

# Resmin İçine Girmek: Mekansal Değerlendirmede 'De Stijl' Örneği

**Turgut KAÇAR**

Öğr.Gör.,

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü

Öğretim Görevlisi

**Duygu KAÇAR**

Arş.Gör.,

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Araştırma Görevlisi

## 1. GİRİŞ

Mekana bakış ve mekan kullanımı açısından farklı zaman dilimlerinde çeşitli yaklaşımlar olduğu bilinmektedir. Erken modern hareketlerden biri olarak De Stijl Grubu bu süreç içerisinde önemli bir yer tutmakta ve resim çıkışlı mekan tasarımları için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmada, grubun mekana bakışı; kuruluşu, sanat anlayışı ve felsefesi ile birlikte ele alınacak olup, interdisipliner yaklaşımları vurgulanacaktır.

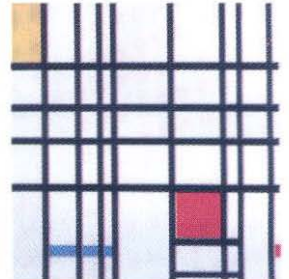
## 2. DE STIJL GRUBU

De Stijl grubu 1917 yılında mimar, ressam, heykeltıraş, bir grup sanatçının, Theo Van Doesburg'un çevresinde toplanmasıyla Hollanda'da kurulmuştur. Ressamlar; Teo Van Doesburg, P. Mondrian, B. Van der Leek ve V. Huszar; mimarlar; J. J. P. Oud, J. Wils ve R. Van t'Hoff; şairler, A. Kok, H. Ball, J. Arp ve heykeltıraş; G. Vantongerloo grubun üyeleridir. Sonraları mimar G. Rietveld ve C. Van Eesteren ile film prodüktörü H. Richter de bu gruba katılmışlardır. Hareketin yayın organı De Stijl dergisidir ve 1927 yılına kadar yayınlanmıştır. Grup da yayın organının adı ile anılmıştır.

Derginin amacı yeni sanat üzerindeki düşüncelerin açıklanması ve yeni sanatın topluma tanıtılmasıdır. De Stijl grubuna göre topluma dayanmayan bir sanat yaşama giremeyecektir; başka bir deyişle grup katılımı önemsemektedir. Doesburg'a göre, sanatla yaşam ayrı alanlar değildir ve bu görüş geniş kitlelerce benimsenmelidir

(İpşiroğlu, 1979, s:12).

Piet Mondrian 39x35 cm.  
Yağlıboya, 1921  
(<http://www.ibiblio.org/paint/auth/mondrian>)



## Kuruluşu ve Amacı

De Stijl akımının temelleri 1913-17 yılları arasında Mondrian tarafından oluşturulmuş, ama kuramsal biçimini Theo Van Doesburg vermiştir. Her ikisi de kısa sürede Kübizm'in tipik yolunu eksiksiz bir soyutlamaya dönüştürmüşlerdir. Amaçları; organik biçimli yeni bir dünya yaratmaya yardımcı olacak yeni bir yöntem bulmaktır (Benevolo,1964,s:34).

Mondrian ve Van Doesburg, sanatı kişisel bir ifade biçimi olmaktan çıkarak evrensel bir 'uyum'a ulaşmayı önermişlerdir. Mondrian'ın sözleriyle beklenen 'insanın evrenle bütünleşmesi'dir.

## Sanata Bakışı ve Felsefesi

Grup, Teo Van Doesburg ve Mondrian'la yakın ilişkide olan filozof M. H. J. Schonmaekers'dan da etkilenmiştir. Schonmaekers, duyu organlarının yanılabilirliğini, doğrudan doğruya doğadan algılananların gerçeği tam yansıtamayacağını söylemektedir. Yanılgının giderilebilmesi ancak; doğadaki gerçeklerin göreceliğini salt gerçeğe indirgemekle olasıdır. Bu nedenle doğa gerçeklerini yeniden bulmak gerektiğini benimsemiştir. Schonmaekers'a göre biçim verici bir gözle doğadaki yerimizi almamız gerekmektedir (Kruft,1985, s:437).

