

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ÇAĞDAŞ PEYZAJ MİMARLARININ YAKLAŞIMLARI ÇERÇEVESİNDE  
PEYZAJ MİMARLIĞININ GELİŞİM SÜRECİ**

**Damla TAŞDEMİR**

**PEYZAJ MİMARLIĞI ANABİLİM DALI**

**ANKARA  
2011**

**Her hakkı saklıdır**

## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Çağdaş peyzaj mimarlarının yaklaşımları çerçevesinde  
Peyzaj mimarlığının gelişim süreci

Damla TAŞDEMİR

Ankara Üniversitesi  
Fen Bilimleri Enstitüsü  
Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Oğuz YILMAZ

Peyzaj mimarlığı tarihi süreç içerisinde özellikle 20. yüzyıla kadar olan dönemde bahçe sanatı olarak gelişim göstermiştir. Bu gelişim sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan sosyal ve fiziksel değişimler ve yeni arayışlarla birlikte pitoresk ve natüralist stilde bir peyzaj tasarımı anlayışına dönüşmüştür. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise biçim ve mekanla ilgili resim, heykel, mimarlık ve şehircilik gibi disiplinlerde modernizm adı altında büyük değişiklikler yaşanmış, bu değişimler peyzaj tasarımında da etkili olmuştur. Modernizm hareketi ile birlikte sanatta ve mimarlıkta ortaya çıkan akımların özellikleri peyzaj mimarlığında da kullanılmaya başlanmış ve 1920'lerden sonraki yıllarda geleneksel peyzaj tasarımı anlayışı terk edilerek modernist sanat akımlarının etkisinde yeni bir peyzaj mimarlığı anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayışla birlikte peyzaj mimarlığında modern sanat akımlarının biçimsel özellikleri görülürken aynı zamanda çevresel etkenlerin göz önüne alındığı, insanların ihtiyaçlarının karşılandığı, bilimsel alanlardan yararlanan ve daha teknik bir anlayış gelişmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise modernizm hareketinin bir uzantısı niteliğindeki post modern hareket gündeme gelmiş ve gerek sanatta gerekse mimarlıkta etkisini gösteren bu hareket peyzaj mimarlığında da görülmeye başlanmıştır.

Geleneksel peyzaj mimarlığı anlayışının reddedildiği, modern ve post modern sanat akımlarının etkisiyle gelişen ve günümüze ulaşan bu süreç çağdaş peyzaj mimarlığı kavramını oluşturmaktadır. Çağdaş peyzaj mimarlığını sürecinde günümüze gelindiğinde, artık insanlığın zekâsının ve çağın teknolojik gelişmelerinden yararlanan yaklaşımların daha etkili olduğu görülmektedir. Günümüzde çağdaş peyzaj mimarlığı hem tasarım hem de planlama anlamında bahçe ölçeğinden kent ölçeğine, kırsal ve kentsel alanları kapsayan doğal kaynakların korunması ve kullanılmasına ilişkin çalışmalar yapan geniş bir meslek disiplinidir. Bu tez çalışması kapsamında çağdaş peyzaj mimarlığı kavramının kapsadığı dönemler, bu dönemlerdeki peyzaj mimarlığı uygulamaları, peyzaj mimarlarının yaklaşımları ve çalışmalarından örnekler incelenerek süreç içindeki gelişim ortaya konmuştur. Tez kapsamında çağdaş peyzaj mimarlarının bakış açılarının geçmişten günümüze peyzaj tasarımı ve peyzaj mimarlığının gelişimine olan etkileri incelenmiştir.

**Mart 2011, 182 sayfa**

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş peyzaj mimarlığı, Modern peyzaj mimarlığı, Peyzaj tasarımı, Çağdaş peyzaj tasarımı, Modern peyzaj tasarımı

## **ABSTRACT**

Master Thesis

Development process of landscape architecture around of approaches of  
contemporary landscape architects

Damla TAŞDEMİR

Ankara University  
Graduate School of Natural and Applied Sciences  
Department of Landscape Architecture

Supervisor: Prof. Dr. Oğuz YILMAZ

Historically, landscape architecture developed as the art of gardening, particularly until the 20<sup>th</sup> century. Then, landscape architecture turned into an understanding of landscape design in a picturesque and naturalist style, with the social and physical changes and the new insights caused by the Industrial Revolution. In the early 20<sup>th</sup> century, there were great changes in stylistic and spatial disciplines such as art, sculpture, architecture and city planning under the name of modernism, which influenced landscape designing. Together with the modernist movement, newly emerged features of artistic and architectural movements were in use in landscape architecture. As of the 1920s, a new understanding of landscape architecture was adopted under the influence of modern art movements, leaving the traditional landscape architecture approaches behind. With such understanding, stylistic features of the modern art movements were followed in landscape architecture and at the same time, a more technical understanding in which environmental factors were taken into consideration, human needs were met and scientific fields were utilized appeared. After the second half of the 20<sup>th</sup> century, post modernist movement came up as the extension of modernism and therefore influenced landscape architecture as well as art and architecture.

The process where the traditional landscape architecture understanding was argued against under the influence of modern and post-modern movements has reached today, constituting the modern landscape architecture concept. In the contemporary landscape architecture, it is now seen that approaches inspired by human intelligence and modern technological developments are much more influential. Today, the contemporary landscape architecture is a broad professional discipline which studies the preservation and the use of natural sources in rural and urban areas from garden scale to urban scale in terms of designing and planning. The present thesis covers different periods of the contemporary landscape architecture concept, landscape architecture applications and approaches in those periods and the historical development in the light of certain case samples. The thesis examines the effects of various points of view in the history of landscape architecture on landscape architecture and its development.

**March 2011, 182 pages**

**Key Words:** Contemporary landscape architecture, Modern landscape architecture, Landscape design, Contemporary landscape design, Modern landscape design

## TEŞEKKÜR

Tez alıŐmamın her aşamasında bilgi ve önerileriyle bana destek olan, kaynak paylaŐımlarıyla çalıŐmama katkıda bulunan ve göstermiş olduğu sabır ve hoŐgörüden dolayı değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. OĞuz YILMAZ'a (Ankara Üniversitesi Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı) en içten duygularıyla teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez çalışmam sırasında görüş ve önerilerini paylaşarak beni yönlendiren değerli hocalarım Yrd. Doç. Dr. Aysel USLU ve Doç. Dr. Dicle OĞUZ'a ve çalıŐmalarım sırasında bana her konuda destek olan sevgili aileme teşekkür ederim.

Damla TAŞDEMİR

Ankara, Mart 2011

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vi
1.GİRİŞ.....	1
2. KURAMSAL TEMELLER.....	4
2.1 Çağdaşlık Kavramı .....	4
2.2 Çağdaş Sanat.....	6
2.3 Çağdaş Mimarlık.....	45
3. MATERYAL VE YÖNTEM.....	64
3.1 Materyal.....	64
3.2 Yöntem.....	64
4. ARAŞTIRMA BULGULARI .....	66
4.1 Çağdaş Peyzaj Mimarlığı.....	66
4.2 Çağdaş Peyzaj Mimarlığında Etkili Olan Akımlar.....	67
4.3 Çağdaş Peyzaj Mimarlığında Dönemler ve Peyzaj Mimarları.....	80
4.3.1 Yeni peyzaj estetiği dönemi.....	81
4.3.1.1 Gabriel Guevrekian, su ve ışık bahçesi .....	82
4.3.1.2 Pierre Legrain, Tachard bahçesi .....	85
4.3.1.3 Andre ve Paul Vera, Otel Noailles bahçesi.....	87
4.3.1.4 Fletcher Steele, Naumkeag projesi.....	89
4.3.1.5 Christopher Tunnard ve modern peyzajda bahçeler.....	95
4.3.2 Soyut sanat ve işlevsel peyzaj dönemi.....	100
4.3.2.1 Garret Eckbo ve yaşam için peyzaj.....	102
4.3.2.2 James Rose, işlevselcilik ve zen yaklaşımı.....	108
4.3.2.3 Daniel Urban Kiley ve sentezci yaklaşımı .....	113
4.3.2.4 Thomas Church ve insanlar için bahçeleri.....	117
4.3.2.5 Burle Marx ve soyut sanat olarak peyzaj .....	123
4.3.2.6 Luis Barragan ve sürrealist ekspresyonizm peyzajı.....	130
4.3.2.7 Isamu Noguchi ve özgün formları .....	134
4.3.2.8 Lawrence Halprin ve soyutlanmış doğa.....	142

<b>4.3.3 Modernizm sonrası ve postmodern peyzaj dönemi .....</b>	<b>147</b>
<b>4.3.3.1 Martha Schwartz.....</b>	<b>148</b>
<b>4.3.3.2 Peter Walker.....</b>	<b>160</b>
<b>4.3.3.3 Hideo Sasaki .....</b>	<b>166</b>
<b>4.3.3.4 Charles Jencks.....</b>	<b>170</b>
<b>5. TARTIŞMA VE SONUÇ .....</b>	<b>174</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>180</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>182</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1 Little Harbour, Braque, 1909.....	12
Şekil 2.2 Gitar çalan kadın tablosu, Picasso, 1910.....	12
Şekil 2.3 Anıt, Vladimir Tatlin, 1920.....	14
Şekil 2.4 Çılgılık, Edvard Munch, 1895.....	16
Şekil 2.5 Madde, Umberto Boccioni, 1913.....	18
Şekil 2.6 Tasmalı köpek, Giacomo Balla, 1912.....	19
Şekil 2.7 Çeşme, Marcel Dumchamp, 1917.....	21
Şekil 2.8 Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon, Piet Mondrian, 1921.....	22
Şekil 2.9 Kırmızı Mavi Sandalye, Gerrit Rietveld, 1917.....	23
Şekil 2.10 Adsız, Yves Tanguy, 1927.....	24
Şekil 2.11 Bahçe, Joan Miro, 1925.....	25
Şekil 2.12 Manzarada Anlaşılmaz Öğeler, Salvador Dali, 1934.....	26
Şekil 2.13 “Kırmızı, Sarı ve Mavi, Kandinsky, 1925.....	27
Şekil 2.14 Ateş Açtığımda, Roy Lichtenstein, 1964.....	29
Şekil 2.15 Spoonbridge and Cherry, Claes Oldenburg, 1988.....	30
Şekil 2.16 Gavotte, Frank Stella, 1967.....	32
Şekil 2.17 Harran II, Frank Stella, 1967.....	32
Şekil 2.18 Trabum, Carl Andre, 1977.....	34
Şekil 2.19 Çelik-Alüminyum Düzlem, Carl Andre, 1969.....	34
Şekil 2.20 Küpler, Sol Lewitt, 1971.....	35
Şekil 2.21 Üç Tabure, Josep Kosuth, 1965.....	38
Şekil 2.22 Batı rüzgarı dairesi, Richard Long, 2008.....	39
Şekil 2.23 Beş patika, Richard Long, 2002.....	39
Şekil 2.24 Sarmalanmış Kıyı, Christo, 1969.....	41
Şekil 2.25 Ayakta Duran Çerçeve, David Nash, 1987.....	44
Şekil 2.26 Casa Mila, Antonio Gaudi, 1910.....	47
Şekil 2.27 Citta Nuova (Yeni Kent) Tasarımı, Antonio Sant’Elia, 1914.....	49
Şekil 2.28 Shröder Evi, Gerrit Rietveld, 1924.....	50
Şekil 2.29 Svoboda Fabrika Kulübü, 1927.....	51
Şekil 2.30 Bauhaus Binası, Almanya.....	52

Şekil 2.31 Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.....	53
Şekil 2.32 Barseolan Pavyonu planı, Mies van der Rohe, 1928.....	55
Şekil 2.33 Barseolan Pavyonu, Mies van der Rohe, 1929.....	55
Şekil 2.34 Sydney Opera Binası, John Utzon, 1956.....	57
Şekil 2.35 Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1936.....	58
Şekil 2.36 Şelale Evi'nden bir görünüş orijinal fotoğraf 2010.....	58
Şekil 2.37 Ronchamp Şapeli, Le Corbusier, 1954.....	60
Şekil 2.38 Case danzanti ( Dans Eden Ev), Frank Gehry, 1996.....	61
Şekil 4.1 Rölyef çalışması, Jean Arp, 1930.....	70
Şekil 4.2 Oyun alanı modeli, Isamu Noguchi, 1941.....	70
Şekil 4.3 Ira Çeşmeleri Parkı, Lawrance Halprin, 1961.....	71
Şekil 4.4 Piazza d'Italia , Charles Moore, 1978.....	74
Şekil 4.5 Piazza d'Italia planı, Charles Moore, 1975.....	75
Şekil 4.6 Parc de la Villette, folie yapıları, Fransa.....	76
Şekil 4.7 Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970.....	78
Şekil 4.8 Storm King Dalga Tarlaları, Maya Lin, 2007.....	79
Şekil 4.8 Su ve Işık bahçesi, Gabriel Guevrekian, 1925.....	83
Şekil 4.9 Villa Noailles, Gabriel Guevrekian.....	84
Şekil 4.10 Tachard Bahçesi ,1924.....	86
Şekil 4.11 Otel Noailles Bahçesi, 1924.....	88
Şekil 4.12 Naumkeag bahçesi, 1925.....	91
Şekil 4.13 Naumkeag bahçesi, 1925.....	92
Şekil 4.14 Bentley Wood, Christopher Tunnard, 1935.....	97
Şekil 4.15 Bentley Wood, Christopher Tunnard, 1935.....	99
Şekil 4.16 Burden bahçesi projesi, Garret Eckbo, 1945.....	105
Şekil 4.17 Laurel Kanyon, Garret Eckbo, 1956.....	107
Şekil 4.18 Alcoa Forecast Garden perspektif çizimi, Garret Eckbo, 1959.....	108
Şekil 4.19 James Rose konutu, 1954.....	110
Şekil 4.20 James Rose konutu, 1954.....	112
Şekil 4.21 Miller bahçesi Formal alleler, 1955.....	114
Şekil 4.22 Oakland müzesi çatı bahçesi, 1962.....	115

Şekil 4.23 Nelson-Atkins sanat müzesi, Dan Kiley, 1987.....	117
Şekil 4.24 Donnel Bahçesi, 1948.....	120
Şekil 4.25 Donnel Bahçesi,1948.....	121
Şekil 4.26 Donnel Bahçesi, 1948.....	122
Şekil 4.27 Eğitim ve Sağlık Bakanlığı çatı bahçesi, 1936.....	125
Şekil 4.28 Brezilya turist logosu.....	126
Şekil 4.29 Ibirapuera Parkı projesi, 1953.....	128
Şekil 4.30 Copacabana sahili zemin döşemeleri, 1970.....	129
Şekil 4.31 Pedregal evleri, 1945.....	132
Şekil 4.32 San Cristobal, Luis Barragan'ın 1968.....	133
Şekil 4.33 Plow Anıtı projesi, 1933.....	136
Şekil 4.34 Unesco bahçesi, Isamu Noguchi, 1956.....	138
Şekil 4.35 Kaliforniya Senaryosu, Isamu Noguchi, 1983.....	140
Şekil 4.36 Oyun ekipmanları, Atlanta, 1939.....	141
Şekil 4.37 Lovejoy Plaza ön kısım, Portland 1961.....	143
Şekil 4.38 Lovejoy Plaza, Lawrence Halprin, 1961.....	145
Şekil 4.39 Sea Ranch Projesi , 1968.....	147
Şekil 4.40 Bagel Garden, Martha Schwartz, 1979.....	152
Şekil 4.41 Splice Garden, Martha Schwartz, 1986.....	154
Şekil 4.42 Jacob Javits Plaza, Martha Schwartz, 1996.....	155
Şekil 4.43 Jacob Javits Plazadan bir görünüş orijinal fotoğraf 2009.....	155
Şekil 4.44 Exchange Square projesi, 1996.....	156
Şekil 4.45 Exchange Square , 2000, Manchester.....	157
Şekil 4.46 Exchange Square, Martha Schwartz, 2000.....	157
Şekil 4.47 Grand Canal Square genel görünüş, 2007.....	158
Şekil 4.48 Grand Canal Square, kırmızı çubuklar, 2007.....	159
Şekil 4.49 Cambridge Center Çatı Bahçesi planı, 1979.....	162
Şekil 4.50 Cambridge Center çatı bahçesinden bir görünüş, 1985.....	162
Şekil 4.51 Keyaki Plaza proje modeli.....	164
Şekil 4.52 Keyaki plaza, Saitama, 1994.....	165
Şekil 4.53 Keyaki plazadan bir görünüş, 1994.....	166
Şekil 4.54 Williams Meydanından genel görünüş.....	168

Şekil 4.55 Williams Meydanı'ndaki at heykelleri.....	169
Şekil 4.56 Kozmik Kurgu Bahçesinin bölümleri.....	171
Şekil 4.57 Kozmik Kurgu Bahçesi.....	172
Şekil 4.58 Landform Ueda, 1999.....	173

## 1. GİRİŞ

İnsanlar tarih öncesi çağlardan itibaren kendilerine yaşama mekânı hazırlama gayesi ile tabiat içine yerleşerek çevrelerini ihtiyaçlarına göre kullanmış ve şekillendirmişlerdir. İnsanlığın doğuşu ile başlayan çok küçük ölçeklerdeki çevreyi şekillendirme eylemi, tarih boyunca belirli süreçlerden geçerek gelişmiş ve bugünkü geniş ölçekli peyzaj mimarlığı kavramını oluşturmuştur. Peyzaj mimarlığı kavramı, bahçe düzenlemesi olarak başladığı yolculuğunda 19. yüzyıla kadar “bahçe sanatı” olarak görülmüştür. Ancak Sanayi Devrimi’yle birlikte kentlerde ortaya çıkan sorunlar ile değişen sosyal ve fiziksel koşullar, kentsel dış mekanların kamunun yararlanacağı biçimde, fiziksel ve sosyal bir gereklilik olarak tasarlanması ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu ihtiyaçlar doğrultusunda “açık yeşil mekanların tasarlanması işi” peyzaj mimarlığı olarak kurumsallaşmıştır. Bu gelişim sürecindeki en önemli figür 19. yüzyılda ilk defa kendini peyzaj mimarı olarak tanımlayan Frederick Law Olmsted’dir. Olmsted ve ortağı Calvert Vaux, Amerika’da New York kentinin sorunlarına çözüm arandığı bir dönemde kentin merkezinde bulunan bir alanda, Central Park’ı tasarlayarak açık yeşil alan sistemlerinin ve kent parklarının üretilmesi konusunda öncülük etmişlerdir. Olmsted ve Vaux, peyzaj mimarlığı kavramının ortaya çıkarılması ve içeriğinin şekillendirilmesinde önemli rol oynamış ve açık yeşil alanların tasarlanması konusunda yeni bir yaklaşım geliştirmişlerdir.

Olmsted ve Vaux’ün yaklaşımlarından önce bahçe sanatı olarak görülen tasarım anlayışları, yerini sanayi devrimiyle birlikte açık yeşil alan sistemleri ve beraberinde yeni tasarım stillerine bırakmıştır. Bu dönemde, 19. yüzyılın sonlarına doğru etkin olan tasarım anlayışı “pitoresk” adı verilen İngiliz peyzaj tasarım teorisidir. Pitoresk anlayışı daha çok kırsal arazilerde uygulanan ve doğayı taklit edercesine “resim stilinde” peyzajlar yaratma düşüncesi üzerine kuruludur (Yiğit 2004). Bu tasarım yaklaşımı Olmsted ile birlikte yaygınlaşarak, kırsal araziden kentsel alanlara taşınmış ve kentin içinde doğal manzaralar sunan natüralistik tasarımlar, kamuya açık alanlarda ve kent parklarında uygulanmıştır.

Peyzaj tasarımında etkin olan pitoresk ve natüralist stildeki anlayış 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde değişmiştir. Bu dönemde biçim ve mekanla ilgili resim, heykel, mimarlık ve şehircilik gibi disiplinlerde “modernizm” adı altında büyük değişiklikler yaşanmış ve bu değişimler peyzaj tasarımı da etkili olmuştur. Modernizm hareketi ile birlikte sanatta ve mimarlıkta ortaya çıkan akımların özellikleri peyzaj mimarlığında da kullanılmaya başlanmış ve 1920’lerden sonraki yıllarda geleneksel peyzaj tasarımı anlayışı terk edilerek modernist sanat akımlarının etkisinde yeni bir peyzaj mimarlığı anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayışla birlikte peyzaj mimarlığında modern sanat akımlarının biçimsel özellikleri görülürken aynı zamanda çevresel etkenlerin göz önüne alındığı, insanların ihtiyaçlarının karşılandığı, bilimsel alanlardan yararlanan ve daha teknik bir anlayış gelişmiştir.

Peyzaj mimarlığında geleneksel anlayışların terk edildiği ilk modernist dönüşümün arkasında kübizm, sürrealizm, biyomorfizm ve konstrüktivizm gibi modern sanat akımları ve modern mimariden gelen mekana ilişkin farklı fikirler ile dönemin sosyal ve kentsel bağlamıyla ilgili görüşler yer almaktadır. Peyzaj tasarımı pitoresk anlayışın terk edildiği modernist akımların etkisindeki ilk uygulamalar Fransa’da Gabriel Guevrekian, Andre ve Paul Vera gibi isimler tarafından yapılmıştır. Fransa’daki bu peyzaj tasarımları çağdaş peyzaj mimarlığının gelişim sürecindeki ilk dönüm noktası olmuştur.

Peyzaj mimarlığında modern sanat ve mimarlık akımlarının etkisindeki ikinci dönüşüm ise 20. yüzyılın ortalarında Amerika’da gerçekleşmiştir. 1930’larda Amerika’da Harvard Tasarım Okulu’nda peyzaj mimarlığı eğitimi alan Garret Eckbo, James Rose ve Daniel Urban Kiley modernist sanatların biçim dilini modernist mimarların yapı ve mekan ile ilgili fikirleri ve modern kentin sosyal ve fiziksel ihtiyaçlarıyla birleştirerek peyzaj tasarımı geçmişten tamamen farklı olarak yorumlamaya başlamışlardır (Yiğit 2004). Amerika’daki bu peyzaj mimarları sanat akımlarını biçimsel anlamda yorumlayan tasarım anlayışları üzerine işlevsel, sosyal, teknik ve mekânsal düşünceleri de ekleyerek peyzaj mimarlığında daha çağdaş bir tasarım yaklaşımı geliştirmişlerdir. Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise peyzaj

mimarlığında postmodern dönem kapsamında minimalizm, pop-art, kavramsal sanat ve arazi sanatı gibi akımların etkileri peyzaj tasarımlarında görülmüştür.

Çağdaş peyzaj mimarlığı açısından 1920'lerden itibaren yaşanan bu gelişmeler oldukça önemlidir. Peyzaj mimarlığında modernist dönüşümlerle başlayan bu süreç çağdaş peyzaj mimarlığının da başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu kapsamda çağdaş peyzaj mimarlığı; geleneksel peyzaj mimarlığı anlayışının reddedildiği, modern ve post modern sanat akımların etkisiyle gelişen ve günümüze ulaşan bu süreçlerin oluşturduğu bir kavramdır. Çağdaş peyzaj mimarlığını sürecinde günümüze geldiğinde, artık insanoğlunun zekâsının ve çağın teknolojik gelişmelerinden yararlanan yaklaşımların daha etkili olduğu görülmektedir. Günümüzde çağdaş peyzaj mimarlığı hem tasarım hem de planlama anlamında bahçe ölçeğinden kent ölçeğine, kırsal ve kentsel alanları kapsayan doğal kaynakların korunması ve kullanılmasına ilişkin çalışmalar yapan geniş bir meslek disiplindir.

Bu tez çalışmasının amacı, çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinin ve bu süreçte yer alan dünyadaki çağdaş peyzaj mimarlarının yaklaşımları ile tasarım ve uygulamalarının irdelenmesi neticesinde sürece olan etkilerinin ortaya koyulmasıdır. Bu kapsamda tez çalışmasında, çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde 20. yüzyılın başlarından günümüze kadar olan dönemler ve bu dönemlerde yer alan peyzaj mimarlarının yaklaşımları ve projelerinden örnekler incelenmiştir. Bununla birlikte çağdaş peyzaj mimarlığının gelişiminde önemli etkisi olan çağdaş sanat ve mimarlıkta görülen akımlar ve bu akımların peyzaj mimarlığı ile ilişkisine yer verilmiştir.

Tez çalışması kapsamında dünyadaki peyzaj mimarlarının yaklaşımları ve süreçte yer alan dönemlerde yapılan çalışmalar irdelenmiş, akımların peyzaj mimarlığındaki etkileri araştırılmış ve peyzaj mimarlığının gelişim süreci ortaya koyulmuştur.

## 2. KURAMSAL TEMELLER

### 2.1 Çağdaşlık Kavramı

Çağdaş kelimesi temel olarak yakın tarihin bir ürünü olarak nitelenen bir kavram olmakla birlikte, çağdaş kelimesi literatürde çoğu zaman "geleneksel" in karşıtı olarak tanımlanmaktadır. (Anonim 2010e)

Çağdaş kelimesinin kökeni itibariyle çağ kavramı ise kültürel gelişme evrelerinde; Eski Çağ, Orta Çağ, Yeni Çağ, Yakın Çağ gibi büyük kültür aşamalarını belirleyen bir nitelendirmeyi içermektedir. Uygarlık açısından çağ ve çağdaşlık tanımına bakıldığında, çağdaş uygarlığın modern çağ anlamında aydınlanma dönemi ile başlayıp günümüze kadar uzanan bir zaman dilimini kapsadığı görülmektedir. (Anonim 2010b)

Çağdaş kavramı, Türkçede çoğu zaman modern kelimesi ile özdeş olarak kullanılmakta, çağdaşlaşma kavramı ise modernleşme, sanayileşme terimleri ile karşılanmaktadır. Ancak bu kavramlar her zaman aynı şeyleri ifade etmemektedir. Çağdaş ve modern kavramlarının anlamları edebiyatta, sanatta, felsefede ve mimarlıkta farklılıklar gösterebilmektedir. (Anonim 2010e)

Özellikle 20. yüzyıl sanatında modernlik ve çağdaşlık kavramları çağın belirleyici iki kavramıdır. Modernlik/ çağdaşlık kavramları ya da çağdaş/modern sözcükleri, Türkçenin gündelik dilinde ve yazı dilinde sık sık kullanılmasına karşın, tanımın anlam ve sınırları yeterince netlik göstermemektedir. Çağdaş denildiğinde, aynı zaman süreci mi, bir ilerlemişlik düzeyi mi, modern ve öncü olan mı, yoksa içinde bulunduğumuz zamanı diğer çağlardan ayıran özellikler mi belirtmek istenmektedir, bu çok net değildir. Hatta bu kavramlar günümüzün sanatsal belirlemeleri için kullanıldığında, bazen modern sanatın karşılığı çağdaş, çağdaş sanatın karşılığı da modern sanat olarak kullanılmaktadır (Anonim 2006).

Kısaca çağdaş ve modern kavramları, yeni olana ait bir nitelendirme ile öncü ve ileriye yönelik değerlere işaret etmektedir. Modern sözcüğü etimolojik olarak antik çağa kadar

uzanmakta ve şimdiki anlamına gelen Latince kökenli "modernus" kelimesinden gelmektedir. Çağdaş ve çağdaşlık tanımına ise ilk kez filozof Immanuel Kant işaret etmiştir. Kant, felsefeyi çağının güncel sorunlarıyla ilgili düşünceleriyle bir araya getirerek "çağdaşlık" söylemini açmıştır. Bununla birlikte yedinci yüzyılda *modernity* (çağdaşlık) ve *modernization* (çağdaşlaşma) terimlerinin çoğu kez teknik anlamda kullanıldığına rastlanmaktadır. (Anonim 2010e)

Çağdaş ve modern kavramlarının oluşturduğu çağdaşlaşma ya da diğer bir ifadeyle modernleşme ise farklı boyutları olan bir süreç olarak ifade edilmektedir. Bir görüşe göre çağdaşlaşma "son yüzyılların bilgi patlaması sonucunda çağlık bir yenileşme sürecinin aldığı dinamik biçim" olarak tanımlanmaktadır. Çağdaşlaşma kavramı ilk olarak günümüz anlamında batı Avrupa'da filizlenmiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda bu coğrafyada meydana gelen gelişmeler dünyanın diğer bölgelerini de etki altına almıştır. Bu nedenle çağdaşlaşma sanayileşmeye eşlik eden siyasal, toplumsal ve sanatsal değişikliklerin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Türk düşününde çağdaşlaşma, geleneksel toplumdan modern topluma doğru bir toplumsal değişim süreci olarak tanımlanmakta ve temelinde bir "ilerleme düşüncesi"ni barındırmaktadır (Anonim 2006).

Günümüzde çağdaşlık ve modernlik tanımları içinde belirlenen 20. yüzyıl her alanda alabildiğine gelişmelere sahne olan genellikle bilim, endüstri ve teknolojinin belirlediği bir çağ olarak belirginleşmektedir. Bu çağda ortaya çıkan modernlik ve çağdaşlık kavramlarının temeli de endüstri devrimine ve onun beraberinde getirdiği yeniliklere dayanmaktadır. Endüstri devrimi, "teknolojinin, endüstriyel üretimin ve ulaşım olanaklarının gelişmesiyle birlikte birçok alanda yaşanan köklü değişim" olarak tanımlanmaktadır. Endüstri devrimi; teknoloji, üretim, kültür, ekonomi, toplumun sosyal yapısı, sanat ve mimarlık gibi birçok konuda önemli değişimlere ve yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Biol 2006).

19. yüzyılın sonlarına doğru Endüstri Devrimi ile birlikte yaşanan gelişmeler, sanatta ve mimarlıkta yenilikçi anlayışların oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan gelişmelerle birlikte zevkin sadeleşmesi, işlevsele yönelmesi sebebiyle, tarihsel

stillerden arınan ve özgün yaratıcılığa dayanan “modern düşünce” ortaya çıkmış ve bu düşünce çeşitli kurallara bağlanarak ve akımlaştırılarak “modernizm” kavramı olarak ifade edilmiştir. Modernizm ve modern düşünce ise kısa sürede edebiyat, sanat, mimarlık ve peyzaj mimarlığı alanlarında etkili olmuştur. Modernizm ve modern düşünce ile birlikte başta sanatta olmak üzere, mimarlık ve peyzaj mimarlığında yeni akım ve üsluplar ortaya çıkmıştır.

Çağdaş düşüncenin karşılığı olan modernizm ile gelişen bu yeni yaklaşımların, akımların ve üslupların ortaya çıkması çağdaş sanat, çağdaş mimarlık ve çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinin başlangıcı olmuştur. Bu alanlarda yeni yaklaşımlar, yeni biçimler ve uygulamalar görülmüştür. Çağdaş kavramı, bu alanların her birinde kendine has nitelikler ve biçimsel özellikler göstermekle birlikte ortak nokta, çağdaş kavramının geleneksel olandan ayrılan ve yenilikçi yaklaşımları temsil ederek günümüze ulaşan bir süreç olmasıdır.

## **2.2 Çağdaş Sanat**

Sanat literatüründe çağdaş sanat veya modern sanat kavramlarıyla nitelendirilen 20. yüzyıl Batı sanatı, genel çizgileriyle bir dizi kavram ve sanatsal düşünce temellerine dayalı bir tavır sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır (Anonim 2006). 20. yüzyılın başlarında birçok alanda ortaya çıkan gelişmeler, endüstriyel, bilimsel ve teknolojik yenilikler, toplumsal yapı, kültür ve ekonomideki değişimler yeni bir çağın oluşmasını sağlamış ve bu dönemdeki değişimler sanat alanında da yeni gelişmelerin ve yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu bağlamda modern sanat veya çağdaş sanat; bu çağdaş uygarlığın getirdiği yenilikler, bilim ve teknik alanında çığır açan bulgular döneminin ortaya koyduğu sanattır.

Modern sanat ile çağdaş sanat kavramları 20. yüzyılda iç içe geçmiş durumdadır. Değişen toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarına uygun bir sanat yaratma çabasıyla geleneksel, tarihsel ya da akademik biçim ve kalıpları yıkmaya yönelik sanatçılar, öncekilerden çok farklı resimler, heykeller ve yapılar üretmeye başlamıştır. Hızlı teknolojik gelişmeler, yeni görüşlerin yayılması, geleneksel inançların ve değerlerin

sorgulanması yeni arayışların oluşmasına yol açmıştır. “Modern sanat” olarak nitelendirilen bu gelişme, çok çeşitli akımları, kuramları ve eğilimleri içermektedir. Modern sanat hareketleri Batı’da toplumsal yapıda ve ekonomide oluşmakta olan üretim-tüketim ilişkilerine koşut olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da akademik sanata karşı bir tepki olarak başlamış, düzenin otoriter ve merkeziyetçi yapısına karşı sanatçıların bir özgürleşme tavrı ve isteği olarak nitelendirilmiştir. Bu hareketler daha sonra dönemin yeni bilimsel bulguları ışığında yeni açılımlar bularak yüzyıl başındaki devrimci sanat ortamını hazırlamıştır. (Anonim 2006)

20. yüzyıla damgasını vuran modern sanatın en belirgin özelliği, gelenekseli ve eskiyi kapsamıyor olmasıdır. Özellikle 20. yüzyıl başlarında, çağdaş kültür ile modern veya çağdaş sanatı öteki çağlardan ayıran en büyük özellik, önceki yüzyıllardan radikal bir kopuşla tamamen yeniyeye yönelmiş olmalarıdır. Batı’da 20. yüzyıl başlarındaki sanat hareketlerinde, bu “Yeni”nin tanımı modern olarak nitelendirilmiştir. Sanat literatüründe modern sanatlar dönemi, Batı’nın güzel sanatlar alanında yüzyıl başında yaşadığı öncü akımlar dönemi olarak geçmektedir. Batıdaki birbiri ardınca ortaya çıkan bu akım ve üsluplar modern sanatın çekirdeğini oluşturmuştur. Modern sanat akım ve üsluplarının en önemlileri arasında; Empresyonizm (İzlenimcilik), Sembolizm (Simgencilik), Art Nouveau (Yeni Sanat), Fovizm (Yırtıcılık), Kübizm, Pürizm (Arıtcılık), Fütürizm (Gelecekçilik), Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Dadaizm (Dadacılık), De Stijl (Üslup, Yeni Plastikçilik), Konstrüktivizm (Yapımcılık), Sürrealizm (Gerçeküstüçülük), Biyomorfizm, Soyut Sanat ve Sosyal Gerçekçilik akımları yer almaktadır (Anonim 2006).

Bu akım ve üsluplar daha çok 20. yüzyılın ilk yarısındaki dönemde sanatta etkin olan akımlardır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra teknik, endüstri, bilim ve felsefede meydana gelen değişimler kesintiye uğradığından bu dönemde ortaya çıkan yenilikler öncekiler kadar etkili olmamış, daha çok önceki akım ve yeniliklerin uzantısı niteliğinde olmuştur. Bununla birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısındaki dönemde de, bugünün sanatını belirleyen kendine özgü değişim ve yenilikler yaşanmıştır. 1960’larda başlayan karşı kültür hareketleri, alt kültür biçimleri, pop kültür, sosyal yaşamda meydana gelen radikal değişimler, edebiyat ve müzik alanındaki gelişmeler, entelektüellik ve tarihçilik

karşıtlığı ile yüzyılın sonuna doğru yoğunlaşan bilim, felsefe, sosyoloji ve sanatın birlikteliğine yönelik yaklaşımla bunlardan bazılarıdır. Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonara ortaya çıkan akımlarda ise Soyut Dışavurumculuk, Ham Sanat (Art Brüt), Pop Sanat, Minimal Sanat, Kavramsal Sanat, Beden ve Gösteri Sanatı, Video Sanatı, Post Modernizm, Arazi Sanatı, Hiperrealizm (Foto Gerçekçilik) gibi akımlar bulunmaktadır. 19. yüzyılın sonlarından başlayarak günümüze kadar ulaşan bu akımların, değişikliklerin ve yeniliklerin tamamı zamanın çağdaş kültürünü oluşturmaktadır (Anonim 2006).

Literatürde 19. yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde, özellikle sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamak için "modernizm" terimi kullanılırken; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşen değişimleri tanımlamak için ise postmodern terimi kullanılmaktadır (Yiğit 2004). Bu değişim ve yenilikleri tanımlarken kullanılan modern sanat ve postmodern sanat kavramları bugünkü çağdaş kültürün parçalarını oluşturmaktadır.

20. yüzyılda iç içe geçmiş çağdaş sanat ve modern sanat kavramlarının tanımlarına bakıldığında, çağdaş sanat tanımının modern sanatta olduğu gibi belli bir dönemin sanatına işaret eden bir belirleyiciliği yoktur. Çağdaş sanat daha çok içinde bulunulan zamanı diğer zamanlardan ayıran özellikleri işaret eden bir değer bilinci olarak görülmektedir. Bugünkü gelinen noktada ise çağdaş sanat kavramı, artık eser niteliğinin ötesinde başka özellikler de içermektedir. Anne Cauquelin'e göre bugünün çağdaş sanat gerçekliği, eserin iletişim akışında yol açtığı bir tür kendi çağdaşlık imajıdır. Dolayısıyla artık kavramların anlamları ve tanımları, yeni teknolojilerin ve medya dünyasının yarattığı algı değişimleriyle birlikte, sürekli değişip genişlemektedir. Artık çağdaş sanatın güncel etkinliklerini ve yönelimlerini de tek başına çağdaş sanat kavramı ile ifade etmek yeterli olamamaktadır. Çağdaş sanatın bugünün düşünsel hayatına dayanan uygulamaları içine alan etkinlikler için, "güncel sanat" kavramı kullanılmaktadır. Güncel sanat, aktüel söylemiyle çağdaşlığı işaret etmekle birlikte, günümüz sanatının karmaşık ve karşıtlıklar içeren yönelimleriyle bazen çağdaş sanat içinde çağdaşlığın bir belirleyicisi bazen de bir kopuşun ya da henüz tamamlanmamış yeni sanatsal olguların bir işareti olmaktadır (Anonim 2006).

Çağdaşlık ise her alanın kendi özelliklerine göre farklı nitelikler göstermekle birlikte bugün çağdaş ya da çağdaşlık denildiğinde, zamana bağlı bir kavramla evrensel katılma bilinci anlaşılmaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanatın da çağı sorgulama ve yorumlama özelliğinde bir kavramla katılım, çağdaş bir yaklaşım içeren malzeme ve teknikle gerçekleştirmiş olma gibi özelliklerin, çağdaşlık kriterlerini oluşturduğu söylenebilir. Yirminci yüzyılın karmaşık dünyası, modern/çağdaş Batı sanatının merkezine nesnel gerçeklik ve özne/süje arasındaki çelişkiyi yerleştirmiştir. Çağımız sanatçısı artık, geçmişin sanat anlayışındaki gibi doğayı gözlemleyen, onu tanımaya çalışan birisi olma yerine; inceleyen, çağının sorunlarını, kendi sosyal ve fiziksel çevresini değerlendiren ve düşünen birisi durumundadır. Başka bir anlatımla çağımız sanatçısı, hem kendi iç dünyası ile hem de dış dünya ile bir hesaplaşma içinde olan, kendisiyle eseri arasında ironik mesafeler koyabilen, çok yönlü ve karmaşık yaklaşımlar içindedir (Anonim 2006).

Çağdaş sanat kavramının anlam ve tanımları günümüzde farklılaşmış olsa da çağdaş sanat veya modern sanat kavramı, sanat literatüründe 20. yüzyıl batı sanatı ile nitelendirilmiş ve bu dönemdeki sanatsal düşünceleri temel almıştır. 19. yüzyıl sonlarından başlayan ve günümüze ulaşan akımlar ve yeniliklerle beslenen çağdaş sanat, geleneksel olandan ayrılan bir kavramı ifade etmektedir. Çağdaş sanat kavramı içerisinde resim, müzik, heykel, sinema, fotoğraf, grafik, performans ve gösteri sanatları gibi çok çeşitli sanat dalları yer almaktadır. Birbirlerinden farklı tavırları ve anlatım biçimleri olmasına rağmen çağdaş sanatların hepsinin ortak noktası 20. yüzyıl yaşamının değişen koşullarına karşı duyulan duygusal tepkiyi dile getirme isteğidir.

Çağdaş sanat kavramının kapsadığı çeşitli sanat dalları içerisinde, tez konusuyla bağlantılı olarak mimarlık ve peyzaj mimarlığı ile yakın ilişki içinde olan sanat dalları resim ve heykeldir. Bu bağlamda çağdaş sanat dallarında etkili olan akımlar incelendiğinde 20. yüzyılda özellikle resim ve heykelde, yalın ve soyut yaklaşımların etkili olduğu görülmektedir.

20. yüzyıl başlarında sanatta çağın karakteristiği, görünen ve herkesçe bilinen şeyleri değil, görünmeyeni ve herkese, zamana ve yere göre değişeni, görünenin ötesini, soyut

olanı yalın bir şekilde anlatmaktır. Sanattaki bu değişimin arka planına bakıldığında dönemin tüm modern bilimlerinin araştırmalarında, gözlemden çok kuramsal düşünceye ağırlık verildiği, bununda yüzyıl başında sanatın soyutlamaya ve soyut ilgilere önem verilmesinde etkili olduğu görölmektedir. Bu yeni bakış açısı doğayı gözlemden öteye, doğa ve nesnelere karşısında duygusal değil düşünsel bir tavır olarak kendini göstermektedir (Anonim 2006)

Çağdaş sanat kavramı kapsamında, sanat dallarında 19. yüzyıl sonlarından başlayarak 20. yüzyılda etkili olan akımların zaman ve mekân içindeki dağılımları, uygulanma biçimleri ve etkiledikleri sanat dalları farklılıklar göstermiştir. Akımlardan bazıları daha uzun süre etkili olup daha çok ülkeyi kapsarken, bazıları daha geçici ve kısa süreli olmuş, fazla yayılım gösterememiştir. Sanat akımlarının sanatçılar üzerindeki etkileri, sanatçı tarafından uygulanma ve yorumlanma şekilleri de aynı olmamış ve bazı akımlar çok çeşitli sanat dallarında etkili olurken, bazıları ise daha az sayıda sanat dalını etkilemiştir. Akımlar, etkili oldukları her bir sanat dalında farklı ve kendine özgü biçimlerde uygulanmıştır. Çağdaş sanat akımlarının bazıları mimarlık ve peyzaj mimarlığında da etkili olurken, bu alanlarda karşılık bulamayan veya farklı biçimlerde yorumlanan akımlar ve sanat hareketleri de bulunmaktadır. Mimarlık ve peyzaj mimarlığında etkili olan akımlar tezin ilerleyen bölümlerinde incelenmiştir. Tez konusu kapsamında mimarlık ve peyzaj mimarlığı ile yakın ilişkili olan resim ve heykel sanatlarında öne çıkan ve bazıları bu alanlarda da etkili olan akımlar şunlardır:

**Kübizm:** 20. yüzyıl sanatındaki akımlar içerisinde önemli akımlardan biri olan kübizm, 1907-1914 yılları arasında ilk olarak resimde ortaya çıkan, Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından Paris'te geliştirilen bir akımdır. Terim olarak "geometrik şemalar ve küpler" deyiminden ortaya çıkan kübizm, cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanmaktadır (Anonim 2007).

Çevredeki her şeyin geometrik biçimler olarak görüldüğü kübizm akımında, aynı nesnenin farklı zamanlardaki görünümüleri üst üste çizilerek zaman ve mekânın göreceliği ve değişkenliği vurgulanmış, bu sırada küp, küre ve koni gibi saf geometrik

formlar kullanılmıştır. K bizmde parçalanan nesneleri yeniden birleştirme sürecinde, nene asıl biçimini kaybederek tanınmayacak duruma gelmekte ve birbiri içine geçmiş bir dizi geometriden oluşan yeni bir nesneye dönüşmektedir. (Biol 2006)

Sanatın gelişiminde bir devrim olarak nitelenen kübizm, geleneksel perspektife, ışık-gölge kuramlarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış, doğadaki biçim, doku, renk ve mekanları taklit etmek yerine, parçalara ayrılmış nesneleri çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek ve nesnelere 4. bir boyut olan zaman boyutunu ekleyerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır (Anonim 2007).

Resimdeki kübizmin temel ilkeleri olan asimetri, şeffaflık, hacimsel i içe geçmeler, soyut ve  ze ilişkin düşünceleri yalın geometrilerle ifade etme yaklaşımı ve yapımın algılanmasına zaman boyutunun yani dördüncü boyutun devreye girişi gibi konular ile üç boyutlu formların ifadesi ve parçalanması düşüncesi sonraki dönemlerde mimarlar tarafından da benimsenerek mimarlık alanında da kullanılmıştır (Biol 2006).

Kübizm akımına ait ilk ve önemli örnekler arasında 1907’de Picasso’nun yaptığı ‘‘Les Demoiselles d’Avignon’’, Braque’ın 1908’de yaptığı ‘‘Houses at L’Estaque’’ ve 1909’da yaptığı ‘‘Little Harbour’’ (şekil 2.1) adlı eserler yer almaktadır.



Şekil 2.1 Little Harbour, Braque, 1909 (Yiğit 2004)



Şekil 2.2 Gitar çalan kadın tablosu, Picasso, 1910 (Anonim 2007)

Kübizm akımının heykeldeki kullanımında ise, resimdekinden farklı olarak dört boyutluluk daha somut bir gerçekliğe sahiptir. Heykelde kübizm, bir takım hacim ve mekan algısını bir bütün, bir figür ve biçim "gestalt" olarak bir araya getirmektedir. Heykelde, kübist resimdeki iki gelişim özellikle önem taşımıştır. Bunlardan ilki kütle ve boşluğun birleşmesi, diğeri ise kolaj tekniğidir. Picasso'nun 1910 yapımı "Woman Playing Mandolin" (Şekil 2.2) ve Archipenko'nun 1912'de yaptığı "Metal Guitar" eserleri bu özelliklere ait önemli örneklerdir (Yiğit 2004).

**Konstrüktivizm (Yapımcılık):** Konstrüktivizm, edebiyat, tiyatro ve sinemadaki gelişmelerle bağlantılı olarak ortaya çıkmış 20. yüzyıl resim, heykel, fotoğraf, tasarım ve mimarlığındaki avangart bir akımdır. Terim ilk defa 1921'de Rusya'daki sanatçılar tarafından kullanılmış ve uluslararası geçerliliğini de 1920'lerde kazanmıştır. Rus konstrüktivizmi özel olarak, soyut sanatın formal, şekilsel dilini pratik tasarım çalışmalarına dönüştürerek otonom özerk sanat nesnesinin ötesine geçmeyi hedefleyen bir grup sanatçıyı kapsamıştır. Bu gelişme sanatçıları yeni komünist düzenin sosyal ihtiyaçları ve değerlerini temsil edecek yeni bir görsel çevre yaratmaya yönlendiren 1917 devrimini izleyen ütopyacı atmosfer tarafından teşvik edilmiştir. Konstrüktivizm terimi, çizgiler ve yüzeyler gibi otonom görsel bileşenlerden oluşmuş geometrik soyut sanat geleneğinin devamını sağlamış ve kesinlik, kişisel olmama, sade, formal bir şekilsel düzen, basitlik ve plastik, metal gibi çağdaş malzemelerin ekonomik organizasyonu ve kullanımı gibi özelliklerle karakterize edilmiştir (Yiğit 2004).

Konstrüktivizm akımının kökeni olarak "konstrüksiyon" kelimesi teknoloji ve mühendisliği çağrıştırmaktadır. Bu nedenle, malzemelerin ekonomik kullanımı, kesinlik, organizasyonun açıklığı ve dekoratif, gereksiz elemanların yokluğu ile karakterize edilmiştir. Sanatçılar tasarımlarına konstrüksiyon özelliği kazandırmak için, soyut resmi terk ederek mekan oluşturmak amacıyla endüstriyel malzemelerle çalışmıştır (Yiğit 2004).

Konstrüktivizm akımının önemli örneklerinden biri Rus ressam ve mimar Vladimir Tatlin'in 1920'de yaptığı "Anıt" isimli kule modelidir (Şekil 2.3). Bu yapıt Tatlin tarafından Üçüncü Uluslararası Sergi için hazırlanmış olup Eiffel Kulesi'nden üç kere

daha yüksek ve içerisinde propaganda ofislerinin bulunduğu üç adet iç içe geçmiş dönen hacimden oluşan ve çalışan bir yapı olarak tasarlanmıştır. Demir kirişler ve camdan yapılan bu kule devrim amaçlarının bir sembolü olarak “makine estetiği”nin gücünü yansıtmıştır. Tatlin bu anıtle, sanatsal formları faydacı amaçlarla birleştiren, resmin, heykelin ve mimarlığın en temel bütünlüğünü meydana getirdiğini söylemiştir (Yiğit 2004).



Şekil 2.3 Anıt, Vladimir Tatlin, 1920 (Yiğit 2004)

Konstrüktivizm akımı genel olarak, sanatta taklitçiliği reddeden, sanatsal üretimde çağın karakteristiği olan zaman ve mekân kavramlarının ön plana çıkartılmasını savunan ve sanatın gündelik yaşamla bütünleşmesini öngören bir tavidir. Konstrüktivizm akımı yaygın uygulama alanları bulamamasına karşın sanata ve mimariye farklı bir bakış açısı getirmiştir. Endüstri çağının üretim teknolojisinden etkilenerek çağın ruhuna uygun işlev-konstrüksiyon-strüktür birleşmesinden doğacak yeni bir estetiğin, “makine estetiği” kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Biol 2006)

**Ekspresyonizm (Dışavurumculuk):** Ekspresyonizm, 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da özellikle de Almanya’da gelişen resim, şiir, mimarlık, tiyatro, müzik ve bilim gibi birçok alanda etkili olmuş modern bir sanat akımıdır. “İfadecilik” ve “Dışavurumculuk” olarak da tanımlanan Ekspresyonizm 19. yüzyılın sonlarından başlayarak tüm sanat dallarında ve mimarlık dünyasında kendini göstermiştir. Ekspresyonizm terimi ilk olarak 1880’de özellikle modern resim sanatında duygu ve tutkuların dışavurulması amacıyla kullanılmıştır. Ekspresyonizm akımı, 1910’dan sonra Ekspresyonizme tepki olarak hız kazanmış ve doğalcılığa karşı durarak kişinin kendi içindeki derinliği yansıtması gerektiğini savunmuştur (Kortan 1985).

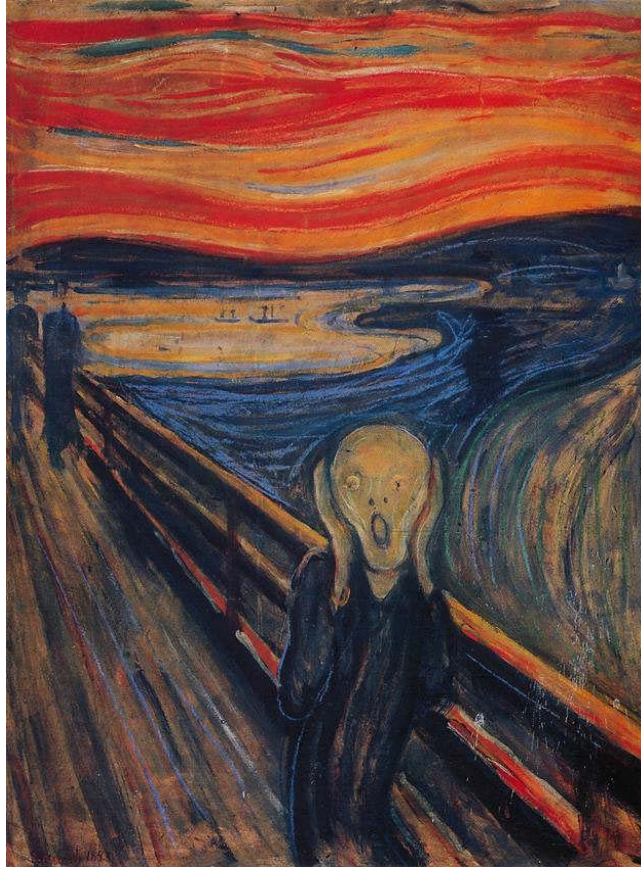
Ekspresyonizm akımı özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında görülen huzursuzluk, tedirginlik ve başkaldırı atmosferi etkisinde gelişmiş ve sanatçıların eserlerinde de şiddet dolu ve kaygı verici bir estetik anlayışı hâkim olmuştur (Anonim 2010a). Ekspresyonist sanatçılar ruhsal yapılarındaki duygu durumunu, rahatsızlıklarını ve kaygılarını, zihinlerindeki karmaşayı, savaş döneminden etkilenen ideolojilerini ve fiziksel heyecanlarını eserlerine özgün bir biçimde yansıtmışlar ve duygularındaki dışavurumu eserleriyle göstermişlerdir.

Ekspresyonist sanat yapıtlarında kişinin ruhsal durumunun yansımaları; renk düzenlerindeki keskin zıtlıklarla, bozulmuş biçimlerle ve çarpıtılmış figürlerle ortaya çıkmış, doğa ikinci planda kalmıştır. Bu yapıtlar, bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fişkırdığı, inançların dile getirildiği, toplum ve uygarlık görüşüyle bağlantılı özgün eserlerdir. Ekspresyonizm akımının sanatçıları kendilerini boğan ve ezen ızdırapları sanatlarına dâhil etmiş ve haksızlıklara karşı isyanlarını yeni renk ve biçim görüşleriyle anlatmışlardır. Ekspresyonist akımın yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Serwert Walden için bu akım; kişinin derinliklerinde yatan, yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır (MEB 2007).

