), birçok sanat dalını etkilediği gibi, mimarlık sanatında da etkili olmuştur [19]. 1908 yılında Matematikçi Mimkowski, zaman ve mekânın ayrılmaz bir ikili olduğu ve ancak ikisinin birliği durumunda varlıklarını sürdürebileceklerini belirtmiştir [25]. Zaman kavramı tıpkı kübizmin felsefesinde etkili olduğu gibi fütürizmin de geleceğe ve şimdiye ait durumların aynı zamanda gösterildiği bir sanat çığırı olarak gelişmesinde ilham kaynağı olmuştur.

Makineleşmenin gücünü ve estetiğini, sanatta hızı, yaşamın canlılığını ve değişimini, mimarlıkta hareketin önemini vurgulayan akımın öncü sanatçıları; Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Carra olup, mimaride de fütüristik çalışmalarıyla Mimar A. Sant Elia ve Mario Chiattone öne çıkmışlardır [25]. İlk önce resim ve heykel sanatlarını etkileyen fütürizm, mimarlıkta 1914'ten sonra etkili olmaya başlamıştır [19]. Fütürizmde hareket kavramı, eş zamanlık ve birbiri içine geçen formlar getirmiştir. A. Sant Elia ve Mario Chiattone, hareket ve hız kavramlarını projelerine yansıtmışlardır [25]. Ayrıca fütüristik mimarlar, gökdelen, metro, asansör, gibi çağın yeni teknolojisinin sembolü elemanları projelerinde vurgulamış hatta varlıklarını kutsamışlardır.

Sant Elia, geleceğin kentlerinin, yeniden hızlı ve dinamik, birer tersane gibi inşa edilmesi gerektiğini, yapıların ise dev birer makine gibi olması gerektiğini savunuyordu. Geçmişi bir kenara bırakarak yüzünü geleceğe dönmüş bir fütürist olarak Elia, hareket, hız ve değişim ilkeleriyle mimari bir dinamizm estetiğine ulaşmayı amaçlıyordu. Fütüristler, geçmişi kopyalamayı, kübik, piramidal formları, statikliği, yavaşlığı reddediyor ve eğik, eliptik formların, yatay ve dikey çizgisellikten daha güçlü duygular oluşturacağını savunuyor, mimari dinamizm elde etmeyi amaçlıyorlardı [25].

Antonio Sant Elia, 1914'te fütüristik ilkelerini anlatmak amacıyla bazı eskiz çalışmaları yapmıştır. La Citta Nuova (Şekil 2.21-a) ve House with external elevators (Dıştan Asansörlü Ev), (Şekil 2.21-b) hiç gerçekten inşa edilemese de fütürizmin hız, teknoloji, dinamizm, ilkelerini yansıtmaktadır.

Antonio Sant Elia ve Filippo Tommaso Marinetti 1914 yılında çizimlerini Milano'da sergilemişlerdir ve yine aynı yıl Fütürizm Manifestosunu yayınlamışlardr.



a b

Şekil 2.21. a- Antonio Sant Elia, La Città Nuova [28], 1914, b- Antonio Sant Elia, House with external elevators, 1914 [29].

Elia ve Marinetti'nin 1914'te yayınladıkları Fütürizm Manifestosu, fütüristlerin nasıl bir mimari önerdiklerine ışık tutmaktadır.

"1. Avusturya, Macaristan, Almanya ve Amerika'daki sözde yenilikçi tüm mimarlığa,

2. Tüm klasik, ağırbaşlı, dinsel, yapmacık, süslemeli, anıtsal, uçarı ve hoş mimarlığa,

3. Anıtların ve eski sarayların korunması, yeniden yapılması ve kopya edilmesine,

4. Dikey ve yatay çizgilere, yeni duyarlığımıza aykırı, statik, ağır ve ezici kübik ve piramidal biçimlere karşı çıkıyor ve bunları küçümsüyorum.

Ve açıklıyorum ki:

1. Fütürist mimarlık, hesaplı, atak ve yalın mimarlıktır; ahşabın, taşın ve tuğlanın yerine kullanılarak en fazla esneklik ve hafiflik sağlayan betonarme, demir, cam mukavva, dokuma elyafı gibi malzemelerin mimarlığıdır.

2. Bu demek değildir ki mimarlık pratik ve işlevsel olanın kuru bir bileşimi kılınmaktadır; mimarlık bir sanat, diğer bir deyimle, sentez ve dışavurum olmayı sürdürecektir.

3. Eğik ve eliptik çizgiler doğaları gereği dinamiktir ve dikey ve yatay çizgilerden bin kat fazla duyumsal güçleri vardır. Bunlarsız dinamik biçimde bütünleşmiş bir mimarlık olanaksızdır.

4. Mimarlığın üzerine zorla giydirilen süsleme anlamsızdır ve Fütürist mimarlığın süsleyici değeri yalnızca işlenmemiş, çıplak ya da göz alıcı renklerdeki malzemenin özgün kullanım ve düzenlenmesine bağlıdır.

5. Nasıl eskiler, sanatlarının esin kaynağını doğada buldularsa, fiziksel ve ruhsal olarak yapay olan bizler de esin kaynağımızı, yaratmış olduğumuz yepyeni mekanik dünyanın öğelerinde bulmalıyız. Mimarlık, bu yeni dünya için en ince anlatım alanını, en yetkin sentezi ve etkili sanatsal bütünleşmeyi sağlayacaktır.

6. Önceden saptanmış ölçütlere göre binaların biçimlerini düzenleme sanatı olarak tanımlanmış mimarlık anlayışının artık sonu gelmiştir.

7. Mimarlık, çevreyle insan arasında özgürce ve cesaretle uyum sağlamak, diğer bir deyişle, nesneler dünyasının doğrudan doğruya ruhu yansıtmasını sağlamak çabası olarak anlaşılmalıdır.

8. Bu şekilde kavranan bir mimarlık üç boyutlu ya da doğrusal bir alışkanlık doğuramaz, çünkü Fütürist mimarlığın başlıca özellikleri eskime ve geçicilik olacaktır. 'Evler bizden çok daha kısa ömürlü olacak. Her nesil kendi kentini inşa etmek zorunda kalacak.' Arkitektonik çevrenin sürekli yenilenişi, 'Özgür Sözcükler', 'Plastik Dinamizm', 'Ölçüsüz Müzik' ve 'Seslerin Sanatı' ile artık geçerliliğini kanıtlamış olan 'Fütürizmin zaferine korkaklıkla geçmişe tapanlara karşı durmaksızın uğruna savaştığımız bu zafere katkıda bulunacaktır" [30].

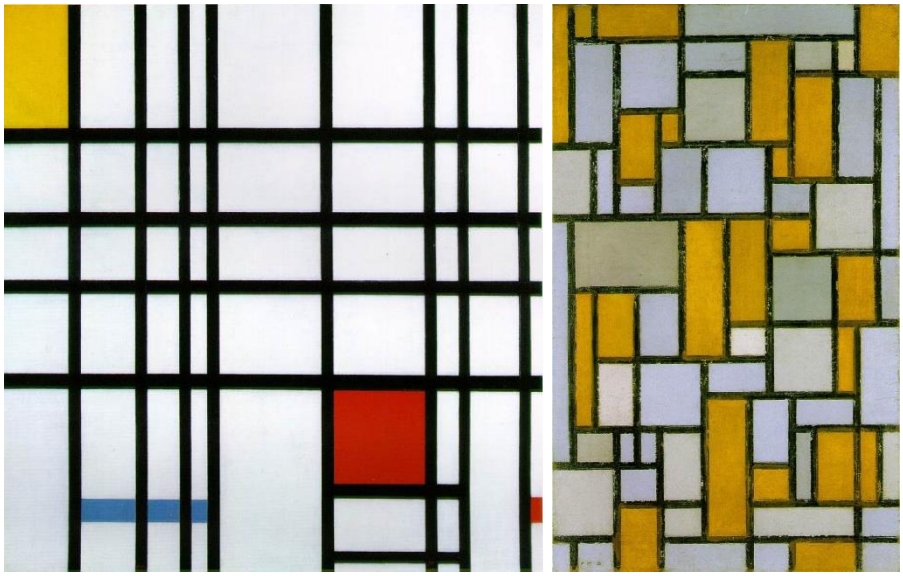
2.3.3. De Stijl (Neo Plastisizm)

1917 yılında, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Van Der Leck, Lissitzky gibi ressamların, Gerrit Rietveld, J.J.P. Oud gibi mimarların, Georges Vantongerloo gibi heykeltraşların ve Hugo Ball ve Jean Arp gibi şairlerin öncülüğünü yaptığı bir grup sanatçı De Stijl adlı bir dergi çıkartmaya başladılar. Bu dergi aracılığıyla, Neo Plastisizm olarak tanımladıkları sanat hareketini başlattılar.

Theo Van Doesburg ve Mondrian hareketin öncü ressamlarından olarak, De stijl'in ilkelerini belirliyor ve bu ikeleri çalışmalarına yansıtıyorlardı. Mondrian, resimlerinde, beyaz üzerine çalışarak, kompozisyonlarını nötr şekiller olarak tanımladığı, kareler ve dikdörtgenlerden oluşturuyor, hep dik açıyla çalıyor ve bunları ana renklerle (kırmızı, mavi, sarı) renklendiriyordu, ara çizgileri de siyah, beyaz ve griyle boyuyordu. Mondrian'ın bu şekilde çalışmalarla hedeflediği, evrensel, nesnel, herkesçe aynı şekilde anlaşılabilecek, duygusallığa karşın, akılla açıklanabilen, rasyonel bir bakış açısıyla, soyut ve konstrüktiv eserler ortaya koymaktı [25].

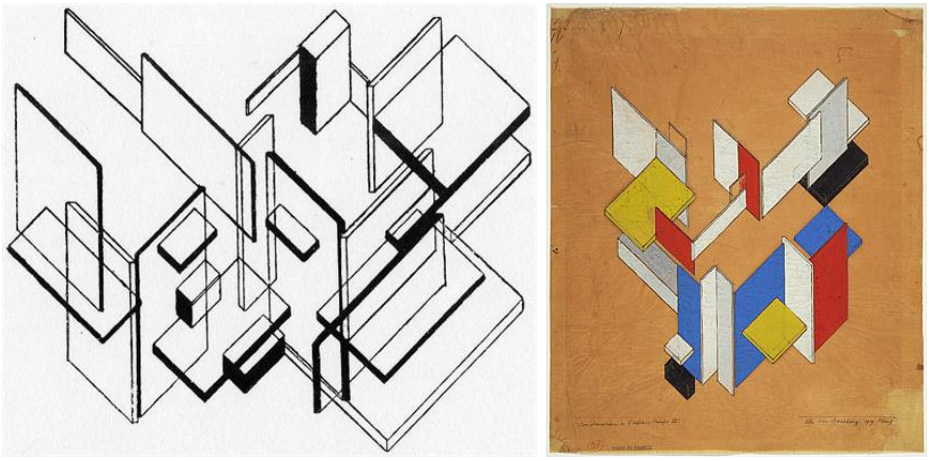
De stijl'in ana ilkeleri, sanatçıları tarafından, yalınlık, saflık, açıklık, işlevsellik, gerçeklik, nesnellik, soyutluk ve konstrüktiv olma ana ilkeler olarak belirlenmiş ve benimsenmişti. Özellikle soyutluk ilkesini Mondrian, "Daima daha uzak" diyerek vurguluyor, figüratif sanat geleneğinden olabildiğince uzaklaşarak mutlak soyutluğa gitmeyi öneriyordu. Piet Mondrian'ın 1921 Tarihli, Kırmızı-Sarı-Mavi Kompozisyonu (Şekil 2.22-a), ve 1918 Tarihli, Gri-Açık Kahve Kompozisyonu (Şekil 2.22-b),

Van Doesburg, bir ressam olarak De Stijl'in ilkelerinde etkileyici bir rol oynadığı gibi aynı zamanda De Stijl'in mimariye yansımasında da belirleyici rol oynamıştır. Deoesburg, mimarinin, kübik karşıtı olması gerektiğini, işlevleri, kapalı bir küpün içine doldurmaktan ziyade, işlevsel mekân hücrelerini, (çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları vb.) küpün merkezinden dışarıya doğru yerleştirilmesi gerektiğini ve bu şekilde, en, boy, derinlik ve zaman boyutlarıyla, mimarinin plastik bir anlatım kazanacağını savunur [30]. Van Doesburg, Bu fikirlerini, 1923 Tarihli, Küpün Parçalanması (Şekil 2.23-a), ve Zaman-Mekân Konstrüksiyon No: 3 (Şekil 2.23-b) adlı eserlerinde cisimleştirmektedir.



a b

Şekil 2.22. a- Piet Mondrian, Kırmızı-Sarı-Mavi Kompozisyonu, 1921 [31], b- Piet Mondrian Gri-Açık Kahve Kompozisyonu, 1918 [32].



a b

Şekil 2.23. a- Theo Van Doesburg, Küpün Parçalanması, 1923 [33], b- Theo Van Doesburg, Zaman-Mekan Konstrüksiyon No: 3, 1923 [34].

De stijl Hareketiyle, Neo-Plastisist mimariyle ilgili çok net ilkeler belirlenmiş, Gerrit Rietveld, J.J.P. Oud adlı mimarlar bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Gerrit Rietveld'in, 1925 yılında inşa ettiği, Schröder Evi (Şekil 2.24) , (Şekil 2.25), De Stijl hareketinin ilkelerinin uygulandığı en önemli mimari örnektir. De Stijl Hareketi kendi döneminde çok fazla mimari örnek veremese de, ilkeleri ortaya çıktığı 1917 yılından beri mimarlık disiplinine önemli etkilerde bulunmuştur.



a b

Şekil 2.24. a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi, Utrecht, 1925 b- a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi, Utrecht, 1925 [35].



a b

Şekil 2.25. a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi İç Mekan, Utrecht, 1925 b- a- Gerrit Rietveld, Schröder Evi İç Mekan, Utrecht, 1925 [35].

2.3.4. Bauhaus

1919 yılında Alman Mimar Walter Gropius, Weimer Güzel Sanatlar Akademisi ve Wimer Uygulamalı Sanatlar Okulunu bir araya getirerek bir tasarım enstitüsü kurmuştur. Bauhaus, modern yaklaşım geliştiren uygulamalı bir sanat okulu ve aynı zamanda bir kültür merkezi olarak, birçok ünlü sanatçıyı eğitmen olarak bünyesinde barındırmıştır [19]. Bauhaus'ta Paul Klee, Wassily Kandinski, Moholy-Nagy, Oscar Schlemmer, Lyonel Feininger, Van Doesburg gibi sanatçılar eğitmenlik yapmışlardır.

Gropius, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatları birleştirmeyi hedeflediği bu okulda, teknik ve sanatı, ressamlık, heykeltıraşlık ve mimarlığı bir araya getirmeyi ve birleştirmeyi, sanat ve zanaat arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlıyordu. Bauhaus, fütürizmin, De Stijl'in, Van de Verde'nin ve William Morris'in fikirlerinden yararlanıyordu. Bauhaus'un kuruluşu sanat eğitiminde hala etkisi devam eden bir devrim yaratmıştır, resim, heykel, endüstriyel tasarım, mimarlık, şehircilik birleşiyor, sanatlar, zanaatlar ve teknikler uzlaşıyordu. Bauhaus, ayrıca teknolojiyi de kucaklıyor, Gropius, sık sık sanat ve teknolojinin birliğinden bahsediyor, eğitim süreci de bu doğrultuda gelişiyordu. [1].

Bauhaus'ta uygulama ağırlıklı, resim, heykel, mimarlık, tiyatro, grafik tasarım, fotoğraf gibi sanat dalları eğitiminin yanı sıra mobilya tasarımı, vitray, çanak çömlek, mutfak eşyaları, aydınlatma elemanları gibi günlük hayata ait her tür fayda sağlayan eşyanın tasarım ve üretim eğitimi veriliyordu. Bauhaus'ta Seramik, Mobilya, Tekstil, Ahşap, Metal, Duvar Boyama, Baskı atölyeleri bulunmaktaydı. Endüstriyel tasarım eğitiminin temelleri de 20. Yüzyıl'da Bauhaus'ta atılıyordu.

Mimarlık ve Endüstriyel sanatlar, Bauhaus'un ana ilgi alanları dâhilinde olmuş, hem bu sanatların gelişiminde, hem de bu sanatların eğitim yöntemlerinin geliştirilmesinde, Bauhaus önemli katkılarda bulunmuştur. Mimarlık ve Endüstriyel Tasarım disiplinlerinde işlevsellik ve yalınlık gibi modern kavramlar Bauhaus eğitiminin önem verdiği konular olup, Bauhaus bakış açısının etkileri sadece kurulduğu Almanya'yla sınırlı kalmamış, kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır.

Bauhaus, Almanya'daki siyasal baskılar nedeniyle, 1925'te önce Dessau'a sonra da 1932'de Berlin'e taşınmış ve ancak 1933 yılında Nazilerce kapatılana kadar aktif

kalabilmiştir. Fakat fikirleri yayılmaya devam etmiş ve çoğu sanatçısı Amerika'daki okullarda eğitim vermeye devam etmiştir [19]. 1938'den itibaren Gropius, Harward Üniversitesi Mimarlık Bölümünü yönetmiş, aynı yıl Mies Van Der Rohe, Şikago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsnde mimarlık bölüm başkanı olmuş, Moholy-Nagy ve Feininger ise 1937 Yılında Şikago'da Yeni Bauhaus'u kurmuşlardır [1].

Bauhaus'cular dünden kopup yarını yaratmak istiyorlardı [36]. Mimarlık ve Endüstriyel Tasarım dallarında işlevcilik kavramı üzerinde yoğunlaşan, modern anlayışı geliştiren, Bauhaus'un Walter Gropius tarafından 1926 yılında tasarlanan binası (Şekil 2.26), (Şekil 2.27), Bauhaus'un mimari yaklaşımını temsil etmektedir.



a b

Şekil 2.26. a- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926, b- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926 [37].



a b

Şekil 2.27. a- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926, b- Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926 [37].

2.3.5. Purizm

Purizm, 1918 Yılında Le corbusier ve Amedee Ozenfant'ın birikte yayınladıkları Apres Le Cubizm (Kubizm Sonrası) adlı kitapta ilk kez ilkeleri belirlenmiş bir hareket olup, her türlü karmaşadan, süslemeden, dekorasyondan uzak, saf, yalın, birincil, soyut geometrik formlarla yaratılan bir mimari yaklaşımı ifade etmektedir.

Apres Le Cubizm bildirgesinde, *"bir sanat eseri; rastlantısal, seri dışı, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk olmamalı, fakat bunlara karşıt olarak genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olmalıdır."* denilerek, sanatta statiklik, evrensellik hedeflenmekte ve dinamik tavır ve kişisellik reddedilmektedir [25]. Kelime anlamı saflık, olan pürizm, saf, yalın, birincil geometrik formlarla üretilmiş sanatın güzel olduğunu kabul eder.

Wilhelm Worringer *"Yalın çizgi ve onun salt geometrik kanunluluk halinde gelişmesi, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana en büyük mutluluk imkânı sunar."* Diyerek yalınlık ve saflığın, güzellik ve huzur sunduğunu savunur, benzer bir yaklaşımla Le Corbusier de *"Küpler, koniler, küreler, silindirler ve piramitler ışıkta avantajlı olan büyük birincil formlardır, bunların imgesi, içimizde, bir karışıklığa meydan vermeksizin anlaşılabilir. Bu sebepten dolayıdır ki bunlar güzel formlardır, en güzel formlardır."* (Aktaran?? Timur Hocaya sor) diyerek birincil geometrik formları güzel olarak kabul ettiğini belirtmiştir. Birincil geometrik formlar, sübjektif olmayan, herkesçe aynı şekilde kavranacak, evrensel, rasyonel formlardır. Bu formların kullanımı da evrenselliğe, rasyonelliğe götürecektir. Enis Kortan, XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik açıdan Bakış Kitabında, Purizmin bu ideolojisinin Uluslararası Mimarlık akımın doğuşunun başlangıcı olduğunu belirtmektedir [25].

Purizm Hareketinin, yalın, rasyonel tavrının yanında, birinci geometrik formların kullanımını önermesi mimaride formel bir yaklaşım da beraberinde getiriyordu. Bu ise forma önceden karar verilip, bu formun içinde, fonksiyonların çözülmesini, yani formalizmi getiriyordu. Yani Purizmin, tümevarımcı değil, tümdengelimci bir yaklaşım önerdiğini söylemek mümkündür [25]. Le Corbusier'in, 1931'de inşası tamamlanan, Villa Savoye binası (Şekil 2.28) pürizmin ilkelerini net olarak yansıtmaktadır.

Le Corbusier'in Villa Savoye'sinde binanın formu dikdörtgen prizmadır ve fonksiyonlar, önceden belirlenmiş bu formun içinde çözülmüştür. Bu yöntem tümdengelim yöntemidir. Binanın dört cephesine yatay bir bant şeklinde pencereler yerleştirilmiştir. Yapı pilotilerle yerden koparılmış ve düz çatı kullanılmıştır. Yapı beyaz rengi ve formuyla son derece yalın tasarlanmıştır. Villa Savoye, ayrıca Le Corbusier'in modern mimarlığa dair beş ilkesiyle de örtüşmektedir:

- Pilotiler, kolonlar yükleri taşıyarak, duvarları taşıyıcı olmaktan kurtarırlar.
- Binanın taşıyıcı iskeleti ve duvarları birbirinden bağımsızdır.
- Bağımsız plan, binanın iskeleti sadece taşıyıcı değil aynı zamanda estetik bir ögedir, bölme duvarlar iç mekânları tanımlar ve her katta ayrı mekân düzenlemeleri yapmayı olanaklı kılar.
- Bağımsız Cephe, iskelet konstrüksiyonun sonucudur ve cephedeki perde duvarlar iskeletten bağımsız olarak bulunurlar.
- Çatı Bahçesi, Düz çatı kullanımı, çatı bahçesi kullanma imkânı sağlar [25].



Şekil 2.28. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, Fransa, 1929-1931 [38].



Şekil 2.29. Ludwig Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi, illinois 1950 [39].

Ludwig Mies Van Der Rohe 1950 yılında tasarladığı Farnsworth Evinde, Pürist bir yaklaşım benimsemiştir. (Şekil 2.29). Bina beyaz, pilotilerle yerden yükseltilmiş, yalın, saf, cam bir dikdörtgen prizma formundadır.

Rohe, son derece rasyonel bir tavırla aklın üstünlüğünü savunur ve romantik yaklaşımlara karşı durur. Estetik değerleri, akılcı, evrensel, matematiksel formlarda arar. Özellikle yaşlılık çağındaki eserleri pürist yaklaşımın ideolojisin temsil etmektedir [25].

Mies Van Der Rohe; "Biz formel problemlerle uğraşmayı reddediyor, fakat sadece binanın problemleriyle uğraşmayı kabul ediyoruz." Demiş ve pürist döneminde, yapılarında formalist bir yaklaşımla tümdengelim yöntemiyle ön kabulünü yaptığı formun içinde fonksiyonları çözmüştür. Rohe yapılarında fonksiyona çok önem vermiş, daima yalın ve saf bir mimariden yana olmuştur [25]. *"Less is More"* (az çoktur), diyerek mimaride, yalınlığın önemini vurgulamış ve bu doğrultuda eserler vermiştir.

Purizm, özellikle yalınlık ilkesiyle, rasyonelliği öne çıkaran tavrıyla, evrensel olma çabalarıyla mimarlık dünyasına önemli etkilerde bulunmuştur.

2.3.6. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm, 1910-1930 yılları arasında görülmüş Özellikle 1918'den sonra Almanya'da birçok mimar tarafından deneyimlenmiş, Almanya'da gelişerek dünyaya yayılmış, ifade yüklü, özgün, kendine özgü, sezgi ağırlıklı tasarlanan, duygu gücü yüksek, yapıların tasarım akımıdır. Ekspresyon, yani ifade aslında her sanat eserinde bulunan bir özelliktir. Ekspresyonizm akımı dâhilinde kabul edilen eserler ise çok güçlü ifade gücü olan, alışılmışın dışında, özgün dili olan eserlerdir.

Enis Kortan, XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış Kitabında, Ekspresyonist Mimarinin özelliklerini şöyle tanımlar [25];

- *"İrrasyonel-duygusal ifade ile yüklü ilginç ve çarpıcı, dolayısıyla orijinal (özgün), yeni, tek defaya mahsus tekrar ve taklit edilemeyen,*
- *Kendine özgü dili, hayatı ve güçlü duygusal etkisi olan,*
- *İmajı, derhal bellekte yer eden ve unutulmayan, mimari ölçekte ve genelde dinamik bir heykel gibi olan,*
- *Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,*
- *Özde ne ise biçimde onu anlatan; başka deyişle tinsel özü biçimde dışlaştıran.*
- *Yaratıcı, sezgisel ağırlıklı ve yüksek imgelem gücünün ürünü, sürprizli ve şiirsel gerçekdışı kaliteye ve üstün estetik değerlere sahip olan,*
- *Sadece akıl ile anlaşılamayan, fakat özel bir estetik algı ile beraber kavranabilen formlar Ekspresyonisttir."* [25].

Ekspresyonizm'de klasik biçimlerden uzaklaşma, gördüğü gibi değil algıladığı gibi aktarma, spontane yaklaşım ve simgesel anlatım görülmektedir. Binalar sadece, işlevsel sütrüktürler olmaktan ziyade, heykelimsi oluşumlardır. Rasyonalizm karşıtı, güçlendirilmiş ifade diliyle, irrasyonel bir yaklaşım görülmektedir. [19]. Ekspresyonizm, mimarın düşüncelerini var etmenin bir yolu olarak, yapıların, geleneklerin etkisinden bağımsız, bireysel bir görüş ya da düşünce iletebileceği fikriyle ve dramatik ifade gücüyle dikkat çekmiştir [40]. Ekspresyonist yapılar, tek defalık, özgünlük, dinamizm ve şehirlerin anonim karakterlerini değiştiren özellikleriyle "Foreground Buildings", yani Ön Yapı Binaları olarak tanımlanmaktadırlar [25].

.Erich Mendelsonn tarafından 1920 yılında tasarlanan Postdam'daki Einstein kulesi (Şekil 2.30 a), (Şekil 2.30 b), heykelimsi tavrıyla, irrasyonel fakat işleve de önem veren yapısıyla, özgünlüğü ve dinamizmiyle ekspresyonist bir yapıdır. Jorn Utzon'un 1956 yılında tasarladığı Sidney Opera Binası da (Şekil 2.31) ekspresyonist bir yapı örneği olarak, aynı zamanda şehrin sembolü özelliği de taşımaktadır ve XX. Yüzyıl mimarisinin önemli örneklerinden biridir.



a b

Şekil 2.30. a- Erich Mendelsonn, Einstein kulesi Önden Bakış, Postdam, 1920 b- Erich Mendelsonn, Einstein kulesi Arkadan Bakış, Postdam, 1920 [41].



Şekil 2.31. Jorn Utzon, Sidney Opera Binası, Sidney, 1956-1973 [42].

2.3.7. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm 1920-1930 yılları arasında Rusya'da ortaya çıkmış, kelime anlamı "Yapımcılık" olan bir harekettir. Öncülerinden Vladamir Tatlin'in soyut resim çalışmalarıyla başlayan hareket, Heykeltraş, Naum Gabo ve kardeşi Antoine Pevsner'in Moskova'da "Realist Manifesto" yani "Gerçekçi Manifesto" ile ilkelerinin belirlenmesiyle önce Rusya'da sonra dünyada etkin olmuştur.

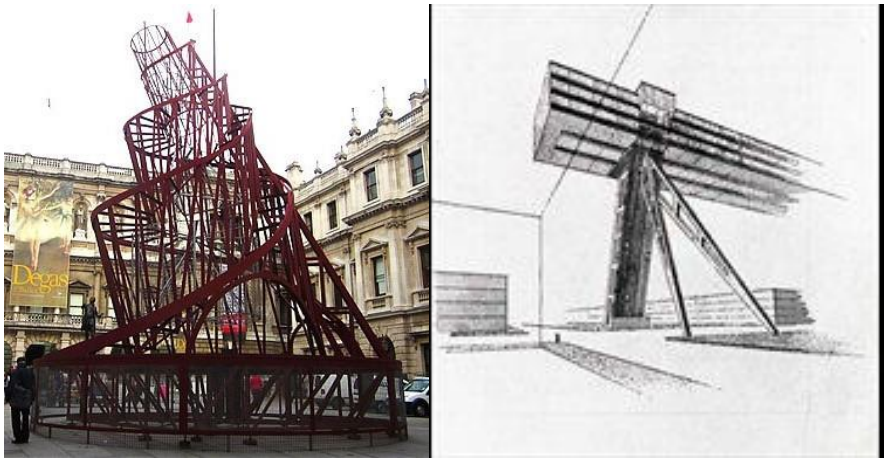
Naum Gabo ve Antoine Pevsner, konstrüktivizmin temel ilkelerini belirlemişler ve 1920 yılında Realist Manifesto 'da ortaya koymuşlardır [30]. Buna göre konstrüktivizmin temel ilkeleri;

- *"Mekânın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekânsal çeperi reddediyoruz. Mekânın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekân, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?*
- *Mekân içinde üç boyutlu ve arkitektonik cisimlerin oluşturulmasında tek öğenin kapalı kitle olmasını reddediyoruz. Buna karşılık plastik cisimlerin stereometrik olarak üretilmesini istiyoruz.*
- *Üç boyutlu konstrüksiyonda resimsi bir öğe ve bezeme unsuru olarak renk kullanımını reddediyoruz. Somut malzemenin resimsi bir öğe olarak kullanılmasını istiyoruz.*
- *Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapıtındaki her çizginin yalnızca betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz.*
- *Plastik sanattaki statik biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öğe olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılsamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz."* [30].

Makinenin estetiği ve mimarinin yararlı işlevinden yola çıkan konstrüktivist bir çok proje varsa da uygulama örneği çok fazla değildir. Saf olmayan geometrik biçimlerin kullanıldığı konstrüktivizmde okunabilir strüktürel yapı öne çıkarılmaktadır [19]. Konstrüktivizmde mekanik bir estetik anlayış ve mimaride teknoloji kullanımı

yaklaşımı hâkimdir ve binaların strüktürü ve konstrüksiyonu oldukları gibi sergilenmek suretiyle, sadece fonksiyonlar itibariyle değil, estetik birer ifade aracı olarak da mimaride değer kazanırlar. Konstrüktivistler, mimaride dekoratif anlayışa karşı durarak dekoratif süslemeleri reddetmişler ve güzelliği rasyonel şekilde sergilenen konstrüktiv elemanlarda aramışlardır. Statik, durağan formlar yerine dinamik formlar, kinetik ritimler yaratmışlardır [25]. Mimarlık ve sosyal gelişim arasında bağ kurma hedefinde olan Konstrüktivizm başlangıçta, kalıcı etkiler bırakmayan tartışmalı eserlerle kendini göstermiştir [40]. Ancak etkileri geleceğe dönük olmuş ve 1980'lerden sonra Dekonstrüktivizm (yapıbozumculuk) olarak tekrar ilkeleriyle mimarlık disiplininde etkili olmuştur.

Konstrüktivizm hareketini benimsemiş mimar Vladimir Tatlin'in 1920 yılında tasarladığı sadece maket aşamasında kalmış, Tatlin kulesi projesi (Şekil 2.32-a) ve El Lissitzky ve Mart Stam'ın 1924'te çizdikleri Ofis Blokları Projesi (Şekil 2.32-b), inşa edilememiş olsalar da konstrüktivizmin ilkelerini yansıtmaktadırlar. Konstrüktivizmin ilkeleri XXI. Yüzyılda da mimari alanda etki göstermeye devam etmektedir.



a b

Şekil 2.32. a- Vladimir Tatlin, Tatlin Kulesi Maketi, 1920 [43], b- El Lissitzky, Mart Stam, Ofis Blokları Projesi, 1924 [44].

2.3.8. Brütalizm

Brütalizm, 1954 yılında, Mimar Alison ve Peter Smithson tarafından Le Corbusier'in "beton brüt", yani "brüt beton" teriminden esinlenerek ortaya atılmıştır. Malzemenin, biçim ve işlevin yalın, olduğu gibi ifade edilmesini öneren bu hareket İngiltere'de tanımlanmıştır [40].

Brütalizm yaklaşımı, yapı elemanlarının kendi nitelikleriyle olduğu gibi sergilenmesinin yanında, farklı hacimlerin karakterlerinin plastik değerleriyle ortaya konmaları ve dışarıdan ayırt edilip okunabilmeleri, yani bütünü sağlayan her bir elemanın vurgulanmasını önerir. Malzemelerin kullanımında da teknik mükemmellik yerine olduğu gibilik, doğallık, hamlık, hatta kabalık tercih edilmiştir. Aliminyum ya da başka madenler yerine, tuğla, beton tercih edilmiş, kaplamalı, cilalı, parlak, yüzeyler yerine malzemelerin kendi dokularının olduğu gibi vurgulanması önerilmiştir. Biçimim işlevler sonucu ortaya çıkması ve işlevlerin dışardan algılanacak şekilde ortaya konulması ve yapılara bu yolla bir estetik değer kazandırma çabası brütalizmin temel ilkelerindendir [19].

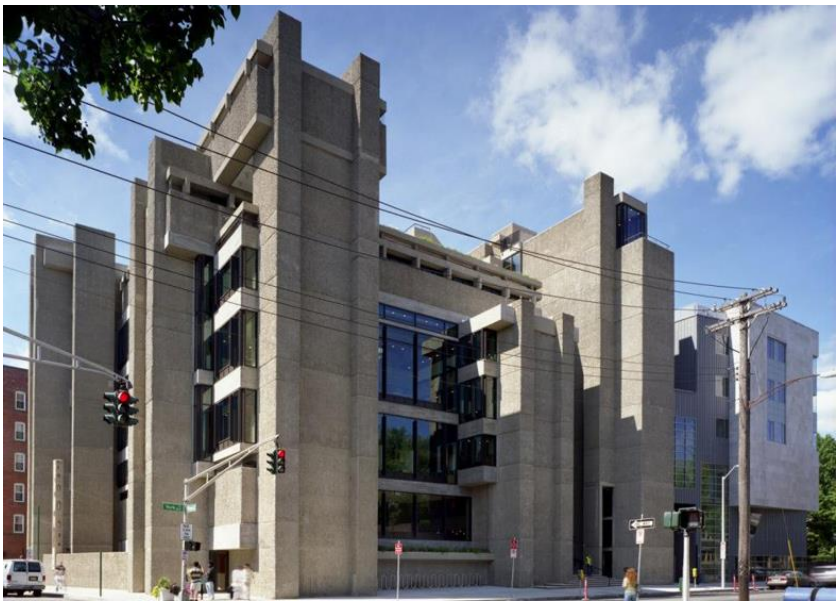
Brütalizme ilham kaynağı olan çok yönlü bir mimar olan Le Corbusier daha 1920'lerde mimarlığın ham malzemelerle duygusal ilişkiler yaratacağını belirtmiştir bu da XX. Yüzyılda ağırlık kazanan metal, cam, pürüzsüzlük, makine estetiğiyle yaratılan mimari estetiğe alternatif bir estetik yaklaşım önerisidir. Ayrıca Le Corbusier'in 1932 yılında tasarladığı Paris'teki İsviçre Pavyonunda (Şekil 2.33) merdiven, asansör gibi servis fonksiyonlarını yapının dışında ayrı bir kitle olarak ifade etmesi de brütalizm ilkelerinin cisimleştiği bir tavırdır [25].