Mondrian ve Van Doesburg'a ilham kaynağı olan Hollanda'lı filozofun "Dünyanın Yeni Görüntüsü" (1915) adlı kitabında, evrensel uyum fikrini bazı temel formlarla ilişkilendirdiği görülmektedir. Yazar bu düşüncesini şöyle açıklamaktadır:

*Dünyada bulunan ve dünyanın oluşumunu gerçekleştiren iki temel zıtlık vardır: dünyanın güneş etrafında çizdiği rota yatay güçleri temsil ederken, güneşin merkezinden çıkan dikey ışınlar da engin mekansal hareketler oluşturmaktadır. ... Başlıca renklerin sarı, mavi ve kırmızı olması gerekmektedir. Bunlar yegane var olan renklerdir. .... Sarı ışığın dikey hareketidir. ... mavi sarının karşıtı olarak gök ve gök kubbesinin yatay güçlerini oluşturur. ... kırmızı ise sarı ile maviyi sakinleştirir (Norberg-Schulz, 1988).*

'Dik(gen) mekanda (uzayda, boşlukta) renklerin asılı durması', De Stijl'in genel yöntemi olarak benimsenmiştir. Mondrian da şöyle demektedir: "Gerçeğin form ve boşluk (mekan, uzay) olduğunun bilincine vardım ... boşluk beyaz, siyah ve gri oldu; form kırmızı, mavi ve sarı oldu" (Benevolo, 1964).

Mondrian sanatta evrensel kriterlerden yana olup bütün resimlerde aynı espriyi yansıtmaktadır: Beyaz bir fon üzerinde "nötr biçimler" olarak adlandırdığı kareler ve dikdörtgenlerden kompozisyonlar yapmakta, daima dik açılı bir düzlemde çalışmakta ve bunları primer renklerle (kırmızı, sarı, mavi) boyamaktadır. Ara çizgileri de üç valörden (siyah, beyaz ve gri) oluşmaktadır. Böylece duygusallığa karşı, akılla açıklanabilen - rasyonel, evren-

sel - genel geçer objektif ifade araçlarını, disiplinli bir biçimde kullanarak 'neo-plastisizm' soyut-konstrüktif eserlerini vermektedir.

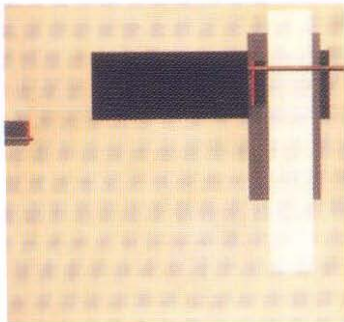
Mondrian, daha açık olarak amaçlarını şöyle ifade etmektedir:

*Gelecekte erişilebilecek gerçekçilikteki saf ifadenin oluşturulması, sanat eserinin yerini alacaktır. Ama bunu yapabilmek için genel geçerli (evrensel) ifadelere dönüş ve doğanın baskısından kurtulmamız gerekir. O zaman bizim resimlere ve beykellere ihtiyacımız olmayacaktır. Çünkü biz gerçeğe dönüşmüş olan sanat içinde yaşayacağız. Sanat, yaşantımızdan yaşantının kendi içinde dengeye kavuştuğu oranda silinecektir. Buna temel şart, çevremizin yeniden şekillendirilmesi, objektif, genel geçerli ve bilimselliğe yaklaşan kural çerçevesinde oluşmasıdır. Bunlar tasarlanamazlar, bunlar mevcuttur ve sadece kolektif ve deneysel çalışmayla tespit edilebilirler. Bu tür deneylerin temeli ilk ve genel geçerli ifade araçlarını bilmeye ve yeni bir uyum içinde değerlendirmeye dayanır (Benevolo, 1964, s: 32-39).*

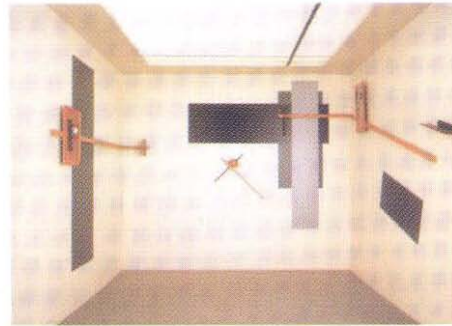
Doesburg'a göre de modern sanatçı doğayı inkar etmemekle birlikte taklit de etmez. Modern sanatçı doğayı farklı bir imge olarak yeniden yaratır: ana formlarını, renklerine ve oranlarına indirgeyerek kullanır. De Stijl'in ana formları birçok izleyiciye soyut gelebilir, fakat Jaffé tarafından da belirtildiği gibi 'dikdörtgen arazileri, kanalları, yolları ile Hollanda'nın peysajı' ile yakından ilişkilidir. Baharda havadan bakıldığında Hollanda büyük bir Mondrian resmi gibi görülmektedir.

