

MODERNİZMİN TANIMI, SINIRLARI, ERKEN YIRMİNCİ YÜZYIL MİMARLIĞINDA FARKLI TAVIRLAR

İnci ASLANOĞLU

15.1.1987'de alındı;
Anahtar Sözcükler: Modern Mimarlık, Uluslararası
Üslup, Yeni Objektiflik, Çoğulculuk

Bugüne ait olan, çağdaş, yeni, geçmişin ürünlerinden bağımsızlık olarak tanımlanabilen "modern" sözcüğü Latince "modernus" tan gelmekte; yine Latince'de "modus" ölçü, "modo" hemen şimdi anlamında. "Modernizm" ise, modern düşünce biçimi, bir üslubun ya da bir ürünün modern zamana özgü özellikleri, moderne duyulan yakınlık şeklinde açıklanabilir.

Modernizme farklı bakış açılarından biri unutulmuş değerlere dönme, onları canlandırarak yeniden gündeme getirmedir; Rönesans'ın Vitruvius'a ve klasik çağ eserlerine bakması gibi. Bir başka görüş, modernin ve yeninin "yeniden doğuş" değil, doğuş olarak algılanmasıdır. Bu düşünce bugünün ve geleceğin, geçmişin temellerine oturtulmadan oluşturulması anlayışını içerir. Erken 20. yüzyıl *avant-garde* akımların ortak yanlarından biri modern oluşturma bu açıdan yaklaşımları olmuştur. Geçmişten kaçmak için geleceğe yönelen İtalyan Futurizmi'nin diğer adı *Antipassatismo* idi. Yani geçmişe karşı oluş, geçmişe ait tüm değerlerin, akademilerin, klasik, süslü mimarlığın, müzelerin reddedildiği bir akımdı bu. Suprematist manifestolardan birinde yaşamın, geçmişin biçimlerinden, estetiğinden ve parazit eklektisizmden arındırılması gerektiği vurgulanmaktaydı (Conrads, 1970, 87). Neo-Plastisizm, Suprematizm ve Konstrüktivizm geçmişten tamamen kopuşu ve biçimlerin tümünden soyutlanmasını amaçlayan akımlardı.

Bu *avant-garde* akımlar, endüstrileşmenin, makinanın, soyutun, yalınlığın, bilimsel düşüncünün egemen olduğu bir çevre yaratmayı düşlemekteydiler. Antonio Sant'Elia'nın çok katlı, dev bir makine gibi çalışan geleceğin kenti tasarımı, ya da Mondrian'ın idealindeki modern metropolis imajını "soyut yaşamın forma dönüşmesi" olarak görmesi gibi. Bunlarca eskiyi singeleleyen doğa ve kırsal yaşam reddedilmiş, teknik ilerlemelerin yarattığı kent yaşamı yüceltilmiştir. Konstrüktivist şair Mayakovski, elektriği gördükten sonra çağdaşığa ters düşen doğaya ve tüm kırsal yaşama ilgisinin yok olduğunu söylemiştir (Joll, 1978, 305). Tüm bu sözleri edinen gelişmeler 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde gelişen ilerici sanat ve mimarlık akımlarının ortak ilkeleri arasındadır. Bu ilkeler 1920'lerde evrensel boyutlara ulaşan 1. Uluslararası Üslub'un ilkelerinin de özünü oluşturacaktır.

MODERN MİMARLIĞIN SINIRLARI

Modern Mimarlığın tarihini yazanlar, modern denilebilecek gelişmelerin başlangıcını geçmişin farklı zamanlarına götürürler. En geniş anlamda modern mimarlık Ortaçağ sonrası tüm gelişmeleri içerir. 19. yüzyıl mimarlık tarihçilerinden James Ferguson modern zamanları Rönesans'la başlatır. Mimarlıkta modern dönemi 20. yüzyıl'la başlatanlar da var.

Henry Russell Hitchcock, *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* adlı kitabında Modern Mimarlığın sınırını Gotik Üslub'un çöküşüne kadar indirir. Sonra bu görüşü değiştirir; mimarlıkta modern oluşun belirlenmiş bir başlangıcı ve sonu olamayacağını söyler. Ancak yine de modern dönemi 1880'lerde başlatma eğiliminde olan Hitchcock, son olarak da Modern Mimarlığın 20. yüzyılın yaşayan mimarlığı olduğunu, gelecek neslin ona yeni bir ad bulana dek süreceğini belirtir (Stern, 1980, 78-79).