Brütalizmin iki ana önerisinden birincisi malzemelerin oldukları gibi, okutulmasıyla ilgili dokusal bir yaklaşım olup, ikincisi ise işlevsel bölümlerin farklı kitlelerde tasarlanıp, dışardan da okunabilmesini öneren yapısal bir yaklaşımdır.

Brütalizm İngiltere ile sınırlı kalmayıp, dünyada Paul Rudolp, Sigurt Leverents gibi mimarların tasarımlarında da etkisini göstermiştir. Paul Rudolp'un, 1963'te inşası tamamlanan Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Binası (Şekil 2.34) brütalizm örneklerindendir. Brütalizm yaklaşımı XXI. Yüzyılda da hala değer görmekte olan malzeme kullanımında "mimari dürüstlük" yaklaşımının temellerini oluşturmuştur.



Şekil 2.33. Le Corbusier, İsviçre Pavyonu, Paris, 1932 [45].



Şekil 2.34. Paul Rudolp, Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Binası, Connecticut, 1963 [46].

2.3.9. Postmodernizm

Postmodernizm 1960'lardan itibaren etkileri görülmeye başlamış, modernizme karşı bir tepki olarak doğmuş, modernizmin, özellikle uluslararası üslubun tekdüze, tektipleştirici olduğunu savunanarak mimaride geçmiş üsluplardan doneleri yeniden gündeme getirerek kullanmayı tercih eden mimarların dâhil olduğu bir harekettir. 1970'lerde yaygınlaşmaya başlasa da etkileri fazla uzun sürmemiştir. Seçmeci, geçmişe öykünen bir yaklaşımdır.

Postmodernizmin beslendiği kaynaklar, tarihsel birikimden popüler kültüre kadar uzanmaktaydı. Modernizm, küresel ölçekte yayıldığında anlam yaratma ve bağlamla ilişki kurma konusunda eksiklikleri tartışılmaya, eleştirilmeye başlandı. Bu eleştirel yaklaşımlardan biri olan postmedernizm mimarinin yer, gelenek ve toplumla yeniden ilişki kurabileceğini savunan bir yaklaşım sergilemiştir [40].

Öncülerinden Robert Venturi, Miess Van Der Rohe'nin "less is more" (az çoktur) deyişine karşıt olarak "less is bore" (az sıkıcıdır) diyerek modern mimarlığın sıkıcı, sıradan olduğunu belirtmiştir, J.C. Jenks akıma adını vermiş ve modern mimarlığın öldüğünü ileri sürmüştür [19]. Kendine ait düşünsel ilkeler öne sürmekten ziyade, modern hareketin ilkelerine bir karşı duruşla uygulama yolları bulan postmodernizmin diğer öncü isimlerinden Philip Johnson ise, yaşlılık döneminde, hayranı olduğu ve ustası olarak kabul ettiği Miess Van Der Rohe'nin bir dahi olduğunu fakat artık sıkıldığını, kendi yönünün artık gelenek ve eklektisizm (seçmecilik) olduğunu artık tarihi geçmişi görmezden gelemeyeceğini belirtmiştir. [25].

Postmodernizm'de,, sıklıkla eski biçimler, eski üsluplara ait ögeler aynen alıp kullanılmış, süsleme yeniden mimariye sokulmuştur. Yunan, roma kolonları, alınları postmodernist cephelerde sıklıkla kullanılmış, cepheye dekoratif bir işlev tanınmıştır [19]. Enis Kortan, XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik açıdan Bakış Kitabında, bu yaklaşımı eleştirir ve tarihin, içinden biçimleri seçip yeni yapım teknikleriyle kopyalanacak bir biçimler deposu olarak görülmesine karşı durarak, bunun geçmişe saygısızlık olduğunu belirtir. Tarihten yararlanmanın ise kopyalayarak değil, ancak, tarihteki mimari eserlere analitik bir gözle bakarak onlardan ilkeler çıkarılmasıyla ve bu ilkelerin günün koşullarına göre yorumlanmasıyla olabileceğini savunur [25].

Postmodernizm, fazla uzun ömürlü olamamış hatta 1986 yılında Architectural review Dergisi postmodernizmin öldüğünü iddia etmiştir [19].

Philip Johnson Ve John Burgee'nin tasarladığı, 1978-1983 yılları arasında yapımı tamamlanan AT&T Binası (Sony Binası) (Şekil 2.35), ve Michael Graves'in 1979'da tasarladığı Halk Servis Binası (Şekil 2.36) postmodernist yaklaşımla tasarlanmıştır.



Şekil 2.35. Philip Johnson, John Burgee, AT&T Binası, New York, 1983 [47].



Şekil 2.36. Michael Graves, Halk Servis Binası, Oregon, 1979 [48].

BÖLÜM 3

DE STİJL HAREKETİ

De Stijl Hareketi XX. Yüzyılda, Hollanda'lı sanatçılar tarafından, 1917 yılından 1932 yılına kadar çıkarılan aynı isimli bir sanat dergisiyle temelleri atılmış bir hareket olarak kökenleri ve gelişim süreciyle sanat tarihinde resim, heykel, mimarlık, müzik, edebiyat, sinema gibi birçok sanat dalını etkilemiştir, De Stijl kısa sürede yalnızca bir dergi olmaktan öteye geçerek, prensipleriye sanatsal bir dilin gramerini oluşturan ve tüm dünyaya yayılan, etkili bir hareket haline gelmiştir.

3.1. De Stijl Hareketinin Kökenleri

3.1.1. Yer ve Zamanın Ruhu

De Stijl Hareketi. 1917 Yılında, 1914 yılında başlamış, 1918 yılına kadar devam etmiş olan I. Dünya savaşı tüm Avrupa ülkelerini etkiler ve yakıp yıkarken tüm bu olayların dışında kalmış küçük bir ülke olan Hollanda'da doğmuştur Savaşın etkilerinden uzak bu ülke sanatçılarına yeni fikirler üretme, sanatlarını güvenle icra etme imkânı sunmuş, bu yönüyle De Stijl'in ilk adımlarının atılmasında yüzyılın başlarından itibaren görülen sanat merkezleri, atölyeleri, sanatçı topluluklarıyla önemli bir merkez olmuştur.

Sanayi devriminin etkileriyle değişen, gelişmekte olan yeni dünya düzeni, bilim ve teknolojideki çığır açıcı gelişmeler, toplumsal hayatta, devrim niteliğindeki psikolojik, sosyolojik, ekonomik dönüşümler kısaca içinde bulunulan zaman diliminin ruhu De Stijl'in oluşum ve gelişiminde etkili olmuştur.

De Stijl Hareketinin öncü sanatçılarından olan Mondrian, Theo Van Doesburg ve arkadaşları içinde bulundukları zaman dilimimin, yeni ve dünyanın evriminde etkin, insanoğlu için daha üstün, anlamlı bir varoluş yaratılabilmesi için birçok olanaklar, imkânlar barındıran bir dönem olduğuna inanıyorlardı. De Stijl Dergisinin V. Sayısının 180.sayfasında, Yeninin doğduğunu gördüklerini, bütün sanat dallarında yeninin yükselişte olduğunu, eskinin ise yalnızca zarar verdiğini, eskinin bittiği yerde, uygarlık olarak bir dönüm noktasında bulunulduğunun unutulmaması gerektiğini, belirtiyorlardı [49]. 20.yüzyılda yaşanan büyük gelişmeler; uçak, telefon, ses kayıt, daha hızlı ulaşım gibi tüm büyük atılımlar ve icatlar bu gelişmelere tanık olan tüm nesil için daha aydınlık bir gelecek inancını attırıyordu. Tüm bu gelişmeler sanatçıların da insanlığın gelişimiyle ilgili daha optimistik yaklaşımlar ve gerçekliğe dair yeni bakış açıları kazanmalarına sebep olmaktaydı [50].

20. Yüzyılın ilk yarısında yeni bir modern bilinç oluşmaktaydı. "Zaman bilinci" ve ait olunan, içinde bulunulan periyoda ait bir "yaşam bilinci", De Stijl sanatçılarının hep üzerinde durduğu önem verdiği temalar olacaktı. Şimdiki zamanın koşullarına uygun olanı, şimdiki zamanın sağladığı tüm olanakları kullanarak yaratmak, bunu yaparken de insan bilincini, aklı öne çıkarmak, tüm yaratım sürecinde rasyonel bir yol haritası izlemek De Stil Hareketinin başlangıcından itibaren benimsediği önemli ilkeler olacaktı. Aynı zamanda eskinin bittiği yerde yeni zaman, yeni bir stil yaratacaktı.

Bu yeni "zaman bilinci" ve "yaşam bilinci" kavramlarını Mondrian De Stijl Dergisinin I. Sayısının 2. Sayfasında yayınladığı ilk makalesinde bugünün insanlığının yaşamının, zamanla doğal (natural) olandan uzaklaştıkça, gittikçe daha soyut bir yaşam haline geleceğini ve doğal (dışsal) olanın zamanla otomatikleşmesiyle de yaşam ilgisinin gittikçe daha içsel değerlere yöneleceğini belirtmiştir [51]. Mondrian 20.yüzyılın sağladığı yeni imkânlar sayesinde, insanoğlunun içinde bulunduğu bu dönüm noktasıyla zamanla daha spiritüal değerlere doğru evrimleşecek insan yaşamının kazanacağı yeni sosyal strüktürü, De Stijl Dergisinin II. Sayısının. 123. sayfasında yayınlanan bir diğer makalesiyle; kozmik evrime bakıldığına, insanın maddeden uzaklaşarak zamanla daha da öze, spiritüal olana, ulaşacağı şeklinde tekrar formüle etmiştir [50], [52]. Bu soyut yaşam ve soyut olana doğru evrim konsepti, De Stijl Hareketinin ve ideolojisinin en önemli ilkelerinden biri olacaktır.

Mondrian, zaman bilincinin sanatsal ifadeyi, sanatsal ifadenin ise gelecek zaman bilincini etkileyeceğini ve yalnızca bugünkü zamanın bilincini ifade eden sanatsal ifadenin canlı olabileceğini De Stijl Dergisinin I. Sayısının 5. Sayfasında belirtmiştir [51]. Bugünün zaman bilincinin, geleceğe de yüzü dönük bir tavırla ifade edilişi, daha iyi bir gelecek, daha iyi bir hayat için geleceği de öngören, geleceği şekillendirecek şimdinin zaman bilincine odaklanma tavrı De Stijl Hareketinin tipik karakteristiklerinden bir diğeridir ve ütopist yaklaşımının da temellerindendir [50].

XIX. ve XX. Yüzyılda teknik, sosyal ve bilimsel gelişmelerin yarattığı pozitivist bakış açısı, bilimsel, objektif yaklaşım da De Stijl hareketinin şekillenmesinde önemli etkenlerdendir. De Stijl Hareketi sanatçılarına göre artık sanat da bilim ve mantık gibi daha objektif bir yönde gelişmeliydi [50]. Sübjektiflik, rastlantısallık, kişisel duygulanımlar yerine objektif yaklaşım, mantıksal kurgu ve evrensel ifade yeni sanatta belirleyici olmalıydı. Böylece içinde bulunulan dönemin pozitivist ruhu elbette ki bilimsel yöntemden daha spekülatif olmasına rağmen, De Stijl sanatçılarının aktivitelerini bir bilim adamı ya da düşünürün yöntemlerine benzer kılacaktı.

XX. Yüzyılın başlarında Hollanda'da İsveç, İsviçre modeline benzer olarak Avrupa'da ticari, ekonomik anlamda bir güç olma arayışı ve çabaları görülmekteydi. Bununla birlikte sosyal adalet, insan hakları, halkın refah düzeyi gibi etik kavramlar da irdelenmeye ve önemsenmeye başlamış, sosyal demokrasi ideolojisi toplumda ağırlık kazanmaya başlamıştı [53]. Sosyal kaygılar sanatçılar arasında yaygınlık kazanıyor, sosyalizm ideolojisi sanatçılar arasında yayılıyordu.

Sosyal sınıflar arasındaki farkların kapanması, toplumsal sosyal denge kazanılması gibi konular toplumda önem kazanmıştı, Hollanda'da sosyal demokratlar kendi okullarını, hastanelerini, toplu kontlarını inşa ediyor aynı zamanda kendi gazetelerini, radyolarını kuruyorlardı. Sosyalizm ideolojisi De stijl sanatçıları arasında da yaygındı. Siyasetle aktif olarak ilgilenen, Anthony Kok, Huszar, Wills, Van't Hoff, Rietweld gibi sanatçıların yanında De Stijl'in en önemli mimarlarından J.J.P. Oud da hiçbir partiye üye olmasa da sosyalizm ideolojisine sahipti, bir diğer De Stijl Mimarı Anthony Kok ise Komünist Parti'den sanatla siyasetin bağdaşmayacağı gerekçesiyle daha sonra çıkmasına rağmen sosyalistti. [53].

De Stijl Hareketinin Kurucusu Theo Van Doesburg da Devrimci Sosyalist Entellektüeller grubuna üyeydi. Fakat De Stijl Dergisini ve hareketini hiçbir zaman siyasetle karıştırmamış hatta bu durumdan dolayı Mondrian kendisine yazdığı bir mektupta Theo Van Doesburg'e siyaseti, sanat hareketine karıştırmadığı için teşekkür etmiştir. [53]. De Stijl Dergisi ve Hareketi siyasetten hep uzak kalmış olmasına rağmen, her zaman sosyal kaygıları olan bir sanat hareket olmuştur.

Theo Van Doesburg ve Mondrian sanatlarına siyaseti karıştırmamış olsalar da sanatın her zaman toplumu eğitici, dönüştürücü ve insan yaşamını, çevresini daha aydınlıklaştıracak bir güç olduğuna inanmışlar ve sanatlarında hep bu sosyal kaygıyı taşımışlardır. Theo Van Dousburg sanatın bu yaratıcı ve eğitici gücünü önemsiyor ve sanatçının geleceğin daha aydınlık, daha iyi bir çevre ihtiyacını karşılayacak bir sosyal sisteminin kurulmasına yardımcı olabilecek güce sahip olduğuna inanıyordu. De Stijl Dergisinin I. Sayısının 68. Sayfasında Theo Van Doesburg, sanatçıların toplumun öncüleri olduğunu ve toplumun ihtiyaç ve arzularını ifade etme yeteneğine sahip olduğunu ve aydınlanmanın da az sayıdaki sanatçılar ve düşünürler aracılığıyla gerçekleşebileceğini vurguluyordu [51]. De Stijl Dergisinin III. Sayısının 100. Sayfasında ise benzer bir yaklaşımla, sanatçıların, insanlığın ihtiyaçlarını plastik olarak ifade edecek organı olduğunu belirtiyordu [54]. De Stijl Sanatçıları insanlığın, teknik imkânlar elverdiği ölçüde yaratılacak, daha iyi düzenlenmiş, daha aydınlık bir çevreye ihtiyacı olduğunun farkındalığıyla sanatçı olarak üzerlerinde bu sosyal sorumluluğu hissediyorlar ve sanatın bilim ve teknik gibi insan yaşamın düzenlenmesinde, şekillenmesinde önemli bir yöntem olduğunu düşünüyorlardı. Sanatçının sosyal sorumluluğu bilinci De Stijl Hareketinin ve ütopist tavrının şekillenmesinde önemli bir rol oynayacaktı.

3.1.2. Öncüleri

1917-1927 yılları arasında yayınlanan De Stijl Dergisi kısa sürede yalnızca bir sanat dergisi olma işlevinden çıkarak bir sanatlar birliği hareketine dönüşmüştür. Derginin Kurucusu ve editörü Theo Van Doesburg'dur ve dergiyi Mondrian, Bart van

der Leck, J.J.P. Oud, Jan Wils, Vilmos Huszar, ve Anthony Kok, ile kurduğu iletişimlerden sonra bu isimlerle birlikte 1917 yılında yayınlamaya başlamıştır.

3.1.2.1. Theo Van Doesburg

Theo Van Dousburg (1883-1931) Utrecht, Hollanda'da doğmuş, bir ressam, yazar, şair ve sanat eleştirmenidir. Aynı zamanda De Stijl Hareketi süresince iç mekân tasarımları da gerçekleştirmiş, mimari proje çalışmaları da yapmıştır. De Stijl dergisinin kurucusu, editörü, hareketin teorisyeni ve propagandasını yapan öncü sanatçısıdır [55].

Resim yapmaya 1899 yılında başlamış, ilk resim sergisini Hague'de 1908 yılında gerçekleştirmiştir. 1910' larda sanat eleştirmeni olarak birçok dergide yazılar yazmıştır. Bu döneminde Amsterdam Empresyonistlerinin çizgisinde gitmiş (Şekil 3.1), Van Gogh etkisinde çalışmalar yapmış, 1916 yılında Mondrian'la tanışmış ve Mondrian'ın fikirlerinden etkilenmiştir.



Şekil 3.1. Theo Van Dousburg, Şapkalı Otoportre, 1908 [56].

Yine 1916 yılında Mimar J.J.P. Oud ve Mimar Jan Wills ile ortak sanatsal çalışmalar içine girmiş, 1917 yılında De Stijl dergisini kurmuştur.

Sanatsal yeteneklerinin yanı sıra etkileyici, karizmatik kişiliğiyle De Stijl Hareketinin propagandasını yapmış, Avrupa'da birçok sanatçıyla bağlantılar kurmuş, hareketin uluslararası platforma taşınmasını sağlamıştır. 1921 yılında Berlin'i ziyaret etmiş, Weimar'da (Bauhaus) dersler vermiş, Bauhaus Sanatçıları üzerinde de De Stijl Hareketinin etkili olmasını sağlamıştır. 1927 yılına kadar De Stijl Dergisinin editörlüğünü yapmış, 1931 yılında Davos'ta ölene kadar sanat çalışmalarına devam etmiştir.

3.1.2.2. Piet Mondrian

Piet Mondrian (1872-1944) Amersfoort, Hollanda'da doğmuş bir ressamdır. De Stijl hareketinin en önemli ressamı ve aynı zamanda teorisyenidir. De Still hareketinin özellikle resim alanında yarattığı sanat dilinin (neo-plastisizm) ana yaratıcısı kabul edilmektedir. Aynı zamanda De Stijl Hareketinin felsefi, teorik düşünce alt yapısının oluşmasında en önemli figürdür.

1892-1894 yılları arasında Amsterdam Akademi'de sanat eğitimi almıştır. 1895-1907 arasındaki çalışmaları natüralisttir. Bu dönemde Amsterdam ve çevresinde peyzaj resimleri yapmıştır. 1908-1910 yılları arasında Domburg Zelanda'ya taşınmış burada Jan Toorop'un çalışmalarından etkilenmiştir. Çalışmalarında ifadede yalınlaşma, ana renklerin baskınlığı, görülmeye başlamış, burada sembolist dönemine girmiştir. Mondrian, (Şekil 3.2) 1911 yılında ise Paris'e taşınmış, burada Picasso ve Leger' in çalışmalarından etkilenmiş, kübist dönemini yaşamış, gri, kahverengi mavi ağırlıklı çalışmalar yapmıştır [50].

1915 yılından itibaren Mondrian adım adım soyutlama aşamalarına geçmiş, 1917 Yılında tamamen soyut dönemine girmiş ve De Stijl Dergisinin kurulumunda yer almıştır. De Stijl dergisinde birçok makale yayınlamış, De Stijl Hareketinin gelişiminde 1925 yılında De Stijl'den ayrılmış 1944 yılında New York'ta ölene kadar sanatını geliştirmeye devam etmiştir.



Şekil 3.2. Piet Mondrian, Mondrian Otoportre, 1912 [57].

3.1.2.3. Bart Van Der Leck

Bart Van Der Leck (1876-1956) Utrecht'te doğmuş ressam, tasarımcı ve seramik sanatçısıdır. De Stijl Dergisinin kurulumunda rol almış, soyut resim çalışmalarıyla, iç mekân düzenlemeleri ile harekete katkıda bulunmuş fakat fikir ayrılıkları sebebiyle gruptan kısa sürede ayrılmıştır.

Amsterdam Akademisinde, Dekoratif Sanatlar eğitimi almış, 1910 yılında ilk Realist çalışmalarını yapmıştır. 1911 yılında çalışmalarında düzlem vurgulamaya doğru gelişmeler görülmektedir. 1916 yılında ise stili doruk noktasına ulaşmış (Şekil 3.3), Piet Mondrian ve Theo Van Dousburg 'la tanıştıktan sonra çalışmalarında tamamen soyutlamaya dönmüştür [55]. 1917 yılında ise De Stijl Dergisinin kurulumunda yer almıştır.



Şekil 3.3. Bart Van Der Leck, The Tempest, 1916 [53].

3.1.2.4. Jacobus Johannes Pieter Oud

J.J.P. Oud (1890-1963) Purmerand'da doğmuş Hollandalı bir mimardır. De Stijl Dergisinin kurulumunda yer almış ve Hareketin Mimari ideolojisinin ve dilinin yaratılmasında etkili olmuştur.

Quellinus Dekoratif Sanatlar Okulunda ve Amsterdam Rijksnormaalschool voor Tekenonderwijs'te aldığı eğitimden sonra, Delft Teknik Üniversitesinde eğitim görmüş De Stijl hareketinin öncü mimarlardandır. Gençliğinde Hollandalı ünlü mimar Hendrik Petrus Berlage'den etkilenmiş bu etki altında yapılar tasarlamıştır. Leiden'de Theo van Doesburg ile tanışmış ve 1917 yılında De Stijl Dergisinin kurulumunda yer almıştır. De Stijl Hareketi etkisinde Rotterdam'da Café De Unie (Şekil 3.4) adlı restorandı tasarlamıştır [50]. Oud Toplumsal kaygıları yüksek bir mimardır ve sosyalist düşüncelere sahiptir. 1921 yılında hareketi terk etmiştir. 1918-1933, yılları arasında Oud, Rotterdam şehir mimarı olarak çalışmış ve 1963 yılında ölene kadar Hollanda'da birçok sosyal konut projesine imza atmıştır.



Şekil 3.4. J.J.P. Oud, Café De Unie, Rotterdam, 1925 [58].

3.1.2.5. Jan Wils

Jan Wils (1891-1972) Alkmaar'da doğmuş Hollanda'lı bir mimardır. 1917 yılında De Stijl Dergisinin kurulumuna yer almış, harekete önemli katkıda bulunmuş sanatçılardandır.

Wils, Amsterdam'da çalışmış, eğitim amacıyla Almanya'ya yolculuklar yapmıştır. Mimari kariyeri, ünlü Hollanda'lı mimar Berledge ve Mullers'in ofislerinde başlamıştır. Daha sonra kendi mimarlık bürosun kurmuştur [53]. . 1916 yılında, Theo Van Dousburg ile koordineli çalışmalar yapmış ve 1917 yılında De Stijl Dergisinin kurulumunda yer almıştır. De Stijl Hareketinin mimari teorisinin gelişmesinde katkıları olan önemli bir mimardır. Hague'deki Papaverhof konutları önemli yapılarındandır (Şekil 3.5). 1972 yılında ölene kadar Hollanda'da, Amsterdam Şehir Sineması (1935), Amsterdam'daki Olimpik Stadyum (1928) gibi önemli yapıların tasarımını yapmıştır.



Şekil 3.5. Jan Wils, Papaverhof Evleri, Hague, 1919 -1921 [59].

3.1.2.6. Vilmos Huszar

Vilmos Huszar (1884–1960), Budapeşte'de doğmuş, Macar asıllı Hollanda'da yaşamış bir ressam ve tasarımcıdır. Piet Mondrian ve Theo van Doesburg'la tanıştıktan sonra 1917 yılında De Stijl Dergisinin kurulumunda yer almıştır.

Vilmos Huszar, Münih'teki Hollosy Stüdyosunda ve Budapeşte'deki Dekoratif Sanatlar Okulunda eğitim almış olup, Kubism ve Futurism akımlarından da etkilenmiş bir sanatçıdır. 1905 yılında Hollanda'ya yerleşmiş ve burada Piet Mondrian ve Theo van Doesburg'un fikirlerinden etkilenerek gruba dâhil olmuştur [50]. De Stijl Grubundan ayrılana kadar De Stijl prensipleriyle diğer grup üyeleriyle de koordineli çalışarak iç mekân tasarımı çalışmaları yapmış (Şekil 3.6), 1923'te gruptan ayrılmıştır. 1925'ten sonra grafik tasarımı ve resim çalışmalarına yoğunlaşmıştır.



Şekil 3.6. Vilmos Huszar, Jan Wills, Fotoğraf Stüdyosu, Haguee 1920-1921 [60].

3.1.2.7. Anthony Kok

Antony Kok (1882-1969), Rotterdam'da doğmuş, Hollandalı bir yazar ve şairdir. 1914 yılında Theo Van Doesburg'la tanışmış ve yakın arkadaş olmuştur. Daha bu tarihlerde Van Doesburg ve Kok modern edebiyat ve görsel sanatlarla ilgili fikirlerini ifade edebilecekleri bir sanat dergisi kurmak üzerine konuşmaya başlamışlardır. 1917 yılında De Stijl Dergisinin Kurulumunda yer almıştır. Aynı zamanda bir sanatsever ve sanat hamisidir. Mondrian dâhil birçok sanatçıya hamilik yapmıştır. De Stijl Hareketinin yazılı propagandasını yapmış, dergide şiirleri de yayınlanmıştır.

De Stil hareketinin edebi kanadında yer alsa da görsel sanatlara da duyduğu ilgiyle hareketin gelişmesinde büyük katkıları olmuştur [50]. De Stijl'in birinci manifestosunda (Kasım 2018) ve ikinci manifestosunda (Nisan 1920) imzası bulunmaktadır.

3.1.3. Felsefi Kökenleri

De Stijl Hareketinin yarattığı sanat dili arka planında çok kapsamlı bir felsefi düşünce alt yapısı barındırmaktadır. De Stijl sanatçıları yaratım aşamasına geçmeden önce düşünmüşler, birçok felsefi kuramdan etkilenmişler, kendi kuramlarını geliştirmişler ve bu kuramlardan yola çıkarak sanat ürünleri ortaya koymuşlardır. De Stijl'in hiçbir ilkesi kendiliğinden, herhangi bir sebebe bağlı olmaksızın ortaya çıkmamış, derin düşünsel süreçler sonucu bilinçli çabalarla sanatçılar tarafından belirlenmiş ve uygulanmıştır.

Mondrian, De Stijl Hareketine kuruluş aşamasından itibaren dâhil olan hareketin en önemli sanatçılarından biri olarak aynı zamanda Stijl dilinin oluşumunun da en önemli teorisyenidir. XIX. Yüzyıl'da 7 Mart 1872'de Hollanda'da dünyaya gelmiş olan Mondrian, kalvinist, muhafazakâr, dine önem veren bir ailede büyümüştür. Babası dini bir okulda yöneticidir ve aynı zamanda dinsel illüstrasyonlar yapmaktadır. Böyle bir ortamda büyüyen Mondrian'ın sanatının ilk yıllarında dinsel sembolizm ve dinsel eğilimler baskın olmuştur.

XX. Yüzyıl başlarından itibaren ise yüzyıla hâkim olan, bilim teknikteki gelişmelerin, modern yaşam tarzının yarattığı yeni kültürün ve pozitivizmin etkileriyle dinsel eğilimlerinden uzaklaşan, Mondrian **Teozofi Öğretisi** ile tanışmış ve teozofi felsefesi Mondrian ve De Stijl sanatının gelişiminde çok etkili bir anlayış olmuştur. Mondrian'ın teozofi ile olan ilişkisi, 1909 yılında Hollanda Teozofi Cemiyeti'ne üye olmasıyla gelişir. Mondrian bu döneminde, teozofist etki altında figüratif eserler üretmiştir. Mondrian, Yatay, dikeyliğin vurgulandığı, derinlik duygusunun azaldığı, iki boyutluluğa doğru giden, Van Gogh'un etkisinin görüldüğü manzara resimlerinde doğanın değişken kararsızlıklarını bir kararlılığa ve dengeye ulaştırmaya çalışmıştır. Teozofinin Mondrian'ın sanatındaki etkileri; özel insan oluş aşamalarından, yani hazırlık, aydınlanma, özel insan oluş, geçilerek mutlak bilgiye, tümel olana ulaşma fikrinin öne çıktığı, yükseliş duygusunun ağır bastığı, biçim ve renklerde yalınlığa doğru giden, maddesellikten, tinsel olana ulaşmayı hedefleyen dikey, yataylıkların baskınlaştığı, derinlik duygusunun ise azaldığı, giderek ana renklere ağırlık veren bir resim diline doğru gitmesinde görülmektedir [61].

Figüratif çalışmalar bir süre sonra Mondrian'ı tatmin etmemeye başlamış, teozofinin amaçladığı, tümel bütünlüğe varmak, zihni görünenin yanılgısından kurtarmak için doğacı bir anlayıştan tümüyle uzaklaşması gerektiğine karar vermiş, sanatını görünenin yanılgısından, doğanın kararsızlığından kurtararak tümele ulaşacağını düşünerek, Kübizmle ilgilenmeye başlamıştır. **Kubizmin** doğanın kurallarını resimde birebir taklit etmek yerine nesneleri parçalayarak, iki boyuta indirgeyerek resmin kendi kurallarını oluşturduğunu fark eden Mondrian bir süre kübizmin soyutlama araçlarını kendi çalışmalarında kullanmış fakat kısa sürede kübizmde, nesneler hala nesne olmaya devam ettiğinden resimlerinde hala kurtulmak istediği doğanın etkisinden kurtulamadığını fark etmiş. Kübizmi tümel olana ulaşmak için yetersiz bulup, arayışlarına devam etmiş, soyutlama çalışmalarına, ağırlık vermiştir [61].

Teozofist bir matematikçi,M. H. J. Schoenmaekers'la tanışan Mondrian, Schoenmaekers'ın **Hegel**'in ikiliklerinden ürettiği hayatın itici gücünün, zıtlıkların, ikiliklerin arasındaki bağıntıdan oluştuğu anlayışını, sanatına dikeyler ve yataylıkların zıtlıklarıyla ve bir aradalığıyla oluşturdukları dengeyle tümel gerçekliğe ulaşmanın yollarını aramıştır [50].

Mondrian'ın çalışmalarında **Platon, ve Yeni-Platoncu** düşüncelerin etkileri de görülmektedir. Platon'un filozofa doğanın yanıltıcı izlenimlerini aşma ve tümele, kesin olana ulaşma görevini Mondrian sanatçıya yüklemektedir. Sanatçı görünenin ötesindekini tümel gerçekliği sanatında yansıtmalı ve insanlığa göstermelidir. Mondrian'a göre karşıtlıklara dayanan, doğanın yanıltıcı etkilerinden arınmış, geometrik soyut sanat, evrimini tamamlamış geleceğin ideal insanına götüren bir araç olacaktır. Ayrıca Yeni-Platonculuğun kurucusu Plotinos'un uyumun ve dengenin karşıtlıkların birliğiyle sağlanabileceği düşüncesi ve sanat eserinin taklidin taklidi olmak yerinde gerçeğe, asıl olana yaklaştıran olduğu yaklaşımı ve sanatçıya doğanın yanıltıcı, değişken etkisinin ötesinde gören, gerçeğe, mutlağa, sanatıyla yaklaştırabilecek olan kişi olma vasfını vermesi Mondrian'ı etkilemiş, sanatına yön vermiştir [61].

Mondrian, gittikçe ana renklere ve tonlarına yöneldiği resimlerini doğa referanslarından tamamen kurtarmış olsa da sanatını, hala rastlantısallık ve bilinçsiz olandan da tam olarak kurtarma çabası içerisindeydi. Bu arayışı De stijl Dergisi

oluşumuyla yeni bir yön kazanacak Theo van Doesburg, van der Leck, Huszar gibi sanatçılar aracılığıyla Hegel ve Spinoza felsefeleriyle tanışacaktı. Tümel gerçeklik, birlik, denge arayışları, sanatsal ifadede, öznellik ve değişkenlik yerine nesnel ve mutlak olana ulaşmayı bu felsefelerin ışığında bulacaktı. De Stijl Dergisinin kurucusu Theo van Doesburg de aynı dönemlerde Teozofi felsefesinden etkilenmiş bir ressam olarak soyutlamanın tümel gerçekliğe ulaşmanın bir aracı olduğu, sanatın öznellikten kurtulması gerektiği gibi benzer düşüncelere sahipti. Dergi altında bir araya gelen sanatçılar, ana renklerin ve renk olmayanların kullanılması, öznellik yerine nesnelliğin, soyut olanın, gayrimerkezliğin, zıtlıkların bir araya gelişiyle sağlanan bütünlük ve dengenin sağlanmaya çalışıldığı asimetrik yaklaşımın öne çıktığı dinamik bir ritmin ağırlık kazandığı bir sanat dili oluşturmanın temellerini atacaklardır [61].

Mondrian, rasyonalist bir filozof olam **Spinoza** felsefesiyle tanıştığında Spinoza'nın Cevher olgusunu teozofi anlayışındaki tümel gerçeklikle bağdaştırmıştır. Birlik ve dengeye sahip olanın rastlantısallık, keyfilik barındırmadığı ve doğada görünür olanın aslında cevherin tavırlaşmaları olduğu ve temelde cevhere dayandığı anlayışı Mondrian'ı etkilemiştir. Ayrıca teozofi felsefesinde bilgiye üç yolla; imgelem, esin ve sezgi, ulaşılacağı yaklaşımı Spinoza'nın hayal gücüne, akla ve sezgiye dayalı bilgi anlayışıyla paraleldir. Spinoza Felsefesine göre en ussal, gerçek bilgi olan sezgili bilgiye ulaşmak ise matematik aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Mondrian'ın resimlerindeki dikey ve yataylıklarla kurulan, dikdörtgen formlardan oluşmuş, birliğe ulaşmayı hedefleyen, cevherin tavırlaşmalırını ve yayılımını ise çizgilerin uçları açık bırakılarak ifade eden, ana renk kullanımıyla desteklenen ızgara kurulumunun temelinde tümel olana ulaşmak hedefi bulunmaktadır. Spinoza felsefesindeki edilgenlik, kederle bağdaştırılmaktadır. Bilgiyle değil hayal gücüyle idare edilen ruh edilgendir. Mondrian da bu yaklaşıma paralel olarak öznel ruhu trajik olanla bağdaştırmış, doğanın değişkenliklerini, kaprislerini, rastlantısallıklarını trajik bulmuş, ancak nesnel olanla trajik olandan kurtulmanın, sonsuz ve değişmez tümel olana ulaşmanın mümkün olacağı sonucuna varmıştır [61]. Geliştirdiği Izgara kurulumuyla, Mondrian ikiliklerin birlikleriyle, bir arada oluşlarıyla sağladıkları dengeyle çizgileri kapamadan sağladığı tuvalin dışına taşan cevherin-tümel olanın sonsuzluğunu ifade etmeye çalıştığı açık uçlu dikdörtgen renk düzlemleriyle sanatında tümel olanı nesnel şekilde ifade etmeyi amaçlamıştır. Ana renk kullanımının seçiminde yine objektif olma çabası yatmaktadır.

Ana renklerden oluşmuş düzlemleri ve renk olmayanların (siyah, gri, beyaz) şeritleştiği sanatında Mondrian, dinamik kontrastlarla dengeye, birliğe ulaşmayı hedeflemiştir. En yalın olanda en zengin olanı ifadeye çabalamıştır [50].