### 3. RESMİN İÇİNE GİRMEK

Doesburg kısa sürede bu sürecin sadece resim yapmak veya soyut heykeller üretmek için değil, aynı zamanda çağın psikolojik ve teknik gerekleriyle uyumlu bir kent ortamı bütünü oluşturmak için de kullanılabileceğini düşünmüştür. Ona göre; sanat kelimesi bizim için hiçbir şey ifade etmemektedir. Bunun yerine çevremizi (dünyamızı) oluştururken ekonomi, matematik, teknik, hijyen gibi sağlam prensiplere ve yaratıcı kurallara dayandırmak gerekmektedir (Benevolo, 1964,s:34).



El Lissitzky, 77x82 Yağlıboya Resim, 1923  
(Warncke, C-P., 1994)



El Lissitzky Berlin Sanat Sergisi'nden 1923  
(Warncke, C-P., 1994)

Tüm diğler sanat dalları gibi mimarlık da bu yeni görme ve düşünme mantığına uyarak yaratma eylemine geçer. Açık ve basit olarak elde edilen yeni biçim kararları, yalnız yeni bir estetiğı meydana getirmekle kalmaz, aynı zamanda tüm çevremizi mimarlık ve teknik biçimlere dönüştüren bir devrimci ideolojiyi doğurur (Haftmann, 1954, s:272). Böyle bir ideolojinin yöneldiğı alan, artık sanat ile sınırlandırılmaz, tersine, o, tüm bir yaşam çevresidir.

*Toplumsal ilgilere ve ortak ihtiyaçlara uygun yapılar, kent bölümleri, kentsel yaşamın bütünselliklerini yaratmak görevini üstlenir. Ancak resim, beykel, mimarlık birlikli bir biçim yapısını ortak olarak oluşturursa, sanatçının büyük rüyası, insanı resmin içine sokmak gerçekleşebilir. Bundan sonra ancak sanat ve yaşam bir ve aynı olur (Haftmann, W., 1954, s:274).*

Sanatın yaşamla bütünleşmesi, Stijl ideolojisinin temel amacı olarak anlaşılmalıdır. Tunalı'nın da değindiğı gibi, bu ideolojide sanat yapıtı, doğaya karşıt geometrik bir düzeni ifade etmektedir. Bu geometrik düzen temelde bir mimari yapıdır. 'Stijl' estetiğinin rasyonelliğı, onu bir yandan modern mimariye, 'Bauhaus'a bağlamaktadır (Tunalı, 1981, s:203). De Stijl, oran, mekan, atmosfer, kütle, çizgi, renk ve konstrüksiyon için yeni bir duygu oluşturmuştur ve evrensel genel-geçer, objektif ve rasyonel değerlerin ön plana alınması, daha sonra Bauhaus'a (1919-1933) da ulaşmıştır. Nitekim De Stijl resimleri ile Rasyonel-Pürist tutumdaki mimari eserlerin aralarında sıkı ilişkiler kurulabilmektedir. Ancak De Stijl grubundan Theo Van Doesburg'un modern mimarlığa bir kuramcı olarak yapmış olduğu katkılar çok önemlidir. Van Doesburg, sadece bir ressam olarak 'Neo plastisizm'in ilkelerini ve kuramını ortaya koyan ve uygulamasını yapan bir sanatçı olmayıp modern mimarlığın da pek çok yeni yönlerinin belirleyicisi olmuştur.

## **Kuram**

Theo Van Doesburg'un yeniden düzenlediğı konstrüksiyon kuramı, 'Plastik Mimarlığa Doğru' adıyla 1924 yılındaki manifestosunda yayınlanmıştır. Bu manifesto sanatçının mimariyle ilgili bakış açısını daha da belirgin olarak ortaya koymaktadır.

