

152268

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARIN FORMASYONUNDA FORMEL MİMARLIK EĞİTİMİNİN YERİ

DOKTORA TEZİ
Y. Mimar Huriye GÜRDALLI
(502962111)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 2 Aralık 2003
Tezin Savunulduğu Tarih : 12 Şubat 2004

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Atilla YÜCEL

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Nigan BAYAZIT (İ.T.Ü.)

Prof.Dr. Vedia DÖKMECI (İ.T.Ü.)

Prof.Dr. Şengül ÖYMEN GÜR (K.T.Ü.)

Doç.Dr. Abdi GÜZER (O.D.T.Ü.)

[Signature] (red)

[Signature]

[Signature]

[Signature]

152268

ŞUBAT 2004

ÖNSÖZ

"Subay yanına gidip, "Çok karışık bir makine bu" dedi, "ikide bir ârıza yapar, ya bir şey kırılır, ya da bir şey kopar; ama bir pire için yorgan yakılmaz şüphesiz. Meselâ, bu kayış meselesini halletmek işten bile değildir; onun yerine zincir kullanacağım; gerçi sağ kola rastlayan titreşimlerin hassasiyeti biraz bozulacak ama, zararı yok." Zinciri bağlarken, ilâve etti. "Makine için ayrılan tahsisat son derece azaldı."

"Yolcu emir vermenin fayda etmediğini anlamıştı; tam yanlarına gidip kovalıyacaktı ki, o sırada, yukarıdan, Nakkaşın içinden bir gürültü duyuldu. Başını kaldırıp baktı. O dişli çark yine bir iş çıkaracak mıydı? Fakat bambaşka birşeydi bu. Nakkaşın kapağı yavaşça kalkıp, trak diye açıldı. Dişli bir çarkın dişleri göründü, sonra yükseldi ve çok geçmeden bütün tekerlek meydana çıktı; sanki çok büyük bir kuvvet Nakkaş sıkıştırdığı için tekerleğe yer kalmamıştı; tekerlek yükseldi, yükseldi ve Nakkaşın kenarına gelince düştü, kumun üzerinde biraz yuvarlandıktan sonra yan üstü kala kaldı. Fakat onun arkasından da başkaları, irili ufaklı, hattâ gözle farkedilemeyecek kadar küçük bir sürü tekerlek, aynı âkıbeta uğruyor; fakat her bakışta insan, "eh artık Nakkaş tamamen boşalmıştır" demeye kalmadan yeni tekerlekler meydana çıkıp düşüyor, kumun üzerinde yuvarlanarak, yan üstü kala kalıyordu." (Kafka, 2001)

Akademik ve mesleki çalışmamda her zaman bana destek olan, mimar/eğitimci olarak ustam saydığım, danışmanım Sayın Prof. Dr. Atilla Yücel'e, tez sürecinde değerli eleştirileriyle çalışmaya katkıda bulunan Sayın Prof. Dr. Nigan Bayazıt'a ve Sayın Prof. Dr. Vedia Dökmeci'ye, tezi yazdığım sürede bana eşlik eden Vivaldi'ye, Tom Waits'e, Bulutsuzluk Özlemi'ne ve mesafeden bağımsız olarak her dönemimde yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Aralık 2003

Huriye Gürdallı

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ÖZET	v
SUMMARY	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Kapsamı	3
1.2. Çalışmanın Yöntemi	5
2. ZAMAN	8
2.1. Zamanın Algılanışı	8
2.1.1. Zamanda tekrar	10
2.1.2. Zaman ve hız	11
2.1.3. Geçmiş, gelecek, şimdiki zaman	12
2.1.3.1. Kamusal mekân ve gelecek zaman	13
2.1.4. Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi bağlamında zaman	14
2.1.5. Zaman, bağlam, konu kaymaları	16
3. MİMARLIK VE EĞİTİMİ	19
3.1. Mimarlık	20
3.1.1. Düzen kuran mimarlık	22
3.1.2. Bauhaus ve yeni düzen; sosyal mekân	23
3.1.3. Düzen bozulurken	25
3.1.4. Zayıf mimarlık	26
3.2. Mimarlık Eğitimi	28
3.2.1. Sözlü ve yazılı kültür	29
3.2.2. Formel meslek eğitimi	31
3.3. Mimar	34
4. KOPUKLUK VE UZMANLAŞMA	37
4.1. Bütün ve Parçaları	37
4.1.1. Üretim ve yeniden üretimin koşulları; deneyim, pratik, teori	38
4.2. Düzen ve Rasyonel Teori	40
4.2.1. Kendiliğindenlik	41
4.3. Sezgisellik	42
4.3.1. Tasarımda sezgisellik	43
4.3.1.1. Saf gözün tetkiki	44
5. 1955-70 DÖNEMİNDE İSTANBUL'DA MİMARLIK PRATİĞİ VE EĞİTİMİ ORTAMI	48
5.1. Yapı Üretim Ortamı	49
5.1.1. Üslup ve işlev çoğulculuğu	51
5.1.2. Mimarın rolü ve mesleğin örgütlenmesi	52
5.2. Mimarlık Eğitimi Ortamı	54
5.3. Bölüm Sonucu	59

6. SONUÇ	64
KAYNAKLAR	69
ÖZGEÇMİŞ	76



MİMARIN FORMASYONUNDA FORMEL MİMARLIK EĞİTİMİNİN YERİ

ÖZET

"Eğer mimarlık ondokuzuncu yüzyılda 'ulus', 'toplum' ve 'kültür' ile ilişkili 'stil' ve 'strüktür' terimleriyle ele alınmışsa, yirminci yüzyılda egemen tema 'mekân' oldu. 'Mekân', mimarlığın başrol oyuncusudur", der Bruno Zevi 1948'de. Anthony Vidler, Zevi'nin beden ve mekânı algılayan öznenin hareketini işlev ve deneyim olarak barındırması yoluyla, mimarlığı diğer sanatlardan ayıran elli yılı aşkın mekânsal kuram ve pratiği özetlediği bu sözüne 'Mekânın Tektoniği' adlı makalesinin başlarında yer verir.

Mimariyi boş bir deniz kabuğundan ayıran ve insan ve mekân arasındaki diyalogu oluşturan, insanların 'orada' yaşadıklarının, oynadıklarının, dua ettiklerinin, öldüklerinin bir hikâyesi olmasıdır.

Mekânın insan hareketleriyle algılanması iki düşünceyi beraberinde getirir: Birincisi, mekânın sadece içiyle değil, dışıyla da varolduğudur. İkinci ise mimarın bu yolla toplumdaki sosyal faaliyet için bir araç olarak görülmesidir.

Onsekizinci yüzyıldan itibaren şehir mekânının iyi organize edilmesi, şehrin iyi yönetilmesiyle ilişkilendirilerek değerlendirilmeye başlanmıştır; iyi şehircilik, iyi yöneticilikle eşdeğerde tutulur. Bu anlayış da bir taraftan mimarı sosyal mekânda varederken, diğer taraftan da şehir mekânıyla ilgili kararların mimardan çok köprü, yol, demiryolu mühendislerinin egemenlik alanına geçmesine yol açar.

Mekânın üretimindeki bu yeni bakış, mimarın, kim olduğunu ve mesleğin toplumdaki yerini tanımlaması gerekliliğine yol açar. Mekânın dışıyla da varolmasından sonra, Bauhaus düşüncesinde mobilyalar, meydanlar, anıtlar ve binaların, formlar, strüktürler ve fonksiyonların bütüncül olarak üretilmesi gerektiği görüşü ve birbirlerinden bağımsız yaratılamayacakları görüşü önem kazanır.

Bütüncüllük anlayışının etki alanı, sadece mekân üretim süreciyle sınırlı değildir; toplumsal pratiğin bütününde görülebilir. Bu çalışma kapsamında ele alınan, toplumsal, siyasal, kültürel değerlerin iletildiği araçlardan biri olan mesleki eğitim kurumları, meslek insanının düşünsel ve pratik eylemi ve bunun toplumdaki yeri de birbirlerinden etkilenen ve birbirlerinin sahasına etkir durumdadırlar.

Toplumsal hayata etkiyen bütüncüllük anlayışı, hem siyasal hem de sözde genelin ihtiyaçlarını düzenleyen ekonomik ve teknik tekbiçimleştirme tehlikesini de barındırır.

Mimarın, ürün olarak mekân ve mimarlık eğitimi arasında, topluma dayatılanın mutlaklığını bozmada önemli bir araç olabilir mi sorusu, bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Mimarlığın ve mimarın, verili olanın içinde farklı olanın, 'öteki'nin varlığını sürdürmesinde etkin olabilmesi için, formel meslek eğitimi, içinde bulunduğu toplumun anti-tezini barındırabilir, bunun bilgisini üretebilir ve aktarabilir mi?

THE IMPORTANCE OF THE FORMAL THE ARCHITECTURAL EDUCATION FOR THE FORMATION OF AN ARCHITECT

SUMMARY

"Although the architecture of the 19th century had been studied by the terms 'style' and 'structure' depending on the terms nation, society and culture, the dominant term of the 20th century was 'space'. Space is the main actor of the architecture. In 1948 Bruno Zevi summarizes the architecture as a different practice and the space theory compared with the other arts, carrying the activity of the subject and the body as a function and experience.

Beyond looking at architecture as an empty sea shell, the story of the people living, playing, praying and dying there, constitutes the dialogue between the people and the space.

The perception of the space by the activity of people brings us to two thoughts: Firstly, the space exists not only with an inside space, but also as an outside space. Secondly, the architect became a tool for the social activity.

From the eighteenth century onwards, organizing of a city space was evaluated by relating its governing it successfully; good urbanisation was equivalent to good governing. This made a milieu for the existing of architects but at the same time, the decisions for the city space was changing hands to railway engineers, bridge constructors.

With this new understanding, the identity of the architect and his place in the society had to be clarified and defined again. The palaces, furnitures, squares and monuments of the previous eras depending on subjective tastes were also constituting the specific style of spaces, but Bauhaus thought was insisting that those would not be created independently.

The wholistic understanding was not restricted only for the production of space; it was valid for the whole societal praxis. Formal educational institutes are taken into consideration as one of the tools for the translation of social, cultural and political values and codes. They effect the ideas and practice in a society and hence they are affected from the product.

Although it seems as if this integrity is necessary within the society, it has a risk of technical and economic standardisation and carries a risk for education of surrendering to political and general necessities.

The basis of the study is questioning if the architectural education can be used as an instrument to ruin the thing that is insisted as an absoluteness to the society. Similar to art, education seems to have the anti-thesis of the society and of the differences in the given one for the continuation of the existence of the 'other'.

1. GİRİŞ

Mimarlık bir sistemin veya parçanın organizasyonel yapısı olarak tanımlanabilir (IEEE Yazılım Mühendisliği Terminolojisi Sözlüğü, 610.12-1990). Bu tanıma göre her sistemin bir mimarisi vardır. Bu anlamda birçok disiplin ve sistem, mimari olarak tanımlanabilir; barış antlaşmasının mimarisi, bilgisayarların mimarisi, hatta felsefenin mimarisi gibi.

Mimarlık bir taraftan arkitektonik bir yapısı olmasıyla diğer disiplinlerin tanımlanabilme aracıdır, bir taraftan da düşünce sistemleri ve üretim süreçlerini sahiplendiği disiplinlerin çokluğunda, mimarlığın sınırları muğlaklaştığından, kendisinin sanat alanındaki üretimle özdeşleştirilerek ifade edildiği çokça görülür. Örneğin Walter Benjamin, 'Fotoğrafçılığın Küçük Bir Tarihi' adlı makalesinde mimarlığı sinemayla özdeşleştirir. Mimarlık da sinema da kolektif ve eşzamanlı algılama için malzeme sağlar: "Algının kolektif ve eşzamanlı olması, tek bir görüşün değil birçok görüşün aynı anda oluşması anlamına gelir. Bizi saran ve duyarlığımızı bombardıman altına alan imgeler, parçalar veya değişik sistemlerdir ve görsel hafızanın oluşumu bir taksici sürücüsü için, bir ressam için, bir fotoğrafçı ve bir pilot için tamamıyla farklıdır" (Benjamin, 2001).

Mimarlıkta stil, yapı ve işlevin algısından farklı olarak mekânın algısı, mesleğe, kültüre, cinsiyete, yaşa göre farklı olabilir; aklın öznel durumlarına göre değişebilir. Algılananı hafızadaki örüntülerle mukayese edip yeni örüntüler kurmada deneyimin bilgisi ve sezgi önemli belirleyicilerdir.

Bruno Zevi de mekânın ayrıcalığını "Eğer mimarlık ondokuzuncu yüzyılda 'ulus', 'toplum' ve 'kültür' ile ilişkili 'stil' ve 'yapı' terimleriyle ele alınmışsa, yirminci yüzyılda egemen tema 'mekân' oldu. Mekân mimarlığın başrol oyuncusudur" diyerek vurgular (Zevi, 1974).

Spiro Kostof ise mekânı tanımlamada insanın varlığına dikkat çekerek, insan ve mekân arasındaki diyalogu oluşturanın insanların 'orada' yaşadıklarının, oynadıklarının, dua ettiklerinin, öldüklerinin hikâyesi olduğunu söyler; mimariyi boş bir deniz kabuğundan ayıran budur (Kostof, 1986).

Mekânın aklın özneliliğine dayanması ve insanlarla kurduğu diyalogla algılanması, yani mekânın tanımlanmasındaki ölçülmezliğin vurgulanması Henri Lefèbvre'in 'maddesel mekân' diye adlandırdığı olgunun varlığını yok saymaz (Lefèbvre, 1991). Mekân aynı zamanda sosyal, politik ve ekonomik etkilere bağlı olarak herhangi bir nesne gibi 'üretilir'.

Mekânın hem maddesel olarak tanımlanabilmesi hem de algılanmasının ve kullanımıyla bireysel ve sosyal olguların bir ürünü olmasının, mekânı tanımlayan düşünürler arasında tartışma yarattığı görülür. Zaman zaman biri daha soyut ve diğeri daha somut olgulara dayalı bu tanımların biri, diğere göre daha çok kabul görür. Bugüne bakıldığında, gündelik hayatta görsel medyatik imgelerin önemli bir yer tutmağa başlamasından itibaren, mekân kavramındaki soyutlama, daha sonra gerçekten üretilecek binanın somut elemanlarını kurgulamaya yarayan kavramsal bir araç olmaktan çok, sunuşun estetik bir zorunluluğu haline gelme tehlikesindedir.

Mimarlığın, mekânın tektoniği oluşturmadaki rolü görmezden gelerek üretilemeyeceğini problematik olarak tanımlamak, genele hakim olan görsel ve sözel iletilerin bulanıklığında bir anti-tez arayışı olarak düşünülebilir.

Benjaminin 1931 yılında mimarlığı kolektif algı yoluyla sinemayla özdeşleştirmesi, sözel ve görsel imge parçacıkları bombardımanının kaynağı olarak sinemayı görmesi doğaldır. Ancak bugün için görsel ve sözel imge parçacıklarının kaynağı sadece sinema değildir, yazılı ve görsel medya insanın gündelik hayatına çok daha yayılmış şekilde bu etkiyi oluşturmaktadır.

Sinemada ise bazı sinema eleştirmenleri teknolojik gelişmelerle birlikte sinemanın gerçeğe biraz daha yaklaştığı konusunda hemfikir olurlarken, bazıları da 'ses'in dolayısıyla 'dil'in sinemada kullanılmaya başlanmasıyla görüntünün gerçek plastiğinden sözcüklerin yapay dünyasına geçiş olduğunu ve sözcüklere uyum sağlayan görüntünün kendi görsel 'dili'ni kaybettiğine dikkat çeker. Luc Godard gibi görüntüye kaybetmiş olduğu dili yeniden vererek insanların konuşmasından çok nesnelerin konuşmasına dair yeni bir sinematografik anlatımla kendi 'karşı dillerini' arayan, keşfeden sanatçılar vardır.

Benjamin'den üç çeyrek yıl sonra tam da bu yönüyle özdeşleştirilebilir sinema ve mimarlık; sözün ve görüntünün bulanıklığından sıyrılan 'asıl'ı, genel içindeki karşı dili arayışlarıyla.

Mim sanatı 'asıl' olanı arayış, görüş ve farkedişte bu anlamda özel bir örnek teşkil eder: "Mimci Marcel Marceau, köpeğini yürüyüşe çıkaran birini canlandırmak için sahnede durur. Marceau'nun kolu köpeğinin kayışını tutarmışçasına gerilir. Kolu ileri

geri silkindiğinde, seyircilerin hepsi köpeğin çalılıkların arasındaki bir şeyi koklamak için kayışına asıldığını 'görür'. Sahnede ne köpek ne de kayış olmamasına rağmen, kayış ve köpek, aslında sahnenin en 'gerçek' parçaları vardır ortada - insan Marceau ve kolu. Geriye kalanın tümü bakanlar olarak bizim imgelemimiz olarak sağlanır. Eksik Gestalt fantezimizde tamamlanır. Biçim için duyduğumuz etkin ihtiyaç onu kendiliğinden, sonsuz sayıda kurduğumuz yollara bakarak görülebilir" (May, 1991).

1.1. Çalışmanın Kapsamı

Teknolojik devrimin gelişimi hızını ve etkisini artırırken en önemli değişimlerden biri üretime dayalı sanayiden bilgiye dayalı diye tanımlanan sanayiye doğru yönelme olmuştur. Eğitim ve öğrenim her sorunun yanıtı olarak görülmeye başlanmıştır. Teknolojik ve ekonomik değişim dünyasında yaratıcı, yenilikçi ve esnek insanlara gereksinim duyulurken eğitimin hükümetlerin bütçesinde tuttuğu yer giderek artmaktadır.

Sanat eğitimi, sistematik, bilimsel bilgi tarafından uzmanlaşma eğitimi anlamına gelen meslek eğitimi veren formel eğitim kurumlarına çok kolay uyma eğiliminde değildir. Mimarlık hem önemli sosyal fonksiyonları yüklenmiş, kurumlaşmış bir meslektir, hem de bir sanat dalıdır. Mimarlık gibi mimarlık okulları da mesleki uzmanlık eğitimi ve sanat eğitimi veren okullar arasında bir orta noktada yer almaktadır. Mesleğin eğitimindeki bu orta noktada durma hali, meslek eğitiminin bilgisinin kavramsal düzeyde kalması veya uygulamanın gerçekleriyle ilgilenmesi kararında da görülür. Bu ayrımın formel mimarlık eğitime, tasarım stüdyosuna da mekânın soyutlaşması veya cisimleşmesinin ağırlık kazanması şeklinde yansıdığı görülür.

Mimarlık okullarında tasarım müfredatın omurgasını oluşturur. Formel mimarlık eğitime dair tartışmalar da ağırlıklı tasarım stüdyosu çerçevesinde ele alınır. Ancak problematik durumları iyi tanımlanmış problemlere çevirmede, problemi içinde yer aldığı çerçeveden soyutlayarak ele almak, aşırı odaklanmanın bir örneğidir. Bu çalışmada da mimarlık eğitiminde problem olarak tanımlanan nokta, formel mimarlık eğitiminin mimarın formasyonundaki yeri, mimarlık kültürü ortamı ve uygulama ortamı çerçevesinde ele alınmıştır. Uzmanlık alanında çözülmeye çalışılacak sorunun, daha geniş bir sorunun parçası olduğunun farkındalığıyla, mimarlık kültürü ve uygulaması ortamları bütününde ele alınacak formel mimarlık eğitiminin, tanımlanan problem çerçevesinde daha doğru analiz imkanı vereceği düşünülmektedir.

Çalışmada şu sorular öne sürülür:

Medyanın ve zaman algısının mimarlığın ve mesleğin formel eğitimindeki problemi belirlemedeki yeri nedir?