Mondrian ve De Stijl sanatının gelişiminde Hegelci Diyalektiğin de etkisi büyüktür. De Stijl sanatının temellerini oluşturan zıtlıklar ilkesinin temelinde gerçeğin, varlığın yalnızca karşıtıyla varolabileceği, bilinebileceği, ifade edilebileceği Hegelci anlayış yatmaktadır. Stijl sanatındaki yatay-dikeyliklerin kurulumunda zıtlıkların birbiriyle var olabilip, dengeyi, birliği sağlayabileceği anlayışı etkin olmuştur. Mondrian da Hegel'e paralel olarak sanata tümel gerçekliğin ifadesi olma görevini vermiş, felsefeyi de sanata katarak sanatı çok yüksek bir mertebeye yerleştirmiştir, önemli bir misyon yüklemiştir. Sanata yüklenen bu misyon tüm De Stijl sanatçılarının ortak bakış açısı olacaktır. Mondrian içsel-dışsal, nesnel-öznel, bireysel-kolektif, erkek-dişi, tin-doğa, tümel-tikel, zaman-uzam, tin-beden gibi karşıtlıkları Hegelci diyalektle örtüşmektedir. Aufhebung yani zıtlıkların birbirlerinin varlığıyla, birbirlerini kendilerinde barındırarak, birbirlerinin tekil varlıklarını yok ederken birbirlerine anlam kazandırmaları, yüceltmeleri kavramı Mondrian ve De stijl Sanatında Dikey ve yataylıklarla sağlanan denge ve ritmde vücut bulacaktır. Ayrıca Hegel'in sanat eserinin tine doğanın olduğundan daha yakın olması ve sanatın gerçeklikten pay almış olduğu fikrini Mondrian da paylaşmaktadır. Sanatı kendi içinde bulunduğu dönemde değerlendirmiş ve resmi nesnesiz, doğa görünümlerinden bağımsız olarak düşünmemiş, 1770-1831 yılları arasında yaşamış olan düşünür Hegel'den farklı olarak Mondrian doğayı kopyalamayı reddeden, sanatı doğanın değişkenliklerinden, rastlantısallığından kurtaran, öznel gerçekliği, tümel olana ulaşmayı ve ifade etmeyi hedefleyen soyut bir sanat dili yaratmayı hedeflemiş ve bu yaklaşım tüm Stijl sanatçıları üzerinde de etkin olmuştur. Hegel gibi mondrian da doğayı kaprisli olan, değişken ve gerçeği örtülü şekilde taşıyan olarak tanımlamış, doğacı sanatın bu kaprisin yansıması olduğuna inanmıştır. Mondrian'a göre soyut sanat doğanın kaprislerinden arınmış, nesnel, kurallı, ussal, evrensel olan gizli gerçekliğini ortaya koymalı yansıtmalıdır. Hegel sanatın gelişimi ve insanın gelişiminin birlikte koşut olarak ilerleyeceğine inanmıştır. Mondrian da sanatı insanı geliştirecek, insana yol gösterecek ve evrimine katkı sağlayacak bir araç olarak görmektedir. Ayrıca Mondrian ve tüm De Stijl sanatçılarının ortak paydalarından

biri, sanat ve insanın sürekli evrilmesi, gelişmesi üzerine kurulu daimi bir evrim kavramıdır [61]. Bu evrim kavramı teozofi öğretisi temellidir.

Nesnellik aracılığıyla tümel evrensel bir gerçekliğe ulaşmanın hedeflendiği, dengenin, birliğin ve uyumun zıtlıkların biraradalığıyla en yalın şekilde ifade edilmeye çalışıldığı bir sanat dili yaratmayı hedeflemiş De Stijl sanatının, ilkelerinin temelinde teozofist, Pllatoncu, Yeni-Platoncu, Hegelci, Spinozacı felsefi bakış açılarının sentezlenmesi yatmaktadır.

Karşıtlıklar ilkesi, her şeyin ancak karşıtıyla bilinebileceği, görünen doğacı gerçekliğin zıttının soyut gerçek plastik olduğu anlayışı, dolayısıyla doğanın gerçekliğinin ancak nesnel olan soyut plastik sanatla ifade edilebileceği ve özde olanı görebilmek için doğacı betimlemeyi redderek, sanatı doğanın, fenomenlerin değişken, kararsız görünümünden kurtarmak gerekliliği, sonuç olarak soyut ifadeyi yüceltme temelli düşünsel alt yapının De Stijl sanatına yansıması, nesnellik ve evrensele ulaşma hedefi ile saflık, yalınlık, geometrik şekiller ve ana renklerin kullanımı ile sanatsal ifadede şekil bulacaktır. Tümel olana ancak matematiksel, ussal yaklaşımla ulaşılabileceği, hedeflenen düzeydeki düşüncenin duyulardan bağımsız, nesnel, gerçeklik odaklı ve evrensel olması gerektiği temelli yaklaşımlar De Stijl sanatının ilkelerinin oluşmasında etkin yapı taşları olacaktır.

3.2. De Stijl Hareketi Oluşumu

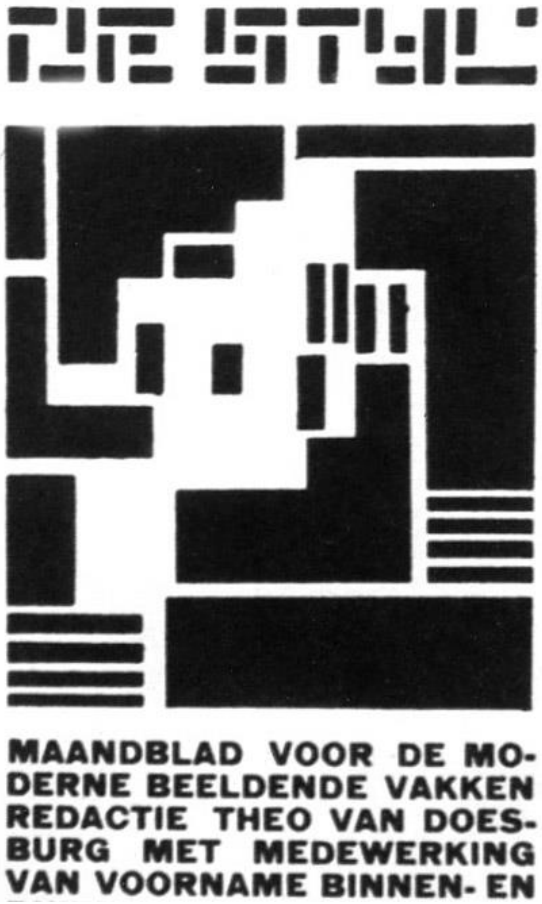
De Stijl dergisi Theo van Doesburg tarafından Hollanda'da 1917 yılında kurulmuş, 1932 yılına kadar yayınlanmış bir sanat dergisidir. Theo van Doesburg'un Mondrian, Bart van der Leck, J.J.P. Oud, Jan Wils, Vilmos Huszar, ve Anthony Kok ile kurduğu iletişimlerden sonra bu isimlerle birlikte 1917 yılında yayın hayatına başlayan dergi, bir çok Avrupa ülkesinde de yayınlanmış, sadece bir dergi olmanın da ötesine geçerek resim, heykel, mimarlık, edebiyat gibi sanat dallarına mensup üyelerinin de çabalarıyla önemli bir sanat hareketi haline gelmiştir. De Stijl aslında hem bir dergi, hem bir grup, hem de bir sanatsal bir dildir demek mümkündür.

Derginin kurucu ismi Theo Van Doesburg'un hareketin en önemli sanatçılarından Mondrian ile ilk teması, 1915 yılında Van Doesburg'un Mondrian'ın eserlerinin sergilendiği Hollandsche Kunstkring sergisini ziyaret ettikten sonra Mondrian'a mektup yazmaya başlamasıyla olmuştur. 1916 yılında, Laren'de Mondrian'ı ziyaret eden van Doesburg, Şair Anthony Kok'a yazdığı bir mektupta Mondrian'dan bahsetmiştir. Ayrıca bu ziyaret sırasında Mondrian'a çıkarmayı düşündüğü dergi fikrinden de bahsetmiş, olumlu yanıt almıştır. van Doesburg, Anthony Kok'la tanışması ise 1914 yılına dayanmaktadır. 1916 yılı başlarında ise Theo Van Doesburg J.J.P. Oud ve Wilmos Huszar'la tanışmıştır [61]. 1915 yılında ise Mondrian'ın Bart van der Leck'e küçük bir sanatçılar grubundan oluşturulan sanatçılar birliğinden bahsetmesi ve sanatlarını "de nieuwe beelding" olarak tanımladıklarını belirtmesiyle Bart van der Leck'le de ilk temas gerçekleşmiştir [50]. De Stijl sanatçıları Van Doesburg çevresinde 1915 yılından itibaren bir araya gelmeye başlamış, fikir alışverişleri de bu tarihlerde başlamış, hatta Mondrian'ın Van der Leck'le iletişiminden anlaşıldığı kadarıyla hareketin ismini bile bu yıllarda belirlenmiştir.

Theo Van Doesburg, derginin yayın süreci boyunca ölene kadar De Stijl Dergisinin merkezinde olmuş, neredeyse De Stijl Dergisi demek Theo Van Doesburg demek olmuştu. Bu durumun avantajı, karizmatik bir kişiliğe sahip olan ve kendisini dergiye adayan, hareketin en ateşli savunucusu olan Van Doesburg'un hiç azalmayan bir enerjiyle derginin ve hareketin tanıtımı konusunda sürekli aktif olarak çabalamasıyla De Stijl'in yayılmasında büyük katkılar sağlamasıdır. De Stijl'in teorisyenlerinden olmasının yanında De Stijl fikirlerini iyi ifade eden etkili bir konuşmacıdır [50]. Theo van Doesburg özellikle 1920'lerden sonra Fransa, Almanya gibi Avrupa ülkelerini ziyaret ederek sanatsal bağlantılar kurmuş, De Stijl'in propagandasını yapmıştır [53]. Fakat otoriterliği, baskın kişiliği ve zorlu karakteri de Derginin kimsenin özel malı olmadığını her zaman vurgulamasına rağmen bir dezavantaj olmuştur. Bununla beraber neredeyse birbiriyle özdeşleşmiş Van Doesburg'un ve De Stijl Dergisinin ortak özelliği ilham verici olmalarıdır [50].

De Stijl Dergisinin ilk sayısı ilk kurucu üyelerinin katkılarıyla, Ekim 1917 Yılında yayınlanmıştır. (Şekil 3.7.) Aylık olarak yayınlanması planlanan derginin ilk sayısında De Stijl kendisini dinamik ve devrimci bir hareket olarak dünyaya tanıtmıştır.

De Stil Dergisinin ilk sayısının 1. Sayfasında; derginin amacı; yeni bir güzellik anlayışına katkıda bulunmak ve modern insanı plastik sanatlardaki yeni fikirlerden haberdar etmek olarak tanımlanmıştır. Ayrıca yine De Stijl dergisinin birinci sayısının 4. Sayfasında; "eğer modern plastik estetikle ilgili yeni fikirler, henüz halka yayılmamışsa, halkta bu estetik duygusunu uyandırmak, uzmanların üzerine düşen bir görev haline gelir" denilmektedir [50], [51]. Dergi ilk yıllarında spekülatif evresindeyken, üyeleri sanatçıların fikirleri, fikir alışverişleri, düşünsel süreçlerin yazılı ifade edildiği bir mecra olmuş, daha sonra zamanla şekillenen ortak bir sanat dili çerçevesinde ütopik bir evrenselcilik idealiyle çeşitli sanatsal ürünler yaratılmıştır.



Şekil 3.7. De Stijl Dergisi İlk Sayısı Ön Kapak, Ekim, 1917 [62].

“Neoplastik” sanat terimi Türkçe’de de İngilizce’de kullanıldığı şekliyle (neo-plasticizm) De Stijl Dergisine üye sanatçıların yarattıkları sanat dilini tanımlamak için kullanılmaktadır. Fakat aslında Paul Overy’ye göre İngilizcedeki neo-plasticizm kelimesinin kullanılması basit bir çeviri hatasından kaynaklanmaktadır. Overy’ye göre Theo van Doesburg ve Mondrian’ın kullandıkları Hollandaca bir kelime olan “beeldend” kelimesi hollandaca’da “imaj formlama”, “imaj yaratma”, “nieuwe bielend” ise “yeni form yaratma”, yeni imaj yaratma” hatta “yeni strüktür yaratma” anlamlarına gelen bir kelimedir fakat bu kelime Fransızca’ya “neo-plasticisme” diye çevrilmiş, oradan da ingilizce’ye içerdiği kompleks anlamı yitirerek “neo-plasticizm” olarak geçmiştir [53].

Stijl-Stil ise kelime anlamıyla, sanatçıların izlenimlerini sıralayıp, düzenleyerek bunları ifade etmesine aracı olan bir dildir. Theo van Doesburg’a göre bir şeyin stile dönüşebilmesi için, birçok kişinin bilinçli çabalarıyla uygulanıp aynı zamanda genele de yayılması gerekmektedir ki genel bir kültürel bir ifade, bir stil olabilsin. De Stijl Sanatçıları için sanat, sanatçıların kendi içine kapanarak izole olarak kapalı bir grupta ürettikleri, yaşadıkları bir olgu değildir [50]. Toplumla iletişimci bir dil yaratma çabaları, derginin ilk sayısından itibaren her zaman De Stijl Hareketinin baskın bir tavrı olacaktır.

Theo van Doesburg ve Mondrian, Modernist sanatçıların aynı zamanda teorist ve eleştirmen olmaları gerektiğini düşünmekteydiler. 1912 yılından itibaren yazar-eleştirmen-sanatçıların Hollanda’da yaygınlaşmasının da etkisiyle hemen hemen gruba üye tüm sanatçılar De Stijl Dergisinde yazılar yazmışlardır bu sayede hem De Stijl Hareketi, hem de sanatçılarının adı önce Avrupa’ya sonra tüm dünyada yayılmıştır. [53].

De Stijl Hareketinin derginin kurulmasından itibaren ana hedeflerinden biri, farklı sanatlar arasında bir sanatlar birliği yaratmak olmuştur. Sanat dalları arasındaki ayrıştırmadan ziyade bütünleştirici bir yaklaşımla hareket, birçok sanat dalı için bütünleştirici ve sanatsal ifadede sadelik, soyutlama ortak paydalı yenilikçi bir sanat dili yaratılmaya çabalamıştır [50]. De Stijl Hareketi ilk manifestosunu Kasım 1918 yılında Hollandaca, Fransızca, İngilizce ve Almanca dillerinde yayınlamıştır.

"1. Bu çağın bir eski, bir de yeni bilinç anlayışı var. Eskisi bireye yönelik, Yenisi ise evrensele. Bireyin evrensele karşı savaşımı hem dünya savaşında, hem de modern sanatta görülebilir.

2. Savaş eski dünyayı içeriği - her alanda bireyin egemenliği - ile birlikte yok ediyor.

3. Yeni sanat, çağın yeni bilinç anlayışının içerdiği, evrensel ve bireysel arasında eşitliğe dayanan ilişkiyi gün ışığına çıkarmıştır.

4. Çağın yeni bilinç anlayışı dıştaki yaşam da dâhil olmak üzere, her şeyde kendini gerçekleştirmeye hazırdır.

5. Gelenekler, dogmalar ve bireyin egemenliği bunun gerçekleşmesine engel olmaktadır.

6. Bu nedenle yeni kültürün kurucuları, sanatta ve kültürde reforma inanan herkesi, ilerlemenin önündeki bu engelleri kaldırmaya çağırırlar -tıpkı plastik sanatlarda doğal biçimleri ortadan kaldırarak her sanat kavramının mantıksal sonucu olan saf sanatsal anlatımın önündeki engelleri yok ettikleri gibi.

7. Dünyanın her yanında günümüz sanatçıları, tek ve ortak bir bilinçten yola çıkarak bireysellik ve keyfiliğin egemenliğine karşı açılan bu dünya savaşına manevi düzeyde katılmışlardır. Bu nedenle, uluslararası bir yaşam, sanat ve kültür birliğinin oluşması için maddi ya da manevi olarak savaşan herkesle aynı duyguları paylaşırlar.

8. Bu amaçla kurulan De Stijl adlı yayın organı yeni yaşam kavramının açıklık kazanması için katkıda bulunmaya çalışır. Aşağıda belirtilen koşullarla herkesin katılımı mümkündür:

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

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

Başka dillere çeviri yapmak ve De Stijl'de ortaya konan düşünceleri yaymak. Katkıda bulunanların imzaları:

Theo van Doesburg, ressam / Robt. van't Hoff, mimar / Vilmos Hıszar, ressam / Antony Kok, ozan / Piet Morıdrian, ressam / G. Vantongerloo, heykeltıraş / Jan Wils, ıuimar" [30].

İlk manifestosundan da anlaşılacağı gibi bir sanatlar birliği olan De Stijl Hareketi içinde bulunduğu yeni döneme sanatsal çözümler bulma arayışında olan yenilikçi, dinamik ve uluslararası alana hitap etmeyi hedefleyen bir harekettir.

Onbeş yıllık yayın hayatında, hedeflendiği gibi, ilk manifestosunun yayınlandığı tarihten itibaren, De Stijl Dergisi, sürekli şekilde sanatçılarının sanat dili kuralları üzerinde kafa yormaları ve bu kurallar üzerinde şekillenen sanat ürünleriyle, daimi bir gelişme halinde olmuştur. Ayrıca, De Stijl Dergisi kısa yayın hayatı boyunca, sanatçılarının bireysel ve kolektif katkılarıyla, üretilen fikirlerle ve yarattığı sanat dilinde üretilen eserlerle gerçekten de dinamik ve etkili olmayı başarmış, sadece bir dergi, ya da evrensel bir ideoloji değil yeni bir sanat konsepti yaratmıştır.

3.3. De Stijl Hareketi Gelişim ve Karakteri

3.3.1. De Stijl ve Resim

De Stijl Hareketinin yarattığı sanat dili arka planında çok kapsamlı bir felsefi düşünce alt yapısı barındırmaktadır De Stijl Hareketi sanatçılarının resim alanındaki çalışmaları felsefi bakış açılarını yansıtmaktadır. De Stijl Hareketi öncesi dinsel içerikli sembolik figüratif çalışmalar ve izlenimcilik daha sonra ise kübizm etkisi altında parçalama-soyutlama dönemlerinde Mondrian, tümel gerçek olana, evrensel olana, saf olana ulaşma çabalarında resimlerinde gittikçe daha soyut bir aşamaya doğru gitmekteyken, Theo Van Dousburg ise De Stijl öncesi sanatsal gelişim dönemlerinin ilk 10 yılında izlenimciliğe yakın, soyutlamadan uzak resim çalışmaları yapmıştır. 1910' lardan sonra ise Theo Van Dousburg, Kandinski'nin çalışmalarından ve soyutlamaya dair fikirlerinden etkilenerek soyut resme meyletmeye başlamıştır. Mondrian'ın kübist etkiler taşıyan eserler ürettiği dönemlerde Van Dousburg hala izlenimcilik etkisi altında

çalışmalar yapmaya devam etmektedir [50]. Mondrian'la paralel olarak Hollanda sanat çevrelerinde yaygın olan teozofi felsefesi Van Doesburg'u da etkilemiş olup, Van Doesburg'un resimleri de tümele, birliğe, bir olana, evrensele ulaşmak yolunda soyuta doğru yönelen bir sanatsal gelişim aşaması izlemiştir [53].

De Stijl Hareketinin oluşum sürecinde 1916 yıllarında Mondrian, van Doesburg , J.J.P.Oud, Wilmos Huszar, Bart Van der Leck fikir alışverişlerine başlamış olup, resim sanatında soyutlamaya doğru giden bir eğilim, sanatta yalınlık, birlik gibi ilkeler üzerinde halihazırda birleşmekteydiler.

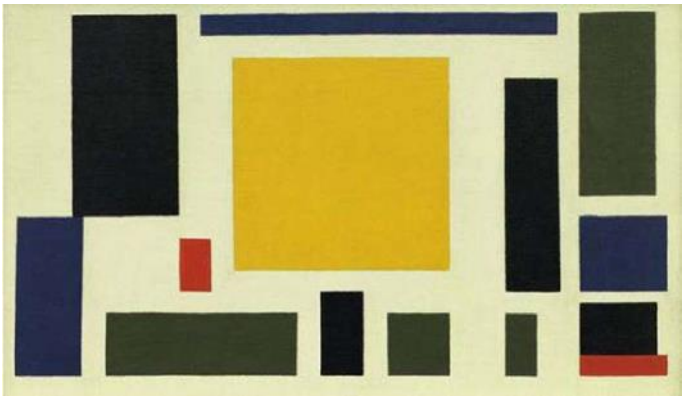
Özellikle soyutlama konusunda grup üzerinde etkileri büyük olacak Van der Leck resimlerinde saflığa doğru giden bir yolda bir süredir ana renkler ve renk olmayanlar üzerinde ayrıca resimde çizgi kullanımı konusunda yoğunlaşmaya başlamıştı. Ayrıca, Mondrian da bu dönemlerde fenomenlerin (görünen doğanın, figürlerin) etkisinden tamamen arınmış, dikeyler ve yataylıklarla oluşturulmuş, ana renklerin ağırlık kazanmaya başladığı resim çalışmaları üretmekteydi. Van Doesburg, Mondrian'ın fikirlerinden etkilendiği gibi, Van der Leck'in soyutlama çalışmalarından, renk düzenlerinden de etkilenmiştir [53]. Aslında De Stijl Hareketinin gelişim süreci bütün üye sanatçılarının fikir alışverişleriyle ve sanatçılar arası etkileşimlerle şekillenmiştir demek mümkündür.

Theo Van Doesburg, 1917 yılında yaptığı halen figüratif olmasına rağmen, grubun genel anlayışı doğrultusunda giderek soyuta doğru giden İnek Resmini (Şekil 3.8), 1918 yılında dikdörtgenlerden oluşan ve ana renklere doğru bir geçişin belirgin olduğu İnek Resmine (Şekil 3.9) tam olarak soyutlamıştır [53]. Van der Leck'in 1916 Tarihli yine figüratif fakat yalnızca ana renklerin; kırmızı, sarı, mavi ve renk olmayan siyahın kullanıldığı Fırtına (Şekil 3.10) adlı tablosu da De Stijl Hareketinin gelişim sürecinin ilk adımlarına ışık tutmakta olan eserlerdendir.

De Stijl Hareketinin gelişim sürecinin ilk yıllarında, De Stijl sanatçıları resim sanatı üzerine yoğunlaşmış olup, bu ilk dönemlerde, resimlerde dikdörtgenler, renk seçimlerinde mavi, sarı, kırmızı renklerin ağırlığı ve Mondrian'ın tabiriyle; gittikçe "daha uzak, daha da uzak" yaklaşımlı soyutlama aşamaları görülmektedir [50].



Şekil 3.8. Van Doesburg, İnek, 1917 [53].



Şekil 3.9. Van Doesburg, İnek, Kompozisyon No:7, 1918 [53].



Şekil 3.10. Van der Leck, Fırtına, 1916 [53].

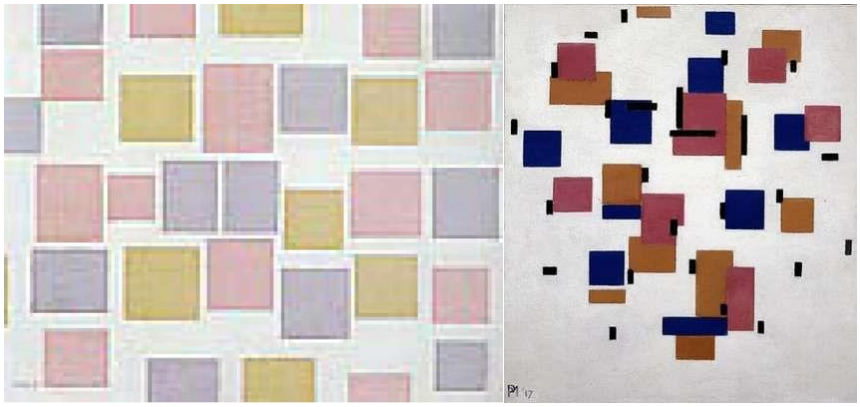
Theo Van Doesburg'un 1917 yılında resmettiği Kompozisyon No: 7, Üç Güzeller (Şekil 3.11) adlı tuvali, Mondrian'ın,Kompoziyon No: 3, Renk Düzlemleri ile Kompozisyonu (Şekil 3.12-a), ve Renkli Kompozisyon B (Şekil 3.12-b) adlı resimleri, ile Bart Van der Leck'in, Kompozisyon No: 3 (Şekil 3.13) adlı tablosu De Stijl Dergisinin yayınlanmaya başladığı 1917 yılında De Stijl Hareketinin önde gelen üç sanatçısı ve öncü kuramcısının birbirleriyle düşünce alışverişleri içerisinde ilkeler geliştirdikleri soyut resim çalışmalarıdır.

De Stijl Hareketinin ilk yılında yapılmış bu dört resmin en önemli ortak özelliği; tam olarak ana renkler henüz kullanılmamış olsa da ana renklere doğru gidişin belirgin, olduğu, düz arka plan üzerinde yüzen dikdörtgenlerin belirli bir ritimde, belirli bir düzende kurdukları ilişkilerdir. Resimlerde anti-merkezi bir yaklaşım baskın olup, şekillerin yüzey üzerinde birbirinden kopuk düzenlendikleri görülmektedir. Kolektif bir sanat hareketi olan De Stijl dilinin gelişiminde bu üç sanatçının hangisinin ilk olarak bu ilkeleri belirlediğini söylemek zordur [50]. Özellikle Theo Van Doesburg, Mondrian ve Bart Van der Leck'in De Stijl Hareketi kuramlarını iş birliği içinde daha 1917 yılında deneysel çalışmalarıyla geliştirmeye başladıklarını söylemek mümkündür. Mondrian'dan 11 yaş, Bart Van der Leck'ten 7 yaş küçük olan Theo Van Doesburg'un daha çok diğer iki sanatçının izlerini takip ettiği görülmekte olup, üç sanatçının da ana hedefi objektif, evrensel bir sanat dili oluşturmaktır [50]. 1917-1920 arasında, bu üç sanatçı birbirilerinin sanat dillerinin gelişiminde etkili olmuşlardır.

Mondrian, De Stijl dergisinde yayınlanan "Resim Sanatında Yeni Biçimlendirmeler" adlı yazısında; "Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor." demektedir. Mondrian sanatın da bu dönüşüme ayak uydurarak, doğadan, doğacı yaklaşımlardan uzaklaşarak soyuta gideceğini öngörmekteydi. Böylece sanat bireysel olandan evrensele ulaşacaktı. Mondrian, doğadaki biçim ve renklerin öznel duygular uyandırdığını bunun da gerçek olana gölge düşürdüğünü düşünmekteydi [36]. Özellikle De Stijl'in felsefi arka planının ve teorilerinin oluşumunda hareketin en önemli ismi olan Mondrian'ın tümel gerçekliğe ulaşmak için en soyuta giderek, objektif bir dille evrensel bir sanat dili oluşturulması gerektiği anlayışı ve çabası diğer tüm De Stijl Sanatçılarının da paylaştığı bir yaklaşımdı.

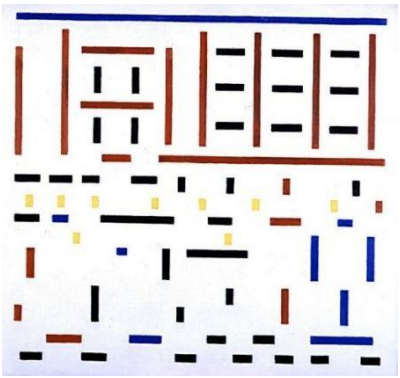


Şekil 3.11. Van Doesburg, Kompozisyon No: 7, Üç Güzeller, 1917 [50].



a b

Şekil 3.12. a- Mondrian, Kompozisyon No: 3, Renk Düzlemleri ile Kompozisyon, 1917, b- Mondrian, Renkli Kompozisyon B, 1917 [63].



Şekil 3.13. Bart Van der Leck, Kompozisyon No: 3, 1917 [53].

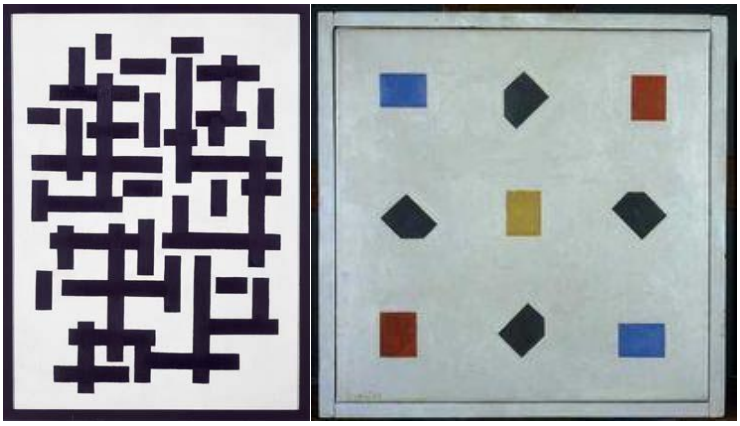
1918 Yılına gelindiğinde, Üç önemli ressam Theo Van Doesburg, Mondrian ve Bart Van der Leck yoğun olarak resim çalışmalarına devam etmekteydiler. Theo Van Doesburg'un 1918'de yılında resmettiği 11 numaralı Kompozisyonu (Şekil 3.14), grubun ressamları arasındaki ana renklerin kullanımının baskınlaşmasını net olarak göstermektedir. Van Doesburg çoklu dikdörgenlerin belirli bir düzende ritmik dağılımıyla kompozisyonunu oluşturmuştur. Ancak aynı yıl yine Theo Van Doesburg'un Siyah-Beyaz Kompozisyon 12 (Şekil 3.15-a) adlı eseri renk olmayanların da De Stijl Hareketinde resme katılışının bir örneğidir. Van Doesburg bu tablosunda çizgiselliğe doğru giden dikdörtgenleri siyah olarak beyaz bir arka plan üzerinde resmetmiştir. Bart Van der Leck'in, 1918 Tarihli Kompozisyonunda (Şekil 3.15-b) ise Van der Leck'in üç ana renk olan kırmızı-mavi-sarı renkleri ile siyahı bir arada kullanarak beyaz arka planlı bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir. Aynı tarihli bir Mondrian eseri olan, Renk Düzlemleri ve Gri Çizgilerle ile Kompozisyon (Şekil 3.16) adlı tabloda ise Mondrian, tuali siyah çizgilerle, dikdörtgen düzlemlere bölmüştür. Dikdörtgen düzlemler artık arka plan üzerinde birbirinden bağımsız olarak yüzen düzlemler değildir. Böylece Mondrian, arka planı, arka plan olmaktan çıkarmış, resmin bir ögesi haline getirmiştir. Mondrian'ın ana renkli dikdörtgen düzlemler ve siyah çizgilerle oluşturduğu bu eseri tipik De Stijl Resim dilinin şekillenmeye başladığı ilk eserlerindendir.

Herkesçe kolayca anlaşılabilecek saflıkta, rasyonellikte evrensel, plastik bir sanat dili yaratma çabasında olan De Stijl sanatçıları için yeni sanat saf olmalıydı, sanatçının kişisel yaratıcılığını ifade edebileceği şekilde bir rastlantısallık da barındırırken aynı zamanda rasyonel ve evrensel de olmalıydı. Geleneksel düşünceye zıt olarak, De Stijl sanatçıları, diyalektik düşünce temelli eserler yaratmışlar, insanı doğanın önüne çıkarmışlardır. Doğayı taklit etmek yerine, insanın çevresini kendi koyduğu rasyonel kurallarla kendisinin şekillendirmesi gerektiği anlayışıyla, sanatlarında net, rasyonel ilkeler belirlemişlerdir [50].

Mondrian' a göre ruha en yakın olan evrensel olandır. Bu sebeple, tümele, ruhsal olana ancak basit, soyut formlarla ulaşılabilir. Naturalizmden, romantizmden uzak, realist ve rasyonalist bir yaklaşım benimsemiş olan Mondrian'a göre; resim sanatında doğanın güzelliğini ifadede yeni bir yol bulunmalıdır [50].

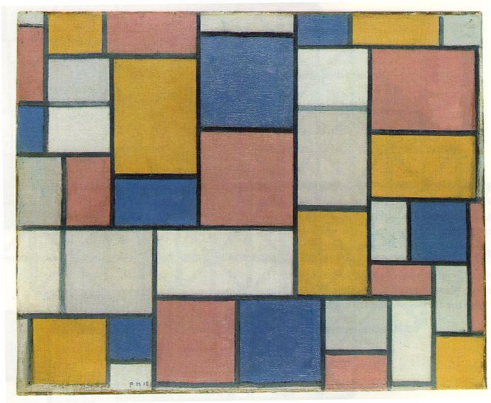


Şekil 3.14. Van Doesburg, Kompozisyon 11, 1918 [55].



a b

Şekil 3.15. a- Van Doesburg, Siyah-Beyaz Kompozisyon 12, 1918, b- Bart Van der Leck, Kompozisyon, 1918 [55].



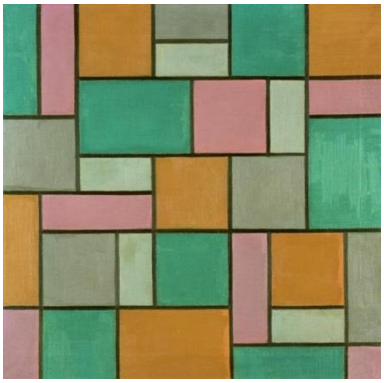
Şekil 3.16. Mondrian, Renk Düzlemleri ve Gri Çizgilerle ile Kompozisyon, 1918 [63].

1918 yılında, De Stijl sanat diline özellikle soyutlama ve ana renk kullanımıyla büyük katkılarda bulunmuş olan Bart Van der Leck Hareketten ayrılmıştır [53]. 1919 yılına gelindiğinde Theo Van Doesburg ve Mondrian yoğun şekilde resim çalışmaları yapmaya devam etmekteydiler. Theo Van Doesburg'un 1919 tarihli Kompozisyon No:17 adlı eseri (Şekil 3.17) ve Mondrian'ın aynı yıl resmettiği iki kompozisyonunda (Şekil 3.18), (Şekil 3.19) görülen yalınlık, rasyonellik arayışları Hegel Felsefesini benimsemiş olan sanatçıların evrensele ulaşma çabalarını net olarak göstermektedir.

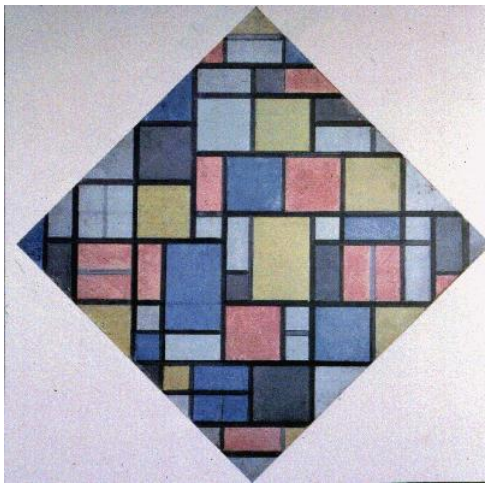
Mondrian'a göre saf gerçekliği plastikte yaratmanın yolu, doğal formları ve doğal renkleri azaltmaktan ve herkesçe anlaşılabilecek matematiksel, saf formlar ve saf, ana renkleri kullanmaktan geçiyordu. Yeni plastik, saf ve evrensel olmalıydı. Çünkü doğal algı değişkendi fakat gerçeklik değişmezdi. Pozitif bir mistisizm anlayışına sahip De Stijl sanatçıları plastik-matematik bir sanat dili yaratıyorlardı. Yeni plastik geometrik olmaktan ziyade matematikseldi ve kesin olmalıydı. Mondrian, plastik ve matematik olarak birliğe, bütünlüğe, dikdörtgen düzlemlerle ulaşılabileceği anlayışındaydı [50].