Ekspresyonizm akımının temsilcileri arasında Edvard Munch, Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, James Ensor, Georges Rouault, Franz Marc, Ernst L. Kirchner gibi sanatçılar yer almaktadır. Ekspresyonizm sanatsal bir akım olmasına rağmen genel olarak tarihsel bir öncü olarak kabul edilmektedir. Bu kapsamıyla ekspresyonizm

1960’larda yeniden ortaya çıkmış, birçok ülkede uygulanmaya başlanmış ve günümüze kadar ulaşmıştır. Ekspresyonizm bir taraftan modernizmin yaratılışının, sosyal bir sanata, sözlü bir deneyime, resimsel soyutlamaya, tiyatroya, müziğe ve çağdaş mimarlığa doğru yönelişini anlatırken öte yandan da çağın tüm yaşanan eğimlerinin bulunduğu noktadadır (Anonim 2010a).

Ekspresyonizm akımına ait önemli eserlerden biri Edvard Munch’un 1895 yılında yaptığı “Çığlık” isimli tablodur (Şekil 2.4). İnsanın umutsuzluğunu, mutsuzluğunu, endişelerini, korkularını, acılarını ve çaresizliğini anlatan bu tabloda ön planda ızdırap çeker gibi görünen bir figür yer almaktadır. Edvard Munch eserlerinde genellikle gizemli güçlerle dolu doğa görünümleri, karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar, korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık ve ölüm gibi konuları işlemiş ve ruhsal durumları saptama eğilimi göstermiştir (Anonim 2010a).



Şekil 2.4 Çığlık, Edvard Munch, 1895 (Anonim 2007).

**Fütürizm (Gelecekçilik):** Fütürizm, 1909 yılında İtalya’da önce şiirde daha sonrada resimde ortaya çıkan, geçmiş ve geleneksel görüşleri reddeden bir akımdır. Fütürizmin temel çıkış noktası hız ve devinimdir. Bu akıma göre her şey hareket halindedir ve değişmektedir. Hareket halindeki varlıkların gözde bıraktıkları etki algılanıncaya kadar hareket yeniden değişmektedir. Bu nedenle koşan bir at dört değil yirmi ayaklı olarak algılanmaktadır. Çabuk hareket eden cisimler, çizgilerini hava içinde erittiğinden gözlerimiz onun yapısını fark edememektedir. Buradaki bilimsel gerçek fütüristlerin sanat görüşü olmuş ve sanatçılar eserlerinde çoğunlukla hareketli konulara yer vermişlerdir. Hızla giden bir otomobil, fırtınalı denizler, dansözler, karnaval sahneleri, hareket halindeki figürler ve mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren temalar fütürizmde sıkça kullanılmıştır (Anonim 2010a).

Fütürizm dünden kesin surette ayrılmış, bugünü geçerek geleceğe ve onun dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş, statikten dinamiğe geçişi sembolleştirmiştir. Sanata dinamizm getirmeyi amaçlayan fütürizmde hareket ve ışık maddeyi yok edecek güçler olarak tanımlanmıştır. Sanatın estetik özellikleri olan ahenk ve güzellik gereksiz sayılmıştır. (Biol 2006)

Fütürizm akımının 1910 yılında resim sanatında, 1912 yılında ise heykel ve mimarlık alanında manifestoları yayınlanmıştır. Fütürizm akımının önemli temsilcileri arasında ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Cara, Gino Severini ve Mimar Antonio Sant’Elia yer almaktadır (Anonim 2010a).

Fütürizmin en özgün üyelerinden Boccioni eserlerinde modern yaşam içinde insanın ruhsal yaşantısını hareket halindeki öğeler ve görüntülerle yansıtmaya çalışmıştır. Şekil 2.5’te görülen 1913 yapımı “Madde (Matiere)” adlı eserinde sanatçı maddenin gücü ile bu güce egemen olmak isteyen insanın savaşını anlatmaktadır (MEB 2007)



Şekil 2.5 Madde, Umberto Boccioni, 1913 (Anonim 2007)

Boccioni'nin "Eve Giden Yol", 1911, Giacomo Balla'nın "Tasmalı Köpek", 1912 ve Gino Severini'nin "Merdivenden İnen Çıplak", 1912 adlı eserleri fütürizm akımının önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Balla'nın Şekil 2.6'da yer alan "Tasmalı Köpek" isimli çalışmasında hareket halinde bir köpek ile elinde tuttuğu tasmayla onu gezdiren bir kişi görülmektedir. Bu çalışmada fütürizm akımının önemli bir özelliği olan hareket etkisi köpeğin ve kişinin ayakları ve zincirdeki görüntülerle resme yansıtılmıştır.



Şekil 2.6 Tasmalı köpek, Giacomo Balla, 1912 (Anonim 2007)

**Dadaizm (Dadacılık):** Dadaizm, 1916 yılında İsviçre’de bir grup sanatçı ve yazar tarafından başlatılan kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dadaizm teriminin kökü olan dada kelimesi, Fransızca “tahta at” anlamına gelen bir sözcük olup akımın yaratıcıları tarafından isim olarak seçilmiştir (Anonim 2010b). Dadaizm Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı barbarlığın ve sosyal çöküntünün bir sonucu olarak, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki alışlagelmiş kural ve disiplinlere karşı bir tepki biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu akım her türlü akılcılığa, Avrupa uygarlığına ve savaşa karşı başlatılan bir protesto hareketidir. Mantıksızlık ve var olan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dadaizm’in ana karakteridir (Anonim 2007).

Dadaizm akımının temel özelliği “yıkıcı” olmasıdır. Güzelliğin, estetiğin, simetrinin ve anlamın bozguna uğratılması ve geleneksel malzemelerin reddedilmesi akımın başlıca özellikleridir. Dadaistlere göre, Dadaizm sanat değildir, bilakis sanat karşıtı bir kavramdır. Geleneksel sanatlar estetik kaygısı taşıırken dadaistler reddetmektedir. Sanatın arkasında bir anlam ve mesaj kaygısı bulunurken Dadaizm’de yapıtların bir anlamı yoktur. Sanat duygulara hitap ederken, Dadaizm’in amacı bir şeylere kaşı durmak ve hatta kırıcı olmaktır (Anonim 2007). Dadaistler, sanatı canlandırmanın yolunun, yeni deneysel anlatım tarzları bulmak olduğunu düşünmüştür. Bu nedenle

yapıtlarında mantık dışı konular, yeni ve garip teknikler ile farklı biçimler kullanmışlardır.

Dadaizm akımı resim, edebiyat, tiyatro, müzik ve grafik tasarım gibi sanat dallarında etkili olmuş, kolaj, fotomontaj gibi teknikler ve sıra dışı malzemeler ile kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler yapılmıştır.

Gelenekleşmiş sanat yasalarından ve pozitivist önermelerden bağımsız olarak, mantık dışı ve saçma olanı öne çıkaran, gerçekçi sanat kavramlarının öz, biçim ve dil anlayışlarını hiçe sayan Dadaizm akımı, bu yönleriyle bir yandan fütürizm akımı ile yakınlık göstermiş, diğer yandan da sürrealizm akımının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Dadaistlerin sürrealizme yönelmesi, akımın etkinliğini zamanla azaltmıştır. Dadaizm akımı ayrıca Pop-Art ve Kavramsal Sanat akımlarının ortaya çıkmasına da katkıda bulunmuştur (Altay 2004).

Dadaizm akımının önemli temsilcileri arasında ressam ve heykeltıraş Marcel Dumchamp, Francis Picabia, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters ve yazar Tristan Tzara gibi isimler yer almaktadır.

Marcel Dumchamp'ın en ünlü eserlerinden biri 1917 yapımı “Çeşme (Fountain)” adlı eseridir (Şekil 2.7). Dumchamp bu çalışmasında bir pisuarı ters biçimde yerleştirmiş ve üzerini imzalayarak sergilemiştir. Çalışmalarının çoğunda hazır nesnelere kullanan Dumchamp, bu eserini aslında bir tepki nesnesi olarak kullanmış ve halkın beğenisi ile sanatsal tekniklerin sınırlarını zorlamıştır.



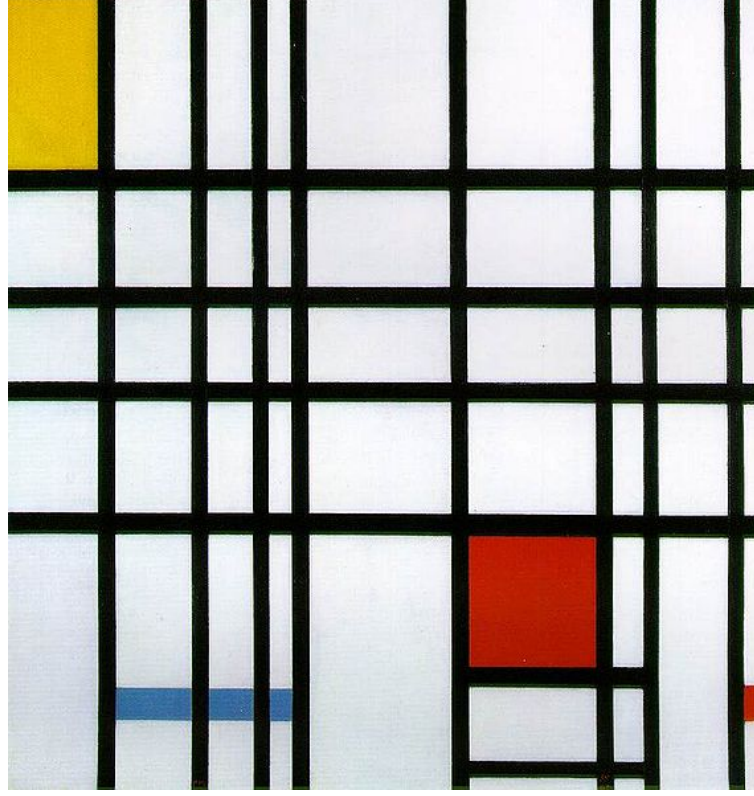
Şekil 2.7 Çeşme, Marcel Dumchamp, 1917 (Anonim 2007)

**De Stijl, Neo Plastisizm (Üslup, Yeni Plastikçilik):** Neo Plastisizm ya da De Stijl olarak bilinen sanat akımı 1917 ile 1931 yılları arasında Hollanda’da etkinlik göstermiş ressam, heykeltıraş ve mimarlardan oluşan bir grup sanatçının çalışmalarını belirtmek için kullanılmaktadır. De Stijl aynı zamanda grubun teorilerini destekleyen sanat dergisinin de adıdır. Topluluğun kuramcısı ressam Piet Mondrian olup diğer önde gelen kurucular arasında; ressam ve mimar Theo van Doesburg, mimar Gerrit Rietveld ve Jacobus Oud yer almaktadır (Anonim 2010b)

De Stijl akımı temelde ilkel renkler ve basit geometrik biçimler arasındaki ilişkiyi konu edinmiştir. Akımın üyeleri ruhsal harmoninin ve düzenin yeni ütopyik bir idealinin uğraşında olmuşlar, form ve renkleri basite indirgemişlerdir. Eserlerinde sadece yatay ve dikey çizgiler ile siyah, beyaz, gri ve üç ana renk olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanmışlardır (Anonim 2010c). De Stijl savunucuları bu tutumlarını yalnızca resimde değil, mimarlık yapıtlarında, iç ve dış mekân tasarımlarında, mobilyada ve her türlü form tasarımında da uygulamış ve yepyeni bir tasarım anlayışı oluşturmuşlardır.

De Stijl akımının kurucusu Mondrian’a göre plastik sanatlarda gerçek yalnızca biçim ve rengin dinamik devrimlerinin dengesi ile belirtilebilmekte ve bu denge en iyi biçimde katkısız araçlar kullanarak elde edilebilmektedir. Mondrian bu düşüncesinden yol

ıkarak 1921’de yaptığı ‘‘Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon’’ adlı resimde (Şekil 2.8) kuramını uygulamaya geçirmiştir (Anonim 2010c).



Şekil 2.8 Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon, Piet Mondrian, 1921 (Biol 2006)

Mimar Gerrit Rietveld’in 1917 yılında yapmış olduğu ‘‘Kırmızı Mavi Sandalye’’ tasarımı da De Stijl akımının iki boyuttaki yüzeyden üç boyutta forma geçiŐini gösteren önemli bir örnektir. Bu sandalye düz çizgileri, dörtgen biçimleri ve birincil ana renklerden oluşan yapısıyla De Stijl akımının ilklerine uyum sağlamış ve daha sonra mimarlığı da etkileyen bir tasarım olmuştur (Şekil 2.9).



Şekil 2.9 Kırmızı Mavi Sandalye, Gerrit Rietveld, 1917 (Anonim 2010c)

**Sürrealizm (Gerçeküstücülük):** Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkan çağdaş bir sanat akımıdır. Sürrealizm akımı Freud’un psikanaliz çalışmalarından etkilenerek, rüyalarda mantığın bilinçli kontrolünden ve gelenekten bağımsız olarak hayal gücünün dışavurumuna dayanmaktadır (Anonim 2010f)

Sürrealizm akımının ilk ortaya çıkışı, Birinci Dünya Savaşı’nın yol açtığı yıkımlar karşısında, şair ve ressamın dehşete kapılmaları ve akılcı tutuma karşı tavır alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeleriyle başlamıştır. 1924 yılında Paris’te şair ve yazar Andre Breton tarafından yayımlanan sürrealizm manifestosunda, düşüncelerin aklın denetimi olmadan ortaya koyulması savunulmuştur. Sürrealist sanatçılar yapıtlarında nesnelere alışılmadık biçimlerde betimleyerek düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalışmış ve doğal ortamlarından çıkardıkları nesnelere düşsel bir ortama taşımışlardır (Anonim 2010f).

Sürrealizm akımı, görsel sanatlarda 1920 ve 1930’larda yaygınlaşmış ve uluslararası olarak dışavurumun değişik biçimlerini sergilemiştir. Sürrealist tavır iki ayrı tutum sergilemiştir. Birincisi, fiziksel olarak bilinen objelerin çarpıtılması, ikincisi ise soyut, bazen biyomorfik formlar kullanılmasına dayanmıştır. Birinci gruba giren Salvador Dali

ve Yves Tanguy (Şekil 2.10) mekânın rüyada algısı ve eriyen ya da dev metronomlar gibi rüyadan etkilenmiş objeler kullanmışlardır. İkinci grup mutlak sürrealizm ise ruhsal otomatizm, bilinçaltı ya da doğaçlama düşünceden gelen şekillere dayanmaktadır. Ressam ve heykeltıraş Joan Miro ve ressam Andre Masson'un eserleri ise bu gruba ait örneklerdir (Yiğit 2004).



Şekil 2.10 Adsız, Yves Tanguy, 1927 (Anonim 2007)



Şekil 2.11 Bahçe, Joan Miro, 1925 (Anonim 2010b)

Joan Miro, eserlerinde beklenmedik biçimler ve renkler kullanmıştır. Resimlerinde yer alan kadın, kuş, yıldız gibi kendine özgü biçimlerdeki motiflerle düşsel görüntüler yaratmıştır (Şekil 2.11).

Sürrealizm akımı ile özdeşleşen Salvador Dali ise anılarından ve düşlerinden esinlenerek yaptığı resimlerinde garip bir dünyanın sisli olaylarını, objelerini, yaratıklarını ve her türlü mantık düzeninden uzak biçimlerini kullanmıştır (Şekil 2.12).



Şekil 2.12 Manzarada anlaşılmaz öğeler, Salvador Dali, 1934 (Anonim 2007)

Sürrealizm akımı daha çok edebiyat, resim ve heykel sanatlarında etkin olmuş ve az da olsa mimarlıkta da bazı yapılarda etkileri görülmüştür. Mimarlığın teknik ve bilim yönü ile işleve bağlı olması, kullanılan malzemeler gibi nedenlerle mimarlık sürrealizmin yaratma sürecine uymamaktadır. Özellikle sürrealist akımın ortaya çıktığı yıllarda mimarlığı akılcı bir biçim ve teknolojinin peşinde olmasından dolayı mimarlıkta düşsel yaklaşımlara uyum sağlanamamıştır (Anonim 2007).

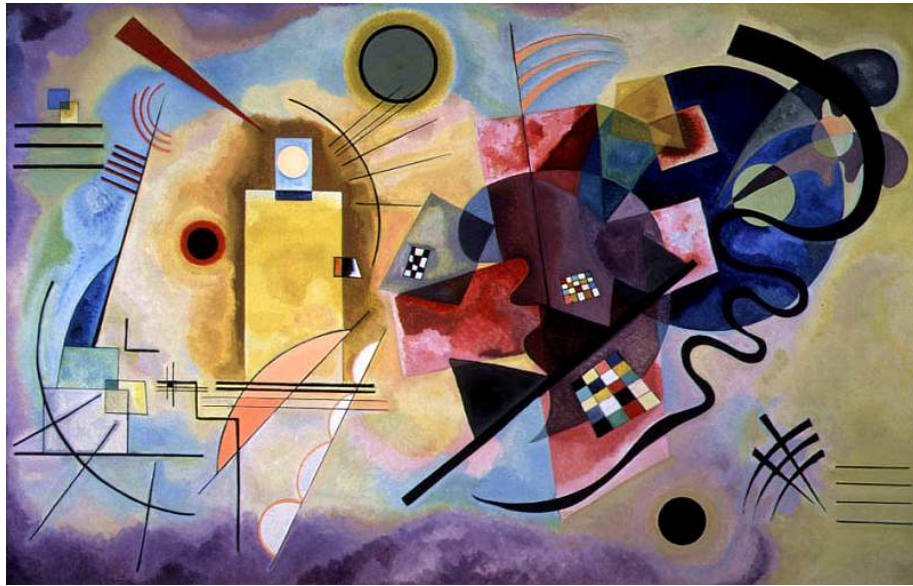
**Soyut Sanat:** Soyut sanat akımı, soyut ifadecilik, abstre ya da nonfigüratif (figürsüz) olarak da adlandırılan ve doğa görüntülerine bağlı olmayan bir akımdır. Soyut sanat akımının biçim ve renklere sonsuz bir serbestlik tanınması, sanatta geniş uygulama alanlarına sahip olmasını sağlamış ve resim, heykeltıraşlık, grafik, süsleme, dekor ve kostüm sanatları ile mimarlık gibi alanlarda etkili olmuştur (Anonim 2007).

Soyut sanat, genel anlamıyla doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, biçimler ve renklerin temsili olmayan veya öznel kullanımıyla yapılan sanattır. Soyut sanatta renk, çizgi ve düzlem gibi öğeler kullanılarak duygusal kompozisyonlar

oluşturulmaya çalışılmıştır. Soyut sanat akımı sanatçıya her şeyi yeniden yaratma ve yalnız kendinin olan bir stil yaratabilme özgürlüğü vermiştir (Anonim 2007).

Soyut sanat akımı, sanat tarihçilerine göre ilk olarak Rusya’da Wassily Kandinsky tarafından ortaya çıkarılmıştır. Kandinsky 1910 yılında yayımladığı “Sanatta Fikir Akımları” kitabında sanatta yeni estetiğin teorilerini açıklamış ve aynı yıl ilk soyut resim denemelerine başlamıştır. Kandinsky ile birlikte soyut resim sanatının önemli temsilcileri arasında Kazimir Maleviç, Piet Monrian, Vladimir Tatlin, Theo Van Doseburg gibi isimler de yer almaktadır. (Anonim 2010a).

Kandinsky’nin Şekil 2.13’te yer alan çalışmasında soyut sanatın renk, çizgi, düzlem gibi öğelerinin öznel kullanımları görülmektedir. Kandinsky burada soyut sanatın temel özellikleri olan saf kompozisyonlar ve renk elemanlarını kullanmasının yanı sıra özgürlükçü ve yalnız kendine ait olan bir stil yaratma düşüncesini de resme yansıtmıştır.



Şekil 2.13 “Kırmızı, Sarı ve Mavi, Kandinsky, 1925 (Anonim 2007)

Soyut sanat akımı Rusya'nın ardından özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kısa sürede dünyanın çeşitli yerlerine yayılmıştır. 1940'tan sonra Amerika'da Soyut Dışavurumculuk akımı ortaya çıkmış ve dünya çapında etkili olmuştur. 1960 sonrası yaygın olan Pop-Art, Op-Art (Optik Sanat) ve Minimalizm akımları da soyut sanat akımlarıdır. Bununla birlikte Konstrüktivizm ve De Stijl akımları da soyutlamayı heykel ve mimarinin üçüncü boyutuna taşımış paralel akımlardır. (Anonim 2010b)

Soyut sanat akımının değişmeli olarak kullanıldığı nonfigüratif yani insan, hayvan veya tabiat öğelerinin bulunmadığı figürsüz sanat ise aslında kökü 20. yüzyıldan daha eskiye dayanan bir sanattır. Örneğin İslami kültürlerde kullanılan kaligrafi ve hat sanatı da nonfigüratif sanat olarak tanımlanmaktadır.

**Pop Sanat:** Pop Sanat akımı 1950'lerde Amerika ve İngiltere'de ortaya çıkmış 20. yüzyılın önemli sanat hareketlerinden biridir. Toplumsal değişim sürecinde reklam imgeleri ve resimli romanlar gibi kitle iletişim araçlarından alınan tema ve tekniklerin kullanımıyla 20. yüzyıl sanatında önemli açılımlar sağlamıştır. Pop Sanat soyut dışavurumculuğun baskın fikirlerine karşı bir eğilimdir ve soyut dışavurumculuğun elitist yaklaşımına karşı popüler imgelerin kullanımını amaçlamaktadır. Pop sanat kullandığı imgelerin kültürel anlamda yaygınlığıyla geniş halk kitleleri tarafından benimsenmiştir. Bu anlamda sanatçı ve toplum arasındaki uzlaşmayı temsil ederken, eleştirdiği popüler kültürün bir parçası olmaktan da kurtulamamıştır (Türkmenoğlu 2007). Bununla birlikte Pop Sanat, bakış açısındaki yenilik, konu zenginliği, teknik ve uygulamalardaki yenilikleriyle 20. yüzyılın sanatsal eğilimlerinde öncü bir tavır üstlenmiştir.

Pop Sanatında endüstri toplumunun günlük tüketim eşyaları, kitlesel iletişim çağının teknikleriyle anlatılmaktadır. Bu tür objeler, çevrelerinden yalıtılıp, abartılı boyutlarda ve çoğunlukla resimli roman ya da reklamcılık teknikleri kullanılarak resmedilmektedir. (Anonim 2007). Şekil 2.14'te görülen Roy Lichtenstein tarafından yapılan resimde de, pop sanat akımının çizgi roman öğelerine yer verilen bir örneği yer almaktadır.



Şekil 2.14 Ateş Açtığımda, Roy Lichtenstein, 1964 (Anonim 2007)

Pop Sanat akımının ilk örneği Richard Hamilton'ın 1956 yapımı "Günümüz Evleri" adlı kolaj eseri olarak kabul edilmektedir. Bu akımın diğer önemli sanatçıları arasında Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg gibi isimler yer almaktadır (Anonim 2010b).

Heykeltıraş Claes Oldenburg pop sanat akımına örnek oluşturabilecek pek çok çalışma yapmıştır. Özellikle popüler kültüre ait ve gündelik yaşamda var olan nesnelere, farklı mekânlarda ve çoğu zaman abartılı boyutlarda kullanarak heykeller tasarlamıştır. Oldenburg'ün bu çalışmalarda amacı soyutlamaya başvurmadan halka gerçeği olduğu gibi sunmaktır. Oldenburg'ün önemli çalışmalarından biri de Amerika'nın Minnesota eyaletindeki bir heykel parkında yer alan bir kaşık ve kirazdan oluşan devasa boyutlardaki su heykelidir (Şekil 2.15). Bu heykel çalışmasında da sanatçı gerçeği olduğu gibi gösterme isteğini gerçekleştirmiştir.



Şekil 2.15 Spoonbridge and Cherry, Claes Oldenburg, 1988 (Anonim 2010g).

**Minimalizm:** Minimalizm ya da en genel biçimiyle Minimal Sanat, 1960'lı yılların sonlarında görsel sanatlar ve müzik alanlarında ortaya çıkan, aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunan bir akımdır. Sanatta sadelik, basitlik ve azlık ve kavramlarını öne çıkaran minimalizm, ilk olarak Amerika'da ortaya çıkmış ve kısmen Avrupa'da da yansımalarını bulmuştur. Bu akım ayrıca Amerikalı sanatçıların öncülüğünü yaptıkları ilk uluslar arası hareket olarak da dikkat çekmektedir (Elgün 1996).

Minimalizm akımının temelinde yer alan çağdaş sanatın indirgemeci eğilimlerini ilk olarak Rus ressam Kazimir Maleviç, beyaz zemine yaptığı "siyah kare" (1913) kompozisyonunda kullanmış ve minimalizmin ilk sinyalinin vermişidir. Maleviç biçimleri en basit geometrilerle, renkleri temel renklerle, hatta nötr renklerle kullanarak, oluşturduğu saf geometrik yaklaşımı ile pozitif düşünceden metafiziğe kayan bir zemin oluşturmuştur. (Anonim 2010g)

Maleviç'in öncülüğünü yaptığı bu eğilim, 1960'larda Amerikalı çoğu heykeltıraş olan sanatçılar tarafından kavramlaştırılmış ve bu sanatçılar ürünleri ve anlatımlarıyla

"minimal sanat"ı tanımlamışlardır. Minimal sanat terimi ilk kez 1965'te bir sanat dergisinde kullanılmıştır. Minimal sanatın temel tutumu, rengi ve biçimi en aza ve temel öğelere indirgemek ile yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak olmuştur. (Anonim 2010g)

Minimalizm akımının belirgin bir özelliği, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olmasıdır. Bu nedenle minimalizmde nesnenin, nesne olma özelliğine dikkat çekmek, yapıtın tarihsel ve sembolik anlamlarını en aza indirmek ve yapıtın her türlü çağrışımdan uzak kalmasını sağlamak amaçlanmıştır.

Minimalist sanatçılar eserlerinde iki boyutluluğu vurgulamak ve bütünüyle görsel izlenimler uyandırmak amacıyla, sert kenarlara ve basit biçimlere çokça yer vermiş, ayrıca çizgisel bir anlatım sergilemişlerdir. Minimalistlerin üzerinde yoğunlaştıkları "sert kenar resmi"nde düz yüzeyler üzerinde genellikle geometrik, basit ve büyük biçimler bulunmaktadır. Dış çizgilerin keskin olduğu bu çalışmalarda parçalanmamış parlak renkler, geniş renk alanları meydana getirmektedir. Bu özellikleriyle sert kenar resimleri, bireysel anlatıma uygun her türlü düzenlemeye karşı çıkmakta ve geometrik soyutlamanın öteki türlerinden kesinlikle ayrılmaktadır (Elgün 1996).

Minimal sanatın en önemli öncülerinden biri 1959–1960 yıllarında yaptığı "siyah resimler" serisi ile Frank Stella olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Kenneth Noland, Carl Andre, Ellsworth Kelly, Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt, Robert Smithson, Tony Smith, Don Flavin gibi resim ve heykel sanatçıları minimal akımın başlıca temsilcileridir (Germaner 1997).



Şekil 2.16 Gavotte, Frank Stella, 1967 (Islakoğlu 2006)



Şekil 2.17 Harran II, Frank Stella, 1967 (Islakoğlu 2006)

Minimalizmin önemli isimlerinden Frank Stella, resimlerinden figür etkisini bilinçli olarak yok etmeye çalışmış, özellikle tek renkli şerit resimlerinde düz alan boyamalarına yönelmiştir (Şekil 2.16). Sanatçı çalışmalarında özellikle simetrik desenleri uyarlamayı ve biçimleri büyüklük, küçüklük düzeninde yorumlamayı tercih etmiştir. Stella, 1960'ların ortalarından itibaren, çok renkliliğe yönelerek geometrik ve kıvrımlı biçimlerin birbiriyle kesiştiği, bazıları ışıltılı, canlı ve uyumlu renklerin karşı karşıya getirildiği resimler yapmıştır (Şekil 2.17). Stella'nın minimal hareket içerisinde değerlendirilmesinin en temel nedeni, ustalıkla gerçekleştirdiği "indirgeme anlayışı" olmuştur. Stella'ya göre 1962-1963'te yapılan ilk minimalist yapıtlar, resimde her türlü

göz yanıltıcı görüntüyü ve özneliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdir (Elgün 1996).

Minimalizm akımının heykeldeki gelişimi ise resme oranla daha geniş çapta olmuştur. Minimalizmin üç boyutlu bir sanat anlayışını belirtmesi ve nesnelliğe önem vermesi, bu akımın heykel sanatında daha etkin olmasını sağlamıştır. Minimal heykelde temel amaç, yapıtın nesnel ve ifadesiz olmasıdır. Bu nedenle minimalist heykeltıraşlar nesneyi nesne olarak kabul ettirecek bir biçim ve biçimi bozmayacak bir gereç kullanmayı tercih etmişler ve demir, çelik, bakır, ahşap, alüminyum gibi malzemeler kullanmışlardır. Minimalist heykelde malzeme değişime uğramayan ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyan bir yapıdadır. Minimal sanatın temeli düşünce ve tasarlama olduğu için heykellerin çoğu fabrikalarda sanayi yöntemleriyle yapılmıştır. Minimal heykeller genelde, olduğu gibi kullanılan basit ve büyük geometrik biçimlerden oluşmaktadır (Germaner 1997).

Minimalist heykeltıraş Carl Andre için heykel kendisiyle, çevreyle ve insanla yeni ilişkiler kurabildiği sürece var olan bir nesnedir. Andre ilk yapıtlarında anıtsal boyutta konstrüksiyonlar kullanmış, daha sonra ise yapıtlarında yüksekliği azaltarak yer heykelleri geliştirmiştir (Germaner 1997). Andre'nin heykellerinin temel özellikleri; hazır endüstriyel malzemeleri kullanması, boyutların tekrar edilmesi, kare, küp, çizgi, diyagram gibi büyük modüllü elemanları tercih etmesi, malzemeyi kendi rengiyle ve olduğu gibi kullanması olarak sıralanabilir. Andre, zemin heykellerinde ise tek tür biçimleri yineleyerek yalın biçimler yaratmış ve heykelin hacimsel özelliğini en aza indirgemıştır (Şekil 2.19).



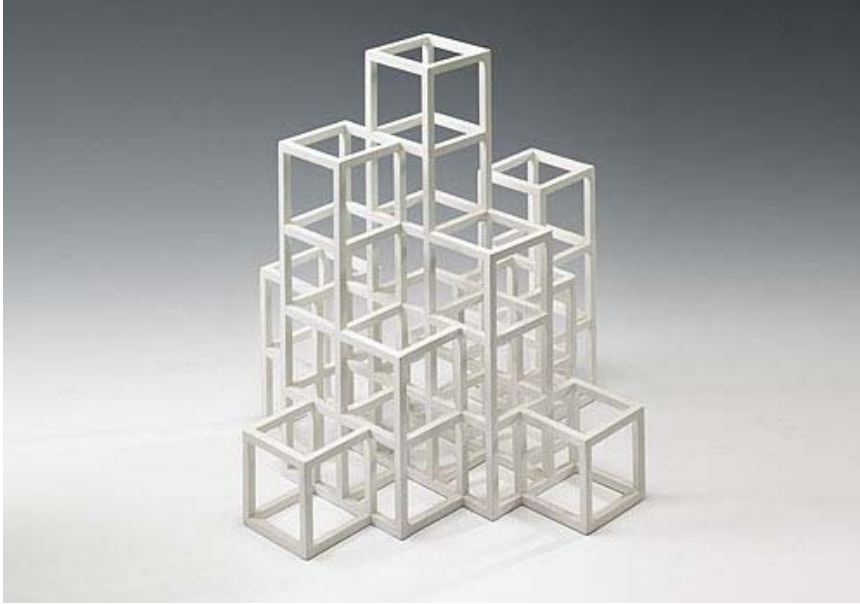
Şekil 2.18 Trabum, Carl Andre, 1977 (Islakoğlu 2006).



Şekil 2.19 Çelik-Alüminyum Düzlem, Carl Andre, 1969 (Islakoğlu 2006)

Carl Andre “Trabum” isimli heykel çalışmasında, dokuz adet kesilmiş ahşap kütük parçasının bir araya getirilmesiyle bir küp oluşturmuştur (Şekil 2.18). Heykeldeki bu yalın, işlenmemişlik hissi veren yaklaşımı Minimalizm’in en aza ve en saf hale indirgeme mantığının bir göstergesidir (Islakoğlu 2006).

Minimal sanatın önemli bir temsilcisi olan ressam ve heykeltıraş Sol Lewitt ise sanatçının kişisel duygularından bağımsız, izleyiciyi özgür kılan özerk nesnelere üretmek amacıyla, mantıksal önermeler geliştirmiştir. Lewitt'in yapıtları büyük boy duvar çizimleri, açık hava anıtları, maketler ve heykeller ile küp, piramit, üçgen gibi geometrik yapıların çeşitlenmelerinden oluşmaktadır (Şekil 2.20). Lewitt'in üç boyutlu çalışmaları bilimsel bir gelişmeyi neredeyse matematiksel bir kuramı görselleştiren niteliktedir. Lewitt'in küplerden oluşan yapıtı, seyircide estetik bir düşünceden çok zihinsel bir olaya katılım duygusu yaratmaktadır. Lewitt sanatta düşüncenin uygulamaya baskınlığı üzerinde durmuş ve kavramsal sanat için de önemli katkılar sağlamıştır (Germaner 1997).



Şekil 2.20 Küpler, Sol Lewitt, 1971 (Anonim 2010a)

Minimalist heykelde görülen, biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerine yer vermemesi gibi özellikler minimalist anlayışın tipik göstergeleridir. Minimalist heykelde yapıtın ilkel bir strükture indirgenmesi etkisini güçlendirmekte ve yalınlığıyla “heykel” ilk bakışta okunabilmektedir. Ayrıca öyküsel bir ayrıntının olmayışı doğrudan biçimin algılanmasını sağlamaktadır. Minimalist yaklaşımda görülen, bir şeyin betimlenmesi değil, “ne ise o”dur (Germaner 1997).

Minimal sanat kavramı, diğer sanat akımlarıyla da etkileşime girmiştir. Minimal sanat konstrüktivizm akımında, De Stijl grubu ressamların çalışmalarında, pop sanat akımında ve sert kenar resimlerinde de düşünce olarak yer almaktadır. Bununla birlikte süreç sanatı, arazi sanatı, performans sanatı, kavramsal sanat, enstalasyon sanatı gibi sanatlar da minimalizmden etkilenmiştir. Minimalizm akımının sadelik, basitlik ve azlık kavramlarını öne çıkaran yaklaşımı ve indirgemeci eğilimleri mimarlık ve peyzaj mimarlığı alanlarında da etkili olmuş ve bu kapsamda ürünler ortaya çıkmıştır.

**Kavramsal Sanat:** Kavramsal Sanat 1960'lı yılların sonunda Amerika ve İngiltere'de ortaya çıkan ve uluslararası hale gelen, alışlagelmiş sanatın yerine, yeni bir yaşam biçimi önerisi sunan bir sanat akımıdır. Kavramsal sanatta, yapıtın gerçekleştirilmesi değil, sanatın kendisi ve anlamı üzerindeki düşünceler önem kazanmaktadır. Burada asıl önemli olan sanat yapıtının malzemesi ya da biçimsel özelliklerinden ziyade yapıtın aktardığı anlam ve kavramdır. Kavramsal sanat, sanatın anlam ve amaç açısından sorgulandığı, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten öncü bir akımdır (Germaner 1997).

Kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyi temel alarak, eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışan, bunu kullanan ya da başkaldıran ve geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabası içinde olan bir yapıdadır (Germaner 1997).

Kavramsal sanat terimi ilk olarak 1961'de Henry Flynt'in malzemesi kavram olan bir sanattan söz etmesiyle kullanılmış ve 1967 yılında ise Sol Lewitt "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" konulu yazısında düşüncelerini açıklamıştır. Lewitt "Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur" sözleriyle düşüncenin uygulamaya baskınlığı üzerinde durmuştur. Sol Lewitt kavramsal sanatın bir sanat üslubu olarak kullanılmasına öncülük etmiş, minimalizm ile kavramsal sanat ilişkisini açıklayan çalışmalar yapmıştır (Germaner 1997).

Kavramsal sanat geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın resim, heykel gibi özel bir nesne veya galeri, müze gibi özel bir yerle sınırlandırılmayacağı fikrini getirmektedir. Kavramsal sanat yapıtı, gündelik yaşamdan alınmış hazır nesne, fotoğraf, harita, şema ve yazılı belge gibi çok çeşitli biçimlerde olabilmektedir. Kavramsal sanatçılar sanatta kullanılan geleneksel gereçlerin, biçimlerin ve yöntemlerin ötesinde düşünerek, fikirlerini uygun malzemelerle ifade etmeyi amaçlamaktadır. Kavramsal sanatçılar için yapıtın asıl etkisi barındırdığı fikir zenginliğidir.

Kavramsal sanatta öncelik kavramda olduğundan ve anlatı ile yakından bağlantılı olduğundan, bu sanatın üretim şekli kendini her biçim ve malzemede gösterebilmektedir. Kavramsal sanatın pek çok farklı ortaya çıkış biçimi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Sözcük Sanatı, Anlık Olay Sergileme, Yoksul Sanat (Arte Povera) olarak sıralanmaktadır. Kavramsal sanat eserlerinin bazıları atık, buluntu nesnelere, karalamalar ve yazılı ifadelerden oluşmakta bununla birlikte fotoğraf, film ve video da kullanılan gereçler arasında yer almaktadır. Kavramsal sanatta sanatçılar yapıtlarıyla kavramlar ve analizler önerirken, seyirci de bunları anlamaya, çözmeye ve tamamlamaya çalışmaktadır (Anonim 2010a).

Kavramsal sanatta önemli olan sanat ile gerçek yaşam arasında köprü kurmaktır. Kavramsal sanatın, olmayan bir galeride olmayan resimleri sergilemek için ilan vermek, sözcüklerin farklı anlamlarını yazmak, Nevada Çölü'nde bir mil uzunluğunda çizgi çekmek, müziksiz geçen 4 dakika 33 saniye, insan vücutlarıyla resim yapmak, kendi kendini yok eden makineler tasarlamak, vadilere perde çekmek gibi çeşitli biçimlerde uygulanmış örnekleri bulunmaktadır (Anonim 2007).

Kavramsal sanat akımının önemli temsilcileri arasında Josep Kosuth, Daniel Buren, Sol Lewitt, Richard Long, Donald Judd, arazi sanatında Javacheff Christo, anlık olay sergilemede Wolf Vostell, yazıyı kullandığı yapıtlarıyla Rudolf Mumprecht gibi sanatçılar yer almaktadır. Kavramsal sanatçıların çoğu Amerikalılardan oluşmakla birlikte Avrupa'daki bazı sanat grupları da bu sanatın uluslararası bir düzeye çıkmasına katkıda bulunmuşlardır (Germaner 1997).

Kavramsal sanat akımının gelişmesinde önemli etkileri bulunan sanatçı Josep Kosuth, 1965'te "Üç Tabure" adlı yapıtını sergilemiştir (Şekil 2.21). Bu yapıtta gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır (Germaner 1997). Sanatçı bu çalışmasında, kavramsal sanatta geleneksel olmayan gereçlerin kullanıldığı bir örnek sergilemiş, nesneden çok kavramı ön olana çıkartmış ve seyirciyi bu kavramı anlamaya, çözmeye yöneltmiştir.



Şekil 2.21 "Üç Tabure", Josep Kosuth, 1965 (Anonim 2010a).

Kavramsal sanatın önemli isimlerinden ressam ve heykeltıraş Richard Long ise heykel sanatını geleneksel malzeme ve metotların ötesine geçirek, eserlerinin çoğunu doğal peyzaj üzerinde gerçekleştirmiştir. Long, gördüğü manzaraları yeniden düzenlemek yerine vahşi tabiat köşelerine, kayalar ekleyerek veya basit geometrik şekiller yaparak doğaya küçük eklemeler yapmaktadır (Şekil 2.22). Sanatçı çalışmalarında özellikle zaman, mekân, coğrafya, hareket ve hacim arasındaki ilişkileri keşfetme amacı gütmektedir (Anonim 2010a).

Richard Long, eserleriyle sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Long'un çalışmaları özellikle kavramsal sanatın önemli bir türü olan Arazi Sanatı (Land Art) alanında örnekler içermektedir (Şekil 2.23). Long kimi zaman doğanın çeşitli

alanlarında yaptığı çalışmaları, kimi zaman ise sergi alanlarına doğaya ait nesnelere yerleştirerek yaptığı çalışmalarıyla peyzaj mimarlığı açısından da doğa ile sanatın bütünleşmesini gösteren önemli bir örnek oluşturmaktadır.



Şekil 2.22 Batı rüzgarı dairesi, Richard Long, 2008 (Anonymous 2010)



Şekil 2.23 Beş patika, Richard Long, 2002 (Anonymous 2010)

Kavramsal sanatın arazi sanatı ile ilgili uygulamalarını yapan bir diğerk sanatçı ise Javacheff Christo'dur. Christo özellikle doğanın çeşitli parçalarını veya büyük yapıları kumaşlarla kaplamaktadır. Christonun kaplama yaptığı alanlar arasında vadiler, kıyıları, adalar, anıtlar ve binalar yer almaktadır.

Christo'ya göre sarmalama işi, anlık bir değişim olayıdır. Burada örtü doğayı örteceğine, doğa örtünün önüne geçme durumunda kalarak, doğa ile yapıt iç içe geçmektedir. Bu gizlenme objenin gerçek kişiliğini tümüyle bozmaz, tersine paketin altında yatan biçimlerin izleyici tarafından daha iyi gözlenmesini sağlar. Burada amaç olağan koşullarda ilgi çekmeyen nesnelere yeni bir bakış açısı getirmek ve insanların bu nesneye yeniden bakmalarını sağlamaktır (Anonim 2007).

Christo'nun kumaş kaplama çalışmalarından biri Avustralya'da 1969 yılında yaptığı "Sarmalanmış Kıyı"dır. Sanatçı bu çalışmasında kıyı boyunca uzanan tepeleri kumaşlarla sarmalamıştır. Christo kumaş kaplama çalışmalarında, doğanın kendi formunu kapladığı kumaşların altında izleyiciye yeniden sunmaktadır. Sanatçının doğa üzerinde kalıcı bir etki bırakmayan bu tarz çalışmalarında asıl dikkat çekmek istediği unsur doğanın korunmasıdır.



Şekil 2.24 Sarmalanmış kıyı, Christo, 1969 (Anonim 2007).

**Postmodernizm:** Post modern hareket, 1960'ların sonlarında, modern sanatın ve özellikle de modern mimarlığın soyut, tekdüze ve seçkin tavrına karşılık bir tepki hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Terim olarak modern sonrası anlamına gelen post modern dönemin etkileri, önce mimarlık alanında, daha sonra da resim ve heykel gibi sanat dallarında görülmüştür (Anonim 2010a).

Postmodernizm teriminin kendisi ve hatta varlığı bile tartışmalı olmakla birlikte tek bir tanımı bulunmamaktadır. Post modernizm genel olarak sanatlarda belirli yeni ifade formlarını belirtmede kullanılmaktadır. Postmodern dönem genelde yaratıcılığın tükendiği, modernist geleneğe ve tüm geleneklere karşı çıkan, karmaşayı yansıtan, Batı'nın temel kavram ve gelişmelerini sorgulayan bir dönemdir. Bu dönemin temel özelliklerini ise, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi, yüksek ve popüler kültür arasındaki sıra düzen ayrımının çökmesi, biçimsel eklektizm ve kodların karışımı gibi kavramlar oluşturmaktadır (Belkayalı 2003).

Postmodernizm bazı görüşlere göre modernizmin hem reddi hem de sürdürülmesidir. Bazı görüşler 20. yüzyılda gözlemlenen modernizmi ‘modernizm’ ve ‘postmodernizm’ olmak üzere iki harekette incelerken, bazı görüşlere göre ise modernizm ve post modernizm bir hareketin sadece iki farklı açısıdır. Sonuç olarak postmodernizm 20. yüzyılın bir döneminde sanatta ve edebiyatta etkili olan üslup ve yönelişleri belirtmek için kullanılan bir deyimdir (Anonim 2010b).

Postmodern hareket içerisinde gelişen en önemli yaklaşım pop-sanat akımıdır. Pop-sanat akımı imgelerini popüler kültürden alan, büyük şehirlerde yaşayan insanların karmaşık eğilimlerine ve sıradanlığa yer veren bir akımdır. Pop-sanat ile birlikte postmodern hareket içerisinde eklektik, kolaj, montaj, kitsch, arabesk gibi kavramlar birer olumsuzluk ifadesi olarak yer almaktadır. Postmodern kültür ortamında biçim anlamdan boşaltılmış ve gündelik olan estetikleştirilmiştir (Belkayalı 2003).

Postmodernizm, birbirinden alakasız ürünlerin bir arada kullanılmasını sağlamış ve bu şekilde ortaya zamansız, kimliksiz, bağlantısız ve köksüz ürünler çıkmıştır. Bu özellikleriyle postmodern ürünler tam anlamıyla birer mozaiktir. Herhangi bir çağın veya ülkenin bir özelliği, postmodern objede olmayacak başka bir özellikle bir arada kullanılabilir (Belkayalı 2003).

Sanatta postmodernizm başlı başına bir akım değildir, özellikle 1960’lardan sonra etkili olan akım ve üslupların genel adıdır. Postmodern dönemde ortaya çıkan akımlarda tam anlamıyla bir bütünlük yoktur. Postmodern başlığı altında birbiriyle çelişen birçok düşünceye rastlanmaktadır. Sanatta postmodernizm pek çok farklı akımı ve hareketi içinde barındıran ve bu nedenle de belirgin bir biçimsel veya teknik özelliği olmayan bir dönemdir. Sanatta postmodernizm Marcel Duchamp’la başlayan ve Dadaizm, Sürrealizm, Pop-Sanat, Minimal Sanat, Kavramsal Sanat, Yeni Dışavurumculuk ve Hiperrealizm (Fotogerçekçilik) gibi akımlarla gelişen bir süreç olmuştur. Bu süreçte özellikle 1960’tan sonraki yenilikçi hareketler ve pop kültür daha etkili olmuştur (Anonim 2010a).

Postmodern sanatın genel özelliği biçime ve tarihsel değerlere dönüşü temsil etmesi ve modernizmin seçkinciliğine karşı çıkarak kitleliliği ön plana çıkarmasıdır. Murphy 1995'te postmodern sanat: "Postmodern sanat bir resmetme, yazma veya birleştirme sorunu değildir. Bir gerçekliği keşif sorunudur daha çok" biçiminde tanımlanmıştır. Postmodern sanat estetiğinde, modern sanatta var olan misyon ve anlatı yerine montaj anlayışı hakimdir. Yüksek sanat ile kitlesel sanat arasındaki ayırım ortadan kalkarken taklit ve yapııştırma, sanatsal yapının üretilmesinde ön plana çıkmıştır (Belkayalı 2003).

Postmodernizmde estetik ilkelere bağlı kalmaksızın sanat eseri oluşturulmaktadır. Postmodern sanat nesneyi değiştirmiş, tek bir biçime ya da araca bağlı kalınmamıştır. Postmodernizmin belli kurallara bağlı olmayışı çok çeşitli alanlarda kendini göstermesini sağlamıştır. Plastik sanatlardan ilk olarak mimarlıkta etkisini gösteren postmodernizmin daha sonra resimde, heykelde, grafik tasarımında ve peyzaj mimarlığında da etkileri görülmüştür.

Postmodern resim sanatının başlamasına öncülük eden kişi postmodernizme zemin hazırlayan Pop-Sanat akımının ustası Andy Warholl olmakla birlikte Robert Rauschenberg, Georg Baselitz gibi isimlerde burada yer almaktadır. Postmodern resimde, klasik mimarinin oranlarıyla uyumlu insan figürü yeniden geri gelmiştir. Resim, heykel ve bunların ara biçimlerinde yada mimaride olsun, postmodernist dönüşümün en belirgin özelliği belli bir dönem için neredeyse tabu sayılan insan figürü çevresinde odaklanmış olmasıdır. Plastik sanatların bir dalı olan minyatür sanatında da postmodernizmin izleri görülmüştür. Minyatürde yazı, hikaye ve belgesel el ile resimlendirilip aydınlatılmıştır (Belkayalı 2003).

Postmodernizm, heykel sanatında da özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra heykeltıraşların üsluplarında değişikliğe yol açmıştır. Heykel sanatı bu dönemde teknik, malzeme, konu ve üslup açısından çeşitlilik kazanmıştır. Alberto Giacometti, Jean Arp, Lipchitz, Henry Moore, Picasso, Barbara Hepworth gibi sanatçılar da fantezinin ağır bastığı bir anlatım şekli geliştirmişlerdir (Belkayalı 2003).

Postmodernist yapıtlar kültürel kavram ve anlamlarla bağlantılı olarak oluşturulmuş ve malzemenin ne olduğu birincil derecede önemli olmamıştır. Örneğin Londralı sanatçılar Gilbert ve George 1970’te kendilerini canlı heykel olarak sergilemiş ve böylece sanatçının kendisi de bir sanat nesnesi haline gelmiştir. Frank Stella ve David Nash postmodern dönem heykelinin önemli sanatçılarıdır. Frank Stella yalın ve dingin kompozisyonlar yerine, birbirine dolanan çapraşık biçimleri, gelişigüzel renkleri ve dokularıyla aşırı hareketli rölyef çalışmaları yapmıştır (Belkayalı 2003).



Şekil 2.25 Ayakta Duran Çerçeve, David Nash, 1987 (Anonim 2010c)

Heykeltıraş David Nash’in postmodern heykel uygulamalarından biri 1987 yapımı “Ayakta Duran Çerçeve” isimli yapıttır. Bu yapıt tarihi bir yapının önünde yer alan, iki meşe ağacının gövdesiyle, gövdesine bağlı olan dallarıyla yapılmış bir heykelden oluşmaktadır. Bu heykelin tasarımında kullanılan meşe ağaçları kültürü temsil ederken, çim yüzeye aks etmiş gölgesi de tarihin kullanımı ve bir anlamda da taklitçiliği vurgulamaktadır (Şekil 2.25).

### 2.3 Çağdaş Mimarlık

Mimarlık eylemi en genel biçimiyle “ insan gereksinimlerini barındırmak üzere fiziksel çevrenin düzenlenmesi ”olarak tanımlanmaktadır. Bu eylem insanın var oluşundan bu yana onunla birlikte gelişip farklılaşarak günümüze kadar ulaşmıştır. Mimarlığın gelişimi, tarih öncesi dönemden başlayıp günümüze kadar ulaşan geniş bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç, her türlü toplumsal değişimden etkilenmektedir. Bazen değişim önce mimarlığın kendisinde gözlenir, oradan topluma yayılır ve toplumu etkileyip değiştirebilirken; bazen de bunun tam tersi olarak toplumsal, teknolojik ya da ekonomik gelişmeler mimarlığı etkileyip değiştirebilmektedir. ( Birol 2006)

Mimarlığın gelişim sürecinde toplumsal, ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal olaylar önemli değişimlere neden olmuştur. Mimarlık alanındaki değişim ve gelişmelerin başlamasında ve ivme kazanmasında en önemli dönüm noktası Endüstri Devrimi ve beraberinde getirdiği yeniliklerdir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Endüstri Devrimi ile birlikte, teknoloji, endüstriyel üretim ve ulaşım olanaklarının gelişmesiyle birçok alanda köklü değişimler yaşanmıştır. Endüstri Devrimi, toplumsal yapı, teknoloji, üretim, kültür, ekonomi, sanat ve mimarlık gibi birçok alanda önemli değişimlere ve yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Birol 2006).

Endüstri devriminden sonra ortaya çıkan gelişmeler, bilim, teknik ve endüstrinin gelişmesi ile zevkin sadeleşmesi ve işleve yönelmesi sebebiyle, tarihten referans almayı bırakan ve tamamen özgün yaratıcılığa dayanan “modern düşünce” ortaya çıkmıştır. Bu düşüncenin akımlaştırılmış ve çeşitli kurallara bağlanmış hali ise “modernizm” olarak ifade edilmiştir. Modernizm ve modern düşünce kısa sürede edebiyatta, felsefede, sanatta ve mimarlıkta etkili olmuştur. (Yiğit 2004)

Endüstri Devrimini izleyen bütün bu gelişmeler ve modernizm ile birlikte, mimarlıkta giderek daha yalın, tarihsel stillerin ve üslupların belirleyiciliğinden uzak biçimsel bir dil yerleşmeye ve yaygın olarak kabul görmeye başlamış, bunun sonucunda da “Modern Mimarlık” adı verilen yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. (Birol, 2006) Modern Mimarlık yaklaşımı ya da mimarlıkta modernizm genel olarak 19. yüzyıl sonu ile 20.

yüzyıl başında Avrupa’da gelişen, tarihsel stillerden arınmış, basit, geometrik formların ve sade dekore edilmemiş yüzeylerin kullanıldığı, süslemeyi bırakıp işlevselliği ön planda tutan ve teknoloji temelli biçim arayışlarının olduğu bir anlayışı ifade etmektedir.