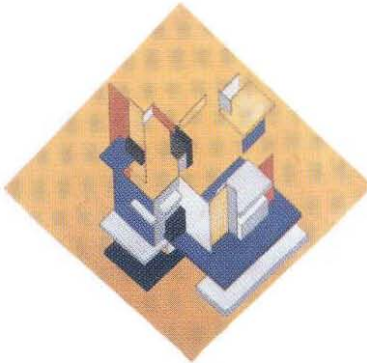
Van Doesburg'un modern mimarlığa olan katkısı 'öz' ile ilgilidir ve 'öz'ün temel yapısındaki değişikliklerin bir sonucu olarak biçimde yeni estetik değerler ortaya çıkacaktır. Theo Van Doesburg, yeni mimarlığın 'karşıt-kübik' olduğunu belirtir. Bu da çeşitli fonksiyonel mekan hücrelerini bir kapalı 'küp' içinde dondurmaya çalışmaktan kaçınmak demektir. Bunun yerine taşan düzlemlerde, balkonlarda v.b. olduğu gibi fonksiyonel mekan hücrelerini 'küp'ün çekirdeğinden dışarıya doğru merkezkaç kuvvetin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik, genişlik, derinlik-zaman yaklaşımlarıyla açık mekanlarda tamamıyla yeni plastik ifadeler elde edilir. Böylece mimarlık (mü-

hendislerin işi olan konstrüksiyonel bakış açısından da) aşağı yukarı uçan bir görünüş kazanır ki bu da doğanın yerçekimi yasalarına karşı bir durum gösterir (Conrads, 1991, s:65).

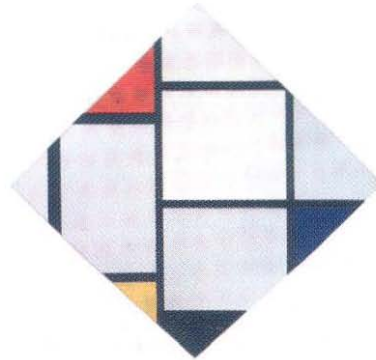
Van Doesburg'un bu konudaki düşüncelerine göre; İşlevsel mekanların bölünmesi dikdörtgen yüzeylerle belirlenir. Her ne kadar birbirlerini sınırladıkları ve belirsiz uzantılar oldukları düşünülse de, bunlar (düzlemler, yüzeyler) kendi içlerinde bireysel bir form taşımazlar. Yeni mimari duvarı açmış iç ve dış ayrılığını ortadan kaldırmıştır. Yeni mimari mekansal hücreleri (aynı zamanda saçak yüzeyleri, balkon hacimleri v.s.) merkezkaçla küpün çekirdeğinden (merkezinden) dışarı fırlatmaktadır. Durağan, sabit görünüş sonucu ortaya çıkan cepheselliğin aksine, yeni mimari çok-kenarlılığın yarattığı plastik bir zenginlik, zaman-boşluk hareketini önermektedir. Yeni mimari rengi, zaman ve mekan ilişkisinin dışı vurumcu bir elemanı olarak içine çeker. Renk olmadan bu ilişkiler yaşayan gerçekler olmaktan çıkarlar; görülemezler (Conrads, 1991 syf: 64-66).

Theo Van Doesburg, bu anlatımıyla geleneksel, klasik, statik, dikdörtgen prizmalara, 'küp'lere karşıdır. Önceden kararlaştırılmış estetik formülleri kabul etmemektedir. Buradan da açıkça anlaşıldığı gibi De Stijl'in estetik ideolojisi, geleneksel, Klasik Mimarlığın Platon estetiği çerçevesindeki Simetrik, Statik-Denge estetiğine karşıt olarak asimetrik ve dik açılı düzlemlerden ve hacimlerden oluşan 'form'ların Dinamik-Dengesinde, bunların Kinetik-Ritm'lerinde gerçekleşir.