Modern Mimarlığın güçlü savunucusu Sigfried Giedion ilk kez 1941'de basılan *Space, Time and Architecture* adlı, modernizmi *Zeitgeist*'in ifadesi olarak gören kitabında, önceki gelişmeleri ve özellikle de 19.yüzyıl'ı gözardı etmiş, tümünü Modern Mimarlığın doğuşuna götüren süreç olarak algılamıştır.

Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* adlı kitabında modern dönemi William Morris'ten Walter Gropius'a kadar uzatır. Kendi anladığı modernizme ters düştüğü için kitabının ilk baskısında, normal dışı ve *fantast* olarak gördüğü Antonio Gaudi, Antonio Sant'Elia ve Dışavurumcu (*Expressionist*) mimarlara ancak dipnotlarda yer vermiştir.

J.M.Richards, 1940'larda ilk baskısı yapılan *Introduction to Modern Architecture* adlı kitabında Modern Mimarlığı bu yüzyılda gelişen, günümüzün gerektirdiği yeni mimarlık anlayışı olarak tanımlamış, teknik gelişmeler dışındaki 19. yüzyıl mimarlığını ise tamamen reddetmiştir.

Vincent Scully, demokrasinin mimarlığı olarak tanımladığı Modern Mimarlığın ortaya çıkışını endüstrileşmenin başlamasına bağlamıştır. Daha sonraki kuşak mimarlık tarihçisi ve eleştirmenlerinden Kenneth Frampton, *Modern Architecture, A Critical History* adlı kitabında Modern Mimarlığın başlamasını, oluşumunda etkili olayların, aydınlanma çağı ile ortaya çıkan pozitivist rasyonel düşüncenin ve teknik gelişmelerin gündeme gelmeye başladığı 18. yüzyılın ortalarına kadar indirebileceğine inanmaktadır.

Charles Jencks ise Modern Mimarlığın, tüm 20. yüzyıldaki gelişmelerini içine alan geniş anlamlı bir bütün olarak algılanması gerektiğini, Modern Mimarlık tanımının yaygın anlayışının herşeyi kapsayabilecek nitelikteki ilkelerle belirlenmiş, çağın gerçek üslubu olduğu düşüncesinin bir yanlığı olduğunu vurgular. Çoğu tarihinin seçmeci tutumla gözardı ettikleri karmaşıklığın, aslında 20. yüzyılda mimarlık ortamının bir gerçeği olduğunu ortaya koymaya çalışır. 1920-70 yılları arasında altı ayrı akımın ayırdedilebileceğini savunan Jencks, kitabının adını da *Modern Movements in Architecture* olarak seçmiştir.

Gerçekten Modern Mimarlık tek bir üslup demek değildir. Birbirini izleyen, tamamlayan, ya da yadsıyan, dolayısıyla mimarlık alanını karmaşıklaştıran, aynı zamanda da zenginleştiren çeşitli yaklaşımların bütünüdür. Bu çoğulculuk içinde en belirgin olanı 1922-23 yılları arasında en güçlü ve yaygın dönemini yaşayan, ilkelerinden birçoğunun sonradan da geçerliliğini sürdürdüğü Uluslararası Üslup olmuştur. Önceki gelişmelerin ve *avant-garde* akımların ortak amaçlarının kristalize olduğu, biçimsel - toplumsal - teknik ilkelerden oluşan, geçmişi tümüyle reddedip herşeyi çağın gerçeklerine uygun bir biçimde yeniden düzenlemeyi, mimarlık ve kent sorunlarına evrensel çözümler bulmayı öngören ütöplastik yaklaşımın Uluslararası Üslub'un başta gelen yürütücüleri Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier ve J.J.P.Oud olmuştur. Artık klasikleşmiş örneklerden *Villa Garche*, Barselona Pavyonu ve Bauhaus binaları ise üslubun en belirgin temsilcisi yapılarıdır. Kongreler, sergiler, manifestolar, yayımlar, N.Pevsner, J.M.Richards, S.Giedion gibi sözcü ve savunucularla desteklenen Uluslararası Üslup - *Neue Sachlichkeit* (Yeni Objektiflik) - çok belirgin biçimsel özellikleriyle tüm dünya mimarlığının çehresini öylesine değiştirmiş, birbirine benzetmiş ve etkisi o denli güçlü olmuştur ki çok kez Modern Mimarlıkla özdeşleştirilmiştir.