Uygulama alanında yansıması olan bir düşüncenin, mimarlığın bilgi kuramının, formel eğitim ortamında aktarılabilmesi için nasıl bir meslek eğitimi uygundur?

Eğitimin anarşik ve totaliter yaklaşımlar arasındaki iki uçta taraftar bulmasını yok etmeden, eğitim sürecinde iki yaklaşım da öğrenciye sunulabilir mi? Formel mimarlık eğitimi, (özellikle tasarım stüdyosundaki eğitim) sistematik bilgi ve buna aykırı bir geleneği -müzik ve dans konservatuvarları, zanaattaki çıraklık, spordaki koçluk-biraraya getirecek şekilde yeniden tasarlanabilir mi?

Mimarlığın sanat gibi topluma dayatılanın mutlaklığını bozmada önemli bir araç olabileceği düşüncesinden yola çıkarak karşı dili aramada formel mimarlık eğitiminin bunun bilgisini tartışabileceği düşünülebilir mi? Formel mimarlık eğitimi, mimarlığın imgelerin varlığına dayalı kavramsal bir disiplin olduğunu gözardı etmeden, mekân kuramının inşaat faaliyetiyle mimari nesnelerin soyut düşüncesi arasında bir bağ kurabileceğinin eleştirel bakışını barındırabilir mi?

Mimarlığın ve mesleğin formel eğitiminin gündelik hayatla ilişkisine teslim oluşunda belirli bir dönem ve şehir örneklenip bir yakın dönem analizi yoluyla tanımlanan problemin kaynağına gidilerek bugüne dair ipuçları elde edilebilir mi?

Bu sorular çerçevesinde kurgulanan çalışmada, mimarlık kültürü ortamında, formel mimarlık eğitiminin, mimarın formasyonundaki yeri ve etkisi okunmağa çalışılmaktadır. Böyle bir okumanın formel mimarlık eğitimi ve tasarım stüdyosu için tanımlanacak problem ve çözümlemelere bir zemin oluşturacağı düşünülmektedir. Çalışmanın birinci bölümde mekân algısındaki problemin belirlenmesinde zaman algısının ve medyanın rolü ortaya konmuştur.

İkinci bölümde mesleğin ve eğitiminin farklı dönemlerdeki durumu analiz edilmiştir.

Üçüncü bölümde mekânın cisimleşmesi ve soyutlaşması tartışması yoluyla sözü edilen ayrımın, teori, pratik ve deneyimsel sezgi arasındaki kopukluğun, eğitime yansımaları ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde gündelik hayatın hangi dönemlerde daha belirgin olarak mesleği ve eğitimini teslim aldığını ve bugüne taşınan kopukluk düşüncesinin hangi ortamlarda görülmeye başladığını vurgulamak açısından 1955-70 dönemi İstanbul'daki mimarlık kültürü, uygulaması ve eğitim ortamı örneklenmiştir.

Beşinci bölüm, yapılan analizlerin yorumlandığı, verilerin başta ortaya konan problematik çerçevesinde değerlendirildiği sonuç bölümüdür.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada formel mimarlık eğitiminin mimarın formasyonundaki yeri, formel meslek eğitiminin bilgi üretim ve aktarımı ortamının gündelik hayat tarafından sarmalanmışlığıyla ilişkilendirilerek ele alınır.

Formel mimarlık eğitiminin gündelik hayatla ilişkisi, mimarlık söylemi, mimarlık uygulama ortamı ve mekan üretimi politikalarıyla ilişkilerinden ayrı düşünülemez.

Eğitimde ve mimarlıkta tanımları ve yapıları gereği zaman-üstü bir boyut vardır. Hem eğitimin hem de mimarlığın toplumsalı dönüştürme çabasındaki rolü de aynı şekilde zaman-üstüdür; her ikisine dair düşünce sadece anı değil, anın ötesini de kapsar.

Zaman-üstü boyutu olan ve aynı zamanda her an her gün kullanılan bir şey nasıl sorgulanabilir? Alışkanlığa dönüşen bir düzendeki gözlemler nasıl ifade edilebilir ve barındırdıkları nasıl açığa çıkarılabilir? Halihazırda mevcut yaşantı dışında nasıl bir dünya varsayıldığı nasıl keşfedilebilir? Bu sorular, çalışmayı yöntem açısından yönlendiren sorular olmuştur.

Alışıldık kavram ve usullerin eleştirisinde olduğu gibi mesleğin eğitiminin eleştirisindeki ilk adım, mevcut çemberin dışına çıkma çabasıdır. Paul Feyerabend bunun alışıldık kavramların eleştirisinde onaylanan gözlem sonuçlarıyla çatışan, mevcut algısal dünyaya dahil edilemeyecek algılar öne süren yeni bir kavramsal sistem ortaya koyarak yapılabileceğini öne sürer (Feyerabend, 1999).

Mimarın formasyonunda formel mimarlık eğitiminin yerini konu edinen ve eleştirel yaklaşımı barındıran bu çalışma da, yeni algılar ortaya koyan bir sistem önerisinden çok, yeni bir bakış önerisine varmayı amaçlar. Mutlak yeni bir sistem önerisinden, eleştirinin temelini oluşturan yeni bir tektipleşme doğuracağı düşüncesiyle özellikle kaçınılmıştır.

Belirli bir süre kullanılan her düşünce ve pratiğin başarıları olmuştur. Kesin bilimlerden farklı olarak eğitimde ve mimarlıkta ve bunların arakesitindeki formel meslek eğitiminde, hangi görüşün başarılarının daha büyük ya da daha önemli olduğu sorusunu cevaplamak veya bu başarıyı sınamak kolay görünmez. Hatta karşılaştırma imkânı sağlayan alternatiflerin yokluğunda bu cevaplama mümkün görünmez.

Bilimsel çalışmalarda doğrulanmış kuramlarla veya deney sonuçlarıyla çelişen hipotezler kullanarak karşı-tümevarım yoluyla bilimi ilerletmek yine de bir yol olarak görülebilir. Elindeki görüşlerin deneysel içeriğini azamileştirmek ve onları olabildiğince açık bir şekilde anlamak isteyen bir bilim adamı çalışmaya başka

görüşleri de sokma yoluna, yani çoğulcu bir yöntembilimi benimseme yönüne gidebilir. Doğruluğu laboratuvar ortamında sınanmayan, bilimsel olmayan çalışmalarda ise düşünceleri 'deney'den çok başka düşüncelerle karşılaştırma ve altta kalmış görüşleri kaldırıp atmak yerine geliştirmeyi düşünmek benimsenen bir yöntem olarak görülebilir. Örneğin "göçebelerin yaşam biçimlerini sürdürmelerini sağlayan bilgilerin, bilimsel olmayan biçimde (bugünkü modern doğa bilimi anlamında 'bilimsel' olmayan) elde edilip saklandıkları hatırlanabilir" (Feyerabend, 1999).

Bir problemi tanımlayıp alternatif üretmeyi amaçlamak, yanlışlanabilir ama henüz yanlışlanmamış bir varsayım öne sürmek anlamına gelir. Ancak bilimsel olmayan çalışmalarda eleştirilen durum ve varsayılan durum veya bilimsel olmayan görüşlerle bilimsel olanı kıyaslamaya çalışmak, yönlendirici olmaz.

Bu durumda, rutin cevapların alanı dışındaki örneklerle başvurmak bir yol olarak görülebilir. Feyerabend'in 'Yönteme Karşı' adlı kitabındaki görüşlerinin bu açıdan bu çalışmaya da uygun düştüğü düşünülür. Feyerabend bir yöntem olarak, dillerden ve kuramlardan farklı temsil yöntemlerini inceleyerek ve onlarla bağlantılı olarak kendi terminolojisini çalıştırır: "Bir 'üslubun psikolojik nedenlerini aramak yerine öğelerini keşfetmeye, işlevlerini çözümlemeye, aynı kültürden diğer olaylarla (edebiyat, masal, resim) karşılaştırmaya ve böylece bunların altında yatan dünya görüşünün algı, düşünce, argüman üzerindeki etkilerini ve hayal gücüne koyduğu sınırları ortaya koymaya çalışmalıyız" (Feyerabend, 1999).

Bu çalışmada konun seçimi ve ilerleyişinde yöntem olarak benimsenen kaynaklardan biri de Nilüfer Göle'nin, 'Mühendisler ve İdeoloji' adlı, doktora tezi olarak hazırladığı kitabıdır. Göle bu çalışmasında kişisel duyarlılıkla seçilen konunun ilintisini şöyle dile getirir:

"Sosyal bilimcilerin seçtikleri konular, içinde yaşadıkları toplumsal tarihten ve buna gösterdikleri kişisel duyarlılıklardan bağımsız değildirler. C. Wright Mills'in kavramsallaştırmasıyla "sosyolojik tasavvur", toplumsal konularla kişisel tarih arasında bir köprü kurabilme sanatıdır (Mills 1971). Başka bir deyişle, bireysel duyarlılıklarımızla toplumsal rahatsızlıklarımızı ilintilendirdiğimiz ölçüde yaşadığımız tarihe nüfuz etmeye çalışırız. Sonuç olarak seçtiğimiz konuların kendisi bile, bu "sosyolojik tasavvur"un bir ürünüdürler" (Göle, 1998).

Bu çalışmayı oluşturan temel bakış açısı da kişisel düşünce çatışmaları silsilesinin bir ürünüdür. Tez çalışmasının kavramsal okumaları sürerken şantiye çalışmalarının

da devam etmesinin, mekân üretiminin cisimsel yönüyle soyut yönünün yaşandığı dönemlerin eşzamanlılığının, tez çalışmasına doğrudan etkisi olmuştur.

Bu çalışmada formel mimarlık eğitimi mimarlık kültürü ortamında ele alınarak mimarlığın ve eğitiminin zaman algısı ve medyatik iletilerin etkisine göre değişimi vurgulanmaya çalışılmıştır. Bugünü ve yakın geçmişi anlamının, mimarlık eğitiminde problemleştirilecek noktaların tasarım stüdyosu dışındaki çerçevede görülmesinin, yeni katmanları okumağa olanak vereceği ve çözümlmelerde yeni bakış açılarının ortaya konmasında anlamlı olabileceği düşünülmektedir.



2. ZAMAN

Mekânın üretilmesindeki normatif değerlerin ve bu değerlerin meşruiyet kriterlerinin tartışılmasının 'zaman'la ilişkilendirilebilecek bir boyutu vardır. Tartışmanın nedenselliğini yanıtlarken tartışmanın hangi bağlamda ve hangi dönemde yapıldığına bakmak önem kazanır.

2.1. Zamanın Algılanışı

Mekânın algısı gibi, zamanın algısı da öznel olma özelliğini taşır. Bir tren istasyonunda zaman, trene binilebilen ya da geride kalan tek bir adımdır. Depremde, hayat akışının geri dönülemez şekilde değiştiği 45 saniyedir. Bazen de 'zaman'ın ölçüsü, insan hayatının birkaç dakikası, yılı değil, birkaç yüzyıllık, binyıllık bir dönemlerdir.

Ahmet Haşim, 'Müslüman Saati' başlıklı denemesinde, geleneksel toplumun 'dingin vakitleri'nin, modern toplumun 'hızlı zamanı'yla aniden sekteye uğra(tıl)dığı anı betimler: "Eskiden kendimize göre yaşayışımız, düşüncümüz, giyinişimiz ve kendimize göre dinden, ırktan ve ananeden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi, bu üslûb-i hayata göre de 'saat'lerimiz ve 'gün'lerimiz vardı. Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıltıları ve nihayetini akşamın zıyaları tayin ederdi. Madenden sağlam kapaklar altında mahfuz tutulan eski masum saatlerin yelkovanları yorgun böcek ayakları tarzında, güneşin sema üzerindeki seyriyle az çok münasebetkâr bir hesaba tebaan, minenin rakamları üzerinde yürürler ve sahiplerini, zamandan takribi bir sıhhatle, haberdâr ederlerdi. Zaman namütenahi bahçe ve saatler orada açar, gâh sağa, gâh sola mâil, güneşten rengârenk çiçeklerdi. Ecnebi saati iptilâsından evvel bu iklimde, iki ucu gecelerin karanlığıyla simsiyah olan ve sırtı, muhtelif evkatın kırmızı, sarı ve lâcivert ateşleriyle yol yol boyalı, âzim bir canavar halinde, bir geceyarısından diğer bir geceyarısına kadar uzanan yirmi dört saatlik 'gün' tanınmazdı." (Haşim, 1991).

Jean-Claude Carrière de, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Hintli bir dostunun, bir gün durup dururken kendisine, "Nümerik, dijital saatlerimizin kadranda yalnızca bir rakam gösterdiğine dikkat ettin mi?", diye sorduğundan bahseder. Carrière, bu ayrıntının dikkatini çekmiş olduğunu söylediğinde, Hintli dostu, "Başka bir şey daha

dikkatini çekti mi?" diye bir kez daha sorar. Carrière, bu kez yanıt vermez, dostunun açıklamasını bekler: "Nümerik saatlerin üzerinde küçük bir dörtgen saati göstermekte, ama kadranın kendisi sessiz. Bir rakam görüyorsun hepsi bu. Saatin kaç olduğunu söyleyen saatlerimiz var ama bunlar saatin kaç olmadığını söylemiyorlar. Kadranlı bir kol saati üzerinde ne yaptığını, sabah nerede olduğunu hemen anımsarsın, havanın karmaya başladığı saati anımsarsın ve dolu dolu geçen bir günün sonunda için rahat, ama aynı zamanda, zamanın, ertesi gün saatinin çevresinde yeniden akmayı sürdüreceğinden emin olarak uyumadan önce, önünde ne kadar zaman olduğunu görürsün. Ama saatin dijital ekranlıysa, bir anlar dizisi içinde yaşamak zorundasındır ve zamanın gerçek ölçüsünü yitirirsin." (Carrière, 2000).

İnsanların kişisel tarihinde olduğu gibi toplumların tarihinde zaman ölçümünün bir rolü olduğu, dini veya politik takvimlerin sistemlerinden bilinir; su saati, güneş saati gibi.

Ernest Bloch bir yerde, bir durumu daha iyi görebilmek için, o durumla bakan kişi arasına çözümleme ve anlamayı mümkün kılacak bir mesafenin ve sürenin girmesi gerektiğini söyler. Bloch'a göre: "...mesafe olmaksızın, bir durumun deneyimini yaşamamız bile imkânsızdır; hele yaşadığınızı temsil etmeniz, onu doğru bir biçimde sunmanız -bu temsil ya da sunumun genel bir görüşü ortaya koyması gerektiği de düşünülürse- hiç olanaklı değildir. Genel olarak şunu söyleyebiliriz: Yakın olmak meseleleri zorlaştırır; herhangi bir şey çok yakınıdaysa, sizi körleştirir, en azından dilinize ket vurur" (Bloch, 1999).

Bu açıdan yakın zamanlar yargılanması zor zamanlardır, çünkü onda halihazırda yaşayan yanımdan birşeyler vardır. Görmekse, her zaman belli bir uzaklıktan bakmayı gerektirir. Tarihsel bakış bu uzaklığı sağlar.

Bloch'un bu uyarısı, dikkate değerdir, çünkü çözümlenecek durum ve çözümleyen arasında belli bir bakış ve zaman mesafesi yoksa, büyük bir ihtimalle bakış yorumu gölge düşürür.

Yaşanan zamanı, bugünü anlamlandırma çabasında Bloch'un uyarısı, kişiyi tarihsel bakışa yönlendirir. Zira tarihe, illa ki kendini tekrarlıyor diye bakılmaz. Mukayeselerin veya benzerliklerin ürettikleri anlamlar, özel olanın yapısını ortaya koymaya da yarar (Morales, 1997).

Zamanı tarihsel dönemlere bölmek, eylemlere ve kavramlara bu dönemler içinde yer bulmak, anlamlandırmanın bir aracı olarak onları sınıflandırmak, analitik düşüncenin bir parçası olarak görülebilir. Yine de bu dönemleme kişiyi rahatlatır. Zamanı

dönemlere bölmeği konu ettiği bir denemesinde Bilge Karasu şöyle der: "Birtakım dönemleri kesit olarak düşünmek, bir yandan ne kadar kolaysa, bir başka yandan o kadar güç. Dönemler dediğimiz, bununla yetinmeyip bir de 'geçiş dönemleri' diye nitelendirdiklerimiz, keyfe bağlı bölümlerlerdir. Olsa olsa birtakım 'dönem'lerde herşeyin baştankara gittiği, birtakım başka 'dönem'lerde ise pek çok şeyin oldukça 'tıkırında gitmiş' olduğu duygusuna kapılabiliriz. Büsbütün yanılıyor da değiliz belki. Ama bu 'kesit'ler, ister istemez, kuramsal kesitler olmakla kalır. Gene keyfe bağlı ama daha 'nesnel' görünümlü bir ölçüt, belli iki tarih arasını düşünmek olabilir. Daha daha, oldukça yakın bir tarihten bu yana, bugüne doğru düşünmeğe çalışabiliriz. Bugüne bakabiliriz. 'Bugün'ü belli aralıklarla düşünmeği bir alışkı haline getirebilir, 'bugün'lerin öğrettiğini biriktirebiliriz" (Karasu, 1994).

Bloch'un uyarısına rağmen, Karasu'nun görüşü kışkırtıcıdır. Tanımlanan problemi, değiştirilmeye çalışılan bir konuyu, bugünkü durumdan geçmiş döneme bakarak anlamaya çalışmak bir yöntem olarak görülebilir.

2.1.1. Zamanda tekrar

George Orwell, 1949 yılında yayımlanan romanı 'Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'te geleceğin tarihini kurgular. Orwell, modern bir diktatörlüğün günlük yaşamı, ileri teknolojiyi ve dilin kendisini (göstergeler sistemi) kullanarak, öznelliklerin programlanması yoluyla nasıl denetlendiğini anlatır. Halk, Oceania (ABD + İngiltere) ve dünyanın geri kalanı arasındaki sürekli savaşı TV ekranlarından saati saatine izler. Toplumu sürekli tehdit eden bu savaşın aslında gerçekte var olup olmadığı belli değildir. Zaten bunu düşünen de yoktur, çünkü 'gerçek' TV ne gösteriyorsa odur.

Eylül 2001'de New York'ta gökdelenlere uçakların çarpmasını ve Amerika'nın Afganistan'a karşı saldırısını TV ekranlarından seyrederken, dünyanın büyük bölümünde görüntünün, sözün ve medyanın egemenliği etkisinde bir dönem yaşandığı bir kez daha gündeme gelir. Medyatik sunumda sözün ve görüntünün içerikten önde olması zamanda tekrar eden bir durumdur. On yıl kadar önce yine bir savaş görüntüsü olarak başta CNN olmak üzere birçok Amerikan televizyonu petrole bulanmış deniz kuşlarının görüntülerini saatlerce yayınlamış, daha sonra bu filmlerde görülen kuşların aslında yıllar önce Exxon-Valdez adlı tankerin yaptığı kaza sonucu Alaska'da denize yayılan petrolden kirlenen kuşlar olduğu ortaya çıkmıştı (Arapkirli, 2001).

İçinde yaşadığımız zamana, bugüne 20-30 yıl kadar yakın bir dönem, hem üzerinde belirli genellemeler yapabilecek kadar geridedir, hem de hâlâ etkilerini yaşamakta

olduğumuz için 'şimdi'dedir. Yaşanılan 'şimdi' de, tekrar eden ve zaman aşımında belirli 'kalıp'ların belirginleşmesine yol açtığı veya bugünün 'kalıp'larının temelini gösterdiği için üzerinde konuşulabilir bir dönemdir. Bu kalıplar ve tekrarların, yarına dair veri oluşturabileceği düşünülebilir.