*Yeni mimarlık zaman ve mekan içindeki ilişkilerinin renkle organik ve dolaystz anlatımına izin verir. Renk olmakstzn bu ilişkiler gerçek değil, görünmezdir. Organik ilişkilerin dengesi ancak renk yoluyla gözle görülür bir gerçeklik kazanır. Çağdaş ressamın görevi, renklerin yardımıyla yeni bir dört boyutlu mekan-zaman dünyasında uyumlu bir bütün yaratmaktır; iki boyutlu bir yüzey değil (Conrads, 1991, s.66) .*



Theo Van Doesburg,  
57.5x57 cm. guaj boya, 1924  
(Warncke, C-P., 1994)

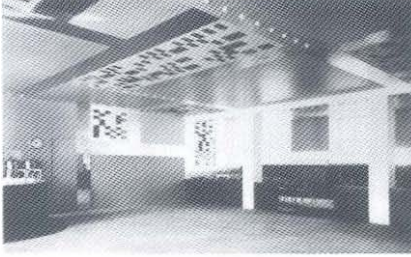


Piet Mondrian, 102x102 cm.  
yağlıboya, 1921-1925  
(Warncke, C-P., 1994)

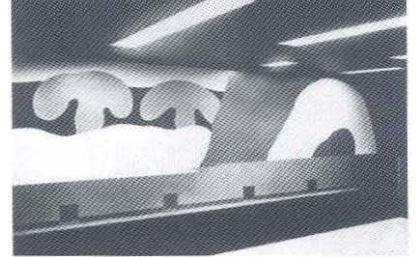
Nitekim bir Doesburg'un, bir Malevich'in resmi, üç boyutluluğa dayalı bir resim, bir mimari resim olduğu gibi, aynı dönemin mimarisi de, Bauhaus mimarisinde olduğu gibi, gerek cephede gerekse iç mekanların düzenlenmesinde bir Mondrian'ın yatay ve dikey düzlemlerini yansıtır (Tunalı, 1981, s:134).

Van Doesburg'a göre 'Bina, tüm sanatları temel biçimleriyle bir araya getirerek onların gerçek doğasını açığa çıkaran yeni mimarlığın bir parçasıdır.' Aralarına ressamı da kattığı Plastikçiliğin mimarları yapıtlarını bu yeni 'dört boyutlu' mekan ve zaman dünyasında gerçekleştirmelidir. Yeni mimarlık imgelere (ayrı öğeler olarak resimlere ya da heykellere) izin vermediğine göre, tüm temel araçlarla uyumlu bir bütün yaratmak amacı baştan bellidir. Böylelikle her mimari öğe, kullanışlılıkla ilgili istemler göz ardı edilmeden, pratik ve mantıksal olarak plastik anlatımın en üst noktasına erişilmesine katkıda bulunmaktadır (Conrads, 1991, s:64-66).

*Tasarımını Sophie Tauber-Arp'in yaptığı çay salonu (Warncke, C-P., 1994) (solda)*

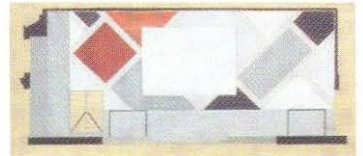
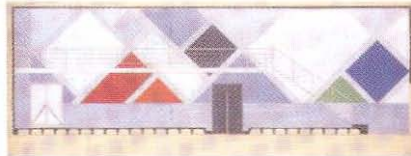
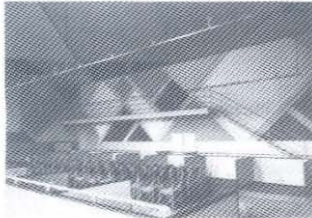


*Tasarımını Jean Arp'in yaptığı dans salonu (Warncke, C-P., 1994) (sağda)*



Strasbourg'daki restaurant / gece kulübü Cafe Aubette, De Stijl sanatçıları için büyük ölçekli bir uygulama fırsatı olmuştur. 18. yüzyılda yapılmış ve cep-heleri koruma altına alınmış bir yapı olan Cafe Aubette, iç mekanının modern bir biçimde tasarlanması için sahibi Horn Kardeşler tarafından Jean Arp ve Sophie Tauber-Arp'a verilmiştir. Çift bu çok katlı yapının iç mekanlarını Van Doesburg'la birlikte tasarlamıştır. Van Doesburg, içinde kafe, bar, dans salonu, gece kulübü, restaurant, çay salonu ve sinema gösterimi gibi çok farklı mekanları barındıran Cafe Aubette'in eskizleri üzerinde Eylül 1926'dan Şubat 1928'e kadar çalışmıştır. Bu büyük ölçekli proje Rietveld'in Schröder Evi ile birlikte De Stijl Grubunun gündelik yaşantıya önemli bir katkısı olarak değerlendirilmektedir (Warncke, C-P., 1994, s:180-187).