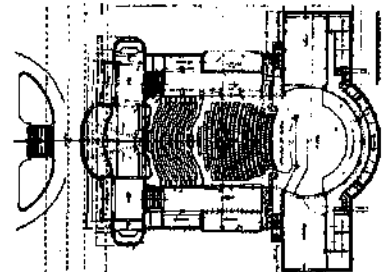
Objektif değerler sonucu anonim bir mimarlık tarafı olan Uluslararası Üslub'un yanı sıra, iki dünya savaşı sırasında bireyci görüşlerden ve pluralizmden söz etmek mümkün. Hatta adı geçen öncü mimarlardan Mies ve Le Corbusier'nin bile farklı tutumlar izledikleri ve çelişkili davranışları olduğu biliniyor.

ERKEN MODERN MİMARLIK BÜTÜNÜ İÇİNDE FARKLI TAVIRLAR

Yüzyılın ilk yarısı içinde izlenebilen çeşitli yaklaşımlar arasında İskandinav Empirisizmi, Frank Lloyd Wright'ın organik mimari anlayışı, Hollanda'da *avant-garde* Neo-Plastik akımının karşısında Wendingen Grubu, yani Amsterdam Ekolu mimarlarının fantastik biçimleri de var. Örneğin, Purizm klasik geleneğin bir devamı



Resim 1. Walter GROPIUS, *Model Fabrika*, 1914
Köln Werkbund Sergisi (Rowlands, 1973, 120)



Resim 2. Henry van de VELDE, *Tiyatro Binası*,
1914 Köln Werkbund Sergisi (Sharp, 1966, 29)



Resim 3. Eric MENDELSON, *Dışavurumcu* Tasarım (Sharp, 1966, 111).



Resim 4. Eric MENDELSON, *Columbushaus*, Berlin 1931 (*Encyclopaedia of Modern Architecture*, 1975, 185)

olarak görülebilir, ya da Mies'in romantik klasisizminden söz edilebilir. Ayrıca geç 1920'lerde İtalya'da gelenekle akılcılığı birleştirmeye çalışan MIAR yani Rasyonalist Mimarlar Grubu'nun tutumları, hattâ CIAM içindeki bölünmeler ve nihayet *Neue Sachlichkeit*'i politik ideolojileri gereği reddeden Almanya, İtalya ve Rusya'daki ulusalcı Neo-Klasik tepkiler de bu farklı yaklaşımlar arasında sayılabilir.

Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Almanya'sının *avant-garde* çevrelerinde çelişkili deneyimler sıkça görülmekteydi. Bir yanda teknik gelişmeler ve fonksiyoncu-rasyonel çizgide bir mimarlığı kabullenen yeni akım, diğer tarafta modern yaşam ve makineleşen insana karşı, insanın iç dünyasına inmeyi öngören Dışavurumcular.

Kurulduğu 1907'den beri Deutsche Werkbund'un tasarımcılarını uğraştıran konulardan en önemlisi makina çağının gereği, hem objelerin tasarımında, hem de mimarlıkta kaliteli standart tiplere ulaşılması konusu olmuştur. Bir grup tasarımcı akılcı ve objektif görüşle *Typisierung* ve kolektif çalışmayı savunurken, karşılarındaki grup *Kunstwollen*'e yani yaratma gücüne, subjektif, bireysel görüşe inanmaktaydı. 1914 yılında Werkbund deklarasyonunda tartışılan ve Henry van de Velde'nin karşı çıktığı en önemli konu, mimarlığın da standart tiplere indirgenebileceği sorunu idi. Örgütün aynı yıl Cologne'de düzenlediği sergide W.Gropius'un A.Meyer'le tasarladıkları model fabrika binası akılcı, fonksiyoncu ilk görüşü temsil ederken (Resim 1), H. van de Velde'nin tiyatrosu (Resim 2) ve Bruno Taut'un cam pavyonu bireysel tutumun ifadeleriydi. Bu yapılar Werkbund içindeki stilistik ayırımı da sergilemekteydiler. Zaten birçok mimar savaş sırası ve sonrasında bu iki görüş arasında bocalayıp durmuş, birinden diğerine geçerek mimarlıktaki tutumlarını değiştirmişlerdi. H.Poelzig, B.Taut, Luckhardt kardeşler, L.Hilberseimer ve son bir iki yapısında E.Mendelsohn Dışavurumculuktan akılcı safa geçenerler arasındaydı (Resim 3,4). Hattâ Behrens'in bile bir ara Dışavurumculuğa eğilimi olduğu bilinir.

Yaşamın sonuna dek Dışavurumcu olarak kalan Hans Scharoun'un Werkbund Stuttgart Sergisi'ne katılması bir uçtan diğer uca kaymalara bir başka örnek. Yine Taut ve Hilberseimer'in sonradan Modern Mimarlığın rasyonalizmi ve fonksiyonalizmi üzerine kitap yazmaları da oldukça ilginç. Taut'un, *Glass Architektur* kitabının yazarı şair Paul Scheerbar'tın etkisiyle 1918 de örgütlediği, spiritüel değerleri içerdiği için cam kullanımını esas alan Dışavurumcu *Die Gläserne Kette* grubu o yıllar çok güçlü olmalı ki, Werkbund'un genç ve ilerici mimarlarından Gropius'u ve hatta Mies'i de bir süre etki alanı içine almıştır.