Dialektik felsefeyi benimsemiş olan Theo Van Doesburg ve Mondrian zıtlıkların aynı gerçekliğin farklı parçaları olup, yalnızca birbirleriyle ilişkideyken gerçek oldukları anlayışına sahiptiler. Ayrıca Mondrian yatay-dikeyliklerin doğanın konstrüksiyonun temel prensibi olduğunu savunmaktaydı. Dolayısıyla Yeni-Plastik sanatta yatay-dikeylikler vurgulanmalıydı Teozifist bir Matematikçi ve bir filozof olan M.H.J. Schoenmaekers de Yeni Plastik sanatta ana renklerin kullanımında etkili olmuştur. Schoenmaekers'a göre, sarı güneşin hareketini, mavi uzayın sonsuzluğunu ve kırmızı ise bu iki kutbun birleşimini sembolize etmekteydi [50]. De Stijl sanat dili bir çok katılımcının etkileriyle şekillenmekteydi.

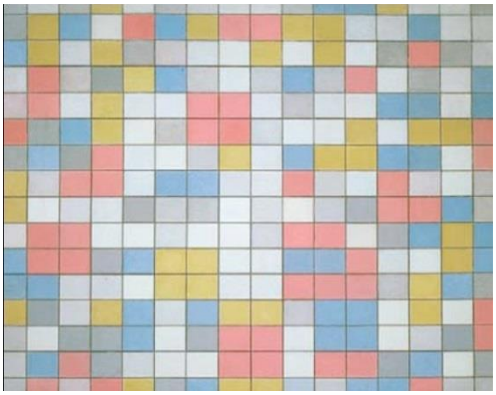
De Stijl sanatçılarının fikirlerinden etkilendiği bir diğer Teozofist filozof Rudolf Joseph Lorenz Steiner, Kavrayış Yolu adlı makalesinde, Platon'un öğrencilerine matematik öğrenmeyi zorunlu tutuşundan bahseder. Steiner'e göre; matematik, gündelik duyusal izlenimlerden etkilenmeyen kesin kurallarıyla yüksek kavrayış arayanlara bir araçtır ve düşünsel yaşam da değişmez matematiksel yargı ve sonuçların tam bir örneği olmalıdır [64].



Şekil 3.17. Van Doesburg, Kompozisyon No:17, 1919 [55].



Şekil 3.18. Mondrian, Kompozisyon, 1919 [63].



Şekil 3.19. Mondrian, Kompozisyon, 1919 [50].

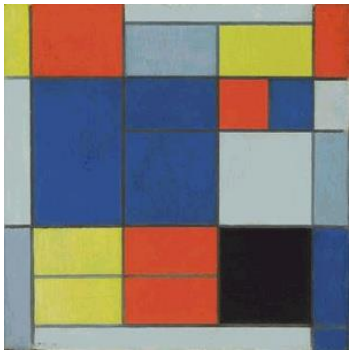
Mondrian'ın 1920 yılında resmettiği Kompozisyon C (Şekil 3.20), ve 1921 tarihli, Kırmızı-Mavi-Sarı Kompozisyonu (Şekil 3.21) ile Van Doesburg'un, Kompozisyon No:20 (Şekil 3.22) adlı eserinde De Stijl ilkeleri net olarak okunmaktadır. İki sanatçı da eserlerinde üç ana renk olan saf kırmızı-mavi-sarı ve siyah kullanmış olup, dikdörtgenlerin birliğe ulaşmak yolunda birbiriyle kurdukları dikey-yatay ilişkiler üç resimde de baskın niteliktedir.

Doğanın ancak zıttı olan objektif olanla sanatta ifade edilebileceği anlayışı, doğanın kaprislerinden, düzensizliğinden plastik sanatı kurtarmak gerekliliği inancıyla sanatın kesin matematiksel kurallarla temellendirilmesi, diyalektik anlayışla zıtlıkların birliğiyle sağlanılmaya çalışılan uyum, denge arayışı ve evrensel olana, objektif olana ulaşma çabaları sonucu oluşan De Stijl ilkelerinin resim sanatına yansıması Mondrian ve Van Doesburg'un 1920-1921 tarihli eserlerinde net olarak görülmektedir. Tümel gerçekliğe, saf araçlar ve arı renklerle, değişken doğanın yanıltıcı etkilerinden, öznellikten uzak objektif kriterlerle yaratılan bu eserler De Stijl'in felsefi arka planın ürünleri, sonuçlarıdır.

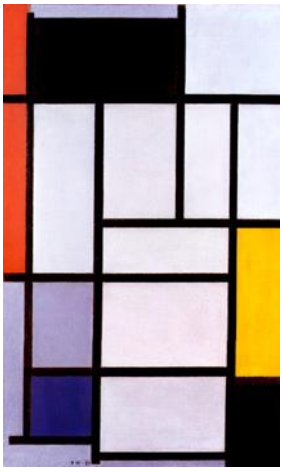
Steiner'ın düşünsel yaşamın değişmez matematiksel yargı ve sonuçların tam bir örneği olmalı düşüncesine paralel olarak Mondrian da sanatçıya, görünenin ötesindekini görebilen ve bunu yalın araçlarla, duyguların yanıltıcı etkilerinden bağımsız, objektif şekilde düşünüp ifade edebilen kişi olma görevini yüklemektedir [50]. Mondrian'a göre özde olanı görebilen sanatçı ancak, doğacı ifadeden bağımsız, herkesçe anlaşılır, evrensel bir ifade diliyle tümel gerçeğe ulaşabilir ve tümel olana soyutlama yoluyla, objektif matematiksel bir yaklaşımla basit formlar, saf ana renklerle, ikiliklerin dengesiyle ulaşılabilir.

Mondrian'a göre saf plastik, doğanın taklidi değil, tam tersi değişken ve kararsız olanın karşısında değişmeyen ve mutlak olandır [53]. Mondrian'a göre; sanat kendi kuralları olan bir oyundur [63].

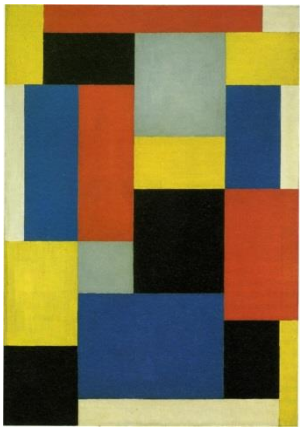
Mondrian, Yeni plastik sanatı insanoğlunu, tümel bilgiye ulaştıracak ve insanı geliştirecek bir araç olarak görmektedir. Tüm De Stijl sanatçıları sanata insanoğlunu geliştirme, ileriye götürme aracı olma misyonunu yüklemişlerdir. Bu yönüyle De Stijl aynı zamanda sosyal kaygıları olan ütopik bir sanat hareketidir [50].



Şekil 3.20. Mondrian, Kompozisyon C, 1920 [63].



Şekil 3.21. Mondrian, Kırmızı-Mavi-Sarı Kompozisyon, 1921 [50].



Şekil 3.22. Van Doesburg, Kompozisyon No:20, 1921 [55].

Theo Van Doesburg ve Mondrian sanatta evrimleşmeye yani daimi bir gelişim sürecine inanmaktaydılar. Theo Van Doesburg, hiçbir sanat akımının aniden ortaya çıkmayacağını, birinden diğerine zincir şekilde gelişim sürecinin devamlılığını savunmaktaydı [53].

Mondrian, 1920'lerde De Stijl çatısı altında hedeflediği amaçlara ulaşmış, resimlerinde, saf formlar, saf renklerle, dik açılarla, dikey-yatay ilişkileriyle mümkün olduğunca net, yalın ve evrensel bir sanat diline ulaşmıştır. Ancak Theo Van Doesburg 1920'den sonra yeni-plastiğin artık klasik dönemine eriştiğini ve gelişmeye devam etmesi gerektiğini savunarak resme zaman boyutunu da katma arayışlarına girmiştir. Dördüncü boyut olan zaman boyutunu ise resimlerinde diyagonaller, çapraz elemanlar, 45 derecelik ilişkiler kullanarak katmayı denemiştir. 1924 tarihli, 5 numaralı karşıt kompozisyon (Şekil 3.23) ve 16 numaralı karşıt kompozisyon (Şekil 3.24) adlı eserlerinde bu doğrultuda bir düşünceyle resme aynı zamanda dinamizm de katmayı hedeflemiş ve bu yeni dili de "Elementarizm" olarak isimlendirmiştir. Mondrian ise diyagonallerin kullanımının en yalın, evrensel olanı yaratma, rasyonel olma hedeflerine uygun olmadığı gerekçesiyle Theo Van Doesburg'u eleştirmiş, iki sanatçı arasında bu konuda fikir birliğine ulaşılamamış, anlaşmazlık yaşanmıştır [53].

Mondrian çapraz elemanların kullanımının şimdiye kadarki evrensellik, rasyonellik gibi ana hedeflerden sapmak olduğunu düşünürken, Theo Van Doesburg ise yeni-sanat dilinin dik açılarla ve ana renklerle sınırlandırılmasının dogmatik bir yaklaşım olduğunu savunmaktaydı. Hatta Theo Van Doesburg, dergide kendisine bir I.K. Bonset adlı bir hayali kişilik, alter-ego yaratarak Mondrian'a söyleyemediklerini dergide bu şekilde de ifade etmiştir [50]. Yaşanan anlaşmazlıklar sonucunda Mondrian, yeni-sanat dilinin yanlış yolda ilerlediğini düşünerek De Stijl Grubundan 1925 yılında ayrılmıştır. Mondrian, 1920' lerde De Stijl çatısı altında hedeflediği amaçlara ulaşmıştır, fakat sanat hayatının sonraki dönemlerinde de sanatta evrensellik odaklı saf bir dil yaratma arayışlarına devam ederek sanatını sürekli geliştirmiştir.

Theo Van Doesburg ise Elementarizm çalışmalarına devam etmiş, ilgisini özellikle 1925'lerden sonra üç boyutlu sanatlara özellikle mimari alana doğru yöneltmiştir.



Şekil 3.23. Van Doesburg, Karşıt Kompozisyon No:5, 1924 [55].



Şekil 3.24. Van Doesburg, Karşıt Kompozisyon No:16, 1925 [55].

3.3.2. De Stijl ve Heykel

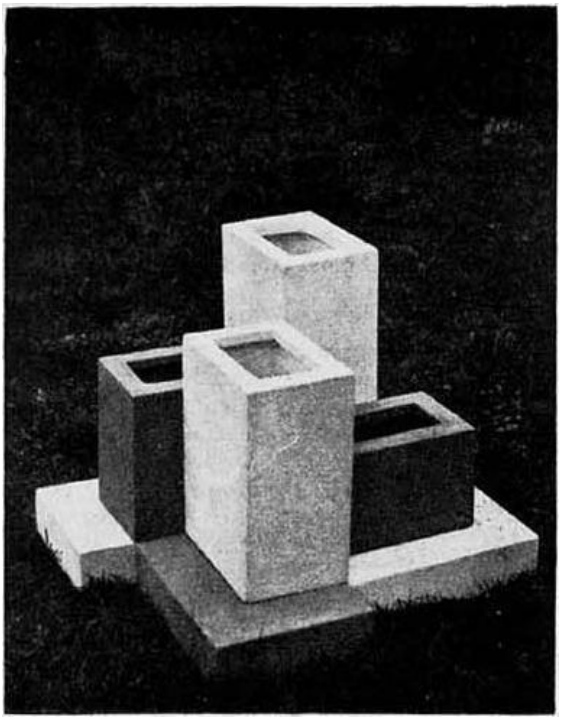
De Stijl Hareketi kapsamında çok fazla heykel çalışması yapılmamış olsa da bu konudaki az sayıdaki realizasyon, grubun ilkelerinin 3. Boyuta yansımasını göstermesi açısından önemlidir. Grup üyeleri kurulduğu yıl olan 1917'den itibaren heykel sanatı üzerinde de çalışmalar yapmışlardır.

De Stijl sanatçıları soyutlamayla, doğal formları denaturalize ederek, plastik kompozisyon ilkelerine ulaşmışlardır [50]. Ayrıca, Nasıl ki ikinci boyutta şekil-zemin uyumu, birliği De Stijl sanatçıları için önemli kavramlarsa, üçüncü boyutta da form ve mekân (form & space) ilişkilerinin dengesi, boşluğun da yalnızca boşluk olmanın ötesine geçerek, sanat ürününün bir parçası olması ve formla boşluk arasındaki ilişkilerin, dengenin, birliğin sağlanması gibi kavramlar sanatçılar için önemli kriterler olmuştur.

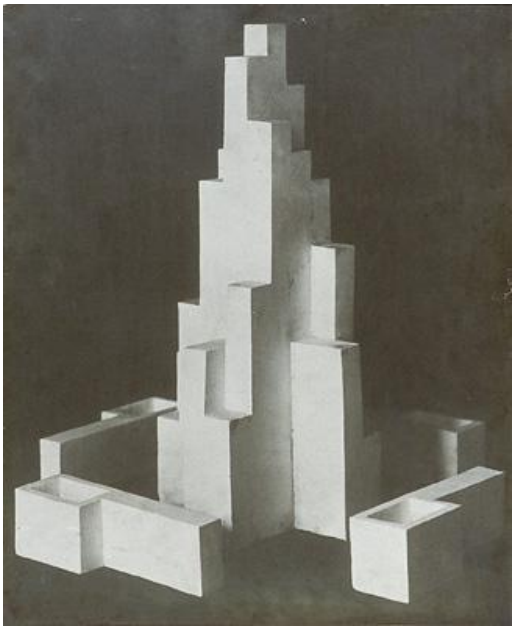
Theo Van Doesburg'un birden fazla üç boyutlu çalışması olmuştur. 1919 yılında içerisine kırmızı, mavi, sarı renkli çiçeklerin konulacağını öngördüğü bir bahçe heykeli tasarlamıştır (Şekil 3.25). Ayrıca 1917-1918 yılları arasında Leeuwarden şehri istasyon meydanında inşa edilecek bir anıt yarışması için bir anıt modeli (Şekil 3.26) mimar Jan Wils ile birlikte tasarlamıştır. Anıt modeli yarışmada ikincilik ödülünü almış ve inşa edilememiştir [53].

Georges Vantongerloo 1886-1965 yılları arasında yaşamış Belçikalı bir heykeltıraş ve ressamdır. Vantongerloo, De Stijl'in ilk katılımcılarından olup 1917 yılında gruba dâhil olmuş ve De Stijl hareketi içerisinde özellikle heykel sanatına olan katkılarıyla ve fikirliyle etkin bir isim olmuştur. 1921 yılında gruptan ayrılana kadar üç boyutlu yeni-plastik dilinin gelişime katkılarda bulunmuştur.

Vantongerloo soyut heykel çalışmalarına 1917 yılında De Stijl hareketine dâhil olmasıyla başlamıştır. 1914 yılından beri Hollanda'da yaşamakta olan Vantongerloo'ya Theo Van Doesburg ulaşmıştır ve fikir alışverişleri bu dönemlerde başlamıştır. Vantongerloo diğer grup üyeleriyle çok fazla etkileşimde bulunmamış olsa da sonradan Piet Mondrian'la yakın etkileşim halinde olmuştur [53].



Şekil 3.25. Van Doesburg, Bahçe Heykeli, 1919 [53].



Şekil 3.26. Van Doesburg, Jan Wils, Anıt Modeli, 1918 [53].

Mondrian ve Theo Van Doesburg, plastik sanatı felsefe ve mantıkla ilişkilendirken, Vantongerloo ise sanat ve bilimin paralel yolları takip ettiğini ve sanat ve bilimin eşit derecede yasalara sahip olduğunu savunmaktaydı. Vantongerloo'ya göre sanat bir plastik bilimi olmalıydı [50]. Bütün De Stijl Sanatçılar gibi, De Stijl'in heykel ayağının temsilcilerinden olan Vantongerloo da evrensel güç ve onun yasalarıyla ilgilenmiş ve bu yüzden matematiğe sanatsal çalışmalarının yaratım aşamasında özel ilgi duymuştur.

Vantongerloo, felsefenin, ,bir noktadan, bir çizgiden bir düzlemden, bir hacimden, ışıktan ve renkten evreni anlatmak için bahsettiğini, bilimin, bu anlamları evrenin güçlerini göstermek için kullandığını, sanatın ise bu anlamları evrenin ihtişamını göstermek için kullandığını söylemiştir ve matematiği de spesifik olarak, nesneleri objektif olarak anlamanın en net aracı olarak tanımlamıştır. Sanatı da nesneleri estetik olarak hissetmenin en etkin aracı olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bu anlayış sadece Vantongerloo tarafından savunulmamış, Mondrian ve Theo Van Doesburg da bu fikirleri paylaşmışlardır De Stijl sanatçıları için matematiksel form, saf plastik estetik duygusunun özüdür ve matematiksel soyutlamalar da (düz çizgi, dik açılar vs) evrensel gücün ifadesinin en uygun yoludur [50].

Evrenin yasaları, bu yasaların netliği, ifadede soyut metodu kullabilme bilgisi, tüm bu faktörler, De Stijl sanatçılarının evrensel ritmi sanatlarında ifade etmeyi amaç edinmelerine sebep olmuştur. Sanatlarıına bu ritim, armoni, denge ilkeleriyle yansımıştır ve bu armoni De Stijl ürünlerinin amacı ve bağlamı olmuştur [50]..

Vantongerloo'ya göre evrenin amacı dengedir. Doğa ilk hareketinden beri dengeyi arar ve denge ve armoni sanatın da ilkesel amacıdır. Mondrian'a göre de amaç armoniye erişmektir ve bunun yolu çizgi, renk ve formların ilişkilerinin dengesini sağlamaktan geçer. Denge evrensel armoninin bir ifadesidir De Stijl kompozisyonlarında bu denge, dinamik ya da diğer bir değişle diyalektiktir ve bu dinamik hareket, formlar ve renklerin ikilikleriyle sağlanır [50].

Ovalden Başlayan Kompozisyon (Şekil 3.27) ve Hacim ilişkileri Konstrüksiyonu (Şekil 3.28) adlı eserler Vantongerloo'nun De Stijl hareketi kapsamında 1918 ve 1919 yıllarında icra ettiği eserlerdendir.



Şekil 3.27. Georges Vantongerloo, Ovalden Başlayan Kompozisyon, 1918 [53].



Şekil 3.28. Georges Vantongerloo, Hacim ilişkileri Konstrüksiyonu, 1919 [53].

3.3.3. De Stijl ve Mimarlık

Mondrian ve Theo Van Doesburg'a göre resim sanatının amacı mimara yol göstermekti. Soyut resim yalnızca geçici bir aşamaydı ve zamanla mimarlık ve şehir düzenlemelerinin içine kaynaşıp yok olacaktı. De Stijl Hareketine dâhil olan mimarların çoğu çalışması Mondrian'ın resim çalışmalarının verdiği ilhama göre geliştirilmiş çalışmalardır. Mimarlar, Mondrian tarafından geliştirilmiş olan, dikey-yatay kullanımı, ana renklerin kullanımı gibi ilkeleri benimsemiş ve çalışmalarında kullanmışlardır [1]. Mondrian'a göre; *" Mimarın yapması gereken tek şey, ressamın yeni plastik sanatta soyut bir şekilde gösterdiğini somut olarak gerçekleştirmektir. Gelecekte çevremizle aramızdaki uyumu sağlayacak olanlar mimarlar ve mühendislerdir… Bütünüyle yeni bir mimari ortaya çıkmadığı sürece mimarinin geri kaldığı konularda resim bir şeyler yapmalı, tamamen eşdeğerli orantılar resmetmeyi bilmeli veya başka bir değişle soyut bir plastik sanat olmalıdır. Soyut resim işte bu nedenle şimdilik kurtarıcı görevini oynayabilecek tek şeydir."* [50]. Resim sanatı, De Stijl Mimarisinin gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Ayrıca Mondrian ve Theo Van Doesburg tarafından, mimara yol gösterme misyonunu tamamlayıp, mimarlık ve şehir düzenlemelerinin içinde yok olacağı öngörülen sanatla ilgili Mondrian şöyle diyordu; *"Sanat yalnızca hayatın güzellikten yoksun olduğu bir çağda bu yokluğun yerini dolduran bir sanattır. Daha dengeli bir hayata kavuşulduğunda sanat da yok olacaktır. Gelecekte saf plastiğin somut hayat içerisinde gerçekleştirilmesiyle birlikte sanat eseri oradan kalkacaktır. Resimlere ve heykellere ihtiyacımız kalmayacaktır. Çünkü hayatla bütünleşmiş sanatın içinde yaşıyor olacağız."* [50]. Hayatla bütünleşmiş sanatın içinde yaşamak fikri ve amacı De Stijl sanatçılarının mimarlık sanatı üzerine yoğunlaşmalarına sebep olmuştur.

Mondrian, Theo Van Doesburg, De Stijl Hareketinin kurulum aşamasında bulunan, Hollandalı mimarlar, J.J.P. Oud, Jan Wils, ressam ve tasarımcı Vilmos Huszar ve De Stijl Hareketine sonradan 1919 yılında katılan Gerrit Rietveld De Stijl Hareket dahilinde kimi zaman bireysel, kimi zaman kolektif çalışmalarla De Stijl'in mimari dilinin gelişimine katkıda bulunan önemli sanatçılardır.

De Stijl Hareketinin ideallerinin ve ilkelerinin ilk realize olduğu alan mobilya ve iç mekân tasarımlarıdır. Theo Van Doesburg, geleceğin heykellerinin mobilyalar olacağına inanmaktadır. 1919 yılında gruba dahil olan Gerrit Rietveld'in mobilya tasarımlarıyla ilgi olarak, bu tarz mobilyalar yeni-iç mekânların heykelleri olacak demiştir [49].

Bir Marangoz olan Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), 1917 yılında soyut ahşap bir sandalye tasarlamıştır. Sandalye ilk olarak kayın ahşap olarak tasarlanmış, 1920 'de ise üç ana renk olan kırmızı, mavi, sarı ve siyaha boyanmıştır. Estetik kaygılar ön plana çıkarılarak tasarlanmış olan sandalye tam da Theo Van Doesburg'un ifade ettiği gibi heykelimsi bir obje olma niteliği taşımaktadır. Ayrıca sandalye bir nevi Mondrian'ın resimlerinin 3. Boyuta yansıması olarak da değerlendirilebilir.



Şekil 3.29. Rietveld, Kırmızı ve Mavi Sandalye, 1917 [65].



Şekil 3.30. Rietveld, Çocuk Sandalyesi, 1918 [53].



Şekil 3.31. Rietveld, Çocuk Sandalyesi Açık Hali, 1918 [53].



Şekil 3.32. Rietveld, Hoge Stoel Sandalye, 1919 [65].



Şekil 3.33. Rietveld, Çocuk Sandalyesi, 1915-1919 [65].



Şekil 3.34. Rietveld, Çalışma Masası, 1919 [65].

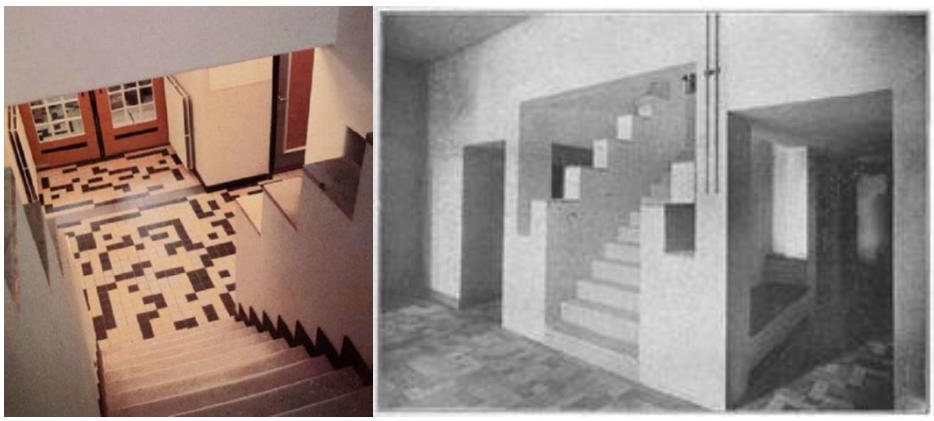


Şekil 3.35. Rietveld, Berlin Sandalye, 1923 [53].

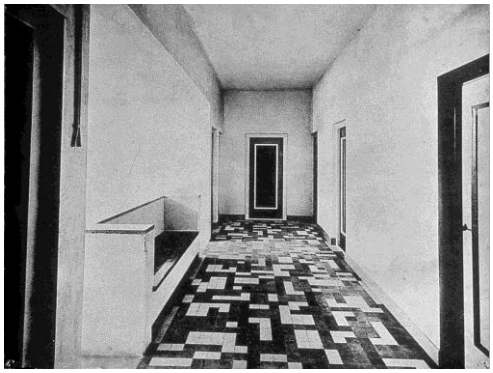
Gerrit Thomas Rietveld'in heykelimsi mobilyaları De Stijl ilkelerinin realizasyonunun ilk örneklerinden olması açısından önemlidir. 1918 yılında Rietveld'in tasarladığı Çocuk Sandalyesi (Şekil 3.30), (Şekil 3.31), De Stijl Dergisinin ikinci sayısında yayınlanmıştır ve Rietveld'in De Stijl çatısı altında tasarladığı ilk eseridir. Rietveld, 1915-1919 yılları arasında yine bir çocuk Sandalyesi (Şekil 3.33) tasarlamıştır. Rietveld'in 1919 yılında tasarladığı orjinali çıkan bir yangında yok olan çalışma Masası (Şekil 3.34) ve 1923 yalında tasarladığı Berlin Sandalye (Şekil 3.35) Rietveld'in De Stijl ilkelerinin realize olduğu heykelimsi, soyut, yalın mobilya tasarımlarındandır.

De Stijl katılımcıları, kimi zaman bireysel kimi zaman da koordineli çalışarak bazı iç mekân tasarımı çalışmaları da yapmışlardır. Örneğin; J.J.P. Oud'un 1917 yılında tasarladığı Noordwijkerhout'daki De Vonk Hosteli (Şekil 3.38) Holü yer döşemesi tasarımı (Şekil 3.36), (Şekil 3.37) 1918 yılında Theo Van Doesburg tarafından tasarlanmıştır. Van Doesburg tasarımında 10x10 cm siyah, beyaz ve krem-sarı yer karoları kullanmıştır.

Theo Van Doesburg ayrıca, De Stijl kurucu üyelerinden Mimar J.J.P. Oud'un De Vonk Hosteli'nin ön-dış cephe tuğla tasarımını da (Şekil 3.38), (Şekil 3.39) 1918 yılında yapmıştır. Van Doesburg, holün, yer döşemesi ve tuğla dış cepheyi bir De Stijl tablosu gibi ele almıştır.



Şekil 3.36. Theo Van Doesburg, De Vonk Hosteli Holü Yer Döşemesi Tasarımı, Noordwijkerhout, 1918 [53].



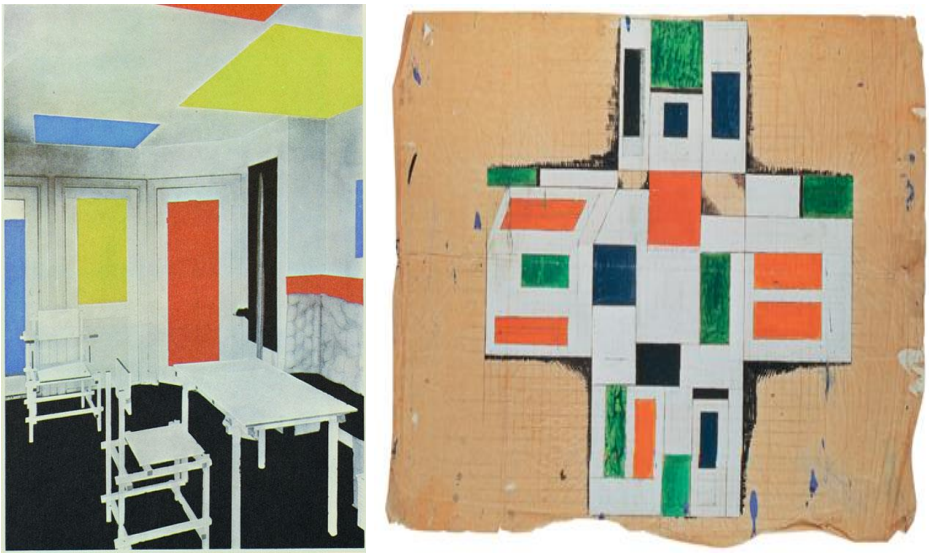
Şekil 3.37. Theo Van Doesburg, De Vonk Hosteli Holü Yer Döşemesi Tasarımı, Noordwijkerhout, 1918 [55].



Şekil 3.38. J.J.P. Oud, De Vonk Hosteli Dış Cephe, Noordwijkerhout, 1917 [55].



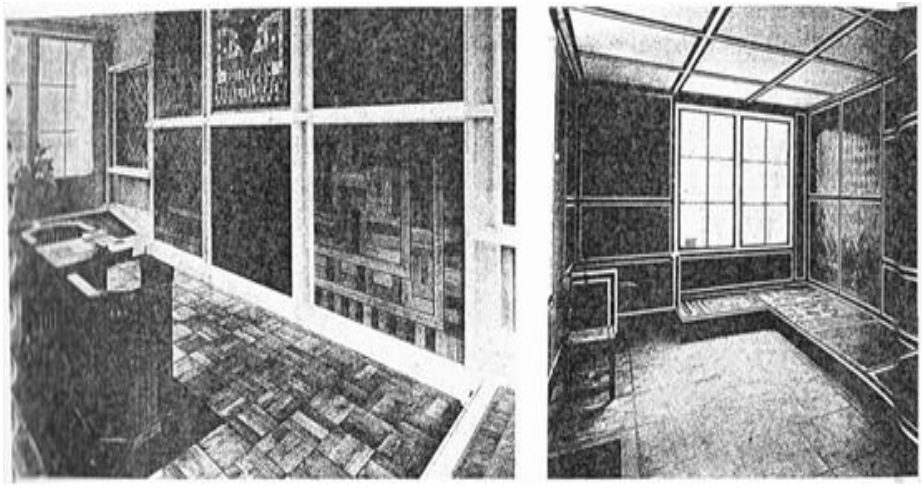
Şekil 3.39. Theo Van Doesburg, De Vonk Hosteli Dış Cephe Tuğla Tasarımı Detay, Noordwijkerhout, 1918 [55].



Şekil 3.40. Theo Van Doesburg, Bart De Ligt İç Mekân, Noordwijkerhout Katvijk, 1919-1920 [63].

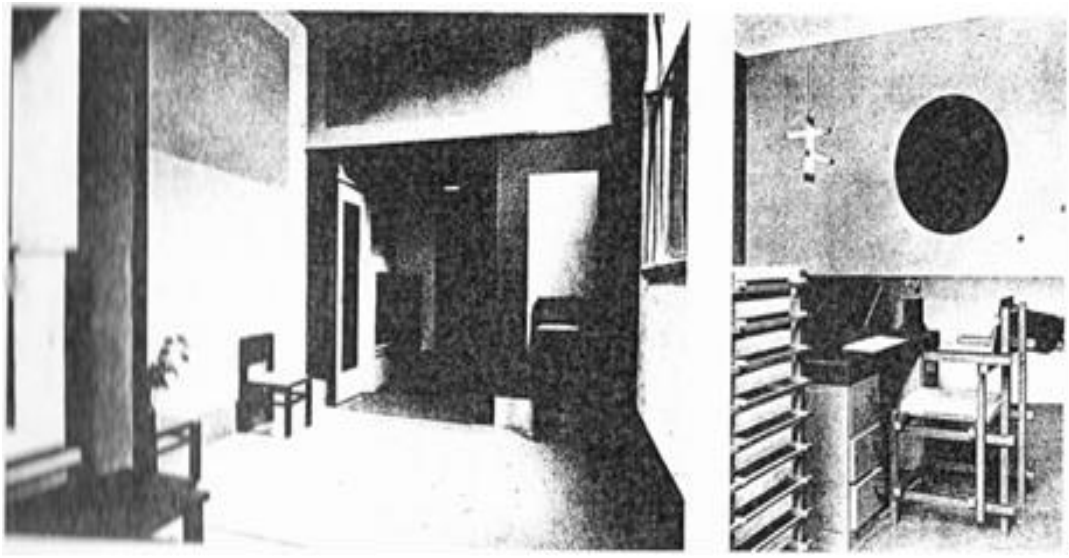
Theo Van Doesburg ayrıca, 1919 yılında Bart De Ligt, iç mekân tasarım eskizlerini (Şekil 3.40) yapmış olup, farklı ebat ve renkte (muhtemelen, mavi, yeşil, turuncu, beyaz ve siyah) dikdörtgenleri duvarlar ve tavanda kullanarak, De Stijl diline uygun yalın, bir mekân kalitesi yaratmıştır. 1919 yılındaki bu çalışmayı 1920 yılında tekrar renklendiren Theo Van Doesburg bu kez ana renkleri ve siyah ile beyaz kullanmıştır.

Vilmos Huszar, 1918 yılında, Bruynzeel Firması Stant Tasarımını yapmıştır. Huszar'ın tasarımında (Şekil 3.41-a), standın duvarları dikdörtgenlere bölünmüş, siyah ve beyaz bantlarla ayrılmıştır. Bu stantlarda Bruynzeel Firmasının parkeleri teşhir edilmektedir. Ressam Bart Van Der Leck ve P. J. C. Klaarhamer de koordineli çalışarak 1919 yılında Utrecht'teki Bruynzeel Firması için stantlar tasarlamışlardır (Şekil 3.41-b) Bart Van Der Leck ve P. J. C. Klaarhamer'in tasarımı daha informaldir ve parke numunelerini teşhir etmek için ince, beyaz ya da açık renkli ahşap parçalar kullanılmıştır [53]. İki tasarımda da dikdörtgen kullanımın baskınlığının gözlendiği yalın bir mekân dili vardır. İki mekân da De Stijl'in ilkeleriyle oluşturulan tipik iç mekân dilini temsil eder niteliktedir.



a b

Şekil 3.41. a- Bart Van Der Leck, P. J. C. Klaarhamer, Bruynzeel Firması Stant Tasarımı, Utrecht, 1919, b-Vilmos Huszar, Bruynzeel Firması Stant Tasarımı, 1918, Netherlands [53].



a b

Şekil 3.42. a- Vilmos Huszar, Jan Wils, Berssenbrugge Fotoğraf Stüdyosu, Hague, 1921, b-Gerrit Rietveld, Dr. Hartog Muayenehanesi, Maarsen, 1922 [53].