Özellikle Endüstri Devrimini izleyen dönemde sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmelerle birlikte, mimarlıkta yeni üretim teknikleri gelişmiş, yeni malzemeler ile yeni yapı ve mekan tipleri kullanılmaya başlanmıştır. Bu yenilikler 20. yüzyıl mimarlığında, kaynağını gelişen endüstri ile yeni malzemeler ve yeni yapım yöntemlerinden alan pek çok yeni yaklaşımın ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan teknoloji temelli biçim arayışları sanat ve mimarlıkta yeni akımların gündeme gelmesine neden olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Arts&Crafts (Sanatlar Ve Zanaatlar) ve Art Nouveau (Yeni Sanat) yaklaşımları sanat ve mimarlığı klasik üsluplardan arındırmayı amaçlayan bir üslubun ortaya çıkmasını ve gelişmesini sağlamışlardır. Özellikle Art Nouveau, eklektik (seçmeci) ve yeniden diriltmeci yaklaşımların, yerini daha yalın ve doğadaki biçimlerden esinlenerek yapılan tasarımlara bırakmasına neden olmuştur (Şekil 2.26). Böylece 19. yüzyılın seçmeciliğe dayanan akımlarına karşı çıkan Art Nouveau ile birlikte 20. yüzyılda yeni bir mimarlık anlayışı başlamıştır. Bu yeni anlayış tarihsel biçimlerin egemenliğinden sıyrılmış, yeni yapım malzemeleri ve yöntemlerini benimsemiş, çağdaş ve yalın bir mimarlık anlayışıdır. (Biol, 2006)



Şekil 2.26 Casa Mila, Antonio Gaudi, 1910 (Anonim 2010b)

Çağdaş düşüncenin karşılığı olan modernizm ile başlayan, geleneksel ve tarihi üsluplardan ayrılan bu yeni mimarlık anlayışı Çağdaş Mimarlığın başlangıcını oluşturmaktadır. Çağdaş Mimarlık kavramı, Art Nouveau akımı ile başlayan ve Modern Mimarlık ile devam eden yenilikçi yaklaşımların gelişmesiyle birlikte günümüze ulaşan bir süreçtir.

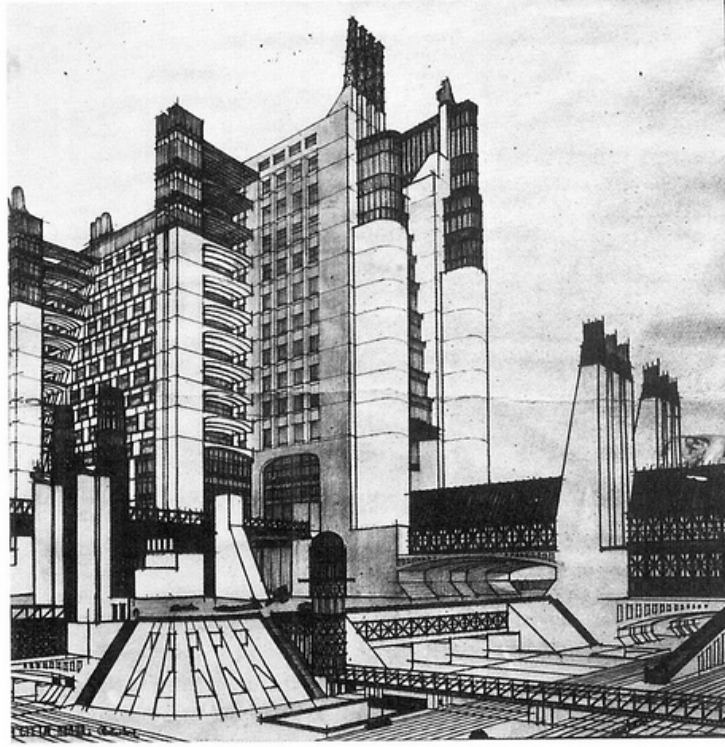
Modern mimarlığın temellerinin atıldığı bu gelişmelerin ardından mimarlıkta farklı akım ve üsluplar ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle dönemin yeni teknolojik olanaklarından yararlanan ve cam, betonarme, çelik ve alüminyum gibi yeni malzemeleri kullanan yeni bir anlayış oluşmuştur. Bu anlayış, özellikle süslemeden kaçınan ve işlevselliği ön planda tutan bir yapıdadır. İşlevselcilik (Fonksiyonalizm) adı verilen bu akım Amerikalı mimar Louis Sullivan'ın "Biçim, işlevi izler" sloganıyla ortaya çıkmış ve özellikle ticaret ve sanayi yapılarında uygulanmıştır. Bu akım özellikle Amerika'da etkin olmuş ve Chicago'da yatay mimarinin yerini çelik strüktürlü yüksek yapılar almaya başlamıştır. İşlevselcilik akımı mimarlık ve tasarım dünyasının temel taşını oluşturan felsefenin doğmasına yol açmış ve işlevsellik çağdaş mimarlığın temel tasarım ilkesi olmuştur. Mimar Frank Lloyd Wright, yapılarını işlevselci yaklaşıma göre

yönlendirmiş ve dışarıdan bakıldığında evin planının anlaşılabilir yapılar tasarlamıştır (Anonim 2009).

20. yüzyılda Modern Mimarlık olgusu birbirinden farklı pek çok akım ve ideolojiden oluşan heterojen bir bütündür. Bu akımlar arasında; Gelecekçilik “Fütürizm” (1909), “Kübizm” (1912), Yeni Plastikçilik “Neo Plastisizm - De Stijl” (1917), Biçimsel Saflik “Pürizm” (1918), Bauhaus (1919), Uluslar Arası Üslup (1932), “Brütalizm (1954), Bölgeselcilik “Rejyonelizm” (1955), Yöresel Mimari “Vernakülerizm” (1970) gibi akımlar yer almaktadır.

Fütürizm akımı; modern öncesi dönemin sanat ve mimarlık anlayışına tepki barındıran bir yaklaşımdır. Fütürizm 20.yüzyılın ilk on yılı içinde gelişen sanat ve mimarlık dünyasının en ilerici, en yenilikçi ve özgün hareketidir. Makineleşmenin simgesi hız ve devinim, fütürizmin temel çıkış noktasıdır. Üsluplar, tarihsel süreklilik ve süsleme yadsınarak, mimari biçimlenmede çağdaş formların üzerinde durulmaktadır. Bu yaklaşımda zamanın akışının mekanın da sürekli akışını, dinamizmini ve farklı kotlarda diğer mekanlarla çakışmasını gerektirdiği vurgulanmaktadır. Bu akım modern mimarlık anlayışına farklı ve ilerici bir boyut kazandırmıştır ( Birol 2006).

Fütürizm akımının mimarlık alanındaki en önemli temsilcisi 1914 yılında Fütürist Manifesto’yu kaleme alan İtalyan mimar Antonio Sant’Elia’dır. Antonio Sant’Elia, 1913 yılında yaptığı Şekil 2.27’de görülen “Yeni Kent” isimli çizimlerinde, gelecekteki şehirlerin yapısını öngörmüş, fütürizmin hız ve dinamizm ilkelerine vurgu yapmıştır. Sant’Elia’nın Yeni Kent çizimleri fütürist ideallerinin kentsel bir dışavurumu niteliğindedir.



Şekil 2.27 Citta Nuova (Yeni Kent) tasarımı, Antonio Sant'Elia, 1914 (Biol 2006)

Kübizm akımı; sanatta ortaya çıkan ancak bazı unsurları mimarlığa da aktarılan bir akımdır. Mimarlıkta kübizm kutu benzeri kübik formları temsil etmektedir. Kübizmdeki şeffaflık, asimetri, hacimsel iç içe geçmeler, yalın geometriler ve yapının algılanmasında zaman boyutunun kullanımı gibi konular mimarlıkta da kullanılmıştır. (Biol 2006). Mimarlıkta kübizme olan ilgi perspektif illüzyonlara başvurmadan, basitleştirilmiş geometrik şekiller kullanarak üç boyutlu formun bireysel karakteristiklerinin parçalanması ve yeniden kurulmasına odaklanmıştır. Kübizm 1912'de mimarlıkta modern hareketin gelişiminde hazırlayıcı bir faktör olmuş ve kübist anlayışlar gittikçe endüstrileşen toplumda geçmişin geleneksel anlayışlarından kopan mimarlık için bir stil haline gelmiştir. Kübizm akımının mimarlıkla ilişkilendirildiği en önemli bağlantılar ise De Stijl ve Bauhaus hareketinde görülmektedir. (Yiğit 2004)

De Stijl ya da Neo Plastisizm (Yeni Plastikçilik) akımında; mimari tasarım bazı kurallara göre düzenlenmekte ve bu durum "yeni mimarlık" olarak adlandırılmaktadır. Yeni mimarlıkta mekan birimleri bir küpün merkezinden fırlayan parçalar şeklinde vurgulanmakta, böylece geleneksel kutu parçalanarak farklı yükseklik, boyut ve

konumlara sahip kitlelerin oluşturduğu bir mimari ürün ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşım dinamik, özgün ve mutlak soyutlamaya ulaşan bir tasarım anlayışıdır. Yeni mimarlık, anıtsal ve simetrik olmayan, ekonomik, işlevsel, üslup taklitçiliği ve bağlayıcılıktan uzak mimari biçimler önermiş ve böylece modern mimarinin ana hatları belirlenmiştir. (Biol 2006)

Gerrit Rietveld'in Schröder Evi, De Stijl akımının önemli bir örneğidir (Şekil 2.28). Evin dış görünüşü De Stijl akımının resim sanatındaki temsilcilerinden Piet Mondrian'ın eserlerinin mimari bir ifadesi niteliğindedir.



Şekil 2.28 Schröder Evi, Gerrit Rietveld, 1924 (Biol 2006)

Konstrüktivizm akımında; estetik açıdan ‘mekanik bir estetik’ ön plandadır ve bu akımın mimarlığı çağdaş teknolojiye dayanmaktadır. Bu yaklaşımda önemli olan konstrüktif elemanların estetik öğeler olarak değerlendirilmesidir. Dönemin devrimci Rusya’sından güç alan konstrüktivizm akımında, her türlü süsleme yapıdan uzaklaştırılarak işlevlere göre biçimlenen ve rasyonel bir şekilde tasarlanan strüktürel öğeler, birer estetik ifade aracı olarak kullanılmaktadır (Biol 2006). Özellikle dönemin Sovyet Rusya’sında 1920–1930 arası dönemde konstrüktivizm akımının uygulayıcıları yeni estetik öğeleri gündelik yaşama yavaş yavaş sokmak amacıyla fabrika sahalarında inşa edilen dinlenme tesislerinde ve işçi kulübü projelerinde çalışmalar yapmışlardır, bunların en önemlilerinden biri de Moskova da bulunan Svoboda Fabrika Kulübü, Şekil 2.29, yapısıdır (Anonim 2010c).



Şekil 2.29 Svoboda fabrika kulübü, 1927 (Anonim 2010c)

Bauhaus; mimar Walter Gropius tarafından 1919’da kurulan, mimarlık, zanaat ve güzel sanatların bir arada olduğu, birbirinden beslendiği ve işlevsel sanat ürünlerinin yaratıldığı disiplinler arası bir okul olarak kurulmuştur. Burada teknik ve sanat birlikteliğinin sağlanabilmesi ve bunu gerçekleştirecek elemanların yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Bauhaus bir okul olarak kurulmuş olsa da zamanla bir üslup haline

gelmiştir. Bu üslubun belirgin özellikleri, tasarımda basit geometrik formların kullanılması, şerit pencereler ile doğaya hakim olma isteği, geniş cam yüzeyler ile iç ve dış mekan arasında görsel bir bağ kurma hedefi, fonksiyonel mekan düzeni, dışarıdan belli olmayan konstrüksiyon ve beyaz dış cephe gibi unsurlardır (Şekil 2.30). Bauhaus kurulduğu yer olan Almanya'dan sonra Avrupa'yı da etki altına alarak Uluslararası Üslubun doğuşuna ortam hazırlamıştır. (Anonim 2009)



Şekil 2.30 Bauhaus Binası, Almanya (Anonim 2010c)

Uluslararası üslup; Modern Mimarlık kapsamında yer alan en önemli mimari yaklaşımdır. Bu yaklaşımla birlikte, modern mimarlığın Endüstri Devrimi'nden bu yana ulaşılması hedeflenen idealleri, mimarlık düşüncesinde tam anlamıyla hakim olmuştur. Mimarlıkta sık sık uygulanan teknolojinin egemenliği, kullanılan yalın geometriler, mutlak soyutlama, biçimde sadelik ve mekanda işlevsellik arayışları, bu dönemde “rasyonel” ve “pürist” bir mimarlık anlayışının yerleşmesini sağlamıştır (Biol 2006). Modern mimarlığın önemli ideolojilerinden olan rasyonalizm ve pürizm tutumu uluslararası üslubun önemli faktörleri olmuştur. Uluslararası üslupta amaç, kalıcı olan ve evrensel estetik değerler içeren bir mimarlık anlayışı ortaya koymaktır.

Uluslararası Üslubun başlıca nitelikleri, tasarımda akılcılığın ön planda tutulması, strüktürü bir ön sistemin kurallarına göre oluşturmak, doğa ile bütünleşmek ve yapıyı doğadan soyutlanmış bir estetik obje ve insan yaratıcılığının bir ifadesi olarak görmek, tasarımda kurallarla çalışmak, yalın güzelliği yaratan düzgün, klasik, statik ve geometrik biçimler ile mükemmel oranlar aramaktır. (Biol 2006)

Le Corbusier ve Mies van der Rohe, Uluslararası Üslubun önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir. Modern mimarıktan söz edildiğinde akla öncelikle bu iki ismin gelmesi de bu yaklaşımın modern mimarının ulaştığı doruk noktası olmasından kaynaklanmaktadır. (Biol 2006) Le Corbusier, Uluslararası Üslup akımı çerçevesinde 1920–1950 yılları arasında Pürist ve Rasyonalist karakterde yapıtlar üretmiştir. Bunlardan en önemlisi olan rasyonalist karakterdeki Villa Savoye 1929–1931 yılları arasında Fransa’da yapılmıştır (Şekil 2.31). Le Corbusier’in Villa Savoye yapısında uyguladığı ve “çağdaş mimarlık ile çağdaş teknolojinin birlikteliğinden tasarım yaklaşımı” olarak adlandırdığı beş ilke, 1929 yılında İsviçre’nin La Sarraz kentinde toplanan 1.CIAM (Congres International d’Architecture Moderne) Kongresinde Uluslararası Üslubun temel ilkeleri olarak kabul edilmiştir. Böylece modern mimarlığın estetik değerleri olan betonarme iskelet sistem, serbest plan ve cephe düzeni, yatay pencere ve çatı bahçesi ilkeleri ortaya konmuştur. (Biol 2006)



Şekil 2.31 Villa Savoye, Le Corbusier, 1929 (Anonim 2010c)

Villa Savoye, yerden yükseltilmiş bir kutu gibi tasarlanmış bir yapıdır. Yapı geometrik oranlarıyla geçmişe bağlanırken geleneksel yapılarda olduğunun tersine yere bağlanmamış ve yerden koparılıp ince kolonlar üzerine alınarak adeta boşlukta durması sağlanmıştır. Yapının çepeçevre şerit şeklinde olan sürekli pencereleri bulunmaktadır. Yapının dört cephesinde kesintisiz dönen yatay pencere bantlarının arkasında farklı hacim ve işlevler yer almaktadır. Yapının küp formu yalnızca çatı katındaki güneşlenme yerini çevreleyen silindirik duvarlarla bozulmakta ve statik kütle böylece dinamizm kazanmaktadır. Renk olarak beyazın seçilmesi ise yapının doğanın renkleriyle tezat oluşturmasını ve uzaktan fark edilmesini sağlamıştır. (Anonim 2010c)

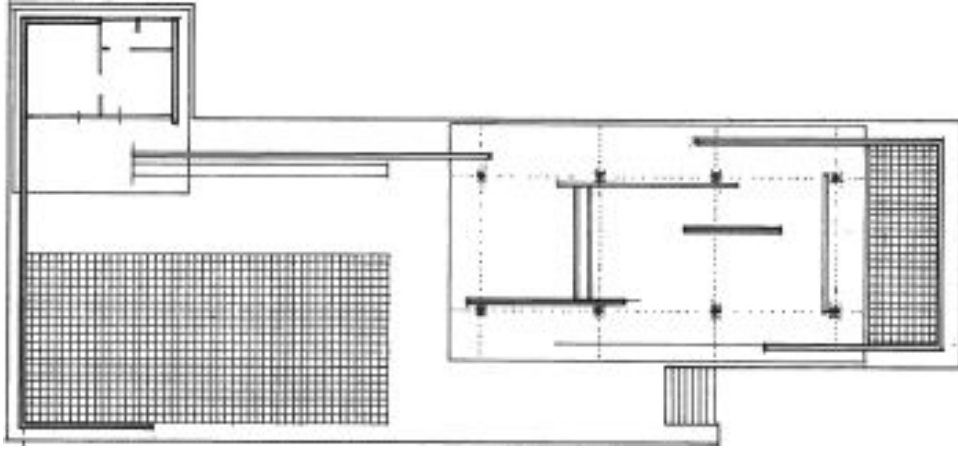
Uluslararası Üslubun diğer önemli bir temsilcisi olan Alman mimar ve tasarımcı Mies van der Rohe ise, rasyonel bir mimari anlayış geliştirmiştir. İşlevsel çözümleri ve ayrıntıları çok fazla önemseyerek yapılarında saf geometriler ve ayrıntıların kusursuzluğuyla tam bir yetkinliğe ulaşmayı amaçlamıştır. Tasarımlarında disiplin, sadelik, mükemmellik, düzen ve evrensel bir mimari dil oluşturma hedefi göze çarpmaktadır. Mies van der Rohe, modern mimarlığın “kalıcı olma” ve “zamanla değişen kullanım biçimlerine uyabilme özelliği olan mekanlar yaratma” düşüncesini savunmuştur. Yapılarında basit geometrik formlar kullanmış ve evrensel mimari çözümler aramıştır. (Biol 2006)

Mies van der Rohe, yapılarında kendi deyişiyile “hemen hemen hiçbir şey” arayarak tasarımda sadeliğin taraftarı olmuş ve bu yaklaşımını ise “Less is more” (Az çoktur) sözüyle ifade etmiştir. Mies’in bu yaklaşımı minimalizm akımının da temellerini oluşturmuştur. Mies için biçim, mimarlıkta “tasarımcıyı baştan çıkaran, istem dışı davranışa yönelten ve varlığı ahlaki gerekçelerle açıklanamayan her şeydir”. Bu nedenle Mies, geleneksel yapı kavramından uzaklaşma açısından tüm modern mimarlar içinde en uç noktayı temsil etmektedir. (Biol 2006)

Mies van der Rohe’un tasarladığı Barselona Pavyonu, Şekil 2.32, Modern Mimarlık tarihinin en önemli yapıtlarından birisidir. Mies, bu yapıda kendi modernizm anlayışını en saf haliyle yansıtmıştır. Barselona Pavyonu’nun tasarım anlayışında Mies’in geliştirdiği “tümel mekan” anlayışı hâkim olmuştur. Bu anlayış iç mekanda geleneksel

oda kavramını yadsıyan iç ve dış mekan arasındaki görsel engelleri ortadan kaldıran bir yapıdadır.

Barseolan Pavyonu; taş, çelik ve camın temel geometrik biçimlerle buluşması, asimetrik, birbirine geçişli ve esnek iç mekanlar şeması, işlevi saydam bir tavırla dışarıya vuran cam cephe, ölçü ve oranlara hâkim olan klasik bir yapıdadır (Şekil 2.33). Yapı hiçbir strüktürel öge tarafından koşullandırılmamış, nötr bir uzay parçası olarak uzanmış ve kapatıcı olmaktan çok perdeleyici işlevi gören pano benzeri öğelerle kısmen parçalanmıştır. (Birol 2006)



Şekil 2.32 Barseolan Pavyonu planı, Mies van der Rohe, 1928 (Anonim 2010c)



Şekil 2.33 Barseolan Pavyonu, Mies van der Rohe, 1929 (Anonim 2010g)

Modern Mimarlığın önemli bir yaklaşımı olan Uluslararası Üslup, kendisinden sonraki gelişmeleri yıllar boyunca önemli ölçüde etkilemiş, ancak içerdiği rasyonel düşüncenin kısa süre sonra karşıt tepkileri oluşmaya başlamıştır. (Biol 2006)

Modern Mimarlık düşüncesi tarihsel, yerel ve kültürel referanslardan arınmış, çağın gereklilik ve koşullarına uygun rasyonel bir tutumun yerleşmesini sağlamıştır. Ancak tarihsel üslupların egemenliğinden arınmayı hedefleyen Modern Mimarlık, zamanla kendisi de bir üslup haline geldiği gerekçesiyle sorgulanmaya başlamıştır. Modern mimarlıktan ilk kopuşlar, modern mimaride reddedilen, yapının akılda kalan, içeriğini dile getiren bir mimari forma ve simgesel bir değere sahip olması gerekliliğini vurgulayan Brütalizm ve Ekspresyonizm akımlarıyla birlikte yaşanmıştır. (Biol 2006)

Brütalizm akımında, sıvalı ve beyaza boyanmış dış cephelerdeki pürüzsüzlüğün yerini kaba dokular almıştır. Mies van der Rohe'un hassas ve mükemmeliyetçi yaklaşımı, burada yerini form anlayışında farklı malzeme kullanımından kaynaklanan kaba ve haşin bir yapıya bırakmıştır. Bu akımla birlikte masif elemanlardan oluşan duvarlar yeniden kullanılmaya başlanmış ve yapıda kullanılan gereçler ve donatılar açıkça gösterilmiştir. Brütalizm akımında özellikle üstüne bina yapılacak arazinin biçimine uyum sağlanması ve iç uzamların işlevsel açıdan düzenlenmesi yaklaşımları benimsenmiştir. (Anonim 2010b)

Ekspresyonizm akımında ise; tasarımcının özgün ve sanatsal yaratıcılığının güçlendirilmesi ve evrensel kuralların egemenliğine son verilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ekspresyonizm akımı, Uluslararası Üslubun genellemelerine karşı çıkarak, mimarlık dünyasında rasyonel kurallara dayanmayan, sezgilere, hayal gücüne ve yapının anlatım değerine öncelik veren özgün ve heykelsi formların kullanılmasını savunmuştur. (Biol 2006)

Ekspresyonist mimarlığa göre, özgün ifade gücü yüksek eserler, üstün estetik değerlere sahiptir. Bu tür eserlerin sahip olması gereken kriter "mutlak form"lardır. Mutlak form ise, kendi hayatı olan, kendi dilini konuşan, kendine özgü duygusal bir etkisi olan, dayanılmaz ve evrensel olan ve sadece akıl ile anlaşılabilen formlardır.

Ekspresyonizm akımında yapılar irrasyonel bir tutum içeren, mimariye özgünlük, canlılık, atılganlık ve dinamizm getiren kentlerin monoton görünümünü değiştiren anlayışta tasarlanmıştır. (Anonim 2010c)

Ekspresyonist yapıların en önemli örneklerinden biri Sydney Opera Binası'dır (şekil 2.34). Danimarkalı bir mimar tarafından 1956'da inşa edilen bu yapı, dalgaların sembolleştirilmesiyle, yelken biçiminde sübjektif bir formda tasarlanmıştır. Charles Jenks 1973'te yayımlanan "Mimaride Modern Akımlar" adlı kitabında bu yapıyı postmodern mimarlığa ait bir eğilim olarak kabul etmektedir. Bu eğilim postmodern yaklaşımlarda etkin olarak kullanılan, mecazi olarak yapılan binalara örnek olarak kabul edilmektedir. (Belkayalı 2003)



şekil 2.34 Sydney Opera Binası, John Utzon, 1956 ( Anonim 2010g)

Ekspresyonist mimarlığın önemli bir örneği ise Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright'ın 1936'da Pennsylvania'da yaptığı şelale Evi'dir (şekil 2.35). Doğayla iç içe olan bu ev Wright'ın ideal ev kavramını yansıtmakta ve ideal hayat tarzını tarif etmektedir. şelale evi, beyaz geometrik bantlarıyla içinde bulunduğu doğal çevrede hemen göze çarpmakta ve çevresiyle kontrast yaratmaktadır.

Wright bu evin tasarımında kendi geliştirdiği, “kutunun parçalanması” teorisini uygulamıştır. Yapı, taşan düzlemlerle, fonksiyonel mekan hücrelerini küpün çekirdeğinden dışarıya doğru merkezkaç kuvvetinin etkisiyle fırlatmakta ve böylece mekanlarda tamamıyla yeni plastik ifadeler elde edilmektedir. Şelale evi, strüktürel plastiğın dışavurumu ilkesinin en iyi anlatımlarından biri olarak kabul edilmektedir.



Şekil 2.35 Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1936 (Anonim 2010c)



Şekil 2.36 Şelale Evi'nden bir görünüş orijinal fotoğraf 2010

Ekspresyonizm ve brütalizm akımlarının da etkisiyle modern mimarlıktan ilk kopuşlar yaşanmış, modern mimarlıkla ilgili eleştiriler giderek artmış ve modern mimarlık gücünü kaybederek, 20. yüzyılın ikinci yarısında Geçmodern döneme böylece girilmiştir. Geçmodern dönem Modernizm ile Postmodernizm arasındaki bir geçiş sürecini kapsamaktadır (Belkayalı 2003). Bu dönemde Modern Mimarlığa yöneltilen eleştiriler, 1960'lı yıllarda yeni bir mimari yaklaşımın, yeniden geçmişin mimari üsluplarına ve biçimsel özelliklerine dönmeyi amaçlayan Postmodern mimarlığın ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. (Biol 2006)

Postmodern mimarlığın ortaya çıkışında mimar ve tasarımcı Charles Jenks önemli bir rol oynamıştır. Jenks, 1977 yılında yayımlanan postmodern mimarlığın dili adlı kitabında Modern Mimarlığın ölümünü ilan etmiş ve postmodern mimarlığın oluşumunu açıklamıştır. Jenks'in açıklamasına göre: "Modern Mimarlık ABD Missouri St. Lois'te 15 Temmuz 1972 günü saat 15.32'de ölmüştür. Ölüm cezası Pruitt-Igoe mahallesindeki birkaç binanın dinamit ile yıktırılması şeklinde infaz edilmiştir." Charles Jenks'in burada bahsettiği yapılar Le Corbusier ve CIAM teorilerine dayanarak yapılmıştır. Jenks bu ifadesiyle modernizm ideolojisini ve Uluslararası Üslubun sona erdiğini açıklamak istemiştir. Jenks'e göre Modern Mimarlık döneminin çöküşüyle yeni bir dönem başlamıştır ve bu dönem modernden sonra gelen yani Postmodern dönemdir. (Belkayalı 2003)

Mimarlıkta Postmodernizm, modern sonrası dönemi temsil eden, modern mimarlığın tekdüzeliğine tepki olarak ortaya çıkan, tipik örneklerini 1970'li yıllarda vermeye başlayan, modern öncesi dönemin mimari öğelerini yeniden ön plana çıkartan ve seçmeci yani eklektik eğilimleri tanımlayan bir yaklaşımdır.

Charles Jenks'e göre Postmodernizm Tarihçilik (Historizm) akımı ile gelişimine başlamıştır. Tarihselliği ve tarihin yeniden canlandırılmasını temel alan bu akımda Grek ve Barok mimarisinin etkileri de yansıtılmaktadır. Jenks'in postmodernizmde geliştiğini belirttiği bir başka akım ise Yeni Yöresellik (Neo Vernakularizm) akımıdır. Bu akımda yöresel özellikler yeniden önem kazanmıştır. Bu yaklaşımda mekan biçimlenirken halkın istekleri göz önüne alınmaktadır. İnsanların rahat edebilmeleri, mekanları

etkileyecek malzeme, biçim, bina büyüklüğü ve peyzaj elemanları önem kazanmaktadır. Postmoderne ait oldukça çok kullanılan bir eğilim de Metafizik benzetmedir. Le Corbusier de 1950–54 yılları arasında yaptığı Ronchamp Şapeli ile Postmodernizme ait Metafizik benzetmeye kaymaktadır (Şekil 2.37). Bu yapı, eğilmiş duvarlar içine oyulmuş düzensiz boyutlarda pencereleriyle ve ağır keskin uçlu çatısıyla dua eden elleri veya bir gemiyi ya da üç köşeli bir şapkayı çağrıştırmaktadır. Le Corbusier’in Ronchamp Şapeli, bu akımın özgürlüğünü sağladığını açıkça göstermektedir. (Belkayalı 2003)



Şekil 2.37 Ronchamp Şapeli, Le Corbusier, 1954 (Anonim 2010c)

Postmodern akımın diğer bir eğilimi ise Robert Venturi, Charles Moore, Micheal Graves ve Peter Eisenman’ın düzenlemeleridir. Robert Venturi, Mies van der Rohe’un “Less is More” (Az çoktur) sözünün karşısına “Less is Bore” (Az Sıkıcıdır) sloganıyla çıkmış ve bu biçimde düşüncelerini ortaya koymuştur. Charles Moore ise “simgecilik” yaklaşımıyla daha fazla akılda kalabilen, özgün mekanlar tasarlamıştır. Moore’un bu tasarımlarından en önemlisi 1975–80 yılları arasında yaptığı “Piazza d’Italia” adlı meydan düzenlemesidir. Bu düzenlemesinde tarihten alıntılara yer verilmiş, mekan bir sahne dekoru olarak görülmüş ve süslemeden kaçınılmamıştır. Uluslar arası üslubun birbirine benzeyen, sürprizsiz yapılarından sonra bu ve benzeri postmodern tasarımlar halkın gözünde zaman zaman başarılı etkiler bırakmıştır. (Belkayalı 2003)

Mimarlıkta postmodernizm sürecinde ortaya çıkan akımlardan biri de Dekonstrüktivizmdir. Dekonstrüktivizm ya da Yapısal Analiz akımı, 1980'lerin sonlarında ortaya çıkmıştır. Yapının birimlerinin parçalanması fikrine dayanan bu akım, yapıların yüzeylerinde veya cephelerindeki mimarinin bazı elemanlarının biçimlerini değiştirmeyi ve düz çizgili olmayan şekilleri kurgulama eğilimlerini içermektedir.

Dekonstrüktivist mimarlıkta radikal biçimler kullanılmakta ve asimetrik geometrik düzenler ve strüktür ile var olan mimari kurallarını bozan hatta yıkarak yeniden oluşturan bir yaklaşım izlenmektedir. Dekonstrüktif akım kalıplara bağlı kalan gelenek ve üsluplara bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Bu tarza sahip yapıların en önemli özelliği, yapıyı gözlemleyen kişilere sürekli bir belirsizlik ve kargaşa hissini vermeleridir. Dekonstrüktivist mimarlıkta projeler karmaşık ve çok parçalıdır, bunun nedeni ise biçimsel kaygı değil, projelerin arkasında güçlü tasarım fikirlerinin olmasıdır (Anonim 2010d).



Şekil 2.38 Case danzanti ( Dans Eden Ev), Frank Gehry, 1996 (Anonim 2010b)

Dekonstrüktivizm akımı konstrüktivizmin geometrik dengesizliklerinden ve biçimsel deneylerinden etkilenmiştir. Bu akım “biçim işlevi izler”, “biçimin saflığı”, “malzemelerde dürüstlük” gibi prensipleri modernizmin daraltıcı kuralları olarak görmüş ve mimarlığı bu kavramlardan uzak tutmayı amaçlamıştır. Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Frank Gehry (Şekil 2.38), Daniel Libesking, Zaha Hadid Ve Rem Koolhaas gibi isimler Dekonstrüktivizm hareketinin önemli uygulayıcılarıdır. (Anonim 2010d)

Mimarlıkta Postmodernizm başlı başına bir akım değildir. Postmodernizm, modern dönemin üslubuna karşı oluşturulan bir tepki hareketidir. Dolayısıyla postmodern yaklaşımın özgün bir teorisi bulunmamaktadır (Anonim 2010c). Postmodernizm tek başına bir akım değil, modern mimarlık sonrası oluşan farklı üsluplara ve anlayışlara işaret eden bir üst başlıktır. Özellikle 1960’lardan sonra mimarlıkta ortaya çıkan ve günümüze ulaşan Dekonstrüktivizm, Minimalizm, Kitsch Akımı, Metabolizm, Yeni Barok, Yüksek Teknoloji gibi akımlar da postmodernizm sürecinde yer almaktadır. Postmodernizm karmaşalı bir kavram olmakla birlikte, günümüzde modernizm karşısında gelişen veya ondan farklı tutumları kapsayan bir terim olarak kullanılır hale gelmiştir (Anonim 2010b). Sonuç olarak mimarlıkta postmodernizm belli bir akım değil, tıpkı modernizm gibi içinde farklı ideolojilerin olduğu bir panoramayı tarif etmektedir.

Çağdaş Mimarlık, mimarlığın geleneksel ve tarihi üsluplardan ayrıştığı, yenilikçi yaklaşımların ve işlevselcilik anlayışının olduğu modern mimarlık süreci ile başlayan ve postmodern süreci de içine alarak günümüze ulaşan bir kavramdır. Bu kapsamda çağdaş mimarlığın en önemli üslup ve eğilimleri arasında; Chicago Okulu, İşlevselcilik (Fonksiyonalizm), Art Deco, Art Nouveau, De Stijl, Bauhaus, Uluslararası Üslup, Ekspresyonizm, Yeni Brütalizm, Postmodernizm ve Dekonstrüktivizm yer almaktadır. (Anonim 2010a)

Çağdaş mimarlık kapsamında etkili olan akım ve eğilimlerin bir kısmı, çağdaş peyzaj mimarlığında da etkili olmuştur. Bu akımların yaklaşımları ve biçimleri peyzaj tasarımlarına da uygulanmıştır. Çağdaş mimarlık akım ve eğilimleri, çağdaş peyzaj

mimarlığında yeni yaklaşımların gelişimine katkı sağlamıştır. Çağdaş mimarlıkta geçmişten günümüze kompleks gelişmeler meydana gelmektedir ve artan bir biçimde mimari düşünceler sınır tanımamaktadır.

### **3. MATERYAL VE YÖNTEM**

#### **3.1 Materyal**

Çağdaş peyzaj mimarlarının yaklaşımları çerçevesinde peyzaj mimarlığının gelişim sürecinin incelenmesi konulu tez çalışmasında, çağdaş peyzaj mimarlığı kavramının temel dayanağı olan çağdaş ve çağdaşlık kavramlarının tanım ve kapsamaları ile çağdaş peyzaj mimarlığının gelişimine etkileri olan çağdaş sanat ve çağdaş mimarlık kavramları ve bu kavramların oluşumunda etkili olan akımlar incelenmiştir.

Bu kapsamda yapılan incelemelerde kullanılan temel materyaller; konu ile ilgili çeşitli yerli ve yabancı yayınlar, konu ile ilgili makaleler ve tezler, literatür ve internet taramasından elde edilen yazılı bilgiler ile çağdaş sanatta, mimarlıkta ve peyzaj mimarlığında etkili olan akımlara ait örneklerin yer aldığı fotoğraflar ve çizimler, tez konusu kapsamında yer alan çağdaş peyzaj mimarlarının ve mimarların tasarımlarına ilişkin fotoğraflar ve projelerdir.

Bu tez çalışmasında, tezin içeriğinin belli bir yönde sınırlandırılması amacıyla, peyzaj mimarlığının peyzaj tasarımı alanıyla ilgili örneklere ve bu alandaki peyzaj mimarlarının yaklaşımlarına yer verilmiştir.

#### **3.2 Yöntem**

Bu tez çalışmasında izlenen yöntemde, çağdaş peyzaj mimarlığı sürecini oluşturan dönemler ve bu dönemlerde yer alan peyzaj mimarlarının yaklaşımların analiz edilmiş ve bunun sonucunda elde edilen verilerin sentezlenmesiyle değerlendirme aşamasına geçilerek peyzaj mimarlığının gelişim süreci ve bu süreçte çağdaş peyzaj mimarlarının yaklaşımlarının etkileri ortaya koyulmuştur.

Tez çalışması kapsamında ilk olarak tez konusunun temel dayanağı olan “çağdaş” kavramı incelenmiştir. Yapılan veri araştırmalarında “çağdaş” ve “modern” sözcükleri ile ilgili kavram karmaşası olduğu tespit edilmiş ve tez kapsamında bu sözcüklerin

karışmaması açısından tez içerisinde yer alan “çağdaş” sözcüğü İngilizcede “*contemporary*” sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır.

Tez kapsamında bu aşamadan sonra peyzaj mimarlığı disiplini ile ilişkili olan sanat ve mimarlık alanlarında çağdaş kavramı ve bu kavramın belirttiği dönemler incelenmiştir. Çağdaş peyzaj mimarlığının gelişim sürecinde sanat ve mimarlık akımlarının etkisi olduğundan, çağdaş sanatta ve çağdaş mimarlıkta etkili olan akımların tanımları, kapsamaları ve bu akımlar çerçevesinde çalışmalar yapan sanatçı ve mimarlar ile bu kişilerin eserlerinden örneklere yer verilmiştir.

Tez çalışmasının sonraki aşamasında ise çağdaş peyzaj mimarlığının tanımı, kapsamı ve içerdiği dönemlerin belirlenmesi için yerli ve yabancı yayınlar ile literatür taraması yapılmıştır. Tez kapsamında yer alan çağdaş peyzaj mimarları ve tasarımlarının belirlenmesinde ise literatür taramalarının yanı sıra Türkiye’deki üniversitelerde peyzaj tasarımı konusunda çalışan öğretim üyelerinin görüşleri alınmıştır. Bu görüşmeler neticesinde çağdaş peyzaj mimarlığında öne çıkan isimler ve bu isimlerin önemli projeleri belirlenmiştir. İsimlerin ve projelerin belirlenmesinden sonra bu projelere ait açıklamalar ve fotoğraflar elde edilmiştir. Bununla birlikte çağdaş peyzaj mimarlığında etkili olan akımlar da yapılan araştırmalarla belirlenmiş ve bu akımların açıklamaları ve örneklerine ulaşılmıştır.

Tezin son aşamasında ise çağdaş peyzaj mimarlarının yaklaşımlarının çağdaş peyzaj mimarlığı sürecini nasıl etkilediği, bu süreçte ne gibi gelişmelerin yaşandığı, çağdaş peyzaj mimarlarının buldukları dönemde ve sonrasında peyzaj mimarlığının gelişimine hangi katkıları sağladıkları belirtilmiş ve peyzaj mimarlığı ile ilgili geleceğe yönelik beklentiler ortaya konmuştur.

## 4. ARAŞTIRMA BULGULARI

### 4.1 Çağdaş Peyzaj Mimarlığı

Peyzaj Mimarlığının gelişim süreci, tarih öncesi dönemlerden itibaren insanlığın tabiata yerleşmesi ve ihtiyaçları doğrultusunda yaşam mekanları yaratmak için çevreyi şekillendirmesiyle başlamış ve tarih boyunca belirli süreçlerden geçerek günümüze ulaşmıştır. Peyzaj mimarlığının 19. yüzyıla kadar bahçe sanatı olarak görüldüğü anlayış, 19. yüzyıl sonlarına doğru değişmeye başlamış ve açık yeşil alanların tasarlanması konusunda daha bilinçli yaklaşımların gelişmesiyle birlikte peyzaj mimarlığı bir meslek olarak belli teknikler ve tasarım stilleri çerçevesinde uygulanmaya başlanmıştır.

Peyzaj mimarlığında 20. yüzyılın başlarına kadar geleneksel stiller etkili olmuş ve genelde doğal peyzaj görünümündeki pitoresk stil ile formal ya da informal tasarımlar uygulanmıştır. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise sanatta ve mimarlıkta geleneksel anlayışların dışına çıkan, tarihsel stilleri reddeden ve özgün yaratıcılığa dayanan modernizm adı altında yeni yaklaşımlar gelişmiştir. Bu yaklaşımlar çerçevesinde sanatta ve mimarlıkta yeni akımlar ortaya çıkmış ve bu akımlar peyzaj mimarlığını da etkileyerek yeni anlayışların oluşmasına yol açmıştır. Özellikle 1920'li yıllardan sonra modernist akımlardan etkilenerek gelişen yeni peyzaj mimarlığı anlayışı çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinin başlamasıyla birlikte akımların etkisinin yanında, peyzaj mimarlığı bilimsel ve teknik olarak da gelişmeler göstermiştir. Bu süreçte peyzaj tasarımlarında işlevsel ve mekansal çözümler önem kazanmış, yeni malzemeler kullanılmış, teknolojik çözümlerden yararlanılmış, insan ihtiyaçları, sosyal, fiziksel ve kültürel faktörler göz önüne alınmış, çevreye duyarlı ve ekolojik yaklaşımlar gelişmiştir.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde 1970'lerden sonra, sanatta ve mimarlıkta görülen, modernizmin uzantısı niteliğindeki postmodern hareket etkili olmaya başlamıştır. Bu dönemde postmodernizm kapsamında yer alan çeşitli akımlar peyzaj tasarımlarında da

uygulanmış, tasarımlar daha özgün ve çok biçimli bir hal almıştır. Peyzaj mimarlığında postmodern dönemde çevreye olan duyarlılık önem kazanmış, fiziksel, sosyal ve psikolojik gereksinimlerin karşılandığı, birçok fonksiyonun bir arada kullanıldığı ve eklektik yapıda uygulamalar yer almıştır.

Çağdaş peyzaj mimarlığı; peyzaj mimarlığında geleneksel anlayışların reddedildiği, modern ve postmodern sanat ve mimarlık akımlarının etkisiyle gelişen ve günümüze ulaşan bir süreçtir. Çağdaş peyzaj mimarlığı, günümüzde de yeni anlayışlar çerçevesinde gelişmeye devam etmektedir. Çağdaş peyzaj mimarlığında sanatsal yaklaşımlarla birlikte çeşitli ölçeklerde, kırsal veya kentsel alanlarda, çevresel duyarlılığı olan ve bilimsel ve teknik gelişmelerden yararlanan yaklaşımlar gelişmektedir.

#### **4.2 Çağdaş Peyzaj Mimarlığında Etkili Olan Akımlar**

Çağdaş peyzaj mimarlığında, çağdaş sanatlar ve çağdaş mimarlıkta etkili olan akım ve üsluplardan bir kısmı etkili olmuş ve peyzaj mimarlığı uygulamalarında yer almıştır. Özellikle 20. yüzyılda etkili olan modernizm anlayışı peyzaj mimarlığını etkilemiş ve 1920'lerden sonra başlayan süreçte geleneksel peyzaj tasarımı anlayışı reddedilerek modern sanat akımları peyzaj mimarlığında etkili olmaya başlamıştır. Modernizmin etkisinin yavaşladığı dönemden sonra ortaya çıkan ve modernizmin uzantısı niteliğinde olan postmodern hareket ve bu hareket içerisinde yer alan akımların bir kısmı da peyzaj mimarlığında görülmüştür. Peyzaj mimarlığında postmodern dönemde etkili olan akımlar modernizm kadar etkin olamamış ancak yine de peyzaj mimarlığı uygulamalarında yer almıştır.

Peyzaj mimarlığında etkili olan akımlar mimarlık ve sanattan farklı olarak kendine özgü bir anlama sahip olmuştur. Peyzaj mimarlığındaki akımlar tek bir faktöre bağlı bir tavır değil, sosyal, işlevsel, teknik ve sanatsal boyuları içeren karmaşık bir kavramdır. Peyzaj mimarlığında modern ve modern sonrası akımların daha geç ve sınırlı olarak etkili olmuştur. Bunun temel sebebi peyzaj tasarımı için formal ve informal olarak iki anlayışın uzun yıllar boyunca benimsenmiş olmasıdır. (Yiğit 2004)

Çağdaş peyzaj mimarlığında ilk olarak 20. yüzyılın modern sanat hareketlerinden kübizm, sürrealizm, biyomorfizm ve konstrüktivizm gibi akımlar etkili olmuştur. Peyzaj mimarlığında gelenekselden kopuşu ve modernist kırılmaları başlatan bu akımlar başlangıçta biçimsel ve stilistik olarak peyzaj tasarımlarına uygulanmışlardır. Bu akımların uygulandığı peyzaj tasarımları genelde işlevsel ve mekansal özellikler içermeyen, ancak peyzaj üzerinde yeni biçimler tarifleyen ve yüzeysel olarak iki boyutlu açık mekana giydirilen modern tablolar biçimindedir.

Çağdaş peyzaj mimarlığında etkili olan akımlardan ilki kübizmdir. 20. yüzyılın resim sanatı hareketlerinden biri olan kübizm, peyzaj tasarımında gelenekselden kopuşu sağlamış, önce şekilsel daha sonrada yapısal olarak en etkili kaynak olmuştur. Kübist kompozisyonlardaki mekansal fikirler peyzaj mimarlarını etkilemiştir. İlerleyen dönemde görüntülerin, mekanların, sistemlerin üst üste geçişi, oransal sistemler, renk tonlamaları ya da sentetik rekompozisyon yeni peyzaj anlayışına uygulanmıştır. Başlangıçta yapılan uygulamalarda kübizmin biçimsel dili kullanılmıştır (Yiğit 2004)

Peyzaj mimarlığı ile çağdaş sanatlar arasındaki bağ ilk olarak kübizm akımının peyzaj tasarımlarına uygulanmasıyla başlamıştır. Kübizm akımı unsurlarının peyzaj tasarımına uygulandığı ilk eserler Fransız mimarlar tarafından yapılmış ve 1925'te Paris Uluslar Arası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisinde sunulmuştur. Sergide sunulan eserlerden Gabriel Guevrekian'ın tasarladığı "Su ve Işık Bahçesi" kübist etkileri gösteren ilk örnektir. Guevrekian'ın tasarımı üçgen formu bitki parterlerinin geometrik organizasyonu, optik illüzyon ve hareket özellikleriyle kübist bir sanat objesi niteliğindedir (Yiğit, 2004).

Peyzaj tasarımında kübizm akımı bu tasarımdan sonra başka örneklerde de görülmeye devam etmiştir. Kübizm akımı, peyzaj tasarımında işlevsel, mekansal ve sosyal fikirler barındırmamaktadır. Kübist tasarımlar peyzaj üzerinde yeni biçimler oluşturmuş ve iki boyutlu tablo-peyzaj özelliği göstermişlerdir.

Çağdaş peyzaj tasarımında kübizm akımını, sürrealizm, biyomorfizm ve konstrüktivizm akımları izlemiştir. Bu akımların peyzaj mimarlığındaki etkileri, kübizmin rasyonel sert

hatlı geometrisinden farklı olmasına rağmen, kompozisyonel ve resimsel değerlere öncelik veren yapısıyla benzerlikler göstermektedir.

Sürrealizm akımı peyzaj tasarımında kübizmden sonra en etkili olan akımdır. Sürrealizm akımı iki farklı anlayıştan kaynaklanmıştır. Bunlardan ilki insanın bilinçaltından gelen bağımsız ve soyut eserler, diğeri ise Salvador Dalı'nın resimlerindeki gibi bilinen objelerin çarpıtılmasıyla oluşan resimlerdir. Peyzaj mimarlığında da sürrealizmin ideolojik birikimi değerlendirilmeksizin, biyomorfik yani biyoloji biliminin mikroskobik keşifleriyle görülmeye başlanan organik formlar ve şekiller kullanılmıştır. (Yiğit,2004) Jean Arp ve Joan Miro güzel sanatlar ve peyzaj mimarlığı arasında köprü görevini yerine getirmiştir. Arp'ın resim ve rölyeflerinde oluşturduğu formlar kısa zaman içerisinde tasarımcılar ve peyzaj mimarları tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Miro'nun resimlerindeki ve Arp'ın heykellerindeki şekiller (Şekil 4.1), peyzaj tasarımında göllerin, arazi konturlarının ve vejetasyon kitlelerinin formlarını oluşturmuştur. (Yiğit 2004)

Çağdaş peyzaj mimarlığı kapsamında Isamu Noguchi ve Burle Marx sürreal ve biyomorfik formlardan yola çıkarak peyzaj tasarımları yapmışlardır. Noguchi'nin peyzaj ve heykelin karışımı olan çeşitli tasarımları (Şekil 4.2) ve biyomorfik formlara yer verdiği "Unesco Bahçesi" projesi (1950) ile Burle Marx'ın doğal yapıyla uyumlu, biyomorfik formlarda oluşan "Eğitim ve Sağlık Bakanlığı Çatı Bahçesi" projesi (1936) ve buna benzer tasarımları bu kapsamda yer alan örneklerdir. (Yiğit 2004)



Şekil 4.1 Rölyef çalışması, Jean Arp, 1930 (Yiğit 2004)



Şekil 4.2 Oyun alanı modeli, Isamu Noguchi, 1941 (Anonymous 2010c)

Konstrüktivizm akımı ise genel olarak çizgiler, yüzeyler gibi görsel bileşenlerden oluşan, sade, basit, formal ve kesin bir şekilsel düzeni olan, bununla birlikte çağdaş malzemelerin kullanıldığı bir akımdır. Peyzaj mimarlığında konstrüktivizm akımının yansımaları Lawrence Halprin'in Ira Çeşmeleri Parkı'nda görülmektedir (Şekil 4.3). Halprin'in tasarımında konstrüktivizmin biçim dili, noktalar ve yüzeyler sistemi kullanılmıştır. Bu sistem içerisinde dikey düzlemde sistemin parçalarını oluşturan

elemanlar farklı yüksekliklerdedir. Ira eşmeleri Parkı, bu özellikleriyle üç boyutlu bir heykel gibidir. (Yiğit 2004)



Şekil 4.3 Ira eşmeleri Parkı, Lawrence Halprin, 1961 (Kirby 2009)

Çağdaş peyzaj mimarlığında minimalizm akımının etkileri ise özellikle 1960’lardan sonra görülmeye başlanmıştır. Minimalizm akımı sadelik, basitlik ve azlık kavramları ön plana çıkarırken, basit geometrik biçimlere ve saf renklere yer vermektedir. Minimalist tasarımlarda yüklenmiş ve eklenmiş anlatımlar bulunmazken, sadelikte bütünlük ve mükemmellik anlayışı hâkimdir. Minimalizm akımı De Stijl, Bauhaus ve Uluslararası Üslup akımlarında yer alan basitlik ve azlık kavramlarının etkisiyle gelişmiştir. Mimar Mies van der Rohe minimalizm akımının temellerini atan “Less is More” (Az Çoktur) sloganıyla sade olan daha etkileyici olduğunu belirtmiştir. (Anonim 2010b)

Mimarlık ve peyzaj mimarlığında minimalizm en az malzemeyle en yalın, en ekonomik ve en işlevsel sonuca ulaşmayı hedeflemektedir. Minimalizm akımında tasarımlar,

oldukça basit görünen ancak özünde kurnazlıkla saklanmış bir hazine ve zor anlaşılabilirlik ile birlikte derin semboller de içermektedir. (Anonim 2010g)

Çağdaş peyzaj mimarlığında minimalizm akımının etkileri Peter Walker ve Martha Schwartz'ın peyzaj tarımlarında görülmektedir. Walker'ın minimalist peyzaj tasarımı anlayışı "İngirge ve Odaklan" düşüncesi üzerine kurulmuştur. Walker'a göre peyzajda minimalizm doğanın güçlerini entelektüel, teknik ve endüstriyel olarak reddeden yaklaşıma işaret etmektedir. (Kirby 2009) Martha Schwartz ise minimalist yaklaşımında, kompozisyon içinde düzeni meydana çıkartmak amacıyla serialite olarak adlandırılan çeşitli ritmik tekrarları ve hareketi kullanmış ve bahçe stillerine yaratıcı bir bakış açısı getirmiştir. (Campbell 2007) Schwartz'ın minimalist peyzaj tasarımlarında sert zeminler ağırlık kazanmış, bitkilendirme daha geri planda tutulmuş, renkli materyaller ve güçlü formlar kullanmış ve bununla birlikte tasarıma hareket getirecek unsurlara yer verilmiştir.

Çağdaş peyzaj mimarlığında postmodernizm, 1970'lerden sonra etkisini gösteren ve modern dönemden farklı yaklaşımları olan bir anlayıştır. Peyzaj mimarlığında postmodernizm başlı başına bir akım değil, tıpkı modernizm gibi farklı üslupları içinde barındıran bir harekettir. Postmodernizm kavramı bazı çevrelerde modernizmin karşıtı bir görüşü temsil ederken, bazı çevrelere göre de modernizm ve postmodernizm bir hareketin iki farklı açısıdır.

Peyzaj mimarlığının gelişim sürecinde, modern ve postmodern peyzaj mimarlığının bazı üslup ve tasarım önerileri açısından birbiriyle örtüşen farklı hareketler olduğu tespit edilmiştir. En temel farklılık ise modernizmin seçici (elitist) yaklaşımına karşın postmodernizmin birçok üslubu kapsamasıdır (Belkayalı 2003).

Peyzaj mimarlığında postmodernizmin etkileri mimarlık ile paralel olarak 1970'li yıllarda görülmeye başlanmış ve 1980'li yıllarda en parlak dönemini yaşamıştır (Belkayalı 2003). Bu süreçte postmodernizmin tanımı ve gelişimi konusunda önemli bir isim olan Charles Jenks, modernizmi eleştiren ve postmodern hareketi savunan

açıklamalarının yanı sıra peyzaj mimarlığında postmodernizmin etkilerini gösteren peyzaj tasarımları yapmıştır.

Peyzaj mimarlığında postmodernizm birçok üslubu içerdiğinden belirgin biçimsel özellikleri yoktur. Ancak bununla birlikte postmodern peyzaj tasarımlarında yeni malzeme ve geometriler kullanılmış, geleneksel olmayan malzemeler ve bitkiler ile gündelik kullanıma ait ürünler yer almıştır. Postmodern peyzaj mimarlığı çok biçimli bir yapıya sahiptir. Kullanıcıların farklı kültürel zevkleri ve her birinin kendine özgü peyzaj anlayışı ile farklı hayat görüşleri tasarımcıyı değişik peyzaj çözümlerinin yan yana bulunduğu bir sonuca götürmüştür. (Belkayalı 2003)

Peyzaj mimarlığında postmodernizm modernist dönemden sonra gelişen birçok akım ve eğilimi kapsamaktadır. Bunlar arasında Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı (Land Art), Minimalizm, Dekonstrüktivizm, Pop-Sanat, Kitsch ve Montaj gibi akımlar yer almaktadır.