20. yüzyıl Mimarlığına dar bir çerçeveden bakanlarca Modern Mimarlığın oluşumunda tek etmen ve modernizmin simgesi olarak görülen Bauhaus'un kuruluş ilkelerinde hem geçmişin, yani W.Morris'in canlandırmayı düşlediği Ortaçağ sanat-zanaat düzeninin, hem de Dışavurumcu akımın etkilerini görmek mümkün. Julius Posener buna "Ortaçağcı Dışavurumculuk" diyor ve Bauhaus sözcüğünün de Ortaçağda kullandığı biçimde *Bauhütte*'den yani taş ustaları locasından geldiğini belirtiyor (Posener, 1972, 47). 1922 yılında Oskar Schlemmer, Bauhaus atölyelerinin katedralleri yapan localar (*Dombauhütten*) anlayışında kurulduğunu söylemişti (Frampton, 1982, 224).

W. Gropius'un, Bauhaus'u başlattığında *Gläserne Kette*'nin ondört üyesinden biri olduğu bilinir. Nisan 1919'da bazı Dışavurumcu mimarların eserlerinin tanıtılması için açılan serginin giriş yazısının bir kısmını Gropius kaleme almıştı. Bu yazı sonradan Weimar Programının özünü oluşturacaktı. Yazıda, amaçlarının doruğu olan, Ortaçağ toplunun tüm yaratıcı güçlerinin özümlediği, mimari-resim-heykelin bütünleştiği, geleceğin yaratıcı katedraline (*Zukunftskathedrale*) ulaşmak için sanatçılara mimarlarla işbirliği yapma çağrısında bulunuyordu (Frampton, 1982, 118). Kısa bir süre sonra hazırladığı Bauhaus'un Weimar Programında aynı isteği yineliyor, yeni bir inancın simgesi olacak, birgün göklere yükselecek geleceğin binasını, tüm sanatçılara birleşerek kuracakları loncalarda yapmalarını öğütüyordu (Conrads, 1970, 49). Bu programın özü, Bruno Taut'un *Arbeitsrat für Kunst* için yazdığı manifesto ile aynı paraleleymdi (Conrads, 1970, 44-45). *Blau Reiter* ressamlar grubundan Lyonel Feininger hazırladığı Weimar programının kapak resminde ışıklar içinden yükselen kuleleriyle şekillendirdiği katedralde Scheerbar'tın *Glaskathedrale*'undan esinlenmiştir (Resim 5).

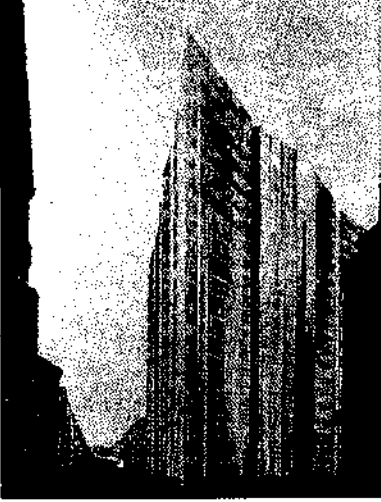
1923'e gelinceye kadar endüstriye, mekanize üretime önem verilmeyen Bauhaus'un bu ilk döneminde Gropius'un sanatçıların zanaatkâr olmalarını, teknik zorluklara aldırmadan yaratma güçlerini kullanarak yapı tasarımlarını, yaratıcılığını her zaman teknikten daha önemli olduğunu söylemesi, yani fonksiyonalizmi yadsınması, Bauhaus'un Weimar'daki yaklaşımını özetliyor (Conrads, 1970, 46-47). Bu



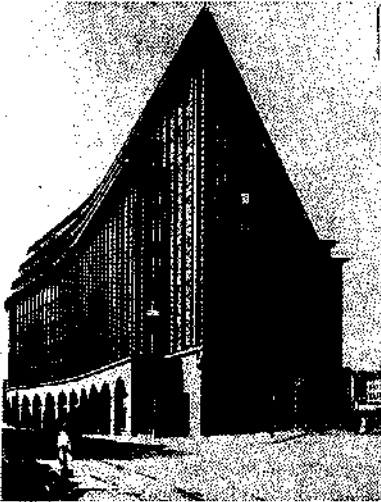
Resim 5. Lyonel FEININGER, Bauhaus, Weimar dönemi program kapak resmi (Conrads, 1970, 51)



Resim 6. Walter GROPIUS, 1848 yılı şehitler için anıt, Weimar, 1920 (Posener, 1972, 47)



Resim 7. Mies van der ROHE, Cam Gökdelen maketi, Berlin, 1919 (Banham, 1967, 290)



Resim 8. Fritz HÖGER, Chile Haus, Hamburg, 1923 (Sharp, 1966, 83)

dönemde tasarımda yaratıcılık ve bireysel davranış Bauhaus ilkeleri arasında en önemlilerindedir.