Kuşkusuz 'sürekli şimdide yaşamak' hali ile 'sürekli bir şimdide yaşamak' hali birbirinden oldukça farklıdır. İlkinde, yaşantı ile o yaşantıya ilişkin farkındalığın arası, başka hiçbir kavramın giremeyeceği kadar kapanmıştır. İkincisinde ise yaşantının kendisinde adeta bir donma, kalıplaşma hali vardır (Argın, 2001:28).

2.1.2. Zaman ve hız

Zamanın aynı dönemi için hem tekrar eden bir 'şimdi'de yaşandığını hem de zamanın öncekine göre hızlanmış olduğunu söylemek çelişik görülebilir.

Hız, makineleşme çağı ile birlikte makinelerle insanların kaydettiği ilerlemenin tarihinin yazıldığı, ölçülebilir bir değer olarak kabul edilerek zamanla ilişkilendirilmiştir (Calvino, 1994).

Bilgisayarların her yıl hızlarını ve bilgi işlem kapasitelerini ikiye katladığı söylenmektedir. 20 yıl önce 32 K'lık bilgisayarlar olan Sinclair'ler dünyanın en müthiş icadıyken, bugün güneş enerjisiyle çalışan hesap makinesi bile 64 K belleğe sahiptir. World Wide Web kullanılmaya başlanalı 15 yıl olsa da, bu ağ yoluyla ulaşılan bilgi miktarı her gün artarak çoğalmakta, her şey olağanüstü hızlanmaktadır. Etrafındakilerle birlikte yaşantısı hızlanan insan, bir taraftan da 100 yıl önce bilinmeyen hastalıklarla karşı karşıya kalmaktadır. Ve sırf bu süratten ötürü artık sadece günü yaşama eğilimindedir. Borsa yatırımcısı bir kâğıdı en fazla üç ay elinde tutmakta, yeni alınan bilgisayar eve getirilirken daha 'hızlı' bir yeni modeli piyasaya sürülmektedir (Berkan, 2001).

'Yavaşlık' adlı romanında, hız bağlamında söylenenleri ve bugünü anlamak açısından önemli bir noktaya değinen Milan Kundera'ya göre, bu dönem 'hız iblisi'ne teslim olmuştur ve bunun tek bir amacı vardır; unutmak. Kundera şu saptamayı yapar: "Yavaşlık ile anımsama, hız ile unutma arasında gizli bir ilişki vardır; varoluşun matematiğinde bu deneyim iki temel denklem biçimine girer: Yavaşlığın derecesi, anımsamanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın derecesi unutmanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır" (Kundera, 1995). Kundera'nın haklı olduğu düşünülebilir. Zira anımsamak, 'oyalanmak', dolayısıyla da 'gecikmek', hatta bir şeyleri 'kaçırmak' anlamına gelebilir bugünkü yaşamda: "İnsan hayatını ne kadar 'hızlı' yaşarsa kendisini geçmişine bağlayan ilmekleri o kadar kolay söker atar" (Sayar, 1995).

Geçmişî unutma isteği kadar dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta, bu hız tutkusunun geleceği gözardı etme isteğini de barındırmasıdır. Çünkü bahsedilen hız, yönsüz, bir anlamda 'mutlak hız' olarak nitelendirilebilir; bir yere ya da bir şeye daha çabuk ulaşmanın gerektirdiği hızdan çok, telaşla bir noktadan kalkıp aynı hızla o noktaya geri dönüş hızıdır.

2.1.3. Geçmiş, gelecek, şimdiki zaman

Hız, geçmişle gelecek arasında, 'şimdi'de sıkışıp kalmış görünür.

Her tarihsel dönemin gözde zaman kipleri vardır. Genel bir sınıflandırmayla, modern öncesi dönem için 'geçmiş', modern dönem için 'gelecek' ve içinde yaşamakta olduğumuz modern-sonrası dönem için de, 'şimdiki' zaman kiplerinin belirleyici bir önem taşıdığı söylenebilir (Argın, 2001).

Vurgunun 'geçmiş' üzerinde olması, modern-öncesi dönemde yaşayan insanların sadece geçmişte yaşamak istediği anlamına gelmez; 'şimdi'ye bugünkünden daha farklı bir şekil ve ölçüde değer veriyorlardır o kadar. Aron Guryeviç, bu hali oldukça net bir biçimde ifade eder: "Efsanevi bir geçmişin mitleri ve anılarıyla yüklü bir dünyada yaşayan insan, kendi davranışlarını bu kültürün arketiplerine göre belirleyen insan, aynı zamanda ve hiç de azımsanamayacak ölçülerde geleceğe de yönelikti, yani yaşamını, isminin şan içinde yaşayacağı bir gelecek düşüncesine göre şekillendirirdi. İnsan kuşaklarının birbirini izlemesiyle antropomorfik biçimde kavranan zaman, işte bu nedenle kendi içinde bir değerdı ve yaşanan günden çıkarak iki yöne yayılırdı: Atalarının yaşamış olduğu ve gelecek kuşakların yaşayacağı yöne" (Guryeviç, 1995).

Başka bir deyişle, modern-öncesi dönemde yaşayan insan, tıpkı atalarının 'şimdi'de yaşıyor olduğunu düşündüğü gibi, kendisinin de aynı biçimde, 'gelecek'te yaşamaya yazgılı olduğunu düşünüyordu. Dolayısıyla kendisini, 'şimdi' yaşadıklarından 'geçmiş' ve 'gelecek' adına sorumlu hissediyordu (Argın, 2001).

Yaşantıdaki hızın geçmişi de geleceği de algılayışı değiştirmesine rağmen, 50 yıl sonrayı, 100 yıl sonrayı düşünen, planlayan, çalışmalarını bu doğrultuda sürdüren araştırmacılar da vardır. Sera etkisi ve ozon deliği yüzünden 100 yıl içinde denizlerin seviyesinin bir metreye kadar yükselebileceğini, bu yüzden dünyanın pek çok şehrinin sular altında kalabileceği iklim uzmanları tarafından hesaplanmaktadır (Berkan, 2001). Ancak 100 yıl sonraki gelecek hesaplanıyor olsa da, esasen değişime uğrayan, nükleer savaş, deprem gibi etkenlerden dolayı toplumların kolektif bir gelecek öngörebilmekten uzak olmalarıdır.

Gelecek, teknoloji ve bireyselleşmeyle birlikte farklı bir boyutta algılanmakta ve deneyimlenmektedir. Bugün yaşanan 'gelecek', teknolojik gelişmenin sunduğu, zamanın dağıtımına müdahale eden 'yeni gelecek', video ile kaydedilmiş, henüz var olmayan zamanın elektronik takvimindeki zamandır: "En son teknolojiler ekstra bir gün yaratmak için geliíyorlar. Bir tarafta yaşadığımız esas gün var, diğér yanda da bir yerlerde bizim için kaydedilen ikincil gün (gelecek). İkinci evin iletişim medyası müdahalesi aracılığıyla varolması gibi, bu ikincil tamamlayıcı gün de iletişim medyasının sapması vasıtasıyla görünür. Mekânın ve zamanın bu 'stereoscopic' ve 'sterophonic' bölünmesinin kayıtlı ev ve kayıtlı iletinin çoklu noktalardaki karşılığı vardır. Gelişmiş kayıt teknikleri sayesinde, bir tarafta merkezi ısıtma kendi kendine çalışmaya başlar ve evi haftasonu için bize hazırlar, diğér taraftan sadece biz daha sonra olacakları görelim diye kayıt programı otomatik olarak çalışmaya başlar..." (Virilio, 1998).

2.1.3.1. Kamusal mekân ve gelecek zaman

Başta Hannah Arendt, Richard Sennet, Jürgen Habermas ve Sygmunt Bauman olmak üzere birçok düşünür, modern siyasetin krizini esas olarak 'kamusal alan'ın yok oluşuyla ilişkilendirir. Hepsi de 'kamusal'ın, yani siyaset zemininin aşınması olgusuna dikkat çeker. Ancak 'kamusal alan'ın yok oluşunun, insanın hayal dünyasından 'gelecek' zaman boyutunun silinmesiyle yakından ilişkili olduğı gerçeğini, bu düşünürler arasında sadece Arendt vurgular. Arendt'e göre 'kamusallık' denilen şey, sadece bir 'mekân' sorunu değildir, aynı anda bir 'zaman' sorunudur: "Eğer dünyada bir kamusal mekân bulunacaksa bu bir nesilliğine kurulamaz ve sadece yaşayanlar için planlanamaz; ölümlü insanların yaşam sürelerini aşması gerekir. Açık konuşursak, potansiyel bir yeryüzü ölümsüzlüğü yönünde bu aşkınlık olmadan ne siyaset, ne ortak dünya ne de kamu alanı mümkün olabilir" (Arendt, 1994).

Arendt'in düşüncesine göre, antik şehir-devletinden bu yana, kamusal ve özel alanlar, birbirinden kesin bir biçimde ayrılmıştır. Modern dönemde belirginleşen 'toplumsal alan', 'kamusal alan'dan farklı olarak, özgürce biraraya gelen insanların politik eylemlerinin değil, devletin gerçekleştirebileceğı görevlerin yerine getirildiğı, politik toplulukların, 'aile' imgesi içinde algılandığı bir sahne olarak görülür (Kealey, 1994).

Richard Sennett, toplumun bir tiyatro sahnesi olarak görülmesinin Batı düşüncesinde oldukça eskilere gittiğini ve bunun belirli bir süreklilik gösterdiğini dile getirir: "Platon'un 'Yasalar' adlı eserinde insan yaşamı tanrılar tarafından sahneye

konan bir kukla gösterisiydi; Petronius'un eseri Satyricon'un ana teması ise, bir tiyatro olarak toplumdur. Hristiyanlık'ta, genelde, dünya tiyatrosunun tek bir seyircisinin olduğu ve o seyircinin, yani Tanrı'nın, aşağıda caka satarak kılıktan kılığa giren çocuklarını göklerden kederle seyrettiği düşünülürdü. 18. yüzyılda, dünyadan tiyatro sahnesi olarak söz edilmeye başlandığında insanlar, takındıkları tavırlar için yeni bir seyirci düşlemeye başladılar. Bu seyirci artık Tanrı değil, birbirleriydi; o kutsal keder yerini, günlük yaşamda oynanan rollerden ve birbirlerini izlemekten keyif alan bir seyirci topluluğu olduğu hissine bıraktı" (Sennett, 1995).

Sennett, 'şehir' ve 'medeniyet' sözcüklerinin etimolojik olarak aynı köklerden geldiğini vurgularken iki noktaya dikkat çekmek ister. Birincisi, 'medeniyet', başkalarına yabancıymış gibi davranmak ve bu toplumsal uzaklığa uyan bir yapı kurmaksa, 'şehir' denen toplumsal mekân, bu anlamda kurumsallaşmış medeniyettir. Sennett'in şehir mekânı, Arendt'in 'kamusal alan'ı gibi insanları hem birbirlerinden koruyan hem de birarada tutan 'mesafe' olarak görülebilir. Hatta Sennett'e göre şehir, toplumsal alanda, başkalarıyla olduğu kadar kendisiyle arasına da bir mesafe koyan insanın rol yapma alanıdır.

Rol yapılması için bugün artık 'kamusal alan' olarak kendisini sunan, medyadır. Sennett'in işaret etmiş olduğu özel ile kamusal dünyalar arasındaki sınırların ortadan kalkmasıyla, bir sahne olarak kamusal alan da ortadan kalkmıştır. Artık her yer sahnedir. Sennett'in ifadesiyle "maske ile yüz arasında fark yoktur artık" (Sennett, 1996).

2.1.4. Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi bağlamında zaman

Önemini kaybeden içerik medya aracılığıyla resimlenir, yazılır ve sahnelenir. Bir anlamda 'gerçek' ve 'gerçeğin parçaları' yeniden üretilir.

Mekân da sosyal, politik ve ekonomik değişimler bağlamında değerlendirildiğinde, tüketilen ve yeniden üretilen sabit bir faktör olarak herhangi bir maddesel nesne gibi üretilir. Hem şehir mekânı, hem teknolojinin sunduğu geleceğin mekânı, bu tanıma uygunluk gösterir.

Medyanın kamusal alanın yerini alması ve imgelerin egemenliğinde olması, mekânın bir kez daha kendisini cisimsizleşme tartışmasının odağında bulmasında etken olmaktadır.

Hollandalı mimar Wiel Arets, Berlage Enstitüsü'nün internetteki tanıtım sayfasında, 2000'li yıllardaki mimarlığı şöyle tanımlamaktadır: "Çağımızda dünya, maddenin giderek önemsizleştiği bir dünyaya dönüşüyor. Algımız elektroniğin günlük hayatımızda oynadığı rol yoluyla değişmektedir ve şüphesiz algıdaki bu değişiklik

düşünüşümüzü etkilemektedir. Bizimkisi, dünyanın bir imge haline geldiği global bir dönemdir" (Arets, 2001).

Aynı 'zaman'ın, hem hızlanmış olduğunu hem tekrar ettiğini söylemek gibi, aynı mekânın hem yeniden üretim şekli olarak cisimleşmiş, hem algısal olarak soyutlaşmış olduğu söylenebilir.

Jean Baudrillard bu bağlamda, metropollerin, gerçeğin önce tahrip edilip sonra geri getirebilmek için simgesel biçimin her türünü kapsayan tarihsel araştırmaların yapıldığı dünyalar olduğuna dikkat çeker. Koruma amacıyla ziyareti yasaklanan orijinal bir mağaranın beş metre ötesine tıpatıp benzeri inşa edilerek ziyarete açıldığı bilinir. Ziyaretçiler önce bir dikiz deliğinden gerçek mağaraya göz atıp, sonra kopyasının tamamını ziyaret edebilirler (Baudrillard, 1998). Aslında, gerçeği ve kopyası arasında fark olmaması, her ikisini de yapaylaştırır. Maske ile yüz arasında fark kalmaması gibi, 'asıl' ile kopya arasında da fark kaybolmaktadır.

Yeniden üretim tartışmasında Baudrillard, imgenin ölümcül gücünü vurgularken biricikliğine rağmen Tanrı'nın bile simüle edilmesini örnek verir. Zira simüle etmek, '-miş gibi' yapmak değildir. Simülasyon, bir göstergenin bir değer oluşunu yadsır ve her türlü gönderenin yok edildiği bir göstergeden yola çıkar. Dissumiler (gizlemek), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak anlamına gelir. Simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa, ikincisi ise bir yokluğa işaret eder. Yeniden canlandırma ise, gösterge ve gerçeklik arasında bir eşdeğerlik bulunduğunu kabul etmektir. Bir taraftan yeniden canlandırma, simülasyonu yok etmeye çalışırken, diğer taraftan simlasyon yeniden canlandırmayı bir simulakra, yani nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen bir kapalı devre içinde, gerçekle değil, kendi kendisiyle değiş tokuş edilebilen bir şeye dönüştürmektedir (Baudrillard, 1998).

Walter Benjamin'in teknik yeniden çoğaltılabilirlik döneminde sanat yapıtı konusunda söylediği gibi, seri halinde üretilen yapıt, sahip olduğu estetik biçimi yitirmekte ve politik bir biçime dönüşmektedir. Benjamin'in de sinema, fotoğraf ve çağdaş kitle iletişim araçlarında saptadığı örnekler, bir orijinale bile gerek duymadan, aynı anda sınırsız sayıda çoğaltılabilme özelliğine sahiptir (Baudrillard, 1998).

İnsan vücudunun soyut ve genetik bir formüle indirgenmesi, yani klonlama, bireyin bile seri halde çoğalmaya mahkum edilmesinin tarihsel olarak bir uç ürünüdür.

Bu yüzden klonlama, üretim ve yeniden üretimin tarihinde önemli bir yer tutar. Henri Lefèbvre'in doğanın üretmediği, yarattığı görüşüne karşıt bir uygulamadır. Zira Lefèbvre'e göre, 'doğal' demek, kendiliğinden olan demektir ve doğanın yarattıkları

bir türe ait olsalar bile tek defaya özgüdürler (Lefèbvre, 1996). İnsan, teknolojinin desteğiyle, kendi yapay üretim ve yeniden üretimindeki 'iş' anlayışıyla doğanın yaratma sürecine sızarak, herşey gibi, insanı da şeyleştirmektedir. Şimdiye dek bir sahne olarak görülmeyen doğanın yarattıkları da artık bir sahnede üretilmekte ve sunulmaktadır.

Medyanın kamusal sahnenin yerini alması, asıl olan ve yeniden üretilenin farkının daha az önemsenir olması, sanki gündelik yaşamın doğal bir parçasıymış gibi insanı giderek daha az hayrete düşürmektedir.

2.1.5. Zaman, bağlam, konu kaymaları

Medyanın haber, bilgi ve söylemin yeniden üretiminin ve yayılmasının merkezinde olması, mimarlık üretim ve eğitim ortamlarını doğrudan etkilemektedir. Mimarlık söyleminin üretilmesinde, zaman zaman bu belirleyicilikteki ağırlıkları değişiyor olsa da yapı üretim ortamı, formel eğitim ortamı ve medya belirleyicidirler.

Sözlü ve yazılı medyanın bilginin yayılmasındaki etkisi arttıkça, 'asıl' bilginin, aktarıldığı ortamda bağlam, zaman ve konu kaymalarına uğradığı görülür.

Simülasyon kuramının ortaya koyduğu temel gerçeklerden biri de Amerika ve Avrupa ile dünyanın geri kalan ülkeleri arasındaki tarihsel süreç farklılığıdır (Adanır, 1998). Bağlam, zaman ve konu kaymaları olarak adlandırılabilir bu süreç farklılıklarının en iyi örneklenebileceği konulardan biri, 'dil'in çevrilmesidir. Bir şair ve araştırmacı olan Mehmet Yaşın, edebiyattaki çevirinin sadece bir dilin bir başka dile değil, ama bir edebi dizgenin, dolayısıyla kültürün bir başka dizgeye, yani bir başka kültüre taşınması anlamına geldiğine dikkat çeker (Yaşın, 2002). Örneğin İngilizceden Türkçeye çevrilen Beat ya da Underground şiirleri ile romanlarının kapitalist sisteme karşı toplumsal, siyasal başkaldırı ve Yahudi-Hint mistisizmi bağlamları silikleşerek, marjinalite, eşcinsellik, uçukluk bağlamları öne çıkar. Aynı şekilde dile yüklenen işlevlerdeki bağlam da, çeviride değişir. Amerikalı şairlerin argoya yüklediği yeni şiirsel işlev gibi, Beat edebiyatının çeviri dili, Türkiye'de, Amerika'da olduğu gibi edebiyat dilini değiştirmez (Yaşın, 2002).

'Asıl' yapıtların, oluşmuş oldukları toplumsal kültür içindeki bütün boyutlarıyla öteki dile aktarılamıyor ya da aktarılmıyor olduğu görülür. Çevrildikleri zaman diliminde bu 'asıl'lar, aktarıldıkları kültür içinde oynamaları beklenen role göre tek bir boyuta indirgenir ya da farklı bir boyuta taşınırlar.

Charles Bukowski'nin roman çevirilerinde görülen metropolden periferiye kayan yapıtın konumlanışındaki değişme ise 'konum kayması'dır. Ele aldığı konu, konuya yaklaşımı ve genel olarak Batı edebiyatı hiyerarşisindeki yeri Türkiye'de

değiştirilerek, yayıncısı, okur kitlesinin imajı, yazınsal algılanış ve kaynak oluş biçimi bakımından, seçkin, entelektüel, derinlikli bir konumda sunulmuştur (Yaşın, 2002).

1990'ların başında Türkçe edebiyatta yaygınlaşan Beat, Protest, Underground şair ve yazarlar, 30-40 yıl önce Batı'daki bu akımlarla örtüşmeler de Türkiye'deki şair ve yazarlar, Amerikalı şairlerin çevirileriyle hiç karşılaşmadıkları gibi de davranamazlardı. Merkezdeki üretimin gecikmiş izleyicileri olmak, sadece edebiyatçılar için değil, hemen hemen tüm sanatçılar için, dünyada gerçekten seçenek sunan yenilikte bir yapıt üretebilmenin zorluğu vardır.