Postmodern peyzaj mimarlığının önemli temsilcileri arasında Martha Schwartz, Micheal Van Valkenburg, Charles Jencks, Charles Moore, David Nash ve Ricardo Bofill yer almaktadır. (Belkayalı 2003)

Postmodern peyzaj mimarlığının en belirgin örneklerinden biri Charles Moore'un 1975'te tasarladığı "Piazza d'Italia" meydan düzenlemesidir (Şekil 4.4). Kamusal bir meydan olan bu alan Amerika'nın New Orleans kentinde bir grup İtalyan tarafından yaptırılmıştır. Meydan halkın toplanması ve Amerikan - İtalyan birliğinin festivalleri için tasarlanmış bir alandır. Alanda kullanılan öğeler ise İtalya ile bağlantı kurulmasını sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. (Belkayalı 2003)

Postmodernist bir tasarım anlayışına sahip bu meydan sütunlarla perdelenmiş, kemerlerle donatılmış ve ortasına da İtalyan tarzı bir havuz yapılmıştır (Şekil 4.5). Meydanın düzenlemesi oldukça gösterişli ve renkli olmakla birlikte klasik formları da içermektedir. Charles Moore, bu meydana mermer, paslanmaz çelik, tuğla ve neonlar

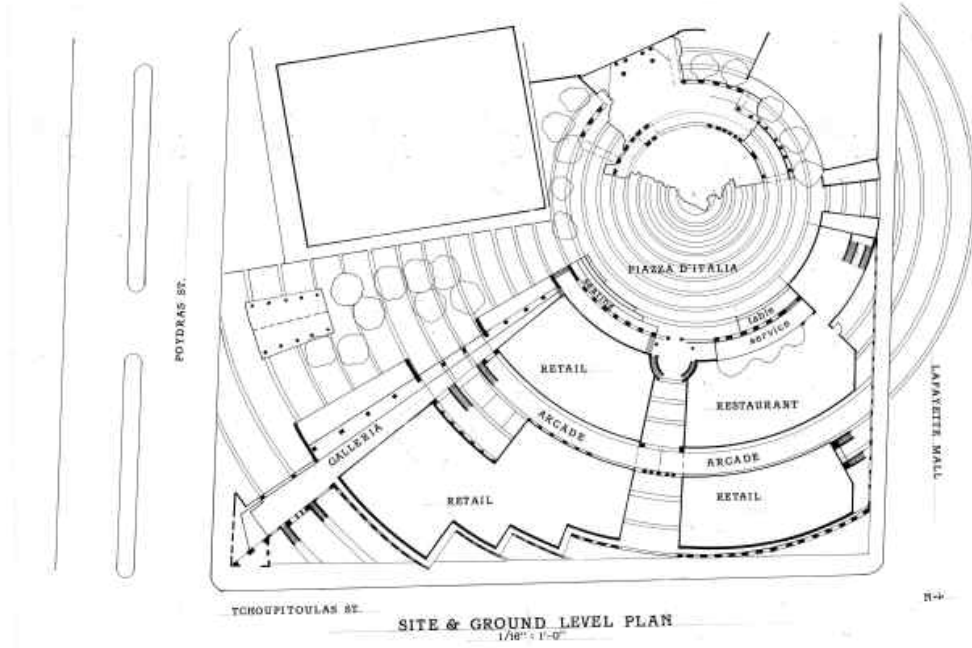
kullanmış ve böylece alan kişilerde tamamen parlak bir etki bırakmıştır.(Belkayalı 2003)

Bu meydanın tasarımında postmodern bir üründe olması gereken oyun oynama, alaya alma, renk unsurunu özgürce kullanabilme, tarihten alıntılar oluşturma, süslemeden kaçınmama ve mekânı bir sahne dekoru olarak görme gibi eğilimler yer almaktadır.

(Anonim 2010b)



Şekil4.4 Piazza d'Italia , Charles Moore, 1978 (Kirby 2009)



Şekil 4.5 Piazza d'Italia planı, Charles Moore, 1975 (Kirby 2009)

Çağdaş peyzaj mimarlığında postmodern süreçte etkili olmuş akımlardan biri de Dekonstrüktivizm'dir. Yapının parçalanması fikrine dayanan dekonstrüktivizm akımında, radikal biçimler ve asimetrik geometrik düzenler kullanılmakta, form ve içerik birbirinden ayrılmaktadır. Peyzaj mimarlığında dekonstrüktivizm akımının en önemli örneği, tasarımı mimar Bernard Tschumi tarafından yapılan "Parc de la Villette" tir. Pariste bulunan bu park, daha önce mezbaha alanı olarak kullanılan bir alanın kentsel yenileme projesi kapsamında yapılmıştır. Bernard Tschumi, parkın peyzaj tasarımı için düzenlenen yarışmayı 1982 yılında kazanmış ve park 1984-1987 yılları arasında inşa edilmiştir.

Bernard Tschumi, dekonstrüktif bir yaklaşımla tasarladığı parkta noktalar, çizgiler ve yüzeyler sistemini kullanmıştır. Parkın tasarımındaki temel öğeler "folie" adı verilen şaka yapılarıdır (Şekil 4.6). Bu yapılar park içine belli bir düzen/düzensizlik içinde yerleştirilmiş ve her biri başka işlevlere uygun olacağı düşünülerek tasarlanmış küçük konstrüksiyonlardır. Bu kırmızı renkli konstrüksiyonlar parkın noktalar sistemini oluşturmaktadır. Parkta bu yapıların dışında, bilim ve endüstri müzesi, oyun alanları, su kanalları, tematik bahçeler, geniş yeşil alanlar ve peyzaj donatı elemanları yer almaktadır (Anonim 2010h). Bernard Tschumi, Parc de la Villette tasarımı ile

geleneksel peyzaj tasarımında bir kırılma yarattığını belirtmiş ve parkın 21. yüzyılın peyzaj tasarımı olarak nitelendirmiştir.



Şekil 4.6 Parc de la Villette, folie yapıları, Fransa (Anonymous 2010b)

Çağdaş peyzaj mimarlığında postmodern dönemde etkili olmuş bir başka akım ise Land Art ya da Arazi Sanatı akımıdır. Land Art akımı, 1960'ların sonunda Amerika'da ortaya çıkmış ve 1970'lerde tüm batı ülkelerini etkilemiş öncü ve yenilikçi bir sanat akımıdır. Çağdaş sanatın anti-form hareketleri içinde yer alan ve kavramsal bir sanat olan Land Art akımı, doğanın geniş alanlarının insan müdahalesi ile biçimlendirilmesine dayanmaktadır. Taş, toprak ve birçok doğal malzemenin kullanılmasıyla gerçekleşen bu sanata çok çeşitli uygulama biçimleri bulunmaktadır. Bunlardan bazıları doğada hendekler açma, toprağa gömme, galeri mekanı içinde toprak, taş ya da insan ürünü çevresel nesnelere konması olarak sıralanmaktadır.

Land Art akımında; resim, heykel ve benzeri disiplinler arasında sınırlar kaldırılmış ve sınırsız malzemeyi barındıran çevreye yönelim başlamıştır. Land Art sanatında yapılan eserler sanatçının doğaya armağanıdır. Sanatçının tabiata onun kalemiyle attığı imzası, günü geldiğinde, yeni uygarlıklara ve yeni kahramanlara yer açmak için, yine doğa tarafından silinebilmektedir.(Seyrek 2009)

Land Art eserlerinin çoğu büyük boyutlu ve geniş alanlar üzerinde yapılmakta ve bu eserler ancak gökyüzünden bakıldığında bir anlam kazanmaktadır. Land Art akımında, doğanın sağladığı olanaklar ve bunun uyandırdığı sınırsızlık hissi, sanatçıların galeri mekanlarına ihtiyaç duymamasına neden olmuştur. Land Art eserlerinin bazıları galerilerde sergilense de, ilke olarak bu tip bir sergileme anlayışına karşı çıkmaktadır. Land Art, geliştirilen her teknolojik yenilikle küstürülen doğa ile barış sağlama amacındadır. (Seyrek 2009)

Land Art akımı, arazinin kendisi ve doğaya ait malzemelerin kullanımıyla peyzaj mimarlığı ile yakın ilişki içindedir. Bu akım peyzaj mimarlığı ile resim, heykel gibi sanatların bir araya gelmesine olanak sağlamıştır. Land Art akımı, insan ve doğa arasındaki ilişkinin gelişmesine yardımcı olmuş ve çevreci sanat, doğa sanatı gibi kavramların gelişimini sağlamıştır.

Land Art akımının peyzaj mimarlığındaki en önemli uygulamalarından biri olan “Spiral Jetty” Robert Smithson tarafından 1970 yılında Amerika’nın Utah eyaletindeki büyük tuz gölünün kıyısında yapılmıştır (Şekil 4.7). Gölün kıyısındaki sığ suyun tonlarca çakıl ve taşla doldurulmasıyla oluşturulmuş bu helezon şeklindeki yapı yaklaşık 450 metre uzunluğunda ve 5 metre genişliğindedir. Robert Smithson (1938-1973) doğanın gönlünü alma ve ona sanat armağan ederek teşekkür etme fikriyle yola çıktığı Spiral Jetty projesiyle, insan elinden çıkma spiral bir dalgakıran yapmayı amaçlamıştır (Seyrek 2009).

Spiral Jetty, toprak ve suyun ilişki içinde olduğu bir yapıdır ve bu yapı üzerinde yürüyebilme olanağı da sağlamaktadır. Yapının üzerinde yürürken baş dönmesi ve göle düşme tehlikesi duygusu oluşabilmektedir. (Seyrek 2009)



Şekil 4.7 Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970 (Anonim 2007)

Spiral Jetty yapıtı, tasarımıyla, büyüklüğü ve biçimiyle, kullanılan malzemelerle ve yapım şekliyle birlikte Land Art akımının en bilinen simgelerinden biri olmuştur.

Peyzaj mimarlığında Land Art akımını kullanan sanatçılardan biri de Isamu Noguchi'dir. Noguchi yüzeyin kendisini kullanarak heykeller yaratmayı önerdiği projeler geliştirmiştir. 1933 yılında tasarladığı Plow Anıtı projesinde Noguchi, zeminden büyük yatay biçimlerle ortaya çıkan, toprağın yontulması ve bloklanmasıyla oluşturulan metrelerce yükseklikte piramidal bir anıt tasarlamıştır. Isamu Noguchi, Land Art akımının ilk örneklerini sunmuş, daha sonraki yıllarda yaptığı bazı tasarımlarda da zemini bir heykel gibi kullanma yaklaşımını uygulamıştır (Campbell 2007).

Land Art akımının yakın tarihteki örneklerinden biri de mimar ve sanatçı Maya Lin tarafından yapılmıştır. Maya Lin'in tasarım yaklaşımında çevresel duyarlılık konulu çalışmalar ve yeryüzü biçimlendirme eğilimleri önemli yer tutmaktadır. Peyzaj mimarlığı ile sanatı birleştiren çalışmalarıyla tanınan sanatçının New York'ta bulunan bir heykel parkında yer alan 2007 yapımı "Storm King Dalga Tarlaları" tasarımı bu kapsamda önemli bir örnektir (Anonim 2010g).

Storm King Dalga Tarlaları (Şekil 4.8), deniz dalgalarının kumlar üzerinde meydana getirdiği şekillerden esinlenerek tasarlanmıştır. Dalgalar, çim ile kaplı biçimlendirilmiş toprak tepeciklerinden oluşmaktadır. Dalga Tarlalarının tasarımı toprak ve çim yani doğal malzemelerden oluşturulduğu için, her peyzaj ögesi gibi hareket ve değişim içindedir.



Şekil 4.8 Storm King Dalga Tarlaları, Maya Lin, 2007 (Anonymous 2010b)

Maya Lin'in doğayı yansıttığı bir tasarım olan Dalga Tarlaları, uzaktan bakıldığında hem arka plandaki araziye tanımlamakta hem de kesintiye uğruyormuş hissi vermektedir. Dalgaların arasındaki oyuklarda ise farklı deneyimler söz konusudur. Yaklaşık 5 metre uzunluğundaki dalgaların arasında yükseklik algısı kaybolmakta, dış dünyanın etkileri azalmakta ve bu şekilde oluşan "azalma" hissi ile çevredeki detaylara odaklanma sağlanmaktadır. (Anonim 2010g).

Land Art akımının çağdaş peyzaj mimarlığında yukarıda belirtilen örneklerle birlikte geçmişten günümüze çok sayıda örneği bulunmaktadır. Doğanın tasarımıyla bütünleştiği,

kavramsal sanat unsurları içeren ve çok çeşitli biçim özellikleri olan bu akımın günümüzde de uygulamaları devam etmektedir.

### **4.3 Çağdaş Peyzaj Mimarlığında Dönemler ve Peyzaj Mimarları**

Peyzaj mimarlığının tarihsel gelişim sürecinde, 20. yüzyılın başlarında geleneksel peyzaj tasarımı anlayışlarının terk edildiği ve modernist akımların etkisinde şekillenen yeni bir peyzaj mimarlığı anlayışı benimsenmiştir. Tez kapsamında çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinin başlangıcı olarak kabul edilen bu anlayışla birlikte, 1920’li yıllardan günümüze kadar çağdaş peyzaj mimarlığında en genel anlamda üç dönem etkili olmuştur. Bu dönemler “Yeni Peyzaj Estetiği Dönemi”, “Soyut Sanat ve İşlevsel Peyzaj Dönemi” ve “Modernizm Sonrası ve Postmodern Peyzaj Dönemi” olarak incelenmiştir.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde yer alan bu dönemler, peyzaj mimarlarının yaklaşımlarına ve etkin olan tasarım stillerine göre gruplandırılmıştır. Bu dönemlerin her birinde etkili olan farklı peyzaj tasarımı anlayışları bulunmakla birlikte dönemlerin belirgin başlangıç ve bitiş tarihleri yoktur. Ancak, her dönemde bir önceki dönemden farklılaşmayı sağlayan yeni bir peyzaj mimarlığı anlayışı hâkim olmuştur.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde etkili olan ilk dönem “Yeni Peyzaj Estetiği Dönemi”dir. Bu dönemde geleneksel olandan ayrılan ve modernist akımların peyzaj tasarımlarını etkilediği yeni bir peyzaj estetiği anlayışı gelişmiştir. 1920’li ve 1930’lu yılları kapsayan bu dönemde peyzaj mimarlığında ilk modernist dönüşüm yaşanmıştır.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde etkili olan ikinci dönem 1940’lı ve 1970’li yıllar arasında etkin olan “Soyut Sanat ve İşlevsel Peyzaj Dönemi”dir. Bu dönemde peyzaj tasarımlarında sanat ve mimarlık akımlarının etkisi görülmeye devam ederken, işlevsellik ve mekansal kurgulama teknikleri ile tasarımlarda üçüncü boyut önem kazanmıştır. Bununla birlikte tasarımlarda bilimsel, teknik, sosyal ve ekolojik yaklaşımlar etkili olmuştur.

Çağdaş peyzaj mimarlığında 1970’li yıllardan sonra etkili olan üçüncü dönem ise “Modernizm Sonrası ve Postmodern Peyzaj Dönemi”dir. Bu dönemde sanatta ve mimarlıkta görülen postmodern hareket peyzaj mimarlığında da birçok akım ve üslubu içeren bir anlayış olarak etkili olmuştur. Bu dönemde peyzaj mimarlığında modernizm hareketinin etkileri de postmodernizm ile birlikte devam etmiştir. Bu dönem gerek yeni biçimsel özellikleri, gerekse içerdiği yeni yaklaşımlarla peyzaj mimarlığında oldukça çeşitlilik gösteren bir süreç olarak günümüzde de devam etmektedir.

#### **4.3.1 Yeni peyzaj estetiği dönemi**

Peyzaj mimarlığı tarihi süreç içerisinde özellikle 19. yüzyıla kadar olan dönemde bahçe sanatı olarak gelişim göstermiştir. Bu gelişim sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan sosyal ve fiziksel değişimler ve yeni arayışlarla birlikte pitoresk stilde bir peyzaj tasarımı anlayışına dönüşmüştür. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise biçim ve mekanla ilgili resim, heykel, mimarlık ve şehircilik gibi disiplinlerde modernizm adı altında büyük değişiklikler yaşanmış, bu değişimler peyzaj tasarımında da etkili olmuştur. Modernizm hareketi ile birlikte sanatta ve mimarlıkta ortaya çıkan akımların özellikleri peyzaj mimarlığında da kullanılmaya başlanmış ve 1920’lerden sonraki yıllarda geleneksel peyzaj tasarımı anlayışı terk edilerek modernist sanat akımlarının etkisinde yeni bir peyzaj mimarlığı anlayışı benimsenmiştir. Peyzaj tasarımlarında modernist sanat akımlarının biçimsel özelliklerinin uygulandığı bu yeni anlayışla birlikte, peyzaj mimarlığında “Yeni Peyzaj Estetiği Dönemi” başlamıştır. İlk örneklerin Fransa’da ortaya çıktığı bu dönemde peyzaj tasarımları daha çok iki boyutlu tablo özelliği göstermiştir.

Peyzaj mimarlığında modernizm ile başlayan ilk dönüşümde kübizm, sürrealizm, biyomorfizm ve konstrüktivizm akımları etkili olmuştur. Peyzaj tasarımında modernizm mimarlık, şehircilik ve resim alanındaki modernist fikirler ve uygulamalardan etkilenmekle birlikte kendine özgü bir anlama sahiptir. Tek bir faktörün yorumlanması ile ilgili bir tavır değil, sosyal, işlevsel, teknik ve sanatsal boyutları içeren karmaşık bir kavramdır. (Yiğit 2004)

Peyzaj mimarlığı mimarlık ve resimden farklı olarak keskin dönüşümler yaşamamıştır. Çoğunlukla geçmiş çağların malzemelerini ve kavramsal yapılarını barındırmıştır. Geleneksel formlardaki bahçeler ve kamusal mekanlar 20. yüzyılda da varlıklarını sürdürmüş, yalnızca birkaç peyzaj tasarımcısı tamamıyla yeni bir şey üretmek için çabalamıştır. Bu istisnalardan biri, çoğunluğu mimarlardan oluşan Fransız bir gruptur. Bu grupta yer alan Gabriel Guevrekian ve Andre-Paul Vera gibi mimarların 1920'lerde Fransa'da yaptıkları bahçe tasarımlarıyla, peyzaj mimarlığında ilk modernist kırılma yaşanmıştır. Bu gelişme ile birlikte peyzaj mimarlığında modernizmden bahsedildiğinde genellikle 1920'den sonraki ürünler kastedilmektedir. (Treib 1993)

Modernist kırılmayı sağlayan Fransız mimarlar modern sanattaki özellikle kübizmdeki gelişmeleri peyzaj tasarımına uygulamışlardır. Kübizmden gelen özellikleri tasarladıkları bahçelere uyarlamışlardır. *Beaux-Arts* geleneğinden gelen formal ve informal tartışmaları devam ederken bu tasarımların yapılması tamamen şok etkisi yaratmıştır. Özellikle Gabriel Guevrekian'ın tasarladığı bahçeler üçgen formlu bitki parterlerinin geometrik organizasyonu, optik illüzyon ve hareket özellikleriyle bir kübist sanat objesidir. Guevrekian'ın bahçeleri modernist peyzaj için model haline gelmiştir. Daha sonra, Isamu Noguchi ve Roberto Burle Marx, Guevrekian'ı takiben biyomorfik ve sürreal formlardan yola çıkarak peyzaj tasarımları yapmıştır. (Yiğit 2004)

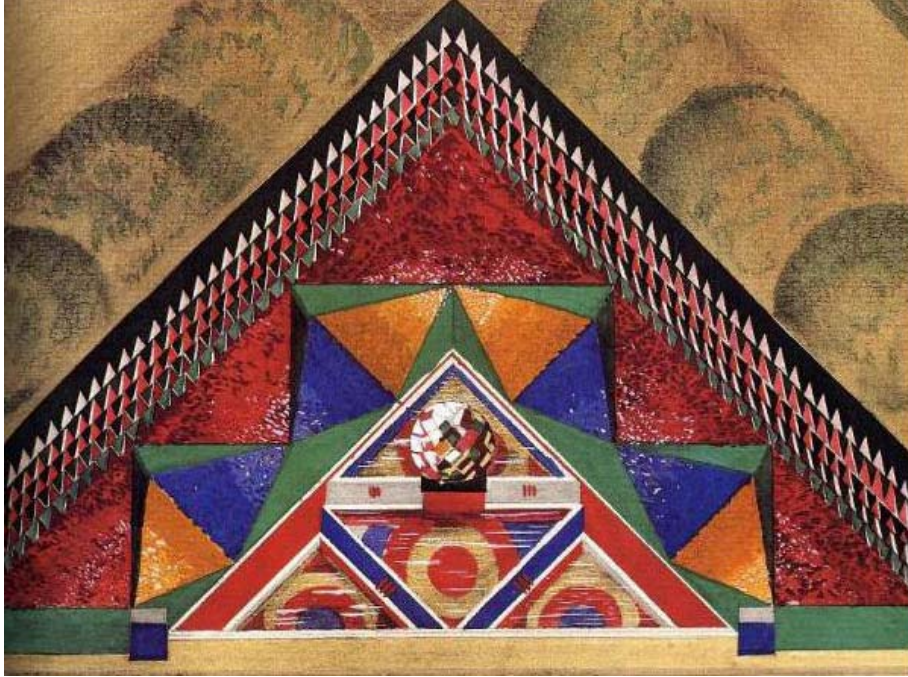
Kübizmdeki gelişmeleri peyzaj tasarımına uygulayan ve modern peyzajın temellerini atan Fransız tasarımcıların eserleri ilk olarak 1925 yılında Paris'te düzenlenen Uluslar Arası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi'nde sunulmuştur. Bu sergi Fransız peyzaj tasarımının gelişiminde önemli bir dönemeç olmuştur.

#### **4.3.1.1 Gabriel guevrekian, su ve ışık bahçesi**

Mimar Gabriel Guevrekian (1900-1970) 1925 yılında Su ve Işık Bahçesinde mümkün olan en resimsel düzeni, "tablo bahçe"yi yaratmıştır. Guevrekian'ın tablo bahçe biçimindeki tasarımı, resim sanatı ve peyzaj tasarımı arasındaki çok eskilere dayanan ilişkiden gelmektedir. Bu ilişki iki boyutlu peyzaj, "tablo peyzaj" olarak tanımlanmaktadır. Tablo peyzaj biçimindeki tasarımlar, peyzaj tasarımına ilişkin derin işlevsel, mekânsal ve sosyal fikirleri barındırmamaktadır. Bu tasarımlar, peyzaj üzerinde

yeni biçimler tariflemiş ve yüzeysel olarak iki boyutlu açık mekâna modern tablolar giydirmişlerdir (Yiğit 2004).

18. ve 19. yüzyıllarda İngiltere’de peyzaj tasarımcılarının resimdeki pitoresk teorilerinden esinlenerek tasarım yaptıkları bilinmektedir. Ancak 20. yüzyılda gelenekselden kopuşu simgeleyen gelişme, pitoresk ya da neo-klasik olarak tasarlanması gerekirken, Guevrekian’ın modernist bir sanat akımı olan kübizme dayanarak tasarladığı ve 1925 Uluslar Arası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi’ndeki Su ve Işık Bahçesi’dir (Şekil 4.8). Bu tasarım ile doğa, soyut ve resimsel kompozisyonlara dönüştürülmüştür. Kübizmin etkisindeki diğer bahçe tasarımları gibi bu bahçe de 19. yüzyılın son dönemindeki doğanın taklidine dayanan peyzaj stiline açık bir biçimde karşıt, iç mekânın uzantıları ve geometrik düzeniyle şekillenmiş bir yapı ile temsil edilmiştir.



Şekil 4.8 Su ve ışık bahçesi, Gabriel Guevrekian, 1925 (Kirby 2009)

Su ve Işık Bahçesi’nde genişleyen üçgen çim yüzey, çiçek ve camla kaplanmıştır. Küçük cam üçgenlerden oluşan bir perde ile iki taraftan kapatılmıştır. Tasarım yalnızca görsel olarak deneyimlenebilir. Kesikli ve eğimli yüzeylerden oluşan çiçek parterleri

için Amerikalı eleştirmen Fletcher Steele , böylesi bir düzenlemenin bitkisel anlamda önemli olmadığını, ancak birinin bitkilerle neler yapabildiğini gösterdiğini söylemiştir. (Imbert 1993)

Guevrekian, tekrar ve parçalanma yoluyla, alanın şeklinin ve büyüklüğünün ortaya çıkardığı temel zorunlulukları yerine getirmiştir. Eş zamanlı, üçgen motifler, sınır elemanlarının parçaları olarak dikeyde, su havuzları olarak planda ve çiçek parterleri olarak eğimli yüzeylerde yerleşmiştir. Canlı renkler, *Pyrethum*'la zıt, mavi *Ageratum*'la tamamlayıcı ve yeşil çim yüzeylerle de koyu kırmızı cüce begonyalarla zıtlık oluşturan üç renkli bir havuzda çerçevelenmiştir. (Imbert 1993)

Guevrekian'ın bahçesi, alanın derinliğinin cephe olarak sıkıştırıldığı ölçekte aşırı kübistik bir resim gibidir. Tüm cepheleri bitkileri ve suyu yansıtması için düzleştirilmiş kırıklı yüzey alan, değişik kotlarda düzenlenmiş ve eğimlendirilmiştir. Su elemanları dışında bahçe neredeyse iki boyutludur. Cüce ve alçak yer örtücü türlerden oluşan bitkiler yalnızca doku ve renk sağlamıştır. Zaman faktörü, bu bahçede, cam kürenin ve su jetlerinin hareketiyle ve daha da ayrıntıda tamamlayıcı renkli yüzeylerin optik dinamizmiyle sağlanmıştır. (Yiğit 2004)



Şekil 4.9 Villa Noailles, Gabriel Guevrekian (Kirby 2009)

Gabriel Guevrekian'ın Noailles Villasına ait yapının parçası konumundaki açıklıklara getirdiği tasarım, resimsel bahçe, "Tablo Peyzaj" anlayışının en iyi örneklerindedir. Kübizm akımının etkisindeki bu tasarım, Guevrekian'ın "Su ve Işık Bahçesi" tasarımı gibi doğayı resimsel bir kompozisyonla birleştirmiştir. Bu resimsel kompozisyon mimarlık ve doğa arasında bir çizgi oluşturmuştur. (Phaidon 2008)

Villa Noailles bahçesinin tasarımında, Şekil 4.9, tasarım alanı çevresinden ayrı düşünülerek yapılmıştır. Guevrekian burada villanın tasarımını tamamlamak için üçgen bir bahçe yaratmıştır. Yer düzlemini parçalayarak değişik kotlara ayırmış ve parçaları da değişik renklerde farklılaştırmıştır. Beyaz duvarlarla çevrelenmiş bahçenin parlak renkleri bir tarafta villanın esmer sıvasıyla, diğer tarafta da mevcut yerel vejetasyonun sıcak grisiyle zıtlık oluşturmuştur.

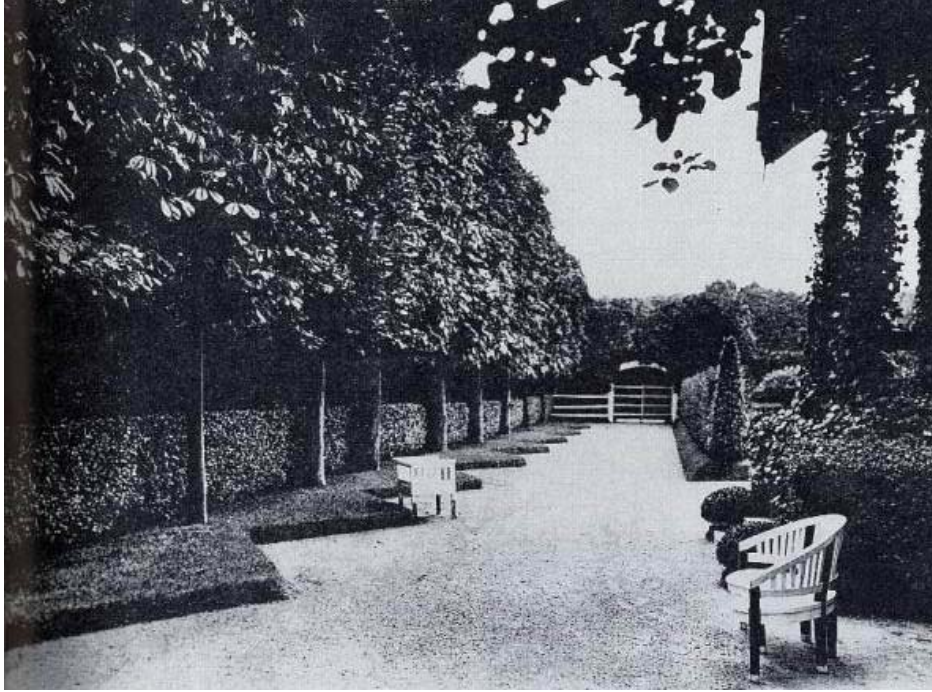
Tasarımda bakış noktasına bağlı üç farklı görüntü sunulmuştur. Görsel çekiciliklerinin yanında bahçede, bitkiler ve bu bitkilerin renkleri ile ilgili birkaç farklı deneyim yaşanması sağlanmıştır. Bahçedeki üçgen parçanın ucunda ve geometrik biçimde dizilen karşılıklı karelerde bulunan laleler tasarımda öne çıkan unsurlardır. Bununla birlikte bahçenin yüksekte kalan bölümlerine yerleştirilen yuvarlak formu portakal ağaçları da heykel görevi görerek bahçenin odak noktasını oluşturmuşlardır. (Phaidon 2008)

Guevrekian'ın bu projesi, doğanın modern bir sunum biçimine için zorlanması olarak görülmektedir.

#### **4.3.1.2 Pierre Legrain, Tachard Bahçesi**

1925 Uluslar Arası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi'nde Fransız modernizminin diğer bir ikonu olarak düşünülen Tachard Bahçesi'nin plan ve fotoğraflarının sunumu gerçekleştirilmiştir. Bu bahçenin tasarımcısı 1910 ve 1920'lerin önemli isimlerinden mobilya ve grafik tasarımcısı Pierre Legrain'dir. Legrain'in tasarımları iç mekan ve grafik üzerine olmasıyla birlikte tasarladığı ilk ve tek bahçe Tachard Bahçesi'dir (Şekil 4.10). Bahçe 1924 yılında Afrikalı sanat koleksiyoncusu Jeanne Tachard için yapılmıştır. (Phaidon 2008)

Tachard Bahçesi günümüz eleştirilerince tamamen modernist olarak görülen geometrisi ve diline rağmen, gerçekte mevcut naturalistik peyzajın yeniden modellenmiş halidir.



Şekil 4.10 Tachard Bahçesi ,1924

Legrain, verilen elemanları birleştirerek, yüzeyleri ve soyut şekilleri geleneksel peyzaj planına uygun olacak grafik bir kompozisyona dönüştürmüştür. Düzen kompozisyonda hüküm sürerken simetri yok olmuştur. Guevrekian'ın radikal geometriye ve simetriye sahip su ve ışık bahçesinden farklı olarak, Tachard planı, farklılıkları ile parçaları birbiriyle dengeleyerek gizli ve yumuşak bir düzen meydana getirmiştir. Plan ve mevcut fotoğraflar, kararsız bir denge izlenimi yaratmıştır. Yeni ya da mevcut, çeşitli elemanlar arasındaki ilişki gizli bir yapıya sahip olduğu izlenimi vermiş ve düzenlemelerinde yapılacak en ufak değişikliğin tasarımdaki dinamizmin durağanlığa dönüşmesine neden olacağını hissettirmiştir. (Campbell 2007)

Legrain'in planı orijinaldir, kasıtlı olarak sonuçsuz geometrik formlar ve değişen yüzeyler kullanmıştır. Legrain'in tasarımında amaçladığı yeşilin çeşitli tonlarını yaratmak ve bitkilerin tonlarını vurgulamaktır. Legrain' in planı bahçe odalarının bir dizisini kapsamakta ve açıkta bir dinlenme alanı içermektedir. Plan, şahsi olmayan

formal stili ve merkezi olmayan motifleri ile alışılmışın dışında kullanımları barındırmaktadır (Phaidon 2008).

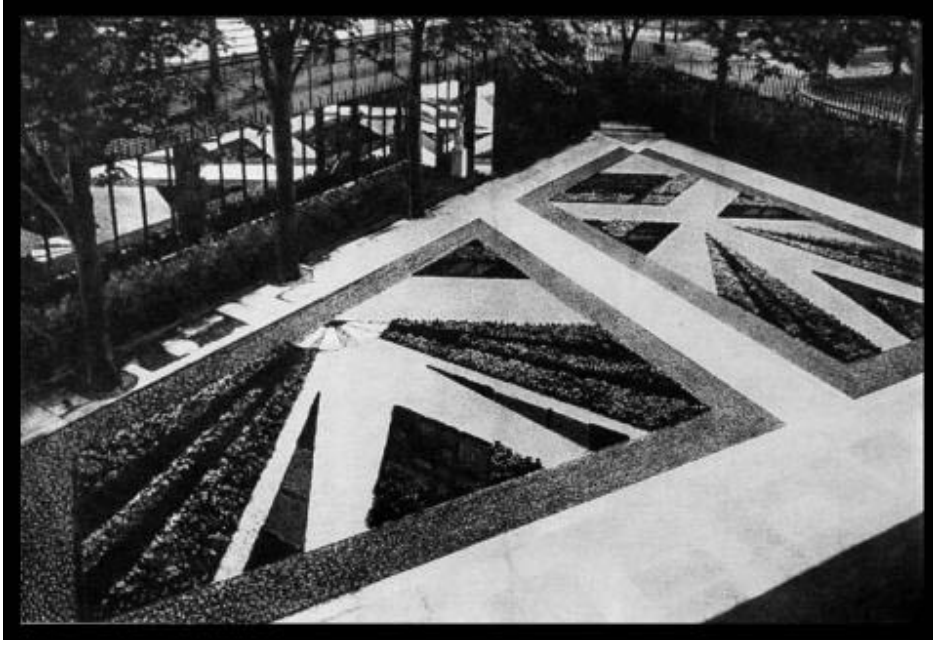
Tachard Bahçesi, grafik incelikleriyle birlikte, yalnızca bir pencere ile çerçevelemiş basit bir tablo değildir. İşlevsel gereklilikler grafik kompozisyona teslim olmamıştır. Herdem yeşil strüktürle, yeşil koridorlarla, beton elemanlarla yapılandırılmış değişik kotlardaki çim yüzeyleriyle, bir dış mekan mutfağı, mutfak bahçesi ile bir dış mekan evdir. Evin iç mekan düzenlemesinin kurallarının aynen bahçeye uygulanması bir uyum yaratmıştır. Böylece Legrain'in bahçesindeki hiçbir detay uygulamaya geçirilirken ihmal edilmemiştir (Yiğit 2004).

#### **4.3.1.3 Andre ve Paul Vera, Otel Noailles Bahçesi**

Kübizmin etkisinde kalarak şekillenen tasarımlardan biri de Andre ve Paul Vera ile Jean Charles Moreux tarafından Otel Noailles için yapılan bahçe tasarımıdır. Vera ve Moreux, bu bahçe için, Guevrekian'ın Villa Noailles bahçesine benzer içerikte bir tasarım gerçekleştirmişlerdir.

Otel Noailles Bahçesi, renkli taş ve çakılların oluşturduğu parterleriyle, geleneksel karakterli bir peyzajdan çok, dış mekânda yapılmış bir döşeme çalışmasına benzemektedir. Son derece geometrik bu "tablo bahçe" bahçeciliği ve işlevsel gerekliliklerin her ikisini birden ihmal etmiştir. Vera ve Moreux, bu bahçeyi içinde gezmek, yaşamak için değil, otelin üst katlarındaki pencerelerden izlenmesi için bir tablo olarak tasarlamıştır. Sığ saksılar ve yer örücülerle oluşturulan geometrik bitkisel doku, çakıllarla, tuğlalarla ve taşlarla çeşitlendirilmiştir. Bu tasarımda bitkiler sadece doku ve renk sağlamak amacıyla kullanılmıştır (Phaidon 2008).

Bahçedeki değişik perspektif ve kaçış noktalarından alınan birçok fotoğraf başka özelliklere odaklanırken, Andre ve Paul Vera'nın planları ve diğer tasarım taslakları çok daha farklı bir kavram üzerinde yoğunlaşmıştır. Bazı fotoğraflar yanlış algılamaya neden olarak planı çarpıtmıştır. Klasik modernizmin savunucusu Andre Vera, Otel Noailles Bahçesi hakkındaki konuşmaları esnasında, bahçenin, parter sınırlarını vurgulayacak fark edilir bir eşikle, ağaçlarla, heykellerle ya da diğer işaretlerle tasarlanması gerektiğini söylemiştir.



Şekil 4.11 Otel Noailles Bahçesi, 1924 (Phaidon 2008)

Bahçede yapıya doğru yönelen basamaklar, cepheye dik iki aks boyunca uzanarak simetrik biçimde düzenlenmiş iki set üçgenle tanımlanmıştır. Bu üçgenlerin keskin açıları heykeller ve bahçenin sınırını çizen ağaç gövdenin önünde birleşmiştir (Phaidon 2008).

Doğasındaki düzlüğe bağlı olarak, bu tablo-bahçenin algılanması, gözün seviyesi ve açısına göre değişmektedir. Yer düzleminden görülen döşeme ile bitkilerin renk ve dokuları birbirine girmektedir. Daha dramatik olarak, çiti oluşturan aynalar gökyüzünü yakalamakta ve onu bahçeye getirmektedir. Otelin üst katlarından görüntü ise; geniş gri bir taş çerçeve, ikiye ayrılmış farklı dörtkenarlı çim yüzey, kırmızı tuğlalarla mavi lobelya ve sarı taşlarla siyah ve beyaz mozaiklerden oluşan kompozisyonun ve renkler örüsünün bütünlüğünü yansıtmaktadır. Aynalı duvardaki kamaların yansıması bahçenin ötesinde bu dokunun devamı olarak görülmektedir. İki boyutlu kurgusunda bahçe dokusu, bir çeşit doğanın kübist sunumuna indirgenmiştir. Noailles Bahçesi'ndeki aynalar yapaylık ve doğa arasında durağan olmayan, karşılıklı bir etkileşim sergilemiştir. İmajın imajı, yani ikinci gerçeklik, dokunun parçalanmasını daha da artırmıştır. Aynalar ayrıca, seyirciyi iki boyutlu kompozisyon ile üç boyutlu insan arasındaki durağan olmayan dengeyi engellemeksizin "tablo bahçe" içerisine entegre

etmiştir. Bu nedenle Noailles Bahçesi, insan imajının optik olarak doğa imajıyla yeniden birleştiği bir tablodur (Phaidon 2008).

Peyzaj mimarlığında 1920'lerdeki modernist kırılmayı yaratan ve Gabriel Guevrekian, Andre-Paul Vera ve Jean Charles Moreux tarafından tasarlanan bahçeler, bazı eleştirmenler tarafından peyzajın antitezi olarak değerlendirilmiştir. Keskince tariflenmiş ve son derece düz bir kompozisyon içerisinde bitkilerin herdem yeşil doğaları, sert materyalin kalıcılığı ile birleştirilerek elde edilen kompozisyon, yaşama doğanın kendisinden daha yakındır. Bitkiler, su, seramik ve cam tablo-bahçede eşit rol oynar, ana kaygı bireysel bir bitkinin güzelliğinden çok grafik dengedir.

Fransada 1920'li yıllarda peyzaj tasarımında yeni yönler öncülük eden bu ve diğer avangart tasarımlar, başta Fletcher Steele ve Thomas Church olmak üzere Amerika'daki yeni nesil peyzaj mimarlarının yaklaşımlarını önemli ölçüde etkilemiştir.

#### **4.3.1.4 Fletcher Steele, Naumkeag projesi**

Fletcher Steele Amerika'da peyzaj tasarımının ilk çağdaş öncülerinden biri olmuştur. Fletcher Steele'in tasarladığı Naumkeag Amerikan bahçeciliğine tamamen yeni bir bakış açısı getirmiş, farklı materyallerin kullanımını ve yenilikçi kompozisyonları gözler önüne sermiştir. Fransa sergisindeki tasarımlar Steele'in yaklaşımını etkilemiş ve bu etkiler Naumkeag tasarımında ortaya çıkmıştır. Bu özellikleriyle Naumkeag Amerikan bahçe tasarımı için yenilikçi bir örnektir ve Amerika'nın ilk çağdaş bahçesi olarak kabul edilmektedir.

Fletcher Steele Harvard'ın "Beaux-arts"a yönelik tasarım programından mezun olmasının ardından Avrupa'da, özellikle de Paris'teki 1925 Art Deco Sergisi'nde gördüğü avangart bahçelerden çok etkilenmiştir. Amerika'ya döndüğünde sadece Amerika'ya özgü çağdaş bir estetik yorumu ortaya çıkarmaya karar vermiştir. Bir sonraki sene de Naumkeag'ta çalışması için bir davet almıştır (Campbell 2007).

Yerel Hint ağzında "huzurun cenneti" anlamına gelen Naumkeag (Şekil 4.12) Stockbridge, Massachusetts'te yer alan 40 dönümlük bir arsa ve mülktür. Burası Yıldızlı Çağ adı verilen zamanda 19 yüzyılın sonlarında yaşanan bir zarafet

döneminde oluşturulmuştur. Alanda bulunan, yüksek sanat ve zanaat eseri olan villa, Stanford White tarafından tasarlanmış ve İngiltere'ye bir Amerikan sefiri olmak için giden New Yorklu Joseph Choate için 1885 yılında inşa edilmiştir. Alan ilk önce yerel bir peyzaj mimarı olan Nathan Barrett tarafından meyilli çimenleri ve süslü biçimde budanmış çalılılarıyla, tipik bir Viktorya bahçesi biçiminde tasarlamıştır. 1925 yılına gelindiğinde ise Naumkeag, Choate'nin kızına kalmış ve o da bahçesine bir düzenleme yapması için Fletcher Steele'i görevlendirmiştir (Campbell 2007)

Choate'nin bu bölgedeki birçok evin bahçesinde açık hava odaları olduğunu göz önüne alarak buna benzer bir yapı istemesi üzerine Steele, evin batı tarafının ucuna, ikinci güneşinden yararlanmak üzere İkinci Bahçesi'ni yapmıştır. O zamanda yaşayanların birçoğu gibi Steele de, öncelikle, aynı şehirden geldiği William James tarafından 1880li yıllarda ortaya atılan ve daha sonra Sigmund Freud ve Avrupalı aydınlar tarafından popüler hale getirilen bilinçsizlik fikri ile ilgilenmeye başlamıştır. Steele'e göre bir bahçe, ziyaretçilerinin kendi bilinçaltlarına ulaşmaları ve bilinçaltlarını keşfetmeleri için teşvik etmeliydi. Bu sebeple İkinci Bahçesi'nin tam ortasına oval bir havuz inşa etmiştir. Yansıtıcı düşünceleri desteklemek için siyah bir cam ile çevrelenmiş bu havuzda siyah ayna benzeri suyu şekillendiren ve suyun yüzeyine dokunmadan her biri farklı havuza akan dört ince fiskiye bulunmaktadır. Art Deco paletiyle bu havuz parlak bir mozaik etkisi vermek için pembe mermer pirinçler ve siyah kömür tozuyla doldurulmuş, yeşil yuvarlak kütüklerin dekoratif desenlerinin içine yerleştirilmiştir (Campbell 2007).

Açık hava odasını "donatmak" için Steele yeni pembe betondan Roma tahtlarını ve taburelerini kullanmıştır. Boşluk ise Boston limanından getirtilen uzun yıpranmış direklerden oluşturulan bir kemerle kapatılmıştır. Gemi halatıyla sarılan ve Venedikli gondolcuların küreklerini anımsatacak biçimde boyanan bu kemer, yatay olan bu çiçek tarhına dikey bir derinlik kazandırmıştır. Müslümanların, Venediklilerin ve Romalıların etkisini barındıran bu garip birleşimiyle İkinci Bahçesi istenilen hayal halini kesinlikle yakalamıştır. Steele'nin en açık ilham kaynağı, muhtemelen, Gabriel Guevrekian'nın tartışmalı Su ve Işık bahçesidir. Steele'in tasarımı daha geleneksel olsa da Amerikan bahçeciliğinde o zamana kadar duyulmamış olan; parlak renklerin, yansıtıcı yüzeylerin,

yeni materyallerin ve başka birçok etkinin sürrealist birlikteliğinin tanınmasına sebep olmuştur. (Campbell 2007)



Şekil 4.12 Naumkeag bahçesi, 1925 (Kirby 2009)

Yenilikçi tasarımına karşın Steele Naumkeag'a tipik bir Amerikan modası olarak bakmıştır. Bir tasarımın bir alana uygulanması eğilimde olan Avrupalıların aksine Amerikalılar ilhamlarını doğal çevreden almaktan yana olmuşlardır. İngiltere'nin 18. yüzyıl peyzaj ressamaları bile "yerin ruhu"na (genius loci) sahte bir bağlılık gösterirken aslında edebiyata ve sanata arkalarındaki görüntüden daha fazla önem vermişlerdir. Bunun aksine Naumkeag'taki bahçeler, güney ufkunda göz alabildiğine uzanan inişli çıkışlı Bear Dağı'ndan ilham alınarak yapılmıştır. Bear Dağı'nın evin önünde bulunan terasın zirvesinden görünen asıl manzarası Choate Ailesi tarafından "Perugino Manzarası" olarak bilinmekteydi çünkü Steele manzarayı tıpkı Rönesans sanatçısı Pietro Perugino'nun dini resimlerindeki çerçeveyi oluşturmak için ön planda ağaç kullanması gibi olgun karaağaçlar kullanarak düzenlemiştir (Campbell 2007).

Steele'in Naumkeag'ta kullandığı bir sonraki en önemli özellik ise kıvrımlı ve destekleyen çitleriyle “ilk modern arazi sanatı (earthwork)” olarak tanımlanan Güney Çimenliktir (Şekil 4.13). Steele burada işlenmiş dikey kütüklerden oluşan çitin desteğiyle kıvrılan bir çim alan yapmıştır. Bu alanın zarif ve güçlü iskeleti Bear Dağının dikey silütiyle yatay bir ahenk oluşturmuş, destekleyen kütükleri ise ilerideki ağaçlı arazi ile çiti birbirine bağlamıştır. Steele daha sonra amacının “gerçek çağdaş akımda geleneksel ikonografiden kaçınmak, çekici kavisler ve meyillerle... doğada veya sanatta bulunan ortak fikirlerin yardımı olmaksızın etkilerini direkt olarak vermek, modern heykelin soyut bir formunu yakalamak” olduğunu söylemiştir. (Campbell 2007)



Şekil 4.13 Naumkeag bahçesi, 1925 (Kirby 2009)

1935 yılında Choate, Steele'den doğuya özgü büyük koleksiyonuna uygun bir Çin bahçesi yapmasını istemiştir. Amerika'da Çin bahçeleri Asya'ya yönelmiş olan batı kıyılarında yaygındır fakat Boston ve New York gibi büyük batı limanlarında da Asya'nın etkisi, sanat ve el yapımı eserlerin girişimci tüccarlar ve tahsildarlar tarafından biriktirilmesi sebebiyle hissedilmektedir (Campbell 2007)

Naumkeag'ın Çin bahçesi, mahremi kapamak amacıyla, Yasaklı Şehir'i anımsatan yüksek el işi tuğla duvarlarla çevrelenmiştir. Bahçeye giriş geleneksel zikzak bir Şeytan Perdesi ile yapılmakta çıkışta ise dramatik bir Ay Geçidi yer almaktadır. Gingkolar, bambular, hostalar ve doğuya özgü diğer bitkilerle, bir çift tapınak ejderhası, seramik heykel ve Pekin'in Eski Yaz Sarayı'ndan gelen Hükümdar taşını içinde barındıran Choate'nin hazinesi için bir zemin hazırlanmıştır. Bahçeye ayrıca dağın en güzel görüntüsünü görmesi için bir tapınak yerleştirilmiş ve içerde bulunan kişinin çevresinden kıvrılarak geçen mermer bir dere hazırlanmıştır. Özünde ve tasarımında olağanüstü otantik olan Çin bahçesi çağdaş cazibeyi doğuya özgü bir estetikle birlikte yansıtmaktadır. (Campbell 2007)

Birkaç yıl sonra, 1938 yılında, Bayan Choate, Steele'den kendi evinden bahçeye tepenin altından geçerek gidebileceği bir geçit yapmasını istemiştir. Su olmayışı geçit bahçesi için her zaman bir problem oluşturmuştur, bu nedenle Steele bu iki sorunu da terasın üzerindeki düzlük boyunca su taşıyan bir dere ile insanların ve akan suyun aşağıya ulaşmasını sağlamak için iki merdivenden dökülen bir şelale tasarlayarak çözmüştür. Dere ev ile çevredeki ağaçlara uyum sağlayabilmesi için tuğladan yapılmıştır. Dere tepenin zirvesinde gözden kaybolurken 20. yüzyıl bahçe tasarımının en ünlü görsellerinden biri olan Mavi Kaskatlı Şelale'ye dönüşmüştür. Steele bu tasarımıyla klasik akarsu merdivenine çağdaş bir yorum getirmiştir. Çağdaş materyallerin en beğenilenleri olan çelik ve betonu kullanarak yaptığı bu sade ve basit tasarım süslü korkulukları, mağaraları ve etkileyici sularıyla Avrupa'nın Barok akarsu merdivenlerini hatırlatmaktadır (Campbell 2007). Steele'in şelalesinde suyun akışı dışta yer alan sarmal, çelik borularla vurgulanmış ayrıca yarım ay şeklindeki sığ göletler de korkuluklara yaklaşmak için alçaldığında giderek büyüyecek halde tasarlanmıştır. Birçok farklı renk düzeniyle bunu denedikten sonra Steele mavi ve beyazın basit kombinasyonunu seçmiştir. Denizciliği anımsatan görüntüsü ile ilk modernistler tarafından beğenilen bu kombinasyon, bir yandan da huzuru ve gökyüzüne ayna tutan mağaraların mekanı daha fazla aydınlatan mavisini göstermektedir.

Alandaki çim düzlükler başlangıçta tepenin dört terasıyla bağlanmıştır fakat daha sonra Steele bunların çok resmi ve açık olduklarını, çevredeki ağaçlarla bir uyum

sergilemediklerini düşünerek buralara huş ağaçları ekleyerek korular oluşturmuştur. Huş ağacı modern bahçecilikteki anahtar elementtir. Düz beyaz hatları çağdaş mimarinin beyaz betonuna uyum sağlamakta aynı zamanda kabuğunun siyah hatları da o zamanda değer verilen narin grafik kalitesini sağlamaktadır. Çağdaş tasarımcılar yaptıkları dikimin etkisinin mevsimlik değil sürekli olması için her zaman yeşil kalan ağaçları kullanmayı yeğleseler de huş ağacının yapraksız dalları da yıl boyu ilgi çekecek kadar dekoratif sayılmaktadır. (Campbell 2007)

Steele'in Naumkeag için tasarladığı son modernist yapının inşasına ise Bayan Choate'nin yatak odasından görebileceği bir gül bahçesi istemesi üzerine 1953 yılında başlanmıştır. 20. yüzyıl peyzaj tasarımında kuşbakışı görüntüler oldukça yaygın olarak kullanılan bir özelliktir. Gökdelenlerin dikey bakış noktaları; 16. ve 17. yüzyıllarda yaygın olan çiçek parterlerini apartmanların birinci katından görülecek biçimde tasarlama anlayışını yenilemiştir. Steele gül bahçesinde; güller, çimenlik alan ve çakıl patikadan oluşan geleneksel elementleri, çakılları pembe, çim alan ve patikayı ise soyut ve canlı desenlerle kullanarak çağdaş bir tasarım oluşturmuştur. Steele'in bu çiçek parterlerinde yaptığı düzenlemede Bear Dağının eğiminden etkilendiği açıkça görülse de, bu düzenleme Brezilyalı Roberto Burle Marx'ın 1950'lerdeki tasarımlarını anımsatmaktadır. Ayrıca bahçe doğuya özgü sanatta sık sık kullanılan bir motif olan kralın kıvrımlı esasını hatırlatmakta böylece de Gül Bahçesi'ni biraz ilerde yer alan Çin Bahçesi'ne bağlamaktadır. (Campbell 2007)

Naumkeag'te Bear Dağı'ndan aldığı ilhamla yaptığı tasarımı için Steele şöyle demiştir: "Bildiğim kadarıyla bu arka plan topografyasını ön planın detaylarıyla birleştirmeye çalışan ilk girişimdir." Naumkeag ne yazık ki Steele'nin en enteresan projesidir. Steele bu projesinde kendi çağdaş görüşleriyle Bayan Choate'nin isteklerini birleştirmeyi başarabilmiştir. Fakat zengin Amerikalılar için bahçeler tasarlamaya devam ederken hayal gücü tıkanmıştır. Çünkü Amerika'nın zengin Doğu Kıyısı burjuvaları hala, Amerika'nın Batısı'nda baş göstermeye başlayan çağdaş estetikten ziyade, İtalyan tarzını tercih etmektedirler. Topluma mal olmuş bir tasarımcı olarak Steele müşterilerinin isteklerine önem vermek zorunda kalmıştır (Campbell 2007).