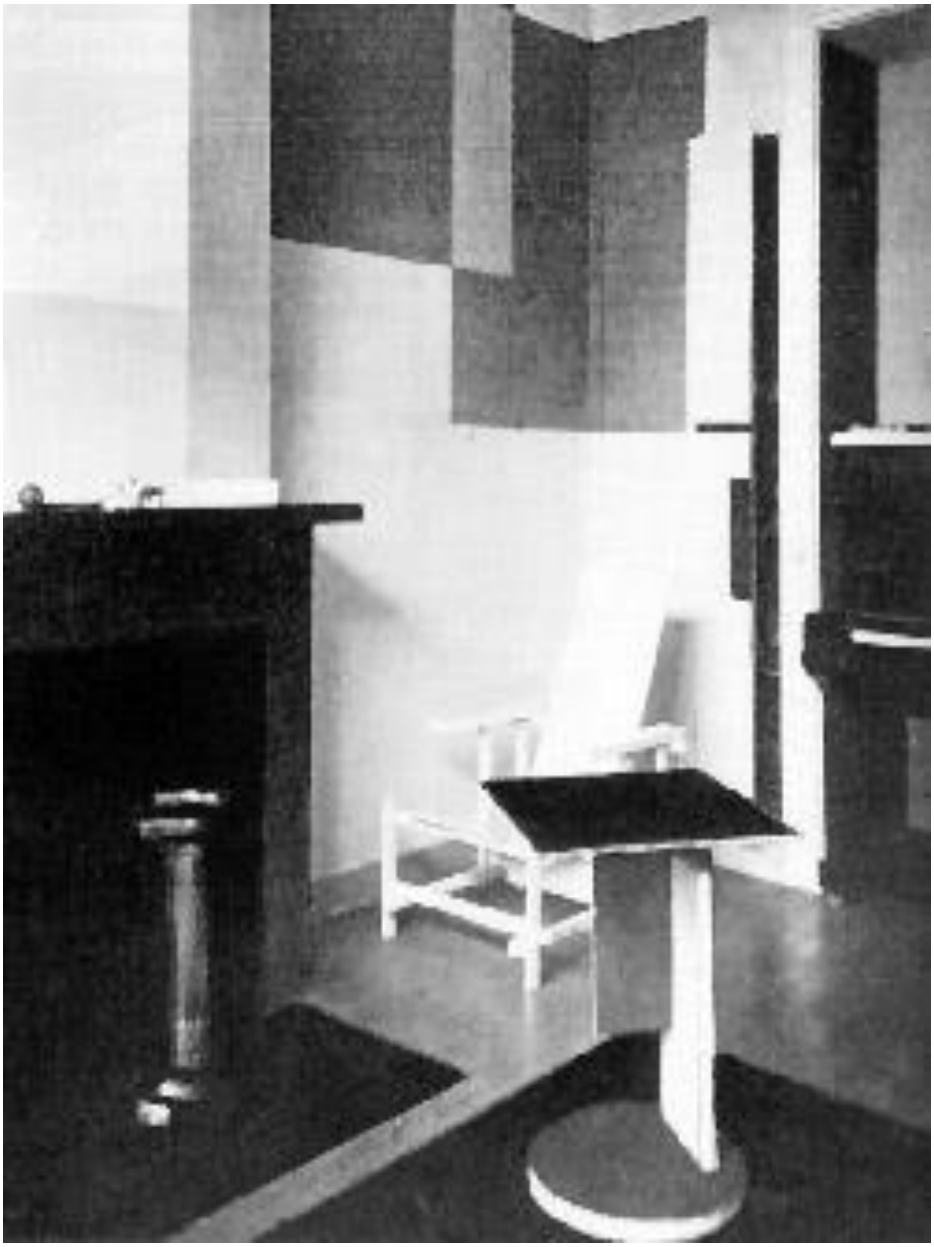
Vilmos Huszar ve Mimar Jan Wils, 1921 yılında Hague'deki Berssenbrugge Fotoğraf Stüdyosunu (Şekil 3.42-a), koordineli çalışarak tasarlamışlardır. Vilmos Huszar, beyaz duvarlarda, kırmızı, mavi ve sarı, bazıları gri bordürlerle çevrelenmiş dikdörtgenler kullanmıştır. Mimar Wils ise, mekânın mobilyalarını tasarlamıştır. Gerrit Rietveld, ise 1922 yılında, Maarsen'de Dr. Hartog için bir muayenehane (Şekil 3.42-b), tasarlamıştır. Muayenehane ikinci dünya savaşı öncesinde zarar görmüştür. Mekânın mobilyaları da Rietveld tasarımı olup sadece masa sağlam kalmıştır.

Vilmos Huszar ve Gerrit Rietveld, 1921 yılında bir sergi alanı için Mekân-Renk Kompozisyonu (Şekil 3.43-a) çalışması yapmışlardır, renk çalışması Huszar'a, mobilya tasarımları da Gerrit Rietveld'e aittir. Rietveld imzalı Berlin sandalyesi de (Şekil 3.43-b) bu çalışma kapsamında Rietveld tarafından tasarlanmıştır.



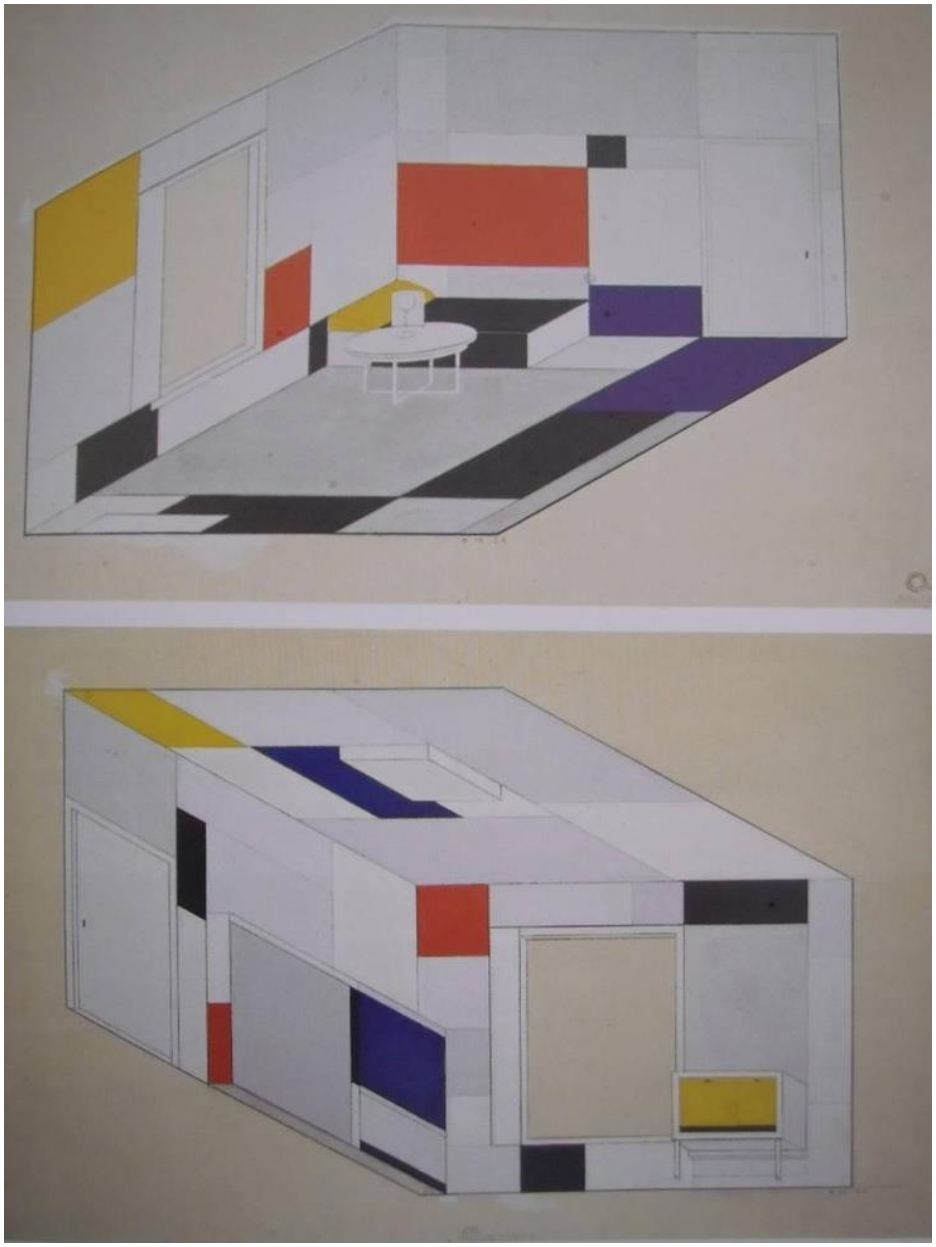
a b

Şekil 3.43. a- Vilmos Huszar, Gerrit Rietveld, Mekan-Renk Kompozisyonu, 1921, b- Gerrit Rietveld, Berlin Sandalyesi, 1921 [66].



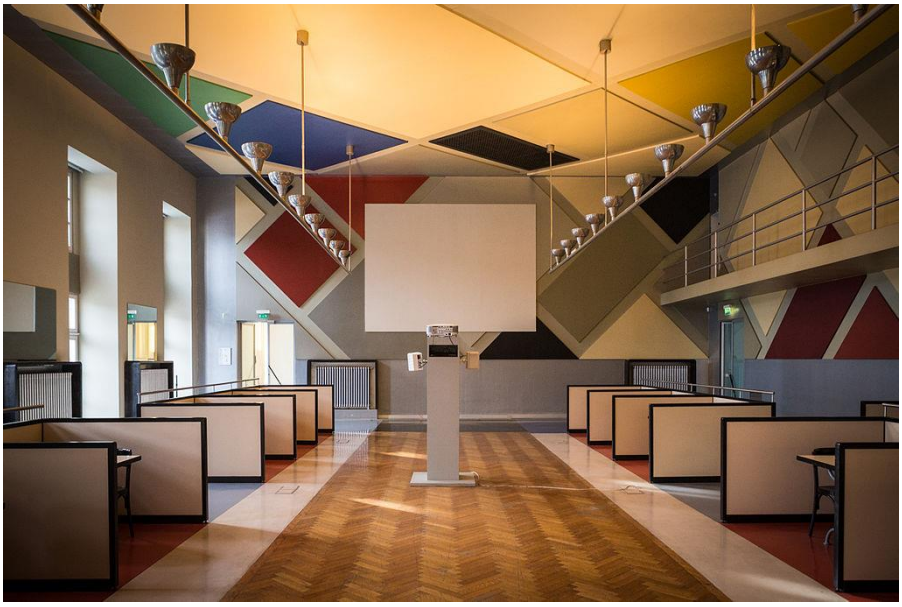
Şekil 3.44. Gerrit Rietveld, Vilmos Huszar, Til Brugman Müzik Odası, 1924 [66].

Vilmos Huszar ve Gerrit Rietveld'in, 1924 yılında yine birlikte tasarımını yaptıkları bir diğer iç mekân da renk çalışması Huszar'a, mobilya tasarımları da Gerrit Rietveld'e ait olan Til Brugman için bir müzik odasıdır. (Şekil 3.44.) Mekân daha sonra, Alman sanatçı Hannah Höch tarafından kullanılmıştır [53]. Mekânda De Stijl Hareketinin sembol mobilyaları olan Rietveld masa ve sandalyesi kullanılmıştır.



Şekil 3.45. Piet Mondrian, İda Bienett İç Mekân İçin Çizim, 1926 [55].

Piet Mondrian da 1926 yılında bir sanat koleksiyoncusu olan İda Bienett için İç mekân tasarımı eskizleri (Şekil 3.45) yaparak, mekân tasarımı denemeleri yapmıştır. Resimlerinde olduğu gibi dikdörtgen kullanımına ağırlık vermiş ve mekânda kırmızı, mavi, sarı, siyah dikdörtgenleri mekân duvarlarında dekoratif olarak kullanmıştır. De Stijl sanatçıları kimi zaman bireysel kimi zaman koordineli olarak iç mekân tasarımı üzerine de çalışmalar yapmışlar, hareketin ilkelerini bu çalışmalara yansıtmışlardır.



Şekil 3.46. Theo Van Doesburg, Sophie Taeuber Arp, Jean Arp, Aubette, Strasbourg Sine-Dans Salonu, Strasboug, 1926-1928 [55].

De Stijl Hareketi kurucusu olan Theo Van Doesburg, Sophie Taeuber Arp ve Jean Arp, ile birlikte Fransa Strasboug'daki Jacques-François Blondel tarafından 1765–1772 tarihi arasında inşa edilmiş bir bina olan Aubette Sine-Dans Salonu iç mekanını (Şekil 3.46) 1926-1928 yılları arasında tasarlamıştır. Mekân De Stijl dilinin realize olduğu önemli iç mekân örneklerinden olup, ayrıca mekânda, Theo Van Doesburg'un, zamanı da sanata katma fikrinden yola çıkarak, dinamizm sağlama amaçlı yarattığı, Elementarizm olarak isimlendirdiği sanat dili karakteristik özelliklerinden olan diyagonal kullanımının da mekânın tavan ve duvarlarına yansıtıldığı görülmektedir.

De Stijl Hareketinin ideallerinin ve ilkelerinin ilk realize olduğu alan mobilya ve iç mekân tasarımlarıdır. Ancak bir sanatlar sentezi olan De Stijl Hareketinin en büyük etkisi Mimarlık sanatına olmuştur. De Stijl sanatçılarının hemen hepsi mimarlık sanatına ilgi duymuşlardır. Bunda De Stijl Hareketinin ütopist ve aynı zamanda sosyal kaygıları da olan bir Hareket oluşu etkil olmuştur. De Stijl Sanatçılarının tümü sanatın insan yaşamını yönlendirici, geliştirici hatta güzelleştirici, daha iyi bir yaşam yaratıcı bir güç olduğuna inanmakta ve doğru yaratılacak çevreyle insanoğlunun yaşamının evrimleşerek gelişeceğine bunun da sanatçının sosyal bir görevi olduğuna inanmaktaydılar.

Mondrian, sanatın yol gösterici olmasının yanında yarattığı armonisiyle aynı zamanda insanoğlu için, ona sürekli ilham verebilecek bir mataryel çevre yaratabileceğine inanmaktadır. Mondrian, Sanat yasalarının uygulanmasıyla (Denaturalizasyon yöntemiyle), evin, sokağın ve şehrin trajik olandan kurtularak, renklerin, oranların, ilişkisel zıtlıklarıyla, yaratılan mekânsal ilişkilerle neşe sunana dönüşebileceğini ve hatta bir yeryüzü cenneti yaratmanın imkânsız olmadığını belirtmiştir [50], [67]. Mondrian'a göre sanat görevini yerine getirince bitecek ve artık insan ve evrensel armoni arasında aracıya gerek kalmayacak ve gelecekte sanat kendini gerçek yaşama dönüştürecekti. Vantongerloo'ya göre her şey daimi olarak gelişmekteydi ve zamanla sanat ve bilim homojen bir birliğe ulaşacaktı. Mondrian ve diğer De stijl sanatçıları için sanat neredeyse dinsel bir öneme sahiptir [50]. Yeryüzünde cenneti yaratmayı hedeflemiş De Stijl sanatçıları Mimarlık sanatına çok büyük anlamlar yüklemişler ve materyal çevrenin yaratım sürecine son derece ütopist bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır.

Mondrian'ın sanatın görevi konsepti, mimarlık, resim ve heykel sanatlarının bireşimi olan bir gelecek realizasyonuydu. Sanat artık devrimci bir yaklaşımla doğayı takip etmeyecek kendi kurallarını yaratacaktı ki artık sanatçının aktivitesi bir bilimadamıyla ya da bir düşünürle aynıydı. Objektif gerçeğe ulaşmanın yolu ise gittikçe daha soyuta doğru gitmekti [50]. De Stijl fikirlerinin mimariye yansımalarında bu fikirler etkili olmuştur.

Theo Van Doesburg, geleceğin sosyal sistemiin yaratılmasında sanatçının sorumlu olduğunu düşünüyordu ve gerçekçi bir yaklaşımla yeniçağın neoplastiğini yaratmak istiyordu bu yüzden 1920'lerden sonra estetik ilkeleri materyalize edebilmek amacıyla mimarlık sanatına yönelmiştir. Geleceğin sosyal sistemini yaratmaya katkı sağlayacak olan sanatçının görevi, sosyal yapının gelişimiyle tatmin edebilecek insanoğlunun ihtiyaçlarını ifade etmek ve bu ihtiyaçların tatmini için direk olarak onun için daha aydınlık, daha iyi bir çevre yaratmak olduğuna inanıyordu. Van Dousburg'a göre, De Stijl Dergisinin 1. Sayısının 68. Sayfasında belirttiği şekliyle; yeni çağda ve yeni dünyada, izlenimin yerini öz, belirsizliğin yerini kesinlik, gölgenin yerini renk, yanılsamalı (illusionary) mekânın yerini, mekân, duygunun yerini, bilinçlilik, tutkunun yerini, sebep, savaşın yerini, yasa ve doğanın yerini stil alacaktı. Theo Van Doesburg

da Mondrian'a benzer bir yaklaşımla, sanatçıları toplumun insanoğlunun ihtiyaçlarını ve arzularını ifade etme yeteneğine sahip öncüleri olarak görüyordu. De Stijl Dergisinin 1. Sayısının 68. Sayfasında Theo Van Doesburg bu düşüncelerini ifade etmiş, aydınlanmanın sanatçılar ve düşünürler aracılığıyla gerçekleşeceğini ve bunun mantıksal ifadeyle olacağını vurgulamıştır [51]. De Stijl Dergisinin III. Sayısının 100. Sayfasında ise Theo Van Doesburg, Sanatçıların, insanoğlunun ihtiyaçlarını bilen ve bu ihtiyaçlara plastik çözümler sunan insanlığın organları olduğunu belirtmiştir [50], [54]. Van Dousburg ve diğer De Stijl sanatçılarına göre sanatçı toplumda çok önemli bir rol üstlenmektedir.

Theo Van Doesburg ve De Stijl sanatçılarına göre sanatçı, ancak teknik gelişmelerle yaratımı mümkün olabilecek iyi düzenlenmiş ve daha aydınlık bir çevreye duyulan ihtiyacın bilincinde olan ve insanoğlu için bu çevreyi yaratmayı mümkün kılan kişidir. De Stijl Hareketinin bu yaklaşımı hareketin ahlaki yönünü göstermektedir. Ayrıca Theo Van Doesburg Anthony Kok'a gönderdiği, 28 Ekim 1922 Tarihli mektubunda, uygun şekilde çözümlenmiş çevrelerde insanın ahlaki değerinin artacağına ikna olduğunu yazmıştır [50], [68]. De Stijl hareketi sanatçıları için "sanat" toplumda önemli sosyal bir rol üstlenmekte ve bilim ve tekniğe benzer şekilde genel olarak yaşamı organize etmede önemli bir method olmaktadır. Theo Van Doesburg'a göre sanatın görevi, insan için bir çevre yaratmak, çevresini inşa etmektir. De Stijl dergisinin V. Sayısının 36. Sayfasında bu görüş; "Eski insanın çevresinin hâkimi olma rüyası gerçek oluyor" cümlesiyle vurgulanmaktadır [49]. De Stijl sanatçıları için insanoğlunun çevresinde doğanın dominasyonuna karşı bir çözüm gerekliydi ve De Stijl Sanatçılarına göre, bu yöntem soyut sanattı. Mimar Cornelis Van Eesteren, De Stijl Dergisinin 10. Yıldönümü sayısının 96. Sayfasında; soyut gerçeklik olmadan, mevcut gerçeklikte baskın olmanın mümkün olmadığını belirtmekteydi [69]. Stijl Sanatçılarına göre, zihinsel imaj, entelektüel soyutlama, insan aktivitesinin karakteristik bir özelliği olarak doğaya zıttı. Ayrıca, İnsan ruhunun yapısı, doğanın yapısına zıttı. De Stijl'in insan çevresi yaratım konsepti, bu gerçeklere ve insan düşüncesi yasalarının analizlerine dayanmaktadır [50]. Stijl mimarları bu anlayış kapsamında insana yeni, kendiideyişleriye "daha aydınlık" bir çevre yaratma çabalasında olmuşlardır.

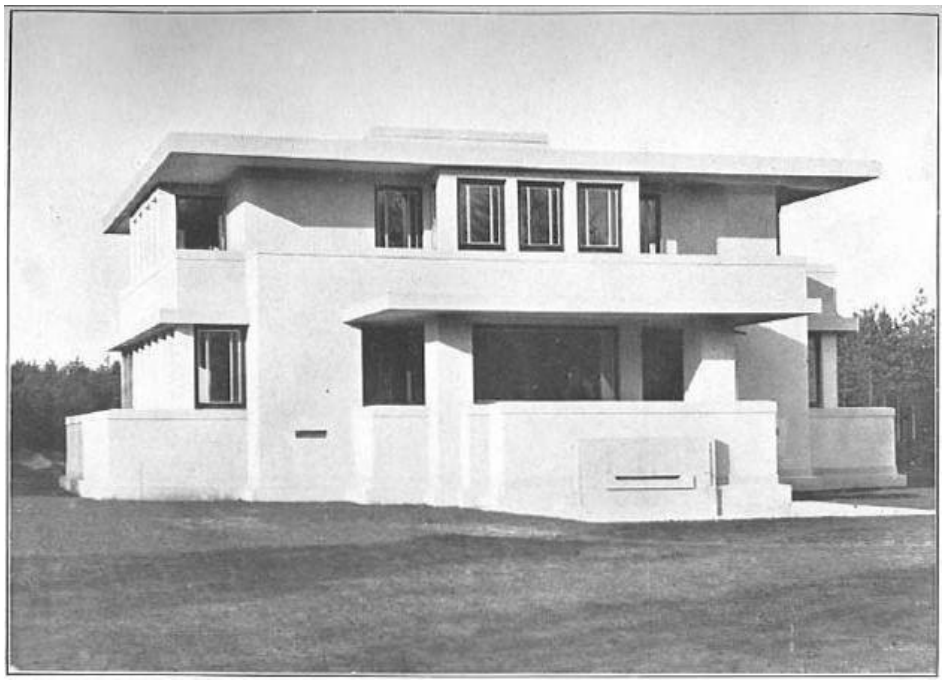
De Stijl'in önemli Mimarlarından Cornelis Van Eesteren 1923 yılında De Stij Hareketine katılmıştır. Van Eesteren'in katılımı De Stijl'in evrensel olma konseptine, bilimsel yaklaşımı katmıştır. Ayrıca Van Eesteren'in katılımı hareket dâhilinde, mühendislik çalışmalarının da sıklaşmasını sağlamıştır. 1922'den sonra De Stijl Hareketinde insan aklının daha çok yüceltildiği, insanın çevresinin tasarımında mantıksal yaklaşımın baskınlaştığı görülmektedir. Modern insana uygun, modern insanın ihtiyaçlarına uygun çözümler sunabilecek doğadan bağımsız, insan zekâsının yasalarının ürünü bir çevre inşa etme çabaları Stijl sanatçıları arasında bu dönemde ağırlık kazanmıştır. Theo Van Doesburg'a göre, bütün sistemler, doğa ve insan zekâsı arasında denge sağlamak için birer araçtır [70]. Mondrian'a göre doğanın zıttı, kültür, bireyin zıttı ise evrensel olandır [51]. Ayrıca Mondrian, insan zekâsının aktif kapasitesinin, insanın çevresini dönüştürdüğüne vurgu yapar, Mondrian'a göre; sanat inşa etmekte, yaratmakta ve realize etmektedir ve sanatın ifadesi artık doğayı değil, yaşam trendini takip etmedir [71]. Vilmos Huszar, ise De Stijl Dergisinin I. Sayısının, 80. Sayfasında; Sanatçının artık stüdyosunda hayal kuran kişi değil, bizzat çalışmalarıyla toplumda aktif bir rol üstlenen kişi konumunda olduğuna vurgu yapmıştır [51]. De Stijl'in genel tavrı insan yaşamını geliştirmek misyonu temelleri üzerine kurulmuştur.

Theo Van Doesburg, De Stijl Dergisindeki bir makalesinde, organik fonksiyonların artık mekanik fonksiyonlara dönüştüğünü belirtmiştir [70]. Makinenin önemine vurgu yapan, Theo Van Doesburg ve diğer De Stijl Sanatçıları için makine, doğadan bağımsız oluş, ifadenin yeni yöntemi olarak benimsenmiştir. Van Doesburg için, dekoratif sanatın zıttı olan, "Makine Estetiği" kavramı, yeni çağın bir gereğidir. Ayrıca, objektif sanatsal tavır ve yapımda bilimsel yaklaşım ve nedensellik De Stijl sanatçıları tarafından benimsenmiştir [50].

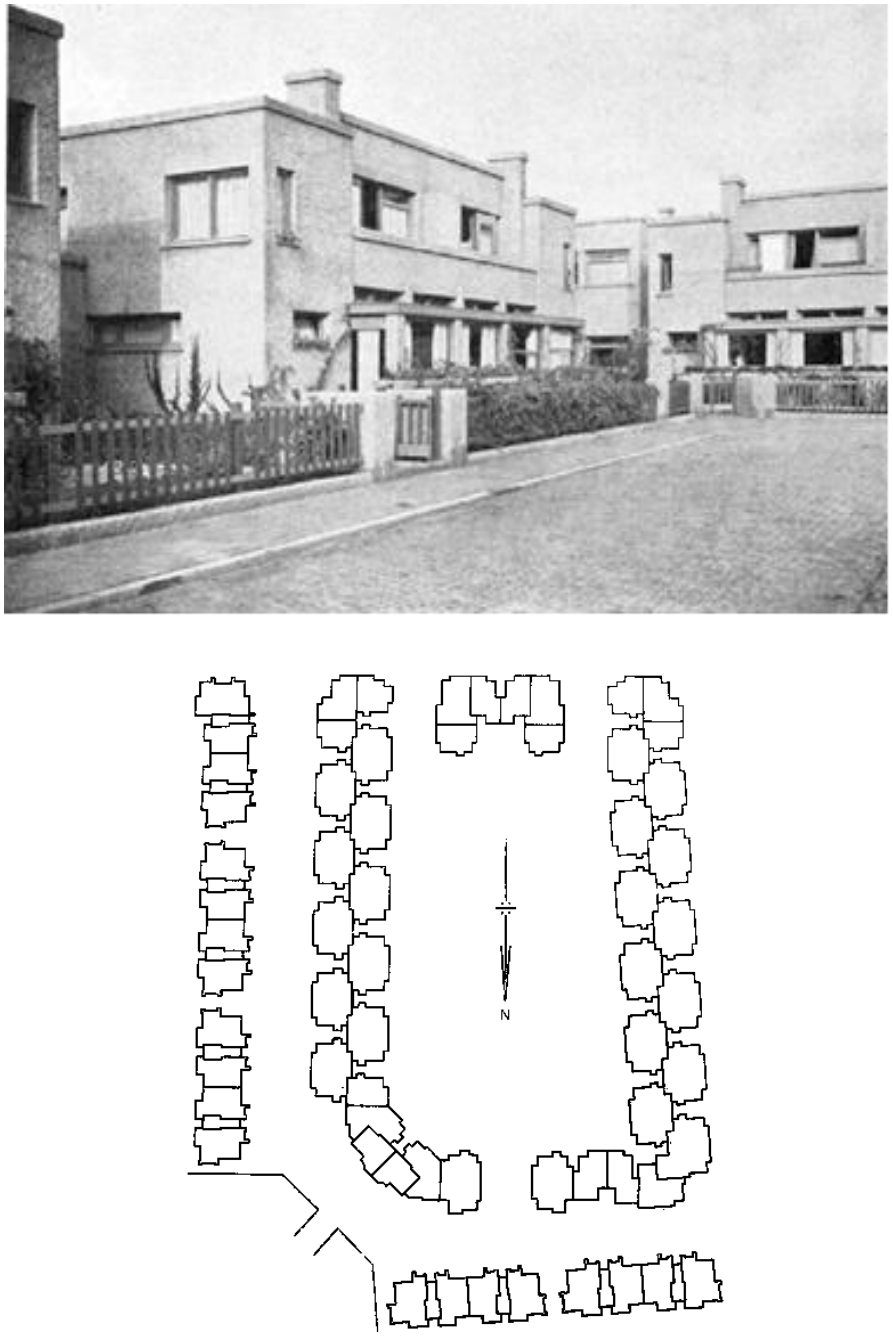
Theo Van Doesburg, 1919 yılında, De Stijl üye mimarlarından Van't Hoff'un Yaz Evi'nin (Şekil 3.47) rasyonel yaklaşımla çözümlenmiş, fonksiyonel birimlerden oluşmuş ve armoniye ulaşmış bir plastik sunan bir yapı olduğunu söylüyordu [50], [52]. De Stijl Hareketinin önemli mimarlarından Van't Hoff'un Henny Evi de (Şekil 3.48) Rayonel yaklaşım sunan, fonksiyonelliğin öne çıktığı, yatay-dikeyliklerin vurgulandığı De Stijl ilkelerinin şekillenmeye başladığı önemli bir yapıdır.



Şekil 3.47. Van’t Hoff, Yaz Evi, Verloop, Huis ter Heide, 1915-1916 [63].



Şekil 3.48. Van’t Hoff, Henny Evi, Utrecht, 1915-1919 [63].



Şekil 3.49. Jan Wils, Papaverhof Konut Kompleksi, Hague, 1919- 1921 [50].

De Stijl Hareketinde fikirleriyle etkili olmuş mimarlardan, Jan Wils'in 1919-1921 Yılları arasında inşa ettiği Hague'deki Papaverhof Konut Kompleksi, yine rasyonel yaklaşımla çözümlenmiş, fonksiyonalist, yalın, dikey-yataylıkların vurgulandığı, De Stijl Mimari dilinin 1920' lerdeki yaklaşımının realize olduğu önemli bir yapıdır.

Theo Van Doesburg ve diğer tüm De Stijl sanatçıları, Mimarinin insan hayatı üzerinde direk etkili bir sanat olduğunun bilincindeydiler. Sanatçılar, Objektif tavrı benimsemeli ve bireysel seçimleri bırakıp, günün malzemeleri ve teknolojisiyle, insanoğlunun ihtiyaçlarını pratik olarak karşılayabilecek estetik yapı birimleri inşa etmeliydiler [51]. De Stijl'in kurucu üyelerinden Mimar J.J.P Oud, Şubat 1921 Tarihli, "Geleceğin Mimarisi" (Future Architecture) konuşmasında, mimari yaklaşımda tüm impresyonist yaklaşımlardan özgürlüğü, ışık doluluğu (aydınlığı), oranlarda ve renklerde yalınlığı, formlarda organik açıklığı, klasik saflığı ve tüm rastlantısallıklardan uzak rasyonel yaklaşımın önemini vurgulamıştır [50], [72]. De Stijl Hareketine mensup tüm sanatçılar rasyonel yaklaşım, yalınlık, fonksiyonalist bir tavırla yaratılması gereken bir mimari dil ve renk kullanımına önem verme konusunda birleşerek ilkelerini netleştirmekteydiler. De stijl Mimarları, Renk konusunda hassas davranıyor, renk kullanımına özel bir önem veriyorlardı. Van Eesteren, Theo van Doesburg, G. Rietveld'in imzalamış olduğu, 1923'deki 5. manifestolarında şöyle diyorlardı:

"1. Yakın bir işbirliğiyle, endüstri ve teknolojiden oluşan plastik bir birim olarak mimarlığı inceledik ve bunun sonucunda yeni bir üslubun ortaya çıktığını saptadık.

2. Mekân yasalarını ve bunların sonsuz çeşitlemelerini (mekânsal karşıtlıklar, mekânsal uyumsuzluklar, mekânsal eklemeler gibi) inceledik ve bu çeşitlemelerin tümünün dengeli bir birlik içinde kaynaşabileceğini saptadık.

3. Mekân ve zaman içinde renk yasalarını inceledik ve bu öğelerin karşılıklı uyum sağlamalarıyla yeni ve olumlu bir birliğin doğacağını saptadık.

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

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

6. Kuşatıcı öğeleri (duvarlar, vb.) parçalamak yoluyla iç-dış ikiliğini ortadan kaldırdık.

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

8. Yıkma döneminin artık sonu geldi. Yeni bir çağ başlıyor: yapım çağı." [30].

Van Eesteren ve Theo van Doesburg "Ortak Bir Yapıya Doğru" adlı yazılarında, V. Manifestoyu değerlendirmişler ve söyle demişlerdir; "Yeni bir şey yaratmak için bir yönteme, diğer bir deyişle, nesnel bir sisteme gerek duyuyoruz. Eğer farklı şeylerde aynı niteliklere rastlarsak, nesnel bir ölçek bulmuş oluruz. Örneğin, temel yasalardan biri, çağdaş yapımcının kendi çalışma alanına uygun araçlarla, nesnelerin kendi aralarındaki ilişki yerine nitelikleri arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmasıdır." [30]. Van Eesteren ve Theo van Doesburg'un vurgulamış olduğu, nesnel bir sistem ve bir yöntem geliştirme çabaları De Stijl sanatçılarının ana hedeflerinden biri olmuştur.

Theo van Doesburg'un 1924 Yılında yayınladığı "Plastik Bir Mimarlığa Doğru" adlı makalesinde ise De Stijl'in mimari dil anlayışı artık tam olarak netleşmiştir.

"1. Biçim, Mimarlıkla sanatın bir bütün olarak sağlıklı gelişimi, için sabit bir tip anlamındaki tüm biçim kavramlarının ortadan kaldırılması zorunludur. Daha önceki üslupları model olarak alıp benzerini yapmak yerine mimarlık sorunu tümüyle yeni baştan ortaya konulmalıdır.

2. Yeni mimarlık öğeseldir, diğer bir deyişle, en geniş anlamıyla bina öğelerinden yola çıkarak gelişir. Bu öğeler -işlev, kütle, yüzey, zaman, mekan, ışık, renk, malzeme, vb. - plastiktir.

3. Yeıı mimarlık ekonomiktir, diğer bir deyişle, öğesel araçlarını olabildiğince etkin ve tulumlu bir biçimde kullanır ve ne bu araçları ne de malzemeyi boş yere harcar.

4. Yeni mimarlık işlevseldir, diğer bir deyişle, pratik istemlerin kesinlikle belirlenmesinden ortaya çıkar ve bunları açıkça belirlenmiş çerçevesi içine alır.

5. Yeni mimarlığın biçimi yoktur, fakat kesin olarak tanımlanmıştır; diğer bir deyişle, herhangi bir estetik biçimsel tipe sabit olarak bağlı değildir. Pratik, yaşayan

istemlerden doğan işlevsel yüzeyler yapmak için kullandığı (şekercilerinkine benzer) bir kalıbı yoktur.

Eskinin tüm üsluplarının aksine, yeni mimarlık yöntemleri kapalı bir tip ya da temel tip tanımaz.

İşlevsel mekân, kendi başına özellik taşımayan dikdörtgen yüzeylere bölünmüştür. I ler biri diğerlerine göre sabit olmakla birlikte, sonsuza doğru uzandıkları düşünülebilir. Ilımların oluşturduğu koordinat sistemi içindeki her noktanın evrende bir karşılığı vardır. Bu nedenle yüzeyler sonsuz mekânla doğrudan ilişki içindedir.

6. Yeni mimarlık anıtsal kavramını büyük ve küçükten bağımsız kılmış, ('anıtsal' sözcüğü dile düştüğü için bunun yerine 'plastik' sözcüğü kullanılıyor,) her şeyin karşılıklı ilişkilere dayanarak varolduğunu göstermiştir.

