

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMAR ÜST KİMLİĞİNİN TANIMLANMASINDAKİ
SÜREKLİLİK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Ali ERSİNA**

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : MİMARİ TASARIM

HAZİRAN 2005

**MİMAR ÜST KİMLİĞİNİN TANIMLANMASINDAKİ
SÜREKLİLİK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Ali ERSİNA
(502021017)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 9 Mayıs 2005
Tezin Savunulduğu Tarih : 1 Haziran 2005**

**Tez Danışmanı : Doç. Dr. Belkıs ULUOĞLU
Diğer Jüri Üyeleri Doç. Dr. Bülent TANJU (Y.T.Ü.)
Prof. Dr. Mine İNCEOĞLU (İ.T.Ü.)**

HAZİRAN 2005

ÖNSÖZ

Yüksek lisans süresince manevi desteğini hep hissettiğim, yardımlarını hiç esirgemeyen sevgili hocam Doç. Dr. Belkıs Uluoğlu'na; düşüncelerimi doğru bir biçimde aktarmam konusunda beni cesaretlendirdiği ve birçok konuya daha geniş açıdan bakmamı sağladığı için sonsuz teşekkürler.

Ayrıca meslek pratiğine ilk adımı birlikte gerçekleştirdiğim arkadaşlarım; Ahmet Balkan, Çağrı Küçükay ve Onur Arabacıoğlu'na yüksek lisans dönemindeki tüm iniş çıkışlarda benim yanımda oldukları ve sürekli beni destekledikleri için; özellikle de tezin yazım aşamasında bana hep anlayış gösteren sevgili anne ve babama, sabırlarından dolayı çok teşekkür ederim.

Mayıs 2005

Ali Ersina

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
SUMMARY	ix
1. GİRİŞ	1
2. ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE KADAR OLUŞAN MİMAR MİTLERİ	4
2.1. Mit Nedir?	4
2.2. Mimarlık Mitleri	5
2.2.1. Antik Dönem Miti - İktidar ve Güç Sembolü, Tanrısal, Mistik Mimar	6
2.2.2. Vitruvius Miti - Çok Yönlü, Her İşin Ehli - "Generalist"- Mimar	8
2.2.3. Rönesans Miti - Bireysel, Yaratıcı, Dahi Mimar	9
2.2.4. Modernizm Miti - Kurtarıcı "Kahraman" Mimar	11
3. MİMARIN TOPLUMDAKİ ROLÜ VE KİMLİK DEĞİŞİMLERİ	15
3.1. Zanaatkar + Sanatçı + Planlamacı + Mühendis → Mimar	15
3.2. Zanaatkar → Sanatçı → Mühendis / Planlamacı / Eylemci	16
3.3. Mimar → Zanaatkar veya Sanatçı veya Planlamacı veya Mühendis	17
3.4. Mimarların Değişen Toplumsal Statüleri ve Müşteri Profilleri	18
4. MİMAR ÜST KİMLİĞİ	21
4.1. Mimar Üst Kimliği Karakteristik Özellikleri	26
4.1.1. Her İşin Ehli	26
4.1.2. Bireysel - Dahi	28
4.1.3. Romantik	31
4.1.4. Entelektüel	32
4.1.5. Lider - Orkestra Şefi	33
4.1.6. Topluma Karşı Sorumluluk Sahibi	35
4.2. Günümüz Miti: "Star" Mimar	39
4.3. Mimar Üst Kimliğinin Oluşumundaki Etkenler	43
4.3.1. Popüler Tanıtım	43
4.3.2. Sanat ve Mimarlık Tarihçileri - Yayınlar	43
4.3.3. Mimarlık Okulları	48
4.4. Meslek Odaları ve Kuruluşları	52

5. SONUÇ	58
KAYNAKLAR	61
ÖZGEÇMİŞ	66

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 4.1. Mimarın ve sanat tarihçilerinin toplumdaki otokrat rollerinin gösterimi	44
Tablo 4.2. Mesleki grupların sanatsal aktivitelere katılımı ve müzikal tercihleri	51

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 4.1 : Howard Roark	23
Şekil 4.2 : Frank Lloyd Wright	23
Şekil 4.3 : (Mimar üst kimliği) Deniz Dokgöz’ün karikatürü : “İyi bir mimarda bir mimar vardır o mimardan içeri...”	24
Şekil 4.4 : “Architect - Man” : Tasarımcı	27
Şekil 4.5 : “Architect - Man” : Strüktürü bilen	27
Şekil 4.6 : “Architect - Man” : Hizmet sektörü	27
Şekil 4.7 : Deniz Dokgöz’ün karikatürü : “Meçhul mimar anıtı”	29
Şekil 4.8 : Leonardo da Vinci-Vitruvius adamı	31
Şekil 4.9 : Ernst Neufert - İnsan Oranları	31
Şekil 4.10 : Eski kentsel dokunun modernizm tarafından yok edilmesine saldıran Paris “bulvar sanatı”	37
Şekil 4.11 : Ortaçağda Tanrı’nın mimar olarak resmedilişi, Bible Moralisee..	47
Şekil 4.12 : AIA: Müşteri - mimar ilişkisi	56
Şekil 4.13 : RIBA: Mimarlık mesleği tanıtım broşürü	56

MİMAR ÜST KİMLİĞİNİN TANIMLANMASINDAKİ SÜREKLİLİK

ÖZET

Tarihsel anlamda mimarlığın çok yönlülüğü ve farklı bilgi alanlarını bir arada bulundurmasından dolayı, mimarın Antik dönemden beri, mühendis, sanatçı, yapı ustası, hatta bilim adamı ve filozof olarak tanımlandığı bilinmektedir. Modern öncesi dönemde, bilginin kuramsal ve pratik olarak henüz farklılaşmadığı düşünüldüğünde, mimar kimliğinin çok yönlülüğü anlam kazanmaktadır. Ancak günümüzde mimarların geleneksel anlamdaki “geniş mimarlık” tanımlamasını mesleki kimliklerinin kapsamına almayı özellikle tercih etmeleri ve bu tanımlamayı meslek adına gizli bir prestij aracı olarak kullanmaları önemli bir sorunsaldır. Bu sebeple mimarların, Antik dönemden itibaren oluşan mimarlık mitlerindeki bireysel, dahi, her işin ehli ve topluma karşı sorumluluk sahibi gibi öne çıkan özellikler ile beraber günümüz koşullarının gerektirdiği ekonomiye ve proje yönetimine hakim orkestra şefi kimliğini bir araya getirerek kendileri için sanal bir mimar tanımı yapmaları aynı zamanda tezde varsayılan “mimar üst kimliğini” de tarif etmektedir.

Tezin ikinci bölümünde, öncelikle Antik dönemden günümüze kadar belleklerimizde oluşan mimar imajının temel özellikleri belirli eşikler ele alınarak kategorize edilmeye çalışılmıştır. Mimar kimliğinin bir mit haline gelme durumunu betimlemek açısından ve hangi özelliklerin ileriki bölümde tarif edilen “üst kimlik” ile çakıştığını göstermek için ikinci bölümde, günümüze kadarki mimarlık mitleri incelenmiştir. Bu inceleme esnasında mimar mitleri üzerinden gidilerek klişeleşmiş mimar prototipi çıkartılırken aslında her dönem yeni bir mit doğmasına rağmen bir öncekinin özelliklerinin sürekli olarak devam ettirildiği de gözlenmektedir. Rönesans adamı miti Vitruvius’un mimar tarifi üzerine kurgulanmıştır. Buna benzer bir şekilde, 20. yüzyıl modernistlerinin “bütünleşik sanat anlayışı” Rönesans’a referans vermektedir. Tam olarak yıkılıp yerine konan bir mimar tanımı söz konusu değildir; ancak dönüşümden bahsedilebilir. Yani mimar, sürekli olarak çağın gereksinmelerine uygun biçimde yeni özellikleri bünyesine katarak, “mimar” tanımını sürekli genişletmektedir.

Tezin üçüncü bölümünde, mimarlığın meslekleşmesi sonucu zanaatkar, sanatçı, mühendis, planlamacı kimliklerinin parçalanmasına rağmen günümüz mimarının tümel bir mimar üst kimliğini devam ettirmeye çalışması karşıt fikirler çerçevesinde tartışılmıştır. Yani, Ortaçağdan kalan zanaatkar, Rönesans’taki sanatçı, Modernizm ile beraber ortaya çıkan mühendis / planlamacı kimliklerinin hepsinin bir arada mı mimar tanımını oluşturduğu, yoksa dönemler boyunca bizzat bu kimlik özelliklerinin dönüşümler geçirerek mi farklılaştıkları sorularına cevap oluşturacak varsayımlar incelenmiştir. Mimarlık mesleğini ve mimarı tanımlarken, Antik dönemden 20.yüzyıl başlarına kadar oluşan mimar stereotiplerinin devam ettirilmek istendiği, bu sayede de meslekleşme sürecinde ayrıştığı “kardeş meslekler” diye tarif edilen kimliklerin hepsinin birden bir mimar üst kimliği oluşturduğu söylenebilir.

Dördüncü bölümde ise bu üst kimliğin özellikleri teker teker tartışılarak mimarların bilinçaltında nasıl oluştuğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Varsayılan bu mimar üst kimliğinin karakteristik özellikleri açıklanırken; bireysel, dahi, romantik, sanatçı, entelektüel gibi üst kimlik özellikleri taşıyan “star” mimar kavramı da, mimar üst kimliğinin somut bir modeli olarak yorumlanmıştır. Üst kimliği destekleyen faktörlerin, aynı zamanda yıldızlık müessesinin de devamlılığını sağlaması, üst kimlik ve günümüz miti diye de tanımlanabilecek “star” mimarlar arasındaki ilişkinin anlamlılığının altını çizmektedir.

Varsayılan mimar üst kimliğinin günümüze kadarki devamlılığının tartışıldığı dördüncü bölümün ikinci başlığında ise mimarlığın teorik bilgisi ile uğraşan tarihçiler ve okulların bu kimliğin oluşmasında nasıl etken oldukları anlaşılmaya çalışılmıştır. Tezin amacı aslında varsayılan bu mimar üst kimliği kavramının karakteristik özelliklerinin nasıl oluştuğu ve günümüze kadarki sürekliliğinde ne gibi etkenlerin olabileceğinin yorumlanmaya çalışılmasıdır.

Son olarak ise meslek odaları ve kuruluşları çerçevesinde mimarlığın profesyonel hizmet yönünün okullarda yaratılan mimar imajıyla olan farkı, mimar üst kimliğinin sürekliliğinden ne kadar bahsedilebileceği ve iş adamı kimliği incelenmiş; bu sayede varsayılan mimar üst kimliğinin teorik ve pratik alanlardaki farklı algılanışı da gözlemlenmiş olacaktır.

CONTINUITY IN THE DEFINITION OF SUPERIOR IDENTITY OF THE ARCHITECT

SUMMARY

Since ancient times architects are defined as engineers, artists, master builders, scientists and philosophers because of the interdisciplinary structure and versatility of the architecture. The differentiation of theoretical and practical knowledge has not been actualized in the premodern world, so before modernity, the versatility in the identity of the architect is conceivable. However, architects still prefer to include the extensive definition of architecture into their professional identities and prefer to use traditional definition for prestige; this is a major problematic. For that reason, throughout Antiquity the leading characteristics of architectural myths like individual, genius, generalist, social responsible and today's architect's conductor role as a project manager, combines a virtual combination that is assumed as "the superior identity of architect".

In the second chapter, the image of the architect's basic characteristics will be tried to be categorized within the thresholds of architecture. To the mythic situation of architect's identity and to compare those mythic characteristics with superior identity, the architectural myths are studied in this chapter. While examining the myths and clichés of architectural prototypes, it is understood that every architectural period does not produce its own myth. In fact, every myth has similar characteristics with the previous one. The myth of the "Renaissance Man" is a retro-projection of Vitruvius' definition of the architect. Similar to this, 20th century modernists' "integrated art conception" references to Renaissance. So in every architectural period, it can be said that there is no invention of a new definition of the architect, but nearly a transformation of the same definition. In other words, according to the dynamics of the era, the architect includes new characteristics and extends the definition of the architectural profession.

Despite the professionalism of architecture and fragmentation of the architect into artisan, artist, engineer and planner, today's architect still tries to continue the unite structure of superior identity. In the third chapter the unite structure is discussed with contrary opinions. In other words, it has been tried to understand that the "architect" was the sum of those fragmented identities like artisan of Medieval, artist of Renaissance and engineer / planner of Modernism or that throughout the periods these identities transformed into each other. While defining the architectural profession and architect, we could say that architectural stereotypes are wanted to be preserved throughout the centuries. All other professions that are derived from the traditional definition of architect now compose the superior identity of architect.

In the fourth chapter it has been tried to understand, how this superior identity's characteristics are formed in the subconscious of architects. At the same time, the concept of the star architect having characteristics like individual, genius, romantic,

artist, intellectual, is interpreted as a concrete model of the superior identity. The factors that support the superior identity also provide the continuity of star concept so the relationship between superior identity and today's myth (star architect) is more conceivable.

In the second part of the fourth chapter, it is told how historians and architectural schools that are related with the theoretical knowledge of architecture affected this superior identity. In fact the aim of this study is to interpret how the concept of superior identity was formed and what kinds of factors were active in the continuity of superior identity.

Finally, the differences between the service aspect of architecture and the image that is created in schools and the business man identity of the architect are searched. So through the contrast of theory and practice it was observed how professional organizations and institutions approached to the concept of superior identity of the architect and its continuity.

1. GİRİŞ

Tarihsel anlamda mimarlığın çok yönlülüğü ve farklı bilgi alanlarını bir arada bulundurmasından dolayı, mimarın Antik dönemden beri, mühendis, sanatçı, yapı ustası, hatta bilim adamı ve filozof olarak tanımlandığı bilinmektedir. Modern öncesi dönemde, bilginin kuramsal ve pratik olarak henüz farklılaşmadığı düşünüldüğünde, mimar kimliğinin çok yönlülüğü anlam kazanmaktadır. Öte yandan, “mimar” tanımına ilişkin böylesi bir geleneğin, etkilerini modern dünyaya kadar taşımış olduğundan bahsedilebilir. Günümüzde “mimar” kelimesinin bina tasarlayan ve inşa eden kişiden çok daha kapsamlı anlamları barındırıyor olmasını, böylesi bir etkileşime bağlamak mümkündür. Bu bağlamda, “bir şeyin mimarı” denildiğinde, “yaratıcı”, “meydana getiren”, “şekillendiren” gibi anlamlar da dilimize yerleşmiş durumdadır. Gündelik dilde kelimenin bu yönde kullanımı anlaşılabilir olsa da, günümüz mimarlık mesleği ve mimarın kendini önceki dönemdeki mimarlık ya da mimar olarak adlandırdığımız meslek insanlarının kimlik tanımı ile ilişkilendirerek sunması, problemli bir durum oluşturmaktadır. Tezin sorunsalı ise günümüz mimarlarının bu kavram karmaşasının bilincinde olmalarına karşın, geleneksel anlamdaki “geniş mimarlık” tanımlamasını mesleki kimlikleri kapsamına almayı özellikle tercih etmeleri ve bu tanımlamayı meslek adına gizli bir prestij aracı olarak kullanmayı sürdürmeleridir. Bu sebeple tezde varsayılan tümel mimar üst kimliğinin, Antik dönemden itibaren oluşan mimarlık mitlerindeki bireysel, dahi, her işin ehli ve topluma karşı sorumluluk sahibi gibi öne çıkan özellikler ile beraber günümüz koşullarının gerektirdiği ekonomiye ve proje yönetimine hakim orkestra şefi kimliğini bir araya getirerek sanal bir mimar tanımı ortaya koyması bir anlamda sorunsalın kendisini de tarif etmektedir.

Hemen her mimarlık öğrencisinin eğitim hayatı süresince karşılaşmış olduğu ve etkilendiği mimarlığa dair klişeler, mimar adaylarının kendilerini diğer mesleklerden farklı bir yerde konumlandırmalarıyla sonuçlanmaktadır. Mimarın nasıl olması gerektiği üzerine, taşıdıkları büyük sorumlulukları anlatan, diğer mesleklerle mimarlık arasındaki farklılıkların altını çizen aforizma niteliğinde sözler, tarihteki

“kahraman” mimarlardan, günümüz “star” mimarlarına kadar, geniş bir yelpazede mimarlara sunulur. Hatta mimarlık öğrencisine, öğrenim hayatı boyunca, sadece bilgi ve donanımının yeterli olmadığı, hayata karşı duruşu veya problemlere yaklaşımının bile o “mimarca” tavır çerçevesinde şekillenmesi gerektiğinden bahsedildiği rahatlıkla ifade edilebilir. Oluşan bu “görmekli sanal imaj”, 20. yüzyıl başlarındaki kadar olmasa da günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır (O’Cathain, 2005). Örneğin İngiltere, Avustralya ve Kanada’daki mimarlık meslek kuruluşlarının, bu ülkelerdeki inşaat mühendislerinden farklı olarak, isimlerinin başına kraliyet unvanını (“Royal”) getirmeleri ve kendilerine bir tür ayrıcalıklı nitelendirme atamaları, mesleği prestij aracı olarak görmelerinin bir ispatı olabilir. Aynı zamanda bahsedilen ülkelerde iktidarın temsilinin sembolik de olsa, hala aristokrasi olduğu düşünüldüğünde, mimarlığın elitist ve politik gücü açıkça hissedilmektedir¹ (Stevens, 2005).

Öte yandan günümüzde, toplumsal ve ekonomik olarak meslek pratiğinin dönüşümü sonucu mimarlığın pragmatik yanı ağırlık kazanmıştır. Müşterinin, tasarımdaki belirleyiciliğinin artışıyla birlikte mimarlık mesleğinin hizmet sektörü konumu belirginleşmiştir. Bununla birlikte her mesleğin geçirdiği uzmanlaşma ve bilgede özelleşme sonucu olan kaçınılmaz dönüşümü niye mimarların tam olarak kabul etmeyi istemediklerini ve kendilerini hala diğer meslekler arasında ayrıcalıklı görmelerinin nedenlerinin ise araştırılması gerekmektedir.

Mimarın kendini diğer meslekler arasında ayrıcalıklı hissetme nedenlerinin başında, insanoğlunun varoluşundan itibaren mimarlıktan ve mimardan bahsediliyor olması gelmektedir. Bu yüzden ikinci bölümde, öncelikle Antik dönemden günümüze kadar belleklerimizde oluşan mimar imajının temel özellikleri belirli eşikler ele alınarak kategorize edilmeye çalışılacaktır. Mimar kimliğini, abartılı bir üslupta ele alarak, yani bir mit haline gelme durumunu gündeme getirerek, mimarlık mitlerinin birbirine dönüşümünün hikayesiyle başlamak, tezin sorunsalının tespiti için doğru bir referans noktası olabilir.

¹ **İngiltere:** Mimarlar (Royal Institute of British Architects); İnşaat Mühendisleri (Institution of Civil Engineers)

Kanada: Mimarlar (Royal Architectural Institute of Canada); İnşaat Mühendisleri (Canadian Society for Civil Engineering)

Avustralya: Mimarlar (Royal Australian Institute of Architects); İnşaat Mühendisleri (Engineers Australia)

Mimarların kendilerini ayrıcalıklı hissetmesinin bir diğer nedeni de mimar tanımının yüzyıllar boyunca oluşmuş kapsamlılığıdır. Tezin üçüncü bölümünde, mimarlığın meslekleşmesi sonucu zanaatkar, sanatçı, mühendis, planlamacı kimliklerinin parçalanmasına rağmen günümüz mimarının tümel bir mimar üst kimliğini devam ettirmeye çalışması karşıt fikirler çerçevesinde tartışılacaktır. Yani, Ortaçağdan kalan zanaatkar, Rönesans'taki sanatçı, Modernizm ile beraber ortaya çıkan mühendis / planlamacı kimliklerinin hepsinin bir arada mı mimar tanımını oluşturduğu, yoksa dönemler boyunca bizzat bu kimlik özelliklerinin dönüşümler geçirerek mi farklılaştıkları sorularına cevap oluşturacak varsayımlar incelenecektir.

Tezin dördüncü bölümünde, varsayılan mimar üst kimliğinin karakteristik özellikleri açıklanırken; bireysel, dahi, romantik, sanatçı, entelektüel gibi üst kimlik özellikleri taşıyan “star” mimar kavramı da, mimar üst kimliğinin somut bir modeli olarak yorumlanacaktır. Üst kimliği destekleyen faktörlerin, aynı zamanda yıldızlık müessesinin de devamlılığını sağlaması, üst kimlik ve “star” mimarlar arasındaki ilişkinin değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Bu çalışmanın amacı aslında varsayılan bu mimar üst kimliği kavramının karakteristik özelliklerinin nasıl oluştuğu ve günümüze kadarki sürekliliğinde ne gibi etkenlerin olabileceğinin yorumlanmaya çalışılmasıdır. Tezin amacı doğrultusunda, 1) tarihçiler, 2) yayınlar ve 3) mimarlık okulları olarak kategorize edebileceğimiz mimar üst kimliğinin oluşumundaki etkenlerin, bu kimliğin sürekliliğindeki rolleri de değerlendirilecektir. Tarihçilerin ve yayınların tanınmış mimarların bireysel, dahi, romantik, entelektüel zaman zaman ise topluma karşı sorumluluk sahibi özelliklerini ortaya çıkartmak suretiyle mimar üst kimliğini nasıl destekledikleri aynı zamanda mimarlık okullarının da müşteri ya da kullanıcıyı ihtiyaçları doğrultusunda en doğru şekilde yönlendiren ideal mimarları yetiştirmek isterken varsayılan mimar üst kimliğinin oluşumuna nasıl katkıda bulundukları anlaşılmaya çalışılacaktır.

Son olarak ise meslek odaları ve kuruluşları çerçevesinde mimarlığın profesyonel hizmet yönünün okullarda yaratılan mimar imajıyla olan farkı, mimar üst kimliğinin sürekliliğinden ne kadar bahsedilebileceği ve iş adamı kimliği incelenecek; bu sayede varsayılan mimar üst kimliğinin teorik ve pratik alanlardaki farklı algılanışı da gözlemlenmiş olacaktır.

2. ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE KADAR OLUŞAN MİMAR MİTLERİ

2.1. Mit Nedir?

Mitin sözlük anlamı, kuşaktan kuşağa yayılan toplumun düş gücü etkisiyle zamanla biçim değiştiren, tanrılar, tanrıçalar, evrenin doğuşu vb.'yle ilgili, imgesel, alegorik bir anlatımı olan halk öyküsüdür (Püsküllüoğlu, 2004). Sözlüklere giren anlamdan da anlaşılacağı üzere, Yunan kökeni “mitos” olan bu mit kelimesinin konuşma, demeç verme anlamı, zamanla hayal ürünü hikayeye (efsaneye) dönüşmüştür. Mit kavramının günümüze kadar hayatta kalabilmesinin en önemli nedenlerinden biri olan aktarılma/anlatılma özelliği dolayısıyla dil bilimle yakın bir ilişkisi olduğu söylenebilir (Sarapik, 2000). Bu yakın ilişki İtalyan filozof ve tarihçi Giovanni B. Vico'nun tarifine göre, “mitin kendisi metafor ve metafor da zaten mitin bir nevi dil bilimdeki karşılığıdır” şeklinde açıklanmıştır. Metafor kelime anlamı olarak nasıl bir durumu sembolize etmek için kullanılıyorsa mitlerin de böyle bir özelliği vardır. Özellikle modern hayatta, popüler üretim kültürü filmler, televizyon dizileri ve romanların mitlerin aktarılmasındaki rolü yadsınamaz.

Mitlerin günümüze kadar taze tutulmalarının diğer ikinci önemli sebebi ise, mitin bilmeye/kavramaya ait olan dünyayı açıklama durumudur (Sarapik, 2000). Günümüzde sözcük anlamı olarak bir tür gelenek yaratma ve tarih icat etme şeklinde tanımlanan mitler tarihi olaylarla ilgili gibi görünse de daha çok yazarın ya da miti yaratan kültürün tarihi deneyimini aktarır. “Ne olduğunun” bir tarihi tutanağı değil, bir şeylerin nasıl oluştuğunun geniş bir ifadesi olarak mit kavramı kullanılır.

Mit, Yunanca söz veya sebep anlamına gelen “logos” sözcüğünden daha sonraları “tarih icat etme” kavramı yüzünden farklılaşmıştır ve hatta Ortaçağ'da çarpıtma ve pagan yalanı ile özdeşleşmiştir (Sarapik, 2000).

G.Jung' a göre ise, aynı dini sembollerde olduğu gibi, mitler de icat edilemez, toplumların bilinçaltında oluşur. Mitler üzerine devrim niteliğinde çalışmalarıyla tanınan Amerika'lı Joseph Campbell'in (1949) tarif ettiği gibi mitolojinin simgeleri

üretilemez; talep edilemez, uydurulamaz veya sürekli bastırılamazlar. Ruhun kendiliğinden ürünleridir.

2.2. Mimarlık Mitleri

Herhangi bir belgeye dayandırılmasa da, insanoğlunun kültürel bir yapma çevre arzusunun ortaya çıktığı ilk andan itibaren, mimarlığın ve kaçınılmaz olarak mimarın gündemde olduğunu tahmin ediyoruz (Kostof, 1977). Mimarlığı mit başlığı altında incelemeye başlamanın en önemli sebebi mitin değişmezlik kavramı ile olan ilişkisidir. İnsanlık tarihi kadar eski bir kavram olan mimarlık ise zaman içinde birçok değişim geçirse de mimarlar bazı özelliklerini sürdürme inancını devam ettirmişlerdir. Tam anlamıyla gerçek olmayan ve bilinçaltımızda oluşan bu “mimar” kavramının mitleştirilmesi ise önemli bir sorundur.

Köken olarak mimar/“architect” ve mimarlık/“architecture” eski Yunanca’da bileşik bir kelime ve terim olan “Arhi-Tektoniki”nden gelmektedir. “Arhi” sözcüğü başına takıldığı kelimelere “baş” veya “en büyük” olma” veya “en önde” bulunma gibi sıfatlar kazandıran bir ön ektir. “Tektoniki” ise, dilimizdeki “teknik” kelimesinin aslıdır ve “yapım becerisi” gibi manalar içermektedir (Ergöz, 2002).

Mimarlık kelime kökeni itibariyle bile mimarın, tarih boyunca hep prestijli olarak algılanmasına ve mitleştirilmesine olanak vermiştir. William Wayne Caudill’in (Saint, 1983, s. 157): “Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe benim idollerimdi. Walter Gropius, Richard Neutra ve Alavar Aalto da yine benim Olimpos dağındaki tanrılarımdır...” sözleri modernizm ile beraber Antik dönemdeki mistik anlamından farklı bir Tanrısallığa bürünen mimarlık mitinin 20. yüzyılın sonlarında hala bir şekilde devam ettiğinin bir göstergesidir.

Frank Lloyd Wright’ın hayatı üzerinden kurgulanan “The Fountainhead” romanındaki Howard Roark’ın kitabın başındaki şu sözleri 20. yüzyıl modernist mimarın kendisini Tanrısal bir yaratıcı gibi görmesinin bir yansımasıdır.

“Granite baktı. Kesilmek için diye düşündü. Kesilip duvar yapılmak için. Ağaca baktı. Yarılıp kiriş yapılmak için. Taşın üzerindeki pas tabakasına baktı, yerin altındaki demir cevherlerini düşündü. Eritilmek, binalara karkas olarak yeniden doğmak için. Bu kayalar benim için var burada, diye düşündü. Matkabı, dinamiti ve benim sesimi bekliyorlar. Yarılmak, kesilmek, dövülmek, yeniden doğmak için, benim ellerimin onlara yeniden biçim vermesi için bekliyorlar” (Rand, 1943, s. 2).

Tarihte mimarlar hep farklı duruşları ile yer almışlardır. Kostof'un (1977) "The Architect" kitabında giyinişinin farklılığından bahsettiği Yunanlı Hippodamus için ilk karizmatik mimar demek yanlış olmaz. Le Corbusier'in 1922 yılında tasarladığı "Üç Milyon Nüfuslu İdeal Kent" önerisinin arketipi olarak görebileceğimiz "On Bin Nüfuslu Kent" ile birlikte şehircilik anlamında "bölgelemeyi" ilk kullanan mimar olma özelliğini kazanan Hippodamus belki de günümüzde marjinal mimar imajının ilk temsilcilerinden biri olarak düşünülebilir. Kostof (1977), Hippodamus'un kıyafet ve mücevherinden saçlarına kadar gösteriş meraklısı olarak, ilginç bir tablo çizdiğini belirtmiştir. Karizmatik mimarın aynı zamanda toplum içinde farklı giyinmeyi sevdiğine dair kaniya sosyolog Garry Stevens "Why Architects Dress Differently" makalesinde şu sözlerle değerlendirmiştir: "Mimarlar genelde kendilerini şık ve radikal sanatçılar olarak göstermeyi severler"(Stevens, 2005). Genelde karikatürize edildiği halde mimarlar bu marjinal "sanatçı" imajı benimsemişlerdir.

Mimarın sorumlulukları, çalışma ortamı ve toplumsal statüsü sürekli değişim göstermesine rağmen Antikiteden beri farklı dönemlerde farklı özellikler kazanan mimar mitleri günümüz toplumlarının da bilinçaltında yer etmiştir. Ne de olsa Daley'nin (1997) dediği gibi mimarlık, herkesin kendi mesleğinden sonra en favori ikinci mesleğidir. Ancak artık bu dahi, kahraman mimar imajına Ayn Rand'ın "The Fountainhead" kitabının yayımlandığı dönemlerdeki gibi körü körüne inanılmamaktadır hatta Saint'in de (1983) değindiği gibi artık mimarlık, diğer tüm mesleklerden daha az sevilmektedir. Peki bu mitin zedelendiğinin söylenmesi mimarın "kendine biçtiği görkemli imaj"ından (O'Cathain) bir şey kaybettirmiş midir?

2.2.1. Antik Dönem Miti - İktidar ve Güç Sembolü, Tanrısal, Mistik Mimar

Antik dönemdeki geleneksel kültürlerin hepsinde, mimarın rolü, ruhani arketipik düzene bir biçim vermedir; buna kutsal olanı ortaya koyma da denilebilir. Robert Lawlor (1994) Antik Yunan'da "mimarlık" kelimesinin arketipik olanı bütün oluşturacak biçimde düzenlemenin bir yolu veya metodu anlamına geldiğini anlatmıştır. İşte bu sebeple tapınak mimarisi aslında fiziksel dünyadaki zaman ve mekan kavramlarının sembolik olarak temsil edilmesidir. Bu eski dönemlerde, yaşadığımız dünyayı arketipik olanın bir gölgesi olarak görme düşüncesinden kaynaklanmaktadır (Harding, 2000).

Tanrısallığın yeryüzündeki simgesi olarak görülen eski Mısır'daki mimarın da, bu sembolik temsil sebebiyle toplumda baskın bir rolü vardır. Mimar prototipi olarak bilinen ve firavundan sonra en güçlü kimse olarak görülen Imhotep, mimar olmasının dışında şifa dağıtan, büyü yapan ve astronomiden anlayan biri olarak da saygı görmektedir (Kostof, 1977). Kral, müşteridir; mimar ise babadan oğula aktarılmış, belirli normlara uygun teknik bilgiyi, tanrıların yeryüzündeki temsilcisi, kral adına kullanır. Kostof, eski Mısır'da mimarın toplumdaki imajını belirlerken hem ne kadar yaratıcı olduğunun altını çiziyor hem de konstrüksiyon teknikleri konusunda yapılanları “devrim” olarak nitelendirip, tapınakların ihtişamından bahsediyor.

Ancak Kostof'un “The Architect” kitabında bahsettiği gibi, mimarın, “tasarım öncüsü” olarak görülmesinin sadece modern bir retro-projeeksiyon olduğunu belirten, Egenter (1996) ise, eski Mısır'da yenilikçi bir tasarımdan bahsetmenin imkansız olduğunu çünkü o dönemde arşivlerde saklanan, biçimlerin ve matematiksel değerlerin mimara bire bir aktarılmasının yanında, planlamanın da verilen bu kesin bilgiler doğrultusunda yapıldığına işaret etmiştir. Bu durumda, eski Mısır tapınaklarında, daha önceki çağlardan daha orijinal bir durum yoktur. Tek fark, malzeme farklılığı sayesinde iktidarı temsil eden anıtsallığın bugüne kadar ayakta kalmasıdır. Bu nedenle Kostof'un kahraman, star mimar imajı tamamen kurgusaldır. Yani Kostof, ideal modern mimar imajını tarih üzerinden yorumlayarak bir mit yaratmıştır (Egenter, 1997).

Mimarın Antik dönemde emperyalist imparatorlukların güç sembolü olma durumu ise, mimarlığın yapı yapma sanatı olan tarihsel tanımının yüksek kültür olarak atfedilmesi ve piramit, katedral, tapınakların, anıtsallıkları dolayısıyla günümüze kadar ulaşmalarından kaynaklanmaktadır. Politik gücü elinde bulunduran iktidarın kendi “yeni dünyası”nı kurması için, yaratıcı, dahi mimara ihtiyacı vardır. Ancak Kostof'un eski Mısır ve Yunan'dan itibaren başlattığı iktidarın temsilcisi miti, tarih öncesi dönemlerdeki kabile yaşantısında o kadar şanlı değildir. Mimar, hem bir tür rahip ve köyün yöneticisi hem de tanrılar için basit kutsal alanlar inşa eden bir çiftçidir (Egenter, 1996). Mimar mitinin ilk olarak Antik Mısır'da ortaya çıkışının en önemli sebebi anıtsallığın günümüze aktarılışının ilk örneklerinden biri olması sebebiyledir. Herhangi olağanüstü bir mimarlık söz konusu olmadığı gibi aslında bugün bildiğimiz anlamda bir mimarlıktan da söz edilemez.

Mimarın, güç sembolü özelliği tarih öncesi dönemlerin bir sonucu olmasına rağmen, Antik dönemde teokrasi ile yürütülen imparatorluklar için yapılan eserlerin geçicilikten kurtulup kalıcı ve anıtsal olması, Tanrının gücünü ortaya çıkarıyormuş gibi gözükse de aslında sadece firavun ve kralların dünya üstünde iz bırakarak, sonsuza kadar yaşama çabalarının bir göstergesidir. Onları efsane haline getirmek için gerekli gizemli bilgi de üst sınıfa ait mimarların elindedir ². Bu da mimarlığın ve mimarların iktidar ile yakın ilişkisi dolayısıyla neden mitleştirildiğini açıklamaktadır.

2.2.2. Vitruvius Miti - Çok Yönlü, Her İşin Ehli -“Generalist”- Mimar

Mimarlık ve mühendislik konusunda klasik çağdan zamanımıza gelmiş tek bilimsel eser olan, “Mimarlık Üzerine On Kitap”ın ilk bölümünde, Vitruvius, mimarlığı geniş kapsamlı tanımlaması ile yüceltmış aynı zamanda Rönesans ve sonrası için de tüm mimarlığı etkileyeceğinin bilincinde olarak “her işin ehli” kavramını ortaya çıkarmıştır. Vitruvius’a göre mimar, müzik ve plastik sanatlar hakkında bilgi sahibi olmalı, hukukçuların düşüncelerini ve felsefeyi bilmeli, aynı zamanda, doktor olması beklenmese de biraz tıptan anlamalıdır. Mimarlığın kapsadığı bilgi alanı ise, tarih, dilbilim, iklimler, yıldız ve gökbilim diye genişlemeye devam eder. Sadece bilgi ile donanmasının yeterli olamayacağını düşünen, Vitruvius, şimdilerde meslek etiği diye adlandırdığımız, özelliğin de mimarlarda olması gerektiğini kitabında açıkça dile getirmiştir.

Vitruvius’un, Yunan ve Roma mimarlığı hakkında, kendi deneyimlerini de bütünleştirerek yazdığı metinlerde tarif ettiği mimar, belki eski Mısır’daki gibi ruhban sınıfına ait ya da Yunan’da olduğu gibi aristokrat sınıftan yetişmiyordu ancak her konuda bilgili, artistik ve entelektüel birikime sahip olmalıydı. Çünkü Roma mimarisi hem işlevsel hem de sembolik olarak güzel sanatların sahibesi konumundaydı (MacDonald, 1977). Vitruvius, mimarlığın ne kadar zor olduğunu ve mimar olmak için ne kadar fazla bilgi ile donanmak gerektiğini kitapta şu şekilde anlatıyor:

“Mimarlık çok değişik öğretilerle süslenip zenginleştiğinden son derece geniş bir öğrenimi içerir; bu yüzden, çocukluktan başlayarak bu merdivenleri tırmanmadan, birçok sanat dalı ve fen bilimlerinin bilgisi ile yetişip mimarlığın kutsal alanının yükseklerine erişmeden, kişilerin mimar olduklarını iddia etmeye hakları olmadığı düşüncesindeyim” (Vitruvius, M.Ö 25, s. 8).

² Eski Mısır’daki önemli mimarlardan Senmut’un Mısır piramitleri ile ilgili arşivler hakkındaki sözleri: “Kahinlerin tüm el yazmalarına giriş yetkim var. Başlangıçtan beri meydana gelmiş ve bundan haberimin olmadığı hiçbir şey yok” (Kostof, 1977, s. 5).

MacDonald'ın (1977), Roma mimarlarının sadece büyük sanatçılar olmadığını aynı zamanda son derece gururlu bir mesleğin üyeleri olduğunu anlattığı “The Architect” kitabının ikinci bölümü, hem dönemin mimarlarını yüceltmekte hem de günümüz “mimar” kavramının dışındaki mimarlığa övgüler yağdırmaktadır. Mimarın, çok yönlü ve “kutsal alanın yükseklerine erişmiş” olarak görülmesinin aksine bazı modern tarihçiler Aya Sofya'nın mimarı Anthemius'un mekanik kurnazlığı ile ilgili anekdotlara rağmen, kendisinin gerçek bir mimar olmadığı hatta bir amatör olduğunu bile iddia etmektedirler. İşte mimar, etnolog ve mimari antropolog olan Nold Egenter (1996) gibi, Vitruvius'u tamamen modası geçmiş bulanlar hatta onun fikirlerini yeniden canlandırmayı aşırı tutuculuk olarak görenlere rağmen mimarların bilinçaltındaki “her işin ehli mimar” miti hala devam etmektedir. Bu mitin oluşumundaki en büyük etken, Rönesans ile birlikte mimarlığın Vitruvius okumaları üzerinden tekrar yorumlanmasıdır. Yani “Rönesans adamı” miti, asla var olmayan Vitruvius'un mimar tarifi üzerine kurulmuştur.

2.2.3. Rönesans Miti - Bireysel, Yaratıcı, Dahi Mimar

Ortaçağ'da mimar, Vitruvius'un modelinden çok farklı bir konuma gelmiştir. Mimarın el sanatları ustası olarak görülme durumu ve mimarlığın teorik bilgisinin yerini usta-çırak ilişkisinin alması, mimarı sadece deneyim yoluyla ulaşılan “taş ustalığına” indirgemıştır. Bu bir anlamda mimarın, toplumdaki sosyal statüsünü de sarsmıştır (Kostof, 1977). Rönesans ile birlikte ise Vitruvius'un ölçü ve oranlarının tekrar ele alınması sayesinde klasik Antikiteye dönüş sonucu matematik, sanat ve bilimin ortaklaşması söz konusu olmuştur. Bu da sanatçı-mimarın tekrar entelektüel olarak görülmesini sağlamıştır. Aynı şekilde, Giorgio Vasari'nin “tek bir babanın: Design'ın üç kızı; resim, heykel ve mimari” diye nitelendirdiği ve yüksek sanatlar sınıfına soktuğu Rönesans sanatını tanımlaması; sanatçıya verilen değerin de farklılaştığının bir göstergesidir (Panofsky, 2005).

Ortaçağ'da meydana gelen eserler hep bir kolektif ürünün sonucuydu. Rönesans ise bireyciliğin ortaya çıkışıdır (Huizinga, 2005). Yapıtı ilk çizgisinden son çizgisine değin kendi eliyle yaratma istemi ile beraber “deha” kavramının da Rönesans'ın sanat anlayışında önemli bir yeri vardır. Bu düşünceye göre sanat yapıtının görkemi doğrudan kendisinden kaynaklanan kişiliğin bir yaratısıdır. Bu kişilik, geleneğin, öğretinin ve kuralın, dahası yapıtın da üzerindedir (Hauser, 2005). İşte bu “dahi”

sanatçının kendine özgünlüğünün ve başına buyrukluğunun, günümüz mimarlarınca hala devam ettirilme isteği ise, “Rönesans’taki atalarının yüksek sosyal statüsünü devam ettirme hayalidir” (O’Cathain).

“Rönesans, güzellik dürtüsünün uyanışı olarak tarif edilir” (Huizinga, 2005). Bu yüzden aslında sanatçı, sadece yaşamı yorumlamaz, aynı zamanda insana zevk vermeyi amaçlar. Ortaçağ’da “din-bilimin hizmetkârı” olan sanat ve mimari, Rönesans ile birlikte bizzat kendisi din haline gelmiş ve bu sefer mimar, Tanrısal (yaratıcı) kimliğini sürdürmeye devam etmiştir (Egenter, 1987). Ancak bu tarif edilen sanatçı-mimarın öğretilerin ve ahlak düzeninin üzerine çıkmış özgür, yaratıcı, dahi imajıyla sadece sanat eserleri ürettiğini düşünmek tam doğru bir tespit değildir. Bir anlamda Rönesans sanatçıları, hümanistlerin temel düşüncelerinin propagandasını yapıyor diye de nitelendirilebilirler (Hauser, 2005). Mimarlığın birinci iletişim biçimi dilden sonra gelen ikinci ve en önemli iletişim aracı olması her dönem için belli bir sembolik ifade olmalarını da beraberinde getirmektedir. Antik dönemde güç sembolü olarak kullanılan mimarlık, Rönesans ile birlikte bu sefer farklı bir iktidarı temsil etmektedir.

“Özerk, amaçtan bağımsız, kendi başına tadına varılabilir sanat düşüncesi Antik döneme yabancı değildi fakat sanat zevkine adanmış bir yaşamın, varoluşun daha yüksek ve soylu bir biçimini temsil edebileceği, Rönesans’tan önce hiçbir zaman düşünülmemişti.” (Hauser, 2005). Rönesans’taki bu estetizm anlayışının hem Antik dönemden hem de Ortaçağ’dan çok farklı olduğunu ve estetiğin, ilahi olana karşı zaferini şu alıntıdan anlayabiliriz: “inancı bütün bir adam ölüm döşeğinde kendisine uzatılan haçı çirkinliği nedeniyle öpmeyi reddeder ve daha güzelini ister” (Hauser, 2005).

“Rönesans adamı” kavramı tanımlanırken, aynı Vitruvius’un “her işin ehli” tanımlamasında olduğu gibi yeteneklerinin çok yönlülüğünden ve sanatla bilimi nasıl kendi bünyesinde birleştirdiğinden bahsedilmiştir. Ancak aslında çok şey bilmek ve çok şey yapabilmek, bilinenin aksine Ortaçağ’a ait bir erdemdir. Rönesans’ta bu çok yönlülüğün yapısı amatör niteliktedir (Hauser, 2005). Amatör kavramı ile tezat oluşturan, entelektüel yaşamın ustaları diye tanımladığımız Rönesans mimarlarının, tam da günümüz mimar-inşaat mühendisi arasında yaşanan ilişkiye benzer bir sürtüşmesi vardır. Sanatçı mimar, teorik konularda, detaylandırma ve oran/orantı hakkında bilgi sahibi iken, pratik bilgi ve strüktür konusunda zayıftır (Ettlinger,

1977). Buna rağmen günümüzde, Rönesans mimarının bilgisinin her şeye kadir olduğuna dair inanç devam etmektedir. Aynı şekilde mimarlar da atalarının gerçekte var olmayan görkemli imajlarını sürdürmek istemektedirler.

2.2.4. Modernizm Miti - Kurtarıcı “Kahraman” Mimar

Rönesans mimarları iyi bir şekilde eğitim görmüşlerdi; hem Antik mimari hakkında bilgi sahibiydiler hem de kendi çağlarının bilimsel teorilerini biliyorlardı. 19. yüzyıldaki mimarlar ise görsel imgeler doğrultusunda, teknik kabiliyetten uzak bir biçimde sadece çizim üzerine eğitiliyorlardı (O’Cathain).

Bu nedenle, ilkel dönemlerin mimari biçimlerine ait yabancı sözcüklerin yeniden canlandırılması utanç verici bir biçimde başladı. Bu yabancı sözcükler çoğunlukla temelde kendilerinden farklı nitelikteki gövdelere yamanıyordu (Poelzig, 1906). Biçim ve içerik artık birbirinden koparılmıştı adeta “mimarlık bir tür stiller savaşına dönüşmüştü” (O’Cathain).

Bruno Taut’un (1919) dediği gibi: “Bugün mimarlık var mıydı? Peki hiç mimar var mıydı? Erwin von Steinbach, Sinan, Aben Cencid, Diwakara, Pöppelmann - bu ünlü mimarlar karşısında, bugün kim kendine ‘mimar’ demeye cesaret eder? Hayır, bugün ne mimarlık vardır, ne de mimarlar”. Taut’un bu sözlerinden de anlaşıldığı üzere eski prestijlerini kaybetmiş durumda olan mimarlar yeni bir “beyaz atlı prence” ihtiyaç duymaktaydılar.

“Bir zamanlar yüce, eşsiz sanat mimarlık, insanın en soylu düşüncelerinin, coşkusunun, insanlığının, inançlarının ve dinin kristalleşmiş anlatımı olarak görülürken” (Gropius, 1919a); “sıfırdan başlama” sloganı ile birlikte 20. yüzyılın modernistleri kentleri -toplumu- düzeltmek amacıyla mimarlığı ve mimarları yeni baştan tanımlamaya çalışmışlardır. Şematik mimarlığa artık bir son vermek gerektiğini çünkü tekniğin bir kenara atılarak sadece cephelerin yüzeylerinin süslenmesi ile mimarlığın bir çıkmazdan kurtulamayacağını farkına varılmıştır (Poelzig, 1906).

“Ak bir dünyanın kahverengi olanın yerini alması” (De Stijl: Manifesto I, 1918) düşüncesi ile ortaya çıkan ‘De Stijl’ grubu ilk manifestosunda sekiz madde ile belirttikleri gibi toplum, çağın ruhuna uyarak tekrar örgütlenmeliydi; bunun için de mimarların ve mimarlığın değişmesi şarttı. Bu çağın yeni bilinç anlayışı, Rönesans’ta bireye yönelik olanı, topluma -evrensele- çevirmektir (Conrads, 1970).

“Arbeitsrat für Kunst” (Sanat İçin Çalışma Kurulu)nun 1919 yılında yayınladığı genelgedeki ilk iki ilkesinde, sanatın gerçek yaşamdan kopuk bir yanılsama olduğu düşüncesini ortadan kaldırmak amacıyla: 1) sanat ve halkın bir birlik oluşturması, 2) sanatın yalnızca bir azınlığın zevki değil, kitlelerin yaşamı ve mutluluğu olması gerekliliği belirtilmiştir. ‘De Stijl’ ile birlikte aranan evrensel, nesnel bütünsellik eğer sanat ve yaşam arasındaki ayrıma bir son verilirse, sanat yaşama dönerse yani sanatçı ve insan arasındaki sınırlar ortadan kalkarsa sağlanabilecekti (Conrads, 1970).

Sanat ve yaşamın ayrılamaz oluşu nedeniyle sanat sözcüğünün artık bir anlamı da olmadığını söyleyen Van Doesburg ve Van Eesteren ‘De Stijl’ Manifesto V üzerine düşüncelerinde sanat kavramını bir kenara bırakarak çevrenin, ekonomi, matematik, teknoloji, sağlık ve benzeri yasalarla birlikte yeni bir plastik birliğe yönelmesi gerektiğini belirtmişlerdir (Conrads, 1970).

“Mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamalar hepimiz zanaatlara dönmeliyiz! Çünkü ‘profesyonel sanat’ yoktur. Sanatçılar kelimenin gerçek anlamıyla yüceltilmiş birer zanaatkardır” (Gropius, 1919b) haykırışı bize mimarlık, heykel ve resmin yeniden tek biçim haline gelmesi gerektiğini ama bundan önce ise zanaatçı ve sanatçı arasındaki kibirli engelleri yükselten sınıf ayrımının kaldırılması gerekliliğini açıklıyor.

Nikos A. Salingaros, bir makalesinde 20. yüzyıl mimarlığının tüm gelenekselliği ve anıtsallığı terk etmesiyle nasıl bir külte dönüştüğünü açıklamıştır. İşte bu kültü destekleyen örneklerden bir tanesi, Sant’Elia’nın teknolojiye duyduğu sınırsız hayranlıkla Fütürist Manifestoda Fütürist kentin nasıl dinamik, uçsuz bucaksız, canlı ve soylu bir şantiye gibi olması gerektiğini anlattığı ve mimarlığı kurtarmak için devrim yapmaktan bahsettiği şu sözleridir: “Anıtsal, kasvetli, geçmişi anan mimarlığa son verelim. Anıtları, kaldırımları, arkadları, basamakları yok edelim; meydanları yere gömüp kentin seviyesini yükseltelim” (Sant’Elia, 1914). Salingaros (2002), kült tanımını ise şu şekilde yapmıştır; “kült 1) özel bir bilgi ve ahlak anlayışı talep eder, 2) kesin itaat gerektirir, 3) kendi dilini yaratır. Bu özellikleri gerçekleştirmek için de beyin yıkamayı kullanır”. 20. yüzyıl modernizmini bir kült olarak adlandırmak belki abartılı ama bu durum kahraman, kurtarıcı mimar mitinin nasıl desteklendiğini ve adeta eski mitin yıkılıp yerine nasıl yenisinin konduğunu kült modeli temel alınarak açıklamıştır. Topluma neyin doğru neyin yanlış olduğunun söylenmesi bireylerin kendi refahı için olsa dahi, toplum adına karar alma

demokratik bir durum değildir. “20. yüzyılın başlarında modernistlerin her şeyi tanımlı hale getirmeleri, hatta bu tanımlamaları olası son söz olarak görmeleri ve farklı olasılıkları göz ardı etmeleri, ideal toplum yaratma düşüncelerini son derece baskıcı bir konuma getirmiştir” (Tanju, 2002).

Bütün bunlara rağmen kötülöklere (geleneklere, statik olana, anıtsallığa) karşı savaş açan kahraman mimarın, yeni bir dünya düzenini getirmeye çalışmasının iyi bir amaç uğruna olduğuna toplumu inandırması için yaptıkları, 20. yüzyıl mimarlığının niye költ olarak göröldüğünü daha iyi açıklamaktadır.

1) Özel bir bilgi ve ahlak anlayışı: Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bir bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini - heykel, resim, el sanatları ve zanaatları- yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. “Nihai amacı ‘bütünleşmiş’ bir sanat anlayışıdır “(Gropius, 1919b).

Mimari çevrenin sosyal yaşamın en önemli belirleyicilerinden biri olduğü inancı ile ‘Yeni Ahlak Düzeni’ne ulaşılması için ideal kent önerileri geliştiren mimarların, insan karakterinin kişî tarafından değil, çevresi tarafından şekillendirilebileceğine inanmışlar ve sosyal değişimin bu yolla olabileceğini savunmuşlardır (Dostoğlu, 2001)

2) Kesin itaat: Öğrencilerin hem çizim ve resim hem de bilim ve kuram eğitimi görerek edindikleri bilgiler çerçevesinde yani komple mimar-ressam-heykeltıraş olmak için her türlü sanatsal üretimin temel koşulunu öğrendikten sonra, stüdyolarda deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi de almaları istenmektedir (Gropius, 1919b). Öğretmen-öğrenci yerine, usta, kalfa ve çıraklar şeklinde bir stüdyo eğitimi savunularak bilginin direkt olarak aktarımı söz konusudur.

Usta-çırak tarzı eğitim sisteminde öğrencinin, ustanın (gurunun) bilgeliğini sorgulaması söz konusu değildir. Öğrenci tüm benliğiyle karbon kağıdında olduğü gibi her kelimeyi, her ince ayrıntıyı belleğine aktarmaktadır (Correa, 1997).

3) Kendi dilini yaratma: ‘De Stijl’ ile birlikte aranan evrensel, nesnel sistem, endüstri ve teknolojinin yakın işbirliği ile plastik bir birim olarak görölen mimarlıkta yeni bir üslubu ortaya çıkarmıştır. Mimarlık kendisini gelenekten kopararak yeni bir estetik anlayışı benimsiyor ve her şeye yeni baştan başlamak istiyor. Theo van Doesburg, ‘De Stijl’in ve Bauhuas ekolünün evrensel geometrik şekillerine olan bakışı şu

şekilde özetlemektedir: “Bizim için kare, eski dönemde Hıristiyanlara haçın ifade ettiği ile aynıdır” (Salingaros, 2002).

Salingaros (2002), iki yüzyıl önce mimarlığın kolay kolay dini sembolizmden arındırılmadığını, günümüzde ise mimarlığın, din ile ilişkilendirilmesinin mümkün olmadığını belirtmiştir. Modernizm ile beraber mimar, Tanrı’yı öldürerek ona ait olan değerleri yeni baştan kendisi belirliyor. Böylece Tanrısal mimar miti farklı bir biçimde ortaya çıkıyor. “Henry Cameron: Neden karar verdin mimar olmaya? Howard Roark: Aslında, Tanrıya hiçbir zaman inanmadığım için” (Rand, 1943).

4) Beyin yıkama:

“Bugün mimari yoktur, bizler hepimiz ancak yeniden mimar adını taşımayı hak edecek kişinin yolunu hazırlıyoruz, çünkü o: sanatın efendisi, çölleri bahçeye çevirecek ve gökyüzüne uzanan harikalar yaratacak kişi anlamına gelir” (Gropius, 1919a, s. 33).

Gropius’un bu sözleri geleneksel olanı reddedecek ve sıfırdan başlayacak “sanatın efendisi” diye tarif ettiği yeni bir mimara ihtiyaç olduğunu dile getirmektedir. Yaratılan Modernizm kültürünü sürdürebilmek için ise beyin yıkama şarttır. Kült doktrininde bireyin kendine olan saygısı ve güveni tamamen yerle bir edilmek suretiyle yeni bir bilinçlilik hali aşılanmaktadır (Salingaros, 2002). Stüdyo siteminde öğrenci ustasının yargılarına duyduğu sonsuz güven ile birlikte onun dünya görüşünü benimsemektedir (Correa, 1997). Bu sayede de Egenter’in (1987) “günümüzde hala mimarlık okullarında mini-Mikelanj’lar klonlanmaya devam ediyor” düşüncesinin bir benzerinin, 20. yüzyılın başında modernistler tarafından başarıldığı söylenebilir. Sonuç olarak Bauhaus ekolü tüm eğitim sistemini etkilemiştir. Tüm mimarlar bu beyin yıkama sayesinde dünyada bir fark yaratmak amacıyla kendilerini kurtarıcı olarak görmeye başlamışlardır.

Günümüzde ise ne modernistlerin yarattığı bizi kurtaracağına inanılan “kahraman” mimardan ne de tüm bilgiye hakim bir Rönesans, dahi mitinden söz edilebilir. Ancak kalıplaşmış bu mitlere olan inanç kayboldu da mimarın toplumda kendine atadığı rollerde, mit özelliklerine hala rastlamaktayız.

3. MİMARIN TOPLUMDAKİ ROLÜ VE KİMLİK DEĞİŞİMLERİ

Kimlik, sözlük anlamıyla toplumsal bir varlık olan insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütününe ifade etmek için kullanılır. Mimarlar için günümüzde tek bir mimar kimliğinden bahsetmenin olanaksız olduğunu biliniyor. Özellikle mimarlığın geleneksel eğitim ve pratiğinden koparak meslekleşme süreci sonucu oluşan meslek adamı kimliğinin bir krizin eşliğinde olduğundan bahsedilse ya da toplumda mimarların kendi rollerinin gerekliliğinin tekrar değerlendirilmesi ve ona göre kendilerine bir değer biçmeleri öğütlense de “mimar” mitlerinin çağlar boyunca dönüşerek yenilendiği ve sürekli taze tutulmaya çalışıldığı inkar edilemez. Bu oluşan mitlerle birlikte, mimarın kimliği de değişmiş hatta tümel bir yapıya sahip olmasına rağmen zaman zaman da bu kimlik parçalanmıştır. Ancak sanatçı, mühendis, planlamacı ve zanaatkar kimliklerini bütünleştiren modern öncesi bu tümel kimliğe sahip mimar tanımı ne kadar doğrudur? Aydınlanmaya kadar zanaatkar kavramı ön planda iken, Rönesans sayesinde mimarlık, resim ve heykel ile birlikte yüksek sanat konumuna gelmiş, mimar da sanatçı olarak görülmeye başlamıştır. Endüstri devrimi sonrası teknolojiye duyulan hayranlıkla da mimar, mühendisliği benimsemiştir. Bu durumda mimar, aslında “her işin ehli” ve hala o çok yönlü kimliğini sürdürmeye mi çalışıyor yoksa “her işten anlayan, ama hiçbirinde ustalaşamayan” (O’Cathain) konumunu değiştirmek için sanal “kendi görkemli mimar imajını mı” (O’Cathain) yaratıyor?

3.1. Zanaatkar + Sanatçı + Planlamacı + Mühendis → MİMAR

Her dönemin yapı üretiminde ne düzeyde iş bölümü olursa olsun, mimarlığın doğasında inşaat mühendisliğinden şehir planlamaya, bugünün iç mimari, peyzaj ve ürün tasarımıyla “tiyatro dekoru ve halk festivallerinin teçhizatına” (Briggs, 1974) her türlü iş mevcuttur (Balamir, 1996). Briggs’e göre modern öncesi dönemde “iyi yetişmiş” bir mimar, günümüzdeki bir mimardan farklı olarak, mimarlığın “genel eğitim dalı”, mimarın da “her işin ehli” sayıldığı bir ortamda yetişiyordu. “Mimarın

bu çok yönlülüğü, Larson'ın (1977) modern kültürdeki bilgi türlerini ayrıştırmasından da anlaşılabilir" (Balamir, 1996).

Sanat ve Bilim → Temel Bilgi (Teorik, entelektüel içerikli öğrenilen)

Zanaat ve Teknoloji → Uygulamalı Bilgi (Pratik, teknik içerikli, usta-çırak)

Balamir (1996), modern öncesi mimarlıkta, Briggs'in ifadesiyle sanat ve bilim arasında kesin bir ayırımın olmadığına değinmiştir. Aynı şekilde temel ile uygulamalı bilgiler de henüz modern zamanda olduğu kadar net değildir.

Vitruvius'un mimarı bir teknisyen gibi görmesinin yanı sıra "geniş eğitilmiş kişi" olarak tarif etmesi, mimarlığın öğrenilen meslek dünyasına ait olduğunun Rönesans'tan önceki göstergesidir (Balamir, 1996). Bu da şunu ifade ediyor ki Royston Daley'nin (1997) bir konferansında söylediği gibi mimarın zanaatkardan sanatçıya doğru bir dönüşümü olduğu düşünülse de mimarın mesleki kimliğinin alt bileşenleri (zanaatkar/sanatçı) hiçbir zaman net bir şekilde birbirinden ayrılamamıştır. İşte Wilkinson (1977) böyle net bir ayırımın yapılamayacağını ve Rönesans'taki sanatçı-mimarın teknik deneyimsizliğinin tahmin edildiği kadar abartılı olmadığına değinmiştir. Hatta ressam olmak için eğitilmiş, deneyimli mimar Bramente'yi muhteşem bir tasarımcı ama yapı teknolojisinde zayıf biri olarak görmenin Shakespeare'i kara cahil olarak düşünmekle eşdeğer olacağını belirtmiştir.

3.2. Zanaatkar → Sanatçı → Mühendis / Planlamacı / Eylemci

Tarihsel olarak incelendiğinde, tam olarak günümüz karşılığını vermese de Vitruvius'un "mimar" olarak tanımladığı kişiler yine hizmet sektöründedir. Roma döneminde bilinen hiçbir aristokrat, mimar değildir. Vitruvius, ne kadar üstün bir varlık gibi tarif etse de genelde mimarlar, "sosyal tabakanın aşağı katmanlarında iktidarı temsil etmekten çok, hizmet sektöründe yer almışlardır" (MacDonald, 1977).

Ortaçağ ile kıyaslandığında Rönesans ve sonrasında, toplum için sanatın işlevi ve sanatçı-mimarın itibarı üzerine çok büyük değişiklikler olmuştur. Taş ustasından yani uygulamalı bilgiden teorik bilgisi olan sanatçıya dönüşümle beraber sınıf atlaması yaşayan mimar, uzun bir süre bu sanatçı imajını sürdürmeye devam etmiştir. Wilkinson (1977), Alberti'ye göre Rönesans mimarlarının zanaatkar ile hiçbir ilgisi olmayan bir sanatçı ve entelektüel olarak görüldüklerinin altını çizmiştir. Bunun neticesinde, Avrupa'nın iyi ailelerinden gelen zenginler arasında, tüm sanatları içeren

bir eğitim tarzı her geçen yüzyıl itibar görmeye başlamıştır. 18. yüzyılda da devam eden bu tarz mimari eğitim, neredeyse İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerindeki üst sınıfa ait aristokratların bir centilmen olabilmek için aldıkları zaruri eğitime dönüşmüştür (O’Cathain).

O’Cathain’e göre aslında 18. yüzyıla kadar mimarın “Rönesans adamı” miti devam etmiştir. Ancak devam eden mimarlık aynı Antik dönemde nasıl sadece taş ustalığından ibaret ise bu sefer de sadece çizimden ibaret görülmeye başlamıştır. Rönesans’taki gibi sanat ve bilimin ortaklaşması, teorik konular üzerine düşünmek gittikçe azalmıştır. Bu da 19. yüzyıldaki kopyalamanın getirdiği “stiller savaşının” başlangıcıdır. Mimarının teorik ve teknik bilgisi, 20. yüzyılın başına kadar, yani teknoloji ile beraber dünyayı ve toplumu değiştirmeyi düşünen toplum mühendisi mimarlara kadar kullanılmamıştır.

“Mimarlık mesleği disipliner ve ideolojik zeminlerde gerçek kimliğini bulmak üzere, kendini -bir zamanlar bütünlük parçaları olan- bu alanlar arasında salınır buldu. Alanlardan biri ya da diğerinin yöntem ve ideallerini izleyerek, mimarlık kendini bazen sanata bazen de mühendisliğe yöneltti; kimi zaman mesleğin zanaat ağırlıklı yanlarını ortaya çıkarttı, kimi zamansa pratik ya da ütöist yönleriyle, planlamacı tarafını. Her bir durumda, geri kalan kimlikler tamamen ortadan kalkmasa da, ikinci planda kaldılar” (Balamir, 1996).

İşte belki de bu yüzden, disiplinler arası bu mimar kimliği, her dönem farklı bir tanımlama ile anılarak, bir kimlik dönüşümü geçirmiş gibi görünmektedir.

3.3. MİMAR → Zanaatkar veya Sanatçı veya Planlamacı veya Mühendis

Briggs (1974), mimarın ve diğer teknik eksperlerin yetiştirilmesi için bağımsız okulların açılmasından önce mimarlık pratiği “yapı ustası” başta olmak üzere, kimi “yetenekli amatörler” tarafından uygulandığını belirtirken iki grubun yetiştiriliş tarzının farklılığını da ortaya koymaktadır. Yapı ustasının eğitimi zanaat loncalarındaki çıraklık sistemine dayanmaktadır; mimarlığın amatör meraklıları ise genellikle sanat ve bilim dallarında liberal bir eğitimden gelmekte ve mimarlıkla ilişkileri kimi zaman tesadüfı olmaktadır. Fransız Kraliyet Akademilerinin kuruluşu (1671) ise, Batı mimarlığını geleneksel eğitim ve pratiğinden koparmada radikal bir adımdır (Balamir, 1996).

Mimarlığı modern öncesi dönemden ayırıp modern duruma taşıyan, “bilgide uzmanlaşma” ve “tasarım düşüncesinde çeşitlilik” kavramları ön planda tutularak

farklı bilgi dünyaları üzerine temellenen akademik ve mesleki ayrışmalar, yapı üretimiyle ilgili kimliklerin çoğalıp çeşitlenmesine yol açmıştır. 18. yüzyıl ortalarından itibaren bilim, sanat ve mimarlık akademilerinin yanı sıra el sanatları ve mühendislik gibi teknik okulların paralel gelişimi, bilgi ve meslek çeşitleri arasındaki ayrımları keskinleştirmiştir. Böylece modern öncesi mimarlığın üretim ve inanç birliği, örneği görülmemiş bir parçalanma ile yüz yüze kalmıştır (Balamir, 1996).

Bu parçalanma sonucu mimarın hala kendisini endüstri devri öncesi yani mesleklerin sosyal katmanlaşma sistemine sıkı sıkıya bağlı olduğu devirlerde olduğu tüm diğer pratiklerin üstünde olma konumunu devam ettirme çabası, bir tür paradoks da doğurur. Öncelikle bilgi türlerinin kurumsal ayrışmaları ile birlikte mimarın çok yönlülüğü zaten kaçınılmaz olarak azalmıştır. “Modern uzmanlaşmayla birlikte mimarlıktan koparak meslekleşme süreçlerini tamamlayan kardeş meslekler” (Balamir, 1996), mimarın yetkinlik alanını büyük ölçüde daraltmıştır. Yani “biz mimarlar, bundan tam 150 sene önce kendimizi özgürleştirmek adına inşa ettiğimiz profesyonel oluşumun mahkumu olduk” (Duffy, 1998) cümlesi bu açıdan çok doğrudur. Paradoksal olan nokta, mimarın karma disiplinler kimliğinin zedelenmesine rağmen, mesleğinin elitist ve kendine has duruşunu muhafaza ederek onu meşrulaştırmaya çalışmasıdır (Fisher, 1994).

3.4. Mimarların Değişen Toplumsal Statüleri ve Müşteri Profilleri

Mimarlık, hizmet sektörünün içinde yer almasından dolayı tam anlamıyla sanat değil, işlevsel bir sanat olarak nitelendirilir. Bu nedenle resim, heykel gibi plastik sanatlarda olan biçim, hacim ve rengi kullanmasına rağmen tamamen bireysel bir üretim sonucu oluşamaz (Rasmussen, 1959). Mimari ürünü talep eden bir kullanıcı/müşteri gerekmektedir. Yani hizmet sektörü içinde yer alan mimarlığın, tasarım gücünün karşısında bir ihtiyaç programı ve müşteri olmadan aslında bir anlamı da yoktur. Hegel’in sanat dallarını özgürlüğe doğru sıralamasında mimarlık sondan birinci gelmektedir. En özgür şiiirdir, daha sonra ise sırasıyla müzik, resim, heykel ve son olarak da mimarlık gelir. Mimarların faydacı bir yanı vardır; bu nedenle bir heykeltıraş ya da ressam kadar özgürce estetik anlayışını ve biçimsel kompozisyonu öne çıkaran bir ürün ortaya koyamaz.

Antik dönemde herhangi bir tasarımdan söz edilemeyeceği gibi günümüzde anladığımız biçimde bir müşteriden de bahsedilemez. Müşteri, programın ve

dolayısıyla tasarımın en önemli belirleyicisi olduğu halde Antik dönemde müşteri direkt olarak kral/iktidarı temsil ettiğinden zaten uzlaşma yoktur. Rönesans ile birlikte ise estetik bilgi kullanılarak tasarım yapılırsa da günümüze kadar uzlaşma kavramı ortaya çıkmaz.

Bauhaus ile birlikte, teknoloji sade ve ucuz bir şekilde kullanılarak burjuva reddedilmiş ve “iyi tasarım” popüler bir hale getirilmeye çalışılmıştır. Toplumu dönüştürme rolü esnasında Rönesans’ta nasıl her şey sanat içinse bunun tam tersi bir anlayışla mimar, 20. yüzyıl başında mimarlığı standart hale getirip halk düzeyine indirmeye çalışır (Dutton, 1991).

Mimarın topluma yön veren entelektüel, eylemci aydın kimliğindeki en büyük problem, herhangi bir uzlaşmanın yaşanmamasıdır. Çünkü modern mimarlık kesin doğruluk ve gerçeklik sözü vermiştir (O’Cathain). Herhangi bir müzakere alanı bırakmamıştır. Le Corbusier’in tasarım esnasında müşteriye davranma mantığını açıklayan Charles Jencks (1973) şöyle diyor: “Onun dehasını kabul etmeyen müşterileri tasarımın ilk safhasında diskalifiye ediyordu”.

Daley’e (1997) göre ise artık iş adamına dönüşen mimar proje finansmanı, proje yönetimi ve maliyet kontrolünden anlayan, teknik ve estetik bilgisi olan, aynı zamanda da müşteri ile uzlaşma sağlayan bir tür “entelektüel lider” (Sutton, 1996) konumundadır. Ancak mimarın iş adamı kimliğinde müşteri ile uzlaşması fikrine hala çok sıcak baktığı söylenemez.

Dana Cuff, “Negotiating Architecture” adlı çalışmasında, yaratılan mimar miti ile meslek pratiğini karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırma esnasında: “Mimarlık sanattır. En iyi mimarlar hep sanatçı olanlardır. İş adamı olan mimarlar ise konformist, yaratıcılıktan yoksun ve sadece para düşünen kimselerdir” şeklinde nasıl bir mit yaratıldığına değiniliyor. Cuff’ın çalışmasında değindiği kahraman mimar miti, Ayn Rand’ın romanındaki mimar karakterine benzer bir tablo çizmektedir. Romanda mimarlığı bir ticaret olarak görmeyen idealist mimar Henry Cameron’un tam zıttı Guy Francon, günümüz iş adamı mimarın güzel bir temsilcisidir ve tek derdi müşterileri etkilemektir. Cuff’ın (1982) da değindiği gibi mimarlık pratiğinde kaçınılmaz olan sanatın ve ticaretin iç içe geçirilmesidir çünkü mimarlar değişen dünyada kendilerine bir yer edinmek amacıyla mesleki bir dönüşüme girmek zorundaydılar. C. Wright Mills’in (1963) “Mimarın sanatı iş, işi de sanat. Garip

şeyler hem sanat hem de iş dünyasında gerçekleşiyor. Dolayısıyla mimara da bir şeyler oluyor” sözleri, tam anlamıyla Daley’nin bahsettiği direkt iş adamına dönüşümden çok mimarı oluşturan sanatçı, zanaatkar, planlamacı ve mühendis kimliklerine bir yenisi olan iş adamı kimliğinin eklemelenmesi ve bunun mimarlar üzerinde birtakım olumsuzlukları da beraberinde getirdiği anlamını içermektedir.

4. MİMAR ÜST KİMLİĞİ

Saint (1983) yüzyıllar boyunca dönem dönem değişimler geçirse de toplumlara göre mimarın artistik tavrının ve bireyselliğinin her zaman ön planda olduğuna değinirken Fisher (1994) ise günümüzde teknik konuda söz sahibi olma durumları kalmadığını çünkü eski dönemlerde olduğu gibi hem teknik hem de estetik bilgi konusunda güvenilirliklerinin azaldığının altını çizmiştir. Bunun yanında bir yüzyıl önce belli bir anlam bütünlüğünde anlaşmadan bahsedilebilirken yani Stanley Mathews'ın da belirttiği gibi estetik meşru bir kavramken ve toplum bilinçli bir şekilde buna saygı duyuyorken günümüzde artık “estetik marjinal hatta gereksiz bir konuma gelmiş durumdadır” (Fisher, 1994).

Bu durumda mimarın önce estetik kavramını sorgulanması daha sonra ise mimarlığın kendine ait (b)ilgi alanının kontrol edebileceğinden fazla oluşu nedeniyle ve teknik konulardaki yetersizliği, sebebiyle zedelenen toplumsal imajını ve kaybettiği güveni tekrar kazanması gerekmektedir.

Uygarlığın, aslında mimarlara ve planlamacılara hayatta kalmak adına çok da ihtiyaç duymadığı bilinmektedir. Bu nedenle, mimarsız da mimarlık yapılabileceği fikri, mimarlığın ve mimarlık mesleğinin yeniden sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Tasarlanmış çevrenin yaşam kalitesi ile ne kadar ilintili olduğunun bilincinde olmayan bir toplumun, mimara biçtiği rolü sorgulaması bu bakımdan son derece anlamlıdır (Sutton, 1996).

Az eğitilmiş ve sınıf düzeni olan toplumlarda, meslekler işçi sınıfı, kapitalist sınıf arasında orta kuvvet olarak yer alırlar. Eğitim seviyesinin artışı ve sınıf ayrımının kalkması ile bilgiyi kontrol etmek artık eskisi kadar kolay değildir (Fisher, 1994). Zaten her zaman bir mesleğin kendine bakışı ile o mesleğe dışarıdan bakanların görüşü birbirinden farklıdır. Bernard Shaw'ın da belirttiği gibi: “Tüm meslekler meslek dışında olanlara karşı bir tür komplo niteliğindedir.” Mesleklere olan güven zaten azalmışken mimarlığın bunun üstüne henüz uzmanlaşma, özelleşme ve araştırma konularında hukuk, tıp ve mühendislik gibi bilgi temelli bir konuma

gelememesi mimarın toplumsal rolünü zedelemiş ve kendini tanımlaması da bir o kadar zorlaşmıştır (Sutton, 1996).

Saint (1983), “Mimar, bireysel bir sanatçı mı?; Piyasa gereklerini karşılayan bir iş adamı mı?; Toplumsal sorumluluğu olan bir hizmet sektörü mü?” diye izleyen bölümlerde üzerinde duracağımız, üç ayrı tanıma dayalı olarak mimar kimliğini sorgularken, Sutton (1996) adeta “daha ideal mekanlar üretmenin muhafızlığını yapan bir entelektüel lider” olma özelliği üzerinde yoğunlaşır. Belki de Bernard Tschumi (1994), mimarlığı maskeli bir figüre benzetirken mimarlar hakkında yapılan yorumların çeşitliliğinin ve fazlalığının nedenini ortaya koymuştur: “Mimarlık, bir maskeli figüre benzer, kolaylıkla açıklanamaz”.

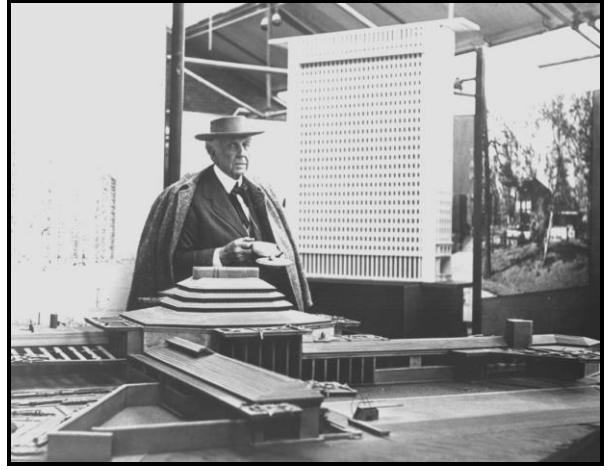
Tanımının parçalanmasına rağmen mimar imajının popüler medyadan akademik yayınlara kadarki tüm alanlarda farklı bir yerde konumlandırılmasından dolayı, mimarlık mesleğine adım atan insanlar hala büyük beklentiler içine girmektedirler (Cuff, 1982). Dana Cuff, yeni mimar adaylarına meslek hakkında hangi kitapları okuduklarını sorduğunda, çoğunlukla aldığı yanıt, “The Fountainhead” romanıdır. Frank Lloyd Wright model alınarak yazılmış bu idealist romanın baş karakteri Howard Roark üzerinden modernist mimar okuması yapıldığında belki toplumu dönüştürme gibi bir çaba görülmez ancak gelenekselliğin reddedildiği, yeni estetik anlayışın benimsenmesi için de mimarlığın kahramanca savunulduğu söylenebilir. Aslında “The Fountainhead” romanında, bir tür karşı-kahraman yaratan Ayn Rand, yalnızlığı seven, asi, bağımsız, biraz tuhaf, kendi bildiğinde ısrarcı ve insanları değil binaları önemseyen bir mimar portresi çizmiştir (Şekil 4.1). İşte belki de bu sebeple, “Ben bir asi miyim? Evet. Ama ömrüm boyunca -hatta daha da fazlasında- işinde her gün doğru bildiğini yapan biri ne kadar asiyse o kadar” (Wright, 1970) cümlesini Londra’da bir konferansta söyleyen Frank Lloyd Wright ve Wright model alınarak yaratılmış, kendine olan ölesiye güveni, bina / malzeme ile olan romantik ilişkisi ve mimarlığı tutkuyla sevme hali nedeniyle Howard Roark, günümüzde hala öğrencilerin mimar prototipi olmaya adaydır (Cuff, 1982) (Şekil 4.2).

Mimarlık öğrencilerinin bilinçaltılarında oluşan bu mimar prototipini sadece modernistlerle sınırlamamak gerekmektedir. Mimar her dönemde bir önceki mimar ve mimarlığı reddederek yeni tanımlamalar yapmaya çalışsa da bilinçli ya da bilinçsiz sürekli olarak Antik dönemden günümüze oluşan mimar mitlerinin belli başlı özelliklerini kendi bünyesinde toplamaya çalışmıştır. Örnek vermek gerekirse

Antik dönemlerdeki Tanrısal mimar imajı ne Rönesans'taki sanatçı-mimarla ne 20. yüzyıl modernistleriyle ne de günümüz mimarıyla tam olarak aynıdır. Ancak Antik dönemlerde anıtsallıkla ve Tanrısallıkla kazanılan iktidar gücüne mimarların 20. yüzyılda da ulaşabildiği bilinmektedir. Bunun en iyi örneklerinden biri, Hitler'in kişisel mimarı olarak bilinen Albert Speer'dir. Egenter'in de (1987) belirttiği gibi, çağlar boyu süren aydınlanma, demokratikleşme ve endüstrileşme süreçlerindeki kapitalist, komünist hatta faşist toplumlarda tanınmış mimarlar hep elit kesimler için yeni dünyalar yaratan Tanrısal, dahiler olarak anılmışlardır.



Şekil 4.1. Howard Roark (Saint, 1983, s. 1)



Şekil 4.2. Frank Lloyd Wright

20. yüzyılın başında Fütürist hareketin öncüsü Marinetti'nin İtalyan Faşizminin güçlü bir savunucusu olması, Yapısalcıların Bolşevik devrimini ve Gropius'un öncülüğünü yaptığı Bauhaus'un Sosyalist Weimer Cumhuriyetini destekler nitelikte program ve manifestolarla ortaya çıkmaları, Antik dönemdeki mimarların iktidar ile olan yakın ilişkilerine benzer bir tablo çizmektedir. Günümüzde ise mimarlar, artık ulusalcı ideolojik mimarlığı temsil etmemektedir ancak bu mimarın iktidar temsil özelliğinin bir sonu anlamına gelmemelidir. “Mimarların toplumda kabul görmeleri yapıtlarının tüketim süreçlerinde kazandığı ayrıcalıkla ölçülür hale gelmiştir” (Güzer, 2003). Yeni iktidarı temsil etmek için gerekli dönüşümleri geçiren mimar 90'lı yıllarda iş adamı kimliği ile ön plana çıkmaya başlıyor; “yatırım” ve “proje geliştirme” gibi kavramlar tasarımın ayrılmaz parçaları haline gelmeye başlamaktadır (Güzer, 2003).

“Mimar üst kimliği” diye tanımlayabileceğimiz, mimarların kendilerine biçtikleri/biçilen rol modeli ise günümüzde, mimarların bilinçaltılarında oluşan bir toplama mimar imajı olarak tarif edilebilir (Şekil 4.3). Bahsedilen bu üst kimlik, tam

anlamıyla tümel bir yapıya sahiptir. Üst kimlik tanımının içinde hem Antik dönemde mimarların sahip olduğu iktidar ve güç hem Rönesans'tan beri kabul edilen “her işin ehli” olma durumu, bireysellik, yaratıcılık ve dehalik hem de modernizm ile beraber toplumsal sorumluluğu olan entelektüellik kavramı bulunmaktadır. Aynı zamanda da çağlar boyu mimarları tanımladığı düşünülen zanaatkar, sanatçı, mühendis ve iş adamı kimliklerini de kendi bünyesinde toplamıştır.



Şekil 4.3. (Mimar üst kimliği) Deniz Dokgöz'ün karikatürü : “İyi bir mimarda bir mimar vardır o mimardan içeri...” (Mimari Aforizmalar, Arredamento Mimarlık 2004/10, s.105)

Mimarlığı ve mimarı tanımlarken Rasmussen (1959) geniş kapsamlı ve güzel sanatlara referans veren tarifler kullanarak mimarlığın sanatsal yönünü fazlasıyla yüceltmiş aynı zamanda mimarlığın yalnızca bir meslek olmadığını da hatırlatmıştır.

* “Yapı, ‘star’ oyuncular olmayan bir film gibi üretilir. Tüm rollerin sıradan insanlarca oynandığı belgesel bir film gibidir” (Rasmussen, 1959, s. 15).

* “Mimar bir tür tiyatro prodüktörüdür. Karşılaşacağımız sayısız durum, bizim için yarattığı çevreye bağlıdır” (Rasmussen, 1959, s. 12).

* “Mimar, başkalarının çalacağı bir müziği bestelemektedir” (Rasmussen, 1959, s. 15).

* “Mimarlık, yararcılığın daha da ötesinde bir olgudur. Mimarlık işlenmemiş malzemeler kullanarak coşku verici ilişkiler kurmaktır” (Le Corbusier, 1923, s. 37).

* “Mimarlık güzel sanat değildir. Mimarlık sadece piyasada alınıp, satılan bir mal değildir. Mimarlık sadece zenginlik için bir oyun değildir. Mimarlık diğer meslek ve

disiplinlerden insanların deneyimlerini düzenleyip, şekillendirdiği ve onların yaşamlarını çevrelediği için farklıdır. Mimarlık sanat ve insanın kesiştiği heyecanlı bir alandır” (Dutton, 1991, s. 123).

* “Mimarlık tıbbın, mühendisliğin hatta hukukun aksine sadece bir şeyleri bilmeyi değil, bir şeyleri olmayı gerektirir. İşte bu sebeple halk dilinde bu tür bir vasıfa sahip bireye dahi denir” (Stevens, 1995, s. 112).

* “Mimarlık bir ticaret değildir, bir kariyer de değildir, dünyanın varlığını haklı kılacak bir Haçlı Seferi ve adanmışlıktır”³ (Rand, 1943, s. 78).

Mimarlığın ne olup olmadığına dair o kadar çok aforizma bulunmaktadır ki, mimarlık mesleğinin parçalanmışlığına rağmen mimarlar kendilerini hala, mimar üst kimliğinin tanımladığı sanal “görmekli mimar imajları” (O’Cathain) ile tarif ederler. Nold Egenter 1993 senesinde Meksika’da katıldığı antropoloji ve etnoloji konferansında mimarlığın hala mit gibi işlediğinden bahsetmiştir. Bu nedenle de Egenter’e göre, günümüzde mimarlığın algılanışı ve hatta pratiğe geçirilişi Ortaçağ sonrası yaratıcı, dahi mimar miti temel alınarak gerçekleşmektedir. Bir süre sonra ise mimar kendisini, mimar üst kimliği diye bahsedilen bir tür rol modeli ile tanımlamaya başlamıştır hatta zaman zaman toplumu da buna inandırmıştır. Ayn Rand 1943 senesinde ‘Fountainhead’ kitabının önsözünde mimarlık mesleğine ve bu mesleğin keşfedilmemiş kahramanlarına olan saygısını şu sözlerle anlatmıştır:

“Mimarlık adlı o büyük mesleğe; o meslekte insan dehasının en yüce ifadesi sayılabilecek birtakım eserler vermiş olmalarına rağmen çoğunlukla tanınmamış durumda kalan, insanların çoğu tarafından keşfedilemeyen meslek büyüklerine, derin minnetimi ifade etmek isterim.”

Arredamento Mimarlığın 2004/07-08 sayısında profil olarak tanıtılan Werner Sobek ve Cecil Balmond adlı iki mühendisin “Mimarlık toplumsal yapının bir aynasıdır” ya da “Mimarlık çevresel tasarımıdır. Bu nedenle, toplum, onun davranışını ve tutkularını yansıtır” (Sobek) gibi mimarlık klişelerini kendilerinin de kullanabiliyor olması mimarlığın ve mimarların birlikte çalıştığı disiplinlerin bakış açılarına göre de önemsiz hale gelmediğinin kanıtıdır.

“Mimar ile mühendis arasındaki sürekli gerilim herkesin malumudur: Mimarların ‘iyi mühendis’ denildiğinde anladığı, mimarın tasarımını baştan olumsuzlamayan ve onu gerçekleştirme yönünde kendisi ile hareket edendir. Mühendislerin iyi bir mimardan anladığı ise, olasılıkla ayakları yere basan,

³ “The Fountainhead” romanında Howard Roark’ın idol olarak gördüğü mimar Henry Cameron’un mimarlık tanımı.

yerçekimi diye bir kuralın varlığından haberdar, kendi isteklerini biraz erteleme gücüne muktedir birisidir. İşte bu noktada, Werner Sobek ve Cecil Balmond gibi mühendisler, mühendislik bilgisi mimarlık gibi söz üretimini gerektirmiyor olsa da, mühendislikle mimarlığın sorunlu arakesitinde çalışmak durumunda kaldıkları için, mimarlığın söylem alanlarıyla doğrudan ilişki içerisinde olmak zorundalar. Bu durumda da kendilerini mimarlık ve tasarım dünyasıyla öyle bütünleşik görüyorlar ki, bazen mimari aforizmaları kendileri de kullanabiliyorlar“ (Altın, 2004, s. 54).

Toplumda, mimarlığın ve bunu gerçekleştiren mimarların da önemli / farklı olduğuna eğer mimarlık mesleği dışından insanlar bile değiniyorsa zaten bu noktada mimar üst kimliğinin sürekliliğinden bahsetmek yanlış olmaz.

4.1. Mimar Üst Kimliği Karakteristik Özellikleri

Mimarlık meslek pratiği teknolojik ilerlemeler ve toplumsal olaylar sayesinde değişim geçirmiş olsa da; mimar, geçmişten dönüşerek aktarılan ve “mit” tarifini destekleyen özellikleri yenileri (iş adamı, vb.) ile kaynaştırıp bir “mimar üst kimliği” oluşturmaktadır.

Üst kimlik diye bahsedilen ve mimarların kendine biçtiği/biçilen, bir rol modeli olarak da tanımlayabileceğimiz “mimar” tarifinin altı ana karakteristik özelliği şu şekilde sıralanabilir: 1. Her işin ehli 2. Bireysel - Dahi 3. Romantik 4. Entelektüel 5. Lider - Orkestra şefi 6. Topluma karşı sorumluluk sahibi.

Bu özellikler dönemlere göre oluşan mimar mitlerinin belli başlı özelliklerinin günümüzdeki gereksinimler çerçevesinde dönüşmüş halleridir. “Her işin ehli”, Vitruvius’un tanımladığı anlamda olmadığı gibi aynı şekilde “bireysel - dahi” de Rönesans’taki sanatçı-mimar profilinden farklıdır. Karakteristik özelliklerin hepsinin tamamen mimarların bilinçaltında oluşan bir üst kimlikte toplandığı varsayılmaktadır.

4.1.1. Her İşin Ehli - Tekniğe, Estetiğe ve Ekonomiye Hakim

Mimarın toplumdaki rolü diğer mesleklerin konumundan daha farklıdır. Tekniğe hakim olmak, malzemeyi tanımak, yapım aşamalarını bilmek mimarın sorumluluğundadır. Son Rönesans adamı tarifine uygun olarak mimarın, tasarımcı, strüktürü bilen, müşteri ilişkileri dolayısı ile az da olsa psikolog, topluma karşı sorumluluk sahibi olduğu için zaman zaman eylemci gibi daha birçok farklı rolü vardır (Sutton, 1996) (Şekil 4.4), (Şekil 4.5), (Şekil 4.6).

Jonathan Glancey (2001), mimarlık eğitimi sürecinde farklı alanlara eğilimin diğer tüm mesleklere oranla daha sık görüldüğünü söylemiştir. Bunlara örnek olarak ise mimarlık eğitimini tamamlamış ve şimdi görsel sanatlardan, müziğe kadar birçok alandaki mimar olan, yönetmen, sahne tasarımcısı ve müzisyenlerden örnekler vermiştir.



Şekil 4.4. “Architect-Man”: Tasarımcı



Şekil 4.5. “Architect-Man”: Strüktürü bilen



Şekil 4.6. “Architect-Man” : Hizmet sektörü

Şekil 4.4, 4.5, 4.6: (<http://www.atas.com/mom/>)

Mimarın genel bilgi sahibi olma durumu, mimarlığın hem insana dair bilgi içermesinden dolayı sadece tek bir alandan beslenmemesinden hem de yaptığı işe estetik, bilimsel ve ahlaki kaygıları eşite derecede nüfuz ettirmesinden kaynaklanmaktadır. Zaten mimarlığın tanımlanmasındaki “sanat” ve “bilim” de her zaman iç içe olmuştur. Estetik kavramının ve biçimsel kompozisyonun ön planda olduğu, esinsel, düşsel, yaratıcı ve sezgisel bir sanatsal bakış açısı olduğu gibi aynı şekilde dayanıklılığın, tekniğin ve strüktürün ön planda olduğu, dosdoğru, yalın, ekonomik ve dengeli bir bilimsel bakış açısı da mimar da bulunmalıdır. Bunun yanında gündelik hayata dair kullanım kolaylığı ve yararlılığına dayanan pratik olma durumuyla birlikte zaman zaman toplumdaki sosyolojik rolünü de yadsımamak gerekmektedir. Mimar bu farklı kimliklerin hepsindeki bilgiyi bir şekilde bünyesinde

barındırmak zorundadır. Bu durumda bir uzmanlaşmadan veya özelleşmeden tam anlamıyla söz edilemez çünkü mimarlığın bu çok yönlülüğü, mimarı otomatik olarak disiplinler arası bir konuma yerleştirmektedir.

Mimarın her işin ehli durumunun devamlılığının diğer en önemli sebebi ise kendisini her türlü alanda “yaratıcı problem çözücü” olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Tasarım ile bağlantılı tüm aktivitelere angaje olma hali (çoklu ortam “multi-medya” tasarımı, sinema, sanat, şehir planlama, mobilya ve endüstriyel tasarım vb.) her türlü tasarımın/sanatsal üretimin içinde olduğu işin altından kalkabileceğine dair inançtan ileri gelmektedir (Weaver, 1997).

“Mimari tasarım? Biz yapabiliriz!

Mobilya tasarımı? Biz yapabiliriz!

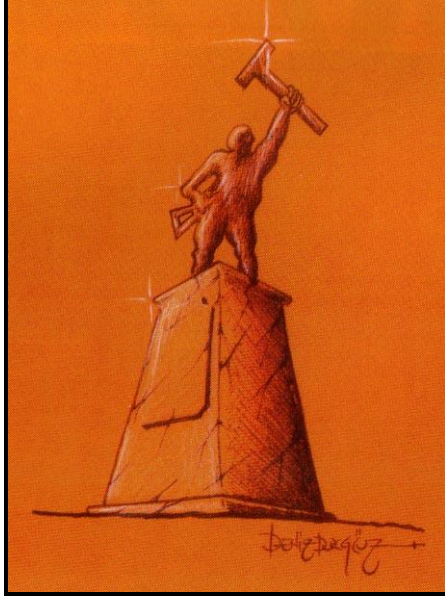
Endüstriyel tasarım? Biz yapabiliriz!”

Weaver (1997), 20. yüzyıl üstatlarından bize miras kalan “Biz her şeyi yapabiliriz” zihniyeti yaklaşımına hala mimarların inandığına değinmiştir. Rönesans adamı mimar 20. yüzyıl modernistleri sayesinde yine her türlü tasarımın başına geçirilmiştir. Günümüzde ise bahsedilen tasarımların her biri bağımsız meslekler olarak mimarın karşısına çıkmaktadır. Bu sebeple mimarın her işin ehli konumu günümüzde organizasyon kimliğinin ön plana çıkışı ile dengelenmeye çalışılmaktadır. Sonuç olarak ise, her işin ehli kavramı hem tekniğe hem estetiğe hem de ekonomiye hakim mimar modelini ortaya çıkarmaktadır. Mimarlık prestijinin azaldığından bahsedilirken mimarın tanımı aksine iş adamı kimliğiyle daha da genişlemiştir. “Mimarlar, sanatçı, mühendis ve iş adamının bir bileşimi haline gelmiştir” (Rossman, 1972). Meslek odalarının mimarın iş adamı kimliğini ön plana çıkarttığına ve mimarlık okullarının da 90’lı yıllarda finansman konularına eğildiğinden ileriki bölümlerde bahsedilecektir.

4.1.2. Bireysel - Dahi

Eski anlayışa göre, bir binanın önemli/anamlı ya da önemsiz/anlamsız olması, bireysel yaratıcısının yansıttığı düşüncelerden kaynaklanmaktadır (Saint, 1983). Bu tarz düşüncenin uzun yıllar önemini yitirmeden hem mimarlar hem de mimarlık tarihçilerince paylaşılmasının en önemli sebebi ise, mimarların kendilerini sadece inşaat sektörünün en önemli halkası gibi görmekten çok, gelecek nesillere bir iz bırakma ihtiyacını hissetmelerindendir (Şekil 4.7). Bu yüzden Modernizm ile beraber teknolojiye sadık bir şekilde kendi rasyonalist ve işlevsel programlarını, yeni makine

estetiği ile birleştiren mimarlar, toplum adına bir şeyler yaptıklarını savunurken bile, modası geçmiş Ortaçağ sonrası Rönesans bireysel, dahi imajlarını bir yandan da muhafaza etmeye çalışmışlardır (Egenter, 1987).



Şekil 4.7. Deniz Dokgöz’ün karikatürü:“Meçhul mimar anıtı” (Mimari Aforizmalar, Arredamento Mimarlık 2004/10, s.107).

“Fountainhead” kitabında Howard Roark’ın mahkemede söylediği şu sözler mimarlıkta kendisi ile birlikte bir de Sinan’ın büyük bir üstat olduğuna dair açıklamaları olan Wright’ın bireysel-dahi olarak dünyaya bakışını da yansıtmaktadır:

“Hiçbir iş hiçbir zaman kolektif yapılmamıştır, çoğunluk kararıyla yapılmamıştır. Her yaratıcı iş, bir tek bireyin düşüncesi rehberliğinde başarılmıştır. Bir mimar, binasını dikmek için pek çok sayıda insana gereksinim duyar. Ama onlardan, kendi tasarımına oy vermelerini istemez. Birlikte serbest bir anlaşmayla çalışırlar ve her biri kendi işlevinde özgürdür. Mimar başkalarının ürettiği çeliği, camı, betonu kullanır. Ama o malzemeler, mimar gelip elini sürünceye kadar, çelik, cam ve beton olarak kalırlar. Mimarın bunlarla ne yaptığı, kendi bireysel ürünüdür ve kendi bireysel mülküdür. Dünya yüzündeki ilk hak, ego’nun hakkıdır. İnsanın ilk görevi kendine karşıdır” (Rand, 1943, s. 774).

Mimarlık öğrencileri tarafından coşkuyla karşılanan “Fountainhead” örneğindeki gibi mimarlık olarak adlandırılan tüm yapılarda istisnasız güç ve estetiğin bir uyumu söz konusudur. Tarih kitaplarında da bu yapıları bireysel görüşleri uğruna çarpışan, mimarların yarattıklarına inanılmaktadır. Buradan çıkarılacak birinci sonuç mimarlığın kahramanlar yaratmayı sevmesi, diğer sonuç ise mimarın bireyselliğidir. Mimarlık alanında önemli işler genelde kolektif çalışmaya atfedilmez. Bu yüzden de birçok firmada düzinelerce mimarın üzerinde çalışarak ürettiği kolektif tasarımlar tek bir “auteur” elinden çıkmış gibi davranılır (Stevens, 1999).

Tasarıma bireysel yaklaşım, Aydınlanma ile birlikte mimarın sanatçı ile özdeşleştiği dönemlerden kalma bir özelliktir. Bireysel tavrın diğer bir yansıması da mimarların sosyolojik olarak bakıldığında çok fazla sosyal olmayı tercih etmemelerinden kaynaklanmaktadır. Rönesans ile birlikte hümanist değerlerin ortaya çıkış fikrini, Leonardo da Vinci de “Vitruvius adamı”nı evrenin merkezine yerleştirerek anlatmıştır (Şekil 4.8). Rönesans’ta insanın/bireyin, modernizm ile beraber ise birey yerine toplumun çıkarlarının ön plana alındığı iddia edilmektedir.

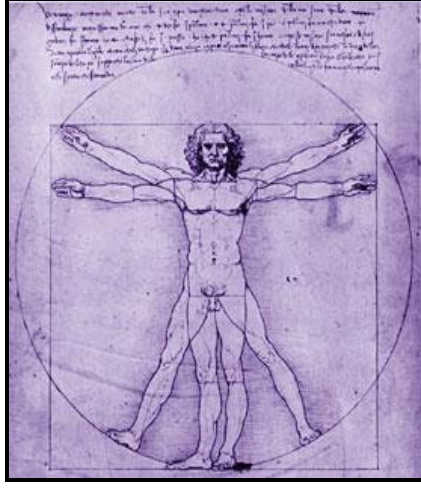
Ancak Rönesans dahil Modernizm ile bile insan faktörünün sosyolojik ve kültürel anlamda çok fazla önemsenmediği artık biliniyor. Conrad Jamison (1980), Modernizm akımının toplum için ortaya çıkmış ve ona hizmet gerekçesini gösterse de aslında mimarlığın kendisini, en önemlisi de kendi itibarını yükselttiğini belirtmiştir. Yani en çok hizmeti mimar kendi prestijine yapmıştır.

Mimarlık teorisindeki esas problem, insanın esas alınacağına, soyut ilkelerin mimarının temelini oluşturmasıdır. Eski Yunan’dan beri ‘iyi mimarlık’ diye tarif edilen hep doğanın matematiksel olan yansımasıdır. Bu matematiksel durum bazen sayısal bazen de geometrik olarak bizi armonik olana, oranlara ve modüler sistemlere yöneltir. Mimarlıktaki arayış ise hep insanın ötesinde doğal bir düzendir (Hillier, 1985). Mimarlığın nesnesi gündelik yaşamdan, basit pratiklerden, duygulardan, ilgilerden, özel anlarından, ortamından, ve bunun gibi bir çok insani olgudan soyutlanarak kategorize edilme, standartlaştırma, gruplama, genelleştirme yoluna gidilmiştir. Belki de bu yüzden mimarlığın “sosyal sanat” tarifinin ne kadar doğru olduğunun tartışılması gerekmektedir.

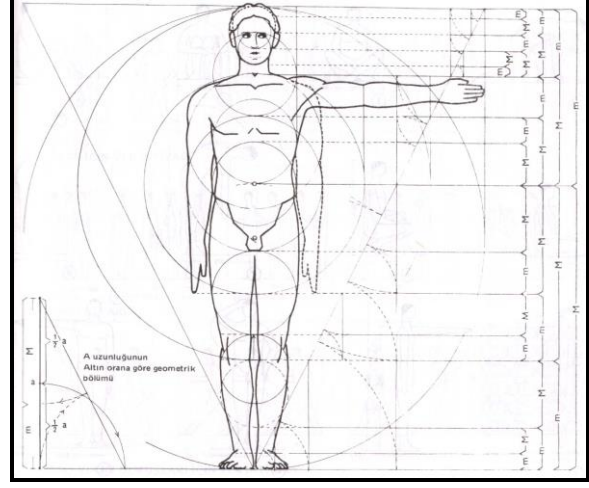
Ernst Neufert’in mimarlar için el kitabı niteliğinde hazırladığı eserinde “Vitruvius adamı”nın şematik olarak niceliksel ihtiyaçları karşılamak adına standart hale getirilmiş bir kimlikten öteye gidemediğini görmekteyiz (Egenter, 1987), (Şekil 4.9).

Stevens’in, “Why Architects Don’t Like People” adlı makalesinde psikolojik anlamda mimarların gruba ait bireyler olmadıklarından bahsedilmektedir. Bunun doğruluğunu ispatlamak için Donald MacKinnon yaklaşık 50 sene önce üç grup mimar üzerine bir deney yapmıştır. Ortalama, iyi düzeyde ve istisnai biçimde yaratıcı mimarlardan oluşturduğu üç grup üzerindeki gözlemlerine göre her gruptaki mimarlar sosyal olmadıkları gibi topluma karşı da bir sorumluluk hissetmemektedirler. MacKinnon’un en yaratıcı olan grubu insanlarla birlikte

çalışmaya zorladığında, iletişim yöntemi olarak diğerlerine emirler vermeyi seçmeleri bir anlamda Stevens'in çizdiği bireysel, insanlarla birlikte çalışmayı sevmeyen mimar yorumunu destekler niteliktedir.



Şekil 4.8. Leonardo da Vinci - Vitruvius adamı (Wittkover, R., 1988. Architectural Principles In The Age Of Humanism, s. 23, Academy Editions, London)



Şekil 4.9. Ernst Neufert - İnsan Oranları (Neufert, E., 1979. Yapı Tasarımı Temel Bilgileri, s. 23, Güven Yayıncılık)

Aynı şekilde Dana Cuff'ın (1989) bazı ünlü New York'lu mimarlar ile yaptığı görüşmelerde, onların aile, arkadaşlık, veya iş ortamındaki sosyal ilişkileri bir tür hastalıklı durumlar olarak gördüklerini fark etmesi MacKinnon'un yaptığı deneyin sonuçlarının hala geçerli olduğunu göstermektedir. Bu incelemeler sonucu mimarlığın aslında neden kolektif olamadığının sebeplerinden birinin, her ne kadar modası geçtiği söylene de mimarların tekil ve özerk sanat eserleri üretmek isteyen romantik, bireysel, dahiler olarak görülme istenmeleri, olduğu söylenebilir. Bu nedenle de kendi kişisel, sanatsal amaçları ile daha çok ilgilenen mimarların, toplumun ihtiyaçlarına ve kullanıcıların amaçlarına uzak bir mimarlık yaptıklarını iddia eden Fairs (1999), mimarlık eğitiminin ve pratiğinin bu konuda hassasiyet göstermesi gerektiğini söylemektedir.

4.1.3. Romantik

“Fountainhead” kitabında, binalarını heykeltıraş edasıyla yapan bireysel, yaratıcı, dahi Howard Roark, müşteri memnuniyeti ile ilgilenmeyen yani burjuva için üretmeyen, Rönesans'tan farklı bir tür sanatçı imajı çizmektedir. Roark dışındaki tüm mimarlar antik dönemleri kopya eden, teknikten anlamayan sadece iş bağlayan, salon adamları olarak tarif edilirken, o ise tam bir zanaatkar gibi ellerini kullanarak malzemeyi şekillendirmeyi seven biri olarak tasvir ediliyor: “İnşaattan uzak kalmak

zor geliyordu ona. Buraya geldiğinde,..., adamların elinden aletleri kapıp kendisi de çalışmak istiyordu. Bu evi kendi elleriyle yapma hevesini yenemiyordu” (Rand, 1943).

Mimar üst kimliğinin bir karakteristik özelliği olarak belirleyebileceğimiz “romantik” kavramı, kelimenin tam anlamıyla mimarın tasarım sürecinde gösterdiği o coşkulu tavrın devamlılığını tarif etmek adına kullanılmıştır. Mimarların kendi tasarımları ve malzeme için takındıkları romantik tavır, teknolojiyi adeta arzu nesnesi haline getiren 20. yüzyıl modernistlerin de fazlasıyla hissedilmektedir.

Arthur Korn (1923), mimarlığı saltanatlı önder olarak ifade etmiş ve her malzemenin özü, yapısı ve yapımı hakkında mimarın bir duyarlılık geliştirmesi gerektiğini söylemiştir. Aynı zamanda mimarlığın tutkuyla sevmek olduğunu, mimarlığın ancak adeta bir sanat yapıtı gibi yoğun duygular eşliğinde üretilebileceğine değinmiştir.

Mimarlar müşteri ile ilişkilerinde tasarımla kurdukları o romantik tavrı devam ettirmektedirler. Mimari esere sanatçı edası ile yapılan bu yaklaşım binanın mimar tarafından fazlasıyla sahiplenilmesi sonucu, müşteri isteklerinden çok binanın kendi özelinde estetik bütünselliğinin korunduğu bir çabaya dönüşmektedir. Romantik bakış derken, coşkulu bir biçimde mimari eserin ön plana çıktığı adeta müşterinin ikinci plana atıldığı bir tavırdan söz edilmektedir.

4.1.4. Entelektüel

AIA: “Mimar bilgi, zerafet ve kültür adamıdır” (Draper, 1977, s. 217).

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nun mimarların sosyolojik olarak toplumda neden daha farklı bir konumda durduklarını açıkladığı güç dengeleri ile ilgili ifadeler arasında mimar üst kimliğindeki “entelektüel olma durumu” en ön sıralarda yer almaktadır. Toplumda bilinen fiziksel ve ekonomik güce ek olarak “sembolik” gücü de tartışmaya açan Bourdieu, “kültürel” gücün toplumsal statü için, fiziksel veya ekonomikten daha önemli olduğunu ifade etmektedir. Sembolik gücün etkin olduğu alan kültür olduğuna göre, ekonomik güçde olduğu gibi, bir kapitalden bahsedilebilir. Ancak bu bahsedilen kapital kültürelidir. Maddi olmayan bu yeni kapital kavramı, diploma, öğrenim derecesine sahip olmak dışında, bilgi, kültür ve prestij ile ölçülebilmektedir. Kapitali iki ana gruba ayıran Bourdieu, birincisinin para ve maddi gücü temsil eden “geçici kapital”, sembolik gücü temsil eden ikincisinin ise “entelektüel kapital” olduğuna değinmiştir.

Sembolik gücün mimarlar için önemi açısından en iyi örnek ise, mimarlık yaptığı orta yaş dönemlerinde mali açıdan sıkıntılı olmasına rağmen o dönemin mimarisinin önde gelen ustalarından biri olan Wright'ın "kahraman mimar" olarak model alınmasıdır (Stevens, 2005). Günümüzde aynı şekilde "star" mimarlara özenilmesindeki en önemli neden ünlü olmaları ve parasal yönden toplumun üst kesimlerinde bulunmalarından çok, mimarlık çevresinde elde ettikleri sembolik güçten kaynaklanmaktadır.

Williamson (1991), 1910 sonrası Amerika'da AIA Altın Nişanını alan hiçbir profesyonelin önemli mimar olmadığını aynı zamanda dönemlerinin büyük işler yapan varlıklı firmaların da gelecek nesiller tarafından pek hatırlanmadığını belirtmiştir. Kuruluşların başkanları veya yönetim kurulu üyeleri genelde ödüller kazanan ve tarih kitaplarına geçenler değildir. Toplantılara katılmak yerine büroda tasarım yapmayı tercih edenler ve belirli bir statü peşinde koşturmayanlar ise genelde "sembolik" gücün peşinde olan, Le Corbusier gibi kahraman olmayı hayal edenlerdir (Stevens, 2005).

4.1.5. Lider - Orkestra Şefi

"Kontrolsüz bencilliğin ve narsisizmin deli gibi ilerlediği çağdaş bir toplumda, iyi lider bir 'süper star' gibi davranacağına, önce kendisine, sonra topluma ve son olarak da otoriteye doğruları söylemesi gereken bir 'star-vatandaş' olmalıdır" (Swett, 2005).

Andy Pressman'ın (1997) tanımladığı "vatandaş mimar" kavramı Richard Swett'in "star vatandaşı" ile anlam olarak çakışmaktadır. Her ikisi de mimarların, mimari yeteneklerini, eğitimleri doğrultusunda toplumun yaşam kalitesini arttırmak için kullanmaları gerektiğinin altını çizmişlerdir. Swett, *Leadership By Design: Creating an Architecture of Trust* kitabının sonsözünde sorumluluk sahibi ve etkili vatandaş-mimar kavramının bireysel anlamda liderden daha farklı açımları olduğunu belirtmiş, aynı zamanda mimarlık mesleğinin neden toplum için liderlik vasıflarını taşıması gerektiğini açıklamıştır.

Robert K. Greenleaf "hizmetkar-lider" tanımının on özelliğini şu şekilde sıralamıştır:

1. Yeni fikirlere açık bir dinleyici olabilme
2. İnsanları oldukları gibi kabul etme, onlarla empati kurabilme
3. Kendini ve başkalarını dönüştürebilme
4. Özellikle bazı etik değerlerin farkında olma
5. İkna kabiliyeti yüksek
6. Büyük hayaller kurdurabilme
7. Sağduyulu - geçmişten ders alma, günümüz gerçeklerini bilme ve

alınan kararların gelecekteki sonuçlarını tahmin edebilme 8. İhtiyaçları karşılama konusunda güvenilir olma 9. İnsanlara gelişme vaadi verme 10. Birlikte çalıştığı insanlarla bir cemiyet kurma ihtiyacı duyma. (Swett, 2005)

Swett'e (2005) göre, mimarlar çalışma hayatlarının çoğunu düşünceleri gerçeğe dönüştürmek adına "hizmetkar-lider" tanımındaki gibi geçirirler. Müşterileri dinler, onlarla birlikte çalışıp hayallerini gerçekleştirirler. Sonuçta da bu zihinsel görüntüleri tasarım sonucu ürettikleri çizimler aracılığıyla gerçek dünyaya aktarırlar. Ancak 20. yüzyıl modernistlerinin eylemci/devrimci kimliğindeki lider tanımı ise uzlaşmacı iş adamı kimliğinin ön planda olduğu Richard Swett'in lider kavramına bakışından oldukça farklıdır. Çünkü Conrads'ın derlediği "20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar" kitabındaki "öncü" isimler sadece aykırı duruşları ile değil aynı zamanda Modernizmin doğasında saklı olan politik kimlik nedeniyle de, toplum adına söz almışlardır (Sargın, 2003). İşte bu noktada mimara çağlardır biçilen 'orquestra şefi' kavramının Modernizm ile beraber nasıl ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

Mimarı bir kahraman olarak göstermeye çabalayan "The Fountainhead" kitabında, Howard Roark karakterine karşıt olarak mimarlığı bireysel bir çaba olarak değil, tüm insanların bir yoğunlaşması yani anonim kültürün parçası olarak gören Ellsworth Toohey'nin şu sözleri: "Mimarlar lider değil, hizmetkardır. Kendi akıllarına gelen hayalin peşine düşmemeli, bir ortak payda aramalıdır. Onlar komut verecek değil, komut dinleyecek kimselerdir" (Rand, 1943) ise Richard Swett'in iddiasına göre mimarların günümüzde kendilerine biçtikleri role daha uygundur. Swett'e (2005) göre mimarlar kendilerini lider gibi görmekten çok hizmet sektörünün bir tür kahyası rolünü benimsemeye daha yatkındırlar. Çünkü sonuç olarak mimarlık bir hizmet mesleğidir.

Mimar Noushin Ehsan, mimarlık mesleğinin bir an önce reform hareketi geçirmesini ve hizmet sektörü kimliğinin ortaya çıkmasının gerekliliğini dile getirmiştir. Eğer bu kısa zamanda gerçekleşmez ise mimarın toplumdaki rolü gittikçe azalacaktır (Sutton, 1996). Ehsan, mimarların yaptıkları işin kendilerinden çok daha önemli bir şeye hizmet ettiğini söyleyerek mimarlığı yüceltirken, "The Fountainhead" kitabında modernistlere karşı tavır alan sanat tarihçisi E. Toohey karakterinin bakış açısına benzer bir tavırla mimarları bir anlamda egolarından sıyrılmaya davet etmektedir.

Ancak mimarlar, müşteri için kolaylık sağlamayı ve problem çözümünde işbirliğini öneren “hizmet” kavramının ne kadarını Swett’in önerdiği biçimde “hizmetkar-lider” tanımına uygun bir biçimde uygularlar, işte asıl problem buradadır.

Mimar, bilinçaltında hala modernist atalarında olduğu gibi toplumun bir adım önünde ona liderlik etmesi gerektiği fikrini desteklemektedir. Bu sebeple, mimarların kendilerine biçilen bu “hizmet sektörü kahyalığı” rolünü, mimarlık bir iştir zihniyeti ile ne kadar kabul ettikleri tartışılır. Belki de Sutton’ın (1996) makalesinde belirttiği gibi mimarın çifte sorumluluğu olduğuna inanılarak mimarlığı sadece problem çözmeye yönelik bir meslek gibi görmek yerine, daha bütünsel bakan, sosyal olarak eleştirel ve çok boyutlu bakış açılarının bulunduğu aynı zamanda toplum hakkında eğitilmeyi savunan entelektüel liderliğini daha çok benimsemişlerdir.

Mimarın diğer disiplinler arası orkestra şefliği konumunu, müşteri ile ilişkisinde de devam ettirmesi mimar üst kimliğinin devamlılığı konusunu gündeme getirmektedir. Müzakere ve uzlaşma kelimelerinin mimar-müşteri ilişkisinde gerçekten önemli bir yeri olduğu göz ardı edilmemesine rağmen 1992 ile 1994 yılları arasında RIBA’nın “Strategic Study of Profession” çalışmasına göre mimarlar ısrarla müşteri memnuniyeti kısmı ile ilgilenmemektedirler (O’Cathain). Tasarım aşamasında hem müşterinin hem de mimarın binayı fazlasıyla sahiplenmesi dolayısıyla tam bir uzlaşmadan söz edilememektedir. Mimar “hizmetkar-lider” tanımından farklı biçimde sürekli olarak müşteriyi eğitmek ve binayı estetik anlamda daha iyiye götürmeyi isterken, müşteri de “Sen bizden biri değilsin, bizim taleplerimizi dikkate alacağına nasıl güveneceğiz” (Cuff, 1982) şeklinde bir güven eksikliğiyle mimara yaklaştığı için uzlaşma bir türlü sağlanamamaktadır. Yüzde yüz mimarın hayalinin gerçekleşemeyeceği ancak müşterinin hayalini bir adım öteye götürmenin gerekli olduğu fikri dolayısıyla mimarın (sanatçı + iş adamı) kombinasyonundan oluşan farklı bir yeri vardır. Mimar üst kimliğine iş adamlığını eklemiş olsa da bir yandan bireysel, dahi gibi diğer karakteristik özelliklerini terk etmek istememektedir.

4.1.6. Topluma Karşı Sorumluluk Sahibi

Mimarların belirli kurallar doğrultusunda bir çerçeve belirleyip o çerçeve içerisinde kendilerini konumlandıkları söylenebilir. Bu yüzden de aynı mimar mitlerinde olduğu gibi belli bir dönem mimar kimliğinin bir parçası haline gelmiş özellikleri sanal olarak devam ettirmek isteği aslında mimarların bir şekilde kendini tanımlama

yöntemi haline gelmiştir. Mimarların gittikçe artan oranda iktidar kaybı ve etkisizleşmeleri düşünüldüğünde buna bir anlamda “sanal bir toplumsal statü” yaratma çabası da denilebilir. Tanyeli (2003): “Mimarlar kendilerini ne denli farklı sanırlarsa sansınlar, bu toplumun olağan bileşenleridir” sözleriyle mimarların reformcu ya da estetik peygamberi gibi rollere bürüneceklerine kendilerine eleştirel bir gözle bakmaları gerektiğine dikkat çekmektedir.

Özellikle 20. yüzyıl modernistleri ve onların söylemleri mimarlık mesleğine oldukça büyük toplumsal -düşsel- görevler yüklemiştir. Mimar artık günümüzde kendini “toplumun elindeki kalem” gibi düşünmelidir, topluma kültürel ve siyasi yön verme işlerine ise kalkışmamalıdır (Tanyeli, 2003).

Mack Scogin (1996), mimarlığın ve mimarların sorumluluklarını dört başlık altında toplamıştır: 1. İşverenlerin tüm çıkarlarına olan sorumluluk 2. Kamunun çıkarlarına olan sorumluluk 3. Mimarlık sanatına karşı sorumluluk 4. Mimarlık mesleğine karşı sorumluluk.

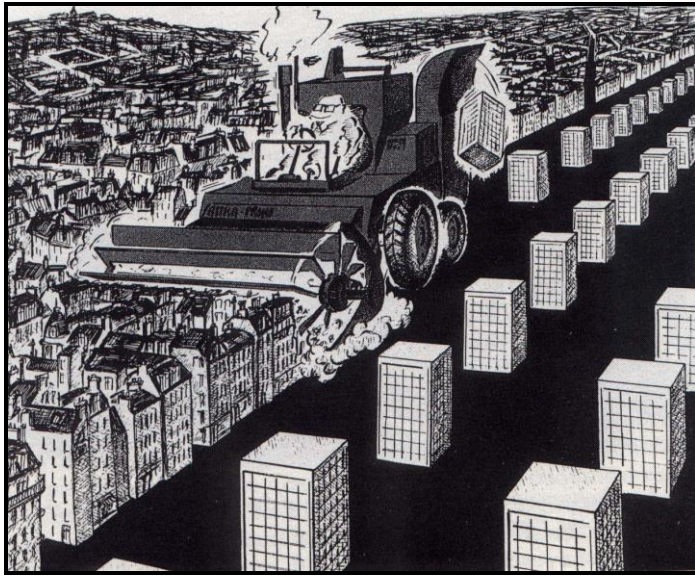
Mimarların etik konusundaki hassasiyetleri ve kendi prensiplerince nadiren de olsa ne kadar kibirli, ısrarcı olduklarının en güzel örneği “The Fountainhead” kitabında abartılı bir biçimde de olsa anlatılmıştır. Müşterinin dış cephe üzerinde uzlaşma talebi nedeniyle Howard Roark kendi şaheserini dinamitleyerek yok etmiştir. Böylece kendi sanatsal prensiplerine olan boyun eğmez sadakatini de ispatlamıştır (Swett, 2005). Sanırım burada bahsedilen etik sorumluluk, 20.yüzyıl modernistlerinin iddia ettiği anlamdaki bir toplumsal sorumluluktan daha farklı bir anlam içermektedir. Birinci ve ikinci sırada yer alan müşteriye ve topluma karşı olandan çok mesleğin kendisine olan bir sorumluluk ağır basmaktadır.

Tschumi (1994): “...mimar toplumun kurallarını mı kabul edip uygulamalı yoksa toplumla ilgili her şeyi reddedip ütöplast damgası mı yemeli?”

İşte Tschumi’nin bu sözleri, 20. yüzyılda atlanılan en önemli noktayı, sosyal/toplumsal dönüştürücü kimliğine bürünen modernist mimarların, toplum/müşteri için neyin doğru veya neyin iyi olduğuna karar verirken, onlarla empati kurmak istememeleri gerçeğini de dile getirmektedir. Kostof (1989), modernist mimarların toplumsal sorumluluk anlayışının ve teorilerinin sosyolojik boyutunun zayıf olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda toplumun istekleri

doğrultusunda mimarinin şekilleneceğinin tam tersinin gerçekleştiği yani mimarinin toplumu nasıl dönüştürmeye çalıştığı alttaki alıntıda açıklanmıştır:

“Modernistler, mimarlığı sosyal refahın bir temsilcisi olarak görüyorlardı, bu sebeple de toplu konutlara öncelik verdiler. Ancak kullanıcılara tasarım sürecinde danışmak gibi bir durum söz konusu bile değildi. Çünkü kullanıcılar zaten ne istediklerini bilmiyorlardı, en önemlisi neye sahip olmaları gerektiğinin de farkında değillerdi. Toplu ihtiyaçları mimarlar tarafından yorumlanarak hastane, okul veya hapisane mantığında bir programa oturtuldu. Başta uyumsuzluk görülebilirdi ve tam anlamıyla bir konfor sağlanamayabilirdi. Hatta çevre, kullanıcıların alışılmış davranışlarına yabancı gelebilirdi. Fakat esas problem zaten kullanıcıların alışkanlıklarıydı. Ve eninde sonunda bu yeni rasyonel olarak üretilmiş standart yaşam kültürüne uyum sağlanacaktı. Yani mimari devrimler insanlığın tekrar tasarlanmasına gerek duymaktaydı” (Kostof, 1989).



Şekil 4.10. Eski kentsel dokunun modernizm tarafından yok edilmesine saldıran Paris “bulvar sanatı” (Harvey, D., 1990. The Condition of Modernism, Çev: S. Savran, Postmodernliğin Durumu, 1996, s. 32, Metis Yayınları)

Bu noktada 20. yüzyılın başlarında mevcut kentlerin sorunlarını eleştirerek, bu sorunları giderebilmek amacıyla ütopyacı bir yaklaşım benimseyen ve ideal kent önerileri geliştiren Le Corbusier’in mimarlığa bakışının ne kadar idealist olduğu anlaşılır. Genel olarak Corbusier, tüm yazılarında ifade etmiş olduğu mimarlık ve planlamanın sosyal değişime yol açacağına olan inancı hep devam ettirmiştir. Geometri ve makineleşmeye dayalı çağa layık kentlerin yaratılması için kent planlamanın yukarıdan karar vererek gerçekleşeceğini savunmuştur (Şekil 4.10). Bu sayede insanların uyumlu ve mutlu bir yaşam sürecekləri varsayılmıştır. Acaba günümüzde de birçok bireyin kararlarına dayanarak yavaş bir biçimde gelişen rastlantısal, organik şehir düzenine karşı insan faktörünün ön plana çıkarıldığıının iddia edildiği bu tarz bir düzenleme arasında mimarlar bir seçim yapmak zorunda

kalsalar yine “toplumsal sorumluluk” bilinci ile neyin doğru olduğuna toplum adına karar vermeyi mi yoksa uzlaşmacı iş adamı kimliği ile sorunları çözmeyi mi tercih ederler?

Kerem Erginoğlu ve Hasan Çalışlar ile yapılan söyleşideki bazı sözler, Tafuri’nin mekanın ideolojik olarak işlev yüklenmesinin olanaksızlığı savına benzer bir biçimde, mimarın günümüzdeki konumu üzerine özellikle piyasa koşullarında mimarlık yapmaya çalışanların bakış açılarından birini yansıttığı için önemlidir. Röportajda, mimara sanal bir toplumsal statü yüklendiğinden ve aslında mimarların okullarda sürekli enjekte edildiği gibi dünyayı kurtaracak insanlar olmadığının artık anlaşılmasının zamanı geldiğinden bahsedilmektedir (Altın ve Özlüdil, 2003).

Hasan Çalışlar: “İnterneti biz mi bulduk, insan mı klonladık, dünyayı değiştirebiliyor muyuz? Hayır. Biz sadece değişen dünyaya kılıflar hazırlayabiliriz. Mimarlık çok temel bir meslek ama mimarların zannettiği kadar da önemli değil. Onun için mimarların kendilerini çok ciddiye almalarına da karşıyım. Karikatürlerde gördüğümüz sürekli ‘beni anlamıyorlar’ diyen pipolu, fularlı mimar tiplemesi buradan ortaya çıkmış olabilir. Önceki jenerasyondakiler arasında, kendilerini, sürekli entelektüel bir perdenin ardında tutup, kendinden büyük sözlerin altında ezilip, mesleki anlamda birtakım şeyleri hayata geçirememeye sıkıntısı yaşamış olanlar çok...Sonuçta bu iş bir meslek. Biz de bazen, işverenden biraz alarak, bazen hukuki alandan biraz tırtıklayarak, zaman zaman kendimizi sınırlayarak koşulları ayarlamaya, orta yolu bulup bu işi sürdürmeye, sonuçta inşa etmeye çalışıyoruz. Onun dışında büyük fikir üretmek, sözler söylemek, devrim yapmak derdinde değiliz” (Altın ve Özlüdil, 2003, s. 37-38).

Mimarlık ortamı içinde yapılanların birer meşrulaştırma aracı olarak görülmesinden artık vazgeçilmesi gerektiğine inanan Erginoğlu ve Çalışlar, toplum değişmeden mimarlık da değişemez fikrini benimseyip ‘kurtarıcı’ rolünden sıyrılmanın gerekliliğini savunuyorlar.

Le Corbuiser’in (1923): ”Bugünkü toplumsal rahatsızlığın temelinde yatan yapı sorunudur: mimarlık ya da devrim” sözleriyle mimarlık ve toplumsal alandaki kökten dönüşümün aynı olduğu sonucuna varmasının artık günümüzdeki mimarlık gerçekleri ile çakışmamasının anlaşılmasına rağmen, özellikle “kurtarıcı” hissiyatıyla yetişen mimarlık öğrencileri için mimarın toplumdaki -toplum için- rolü tamamen bir ikilemdir. Ama bir yandan da Peter Eisenman’ın belirttiği gibi “herkes aptal bir kutu inşa edebilir” sözleri bir yapının gerçekten mimarlık olabilmesinin onun toplumla ilgili fikirler içermesi sayesinde olabileceğini ifade ettiği için, mimarlıktaki toplumsal bilinçliliğin önemini ortaya koymaktadır. Bu cümle aslında mimarların

toplumsal sorumluluktan niye bir türlü kaçamadıklarının da bir özetidir (Ghirardo, 1991).

4.2. Günümüz Miti: “Star” Mimar

İnsanlar barınak inşa etmeye başladıklarından beri hep tanınmış, önde gelen mimarlar olmuştur ve tarih boyunca olmaya da devam edecektir. Antik dönemde ilk mimar prototipi olarak bilinen Imhotep aslında ilk “star” mimar olarak düşünülebilir. Günümüzdeki ‘star’ mimarlar ise yaptıkları projeler ve tabii ki medyanın göz önünde olmaları sayesinde Hollywood kült isimlerine karşılık gelecek bir üne ulaşmışlardır (Lidsky, 2005). Yani tarihte belirli dönemlerde kırılma noktalarında yer alan ve “kahraman” olarak görülen mimarlar ile günümüzde “star mimar” dendiğinde anlaşılanın aynı olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. “Star”lık kavramı her meslekte öne çıkan ve daha popüler olan kimseleri tanımlamak için kullanılıyor olmasının yanı sıra mimarlığın estetik ile olan yakın ilişkisi nedeniyle mimarlar adına durum biraz farklılaşmaktadır. Sonuç olarak yıldızlık bir tür modayı, etiketi yani markayı belirlemesi itibarıyla, kendini pazarlama ile ilgili farklı kriterler “star” kavramında belirleyici olmaktadır. Pazarlama stratejilerinden bağımsız olarak, söylemleri ve yaptıklarıyla “star” mimarların mimar üst kimliği karakteristik özelliklerini diğer mimarların gözünde hala taşıyor olmaları, belli noktalarda “star mimar” ve mimar üst kimliğini birbirine yakınlaştırmaktadır. Bu noktada “star mimar” kavramı ile beraber yeni bir mit oluşturulmaya çalışılıyor da denilebilir. Yayınlar, okullar, meslek odaları, mimarlık ve sanat tarihçilerinin dışında günümüz mimarlık mitine ya da mimarlığın prestijine esas olarak en çok inanmak isteyenler, “star” kavramının dışında kalan mimar çoğunluktur.

Günümüzde, mimarlığın mesleki anlamda parçalanması ve ayrı ayrı alt disiplinlere bölünmesi, kompleks yapıların fazlalığı hem teknik kabiliyette uzmanlaşmayı hem de birçok uzmanın bir arada çalıştığı büyük firmaların sayısını arttırmıştır. Bireysel, sanatçı anlamındaki mimarı ve sosyal, politik, etik, estetik sorumlulukları ikinci plana iterek mali kazanca dayalı bir inşaat sisteminin ortaya çıkışı, müşterinin beklentilerini en uygun biçimde karşılayabilmesini sağlasa da “mimarın toplumdaki imajını sarsmıştır” (Cuff, 1982). Mimarlığın toplumsal amacındaki bu sapma ve mimarın inşa sürecindeki lider rolünün içinin boşaltılması, mimarı zor durumda bırakmıştır. Adeta mimarın kim olduğu ve ne gibi bir yararı olduğu tartışılmaya

başlanmıştır. İşte bu noktada “star” mimarlar, yeni mimar adayları başta olmak üzere tüm mimarlara mimarlığın sadece hizmet sektörü olmadığını, tasarımdaki teknik yetersizlikleri çözen bir ekip üyesinden farklı olarak marjinal ve ünlü tasarımcılar olabilecekleri düşünüyorduk kurdurtabildikleri için önemlidir. Steven Holl (1992), mimarlara sevdikleri mimariyi yapmak için ne pahasına olursa olsun savaşmak gerektiğini öğütlemiştir. Holl’a göre bir şirkette çalışmaya girmek, bir mimarın ruhunu öldürmesi ile eşdeğerdir. Çünkü bir yapıyı gerçekleştirmek için uzlaşma yoluna gidecek olan firmanın lideri bile mimarlığa inanmamaktadır. Sonuçta mimar bir şirket mimarları ordusuyla birlikte çalışmak zorunda kaldığı için de üretimden kimsenin memnun olmadığı bir uzlaşma ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden bir mimarın yapmaması gereken ilk şey, bir firmaya girmektir. Holl’un büyük firma ve uzlaşma üzerine yorumları Kerem Erginoğlu’nun (Altın ve Özlü, 2003) toplumun gözünde uzlaşmayan ve biraz şımarık çocuk pozisyonunda olan “star” mimar tanımına da uymaktadır.

Mesleğe olan saygınlığın azalması ve mimarın imajının zedelenmesinden bahsedilirken bile hala “star” mimarların, mimar üst kimliğinin bazı karakteristik özelliklerini taşıdıklarına olan inanç, “star” mimarların aslında bilinçaltında inanılan o sanal imajın somutlaşmış hali olduğunun da bir göstergesidir.

Lidsky’e göre medya, prestijli ödüller -Pritzker Ödülü gibi- ve nüfuzlu üniversite dekanlarının desteği mimarların yıldız olmasında önemli faktörler olarak görülmektedir. 2001 senesinde Columbia Üniversitesinin 40 mimarlık eleştirmeni aracılığıyla yaptığı bir araştırmaya göre yaşayan mimarlar arasında en yüksek oyları toplayanları şu şekilde sıralayabiliriz: Frank Gehry, Renzo Piano, Santiago Calatrava, Maya Lin, Norman Foster, Steven Holl, Tadao Ando, Richard Rogers, Rafael Moneo ve James Stewart Polshek. Araştırmaya göre ise dekonstrüktif söyleme yönelik mimarlar en az oyu alsalar bile her şeye rağmen, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Greg Lynn ve Peter Eisenman “star” mimarlar olarak kabul görmektedirler (Lidsky, 2005).

Yukarıda bahsedilen “star” mimarlardan Calatrava’nın güzellik ve uyumu amaç edindiği heykelsi projelerinde mühendislik ve mimariyi bir araya getirirken, sanatçı kimliğini de yansıtmaya sayesinde benzersiz, yenilikçi ve bireysel ürünler ortaya çıkardığı bilinmektedir. Calatrava, mühendis-tasarımcı kimliği ile mimarlık yaparken, bir yandan hem strüktürü bir tasarım elemanı gibi kullanıyor hem de

mühendis-mimar olmasının dışında heykeltıraş olarak da kentsel sanat eserleri yaratarak mimar üst kimliğinin, ilk üç özelliği olan her işin ehli, bireysel, dahi ve romantik-sanatçı kavramlarını bünyesinde topluyor. “Star” mimar kavramını açıklarken, tek tek mimarlar üzerinden genel bir tespit yapmak sağlıklı olmasa da Calatrava’nın mimarın geçmiş tanımlamalarını (sanatçı-mühendis) kendisinde barındırmasından dolayı özel bir konumu vardır.

“Star” mimarlar, mimar üst kimliğinin çoğu özelliğini devam ettirerek mesleğin önde gelenleri konumunda olmalarına rağmen müşteri gözünde ne kadar yıldız oldukları tartışılır. Mimarların bakış açısından farklı olarak toplumun belirli bir kesimi “star” mimar binalarının sadece gösteriş amaçlı olduğunu düşünmektedir. L’Architecture d’Aujourd’hui editörü, Jean-Paul Robert: “Çarpıcılığı sebebiyle sembolik binalar yaratmak adına ‘star mimar’ tutma fikri, bir bakıma gösteriş için Cartier saat almak ile aynıdır” cümlesiyle “star” mimarları pahalı bir marka ile özdeşleştirmektedir.

Günümüzde ise genel bir toplumsal estetik bilincinden bahsetmeye imkan olmadığı, estetik kavramının genelde marjinal ve hatta gereksiz olarak algılanmasından anlaşılabılır. Bununla birlikte mimarlığın yüksek bir sanat mertebesine ulaşmış olması, ünlü mimarların çizimlerinin sergilerde satılmaya başlanmasını da beraberinde getirmiştir. Bu sebeple de Jean-Paul Robert’ın bakış açısının yanlış olmadığını hatta “Bauhaus da kaçınılan burjuva müşteri profilinin mimarlıkta tekrar ortaya çıktığı” söylenebilir (Dutton, 1991).

Arthur J. Lidsky, “Why Hiring a Star Architect Isn’t Always a Stellar Idea” başlıklı yazısında yıldızlık mertebesine ulaşan “star” mimarların aslında göründükleri kadar parlak olmadıklarına hatta aykırı olarak tasarlanan “star” mimar projelerinin gerçekten en iyi çözümü de sunmadıklarına değinmiştir. Özellikle “star” mimarların inşaat masraflarında tasarlanan bütçe hedeflerini ve müşterinin mali kaynaklarını geçtiğine değinen Lidsky, bütçe konusunda her zaman bir sorun yaşandığını belirtirken, aynı zamanda bu durumun mimarların yıldızlık mertebesini sarsmamasının şaşırtıcılığını belirtmiştir. Frank Gehry’nin tasarladığı “Peter B. Lewis Building” orijinal bütçe 25 milyon \$ iken tamamlandığında 60 milyon \$’ı bulmuştur. Gehry’nin MIT için tasarladığı “The Stata Center” ise başlangıçta düşünülenin tam olarak 120 milyon \$ fazlasına ancak inşa edilebilmiştir. Gene MIT için Steven Holl’un gerçekleştirdiği “Simmons Hall” tasarımı 92,5 milyon \$’a mal olmuştur. Verilen örneklerden de anlaşıldığı üzere “star” mimarlar tasarımlarını

anlatırken müşteriye oldukça yaratıcı ve göz kamaştırıcı hayaller kurdurtuyorlar ki zaten bir “star” mimar ile çalışma fırsatı bulan müşteri sonuç olarak işin ekonomik boyutunu bir kenara bırakmak zorunda kalıyor. Tam da Robert K. Greenleaf’in “hizmetkar-lider” tanımına uygun biçimde, ikna kabiliyeti yüksek bir şekilde büyük hayaller kurdurarak -soyut bir sanattan bahsedermişçesine bir sunum yaparak- müşteriye kendi istekleri doğrultusunda dönüştürebilmesi “star” mimarın “iş adamı” kimliğini de ön plana çıkarmaktadır. Ancak “hizmetkar-lider” tanımının diğer bir özelliği olan, müşterinin ihtiyaçlarını karşılama konusunda her zaman aynı hassasiyeti gösterdikleri ise şüphelidir. Peter Eisenman: “Ben işlev ile ilgilenmem. Eğer işlevsel bir bina istiyorsanız bu bir problem” (Lidsky, 2005).

Kerem Erginoğlu, adeta “Spiderman” ya da “Superman” gibi bir hava yaratılarak konferanslara çağrılan “star” mimarların, mimarlık öğrencileri üzerinde yıpratıcı bir etkisi olduğunu söylüyor (Altın ve Özlüdil, 2003). Çünkü mimarlığı tanımlarken referans olarak mesleğin büyük çoğunluğunu oluşturan kitleyi değil de sadece “star” mimarları ve onların yapılarını dikkate almak bir anlamda sanal mimar imajına inanmaya devam etmek olduğu için problemlili bir durumdur. ARCHIS dergisi yazı işleri müdürü Arjen Oosterman (2005), dünyada olduğu gibi Hollanda’da da tasarım sürecinin bir parçası olmayı tercih eden bir kesim olduğu gibi yaptıklarının yüksek sanat olduğuna inanmak isteyen ve ona ebedi bir şöhret getireceğini düşünen bir mimar topluluğunun da olduğuna değiniyor. Bunun doktorlarda görülen “Tanrı kompleksine” benzer biçimde “Starchitect” kompleks olarak düşünülebileceğini de ekliyor.

Karizmatik “star” mimarların mimarlık disiplini ve mesleği üzerinde baskın olmalarını Bourdieu’nun (Stevens, 1995) “sembolik güç” olarak tarif ettiği kavramla da açıklayabiliriz. “Star” mimar sembolik güç sebebiyle bir anlamda mimarların inanmak istedikleri “mimar üst kimliğinin” bir tür somut modeli olduğu düşünüldüğünde; üst kimliği destekleyen faktörler, aynı zamanda yıldızlık müessesinin de devamlılığını sağlamaktadır.

4.3. Mimar Üst Kimliğinin Oluşumundaki Etkenler

4.3.1. Popüler Tanıtım

Steven Holl (1992), günümüzdeki mimarlığın, eskiden olduğu gibi kralların ve otorite sahibi liderlerin yapı yaptırmak için belli bir mimarı seçtiği dönem kadar kolay olmadığını, bu sebeple mimarların olabildiğince göz önünde olmaları gerektiğinden bahsetmiştir. Özellikle “star” mimarların sürekli beyanat vererek ve medyada öne çıkarak entelektüel açıdan elitist bir grup oluşturduklarını ama bunun yanında kendilerini ifade aracı olarak algıladıkları mimarlığı da yayınlar sayesinde diğerlerine iletebildiklerini röportajında ifade etmektedir.

“Mimarlık bir sanat olabilir ama aynı zamanda pazarlanan bir ürün ve sonuç olarak da zengin mimarların da müşteriye ihtiyacı vardır” (Williamson, 1991) cümlesinden de anlaşıldığı üzere, mimarlık tarihinin gerçeklerinden biri olan tanıtımın kaçınılmazlığı ortadadır. Tanıtım reklamdan farklı olarak toplum önünde kendi değerini yükseltme yoluyla yapılmaktadır. Williamson ayrıca toplumsal ve kültürel olguların tarih tarafından saptanmadığı kuramına karşı duran 20. yüzyıl mimarlarının bağımsızlıklarını açıklamak için öncelikle manifestoya ihtiyaç duyduklarını belirtmiştir. Manifestoların esas amacı ise mimarın kendi tanıtımı olmasa da dolaylı yoldan mimarlıkla beraber esas olarak mimarlar yüceltilmiştir.

Rossmann’ın (1972) da belirttiği üzere AIA gibi kuruluşlar kimse tarafından bilinmiyor iken Wright’ın tüm Amerikalılar tarafından hatırı sayılır bir üne sahip olması, bireysel tanıtıma, yaptığı yayınlara ve katıldığı konferanslara bağlanmaktadır. Dolayısıyla Wright gibi modern mimarlığın öncülerinden günümüz “star” mimarlarına kadar belli bir şöhret mekanizması her zaman mevcut olmuştur. Mimarı tanıtırken aynı zamanda yıldızlaştıranların başında ise mimarlık ve sanat tarihçileri gelmektedir.

4.3.2. Sanat ve Mimarlık Tarihçileri - Yayınlar

Nold Egenter, Udo Kultermann’ın (1966) “The History of Art History” kitabında bahsettiği mimarlık ile din ilişkisi üzerine yaptığı yorumları doğrultusunda Tablo 4.1’deki şemayı modern toplumda mimarlık tarihçilerinin rolünü betimlemek üzere oluşturmuştur. Mit ontolojik olarak yüksek değerler (tanrılar) ve onların kutsal işlerinden sorumlu krallar veya baş rahipler olmak üzere nasıl ilişkili ise, aynı şekilde

mimarlığında buna benzer bir bağı Egenter'e göre (2005) mimarlar ve sanat tarihçileri arasında da mevcuttur.

Ancak sanat tarihçisinin yaratılan eserleri yorumlaması esnasında bilimsel bir bakış açısından çok kişisel tercihi söz konusudur. Tarihçiler, mimarları yorumladıkları gibi tarihin gidişatını da tekrar yaratıp değiştirebilirler. Bilim, Tanrı'nın yarattığı dünyayı sorgulamıştır işte bu sebeple de modern insan, Ortaçağ adamından daha farklı bir hayat anlayışına ve yaradılış hakkında da bilimsel değerlere inanmaktadır. Egenter (1993) ise mimarlık alanında tam anlamıyla bir aydınlanmanın gerçekleşemediğini ve sanat tarihçisinin, baş rahip olarak mimarın yaratımlarının ilahilerini söyleyerek mimarlığı cennet katında(iyi), sıradan binaları ise (kötü) olarak adlandırmaya devam etmekte olduğu yorumunu yapmıştır. Ancak bu bilim değil, sadece öznel bir yargıdır.

Tablo 4.1. Mimarın ve sanat tarihçilerinin toplumdaki otokrat rollerinin şematik gösterimi (Egenter, 1993)

TANRI “tüm bilgiye sahip”	MİMAR SANATÇI-DAHİ “tüm estetik bilgiye sahip”	SANAT TARİHÇİSİ “estetik bilgi doğrultusunda”
DÜNYA YARATMA sorumluluk yok toplumu dikkate almama	YARATMA (kendi hayal gücüyle) bir yerin sakinlerine karşı az bir sorumluluk taşıma	YARATIMIN YARGILANMASI
YARATIM “dünya”	YARATIM “yaşam alanı” (Şehir, Saray, Katedral)	YÜCE: “Mimarlık” SIRADAN: “Binalar”

Bu yüzden de sanat tarihçisi mimarın yaptığı işi yücelterek ona methiyeler düzer ya da ölümcül eleştiriler getirerek onun değerini azaltır. Yani sanat tarihçisi mimarın hayatında bir tür “kıyamet gününün” temsilidir (Egenter, 1987).

Egenter (1987), mimar ile sanat tarihçisi arasında oluşan bu estetik otokraside garip bir tarih yazımı olduğunu belirtmiştir. Yazımdan kastedilen aslında sanat veya mimarlık tarihçilerinin mimarlığı anlatmak yerine nasıl bir mimarlık yapılması gerekliliğinden bahsetmeleridir (Tournikiotis, 1999). Bu sayede de belli mimarlar mitleştirilmiştir. Mitleştirmek için kullanılan araçların en önemlisi mimarların

yapılarıdır. Mimarlık tarihinde yapıların fotoğraflarıyla ikonlaştığı çok iyi bilinmektedir; adeta bazı binalar mimarların söylemlerinin bir yansımasıdır. Örneğin Barcelona Pavyonu için Rohe'nin fikirlerinin tümünü kapsayan bir nesne haline gelmiştir denilebilir. Ancak binaların fotoğraflanmasında insanların o fotoğraflar içinde yer almaması mimari eseri bir tür obje tasarımına, heykele dönüştürmektedir. Aynı zamanda fotoğraflanırken bina sonsuza kadar aynı kalacakmış gibi de dondurulmaktadır. Bu sayede de mimarlık bir sanat eserine dönüşmeye başlamıştır. Müzelerde sergilenecek bir tabloymuş gibi yüksek sanat mertebesine oturtulmasında ve mimarların da deha gibi gösterilmesinde fotoğrafın büyük önemi vardır (Stevens, 2005). Bu yüzden yapının fotojenik olması, o mekanı deneyimleme imkanı bulamayanları etkilemenin tek yoludur. Tarihte birçok büyük yapıt kullanıcısının gereksinimlerini tam olarak karşılamasa da sürekli olarak zihinlerde ilk günde çekilen fotoğraflar kaldığı için ünlerinden bir şey kaybetmemişlerdir (Williamson, 1991).

Mimarlığın ilk çıkış noktası aslında insanlığın barınma ihtiyacının bir şekilde karşılanmasıdır. Aynı zamanda mimarlık, mekan yaratma ve yaşam kurgulama anlamına da gelmektedir. Ancak mimarlığın esas ögesi olan insanın, Egenter'in (1987), Tanrı/Mimar(sanatçı,dahi), Dünya/Mimarlık, Baş rahip/Sanat tarihçisi(övgüler yağdıran-sansürcü) üçlemesinin içine sokulmamış olması, mimar üst kimliği ile onu destekleyen mimarlık ve sanat tarihçilerinin kendilerine ait bir evren yarattıklarının bir işaretidir. Bu üst kimliğin en önemli karakteristik özelliklerinden olan bireysellik, dahilik ve liderliği ön plana çıkararak, tarihçilerin adeta şöhret yaratıcıları gibi davrandıklarını Roxanne K. Williamson (1991), "The Historians As Fame Makers" başlığı altında Amerika özelinde incelemiştir. Williamson, tarihçilerin araştırmalarında bazı mimarlara bireysel anlamda / şahsi olarak odaklanarak onları Modern Mimarlığın liderleri konumuna getirdiklerini, bazılarının da aynı ilginçlikte olmalarına rağmen göz ardı edildiğini belirtmiştir. Burada kastedilen aslında tarihçilerin "star"laştırma ve ön plana çıkartmadaki rolleridir.

"The Fountainhead", 1940'larda belirli mimarların insanlık için dünyayı yeniden şekillendireceklerine dair düşüncenin ne kadar yaygın olduğunu gösteren iyi bir örnektir. Williamson'a (1991) göre, bu fikrin Amerika'da desteklenmesinde belli başlı tarihçi ve yazarlar büyük rol oynamıştır.

İngilizce anlamı “publication” olan yayın kelimesinin kökeni halk veya genel anlamına gelen “public” sözcüğünden türemiştir. Herkes tarafından bilinme ve şöhret anlamı içeren “publicity” kelimesinin de kökeni yine aynıdır. Buradan da anlaşıldığı üzere yayın ve şöhret birbiri ile ilişkili iki kavramdır çünkü yazılı veya basılı bir ürünü yayımlanmış bir mimarın ünlenme şansı çok daha yüksektir (Williamson, 1991).

Williamson mimari tanıtımın önemli araçlarından bazılarını şu şekilde sıralamıştır:

1. Mimarın işi hakkında yayımlanan yerel ya da bölgesel yayınlar
2. Profesyonel dergilerdeki makaleler
3. Popüler dergilerdeki makaleler
4. Monografi, biyografi ve otobiyografiler

Yıldızlık müessesesi ile yakından ilişkisi olan yayınlarda monografiler, mimarın bireysel-dahi kimliğini ortaya çıkartmaktadır ki zaten mimarlık alanında önemli işlerin kolektif çalışmadan çok tek bir yaratıcı elinden çıkmış olduğuna inanma isteği daha baskındır (Stevens, 1999).

Kendi kişisel mimarlıklarıyla toplumun hastalıklarını iyileştirmeye inanan 20. yüzyıl modernist mimarlarının da Lewis Mumford, Sigfried Giedion ve Nikolaus Pevsner gibi tarihçilere ihtiyaçları vardır. Bu sayede Wright, Gropius ve Le Corbusier gibi modern mimarlığın öncüleri, bir anlamda kutsal hale gelmiştir (Williamson, 1991). Tournikiotis (1999), birçok tarihçinin kitaplarındaki tarih yazımlarında belli bir taraftar tavrıyla kişisel lider-kahraman mimarları ön plana çıkardıklarını söylemiştir. Örnek vermek gerekirse, Giedion Gropius’u, Pevsner Gropius ve Le Corbusier’i, Bruno Zevi Wright’ı, Peter Collins ise Auguste Perret’yi modern dönemi anlatırken idealize etmişlerdir (Tournikiotis, 1999).

Udo Kultermann (1966), tarihteki ilk sanat tarihçisi ve eleştirmenini Rönesans’ta Pietro di Aretino olduğunu ileri sürmektedir. Aydınlanma ile beraber oluşan yeni toplum anlayışı kendine yeni tanrılar bulmak istiyordu. Sanatçı ise bu yaratıcı misyon için son derece uygundu. Pietro di Aretino işte bu dünyevileştirilmiş miti kendi yazılarında öne çıkarmıştır. Aynı zamanda kendi sözde teolojik (baş rahip) pozisyonunu kurnazca kullanarak dahi sanatçılarla zamanın kapital ve güç sahibi aristokrat ve ruhban sınıfı arasındaki ilişkilerde de belirleyici olmayı başarmıştır (Egenter, 1987).

Pietro di Aretino örneğinde olduğu gibi Rönesans'tan beri geçerli olan sanat tarihçisi ya da mimarlık tarihçisinin mimarlarla olan ilişkisi 20. yüzyılda da benzer bir biçimde devam etmiştir. CIAM'ın kurucularından anahtar bir isim olan İsviçreli tarihçi Giedion'un Gropius ile yakın ilişkisi, aynı şekilde Pevsner'in Gropius ve Bauhaus üzerine yazıları, yeni jenerasyon mimarların mimarlık algılayışında etkin rol oynamışlardır (Tournikiotis, 1999).

Williamson, 1950'lerde modern mimarlığın öncüsü kutsal mimar büyüünün bozulmaya başladığından bahsetmiştir. Özellikle şöhret yaratan tarihçilerin ikinci jenerasyon yıldızlar olarak gördükleri Louis Kahn, Paul Rudolph, ve Eero Saarinen gibi mimarların üslupla ilgili yaptıkları denemelerde bir huzursuzluk ortaya çıktığını çünkü artık gelişmiş bir toplumun yeni bir mimarlıkla oluşamayacağını anlaşıldığını belirtmiştir. Eski kahramanların göze daha az olağanüstü gelmeye başladığı bir dönemde, Bernard Rudofsky "Architecture Without Architects" (1964) ve Robert Venturi "Complexity and Contradiction in Architecture" (1966) ile "star sistemi" ve "star karşıtı" tartışma yoğun olarak gündeme gelmiştir. Bu kahramansız mimarlık çağrılarının yapıldığı dönem ile birlikte dekonstrüktiflerin mesleğin liderleri konumunda olduğu bir evrenin başladığı söylenebilir (Williamson, 1991).



Şekil 4.11. Ortaçağ'da Tanrının evrenin mimarı olarak resmedilişi, Bible Moralisee (McClung W. A., 1983. The Architecture of Paradise: Survivals of Eden and Jerusalem, s. 12, University of California Press)

Sonuç olarak mimar kelimesi yaratıcı anlamını temsil etmek için sıkça kullanılmaktadır. İyi veya kötü, her şekilde mimarlık mesleğinin doğası gereği güçlü tasarımcıları arayıp, bulup, göklere çıkarma durumu her dönem olacaktır (Williamson, 1991). “Star mimar” kavramının Tanrısallığının kaçınılmazlığını Louis Kahn’ın ününü borçlu olduğu mimarlık tarihçisi Vincent Scully, 2003 yılında Nathaniel Kahn’ın “My Architect: A Son’s Journey” filmindeki şu sözler ile belirtmiştir:

“Yahudi mistisizminde...Tanrı sadece yaptıkları sayesinde bilinir ve Mesih henüz gelmediğine göre, herhangi bir Yahudi mimarın yaptıkları Tanrının eseri sayılabilir...” (Vincent Scully, “My Architect: A Son’s Journey” filminden, 2003)

Scully’nin sözleri “Tanrı” mimar kavramının sembolik şekilde belirttiği yaratıcılık anlamını bambaşka bir boyuta taşıyarak adeta Kahn’ın dünyevi eserini, Tanrı ile eşdeğer tutmuştur. Mimarın Tanrı olarak resmedilmesinin daha da ötesinde Tanrı’nın mimar olarak betimlenişi aslında Ortaçağ’a kadar uzanmaktadır (Şekil 4.11).

4.3.3. Mimarlık Okulları

Her türlü eğitim kurumu bilgi ve beceri aktarımı ve kültürel anlamda sosyalleştirmeyi bir arada yürütür. Mimarlık okulları da belirli yeteneği olanların becerilerini geliştirmek ve bilgi vermenin ötesinde öğrencileri sosyal anlamda da belirli bir seviyeye getirmeye çalışırlar. Mimarlık okulları bilgi aktarımları ve yöntemleri sonucu “mimar” formasyonunu verirken farklılıklar gösterebilir de aslında genel bir mimar üst kimliğinin oluşumunu destekledikleri söylenebilir.

Mimarlık okullarındaki tasarım sürecinde, tamamen bireysel yaratıcılık özendirilmektedir. Mimarlık eğitimi, genel olarak mimarın elit, bağımsız bir profesyonel hatta dahi tasarımcı gibi görüldüğü bir rol modeli üzerine temellenmiştir (Buchanan, 1989). Kolektif çalışmaya yönlendirilmeyen ve stüdyolarda ürettikleri projelerde, tasarımın bireysel yaratım ürünü olduğu inancı ile yetiştirilen mimar, tüm meslek yaşamında sürekli diğer disiplinlerle ortak çalışmak durumunda kaldığı düşünülürse okulların mimar adaylarını gerçek dünyaya ne kadar hazırladıkları tartışılır. Stüdyo sisteminde mimarlara sunulan bireysel rekabet, proje programından tasarımın estetiğine kadar ki esneklik ve son kararın kendine ait olması fikri mimarın bireysel, dahi, lider konumunu desteklemektedir. Çoğu mimar takım çalışmasının kötü olduğuna dair inançlarını tasarımın bireysel yapılma zorunluluğuna

bağlamaktadır. Aynı zamanda tasarımın temelde tek elden çıkmasına inanılması diğer meslek alanlarıyla ortak çalışmayı reddetmenin yanında müşteri faktörünün de göz ardı edilmesini beraberinde getirmektedir.

New York Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dekanı J. Max Bond, mimarlık eğitimi üzerine bir röportajda, 50 sene öncesinde Bauhaus'un bütünlük sanat anlayışının Kuzey Amerika'daki mimarlık okul müfredatına girdiğini ve o günden beri mimarlık pratiğinin birçok dönüşüm geçirmesine rağmen okulların mimarlık anlayışının aynı şekilde devam ettiğini belirtmiştir (Dutton, 1991). İyi mimarın yapıyı en ince ayrıntısına kadar tasarlaması gerektiğine hatta buna kesinlikle hakkı olduğuna inanılarak yetiştirilen mimarlarda "her işin ehli" tavrının devam etmesi kaçınılmazdır.

Mikro ölçekten makro ölçeğe kadar mimarlığın tüm alanlarında bilgi ve beceri ile donatılmış meslek adamları yetiştirecekleri iddia edilen Beaux-Arts ekolündeki mimarlık eğitiminin en belirgin özelliği sanat ağırlıklı olmasıdır. "Sanatçı" mimar kavramının fazlası ile ön plana çıktığı, kolektif çalışma yerine daha çok bireyselleşen bir tasarım anlayışının hakim olduğu Beaux-Arts ekolünde tam bir usta-çırak mantığı tamamen olgunlaşana kadar devam eden uzun ve yıpratıcı bir eğitim sonucu, mezun olan "mimarların" kendilerini diğer meslek alanları hatta diğer meslektaşları ile aynı klasmanda bile görmemeleri son derece doğaldır.

Politeknik ekolünde ise "mimar" üst kimliğini destekleyici şekilde çağdaş teknolojiyi üretilip kullanabilen yaratıcı mimar ve bilim insanları yetiştirme gerekliliği vardır. Bu noktada "tasarım" okumak için seçilen "mühendislik" üniversitesi tanımının altı çizilmelidir. Aynı Beaux-Arts ekolünde olduğu gibi bireysel yaratıcı potansiyel teşvik edilse de buna ek olarak teknik adamın teknoloji ve bilgisini de bünyesinde barındırarak, kendisinden tasarım yapması istenmektedir.

Önceki bölümde mimar üst kimliğinin özelliklerinden biri olan entelektüellik kavramı incelenirken bahsedilen entelektüel/sembolik kapital kavramı, genç mimar adaylarının şekillenişinde çok önemlidir. Her meslek, bir biçimde öğrenciye bazı değerleri aşlamaktadır; bu yüzden eğitim sonucu elde edilen diploma kişinin sadece belli oranda bilgi ile donandığını değil aynı zamanda genel bir kültür düzeyine de sahip olduğunu göstermektedir. Bourdieu, kapital kelimesi yerine daha sonraları insanların belli durumlara gösterdikleri özümsemiş davranış biçimi anlamına gelen

“habitus” kelimesini kullanmayı daha çok tercih etmektedir. “Habitus” bir anlamda genetik kalıtımın bir benzeridir. Nasıl genetik tam anlamıyla bizim kim olacağımıza çevreden bağımsız karar veremez ise sosyal ilişkiler ve eğitim sisteminin entelektüel kapitalin / “habitus” gelişimindeki önemi de benzer bir biçimde mimarların şekillenişindeki etkisi bakımından yadsınamaz (Stevens, 1995).

Mimarlık eğitiminde, öğrencinin nasıl davranmasının, nasıl konuşmasının ve nasıl giyinmesinin farkında olmadan aktarıldığı, bu sayede de davranışların, huyların, zevk anlayışının (ne tür kitapları okuyup, hangi filmleri seçeceğine dair) biçimlendiği varsayılmaktadır. Özellikle uzun stüdyo çalışmalarında gerçekleştirilen bire bir ve kişisel düzeydeki bilgi -hayat anlayışı- alışverişi, öğrencinin şekillenmesinde diğer mesleklerin amfilerinde verilen konferanslardan daha etkili olduğu söylenebilir (Stevens, 1999). Stüdyo sistemi öğrencileri sürekli olarak kendi tasarımları hakkında konuşmaya, eleştiriler yapıp aynı şekilde eleştirileri karşılamaya yönlendirmektedir. Sürekli sorunsal anlatma ve tasarımsal anlamda problem çözme hali aynı zamanda entelektüel kapitalin gelişimine katkıda bulunmaktadır (Stevens, 1995).

1906 senesinde AIA’nın mimarlık eğitiminin amacının centilmen yetiştirmek olarak tanımladığı dönem üzerinden bir asır geçmesine rağmen Amerika’da yüksel kültürel kapitale sahip meslekler sıralamasında üst sıralarda olan mimarlığın Tablo 4.2’ye göre bu konumunu sürdürmeye devam ettiği görülmektedir.

Mimarlık okullarında yetiştirilen mimarların aldıkları eğitim sonucu özümsemiş bir kültürel kapitale sahip oldukları ve bunun sonucunda toplumun elit bir kesimini oluşturdukları 18. yüzyıldan beri değişmeden gelen bir düşüncedir. Elitizm, kelime anlamıyla belli bir seçkin azınlığın çoğunluk üzerinde yetki alanını kullanmasını sağlayan bir tür mekanizma olarak da tarif edilebilir. Bu zaten bir anlamda sembolik gücün de özünü oluşturur. Entelektüel gücü kullanarak kontrol sağlamak, fiziksel veya ekonomik güç kullanmaktan çok daha kolaydır: “Eğer insanlar gönüllü olarak inanmak istiyorlarsa, kandırmaya ne gerek var” (Stevens, 1995). Columbia Üniversitesi dekanı Mark Wigley’nin, mimarların diğer insanların dünyayı daha farklı görmesi ve yaşaması için yapma çevre yaratan entelektüeller olduklarını ifade etmesi mimar üst kimliğinde entelektüellik kavramının güncelliğini göstermektedir.

Tablo 4.2. Amerika'daki meslek gruplarının sanatsal aktivitelere katılımı ve müzikal tercihleri (Peterson, R.A. ve Simkus, A., 1992. How Musical Tastes Mark Occupational Groups, in *Struggle in the Studio: A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy*, Stevens, G., s. 108)

MESLEK	Sanat Aktivitelere Katılma Oranı %				Müzikal Tercihleri %	
	Opera	Tiyatro	Dans	Sanat Müzeleri	Klasik Müzik	Amerikan Folk Müziği
Yüksek Mevki Yönetici	10	23	7	39	10	20
Bilimsel Alan	18	26	7	45	18	13
Satış - Pazarlama	11	24	8	41	11	20
Sosyal Hizmet Sektörü	19	32	14	48	19	7
Teknik Hizmet	8	22	9	37	8	23
Sanatçı	24	28	12	57	24	12
Sekreter	3	14	6	25	6	21
İşçi	1	6	1	15	0	21
Kültürel Alan (Mimarlar)	29	38	11	59	29	9

Stevens (1995), mimarlık okullarının toplum için birer üretici (mimar) yetiştirmek dışında aynı zamanda kültürel tüketici de mezun ettiklerine değinmiştir. Mimarlık eğitimi tamamlayanların hepsinin bir fiil mimarlık yapmadıkları ve Glancey (2001) belirttiği gibi müzisyenlikten ödüllü şefliğe kadar birçok farklı alanlarda da başarılı oldukları göz önüne alınırsa bu bakış açısıyla aslında mimarlık okullarının ikinci misyonunu da belli bir kültürel kapitali özümsemiş entelektüeller yetiştirmeye çalışmaktır.

Thomas Dutton (1991), 1963 senesinde UIA kongresine konuşmacı olarak katılan Che Guevara'nın teknolojinin insanları boyunduruk altına almak için kullanılabildiği gibi aynı şekilde onları özgürleştirebileceği şeklindeki sözlerinden, teknoloji kelimesinin yerine mimarlık pratiği veya eğitimi gibi daha pek çok kavramın

geçebileceğinden bahsetmektedir. Bu sebeple gelecek nesilleri yetiştirmek amacıyla yapılan eğitimin hangi alanda veriliyor olursa olsun kültürel ve politik bir sorumluluk taşıması gerektiğine değinen Dutton, politiklik kavramıyla beraber, Bourdieu'nun bahsettiği eğitim ile kültür ilişkisine, toplumsal sorumluluğu da eklemektedir. Bu durumda mimarın ürettiklerinin kişisel yaratım sürecinin sonucu bir sanat eserinden çok sosyal bir bağlamda belli bir topluluğa hitap etmesinin zorunluluğundan söz edilmektedir.

Türkiye'nin üç mimarlık fakültesi, bahsettikleri kendi vizyon-misyon ve programları incelediğinde “bireysel yaratıcı”, “entelektüel”, “topluma karşı sorumluluk sahibi” ve “çok yönlü” gibi belli başlı kilit kelimelere/tanımlamalara rastlanılır. Programlar çerçevesinde adeta “her işin ehli” bir mimar tablosu çizilerek daha mimarlık ile ilgili bilgisi olmayan öğrencilerin ileride omuzlarında çok fazla sorumluluk taşıyacaklarının bilincinde olarak bu mesleğe adım atmaları önceden bir uyarı niteliğinde kendilerine iletiliyor.

Mimarlık okullarında genel olarak profesyonel meslek adamı niteliklerine entelektüel boyutlar da eklenerek hem sanatçı kimlik pekiştiriliyor hem de planlamacı kimliğe toplumu, mimarlık ve çevre koşullarına göre bilinçlendirme görevi atfediliyor. Sanatsal, bilimsel ve en son bahsedilen sosyolojik bakış açısına ekonomik sebepler ile proje finansmanı, proje yönetimi ve maliyet kontrolü, sürdürülebilir tasarım da eklendikten sonra mezun olan mimarlar meslek pratiğinde kendilerine dayatılan “üst mimar” kimliğini adapte etmek zorunda kalıyorlar. Her işin ehli Rönesans adamı şeklinde eğitilen, kolektif çalışmalarla desteklense dahi her zaman kendi başına bireysel tasarım gücü ve konseptleriyle eğitimini tamamlamış mimarların, organizasyonun ön planda olduğu, herkesin tasarımcı değil tasarımın bir parçası şeklinde görüldüğü meslek pratiğindeki bocalamalarının en önemli sebebi belki de desteklenen bu mimar üst kimliğidir.

4.4. Meslek Odaları ve Kuruluşları

Mimar üst kimliğinin oluşumunda tarihçiler ve mimarlık okullarının yarattıkları mimar modeli ile meslek pratiğinin çakışmadığı bir gerçektir. Meslek pratiği daha rasyonel bir bakış açısıyla mimarlığı profesyonel hizmet olarak görürken, okullarda yaratılan mimar imajı daha romantik ve bireyseldir.

Mimar üst kimliğine bakış açısı bakımından meslek odalarının ve kuruluşlarının/birliklerinin de birbirinden farkları olduğunu baştan belirtmek gerekmektedir. Meslek odaları, işverenlerin tüm çıkarlarına karşı sorumluluğu hep birinci sırada tutarken, Uluslararası Mimarlar Birliği (UIA) ve CIAM gibi kuruluşlar genel olarak bakıldığında öncelikle mimarlık mesleğine ve mimarlık sanatına karşı bir sorumluluk taşımaktadırlar.

1928 yılında kurulan CIAM'ın, modernistlerin mimarlık ve şehir bölge planlama alanında avangart görüşlerinin propagandasını yapmak ve bununla beraber mimarlık alanındaki bir takım isimleri ön plana çıkarma konusunda önemli bir işlevi olduğu bilinmektedir (Williamson, 1991). Bu yüzden 1956'da kapanana kadar modern mimarlığın dünyayı dönüştürme ideallerinin manifesto halinde sunulduğu bir platform olan CIAM'ın, mimar üst kimliğinin oluşumunda önemli bir etken olduğu söylenebilir.

UIA, mimarın eğitimi ve mesleği uygulamasına yönelik yaklaşımları doğru saptamak amacıyla kurulmuştur. UIA'nın belirlediği profesyonellik ilkesi uyarınca mimar şu şekilde tanımlanmıştır: “toplumların ve kültürlerin yapıları çevreleri ve refahın gelişmesi için çalışan özel ve kendine özgü beceri ve yetenekleri olan kişi”. Bu sebeple konferans başlıklarında mimarın ve mimarlığın yeri sürekli sorgulanırken, sosyal sorumluluğun devamlılığına işaret edilmiştir.

UIA (www.uia-architectes.org/image/PDF/Pro_Pra/Policy.pdf) mimarın sahip olması gereken temel bilgi ve yeteneklerin bazılarını şu şekilde sıralamıştır (Ağustos, 1985):

- * Gerek estetik gerekse teknik gereksinimleri karşılayan ve çevresel açıdan sürdürülebilir olmayı amaçlayan mimari tasarımlar yapabilme yeteneğine sahip olmak;
- * Mimarlık ve ilgili sanat dalları, teknolojiler ve beşeri bilimlerin tarihleri ve kuramları hakkında bilgi sahibi olmak;
- * Mimari tasarımın kalitesinin etkileyicisi olarak, güzel sanatlar konusunda bilgili olmak;
- * Kentsel tasarım, planlama ve planlama sürecinin gerektirdiği beceriler konusunda yeterli bilgiye sahip olmak;

- * Yapı tasarımı ile bağlantılı olarak strüktür tasarımı, inşaat ve mühendislik sorunlarını kavramış olmak;
- * Proje finansmanı, proje yönetimi ve maliyet kontrolü konularında yeterli bilgiye sahip olmak.

Bu bahsedilen özelliklerden de anlaşılacağı üzere tasarım konusunda genel bilgi sahibi olma ve disiplinler arası “çok yönlülük” durumu yani hem estetik, hem teknik hem de ekonomiye hakim mimar anlayışı üst kimliğin “her işin ehli” özelliğini destekler niteliktedir. Bir mimarda aranan temel koşullar ise madde madde açıklanmaya şu şekilde devam etmektedir:

- * İnsanlarla yapılar ve yapılarla bu yapıların çevreleri arasındaki ilişkileri anlayabilmek ve yapıları ve yapılar arasındaki mekanları, insan gereksinimleri ve ölçüleri ile ilişkilendirme gereğini kavramış olmak;
- * Çevresel açıdan sürdürülebilir tasarımların elde edilmesi yöntemleri hakkında yeterli bilgiye sahip olmak;
- * Mimarlık mesleği ve mimarın toplumdaki yerini kavrayabilmek ve bunlara, özellikle sosyal faktörleri göz önüne alan proje şartnameleri hazırlanmasında işlerlik kazandırabilmek;
- * Bir tasarım proje şartnamesi ve ihtiyaç programı için gerekli araştırma ve hazırlama yöntemlerini kavramış olmak;
- * İç mekanlarda konfor koşulları yaratabilmek ve iklim koşullarına karşı koyabilmek için, yapıların fiziksel sorunları ve teknolojileri ile işlevleri hakkında yeterli bilgi sahibi olmak;
- * Yapıları kullanacak olanların taleplerini, maliyet öğeleri ve imar kurallarının koyduğu sınırlar içinde karşılayabilmek için gerekli tasarım becerilerine sahip olmak;
- * Tasarım kavramlarını yapıya dönüştürmek, planları genel planlarla bütünleştirmek için gerekli olan üretim, örgütlenme, yasal düzenlemeler ve işlemler konusunda yeterli bilgiye sahip olmak.

Meslek pratiğini temsil etmek amacıyla kurulmuş meslek odalarının ise mimarlık kuruluşlarından farklı olarak daha yararlı bir biçimde mimarlığın iş kısmı ile ilgilenmekte olduklarının altını çizmek gerekiyor. Günümüzde mimarların bilinçaltında oluşturdukları “görmekli imajı” meslek odalarının bu anlamda

desteklediği söylenemez. Öncelikle AIA ve RIBA özelinden incelediğimizde, üstlendikleri görevler dolayısıyla mimarlığı nasıl bir tür hizmet sektörü olarak algıladıkları görülmektedir. AIA, bilinçaltında oluşan mimar mitini ortadan kaldırmak için “Bir Mimarla Nasıl Çalışılır?” adı altında mimarın ne olduğu, ne işlerle uğraştığı ve en önemlisi müteahhit ile birlikte bir mimar tutulmasının ne için gerekli olduğuna dair bir kılavuz hazırlamıştır. Bu kılavuzun esas amacı müşteriyi bilgilendirerek bir mimardan nasıl maksimum kazanç sağlanılabileceğini göstermektir. Mimarın iki özelliği hem AIA hem de RIBA için ortaktır, müşteri memnuniyeti: 1. Mimarlar müşteri için yaratıcı problem çözücüdürler. 2. Mimarlar bütçe konusunda müşteriye yardımcı olarak, tasarruf sağlayabilirler.

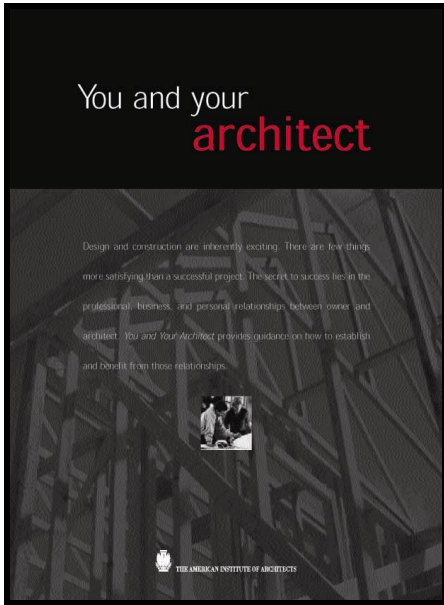
Amerika’daki en baskın profesyonel ve hizmet organizasyonu olan AIA, bir mimarın nasıl olması gerektiğini anlattığı kitapçıklar sayesinde, tanıtım ve pazarlamanın son derece önemli olduğunu kanıtlamıştır (Williamson, 1991). AIA’nın web sayfasında müşteriler için hazırlanmış “Bir Mimar Sizin İçin Ne Yapabilir?” , “Siz ve Mimarınız” (Şekil 4.12) şeklindeki birçok metinden anlaşıldığı üzere Greenleaf’in “hizmetkar-lider” tarifine benzer biçimde mimarların müşterilerin hayallerini gerçekleştirebilecek mekanlar tasarlamak için eğitildiklerinden bahsedilmektedir. Mimarların akıllı karar vericiler olduğu, tüm masrafları düşürerek müşteriye maksimum kazanç getirmesi gerekliliği ön plana çıkarılmıştır (http://www.aia.org/about_doforyou).

Mimarlığın tümel bir kimlik yapısı olduğunu doğrularcasına, mimarın, tasarımcı, planlamacı, danışman ve koordinatör aynı zamanda da iş idaresi konusunda uzman olması gerektiği AIA şartnamelerinde belirtilmiştir.

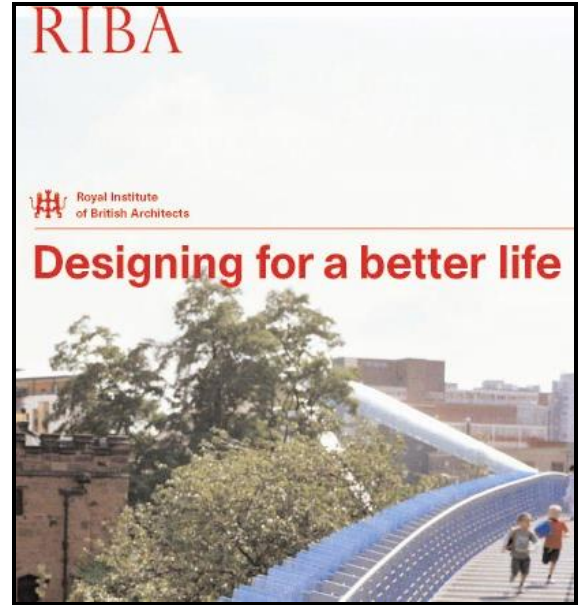
RIBA iş adamı kimliğine ek olarak, “geleceği şekillendirme” diye tarif ettiği mimarlığın sosyolojik ve ekolojik anlamda bir sorumluluk gerektirdiğinden bahsetmiştir. RIBA’ye göre mimarların hem diğer disiplinlerle ortak çalışabilir olması hem de kompleks tasarım ve inşaat süreçlerinde yetkinleşmeleri gerekmektedir. Mimarlığın yaratıcılık ve estetik kısmı genelde ikinci hatta üçüncü plana atılmaktadır. Ancak politik karar mekanizmasında mimarlara büyük sorumluluklar düştüğünden bahsedilmiştir. Buradan da anlaşıldığı üzere RIBA için mimarın iş adamı kimliği ön plana çıkarken aynı anda mimardan sosyal sorumluluk sahibi olması da istenmektedir. Mimarlık sadece özel binalar yapmak değil, insanlara

yaşam alanı ve yaşam biçimi vermektir (<http://www.riba.org/go/RIBA/Home.html>) (Şekil 4.13).

TMMOB Mimarlar Odası web sayfasının toplumsal sorumluluk ve politika bölümünde, diğer meslek kuruluşları ve aydın çevrelerle birlikte Mimarlar Odasının da ülke siyasal yaşantısının etkin bir ögesi olduğundan bahsedilmektedir. Türkiye’deki siyasal gelişmeler içinde Mimarlar Odası kuruluşundan bu yana meslek alanının yanı sıra genel konularda, ekonomik kalkınma, insan hakları ve demokratikleşme mücadelesinde görüş belirten ve çoğu zaman muhalefet işlevini yerine getiren bir konumda olduklarını belirterek bir anlamda mimarın aydın kimliği ile birlikte siyasi alanda da mesleğin belli bir sorumluluğu olduğunun altı çizilmiştir. Bu durumda meslek odalarının anlayışlarının ülkelere göre biraz değişim gösterdiği gözlemlenmektedir. TMMOB, mimarın iş adamı kimliğinden ziyade aydın, entelektüel kimliğini birinci plana alarak, bir toplumsal sorumluluk yüklendiği söylenebilir (<http://www.mimarlarodasi.org.tr>).



Şekil 4.12. AIA: Müşteri - mimar ilişkisi



Şekil 4.13. RIBA: Mimarlık mesleği tanıtım broşürü

Şekil 4.12: (http://www.aia.org/SiteObjects/files/you_and_your_architect.pdf)

Şekil 4.13: (<http://www.riba.org/fileLibrary/pdf/Final-Brochure.pdf>)

Howard Boughey (Cuff, 1982) mimarları müşteri ile olan ilişkileri bakımından üç sınıfa ayırmıştır: 1. “Kiralık” Mimarlar: Para kazanmak için tamamen müşteri odaklı, 2. “Star” Mimarlar: Sanatçı-kahraman ve müşteriyi görmezden gelen,

3. “İdeal” Mimarlar: Müşteriyi / kullanıcıyı ihtiyaçları doğrultusunda en doğru yönlendiren.

Bu üç tanımda hala geçerliliğini korumaktadır. Mimarlık okulları “ideal” mimarları yaratmak isterken istemsiz bir biçimde tarihçilerle birlikte mimar adaylarını “star” olmaya özendiriyor; meslek odaları ise bazen toplumsal sorumluluğu ikinci plana atarak mimarlığı “kiralık” bir iş haline dönüştürüyor, bazen de hizmetkar-lider tanımında olduğu gibi mimarı “ideal” bir şekilde tanımlıyorlar.

5. SONUÇ

Bu tez kapsamında, hem eski dönemlerdeki mimar mitlerinin dönüşümü sonucu hem de çağın teknolojik ve ekonomik dinamiklerine uygun biçimde düzenlenerek tümel bir yapıya kavuşmuş olan ve belli dönemler boyunca oluşan farklı kimlik yapılarının hepsini kendi bünyesinde barındıran bir mimar üst kimliği, bu üst kimlik tanımının oluşumundaki olası etkenler ve günümüze kadarki sürekliliği incelenmeye çalışılmıştır.

Mimar mitleri üzerinden gidilerek klişeleşmiş mimar prototipi çıkartılırken aslında geçmişten günümüze ortaya çıkan bu mitlerin birbirlerinden çok da farkları olmadığı anlaşılmıştır. Her dönem yeni bir mit doğmasına rağmen bir öncekinin özellikleri sürekli olarak devam ettirilmektedir. Aynı Campbell'ın (1949) Jung'un “arketipik imgeler” kuramı üzerine kurguladığı mit anlayışında belirttiği gibi, belki de bu “kostüm çeşitliliğinin altında mimar mitlerinin de hep aynı olduğu” varsayılabilir. Rönesans adamı miti Vitruvius'un mimar tarifi üzerine kurgulanmıştır. Buna benzer bir şekilde, 20. yüzyıl modernistlerinin “bütünleşik sanat anlayışı” Rönesans'a referans vermektedir. Tam olarak yıkılıp yerine konan bir mimar tanımı söz konusu değildir; ancak dönüşümden bahsedilebilir.

Mimar, sürekli olarak çağın gereksinmelerine uygun biçimde yeni özellikleri bünyesine katmaktadır. Bu sebeple de bazen zanaatkar bazen sanatçı bazen mühendis olarak anılmaktadır. Ancak sürekli eklenen kimlikler ve özellikler, net bir mimar kimliğini tanımlamayı güçleştirmiştir. Kendi içindeki şizofren parçalanmanın çözümünün, meslekleşme sürecinde, mimarlığın “kardeş mesleklerle” ayrışması olarak görülmesi de başlı başına bir sorunsaldır. Çünkü mimar, mimarlığın birçok disiplinden oluşan yapısı nedeniyle kendini zaten tek bir bilgi alanı ile tarif edememektedir. Özellikle sınırların yıkılıp, çeşitliliğin arttığı 21. yüzyıla girerken problemlerin eskisi kadar kolay kategorize edilip düzenli bir biçimde disiplinlere ayrılamayacağı bilinmektedir. Bu yüzden uzmanlaşmanın ve özelleşmenin mimarlığa kesin bir çözüm getireceğini düşünmek olası değildir.

Mimarın iddia ettiği gibi tümel yapısının parçalanması sonucu oluşan bu kimliklerin eski dönemlerde “mimar” adı altında toplanmış olması günümüzdeki mimarın kendisine pay çıkarmasını haklı çıkarmakta mıdır, işte bu da başka bir sorunsaldır. Bu sebeple mühendislik gibi bazı mesleklerin mimardan türediğine inanılması bir anlamda bilinçaltında oluşan üst kimliğin tartışılmasının gerekliliğini göstermektedir.

Mimarlık mesleğini ve mimarı tanımlarken, Antik dönemden 20.yüzyıl başlarına kadar oluşan mimar stereotiplerinin devam ettirilmek istendiği, bu sayede “kardeş meslekler” diye tarif edilen kimliklerin hepsinin birden bir mimar üst kimliği oluşturduğu söylenebilir. Dördüncü bölümde ise bu üst kimliğin özellikleri teker teker tartışılarak mimarların bilinçaltında nasıl oluştuğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Üst kimlik özelliklerinden bazıları mimarlığa eski dönemlerden kalmış olmakla beraber bazıları da mesleğin günümüz teknolojik ve ekonomik dinamiklerine göre belirlenmiştir.

Varsayılan mimar üst kimliğinin günümüze kadarki devamlılığının tartışıldığı dördüncü bölümün ikinci başlığında ise mimarlığın teorik bilgisi ile uğraşan tarihçiler ve okulların bu kimliğin oluşmasında nasıl etken oldukları anlaşılmaya çalışılmıştır. Özellikle tarihçilerin ve onların yayınlarının mimarları popüler hale getirdikleri bilinmektedir. Mimarları n plana çıkarmak için ise bireysel, dahi, romantik, lider gibi bir takım mite ait özellikler atamak durumunda kalmaktadırlar. Günümüz “star” mimarlarının da bu şöhret mekanizmasında yer aldığı bilinmektedir. Bu durumda mimar üst kimliğinin özelliklerinin çoğunu kendi bünyesinde barındıran somut bir model olarak görülebilecek “star” mimar, eski dönemlerdeki kahraman mimarların prestijinin tekrar canlandırılması için oluşan günümüz miti olarak da yorumlanabilir.

Mimarlık okullarındaki eğitim, tanımlanan mimar üst kimliğini ne kadar destekler nitelikte onu da tartışmak gerekmektedir. Eğitim sonuç itibari ile teorik ve stüdyolar ile birlikte uygulamalı bir müfredat içerse de öğrencileri meslek pratiğine tam anlamıyla hazırlaması mümkün değildir. Bu yüzden, her meslekte olduğu gibi gerçek hayat ile akışmama sonucu bir bunalım kaçınılmazdır. Ancak mimarlık alanında yaşanan bunalımın büyüklüğü, mimarın prestijini kaybettiğine olan inançtan kaynaklanmaktadır. Bir anlamda mimar kendi mesleğine öyle anlamlar yüklemiştir ki ister istemez diğer tüm mesleklerden farklı bir yerde durduğuna inanmaya başlamıştır. Üst kimliği oluşturan her işin ehli, bireysel, dahi kavramları mimarın

tasarım konusunda her türlü alanda söz sahibi olmayı kendinde hak görmesini de beraberinde getirmiştir. Ancak gerçeklerle yüzleştğinde mimarlık mesleğinin bir hizmet sektörü olduğu, üstüne üstlük strüktür konularındaki teknik bilgi zayıflığı meslek pratiğindeki imajını daha da zedelemiştir. Mimarlık eğitimi üzerine yapılan yayınlar özelinde böyle bir mimar üst kimliğin hala okullarda devam ettiğine dair bir fikir oluşabilir. Fakat bunun da geçerliliğinin son senelerde ne kadar korunduğu tartışılır. Yeni mezun olacak mimarlık öğrencilerine “müşteri, mimari ürününün oluşumunda ne kadar belirleyicidir?” diye sorulduğunda mimarın belirleyiciliği oranı çok düşüktür, genellikle müşterinin beğeni ve istekleri ürünün oluşumuna hakimdir şeklinde de cevaplar alınması, belki de mimarlık okullarında inanıldığı gibi bir üst kimliğin oluşturulmadığına işaret etmektedir.

Mimar üst kimliğinin sürekliliğine meslek odaları ve kuruluşları özelinden bakıldığında beklendiği üzere meslek kuruluşlarında toplumsal sorumluluk bilinci, meslek odalarında ise iş adamı kimliği ağır basmaktadır.

Genel olarak tarihçiler, mimarlık okulları ve meslek odaları ile kuruluşları incelenirken çok bilinen örnekler seçilerek daha çok bu başlıkların popüler yüzleri çerçevesinde bir kaniya varılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan ortaya atılan mimar üst kimliği varsayımının ispatlanması gibi bir çaba söz konusu değildir. Çalışmadan çıkarılabilecek en önemli sonuç, mimarların bilinçaltılarında oluştuğuna inanılan üst kimliğin, mimarlığın kaçınılmaz doğası gereği olduğunun görülmesidir. Bu yüzden mimarlar asla eski dönemlerdeki tanımlarını reddetmeyecek ve yenilerini de kimliklerine eklemeye devam edeceklerdir.

KAYNAKLAR

- Altın, E.**, 2004. İki Mühendis-Mimar: Werner Sobek ve Cecil Balmond, *Arredamento Mimarlık*, **07-08**, 54-65.
- Altın, E. ve Özlüdil, B.**, 2003. Profil: Kerem Erginoğlu ve Hasan Çalışlar ile Söyleşi, *Arredamento Mimarlık*, **12**, 34-55.
- Balamir, A.K.**, 1996. Changes In The Discipline And Identity Of The Architect: Classical-Academic And Modern Approaches To Profession, Education, Design, *PhD Thesis*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Briggs, M.S.**, 1974. The Architect In History, in *Changes In The Discipline And Identity Of The Architect: Classical-Academic And Modern Approaches To Profession, Education, Design*, Balamir, A.K.
- Buchanan, P.**, 1989. What Is Wrong With Architectural Education? Almost Everything, *Architectural Review*, July, Vol. CLXXXV, No.1109, 24-26.
- Campbell, J.**, 1949. The Hero With A Thousand Faces, Çev: S. Gürses, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, 2000, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Caudill, W. W.**, 1971. Architecture By Team : A New Concept For The Practice Of Architecture, in *The Image of The Architect*, Saint, A.
- Conrads, U.**, 1970. Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture, Çev: Dr. S. Yavuz, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar, 1991, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Correa, C.**, 1997. Learning From Ekalavya, in *The Education Of The Architect: Historiography, Urbanism, and the Growth of Architectural Knowledge*, Ed. M. Pollak, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Cuff, D.**, 1982. Negotiating Architecture: A Study of Architects and Clients in Design Practice, *PhD Thesis*, University of California, Berkeley.
- Cuff, D.**, 1989. Through the Looking Glass: Seven New York Architects and Their People, Architects' People, in *The Key Centre For Architectural Sociolog.* (<http://www.archsoc.com/kcas/Dontlikepeople.html>), 22.03.2005.
- Daley, R.**, 1997. Architecture #2 - More Talk, Boston College Lecture, USA, April. (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/RDaley_talk2.html), 02.2005.
- Dostoğlu, N.T.**, 2001. Ütopya, Kent Ve Mimarlık Üzerine Düşünceler, *Arredamento Mimarlık*, **05**, 73-76.
- Draper, J.**, 1977. The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard, in *The Architect:*

Chapters in the History of the Profession, pp. 209-237, Ed. S. Kostof, Oxford University Press, New York.

- Duffy F.**, 1998. *Architectural Knowledge: The Idea Of A Profession* /Francis Duffy with Les Hutton, E & FN Spon.
- Dutton, T.A.**, 1991. *Voices in Architectural Education*, Bergin & Garvey, New York.
- Egenter, N.**, 1987. A Breakthrough To A Cultural Anthropological Theory Of Architecture: Architecture builds interdisciplinary bridges to the Humanities, *Second International and Interdisciplinary Conference*, University of Kansas.
(http://home.worldcom.ch/~negenter/00AA2_Theory_TX01.html)
- Egenter, N.**, 1993. Architectural Anthropology, *13th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, Mexico City, Mexico, 4 August. (http://home.worldcom.ch/~negenter/450AA_MexE_01.html)
- Egenter, N.**, 1996. 20 Problems: Manifesto Of An Architectural Anthropologist, *UIA Congress*, Barcelona, 28 June-7 July.
(<http://home.worldcom.ch/~negenter/351UIAManif.html>)
- Egenter, N.**, 1997. On The Way Towards An Anthropology Of Architecture: A critical survey of the modern architect's role from the standpoint of cultural history, *Swiss Association For The Biology and Ecology Of Building Conference*, Switzerland, 25 October.
(http://home.worldcom.ch/~negenter/014aBaubioE_Tx1.html)
- Egenter, N.**, The Origins Of Architectural Research.
(<http://home.worldcom.ch/~negenter/021ArResOrigE.html>), 03.2005.
- Egenter, N.**, 2005. Elektronik posta yoluyla kişisel yazışma.
- Ergöz, E.**, 2002. Mimarlık Mesleği ve İTÜ Mimarlık Fakültesi Mezunlarının Meslek Kariyeri: Bir Alan Çalışması, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ettlinger, L.D.**, 1977. The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century, in *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, pp. 96-123, Ed. S. Kostof, Oxford University Press, New York.
- Fairs, M.**, 1999. Architecture Week Boring, Building Design, in *Where Have You Gone Joe Dimaggio?: Environment-behaviour studies and its absent place in architectural education*, Brown, R. & Yates, D. M.
(<http://cebe.cf.ac.uk/aee/pdfs/brownr.pdf>), 03.2005.
- Fisher, T.**, 1994. Can This Profession Be Saved?, *Progressive Architecture*, February, 45-49.
- Ghirardo, D.**, 1991. *Out of Site: A Social Criticism of Architecture*, Bay Press, Seattle.
- Glancey, J.**, 2001. Ready To Raise The Roof? Time Will Tell, in *Where Have You Gone Joe Dimaggio?: Environment-behaviour studies and its absent place in architectural education*, Brown, R. & Yates, D. M.
(<http://cebe.cf.ac.uk/aee/pdfs/brownr.pdf>), 02.2005.

- Gropius, W.**, 1919a. Mimarlık Üstüne Yeni Düşünceler, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, s. 33-34, Ed. U. Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Gropius, W.**, 1919b. Weimar'daki Staatliches Bauhuas'un Programı, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, s. 36-40, Ed. U. Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Güzer, C.A.**, 2003. Meşrulaştırma ve Muhalefet Zemini Olarak Mimarlık, *Arredamento Mimarlık*, **03**, 58-59.
- Harding, E.P.**, 2000. Manifestations of The Sacred: Art, Ritual and the Search for Holiness, *University of Washington Graduate Seminar*, USA. (<http://www.philipharding.net/sacred.htm>)
- Hauser, A.**, 2005. Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu, *Rönesansın Serüveni*, s. 138-153, Çev: A. Cemal, YKY, İstanbul.
- Hillier, B.**, 1985. Quite Unlike the Pleasures of Scratching: Theory and Meaning in Architectural Form, in *The Key Centre For Architectural Sociology*. (<http://www.archsoc.com/kcas/Dontlikepeople.html>), 22.03.2005.
- Holl, S.**, 1992. Holl ile Konuşma, *Steven Holl: Çağdaş Dünya Mimarları 2*, s. 7-25, Çev: C. Aker, Boyut Kitapları, İstanbul.
- Huizinga, J.**, 2005. Rönesans Sorunu, *Rönesansın Serüveni*, s. 24-59, Çev: K. Atakay, YKY, İstanbul.
- Jamison, C.**, 1980. Modern Architecture as an Ideology, in *American Architects and the Mechanics of Fame*, Williamson R.K.
- Jencks, C.**, 1973. Le Corbusier and The Tragic View Of Architecture, in *Designer Denial - the Dark Side Of Architectural Practice*, O'Cathain, C. (http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD_d oNotOpen/ADC/final_paper/537.pdf), 01.02.2005.
- Korn, A.**, 1923. Çözümleyici ve Ütopyacı Mimarlık, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, s. 62-63, Ed. U. Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Kostof, S.**, 1977. The Architect: Chapters in the History of the Profession, Oxford University Press, New York.
- Kostof, S.**, 1989. Foreword, Architects' People, in *The Key Centre For Architectural Sociology*. (<http://www.archsoc.com/kcas/Dontlikepeople.html>), 22.03.2005.
- Kultermann, U.**, 1966. The History of Art History, in *A Breakthrough To A Cultural Anthropological Theory Of Architecture: Architecture builds interdisciplinary bridges to the Humanities*, Egenter, N. (http://home.worldcom.ch/~negenter/00AA2_Theory_TX01.html)
- Lawlor, R.**, 1994. Ancient Temple Architecture, Homage to Pythagoras: Rediscovering Sacred Science, Ed. C. Bamford, Lindisfarne Press.
- Le Corbusier.**, 1923. Vers une Architecture, Çev: S. Merzi, Bir Mimarlığa Doğru, 2003, YKY, İstanbul.

- Lidsky, A.J.**, 2005. Why Hiring a Star Architect Isn't Always a Stellar Idea, (<http://chronicle.com/free/v51/i29/29b01801.htm>), 25.02.2005.
- MacDonald, W.L.**, 1977. Roman Architects, in *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, pp. 28-58, Ed. S. Kostof, Oxford University Press, New York.
- Mills, C.W.**, 1963. Man in the Middle: The Designer, Power, Politics and People, in *Negotiating Architecture: A Study of Architects and Clients in Design Practice*, Cuff, D.
- O'Cathain, C.**, 2005. Designer Denial - the Dark Side Of Architectural Practice, (http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD_d_oNotOpen/ADC/final_paper/537.pdf), 01.03.2005.
- Oosterman A.**, 2005. Elektronik posta yoluyla kişisel yazışma.
- Panofsky, E.**, 2005. "Rönesans": Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?, *Rönesansın Serüveni*, s. 11-18, Çev: Ö. Marda, YKY, İstanbul.
- Poelzig, H.**, 1906. Mimarlıkta Mayalanma, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, s. 4-6, Ed. U. Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Pressman, A.**, 1997. Professional Practice 101: A Compendium of Business and Management Strategies in Architecture, John Wiley and Sons Inc, USA.
- Püsküllüoğlu, A.**, 2004. Türkçe Sözlük, Genişletilmiş 5.Baskı, Doğan Kitapçılık AŞ.
- Rand, A.**, 1943. The Fountainhead, Çev: B. Ç. Dişbudak, Hayatın Kaynağı, 2003, Plato Film Yayınları, İstanbul.
- Rasmussen, S.E.**, 1959. Experiencing Architecture, Çev: Ö. Erduran, Yaşanan Mimari, 1994, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Robert, J.P.**, (<http://www.bbzine.com/archeplus/Qraffic14.html>), 25.02.2005.
- Rossmann, W.E.**, 1972. The Effective Architect, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Saint, A.**, 1983. The Image of The Architect, Yale University Press, New Haven and London.
- Salingaros, N.A.**, 2002. Twentieth Century Architecture As A Cult. (<http://www.intbau.org/essay3.htm>), 20.02.2005.
- Sant'Elia A.**, 1914. Fütürist Mimarlık, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, s. 21-25, Ed. U. Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Sarapik, V.**, 2000. Artist And Myth, Trans: H. Mürk, *Electronic Journal of Folklore*, Vol.15, 39-59. (<http://www.folklore.ee/folklore/vol15/pdf/myth.pdf>), 03.2005.
- Sargın, G.A.**, 2003. Kökten Dönüşümden Parçacı Direnişe; Sosyal Mimarlığın "100 Yıllık" Kısa Öyküsü, *Arredamento Mimarlık*, **03**, 55-57.
- Scogin, M.**, 1996. Introduction, Reflections on Architectural Practices in the Nineties, Ed. W.S. Saunders, Princeton Architectural Press, New York.

- Stevens, G.,** 1995. Struggle in the Studio: A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy, *Journal of Architectural Education*, November, 49/2, 105-122.
- Stevens, G.,** 1999. How the Invisible Stays That Way: Sociology on Architects, *Thresholds*, **19**, 54-56.
(<http://www.archsoc.com/kcas/papers/Thresholds.pdf>), 22.03.2005.
- Stevens, G.,** 2005. The Key Centre For Architectural Sociology.
(<http://www.archsoc.com/kcas/>), 22.03.2005.
- Swett, R.,** 2005. Four Philosophical Cornerstones of The Architecture of Trust, Leadership By Design: Creating an Architecture of Trust, 23 February. (http://www.di.net/article.php?article_id=412), 03.2005.
- Sutton, S.E.,** 1996. A New Role For Today's Architecture, FAIA, December.
(<http://www.designcorps.org/role.html>), 02.2005.
- Tanju, B.,** 2002. "Armoninin Sorgulanması: Düzensizlik ve Rahatsızlık" Belgeselinden, İstanbul.
- Tanyeli, U.,** 2003. Öngörünüm: Türkiye'de Mimarlık ve Toplumsal Sorumluluk Duygusu, *Arredamento Mimarlık*, **01**, 7.
- Taut, B.,** 1919. Mimarlık Üstüne Yeni Düşünceler, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, s. 34, Ed. U. Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Tournikiotis, P.,** 1999. The Historiography of Modern Architecture, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Tschumi, B.,** 1994. Architecture and Disjunction, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Vitruvius, P.,** M.Ö 25. Vitruvius: The Ten Books on Architecture, Çev: Dr. S. Güven, Bilim Ed. Prof. F. Yeğül, Dil Ed. B. Artamlı, Mimarlık Üzerine On Kitap: Vitruvius Pollio, 1993, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.
- Weaver, N.,** 1997. Atelier Principle in Teaching, in *Where Have You Gone Joe Dimaggio?: Environment-behaviour studies and its absent place in architectural education*, Brown, R. & Yates, D. M.
(<http://cebe.cf.ac.uk/aee/pdfs/brownr.pdf>), 02.2005.
- Wigley, M.,** Dean's Statement : The Future Of The Architect.
(<http://www.arch.columbia.edu/>), 28.02.2005.
- Williamson R.K.,** 1991. American Architects and the Mechanics of Fame, University of Texas Press, Austin.
- Wright, F.L.,** 1970. İlk Akşam, *Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 5: Frank Lloyd Wright ve Ev*, s. 9-16, Boyut Kitapları, Eylül 2002.
- <http://www.aia.org> , 02.2005.
- <http://www.mimarlarodasi.org.tr> , 10.2004.
- <http://www.riba.org/go/RIBA/Home.html> , 02.2005.
- http://www.uia-architectes.org/image/PDF/Pro_Pra/Policy.pdf , 02.2005.

ÖZGEÇMİŞ

1978, İstanbul’da doğdu. 1995 senesinde F.M.V Nişantaşı Işık Lisesi’nden mezun oldu. 2002’de Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladı. Aynı sene İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimari Tasarım Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2003 yılında Mim -Ar Ltd. içerisinde yarışma ve uygulama projelerinde çalıştı. Yüksek lisans döneminde “Disorder & Disturbance: The Question Of Harmony” belgeselinin yapım ve sunum aşamasında yer aldı. 9-10 Mayıs 2003 tarihlerinde İ.T.Ü’ de birincisi düzenlenen Sinema Ve Tasarım: Tasarım Harikalar Diyarında Disiplinler Arası Buluşmasında “Distopya Kavramı Üzerinden Bilimkurgu Sineması ve Mimarlık İlişkisi” konulu bir sunum yaptı. 2004 senesinden itibaren “Bant” dergisinde sinema eleştirileri yayımlanmaktadır.