Steele'in mekanın biçimselliğini ve perspektifi bir arada kullanma yeteneği, mekanı soyut asimetrik bir yaklaşımla düzenlemesi ve kullandığı materyaller onu Garrett Eckbo, James Rose ve Dan Kiley gibi Amerikalı genç tasarımcıların ilham kaynağı yapmıştır. Amerikan toplumuna çağdaş peyzaj tasarımını tanıtan Steele; 19. yüzyılın sonlarının Beaux-arts şekilciliği ile 20. yüzyılın avangart estetiği arasındaki boşluğa bir köprü olmuştur.

Fletcher Steele Amerika peyzaj tasarımında önemli bir yeri olan Naumkeag'ı , bir koruma grubu olan Çevre Koruma Vakfı'na (Trustees of Reservations) bağışlaması için bayan Choate'yi ikna etmiştir. Böylece mirası onların himayesi altında dikkatli bir şekilde korunacak ve devamlılığı sağlanacaktır. Naumkeag bu sayede günümüze kadar ulaşabilmiş ve son 20 yıldır da halka açık biçimde koruma altında bulunmaktadır. Naumkeag hala ilk çağdaş bahçelerin en az bilinen ve en az takdir gören bahçelerinden biridir (Campbell 2007).

#### **4.3.1.5 Christopher Tunnard ve Modern peyzajda bahçeler**

İngiltere'de 1930'lu yıllarda, pitoreskin uzun süreli estetiği, Sanatlar ve Zanaatlar hareketinin olgunlaşan yüzü, bitki üreticilerinin enerjileri ve büyük çaplı fidanlık ticareti kamunun zevklerini korumacı bir peyzaj geleneği sürdürerek etkilemiştir. Modernizm bu dönemde, Avrupa ve Amerika'da kendine yandaş bulduysa da İngilizler içlerinden gelen doğal bir korumacılık ve köklü bahçecilik gelenekleriyle bu yeni stile karşı dayanmışlardır. İngiliz kimliği yerel peyzaj yönünden karışıktır ve neredeyse hiçbir güç bu eskiden kalma görüşe çağdaşlığı dayatamaz. Fakat Christopher Tunnard 1930'lu yıllarda bunu gerçekleştirmeye çok yaklaşmıştır. Tunnard'ın 1938 yılında İngiltere'deki çok az modernist yapıdan biri olan Bentley Wood yapısının çevresine yaptığı peyzaj, modernist yapılardan daha da az görülen bir peyzaj tasarımı girişimi olmuştur.

Christopher Tunnard (1910-1979) Kraliyet Bahçıvanlık Derneğinde bahçecilik eğitimi aldıktan sonra çıktığı Avrupa turunda, İsveç naturalizmine ve avangart mimarinin yerel peyzaja ahenkle uygulanma şekline hayran kalmıştır. Fransa'da Vera kardeşlerin art-deco bahçelerinden ve Gabriel Guevrekian'ın Villa Noailles bahçesinden etkilenmiştir.

Tunnard İngiltereye döndüğünde, hem bir peyzaj mimarı hem de bir yazar olarak düşüncelerini 1938 yılında "Modern Peyzajda Bahçeler" isimli kitabında yayınlamıştır. Bu kitap modernizmi bahçe tasarımlarında kullanılmaya yönelten ilk kitap olmuştur. Tunnard kitabında tasarımların geçmişten kurtulması gerektiğini savunmuş ve estetik ayrımı yapmadan yeni bir yaklaşım önermiştir. Corbusier'in "Stil bir yalandır" sözünden alıntı yaparak tasarımcıları kendi deneyimlerine güvenmeleri, çağdaş materyaller kullanmaları, modern sanattan ilham almaları ve tasarımlarında batıya özgü simetriden ziyade doğuya özgü dengeyi kullanmaları için cesaretlendirmiştir. Bu yaklaşımı" Rönesans planlamasının en züppe formu" olarak tanımlanan Tunnard fonksiyonellik için de; Britanya iklimini göz ardı ederek bahçeyi boş vakit geçirilecek, az bakım isteyen ve yıl boyunca çekiciliğini kaybetmeyen bir açık hava odası olarak gören modernist bir yaklaşım sunmuştur (Campbell 2007).

C. Tunnard doğuya özgü estetiğe de alışılmadık biçimde yakın durmuştur. Bunun temellerini ise gençliğini geçirdiği yer olan Kanada'nın batı kıyılarında yaşayan Japonlar oluşturmuştur. Tunnard Japon bahçelerinin planlama ilkelerinin yeni bir peyzaj tasarımı yaklaşımına nasıl etkili olacağını dile getirmiştir. doğa ile insanın bütünleşmesini destekleyen Tunnard, ekoloji hareketlerini tahmin ederek, tasarımcılara önceden hazırlanmış planlara doğayı uydurmaktansa stillerin doğaya uyumlu olmasını tavsiye etmiştir (Campbell 2007).

Tunnard peyzaj mimarlığına çağdaş bir bakış açısı kattığı bu fikirlerini Modern Peyzajda Bahçeler kitabında "20. yüzyıl bahçeleri için yeni teknikler" başlığı altında açıklamıştır. Bu başlık işlevsel, sanatsal ve empati olmak üzere üç yaklaşımdan oluşmaktadır. Tunnard burada biçimleri tanımlarken kullanılan kavramların tamamını kapsayan ve estetik ayrımı yapmayan işlevselliği, empati olarak isimlendirdiği Japonların doğayı sembolize eden simetriden uzak kompozisyonlarını ve modern sanatın prensiplerine dayanan sanatsal yaklaşımını açıklamıştır.



Şekil 4.14 Bentley Wood, Christopher Tunnard, 1935 (Campbell 2007)

Başlangıçta bir kuramcı olan Tunnard birçok İngiliz projesinde kendi yaklaşımını uygulamıştır. Bunun en güzel örneği ise mimar Chermayeff için yaptığı Sussex'in kırsal bir bölgesinde bulunan Bentley Wood projesidir (Şekil 4.14). Bentley Wood yapısının sahibi Mimar Chermayeff İngiltere'ye sonradan yerleşen bir Rus olarak bölgede yabancı olarak görülen birisidir ve kendi yapmış olduğu modern evi de bölge halkı tarafından pek hoş karşılanmamaktadır. Chermayeff bu nedenle modern evinin oldukça geniş bahçesi için, peyzaj konusunda itibar sahibi olan ve projesine İngiliz etkilerini yansıtarak çevre halkın benimsemesini sağlayacağını düşünerek Tunnard ile anlaşmıştır. (Campbell 2007)

Christopher Tunnard Bentley Wood için yaptığı tasarımda, mimari sadelik ve gizli dengenin konut ve onu çevreleyen bahçeyle bütünleşmesi yaklaşımını mükemmel biçimde gözler önüne sermiştir. Tunnard tasarımında arazinin doğal yapısını bozmamaya özen göstererek yakındaki bataklığa çiçek soğanları ekmiş ve tek bir meşeyi gözler önüne sermek için diğer ağaçları eksiltmiştir. Bununla birlikte evin mimarisinden ilerideki kırlara kademeli bir geçit yapmak için beyaz kayın ağaçlarından gruplar oluşturmuş, arazinin doğal sınırlarını sık biçilmiş çimenlerle belirlemiştir.

Tunnard, araziye engin bir park etkisi verecek biçimde düzenleyerek bir tarafında koruluk diğer tarafında mimari yapıyla 18. yüzyıl peyzaj usullerini de yansıtmıştır. Bentley Wood tasarımı Le Corbusier'in Savoye Villa'sına cevap niteliği taşıyan bir proje olup, geleneksel İngiliz peyzajı ile Chermayeff mimarisinin sade modernizmini harmanlamıştır. (Campbell 2007)

Bentley Wood, 20. yüzyıl peyzaj tasarımında yeni natüralizmi yaşatan bir tasarımdır. Guevrekian daha geniş bir kırsal alan olgusunu göz ardı ederken ve Corbusier ise tam tersine onu şekillendirirken, Tunnard bataklık sınırını takip eden kıvrımlı döşemeden yapılmış iki patikayla geniş bir kırsal alana giden basamakları tasarlamıştır. Evden uzanan uzun tuğla duvar bir yandan yaklaşan insanların görüş alanını keserken bir yandan da yakınlaşma hissi vermektedir. Tunnard buraya yapının yatay karmaşasını açığa çıkarmak için her dem yeşil çalılıklar dikmiş ve yeşil galeri adını vermiştir. Birçok modernist tasarımcının aksine Tunnard'ın bitki örtüsüne bir antipatisi yoktur. O, bitkileri hem mimariyi vurgulamak için hem de kırsal alan ile mimari arasında bir bağ oluşturmak için kullanmaktadır.

Alanda bulunan iskelenin sonundaki beş bölmeli yapı modern peyzaj tasarımlarının en merak edilenlerinden birisidir. Manevi bir pencere olan bu yapı ileride uzanan peyzaja giden yolda bir ayrılık hissi uyandırmaktadır. Bu yapı ayrıca Henry Moore'un uzanmış figür heykelini sergilemek için inşa edilmiş bir zemin olarak ta işlev görmektedir. Burası için özel olarak hazırlanan heykel evin yatay ağırlığı ile karşıda uzanan dağları dengelemektedir. (Campbell 2007)



Şekil 4.15 Bentley Wood, Christopher Tunnard, 1935 (Campbell 2007)

Bentley Wood, Chermayeff'in Amerikaya göçüyle başka kişiler tarafından uygun olmayan değişikliklere maruz kalsa da, tasarımıyla yalçın bir tepeyi ve önünde uzanan araziye yöneten bir yunan tapınağına benzemektedir. Onun bu sakin ve bir yandan da haşın duruşu, renkleri, yapısının zarif hali ve çağdaş mimari ile yaşlanmayan kır harmanlaması peyzaj mimarlığında yeni bir çığır açmıştır. Tunnard'ın Bentley Wood'ta yaptığı tasarım ilk modernizmin keskin çizgilerinden daha yumuşak ve daha az Ortodoks bir yapıya geçişin işaretidir. Pahalı olmayan, bakımı ucuz ve modern bir İngiliz peyzaj stili ortaya çıkardıktan sonra Tunnard, Amerika'ya göç eden modernistlerin akımına katılmış ve çalışmalarına burada devam etmiştir. Tunnard, peyzaj tasarımları ve yazarlığının yanı sıra Amerika'da Harvard Tasarım Okulunda çalışmış ve Yale Üniversitesinde de dersler vermiştir. (Campbell 2007)

Christopher Tunnard'ın peyzaj mimarlığı yaklaşımına göre; peyzaj mimarlığının yenilikçi sürecinde yeni bir yüzyıl yaklaşırken, kendimizi tanıyarak daha anlamlı hayatlar yaşamamıza olanak sağlayan çağdaş çevrelerin ve daha yoğun, daha canlı ve daha neşeli yaşam alanlarının tasarımına öncülük edebilmek için felsefi, estetik,

psikolojik ve ekolojik değerlere dayanan uygun vizyonların araştırmasına devam etmemiz gerekmektedir. Çağdaş akımın bize bıraktığı en önemli mirası basmakalıp düşünceyi yeniden değerlendirmeye ve alternatif başarıları keşfetmeye yönlendirmesidir. Bu kapsamda zamanımızda geçerli olan düşünce ve imgelere dayandırdığımız süreçte de farklı şeyler keşfetmek mümkündür.

Peyzaj mimarlığında zamanla ortaya çıkan radikal yaklaşımlar, Tunnard'ın işlevsellik, ekoloji ve modernist estetik gibi fikirlerinin yerini alsada; Tunnard'ın peyzaj tasarımı yaklaşımı ikinci dünya savaşı sonrası işe koyulan tüm tasarımcı nesline ilham kaynağı olmuştur.

#### **4.3.2 Soyut sanat ve işlevsel peyzaj dönemi**

Peyzaj mimarlığının gelişim sürecinde, modernist akımların peyzaj tasarımlarına etkisinin devam ettiği ve bununla birlikte yeni mekânsal anlayışların geliştiği dönem; 1940'lı ve 1970'li yıllar arasını kapsayan "Soyut Sanat ve İşlevsel Peyzaj Dönemi"dir. Bu dönemde Amerikalı peyzaj mimarları modernist sanat akımlarının yalnızca biçim dilini kullanan anlayışın üzerine, işlevsel ve mekânsal çözümler ekleyerek yeni bir peyzaj tasarımı yaklaşımı geliştirmişlerdir. Bununla birlikte 1950'li yıllardan sonraki dönemlerde de, dünyanın çeşitli ülkelerinde soyut sanatları peyzaj tasarımlarına dönüştüren ve sürrealizm, biyomorfizm, konstrüktivizm gibi akımları mekânsal ve işlevsel çözümlerle birlikte tasarımlara uygulayan yeni yaklaşımlar oluşmaya devam etmiştir.

Peyzaj mimarlığında modernizm etkisindeki ikinci önemli kırılma, 20. yüzyılın ortalarına doğru Amerika'da gerçekleşmiştir. 1930'larda Amerika'da Harvard Tasarım Okulu'nda peyzaj mimarlığı eğitimi alan Garret Eckbo, James Rose ve Daniel Urban Kiley modernist sanatların biçim dilini modernist mimarların yapı ve mekân ile ilgili fikirleri ve modern kentin sosyal ve fiziksel ihtiyaçlarıyla birleştirerek peyzaj tasarımı geçmişten tamamen farklı olarak yorumlamaya başlamışlardır (Yiğit 2004).

Amerikan açık mekanları dünyadaki gelişmelerden ve pazar piyasasından etkilenerek şekillenirken, akademik dünyada da önemli gelişmeler yaşanmaktadır. 1930'larda Avrupalı modernist mimarların Amerika'ya gitmesi buradaki *Beaux-Arts* hegemonyasını yıkmış ve "Uluslararası Stil" tasarıma öncü olmuştur. Bauhaus okulunun kurucularından Walter Gropius Amerika'ya giderek 1930'ların sonunda Harvard Tasarım Okulu Mimarlık Bölümünün başkanı olmuştur. Gropius'un bölüm başkanı olduğu dönemde Harvard Tasarım Okulu'nun peyzaj mimarlığı bölümünde çağdaş peyzaj mimarlığının önemli figürleri olan ve modern hareketin öncüleri olarak kabul edilen Garret Eckbo, Daniel Urban Kiley, James Rose ve Thomas Church gibi isimler öğrenciliklerini geçirmiştir. Harvard Tasarım Okulu bu nitelikleriyle modernist peyzaj mimarlarının yetiştiği ve bu kişilerin yenilikçi fikirlerinin temellerinin atıldığı bir okuldur. (Yiğit 2004)

Harvard Tasarım Okulu'nun peyzaj mimarlığı bölümünde 20. yüzyılın başında *Beaux-Arts* geleneği hâkimdir. Bu gelenek ideal bir peyzaj tasarımının pitoresk yani neo-klasik ve natüralist stilden oluşabileceğini vurgulamış ve peyzaj mimarlığında tasarım eğitimini de bu iki stil üzerine kurmuştur. Walter Gropius bölüm başkanı olarak, Harvard Tasarım Okulu'na Bauhaus müfredatıyla beraber geniş sosyal meseleler üzerinde duruş, işlevsel tasarım ve endüstriyel materyaller için tarihi stillerden vazgeçme fikirlerini de programa dahil ederek Harvard'ın ders içeriğine modernist bir bakış açısı getirmiştir. Ancak peyzaj mimarlığı bölümü Henry Hubbert ve Theodora Kimball'ın ders kitabı *Peyzaj Tasarım Çalışmalarına Giriş* (1917) 'in sistemleştirdiği *Beaux-Arts* müfredatını uygulamaya devam etmiştir (Yiğit, 2004).

Hubbert ve Kimball'a göre peyzaj mimarlığı tarihi iki temel stilden oluşmaktadır. Bu iki stil "insanlaştırılmış/formal" ve "doğallaştırılmış/informal" dir. Formal stil, insanın doğal dünyaya hakimiyetini yansıtır. Formal stilde geometrik formlar dikkatlice ilişkilendirilir ve çoğunlukla aksiyel mekansal formülasyon kullanılır. İnfomal tasarım ise insanlığın doğanın organizasyonunu anlamaları ve onu referans göstermelerini yansıtır. İnfomal stil doğa üzerine hâkimiyeti değil, doğanın kendisini olduğu gibi göstermek ister. Doğal dünyadan gelen formlardan ve aksiyel mekansal

organizasyondan, formal geleneğin öklidyen geometrisinden kaçınır. Bu düşünceler, *Beaux-Arts* geleneğinin bir parçasıdır (Yiğit, 2004).

Harvard Peyzaj mimarlığı bölümünün *Beaux-Arts* doktrinine kilitli kalmış olması özellikle Eckbo ve Rose gibi genç peyzaj mimarların başka disiplinlerle özellikle de mimarlıkla ilgilenmelerine neden olmuştur. Ancak buna rağmen Walter Gropius, müfredatı ve bakış açısı ile Eckbo ve Rose gibi peyzaj mimarlarının eğitiminde önemli bir figür olmuş ve peyzaj tasarımında modernist anlayış için de potansiyel bir model oluşturmuştur.

Eckbo ve diğer Amerikalı peyzaj mimarları, peyzaj tasarımının sanatsal ve bilimsel gelişmeler sonucunda geleneksel *Beaux-Arts* anlayışından farklılaşması gerektiğini düşünerek bu metodolojiyi reddetmiş, modernist sanat ve mimarlıktan gelen biçimleri ve mekan anlayışlarını benimsemişlerdir. Garret Eckbo, Dan Kiley, James Rose ve Thomas Church, Yeni Peyzaj Estetiği Dönemi'nde yalnızca kübizm, biyomorfizm gibi sanat akımlarını biçimsel anlamda yorumlayan tasarım anlayışları üzerine, işlevsel, sosyal, teknik ve mekansal düşünceleri de koyarak peyzaj mimarlığı için çok daha farklı bir modernist tasarım dili geliştirmişlerdir.

Eckbo ve diğer Amerikalı peyzaj mimarlarının mekansal çözümlerinde modern mimarlık önemli bir esin kaynağı olmuştur. Özellikle modern mimarlığın öncüleri Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier'in yaklaşımları peyzaj tasarımlarının biçimlenmesinde yol gösterici olmuştur.

#### **4.3.2.1 Garret Eckbo ve yaşam için peyzaj**

Amerikalı peyzaj mimarı Garret Eckbo (1910–2000) Kaliforniya Üniversitesi ve Harvard Tasarım Okulu'nda peyzaj mimarlığı eğitimi almıştır. Harvard'ta onlara sunulan programın elit bir tabakanın ihtiyacını karşılayacak nitelikte olduğunu ve sanayileşmiş demokratik toplumun ihtiyaçlarını karşılamadığını düşünen Eckbo, kendisiyle aynı fikirde olan arkadaşları Rose ve Kiley ile de Harvard'ta tanışmış ve bu grup *Beaux-Arts'a* dayanan geleneksel anlayışı reddederek modernist peyzaj

mimarlığının öncülerinden olmuşlardır. Grubun içerisinde *Beaux-Arts* geleneği ile ilgili fikirlere ilk eleştiri getirenlerden biri Garret Eckbo'dur. Yiğit 2004'te Eckbo'nun kapsamlı ve detaylı eleştirisi üç konu üzerinde yoğunlaşmaktadır;

1. Peyzaj mimarlığının faaliyet alanı konusu,
2. Tarihi materyalin, geçmişin bu günün farklılığının anlaşılması için bilinmesi,
3. İnsanın doğayla olan ilişkisini uygun yapıllı formlarla ifade etmek ve yansıtmak.

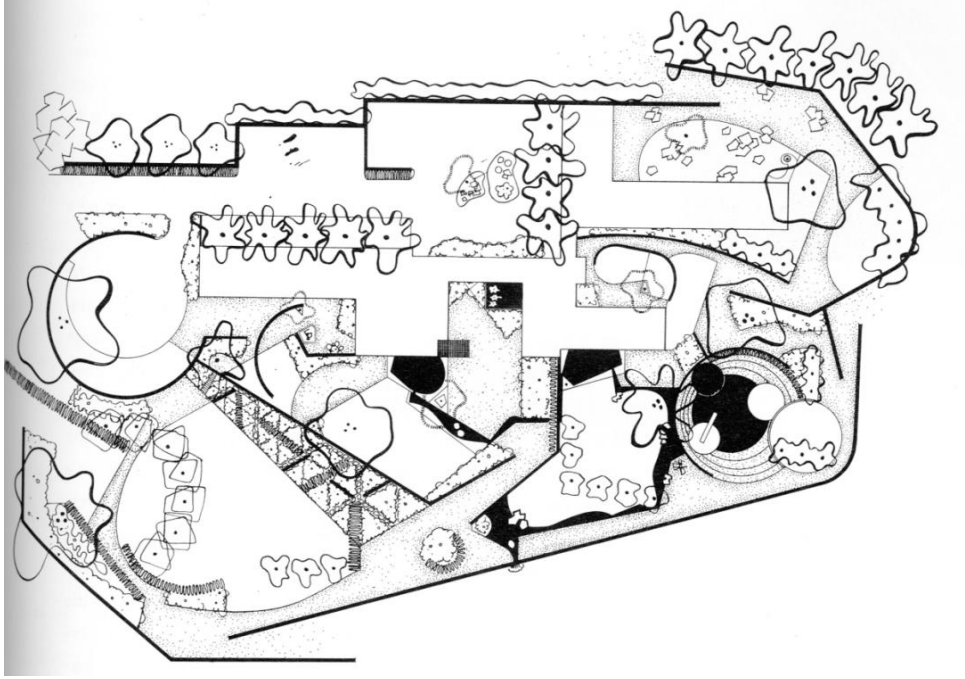
Eckbo, peyzaj mimarlığını bir sanat değil bir bilim olarak kabul ettiğini yansıtmıştır. Bu disiplinin başlıca görevi de insanın ihtiyacı olan demokratik değerleri ifade eden yapıllı formlar üretmek ve insan ile doğal dünya arasındaki uygun ilişkiyi ifade etmektir. Demokratik değerleri ifade eden tasarımlar insanın ihtiyacını yansıtmalıdır, planda "esneklik", "basitlik" ve detayda "pratik" olmalıdır. Peyzaj tasarımı mistik, romantik duygularla değil bilimsel değerlerle yapılmalıdır ve bilimsel analiz tekniğini içermelidir. Eckbo'nun ideal tasarım anlayışı tek bir çatı altında yalnızca mimarlık, planlama, peyzaj mimarlığı ve mühendisliğin değil, bütün güzel sanatların ve sahne sanatlarının toplandığı bir oluşumdur. Peyzaj tasarımı ise bu oluşum içerisinde hayati bir öneme sahiptir. Peyzaj tasarımının görevi "fiziksel çevrenin sürekliliğini sağlayacak en son entegre edici bir mekanizma" olarak hizmet etmektir. Bu görüşün kaçınılmaz geleceği ise kentlerin disiplinler arası tasarımı anlamında şehirciliktir. Eckbo'nun tarihi geçmişini anlamaktan maksadı günün değerlerini, bağlamını yorumlamak için tarihi geçmişini bilmek gerektiği anlayışından gelmektedir. "Tasarım belli bağlam içerisindeki insan ihtiyaçlarına nasıl hizmet edecek?" sorusunu yanıtlamak için bağlamı ve genel süreç içindeki yerini bilmek gerekmektedir. (Yiğit 2004)

Eckbo peyzaj mimarlığı ve tasarım konusundaki fikirlerinin gelişmesinde, Atlantik sahillerinden daha az gelenekçi bir atmosferde yaşamının ve çalışmanın verdiği hissiyattan, caz, film, moda ve endüstriyel tasarımdan ve Avrupa modern sanatının Amerika'daki mimari kabulünden oluşan mevcut *Zeitgeist*'tan etkilenmiştir. Eckbo, arkadaşları Rose ve Kiley gibi Harvard'ın peyzaj mimarlığına karşı tutucu tavrından rahatsız olmakla birlikte yenilikçi fikirler üretmek için çok çalışmıştır. Eckbo, Rose ve Kiley iyi birer gezgin olmanın yanı sıra, modernist Fransız bahçesi üzerine yaptığı

tanımlarla kendi çalışma programlarına yeni bir pencere açan Fletcher Steele 'in yazdığı makaleleri büyük bir şevkle takip etmişlerdir. Ayrıca bu üçlü Christopher Tunnard'ın 1938 yılında basılan "Modern Peyzajda Bahçeler" kitabının da yeniliklere açık birer okuyucusu olmuşlardır (Campbell 2007).

Garret Eckbo, peyzaj mimarlığına bakış açısında üst ve orta sınıf müşterilerin önemli bir yeri olduğunu fark etmiş ve bu konuda çalışmalar yapmıştır. Özellikle iddiasız sıra evler ile evlerin avluları ve arka bahçelerinden oluşan banliyölerin güzel bir fikir olduğunu düşünmüştür. Bununla birlikte Eckbo, görsel ilgiyi çekecek ve mülkün tamamını kullanıma kazandırabilecek mekan organizasyonu yeteneğiyle bu düşüncesini uygulamaya geçirmiştir. Peyzaj tarihçisi Marc Treib, Eckbo'nun tarzı ile ilgili olarak, Wassily Kandinsky ve Kasimir Malevich gibi modern ressamların eserleri ile Eckbo'nun çalışmaları arasında aydınlatıcı bir paralellik olduğunu söylemiştir (Şekil 4.16). Treib, resimlerdeki geometrik ve organik çizgilerin uyumundan ortaya çıkan Jazz Age ritimlerin ve patlamaya hazır görsel enerjilerin, statik ve tek bakışlı perspektif düzenlemeler için mekanın şekillenmesini merkezi bir kompozisyon ilkesi yerine koymak isteyenlere bir ilham kaynağı olabileceğini belirtmiştir. Planları için soyut resmin serbest çizgilerini kullanan Eckbo, *Beaux-Arts*'ta mümkün olmayan hareketli bir dinamizmin etkisini peyzaj tasarımında ortaya çıkarmayı başarmıştır. (Rogers 2001)

Eckbo, doğal insani ihtiyaçların ve Kaliforniya nüfusunun artmasıyla birlikte gittikçe gelişen ve insanların kullanımı için yapılmış olan bir peyzajın üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu kapsamda ilk kitabının adını da "Yaşam İçin Peyzaj" olarak belirlemiştir. Kitabın 1950 yılında basıldığı dönemde Eckbo, insanın doğanın eşi olarak üstlendiği rolleri, mekan düzenlemelerini ve tarihi tarzları benimseyip başka zamanın ve başka mekanın insanların ihtiyaçlarını karşılayan temelden ziyade bilim ve teknoloji yoluyla bu doğal ihtiyaçların karşılanması fikirlerini benimsemiştir (Rogers 2001).



Şekil 4.16 Burden bahçesi projesi, Garret Eckbo, 1945 (Kirby 2009)

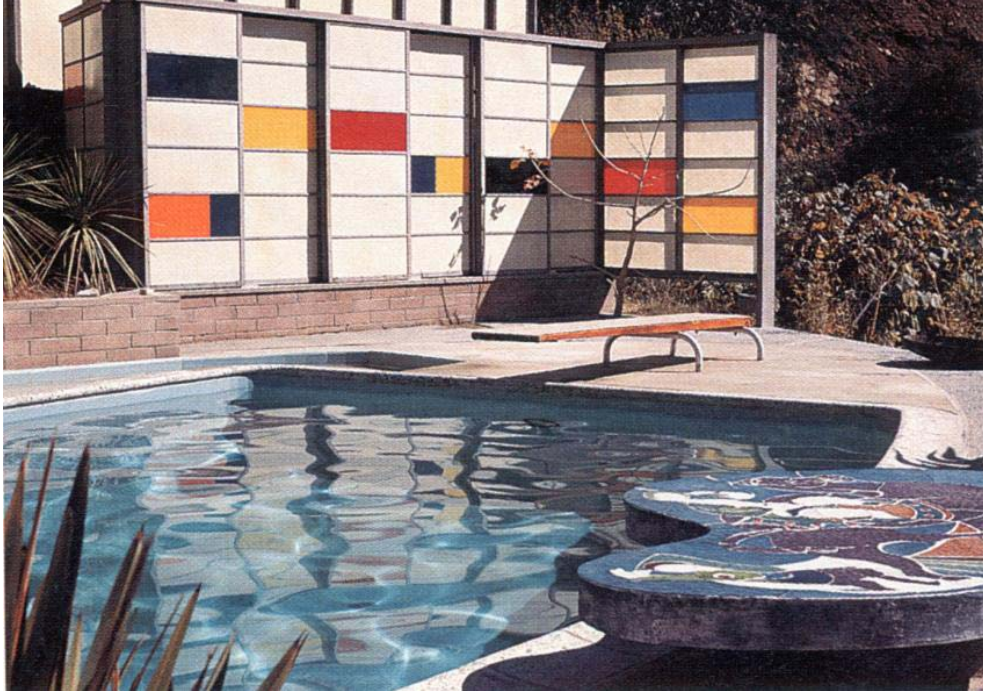
Eckbo'nun peyzaj tasarımı yaklaşımını etkileyen en önemli faktörlerden biri de mimarlıktaki modern harekettir. Treib'e göre herhangi bir tasarım disiplinde yeni fikirler geliştirmek için iki temel kaynak vardır. Bunlardan birincisi disiplinin kendi özellikleri ve tarihinden ortaya çıkanlar ile gelişenler, ikincisi ise diğer alanlardan, disiplinlerden ve sosyal çevreden adapte edilenlerdir. Bu kapsamda modern mimarlığın bağımsız planları ve iç içe geçen mekanları, özellikle Amerika'da peyzaj mimarlığına değerli bir model oluşturmuştur. Bu süreçte Eckbo'nun çalışmalarına her zaman ilham kaynağı olan yapı ise Mies van der Rohe'un Barselona Pavyon'dur. Eckbo, 1940 yılında tasarladığı Menlo Park Bahçesini bir tür "Stil- Van der Rohe planlaması" olarak adlandırmıştır. Menlo Park bahçesinin meyve bahçesi organizasyonu, çok açık bir biçimde tasarımının bir benzeri olarak grid düzene karşı üst üste çakışan çit düzlemlerinin mekansal sürekliliğine dayanan bir biçimde yapılmıştır. (Yiğit 2004)

Garret Eckbo'nun bütün tasarımlarında önem verdiği şey hayatı ve hayatın gereklerini yansıtabilecek denge ve dinamizmi ifade eden düzenli ve bütüncül mekanların yaratılmasıdır. Eckbo'ya göre bu, güçlü, temiz ve istikrarlı formların kullanımıyla başarılabilir. Ayrıca, hareket halinde oluşan sınırsız sayıda görüntü üreten çizgi, renk,

doku ve formu zıtlık yaratarak kullanmak da gereklidir. Bu yüzden Eckbo, Menlo Park'ta statik odak noktaları ya da tek noktalı perspektif kompozisyonlarından kaçınarak, insana mekanın lirik tecrübesini yaşatacak alanın içerisinde insanı keşfe teşvik eden çok sayıda görüntü oluşturmaya çalışmıştır. Bu mekansal dinamizm, bitkisel ve yapısal materyallerin gridin çakışan değişik düzlemlerinde parçalandığı bir sistem üzerinde dağıtılmasıyla sağlanmıştır. Eckbo bunu Van der Rohe planlaması benzeri bağımsız bir dikdörtgensellik olarak tanımlamıştır. (Rogers 2001)

Garret Eckbo, Menlo Park projesi ve bahçe tasarımları ile yazarlığının dışında portfolyosunda, müstakil evler, kampüsler, parklar ve arazi evleri ile tarım işçilerinin konaklama arazileri için yaptığı elli adet peyzaj planını da bulundurmaktadır.

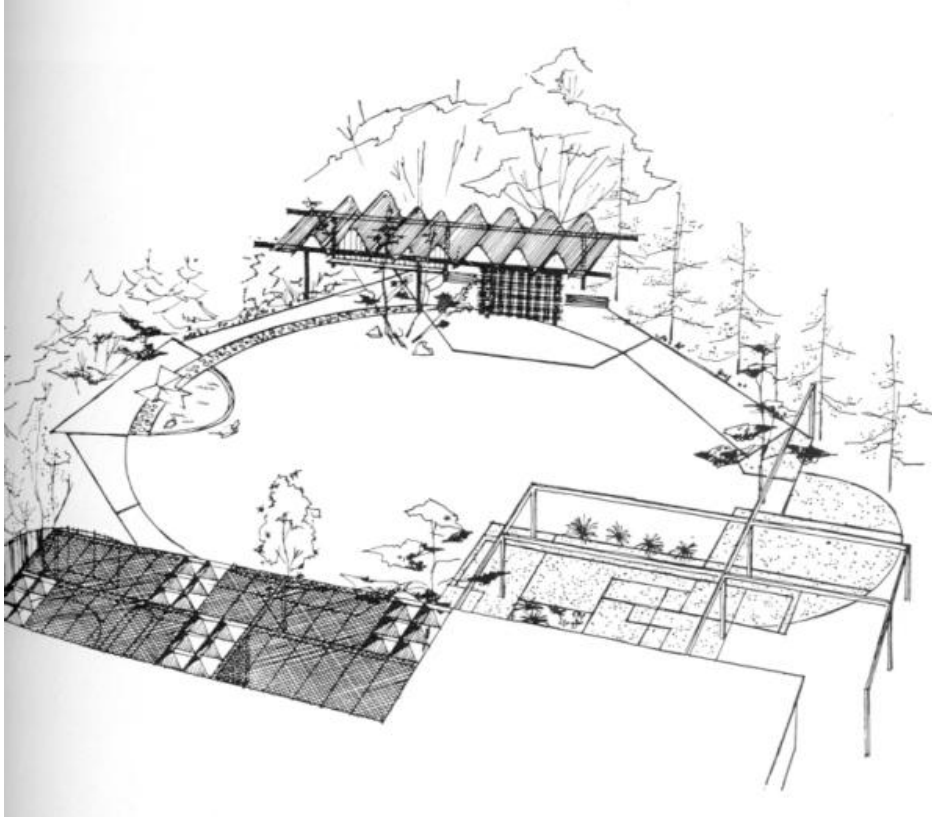
Garret Eckbo, Ian McHarg ve Pensilvanya Üniversitesi'nde eğittiği peyzaj tasarımcıları tarafından geliştirilen çevre bilimi odaklı peyzaj mimarlığı yaklaşımını da benimsemiştir. Eckbo ve kendi kuşağının diğer fonksiyonalist peyzaj mimarları için bilim profesyonel bir perspektiften çok daha önemli bir niteliğe sahiptir. Bilim, tasarım problemlerini sorgulama yaklaşımı ve teorik olarak “neden” sorusunun yanı sıra pratikte “nasıl” sorusunun sorulacağı bir alandır. Hiçbir tarzı savunmaktan yana olmayan, tüm tarihi tarzların varisi bir yaklaşım olarak Eckbo modernliğin dinamik yaklaşımını, eksene bağlı tasarımdansa bölgeseli tercih edişini ve demokratik değerlere bağlı kalışını göstermek için kendi tasarım tarzını oluşturmuştur. Bahçe çadırları gibi yapılarda bile öne çıkarmak istediği yapı değil, arazi olmuştur. Bitkileri yukarıya yükselen birer heykelimsi obje ve bitkisel doku olarak görmüş ve bitkiler onun için araziyi tanımlayan varlıklar olmuştur. Bunun aksine kayaları ise yeryüzüne çekilen objeler olarak görmüş ve bunlardan gruplar yaparak tasarımını sabitleştirmek ve dayanak noktası yapmak için kayaları kullanmıştır. Kaliforniyalı diğer peyzaj mimarları gibi Eckbo da amip ve böbrek biçiminde havuzlar tasarlamıştır. Onun tasarımlarında havuz “fiziksel hareketi kontrol eden pozitif bir alan düzenleme elemanı” haline gelmiştir. (Rogers 2001)



Şekil 4.17 Laurel Kanyon, Garret Eckbo, 1956 (Rogers 2001)

Tasarımlarında farklı materyalleri ve biçimleri denemekten kaçınmayan Eckbo 1956 yılında, Amerika alüminyum şirketinden, bu modern metali kullanarak bir peyzaj planı yapması için teklif almıştır. Bunun üzerine Eckbo Laurel Kanyon'da (Şekil 4.17) bulunan dik olarak teraslanmış arazisine, alüminyum malzemeyi değişik doku ve formlarda kullanarak bir alüminyum bahçesi yapmıştır. Eckbo alüminyum bu bahçede paravan, çardak ve bahçe çiti olarak kullanmış ve bu tasarımıyla kanyonda kat kat bitki tabakaları oluşmasını sağlamıştır (Şekil 4.18). Böylece bu alan diğer banliyölerin bölünmüş karakteristiklerinden ziyade birleşik bir görünüm kazanmıştır. (Rogers 2001)

Sonuç olarak Garret Eckbo, 2000 yılında vefat edene kadar peyzaj tasarımında "sosyal, kültürel, doğal yaklaşımı" şevkle savunmuştur.



Şekil 4.18 Alcoa Forecast Garden perspektif çizimi, Garret Eckbo, 1959 (Kirby 2009)

#### 4.3.2.2 James Rose , İşlevselcilik ve zen yaklaşımı

Amerikalı modernist peyzaj mimarlarından bir diğeri olan James Rose (1910–1991) yerleşmiş zevkleri ve eğilimleri sorgulamak için iğneleyici bir üslup ile özgün ve kasten kalender bir bakış açısı edinmiştir. Garrett Eckbo ve Dan Kiley ile üç makalede ortaklık yaptığı ve kendi fikirlerini de sunduğu Progresif Mimarlık dergisinde düşüncelerini paylaşabileceği bir ortam bulmuştur. Peyzaj tasarımı hakkındaki dediğim dedik yazılarının ve bakış açısının tazeliği ona özellikle mimarlar arasından okuyucu kitlesi kazandırmıştır. Rose'un kariyeri boyunca hedefi insan, doğa ve mimari arasında içli dışlı bir ilişki kurmak olmuştur. Bu hedefi aynı zamanda onun Christopher Tunnard ile yakın bir ilişki kurmasına da vesile olmuştur. (Rogers 2001)

J. Rose, 1939 yılında “bahçede özgürlük” adlı yazısında peyzaj tasarımını mimarlık ve heykel arasında bir yerde konumlandırmış ve şöyle söylemiştir: “Gerçekte peyzaj tasarımını dış mekan heykeltıraşlığıdır; bir obje olarak kabul edilemez, ancak memnuniyet verici mekan ilişkileriyle çevrelenmemiz için yapılır. ” Bu açıklamayla birlikte peyzaj tasarımındaki iki boyutluluğun baskınlığına rağmen mekansal tasarım önem kazanmaya başlamıştır. “Stil” yerine “Mekan” tartışılmaya başlanmıştır. Rose makalesinde kendi bahçe projesini, Theo van Doesburg’un bir resmi ve Mies van der Rohe’un bir villa planı ile yan yana koyarak mekanın sürekliliği hissini açıklamıştır. Artık soyut sanatlardan çizgisel strüktür yalnızca peyzajda iki boyutlu estetik bir kompozisyon yaratmamakta aynı zamanda mimarlıkta olduğu gibi mekan ve işlev bilincinden gelen kurguları da içine almaktadır. (Rogers 2001)

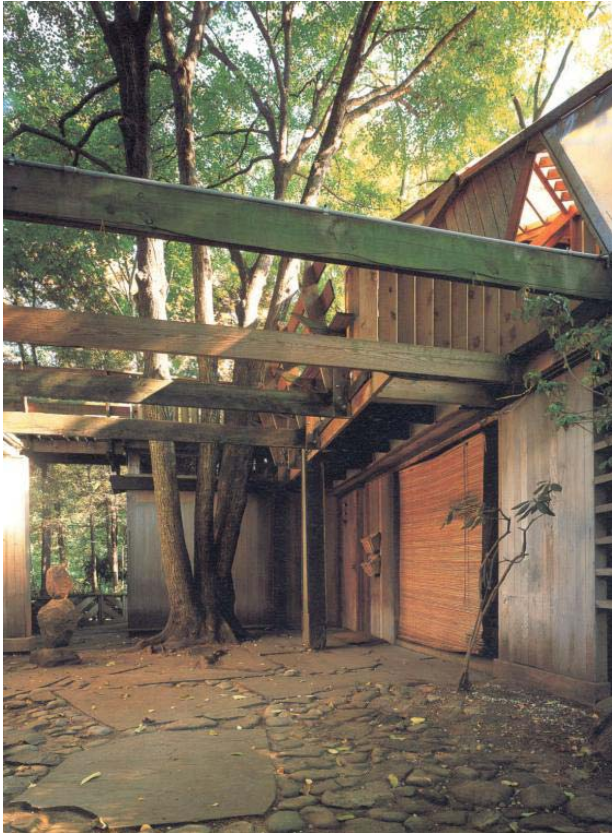
Resimdeki çizgiler sistemi, Rose’un tasarımında yapıdaki duvarların ve peyzajdaki bitkilerden oluşan sistemin esin kaynağı olmuştur. Mimari peyzaj mimarlarının resimdeki çizgi dilini mekan diline çevirmelerinde bir köprü rolü oynamaktadır.

Mies van der Rohe’un Barselona Pavyonu ise James Rose’un peyzaj tasarımının temelini oluşturmuş ve modern mekansal kompozisyonun gerçek bir arketipi haline gelmiştir. Rose’un örnek tasarımları, klasik geleneğin dış mekan odaları gibi ayrılmış mekanların çözülüşünü sergilemektedir (Yğit 2004).

James Rose’un modernist peyzaj tasarımı ilkeleri “mekan kaygısı”, “simetri ve klasik aksın reddi” ile “süslemenin reddi” biçimindedir. Rose’a göre bitkilendirme, süsleme ve dekorasyon amacıyla değil mekan yaratma amacıyla yapılmalıdır. Bu düşünceyle mekan modernist peyzaj anlayışının merkezi amacı haline gelmiştir.

Rose, peyzaj tasarımına en çok katkının hacimsel mekan ilişkilerini barındırdığı için konstrüktivistlerden geldiğini söylemiştir. Rose’a göre şeffaflık ve görünürlük hissi dış mekan materyalleriyle sağlanmış ve böylece aksiyel sistemin kısıtlamalarından kurtulmuştur. Konstrüktivist düşünce biçimiyle eğer herhangi bir aks kullanılmak isteniyorsa, bahçede ya da farklı bir dış mekanda sonsuz sayıda çizgisel sistem kullanılabilir. Rose romantik dönemden gelen informal, pitoresk hareketin peyzaj

mimarlığında yıkıcı bir etkisi olduğunu, informalin formsuzluk anlamına geldiğini ve Rousseau'nun “doğaya dönüş” bildiriyle de kurumsallaştığını söylemiş; formun doğayı taklit ederek değil, modern sanatlardaki biçimsel kurgulardan çıkarılabileceğini iddia etmiştir. Rose’a göre: “Form özelliği taşımayan herhangi bir şey anlamsızdır. İnsan doğayı düzenlediği ya da doğa insan için algılanır hale geldiği zaman peyzaj form ve anlam kazanır. Doğayı kendi haline bırakmak ya da doğayı taklit etmek çocukça bir romantizmdir.” (Rogers 2001)



Şekil 4.19 James Rose konutu, 1954 (Kirby 2009)

James Rose'un peyzaj tasarımı yaklaşımında iç mekan ile dış mekan ilişkisi her zaman önemli bir er tutmuştur. Rose, içeri ve dışarı arasındaki ayrımı şeffaf yüzeyler dizisi olarak düşünmüş ve iç formlar ile dış formları kenetleyerek mekana ait kaynaşmayı geliştirmiştir (Şekil 4.19)

Rose, bahçedeki alanları bölmelere ayırırken ise bahçeye görsel bir akış kazandırmayı amaçlamıştır. Bu ayrımı bazen modüler tahta çerçevesi yüzey bölmeleriyle, bazen geleneksel Japon tarzı yarı şeffaf sürgülü kapı bölmeleriyle, bazen yüzey boyunca aralıklarla gerilen naylon ip dizileriyle, bazen bambu çubuklardan oluşan yüzeylerle, bazen de ince kayın ağacı gövdeleriyle yapmıştır. Bu bölmeler, ışığı süzerek kendi desenleri ve ağaç dallarının silüetleriyle bahçeyi zenginleştirmiştir. Tepeden bakıldığında Rose'un çit örgüleri, sarmaşıklara dayanak olup gökyüzünü çerçeveleyen grid tasarımını bahçelere taşımıştır (Rogers 2001)

J. Rose aynı zamanda Japonya'ya sıkça yaptığı turlarla ve zen Budizmi uygulamalarıyla beslediği ruhani bir yatkınlığa ve bir sanatçının estetik duyarlılığına da sahip olmuştur. Bahçe onun için hem işlevsel bir alan hem de hayallerinin yer bulduğu bir mekandır. Bu nedenle de uzmanlık alanı olarak büyük çaplı peyzajlar yerine özel bahçeleri seçmiştir. Rose'un üstlendiği her bir işi Kiley ve Eckbo'dan daha az kapsamlı bir çalışmayla ele alma metodu da kendisine özgüdür ve varlığını çizim masasından ziyade çalışma sahasında ortaya koymuştur. Rose, peyzajlarını doğaçlama olarak şekillendirmekten hoşlanmış ve alanların uzun vadeli bakımlarına da katılmıştır. Başka hiçbir peyzaj mimarı yatay düzlem konusuna onun gösterdiği kadar özen göstermemiştir; kayalar, çakıl taşları, büyük yassı taşlar, yer örtücüler ve çalılarla ilgili düzenlemeleri peyzaj sanatçılığına hakim denemeleridir. (Rogers 2001)



Şekil 4.20 James Rose konutu, 1954 (Kirby 2009)

Rose, peyzaj tasarımının dışında 1952 yılında New Jersey Ridgewood'ta bulunan evini de kendisi tasarlamıştır (Şekil 4.20). Buradaki amacı; peyzaj mimarlarının mimarlar tarafından görevlendirildiği yardımcı rolüne itiraz etmektir. Rose'a göre "peyzaj eve bağlı bir parça değil evin bir parçasıdır, arazi tektir." Bu nedenle de tasarım sürecinde peyzaj ve mimari bir bütün olarak ele alınmalıdır. Ancak Rose'un ve Eckbo'nun mimari ile peyzajı bütünleştiren uygulamaları Amerika'da çok fazla etkili olamamıştır. Bunun temel nedeni ise 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'yı şekillendiren J. Rose gibi tasarımcılar dışındaki tasarımcı ve plancıların, 20. yüzyılın ilk yarısındakilerden daha az toplum yanlısı fikirlere sahip olmalarıdır. 20. yüzyılın ilk yarısındaki peyzaj mimarları ve plancılar rasyonel bilimi, mühendisliği ve tasarımı toplumun yaşam standartlarını yükseltecek bir güç olarak görürken, ikinci yarısındaki tasarımcılar medyanın da etkisiyle popüler kültürü ve tüketim toplumunun ihtiyaçlarını göz önüne almışlardır. 20. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde artık özel mülk bir mal varlığı, rahatlık bir hayat tarzı, otomobil ise ulaşımın temel kaynağı haline gelmiş ve bu durum özellikle Amerika'da peyzaj üzerinde oldukça derin etkiler bırakmıştır (Rogers 2001).

#### 4.3.2.3 Daniel Urban Kiley ve sentezci yaklaşımı

Peyzaj mimarlığında modernist kırılmanın öncüsü olan Amerikalı grubun son üyesi Eckbo ve Rose'un aynı zamanda sınıf arkadaşı da olan Daniel Urban Kiley (1912-2004) dir. Kiley de grup arkadaşları gibi Harvard Tasarım Okulu'ndan mezun olmuş ve modern peyzaj mimarlığı alanında önemli çalışmalar yapmıştır. Kiley'in peyzaj mimarlığına yaklaşımı Eckbo'nun aksine daha deneysel ve Kaliforniya'nın serbest kültüründen beslenen yenilikçi bir yaklaşım olmuştur (Yiğit 2004).

Kiley'in peyzaj mimarlığı yaklaşımın şekillenmesinde 1945'te askerlik görevini yaparken katıldığı Avrupa bahçeleri turunda gördüğü Le Nore'un sanat eserleri ve Fransız bahçe stili oldukça etkili olmuştur. Kiley bu etkiyle birlikte 17. yüzyıl Fransız bahçe tasarımı prensipleriyle, modernist peyzaj tasarımını sentezleyerek kendi yaklaşımını oluşturmuştur.

Dan Kiley'in peyzaj tasarımı yaklaşımını etkileyen diğer önemli esin kaynağı ise, Eckbo ve Rose'u da etkileyen ve bugünkü modern mimarlığın anahtar yapılarından biri olarak kabul edilen Mies van der Rohe'un Barselona Pavyonu'dur. Pavyonla ilgili fotoğraflar ve çizimler 1930'larda dergilerde yayınlandığında, bu yayınlar üzerinde ilk çalışan kişi Harvard'da öğrenci olan dan Kiley ve daha sonra da G. Eckbo olmuştur. Eckbo Mies van der Rohe'dan etkilenecek kariyerine başlamış ve daha sonra da buna benzer işler yapmış olmasına rağmen Kiley'in modern mimarlıktan gelen fikirleri uygulaması 15 yıl sonra Miller Bahçesi projesiyle başlamıştır (Rogers 2001)

Kiley'in 1955'te tasarladığı Miller Bahçesi, profesyonel yaşantısında bir dönüm noktası olmuştur. Kiley'in, peyzaj tasarımı çalışmaları 1936–1954 ile 1955 ve sonrası olmak üzere ikiye ayrılmıştır. İlk dönemdeki projeler saf sanata dayanan form çalışmaları, ikinci dönemdekiler ise modern mimarlık fikirlerinin yansıtıldığı tasarımlar olarak kabul edilmektedir. Miller Bahçesi, Kiley'in 396. projesidir ve önceki tasarımlarından farklılaşmayı dramatik olarak sergilemektedir. Kiley'in ilk modern peyzaj tasarımı olarak Miller Bahçesi, Barselona Pavyonu'ndan gelen mekansal fikirlerin adaptasyonunu yansıtmaktadır. (Rogers 2001)



Şekil 4.21 Miller bahçesi formal alleler, 1955 (Rogers 2001)

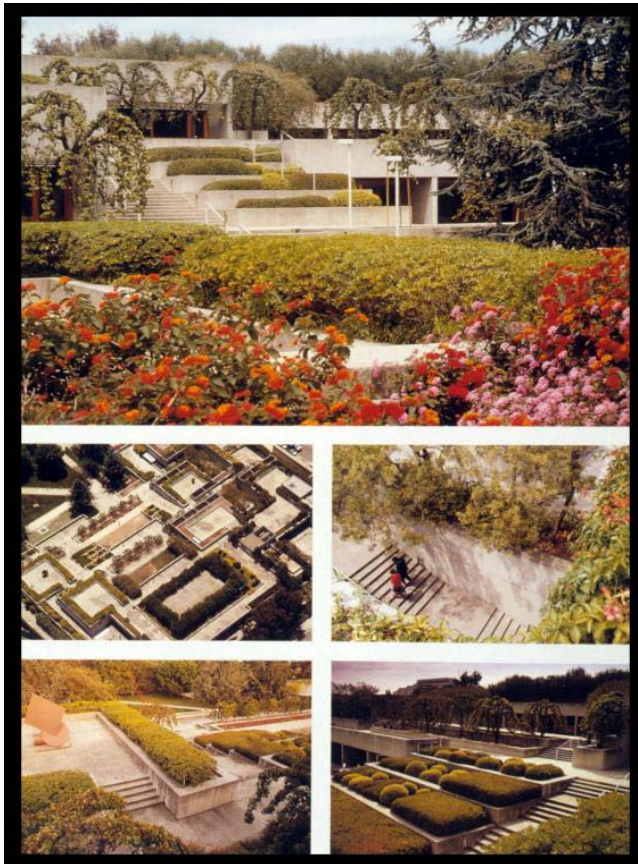
Treib'e göre Kiley'in Miller Bahçesi planı, çitler, alleler ve duvarlar tarafından tanımlanmış dikdörtgenlerden oluşan konfigürasyonu oldukça basittir. Mekanlar, arazi dokusu ve elemanlarıyla yapılmış ince kompozisyon basit bir görüntü yerine daha kalabalık bir peyzaj mimarlığından yola çıkmış ve birden fazla düzenleme sistemi kullanmıştır (Şekil 4.21)

Kiley, Columbus, Indiana'da bulunan Miller Bahçesi tasarımını bahçe, çayır ve ağaçlık olarak üç parçaya bölmüştür. Üst terastaki bahçeler evi çevreleyen ve açılarak genişleyen bir yapıya sahiptir. Bitki çitleri alanın sınırlarını belirlerken, batıdaki alle ev ile Henry Moore tarafından yapılan heykel arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Nehre yakın ağaçlık alan suya dayanıklı ağaçlardan oluşmakta ve bu alandan bakıldığında ev geniş çim bir meydan üzerindeymiş gibi görünmektedir. Bahçe, çayır ve ağaçlık klasik pitoresk parça düzenini hatırlatan dinamik bir kompozisyon oluşturmuştur. Ancak evi çevreleyen mekanlar klasik olarak değil modern mekansal kurguyla tasarlanmıştır. (Treib 1993)

Miller Bahçesi projesinin önemli bir özelliği de iç mekan ve dış mekan arasındaki uyumdur. Kiley'in bahçe tasarımında evin mimarı Saarinen ile birlikte çalışması mimari

ve peyzaj için aynı mekansal düzenin kullanılmasını sağlamıştır. Bu projede ev ile peyzaj birdir ve aynıdır. Evde odaları organize eden beton kolonlar, dış mekanda ağaç gövdeleri olmuştur. Ayrıca ev gibi bahçe de dokuz kareden oluşan bir grilde düzenlenmiştir. Klasik dört kareli bahçelerden farklı olarak bu dokuz kareli düzenlemede merkezde açık bir mekan kalmış ve bu açıklık elma ağaçları ile çevrelenmiştir. Bu organizasyon ile açık mekan ile ev arasındaki uyum sağlanmıştır. (Rogers 2001)

Dan Kiley'in Miller Bahçesi dışında tasarladığı pek çok açık yeşil mekanda da modernist izler görülmektedir. Projelerini çoğu özel bahçelere yoğunlaşsa da, büyük ölçekli projeler, kent parkları, çatı teras bahçeleri, toplu konutlara ait açık alanlar ve kentsel açık alanlar üzerinde de tasarımlar yapmıştır (Şekil 4.22 ve Şekil 4.23).



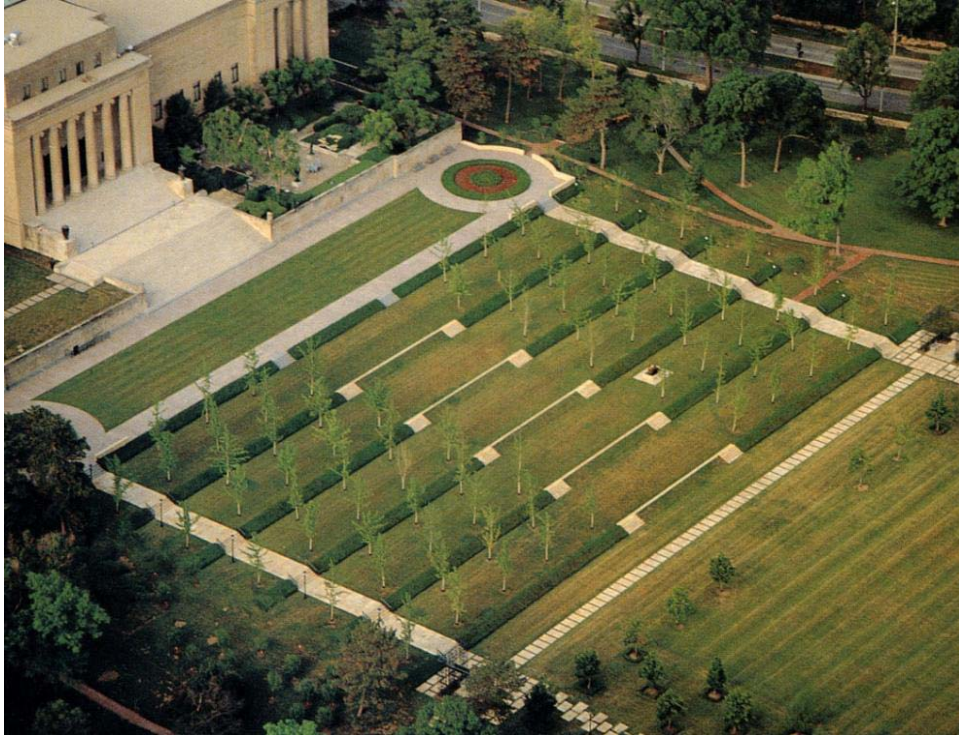
Şekil 4.22 Oakland müzesi çatı bahçesi, 1962 (Kirby 2009)

Kiley yaptığı tasarımların dışında peyzaj mimarlığı yaklaşımını ve yenilikçi fikirlerini yazılı olarak da belirtmiştir. Kiley, Eckbo ve Rose ile birlikte modernist peyzaj tasarımı yaklaşımlarını, mekansal önerilerini, metodolojisini reddeden ve modern mimari akımlardan etkilenen tasarım anlayışlarını makalelerinde ve birlikte yaptığı çalışmalarda yazılı olarak belirtmiştir. Kiley, Eckbo ve Rose ortak söylemlerini ve fikirlerini projeleriyle ve yazılarıyla açıklamış olsalar da modern peyzaj tasarımı ile ilgili bir bildiri yayınlamamışlardır. Ancak peyzaj tarihçisi Marc Treib Amerika'daki gelişmeleri ve bu süreci değerlendirerek modernist peyzaj tasarımının aksiyomlarını maddeler halinde şöyle özetlemiştir;

1. Tarihsel stillerin reddi: Tarihi stiller yerine peyzaj, endüstri toplumu, alan ve program tarafından yaratılan şartlara cevap verecek rasyonel bir yaklaşımla şekillendirilmelidir. Bugünün peyzaj mimarı ne şimdiki sosyal, ne de estetik duruma uygun düşen neoklasik ve natüralistik peyzaj mimarlığını reddetmelidir.
2. Doku yerine, modernist mimariden gelen mekan anlayışı: Tasarım üç boyutlu olmalıdır. Eckbo'nun yazdığı gibi "insanlar hacimlerde yaşar, düzlemlerde değil". İngiliz peyzajının kıvrımlı yolları ya da Fransız formal bahçesinin aksları ve ağaçlıkları yalnızca iki boyutlu tasarımlardır.
3. Peyzajlar insanlar içindir. Peyzaj tasarımı, çok çeşitli amaca hizmet etmesine rağmen açık mekanlar sonuçta insan kullanımı içindir. Bu yüzden sorgulanması gereken şeyler modern peyzajların hizmet edeceği grupların hangi sosyal ve ekonomik düzeyde olduğudur.
4. Aksın ortadan kaldırılması: Modern peyzaj, kübist mekan anlayışından etkilenmiş, çoklu görünüşe sahiptir. Aksın ortadan kaldırılmasıyla kısıtlanan çizgisel perspektif genişler. İşte peyzaj mimarlığı ile modern mimarlık ve resim arasındaki en net ilişki buradadır.
5. Bitkiler, botanik özellikleri ve fiziksel yapılarından gelen bireysel kaliteleri için kullanılmalıdır: Bu görüş, bitkilerin bilimsel ve ekonomik kullanımını temsil etmektedir. Bitki seçimi, modernist söylemin doğa bilimlerinden olan çıkarımlarıyla ilişkinin ve çevrenin parametrelerine dayandırılmıştır.
6. Ev ve bahçenin entegrasyonu: Avrupa'daki modernist fikirlerle özellikle Mies'in tuğla villa projesinde önerdiklerinin farkına varan bazı mimarlar iç ve dış

mekanın bütünüyle entegrasyonunu sağlayacak tasarımlar yapmaya başlamışlardır.

Modernist peyzaj tasarımının bu özelliklerini yansıtan çeşitli örnekler bulunmaktadır. Ancak, bunların ilk olarak görüldüğü ve modernizmin dış mekan tasarımındaki simgesi haline gelmiş olanlar, Thomas Church, Garrett Eckbo ve Dan Kiley'e ait ürünler olmuştur. (Yiğit 2004)



Şekil 4.23 Nelson-Atkins sanat müzesi, Dan Kiley, 1987 (Kirby 2009)

#### 4.3.2.4 Thomas Church ve insanlar için bahçeleri

Thomas Church (1902-1978) Kaliforniya üniversitesinden 1922 yılında peyzaj mimarlığı diplomasını aldıktan sonra Harvard tasarım okulunda yüksek lisans eğitimi almıştır. Church eğitimi sırasında Avrupa'ya gitmiş ve Akdeniz bölgesi ile Kaliforniya'nın iklimi ve peyzajı arasındaki paralelliklere ilişkin bir tez hazırlamıştır. Bu tez ile birlikte iklim konusu Church'ün peyzaj tasarımı yaklaşımı üzerindeki en büyük etkiyi oluşturmuştur.

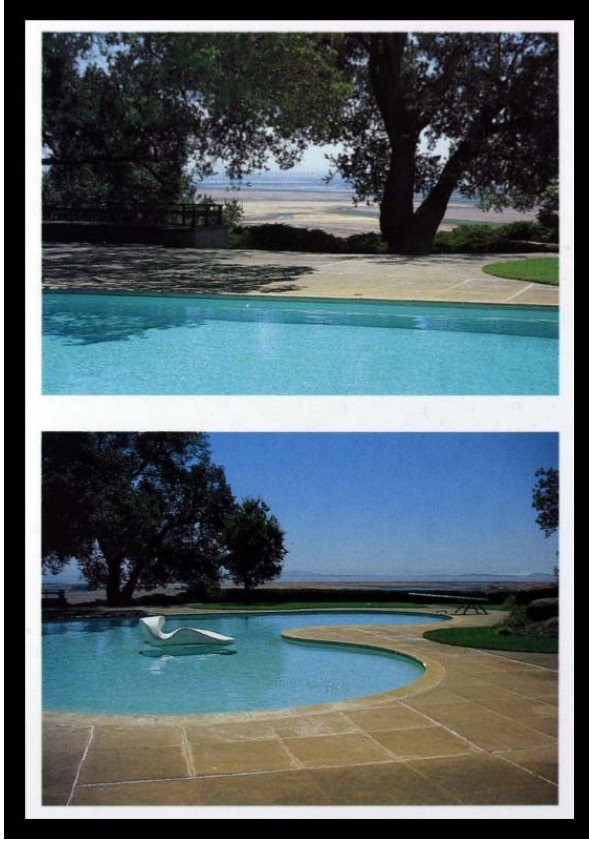
Church Beaux-Art müfredatına göre eğitim görmüş bir peyzaj mimarı olarak 1930'ların başındaki tasarımlarında muhafazakar bir tutum sergilemiş, tarihsel modelleri ve geleneksel ilkeleri tekrarlamıştır. Bu dönemdeki tasarımları genelde yerleşim yeri peyzajına odaklı olmuş ve estetik açıdan müşteriye memnun eden, işlevsel açıdan da tatmin edici geleneksel tasarımlar yapmıştır. (Rogers 2001)

Church 1937'de Avrupaya gittiğinde Le Corbusier ve Alvaar Alto ile birçok modern ressam, mimar ve heykeltıraşın eserlerini yakından incelemiştir. Burada gördüklerinden sonra Church, bir peyzaj mimarının eğitimi gördüğü doktrinleri unutarak ve modern mimarlar ve sanatçılar tarafından öncülüğü yapılan estetik biçimleri benimseyerek küçük bir araziden çok güzel işler çıkarılabileceğinin farkına varmıştır. Böylece Church ziyaretinden aldığı bu ilhamla birlikte tasarımlarında yeni formları denemeye başlamıştır. 1930'ların sonuna doğru Church, çizgileri, renkleri ve dokuları cesur ve orijinal bir biçimde kullanmaya başlamıştır. Neoklasik tasarımın dengeli ve geometrik akslarından ziyade, hareketli ve simetrik aksları kullanarak, alanları yeni yöntemlerle kurgulama özgürlüğünü elde etmiştir. 1939'da Golden Gate sergisi için hazırladığı bahçelerin tasarımlarında da yeni fikirlerini yansıtmıştır. Çoklu bakış noktası, basit bir düzlem ve dalgalı çizgilerle merkezi aks anlayışı terk edilmiştir. Doku ve renk ile mekan ve form kübist resimleri hatırlatacak bir yapıdadır kavisli şekiller, dokulu yüzeyler ve duvarlardaki çeşitlilik net bir oran anlayışıyla birleştirilmiş, bahçelerde asbest ve ahşap zemin malzemeleri gibi nazı yeni malzemeler kullanılmıştır. Bu bahçeler peyzaj tasarımında bir taraftan tüm pratik kriterler yerine getirilirken bir taraftan da yeni görsel formların oluşturulabileceğini kanıtlamaktadır. (Yiğit 2004)

Thomas Church, peyzaj tasarımlarında detaylara çok önem vermiştir. Tasarımlarında özellikle mimarının köşeli geometrileriyle, dalgalı ve eğri formları birleştirmiştir. Örnek olarak Aptos Plaj Evinde, evden araziye doğru çıkan ahşap platformun bir tarafında zikzaklar kullanılmış, diğer tarafında ise dalgalı kavislerle bitki parterini oluşturmuştur. Bu tasarımında Church, evin içi ile dışını ustaca bütünleştirmiş, yatay düzlemi doğal çevreyle birlikte betimlemenin alanı nasıl hareketlendirdiğini de göstermiştir. Church, tasarımlarını yaparken arazinin durumuna gösterdiği önemi müşterilerin hayatlarına ve isteklerine de göstermiş, hem fonksiyonel hem de sanatsal planlar yapmıştır.

Church peyzajının temel karakteristik özelliği ev ile bahçeyi entegre ederek birleşmiş bir yaşam alanı elde etmeye yöneliktir. Church'ün bahçeleri tipik olarak çeşitli temel kavramları içermektedir. Bunlar; oturma alanının ve evin güneşe göre yönlendirilmesi, giriş, otopark ve ön kapı arasında belli bir dizilim, ev ile bahçe arasında canlı bir dış mekan yaşamını sağlayan dolaysız bağlantı, bahçe için hem çevre hem de peyzajdan ayıran tanımlı bir sınır, mutfak bahçesi, köpek kulübesi gibi işlevler için tanımlanmış mekanlar, bakım kolaylığı, bahçenin yapısına ve planın hedefine uygun bitkilerin seçimidir. (Rogers 2001)

Church peyzajının bu temel nitelikleri 1948'de Sonoma'da yaptığı Donnel Bahçesinde net bir biçimde görölmektedir. Donnel Bahçesi modern üslupta tasarlanan Kaliforniya bahçeleri arasındaki en önemli ikon sayılmaktadır. Bunun temel sebeplerinden biri modernizmin biçimsel göstergeleri haline gelen biyomorfik ve kübik formların kullanılmış olmasıdır. Diğer sebep ise modern şartların getirdiği dış mekan yaşamına cevap veren yapısıdır. Bahçedeki yüzme havuzu ve kendi kendine bir yaşam odası olarak teraslar da bu yaşantıyı yansıtmaktadır. Yerli ekoloji ve seçilen bitki türleri arasındaki hassas denge ise tasarımı tamamlamaktadır. Bir bütün olarak Donnel Bahçesi modern peyzajın bütün aksiyomlarını yerine getirmektedir. (Yiğit 2004)



Şekil 4.24 Donnel Bahçesi, 1948 (Kirby 2009)

Donnel Bahçesinde (Şekil 4.24) formal anlamda tarihi stiller reddedilmiş ve modern sanatın estetik dili bütüncül bir mekan oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Kompozisyon dinamiktir. Bitkilendirme hem ekolojik özelliklere hem de bitkilerin fiziksel özelliklerine göre yapılmıştır. İç ve dış mekanların entegrasyonu binadan uzanan duvarlar, teraslar, binaya doğru giden çim tepeleri ve binanın şeffaf duvarlarıyla sağlanmıştır (Treib 1993). Donnel Bahçesine formal açıdan bakıldığında, bahçedeki formların kübizm, sürrealizm, biyomorfizm ve diğer modern sanat akımlarından etkilendiği kolayca görülmektedir. Diğer modernist bahçeler gibi ayrı tasarım düzlemlerine, çoklu aksa ve şeffaflıklara sahiptir. Bahçede bulunan böbrek şeklindeki yüzme havuzu (Şekil 4.25) ise Kaliforniya modernist bahçe hareketinin simgesi olmuştur. (Yiğit 2004)



Şekil 4.25 Donnell Bahçesi,1948 (Kirby 2009)

Yaklaşımı faydacı ve insana yönelik olan Church, Donnell Bahçesini tasarlarken ailenin çocuklarını da göz ardı etmemiştir. Çocuklar için mutfak ve yaşam odasından görünecek biçimde konumlanmış oyun odaları yapmayı gerekli görmüştür. Church'e göre bahçe aile yaşamının her yönü için olanak sağlaması gereken bir yapıda olmalıdır. Donnell Bahçesi bulunduğu konum itibariyle Church'e yeni stilleri, teknikleri ve malzemeleri tecrübe etmesi için fırsat vermiştir. Donnell bahçesi tuz bataklıkları ve meşe koruluklarıyla kaplı bir platoda konumlanmıştır. Church özellikle bahçedeki formal tutumu için alanın altındaki bu tuz bataklıklarının etkili olduğunu söylemiştir. Evin arkasında bulunan tepelik ise ev ve havuza zıt bir biçimde kuru bir otlak manzarası sergilemektedir. Church havuzun çevresindeki ahşap platformu, Şekil 4.26, bu tepelik alana doğru genişleterek daha geniş bir havuz alanı yaratmış ve platform aynı zamanda alandaki mevcut meşe ağaçlarını da içine alacak biçimde konumlandırılmıştır (Rogers 2001).



Şekil 4.26 Donnel Bahçesi, 1948 (Kirby 2009)

Thomas Church peyzaj tasarımı yaklaşımını ve önerilerini 1955 yılında yayımlanan ‘insanlar için bahçeler’ kitabında da ayrıntılı biçimde belirtmiştir. Kitap mülk sahiplerine profesyonel tavsiyelerin sunulduğu bir anlatıma sahiptir. Bu tavsiyeler mülkün doğal varlığını görsel olarak nasıl değerlendirilebileceği gibi fikirlerin yanında, planın güneşe ve rüzgara göre nasıl ayarlanması gerektiğini, manzara, görüş açısı, topografya ve mevcut bitki örtüsü gibi tavsiyeleri de içermektedir. Thomas Church tarz açısından her zaman verimli olmuş bir peyzaj mimarıdır; her zaman müşterilerin isteklerine kulak vererek, müşterilerinin tercihlerini göz önünde bulundurarak, kişisel veya ailevi gereklilikleri hesaba katarak ve arazini yapısını da dikkate alarak tasarımlarını yapmıştır. Thomas Church hiçbir zaman Beaux-Art eğitiminden tamamen vazgeçmemiş, eski tarzları veya tarihi peyzaj üslupları hakkında bilgilerini müşterisinin zevkine uygun bulduğunda kullanmaktan kaçınmamıştır. Bu özelliği ile Thomas Church geleneksellik ile modernizm arasındaki en önemli figür olmuştur. Garret Eckbo, Church için en büyük sonuncu geleneksel ve en büyük ilk modernist tasarımcı demmiştir. Thomas Church, Fletcher Steele gibi kendi döneminin kültür ve eğitimi yüzünden iki tasarım çağı arasında kalmasına rağmen, kendisinden bir dönem sonraki Garret Eckbo’yu da kapsayan peyzaj mimarı kuşağının fikirlerini paylaşarak modernist görüşe yakınlaşmıştır. (Rogers 2001)

#### 4.3.2.5 Burle Marx ve soyut sanat olarak peyzaj

Roberto Burle Marx (1909-1994) ünlü bir ressam, heykeltıraş, peyzaj mimarı, gönüllü bir ekolog, tekstil ve seramik tasarımcısı olmakla birlikte, onun dünya çapında ün kazanması sağlayan şey peyzaj tasarımları olmuştur. Brezilyalı çok yönlü sanatçı ve peyzaj mimarı Burle Marx Brezilya'nın tropik bitki örtüsünün barok tarzı morfolojisinden, doğasından ve egzotik bitkilerinden esinlenerek halkını Avrupa stilinden ziyade ulusal bir bahçecilik sistemi oluşturmaya teşvik etmiştir. Soyut sanatları peyzaj tasarımlarına dönüştürerek, yerel bitki örtüsünü giriş şeklindeki patikalar, dekoratif balkonlar ve biçimsiz su havuzlarıyla birleşen büyük sarmallar oluşturmak için kullanmıştır. Brezilyanın eşsiz botanik koleksiyonuyla Marx, canlı, renkli ve bereketli tropikal bitkileri yerel bitki örtüsünün bir taklidi gibi derleyerek bitkileri "Japonya'dan alınmış" gibi bahçeye işlemiştir. Onun bu tarzı, işlevsel binaların sert çizgilerini tamamlamış ve zenginleştirmiştir. (Campbell 2007)

Burle Marx'ın peyzaj tasarımı yaklaşımı resme yaklaşımına paraleldir; kendisine bir grafik stili edinmiş ve araziye tıpkı Le Notre'un soyut yaklaşımı gibi şekil vermiştir. Ancak bu şekli verirken, Jean Arp ve Joan Miro'nun sanatında bulunan biyomorfik formları ve dalgalı hatları içeren modernist bir üslup kullanmıştır. Uzun süreli ve aktif geçen kariyerinde Marx, küçük kentsel çatı teraslarından kırsal malikânelere, kentsel plazalardan doğal parklara kadara pek çok alanda peyzaj tasarımı yapmıştır. Onun çarpıcı ve biyomorfik tasarımları modern peyzaj tasarımına örnek oluşturmuş ve etkisi sonraki dönemlerde yapılan birçok projede de görülmüştür. Bu özelliklerinden dolayı 1965'te Amerikan Mimarlar Birliği Burle Marx'a "modern bahçenin gerçek yaratıcısı" unvanını vermiştir. (Rogers 2001)

B. Marx genç yaşlardan itibaren sanat ve tasarımla ilgilenmiş, çocukluğunu geçirdiği Avrupa'daki sanat stillerinden, ekspresyonistlerin canlı renklerinden ve soyut stillerinden ve Fransız modernist bahçe tasarımlarından oldukça etkilenmiştir. Avrupa'da bulunduğu sırada Berlin'deki Dahlem botanik bahçesinde gördüğü Brezilya tropik bitkileri koleksiyonu, onu kendi topraklarının büyüleyici zenginliği ile tanıştırmıştır. Brezilya'ya döndüğünde ise buradaki sanat stillerinin, bitkilerin ve bahçe

tarzlarının Avrupa'dan ithal edildiğini ve Avrupa'nın Brezilya ruhunu ne kadar etkilediğini fark etmiştir. Bunun üzerine Marx, ülkesine döndüğünde Avrupa'daki bahçecilik stillerini peyzaj tasarımlarında ön plana çıkarmış, bu stillerle Brezilyanın kendine özgü tropik bitkilerini harmanlayarak, bahçe sanatında deneysellik ve bölgenin coğrafyasını evrenselleştirme yolunda önemli çalışmalar yapmıştır (Rogers 2001).

Burle Marx 1930'da Brezilya'ya döndükten sonra modernist mimar Lucio Costa tarafından yönetilen Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim almıştır. Costa Burle Marx'ın botanik ve çağdaş sanata olan ilgisini her zaman desteklemiş ve onu modern bir eve üstü kapalı bir bahçe tasarlaması için projeye dahil etmiştir. Marx'ın bu bahçe tasarımı, Guevrekian ile Fransız modernistlerin etkisini gösteren ve dairesel beton saksıların arasına serpiştirilen beyaz yol döşemlerinin geometrik birleşimi biçimindedir. Marx, Avrupa geleneklerini bozarak alanı güller, lavantalar ve ağaç budama sanatı yerine yaygın orman bitkileriyle doldurmuştur. Sömürgecilik baskısını yeni yeni yok eden ülkede bu yerel bitkilerin kullanımı ilginç karşılanmış ve Avrupa stili bahçelerin sahipleri bu yerel bitkilerin medeni bir yerleşime uygun olmadığını düşünmüşlerdir. Fakat hem Costa hem de Burle Marx, modern mimarının sadece geometrisini oluşturan bu canlı renkleri, farklı şekilleri ve yerel bitkilerin heykelsi şekillerini görebilmiştir. İç kaynaklı türlerin kullanımının ekolojik ve sürdürülebilir olmasının yanında dönemin ulusçu ruhuna da uygun olması modernist işlevselliği doğrulamıştır. Burle Marx'ın soyut tasarımları ve yerel bitkileri bir araya getirmesi farklı bir Brezilya stili arayan Brezilyalı politikacılar, sanatçılar ve mimarlar arasında hızlı bir şekilde destek görmüştür. (Campbell 2007)

1934 yılında Burle Marx Brezilya'nın Recife bölgesindeki park ve bahçelerin yönetimine atanmıştır. Burada ekolojik ve eğitici amaçlar için iç kaynaklı bitkilerle botanik çalışmalarını sürdürmüştür. Avrupa türlerini yasaklamasına karşın Brezilya'nın iklimine uygun bitkilerin getirilmesine izin vermiştir. Burada kaldığı iki yıllık sürede birçok kamusal meydan ve park için tasarımlar yapan Marx, tasarımlarında "Bir bahçe anlaşılacak derecede açık net olmalıdır ve eğlenmek, zevk almak için de anlaşılmalıdır." düşüncesine uygun olarak sürrealist sanat akımının sade ve biyomorfik şekillerini yansıtmıştır (Campbell 2007).

1938 yılında B. Marx ilk önemli tasarım işini yapmak üzere, Costa ve Oscar Niemeyer'in usta modernist Le Corbusier gözetiminde tasarladıkları Rio de Janeiro'da bulunan Eğitim ve Sağlık Bakanlığı'nın bahçelerini düzenlemesi için Costa tarafından davet edilmiştir. Marx burada, sütunlar üzerinde yükseltilmiş yapının altında kalan yaya meydanını ve iki adet çatı bahçesini tasarlamak üzere görevlendirilmiştir. Bu önemli tasarım projesinde Burle Marx, mimarlığın ve peyzaj tasarımının eksiksiz birleşimini sağlayan mimarlarla birlikte çalışmıştır. Bu işbirliği sayesinde plaza çevresindeki peyzaj, duylara seslenen kıvrımlarla keskin geometrik şekillerin bütünleşmesini sağlayarak binanın bir uzantısı biçiminde tasarlanmıştır (Campbell 2007)

Burle Marx Eğitim ve Sağlık Bakanlığı'nın bahçe tasarımında (Şekil 4.27) araziyi düzenlerken, bir ressamın tuvaline çizim yapmasına benzer bir metot kullanmıştır. Çatı bahçelerine Brezilya nehirlerinin kuş bakışı görüntülerini anımsatan soyut eğriler çizmiştir. Bu eğriler bir akarsu içindeki iri çakıllarla, bu çakılları çevreleyen büyük, biyomorfik çiçekliklerin soyut düzenini oluşturmuştur. Beton çiçeklikler yer seviyesinden görülebildiği gibi yüksekte de görülebilecek biçimde tasarlanmıştır; egzotik bitkiler heykelsi vurgular ve renk yığınları oluşturacak biçimde yerleştirilmiş, terasın kendisi ise gösterişli geometrik desenlerle süslenmiştir. (Campbell 2007)



Şekil 4.27 Eğitim ve Sağlık Bakanlığı çatı bahçesi, 1936 (Campbell 2007)

Marx bu yenilikçi tasarımıyla, peyzajı düz ve çizgisel düzenlemelerle yatay bir tabloya dönüştürmekten dolayı suçlanmasına rağmen, terastaki dikey katmanlar, çiçeklikler ve uzun mimari bitkiler canlı ve üç boyutlu bir alan oluşturmaktadır. Marx'ın bu tasarımındaki soyut ve resimsel stili, peyzaj tasarımını estetik hale getirilmiş doğa olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Kendisi de bu durumu "Benim mesajım tamamen resme aittir, anekdotlardan kaçınmaya çalışarak rengin, ritmin, şeklin etrafında döner. Resmin dili, kelimeler var oluş amaçlarını kaybettiğinde ortaya çıkar." biçiminde açıklamıştır (Campbell 2007).

Marx, binanın altındaki yaya meydanı tasarımında da terastaki bahçenin motiflerini tekrarlamış, çatı bahçesindeki biyomorfik formların aynısını buraya da uygulamıştır. Marx, bu uygulamayla binadaki diğer insanlar tarafından alttaki bahçeye bakıldığında çatı bahçesinin biliniyor, görünür hale geldiğini söylemiştir.



Şekil 4.28 Brezilya turist logosu (Campbell 2007)

Burle Marx'ın bu ve benzeri modern tasarımları Brezilya'nın karışık kültürel mirasının farklı elementleriyle uyumunu yakalamıştır. Marx, tasarımlarını sömürgeci geleneklerle ahenkleştirerek, barok tarzı şık sarmalları, Fransız formalizminin muazzamlığını ve İngiliz natüralizminin romansını bir araya getirmiştir. Yerli sanatın geometrik

desenlerini ve Afrika kölelerinde gördüğü canlı renkleri kullanarak tamamen yeni ve Brezilya'ya özgü bir tarz yaratmıştır. Marx'ın bu çalışması ulusal psikolojiyi o kadar iyi yansıtmıştır ki Eğitim ve Sağlık Bakanlığı'nın bahçesi "Brezilya ruhu"nu canlandıran turist logosunun (Şekil 4.28) temelini oluşturmuştur. (Campbell 2007)

Burle Marx kariyerinin dönüm noktası olan Eğitim ve Sağlık Bakanlığı bahçelerinden sonraki tasarımlarında yenilenen Brezilya'yı modern bir görünüme kavuşturmak için mimarlarla işbirliği yapmaya ve yenilikçi fikirler üretmeye devam etmiştir. Sonraki tasarımlarında bağımsız mozaik paneller ve kiremitten yapılmış bahçe duvarlarından yararlanan Marx, bahçelere bitişik binaları duvar bitkileriyle kaplayarak "yeşil duvarlar" kavramının da yaratıcısı olmuştur.

B. Marx tasarımlarında duvar yüzeyleri, yer düzlemleri ve heykelsi uygulamalarla denemeler yapmasına rağmen kullandığı en önemli materyal bitkilerdir. Marx, tasarımcı kimliğini bitkisel malzeme konusundaki bilgi ve becerisi ile birleştirerek, bitkileri mimari bir malzeme haline getirmiştir. Bitkileri sadece tasarımlarında kullanmakla kalmamış, aynı zamanda yerel bitkilerin üretimi için çalışmalar yapmış ve nesli tükenen bitkileri korumak ve çoğaltmak için de bir fidanlık kurmuştur. Marx'ın 1949'da kardeşi ile birlikte aldığı dört yüz dönümlük araziye kurduğu bu fidanlık, zamanla daha da büyüyerek hem bir tasarım atölyesi hem de gelişmiş bir botanik koleksiyonu alanına dönüşmüştür. Marx'ın botanik koleksiyonunda Brezilya'nın zengin florasından seçilmiş türler yer almış ve bu türler kentsel tasarım uygulamalarında da kullanılmıştır. Marx'ın yetiştirdiği birçok bitki türü kendi adıyla botanik literatürüne geçmiş ve koleksiyonlarda yer almıştır. Marx bitkisel üretiminin dışında Rio'da bulunan ofisindeki çalışmalarını da çeşitlendirmiştir; heykeller, tekstil tasarımları ve sahne dekorlarıyla birlikte kentsel alanlar ve peyzaj alanları için iki binden fazla proje üretmiş ve modern peyzaj tasarımlarına devam etmiştir. (Rogers 2001)

Burle Marx, özellikle 1950'lerden sonra Rio'nun yeni kimliğinin oluşmasında kent parklarının tasarımcısı olarak önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde daha geometrik bir tasarım yaklaşımı edinen Marx'ın Oscar Niemeyer ile birlikte tasarladığı Ibirapuera Parkı (Şekil 4.29) ve Göçmen Bakanlığı bahçesi modern Brezilya'nın önemli

tasarımlarıdır. Bu yorumlarda kullanılan yoğun tekstür, çeşit ve renge rağmen yaratılan ölçek ve mekan hissi ile elde edilen yalınlık şaşırtıcıdır. Bu bahçeler son derece net ve akışkan mekânların ve boyutların birlikleri olarak tanımlanmaktadır. (Aslan 2009)



Şekil 4.29 Ibirapuera Parkı projesi, 1953 (Kirby 2009)

Burle Marx'ın soyut ve grafiksel peyzaj tasarımı yaklaşımını örnekleyen önemli projelerinden birisi de 1954 yılında yaptığı ve Brezilya'da bulunan 284 dönümlük Flamengo Parkı düzenlemesidir. Marx, çarpıcı grafik tasarımlarını çimle kaplı alanlara tuval gibi işleyerek uyguladığı dekoratif tarzını bu proje ile yumuşak yüzeylere de uygulamıştır. Flamengo Parkı'nın alanı bir limanın kenarında bulunan arazinin doldurulmasıyla oluşturulmuştur. Flamengo Parkı projesi şehrin büyüyen otomobil kalabalığını rahatlatmak amacıyla, sahil otopan projesinin bir parçası olarak üstlenilmiştir. Bundan dolayı Burle Marx projesini, şehri çevreleyen barok arazi formu ile park arasına görsel bir diyalog oluşturacak biçimde hayata geçirmiştir. Marx bu projede yaptığı tasarımda farklı renkli bitkilerle ayırt edilen zarif dalga desenlerini kullanarak alanın deniz ile ilgili hikayesini vurgulamıştır. Yıkım alanlarından çıkarılan dikdörtgen granit blokları, ırmak taşlarının doğal yataklarına yerleştirerek, estetik ile ekolojiiyi birleştiren bir tasarım yapmıştır. Marx'ın bu projede uyguladığı doğanın

gücüyle düzleşen yumuşak tabakalar ile insan kuvvetiyle oyulan sert dikdörtgenlerin birleştirilmesi, yıllar sonra Isamu Noguchi tarafından Unesco Bahçeleri'nde de kullanılmıştır. (Rogers 2001)

Burle Marx'ın tasarım yaklaşımının önemli bir özelliği özellikle yüksekte bakıldığında görülebilen geniş, açık alanlara çekicilik kazandırabilmenin basit ve ucuz bir yolu olan, desenli yer düzlemleridir. Marx bu özelliği 1970 yılında Rio'nun Copacabana kumsalı boyunca uzanan 5 kilometrelik gezi yolu için yaptığı tasarımda kullanmıştır. Rio'nun önemli kentsel simgelerinden (landmark) biri olan Copacabana sahil yolu tasarımında Marx, Portekize özgü kaldırım döşeme desenlerinden oluşan renkli soyut taş mozaikleri ve Hintlilerin vücut boyama motiflerini kullanarak alanın çevredeki yüksek oteller, alışveriş merkezleri ve gökdelenlerden bakıldığında çok iyi kavranmasını sağlamıştır. Marx, bu uzun ve kıvrımlı sahil yoluna siyah ve beyaz taşların okyanusu simgeleyen gösterişli dalgalarıyla ve geometrik zemin dokularıyla canlılık kazandırmış, yolun ve yapı sınırının içlerine düzensiz aralıklarla yerleştirilen yeşil bitki paketçikleriyle de alanı bir seri soyut panel biçiminde tasarlamıştır. Marx ayrıca bu gezi yolunu oturma alanları ve gölge veren palmye ağaçlarıyla genişleterek, şehir ve deniz arasında kalan çorak alanı arabalar ve yayalar için canlı bir mekan haline dönüştürmüştür. (Campbell 2007)



Şekil 4.30 Copacabana sahili zemin döşemeleri, 1970 (Anonim 2010 b)

B. Marx'ın Copacabana sahil bandı tasarımı (Şekil 4.30) bu özellikleriyle yüzey tasarımının önemli bir örneğidir. Bu tasarım "yüzey" in tamamen mimari bir kavrama dönüştüğü ve bazen de hacmin yerini alabildiği algının bir simgesi niteliğindedir. Le Corbusier'in kenti simgelerle bir bütün haline getirme fikri, B. Marx'ın Copacabana tasarımıyla farklı biçimde yansıtılmış ve binalarla tanımlanan geniş alanlar yerine yatay bir landmark olarak kenti karakterize etmiştir. ( Anonim 2010 b)

Burle Marx, bütün bu projeleriyle, yenilikçi tarzıyla, modern peyzaj tasarımlarıyla, ulusal kimliği tanıtmaya yardımcı olan, kırsal alanları canlandıran, yerel vejetasyona önem veren ve doğal kaynakları korumayı destekleyen yaklaşımıyla bugün de Brezilya için ulusal bir kahramandır. Ayrıca Marx peyzaj tasarımı yaklaşımı ile bugünkü tropik peyzajın yaratıcısı olmakla birlikte yerli bitkileri soyut sanatların estetik prensiplerine göre yerleştirerek uluslar arası peyzaj tasarımında yeni ve modern bir bakış açısı yaratmıştır.

#### **4.3.2.6 Luis Barragan ve sürrealist ekspresyonizm peyzajı**

Meksikalı mimar ve peyzaj mimarı Luis Barragan (1902-1988) Frank Lloyd Wright ve bazı Kaliforniyalı mimarlar tarafından temsil edilen Amerika'daki modern mimari hareketten ve sürrealist akımdan etkilenerek, konut alanlarını doğa ile birleştiren etkileyici bir tarz ortaya çıkarmıştır.

Luis Barragan aslen mühendislik eğitimi almasına rağmen kendisini mimarlık konusunda geliştirmiş ve bu konuda çalışmalar yapmıştır. Fransa'da Le Corbusier'in derslerine katılan, bir yazar ve ressam olan Ferdinand Bac'ın fikirlerinden ve Akdeniz bahçeleri tablolarından etkilenen Barragan, ilginç ve renkli bahçe tasarımlarıyla da tanınmaktadır. Barragan, Avrupa seyahatinde gördüğü sürrealist resimlerden ve sanat eserlerinden etkilenen fikirleri ile kendi tarzını harmanlayarak iç ve dış mekân planlamasının tamamen kaynaştığı mimari bir yaklaşım edinmiştir. Zamanla işindeki modernist gelişmelerle birlikte Barragan, biçimsel özgünlüğü olmayan ve bölgesel niteliklere sahip bir tarza yönelmiştir. Bu tarz bauhaus ve Le Corbusier'in etkisine çok şey borçlu olduğu kendi mimari türünün bir seviye daha altındadır. (Rogers 2001)

Bir tasarımcı ve geliştirici olarak Meksika’da geçirdiği 4 yıl boyunca çeşitli ev ve apartman daireleri tasarlayan Barragan daha sonra başkentin güneyindeki lav alanı Pedregal’de bulunan San Angel’deki arazisine, kırmızı toprak renginde ve yüksek destekli duvarların arkasında bulunan gizemli bir “estetize edilmiş harabe” bahçe tasarlamıştır (Şekil 4.31). Bahçenin yapıldığı bölge geçirdiği volkanik patlamadan önce Aztek imparatorluğunun tören merkezi olarak kullanılan, çarpık bir topografyası, ilginç bir bitki örtüsü ve ilginç bir toprak yapısı olan ve bölgenin saygın kişileri tarafından göz ardı edilmesi gerektiği söylenen bir yer olarak nam salmıştır. Ancak Barragan’ın sürrealist zevki onu, burayı keşfetmeye ve sonrasında, 1944 yılından itibaren 2000 dönümlük bir arsa almaya teşvik etmiştir. Barragan bu çöle benzeyen araziye orta sınıf Meksikalılar için eşi benzeri olmayan modernist bir bahçe banliyösü kurmaya karar vermiştir. (Campbell 2007)

1951’de tamamlanan Pedregal’in San Angel Bahçeleri, en az dört dönümlük olacak şekilde evlerin, parsellerin en fazla yüzde onunu kapsamıyla, lav kayaları ve yerli bitki örtüsünün yerinden sökülmesinin engellenmesiyle, yolların arazi ile uyum içinde yapılmasıyla, daha büyük Meksika peyzajlarında bulunan vahşi güçlerin sürrealistik bir kutlamasıdır. Meksikalı entelektüellerin, sanatçıların ve politik liderlerin ulusal kimlikle bu kadar ilgili olduğu bir dönemde sömürge işgalinden hiçbir iz taşımayan fakat Aztek imparatorluğunun çöküşünü anımsatan bu tür bir peyzaja sahip olmak sembolik olarak oldukça önemlidir. Bu tür bir alanın evlere ait bir bölge olarak kullanılması, doğanın girdabıyla yüz yüze gelinmesine rağmen modernistlerin teknolojiye kendilerine olan güvenlerinin sebebidir. Bu durum, insanların doğayı bir takdir unsuru olmaktan ziyade, kişisel bir hâkimiyet konusu olarak gördüğünü onaylamaktadır. Bu çerçevede peyzaj; mimarlığın ve doğanın içten beraberliği anlamına gelmektedir. (Campbell 2007)

Pedregal’in dolambaçlı caddeleri Birleşik Devletlerdeki 19. ve 20. yüzyıl banliyö caddelerine benzese de Amerika’da yol boyunca devam eden çimenlerin yerine, burada Latin Amerika geleneklerine uygun olarak cadde sırasına uzun duvarlar inşa edilmiştir. Barragan için bu duvarlar gizemli “bahçe-sokaklar” yaratmak için fırsat sunmaktadır. Ancak duvarların arkasında kalan evler modernizmin rasyonel ve işlevsel birer denemesi biçimindedir. Kübik karmaşalarının yanında evlerin terasları, geniş

pencereleri, açık kat planları ve evin içi ile bahçesinin birbirine geçmiş olması Avrupa, Amerika ve Japonya'daki mimari modernizmi anımsatmaktadır. Bu evler, diğer Akdeniz tarzı örneklerinde olduğu gibi peyzajlı verandaları kapsamak yerine, yalın bir peyzajdan ortaya çıkmaktadır (Campbell 2007).

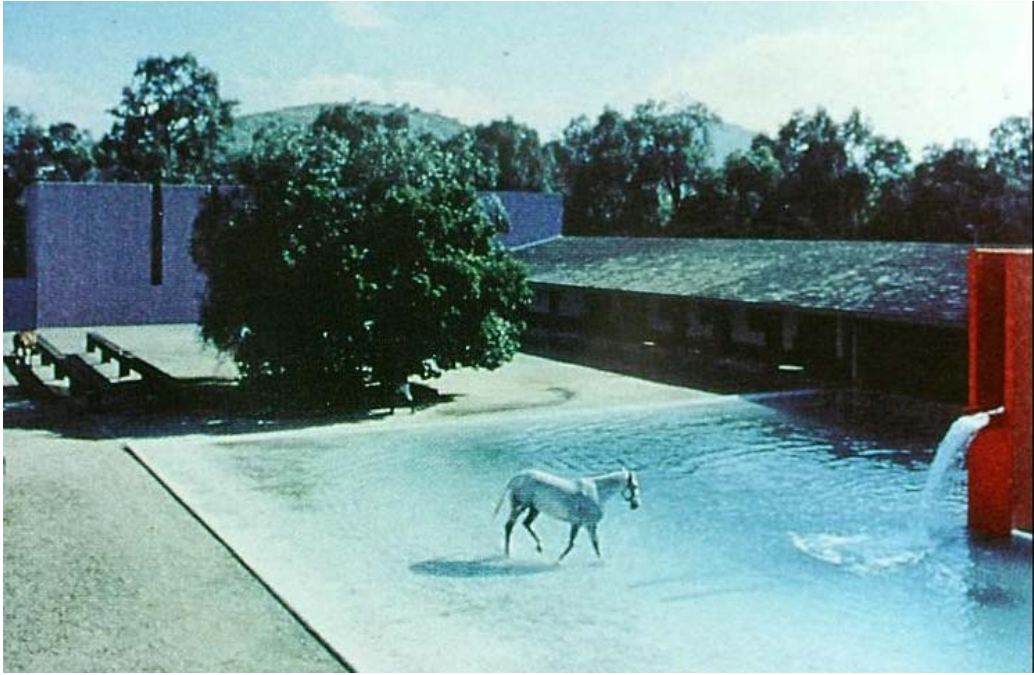


Şekil 4.31 Pedregal evleri, 1945 (Campbell 2007)

Pedregal'deki mülklerden birinin tasarımında Barragan'ın işbirliği yaptığı mimar Max Cetto, oturma odasına “bir tıkla bütün kapıları açan bir anahtar” gibi doğan lav tepelerinden bahsetmiştir. Burada evin eksensel bir şekilde peyzaja doğru genişlemesinden ziyade, peyzajın eve doğru genişlemesinden söz edilmektedir. Barragan ve Cetto'nun yürüttüğü işlevsel mimari tarz, düzgün sade ve düzlemsel yapısıyla, koyu ve kıvrımlı bazalt yapıya tamamen ters düşmüştür. Burada kullanılan serbest açık plan ve modernizm ile çarpıcı arazinin karışımı olan tarz, Kaliforniya'da modern mimarlık alanında kullanılmakta ve Barragan da buradaki gelişmeleri takip

etmektedir. Thomas Church ve Garrett Eckbo gibi Kaliforniyalı peyzaj mimarları, Latin Amerikan kültürünün mirası, yalın ve güzel doğal manzara ile bereketli bitki örtüsünü besleyen iklim gibi Meksika'dakine benzer faktörlerden yararlanan bölgesel bir modernizm uygulamaktadır. Barragan'ın yerleşim bölgesine uyguladığı peyzaj tasarımları da modernizmin bölgesel geleneklerden, ev ve bahçenin resmi olmayan bir hayat tarzına uyum sağladığı yerlerden ve modern hayatın karmaşasından kaçmak için yapılmış alanlardan yararlanarak uygulanmıştır (Campbell 2007)

Barragan'ın bu yaklaşımı 1968 yılında San Cristobal'de bulunan ve at yetiştirilen bir alan için yaptığı uygulamada açıkça görülmektedir (Şekil 4.32). San Cristobal'deki bu alan; yüzme havuzu, ahır ve at göletinin bulunduğu kompleks bir mülktür. Barragan'ın bu tasarımı, köyde geçen çocukluk anıları ile çok yönlü bir kişiliğin dışavurumu ve renklerin rol oynadığı saflığın soyut bir kompozisyonu biçimindedir. Barragan burada kullandığı sadelikle, süssüz mimarinin içtenliği ve heyecanı, peyzajın yeşil tonları ve buna karşılık parlak pembeler ve küpe çiçekleriyle oldukça şaşırtıcı bir kompozisyon oluşturmuştur. (Rogers 2001)



Şekil 4.32 San Cristobal, Luis Barragan'ın 1968 (Rogers 2001)

Luis Barragan'ın Latin Amerika'daki yenilikçi tarzı ve peyzaj tasarımları ile Kaliforniya'daki modern bahçe tasarımları birbiriyle paralellik göstermektedir. Her iki bölge de kültürel ve fiziksel açıdan yakın bir ilişki içinde olmuştur. Kaliforniya'da büyük buhran yıllarından sonra ortaya çıkan sosyal ve ekonomik yapı, rahat ve zevkli bir hayat tarzını ortaya çıkarmış, bahçelerin günlük yaşamdaki önemi artmış ve böylece bahçeler evin dışında bir oda olarak kullanılmaya başlanmıştır. Barragan'ın Meksika'da kullandığı iç mekân ile dış mekânın birleştiği tasarımlar da Kaliforniya'daki bahçe tarzının benzeri ve yeniden yorumlanmasıdır. Sonuç olarak Luis Barragan, bahçe ve peyzaj tasarımlarında iç içe geçmiş kullanımlarıyla, modern yapı ile doğayı kaynaştırmasıyla ve peyzajı mülk ile bütünleştirmesiyle yeni ve etkili bir tasarım üslubu edinmiştir.

#### **4.3.2.7 Isamu Noguchi ve özgün formları**

20. yüzyılın önemli yaratıcı figürlerinden yarı Japon yarı Amerikalı sanatçı Isamu Noguchi (1904-1988) çağa armağan ettiği eserleriyle yüzyılın estetik süreçlerinde yeni kavramların oluşumuna neden olmuştur. Temel olarak doğa ile geometrik biçimleri birleştirerek ve çarpıştırarak eserlerini oluşturan Noguchi, doğuya özgü estetik ile soyut ve biyomorfik formları tasarımlarında sıkça kullanmıştır. Isamu Noguchi öncelikle heykeltıraş olarak tanınsa da en kalıcı mirası ruhsal ve evrensel nitelikler taşıyan peyzaj tasarımlarıdır.

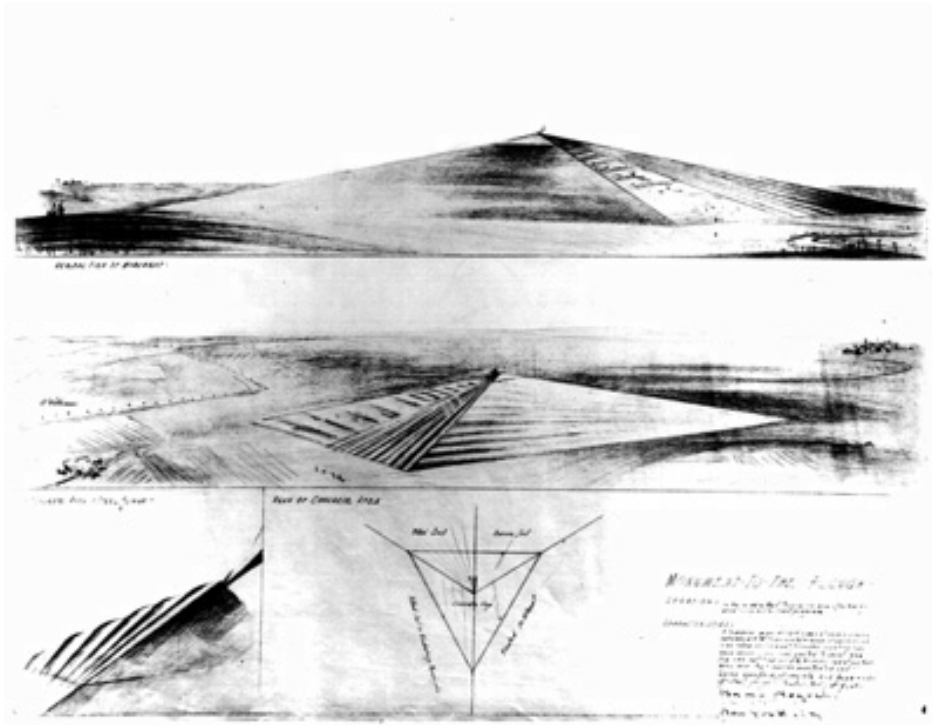
20. yüzyılın peyzaj tasarımlarında derin fakat soyut etkiler yaratan Noguchi, heykeller, oyun alanları, kamusal alanlar ve yüzey çalışmalarından mobilyalar, dans setleri ve anıtlara kadar pek çok alanda çalışmalar yapmıştır. Yaratıcı etkinliğinin temelinde yaşadığı coğrafyaların ve Japon Zen bahçelerinin bulunduğu Noguchi, peyzaj ve heykeli birleştirdiği çalışmalarıyla peyzaj tasarımında farklı bir yaklaşım edinmiştir. Noguchi'nin 1958 yılında Unesco genel merkezi için tasarladığı bahçe, peyzaj tasarımına yeni bir yön getirmiştir. Çağdaş ve soyut bir alan olan bahçe, hem doğulu hem de batılı felsefeyi yansıtarak ve eski geleneklerle modernist estetikleri birleştirerek mimarlık, heykeltiricilik ve bahçecilik ile uyumu yakalamıştır. Noguchi'nin farklı tarzının

etkileri Lawrence Halprin, Geoffrey Jellicoe ve Maya Lin gibi çeşitli tasarımcıların eserlerinde görülmektedir.

Isamu Noguchi, çocukluğundan itibaren sanata ve yaratıcılığa meraklı bir kişi olarak eğitimini Amerika'da Leonardo Da Vinci Sanat Okulu'nda heykel üzerine almıştır. Daha sonra Paris'te zanaatkarlık ve soyut çalışma konusunda hayranlık duyduğu Constantin Brancusi'nin yanında bir süre çalışmış, taş ve tahta yontma konusunda deneyim edinmiştir. Sonraki dönemlerde heykellerine endüstriyel malzemeleri ve metalleri de ekleyen sanatçı eserlerinde doğadan ilham aldığı soyut ve organik biçimleri ve geometrileri kullanmıştır. Amerika'ya döndükten sonra koreograf Martha Graham için sahne tasarımları da yapan Noguchi, bu sayede mekânsal bilinçliliğini geliştirmiş ve sembolik soyut elemanlarıyla sahneyi de bir heykel gibi kullanmıştır. Bu dönemlerde Amerika'da yaptığı sergilerle ve sıra dışı heykelleriyle oldukça ilgi çeken Noguchi, her heykelinde yada objesinde farklı bir üslup kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde doğuya özgü duyarlılık ve bakış açısı önemli bir yer tutmuştur. Çocukluk dönemlerini anne babasından ayrı ve farklı ülkelerin coğrafyasında geçirmesi ve taşıdığı gezgin ruhu Noguchi'nin bu duyarlılığının temel etkenlerinden biri olmuş, bununla birlikte eserlerinde bu kültürel sentezi yansıtmalarını ve sanatında doğu ile batıyı bütünleştirmesini sağlamıştır. (Anonim 2010 b)

Isamu Noguchi heykeltıraşlık ve farklı sanat alanlarındaki çalışmaları dışında çocuk oyun alanları ve arazilerin geniş alanlarını heykel gibi kullandığı yüzey çalışmaları (earthwork) tasarlayarak peyzaj tasarımında yenilikçi ve farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Noguchi'nin tasarım anlayışında var oluşsal merak ve ruhani alanlar da önemli bir yere sahiptir. Bu merakı sayesinde Noguchi 1930'lu yıllarda Zen bahçelerini ve kutsal alanları keşfetmek için Japonya ve Çin'i kapsayan bir seyahat gerçekleştirmiştir. Bu seyahatinde kutsal bahçeleri, antik sarayları, zen bahçelerini, anıtları ve dinlenme alanlarını incelemiş ve stiline yeni elementler eklemiştir. Ruhani seyahatiyle bakış açısını etkileyen ipuçları edinen Noguchi, sonraki dönemlerde yaptığı tasarımlarında bu etkileri farklı biçimlerde ortaya çıkarmıştır (Rogers 2001).