1923'ten sonra Dessau döneminde ise endüstrinin ağır bastığı, sanatçı ve zanaatkârın ayrıldığı, bireysel yaratıcılığın yerini objektif düşünen insanların tek olarak değil, gruplarda çalıştığı bir düzene bıraktığı izleniyor. Gropius artık fonksiyonalizm taraflıdır. Bauhaus'un yeni sloganı da sanat ve teknolojinin yeni bir birlik olduğu yönündedir. Temel tasarım dersini veren mistik Johannes Itten'in 1922'de işten alınarak yerine Konstrüktivist L.Moholy-Nagy'nin getirilmesi bu anlayış değişimini gösteriyor. Gropius'un 1920'de tasarladığı anıtla (Resim 6), 1922'de tasarladığı Sommerfeld Evi, Dışavurumculuğa eğilimi olduğu yılların ürünleri. Bauhaus'taki yaklaşımın değiştiğini gösteren ilk yapı ise A.Meyer ve G.Muche'nin birlikte tasarladıkları *Bauhaus Versuchshaus* veya yaşama makinası olarak düşündükleri deneysel konut tasarımı.

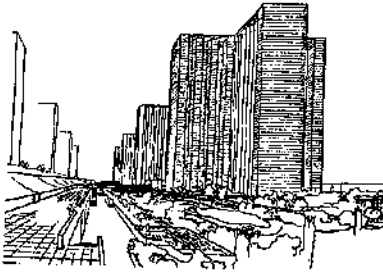
1922 yılında Bauhaus'un önemli eğitimcilerinden Oskar Schlemmer, Le Corbusier'nin fikirlerinin etkisiyle katedraller yerine, içinde yaşanacak makinalara ihtiyaç olduğunu söylemişti. Tabii Dessau'daki Bauhaus binaları ve Gropius'un öğrencileri birlikte yaptıkları prefabrik Törten işçi konutları yeni teknolojik yöntemlerle tasarlanmış *Neue Sachlichkeit*'in en bilinen örnekleridir. Gropius sonradan Harvard Mimarlık Okulu yöneticisi olduğu yıllarda öğrencilerin çalışmalarının birbirlerinden ayırdedilemeyecek kadar benzediklerini gururla söylerken, yaşamının son yıllarında anonim yerine bireysel tasarımlara dönüş yapacaktır.

Anonim ve iyi tasarımlar yapmayı ilginç olmaya yeğlediğini, mimarlıkta formla değil yapının sorunlarıyla uğraştığını, formun çalışmalarının amacı değil, sonucu olduğunu, aksi halde formalizme dönüşebileceğini belirten Mies van der Rohe'nin kısa süreli Dışavurumcu döneminde yani 1919-23 yılları arasında tasarladığı cam gökdelenlerde yaklaşımının biçimsel olduğu biliniyor. O yıllar ilişkide bulunduğu *Novembergroup*'un sergileri için düşündüğü bu tasarımlardan birinde dairesel hatları, Fritz Höger'in 1923'te Hamburg'da yaptığı Chilehaus'a benzeyen diğerinde ise sivri ve kırık hatları kullanmıştır (Resim 7,8). Paul Scheerbar'tın *Glasarkitektur*'una ithaf niteliğindeki bu tasarımların modellerinde kullandığı camda yansıyan ışık oyunlarını keşfettiğini söylemişti Mies (Frampton, 1982, 162). Cam, sonraki yapılarının "deri" sini oluşturacaktı. Bu tasarımlar Taut'un editörlüğünü yaptığı kendi anladığı biçimdeki Dışavurumculuğun yayın organı olan *Früchlicht*'in ilk sayısında basılmıştı. Mies'in bu ilginç dönemi üzerinde bir başka etken de o yıllar Berlin'de Hugo Haring'le aynı büroyu paylaşması olmuştu belki de (Frampton, 1982, 163).