1980 sonrası Türkiye'sinin depolitik ortamında, çevrilen dil gibi, kavramlar ve biçimler de bağamlarından koparılmıştır. Beat edebiyatındaki zaman, bağlam ve konu kaymaları, bir anlamda Baudrillard'ın kullandığı anlamıyla simülasyon kavramını örneklemeye kullanılabilir. Batıda üretilmiş olan, merkezden uzakta yeniden üretilirken yeni ürün değişip farklılaşsa da, orijinalle olan aynılaşmak isteği, çeviri üretimin 'öyle olmamış olsa da, sanki öyleymiş' gibi görülmesine sebep olur. Mimarlık da yeniden üretimin bu 'kayma'larla örneklenebileceği ortamlardan biridir; New York'ta yapılan bir cam bina ertesi sene Stockholm'un soğuk ikliminde, ya da Hindistan'da veya Tokyo'da tekrar edilebilir.

Ancak yeniden üretim, her zaman 'asıl'ın takliti olma anlamını taşımaz. Edebiyatta, özellikle şiir, dilden dile çevrilemez; bu yüzden şiirin çevirisi, biçimden öteye geçemez. Bu açıdan mimarlık, resim, müzik veya heykelden ziyade şiire benzer. "Mimarlık yapıtı, yeniden üretimin nesnesi olmaktan çok, yeniden kurmanın nesnesidir. Şiir gibi mimarlık da yeniden üretilirse biçimleşmeye yönelir, çünkü doğanın tepkisi her yerde farklıdır" (Arifoğlu, 2000).

Yaşamı şiirle değiştirme isteğinin sebebi de budur. Kişi de yaşamını, yaşadığı mekânı, mimarlığı şiir gibi kurmaya çalışabilir (Lefèbvre, 1991). Daha ötesinde, kişinin yaşama mekânları da kendi yaşamının geliştiği şekilde gelişebilir. Örneğin 'Türk Evi'ni inceleyen yazılarında Turgut Cansever'in ortaya koyduğu gibi, çadırdan eve dönüştüğünde ev bir odaydı; her biri odalardan oluşan tectonikler. Eskiye parçaların yerine yenileri konulabilen veya yıkılıp yeniden yapıldığında parçaları tekrar tekrar kullanılabilen birimlerden oluşuyordu. Bu birimler, bütünlüğü kuran bir bütün içinde yer alıyor; birbirlerine eklenip bütünleşerek, daha büyük yeni birimleri, evleri oluşturuyordu (Cansever, 1997).

'Asıl' yapıtın iletimindeki ağların -kitaplar, bilgiler, imgeler- taşındıkları yer, dil ve kültür içinde özümselememesi, paylaşılabilmesi ve yeniden kurulabilmesi, mekânın üretimi tartışmasını estetik boyutla sınırlandırır; zaman zaman mimarlığın

kendini kavramsallaştırma çabalarını engeller. Yapının sadece estetik ve biçimsel bir nesne olarak kavranması, yine nesnelci düşüncenin uzantısı olarak ortaya çıkar ve entelektüalizm ve akademizme karşı duruşun ürünüdür.

Formel mimarlık ortamında ortaya çıkan, nesnelciliğe karşı-temeldenci argüman, varlıksal zeminlerin sarsılması ve retorik zeminin açılmasıyla belirginleşir. Karşı-temeldenci argüman düşünce ve eylem biçimleri arasında hangisinin dikkate değer olduğunun tercihini dayatıyor gibi görünür. Ancak retorik zeminin, başka disiplinlerle olduğu kadar kendi temeldenci geleneği ile de iletişime girme şansını açma potansiyeline sahiptir.

Sahnenin her yerde olması, iletinin yayılmasına da etken olmuştur. Görüşü karmaşanın bulanıklığından kurtaracak olan, iletilenin 'gerçek parçaları'nı okumayı öğretmektir. Günümüzün mesleki eğitiminde, kişinin görmeyi ve okumayı öğrendiği yer, formel eğitimini aldığı kurumlardır.

Günlük hayatın geçmiş ve gelecek zamandan kopuk bir 'şimdi' olarak algılanması, mimarlığın uygulama alanını da etkilemektedir. Sürdürülebilirlik konusundaki çalışmalar devam ederken, mimarlık yapıtının biçim ve fonksiyon olarak kalıcılığının süresi bir anlamda kısalmıştır. Hız ve çoğul imgeler döneminde, insanların televizyon vasıtasıyla sahip olduğu yeni eleştiri tarzı olan 'kanal değiştirme', sadece mimarlığın simülatif üretim sürecinde değil, madde boyutunda da geçerli hale gelmiştir.

Yaşanan çevrenin olumsuzluklarını da kanal değiştirir gibi değiştirip istediğini bulana dek aramak mümkün değilse bile, değiştirilmek istenen parçayı anlamaya, öncelikle nasıl bu yola girildiğini saptamaya çalışılabilir. Gerçeküstücülerin yaşamı şiirle değiştirmek isteği gibi, yaşamı, mimarlığı yeniden üretimin değil yeniden kurmanın nesnesi olarak tartışan bir eğitimle değiştirmek isteği de insanın aklını meşgul edebilir.

3. MİMARLIK VE EĞİTİMİ

"Mimarlık nerelerde şimdi? Hiçbir dönemde bir toplum, bizimki kadar şaşkın, çaresiz kalmadı. Yaşamın maddesel süreciyle düşünsel davranış biçiminin doğal öğeleri arasındaki ilişkiyi böylesine koparıp yitirmedi. Amaçlarla araçlar arasında bir ilişki kopmasıydı bu, izlenecek bir çizginin yokluğu. Yapı alanında tutarsızlık dorukta bugün ve bir tür Bizans entrikacılığı, bir uygarlığın sahip olduğu en büyük gerçekleştirme olanaklarının akılcı amaçlara yönelmesini engelliyor. En büyük maddesel gücüne ulaştığı bir zamanda insanoğlu, görme yeteneğini yitiriverdi" (Le Corbusier, 1993).

"Mimarlık nedir? İnsanın en soylu düşüncelerinin, coşkusunun, insanlığının, inançlarının ve dininin kristalleşmiş anlatımı! Bir zamanlar böyle idi! Pratik olabilme belasını taşıyan çağımızda yaşayanların hangileri, onun bu her şeyi içine alan, ruh veren doğasını hâlâ anlayabiliyor? Sokaklarımız ve kentlerimizde dolaşıyor ve bu çirkinlik çölleri karşısında utançla feryat etmiyoruz! Açıkça söyleyelim: İçinde yaşadığımız ve çalıştığımız bu gri, boş ve ruhsuz yapı maketleri, bizim neslimizin, mimarlık denen o yüce, eşsiz sanatı unutarak kendimizi ruhsal olarak cehenneme gömüştüğümüzün utanç verici kanıtları olarak gelecek nesillere kalacak" (Conrads, 1991).

"Bugün mimarlık var mı? Hiç mimar var mı? Erwin von Steinbach, Sinan, Aben Cencid, Diwakara, Pöppelmann - bu ünlü adlar karşısında, bugün kim kendine 'mimar' demeye cesaret eder? Hayır, bugün ne mimarlık vardır, ne de mimarlar. Bizler, yiyip bitirici toplumun insafına kalmış, mimarlık nedir bilmeyen, mimarlık istemeyen ve dolayısıyla mimara gereksinimi olmayan bir toplumun dokusuna girmiş asalaklar değil miyiz! Çünkü konutlar, ofisler, istasyonlar, çarşılar, okullar, su kuleleri, havagazı ve itfaiye binaları, fabrikalar gibi bin türlü işlevsel nesneye hoş bir biçim vermeye mimarlık demiyoruz" (Conrads, 1991).

Yukarıdaki paragraflar, bir mimarlık dergisinde günümüz mimarlığının içinde bulunduğu durumu tarifleyen bir makalenin başlangıcı ya da akademik ortamdaki bir sunuşun giriş paragrafları olarak okunsa yadsınmazdı. Le Corbusier, Gropius veya Taut bugün yaşasalar, bu cümlelerine daha ne ekleyebilirlerdi?

'Özellikle geç 1970'lerden beri' denmeye alışılmış olsa da, belli ki çok daha evvelinden, mimarlığın 'ne' ve mimarın 'kim' olduğunun yeniden ve yeniden tanımlanışı zamanda tekrar etmektedir. Aslında, mimarlığın 'o' günkü eleştirisi ve yeniden tanımlanması, mimarların en çok ne olmak istediklerini yansıtır (Özkan, 1986). Kimdir mimar? Bir karar verici, düzen kurucu mudur, toplum mühendisi midir?

1970'li yıllara gelindiğinde önceki dönemlere göre değişen bir eleştiri anlayışı görülmektedir. Disiplinlerarası etkileşimin artmasıyla birlikte çoğalan bilgi-kuramsal çerçeveler arasındaki ölçülemezliğin beslediği bir belirsizlik ortamı oluşur ve mimarlığın ve mimarın kendini tanımladığı zemin kavramı sorunsallaşmağa başlar (Mennan, 1999).

1970'lerde felsefede başlayan ve karşı-temeldencilik olarak adlandırılan eleştiri, disiplinler kesinlik varsayımını sorgulamaya başlar. Disiplinler sınırların erimesiyle, yayılımı, emilimi ve kendine ait olanın temelini aramayı sürdüren mimarlık yeniden yapılırken, sürekli rekabet halindeki düşünce ve eylem biçimleri arasında, hangisinin dikkate değer olduğu tartışılmaya başlanır. Karşı temeldenci argümanın daha çok entelektüalizm ve akademizmde kabul görmesiyle, bu rekabet akademisyenler ve uygulama yapanlar arasına taşınır.

Bu çerçevede mimarlar toplumda ister tarihsel olarak sahip oldukları hakları geri istesinler, isterlerse rollerini yeniden tanımlayan toplantılar yapsınlar, hem kaybedileni yeniden kazanmak, hem de şimdiki zamanın ve toplumun problemlerini çözmek için mesleğin etkin organizasyonuna ve uygun bir eğitime ihtiyaç duyarlar.

3.1. Mimarlık

Mimarlık metaforik olarak sedefli deniz helezonu kabuğuna benzetilebilir. Bir deniz yumuşakçası kavisli kabuğuna yeni ve daha büyük hacimler ekler. Ardından boşaltılmış hacim büyüyen kütleye suda durabilme özelliği kazandıran nitrojen gazıyla doldurulur ve kabuğun daha eski kısımları da hayvanın tarihinin kaydı olarak kalır (Pevsner, 1943). Mimarlık insanlar için bir barınak ya da koruyucu şemsiye olmanın ötesinde, onların faaliyetlerinin ve amaçlarının yapısal kaydı, yaşamlarının tarihe bırakılan kültürel kanıtıdır (Roth, 2000). Mekan insanla etkileşir.

Sedefli deniz kabuğu ve benzeri örneklerle, doğada kuşların, arıların, beyaz karıncaların yaptığı yapıların strüktürlerinin de insanların yapılarının mühendisliğini andırdığı düşünülebilir. Ancak yapı yapan diğer varlıklardan farklı olarak insanlar, yapı yaparken düşünürler. Bu nedenle insanın yapı eylemi bilinçli ve düşünsel, sayısız karar ve seçimleri cisimlendiren bir eylemdir (Roth,2000). Bu düşünsel

faaliyetin sonucu olarak, insan yaptığıının farkındadır ve bu farkındalık, insanın yapı eylemini doğadaki yaratıdan ayırır. Örneğin bir deniz kabuğunun güzel olup olmadığı, yapısında nasıl bir simetri barındırdığı, deniz yumuşakçası için önemli değildir. Deniz kabuğunun biçimini dönemlere göre değiştiren inanç sistemi yoktur. Lefèbvre'in deyişiyile doğanın mekânı sahneleşmemiştir (Lefèbvre, 1996).

'Hareket' mimarlık yapıtının bir kabuğun varlığından farklı olarak algılanmasında önemli bir olgudur. Mekânı hareket aracılığıyla algılamak, biçim oluşturmaın mekânı algılamaktan farklı görölmesinde etkili olan düşünceye de yeni bir bakış açısı getirir. Geometrik mekân, içinde yaşayanların hareketleri ve faaliyetleriyle, yaşantıyla ilişkilendirilir (Zevi, 1974). 1900'lerin başından itibaren, bireyselliğin toplumsal hayatta önem kazanması, nesnenin değil bireyin toplumda bir tektoniğe dönüşmesinde etken olmuştur. Artık nesnenin hareket eden göz vasıtasıyla görölmesi, biçimi yaratmada belirleyici bir faktör olarak görölmektedir (Cansever, 1997).

Hareketin algıya bakıştaki bu değişimiyle birlikte, göstergeler alanına da müdahale edilmiştir. Göstermek, ifade etmenin yerini alırken, gösteren ve gösterilen birliği parçalanmaktadır (Lefèbvre, 1991).

Mimarlık yapıtının insanın düşünsel faaliyetinin ürünü olması, insanın yaptığıının farkındalığı, insanın yapı eylemini doğadaki yaratıdan ayırır. Bir bisiklet sudurması veya anıtsal bir yapı da olsa, insanlar farklı dönemlerde, farklı malzemelerle önemli buldukları şeyleri anlatırlar.

Ondokuzuncu yüzyıl başında mimarlar, kapalı halk pazarları, demiryolu istasyonları, hastaneler, gelişen sanayi kentlerindeki işçi konutları gibi öncekinden farklı fonksiyonlara ve büyüklüklere sahip yapıları tasarlama problemiyle karşı karşıya kalmışlardı (Roth, 2000).

Bu dönemde mimarlığın tarihini de biliyor olmaları, mimarlara farklı bir sorumluluk veriyordu. Artık tarihi bilmedikleri dönemdeki gibi davranamazlardı. Seri üretimdeki gelişmeler sayesinde cam, dövme ve dökme demir gibi yapı malzemelerini kullanma olanağına da sahiptiler. Ancak bu yeni malzemelere ve bilgilere sahip olsalar da, yeni tasarım problemiyle karşılaştıklarında ilk yapabildikleri daha evvel deneyimledikleri, bildikleri biçimlerde yapılar yapmaktı. Ondokuzuncu yüzyılın sürekli artan ihtiyaçlarını onbeşinci yüzyılın yapı bilgisi ve örtülerine uydurmak olanaksızlaştığında ilk yapılan yeni tasarım anlayışını, işlevsel olarak planlanmış tarihsel yapı detaylarıyla oluşturmak olmuştur (Roth, 2000).

Ondokuzuncu yüzyılda felsefede de Hegel ve Jakob Burkhardt gibi felsefeciler ve sanat tarihçileri, her tarihsel dönemin kendi çağının tını (zeitgeist) tarafından oluşturulduğu fikrini öne sürdüler. Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin, bu fikri mimarlığın yorumlanmasına kadar genişleterek, 1888'deki yazısında mimarlığın çağının yaşama ilişkin tutumunu ifade ettiği saptamasını yapmıştı (Roth, 2000).

Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında artık mimarlardan da zamanın karakterini ifade etmeleri bekleniyordu ancak bu karakterin ifadesi tanımlanamıyordu. Üstelik yeni bir yüzyılın başlıyor oluşu sorunu daha da karmaşıktı. Yirminci yüzyıl, makine, hız ve hareket yüzyılı olacaktı ve yeni mimarlığın da bu mekanikleşmeyi açığa vurması bekleniyordu.

Mimarlar bu değişim ortamında bir taraftan yeni mimarinin kendi biricikliğini ifade etme problemiyle uğraşırken, bir taraftan da ortamın bu belirsizliğine düzen verme sorumluluğunu üstlenmişlerdi.

3.1.1. Düzen kuran mimarlık

Mimarların düzen verme isteğindeki gizli iktidar kurma niyetini anlamlandırmak zor değildir; mimarlık yapıtları, iktidarın gücünün nesnesidir. İnsanlık tarihinde mimarlık yapıtlarının iktidarın görüşüne göre farklı şekilde değerlendirildiği bilinmektedir: Yapı teknikleriyle ölümsüzlüklerini göstermek isteyen ve sonsuza dek kalacak yapılar hayal edenler veya Cengiz Han ve oğulları gibi donmuş bir dünyanın insanlara ve başka nesillere hükmetmesi ve onları esir alması anlamına geldiğini düşünüp ne varsa yok etmeye çalışanlar gibi (Cansever, 1997).

Mimarlık yapının kalıcı veya geçici olmasını istemeleri yönetimlerin öncelikli olarak zamanı düzenlemek istemelerindendir. Zaman olmadan hiçbir insan faaliyeti gerçekleşemez. Mimarlık yoluyla zamanı düzenlemenin önem kazanmasının nedenlerinden biri, mimarlığın birbirinden yıllar, yüzyıllarca uzak yaşayan ve yüzyüze gelemeyecek olan insan gruplarını birbirine bağlayan olmasıdır (Canetti, 1998).

Ondokuzuncu yüzyıla gelindiğinde bu yüzden düzen kurma, yani iyi yönetme, şehrin ve mimarlığın iyi organize edilmiş olmasıyla ilişkilendirilmeye başlanır. Şehrin yönetimine dair kayıtlarda, şehircilik ve mimarlıkla ilgili konular önemli yer tutmağa başlar. Şehre ve mimarlığa bakıştaki bu değişim, aslında mimarların değil yöneticilerin ve politikacıların bakışının değişiminden kaynaklanmaktadır; şehirler artık sadece ormanlar ve yollar arasındaki egemenlik alanı olarak görülmemektedir (Foucault, 1982).

Şehir mekânı artık devrim alanı, hastalıkların, koleranın yaşandığı mekanlar, işçilerin konut alanları olarak önem kazanıyordu. Ancak şehir mekânının planlamasında ve organize edilmesinde mimarlar artık tek karar verenler değildiler. Kararlarda köprü, yol, demiryolu mühendisleri mimarlardan daha fazla söz sahibiydiler. Bu değişim, mimarların toplumdaki yaptırım gücünün zayıflaması olarak yorumlanmağa başlamıştı (Faucault, 1982).

Diğer taraftan mekânın hareket aracılığıyla algılanması, mekanın sadece içiyle değil dışıyla da varolması anlamına geliyordu. Dış mekân algısındaki bu değişim, aynı zamanda mimarın toplumdaki sosyal faaliyetindeki değişimine ve düzen kurucu rolüne de yeni bir bakış kazandırıyor.

Bu iki değişimden okunan, mimarın, mimarlık yapıtının ve şehir mekânının ötesinde toplumsal hayatın organizasyonunda etkinliğini kaybederken, mesleki sınırlarının tanımlanmasında dış mekanın algısının yerleşmesiyle, bu etkinliği yeniden kazanmasının yolunun açıldığıdır.

Sanat hareketinin öncülerinden Peter Behrens (1868-1940) de, mimarı yeni toplumsal düzenin gereksindiği doğru formu üretecek kültürel seçkinler grubunun lideri olarak tanımlıyordu. Mimari tasarımcıları ve mimarlık mesleğini düzen kurmanın bir parçası olarak görüyordu. Bu görüşe göre, eğitim de düzen kuruculuğun önemli bir parçasıydı.

"Mimarlık, düzen, düzenleme, armoni, bakışım, uygunluk ve ekonomiye dayanır. Düzen, bir yapıtın bölümlerinin her birine gereken önemi vererek tümünün oranlarına, bakışimli bir uyum getirir. Niceliğe göre yapılan bir uygulamadır. Düzenleme, öğelerin yerli yerine konmasını ve yapıtın özelliğine göre yapılan ayarlamalar sonucunda oluşan zarif etkiyi içerir. İfade biçimleri şunlardır, yer planı, görünüş ve perspektif", Vitruvius (1998) diyen Vitruvius'un tanımladığı mimarlığın düzenleme anlamı, yeni bir boyut kazanmıştı.