Isamu Noguchi kendisini geliştiren bu seyahatin ardından takdir edildiği pek ok heykel tasarlamış, soyut ve modern bir dile sahip çeşitli objeler üretmiştir. Ancak bu dönemden sonra sanatında yeni fikirleri denemek isteyen sanatçı, çalışmalarını daha çok kamu eserleri üzerinde yoğunlaştırmış ve 1933 yılında ilk büyük kamu projesi olan "Plow Anıtı" ile "Oyun Dağı" projelerinin çizimlerini gerçekleştirmiştir. Bu iki proje, Noguchi'nin araziyi bir heykel gibi kullandığı tarzının ilk örnekleridir. Yüzeyin kendisini kullanarak heykeller yaratmayı önerdiği bu yüzey çalışmalarıyla (earthwork) Noguchi, 1960'larda ortaya çıkan Landart akımının ilk örneklerini sunmuştur. Arazi sanatı adı verilen bu yenilikçi sanat akımında doğa ve arazi çeşitli yöntemlerle biçimlendirilmekte ve doğanın geniş alanları insan müdahalesi ile şekillenmektedir. Noguchi her iki projesinde de bir dış mekan heykeli yaratma ve zemini bir heykel objesi gibi kullanma fikirlerini benimsemiştir (Rogers 2001).



Şekil 4.33 Plow Anıtı projesi, 1933 (Anonymous 2010c)

Şekil 4.33'te görülen Plow Anıtı projesinde, zeminden büyük yatay biçimlerle ortaya çıkan, toprağın yontulması ve bloklanmasıyla oluşturulan ve metrelerce yükseklikteki piramidal bir anıt tasarlanmıştır. Aynı yıl 1933'te tasarladığı Oyun Dağı projesi ise

Noguchi'nin ilk oyun alanı projesidir. Bu proje New York'ta bir park için tasarlanmış olup oyun alanlarında heykelsi peyzajın ilk örneklerindedir.

Noguchi'nin "yüzeydeki heykel" fikrini yansıttığı her iki projesi de döneminde çığır açan öneriler olarak görülmüş ve şehir komisyonları tarafından kabul görmediğinden model olarak kalmıştır. Projeleri yeteri kadar anlayamamış olsa da Noguchi tarzını "boşlukların heykeltıraşlığı" olarak tanımlamış ve bu tarzda bahçeler ile oyun alanları tasarlamaya devam etmiştir (Rogers 2001).

Noguchi'nin peyzaj ve heykelin karışımı olan en büyük yüzey çalışması (earthwork) ise 1947 yılında tasarladığı "Marstan Gözüken Heykel"dir. 1945'te Japonya'ya atom bombasının atılmasından sonra savaşın vahşetine karşı yapılmış ironik bir yaklaşım olan bu eser, kum malzemedan yapılan ve burnunun yaklaşık bir mil olacağı stilize dilen bir insan yüzü figüründen oluşmaktadır. (Rogers 2001)

Peyzaj ile heykelin bütünleştiği, Isamu Noguchi'nin en olgunlaşmış ve karakteristik tasarımı 1958 yılında Paris'te yaptığı "Unesco Bahçesi"dir. Bu tasarım Noguchi'nin ilk büyük ölçekli peyzaj tasarımı olmakla birlikte, bahçe arazinin, kayaların ve suyun heykel olarak yorumlandığı bir yapıda biçimlenmiştir (Yiğit 2004) Unesco Bahçesi için, Noguchi'den Unesco kurumuna ait binaların arasında kalan alanda bir dinlenme ve görüşme mekanı tasarlaması istenmiştir. Bunun üzerine Noguchi, bu merkezi alanda bir heykel bahçesi tasarlayarak binaları birleştirmeyi uygun görmüştür. Noguchi bu heykel bahçesi tasarımında geleneksel Japon imgelerini kullanmış ve Doğu etkilerine yer vermiştir. (Rogers 2001)

Unesco Bahçesi (Şekil 4.34) farklı düzeydeki iki terastan oluşmaktadır. Noguchi yükseltilmiş bir kaldırımla bu terasları birbirine bağlamış; birinci terasta entelektüel dünyayı temsil eden soyut ve geometrik şekiller kullanmış, ikinci terasta ise doğal dünyayı temsil eden bol ağaçlı bir duygu bahçesi oluşturmuştur. Bahçede yer alan yükseltilmiş tepeler, derin havuzlar, kaba taşlar ve uzun çimler biyomorfik kavramların canlı bir yer düzlemini yaratırken, tasarımın heykelsi dış hatları ise modernist izler taşımaktadır. Unesco Bahçesi, içinde dolaşan kişilere Japon bahçesi izlenimi vererek,

etkileşimli bir alan olarak algılansa da çevredeki yüksek binalardan bakıldığında daire biçimli alanın tören yeri olduğu, taş fenerler, basamaklı taşlar ile biçimsiz kúp ve koniler üzerine yerleştirilen oturakların doğu tarzını yansıttığı görülmektedir. Alanda renk etkisi, dikeylik ve mevsimsel değişimin algılanmasını sağlayan zambak, bambu, kiraz, kamelya ve Akçağaç gibi Japon bitkileriyle bu tarz iyice belirginleştirilmiştir. (Campbell 2007)



Şekil 4.34 Unesco bahçesi, Isamu Noguchi, 1956 (Anonymous 2010c)

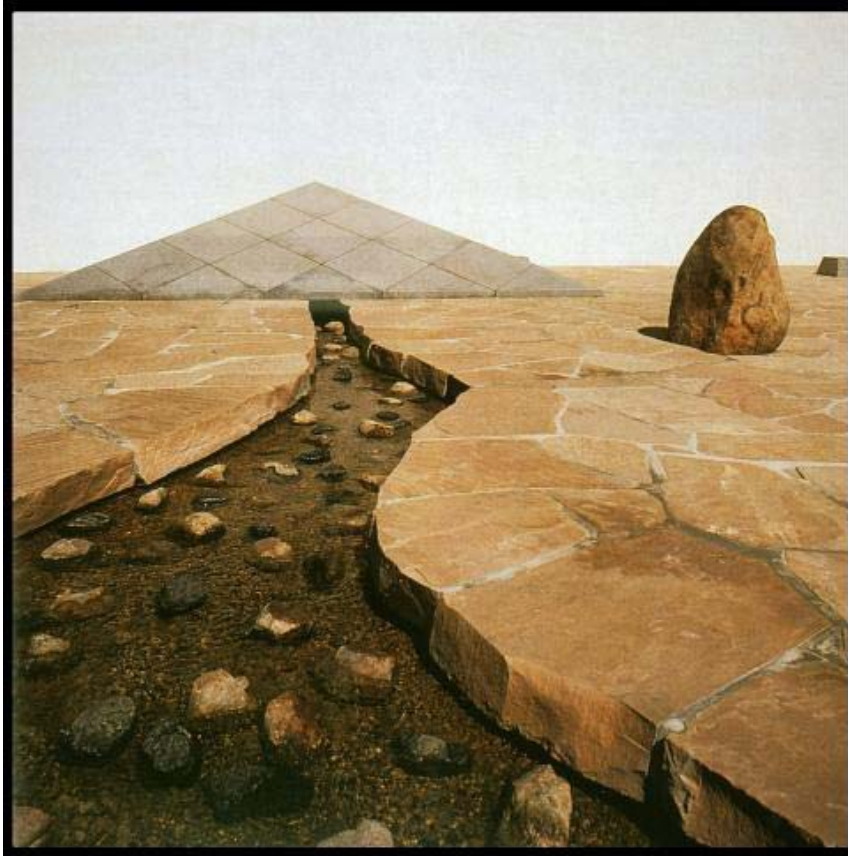
Noguchi geleneksel Japon tarzı yürüme taşlarıyla Unesco Bahçesi'ni donatırken, bahçenin bir bölümünde tasarımın en önemli parçası olan devasa ve dikili taşa benzeyen bir heykel belirlemektedir. Göğe doğru yükselişi ile 'özlem'i temsil eden heykel bir yandan da iki düzlemi birbirine bağlamakta ve yatay terasla dikey bir odak noktası oluşturmaktadır. Heykelin merkezinden çıkan su basamaklı kanal yoluyla önce ön cepheye, oradan da kademeli havuzlara dökülmektedir. Peyzajlarında sık sık su elementinden yararlanan Noguchi, suyu yaşamın sembolü olarak gören ve suyun doğal akışını hatırlatması için çağlayanlardan yararlanan doğu yaklaşımını tercih etmiş, tasarımlarında su ögesine yer vermeyen Avrupa geleneğinden uzak durmuştur. (Campbell 2007)

Noguchi, mistik görünümlü Unesco Bahçesi'ni oluştururken bir yandan geleneksel öğeleri kullanmış, bir yandan da bunları yıkmış veya yeniden yorumlamıştır. Onun burada asıl yaptığı şey, doğa cevherinin özünü biçimlere taşımak ve doğa elementlerine yeniden biçim vermektir.

Unesco Bahçesi ilk açıldığında sert tepkiler yaratmıştır. Noguchi bir Japon bahçesi tasarlamaya çalışmadığını söylese de, Avrupalılar bahçeyi şaşırtıcı biçimde sade bulurken Doğulu uzmanlar ise çok yeşil ve gösterişli olduğunu savunmuşlardır. Unesco Bahçesi aslında Japon felsefenin ve modernist estetiğin kişisel bir keşfi niteliğindedir. Noguchi bahçeyi "alan heykelciliğindeki ilk büyük çalışmam" olarak betimlemiş ve bundan sonraki peyzaj tasarımları daha heykelsi, daha soyut ve daha az insancıl olmuştur (Campbell 2007).

Isamu Noguchi'nin en şaşırtıcı projesi ve Unesco Bahçesi'nde keşfettiği fikri geliştirdiği çalışması Kaliforniya'daki Costa Mesa için 1981'de yaptığı tasarımıdır (Şekil 4.35). "Kaliforniya Senaryosu" isimli tasarımda, alanın bulunduğu ticari plazada insanoğlunun çevresiyle olan uyumlu birleşmesini anımsatması için soyut biçim ve sembolizmden yararlanılmıştır. Alanın peyzaj tasarımı, Kaliforniya'nın değişken peyzajının bir yansıması biçiminde yapılmış ve Japon bahçesinin zıtlıklardan oluşan elementleri kullanılmıştır: formal ve informal objeler, tepeler ve düzlükler, ıslak ve kuru alanlar. Alanda bölgesel bir çöl peyzajı yaratmak için, sarı kumtaşı döşemeler ve dağ

başındaki su kaynaklarını simgeleyen üçgensel bir levhadan gelen su akıntısı kullanılmıştır. Alanda yer alan 'Lima Bean'ın Ruhü' isimli heykelin içine doldurulan kayalar ise, ilk Avrupa göçmenlerinin yaşamasını sağlayan ürüne hürmet etmektedir. Bu özellikleriyle Kaliforniya Senaryosu projesi Noguchi'ye 1999'da ASLA tarafından verilen asırlık madalyon ödülünü de kazandırmıştır. (Campbell 2007)



Şekil 4.35 Kaliforniya Senaryosu, Isamu Noguchi, 1983 (Anonymous 2010c)

Isamu Noguchi, soyut kavramları içeren, iyimser ve insanlığın doğa ile olan bağınyeniden doğrulayan peyzaj tasarımlarının yanı sıra kamusal meydanlar, heykeller, anıtlar, earthwork çalışmaları, çeşmeler ve çocuk oyun alanları tasarlamaya devam etmiştir. Özellikle çocuk oyun alanları Noguchi'nin yenilikçi çalışmaları arasında önemli bir yer tutmuştur. Noguchi'nin hayattayken uygulaması yapılan tek oyun alanı projesi, 1975'te Atlanta'da yaptığı ve çeşitli oyun ekipmanlarından oluşan Playscapes'tir (Şekil 4.36). Bundan önce 1952 ve 1960 yıllarında yaptığı oyun alanı

modelleri uygulama için kabul görmemiştir. 1988 yılında ölmeden önce tasarımını tamamladığı Moerenuma Park projesi ise ölümünden sonra uygulaması yapılan bir oyun alanıdır. Japonya'da bulunan Moerenuma Park için Noguchi "parkın tamamı bir heykeldir" demiştir. Çağımızın yenilikçi tasarımlarından biri olan Moerenuma Park yaklaşık 180 hektarlık bir alan üzerine kurulmuştur. Alanda 120 parçadan oluşan çeşitli oyun ekipmanları, çocuklar için açık hava spor alanları, geniş çim yüzeyler, basamaklar, 62 metrelik piramit biçimli yapay oyun dağı ve içinde çeşitli aktivitelerin yapıldığı büyük bir cam piramit yer almaktadır. Moerenuma Park projesinin uygulanması 2005 yılında tamamlanmış ve proje 2002 yılında Japonya'da en iyi tasarım ödülünü almıştır (Campbell 2007).



Şekil 4.36 Oyun ekipmanları, Atlanta, 1939 (Anonymous 2010c)

Isamu Noguchi, peyzaj tasarımlarından heykele, oyun alanlarından şehir plazalarına kadar yaptığı tüm çalışmalarıyla yenilikçi ve sıra dışı bir tasarım yaklaşımı ortaya koymuştur. Tasarım yaklaşımında doğanın elementlerini biçimlendirmeyi, doğu etkilerini yansıtmayı, Japon tarzı ile modern birleştirmeyi, soyut kavramlara yer vermeyi ve çevreyle bütünleşen mekansal heykeller yaratmayı tercih etmiştir. Noguchi peyzaj tasarımlarında araziye bir heykel gibi kullanmış, doğu ve batı bahçecilik geleneklerini çağdaş bir tarzla birleştirmiştir. Özellikle kamusal alanlar ve çocuk oyun

alanlarında sosyal etkileşimi ilerletmek için ritüel alanlar tasarlamıştır. Çalışmalarında çağdaş sanattan sürrealizme, biyomorfizme ve soyut sanata kadar 20. yüzyılın önemli estetik etkilerini yansıtan Noguchi, ekoloji, arazi sanatı ve sembolizme dönüş gibi ilgi alanlarını birleştiren eşsiz bir tarz yaratmıştır. (Campbell 2007)

#### **4.3.2.8 Lawrence Halprin ve soyutlanmış doğa**

Amerikalı peyzaj mimarı Lawrence Halprin (1916-2009), güçlü bir tasarımcı olmasının yanında, saygıdeğer bir öğretmen, etkileyici bir kuramcı ve başarılı bir sanatçıdır. Lawrence Halprin çevre ve toprak bilimine olan ilgisi ve doğanın gücünü iyileştirme konusundaki güçlü inancıyla birlikte, büyük çapta kent projeleri yaparak kentte çevre bilincini artıran ve doğanın süreçlerini kutlayan soyut ekolojik alanlarıyla ün kazanmıştır.

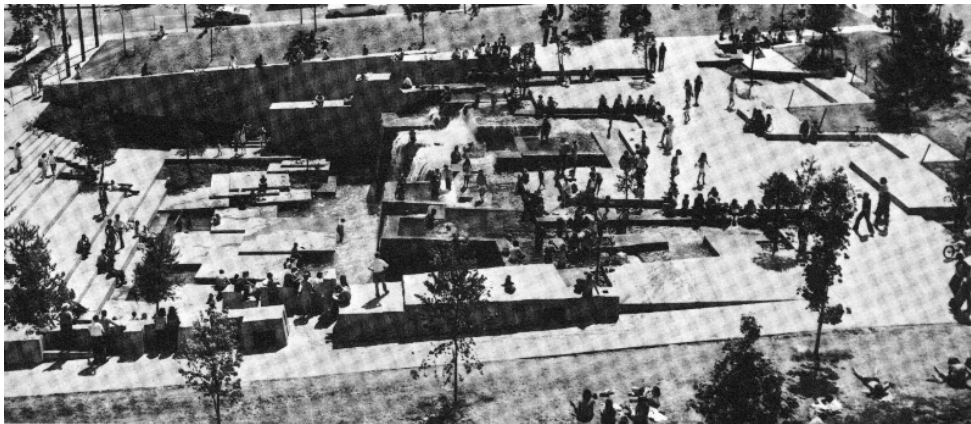
Doğanın ve insanoğlunun peyzaj üzerindeki etkisine büyük ilgi duyan Halprin bitki ve bahçecilik biliminde lisans eğitimini almıştır. Eğitimi sırasında Christopher Tunnard'ın "Modern Peyzajda Bahçeler" adlı kitabıyla karşılaşan ve bu eserden ilham alan Halprin, Tunnard ve Walter Gropius tarafından eğitim verilen Harvard'ın lisansüstü tasarım programına başlamıştır. Lisansüstü eğitimini tamamladıktan sonra; yaygın zenginlik, kentin büyümesi ve yeni fikirlere açıklığın var olduğu, yüzyılın yazarlarını, sanatçılarını ve tasarımcılarını cezbeden Amerika'nın batı sahiline yönelmiştir. Burada Amerikalı peyzaj mimarı Thomas Church'ün ofisinde kariyerine başlayan Halprin, dört yıl çalıştıktan sonra 1949 yılında kendi çalışmalarını oluşturmuştur. Halprin cesaret isteyen bitkilendirme tarzını, tek bir motifi tekrarlayarak gelişigüzel unsurlar üzerinde düzen oluşturan biçimselliğin bir kısmını Church'ün soyut serbest stiline kazandırmıştır. (Campbell 2007)

Kentsel peyzajları giderek daha fazla merak eden Halprin ilgisini aile bahçelerinden site, alışveriş merkezleri, kent parkları ve taşıma sistemleri gibi büyük ölçekli projelere yöneltmiştir. Kenar mahallelerin Amerikan rüyasına karşı çıkan Halprin, halkı şehir merkezlerine yaşamaya ve de çalışmaya teşvik ederek çarpık kentleşmeyle mücadele etmeye çalışmıştır. Bu mücadele ruhuyla planlama sürecine yerel kullanıcıları dahil

eden, sanatçıların çalışmalarını bünyesinde barındıran ve projelerinin doğal çevre üzerindeki negatif etkisini azaltmak için çevreci bilim adamlarının düşüncelerini göz önünde tutan organik bir girişime öncülük etmiştir. (Campbell 2007)

Halprin'in Avrupa'ya göre Amerikan beğenisine daha çok hitap edebilen peyzaj tasarımları, doğal bir manzaradan ziyade seyircileri bedenlen de kullanarak aktif katılıma davet etmektedir. Birçok vatandaşın aksine, Halprin sembolizm ve metaforla ilgilenmiştir. Psikanalize kendini kaptırarak ırk, sınıf, yaş ya da cinsiyet ayrımına bakmaksızın bütün insanlarla ilgili sembol hazinesini barındıran evrensel bilinçdışı fikrini benimsemiştir. Doğa onun için her zaman temel esin kaynağı olmuş; dağlar, ormanlar ve akarsular eserlerinde başrol oynamış ve tasarımları doğal süreçlerin derin bir anlayışını yansıtmıştır. Bununla birlikte psikanalizdeki Jung terapileri de Halprin'e zengin bir arketip ve sembol hazinesi sağlamıştır. (Campbell 2007)

Lawrence Halprin 1960'lı yıllarda Amerika'nın Portland kentinde, terk edilmiş bir endüstri bölgesini yerleşim semtine dönüştürmeyi amaçlayan kentsel yenileme planının parçası olarak bir kent meydanı tasarlaması için davet edilmiştir. Bu kentsel yenileme planı ekoloji, peyzaj ve şehir planlamasını kapsayan, şehrin modern yaşam için ideal bir yer olmasına katkıda bulunan ve çarpık kentleşmeye karşı koyan bir akımın parçasıdır. Özellikle şehir içi semtlerin canlandırılmasını ve şehir parklarının tesis edilmesini savunan bu akıma Lawrence Halprin de destek vermiş ve bu kapsamda yapacağı Lovejoy Plaza projesinde "kır" unsurunu kent merkezinde uygulamaya karar vermiştir.



Şekil 4.37 Lovejoy Plaza ön kısım, Portland 1961 (Kirby 2009)

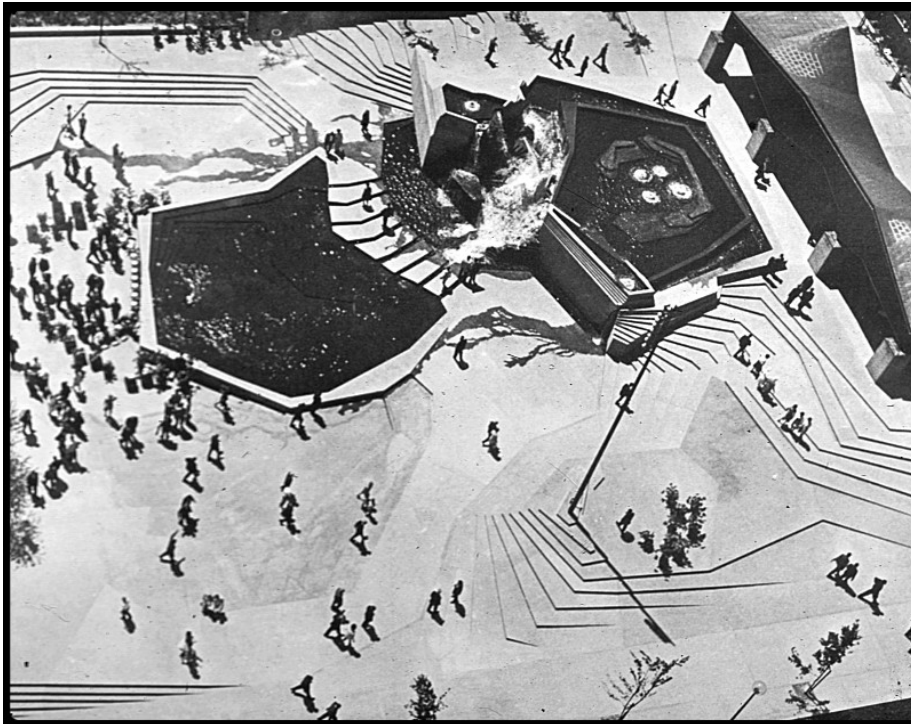
Halprin bölgenin tarihine baktığında Nevada akarsuyunun, bölgede önemli bir endüstri olan hidroelektrik için enerji sağladığını fark etmiş ve tasarımının esin kaynağı olarak bu akarsuyu kullanmıştır. Bu kapsamda Halprin suyun farklı evrelerini, şiddetini, gücünü ve akışını ölçümlenmiş ve suyun değişen ses, renk ve doku örneklerini incelemiştir. Bu incelemeyle birlikte Halprin, akarsuyun özünü ayırtırmaya ve onu sadece canlandırmak yerine, soyut bir biçimde yeniden oluşturmaya çalışmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan tasarım; kentin göbeğinde haklarından mahrum edilmiş medeniliğe akarsuyun yaşamını getiren anıtsal, etkileyici ve betonarme bir çağlayan (su kaynağı) olmuştur. Bu çağlayan soyut bir dağı simgeleyen düzensiz basamaklardan çeşitli biçimlerde akmakta ve ziyaretçileri plazanın açık alanında çam ağaçlarıyla çevrili dar bir koridora sokmaktadır. Çağlayan burada fışkırırken, damlarken, kıvrılarak akarken ve süzülürken farklı ışık, hareket ve ses senfonisi yaratmaktadır. Isamu Noguchi'nin Paris'teki Unesco Bahçesinde yaptığı gibi Halprin, suyun denize ulaşana kadar olan coşkun yolculuğunu burada yüzeye çıkararak doğal bir akış izlenimi yaratmış ve buraya şiirsellik ve metafor öğelerini kazandırmıştır. (Campbell 2007)

1961 yılında tamamlanan Lovejoy Plaza (Şekil 4.38) projesinin önemli bir özelliği de su öğesinin, çevre trafiğin gürültüsünü belirgin biçimde gizlemesidir ki bu özellik klişeleşmiş kentsel tasarımın temel kullanımlarından birisidir. Su öğesi ayrıca, sığ bir havuz ve adım taşları ile aktivite için olanak sağlamakta, aktivite tercih etmeyenler ise havuzun yükseltilmiş kenarlarında oturabilmekte veya serinleyebilmektedir. Merkezindeki hareketli tasarıma karşın Lovejoy Plaza sade ve şehre uygun bitki parterleri dışında renksizdir. Merkezdeki su kaynağı ve meydanın kendisi, alanı çevresindeki kentsel peyzajla birleştiren ve çekinmeden kullanılan modern bir endüstri malzemesi olan betondan inşa edilmiştir. Su kaynağının hemen arkasında ise dağ sırası görünümü veren ahşap çatılı bir barınak ve plaza çevresinde de çam ormanlarını andıran ağaçlar yer almaktadır.

Çağlayanın dikey yapısı, kaya tabakaları görünümü veren ve yatay yüzeyler olarak bölümlere ayrılan meydan ile tezatlık oluşturmaktadır. Buradaki biçimlerin evrimini çağrıştıran dinamik yapı yaratılırken her yüzeyin hatları yanındakinden farklı olarak şekillenmiştir. Doğayı yakın gözlemlenme yoluyla canlandıran bu tasarım, Charles

Jencks'in dalga oluşumu ve kozmos teorilerini temel alan "öz benzeş" tekrarının uyumlu örnekleriyle yarım yüzyıl önce öngörülmüştür. Bu yapı oyun alanı olarak tasarlanmış Noguchi'nin "oyun dağları"nın kademeli ve heykelsi peyzajlarını da hatırlatmaktadır. Lovejoy Plaza şehrin düşman ortamı içinde serin bir vahayı andıran ve dinlenme alanı sağlayan merkez havuzu ve plazayı çevreleyen ağaç manzarası ile eski İran'ın cennet bahçelerini çağrıştıran bir yapıya da sahiptir (Campbell 2007).

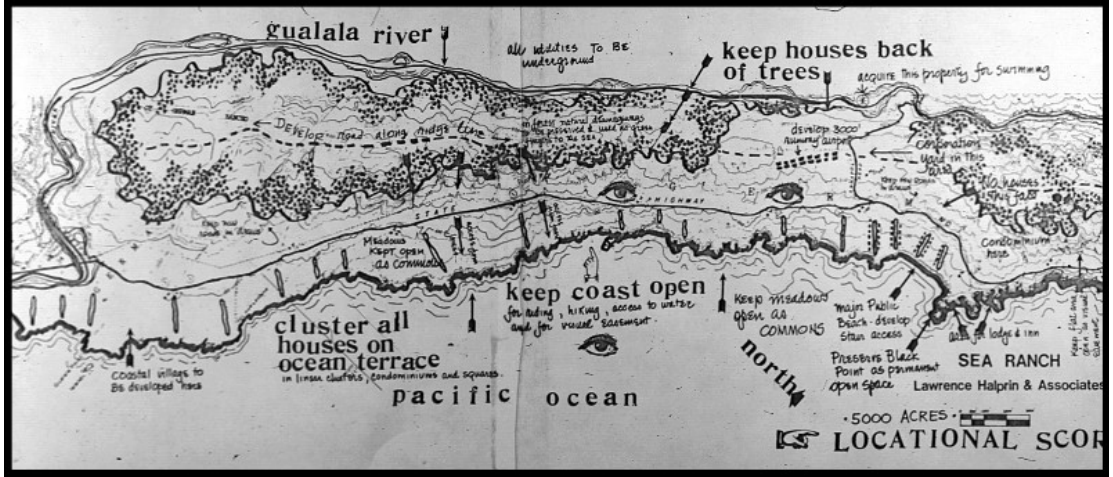
Lawrence Halprin'in ikinci tasarımı, Lovejoy Plaza'nın da bulunduğu Portland'ın merkezindeki birbirine bağlı kamusal alanların diğer ucunda yer alan "İra Anı Çeşmeleri" Parkıdır. Halprin sonraki tasarımlarında olduğu gibi burada da suyu anahtar figür olarak kullanmış, suyun işlevsel çok yönlülüğünü ve etkili sembolizmini tasarımına yansıtmıştır. Halprin'in tasarımlarında sürekli akan su yaşamın devamlılığını simgelemektedir. Halprin'in bu tasarımında kullandığı su kaskatları ve meydandaki ağaçların arasından kıvrılan dereler gibi akan su ise yüksek seviyesiyle doğayı adeta kutlamaktadır. (Campbell 2007)



Şekil 4.38 Lovejoy Plaza, Lawrence Halprin, 1961 (Kirby 2009)

Halprin'in Ira eşmeleri Parkı için kullandığı sert sınırlar, konstrüktivist duvarlar ve gürleyen su kaskatları, Olmsted'in pitoresk parkları ve güzel kent hareketinin klasik ideallerine tezat oluşturarak fark edilir modernist bir stil haline gelmiştir. Ira eşmeleri tasarımında Halprin, konstrüktivizmin biçim dilini; noktalar, yüzeyler ve çizgiler sistemini kullanmıştır. Bu sistem içerisinde dikey düzlemde sistemin parçalarını oluşturan elementler farklı yüksekliklerde konumlanmıştır ve tasarım tam anlamıyla üç boyutlu bir heykel gibidir. Bu özellikleriyle Ira eşmeleri Parkı, Fransa'daki kübist veya Amerika'daki biyomorf örneklere göre daha gelişmiş bir yapı sergilemektedir. (Yiğit 2004)

Halprin'in en ünlü projelerinden bir diğeri ise 1968 yılında tasarladığı Sea Ranch projesidir (Şekil 4.39). En önemli imgenin deniz olduğu Sea Ranch, 20. yüzyıl amerikan ütopyasını yaratma denemesi olan, Kaliforniya kıyı şeridinin 10 millik alanı için tasarlanan örnek bir yerleşim gelişimi projesidir. Halprin burada, yaklaşımının toplumsal ruh ile uyumunu sağlayarak, birliktelik duygusunu güçlendirmek için evleri kümeler halinde bir araya getirmiş ve bu kümeleri açık deniz manzarasını koruyabilmek için sahile dik olarak yerleştirmiştir. Doğal çitler ve kumlu çayırlar rüzgar bariyeri olarak kullanılmış, peyzajla birleştirmek için evlerde eğimli çatılar kullanılmış, yollar ise topografik dış hatları takip etmiştir. Sonraki sevimsiz gelişmeler insanoğlu ve doğanın özenle planlanmış bütünleşmesini lekelese de Sea Ranch projesi, Halprin'in peyzaj tasarımlarındaki ekolojik ve yaratıcı yaklaşımının örneğini temsil etmektedir (Kirby 2009).



Şekil 4.39 Sea Ranch Projesi , 1968 (Kirby 2009)

Lawrence Halprin insan topluluğunu, kentsel planlamayı ve ekolojik duyarlılığı bir araya getirdiği yaklaşımıyla doğayı göklere çıkarırken, insan yaşamını zenginleştiren çok ilginç peyzaj tasarımları yapmıştır. Pragmacılık ve şiir sanatının birleşimi olan Lovejoy Plazası ile su plazası tasarımı konusunda Halprin'e çok şey borçlu olan Peter Walker gibi yeni nesil peyzaj mimarlarına ilham kaynağı olmuştur.

### 4.3.3 Modernizm sonrası ve postmodern peyzaj dönemi

Çağdaş peyzaj mimarlığında 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, modernizm hareketinin bir uzantısı niteliğindeki postmodern hareket gündeme gelmiş ve gerek sanatta gerekse mimarlıkta etkisini gösteren bu hareket peyzaj mimarlığında da görülmeye başlanmıştır. Peyzaj mimarlığında postmodernizm 1970'lerden sonra etkisini gösteren ve modern dönemden farklı tasarım yaklaşımlarını içeren bir anlayıştır.

Peyzaj mimarlığında postmodernizm birçok farklı akım ve eğilimi kapsamaktadır. Özellikle 1960'lardan sonra etkili olan minimalizm, pop-art, dekonstrüktivizm, kavramsal sanat ve arazi sanatı gibi akımlar postmodern hareketin içinde yer almaktadır. Bu akımların yanı sıra postmodernizmde gündelik olanı estetikleştiren ve tarihsel stildeki bazı uygulamaları içeren tasarım yaklaşımları da görülmektedir.

Peyzaj mimarlığında postmodern dönemde çok biçimli bir yapı hâkim olmuştur. Bu dönemde peyzaj mimarlarının her biri kendine özgü yaklaşımlar geliştirmiştir. Postmodern dönemde peyzaj tasarımlarında yeni malzeme ve geometriler kullanılmış, mizahi öğeleri olan, dinamik ve akılda kalıcı uygulamalara yer verilmiştir. Bununla birlikte postmodern dönemin önemli bir özelliği ise ekolojik yaklaşımların benimsenmesi ve çevresel duyarlılığı olan tasarımların yapılmasıdır.

#### **4.3.3.1 Martha Schwartz**

Amerikalı peyzaj mimarı Martha Schwartz (1950), günümüzde en çok tanınan peyzaj mimarlarından biridir. Schwartz eğitim ve kariyer yaşamında hem güzel sanatlar hem de peyzaj mimarlığıyla birlikte ilgilenmiş; tasarımı biçimsel bir öğe olarak değil, sanatsal bir anlayış içerisinde yorumlamış ve uygulamıştır. Peyzaj mimarlığı mesleğindeki çalışmalarını günümüzde de sürdürmekte olan Schwartz, Michigan Üniversitesi Ve Harvard Tasarım Okulu'nda peyzaj mimarlığı öğrenimi görmüştür. Schwartz peyzaj mimarlığında geleneksel olmayan, yenilikçi, alışılmadık dışında, özgün tasarımları ve kentsel projelerdeki sanatsal yaklaşımlarıyla tanınmaktadır. Schwartz'ın peyzaj tasarım çalışmaları genelde kentsel ölçekte olup, kamusal alanlar, kent meydanları, parklar, ortak çevreler, özel bahçeler ve peyzaj sanatını içermektedir. Martha Schwartz mesleğinde 30 yıllık bir deneyimin sahibi olarak çalışmalarıyla ASLA, RIBA gibi kurumlardan çok sayıda ödül almıştır. Schwartz ayrıca mesleki yaşamında bir dönem eşi de olan peyzaj mimarı Peter Walker ve peyzaj mimarı Hideo Sasaki ile birlikte çalışmalar da yapmıştır (Richardson 2004).

Martha Schwartz, peyzaj tasarımı yaklaşımında geleneksel bahçecilik tarzlarını takip etmek yerine, sanatta ve mimarlıkta etkili olan akımlardan fikir almıştır. Martha Schwartz'ın etkilendiği sanat akımları arasında başta Minimalizm olmak üzere, Pop-Art, Kavramsal Sanat, Land Art, De Stijl, Kitsch ve Sürrealizm akımları yer almaktadır (Campbell 2007). Schwartz'ın görüşlerini etkileyen ve tasarımlarında kullandığı stiller genelde 1960 sonrası post-modern hareket içerisinde yer alan sanat akımları olduğundan, Schwartz bu açıdan post-modern bir peyzaj mimarı olarak nitelendirilmektedir.

Martha Schwartz'ın peyzaj mimarlığı yaklaşımında özellikle minimalizm ve kavramsal sanat akımları oldukça etkili olmuştur. Schwartz'ın peyzaj mimarı Peter Walker ile paylaştığı minimalist peyzaj tasarımı anlayışında, kompozisyon içinde düzeni meydana çıkartmak amacıyla serialite olarak adlandırılan çeşitli ritmik tekrarları ve hareketi kullanmış ve bahçe stillerine yaratıcı bir bakış açısı getirmiştir. Schwartz ve Walker minimal peyzaj tasarımlarında alanı gridlere oturtarak tasarlamış ve sert peyzajlar kullanmışlardır. Minimalist peyzaj tasarımında pratik kullanımda eksiklikler olsa da etkileyciliğin itici gücünü taşımaktadır. Bu post modern bakış açısını Schwartz birçok Kaliforniya plazasında ve ticari bahçelerde kullanarak sanatsal mümkünlülüğün tasvirini genişletmek amacıyla bir meydan okuma sağlamıştır. (Campbell 2007)

Martha Schwartz tasarımlarında kullandığı sert formalizmi, güçlü renkleri ve beklenmedik materyaller ile bitkileri karıştırdığı tarzıyla geleneksel peyzaj ve doğal peyzaj kavramlarından kaçınmış ve bu yaklaşımıyla peyzaj mimarlığı kavramını yeniden tanımlayan bir öncü olmuştur. Schwartz, peyzaj tasarımlarını aynı zamanda sanatsal objeler olarak görmüş ve tasarımlarında heykelsi alanlar yaratmıştır. Cesur ve geleneksele karşı çıkan tavrıyla Schwartz, uzun yıllardır süregelen "doğala karşı formal" düşüncesinin ötesinde tartışılan bir stili ortaya çıkarmıştır. Schwartz'ın modernist sanatı peyzajla karıştırma fikri, Le Notre'nin yıllar önce yaptığı uygulamalarla benzer prensipler göstermiştir. Le Notre peyzajda barok sanatını kullanırken, Schwartz benzer biçimde sentetik kübizm ve 20. yüzyıl sanatının yöntemlerini tasarımlarında kullanmıştır. Martha Schwartz sıradan olmayan peyzaj mimarlığı anlayışında kendisi gibi modern sanatlardan esinlenen Brezilyalı peyzaj mimarı Burle Marx ve mimar Isamu Noguchi'yi kendisinin yol göstericileri olarak tanımlamıştır. Burle Marx'ın akışkan biyomorfik formları, nefis bitkilendirmesi, canlı renkleri ve dokuları kullanışı ile Noguchi'nin renkleri, geometriyi ve ışığı kullanma şekli Schwartz'ı oldukça etkilemiştir. (Campbell 2007)

Schwartz peyzaj mimarlığı yaklaşımında bilinen ve alışılmış tasarımlar yapmak yerine, sanatsal içerikli daha farklı bir bakış açısı edinmiş, modern ve modern sonrası sanat akımlarından fikir almıştır. Pop-Sanat akımı da bu açıdan Schwartz'ın peyzaj tasarımlarında esin kaynağı olmuştur. Alışılmış olanı reddetmek amacıyla Pop-Sanat

düşüncesini temel alan malzemeler ile çarpıcı renkler, özgün materyaller ve kentsel peyzajın doğasıyla çelişen sıra dışı kavramlar kullanmıştır. Pop-Sanat akımının sanatçılarından Andy Warhol'un günlük objeleri ve yaygın materyalleri kullanması da Schwartz'ı etkilemiştir. Bununla birlikte minimalist sanatçılardan Carl Andre, Dan Flavin, Robert Irwin Ve Frank Stella ile çalışmış ve bu sanatçıların renkli kolajları ve geometrileri kullanma biçimlerinden etkilenmiştir (Richardson 2004).

Martha Schwartz'ın peyzaj mimarlığı ile ilgili görüşlerini etkileyen sanat akımlarından biri de 1960'lardan sonra gelişen Land Art yani Arazi Sanatı'dır. Kavramsal ve alana özgü bir sanat olarak Land Art Schwartz'ın ilgisini çekmiş ve Schwartz Robert Smithson , Nancy Holt gibi sanatçılardan ilham alarak büyük ölçekli bir sanatın nasıl yapılacağı konusunu incelemiştir. Land Art sanat hareketindeki heykelsi kalite Schwartz'ın tasarımlarına da yansımıştır (McGuire 2009).

Martha Schwartz'ın peyzaj mimarlığı uygulamaları genelde kamusal alanlar ve kentsel peyzajlardan oluşmaktadır. Kent parkları, toplu genel merkez binalarının çevreleri, kent meydanları, ticari bahçeler ve ortak kullanılan alanlar bu uygulamalardan bazılarıdır. Schwartz özellikle kentsel alanlarla ilgilenmesiyle ilgili olarak, insan nüfusunun çoğunun kentlerde yaşadığını ve bu nedenle insanların kendini iyi hissedeceği mekanlar oluşturmak istediğini belirtmiştir. Schwartz'a göre peyzaj mimarlığı mesleği, insanların şehirle nasıl etkileşime girdiğini, şehirden ne istediklerini anlamayı gerektirir. İnsanlarla konuşmak ve ihtiyaçlarını anlamak bu mesleğin gerekliliğidir. Martha Schwartz özellikle yaşanabilir şehirler yaratma konusunda peyzaj mimarlığının önemini vurgulamaktadır. Schwartz'a göre peyzaj mimarlığı şehirlerin gelişmesine ve kurtulmasına yardım etmek için gelecek yüz yıl boyunca insanları teşvik edecektir. Martha Schwartz peyzaj mimarlığı mesleğinin sadece boş alanlardaki park tasarımları, yol çalışmaları ya da işlevsiz tasarımlardan ibaret olmadığını savunmuş ve bunlara karşı çıkarak yüksek peyzaj değeri taşıyan alanların değerlendirilmesi ve korunmasına yönelik çalışmalar da yapmıştır. Özellikle insanların doğaya ve ormanlara müdahale etmesi yerine, doğal görünen peyzajlar yaratılması gerektiğini savunmuştur. Schwartz'a göre sürdürülebilir ve korunan alanlar oluşturabilmek için, insanların öncelikle o yeri sevmesi ve doğaya müdahalesinin önlenmesi gerekmektedir (McGuire 2009).

Martha Schwartz peyzaja bakış açısındaki farklılığı şu şekilde açıklamıştır: "Birçok insan için peyzajın anlamı ormanlar, okyanuslar, kıvrımlı nehirler, kumullar, sonsuz çayırlar ve el değmemiş doğal alanlardır. Ancak peyzaj benim için çok farklı bir anlama sahiptir. Peyzaj; kaldırımlar, caddeler, alışveriş merkezleri, yollar, otoparklar ve şehirlerdeki binaları çevreleyen her şeydir. Bence benim mesleğim bu alanları insanların saygı duyduğu ve değer verdiği yerler yapmak ve mekânları insanların yaşamak isteyeceği yerler haline getirmektir." (McGuire 2009).

Martha Schwartz peyzaj tasarımlarında kullandığı malzeme ve objelerle de farklı bir tarz yaratmıştır. Özellikle Pop-Art akımından etkilenerek geleneksel düzenin içinde alışılmadık malzemeler kullanarak aynı zamanda mesleğine eleştirel göndermeler yapmıştır. Schwartz'ın tasarımlarında kullandığı kışkırtıcı kavramsal yaklaşımı, peyzaj mimarlığına mizah öğesini kazandırmıştır. Tasarımlarında kullandığı sıra dışı ve alışılmadık materyallerle sık sık espritli ve sürreal çalışmalar yapmıştır. Altın renkli plastik kurbağalar, mavi cam küreler, metal palmiye ağaçları, ışıklı çubuklar, beton tekerlekler, paketlenmiş çörekler ve buhar makineleri bu materyallerden bazılarıdır. Bununla birlikte peyzaj tasarımlarında çeşitli objeleri ve malzemeleri de birbirleriyle bütünleştirerek kullanmıştır. Bunlar; kil çömlekler, renkliçakıl döşemeler, plastik bitkiler, kireç tozları, teller ve şeritler gibi malzemelerdir (Campbell 2007).

Schwartz etkileyici peyzaj tasarımlarında parlak renkler, canlı ve geometrik biçimler ve minimal bitkilendirmelere de sıkça yer vermiştir. Schwartz kendi döneminin peyzaj mimarlarından daha az geleneksel materyaller ve daha az canlı bitkilendirmeler kullanmış ve yapay malzemelere de tasarımlarında yer vermiştir. Schwartz'ın tasarımlarında alışılmadık malzemeler kullanması ve güçlü bir etki yaratmak için sıra dışı düzenlemeler yapması, çalışmalarının "peyzaj montajı" olarak tanımlanmasına neden olmuştur (Campbell 2007). Schwartz peyzaj tasarımındaki ikonik yaklaşımını; "benim isteğim modernist sanattan köklerini alan ve insan yapımı malzemelerle ve canlı renklerle yenilenmiş şehirler oluşturmaktır" şeklinde açıklamıştır (McGuire 2009).

Schwartz'ın ilk projesi, uluslar arası boyutta popülerlik kazanmasını da sağlayan 1979 yılında yaptığı Bagel Garden (Bagel Bahçesi) projesidir (Şekil 4.40). Schwartz bu

projesiyle hem oldukça ilgi çekmiş hem de çeşitli tartışmalara neden olmuştur. Schwartz, Bagel Garden projesinde pop-sanat akımından da esinlenerek geleneksel düzen ile gündelik hayata ait bir ürünü bir araya getirmiş ve eleştirel bir üslup kullanmıştır. (Campbell 2007)

Bagel Bahçesi'nin tasarımında Martha Schwartz klasik Fransız bahçe stiline formal parterlerini anımsatan çakıllar, çit bitkileri, yatay bitkiler gibi elementlerle halka şeklindeki bir çeşit ekmek olan Bagel'leri bir arada kullanmış ve Bagel'ler karşısında geleneksel stili yenilgiye uğratmıştır. Schwartz bu tasarımındaki kışkırtıcı kavramsal yaklaşımıyla, aslında pratik bir espri yaratmıştır. Bununla birlikte tasarımda çağdaş kültürün tek kullanımlık ürünlerine gönderme yaparak kurnaz bir yorum getirmiş ve peyzaj tasarımına mizahi bakış açısını tanıtmıştır. (Campbell 2007)



Şekil 4.40 Bagel Garden, Martha Schwartz, 1979 (Anonymous 2010a)

Bagel Garden projesi, Şekil 4.40, peyzaj mimarlığında yapılmış projeler arasında en fazla eleştiri alan projedir. Bu proje aynı zamanda peyzaj mimarlığında postmodern dönemin başlangıç sembolü olarak görülmektedir. Martha Schwartz peyzaj tasarımında

bir canlanmaya neden olduğunu düşündüğü Bagel Garden projesini şu ifadelerle anlatmıştır: " Bagel Garden komik olmak için tasarlanmıştır ancak aynı zamanda artistik açıdan da önem taşır. Bahçedeki zıtlık formal geometriyle yerel özelliklerin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Yani elit tabaka ile halk tasarımında yan yana getirilmiştir. " Bagel Garden projesi, bununla birlikte peyzaj mimarlığı mesleğini geniş bir izleyiciyle de tanıştırmak, sanatçılara tasarımın şimdiye kadar bilinmeyen bu alanında düşünceleri için ilham vermiştir. (Campbell 2007)

Martha Schwartz, özellikle Bagel Garden projesi ile birlikte peyzaj mimarlığında bir canlanma ve harekete neden olduğunu düşünmektedir. Ona Bagel Garden projesi sonrasında verilen "yeniliklerin annesi" unvanı da bu düşüncesini desteklemektedir. Schwartz'ın peyzaj tasarımlarındaki sıra dışı ve meydan okuyan tarzı hem akılcı hem de estetik öğeler içermektedir. Schwartz'ın tasarımlarındaki yüzeysel mizahın altında çoğu zaman fark edilemeyen bilgince imalar ve iğneleyici yorumlar bulunmaktadır. Bu kışkırtıcı tasarımlarıyla Schwartz hem zekaya hem de estetik unsurlara hitap eden bir tarzı benimsemiştir (McGuire 2009).

Martha Schwartz'ın sıra dışı ve nükteli projelerinden biri de 1986 yılında yaptığı "Splice Garden" projesidir (Şekil 4.41). İngiltere'de bulunan Mikrobiyoloji Araştırma Merkezi'ndeki bir çatı bahçesi olan Splice Garden projesinin tasarımında soyutlama ve sembolizm öğeleri kullanılmıştır (Anonymous 2010a).

Splice Garden tasarımında Schwartz, farklı kültürleri bir araya getirmiştir. Bahçenin bir yarısı Fransız Rönesans bahçesinin unsurlarını taşırken diğer yarısı Japon Zen bahçelerinden özellikler içermektedir. Japon bahçesinde çakılla kaplanmış zemin ve taşlar kullanılırken, diğer tarafta Fransız bahçesinin topiary tarzındaki bitkiler kullanılmıştır. Bahçede kullanılan bitkilerin tamamı yapay olup, bazıları duvara dik biçimde yerleştirilmiştir. Çatı bahçesinin etrafı yüksek duvarlarla çevrilmiş, bu da karanlık ve konuksever olmayan bir alan yaratılmasına neden olmuştur. Bahçede bulunan tüm öğeler; bitkiler, duvarlar ve zemindeki taşlar yeşil renkte kullanılmıştır (Anonymous 2010a).



Şekil 4.41 Splice Garden, Martha Schwartz, 1986 (Anonymous 2010a)

Martha Schwartz'ın önemli çalışmalarından biri de 1996 yılında yaptığı Jacob Javits Plaza projesidir (Şekil 4.42). Bu alan şehir merkezinde bulunan, kalabalık bir nüfusun olduğu, federal hükümet binasına ait bir meydan ve kamusal bir alandır. Schwartz bu alanda minimalist bir tasarım yaklaşımı uygulamış ve alanda sadece düz bir zemin üzerinde banklar ve bitkiler kullanmıştır. Alandaki banklar yay şeklinde kıvrılmış ve parlak yeşil renklere sahipken bankların ortasında ise “topiary” bitki budama stilindeki çim kaplı yarıküreler bulunmaktadır (Şekil 4.43). Schwartz plazanın düz zeminine bu bankların renkleri ve biçimleriyle hareket getirmiştir. Alanda bulunan banklar çevrede çalışan insanların bir arada bulunması, yemek yemesi gibi sosyal aktivitelerine imkan sağlamak amacıyla bitişik ve tek parça olarak tasarlanmıştır. Bankların ortasında bulunan çim küreler ortalarındaki mekanizma sayesinde sıcak günlerde çevreye yaydıkları sis ile insanları serinletmektedir (Anonymous 2010a).

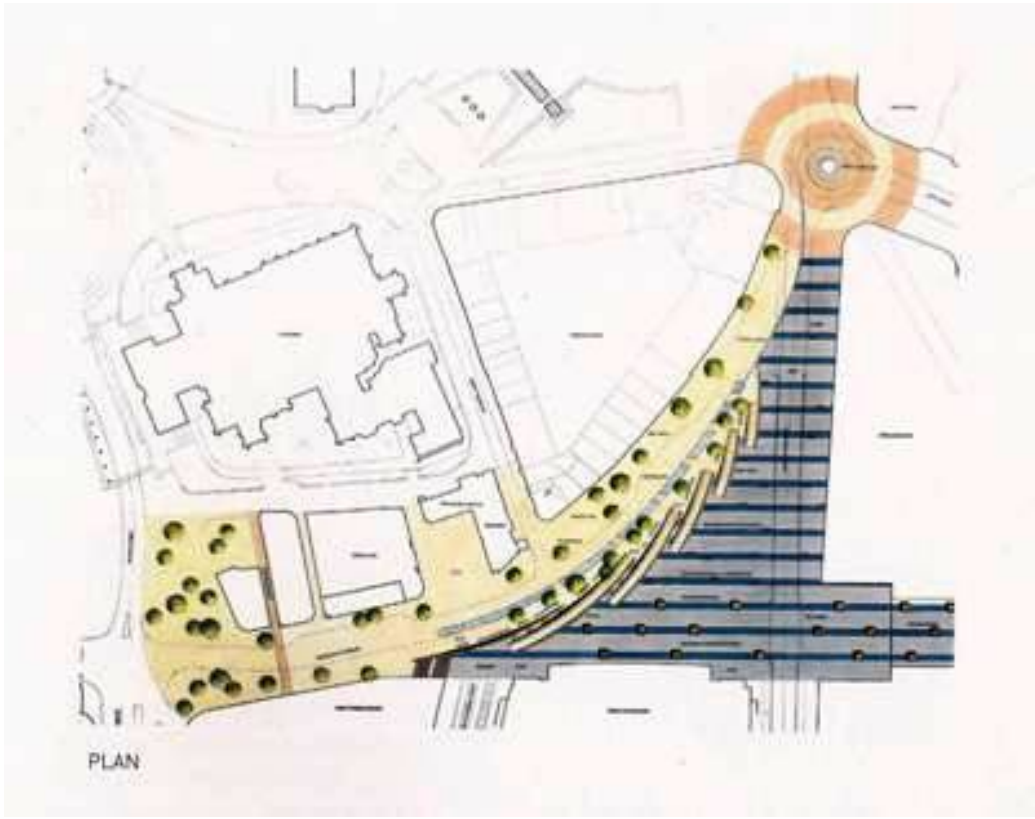


Şekil 4.42 Jacob Javits Plaza, Martha Schwartz, 1996 (Anonymous 2010a)



Şekil 4.43 Jacob Javits Plazadan bir görünüş orijinal fotoğraf 2009

Martha Schwartz, kentsel ve kamusal alanlarda yaptığı projelerinde kullanım şansı açısından en düşük alanlarda bile hem işlevselliği olan hem de görsel öğeleri yüksek olan alanlar tasarlamıştır. Özellikle kentler için tasarladığı alanların, burada yaşayan insanların kentleriyle etkileşime geçmelerine fırsat vermesini önemsemiştir. Schwartz'ın kent kimliğinin oluşmasında önemli rol oynayan kent meydanı projelerinden biri de Exchange Square 'dir. Şekil 4.44'te görülen ve Manchester şehir merkezinde bulunan bu meydan, 1996 yılında IRA tarafından bombalandıktan sonra tekrar tasarlanmıştır (Anonim 2010g).



Şekil 4.44 Exchange Square projesi, 1996 (Anonymous 2010a)

Schwartz'ın tasarımlarında sık sık kullandığı sert zemin peyzajı Exchange meydanında da kullanılmıştır (Şekil 4.45). Kentin tarihinden referanslar alınarak düzenlenen bu alan, kentin potansiyelini yansıtmakta ve minimalizm etkileri taşımaktadır. Meydanın ortasında odak noktası yaratan bir çeşme (Şekil 4.46), etrafında teraslar ve kırılmış duvarlar bulunmaktadır. Meydanın tasarımı kentin kültürel ve tarihi altyapısını da barındırmakta ve alanda tarihi yapılar yer almaktadır. Meydan farklı arazi kotlarından

oluşan bir yapıdır ve hem bağlandığı caddeye hem de birbirine paralel yaylar çizen rampalardan oluşmaktadır. Meydandaki farklı arazi kotları ise zemin kaplama malzemelerinin farklılaşmasıyla hissedilmektedir (Anonim 2010g).



Şekil 4.45 Exchange Square , 2000, Manchester (Anonymous 2010a)



Şekil 4.46 Exchange Square, Martha Schwartz, 2000 (Anonymous 2010a)

Schwartz'ın önemli kentsel peyzaj tasarımlarından biri de İrlanda'nın Dublin kentinde bulunan Grand Canal Square projesidir. Şekil 4.47'te görülen bu meydan benzersiz ve göz alıcı tasarımıyla İrlanda'da gerçekleştirilen en yenilikçi ve geniş çaplı peyzaj tasarım projesidir (Anonim 2010g).

Kentin yeni ve önemli bir kamusal mekânı olan Grand Kanal Meydanı, büyük bir su kanalının kıyısında ve yaklaşık bir hektarlık bir alanda konumlanmıştır. Grand Kanal Tiyatrosu ile 5 yıldızlı bir otelin ortasında bulunan meydan, kentin zemin malzemesi ile döşenmiş en geniş alanı olma özelliğine sahiptir (Anonymous 2010a).

Grand Kanal Meydanı, tasarımındaki renkli ve dinamik yapısıyla Dublin'in enerjisini yansıtmakta ve kente canlılık getirmektedir. Meydan gece ve gündüz aktiviteleriyle kent halkı için sosyal bir cazibe merkezi konumundadır. Grand Kanal Meydanı ışıklı ve renkli yapısıyla halkı bir araya çekmekte ve interaktif bir alan yaratmaktadır (Anonymous 2010a).



Şekil 4.47 Grand Canal Square genel görünüş, 2007 (Anonymous 2010a).

Martha Schwartz bu meydan tasarımında, çağdaş mimarlık ifadelerine yer vermiş, minimalist etkileri yansıtmış ve sert zemin peyzajını kullanmıştır. Tasarımda hareket ve

renk faktörü de önemli unsurlardır. Schwartz meydanın tasarımında çevredeki tiyatro ve oteli göz önüne alarak, tiyatronun önünden rıhtıma uzanan "kırmızı halı" ile otel ve alışveriş merkezini birleştiren "yeşil halı"yı kesiştirerek çarpıcı bir kompozisyon oluşturmuştur. Kırmızı halı, Şekil 4.48'deki ışıldayan açılı kırmızı ışık çubukları ile kaplı reçine-cam zemin döşemesinden oluşurken, yeşil halı ise üzerinde çimen ve bitkilerle kaplanmış bir alandan oluşmaktadır. Kırmızı halı ışıklı çubuklarla renkli ve dinamik bir etki yaratırken, yeşil halı ise durgun bir etki yaratmaktadır (Anonymous 2010a).



Şekil 4.48 Grand Canal Square, kırmızı çubuklar, 2007 (Anonymous 2010a).

Yeşil halı isimli alan üzerinde kullanılan bitki kaplı parsellerin bir kısmı preslenmiş çim ile kaplanmış, bir kısmı ise bataklık vejetasyonuna ait bitkilerden oluşmaktadır. Bu bitki kaplı alanların çevresinde ise farklı yüksekliklerde oturma alanları bulunmaktadır. Ayrıca meydan bir su kanalının yanında bulunduğundan, meydanın suya bakan kenarları taşlarla çevrelenerek su baskınına karşı korumaya alınmıştır (Anonymous 2010a).

Grand Kanal Meydanı tasarımıyla ve sunduğu aktivite olanaklarıyla kent halkı için bir çekim merkezidir. Tasarımın önemli amaçlarından biri alanın kentin gelişimine katkıda bulunmasını ve çevresindeki yapılarla etkileşim içinde olmasını sağlamaktır. Bu meydan tüm bu özellikleriyle çalışma, eğlence, alışveriş için bir yönlendirme oluşturan ve kentsel yapının değerini artıran bir alandır (Anonim 2010g)

Martha Schwartz, peyzaj tasarımı yaklaşımında, yenilikçi tarzı ve çağdaş sanat akımlarının unsurlarını yansıtmaya birlikte, kentlerdeki kayıp alanları canlandırma ve kentin içine doğayı katma düşüncesini de benimsemiştir. Bu düşünceler ışığında Schwartz, kullanım şansı zayıf alanlarda bile hem estetik hem de işlevsel tasarımlar yapmıştır. Schwartz ayrıca, kentlerin gelişimi ve çağdaşlaşma konusunda peyzaj mimarlarının önemli görevleri olduğu fikrini savunmuştur.

#### **4.3.3.2 Peter Walker**

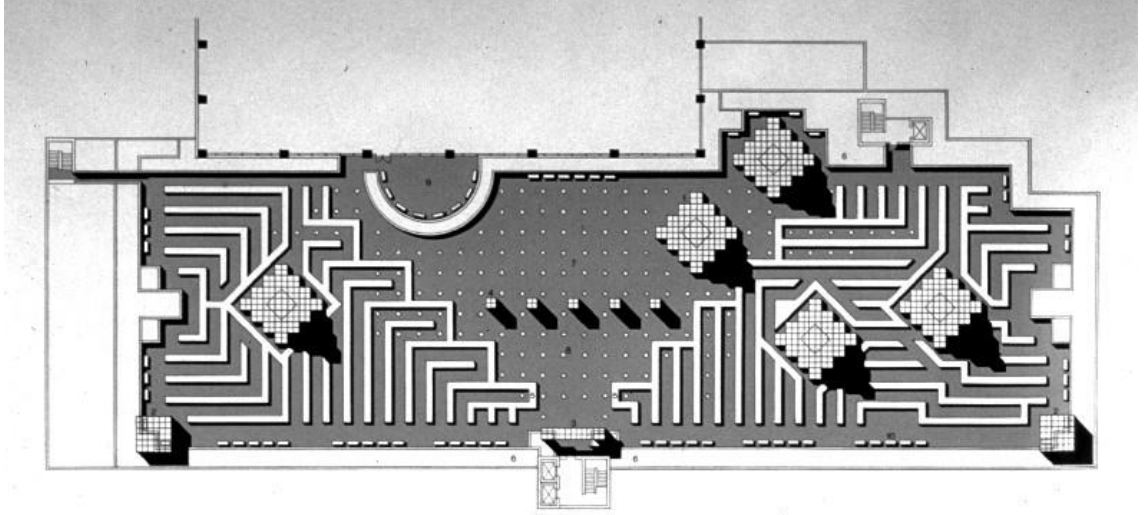
Peter Walker (1932) kendisini 1950'lerde yetişmiş ikinci nesil son modernist olarak tanımlayan ve sayısız önemli projeyi gerçekleştirmiş Amerikalı peyzaj mimarıdır. Walker, peyzaj mimarlığında modernizmin öncüleri olan Garret Eckbo, Dan Kiley, Thomas Church ve James Rose gibi birinci nesil Amerikalı peyzaj mimarlarının bakış açılarından etkilenmiş ve bunu daha ileri seviyelere taşımıştır. Walker kendisiyle birlikte Hideo Sasaki, Lawrence Halprin ve Paul Friedberg gibi isimleri de ikinci nesil modernistler olarak tanımlamıştır (Kirby, 2009).

Peter Walker peyzaj mimarlığı eğitimini Kaliforniya Berkeley Üniversitesinde almış ve Harvard Tasarım Okulu'nda yüksek lisansını tamamlamıştır. Walker Harvard'daki öğrenimi sırasında eğitmeni olan Hideo Sasaki'nin stilinden oldukça etkilenmiştir. Sasaki sayısız uluslararası projesi olan seçkin ve tanınmış bir peyzaj mimarıdır ve Walker mezun olduktan sonra Sasaki'nin ofisinde çalışarak değerli bilgiler edinmiştir. Peter Walker ve Hideo Sasaki bir dönem ortak bir şirket kurarak birlikte çalışmışlar ancak daha sonra Walker 1983'te kendi şirketini kurmuştur. Peter Walker ve ekibi günümüzde de hem Amerika'da hem de uluslararası alanda başarılı peyzaj projeleri gerçekleştirmektedir. Peter Walker peyzaj mimarı Lawrence Halprin'in ofisinde de bir dönem çalışmış ve Halprin'in peyzaj tasarımı yaklaşımını da örnek almıştır. Walker, Halprin'in ekolojik duyarlılığı ile kentsel tasarımları bütünleştirmesinden ve su plazası tasarımlarından ilham almıştır ( Anonymous 2010.b)

Peter Walker peyzaj mimarlığı çalışmalarının başlangıç döneminde modernizm fikrini benimsemiştir. Garret Eckbo, Dan Kiley, Thomas Church gibi modernist peyzaj

mimarlarının çalışmalarını takdir etmiştir. 1960'lardan sonra ise Walker, modernizmle analitik anlamda ilgili olduğunu gördüğü Minimalizm akımıyla ve bu dönemde yaygınlaşmaya başlayan Land Art (Arazi Sanatı) akımıyla ilgilenmeye başlamıştır. Peter Walker bu değişimi Postmodernizm, Arazi Sanatı ve Çevresel Sanat gibi akımların etkisiyle birlikte modernizmin gerilemesiyle ilişkilendirmiştir. Özellikle 1970'lere kadar Amerika'da modern peyzaj tasarımı iyi konumlanmıştır ve Kiley, Eckbo, Rose gibi modernist peyzaj mimarları beğenilen bir stil izlemekte ve ödüller almaktadır. Ancak, 1970'lerin başında yapı endüstrisinin duraklamaya girmesi ve ekolojik uyanışlarla birlikte çevresel planlamaya yönelme olmuştur. Bununla birlikte Land Art, Earthwork gibi akımlar yaygınlaşmış ve modernist tasarımcılar geri planda kalmıştır. Peter Walker'ın bu dönemdeki peyzaj tasarımı çalışmalarında da "Soyut Stil"de bazı örnekler yer almaktadır (Anonymous 2010).

Peter Walker'ın peyzaj tasarımı çalışmalarında Minimalizm akımı da önemli ölçüde etkili olmuştur. Walker 1960'lı ve 70'li yıllarda minimalist sanat çalışmalarını incelemiş ve modernizmle analitik olarak ilişkilendirmiştir (Anonymous 2010). Walker özellikle minimalist sanatın nesnel olmayan biçimlerinden etkilenmiş ve bu kapsamda Frank Stella, Carl Andre ve Sol Lewitt gibi sanatçıların eserleri ile ilgilenmiştir. Walker, minimalist sanatçı Carl Andre'nin kare biçimli metal zemin heykellerini, peyzaj tasarımı ile ilişkilendirmiş ve bu heykellerin "peyzaj için bir metafor" olarak hizmet ettiğini belirtmiştir. Walker'a göre burada, zemindeki düzlük ve neredeyse hiç 3. boyutun olmaması, boş alanın karakterini ve doğasını tamamen kontrol etmektedir. Carl Andre'nin çalışmasındaki etkiyle birlikte hiyerarşik olmayan kompozisyon, tekrarlanan modül ve düz zemin Walker'ın özellikle çatı ve taraslarda yaptığı tasarımların ayırt edici özelliği olmuştur. Walker'ın bu özelliklere sahip ilk tasarımı, 1979 yılında yaptığı "Cambridge Center Roof Garden" (Cambridge Center Çatı Bahçesi) projesidir (Şekil 4.49) (Anonymous 2005).



Şekil 4.49 Cambridge Center çatı bahçesi planı, 1979 (Kirby 2009)

Walker, Cambridge Center Çatı Bahçesi tasarımında, minimalist sanat akımından etkilendiği unsurları yansıtmıştır. Alanın tasarımında modüler biçimli materyaller ile Sol Lewitt tarzına benzer soyutlanarak stilize edilmiş ağaçlar (Şekil 4.50) yer almaktadır (Anonymous 2005).



Şekil 4.50 Cambridge Center çatı bahçesinden bir görünüş, 1985 (Kirby 2009)

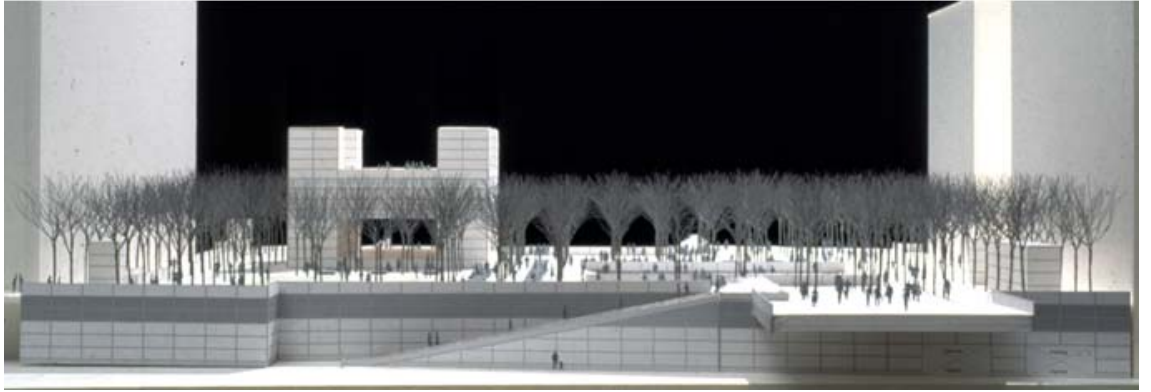
Peter Walker'ın peyzaj mimarlığı yaklaşımında modernizm ve minimalizm akımları önemli bir etkiye sahiptir. Modernizmin sadeliği, üsüle uygun gücü ve duruluğu Walker'ı etkilemiştir. Walker'a göre modernizm , konstruktivizm, sürrealizm gibi akımların birleşmesinden veya bazı artistik stillerden doğan çeşitli formal yaklaşımları içermekle birlikte peyzaj teorilerinin anlaşılır birlikteliğini geliştirmeye devam etmelidir. Walker'a göre modernizm; açık alanı ve doğayı objelerden ziyade binaların inşa edildiği nicel ve boş alan olarak görmekte ve nicel tasarım ise boş bir çevreyi etkisi altına almaktadır. (Kirby 2009)

Walker'ın minimalizm ile ilgili görüşlerinde ise minimalizm, hafızalardaki eşsiz yer duygusuyla alanı canlandırabilen geometrik anlatımı, ritim, hareket ve diğer araçlarla kavramsal düzeni ve değişen doğal sistemler düşüncesini ileri sürmektedir ve Walker da bu fikre odaklanmaktadır. Peyzajda minimalizm doğanın güçlerinin entelektüel, teknik veya endüstriyel olarak üstesinden gelmeyi reddeden yaklaşıma işaret etmektedir. Peyzaj mimarlığında minimalizm yaşamımızda meydana gelen birtakım zor geçişler yoluyla bize öncülük eden ve bizi aydınlatan soruların bir kısmını açığa çıkarmaktadır. Bunlar; sadeleştirme ve zanaat kaybı, geleneksel doğal maddeden yapay maddeye geçiş, insan ölçeğinin hem yer hem de zaman bakımından mekanik olarak kolaylaştırılmış modern yaşamın büyük çaplı ölçeğine genişlemesidir. Bu bağlamda minimalizm şu anda yüzleştığımız en önemli çevre problemlerinden ikisi olan dev atıklar ve azalan kaynaklara karşı müdahale etmek için sanatsal ve başarılı bir yaklaşım ileri sürmektedir. Walker'ın minimaist peyzaj tasarımı yaklaşımı da 'indirge ve odaklan' düşüncesi üzerine kurulmuştur (Kirby 2009).

Peter Walker'ın peyzaj tasarımı anlayışında açık alanlar; kentsel, kültürel ve modern sosyal hayat açısından oldukça önemlidir. Açık alanlar, tüm sanatlar içerisinde insan yaşamının karmaşıklığı ile en yakın ilişki içinde olmaktadır. Walker'a göre tasarlanmış bir peyzaj, herhangi bir binanın ön cephesi, mimari biçimi ve boyutu kadar gizemli ve önemli bir etki oluşturabilmektedir. Walker, açık alanların ve peyzajın insanların baş edemeyeceği kadar vahşi olmadığını söyleyerek, önemi peyzaj sanatçıları Luis Barragan, Isamu Noguchi, Burle Marx, Dan Kiley ve Lawrence Halprin'in çalışmalarına dikkat çekmektedir (Kirby 2009).

Peter Walker'ın peyzaj tasarımı projeleri çoğunlukla kentsel alanlar, kamusal alanlar, meydanlar, çatı bahçeleri ve teras düzenlemeleri, ticari binaların çevreleri, kent parkları gibi alanlardan oluşmakla birlikte 'hardscape' adı verilen sert zemin peyzajları Walker'ın tasarımlarında sıkça yer almaktadır. Peter Walker özellikle, yapılarla dolu olan kentlerde kısıtlı mekanların, bina çatılarının ve diğer "kayıp alan" olarak tanımlanabilecek mekan parçalarının, peyzaj tasarımlarıyla değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durmuştur. Bu görüş modernist mimarinin öncüsü Le Corbusier'in 1926 yılında kaleme aldığı "Yeni Bir Mimarlığa Doğru" ( Toward A New Architecture) adlı kitabında da "açık bir oda yaratarak kente doğayı katmak" olarak tanımlanmıştır (Anonim 2010g).

Peter Walker'ın bu kapsamda önemli kentsel peyzaj projelerinden biri de bir teras düzenlemesi ve meydan olan "Keyaki Plaza"dır. Keyaki Plaza, Japonya'nın Saitama kentinde eski bir demiryolu alanına kurulan Yeni Kent Merkezi'ndeki bir ticaret bloğunun çatısında uygulanmış bir meydan projesidir (Şekil 4.51). Bu proje "zeminden bir parçayı yükseltmek" fikrinden yola çıkarak, günlük yaşamın üzerinde yükselen bir dinlenme mekânı olarak tasarlanmıştır (Anonim 2010g).



Şekil 4.51 Keyaki Plaza proje modeli (Kirby 2009)

Peter Walker, Keyaki Plaza projesinde sert peyzaj düzenleme stilini ve 1970'lerden bu yana benimsediği minimalist yaklaşımındaki mekânın gridlere oturtularak tasarlanması yöntemini kullanmıştır. (Anonim 2010g). Walker bu yöntemi minimalist sanatçı Carl

Andre'nin zemindeki karelerden oluşan çalışmasından ilham alarak oluşturmuştur. (Anonymous 2005)

Tasarımı 1994 yılında tamamlanan Keyaki Plaza, Şekil 4.52, gerek bulunduğu bölgenin gerekse çevredeki insanların ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte olup, yapının 8 metre üstünde bulunan bu meydana rampa, merdiven ve asansörlerle ulaşım sağlanmaktadır (Anonim 2010g).



Şekil 4.52 Keyaki plaza, Saitama, 1994 (Kirby 2009)

Meydanın bitkisel tasarımında, Zelkova ağaçlarının Hikava tapınağına doğru uzanan yol boyunca devam etmesi tasarımın ortaya çıktığı fikrin başlangıcı olmuştur. Ağaçlar meydanın genel yapısına uyumlu olarak gridal bir düzende konumlanmıştır. Meydanda yer alan kent mobilyaları da aynı gridal düzende yer almaktadır (Şekil 4.539. Ahşap ve cam bölümlerden oluşan kare formlu banklar, geceleri meydandadaki aydınlatmayı da sağlamaktadır (Anonim 2010g).



Şekil 4.53 Keyaki plazadan bir görünüş, 1994 (Kirby 2009)

#### 4.3.3.3 Hideo Sasaki

Hideo Sasaki (1919–2000) Japon kökenli bir Amerikalı olarak ulusal ve uluslararası çapta tanınırlığa sahip önemli bir peyzaj mimarıdır. Sasaki Colorado Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü'nden mezun olduktan sonra 1948 yılında Harvard Tasarım Okulunda master eğitimini tamamlamış ve 18 yıl boyunca bu üniversitede profesör olarak görev yapmıştır. Modern peyzaj mimarlığının temellerinin atıldığı ve birçok öneli peyzaj mimarını yetiştiren Harvard Tasarım Okulu'ndaki çalışmalarıyla birlikte Sasaki, peyzaj mimarlığında modernist bir yaklaşım benimsemiştir (Anonymous 2010b).

Hideo Sasaki, peyzaj mimarlığı çalışmalarında modernist kavramlar geliştirmiş ve peyzaj tasarımlarında pratik çözümler yaratmayı amaçlamıştır. Sasaki'nin çalışmalarında belli karakteristik özellikler bulunmaktadır; özellikle alanın tarihi, kültürel, çevresel ve sosyal özelliklerini göz önünde bulundurarak tasarımlarını buna göre gerçekleştirmektedir. Sasaki, peyzaj mimarlığında arazinin çevresel özelliklerini göz önüne alan, çevre sağlığını iyileştirme ve geliştirmeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Bu çerçevede "yeşil tasarımlar" adını verdiği konsept doğrultusunda çevresel

iyileştirmeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Özellikle Amerika’da bu konseptte birçok proje uygulanmıştır. Sasaki’nin özellikle üzerinde durduğu sürdürülebilir peyzaj mimarlığı anlayışında, yapı dışı alanların tasarım ve planlanmasının sürdürülebilir tasarım ilkeleri doğrultusunda yapılması gerektiğini savunmuştur (Anonymous 2010b).

Sasaki’nin peyzaj mimarlığı anlayışında “yaratıcılık” faktörü de önemli bir yere sahiptir. Sasaki bu düşüncesini “peyzajın olduğu her yerde yaratıcılık olmalıdır” diyerek belirtmiştir. Bununla birlikte Sasaki, peyzaj tasarımı çalışmalarında “denge” unsuruna da önem vermiş ve tasarımlarında alanları belirli parçalara ayırarak çalışmayı tercih etmiştir. Sasaki, özellikle interdisipliner planlamayı geliştirmesi ile ün kazanmıştır. Projelerinde peyzaj mimarlığı ile birçok meslek disiplininin bir arada çalışması ve projelerin ortaklaşa yürütülmesi fikrine öncülük etmiştir (Anonymous 2010b).

Hideo Sasaki, Harvard Tasarım Okulu’nda öğretmenlik yaptığı dönemde öğrencisi olan peyzaj mimarı Peter Walker ile birlikte 1957 yılında ortak bir şirket kurarak peyzaj mimarlığı çalışmalarını sürdürmüştür. SWA Grup isimli bu şirket dünyanın önde gelen peyzaj mimarlığı ve kent planlama firmalarından biri haline gelmiştir. Sasaki’nin interdisipliner yaklaşımı bu firmanın çalışmalarında da etkili olmuştur. Firma peyzaj mimarlığının yanında, kentsel planlama ve kentsel tasarım projelerini de yürütmüştür (Anonim 2000).

SWA Grup, dünyanın farklı ülkelerinde ofisler açarak ulusal ve uluslar arası birçok projeye imza atmıştır. Ayrıca bu firma çok sayıda ödülün de sahibidir. SWA Grup ile birlikte Sasaki’nin çalışma alanları; kamusal alanlar, meydanlar, parklar, konut projeleri, açık yeşil alanlar, sosyal merkezler, ticaret ve alışveriş merkezleri, kampüsler ile çevresel altyapı projeleri, endüstriyel olarak zarar görmüş alanların iyileştirilmesi, koruma ve restorasyon projeleri gibi oldukça geniş bir yayılım göstermiştir. Sasaki, Peter Walker ile ortaklığını 1983’te bitirmiş ve kendi şirketini kurarak çalışmalarına devam etmiştir. Bu şirket günümüzde de önemli projeleri gerçekleştirmektedir. Peyzaj mimarlığı çalışmalarının yanında Sasaki, 1961 yılında John F. Keneddy tarafından Amerika Güzel Sanatlar Kurulu’na atanmış ve 1971 yılına kadar bu görevi

sürdürmüştür. Ayrıca Hideo Sasaki, 1971 yılında Amerikan Peyzaj Mimarları Topluluğu'ndan (ASLA) madalya alan ilk peyzaj mimarı olmuştur (Anonim 2000).

Sasaki ve Walker'ın SWA Grup firmasındaki ortak projelerinden biri 1984 yılında Amerika'nın Teksas eyaletinde yapılan Williams Meydanı projesidir. Williams Meydanı (Şekil 4.54), Teksas'ın Las Colinas kentinin merkezinde konumlanan ve ASLA'dan onur ödülü almış bir peyzaj tasarımıdır. Meydan yaklaşık 100 metrekarelik bir alan üzerinde yer alan ve üç tarafı yüksek binalarla çevrelenmiş biçimde konumlanmıştır (Anonymous 1990)

Williams Meydanı tasarımının temel amacı, kent içinde insanların bir araya geleceği, rahat ve keyifli vakit geçirebileceği açık bir alan yaratmaktır. Bununla birlikte projenin diğer bir amacı ise meydana karakter kazandıran ve alanı tanımlan bir tasarım yapmak ve bu tasarım ile Las Colinas'ın kentsel kalitesine katkı sağlamaktır (Anonymous 1990)



Şekil 4.54 Williams Meydanından genel görünüş (Kirby 2009)

Williams Meydanı ince bir işçilikle detaylandırılmış vahşi bronz atların, akan bir nehir boyunca uzanan geniş meydana dörtnala koştuğu izlenimi veren bir düzenlemeye sahiptir. Meydan tasarımının en önemli öğeleri olan bu akarsu ve atlar, Teksas peyzajının bir soyutlamasını sergilemektedir. Teksas kültüründe ve tarihinde önemli yeri olan Mustang atları ile Teksas peyzajının kurak bozkırları bu meydana sembolize edilmiştir. Meydanda bulunan bronz at heykelleri, gerçek ölçüleri ve hareketli figürleriyle oldukça görkemli bir duruş sergilemekte ve gerçekçi bir görüntü sağlamaktadır (Şekil 4.55). Meydanın döşeme kaplı geniş ve durağan bölümü, atların suyun efektiyle güçlendirilen hareketleri ve akarsuyun etkisiyle canlandırılmıştır. Böylece akarsuyun ve atların oluşturduğu hareketli yapı meydan düzenlemesine dinamizm etkisi katmıştır. Meydanda kullanılan zemin döşemeleri ise Teksas'ın düzlüklerini anımsatan ve Teksas peyzajına uyumlu renklerde granitlerden oluşmaktadır (Anonymous 1990).



Şekil 4.55 Williams Meydanı'ndaki at heykelleri (Kirby 2009)

Meydanda uzanan akarsu boyunca yer alan oturma bankları, insanların suyla etkileşime geçebilmesini ve görkemli atları seyredebilmesini sağlamaktadır. Akarsuyun içinde bulunan siyah taşlar ise hem suyla oluşturduğu zıtlık, hem de gece aydınlatmasıyla

birlikte etkileyici görüntüler sergilemektedir (Anonymous 1990). Williams Meydanı'nın tasarım felsefesinde "insanlara ait bir yer" olarak tasarlanması ve kent kimliğine katkı sağlaması düşüncesi hâkimdir. Nitekim meydan tamamlandıktan sonra çok tanınmış bir yer haline gelmiş ve Dallas bölgesini oluşturan kimliğin bir parçası olmuştur (Anonymous 1990). Williams Meydanı, tasarım özellikleri ve kentin kültürünü soyutlaştıran yaklaşımıyla, kent kimliği açısından önemli bir simge görevi yapmaktadır. Williams Meydanı, peyzaj mimarlığında özellikle kentsel alanlarda yapılan tasarımlarda hedeflenen kent simgesi (landmark) yaratma düşüncesinin uygulandığı bir projedir.

#### 4.3.3.4 Charles Jencks

Charles Jencks (1939) Amerikalı mimarlık kuramcısı, peyzaj mimarı ve tasarımcıdır. Harvard üniversitesinde mimarlık ve tasarım eğitimi alan Jencks modernizm ve postmodernizm konusunda yazdığı eleştirel kitaplarla geniş çevrelerde tanınmıştır. Jencks İngiltere'de yaptığı önemli peyzaj tasarımlarının yanı sıra heykel, mobilya tasarımı ve yapı tasarımı da yapmaktadır. (Anonim 2010b)

Charles Jencks, peyzaj mimarlığında postmodern dönemin önemli bir ismi olmakla birlikte modernizm döneminin bitip postmodern dönemin başladığını açıklayan ilk mimardır. Jencks 1977 yılında yayımlanan "Postmodern Mimarlığın Dili" adlı kitabında modern mimarlığın ölümünü ilan etmiş, postmodernizmin tanımı ve sınıflandırılmasıyla ilgilenmiştir. Charles Jencks'in bu kitabındaki düşüncelerinin, postmodernizm kavramının mimarlık içinde kullanılıp yaygınlaştırılmasında oldukça önemli olduğuna inanılmaktadır.

Charles Jencks postmodern peyzaj mimarlığı yaklaşımında bazı bilim dalları ile sanatı ve tasarımı birleştiren çalışmalar yapmıştır. Jencks bu sıra dışı yaklaşımında fizik, biyoloji ve astronomi kuramlarından yararlanarak yeni bir peyzaj tasarımı anlayışı yaratmıştır. Bununla birlikte evrenin kökeni, tarihi, strüktürü ve dinamikleri gibi konularla tasarımlarını birleştirmiştir. Jencks, çağdaş bilimin her alanda sanatçılara esin kaynağı olabileceğini düşünmektedir. Jencks özellikle son bilimsel keşiflerin toplumun çok gerisinde kaldığını farkına olark evrenin oluşumu gibi gizemli konuları sıradan

kişilerin anlayabilmesi için bahçecilikte imgeleştirme tekniğini geliştirmiştir. Böylece çağdaş bilimsel teoriler için yaratıcı peyzaj imgeleri yaratmaktadır.

Jencks'in bilim ve peyzajı birleştiren çalışmalarının ilk örneği İskoçya'da bulunan ve 1988 yılında yapımına başladığı "kozmetik kurgu bahçesi" tasarımıdır (Şekil 4.53). Bu bahçenin tasarımı için Jencks, oransal kırılmalardan, temel zerrelere, kara deliklerden, DNA'dan, kargaşadan, doğal afetlerden ve kuantum teorilerinden ilham almıştır. Jenks bahçenin yapımına eşi Keswick ile başlamıştır. Çin bahçeleri konusunda uzman olan Keswick bilhassa "yeryüzü kemikleri" gibi topografik özelliklerin, yeraltı ejderlerinin kozmik nefesini temsil ederek rüzgâr ve suyun yaşamsal akışıyla hayat bulduğunu savunan eski Taoist düşünceden faydalanmıştır. Jencks ise 1960'larda Amerikalı çevreci sanatçılar tarafından peyzaj tasarımında ilk keşfedilen konu olan kozmik zaman ve alan konusuyla ilgilenmiştir. (Campbell, 2007)



Şekil 4.56 Kozmik Kurgu Bahçesinin bölümleri (Campbell, 2007)

Jencks bahçenin tasarımında evrenin öz benzeş yineleme tekniğinin örneklerini canlandırmak amacıyla, deniz kabuklarının, kozalakların büyüyen halkalarında veya kimyasal reaksiyonların titreşiminde ya da su yüzeyinde oluşan değişen dalga biçimi imgesini kullanmıştır. Şekil 4.56’da görülen bahçede, arazinin doldurulmasıyla elde edilen kıvrımlı bir tepe olan Kara Ejderi, engebeli taş duvarlardan oluşan Yılan Duvarı, yolların sarmal biçimde yükseltildiği Salyangoz Dağı, gibi bölümler bulunmaktadır. Ayrıca sebzelerin yetiştirildiği bölüm olan Sağduyu Bahçesi, başlangıçta İskoçya bahçesi gibi algılanan bir yapıdadır ve bitkiler ekoseli desen biçiminde yerleştirilmiştir. Fizik bahçesinde ise takımyıldızlarını ve atomları temsil eden süslemeler ve sera bölümünde de bilimsel çözüm denklemini tanımlayan dekoratif bir çatı sırası bulunmaktadır. (Campbell, 2007)



Şekil 4.57 Kozmik kurgu bahçesi (Campbell, 2007)

Charles Jencks’in Kozmik Kurgu Bahçesi, Şekil 4.57, soyut bilimsel fikirler taşıdığından bahçeyi izleyen kitlenin büyük çoğunluğuna ulaşamasa da, geçmişteki devasa bahçeler gibi uzaman bir sanatçının tasarlayabileceği bir peyzajdır. Doğuya ait estetik ve bilimsel esinlenmelere karşın, yine de peyzaj 18. yüzyıl İngiltere’sinin geleneksel parklarıyla benzerliklere sahiptir. Bir düş gibi huzurlu olan peyzaj, yapay

çim saha ve alüminyum gibi yabancı elemanları bünyesinde barındırmaktadır. Çoğu kişi peyzajın anlaşılması güç bilimsel teorileri yansıtmamasından dolayı şaşırır da dalgaların duyguya dayanan çekiciliği Jencks'in mantık kadar duygulardan da ilham aldığını göstermektedir. (Campbell, 2007)

Charles Jencks'in bir başka tasarımı ise 1999 yılında İskoçya'nın modern sanat galerisinin ön bahçesine yaptığı "Landform Ueda" isimli tasarımıdır. Jencks burada da öz benzeş kıvrımlardan yararlanarak, mükemmel bir hilal şekli verilmiş gölete yansıtılan yaklaşık 7 metrelik çarpıcı helezonik bir dağ inşa etmiştir (Şekil 4.58). Bu dağın girişine ise bahçe tarihinden bir özdeyişle süslemiştir. Ziyaretçileri kaygan dağdan inerken uyaran bu özdeyiş yavaş ilerleyiniz anlamına gelmektedir ve 16. yüzyılda Rönesans bahçeciliğinin habercisi olan Cosimo Medici'nin armasıdır. Bu kinayeli tarzıyla Jencks peyzaj tasarımında yeni bir lügat yaratmıştır.



Şekil 4.58 Landform Ueda, 1999 (Campbell, 2007)

## 5. TARTIŞMA VE SONUÇ

Çağdaş peyzaj mimarlığı kapsamında çağdaş kavramı, yakın tarihin bir ürünü olan ve geleneksel olandan ayrılan bir tanımı ifade etmektedir. 19. yüzyıl sonlarından başlayarak 20. yüzyıla uzanan dönemde endüstri devriminin etkisiyle birçok alanda yaşanan değişimler ve yenilikler, biçim ve mekanla ilgili disiplinlerde yeni yaklaşımların oluşmasına yol açmış, sanatta ve mimarlıkta geleneksel ve tarihsel stilleri reddeden ve özgün yaratıcılığa dayanan modernizm hareketi benimsenmiştir. Modernizm çevresinde sanatta ve mimarlıkta etkili olan akımlar ve yaklaşımlar peyzaj mimarlığında da etkili olmuş ve böylece peyzaj mimarlığında gelenekselden farklılaşan yeni bir anlayış gelişmiştir. Özellikle 1920'lerden sonra modernist sanat akımlarının etkisiyle gelişen yeni peyzaj mimarlığı anlayışı çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde geleneksel peyzaj tasarımı anlayışının terk edildiği ve modernist sanat akımlarının peyzaj tasarımlarını etkilediği ilk dönem, Yeni Peyzaj Estetiği dönemidir. 1920'li ve 1930'lu yılları kapsayan bu dönemde peyzaj mimarlığında modernist akımların etkisindeki ilk kırılma yaşanmış ve peyzaj tasarımında yeni yaklaşımlar oluşmaya başlamıştır. Fransa'da 1925 yılında uluslararası bir sergide sunulan, Gabriel Guevrekian ile Andre ve Paul Vera tarafından kübizm akımının şekilsel özelliklerinin uygulandığı bahçe tasarımları ile peyzaj mimarlığındaki ilk modernist kırılma yaşanmıştır.

Bu bahçelerin tasarımlarında peyzaj mimarlığında daha önce kullanılmayan biçimsel özellikler ve materyaller kullanılmıştır. Bahçelerin tasarımları, sanat akımlarının sadece şekilsel özelliklerinin peyzaja uygulandığı, işlevsel ve mekansal çözümlerinin göz ardı edildiği iki boyutlu resimsel kompozisyonlardan oluşmaktadır. Bu bahçe tasarımlarının peyzaj mimarlığı açısından en önemli özelliği, peyzaj tasarımında süregelen *Beaux-Arts* geleneğine ve doğayı taklit eden *Pitoresk* stile tamamen zıt biçimde olmaları ve peyzaj tasarımına yeni bir bakış açısı getirmiş olmalarıdır. Çağdaş peyzaj tasarımında kübizm akımının etkilediği yaklaşımlardan sonra sürrealizm,

biyomorfizm, konstruktivizm gibi akımların etkileri de peyzaj tasarımlarında görülmeye devam etmiştir.

Avrupa'da peyzaj mimarlığındaki modernist akımların etkisiyle yaşanan gelişmeler ve yeni yaklaşımlar Amerika'daki peyzaj mimarlarını da etkilemiştir. Amerikalı peyzaj mimarı Fletcher Steele Avrupa'daki yaklaşımların da etkisiyle Amerikan peyzaj tasarımında o zamana kadar görülmeyen uygulamalar yapmıştır. Steele, peyzaj tasarımı yaklaşımında mekanın biçimselliğini ve çevreyle ilişkisini dikkate almış, topografyayı ve arazinin kendisini tasarıma dahil etmiş, tasarımlarında soyut ve sürreal biçimleri ve yeni materyalleri kullanmış ve bu yeni fikirleriyle Amerika'da çağdaş peyzaj mimarlığının öncülerinden olmuştur.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde önemli gelişmelerin yaşandığı ikinci dönem ise 1940'lı ve 1970'li yıllar arası etkin olan Soyut Sanat ve İşlevsel Peyzaj dönemidir. Bu dönemde sanat ve mimarlık akımlarının peyzaj tasarımlarındaki etkileri devam ederken, tasarımlarda işlevsel ve mekansal çözümler ile bilimsel yaklaşımlar gelişme göstermiştir.

Amerika'da 1930'lu yıllarda Harvard Tasarım Okulunda eğitim alan peyzaj mimarları; Garrett Eckbo, Dan Kiley, Thomas Church ve James Rose modern mimarlardan etkilendikleri yapı ve mekan ile ilgili fikirlerini, kentlerin sosyal ve fiziksel ihtiyaçlarıyla birleştirerek yeni bir peyzaj tasarımı yaklaşımı ortaya koymuşlardır. Eckbo ve diğerleri, Amerika'da F.L. Olmsted ile kurumsallaşan peyzaj mimarlığındaki pitoresk stili ve geleneksel peyzaj tasarımı anlayışlarını reddetmiş; tasarımda işlevselliğin ve mekansal kurgulama tekniklerinin önem kazandığı bir anlayış benimsemişlerdir. Eckbo ve diğerleri peyzaj mimarlığında sanat akımlarını biçimsel olarak yorumlayan tasarım anlayışlarının üzerine işlevsel, sosyal, teknik ve mekansal düşünceleri de ekleyerek peyzaj mimarlığında daha farklı modernist bir yaklaşım benimsemişlerdir. Çağdaş peyzaj mimarlığında ikinci önemli kırılmayı sağlayan bu yeni yaklaşımda sanat ve peyzaj mimarlığı arasındaki ilişki gelişmiş, peyzaj tasarımında mekansal özellikler ve üçüncü boyut önem kazanmıştır.

Peyzaj mimarlığında modernizm etkilerinin olduğu soyut sanat ve işlevsel peyzaj döneminde, peyzaj tasarım sürecinde bilimsel ve teknik yaklaşımlar benimsenmiş, kullanıcı ihtiyaçları ve çevresel etkenler tasarımda önem kazanmış ve sosyal, ekolojik ve işlevsel çözümler üreten bir peyzaj tasarımı anlayışı gelişmiştir. Bu dönemde peyzaj mimarlığı yalnızca sanatsal bir uğraşı olmaktan çıkarak, bilimsel ve teknik nitelikleri olan bir disiplin haline gelmiştir.

Dönemin öncü peyzaj mimarlarından biri olan Garrett Eckbo'nun yaklaşımında peyzaj mimarlığı sanattan ziyade çevre bilimi olarak önem kazanmıştır. Eckbo ideal bir tasarım için mimarlık, peyzaj mimarlığı, şehircilik ve güzel sanatlar gibi mesleklerin bir bütün olarak çalışması gerektiğini savunmuştur. Eckbo'nun bu görüşü peyzaj mimarlığının diğer mesleklerle ilişkisini vurgulaması açısından önemlidir.

Eckbo'nun peyzaj mimarlığı yaklaşımında modern mimarlık da önemli bir yer tutmaktadır. Modern mimarlığın öncü isimleri Le Corbusier, Mies Van Der Rohe ve Frank Lloyd Wright'ın fikirleri ile modern mimarlığın mekansal çözümleri Eckbo ve arkadaşlarının peyzaj tasarımlarına yansımıştır. Modern mimarlıkta özellikle doğaya önem veren ve çevreyi bir bütün olarak ele alan anlayış, peyzaj mimarlığının gelişimine katkı sağlamıştır. Bu kapsamda peyzaj tasarımlarında yapılarla uyumlu mekanlar yer almış, sosyal ve kültürel öğeler de peyzaj tasarımlarına dâhil edilmiştir.

Dönemin diğer önemli bir peyzaj tasarımcısı James rose ise insanı, doğayı ve mimariyi bütünleştiren, süslemeden ziyade mekan yaratmanın önem kazandığı bir yaklaşımı benimsemiştir. Rose peyzaj tasarımlarında özellikle konstrüktivizm akımının hacimsel mekan ilişkilerini kullanmış ve iç mekan ile dış mekanın iç içe geçmesini sağlayan çözümler üretmiştir.

Peyzaj mimarı Dan Kiley, modernist peyzaj tasarımını 17. yüzyıl Fransız bahçe stili ile sentezleyerek farklı bir tasarım yaklaşımı ortaya koymuştur. Kiley'in tarzı geleneksel tasarım stillerini yeniye entegre etmesi açısından önemli örnekler oluşturmaktadır. Peyzaj mimarı Thomas Church ise 20. yüzyılın ilk yarısında geleneksel anlayıştan moderne geçişi yansıtan önemli bir isimdir. Church peyzaj tasarımı yaklaşımında

modern sanat ve mimarlık akımlarından ilham almış ancak geçmişteki tasarım üsluplarını da tamamen reddetmemiştir. Church, özellikle tasarımlarında köşeli ve dalgalı biçimleri bir arada kullanması ve yenilikçi geometrileriyle peyzaj tasarımına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Çağdaş peyzaj mimarlığında 1950'lerden sonraki dönemde sanat akımlarının etkisinde gelişen yeni yaklaşımlar ve peyzaj tasarımı uygulamaları görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında kübizm akımından yola çıkan tasarımcıların ardından bu dönemde sürrealizm, biyomorfizm, ekspresyonizm ve konstrüktivizm akımları peyzaj tasarımlarını etkilemiştir.

Peyzaj mimarı Burle Marx soyut sanatları peyzaj tasarımlarına dönüştüren önemli bir örnektir. Marx'ın yaklaşımında biyomorfizm akımından gelen doğal yapıyla uyumlu dalgalı ve eğri biçimler ile oldukça renkli tasarımlar yer almaktadır. Marx'ın yaklaşımının peyzaj tasarımı açısından önemi, tasarımlarda bitkileri işlevsel ve sanatsal öğeler olarak kullanması, tropik peyzaj tasarımı örneklerini göstermesi ve doğal yapıyla uyumlu formları kullanmasıdır.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde 1970'li yıllarda, modernizm hareketinin bir uzantısı niteliğindeki postmodern hareket gündeme gelmiştir. Sanatta ve mimarlıkta modernizme tepki olarak başlayan postmodern hareket peyzaj mimarlığını da etkilemiş ve birçok farklı akım ve eğilimi kapsamıştır. Özellikle modernizmden sonra gelişen ve peyzaj mimarlığını etkileyen bu akımlar arasında minimalizm, pop-sanat, dekonstrüktivizm, kavramsal sanat ve arazi sanatı yer almaktadır.

Postmodern eğilimlerin hız kazandı dönemde, peyzaj tasarımlarında alışılmışın dışında ve modern dönemden farklılaşan malzemeler ve biçimler kullanılmıştır. Bu dönemde peyzaj mimarlarının her biri kendine özgü yaklaşımlar geliştirmiş ve peyzaj tasarımlarında çok biçimli bir yapı hakim olmuştur. Peyzaj mimarlığında postmodern dönemde, tasarımlarda farklı fonksiyonlar bir arada kullanılmış, mizahi nitelikleri olan, görsel etkinin önem kazandığı ve psikolojik gereksinimleri karşılayan uygulamalar yapılmıştır.

Dönemin önemli peyzaj mimarlarından Martha Schwartz, özellikle kentsel alanlarda yaptığı uygulamalar ile sanatsal ve mizahi bakış açısıyla peyzaj tasarımına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Schwartz peyzaj mimarlığında minimalist anlayışın öncülüğünü yapmış, sert peyzajların tasarımı, alanın gridlere oturtulması, tasarımda ritmik tekrarlar ve hareket unsurunu kullanarak peyzaj tasarımına önemli katkılar sağlamıştır. Schwartz'ın yaklaşımı ayrıca yaşanabilir kentler yaratma ve insanların yaşadıkları kentle etkileşime girmelerini sağlaması açısından da önemlidir.

Dönemin peyzaj mimarlarından Peter Walker ve Hideo Sasaki de kentsel peyzaj tasarımına önemli katkılar sağlamışlardır. Özellikle kent meydanları, çatı bahçeleri ve kayıp alan olarak görülen mekanların tasarlanması konusunda gelecek nesillere örnek olmuşlardır. Postmodern peyzaj mimarlığı döneminde önemli bir isim olan Charles Jenks ise peyzaj tasarımını fizik ve astronomi gibi bilim dallarıyla bütünleştirerek yeni bir peyzaj tasarımı anlayışı geliştirmiştir.

Peyzaj mimarlığında postmodern dönemde etkili olan önemli bir yaklaşım da arazinin ve doğanın kendisinin tasarım ögesi olarak kullanıldığı “arazi sanatı”dır. Kavramsal bir sanat olan arazi sanatı doğanın tahribatına ve kaynakların yok olmasına dikkat çekmek amacıyla yapılan ve doğanın geniş alanlarına insan müdahalesi ile geçici biçimler veren bir uygulamadır. Arazi sanatı, insan ve doğa ilişkisine dikkat çekmesi ve sanatın doğa ile nasıl bütünleşebileceğini göstermesi açısından peyzaj mimarlığında önemli bir yaklaşımdır.

Çağdaş peyzaj mimarlığı süreci genel kapsamsıyla, geleneksel peyzaj mimarlığı anlayışının reddedildiği, modern ve postmodern sanat akımlarının etkisiyle gelişen ve günümüze ulaşan süreçlerin oluşturduğu bir kavramdır. Çağdaş peyzaj mimarlığında 1920'lerden bu yana çok farklı tasarım biçimleri ve yaklaşımları gelişmiş ve bu yaklaşımların her biri bir sonraki döneme ışık tutmuştur. Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde tez kapsamında yer alan dönemlerde belirli yaklaşımlar etkili olmuş ancak bu dönemlerin hiçbir zaman belirgin başlangıç ve bitiş tarihleri olmamıştır. Bu dönemlerde yer alan yaklaşımlar ve tasarım stilleri günümüzde de çeşitli uygulamalarda görülmekte,

bununla birlikte peyzaj mimarlığında yeni fikirler ve uygulamalar günümüzde de gelişmeye devam etmektedir.

Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinde, doğal kaynakların hızla yok olması, yanlış kentleşme, nüfus yoğunluğu gibi etkenler çevre duyarlı yaklaşımların gelişmesini, açık yeşil alanların öneminin kavranmasını ve peyzajı korumaya yönelik uygulamaların gelişmesini sağlamıştır. Özellikle 1980'li yıllardan sonra endüstriyel kullanımlardan sonra terk edilen alanların ve doğal yapısı insan eliyle bozulmuş alanların yeniden canlandırılması ve peyzaj tasarımlarıyla yeniden kullanılabilir hale getirilmesini sağlayan uygulamalar yapılmaktadır.

Çağdaş peyzaj mimarlığının günümüzde devam eden sürecinde, çevre duyarlı yaklaşımların gelişmesi, doğal peyzajların korunmasına yönelik ekolojik temelli tasarımlar yapılması ve çevresel sorunlara farkındalık yaratılmasının sağlanması gerekmektedir. Peyzaj mimarlığının sanatsal ve teknik yönlerinin yanında çağımızın temel problemi olan çevresel sorunların azaltılması ve doğal kaynakların korunması konusunda da çağdaş yaklaşımlar ve çözüm önerilerinin geliştirilmesi gerekmektedir. Bu kapsamda geliştirilecek öneriler açısından, tez kapsamında peyzaj mimarlığının gelişimini gösteren örnekler ve yaklaşımlar yeni fikirlerin oluşmasına katkı sağlayacaktır.

Çağdaş peyzaj mimarlığı kapsamında Türkiye'de geçmişten günümüze başarılı uygulamalar olmasına rağmen dünya çapında bilinirliği olan ve yeni bir yaklaşım geliştiren peyzaj mimarlığı örnekleri bulunmamaktadır. Bu kapsamda, tez çalışmasında irdelenen konular Türkiye'deki peyzaj mimarlığında yeni yaklaşımların gelişmesine katkı sağlayacak ve peyzaj mimarlığı uygulamaları açısından yol gösterici olacaktır. Tez kapsamında ele alınan dünyadaki çeşitli peyzaj mimarlığı örneklerinde olduğu gibi, Türkiye'deki peyzaj mimarları da kendilerini geliştirerek dünya çapında tanınan ve peyzaj tasarımında akım oluşturabilecek isimler haline gelmelidirler.

## KAYNAKLAR

- Altay, A. 2004. Dadaizm, Desen Yazıları Dergisi, Sayı 1, Haziran, İstanbul.
- Anonim. 2000. Tasarım Dergisi, Sayı 104, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Eylül, Ankara.
- Anonim. 2006. Sanat Akımları, Genç Sanat Dergisi, Sayı 136, Şubat, İstanbul.
- Anonim. 2007. Çağdaş Sanat Akımları, Milli Eğitim Bakanlığı Modüler Öğretim Sistemi, Ankara.
- Anonim. 2010a. Web sitesi: <http://www.felsefeekibi.com>, Erişim Tarihi: 15.09.2010.
- Anonim. 2010b. Web sitesi: <http://www.tr.wikipedia.org>, Erişim Tarihi: 23.10.2010
- Anonim. 2010c. Web sitesi: <http://www.restoraturk.com>, Erişim Tarihi: 04.09.2010
- Anonim. 2010d. Web sitesi: <http://www.mimdap.org>, Erişim Tarihi: 05.07.2010
- Anonim. 2010e. Web sitesi: <http://www.inkilap.info>, Erişim Tarihi: 12.07.2010
- Anonim. 2010f. Web sitesi: <http://www.sanattarihi.net>, Erişim Tarihi: 05.04.2010
- Anonim. 2010g. Web sitesi: <http://www.arkitera.com>, Erişim Tarihi: 06.12.2010
- Anonim. 2010h. Web sitesi: <http://www.boyutpedia.com>, Erişim Tarihi: 10.12.2010
- Anonymous. 1990. Contemporary Landscape Architecture: An International Perspective, 160 p., USA.
- Anonymous. 2005. Groundswell: Constructing the Contemporary Landscape, 167 p., USA.
- Anonymous. 2010. Web sitesi: <http://www.gardenvisit.com>, Erişim Tarihi: 02.04.2010
- Anonymous. 2010a. Web sitesi: <http://www.marthaschwartz.com>, Erişim Tarihi: 10.11.2010
- Anonymous. 2010b. Web sitesi: <http://www.en.wikipedia.org>, Erişim Tarihi: 02.08.2010

Anonymous. 2010c. Web sitesi: <http://www.noguchi.org>, Erişim Tarihi: 16.12.2010

Belkayalı, N. 2003. Peyzaj Mimarlığında Postmodernizm, 162 s., Ankara.

Biol, G. 2006. Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi, Balıkesir.

Campbell, K. 2007. Icons of Twentieth Century Landscape Design, 166 p., USA.

Elgün, T. Bir Akım Olarak Minimalizm, Adam Sanat Dergisi, Sayı 126, Mayıs, İstanbul.

Germaner, S. 1997. 1960 Sonrası Sanat Akımları, Kabalcı Yayınevi, 552 s., İstanbul.

Islakoğlu, M. 2006. Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar, Aralık, İzmir.

Kirby, L. 2009. Contemporary Landscape Architecture History, Arkansas University, USA.

McGuire, 2009. The Dualities of Reinventing Space Profile, Martha Schwartz, USA.

Phaidon, E. 2008. The Contemporary Garden, 108 p., USA.

Richardson, T. 2004. The Vanguard Landscapes and Gardens of Martha Schwartz, USA.

Rogers, E. 2001. Landscape Design: A Cultural and Architectural History, 520 p., USA.

Seyrek, E. 2009. Land Art ve Peyzaj Mimarlığı, 65 p., Ankara.

Treib, M. 1993. Modern Landscape Architecture, A Critical Review, 300 p., USA.

Türkmenoğlu, D. 2007. Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı, Erciyes Üniversitesi Yayını, Sayı 23, Kayseri.

Yiğit, B. 2004. Yirminci Yüzyıl Modern Tasarım Akımlarının Peyzaj Tasarımına Etkileri, 147 s., Ankara.

## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Damla Taşdemir

Doğum Yeri : Ankara

Doğum Tarihi :26.11.1984

Medeni Hali : Bekar

Yabancı Dili : İngilizce

### Eğitim Durumu (Kurum ve Yıl)

Lise : Ankara, Yıldırım Beyazıt Anadolu Lisesi 2003

Lisans : Ankara Üniversitesi ,Ziraat Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü  
, 2007

Yüksek Lisans : Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj  
Mimarlığı Anabilim Dalı (Şubat 2008 Mart 2011)