Mies'in sözcülerinden biri olduğu *Neue Sachlichkeit*'in bazı ilkelerini yadsıyan tutumu bilinmektedir; "biçim işlevin belirleyicisidir" ilkesini ya da seri üretimi yadsıması gibi. Çünkü her binasının kendi başına mükemmeli şekillendirdiğine inanmıştı Mies.

Mies'in cam binalarıyla aynı zamanda yani 1920 yılında ilk eskizlerini yaptığı "Üç Milyon Kişilik Çağdaş Kent'in haç şeklinde düşündüğü gökdelenlerinde tamamen camı kullanması Le Corbusier'nin de *Die Glaserne Kette* grubunun çalışmalarına ilgisiz kalmadığını gösteriyor. Bu konuda Le Corbusier, dış yüzeyleri kaplayan camda mavi gökyüzünün yansıtacağını, bu dev gökdelenlerin parıldayan, ışık saçan prizmalar olacaklarını söylemişti (Benton, 1975, 140) (Resim 9). Aslında yeğlediği malzeme, önce üstü beyaz boyalı betonarme, sonra çıplak kaba beton olduğuna göre tüm yapının cam olması Le Corbusier'nin mimari anlayışına aykırıydı.

Le Corbusier, ilme ve evrensel yasalara dayandırılmalıdır dediği tasarımı iki tür duygunun denetlediğini söylemiştir. Birincil duygular ki bunlar objektif ve evrensel; yalın geometrik biçimler ve asal renkler gibi. İkincil duygular subjektiftir, kişiye göre değişir, duygusaldır, güzeli içerir (Jencks, 1973, 144). Burada başından beri sözü edilen subjektife karşı objektiflik ayrımının Le Corbusier tarafından ifade edildiği görülüyor. Bu ayrım ilk döneminde ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında mimariye yaklaşımındaki kesin farklılıkta da açıkça görülmektedir. Purist döneminde öngördüğü rasyonalist düşünüşün simgesi olarak algıladığı dik açılı, evrensel değerleri içeren ve karmaşaya düzen getirecek yalın geometrik formların yerini sonradan serbest heykelsi biçimlere bırakması, iki yaklaşımın Le Corbusier'nin mimarlığında yansıdığını gösteriyor. İlk dönemin rasyonalist anlayışına karşın sonradan James Stirling'in "rasyonalizmin krizi" olarak



Resim 9. Le Corbusier, Çoğuş Kenti tasarımı, Paris, 1925 (Benton et al. 1975, 139)



Resim 10. Le Corbusier, Mme. H. de Mandrot Villası, Le Pradet, Fransa, 1930-1931 (Jordy, 1963, 186)

tanımladığı Ronchamp'ı yapmıştır. Bu binada Le Corbusier 1921'de formüle ettiği beş ilkeye karşı çıkmıştı (Conrads, 1970, 99). Yine ilk döneminde mekanize bir çevrede evi bir makina mantığıyla iş gören ve içinde yaşanacak makina olarak tanımlayan Le Corbusier, diğer tarafta mimarlığın faydacılıktan ve ihtiyaca cevap vermekten öte özellikler içerdiğini, konstrüksiyonun amacının yapıyı ayakta tutmak, mimarlığın ise duygularımızı harekete geçirecek değerleri yaratmak olduğunu söylemiştir (Le Corbusier, 1927, 23); yani burada ikincil, subjektif duygular devreye girmektedir.

Le Corbusier 1923'te yayınlanan, modern akımın önemli manifestolarından olan *Vers Une Architecture*'de Klasik Mimarlıkta ve mekanik tasarımda gördüğü kesinlik arasında analogi kurar. Böylece batı mimarlığının doruk noktası olan Parthenon'la modern makina uygarlığı arasındaki sürekliliği ortaya koymaya çalışır; yani geçmişle günü arasında bağ kurma çabası içindedir. Bunun için de Purizm Klasisizmin bir uzantısıdır denilebilir. İdeal "Çağdaş Kent" in genel planlamasını birbirini dik kesen akslar düzeni kullanarak klasik anlayışla tasarlamıştır. Aynı *cardo-decumanus* yol düzenini Chandigarh'da da uygulayacaktır. Ama Le Corbusier bir yanda da *Ecole Des Beaux-Arts*'a çatar. Uluslararası Üslub'un ilkelerinin birçoğunun sorumlusu olan Le Corbusier, ondan ayrılan, katı ilkelerini ilk yumuşatan mimarlar arasındadır. Örneğin, 1931'de tasarladığı De Mandrot ve Errazuris evlerinde yöresel ve folk mimarlığına ilgisini gizlemiyor (Resim 10). Bunlarda taşı ve tuğlayı kullanması Le Corbusier için hiç de tipik olmayan davranışlardı.