*Cafe Aubette içinde tasarımı Theo Van Doesburg'un yaptığı sinema-salonu uygulamasına ait fotoğraf ve kesitler, 1927 (Warncke, C-P., 1994)*



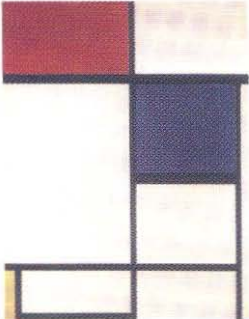


*Gerrit Rietveld,  
Schröder Evi, Utrecht,  
Hollanda, 1924  
(Warncke, C-P., 1994)*

#### 4. DE STİJL MİMARİSİNE BİR ÖRNEK: SCHRÖDER EVİ

Gerrit Rietveld'in Utrecht'te Bayan Schröder ve çocukları için yaptığı ev (1923-24), De Stijl'in mimari bir sembolüdür. Schröder Evi Hollanda geleneğinde bulunan bir dizi halinde 'bitişik nizam' da sıralanmış evlerin en ucunda yer alarak, bu sıra evlere bir nokta koymaktadır. Böylelikle ev, açıldığı peysaj içinde, yerleşim dokusunun erimesine neden olmaktadır. Bu nedenle Schröder Evi'nin ilk etkisi şaşırtıcılıktır. Diğer yapılar arasında aykırı görünmez ama formu ile de kesinlikle 'yeni'dir. Geniş cam yüzleriyle çevre etkileşimini sağlarken, derinlik ve yükseklik gibi mekansal verileriyle de iç mekanların dışarıya taşınmasını sağlamıştır.

Yapıyı cephelerinde; bir Mondrian resminde olduğu gibi, mimari ölçekte iki boyutlu ifadesi veren dikdörtgen ve karelerle (nötr formlarla) yapılmış dik açılı bir kompozisyon oluşturmaktadır. Renkler de aynı espri çerçevesinde kullanılmıştır: siyah, beyaz ve üç temel renk: sarı, mavi ve kırmızı. Böyle bir bina cehesi, De Stijl resminin özneye vereceği türden estetik içermektedir. Bu şekildeki yaklaşım, günümüz mimarlığında da önemli ölçüde uygulanmakta olup, cephelerin kompozisyonlarında dolu duvar panoları, pencere boşlukları, döşeme, kolon v.b. cephe elemanları bir Neo-Plastik resim anlayışındaki elemanlar gibi ele alınmaktadır.



*Piet Mondrian,  
Kırmızı, Mavi, Sarı  
Kompozisyonu, Yağlı boya,  
28.5x21.25, 1930  
(Fichner-Rathus, L., 1989,s.426)*

*Schröder Evi, Utrecht, 1924,  
(Fichner-Rathus, L., 1989,s.426)*

*Schröder Evi'ne ait iç mekan fotoğrafı  
(Warncke, C-P., 1994)*



## Form ve Anlam

Schröder Evi'nin Utrecht'deki sıradan, içine kapalı (kutu) hacimlerden oluşan evlerin arasında göze çarpan en önemli özelliği, tek başına duran dikey yüzeylerle, boşlukta duran yatay yüzeylerin bir kompozisyon oluşturmasıdır. Rietveld küpü parçalayarak birbiriyle çakışan, (ağırlıksız) uçuşan düzlemlerin oluşturduğu mekanı 'ev' haline getirmiştir. Diğerleri gibi kütesel (masif) bir yapı oluşturmamıştır.