7. Yeni mimarlıkta hiçbir edilgen etken bulunmaz .(Duvardaki) açıklığın üstesinden gelmiştir. Pencere, açıklığı ile duvar yüzeyinin kapalılığına karşı etkin bir rol oynar.

Hiçbir yerde bir açık ya da yarık ön plana geçmez; her şey kesinlikle karşıtlıklarla belirlenir. Mimarlığı oluşturan öğelerin (yüzey, çizgi ve kütle) kısıtlama olmaksızın llç boyutlu bir ilişki içine yerleştirildikleri değişik karşı-yapımları mukayese edin.

8. Zemin kat planı. Yeni mimarlık duvarları açmış ve böylece iç, dış ayrımını kaldırmıştır. Artık duvarların kendileri taşıyıcı değildir; yalnızca taşıma noktaları sağlarlar. Artık iç ve dış biri diğerine geçtiği için sonuçta elde edilen klasik olandan tamamen farklı yeni, açık bir zemin kat planıdır.

9. Yeni mimarlık açıktır. Tüm yapı değişik işlevsel istemlere uyarak bölünen bir mekândan oluşur. Bu bölünmeyi (içte) bölücü yüzeyler ya da (dışta) koruyucu yüzeyler sağlar. Değişik işlevsel mekânları ayıran birincisi devingen olabilir; diğer bir. Deyişle, devingen ara yüzeyler ya da panolar bölücü yüzeylerin (daha önceki iç duvarların) yerini alabilir (aynı yöntem kapılar için de uygulanabilir). Mimarlığın bir sonraki gelişim aşamasında zemin kat planı tümüyle ortadan kalkmalıdır. Zeminkat

planı içinde sabitleşen iki boyutlu mekânsal düzenlemenin yerini, kesin bir yapımsal hesaplama alacaktır -taşıma kapasitesini en basit fakat en güçlü taşıma noktalarıyla kısıtlayan bir hesaplama. Öklit matematiğinin bunda artık bir yararı olmayacaktır - fakat Oklit dışında, dört boyutu da göz önüne alan hesaplama ile her şey çok kolay olacaktır.

10. Mekân ve zaman. Yeni mimarlık yalnızca mekânı değil, zaman boyutunu da göz önüne alır. Mekân ve zaman birliği sonucu dış mimari yeni ve tümüyle plastik bir görünüm kazanacaktır. (Dört-boyutlu mekân-zaman görünümleri.)

11. Yeni mimarlık kübik olana karşıdır, diğer bir deyişle, tüm işlevsel mekan hücrelerini kapalı bir küp içine yerleştirmeye çalışmaz, işlevsel mekan-hiicrelerini (ve çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları, vb.) kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirir. Böylece en. boy ve derinlik, artı zaman, tümüyle yeni bir plastik anlatım kazanır. Bu yolla mimarlık sanki doğal yerçekimine karşı çıkan, yüzer gibi bir görünüm elde eder. (yapım açısından mümkün olduğu oranda -ki bu bir mühendislik sorunudur!)

12. Bakışım (simetri) ve yineleme. Yeni mimarlıkta hem tekdüze yineleme, hem de iki yarının katı eşitliği -ayna görünümü bakışım- ortadan kalkmıştır. Zaman içinde yineleme, sokak cephesi, standartlaşma yoktur. Tek konut gibi, konutlardan oluşan bir blok da bir bütündür. Tek konut için geçerli olan kurallar konut bloğu ve kent için de geçerlidir. Yeni mimarlık, bakışım yerine eşit olmayan parçalarda -diğer bir deyişle, konum, büyüklük, oran ve durumla ilgili işlevsel özellikleri nedeniyle birbirinden farklı olan parçalarda- dengeli bir ilişki önerir. Bu parçalardaki eşitlik, benzerliklerinin değil, benzemezliklerinin dengesine dayanır. Bunun da ötesinde, yeni mimarlık ön, arka, sağ, sol, üst ve altı eşdeğer birer etmen kılmıştır.

13. Katı, durağan bir yaşam biçiminden kaynaklanmış olan ön cepheciliğe karşı yeni mimarlık, zaman ve mekân içinde her yönde gelişimin plastik zenginliğini sunar.

14. Renk. Yeni mimarlık resmin, öncelikle renklendirilmiş yüzey, sonra betimleme olarak ayrı ve hayali bir uyum ifade etmesine son vermiştir. Yeni mimarlık zaman ve mekân içindeki ilişkilerinin renkle organik ve dolaysız anlatımına izin verir. Renk olmaksızın bu ilişkiler gerçek değil, görünmezdir. Organik ilişkilerin dengesi

ancak renk yoluyla gözle görülür bir gerçeklik kazanır. Çağdaş ressamın görevi, renklerin yardımıyla yeni dört boyutlu mekân-zaman dünyasında uyumlu bir bütün yaratmaktır- iki boyutlu bir yüzey değil. Daha ileri bir aşamada kendine özgü rengi olan (kimyacı için bir sorun), doğallıktan arınmış bir malzeme de rengin yerini alabilir-fakat ancak bu malzemeye pratik nedenlerle bir gereksinim varsa.

15. Yeni mimarlık süsleyici olmaya karşıdır. Renk (ve renkten ürkenler bunu anlamaya çalışmalı) mimarlığın süsleyici bir parçası değil, onun organik bir anlatım yoludur.

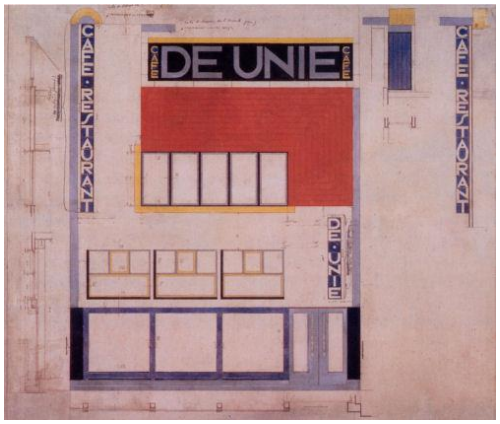
16. Yeni-Plastikçiliğin bir sentezi olarak mimarlık. Bina, tüm sanatları temel biçimleriyle bir araya getirerek onların gerçek doğasını açığa çıkaran yeni mimarlığın bir parçasıdır." [30].

De Stijl Hareketi sanatçıları için yeni mimari, fonksiyonel, ekonomik ve kütle, düzlem, çizgi, mekân, ışık, renk, malzeme gibi ögelerin uygun bireşiminden oluşan plastik saf bir ifadeye sahip olmalıydı. Ayrıca De Stijl sanatçıları tarafından, Mondrian'ın da De Stijl'in III. Sayısında belirttiği gibi, insanın ve çevresinin arasında bir armoni yaratma görevi mimara verilmişti [54]. Mimar objektif tasarım yaklaşımını benimsemeli ve çağın problemlerine, çağın mevcut teknolojik olanaklarını kullanarak, uygun, yalın plastik çözümler sunmalıydı.

De Stijl Hareketi dahinide Utopik spekülasyondan, gerçek relizasyonlara geçiş ise özellikle, Theo Van Doesburg, Vilmos Huszar, gibi tasarımcılar, J.J.P Oud, Van Eesteren, Jan Wils, Gerrit Rietveld gibi De Stijl Hareketine mensup mimarlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Böylece De Stijl bir fikir hareketi olmanın ötesine geçerek uygulamaya da dönüşen pratik bir disiplin de olmuştur aynı zamanda.

De Stijl Hareketine katkıda bulunmuş bir diğer önemli mimar da J.J. P. Oud'un önemli tasarımları 1923 yılında tasarladığı Rotterdam'daki kulübe, Site Ofis (Şekil 3.51) 1924-1925 yılında tasarladığı Rotterdam'daki Cafe De Unie,'dir. (Şekil 3.51). J.J. P. Oud'un 1923 yılında çizimlerini yaptığı Ofis Binaları (Şekil 3.52) ve Fabrika Binası eskizleri de (Şekil 3.53) De Stijl Hareketi Mimari dilinin gelişiminde önemli çalışmalardır.







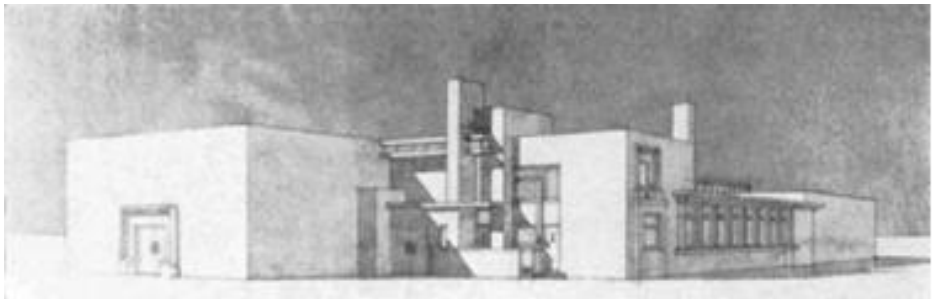
Şekil 3.50. J.J. P. Oud, Cafe De Unie, Rotterdam, 1924-1925 [63].



Şekil 3.51. J.J. P. Oud, Rotterdam'daki Kulübe, Site Ofis, Rotterdam, 1924-1925 [73].



Şekil 3.52. J.J. P. Oud, Ofis Binaları Eskizi, 1923 [50].



Şekil 3.53. J.J. P. Oud, Fabrika Binası Eskizi, 1923 [50].

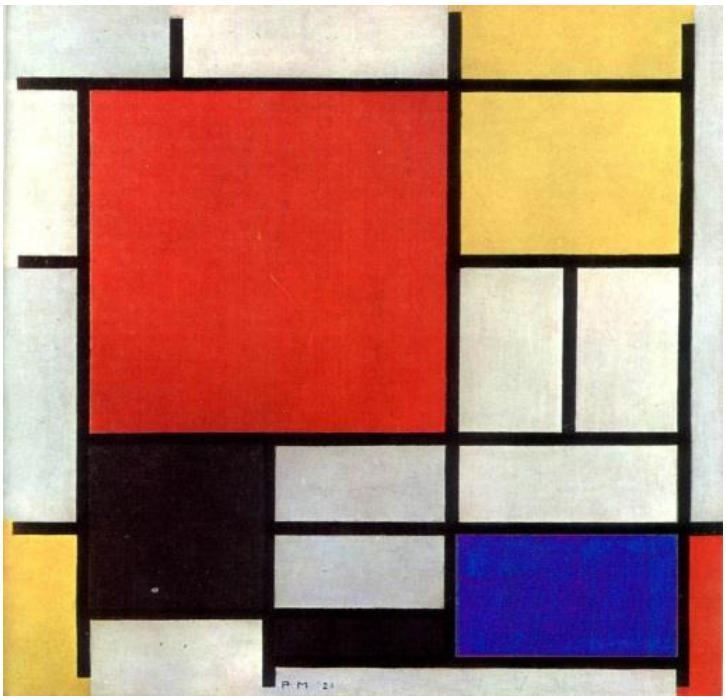
Farklı mimari ögelerin dengeli ilişkilerinin kurularak, yataylık-dikeylik gibi zıtlıkların birlikte dengeleriyle, evrensel, nesnel, herkesçe aynı şekilde anlaşılabilecek, duygusallığa karşın, akılla açıklanabilen, rasyonel bir bakış açısıyla, soyut ve fonksiyona önem veren mimari eserler ortaya koymayı hedefleyen De Stijl sanatçıları, arasında, yalınlık, saflık, açıklık, işlevsellik, gerçeklik, nesnellik, soyutluk ve konstrüktiv olma ana ilkeler olarak belirlenmiş ve benimsenmiştir. Van Deoesburg, mimarinin, kübik karşıtı olması gerektiğini, işlevleri, kapalı bir küpün içine doldurmaktan ziyade, işlevsel mekân hücrelerini, (çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları vb.) küpün merkezinden dışarıya doğru yerleştirilmesi gerektiğini savunmaktaydı. Yöntem olarak, farklı işlevlerdeki mekân birimlerini bir kapalı küp içinde dondurmaktan kaçınarak, ve merkez kaç kuvvetiyle küpün çekirdeğinden dışarıya doğru fırlatarak dinamik, asimetrik bir plastik yaratmak önerilmekteydi [30]. Küpün Parçalanması (Şekil 2.23-a), ve Zaman-Mekân Konstrüksiyon No: 3 (Şekil 2.23-b) adlı eserlerinde de görüldüğü üzere, Theo Van Deoesburg ve tüm De Stijl sanatçıları, dinamik, asimetrik, fonksiyonla form bulan bir plastik önermekteydiler. Tümevarım yoluyla form bulma ama aynı zamanda formun da estetik varoluşuna önem verilen çift erekli bir tasarım yaklaşımı De Stijl Mimarisinin karaktersik özlliklerindendir.

De Stijl Hareketinin önemli mimarlarından, J.J.P Oud, Van't Hoff ve Jan Wils çeşitli sebeplerle 1920'lerde hareketi terk etmişler fakat 1918 yılında Harekete dahil olan Gerrit Rietvelt'in De stijl Hareketine katılımıyla De Stijl Mimari dili gelişmeye devam etmiştir. Rietvelt'in Utrecht Hollanda'da 1924 yılında inşa ettiği Schröder Evi, De Stijl akımının mimari bir sembolüdür [74]. Schröder Evi, De Stijl ilkelerinin realize olduğu en önemli De Stijl yapısıdır. Yapıda Hareketin tüm ilkeleri uygulanmıştır.

Schröder Evi (Şekil 3.54) bir dizi sıra evin en sonunda yer almaktadır. Yapı sanki bir Mondrian tablosunun cisimleşmiş hali olarak ele alınmıştır. Schröder Evi, De Stijl Hareketi fikirlerinden olan, Resim sanatının mimariye yön vermesi gerektiği yaklaşımının da uygulandığı ve bir Mondrian Tablosuyla (Şekil 3.55) kıyaslandığında bu yönlendirmenin net olarak okunduğu önemli bir sembol bir yapıdır. (Şekil 3.56.)



Şekil 3.54. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi, Utrech, Hollanda, 1924 [74].



Şekil 3.55. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi, Sarı Kompozisyon 1921 [63].

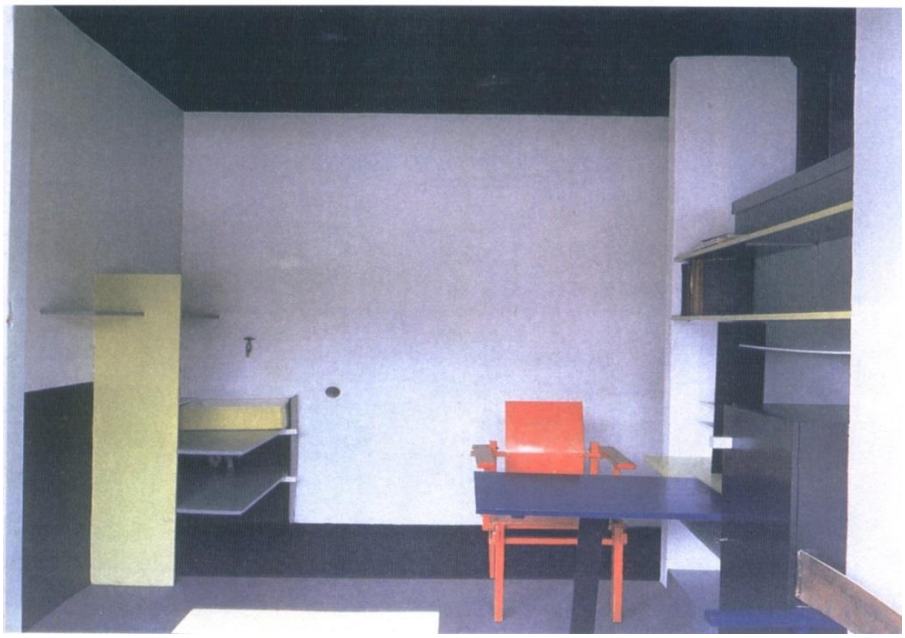


Şekil 3.56. Gerrit Rietvelt, Schöder Evi, Utrech, Hollanda, 1924 [65].

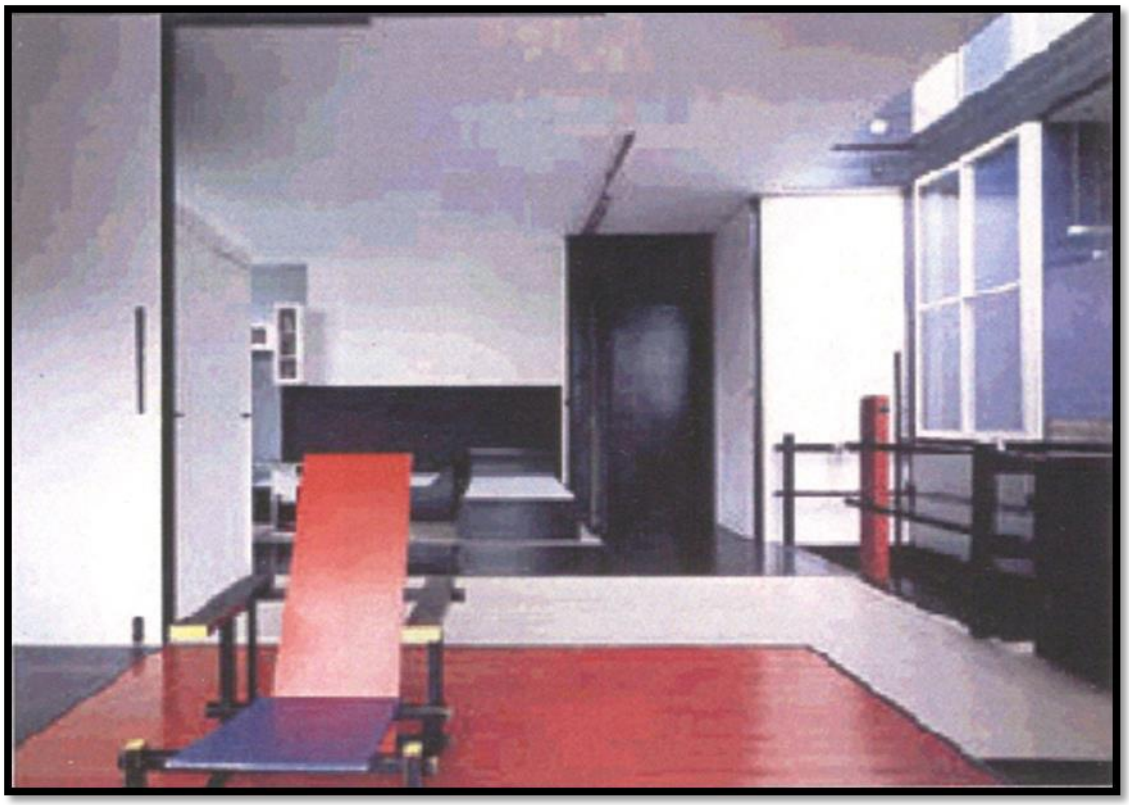
Schröder Evi iç mekân kurgusu da (Şekil 3.57), (Şekil 3.58), (Şekil 3.59), (Şekil 3.60) De Stijl Hareketinin fonksiyona önem veren yaklaşımının bir yansımasıdır. Yapıda mekânlar birbirine akmakta, sağlanan fonksiyon odaklı mekân hiyerarşisi sayesinde kullanıcıya uygun-özgü bir yaşam tarzı sunulmaktadır. İki katlı yapını birinci katında; çalışma mekânı, stüdyo, karanlık oda ve bir oda vardır. İkinci katta ise; yatak odaları, yaşama mekânı ve bir banyo konumlandırılmıştır.



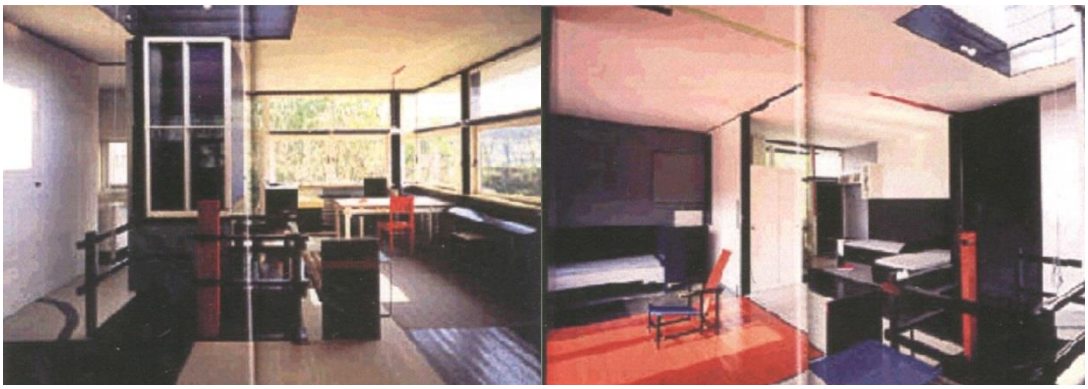
Şekil 3.57. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekan, Utrech, Hollanda, 1924 [65].



Şekil 3.58. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekân, Utrech, Hollanda, 1924 [65].



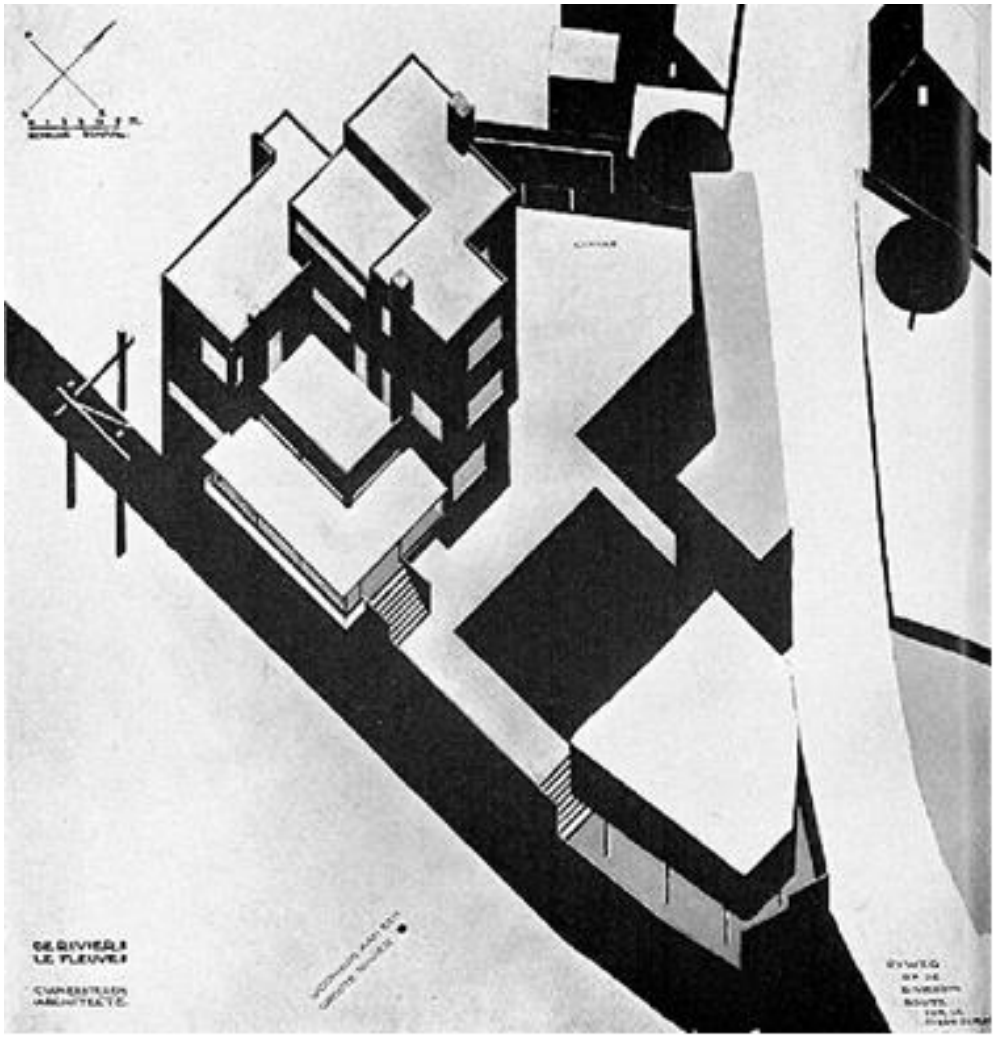
Şekil 3.59. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekan, Utrech, Hollanda, 1924 [65].



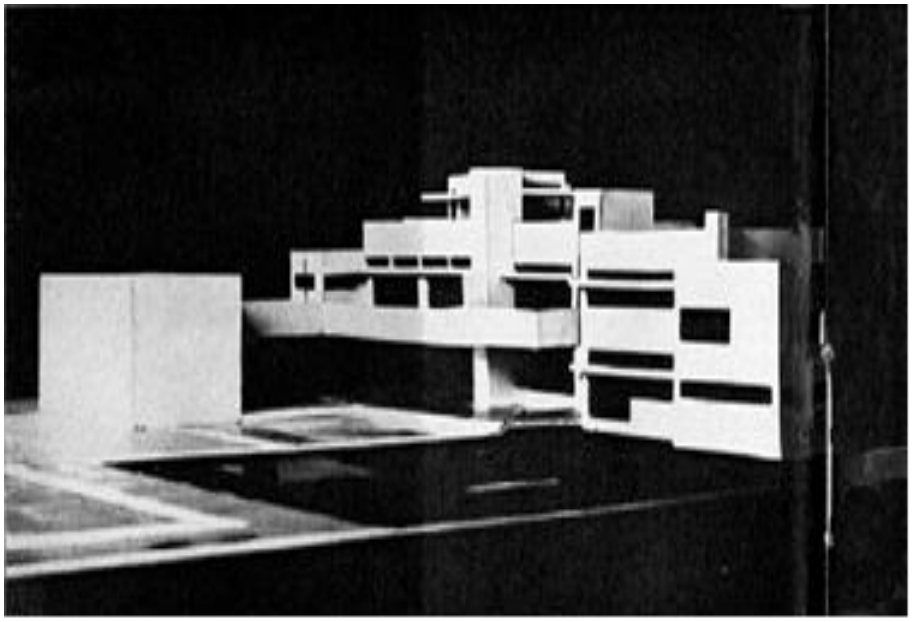
Şekil 3.60. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi İç Mekan, Utrech, Hollanda, 1924 [65].

Rietveld' in Schröder Evi De Stijl Hareket'inin bir sembolü olarak hareketin tüm ilkelerini yapısında barındırmaktadır. Aynı zamanda felsefi bir bakış açısının, söylemin yarattığı bir mimarlık ürünü olması açısından da Schröder Evi önemli bir örnektir.

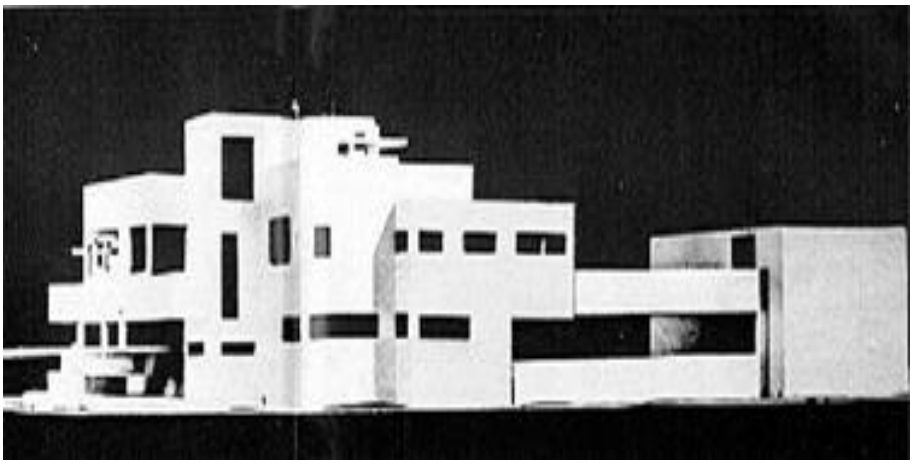
De Stijl'in önemli Mimarlarından Cornelis Van Eesteren'in 1923 yılında tasarladığı Nehirdeki bir ev için Plan (Şekil 3.61) adlı çalışması da gerçekleştirilememiş olsa da yine De Stij Hareketinin mimari yaklaşımının önemli örneklerindendir. De Stijl Hareketi sanatçılarının çoğu mimari çalışması genellikle gerçekleştirilememiş ve tasarım aşamasında kalmıştır. Bunda Hareketin sunduğu ilkelerin kendi zamanının ötesinde oluşu da önemli bir faktördür.



Şekil 3.61. Cornelis Van Eesteren, Nehirdeki bir ev için Plan Çalışması, 1923 [50].

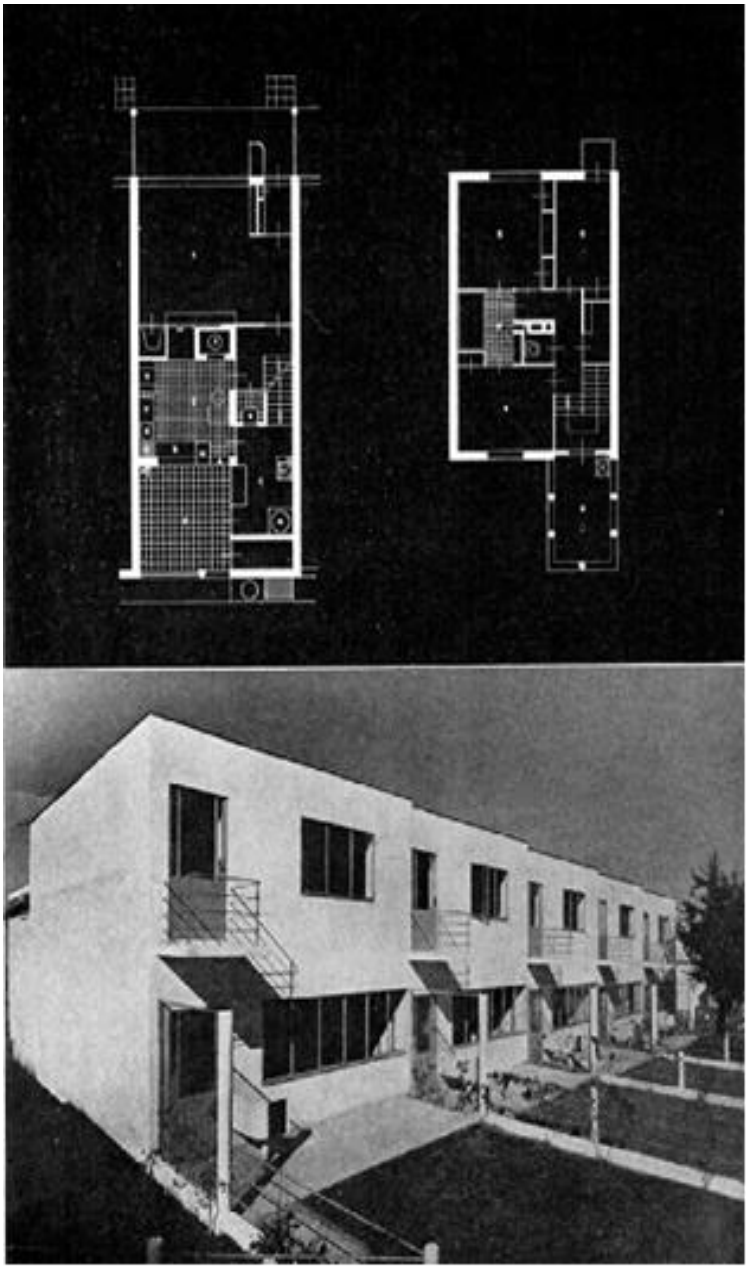


Şekil 3.62. Theo Van Doesburg ve Van Eesteren, Konut Maketi, 1923-1924 [50].



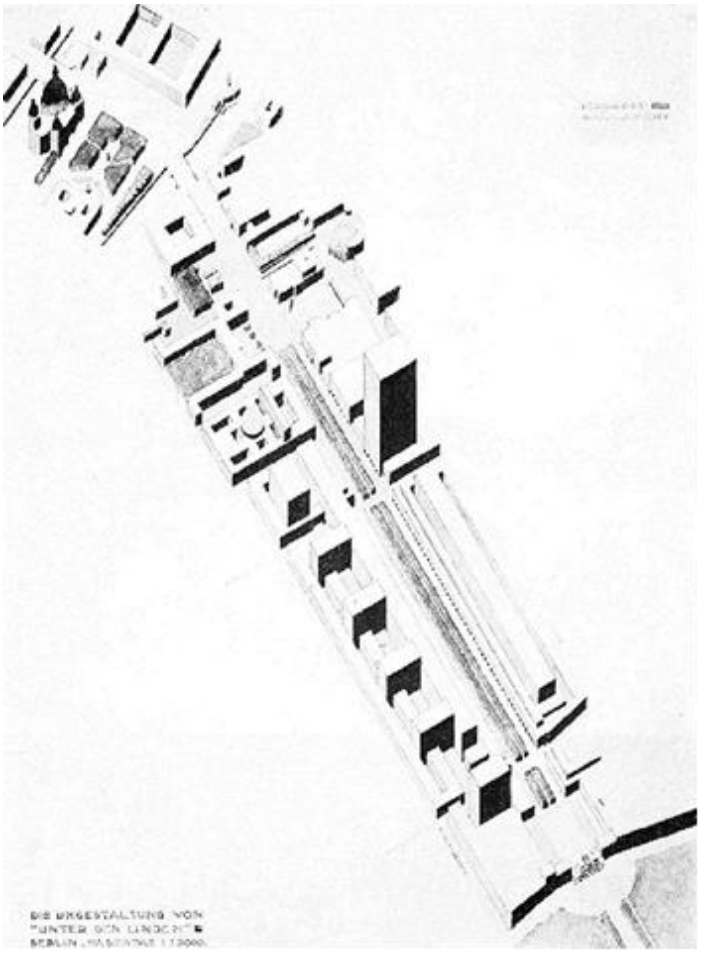
Şekil 3.63. Theo Van Doesburg ve Van Eesteren, Konut Maketi, 1923-1924 [50].

Theo Van Doesburg ve Van Eesteren'in, 1923-1924 arasında tasarladıkları Konut Maketi de yine De Stijl sanatçılarının uygulamaya geçememiş çalışmalarına örnektir. (Şekil 3.62), (Şekil 3.63). Bu çalışmalarında, Theo Van Doesburg ve Van Eesteren Hareketin ilkelerinin ifadesini deneysel bir yaklaşımla makete dökmüşlerdir.



Şekil 3.64. J.J.P. Oud. Weissenhof Yerleşimi, Stuttgart, 1927 [50].