Kısaca, *Neue Sachlichkeit*'in bu ünlü isimlerinin mimar olarak diğer yüzleri, gelişmeleri tek yönlü olarak görmenin mümkün olmadığını gösteriyor. Charles Jencks, Futurizm ve Dışavurumculuğun otuz yıl kadar mimarlık tarihi kitaplarında yer almadığını söylüyor. 1930'lar ve erken 40'ların Neo-Klasik mimarlığından savaş sonrasında ve özellikle de Almanya'da yirmi yıl kadar söz edilmemesi de buna benzer bir olay. Mimarlık tarihçilerinin davranışlarını göstermesi açısından da ilginç.

DEFINITIONS AND BOUNDARIES OF MODERNISM DIVERSE ARCHITECTURAL ATTITUDES IN EARLY 20TH CENTURY ARCHITECTURE

ABSTRACT

An interpretation of modernism is to return to the lost values of one time, to revitalize them once more, just as Renaissance looked back to Vitruvius or to the Classical Age. Another way is to see modernism not as "rebirth" as in Renaissance, but as "birth", i.e. to form the present and future values from scratch. This was the attitude common among the *avant-garde* movements of early 20th century: Italian Futurism (its other name being *Antipassatismo*), Suprematism, Neo-Plasticism and Constructivism demanded complete break with the past, the last three turning to total abstraction of objects which was another aspect of 20th century Modernism.

Avant-garde attitudes in the first quarter of the century demanded a new environment which would be dominated by industry, machine, abstraction, simplicity and scientific thinking. Nature and rural life were rejected because of their past implications, but urban life, created by the new technology was accepted, just as in A.Sant' Elia's multi-level future city imagined as a gigantic machine.

The beginnings of Modern Architecture have been extended back to different periods; in the widest sense, the Modern Period begins with the termination of the Medieval Age and the birth of Humanism. It has been traced back to mid-18th century, i.e. to the Age of Reason, to the beginning of Industrial Revolution, or to William Morris; but the general tendency has been to define Modern Architecture as the architecture that is growing up with this century. Charles Jencks rightly thinks that Modern Architecture is a broad term that embraces

Received: 15.1.1987;

Keywords: Modern Architecture, International Style, New Objectivity, Pluralism (*Neue Sachlichkeit*)

diverse developments of 20th century architecture and he differentiates six distinct movements between 1920 and 1970.

Within this plurality of expressions, the first and the most distinct movement among others, that comes to one's mind when Modern Architecture is mentioned, is the functional, rational International Style known as *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity) active between the years 1922-32. This movement, which introduced strict formal, social and technical principles based on objective values, aimed at reshaping the human environment with an utopian attitude. Supported by congresses, exhibitions, publications, and defended by historian-critics such as N.Pevsner, J.M.Richards and S.Giedion, the movement became so influential and, regardless of regional and national differences, changed so much the face of world architecture towards a singleness of style that, it came to be identified with Modern Architecture. Its foremost exponents were Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier and J.J.P.Oud.

Despite its dominance, it is possible to talk about different and subjective approaches, too: Scandinavian Empiricism, Frank Lloyd Wright's Organic Architecture, Dutch and German Expressionists, classical tradition within Purism, Romantic Classicism of Mies, MIAR group in Italy which tried to merge tradition with rationalism, diverse minds even within CIAM and Neo-Classic reactions to *Neue Sachlichkeit* in Germany, Italy and Russia.

This diversity is best witnessed within *avant-garde* circles in Germany: the functional-rational wing vs. the emotional Expressionists. This separation of approaches showed itself early before the War in the Deutsche Werkbund, with one group defending objectivity, collective work and *Typisierung*, while the opposing group believed in *Kunstwollen*, i.e. creativity, imagination, subjectivity. German architects were torn between these two trends shifting from one to the other; those, like Bruno Taut, Ludwig Hilberseimer, Hans Poelzig and even Eric Mendelsohn, involved in Expressionism, moved to the rational side after the war; while Walter Gropius and Mies van der Rohe, leaders and among the founders of strict principles of *Neue Sachlichkeit*, for a short while surrendered to the powerful attraction of the expressionist Glass Chain Group.