Evin üç tarafında iki kat yüksekliğinde dikilen düzlemler görülmektedir. Bu yüzeyler, iki katı bütünleştirip, aynı zamanda da gökyüzüyle ilişki kuran elemanlardır. Böylelikle bu elemanlar dengeyi tamamlar. Bütün evi, dikeyde yükselen ve yatayda uzayan güçler ilişkisinin bir göstergesi olarak ortaya çıkarmaktadır. Dikey ve yatay (balkonlar, saçaklar gibi) düzlemler iç ve dış ilişkisini tanımladığı gibi, bağımsız dikmeler ve girişlerin kullanılması da çarpıcı bir gücün çizgileri olarak dinamik bir kompozisyonu yaratmaktadır. Bu çizgisel elemanlar sınırsız uzantılar gibi algılanmaktadır. Dış yüzeylerde kullanılan renkler beyaz ve gri olurken, çizgisel elemanlarda sarı, mavi, kırmızı kullanılmıştır. Bu, iç mekandaki zenginliğe davetin bir anlatımı olarak tanımlanabilir. Yüzeylerin ve çizgilerin arasında kaybolmasını sağlamak 'boşluk yaratmak' amacıyla pencere kasaları ve giriş kapısı siyah renklidir. Yine aynı amaçla büyük camlı yüzeyler genel mekansal bütünlük içinde eriyecek biçimde tasarlanmıştır.

İlk bakışta Schröder evinin içinin de dışarıda amaçlanan düşünce ile tasarlandığı görülmektedir. Çakışan yüzeyler ve çizgilerle 'odalar ayrışarak' bö-





*Schröder Evi'ne ait iç mekan fotoğrafları (Warncke, C-P., 1994)*

lümberden aralıklara dönüşmüştür. Başka bir deyişle; iç mekân parçalanarak daha küçük mekanlara (odalara) bölünmemiş ama pratik işlev açısından amaçlanan bu farklı mekan oluşumlarını, çakışan yüzeyler ve mobilyalarla anlatmıştır. Renklerin kullanılışı açısından bakıldığında, dışarıda kullanılan renklerin destekleyici olmasına karşın, iç mekan oluşumunda büyük renkli yüzeyler öncelikli elemanlar olarak görülmektedir. Duvarlara yapılan eklemeler, yer ve mobilyalar; siyah, sarı, mavi ve kırmızıyla renklendirilmiştir. Pencerelerdeki renkli çizgiler varlığını içeride ve dışarıda koruyarak içeriyle dışarıyı ilişkilendirmektedir.

Genelde renkli yüzeyler mekansal sınırlara uymakta, ancak bunları ayrı alanlar gibi tanımlamamaktadır. Böylelikle güçlü bir zemin duygusu yaratılmakta, alınan ışıkla güçlü bir varlık oluşturulmaktadır. Dışarıda gizli kalan doğal düzen, Schröder evinin içinde var olan mekan ve ışıkla, kullanılan renk, mekan bütünlüğünde gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Mobilyalar güçlerin sürekli değişim gösteren etkileşimleridir. Burada kurulan düzen temel elemanların durağan birleşimi olarak anlaşılmalıdır.

Bunun için bu ev aynı anda düzenin ve özgürlüğün bir denemesidir. Norberg-Schulz'un deyimiyle, ev tasarıma yeni bir 'gramer' önermektedir. Bu gramer yardımıyla birincil-ikincil, küçük-büyük, iç ve dış arasındaki ilişki işleme konmaktadır (Norberg-Schulz, 1988, s:142-143).

Schröder evi De Stijl hareketinin felsefesini vurgulayan en başarılı mimari yapı olarak değerlendirilmektedir. Jaffé bunu şöyle betimlemektedir: "De Stijl hareketinin amaçları bu yapıtın De Stijl'in bir abidesi olmasını sağlamasının yanı sıra, dönemin mimarisinin de abidesidir" (Norberg-Schulz, 1988, Jaffe, Le Groupe 'Le Style'). Bunun içindir ki Schröder Evi'nin modern mimarlık tarihindeki yerini anlamak ve değerlendirebilmek, ancak De Stijl'in genel eğilimlerine bakmakla olasıdır.

Schröder evi tarihsel ve sanatsal değerlerinin yanı sıra, özel bir programın gereklerini yerine getirmekte, daha da ötesinde ana kavramlara ve prensip-



*Fotoğraflar  
Kaçar, D. ve Kaçar T.*

lere ışık tutmak görevini üstlenmektedir. Açık plan ve onun bir parçası olan gramer, açık ve inandırıcı bir şekilde gerçekleştirilmiş, modern mimarinin sahip olduğu ve daha önceden bilinmeyen mekânsal zenginliği ve dinamizmini göstermiştir. Rietveld'in 'yüzyıllarca çok az sanat eseri gereklilikleri aktarmada yeterli olmuştur.' sözlerini Schröder evi kanıtlamaktadır (Norberg-Schulz, 1988, s: 143-152).