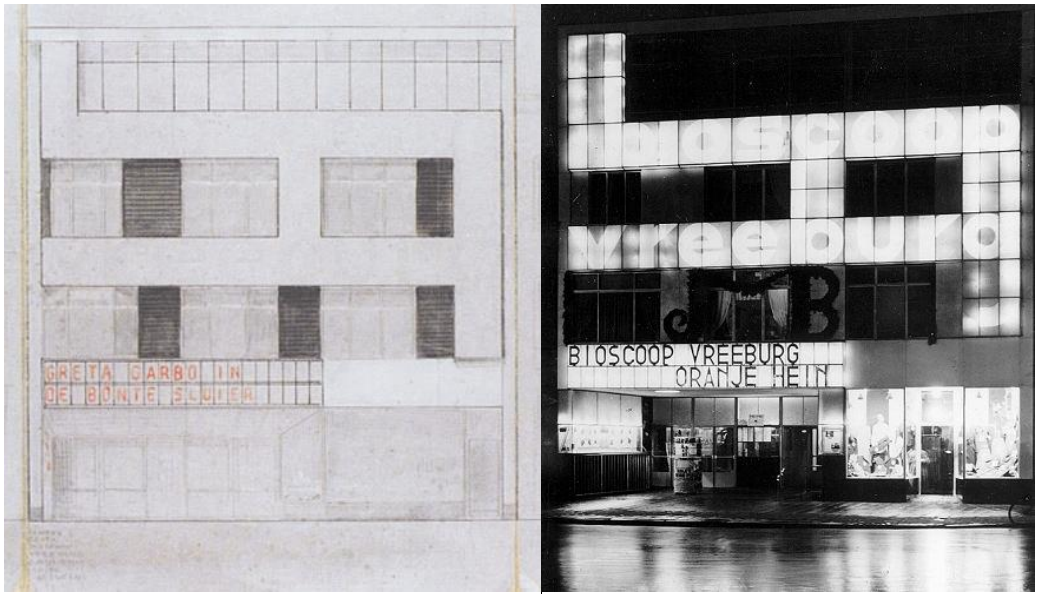
1921 yılında De Stijl Hareketini terk eden aynı zamanda 1918 Tarihinden itibaren Rotterdam Şehir mimarlığı görevini icra eden, J.J.P Oud'un 1927 yılında inşa ettiği Stuttgart'taki Weissenhof Yerleşimi de (Şekil 3.64) dönemin önemli yapılarındandır.



Şekil 3.65. Cornelis Van Eesteren, Unter den Linden Projesi, Berlin, 1923

De Stijl üyelerinden, Theo Van Dousburg, Van't Hoff, J.J.P. Oud, Cornelis Van Eesteren şehir planlama çalışmaları da yapmışlardır. Cornelis Van Eesteren'in, 1923 Yılında Berlin için tasarladığı, Unter den Linden Projesi (Şekil 3.65), bu çalışmalara bir örnektir.

Gerrit Rietvelt, Schröder Evi dışında başka çalışmalara da imza atmış önemli bir De Stijl mimardır. Rietveld 1934-1936 yılları arasında Bioscoop Vreeburg sinemanın da (Şekil 3.66) tasarımını yapmıştır. Rietveld'in diğer önemli yapıları, 1931 yılında tasarladığı Erasmuslaan'daki Teras Ev (Terrace House) (Şekil 3.67) ve 1962 yılında tasarladığı Van Dantzig Evidir. (Şekil 3.68)



Şekil 3.66. Rietveld, Bioscoop Vreeburg sineması, 1934-1936 [63].



Şekil 3.67. Rietveld, Teras Ev (Terrace House), Erasmuslaan, 1931 [75].



Şekil 3.68. Rietveld, Van Dantzig Evi 1962 [76].

Theo Van Dousburg şehircilikle ilgili çalışmalar yaparken 1931 yılında ölmüştür ve grup dağılmıştır. De Stijl Hareketi görüldüğü dönemde, çok fazla uygulama alanı bulamamış, ilkeleri, teoride kalmış olsa da ilkeleri birçok başka akımı ve mimarı da etkilemiştir. De Stijl günümüzde de hala önemini korumakta olup çağdaş tasarım yaklaşımlarına olan etkileri devam etmektedir.

BÖLÜM 4

DE STIJL HAREKETİNİN ÇAĞDAŞ İÇ MEKÂN TASARIM YAKLAŞIMLARINA ETKİLERİ

De Stijl Hareketi, kendi içinde bulunduğu dönemde birçok diğer mimari stil üzerinde de etkili olmuştur. Örneğin, Theo Van Dousburg'un Bauhaus'ta çalışması ve ders vermesi Bauhaus'u etkilemiştir. Bauhaus'ta gelişen birçok ilke aslında De Stijl'de zaten varolan yaklaşımlardı. Michel Ragon, Modern Mimarlık Ve Şehircilik Tarihi adlı kitabında De Stijl'in etkilerinin küçümsendiğini vurgular ve XX. Yüzyıl mimarlığının genel olark De stijl'den etkilenmiş olduğunu belirtir. [1]. Örneğin Bauhaus'un renk düzenlemeleri, ana renklerin kullanımı, sütrüktür elemanlarında siyahım kullanılması gibi özellikler, De Stijl'den Bauhous'a aktarılmıştır [4]. Ayrıca, De Stijl'in objektif ve rasyonel olma gibi ilkeleri de bauhaus'u etkilemiştir. De Stijl'in etkileri özellikle Mies Van Der Rohe'nin yapıtlarının öncülüğünde özellikle Amerika'da görülür [77]. Theo Van Dousburg'un "Daima daha uzak" yaklaşımı Mies Van Der Rohe'nin "az çoktur" düsturuna paraleldir. De Stijl'in saflık, yalınlık ilkelerinin karşılığı Mies Van Der Rohe'nin öncülüğünü yaptığı pürizm yaklaşımıyla ilişkilidir [25]. Theo Van Dousburg'un propogandası tüm Avrupayı etkilemiştir [50].

De Stijl Hareketi, kendi içinde bulunduğu dönemde yalnızca Bauhouse ekolünü etkilemekle kalmamış, Frank Lloyd Wright, Mies Van Der Rohe, gibi öncü mimarları ve Uluslararası Sitilin gelişimini de etkilemiştir. [78]. Neo-plastisizm geometrik soyutlamanın kökenidir. Avrupa rasyonalizminin biçim anlayışı Neo-plastisizme dayanır [79].

Vincent scully Modern Mimarlık adlı kitabında, erken Neo-plastiğin bazı örneklerinin kendi döneminde akademik yargılara kurban olduğu ve bu sebeple yalnızca proje aşamasında kaldığı ve inşa edilememiş olduğunu, fakat bugün örnekleri ortaya çıktıkça bu çalışmalardaki gizli gücün mimarların ilgisini çektiğini vurgulamaktadır [2].

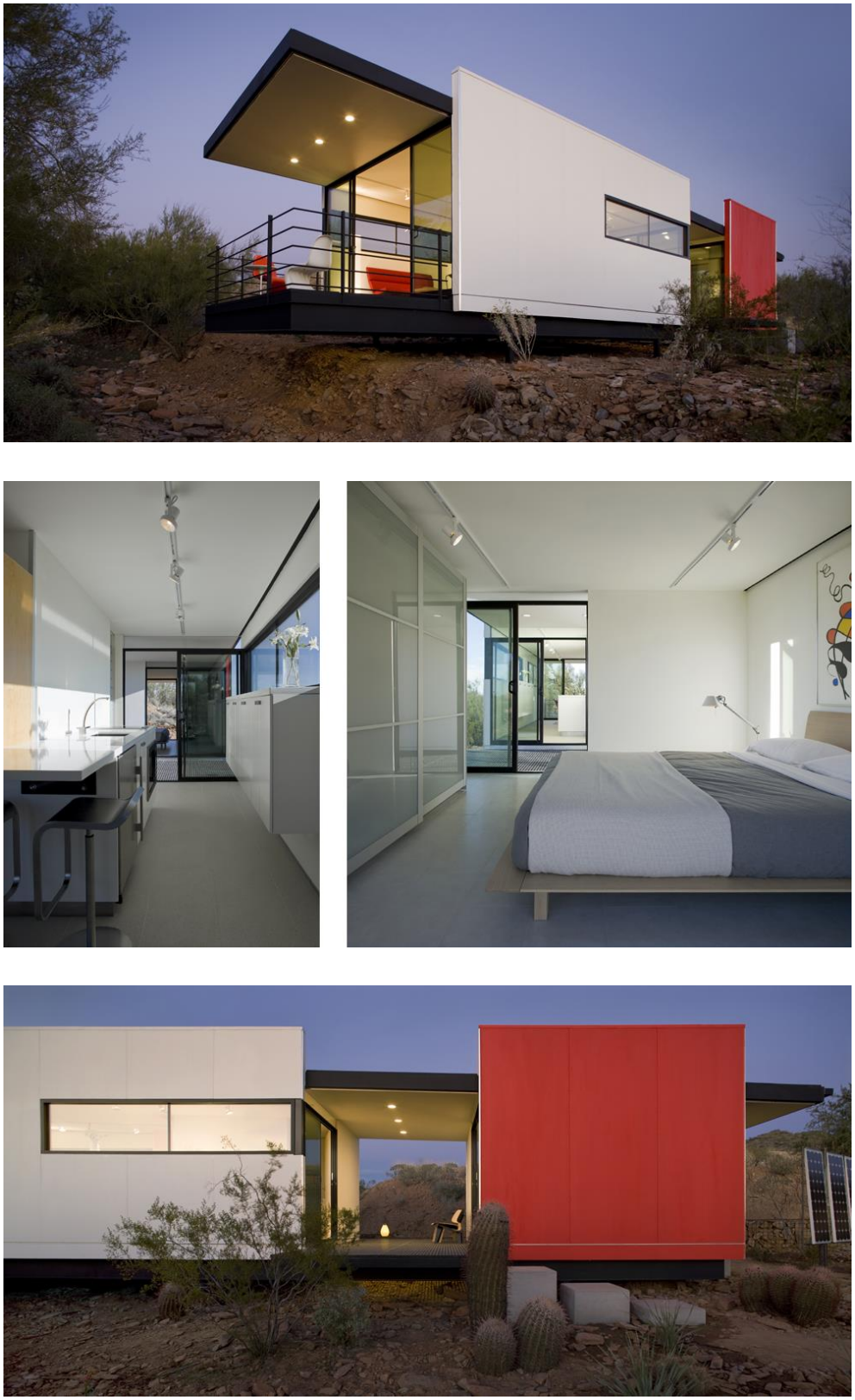
H.L.C. Jaffe, De Stijl 1917-1931 The Dutch Contribution to Modern Art adlı kitabında; "Sanki her sanat De Stijl'in dinamik ve saflaştırıcı yaklaşımından etkilenmiş gibi. En etkili akım bu ve hala etkileri tam olarak bilinmemektedir" demektedir. [50]

De Stijl hareketi, prensipleriye sanatsal bir dilin gramerini oluşturan ve tüm dünyaya yayılan, günümüzde hala etkileri görülmekte olan bir sanat hareketidir. De Stijl yalnızca XX. Yüzyılda görülen mimari sitilleri etkilemekle kalmamış, XXI. Yüzyıl mimarisini de tüm bu tarihi gelişim süreci zincirinin bir halkası olarak halen etkilemeye devam etmektedir.

4.1. Biçime Yönelik Etkileri

J. M. RIchards ve Elızabeth B. Mock kitapları, Modern Mimarlığa Giriş'te De Stijl dilinin 18.Yüzyıl Klasik Yunan Mimarlığıyla boy ölçüşebilecek saf geometrik bir zarafete sahip olduğunu belirtirler [77]. De Stijl sanatçıları mimari çalışmalarında, saflık, yalınlık, fonksiyonellik, evrensellik ve estetik gibi değerlere çok önem vermişlerdir. Bu doğrultuda da felsefi orijinler üzerine kurdukları mimari bir dil yaratmışlardır. Bu dilin etkileri halen çağdaş mimari yapılarda okunabilir niteliktedir. Hatta günümüzde "Mondrianesque ilham" olarak kullanılan bir kalıp vardır.

De Stijl'in yarattığı mimari dil dinamik bir dil olup, soyut, hafif, uçucu formlardan oluşmuş, yerden olabildiğince kopuk bir dinamik denge, kinetik bir ritm ve asimetrik bir biçimlenme önermektedir. Dikey-yatay düzlemler ve lineer elemanların bir arada yarattığı bu plastik dilde renk de yalnızca dekoratif bir öge olmaktan çıkarılarak mimarinin bir parçası haline gelmiştir. Bu neoplastik mekân konsepti, aynı zamanda son derece yalın olup, estetik değerini yapısal elemanlarının kendi varoluş kurulumundan alır. Çağdaş mekân tasarım yaklaşımlarında hala bu neoplastik mekân konseptinin izlerini görmek mümkündür.

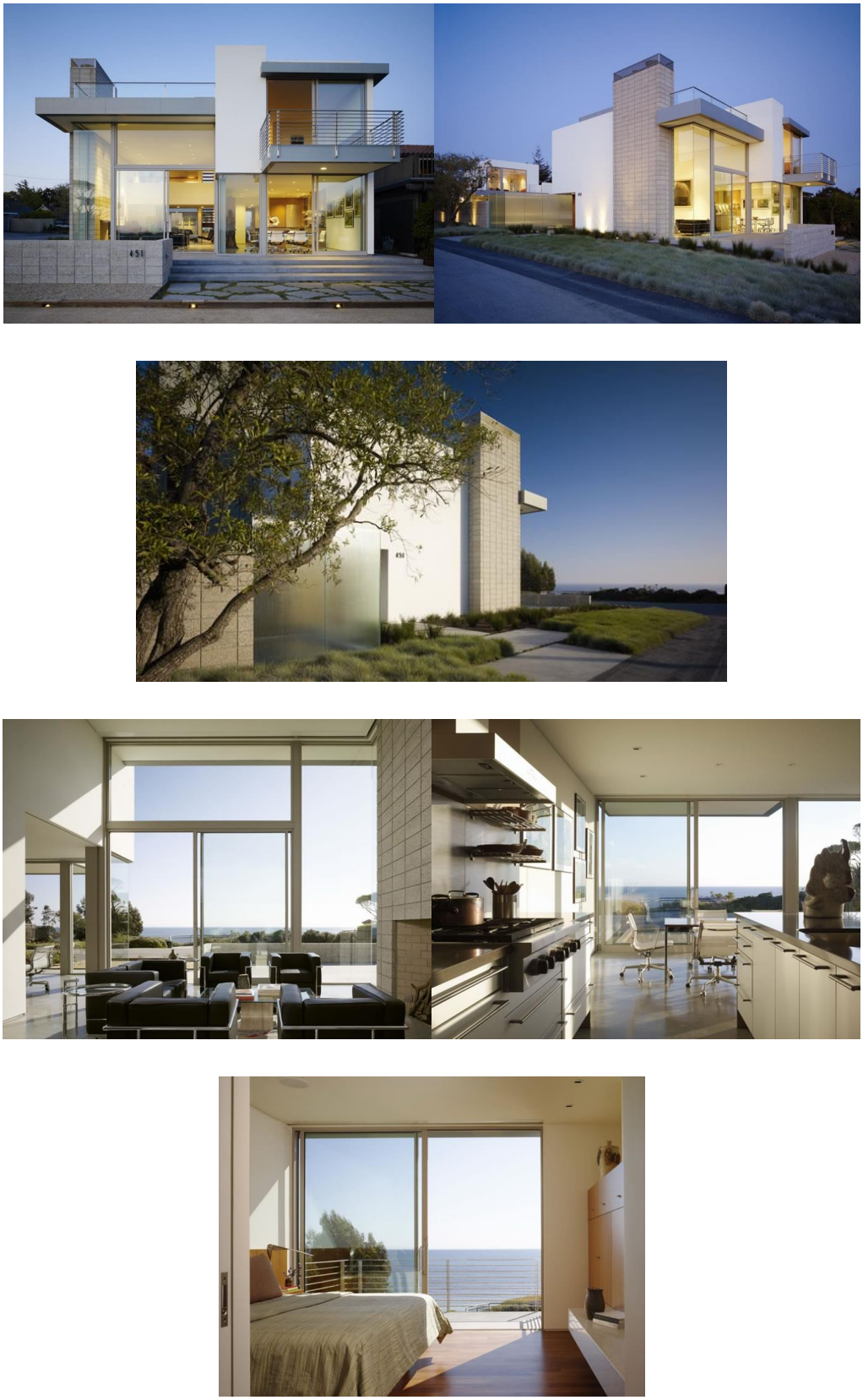


Şekil 4.1. The Frank Lloyd Wright School of Architecture Öğrencileri, Mod.Fab, Taliesin, 2009 [80]

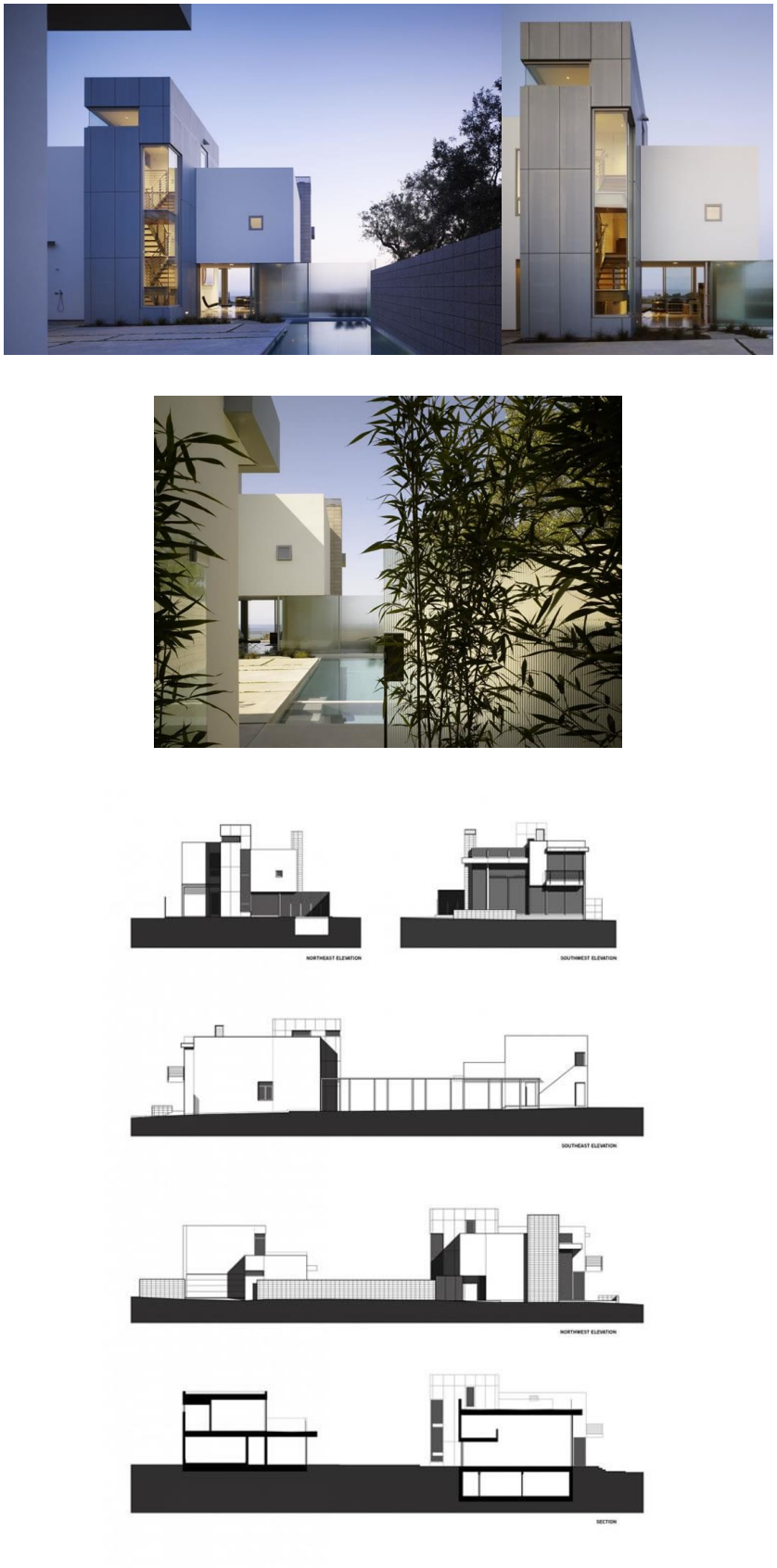


Şekil 4.2. The Frank Lloyd Wright School of Architecture Öğrencileri, Mod.Fab, Taliesin, 2009

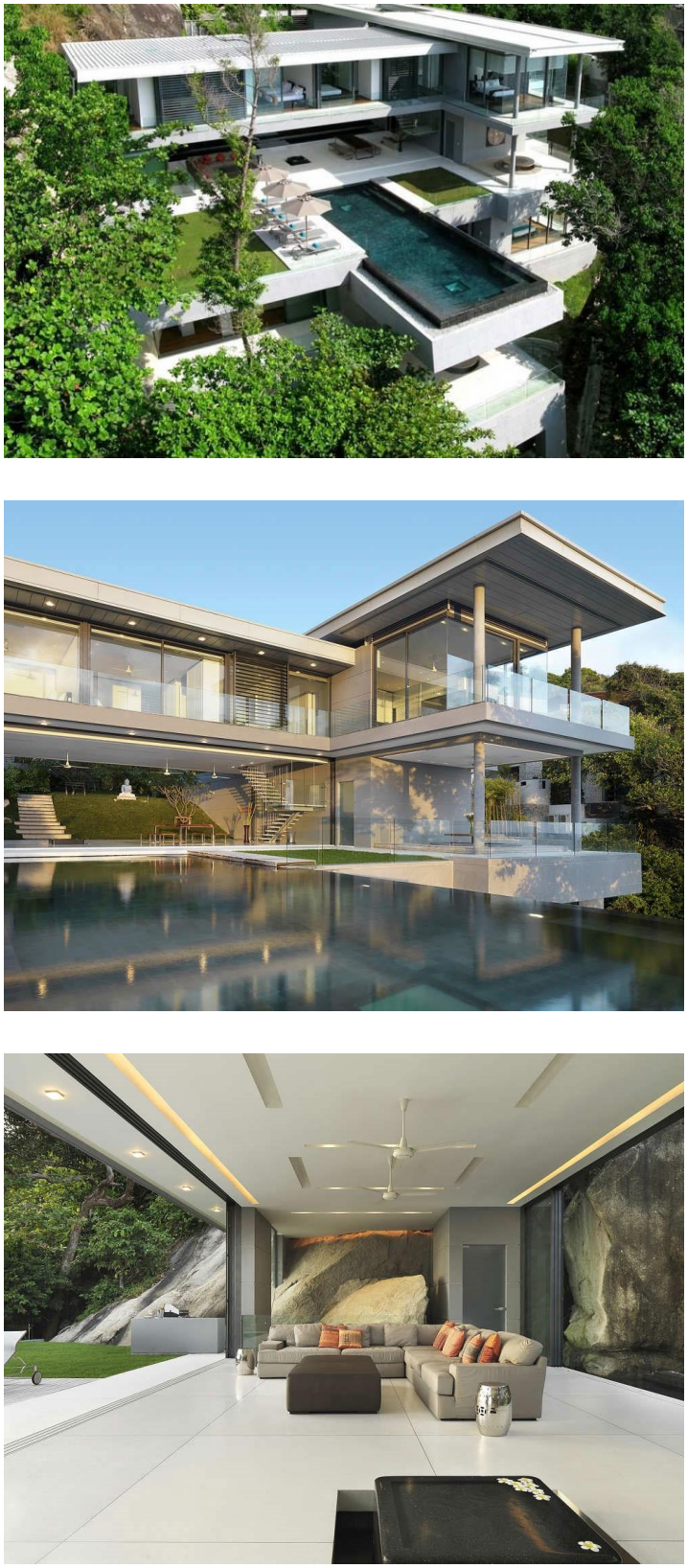
Amerika Arizona'daki, Frank Lloyd Wright Mimarlık okulu öğrencilerinin tasarlamış olduğu Mob.Fab konutunda (Şekil 4.1), (Şekil 4.2) De Stijl mekan konseptinden ilham alındığı açıktır. Yapıda yerden kopuk bir dinamik denge, kinetik bir ritm ve asimetrik bir biçimlenme görülmekte, renk kullanımıyla farklı fonksiyon hücreleri ayrıştırılmaktadır. Yapı da yalın, fonksiyonalist bir tasarım yaklaşımı görülmektedir.



Şekil 4.3. Ehrlich Architects, Kaliforniya Zeidler Residence, Kaliforniya, 2011 [81].



Şekil 4.4. Ehrlich Architects, Kaliforniya Zeidler Residence, Kaliforniya, 2011 [81].



Şekil 4.5. Original Vision Studio Mimarlık, Villa Amanzi, Phuket, Thailand, 2011 [82].



Şekil 4.6. Marco Dimaccio, Punch Evi, Santa Monika, 2012 [83].







Şekil 4.7. Marco Dimaccio, Punch Evi, Santa Monika, 2012 [83].



Şekil 4.8. The Yellow Hole Evi, Chiang Mai, 2010 [84].

Ehrlich Mimarlık Firması tarafından tasarlanmış olan, Kaliforniya Zeidler Konutları (Şekil 4.3), (Şekil 4.4), Original Vision Studio Mimarlık Firmasının tasarladığı, Phuket, Thailand'daki Villa Amanzi (Şekil 4.5), Marco Dimaccio tarafından tasarlanmış olan Santa Monika'daki Punch Evi (Şekil 4.6), (Şekil 4.7), Chiang Mai'deki The Yellow Hole Konutu, (Şekil 4.8), De Stijl hareketinin neo-plastik mekân dilini yansıtan XXI. Yüzyıl çağdaş yapılarındandır. Yapılarda, dinamizm, asimetrik denge, yalınlık, düşeylik-yataylıkların vurgulanması ve birlikte kinetik bir hareketlilikle dengeli bir armoniye sahip olması, renk kullanımı gibi De Stijl dili ilkeleri açıkça görülmektedir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Ayrıca XXI. Yüzyıl çağdaş tasarım dünyasında, "Mondrianesque ilham" altında tasarlanmış, Mondrian tablolarından esinlenmş, çağdaş yapılar, iç mekânlar ve objelerin (Şekil 4.9)-.(Şekil 4.13)varlığının sıklığından da söz etmek mümkündür.



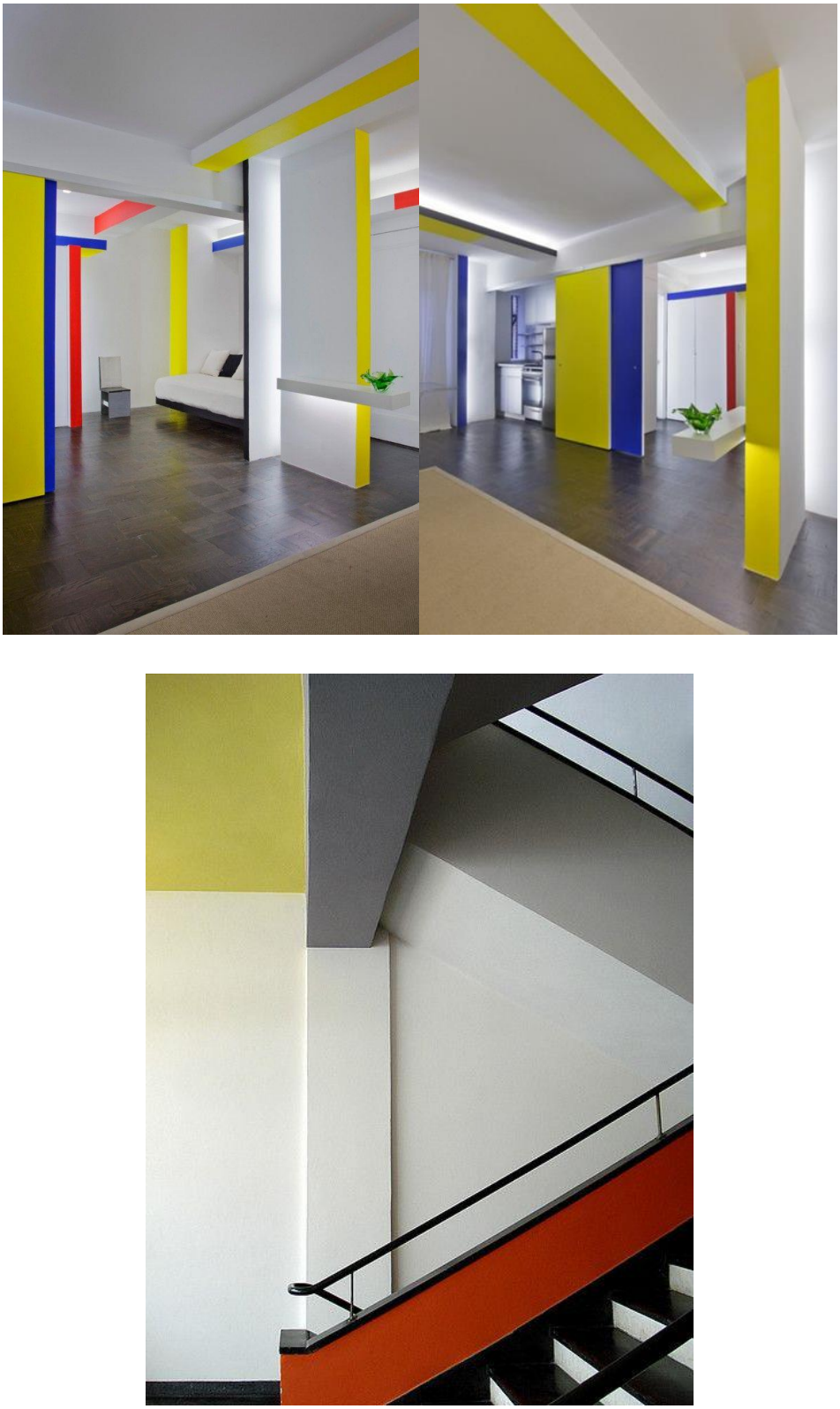
Şekil 4.9. Anonim, De Stijl Dili Dış Cephe Yansıması Örnekleri [85].







Şekil 4.10. Anonim, De Stijl Dili İç Mekân Yansıması Örnekleri [85].



Şekil 4.11. Anonim, De Stijl Dili İç Mekan Yansıması Örnekleri [85].





Şekil 4.12. Anonim, De Stijl Dili İç Mekan Yansıması Örnekleri [85].



Şekil 4.13. Anonim, De Stijl Dili Objelere Yansıması Örnekleri [85].

4.2. Öze Yönelik Etkileri

De Stijl Hareketi ve yarattığı Neo-plastik mekân konsepti, XXI. Yüzyılda da tasarım yaklaşımlarını etkilemeye devam etmektedir. Biçime yönelik etkilerinin yanısıra öze yönelik etkileri de hala çağdaş tasarımcılara ilham vermeye devam etmektedir. Biçime yönelik etkileri okuması daha kolay olup, öze yönelik etkiler ilkesel bazda etkiler olduğundan daha çok tasarım yöntemiyle ilgilidirler. Çağdaş tasarımcılar için tarihteki De Stijl Hareketi mimari örneklerini taklit etmek yerine Hareketin ilkelerinden, düşünsel arka planından feyz almak daha uygun bir tavır olacaktır.

De Stijl Hareketinden, manifestolarından ve verdiği sanatsal ürünlerinden çıkarılabilecek ve hala günümüzde mimarlık ve iç mekân tasarımı yaklaşımlarını etkilemeye devam eden öze yönelik ilkeler;

- Mimarlık sanatının sağlıklı gelişimi için, sabit biçim kavramları reddedilmeli, daha önceki üslupları kopyalaramak, benzeri tasarlamak yerine, çağın mimarlık sorunları tümüyle yeni baştan ortaya konulmalıdır.
- Mimarlık öğeseldir, yani yapı öğelerinden yola çıkarak gelişir. Bu öğeler ise işlev, kütle, yüzey, zaman, mekân, ışık, renk, malzeme ve plastiktir.
- Mimarlık ekonomik olmalıdır. Araçlar olabildiğince etkin ve tutumlu bir biçimde kullanmalıdır.
- Mimarlık işlevsel olmalıdır. Form ihtiyaçların belirlenmesiyle, bu ihtiyaçlara uygun olarak şekillenmelidir.
- Mimarlığın sabit bir biçimi yoktur, herhangi bir estetik biçimsel forma bağımlı olmamalıdır. İşlevsel ihtiyaçlardan şekillenecek olup herhangi bir kalıbı, temel tipi yoktur.
- İşlevsel mekân hücreleri, 3 boyutta birden hem işlevsel ihtiyaçlara cevap verirken hem de sonsuza doğru uzanırmış gibi sonsuz mekanla ilişki içerisindedir ve dinamik, hareketlidir.
- Her şey ancak karşıtıyla varolabileceğinden tasarım elemanları arasındaki zıtlıklarla dinamik, armonik bir denge sağlanabilir.
- Mimarlıkta edilgen herhangi bir etken bulunmaz Yüzey, çizgi, kütle, renk tüm ögeler etkindir.

- Mimarlıkta iç, dış ayrımını kaldırmalı. Mimarlık açık ve esnek olmalı, tüm yapı farklı işlevsel ihtiyaçlara göre bölünmüş mekânlardan oluşmalı Mekânda iç ve dış birliği mekân akışlarıyla, biri diğerine akıtılarak sağlanmalı. Mimari esneklik sağlanmalıdır.
- Mimarlıkta, zaman boyutunu da göz önüne almalı, Mekân ve zaman birliği sonucu plastik bir görünüm sağlanmalıdır.
- Mimarlık kübik olana karşı olmalı, tüm işlevsel mekan hücreleri kapalı bir küp içine yerleştirilmek yerine, işlevsel mekan hücreleri ve girinti çıkıntıları kübün merkezinden dışarıya doğru fırlatılmalı 4 boyutta da yapıya, mekana, özgün bir plastik anlatım kazandırılmalıdır.
- Simetri, tekdüze yineleme, standartlaşma yerine konum, büyüklük, oran ve durumla ilgili işlevsel özellikleri nedeniyle birbirinden farklı olan parçalar arasında dengeli bir ilişki kurulmalıdır. Bu denge benzerliklere değil farklılıklara dayandırılmalıdır.
- Katı, cepheci yaklaşım yerine zaman ve mekân içinde her yönde sağlanan dinamik gelişimle plastik zenginlik sağlanmalıdır.
- Renk ögesi tasarımda etkin olarak kullanılmalıdır.
- Her türlü sslemeci yaklaşım reddedilmeli, . Renk de süsleme aracı olmak yerine tasarım dilinin bir parçası olmalıdır.

Bu ilkeler XXI. Yüzyıl tasarımcılarını halen etkilemekte olan ilkeler olup, ayrıca De Stijl Hareketi,

- Önceden belirlenmiş formun içinde fonksiyonları çözmek yerne (Tümdengelim), fonksiyon hücrelerinin kübün dışına fırlatılmasıyla bir form bir plastik elde edilmesini savunan tam olarak tümevarım da olmayan çift erekli bir tasarım yaklaşım önerir.
- Naturalist, figüratif çalışmalardan uzak evrensel, herkesçe anlaşılabilecek nitelikteki soyut, yalın bir mekân dili önerir.
- İşlevsellik ve güzellik kıstaslarına eşit derecede önem veren bir tasarım yaklaşımı önerir.
- Tasarımda Purizm, saflık, yalınlık önerir.

- Tasarım dilinde statiğe karşı dinamizmi, simetri yerine asimetrik dengeyi, farklılıkların biradaki uyumuyla sağlanan dengeyi önerir.
- Tasarımda rasyonel yaklaşımı önerir.

De Stijl Hareketinin ilkelerinin tasarım yaklaşımlarını öze yönelik olarak da günümüzde etkilemeye devam ettiğini söylemek mümkündür. Gerek tasarım eğitiminde, gerekse tasarımcıların tasarım süreçlerinde bu ilkeler ağırlıklı olarak kullanılmaya devam etmektedir. De Stijl, evrensel kriterleri ile günümüzde bile hala önemini korumakta, ana ilkelerinin izleri çağdaş mimari eserlerde de hala görülmektedir.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Onsekizinci Yüzyılda endüstri, ilk adımlarını atarken, yeni problemlere yeni çözümler üretilirken birbirinden farklı yeni mimari yaklaşımlar da ortaya çıkıyordu. Bir taraftan mimarlık tarihi açısından önemli bir gelişme olan, aydınlanmacıların da etkileriyle aşırılıkların reddedildiği, süslemeden arındırılmış, strüktürel özelliklerin vurgulandığı bir mimariye yönelme yaklaşımları yüzyılın ortalarından itibaren yavaş yavaş şekillenirken, bir taraftan da seçmeciliğin temelleri atılıyordu.

Ondokuzuncu yüzyılın başlangıcından itibaren de, mimarlar tasarımlarında farklı dönemlere ait tarihi kaynaklara daha çok yönelmeye başlayacak bu yaklaşım Yunan ve Roma Klasizminin hatta Mısır ve daha egzotik üslupların yeniden canlandırılmasıyla sonuçlanacaktı.

XIX. Yüzyılda, hızlı sanayileşmenin etkisiyle yeni bir dünya düzeni oluşmaya başlamış, insanlık daha önce karşılaşmadığı, çözümler üretilmesi gereken yepyeni sorunlarla karşılaşmıştır. Toplumda sosyo-ekonomik açıdan radikal değişiklikler olurken, kültürün bir aynası niteliğindeki Mimarlık disiplini de bu değişikliklere kendi cevaplarını üretmeye çalışmıştır. Sanayinin, teknolojinin, yeni malzemeler ve yeni yapım tekniklerinin gelişmesi ve daha önce ihtiyaç duyulmamış yeni yapı tipolojilerinin tasarlanması gerekliliği gibi konuların öne çıktığı, bu kaotik ortamda mimarlar ilk başta çoğunlukla, Gotik, Yunan, Roma gibi eski üsluplara öykünmüş, Yeni Klasikçilik, Gotik Canlandırmacı Üslup, Yaratıcı Seçmecilik gibi tarihselci yaklaşımlarla bu yeni sorunlara çözümler üretmeye çalışmışlardır. Yüzyılın sonlarına doğru ise, her üslubun,

kendi döneminin, yerine ve zamanına göre şekillendiğinde anlam kazandığı fark edilip, içinde bulunulan dönemin ruhuna uygun mimari diller yaratma çabaları görülmeye başlamıştır. XX. Yüzyıl ise bu yenilikçi arayışların artmasıyla yepyeni mimari bakış açılarının, mimari dillerin oluştuğu, geliştiği düşünsel arka planı kuvvetli birçok mimari yaratım sürecine sahne olacaktır.

XIX. Yüzyılda, yeni sorunlarla karşılaşan mimarlar çözümleri geçmiş mimari üsluplarda aradılar. Fakat üslupların kendi döneminin sorunlarına çözümler olarak üretilmiş olması ve bir sonuç olarak üsluplaşması gerçeği XIX. Yüzyılın son dönemlerinde fark edilmeye başladığında, bu çağın mimarisi, kendi ruhuna göre nasıl gelişmeli sorusu mimar, mühendis, düşünür ve tasarımcılar tarafından irdelenmeye başlandı. Nihayet XX. Yüzyıl'a gelindiğinde çağın mimarları, çağın mimarisini yaratmak üzere düşünsel süreçler sonucu üretilen, birbirinden farkı anlayışlarla şekil bulan yeni mimari hareketlerle, kendi çözümlerini üretmeye başladılar ve bu süreçte Kübizm, Fütürizm, De Stjl, Bauhaus, Ekspresyonizm, konstrüktivizm, bürütalizm, postmodernizm, Purizm gibi kimi zaman benzer, kimi zaman da birbirinden zıt ilkelere sahip hareketler görülmüştür. De Stijl Hareketi de bu dönemde ortaya çıkan etkili sanat hareketlerinden birisidir.

De Stijl Hareketi. 1917 Yılında, 1914 yılında başlamış, 1918 yılına kadar devam etmiş olan I. Dünya savaşı tüm Avrupa ülkelerini etkiler ve yakıp yıkarken tüm bu olayların dışında kalmış küçük bir ülke olan Hollanda'da doğmuştur Savaşın etkilerinden uzak bu ülke sanatçılarına yeni fikirler üretme, sanatlarını güvenle icra etme imkânı sunmuş, bu yönüyle De Stijl'in ilk adımlarının atılmasında yüzyılın başlarından itibaren görülen sanat merkezleri, atölyeleri, sanatçı topluluklarıyla önemli bir merkez olmuştur.

Sanayi devriminin etkileriyle değişen, gelişmekte olan yeni dünya düzeni, bilim ve teknolojideki çığır açıcı gelişmeler, toplumsal hayatta, devrim niteliğindeki psikolojik, sosyolojik, ekonomik dönüşümler kısaca içinde bulunulan zaman diliminin ruhu De Stijl'in oluşum ve gelişiminde etkili olmuştur. XIX. ve XX. Yüzyılda teknik, sosyal ve bilimsel gelişmelerin yarattığı pozitivist bakış açısı, bilimsel, objektif yaklaşım da hareketin şekillenmesinde önemli etkenlerdendir.

De Stijl Sanatçıları insanlığın, teknik imkânlar elverdiği ölçüde yaratılacak, daha iyi düzenlenmiş, daha aydınlık bir çevreye ihtiyacı olduğunun farkındalığıyla sanatçı olarak üzerlerinde bu sosyal sorumluluğu hissediyorlar ve sanatın bilim ve teknik gibi insan yaşamın düzenlenmesinde, şekillenmesinde önemli bir yöntem olduğunu düşünüyorlardı. Sanatçının sosyal sorumluluğu bilinci De Stijl Hareketinin ve ütopist tavrının şekillenmesinde önemli bir rol oynayacaktı De Stijl sosyal kaygıları olan ütopist bir harekettir.

De Stijl dergisi Theo van Doesburg tarafından Hollanda'da 1917 yılında kurulmuş, 1932 yılına kadar yayınlanmış bir sanat dergisidir. Theo van Doesburg'un Mondrian, Bart van der Leck, J.J.P. Oud, Jan Wils, Vilmos Huszar, ve Anthony Kok ile kurduğu iletişimlerden sonra bu isimlerle birlikte 1917 yılında yayın hayatına başlayan dergi, bir çok Avrupa ülkesinde de yayınlanmış, sadece bir dergi olmanın da ötesine geçerek resim, heykel, mimarlık, edebiyat gibi sanat dallarına mensup üyelerinin de çabalarıyla önemli bir sanat hareketi haline gelmiştir. De Stijl aslında hem bir dergi, hem bir grup, hem de bir sanatsal bir dildir demek mümkündür.

De Stijl Hareketi felsefi arka planı güçlü bir harekettir. De Stijl sanatçıları yaratım aşamasına geçmeden önce düşünmüşler, birçok felsefi kuramdan etkilenmişler, kendi kuramlarını geliştirmişler ve bu kuramlardan yola çıkarak sanat ürünleri ortaya koymuşlardır. De Stijl'in hiçbir ilkesi kendiliğinden, herhangi bir sebebe bağlı olmaksızın olarak ortaya çıkmamış, derin düşünsel süreçler sonucu bilinçli çabalarla sanatçılar tarafından belirlenmiş ve uygulanmıştır.

Teozofi felsefesi De Stijl sanatının gelişiminde çok etkili bir anlayış olmuştur. Teozofinin De Stijl diline, etkileri; özel insan oluş aşamalarından, yani hazırlık, aydınlanma, özel insan oluş, geçilerek mutlak bilgiye, tümel olana ulaşma fikrinin öne çıktığı, yükseliş duygusunun ağır bastığı, biçim ve renklerde yalınlığa doğru giden, maddesellikten, tinsel olana ulaşmayı hedefleyen dikey, yataylıkların baskınlaştığı, giderek ana renklere ağırlık veren bir dile doğru gidilmesi şeklinde görülmüştür. Platon, ve Yeni-Platoncu düşüncelerin etkileri de De Stijl Dili gelişiminde etkili olmuştur.. Platon'un filozofa doğanın yanıltıcı izlenimlerini aşma ve tümele, kesin olana ulaşma görevi De Stijl Hareketi kapsamında sanatçıya yüklenmektedir. Sanatçı görünenin ötesindekini tümel gerçekliği sanatında yansıtmalı ve insanlığa göstermelidir.

Karşıtlıklara dayanan, doğanın yanıltıcı etkilerinden arınmış, geometrik soyut sanat, evrimini tamamlamış geleceğin ideal insanına götüren bir araç olacaktır. Ayrıca Yeni-Platonculuğun kurucusu Plotinos'un uyumun ve dengenin karşıtlıkların birliğiyle sağlanabileceği düşüncesi ve sanat eserinin taklidin taklidi olmak yerinde gerçeğe, asıl olana yaklaştıran olduğu yaklaşımı ve sanatçıya doğanın yanıltıcı, değişken etkisinin ötesinde gören, gerçeğe, mutlağa, sanatıyla yaklaştırabilecek olan kişi olma vasfını vermesi da De Stijl sanatçıları tarafından benimsenmiştir. Hegel ve Spinoza felsefeleri de De Stijl sanatçılarını Mondrian başta olmak üzere etkilemiştir. Tümel gerçeklik, birlik, denge arayışları, sanatsal ifadede, öznellik ve değişkenlik yerine nesnel ve mutlak olana ulaşmak bu felsefelerin ışığında şekillenecekti. Dergi altında bir araya gelen sanatçılar, ana renklerin ve renk olmayanların kullanılması, öznellik yerine nesnelliğin, soyut olanın, gayrimerkezliğin, zıtlıkların bir araya gelişiyle sağlanan bütünlük ve dengenin sağlanmaya çalışıldığı asimetrik yaklaşımın öne çıktığı dinamik bir ritmin ağırlık kazandığı bir sanat dili oluşturmanın temellerini atacaklardır.

De Stijl sanatının gelişiminde Hegelci Diyalektiğin de etkisi büyüktür. De Stijl sanatının temellerini oluşturan zıtlıklar ilkesinin temelinde gerçeğin, varlığın yalnızca karşıtıyla varolabileceği, bilinebileceği, ifade edilebileceği Hegelci anlayış yatmaktadır. Stijl sanatındaki yatay-dikeyliklerin kurulumunda zıtlıkların birbiriyle var olabilip, dengeyi, birliği sağlayabileceği anlayışı etkin olmuştur. Nesnellik aracılığıyla tümel evrensel bir gerçekliğe ulaşmanın hedeflendiği, dengenin, birliğin ve uyumun zıtlıkların biraradalığıyla en yalın şekilde ifade edilmeye çalışıldığı bir sanat dili yaratmayı hedeflemiş De Stijl sanatının, ilkelerinin temelinde teozofist, Pllatoncu, Yeni-Platoncu, Hegelci, Spinozacı felsefi bakış açılarının sentezlenmesi yatmaktadır. Karşıtlıklar ilkesi, her şeyin ancak karşıtıyla bilinebileceği, görünen doğacı gerçekliğin zıttının soyut gerçek plastik olduğu anlayışı, dolayısıyla doğanın gerçekliğinin ancak nesnel olan soyut plastik sanatla ifade edilebileceği ve özde olanı görebilmek için doğacı betimlemeyi redderek, sanatı doğanın, fenomenlerin değişken, kararsız görünümünden kurtarmak gerekliliği, sonuç olarak soyut ifadeyi yüceltme temelli düşünsel alt yapının De Stijl sanatına yansıması, nesnellik ve evrensele ulaşma hedefi ile saflık, yalınlık, geometrik şekiller ve ana renklerin kullanımı ile sanatsal ifadede şekil bulacaktır. Tümel olana ancak matematiksel, ussal yaklaşımla ulaşılabileceği, hedeflenen düzeydeki

düşüncenin duyulardan bağımsız, nesnel, gerçeklik odaklı ve evrensel olması gerektiği temelli yaklaşımlar De Stijl sanatının ilkelerinin oluşmasında etkin yapı taşları olacaktır.

Nesnellik aracılığıyla tümel evrensel bir gerçekliğe ulaşmanın hedeflendiği, dengenin, birliğin ve uyumun zıtlıkların biraradalığıyla en yalın şekilde ifade edilmeye çalışıldığı bir sanat dili yaratmayı hedeflemiş De Stijl sanatının, ilkelerinin temelinde teozofist, Pllatoncu, Yeni-Platoncu, Hegelci, Spinozacı felsefi bakış açılarının sentezlenmesi yatmaktadır.

Karşıtlıklar ilkesi, her şeyin ancak karşıtıyla bilinebileceği, görünen doğacı gerçekliğin zıttının soyut gerçek plastik olduğu anlayışı, dolayısıyla doğanın gerçekliğinin ancak nesnel olan soyut plastik sanatla ifade edilebileceği ve özde olanı görebilmek için doğacı betimlemeyi redderek, sanatı doğanın, fenomenlerin değişken, kararsız görünümünden kurtarmak gerekliliği, sonuç olarak soyut ifadeyi yüceltme temelli düşünsel alt yapının De Stijl sanatına yansıması, nesnellik ve evrensele ulaşma hedefi ile saflık, yalınlık, geometrik şekiller ve ana renklerin kullanımı ile sanatsal ifadede şekil bulacaktır. Tümel olana ancak matematiksel, ussal yaklaşımla ulaşılabileceği, hedeflenen düzeydeki düşüncenin duyulardan bağımsız, nesnel, gerçeklik odaklı ve evrensel olması gerektiği temelli yaklaşımlar De Stijl sanatının ilkelerinin oluşmasında etkin yapı taşları olacaktır.

Farklı mimari ögelerin dengeli ilişkilerinin kurularak, yataylık-dikeylik gibi zıtlıkların birlikte dengeleriyle, evrensel, nesnel, herkesçe aynı şekilde anlaşılabilecek, duygusallığa karşın, akılla açıklanabilen, rasyonel bir bakış açısıyla, soyut ve fonksiyona önem veren mimari eserler ortaya koymayı hedefleyen De Stijl sanatçıları, arasında, yalınlık, saflık, açıklık, işlevsellik, gerçeklik, nesnellik, soyutluk ve konstrüktiv olma ana ilkeler olarak belirlenmiş ve benimsenmiştir. Van Deoesburg, mimarinin, kübik karşıtı olması gerektiğini, işlevleri, kapalı bir küpün içine doldurmaktan ziyade, işlevsel mekân hücrelerini, (çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları vb.) küpün merkezinden dışarıya doğru yerleştirilmesi gerektiğini savunmaktaydı. Yöntem olarak, farklı işlevlerdeki mekân birimlerini bir kapalı küp içinde dondurmaktan kaçınarak ve merkez kaç kuvvetiyle küpün çekirdeğinden dışarıya doğru fırlatarak dinamik, asimetrik bir plastik yaratmak önerilmekteydi. Theo Van Deoesburg ve tüm De Stijl sanatçıları, dinamik, asimetrik, fonksiyonla form bulan bir plastik

önermekteydiler. Tümevarım yoluyla form bulma ama aynı zamanda formun da estetik varoluşuna önem verilen çift erekli bir tasarım yaklaşımı De Stijl Mimarisinin karaktersik özelliklerindendir.

De Stijl Hareketi Mimarlık alanında kendi döneminde çok fazla eser veremese de çok öneml ilkeleriyle günümüzde etkinliğini devam ettirmektedir. Bu etkiler biçimsel ve öze yönelik etkiler olarak ayrıştırılabilir. De Stijl'in yarattığı plastik mimari dil, dinamik bir dil olup, soyut, hafif, uçucu formlardan oluşmuş, yerden olabildiğince kopuk bir dinamik denge, kinetik bir ritm ve asimetrik bir biçimlenme önermektedir. Dikey-yatay düzlemler ve lineer elemanların bir arada yarattığı bu plastik dilde amaç fonksiyonelliği de öne çıkaran estetik tasarımlar ortaya koymaktır. XXI. Yüzyıl mimarisinde bu gramerin izleri biçimsel olarak birçok yapıda görülmektedir. Ayrıca ortaya koyduğu net ilkeler de çağdaş tasarımcılara hala ilham kaynağı olmakta, çağdaş mimariyi etkilemeye devam etmektedir.

De Stijl Hareketi'nin etkilerinin, biçime yansıması ya da tasarım yöntemi olarak öze yansıması zaten doğal bir sonuçtur. İnsanlık kültürel birikimi, zincirin parçaları gibi birbirinden etkilenerek gelişmekte ve zenginleşmektedir. Mimarlık kültürü de bu evrim sürecinden doğal olarak etkilenmektedir. Bu gelişim, bilgi birkiminin gelecek nesillere aktarılmasıyla gerçekleşen olağan bir süreçtir. De stijl gibi güclü idealları olan bir hareketin de günümüz çağdaş tasarım yaklaşımlarını etkilemesi normal bir sonuçtur. Bundan daha önemlisi, belki de asıl ilham verici olması gereken, De Stijl sanatçılarının felsefi orijinler üzerine arka planı çok güçlü bir mimari dil yaratma çabalarıdır. De Stijl Hareketi, düşünsel arka planı güçlü, ütopist ve sosyal kaygıları olan bir hareket olarak, günümüz hızlı dünyasında düşünsel arka plan yerine, sonuç odaklı yaklaşımlara sahip çağdaş tasarım dünyasına belki de bu açılardan da ilham verebilecek önemli bir harekettir.

KAYNAKLAR

[1] M. Ragon, ***Modern Mimarlık Ve Şehircilik Tarihi***, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

[2] V. Scully, ***Modern Mimarlık***, İstanbul: Çevre Yayınları, 1980.

[3] L. Benevolo, ***Modern Mimarlığın Tarihi Birinci Cilt: Sanayi Devrimi***, İstanbul: Çevre yayınları, 1981.

[4] L. M. Roth, ***Mimarlığın Öyküsü***, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

[5] ***«Paris, Pantheon (Ste-Geneieve),»*** [Çevrimiçi] http://www.learn.columbia.edu/ /parispantheon.jpg. [01 08 2013].

[6] ***«Newton Memorial Boullee,»*** [Çevrimiçi]. http://en.wiki/memorialboullee.jpg. [01 08 2013].

[7] ***«Bibliotheque Nationale Boul,»*** [Çevrimiçi]. http://en.wikipedia.org/Bibli.jpg. [02 08 2013].

[8] ***«Maison Carree Front,»*** [Çevrimiçi]. http://tr.wikipedia.org/wiki/ Maison carree_ front.jpg. [23 07 2013].

[9] ***«Virginia Capitol,»*** [Çevrimiçi]. http://en.wikipedia.org/wiki/ Virginia_Capitol 1865.jpg. [29 11 2014].

[10] ***«Iron Bridge at Coalbrookdale,»*** [Çevrimiçi]. http://www.greatbuildings.com/ gbi.cgi/Iron_Bridge.html/ 01.html. [14 12 2013].

[11] ***«Glyptothek,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ 2013.jpg. [20 04 2015].

[12] ***«Altes Museum,»*** [Çevrimiçi]. http://tr.wikipedia.org/wiki/Altes_Museum.jpg. [16 04 2015].

[13] ***«Houses of Parliament,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ London_Parliament_2007-1.jpg. [20 03 2015].

[14] ***«Palais Garnier,»*** [Çevrimiçi]. http:// wikimedi.org/Palais.jpg. [20 04 2015].

[15] ***«The Crystal Palace,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia /Crystal_Palace.jpg. [12 02 2015].

[16] ***«Eiffel Tower,»*** [Çevrimiçi]. http://tr.wikipedia.org/wiki/Eyfel_Kulesi.jpg. [14 02 2015].

[17] ***«St Pancras Station,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia /St_ Pancras_Station.png. [17 04 2015].

[18] ***«Red House,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ PhilipWeb %27s_Red_House_in_Upton.jpg. [12 02 2015].

[19] D. Hasol, ***Ansiklopedik Mimarlık sözlüğü***, İstanbul: Yem Yayınları, 2012.

[20] ***«Home Insurance Building,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/ insurance_Building.JPG. [24 01 2015].

[21] ***«Carson Company Building,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/ Carson_Pirie_Scott_buildingLouisSullivan.jpg. [22 01 2015].

[22] ***«Frank Lloyd Wright Home and Studio,»*** [Çevrimiçi]. http:// wikimedia. org /Studio.jpg. [12 02 2015].

[23] ***«Colonia Guell,»*** [Çevrimiçi]. http://www.greatbuildings.com/ Colonia_Guell html. [12 02 2015].

[24] ***«Hôtel Tassel,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/ Tassel_House.JPG. [12 03 2015].

[25] E. Kortan, ***XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış***, Ankara: Yaprak Yayın, 1985.

[26] ***«Cubism,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/Violin.jpg. [12 03 2015].

[27] ***«Cubizm,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ Tate_ Modern.jpg. [12 03 2015].

[28] ***«Antonio Sant'Elia,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org Stazione_ Sant%27 Elia.jpg. [12 02 2015].

[29] ***«Antonio Sant'Elia,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ Casa

_Sant%27Elia.jpg. [12 02 2015].

[30] U. Conrads, ***20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar***, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1991.

[31] ***«Mondrian, Piet,»*** [Çevrimiçi]. http://www.ibiblio.org/ auth/mondrian. jpg. [22 04 2015].

[32] ***«Mondrian, Piet,»*** [Çevrimiçi]. http://www.ibiblio.org/ auth/mondrian/gray-lt-brown.jpg. [20 04 2015].

[33] ***«Architectural Analysis,»*** [Çevrimiçi]. http://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg/architectural-analysis-1923. [12 04 2015].

[34] ***«Theo Van Doesburg,»*** [Çevrimiçi]. http://artsearch.nga.gov.au/Detail. [12 04 2015].

[35] ***«Rietveld Schroder House / Gerrit Rietveld,»*** [Çevrimiçi]. http:/ www. arch daily. com ad-classics- rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/. [12 04 2015].

[36] N. İ. M. İpşiroğlu, ***Sanatta Devrim***, Hayalperest Yayınevi, 2011.

[37] ***«AD Classics: Dessau Bauhaus / Walter Gropius,»*** [Çevrimiçi]. http://www. archdaily.com/classics-dessau-bauhaus-walter-gropius/. [12 04 2015].

[38] ***«Villa Savoye,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/ VillaSavoye.jpg. [15 04 2015].

[39] ***«Farnsworth House,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/ Mies _van der _ Rohe_ 9.jpg. [23 02 2015].

[40] J. Melvin, ***İzmler Mimarlığı Anlamak***, Yem Yayın, 2010.

[41] ***«Einstein Tower,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/ Einsteinturm_ 7443.jpg. [03 05 2015].

[42] ***«Sydney Opera House,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ T _Sydney_Opera dusk.jpg. [05 05 2015].

[43] ***«Tatlin's Tower,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia Towerma 1919_year.jpg. [08 04 2015].

[44] ***«El Lissitzky Mart Stam,»*** [Çevrimiçi]. http://zoeken.nai.nl/CIS/. [08 04 2015].

[45] ***«AD Classics: Swiss Pavilion / Le Corbusier,»*** [Çevrimiçi]. http://www. arch classics-swiss-pavilion-le-corbusier/. [08 04 2015].

[46] ***«Rudolph Hall,»*** [Çevrimiçi]. http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolph Building _October_20,_2008.jpg. [08 04 2015].

[47] ***«Sony Tower,»*** [Çevrimiçi]. Available: http://upload.wikimedia.org/ Building David_Shankbone_crop.jpg. [08 04 2015].

[48] ***«Portland Building,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ com /7/76/Portland_Building_1982.jpg. [08 04 2015].

[49] ***De Stijl***, no. V, p. 36,180, 1918.

[50] H. Jaffe, ***De Stijl 1917-1931 The Dutch Contribution to Modern Art***, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1986.

[51] ***De Stijl***, no. I, p. 1, 2, 4, 5, 68, 80, 96, 106, 1917.

[52] ***De Stijl***, no. II, p. 123, 1918.

[53] P. Overy, ***De Stijl***, London: Thames and Hudson, 1991.

[54] ***De Stijl***, no. III, p. 100, 1919.

[55] A. Doig, ***Theo Van Doesburg Painting into Architecture, Theory and Practice***, New York: Cambridge University Press, 1986.

[56] ***«Theo Van Dousburg,»*** [Çevrimiçi]. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ commons/7/73/Theo_van_Doesburg_Selfportrait_with_hat.jpg. [10 haziran 2015].

[57] ***«Piet Mondrian,»*** [Çevrimiçi]. http://www.theuntappedsource.com/blog/wp-content/uploads/2014/06/Piet-Mondrian-Self-Portrait-1912.jpg. [02 06 2015].

[58] ***«Cafe De Unie,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ 2/2e/Caf%C3%A9_De_Unie_Rotterdam.jpg. [10 06 2015].

[59] ***«Papaverhof,»*** [Çevrimiçi]. https://c4.staticflickr.com/4/3292/3043746841_ ce 8253624b _b.jpg. [10 06 2015].

[60] ***«Fotoatelier Berssenbrugge Den Haag,»*** [Çevrimiçi]. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Fotoatelier_Berssenbrugge_Den_Haag_1921.gif. [10 05 2015].

[61] E. Yılmaz, ***Mondrian ve Maleviç'in sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme***, Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

[62] **«De Stijl,»** [Çevrimiçi]. https://noonjes.files.wordpress.com/2010/01/de_stijl_original.jpg. [2015 07 2015].

[63] B. Taschen, ***The Ideal As Art De Stijl 1917-1931***, Köln: Benedikt Taschen Verlog Gmbh Co.KG, 1991.

[64] R. Steiner, ***Teozofi: Tanrısal Bilgelik***, İstanbul: Omega Yayınları, 2002.

[65] V. Z. I. M. Küper, ***Gerrit Th. Rietvelt 1988 – 1964 The Complete Works*** Utrecht, Utrecht: Central Museum., 1992.

[66] M. a. M. S. F. Bock, ***De Stijl: 1917-1931 Visions of Utopia***, New York: Abbeville Press, 1982..

[67] P. Mondrian, ***Neoplasticisme: de woning- de straat- de stad***, *İ10,* cilt 1, no. 1, p. 17, 1927.

[68] T. V. Doesburg, ***Anthony Kok'a Mektup***, 28 Ekim 1922, Stijl Catalogue, Sayfa 46, 1951.

[69] ***De Stijl,*** *Anniversary number,* p. 96, 1927.

[70] ***De Stijl***, no. VII, p. 24, 40, 1926.

[71] P. Mondrian, ***Art & Life***, 1931, p. 223 .

[72] J. Oud, ***Holländische Architektur***, p.21, 1921.

[73] ***«Mimoa,»*** [Çevrimiçi]. http://mimoa.eu/browse/designers/J.J.P.%20Oud/. [18 08 2015].

[74] P. Overy, ***The Rietveld Schröder House***, Massachusetts: the MIT Press, 1988.

[75] ***«Terrace House,»*** [Çevrimiçi]. http://farm4.static.flickr.com/3522/3255252479

_ 4686f37646.jpg. [16 08 2015].

[76] ***«van dantzig house,»*** [Çevrimiçi]. http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/rietveld-van-dantzig-house/. [18 08 2015].

[77] E. B. M. J. M. Richards, ***Modern Mimarlığa Giriş***, Ankara: ODTÜ, 1966.

[78] A. A. Saati, ***Mondrian: Neo Plasticism and Its Influences In Architecture***, *Metu JFA* , cilt 10, no. 1-2, pp. 63-74, 1990.

[79] D. Hasol, ***Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü***, İstanbul: yem Yayınları, 2012.

[80] ***«Taliesin Mod.Fab.,»*** [Çevrimiçi]. http://www.taliesin.edu/pages/MODFAB .htm. [12 08 2015].

[81] ***«Belas Casas,»*** [Çevrimiçi]. http://abduzeedo.com/node/56460. [18 08 2015].

[82] ***«homedsgn,»*** [Çevrimiçi]. http://www.homedsgn.com/tag/thailand/page/7/. [12 08 2015].

[83] ***«Punchouse,»*** [Çevrimiçi]. http://inhabitat.com/pics-the-punchouse-santa-monicas-punchouse. [10 08 2015].

[84] ***«The Yellow Hole House,»*** [Çevrimiçi]. http://www.blouinartinfo.com/story/how-the-modern-thai-house. [10 08 2015].

[85] «De Stijl,» [Çevrimiçi]. https://pinterest.com. [12 08 2015].

[86] A. H. Barr, ***De Stijl, Moma The Museum of Modern Art,*** cilt 20, no. 2, p. 6-13, 1953.

[87] G. Altunöz, ***Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması***, *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi,* cilt 1, no. 47, p. 1-19, 2007.

[88] D. Haag, ***Mondrian and De Stijl***, Gemeentemuseum , 2011.

[89] M. Doorman, ***Art in Progress***, Armsterdam: Armsterdam University Press, 2003.

[90] C. Blotkamp, ***Stij***, Masasuches: MIT Press (MA),, 1986..

[91] N. J. Troy, ***The De Stijl Environment***, Mashasuches: MIT press, , 1983..

[92] W. C. Peter, ***De Stijl, 1917-1931***, Hacker Art Books, 1991.

[93] R. Padovan, ***Towards Universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl***, Routledge, 2013.

[94] B. Özer, ***Rejyonalizm Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme***, İstanbul: İTÜ Yayınları, 1964.

[95] H. Klotz, ***20th Century Architecture***, London: Academy Editions, 1989.

[96] C. Jencks, ***Modern Movements in Architecture***, London: Penguin Books, 1973.

[97] H. Yurtsever, ***Modernizm ve Postmodernizm Kargaşasından Geleceğin Biçimine***, *Yapı,* no. 161, 1995.

[98] E. H. Carel Blotkamp, Sjarel EX, ***De Stijl "The Formative Years"***, Cambridge: M.I.T., 1986..

[99] G. &. Leuthauser, ***Architecture in the Twentieth Century***, New York: Taschen, 1991.

[100] Ş. Ö. Gür, ***Modern Mimarimizde Seçmeci Dönemler ve Ayırt Edici Farkları,*** *Yapı Dergisi*, no. 224, 2000.

[101] M. S. U. Tanyeli, ***Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü***, Büyük Fikir Kitapları Dizisi: 71, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

[102] E. Batur, ***Modernizmin Serüveni***, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997., 1997.

[103] E. Balkış, ***Modernist Mekânın Evrimi, Yüzyıl Başı Modern Mekân Düşüncesinin Günümüze Yansıması,*** İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, , 1999.

[104] Ş. İzgi, ***Modern Ve Modern Sonrası Dönemde İç Mekan Ve Donatı Elemanlarının Anlam Sorununa Analitik bir Yaklaşım***, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2005.

[105] M. F. M. W. L. Moffett, ***A World History of Modern Architecture***, London: Laurence King Publishing, 2003.

[106] T. Kaçar, ***İç Mimari ve Resimde Mekân Kavramının İrdelenmesi ve 'De Stijl' Grubu İçinde Etkileşimleri, Yüksek Lisans Tezi***, Eskişehir: Eskişehir Anadolu

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü , 1997.

[107] J. W. Nixon, ***De Stijl An Overview by Dr John W Nixon***,*CCEA GCE History of Art*, 2004.

ÖZGEÇMİŞ

Ad	İlkay Beril
Soyad	Ünlü
Lisans Bölüm	İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Doğum Tarihi	19.08.1980



Bilkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü 2004 yılı mezunuyum. Halen Kırklareli Üniversitesi Teknik Bilimler MYO'da 25.10.2010 Tarihinden beri Öğretim Görevlisiyim.

Sürekli Adres	E-mail Adresi
Kırklareli Üniversitesi TBMYO Karahıdır Kırklareli	ilkayberil@gmail.com ilkayberil.unlu@klu.edu.tr
Telefon: 0-288-214 18 45	

Eğitim Bilgileri

Lisans:	1998 – 2004	Bilkent Üniversitesi, Ankara İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Yüksek Lisans:	2011 – 2015	Trakya Üniversitesi, Edirne Mimarlık

STAJ Deneyimi

Ağustos/2003 -Eylül/2003	**Ven Mimarlık Ltd Ankara Mimari Büro Stajyer** *-İç mimari proje tasarımı, tasarımların bilgisayar ortamında çizimi (Autocad Kullanımı),çizim detaylarının kontrolu, Med-Mar Görüntüleme Merkezi tasarımında aktif rol*
Haziran/2002Temmuz/2002	**Mamak Belediyesi Yatık Musluk Toplu Konut Projesi. Ankara Şantiye Stajyer** *-Projenin birebir uygulanmasının kontrolu*

	İŞ Deneyimi
Kasım/2005 Temmuz/2006	**Koz&Salalı Mim. Müh Ltd Sti Ankara/ İç Mimar** *-Moduler mutfak, banyo tasarımı, sürgülü, kapaklı dolap tasarımı, satışı, müşterilere danışmanlık*
Temmuz/2006Temmuz/2007	**Çankaya Belediyesi İmar AŞ Ankara/ İç Mimar** *Emniyet Çocuk Şube İç mekan Tasarımı, Hacettepe Üniv. Konferans salonu Renovasyonu*
Temmuz/2007 Ağustos/2008	**A.Y Yapı Elemanları Ankara/ İç Mimar** *-Medikal mekan tasarımı (Hastane, Laboratuar), tasarım ve üretim sorumlusu olarak müşteri talepleri doğrultusunda mobilya tasarımı, üretimin takibi, İngilizce,Türkçe teklif hazırlama,ihale dosyalarına hazırlık.*
Nisan/2009 Ocak 2010	**Özemre Yapı Ankara /İç Mimar** *-Villa, konut tasarımı, cafe tasarımı, uygulamaların kontrolu. , İngilizce,Türkçe teklif hazırlama,ihale dosyalarına hazırlık.*
25.10.2010 HALEN	**Kırklareli Üniversitesi Teknik Bilimler MYO / Öğretim Görevlisi**

Beceri ve Yetenekler		
Yabancı Dil	***	İngilizce (YDS-2014 Puanı: 82) Ayrıca İleri Seviyede Mesleki İngilizce
Uygulama Programları	***	Autocad
	**	3ds Max
	***	Microsoft Office Uygulamaları

Diğer Bilgiler	
Sertifikalar	-Şeref Sertifikası, Bilkent Üniversitesi: 2001-2002 (Bahar Dönemi) -Şeref Sertifikası, Bilkent Üniversitesi: 2003-2004 (Güz Dönemi) -Şeref Sertifikası, Bilkent Üniversitesi: 2003-2004 (Bahar Dönemi) -Eurodecor, Güçlü Ahşap Moduler Mutfak, Banyo Eğitim Sertifikası -Franke AŞ Etkin Satış Becerileri Sertifikası -Trakya Üniversitesi Mimarlık Bölümü Sanat ve Kültür Dersi Konuk Konuşmacı Teşekkür Belgesi
Yayınlar	Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında

	basılan bildiriler Unlu, İlkay Beril; Kaprol Timur; *Geçmişin İzlerinde Geleceği Aramak, Looking For The Future On The Traces Of The Past,* VII. Uluslararası Sinan Sempozyumu, Edirne, 2011
İdari Görevler	Kırklareli Üniversitesi İç mekân Tasarımı Programı Bölüm Başkan Vekili Kırklareli Üniversitesi İç mekân Tasarımı Programı Erasmus Koordinatörü Kırklareli Üniversitesi İç mekân Tasarımı Programı Bologna Koordinatörü
Beceri ve Yetenekler Bölümünde; ***** İleri Düzey- ** Orta Düzey- * Başlangıç Düzeyi**	