The Bauhaus has also been accepted as the symbol of Modernism, just as the *Neue Sachlichkeit* has been by those who tend to view modern architecture within a limited frame. But in the foundation principles of the Bauhaus one can find the remnants of the past: the acceptance of William Morris' ideal to revitalize the medieval guild tradition and the unity of arts and crafts. Walter Gropius called architects to unite forces with artists and craftsmen in order to realize the creative cathedral (*Zukunftskathedrale*) of the future. The word *Bauhaus* was chosen purposefully, because it came from *Bauhütte* which meant "masons' lodge" in the Middle Ages. The title page of the Weimar Programme was designed by the expressionistic leanings of the School in its foundation period. Julius Posener called this tendency of the Bauhaus, "Medieval Expressionism". Individual creativity and "building in imagination, unconcerned about technical difficulties" were among the guiding principles of early Bauhaus until 1923. Later, with the emphasis given to the collaboration with industry, objective thinking and teamwork took over.

Mies van der Rohe, who defended anonymous but good architecture, refused to recognize problems of form saying that form was not the aim of his work but only the result. But in his short expressionistic period between 1919-23, Mies designed two glass skyscraper projects with a formalistic attitude. These projects show his affinity with the Glass Chain Group and their spiritual leader Paul Scheerbarth. Furthermore, Mies reacted to some of the *Neue Sachlichkeit* principles by rejecting the "form follows function" slogan and mass production.

Le Corbusier had a short visionary period of glass in 1920 when he designed his glass skyscrapers for "The City of Three Million Inhabitants". Glass was a material alien to his conception of concrete architecture. In Le Corbusier's career, there is a clear separation of attitudes; his early purist period with a right-angled geometry was dominated by objective, universal sensations as he called it, and in his later phase, after the Second World War, he turned to individualism and to freedom of forms dominated by secondary, emotional sensations. Here is another instance of the two opposing attitudes: objectiveness and subjectivity. In Ronchamps, he was contradicting his early "five principles" in architecture. While earlier, he called the house a machine, later he defined architecture as "a thing of art to move us" and that "which goes beyond utilitarian needs".

Contradictions dominated Le Corbusier's life as an architect. His attacks on *Ecole des Beaux-Arts* were contradicting his respect for Classicism in certain instances. Le Corbusier was one of the architects responsible in setting the principles of the *Neue Sachlichkeit*, yet he was the first to liquidate them.

In short, seeing the little-known faces of some of the leading architects of the "New Objectivity" period proves that it is not enough to see developments from a single viewpoint, but a comprehensive survey with all the contrasting and complex aspects will lead to a more complete story.

KAYNAKLAR

- BANHAM, R. (1967) *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London.
- BENTON, T. et al. (1975) *Form and Function - A Source Book for the History of Architecture and Design, 1890-1939*, Crosby Lockwood Staples, London.
- Beyond the Modern Movement (1980) *The Harvard Architectural Review* (1) 4-9.
- BLAKE, P. (1977) *Form Follows Fiasco - Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little, Brown and Co., Boston.
- CONRADS, U. (1970) *Programmes and Manifestos on 20th. Century Architecture*, Lund Humphries, London.
- LE CORBUSIER (1972) *Towards A New Architecture*, The Architectural Press, London.
- DREXLER, A. (1979) *Transformations in Modern Architecture*, The Museum of Modern Art, New York.
- PEHNT, W. ed. (1975) *Encyclopaedia of Modern Architecture*, Thames and Hudson, London.
- ESAT, C. (1931) *Yeni Mimari*, Agah- Sabir Kitaphanesi, İstanbul.
- FRAMPTON, K. (1982) *Modern Architecture - A Critical History*, Thames and Hudson Ltd., London.
- HITCHCOCK, H.-R., (1968) *Modern Architecture - A Memoir*, *Journal of the Society of Architectural Historians* (27:4) 227-233.
- HITCHCOCK, H.-R., JOHNSON, P. (1966) *The International Style 1922-1932*, Norton, New York.
- JENCKS, C. (1973) *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth.
- JOLL, J. (1978) *Europe Since 1870, An International History*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth.
- JORDY, W.H. (1963) *The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and Its Continuing Influence*, *Journal of the Society of Architectural Historians* (22:1) 177-187.
- POGGIOLI, R. (1982) *Theory of the Avant Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- POSENER, J. (1972) *From Schinkel to the Bauhaus*, Architectural Association Paper no:5, Lund Humphries, London.
- RICHARDS, J.M. (1960) *Introduction to Modern Architecture*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth.
- ROWLANDS, K. (1973) *A History of the Modern Movement*, Van Nostrand Reinhold Co., New York.

- SHARP, D. (1966) *Modern Architecture and Expressionism*, George Braziller, New York.
- SPENDER, S. (1963) *The Struggle of the Modern*, University of California, Berkeley.
- STERN, R.A.M. (1980) The Doubles of Post - Modern, *The Harvard Architectural Review* (1) 75-87.