3.1.2. Bauhaus ve yeni düzen; sosyal mekân

Mimarlığın dış mekan olarak toplum düzenindeki etkisi ve buna bağlı olarak mimarların mimarlığı ve mesleğin eğitimini düzen kurmanın parçası olarak görmelerinin, bazı dönemlerde daha belirgin olduğu görülür.

Bauhaus I. Dünya Savaşı'nın etkisindeki bir dönemde mimarlığı ve mimarlık eğitimini bu açıdan önemli şekilde etkilemiş bir akımdır.

Bauhaus 1926'da Dessau'daki yeni binalarına yerleşirken, Walter Gropius (1883-1969) değiştirilmiş öğretim programının esaslarını şöyle özetler: "Artık geçmişin

giysilerini değil modern giysiler giyen modern insan, modern gündelik kullanım araçlarıyla donatılmış, kendisine ve zamanına uygun modern bir eve de ihtiyaç duyuyor" (Conrads, 1991).

1920'lerde, I. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde, gelişmiş ülkelerde halihazırda pratik alanda uygulanan ama henüz rasyonel olarak gündeme gelmemiş olan endüstrileşme ve şehirleşme, iş alanları ve konut alanları arasında bir bağ keşfedilmişti (Fransa, Almanya, Rusya ve ABD'de). Bu bağ teorik düşünceyle birleştiği andan itibaren, bir projeye hatta bir programa dönüşmüştü. İlginç olan, bu programın hem rasyonel düşüncedekiler hem de devrimciler tarafından kabul görmesi idi.

Gropius ve Le Corbusier, programın mekân üretimi kısmıyla ilgileniyorlardı. Bauhaus düşüncesine göre, hareketli mobilyalar veya sabit binalar, birbirleriyle ve bütünle ilişkileri olmaksızın, mekânda bağımsız olarak yaratılamazlardı. Mimarların, aristokrat yaşam tarzına uygun, sanatçıların ve patronların zevki için yaptıkları sarayların, meydanların, anıtların oluşturduğu, belli stilde yaratılan mekânların nedenselliğinin rasyonel olarak tarif edilmemiş olması, bir eleştiri noktasıydı. Gropius, sosyal pratiğin bu açıdan değişeceğini düşünenlerdendi. Mekânsal üretimi, üretici güçlerin kapasitesine, yani özel bir rasyonelliğe denk gelmişti. Bundan sonrası, formları, fonksiyonları ve strüktürlerin bütüncül bir anlayışla biraraya getirildiği mekân üretme anlayışıydı (Lefèbvre, 1998).

1910'larda Picasso, Frank Lloyd Wright, Bauhaus'a sonradan katılan sanatçı ve mimarlar, hepsi emperyalizm, sosyal devrim, dünya piyasası ve tarihin patlamasını yaşayan modern şehir mekânının, Lefèbvre'in deyişiyle soyut mekânın habercisiydiler. 1950'lerde toplumun global şehirleşme süreci, daha önce şehir ve kasaba, merkez ve taşra, endüstri ve tarım, mal ve sanat arasında ayrılan sosyal yaşam yaklaşımlarını yok edip, onların yerini almıştı. Mekânın üretimi önem kazanmıştı. 1968'lerde, 'soyut mekân'dan, yeniden tanımlanan praksise giden bir süreç yaşanmıştı. Praksis, en eski anlamına, toplumdaki sosyal yaşam bilgisinin, teorik ve pratiğin bilgisi olduğu anlamına dönmüştü (Lefèbvre, 1996).

Özellikle savaş sonrası dönemlerin düzene ihtiyaç duyulan dönemler olduğu görülür. Bu dönemlerde mekanın maddesel ve soyut, uygulamaya yönelik ve kavramsal problemleri birbirlerini besleyerek gelişmektedir. Düzen kapalı bir sistemde kurulmuştur; toplumdaki sosyal yaşamın bilgisi, kuramın ve pratiğin bilgisine denktir.

Bu dönemde mekânın cismani tanımlaması ve soyutlaşması problemleri, birbirine bağlı, birbirini besler şekilde gelişmekteydi. Toplumdaki sosyal yaşam bilgisi, teori ve

pratiğin bilgisine denkleşmiş, praksis terimi politik olarak en eski anlamına dönmüştü.

Öncü mimarların, mimarlığı ve eğitimini düzen yaratmanın parçası olarak görmeleri düşüncesi, Bauhaus'taki tasarımcı ve eğitimcilerce de kabul görmekteydi.

Gropius, böylece, toplum için yeni bir 'dünya' yaratma ve düzen kurma fikrini eğitim programına taşımak düşüncesindeydi. Geleceğin yeni strüktürünü tasarlama ve yaratma düşüncesi, açıkça mesleğin formel eğitim sürecini de kapsamaktaydı.

3.1.3 Düzen bozulurken

I. Dünya Savaşı sonrası yeni düzen kurma çabaları akılcılığa, insan zihninin, sorunları algılama ve çözme yeteneğine olan inancın tam olduğu bir dönemdi. Mimarlar da toplumun düzen talebi karşısında paylarına düşeni üstleniyorlardı.

Mimarlık disiplininin diğer disiplinlerle etkileştiği bir ortamda mimar, yaptıklarını anlamlandırmak ve meşru kılmak durumundaydı. Bunu sadece mesleki inançlarıyla değil, felsefi, linguistik, semiyotik, hukuk gibi 'teorik ideolojileri' de kullanarak yapması bekleniyordu (Tanyeli, 2000). Mimarlar bu ortamda iki durumla karşı karşıya kalmışlardı: Birincisi, mimarlar toplum mühendislerinin amaçları doğrultusunda çalışmaya başlamıştı; şehir için doğru olan mimar için de doğru sayılıyordu. İkincisi de yaptıklarının meşruiyet arayışında mimarlar ilk söylemlerini üretmeye başlamışlardı. Çünkü mimarlık söylemleri meşruiyet arayışının aracı olarak gündeme gelirler.

Toplumun düzen talebi ve akılcılığa olan inancın tamlığı 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinde sarsılmaya başlamıştı. Bilim hem nihai hakikatin kaynağı hem de nükleer intiharın sorumlusu olarak insanlığın nihai tehdidini olarak görülüyordu. Tek bir insan neslinin yaşam süresinde biriken nükleer toksitler ve endüstriyel atıklar binlerce yüzyıllık bir geçmişi ve geleceği yok edebilme gücüne sahipti. İnsanların artık yeni soruları vardı ve bu soruları cevaplayabilecekleri yeni bakışaçlarına ihtiyaç duyuyorlardı.

1960-65 yıllarından itibaren mimarlıkta da farklı uçlardaki yaklaşımlar bu yeni bakışaçısı arayışında kabul görüyordu. Özellikle Amerika'da bu yeni arayışların neden iki uçta olduğu tartışılıyordu; hem işlevsel ihtiyaçlara en iyi şekilde cevap veren hem de bu işlevi açıkça okunabilir şekilde ifade eden bir anlayış aynı tasarımda biraraya getirilemez miydi? Louis Kahn ve Robert Venturi, bu soruya farklı açılardan cevap arayan mimarlardan ikisiydi. Ecole des Beaux Arts geleneğine göre yetişen Kahn (1902-1974), mimarlığın amacının insanın bağlı olduğu kurumları ve insanın eylemlerini metafizik bir düzleme yükseltmek olduğunu düşünüyordu. Robert

Venturi (1925 -) ise, iyi mimarlığın üst üste bindirilmiş çoklu mesajlardan oluştuğu fikrindeydi. Bu görüşünü ilk ve en etkili olarak 'Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki' adlı kitabında dile getirdi.

Zamanın algısındaki ve toplumsal yaşamdaki bilgi sistemlerini ve inanç sistemini bir sistem içinde kapayabilen değerler tartışılıyordu. I. Dünya Savaşı sonrasında deneyimlenen sosyal toplum yaşamındaki teori ve pratik bütünlüğünün bilgisini değerleri bir sistem içinde kapayabilen referansların kayboluşu ve zayıf mimarlık teriminin ortaya çıkışı, aynı döneme denk düşer. Düzenin yolu artık tek ve biricik değildir. Farklı görüşler, eğitimde ve uygulamada farklı düzen kurma anlayışları, hatta düzen kurmaya çalışmama düşüncesi dile getirilmeğe başlanmıştır.

3.1.4. Zayıf mimarlık

Zayıf mimarlık, Gianni Vattimo ve ardından diğer İtalyan, Fransız ve Alman düşünürlerin, son yıllarda ortaya koydukları, zayıf düşünce ve zayıf ontoloji görüşüyle ilişkilidir (Morales, 1996).

Modernitenin temeli olan Aydınlanma Projesi, bir taraftan Tanrı'nın varlığını sorgularken, bir taraftan da kesin bir gerçekliği keşfetme olasılığı düşüncesine, bir anlamda dünyevi bir tektanrıcılıkla katılır. Sanat, bilim, sosyal ve politik praksis, rasyonel düşünce üzerine kurulur. Bu sistem krize girdiğinde, iki yaklaşımla karşı karşıya gelinir. Bunlardan ilki, krizle karşı karşıya gelindiğinde, modern deneyimin gerekliliklerinin dönüşü şeklinde düzeni geri çağırma düşüncesidir. 'Istituto Universitario di Architettura di Venezia'nın öncü akademisyenleri tarafından sürdürülen belirli teorik söylemler ve geç 1960'larda New York Beşlisi grubu tarafından adapte edilen belirli durumlar, bir kez daha 'gerçek' deneyimin düşünüş tarzını yakalamayı amaçlar. Bu görüşü savunanlar ise ancak gerekli olana, oluşum safhasında olana, tohuma ve ilk olana dönmekle doğru yolu bulmanın mümkün olabileceği iddiasını ileri sürerler (Morales, 1996).

Bu tutuculuğa karşı olarak Kenneth Frampton daha diyalektik, dolayısıyla daha az kendi içine kapalı bir yaklaşım önerir. Frampton'un önerisi de kendi içinde iki farklı yüzü içerir. Bir tarafta direnç fikri vardır; Frankfurt Okulu'nun öğretilerine uyan bu fikre göre çağdaş mimarlık topluma ayak uydurmadan da etkinlik alanını sürdürebilir. Bu düşünce, mimarlığa dayatılan kültürel değerlere, piyasa güçlerinin sebep olduğu dengesizliklere karşı geçerli tepkinin, direnmek olduğu doğrusuyla şekillenir. Bu direnç fikrinin yanısıra, Frampton'un ileri sürdüğü ve kendisine daha yakın bulduğu, rejyonizm düşüncesidir. Frampton'un bu düşüncesi, Heidegger'in okumasına, "Bauen, Wohnen, Denken" metnine referans vermektedir. Aslında, sadece klasik

dönemin eski pratik kent kültürü düzeni içinde -inşa etme, barınma ve düşünmenin bir bütün oluşturduğu kültür- anlaşılabilen kategorilerin, bugünkü şartlarda geçerli olabileceğini kabul etmenin naif görüldüğünün Frampton da farkındaydı. Frampton yeni vernakülarizme sahip çıkarken, yer, ışık, tektonik, doku hislerinin görsel olan üzerinde etki kazanmaları fikrini savunuyordu. Yeni rejyonalizm olarak tanımladığı bu terimlerin sınıflandırılmadığı bir sistemin, daha fazla işlerliğinin olması mümkün görünmüyordu; arkitektonik gerçekliği anlamak için çokmerkezci bir bakış açısı gerekiyordu (Morales, 1996).

Giedion'un 'Space, Time and Architecture'daki modern zaman sunumuna Barok mimariyi analiz ederek başlaması rastlantısal değildir. Modern mimarların birinci nesli için zaman/uzam (mekân), halihazırda tiyatrodan, müzikte ve diğer disiplinlerde olduğu gibi mimarlıkta da, varolan parçalılığından çok, bir süreklilik olarak tanımlanırdı. Ancak çağdaş zaman kendini, tek ve bütün bir zaman olmadığı deneyimini, oluşturulabilen, ayrışan, parçalanan bir patlama olarak sunar. Sürekli bir zaman yerine zamanlar vardır; gerçeklik deneyimini kendi üreten zamanlar (Giedion, 1954).

Naif görülebilecek bir başka düşünce, teori, pratik, sosyal ve politik praksisin kapalı bir sistemde, bütüncül olarak çalışmadığı zamanda, geleneksel düzen kuruculuğa dönüşü özlemek ve eski teorileri çağırmaktır.

Mimar, zamanın algısı ve arkitektonik gerçekliği döneme uygun şartlarda anlamaya çalışmanın gereği olarak etkinliğini, 'zayıf' düşüncenin devamı olarak sürdürme fikrine yaklaşabileceği de tartışılabilir.

Sanat ve mimarlık, hakim olma kaygısından uzaklaşarak, kesin olanı üretmeye daha çok yaklaşmayı deneyebilir; bu, zayıflığın gücüdür. Zayıf mimarlığın anıtsal olma düşüncesi, ne geometrik ne de ideolojik olarak klasik anıtsallık düşüncesinin devamı değildir. Heidegger, 'Die Kunst und der Raum'da, Goethe'nin şu sözlerini alıntılar: "Doğrunun her zaman malzeme şeklini alması gerekli değildir. Uyumlu, sıcakkanlı bir zilin çalması gibi, bir tür uyum sağlayarak ileri geri kanat çarpması yeterlidir" (Morales, 1996).

Sanat ve mimarlığın üretimi, bir toplumda geçerli düşünceyi yansıtan manifestolar olarak görülebilir. Rasyonelliğin sosyal praksişi çalıştıramadığı kriz dönemlerinde, estetik, biçimsel, öznel deneyimle karşı karşıya kalındığında, en kesin aynı zamanda da en kırılgan yolun sınırın mimarisi olduğu söylenebilir. Yakın dönemde, mimarlığın eylem alanı için temel olabilecek değerlerin tanımlanamazlığı sıkça gündeme gelmektedir. Dayanaklara (esaslara veya sınırlara) başvurmak kişisel bir deneyim

haline gelmiştir; bu dayanaklar yaygınlaştırılmaya, ticareileştirilmeye çalışıldığı an kaybolan bir bilgidir. Bir anlamda bu yaklaşım yaşantının hızlandığı ve üretimin bilgisinin de şeyleşerek tüketildiği düşüncesinden çok uzak değildir.

3.2. Mimarlık Eğitimi

Eğitime dair binlerce yıllık eski bir öykü vardır:

"Bilge Brahman rahibi Dhrona'nın öğrencisi Arjun, bölgedeki en iyi okçudur. Bir gün Arjun ve kardeşi ormanda oynarken, havlayan bir köpeğin sesi onları rahatsız eder. Bu dertten nasıl kurtulacaklarını düşünürlerken, çalılarının arasından çıkan ok mucizevi şekilde köpeğin dişlerinin arasından geçerek köpeğe en küçük zarar vermeden ağzını kenetleyip kapatır. Genç prensler çok şaşırırlar; usta olduğu açıkça belli olan okçu kim olabilir? Etrafa bakınırlar ve esmer, zayıf bir erkek çocuk görürler, Ekalavya. "Sana bu mucizeyi kim öğretti" diye sorarlar şaşkınlıkla. Çocuk, öğretmeninin bilge Dhrona olduğunu söyler.

"Brahman seni bir öğrenci olarak nasıl kabul eder?" diye haykırır Arjun.

"Elbette öyle bir ustaya yaklaşmayı deneyemem" der çocuk. "Fakat onun küçük bir heykelini yaptım. Her gün ormana geldiğimde, onu en yakın ağaca dayarım ve okçuluk çalışırken kendi kendime bilge Dhrona'nın beni izlediğini söylerim" (Correa, 1997).

Uygulamalı meslek eğitiminin tartışıldığı ortamlarda, geleneksel usta-çırak sistemi ve çağdaş eğitim sistemi mukayeseleri sıklıkla gündeme gelmektedir. Bu mukayese, mekanın cisimleşmesi ve soyutlaşması tartışmasıyla da ilişkilendirilir; usta-çırak yollu eğitim akademik, entelektüel düşüncenin ortamında taraftar bulmaz.

Bauhaus'un teori, pratik ve sosyal praksisin bütüncüllüğünün örneklendiği I. Dünya Savaşı sonrası dönemde, mimarlık eğitiminin de yeni düzen kurmadaki rolü açıkça görülür. Rasyonel düşüncenin, tek tip bakış açısının artan soruları cevaplamadaki yetersiz kaldığı dönemde ise, mimarlık eğitiminde de çoğalan ve sorgulayan sorular yansımalarını bulur. Mimarlık uygulamalarında olduğu gibi, mesleğin eğitimi programlarının hazırlanmasında da, geleneksel düzen kurucu sistemlere dönme veya toplumdaki piyasa değerlerini, değişimi yok sayma tartışmaları yaşanmağa başlanır.

Dhrona'nın kayıtsız şartsız kendine usta seçebildiği ortamdan farklı olarak, mutlak ustanın kim olduğu, mutlak doğrunun ve bu doğrunun bilgisinin aktarıldığı ortamdaki düşüncenin ne olduğu muğlaklaşmağa başlar.

3.2.1. Sözlü ve yazılı kültür

Yazının olmadığı ve Walter J. Ong'un 'birincil sözlü kültür' olarak adlandırdığı dönemde yaşayan insanlar, pek çok şeyi öğrenebilirler, bir konuda ustalaşabilirler, ancak inceleme yapamazlardı. Usta bir avcıdan avlanmasını öğrenme ve bir tür çıraklık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, bunları yeniden düzenlemeye yetkin olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler kurarak geçmişi ortak geçmiş olarak görüp ona katılma, bu kültürdeki öğrenme yöntemleriydi (Ong, 1999).

Kalıplaşmış biçim, birincil sözlü kültürde hemen hemen tüm düşünme ve anlatım şekillerinde etkindir. Sürekli tekrarlanan bu kalıplar, zamanla bellekte kalıcı bir yer tutar. O dönem için, kalıplaşmış deyişlerden oluşmayan hiçbir düşünce süreklilik kazanamaz, çünkü düşüncenin çekirdeği bu kalıplardır (Ong, 1999).

Öğretici el kitapları olmadığından, bir ustanın yanında çıraklık etmek de meslek edinmenin tek yoludur. Çıraklık, daha çok gözlem ve uygulamaya dayanır. Soyut anlatım, insan eylemlerinin ve olayların aktarıldığı kelimelerdedir.

İbranice dabar deyişi, 'kelime' anlamına geldiği gibi, 'olay' anlamı da taşımaktadır. Bu durumda her söylenen kelime, zaman içinde hareket eden bir olay anlamı da taşır (Ong, 1999).

Birincil sözlü kültürde, anlatan ve dinleyen arasında etkileşimli bir bilgi akımı vardır. Örneğin bir ozan, başka ozanlardan duyduğu kalıpları anımsayıp tekrarlarsa da, tekrarladığı ezberlenmiş metin değildir. Bu, onun yaptığını 'taklit'ten ayıran en belirgin özelliktir. Her anımsama anında, dinleyicilerin ve içinde bulunulan ortamın tepkisine göre, ozanın belleğinden birbirine eklediği söz ve olaylar değişir. Ozanın üretimi de yeniden üretimden çok yeniden kurmanın nesnesidir; üretim bağlamsaldır.

Bugün radyo ve televizyon gibi medya kanalları aracılığıyla yapılan iletiler de 'ikincil sözlü kültür' olarak adlandırılabilir. Elektronik gelişme dönemine kadar görülmeyen, geniş kitlelere mesaj aktarma, birincil sözlü kültüre yazılı kültürden daha çok yaklaşmıştır. Ancak önemli bir fark, etkileşimli hitabetin ortadan kalkmasıdır. Anlatıcı aynı anda milyonlarca kişiye hitap edebilmektedir.

Yazıda ise 'bağlamsız' olarak nitelenebilecek bir dil ya da 'özerk' bir söylem vardır. Yazılı kültürün söylemi yazarından ayrı tutulduğundan, konuşmada olduğu gibi soru sorulamayan, sorgulanamayan bir söylemdir. Ozan anımsadıklarını aynen tekrarlamasa da, birincil sözlü kültür 'taklit', matbaa kökenli yazılı kültür 'yayıma' dönemi olarak tanımlanır. Yazının yayılması, bu kez, yeniden kurmanın değil, yeniden üretimin nesnesidir. Bağlamından koparılan yazı, sadece metne ait

paradoksların öne çıkması tehlikesiyle karşı karşıyadır; metnin içeriğinden çok biçiminin öne çıkma durumuyla.

Yazılı kültürün yaygınlaşması ve yazılı kültüre geçişteki biçimleşme, toplumdaki rasyonel, düzen kurucu anlayışın ağırlık kazanmasıyla da ilişkilidir. İlk eğitimin bir parçası olan masal anlatımında, sözlü ve yazılı kültürdeki değişimin bu hali örneklenebilir.

Masallar Ortaçağ'da halk arasında sözlü olarak anlatılırdı. Örneğin bugün 'Kırmızı Başlıklı Kız' adıyla bildiğimiz masalın Ortaçağ versiyonu, epey farklıydı. Masalda kız, belli bazı becerilerle donanmış, toplumda artık yetişkin bir kişi rolünü üstlenmeye hazır ve bunu kanıtlamak üzere bir tür sınavdan geçen kişi olarak sunulur. Toplumun yeni bir üyesi olmaya aday bu genç insan, masalın sonunda kendinden önceki kuşağın bilgi ve deneyim birikimini içselleştirir. Kız, yaşamın güçlükleriyle bütüncül olarak başa çıkabileceğini, deneme yanılma yoluyla, yüzleşerek öğrenir. Onyedinci yüzyıl sonunda masal, toplumsal kaygılarla, Fransız toplumundaki çocuklara çoğunlukla daha okula gitmeden önce, dünyayı, doğruyu-yanlışını anlatan yazılı bir metin haline gelir. Geçirdiği dinsel, toplumsal, siyasal kargaşa, sıkıntı ve çalkantıları daha yeni atlatmakta olan ve Akıl Çağı'nın eşliğinde yer alan bu dönemde özellikle beklenen ve gereksinim duyulan nitelik 'düzen'dir (Kara, 2001).

Düzene bu denli gereksinim duyan bir toplumun kendini koruması için, toplumun her bir üyesinin yerini, rolünü belirlemesi, bu rolleri öğretmesi beklenirdi ve herkesin bu kurallara uymasını sağlamak gerekliydi. Düzenin sürdürülebilmesi için doğayı; hem dış dünyadaki doğayı hem de insanın doğasını denetim altında tutmak esas koşullar arasındaydı. 'Doğru' olarak tanımlanan yollardan sapanlar cezalarını çekerek, gelecek kuşaklara örnek olmalıydı.

Ondokuzuncu yüzyılda Alman Grimm kardeşler, bu anlayışla masala bilinen şeklini verirler. Bu son versiyonda kızın kurtuluşu Ortaçağ'da, deneyimi içselleştiren kızın gibi bağımsız gerçekleşmez. Kız annesini dinlemediği için başı derde girer ve kızı ve büyükannesini oradan geçen bir erkek avcı kurtarır. Masal bu haliyle iş ve para kazanma odaklı kentsoylu sınıfın çocuklarının eğitiminde kullanılır, pedagojik amaçlı bir eğitim el kitapçığı olarak kabul görür (Kara, 2001).

Charles Correa, hem Ong'un birincil sözlü kültüründen hem de ilk eğitimin araçlarından biri olan masaldan farklı olarak, sözelliğin formel sanat eğitimindeki yerine Charles Correa, farklı bir açıdan dikkat çeker. Özellikle Amerika'da, giderek artan sayıda öğrencinin, lisans eğitimini sanat tarihi, sosyoloji, edebiyat gibi bölümlerde yaptıktan sonra mimarlık eğitimi almaya başlayanların azımsanmayacak

sayıda olduğu gör÷lmektedir. Bu ilk eğitimi aldıkları bölümler görsel değil, sözel ve uygulamalı olmayan bölümlerdir. Correa'ya göre bu, meslek eğitimi açısından belirgin bir farklılık meydana getirmektedir. Lisans mezunu olarak mimarlık eğitimine gelen bu öğrencilerin, bir tasarım problemini konuşarak veya yazarak çözmeğe çalıştıkları gör÷lür. Son birkaç onyıda, sınıflardaki artan bu sözellikten dolayı, tasarım stüdyoları neredeyse yaratıcı süreçle hiç ilgisi olmayan süreçler üretmiştir. Bağlamsallık gibi ilgili konular bile mekanik bir yol olarak algılanmaya başlandığını örneklemek için Correa, stüdyosunda yaşadığı bir deneyimi aktarır: "Böylece, sonunda bir öğrenci, "binanın ön kapısını mavi yaptım, çünkü bu bina Mavi Cami'nin bulunduğu şehirde yapıldı" deyebiliyor" (Correa, 1997). Sözel bölümlerin, mimarlığı, yeniden kurmanın nesnesi olarak değil, yayılmacı ve bağlamından kopuk, biçimleşmeye yakın yeniden üretimin nesnesi olarak görmeğe daha yakın durdukları söylenebilir.

Yazılı kültürün yayılması sırasında biçimleşme tehlikesiyle karşı karşıya kalması, ikincil sözlü kültürdeki iletimin birincil sözlü kültürdeki etkileşimi barındırmaması formel mimarlık eğitiminde dikkate değer değişimlerin temelini oluşturur.

3.2.2. Formel meslek eğitimi

Mimarın meslek eğitiminin, sözlü eğitimden ve çıraklık eğitiminden okullara geçmesi, mesleğin yaklaşık bir yüzyıl önce başlayan profesyonelleşmesiyle ilgili olduğundan, tarihsel olarak yakın bir olaydır.

Mesleğin eğitimindeki bu değişimin eğitimi tek başına etkilediği söylenemez. Eğitime yansıyan değişim, mimarlık söylemi ve mimarlığın üretim ortamında da etkisini göstermektedir.

1970'lere gelindiğinde, önceki 2000 yılda farkedilen bina disiplinlerinin toplamından daha fazlasının olduğu gör÷lüyordu. 1940'larda Harvard Üniversitesi dekanı Joseph Hudnut, 'tam' bir mimarlık eğitimi için gerekli konuların listesini yapmış, liste tamamlandığında, listedeki herşeyi öğrenmenin 22 yıl alacağı hesaplanmıştı. Bunların hepsinin okulda öğretilmesine ihtiyaç olmadığı söylenmesine rağmen, mimarın giderek daha fazla konuda bilgi sahibi olması ve daha fazla sorumluluk alması gerektiği beklentisi listenin tuhaf şekilde uzamasında etkisini göstermişti.

Mesleğin 'tam' bilgisinin okulda öğretilmesi mümkün görünmüyorsa, aslında bir mimarlık okulu neyi içeriyordu? Spiro Kostof bu soruyu şöyle cevaplar: "Genel bir bilgi birikimi ve mimar olacak olanlara verilebilecek genel bir yöntemi içerir. En azından bu entelektüel yapının dayandırıldığına inanılan iyi ifade edilmiş teoremin ipuçlarını". (Kostof, 1986).

Mimarlığı sezgisel ve uygulamalı bir sanat, eğitimini de yaparak öğrenmeyi içeren çıraklık eğitimi olarak görenler için formel eğitim sürecinin teorik öğrenmeyle desteklenen bir eğitim programıyla yürütülmesi yeni bir durumdu. Bu değişim yazılı öğrenmeyi beraberinde getirdiği için, yazılı kültürün yayılımıyla ortaya çıkan değişimi de barındırıyordu.

Mesleğin eğitiminin hem yaparak öğrenmeyi, hem de teorik dersleri içermesi nedeniyle, müfredatın deneysel olarak tasarlanması karmaşık bir süreçtir ve bu karmaşa yüzünden de müfredatın tasarlanması ve yeniden tasarlanması sonsuza kadar sürecekmiş gibi görünmektedir.

Vitruvius'un bir mimarın bilmesi gerekenler başlıklı ünlü listesini okumanın bile insanı yorduğu düşünülebilirdi: "Bırak o eğitilsin" diye başlar. Vitruvius'un mimarı, "kalemle hünerli, geometride talimli, çok tarih bilen, felsefecileri dikkatle takip etmiş, müzikten iyi anlayan, tıp hakkında biraz bilgisi olan, karar vericilerin düşüncelerini bilen, astronomiyle ve cennet teorisiyle tanışmış" olmalıydı (Vitruvius, 1998).

Bugüne gelindiğinde Vitruvius'un listesi aynı kalmamış olsa da, mimarın bilmesi gerekenler listesinin daha kısa olduğu söylenemez. Mimarlığın uygulamasında karmaşıklığın giderek artmasıyla tasarlanan projeler alan olarak daha büyük, işlevsel olarak daha karmaşık hale gelmiştir. Müşterilerin karakteri de değişmektedir; niyetlerini ve ihtiyaçlarını net bir şekilde ifade edebilen bireysel müşterilerin yerini, yöneticiler grubu, bir komitenin vekilleri veya hükümet temsilcileri almaktadır. İşlevin ve müşteri taleplerinin karmaşıklaşmasının ve tanımsızlığının yanı sıra, havalandırma için otomatik kontrol sistemleri, geniş açıklıklar için gelişmiş strüktürel sistemler ve prefabrikasyon ürünlerinin sağlandığı teknolojik gelişmeler mimarın tasarım sürecinde gözönüne alması gereken yeni bilgi alanları olmuştur. Enerjinin etkin kullanımı ve ekolojik mimarlık gibi konular mimarların gündeminde yer almağa başlamıştır.

Mesleğin eğitimi sadece uygulamanın tek defaya özgü problemlerine çözüm önermekten ibaret değildir. Uygulama, tekrarlanabilir geçerli tekniğe ve eylemin teorik bilgisine ihtiyaç duyar.

Meslek insanları da okullardan iki şey sağlamasını beklerler; normatif tepkilerin tekrarlanabilirliğinin ve uygulama tekniklerinin teorik geçerliliğinin sağlanması için katkıyı. Uygulama tekniklerinin teorik geçerliliğinin sağlanmasında eğitimin rolünün olması, akademik alanın profesyonelleşmesi adına önemli bir başlangıçtır (Weber, 1987).

Formel eğitimin rolünün, uygulamanın temellendiği teoriyi sağlayacak şekilde geliştirilmesi, akademisyenlerin de mesleklerinin uygulamalarında etkisini ve mimarlık mesleğinin paradigmalarının belirlenmesindeki söz sahipliğini güçlendirmektedir (Till, 2000).

Formel eğitimin mesleğin işleyişinde etkin bir rol üstlenmesi, eğitime, mimarlık eğitimine ihtiyaç duyulan ilk dönemlerdeki etkin gücünü kazandırma potansiyeline sahiptir. Formel mimarlık eğitimi, mekânın cisimleşmesi ve soyutlaşması tartışmasındaki dengenin sağlandığı ortam olarak yeniden kurulabilir.

1671'de Kraliyet Mimarlık Akademisi, Louvre'un batı cephesinin inşaatı sırasında karışıklıklar ve hatalar sonucunda Fransız mimarların, kral ve bakanların istediği görkemli simgesel tasarımı sağlayacak şekilde yetiştirilmemiş olduklarının görülmesi üzerine kurulmuştu. Akademi, onsekizinci yüzyıl boyunca gelişmeler göstermiş, Fransız devrimi sırasında Ecole des Beaux Arts olarak yeniden örgütlenerek ondokuzuncu ve yirminci yüzyılın ilk yılları boyunca dünyanın farklı yerlerinden gelen pek çok öğrenciye mimarlık eğitimi vermişti (Roth, 2000:170).

İngiltere'de binaların çoğu, onsekizinci yüzyıl boyunca da çok seyahat etmiş, klasik yazın ve mimarlık hakkında bilgili amatör soylular veya mimarlık bürolarında çalışmış ama çok az teorik bilgiye sahip profesyonel mimarlar tarafından tasarlanmaktaydı (Roth, 2000).

Amerika'da da ondokuzuncu yüzyılın ilk yıllarına dek, mimar olmak isteyenler, diğer mimarların yanında çalışarak kendi kendilerini yetiştiriyorlardı.

Orta Doğu'da, mimarları eğitecek ilk kurumlar, dönemin iki önemli kültür merkezi İstanbul ve Kahire'de kurulmuşlardı. İkisi İstanbul'da, biri Kahire ve biri İskenderiye'deki dört okul, II. Dünya Savaşı'nın sonuna dek İslam Dünyası'ndaki başlıca mimarlık okulları olmuşlardı. Bu okullar da fakültelerine yeni elemanlar eklendikçe, değişime uğramışlar, müfredat ve yaklaşımlarında, İngiliz ve İsviçre sistemi karışımıyla başlayan Mısır okulları zamanla atölyelerini Beaux-Arts sistemine adapte etmişlerdi. İstanbuldaki akademi, önce Alman Hochschule olarak giderek güzel sanatların diğer stüdyolarıyla ilişkiye bağlı olarak, Beaux-Arts sistemine benzemeye başlamıştı. İstanbul Teknik Üniversitesi ise ağırlıklı olarak mühendislik zemini üzerine kurulmuş, açıkça mimarlığı güzel sanatlar görüşünden sıyırmıştı. (Özkan, 1986).

İslam dünyasındaki mimarlık okullarının müfredatı da, dünyaca tanınmış standartlar gözönüne alınarak geliştirildi. Genel model sistemin özünde sürdürüldü. Bütün mimarlık okullarında tasarım, müfredatın omurgasını oluşturdu. İster görsel sanatlar

temelli Beaux-Arts sistemi, teknoloji merkezli Alman sistemi ya da Bauhaus temelli Amerikan sistemi olsun, tasarlanan ürün, kalite standartları tamamen farklı profesyonel şartlara hitap etse de, uluslararası eğitim normlarıyla benzer nitelikteydi.

Mimarlık bürolarında çalışarak, seyahat ederek edinilen meslek bilgisi kurumlar aracılığıyla aktarılmaya ve deneyimin bilgisi teoriyle desteklenmeye başlanmıştır. Teorik bilgi yazılı kültürün ürünü olması dolayısıyla farklı ülkelere yayılmaktaydı. Yayılma sadece müfredatla sınırlı kalmadı. Mimarın mesleki hayatında ihtiyaç duydukları da, temelde Batıda gerekli olanlar olarak yerleşmeye başladı. Yazı yoluyla yayılan bilgi, bağlamından kopuklaşarak biçimleşme tehlikesiyle karşı karşıyaydı.

3.3. Mimar

Mimarlığın üretilebilmesi için geleneğin deneyiminden çıkan bilginin yeterli olduğu zamanda, uygulamanın kültürel ve sosyal çevresi de bugünkü kadar sorgulanmazdı. Mimarlık, belirsizliğin ve kişisel bilincin hakim olduğu kitlesel kültür söylemi olmaktan çok, malzemenin elverişliliğinden güzel sonuçlar üreten bir çalışma olarak görülüyordu; malzemenin şartlarıyla, kesin bir akılcılık arasında en uygun çözümü arayan seramikçinin çalışması gibi (Morales, 1996).

Mimarlık yapının üretimi, ideolojik sisteminin zayıfladığı dönemlerde zanaata dönme düşüncesiyle her defasında karşı karşıya gelmiştir. Ancak bu düşüncenin karşısında artık yeni dönemin sorusu vardı: 'Büyük ustalar' döneminin mimarlarının sahip olduğu, bir sandalyeden bir şehre dek tasarım yapmak yeniden mümkün olabilir miydi? Bu gerekli miydi?

Boston Senfoni Salonu'nun tasarımını tartışırken işveren Henry Lee Higginson'un mimarlar McKim, Mead & White'a taslaklarını Leipzig'deki Gewandhaus'a dayanarak oluşturmaları konusunda talimat vermesi örneği, mimarlığın, sanatçının kendi tercihleri doğrultusunda yaratımda bulunduğu resim ve şiirin tersine, müşteri ya da işveren isteğiyle varlık bulduğunu somutlaştıran örneklerden biridir. Bir anlamda mimarlığın tarihi, mimar ve müşteri arasındaki ilişkinin tarihidir (Roth, 2000)

Tarihin kaydettiği ilk mimar, İÖ2635 ile 2595 yılları arasında Firavun Zoser'in yönetimindeki Mısır'da faaliyet göstermiş olan İmhotep'tir. Ünvanları şu şekilde sıralanmıştır: "Aşağı Mısır'ın mühür-taşıyıcısı, mabeyinci, yüce konağın yöneticisi, kalıtsal prens, kahinlerin en büyüğü, marangoz, heykeltıraş İmhotep" (Alexander Badawy, "Imhotep", Macmillan Encyclopedia of Architects, 2:455-464). Aynı

zamanda hekim olduğu da bilinir. Mısır'a taş inşaatı tanıtan, piramiti keşfeden ve birçok bakımdan Batı'daki mimarlığın temelini atan odur (Roth, 2000:155).

Yunanca architect kelimesinin bileşenleri 'archi' 'baş' ve 'tekton' 'yapıcı' ya da 'zanaatkâr'- Yunanlılar için mimarın, rahip ya da 'yücelerin en yücesi' olmaktan çok uzak olduğuna işaret eder. Platon'un Politicus'da yazdığı gibi, mimarlar işçi değil işçilerin yöneticisiydi ve dolayısıyla pratik becerinin yanı sıra teorik bilgiye de sahiptiler (Roth, 2000).

Mimarın konumu, mimarlığın önemli bir simgesel ifade biçimine dönüştüğü Roma İmparatorluğu zamanında yükselmiştir. Cicero mimarı hekim ve öğretmenle birlikte anarken, Vitruvius mimarlıktan "son derece önemli bir meslek" diye söz etmektedir (Vitruvius, 1998).

Leon Batista Alberti (1404-1472) birçok kişiye esin kaynağı olan ideali ortaya koyan düşünür ve teorisyendi. Kilise ve saray tasarımları sonraki iki yüzyıl için bir standart oluşturmuş, ama kendisi hiç yapı yapmamıştı; tasarımlarının taş çevrilmesinde taş ustalarına güvenirdi. Bu, bir yandan mimarların artık yapım sürecinden çekildikleri anlamına gelirken, diğer yandan da onların entelektüel araştırma ve yaratıcı sanatla -İtalyanların deyişiyle disegno- uğraşmaları konusunda oluşan uzlaşma sayesinde çalışmaktan kurtuldukları anlamına geliyordu. Rönesans, yoğun entelektüel araştırmaların yapıldığı, klasik yazın, sanat ve mimarlığın yeniden incelendiği bir dönemdi (Roth, 2000).

Mimarın değişen kimliği, mesleğin eğitimindeki, mimarlık üretim ortamındaki değişen koşullarla doğrudan ilişkilidir.

Bir mimarın eğitiminde, mimarlığın mesleki bir uygulama mı ya da mimarlığın entelektüel, kültürel, sosyal ve tarihi bir söylem mi olduğu dengesinin kurulması, süregelen tartışma ortamına bakarak kolay görünmemektedir. Bir taraftan formel eğitim ortamı bu dengeyi kurmaya çalışırken, akademik dünyanın ve mesleki uygulama dünyasının bağımsız varlıklarını korumağa çalışması mimarlıkta uzun zaman devam eden bir ikilem oluşturur.

Mimarlık öğretilmeye başlandığından bu yana, mimarlık okulları değişen hükümetler ve endüstriler tarafından, mimarların kimliği de genellikle bağlı oldukları okulun söylemi tarafından şekillendirilmiştir. Dünyanın tek bir idari ve ekonomik düzene gireceği düşüncesi, bu bağlamda düşündürücüdür. Yerel olanın evrensel olan içindeki yerini işaret etmekte formel mimarlık okullarının yeni bir görev üstlenmesi beklenmektedir. Aktarılan yabancı eğitim modellerinin, dünyanın herhangi bir yerinde geçerli bir araç olarak teknik uzmanlık sağlamış olsa da, mesleğin eğitiminin

o ülke şartlarında vazgeçilmez olan bilgi ve deneyim edinme olanağını sağlayıp sağlayamadığı tartışmalıdır.

Amerikalı bir mimarın, Körfezdeki yapı krizinin entelektüel veya teknik bilgisine, İngiliz bir mimarın da Bangladeş'teki seller ve kasırgalarla uğraşabilecek bilgiye sahip olmadığı bilinmektedir. Hem genelde batı ülkelerindeki mimarların kuraklık ve çölleşmeden kaynaklanan barınma sorunu veya Türkiye, Pakistan, Hindistan gibi ülkelerin şehir nüfuslarını büyük oranda etkileyen gecekondulara problemine çözüm sağlayacak donanımlarının olmaması, hem de formel mimarlık eğitiminin dünyanın herhangi bir yerinde geçerli teknik uzmanlığı sağlamış olmasının beklentisi formel meslek eğitiminin çelişkilerinden biridir (Özkan, 1986).

Zamanın yüzyıllık dönemlerden, saniyelik anlara dek olan algılanışında, meslek eğitimi süresi, hemen herkesin kişisel tarihinde önemli bir yer tutar. Bu formel meslek eğitimi süreci, insanın hayatında belirleyiciliği olan bir zaman aralığıdır. Bir anlamda da insanın o güne dek belirsiz olan hayatı, formel eğitimi sürecinde kararlı bir hal alır; okuldan mezun olana dek.

4. KOPUKLUK VE UZMANLAŞMA

"Bir oyuncu arkadaşım var, adı Dave. İri bir oyuncu. Yaklaşık 120 kilo ağırlığında. Bira içmeyi sever, özellikle de Abbot Ale diye anılan yerel bir birayı yeğler. Bu bayağı sert bir içki. Dave birkaç yıl önce günde on iki şişe kadar Abbot Ale içiyordu. Günün birinde sırt ağrısından şikayet ederek doktora gitti. O da Dave'i bir böbrek uzmanına yollamış. Uzman arkadaşımı muayene ettikten sonra, böbreklerinde ileride ciddileşebilecek bir sorun olduğunu söylemiş. Dave buna neyin yol açabileceğini sormuş. Uzman, "çeşitli nedenleri olabilir", diye yanıt vermiş, "İçki içiyor musunuz? Dave arkadaşlarıyla birlikteyken Abbot ale içtiğini söylemiş. Uzman ona Abbot Ale'yi bırakması gerektiğini, böbrek yetmezliği tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu anlatmış. Dave bir aktör olduğunu ve içkiyi bırakamayacağını söylemiş. "O halde", demiş uzman, "neden biradan başka bir içki kullanmıyorsunuz?" Dave diğer alkollü içkilerin siroza yol açabileceğine inandığını söylemiş. Uzman, "Ama siz beni karaciğerinizle ilgili olarak görmeye gelmediniz ki", demiş, "beni sizin böbreklerin ilgilendiriyor"" (Robinson, 2003).

4.1. Bütün ve Parçaları

Mimarlık eğitiminin, kurumsal olarak yapılanmadan önce, mimarlık üretimi ve mimarlık kültürü ortamıyla iç içe olduğu ve mimarların da bu ortamda yetiştiği görülür.

18. yüzyıl ortalarından itibaren bilim, sanat ve mimarlık akademilerinin ve elsanatları ve mühendislik gibi teknik okullarla da eşzamanlı gelişmesiyle, bilgi ve meslek çeşitleri arasındaki ayrımlar keskinleşmeye başlamıştı. Meslek eğitiminin getirdiği uzmanlaşma, mesleki yetkinlik alanlarını farklılaştırıyordu (Balamir, 2000). Aynı bütünün uzmanlaşma yoluyla parçalanan her bir yetkinlik alanı, her birinin değerler sisteminin farklılaşmasını da beraberinde getiriyordu.

Mimarlık ürününün değerlendirmesinde mekanın kullanıcıya veya çevreye uygunluğu kadar içinde yaşanan toplumda ve dönemde egemen olan değerler sisteminde, ideolojiye uygunluğu da önem taşımaktadır.

Louis Althusser geçmişteki feodal toplum ve kapitalist toplum arasında yaptığı karşılaştırmalar yoluyla, birinci toplumda dinin, ikinci toplumda da eğitimin başlıca

ideoloji üretme aygıtları olduğunu söyler. Her toplumun varolmak için, bir yandan üretirken, aynı anda üretici güçleri ve mevcut üretim ilişkilerini, üretim koşullarını da yeniden üretmesi gerekir. Bu açıdan bakıldığında Althusser'in söyledikleri politik sonuçlar içeren bir önermedir (Althusser, 1994).

Bilinen eskiçağ devletlerinden bugünkü devletlere kadar, 'Devletin İdeolojik Aygıtları' (DİA) değişik nitelikler göstermektedir. Örneğin Ortaçağ'da kilisenin, kültür ve öğretimle ilgili birçok işlevi birlikte yürüttüğü görülüyordu. Kilisenin yanı sıra, aile, siyasal topluluklar ve şehirler de ideolojilerin üretildiği alanlardı. Bankacıların, tüccarların güçlü loncaları ve ustabaşlarının, kalfaların oluşturduğu birlikler, başlangıçta kilisenin bütünsel parçalarıyken, giderek bağımsızlaşan DİA'lar halini almağa başlamışlardı (Althusser, 1994). Zaman içinde medyanın da bu DİA'lar arasındaki yerini aldığı görülmektedir.

Toplum hayatının temel etkinliği haline gelmesinden itibaren eğitim, toplumsallaşma ile eş anlamlı ve uygunluk içinde olmuştur. Bu toplumsal konumu eğitimi, ideolojilerin önemli bir bileşeni haline getirerek yapılandırmış ve kurumsallaşmış eğitim sistemlerinin kurulmasına yol açmıştır. Kurumsallaşan eğitim için kontrollü mekanlar oluşturulmuş, öğretme ve öğrenme için resmi roller belirlenerek, resmi programlar, müfredatlar hazırlanmıştır (Kaplan, 1999). Toplumsal, siyasal ve kültürel değerlerin ve kodların iletilmesi görevi devlet aracılığıyla bu eğitim kurumlarına verilerek, eğitime formel bir kimlik verilmiştir.

Böylece formel mimarlık eğitimi, daha sonra mimarlık ürününün değerlendirilmesinde kriter olacak ideolojilerin üretildiği ortam olarak da önemli bir rol üstlenmeğe başlamıştı.

4.1.1 Üretim ve yeniden üretimin koşulları; deneyim, pratik, teori

Devlet, toplumun genelinde geçerli olan değerler sistemini, ideolojiyi formel eğitim kurumları aracılığıyla topluma aktarıyordu. Formel meslek eğitimi veren kurumların ürünün değerlendirme kriterlerinin bilgisini üretmeğe ve aktarmağa başlamasıyla, toplumda kapalı sistemde çalışan ve geri beslenen bir bütün oluşmaktaydı. Toplumun genelinde egemen olan ideolojilerin sadece aktarılmasında ve yeniden üretilmesinde formel eğitim kurumlarının yeri modern toplumda eleştiriye açıktır.

1930'lu yıllara gelindiğinde toplumun yapısının kendisini oluşturan parçalar üzerinde gitgide daha belirgin bir egemenlik kurduğu ve genelın tikeli kuşatmışlığının giderek artmakta olduğu eleştirilmeğe başlanır. Parçaların genel içinde belirlendiği ortamlarda, parçaların alternatif üretebilme, üretilen alternatifleri koruyabilme ve uygulayabilme şansları güçlü değildir (Dellaloğlu, 2001).

1930 ve 1942 yılları arasında, praksis sorununu merkezileştirmek çabasında olan Frankfurt Okulu, bu eleştiriyi, sanat-toplum ilişkisi düşüncesi çerçevesinde ortaya koymaktaydı. Düşüncelerindeki temel boyut, sanatın topluma dayatılanın mutlaklığını bozmada, farklı olanın verili olanın içinde varlığını sürdürmedeki en önemli araç olduğuydu.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Herbert Marcuse Almanya'daki Nazi rejimi yüzünden Amerika'ya yerleştikten sonra 1960'larda kapitalizmin en önemli eleştirmenlerinden biri olmuştu. Marcuse kapitalizmi de bütüncüllük çerçevesinde eleştiriyordu. Bu sistem, üretmek zorunda olduğu ürünü de, bu ürünü temin etme ve gücünü yayma araçlarını da kendisinde bulunduruyordu. Bu yapıda teknolojiyi, siyaseti ya da kültürü birbirlerinden kopuk biçimde ifade etmek neredeyse olanaksızdı; kültür teknoloji, teknoloji siyaset ve siyaset de kültür demektir. Böyle bir tekbiçimleştirme, sadece siyasi değil, aynı zamanda sözde genelin ihtiyaçlarını düzenleyen bir iktisadi-teknik tekbiçimleştirme haline geliyordu (Marcuse, 1975:10).

'Aydınlanmanın Diyalektiği' adlı yapıtlarında Adorno ve Horkheimer de, geç kapitalizm döneminde kültürün şeyleşmesi ve paranın bir kültür haline gelmesinden yola çıkarak 'kültür endüstrisi' kavramını kullanırlar. Kültür endüstrisi kavramıyla tanımlanan kültür, tekbiçimleştirici mekanizmalar tarafından özerkliği işgal edilecek şekilde yeniden tanımlanır. Bu durumda kavram 'kültür eleştirisi' olmaktan çok, bütünü sorgulayan bir ideoloji eleştirisi haline gelmiştir. Kültür endüstrisinin eleştirisi, temelde Marx'ın meta fetişizmi analizine dayanır. Adorno'ya göre kültür endüstrisinin ürettiği sanat yapıtları metalaşmıyor, en başından pazar için üretilmiş metalar haline geliyorlardı (Adorno ve Horkheimer, 1996).

Kültür endüstrisi kavramıyla bir 'günlük yaşam' kuramı oluşturulmağa çalışılır.

Formel meslek eğitimi bir yandan ideolojinin üretildiği aygıtlardan biri olma gücüne sahipken, diğer yandan da günlük yaşamın dayattıklarına teslim olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu durumda eğitimin bir ayrım noktasında durduğu düşünülür. Ya sanat gibi 'öteki'nin, dayatılan içinde varlığını sürdürmesinin aracı olacak ya da kültür endüstrisi bütünündeki yerini alacaktır.

4.2. Düzen ve Rasyonel Teori

II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda mimarlık ortamında etik ve estetik değerlerin yeniden düzenlenerek köklü değişikliklerin meydana geldiği düşünülebilir. Kültürel objelerin yeniden organizasyonunda birey ve toplum, alternatif bir kavram sonucunda modern mimarlığın teorik yapısını değişik değerlere yöneltmekteydi. Savaş sonrası üretim, doğrudan politik bağlamla ilişkiliydi, ancak savaş öncesinin öznellik yaklaşımı ve etiğin estetikleşmesinin devamı olarak da karşılık buluyordu. Değerlerdeki bu değişimin 1950'lerdeki Avrupa ve Amerika mimarisini etkileyen kavramsal çerçeve açısından önemli etkileri olmuştur (Morales, 1996:42).

Bu dönemde yeni değerlerin toplumda ve mesleki üretim alanında meşruiyet kazanma süreci, akademide formüle edilen teorilerin rasyonelliğine bağlıydı. 18. yüzyılda yaşanan meşruiyet problemi bu kez farklı bir boyutta deneyimleniyordu.

Savaş sonrası dönemin düzen arayışı, formel meslek eğitimi veren kurumlarda rasyonel eğitime yöneliş olarak karşılık bulmuştu. Aslında mimarlık eğitiminin bilimsel temeli daha çok biçim ve estetik konuları çerçevesinde tartışılıyorsa da rasyonel temelli teori Durand'dan beri vardır. Bu yüzden rasyonel eğitime yeni değil, yeniden başvurulduğu söylenebilir.

Rasyonel teori, düzen kurmanın teorileşmiş halidir.

Rasyonel teori bazı ortak karakteristiklere sahiptir:

Birincisi, geçerli hale getirilebilir; hipotez-deney-kanıt olarak lineer şekilde gelişir. İkincisi, teori metoda dönüştürülebilirdir. Üçüncüsü de teorinin sürekli olarak yalınlaştırılarak daha iyiye ulaşmağa çalışmayı hedeflemesidir. Bütün bu karakteristikler, rasyonel teoriyi mimarlık okulları arasında bir öğretim modeli olarak uygun hale getirir. Savaş sonrası dönemde fonksiyonalizmin, rasyonalizmin, morfolojilerin, topolojilerin, yapısal tekniklerin bir şekilde Avrupa'daki mimarlık okullarının eğitim programlarını etkilediği görülür. Biçim soruları bile tarihselci mimari yazılımla birlikte pozitivist bir çerçevede tartışılmağa başlanmıştır (Till, 2000).

Rasyonel temellendirilmiş teorilerde, teori ve pratiğin ayna yansıması etkisi tartışılmağa başlanır. Örneğin fonksiyonalizmde bir binanın fonksiyonunu diğerinden daha iyi yerine getirdiği tam olarak ölçülemese de, binaların fonksiyonel ihtiyacı karşılamaları gerektiği düşüncesi mimarlık eğitiminin temelini oluşturur. Dolaşım alanları, insanbilim ve güneş ışığı kullanımı gibi konular fonksiyonalist analizlerde ortaya atılmıştır. Bu görüşler daha sonra bir teori haline rafine edilerek mimarlığın uygulama alanında binaların tasarımının temeli haline gelmişlerdir. Bu teorilerin

yöntem haline gelmesi sonucu olarak ortaya çıkan binalar daha sonra formel eğitim kurumlarındaki paradigmlar, örnekler haline gelmiştir (Till, 2000).

Bu sistemde, eğitim kurumlarında gelişen teorinin algılanışı uygulama alanındaki eylem olarak en iyi yansıdığı zaman ideal sisteme daha çok yaklaşıldığı düşünülebilir. Formel eğitimin mimarın formasyonundaki yerinin, formel mimarlık eğitimi sürecinde teori ve uygulama yansıması için aynanın ne oranda iyi parlatabildiğiyle doğru orantılı olarak değiştiği söylenebilir.

4.2.1. Kendiliğindenlik

Toplumda düzenin arandığı her durumda, formel mimarlık eğitimi bünyesinde düzen kurmanın teorileşmiş hali olan rasyonelliğin yer bulduğu görülür. Ancak mimarlık doğası gereği duruma göre değişen bir disiplindir; yöntemin gerisinde de bir dizi güce dayanır. Binaların yapımı tamamlandıktan sonra ne şekilde kullanılacaklarını bilmek her zaman mümkün olmaz, müşterilerin istekleri önceden bilinemez, cepheleri bozan yağmur veya hava kirliliği durdurulamaz, ya da yapım ve kullanım süreçlerini belirleyen politik, ekonomik koşullar kontrol edilemez.

Bir mimarlık teorisinin geçerliliğinin olması için yapım ve kullanım sürecinin, tasarım süreci kadar steril olmadığını kabul edilmelidir; mimarlığın kendiliğinden ve duruma bağlı olmasının temeli budur. Sanal mekanların ve simüle edilmiş binaların, belki içinde bu beklenilmedikleri barındırmadıkları için inandırıcı görünmedikleri düşünülebilir.

Sadece bir düşünür olarak kalmak veya politik praksişi üretim sürecine dahil etmek ayrımını ilk tanımlayan Aristoteles'tir. Uygulama ve teorinin ayna yansımasının gerçekleşmesi, bilgi aktarımıyla ilgilidir. Aristoteles, 3 tip bilgiyi tarif eder:

1. Teorik bilgi (ebedi ve değişmez olanla ilgili olan). 2. Pratik bilgi veya phronesis (insan faaliyetiyle ilgili olan). 3. Üretici bilgi veya tekhné (yapmayla ilgili olan). Aristoteles, saf teorinin kendi başına birşey üretmeyip kendi için varolduğuna ve böylelikle insan deneyimini anlamada pratik bilginin önemine dikkat çeker. Pratik bilgi insan faaliyetini önceden tahmin eden kesin bir bilim olarak görülmez fakat deneyim yoluyla şekillenir. Bunun temelini teşkil eden varsayım, insan faaliyetinin kendiliğinden olduğu ve kesin bilgiye uygun olmadığıdır. Pratik bilgi, pratiği yönlendiren bir teori değildir fakat deneyimin bilgisinden biriken, karar vermede ve yönlendirmede praksişi besleyen bir bilgidir. Karar vermede bir temel oluşturması için, Aristoteles, felsefecinin gerçek dünyada tecrübesi olması gerektiği konusunu tartışır. Bu tartışmada, hem pratik yapan teorisyen ve hem teori üreten uygulamacıyı yaratmak için, teori ve pratik arasındaki sınır kaybolur. İkisine de hakim olabilen bu

idareci, praksis dünyasına uymak veya ondan uzak durmak konusunda kararsızdır (Till, 2000). Oysa illa ki birini ya da diğerini seçmek zorunda değildir.

Formel kurumlardaki geleneksel mimarlık eğitim, rasyonel sistemde tartışıldığı gibi, bir dizi varsayılan gerçekler üzerine kuruludur. Bu gerçeklerin bilgisi, öğretici tarafından öğrenciye aktarılır. Formel mimarlık eğitimi, sezgiselliğe başvurduğu oranda bu lineer düzenden sıyrılmak konusunda kararlılık gösterebilir.

Mimarlık gibi kendiliğindenliği ve yöntemin gerisindeki sezgiselliği barındıran bir disiplinde, öğrenciler değişikliklere tepki verecek şekilde eğitilmelidirler. Lineer yol, başlangıcı ve sonu bilinen yollar için en kısa yoldur, ancak artık hem farklı sonların hem de farklı yolların olduğu bilinirken, eski tek yol gücünü kaybetmektedir.

Formel mimarlık eğitime alternatif bir bakış kazandırmanın, durumlara verilecek tepkileri öğretmek değil, bu durumların insanın yaşayışını hangi yollarla etkileyeceğine bakma yolunu öğretmek aracılığıyla gerçekleştirilecek gibi görünür.

4.3. Sezgisellik

Aristoteles'e göre, logos sahibi insanoğlu ses sahibi canlılardan farklıdır. İnsanoğlu, -ile olmaktır. Diğerleriyle birarada olan insan, toplum halinde, birarada yaşar ve ancak toplum içinde insandır. İnsan bu haliyle 'varlık'ı bizatihi kendinde açılar. Hayatının amacı ne olduğu değil, nasıl yaşadığı sorusuyla şekillenir (Ökten, 2001). Aristoteles, Martin Heidegger'in onto-politik düşüncesini etkileyen düşünürlerden biridir.

Aristoteles, bilgiyi 3 tipte sınıfladığı gibi, insanın dünyayı algılayışını da 5 tipte sınıflandırır:

1. Tekhne (yapıp etmeyi bilme). 2. Episteme (bilim). 3. Phronesis (pratik bilgi, yapıp etmenin bilgisi). 4. Sophia (bilgelik). 5. Nous (duyumsal düşünme, zihinsel içgörü).