## 5. SONUÇ

Bu dönemde, mimari mekan ve resimsel mekan arasında bir özdeşleşme gerçekleşmiştir. Resimsel mekânla mimari mekânın bileşimi, geometrik bir anlayışı adeta doğurmuştur. Özellikle De Stijl'in hem tanımlamaları, hem de uygulamaları 'mimari mekan'ı resimsel temel değerleri içeren yeni bir anlayış ve kavrayışın somutluluğu haline getirmiştir. Gerçekten de; mekanın içi ve dışı, boyutlarıyla, yüzeyleriyle, kenarlarıyla tamamen resimsel etkinliğe dönüştürülmüştür.

Van Doesburg'a göre 'Bina, tüm sanatları temel biçimleriyle bir araya getirerek onların gerçek doğasını açığa çıkaran yeni mimarlığın bir parçasıdır.' Resim, heykel, mimarlık birlikli bir biçim yapısını ortak olarak oluşturursa, sanatçının büyük rüyası, insanı resmin içine sokmak gerçekleşebilir. İşte bu düşünceyle De Stijl grubuyla oluşturulan disiplinler arası ortak yöntem ve ortak eylem giderek (yapıda resim, heykel ve mimarlık beklentilerini bünyesinde barındıran bilimsel, teknik ve estetik değerlere sahip) yeni bir meslek disiplini olan içmimarlığın ortaya çıkmasında en büyük etkenlerden birini oluşturmuştur.

Resim sanatının, mekan tasarımında ve bugünkü mimari ve iç mimari düşünce tarzının oluşumunda getirdiği yenilikler yadsınamaz. De Stijl anlayışı ile birlikte; somuttan soyuta ve soyuttan olabilene geçiş bir yöntem olarak kullanılmıştır. Böylece, mimarideki tikanıklık giderilerek geleneksel mekan anlayışı yıkılmıştır. İnsan doğadan bağımsız, özgür iradesiyle yaratıcı kimliğine kavuşmuştur. Disiplinler arasında var olan içerik ve biçim ayrılıkları yerini birlikte eylemliliğe bırakmış, bu da üründe ve mekanda birliğe götürmüştür. İşte çağa özgü böyle bir disiplinler arası ortak düşünce ve birlikte eylemlilik bugün de örnek alınacak bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Meslek disiplinlerinin -birbirlerinin birikimlerinden de faydalanarak- bir durum değerlendirmesi yaparak olası yöntem, kuram ve felsefeler için birlikte eylemliliğe gitmelerinin mekan tasarımı konusunu daha ileri götüreceği düşünülebilir.

## Kaynakça

- Benevolo, L., (1964), Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, (Özel Çev. Duygulu, İ.), Verlag C.H. München.
- Conrads, U., (1991), 20. yüzyıl Mimarisinde Program Manifestoları, (Çev.Yavuz, S.), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Fichner-Rathus, L. (1989), Understanding Art, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, USA.
- Haftmann,W., (1954), Malerei im 20. Jahrhundert, München.
- İpşiroğlu, N. M., (1979), Sanatta Devrim, Ada Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, T., (1997), İç mimari ve Resimde Mekan Kavramının İrdelenmesi ve 'De Stijl' Grubu İçinde Etkileşimleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Kortan, E., (1986), 20. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış,Yaprak Kitabevi, Ankara.
- Kostof, S., (1993), A History of Architecture, Oxford Uni. Press, New York, USA.
- Kruft, H.W., (1985), Geschichte der Architekturtheorie, (Özel Çev. Duygulu, İ.) Verlag C. H. Beck München, Almanya.
- Norberg-Schulz, C., (1988), Architecture, Meaning and Place, : Selected Essays, Rizzoli International Publications, Electa/Rizzoli, New York, USA.
- Tunali, İ., (1981), Felsefenin Işığında Modern Sanat, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul.
- Wamcke, C-P., (1994), De Stijl 1917-1931, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln.