

## 21. YÜZYILDA POSTMODERN MİMARLIĞA NAİF BİR BAKIŞ: BİTİŞ Mİ, DÖNÜŞÜM MÜ?

*Lerzan ARAS \**

**Özet:** Venturi'nin Las Vegas çözümlerinin üstünden uzun yıllar geçti; zevklerimiz, bakış açılarımız ve tabii ki toplumsal yapımız değişime uğradı. Artık daha teknolojik bir dönemde yaşıyoruz. Gene Roddenberry'nin 1967 yılında yarattığı ve büyük beğenilerle yıllarca ekranda kalan, hatta bir kült haline gelen Uzay Yolu (Star Trek) dizisi bizim için çok naif, ama yetersiz bir tona dönüştü. İletişim kanalları çok arttı, teknoloji kendini bile şaşırtacak bir devrimde ilerlerken Lyotard'ın postmodern durum çözümlerini, ya da Hassan'ın devamlı yenilemek durumunda kaldığı postmodernizm tarifleri artık başka bir boyuta taşınmak zorunda. Hassan'ın deyişi ile, "... Postmodernizm artistik bir stil, tarihi bir akım, ya da zamanın ruhu olmaktan çok öte bir biçim aldı ve adeta bir ihanetin emri altında oluşan işaretlerin yorumlanmasına dönüştü." ( Hassan, 2003). Postmodern mimarlık 21. yüzyılın ilk çeyreğini yaşadığımız bugünlerde kimi eleştirmenlerce bir 'çıkılmaz sokağa' doğru ilerlemektedir. Ancak, bir bitişe mi varılmıştır, ya da postmodern mimarlık bir dönüşüm mü geçirmektedir? sorusu tartışma konusudur. Bu çalışmanın amacı, kısa bir geçmiş hatırlatmasının ardından postmodern mimarlığın geldiği eşikte değerlendirilmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** radikal postmodernizm, çıkılmaz sokak, eleştirel mimari, Charles Jencks, birleştirici mimarlık

### **A Naive Glance to Postmodern Architecture in 21st Century: Termination or Transformation?**

**Abstract:** Too many years have past since Venturi's Las Vegas analysis. Our taste, point of views, and of course our societal structure has changed. Gene Roddenberry's cult TV series Star Trek which remained years on screen, turned out to be naive, and charming but also deficient for us. Communication channels have been increased. Technology's rapid progress has surprised even itself. Lyotard's analysis about postmodern conditions, or Hassan's renewed descriptions about postmodernism should be moved to another dimension. As Hassan speaks, "... Postmodernism became more than an artistic style or historical trend or Zeitgeist, it is a way of reading all our signs under the mandate of misprision. (Hassan, 2003) For some critics, the postmodern architecture is about to come to a 'cul de sac' while we are experiencing the first quarter of the 21st century. But the matter for question is, whether the postmodern architecture is undergoing a transformation, or the point at issue is a termination. This study aims to evaluate postmodern architecture at this threshold after a short reminder of the past.

**Keywords:** radical postmodernism, cul de sac, critical architecture, Charles Jencks, integrative architecture

### **1. GEÇMİŞİ HATIRLARKEN... 70'LER VE SAVAŞIN BAŞLANGICI**

Eskiden mimarlık akımlarının tarifleri çok kolay yapılabilirdi; çünkü her disiplin kendi içinde çok net bir çerçeve ile kendini ifade edebiliyordu. Özellikle de mimarlık gerek modern, gerekse postmodern dönem için çok tanımlayıcı bir biçim öngördüğü için sınırların çizilmesine

\* Lefke Avrupa Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Gemikonağı-Lefke, KKTC, Mersin 10, Türkiye  
İletişim Yazarı: L. Aras (laras@eul.edu.tr)

de yardımcı oluyordu. Ancak, Venturi'nin "*less is bore*" deyişinin üstünden çok zaman geçti ve artık özellikle postmodern mimarlığın tanımlamalarına ve gittiği yola daha derin bir yaklaşım gerektiği kabul edildi.

1972 yılında yıkılan Pruitt Igoe konutları Jencks tarafından modern mimarının ölümü olarak ilan edilirken, aslında Venturi'nin büyük bir coşku ile kabul ettiği fonksiyonel problemlerin büyüyen karmaşası için de zemin hazırlanıyordu. Bu yeni zemin kaygan ve tartışmaya açıktı. Strüktüralist bir çerçeveden fenomenolojik bir bakış açına kadar her şey deniyordu. Ancak, esas sorun her mimari yapının artık "*okunması*" ya da "*çözümlemesi*" gerektiği gerçeğiydi. Martland, postmodernin ne olduğunu tartışırken, Park Avenue'da Bunshaft'ın Lever House'ından ya da Mies'in Seagram binasından hareket ederek içinde bulunduğumuz durumda aslında görsel ya da lineer kabul edilebilecek her türlü anlam ya da deneyin dışına çıktığımızı söylüyordu. (Martland, 1991) Gerçekten de 70'lerin sonları artık, imajların, abartıların, gereksiz her türlü dekorasyon elemanının var oluşunun kutlandığı alanlara giriş yapılan yıllar olarak kabul edilebilir dönemlerdi. Elbette "*an*" ın yaşanması, hatta bir anlamda tarihe olan kefaretin ödenmeye çalışılması önemliydi; o yıllar için doğru ve geçerli bir yol olarak kabul görmesi de anlaşılabilir. Ancak, esas sorun elit ve pop kültür dikotomisinde hala açıklanamayan bir nokta olmasıydı ki, bu da mimarın kendine karşı gereksiz bir serbestlik tanıma hakkıydı.

Aynı yıl Venturi'nin Brown ve Izenour ile birlikte yazdıkları "*Las Vegas'ın Öğrettikleri*" kitapları postmodern manifestoyu belirlerken, yepyeni ve kabul edilebilir bir yaşam biçimini de empoze etmeyi hedefliyordu. Modernin yetersiz kaldığı düşünüldüğü tüm noktalar bu geçen yıllar içinde farklı görüşlere sahip mimar ve eleştirmenlerce gündeme getiriliyordu. Yani, artık "*daha yaşanılır bir dünya*" için mimarlık söz konusuydu.

Ancak, Jencks 1977 yılında ilk basımı yapılan "*the Language of Postmodern Architecture*" adlı kitabında Venturi ve Brown'un bu iletişime açık ve estetik popülizmini eleştiriyor, bu mimarının ortodoks modernizmin iletişime kapalı, estetik elitizmini sadece ters yüz ettiğini, bu yaklaşımın diğer alanlarda oluşan semiyolojik gelişmeleri kullanmadığını, sadece zevk ve modernizmin özü kavramlarına dayandığı söylüyordu. (Martin, 2006a) Yani, aslında en başından beri postmodern mimarlık kendi içinde farklı tanımlar, görüşler ve fırtınalar yaşamaya aday duruyordu ve kendi içinde gerçekten de çok çeşitlendi, farklı bakış açıları farklı tanımları getirmekle kalmadı, uygulamalar da farklı oldu. Charles Moore'un New Orleans'taki İtalyan meydanında kullandığı tarihe gereksiz yere öykünen antik çağ çağrışımı ve çok renkli düzenlerden Stirling'in Stuttgart galerisinde kullandığı taş doku ve renkli çelik cam sistemleri birlikteliğine, ya da Tschumi'nin Paris'te tüm sınırları zorlayarak farklı bir bakış açısı sunmaya çalışan dekonstrüktivist folilerine kadar her mimar kendi özgürlüğünü doyasıya yaşıyordu.

*Ancak varılmak istenen nokta bu muydu?* Sorusu gündemi çok sık meşgul etmeye başlamıştı. Mimar özgürce tasarlıyor, her türlü kavramı bir ara kullanabiliyor, yapının kendini ifade etmesinden öte mimarın kendini serbest kılması önemseniyor, kullanıcı ise sadece renkli, belki dönemi için çok teknolojik ve onun anlayışına bırakılmış yapılarla birlikte yaşamak zorunda kalıyordu. Ancak, postmodernizmin vaat ettiği "*özgür topraklar*" bu noktada tıkanıyordu. Modern mimaride her şey çok lineer, kuralcı ve okunabilir kılındığı için sıkıcı kabul edilmişti ama postmodern ideolojinin de sonunda geldiği nokta buydu. Tam öbür uçta olmak da bir cins tatminsiz ve kararsız ifade yaratıyordu. Ayrıca 60'lı yılların başkaldıran pop kültürünün renkli parlaklığı da artık göz alıcı olmaktan uzaktı. Beyaz ve gri savaşları modernin farklı bir bakış açısı ile anlamını yeniden ortaya koymasına adına başlatıldığında, ya da Eisenman ve onun görüşünde devam eden dekonstrüktivistlerin her şeyi "*yeni bir boyut*"a taşıma istemeleri ile tüm geometriler parçalanıp, kullanıcının artık hiç bir şeyi anlamaz hale geldiği noktada ortalık zaten bir savaş meydanına dönmüştü.

Elbette postmodernizm modernizme karşı olarak başlamıştı, yani bir nevi onun küllerinden doğmuştu ancak, yıllar içinde içine girilen kavga her ikisinin de felsefi ve ideolojik yönlerinin güçlü olmayan taraflarının artmasına ve olumsuz kullanılmasına sebep olmuş, modern ütopyalar yerle bir olurken postmodern rüyalar da parçalanmıştı. Tüm bunlara neyin sebep olduğu tarihçiler

ve eleştirmenler tarafından araştırılıp yine çok farklı postmodern terimler icat edilirken, herşeyin insan ve onun istekleri çerçevesinde geliştiği konusu 1984 yılında aslında daha bu tartışmalar çok alevlenmemişken, Jameson tarafından çok net ifade edilmişti. İnsan tüketen bir varlıktı, dolayısıyla tükettiği her ne ise bir başkasına geçmek için beklemiyordu. Kùltürler farklılaşabiliyor, tüketimin biçimi değişebiliyor, ama tüketim gerçeği aynı kalıyordu. Jameson 1984 yılında meşhur *“Postmodernism; or The Cultural Logic of Late Capitalism”* adlı çalışmasında aslında kùltür konulu bir çalışma ortaya koyarken, tüm disiplinler için geçerli olabilecek bir genellik sergileyebilmişti. Dönemi farklılaştıran ekonomik formasyonun aslında sadece kùltürel bir fenomen olduğu gerçeği belki de sonraki yıllarda daha net anlaşılacaktı. (Jameson, 1991)

Tüm bu tartışmalar arasında dikkati çekenlerden biri de Foster’ın *“Postmodern Polemik”*’leriydi... Jameson ile aynı yıl New German Critique dergisinde yayınlanan makalesi belki de postmodernizmin şimdiye kadar yapılmış en keskin kategorizasyonuydu. Foster’ın ılımlı muhafazakâr ve postyapısalcı olarak 2’ye ayırdığı postmodernizmin aslında geldiği noktanın tarih olduğunu söylemek mümkündü. Foster’a göre bir cins kefarete ödeme olarak da adlandırabileceğimiz bu zihniyet stilleri taklit ederken zamanın ruhuna da uygun davranmaya uğraşıyordu. (Foster,1984) Ancak, geçmişi günümüze taşımanın aslında ne kadar da zor olabileceği gerçeğini mimarlık ortamında kolaylıkla görebiliyorduk. Modernin *“her şeyi silbaştan yapalım”* ( tabula rasa ) hayaline karşı, postmodernin *“tarihi yeniden davet edelim”* mantığının gerek bina, gerekse kentsel ölçekte hayal yıkıcı örnekleri çöktü. Venturi’nin Las Vegas şeridinin yaratmaya çalıştığı hayal dünyası ile Krier’in tarihi Paris ile ilgili bölgeselciliği aslında birbirinden çok da farklı değildi. Her şey imajlar, okunamayan işaretler, adeta kesin kural haline gelmiş pastişlerle anlatılıyordu ve aslında bir anlamda tarihin bambaşka bir gerçekliğe oturtulmasına sebep oluyordu. Eisenman’ın Connecticut’taki Frank Evi ( House IV / 1975 ), Foster’ın Sainsbury’deki görsel sanatlar merkezi (1978), Graves’in Portland’daki kamu hizmeti binaları (1980) Stirling’in Stuttgart’taki sanat galerisi (1984) ya da Gehry’nin NewYork’taki IAC binası (2007), 30 yıl içinde birbirlerinden tamamen farklı, herbiri kullanıcının zaman ve mekân algısını zorlayan çalışmalar olarak bize sunulmuştu. Hâlbuki 30 sene öncesine geri gittiğimizde modernin lineer ve net çizgisini Mies’in Barcelona Pavilyonundan (1929) başlayarak, Corbusier’in Villa Savoy’una (1931) Wright’ın Johnson idari binasına (1936), Breuer’in Robinson Evi’ne (1939) ya da Luigi Nervi’nin Torino’daki sergi holü (1948)’ne kadar pek çok binada son derece net görebilirdik. Kaos ortamı henüz yoktu, belki de fırtına öncesi sessizlik hakimdi...

1976 yılında Tafuri’nin *“Savaş Bitti”* cümlesi (Martin, 2006b) Vietnam savaşının sonunun geldiğini değil, postmodern mimarının aslında aynı Jameson’ın dediği gibi geç kapitalizmin tüketim mantığı çerçevesinde gelişecek bir bakış açısı ile yorumlanmasının artık zamanının geldiğini ifade ediyordu. ***Gerçekten de savaş bitmiş miydi?***

## 2. BİTİŞ Mİ DÖNÜŞÜM MÜ?

*“Şu an bir eşikteyiz... Henüz oluşturamadığımız bir düzenle artık işe yaramayan bir düzen arasında bir yerlerde...”*

Kate Martindale

Martindale, RIBA’nın 8. yıllık araştırma sempozyumunu işte bu cümle ile açmıştı. (Martindale, 2014) 21. yüzyıl, mimarlığın sosyal yaşam ve kùltür ile bağlantılarının yeniden sorgulandığı, kapitalizmin etkilerinin ağır sonuçlarının unutulmaya çalışıldığı, yeni bir ‘zamanın ruhu’nun *“zeitgeist”* oluşmaya çalıştığı bir rüzgârla başlamıştı. Thomas’a göre, bu yeni ruh (new spirit) her kùltürün kendi köklerinden var olduğunu kabul etmekle birlikte, politik ve entellektüel bir seçkin zümrenin yukarıdan aşağıya doğru yönlendirmesinin gerekliliğini de yadsıyordu. (Thomas, 1997) Yani postmodern dönem kendi hiyerarşisini ortaya koymaya başlamıştı.

Ancak, kendi hiyerarşisini koyarken postmodern mimarlığın bir dönüşüm içine mi girdiği, yoksa artık bambaşka bir tanımla adlandırılması gereken bir mimarlığa öncülük edip etmediği sorusu da sorulmaya başlanmıştı. Bu soruya bir cevap Jencks'in editörlüğünü yaptığı *"The Post-Modern Reader"* adlı kitabının ikinci baskısına yazdığı *"What Then Is Postmodernism"* adlı uzun önsözde geldi. 2010 yılında basılan kitabın içeriğinden öte bu önsözü ile ses getirdiği de gerçektir. 24 sayfalık önsöze Jencks hala aynı soruların sorulmasının ironik durumu ile başlar. Aslında günümüzün sosyal ve politik ortamında bazı soruların sorulmasının çok da anlamı kalmamıştır. Artık her şeyin modern ya da postmodern olarak tanımlanması mümkündür. Konu sadece içerdiği mesajla ilgilidir ve gerçekten tuhaf bir noktaya doğru ilerlemektedir. Jencks, bu kavram dağılmasını Umberto Eco'nun *"Gülün Adı"* adlı eserinden bir alıntı ile anlatır. Zamanın tüm gerçekliği burada yatmaktadır ve üstüne söylenebilecek aslında çok da fazla bir şey yoktur.

*"... Postmodern davranış, çok kültürlü bir kadını seven, ama ona 'seni delice seviyorum' diyemeyen bir adam gibidir. Kadının bunu bildiğini bilir (kadın da onun bildiğini adamın bildiğini...) ancak, adam söyleyemez, çünkü bu kelimeleri Barbara Cartland çoktan yazmıştır. Ancak, hala bir çözüm yolu vardır. Adam, ' Seni Barbara Cartland'ın yazdığı gibi, delice seviyorum.' diyebilir. Bu noktada masumca konuşmak artık mümkün olamamakla beraber, yine de kadına onu sevdiğini söyleyebilmiş olacaktır. Ancak, onu kayıp bir masumiyet çağında sevmektedir..."* (Jencks, 2010)

Postmodernizm 30 sene öncesi kadar rahat tanımlanabilir durumda değil. En azından, karmaşık, ikonografik, nonlinear, ironik ve imajlara bağlı her yapının postmodern olamayacağı konusunda yorumlar artmaktadır. Yine Jencks'e dönecek olursak, kendisi ideal bir postmodernisti tanımlarken zaman odaklı olmayı öngörüyor: Geçmişin, günümüzün ve geleceğin birbirine açık bir şekilde bağlı olduğu... Hızlı değişen ekonomi ve tüketim kültürel süreklilik kaybolduğuca bir derinliksizlik oluşturuyor. Bu derinliksiz halden çıkmanın şartı ise yine bir paradigma kayması... Her türlü tanımlamanın , -izm ve post kavramlarının ikinci plana geçtiği yeni ve karmaşık bir sistem olarak tanımlayacağız bunu. 1960'ların sonunda Venturi bu *'karmaşık'* olmayı çok net tarif etmişti. Ancak, aradan yarım yüzyıla yakın zaman geçti. Bu süreç içinde tüketim teorileri, kapitalist yaklaşımlar, enformasyon teknolojileri ve geçmişe farklı yaklaşımlarla *'asi'* bir mimarlık söylemi vardı. şimdiki zamana geldiğimizde tüm kabuller, ya da en azından en temelleri yapılmış durumda. O yüzden Jencks'in ideal postmodernizmine biraz daha yakın durabiliyoruz. Jencks, artık Venturi'nin değil, Eisenman, Libeskind, Gehry gibi mimarların yarattığı karmaşıklık ile oluşan bir postmodern tanımını istiyor, henüz evrenin karmaşıklığını ortaya koyabilen bir başyapıt ortada olmamasına rağmen... (Jencks, 2010)

Bu noktada 'nasıl bir mimarlık kullanıcıyı mutlu eder?' gibi bir soru da gündeme geliyor. Jencks'in tanımından çıkan ve star mimarların eserlerini gösteren bir mimarlık mı, yoksa gündelik yaşamın içinde akıp giden bir mimarlık mı? 2010 yılında Krista Sykes'in editörlüğünde yayınlanan *"Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009"* temel olarak bu sorunun cevabını arayan mimarlar ve eleştirmenlerin yazıları ile basıldığında konu üzerinde tartışmalar arttı ama netliğe kavuşan bir şey olmadı.

Dünya ekonomisi çok pahalı binaların yapılması için uygun koşulları sağlamakta eskisi kadar rahat değil. Gündelik yaşam, ya da gerçek yaşam bireyin hızlı, rahat, teknolojik, ama bir o kadar da güvenli ve rahat şartlar içinde yaşamasını gerektiririyor. Teknolojinin takdimi olan sosyal medya ve dijital ortam, internet toplumu olarak adlandırabileceğimiz bir yapı sergilemekte ve bu, her ne kadar yaşamı hızlı akar hale getirirse de, çevreye olan etkileri olumlu ya da olumsuz olarak tartışmaya açık oluyor.

Gelecek senaryoları aslında biraz umut kırıcı görünüyor. Mimarlığın nereye doğru gittiği tartışılırken, mimarın önündeki tehlikeler de netleşiyor. Sykes, kitabın ön sözünü yazarken bu endişeyi dile getiriyor ve benzer soruları soruyor:

*"... Mimarlığın, içinde bulunduğumuz global ortam, internet toplumu ve sanal gerçeklik bağlamında rolü nedir? Yeni dijital teknolojileri mimar ne şekilde kullanacak? Modern toplumun yarattığı ekolojik zararın giderilmesinde ya da durdurulmasında mimar nasıl rol oynayabilecek?"*

*Ve 3. olarak 'gündelik yaşam' konusu önemli... Gehry'nin Guggenheim müzesinin tam karşısı olarak görebileceğimiz bu kavram ikonik ya da anıtsal olmakla değil, bu binaların varolduğu yerlerdeki bağlam ve nüfus ile daha çok ilgileniyor..." (Sykes, 2010)*

Gelişen bu ortamda konu postmodern mimariyi anlamaya gelince, belirgin çalışmalardan biri yine Jencks tarafından geldi. 2011 yılında Architectural Design dergisinin 5. sayısında Jencks "What is Radical Postmodernism?" (Radikal Postmodernizm Nedir?) başlıklı bir önsöz yazdı. (Jencks, 2011a) Derginin içeriği tamamen radikal postmodernizmin (RPM) mantığı, etkileri ve uzlaşma noktaları üzerine kurulmuştu. Aynı sayı FAT (Fashion, Architecture, Taste) grubunun (Sean Griffiths, Charles Holland ve Sam Jacobs'un yürütücülüğünde) bu bağlam içinde tasarlanmış yapılarına ve felsefelerine yer veriyordu. 1998'de Amsterdam'da tasarladıkları ofis binasından 2010 yılında Londra'da tasarladıkları kütüphane binasına kadar geniş bir zaman çerçevesi içinde pek çok çalışma özellikleriyle yorumlanıyordu. Bu yapıların ortak özellikleri mimarlığın bizim için ne söyleyebildiği, neyi temsil ettiği ya da sosyal ve kültürel anlamda sıradışı ama aynı zamanda da tanıdık bir duygu oluşturmalarıydı. (Griffiths ve diğ. 2011) Ancak, burada çok daha önemli olan ve esas tartışılması gereken radikal bir postmodernizm terimine ihtiyaç duyulması ve Jencks tarafından da bu kavramın mimarlık ortamına tanıtılmasıydı. Böylece "postmodern mimarlığa ne oldu?" sorusunun da cevapları oluşmaya başlıyordu.

Charles Jencks ile birlikte editörlüğünü üstlendikleri sayıda tartışılmak istenen de 60'lardan bu yana mimarlığın neden postmodern ekini taşımakta zorlandığı ve kavramların artık herkese klişe geldiğiydi. Radikal kelimesi her akımın kendini ilk ifade etmeye başladığı dönemde rahatlıkla kullanılan bir kavramdı. 1960'lardan günümüze postmodern ideoloji içinde ise alt açılımları yapılabiliyordu. Jencks bu açılımları iletişim, mecaz ve sosyal içerik (bir diğer deyişi ile -bağlamsal uzlaşım-) olarak tanımlıyordu. (Jencks, 2011a)

Diğer taraftan devamlı bir -izm eki ile mimarlığın tanımlanmasının belki de zamanı geçmiş olabilir. 21. yüzyılda zevklerin, sosyal ortamların ve kullanıcının coşkusunun bir arada oluşmadığı ortamların da varlığını kabul etmek gereken bir dönem yaşıyoruz. O nedenle özellikle Jencks'in bağlamsal uzlaşım (conceptual counterpoint) açılımını ve radikal postmodernizm kavramlarını biraz daha tartışmak gerekiyor. Jencks, geçmiş 40 senenin ardından mimarlığın kavramsallığını tekrar tartışmaya açacağını, çevresel doku ve komşuluk gibi kavramlar üzerine yepyeni bir dönüşüm oluşturmaya çalışacağını iddia ederek farklı hibrit oluşum örnekleri veriyor bizlere. (Jencks, 2011b)

Bu örneklerin şüphesiz en öne çıkanı Herzog & De Meuron'un 2008 de Madrid'te tasarladıkları Forum La Caixa binasıdır.



**Şekil 1:**

*Forum La Caixa – Madrid / yapının orijinal hali  
(<http://www.arcspace.com/features/herzog--de-meuron/caixa-forum/>)*

Yapının hem Madrid kültürü, hem çevre, hem de kullanıcı ile ilişkileri yepyeni bir boyuta taşınmış olduğu görülmektedir; zeminden yükseltilerek kullanıcıya dar sokaklar içinden rahatlıkla geçerek dolaşma imkânı verirken; temel tasarım kriteri çerçevesinde çevreye bağlı kalmadan yükselmekle birlikte, insan ile ilişkisini asla koparmamaktadır.



**şekil 2:**  
*Forum La Caixa – Madrid/ Yenilenen durum / Herzog & de Meuron  
(Jencks, 2011b)*

Diğer bir örnek ise, FAT grubunun 2006’da Manchester’da tasarladıkları 23 birimden oluşan sosyal konutlar oluyordu. Kullanıcılarla yapılan görüşmeler sonucu onların zevkleri ve yaşam biçimleri düşünülerek öneriler oluşturulan bu tasarımda zorlayıcı olan kısım kullanıcının geleneksel konut tipolojilerine bağlı kalmayı tercih etmesi, ancak işverenin daha çağdaş bir tasarım için istekli olmasıydı. FAT grubu bu ikilemi farklı ölçekte bir giydirme cephe ve arkasında fonksiyonel bir plan şeması ile çözmüş ve postmodernizmin bir dönem süslü sundurma olarak adlandırdığı fonksiyondan bağımsız ikincil cephesine bir anlamda yeni bir fonksiyon kazandırmıştı. Bu, Jencks’in tam olarak belirttiği radikal postmodernizmin iletişim kuran, sosyal bağlama ve isteklere önem veren ve postmodernizmin çifte kodluluğunu, karmaşasını ve çoğulculuğunu olumlu olarak ortaya çıkaran bir örnektir.

FAT direktörü Holland kullanıcıların onları seçme sebebini şöyle açıklar: “ *Bizi seçtiler çünkü onlar için önemli olan şeylere ilgi gösterdik. Evlerin iç mekânları çok dikkatlice kullanıcının yaşamak istediği şekilde planlandı. Dışarıdan bakıldığında ise son derece dikkat çeken, hatta göze batan bir kalite ve ölçekle bir sosyal konut için alışılmış olanın çok dışında bir varlık sergilediler...*” (Holland, 2013)



**Şekil 3:**  
*Manchester’de sosyal konutlar / FAT Proje Grubu  
(Griffiths ve diğ. 2011)*

Diğer taraftan, 2014 yılında Pritzker ödülünü alan Shigeru Ban’ın çalışmalarına baktığımızda doğallığın gerek tasarım, gerek çevreye duyarlılık, gerekse malzeme seçimi açısından çok üst noktada olduğunu fark ederiz. Mekânlar gereksiz her türlü detaydan arındırılmanın ötesinde bireyin kendisini içinde bulunduğu alana dâhil etmesini sağlayacak bir dokunuşla tasarlanmıştır. Geometrilerle oynama, şekil –zemin ilişkisini yok etme, mekân algısını okunamaz hale getirme ya da kaotik bir ortam yaratarak izleyicide merak ve soru işareti uyandırma kaygısı yoktur. Her şey sade, düz ve olması gerektiği kadardır. Doğa ile insan birlikteliği yeniden gündemde olması gereken yere taşınmıştır.



**Şekil 4:**  
*Crescent Evi, Shizuoka, 2008 – Shigeru Ban  
([http://www.shigerubanarchitects.com/works/2008\\_crescent-house/index.html](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2008_crescent-house/index.html))*



**şekil 5:**

*Sengokuhara'da Villa, 2013 – Shigeru Ban*

([http://www.shigerubanarchitects.com/works/2008\\_crescent-house/index.html](http://www.shigerubanarchitects.com/works/2008_crescent-house/index.html))

Tanımlanan bu örnekler ne göstermektedir? Görünen odur ki, mimarlık farklı yönleri ile kendini göstermektedir.. Postmodernizm konusunda en yoğun sınıflandırmaları yapan Jencks'in "radikal" tanımı bir anlamda değişimin net olduğu gerçeğini de göstermektedir.

1995 yılında Jencks "Architecture of the Jumping Universe" adlı kitabını yazarken, artık hiç bir şeyin öngörülemeyeceğini söylemiş, gelinen noktada bir paradigma kaymasının gerekliliğini vurgularken fraktal geometrilerin, dalgalı formların karmaşık sistemli postmodernizmin 2. basamağı olarak görüneceğini savunmuştu. (Jencks, 1995) Gerçekten de, yapı-bozumcu yaklaşımların yapıların içindeki çelişkileri ortaya çıkararak, fonksiyonel, yapısal ve mekânsal etkileri ile aynı anda farklı katmanlar oluşturarak geometrileri mimarlığın yüksek teknoloji ile bağını ortaya koyuyor; farklılığın, çeşitliliğin, yeni bir estetik anlayışın ve yeni bağlamsal kodların habercisi oluyordu.

Mimarlık hiç bir zaman sadece bina yapmak olmamıştır; her zaman insan, çevre, kültür ve tarih ile ilgilenmiştir. Sorun, çizilemeyen sınırlar olmuştur. Oysa artık bu sınırların netleşmesi, tektonik yapılaşmaların ve etik değerlerin üstünde durmak gerekmektedir. Gehry'nin Bilbao'daki müzesi bunun için iyi bir örnektir. Onun bölgeye getirdiği ekonomik rahatlamadan sonra pek çok müzenin ve belediyenin Gehry, Holl, Calatrava gibi mimarlara benzer tonda ilgi çekici ve hayranlık uyandırıcı binalar yapmaları için başvurdukları bir gerçektir. Ancak sorun Pennsylvania Üniversitesi profesörlerinden Rybczynski'nin dediği gibi bir binanın iyi mimarlık olması için "bana bak" demesinden fazla şeye ihtiyacı olması gereğidir. (Rybczynski, 2002)

Postmodern mimarlık modern mimarlığın alışılmış normlarının dışına çıkarak form – fonksiyon ilişkisini adeta yok ederek ve tarihten destek olarak ortaya çıkmıştı. Kenneth Burke'in "gölünç delilik" olarak adlandırdığı bu düzen içinde daha retorik ve niyetli görünen dekonstrüktivizm ise "trajik delilik" olarak tanımlanıyordu. Aslında her ikisi de bir cins oyun gibi izleyiciye sunulmuştu. Ancak yine Gutenschwager'in yorumuyla bu sunulan oyun tehlikeliydi, sembolize ettiklerinin retorisi anlam bulanıklığının gizli tehlikelerine karşı hiç bir referans içermiyordu. (Gutenschwager,1996)



### 3. SONUÇ

Chicago Üniversitesi İngilizce ve Kültür Tarihi programı profesörlerinden Bill Brown, “*Postmodernizm, yolumuzu nasıl çizeceğimiz, daha iyi bireysel ve sosyal yaşamlara nasıl gideceğimiz yönünde belki de tasarımcının kaderini belirlemektedir*” derken (Brown, 2005), şu an içinde bulunduğumuz mimarlık ortamının yapısının da gerçeğine değinmiştir. Postmodernizmin “*yaşanılır bir dünya yaratma*” idealinin hangi noktaya geldiği konusunda çok farklı yorumlar oluşabilir. Ancak, şu an başka bir dönemi deneyimlemeye başlayacağız. Mimarlık artık bir –izm eki altında sınıflandırılacak eşiği atlamıştır. Connah’ın dediği gibi: “... *Çalışmalarını tolere edilemez bir dil ile süsleyen mimarlarımız şimdi neredeler? Biz eğer kendi çevremizin ve binalarımızın kendileri için yapacakları şahitliği göremezsek ne olacak? Bütün bunların sonunda her zaman her formdan bir mimari zarf oluşturmak ve malzemelerin deformasyonunu sağlamak mümkündür ama biz çoktan alaycı bir sona ulaşmış olabilir miyiz? Post- Dis, Ex, De- kavramları artık zihnimize hiç olmayabilir ve yine de devam edebilir olabilir miyiz?...*” (Connah, 2006)

Postmodern mimarlık artık sadece kendi kuralları ile hükmettiği dönemleri çok geride bırakmıştır. Diğer disiplinlerle birlikte kurulan bağdan öte, bireyin yapı ile birlikte yaşamasını doğru organize etmek zorundadır. Bunun için çok fazla kavram karmaşasına da gerek yoktur. Birey kendi isteklerini talep etmekte, bunun gerçekleşmesini istemekte, bir taraftan ışıltılı ve abartılı olanı tüketmeyi de sevmektedir.

Tekrar Jencks’e dönecek olunursa, 1995 yılında öngördüğü mimarlık kriterleri ile içinde yaşadığımız mimari çevrenin tanımı netleşebilir. Jencks, mimarlığın yeni kriterlerinde daha yüksek bir düzeye geçisi, kaos eşiğinde bir oluşumu, ayrımın, çeşitliliğin cesaretlendirildiği bir sistemi, çoğulcu ortamın varlığını ve her zevke hitap eden farklı kodların oluşturduğu evrensel bir sembolizmi savunur. (Jencks, 1995) Bu, tüketim toplumunun gereği olarak kabul edilebilir.

1984 yılında Jameson’ın, onun arkasından Baudrillard’ın, Kellner’in, ya da Harvey’in çalışmalarında tekrar ortaya konan tüketim toplumu kavramı mimarlığın mekân algısının nasıl değiştiğini ve tüketildiğini net ortaya koyan çalışmalardır. Son yıllarda iyice tartışılan, çevresel değerler, yeşil mimari, etik kavramları, yerel mimarinin önemi ve insanın mekân ile kurduğu ilişkinin doğası artık teoride kalmayacak bir dönemi çağırılmaktadır. Ancak, sayısal tasarımların ve teknolojinin katkısının da doğru yönde olmasını sağlamak gerekmektedir.

2013 yılında Yale Mimarlık Fakültesi’nin dergisi ‘Constructs’ta “*Peter Eisenman’ı Analiz Etmek*” isimli makalesinde Ingeborg Røcker, bu endişeleri şöyle yorumlamıştır : “...*Eisenman’a göre genç nesil parametrik tasarıma takık vaziyette ama, mimarlığın parametrelerini bilmiyorlar bile. Bu yüzden mimarlık motivasyonunu artık kendi içinden değil, dışından alıyor. Matematiksel formüller, biyolojik ve fiziksel fenomenler öğrencinin kalbine daha yakın geliyor. Böylelikle çoğunlukla kaba, acayip, içinde oturmaya elverişsiz yapılar çıkıyor. Mimarlık, her şeyin yok farz edildiği, ihmal edildiği ve birkaç parametreye bağlı kalındığı bir deneyim haline geldi...*” (Røcker, 2010) Bu noktadan bakıldığında aslında Jencks’in öngörülemez, radikal ve eklektik tanımlarının geçerliliği tekrar görülmektedir. Konu bu farklılıkların bir araya geliş ve kabulündeki uzlaşmada yatmaktadır.

Cathcart 2001 yılında Jencks ile bir söyleşi yaptı. Bu söyleşide Jencks, özellikle teknolojinin yoğun kullanımının faydalarını anlatırken, Gehry’nin Bilbao’daki Guggenheim müzesi için yaptığı yorumda bir denge arayışı çağırıyordu. Jencks tasarımı şu şekilde tanımlamaktadır: “...*İlk gördüğümde aman Allahım dedim, Frank bu sefer çok ileri gittin, ama ona ve risk alışlarına karşı biraz inancınız olması gerekli. Risk alabiliyor ve sonunda başarıyor.*” (Cathcart, 2001)

Diğer noktada ise Shigeru Ban’ın doğa, yeşil ve ekolojik düzen ile uyumlu tasarımlarını görüyoruz ve bir sınıflanmanın dışına çıkabiliriz. Bunu “*postmodern mimarlık*” olarak değil, “**birleştirici mimarlık**” ( integrative architecture ) olarak tanımlayabiliriz. Bu tanım, 70’li yıllardan beri süre gelen mimarın kendisini tasarımının penceresinden anlattığı bir noktanın dışını işaret edecektir. Artık farklı sosyal gruplar, doğa, yaşanan gündelik olaylar, ekonomik koşullar

gibi her an farklılaşabilen, ama hemen cevap verilmesi gereken bireysel istekler ön plana geçecek, mimarın destekleyici, dengeleyici ve dingin yönü ile karmaşık, çelişkili, isyankâr yönü birleşecektir. Aslında Jencks'in paradigma kayması da bu yönü işaret etmektedir.

Somol ve Whiting'in önerisi de bu yönde olmuştur. "*Projective practice*" (yansıtılmalı uygulama) olarak önerdikleri sistem çoğulcu ekonomilerin, ekolojinin, farklı sosyal grupların ve enformasyon sistemlerinin artık daha dikkatle ele alınması ve bunların isteklerine saygı ile yaklaşılması yönünde olmaktadır. (Somol ve diğ., 2002)

Peki ya postmodernizm hiç olmasaydı? 1946 yılında yönetmen Frank Capra, Philip van Doren Stern'in "*the Greatest Gift*" (En Büyük Armağan) adlı eserini filme çekti. Film "*It's a Wonderful Life*" (Muhteşem Hayat) adı ile uzun süre vizyonda kaldı. Dönemin iyimserlik temasının bolca işlendiği film, iflas ettiği için intihar etmeye kalkan ve hiç yaşamamış olmayı dileyen bir iş adamının köprüden atlamadan önce bir melek ile karşılaşmasını anlatır. Melek, adama eğer yaşamamış olsaydı çevresindeki insanların hayatlarının ne kadar değişmiş olacağını gösterir. Film aslında adamın herkesin hayatına ne kadar iyi şeyler kattığını ona göstermesi ile devam eder ve Noel ruhuna uygun olarak mutlu sonla biter.

Her zaman hayatta bir şeylerin hiç olmamış olmasını dileyebiliriz ama olmamalarının sebep olacağı şeyleri düşünmek de bizi farklı bir yöne götürebilir. Yüzyılımızın temel tartışma noktalarından biri olan postmodernizme de belki böyle bakmak iyi olabilir. Postmodern mimari herkesin hayatında bir yer edindi; çünkü içinde yaşadığımız çevreyi onlar oluşturdu. Şu an geldiğimiz noktada başka bir kavramla tanımlanacak düzene ait izlerin oluştuğunu söylemek mümkün olacaktır; elbette bir tarihte aynı postmodernizmin yaptığı gibi, temellerini postmodernizmden alarak...

Jencks'in Einstein'in "evren, yaşamak için iyi bir yer midir?" sorusuna verdiği cevabın çok şeyi açıkladığı gibi: "*Evet, ve eğer onu anlar, sever ve daha iyi eleştiri getirebilirsek, daha da iyi olabilir...*" (Jencks, 1995)

## KAYNAKLAR

1. Brown, B. (2005). The Dark Wood of Postmodernity (Space, Faith, Allegory ), *Modern Language Association*, 120 (3), 734-750.
2. Cathcart, M. (2001). Architectural profile: Charles Jencks, <http://www.abc.net.au/rn/legacy/programs/atoday/stories/s248345.htm>, (erişim tarihi: 27.03.2015).
3. Connah, R. (2006). An Unlikely Degree Zero?, *Perspecta*, Vol. 38, 12-26.
4. Foster, H. (1984). Postmodern Polemics, *New German Critique*, No.33, 67-78.
5. Griffiths, S. ve Holland C. ve Jacob, S. /FAT Grubu, (2011). FAT Projects, Manifesting Radical Post-Modernism, *Architectural Design*, 78-89.
6. Gutenschwager, G. (1996). Architecture in A Changing World: The New Rhetoric of Form, *Journal of Architectural Education*, Vol. 49, No. 4, 246-258.
7. Hassan, I. (2003). Beyond Postmodernism, Toward an Aesthetic of Trust, *Journal of Theoretical Humanities*, 8 (1), 3-11.
8. Holland, C. (2013). New Islington Manchester: Cardroom Estate <http://www.e-architect.co.uk/manchester/new-islington-fat>. (erişim tarihi 14:01:2014).
9. Jameson, F. (1991). *Postmodernism; or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke.
10. Jencks, C. (1995). *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, Londra.

11. Jencks, C. (2010). *The Postmodern Reader*, (What Then is Post-Modernism Önsözü ile), Wiley, Londra
12. Jencks, C. (2011 a). What is Radical Postmodernism, *Architectural Design*, 81 (5), 14-23.
13. Jencks, C. (2011 b). Contextual Counterpoint, *Architectural Design*, 81 (5), 62-67.
14. Martin, R. (2006 a). Architecture's Image Problem: Have We Ever Be Postmodern, *Grey Room*, No. 22, 6-29.
15. Martin, R. (2006 b). The Last War: Architecture and Postmodernism, Again, *New German Critique*, No. 99, 63-82.
16. Martindale, K. (2014). Modernism Is No Longer The Answer, *Architectural Review*, 235:1404.
17. Martland, T.R. (1991). Post-Modernism: Or What's Become of Us, Tarzan?, *The Antioch Review*, 49(4), 587-598.
18. Rocker, I. (2010). Analysing Peter Eisenman, *Constructs*, Yale Architecture, Sonbahar, 10-11.
19. Rybczynski, W. (2002). The Bilbao Effect, September, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/09/the-bilbao-effect/302582/>, (erişim tarihi: 23.01.2014).
20. Somol, R. ve Whiting, S. (2002). Notes Around The Doppler Effect and Other Moods of Modernism, *Perspecta*, Vol. 33, 72-77.
21. Sykes, K. Edi. (2010). *Constructing A New Agenda, Architectural Theory 1993-2009*, Princeton Architectural Press, New York.
22. Thomas, B. (1997). Culture, Merchandise, or Just Light Entertainment? New Architecture at the Millenium, *Journal of Architectural Education*, 50 (4), 254-264.

Alınma Tarihi (Received) : 24.01.2014  
Düzeltilme Tarihi (Revised) : 25.04.2014, 19.12.2014, 30.03.2015  
Kabul Tarihi (Accepted) : 13.04.2015