Bu yollardan bilim ve bilgelik değişmez olanın teorik bilgisini, tekhne ve pratik bilgi ise duruma göre değişebilenin bilgisini açığa çıkarır. Duyumsal düşünme dördünde de ortaktır, çünkü hepsi idrak etmeyi ve düşünceyi içerir (Ökten, 2002). Duruma bağlı olarak algı tipleri arasındaki dengeyi kurmak insanın dünyayı en doğru şekilde keşfetmesini sağlayabilir.

Heidegger, Aristoteles'ten etkilenmiş olsa da 'varlık'ı en doğru şekilde açımlayanın pratik bilgi mi bilgelik mi olduğu sorusunu kendisine tekrar sorar. Heidegger, Aristoteles'ten farklı olarak deneyimin bilgisini içeren pratik bilginin, varlığı daha doğru açımıldığını düşünür. Pratik bilgi tüm canlılarda bulunur. 'Nasıl' yaşamamanın cevabı 'iyi' yaşamaksa, tüm canlıların hayatlarını sürdürmelerini, 'iyi' yaşamalarını

sağlayan, deneyimin bilgisi, pratik bilgidir. Pratik bilgiyle görülenler veya deneyimlenenler, kalıcı birer güç halini alır, çünkü bu bilgi görme anındaki bilgi değildir (Ökten, 2002).

Bertrand Russel bilinçli düşünce tarafından kullanılan bilgiyi 'tanımlı bilgi' ve sezgisel bilgiyi 'tanıdık bilgi' olarak tanımlar. Edinilen bilginin bir kısmı doğrudan eyleme yönelik bilinçli düşünce tarafından kullanılır. Konudışı olarak tanımlanan bilgi ise beyin konuyla ilgili bağlantılar bulana, kullanılmak için yeterince birikene kadar bekletilir. Bilinçdışı düşünce, bir topu fırlatmaya veya yakalamaya çalışan, topun nereye düşeceğini beklemesi gereken, fiziği, rasyonel olarak hesaplaması mümkün olmayan bir çocuğun düşüncesi gibidir. Deneyim gerçekleşikten sonra, beyin çok kesin olarak sadece yeri ve hızı değil, rüzgâr ve dönme gibi diğer güçlerin karşılığını da önceden bilebilir. Beyin, topun nereye gidiyor olduğunu 'bilir', çünkü önceki defalarca bu durumun nasıl olduğunu anlar. Bir davranışı anlamak, sosyal bir dinamiğin belirli bir sonucunu tahmin etmek gibi, sosyal olarak çok daha fazla karmaşık olabilir (Small, 1992). Her durumda deneyim, beynin tanıyacağı basit veya karmaşık örüntüler yaratır.

Bu anlamda deneyimin bilgisinin, pratik bilginin insanın eylemlerinin nasıl 'iyi' olacağını tayin ettiği söylenebilir. Ancak düşüncenin gündelik hayatın gölgesinde kalması, pratiğin bilgisinin önünde bir engeldir; gündelik hayat pratiğin bilgisinin içindeki duyumsamayı yok sayar.

4.3.1. Tasarımda sezgisellik

Sezgisellik, rasyonel karar vermeyi hızlandıran, aynı zamanda da yaratıcılığı besleyen hafıza ve deneyim üzerine kurulu, bilinçdışı karar verme sistemidir (Small, 1999). Farkında olmadan insana ulaşan sezgisel bilgi, bilinci zihindeki kurallar dizisinden kurtarır ve böylelikle açık-uçlu problemlere çözümler bulmada, olasılıklar oluşturmada güçlü bir araç olabilir.

Tasarım süreci iki işleme dayanır: Oluşum/yaratıcılık ve değerlendirme/karar verme. Tasarım yönteminden, klasikten, modernden, eleştirel ve post-eleştirel süreçlerden bağımsız olarak mimarlık eğitimi, birçok stüdyoda öğreticinin öğrencilere aktardığı bir kurallar dizisi kurar. Bu kurallar genellikle yeterince tartışılmadan, tasarım, örneklenen tasarım projeleri vasıtasıyla öğretilir. Öğreticiler ve profesyoneller, tasarım süreci boyunca pek çok kez çözümleri değerlendirirler. Öğrenci, bir senaryo çerçevesinde tasarımı öğrenir; 'bu şekilde davranırsanız, çözüm böyle olur' şeklinde. Bu öğretim yöntemi özel bir çözüm veya prosedür yaratmak niyetinde olmasa bile,

daha çok eski çözümlerin deneyimiyle öğrencinin kendi deneyimini biçimlendirmesini amaçlar (Small, 1999).

Öğrenci bir kez bir şeyi 'resmi' şekilde öğrenirse ve etkisinin yansımalarını, onun gerisindeki mantığı anlamaya başlarsa, o zaman kendi yaratı sistemini kurabilir. Bu, birçok disiplinde geçerlidir, fakat kendiliğindenliği ve duruma bağlı çözümler üretme halini barındıran mimarlıkta, öznel kurallardan ve belirsiz kriterlere dayanan kararlardan sözedilebilir. Buna karşın tasarım için mimarlar, binlerce yıldır rasyonel düşünme yoluyla oran, geometri veya kurallar vasıtasıyla, güzelliğin doğru tanımını bulmaya çalışmışlardır.

4.3.1.1. Saf gözün tetkiki

İnsan deneyimin bilgisini sadece etrafını algılayarak ve keşfetmeğe çalışırken kullanmaz. Varolan çevreye yeni bir katkı koyacağı zaman da ne yaparsa yapsın, kaçınılmaz olarak bazı 'tanıdık', bildiği çizgi ve biçimlerden kurtulamaz.

Oysa ilkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine, bir yüzü basit biçimlerle oluşturuyordu. Mısırlılar ise, gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordular. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere can kattı. Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullandı. Çin sanatı ise, onları düşünsel içedalış amaçlarına yöneltti. Fakat bu kalıp-biçimlerden hiç biri, sanatçıyı, "gördüğünü resmetmeye" itmiyordu. Bu düşünce yalnızca Rönesans'ta doğdu. Bilimsel perspektif, sfumato (giderek erime), Venedikli sanatçıların renkleri, devinim ve ifade, sanatçının kendini çevreleyen dünyayı betimlemesinde kullandığı araçlara eklendi. Fakat her kuşak; sanatçıları gerçekten gördüklerini resmetmek yerine, öğrendikleri biçimleri uygulamaya zorlayan, umulmadık 'direnc merkezlerinin', geleneksel alışkanlık kalelerinin hâlâ varolduğunu anlıyordu. XIX. yüzyılın başkaldırıcuları, tüm bu geleneksel alışkanlıkları silip süpürmeye karar verdiler. İzlenimciler, kendi yöntemlerinin, görüntü olgusunu 'bilimsel kesinlik'le tuvale geçirmeğe yettiğini ilân edinceye dek bu alışkanlıklarla karşılaştı (Gombrich, 1992).

İzlenimcilerin izinde gerçekleştirilen tabloların dayandıkları düşüncenin tam gerçek olmadığıнын görölmesini engellememeli: Görölteni bilinenden kesinlikle ayırmak olanaksızdır. Kör olarak doğan birisi, daha sonra gözü açılırsa, görmeyi öğrenmek zorundadır. Görmek denilen şey, görölten şeye ilişkin bilgi veya sanı tarafından renklenmiş ve biçimlenmiştir. Birşeyler çizmek için eline bir kâğıt alan insanın, duyuusal izlenim denilen şeye kendini edilgince bırakma düşüncesi saçmadır. Ancak bir yerlerden başlanmalıdır; karşıdaki evin ve onun karşıdaki ağaçların belirli bir

imgesini kurarken ne yaparsa yapsın insan kaçınılmaz olarak her zaman, bazı 'tanıdık' çizgi veya biçimlerden başlamak durumundadır.

'İçimizdeki Mısırlı'yı bastırabiliriz ama, onu hiç bir zaman tümünden yenilgiye uğratamayız' (Gombrich, 1992). İzlenimcileri aşmak isteyen kuşağın sezdiği ve sonunda bu kuşağı tüm batı geleneğini yadsımaya iten güçlük de bu olmuştur. Eğer 'Mısırlı' veya çocuk yan insanın içinde inatla kalmaya diretiyorsa, imgeyi betimlemeye ilişkin temel sorunlar bu şekliyle ele alınabilir. Art Nouveau'nun (Yeni Sanat'ın) deneylerinde, bunalımdan çıkabilmek için, Japon baskılarından yararlanılmıştı. Ama böyle geç ve katışıklı ürünlere başvurmak gerekli miydi? Kaynağa inmek, gerçek 'ilkelerin' sanatından kabile maskelerinden yararlanmak da mümkün görünüyordu. Birinci dünya savaşının öncesindeki yıllarda doruğuna ulaşan zenci heykelciliğine karşı duyulan coşku, bu devrimci akım sırasında değişik eğilimli genç sanatçılarda ortaktı. Batı sanatının bir çıkış yolu arayan bu kuşağı için bu imgelerin gücü anlaşılabilir. Avrupa sanatının sürekli endişesi olan 'doğaya bağlılık' ve 'ülküselleşme' bu el sanatçıları arasında yapaylaşmamıştı. Ayrıca onların yapıtlarında, Avrupalıların uzun bir araştırma sırasında yitirdikleri bir şey vardı: İfade gücü, açık bir yapı ve yalın, dolaysız teknik (Gombrich, 1992).

Picasso'nun, Gauguin'in, hatta belki de Matisse'in dikkatini çeken ilkel sanatı bu yüzden incelemeye başladıkları düşünülebilir. Picasso'nun çok basit öğelerle, bir yüzün, bir nesnenin imgesini kurmanın nasıl olanaklı olduğunu incelediği anlaşılır. Bu, önceki sanatçıların uyguladığı görsel izlenimi basitleştirme yönteminden değişik bir şeydi. Önceki sanatçılar, doğanın biçimlerini yassı bir kalıba indirgemişlerdi. Picasso'nun problemi cisimselliği ve derinliği de koruyarak tablo kurmaktı. Picasso'yu Cézanne'a götüren yol bu oldu. Cézanne, genç bir ressamı yazdığı mektupların birinde, doğaya, küre, koni ve silindire bakmayı öğütüyordu. (Le Corbusier'in şehri temel şekiller olarak görmesi gibi). Bu sözle belki, tabloları düzenlerken, belli başlı cisimlerin 'tanıdık' biçimlerini akıldan hiç çıkartmamak gerektiğini vurgulamak istiyordu. Fakat Picasso ve arkadaşları bu öğüde tamı tamına uymaya karar verdiler. Şöyle düşünmüş oldukları sanılır: "Şeyleri, gözle gördükleri gibi betimleme savından uzun zamandır vazgeçtik. İzlenmesi yararsız boş bir hevesti bu. Tuvale, kaçıncı bir anın haylini yerleştirmek istemiyoruz ve tablomuzu, elverdiğince cisimsel ve dayanıklı bir biçimde, kendi motiflerimizle kuruyoruz. Niçin tutarlı olmamalı? Niçin gerçek amacımızın, bir şeyi kopya etmek değil, onu kurmak olduğunu kabul etmemeli? Bir nesneyi düşünelim. Örneğin bir kemanı. Bu nesne, usumuzun gözlerine, bedenimizin gözleriyle gördüğümüz gibi görünmez. Çünkü aynı anda, onun değişik yönlerini düşünebiliriz. Bu yönlerden

bazıları o denli bir belirginlik kazanır ki, onlara dokunabileceğimizi, elleyeabileceğimizi sezeriz. Başka yanları ise, şu ya da bu biçimde, gölgede kalmıştır. Ama yine de, imgelerin bu garip karışımı, 'gerçek' kemanı, herhangi bir şipşak resimden veya kılı kırk yaran bir tablodan daha iyi betimler". Picasso'nun kemanlı ölüdoğası gibi tablolara yol açan düşünce bu oldu. Bu tablo bir bakıma, 'Mısır ilkeleri' denilen şeye bir dönüş sayılabilir. Bu ilkelere göre, bir nesne, onun örneksel biçimini en açık olarak belirtecek görüş açısından çiziliyordu. Bir salyangozu, akor vidasını, bir kemanı düşününce onlar nasıl tasaraniyorsa, o biçimde, yandan görülür. Kemanın gövdesinin delikleri ise karşıdan görülür. Sanatçı tabloyu oldukça tek biçim parçalarla kurmuştur. Bu yüzden, bütün'ün verdiği izlenim, kimi ilkel sanat yapıtları gibi, tutarlıdır (Gombrich, 1992).

Doğaldır ki, bir nesnenin imgesini bu yöntemle kurmanın tehlikeli bir yanı da vardı ve kübizmin kurucuları bunun iyice bilincindeydiler. Bu yöntem, yalnızca, az-çok bilinen biçimlerle gerçekleştirilebilirdi. Tabloya bakanlar, yapıtın çeşitli parçalarını birbirleriyle ilişkilendirebilmek için bir kemanın nasıl görüldüğünü bilmek zorundaydılar. Kübist ressamların çoğunlukla bilinen motifleri, seçmelerinin nedeni budur.

Aynı dönemin mimarları da 'güzel sanat' olarak mimari kurama bağlanacak yerde, süs motiflerini reddederek görevlerini yeni bir biçimde, bir binanın fonksiyonlarını yerine getirmesi açısından ele almayı amaçladılar. Bu yönelim, dünyanın değişik yerlerinde benimsendi, ama özellikle, geleneklerin ağırlığının teknik gelişmeyi daha az engellediği Amerika Birleşik Devletlerinde paylaşıldı. Nitekim, bir yandan Chicago gökdelenlerini tasarlayıp, öte yandan bunları Avrupa dağarcığından alınmış motiflerle süslemek açık bir tutarsızlıktı. Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright (1869-1959) bir evde önyüzün değil, odaların önemli olduğunu kavramıştı. Eğer ev rahatsa, içi iyi örgütlenmişse ve sahibinin de gereksinmelerine karşılık verebiliyorsa, dıştan da hoş bir görünümü olacaktı. Wright, böyle bir görüş sayesinde, başta geleneksel sağlam simetri gerekliliği gibi eski alışkanlıkları yok sayabilmiştir. Alışılmış tüm yardımcı öğeleri, silmeleri ve saçak silmelerini kaldırmış ve her öğeye, tasarımın gereklerine yanıt verecek bir işlev kazandırmıştır (Gombrich, 1992:443).

'Saf göz' deyimini ilk olarak, 'Çizimin Elemanları'nda, çizmeyi öğrenmek için kişinin 'gözün saflığını' kazanması gerektiğini iddia ettiğinde John Ruskin tarafından kullanılmıştı. Ruskin'e göre bakışın bu saf geçirgenliğinin yerini, zaman içinde toplumdan öğrenilmiş, kabul edilmiş düzen almıştır (Varnelis, 1998).

19. ve 20. yüzyıl eğitiminde yaygın bir etkiye sahip olan Froebel, dokunma ve görsel bilginin, dilden daha önemli olduğuna inanırdı. Aralarında Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ve Wassily Kandinsky'nin bulunduğu pek çok sanatçı ve mimar, çocukluklarında onun sisteminin öğrencisiydiler. Daha sonra Ruskin'in saf göz ve çocuk sanat eğitimcilerinin basit nesnelerin görsel dilini öğretme düşüncesi, Bauhaus'ta Johannes Itten'in birinci sınıf dersindeki modern sanat eğitiminde biraraya gelmişti. Itten, onun ortaya koyduğu şekliyle, her öğrencinin bir yığın öğrenilmiş malzemeye gömülmüş olduğuna ve deneyime, kendi farkındalığına varmak için bunları fırlatıp atması gerektiğine inanırdı. Öğrencilere neye inandığını göstermek, radikal, uyum ve zıtlığı temel alan, görmenin spiritüel dönüşüm yoluydu; kompozisyonun görsel dili (Varnelis, 1998).

Birinci sınıf derslerinin Itten'den sonra Moholy-Nagy ve Albers aldılar. Moholy-Nagy ve Albers, mekânsal ilişkilerin görsel dilini, prensip olarak Kandinsky'nin, nesnelerin, kendi temel görsel üniteleri, güçleri ve gerilimleri analiz etme yönteminden çıkarak, anahtar bir değişim hareketi yaptılar. Saf göz Ruskin'in gözlemcisiydi ve gözlemcinin bakışı, artık daha fazla nesneye değil fakat gözün kendisinin içindeki güçlere yönelmişti (Varnelis, 1998). Bakışın nesneden gözlemciye geçmesi önemli bir değişiktir. Mekanın hareket yoluyla algılanması düşüncesinin temelini oluşturur.

Sezgiselliğin, varolan bilgi karşısında gelişebilmesi için, saf gözün eğitimi anlayışı, tasarım eğitiminde önemli bir girdidir.

Günümüze yakın dönemde görmek, belki de görsel bilgi edinme yolu olarak görmek öğrenilmediğinden, görülmeye değer olanı görmekten çok imgelerin baskınlığına hizmet eder olmuştur. Neredeyse hayatın kendisi, bakılan ve 'göz atılan' bir 'şey' olmuştur. Görmek, nesneyi her yönüyle kavrayıp anlamaktan, nesnenin ve hikâyesinin 'gerçek parçaları'nı yok eden tuzağa dönüşmüştür.

Mimarlığın üretiminin soyuta ve cisimsel olana dair bilgisinin yeniden kurulabilme olma potansiyeliyle formel mimarlık eğitimi, toplumsal praksis bütünündeki yerini kaybetmeden gündelikliğin karşısındaki direnci sağlayabilecek en etkili güç olarak görünmektedir. Bu gücün meslek insanının toplumsal bütündeki etkisinin ve formel mimarlık eğitiminin meslek insanının formasyonundaki yerinin değişen zaman ve toplumlarda farklılaştığı görülür.

5. 1955-70 DÖNEMİNDE İSTANBUL'DA MİMARLIK PRATİĞİ VE EĞİTİMİ ORTAMI

Lefèbvre'ci düşünce bir toplumdaki örüntülerin gündelik olmayan hayatta, yani o güne kadar süregelen düzen bozulduğu zamanlarda değiştiğine dikkat çeker.

Sanatın ve bu tez bağlamında mimarlık eğitiminin varolan içinde 'öteki'ni arayışı, sanatın ve eğitimin eleştirel bilgiyi barındırması ve bunun bilgisini aktarmasıyla gerçekleşebilir. Dolayısıyla sanat gibi eğitimin de bu bilginin üretildiği ve yeniden kurulduğu alanlar olması beklenir. Ancak yeniden üretim dinamiklerinin gündelik hayatın dinamikleri karşısında zayıfladığı, bilginin üretiminin de şeyleşmeğe başladığı durumda sanat da eğitim de toplumdaki meslek insanlarının yetişmesindeki gücünü yitirmeğe başlar.

Mimarlık yapıtları, biçimleri, fonksiyonları ve konstrüksiyonları ile toplumda kabul edilen sembollerin ileticisi durumundadırlar. Toplumsal değer yargılarını bu sembollerle yansıtır. Bu anlamda mimarlık, toplumun koşullarıyla bütünleşme potansiyeline sahiptir. Toplumdaki sosyal, ekonomik, politik, ideolojik ve teknolojik gelişmeler mimarlıkla etkileşim içindedir.

1955-70 yılları arasındaki dönemde, toplumsal değer yargılarının, sembollerin, iç (üretim ilişkileri, ekonomik, politik, ideolojik düzeylerin değişmesi) ve dış (göç, ilişkiler) kültürel etkiler nedeniyle değişime uğradığı bir dönemdir. Türkiye'nin yaşadığı bu değişim en yoğun şekilde İstanbul'da görülür.

1955-70 dönemi hem artık yakın geçmişte kalmış bir dönemdir, hem de bugünkü göstergelerin temellendiği, etkilerinin hala yaşandığı bir dönemdir.

Formel mimarlık eğitiminin mimarlık kültüründen, yapı üretim ortamından bağımsız tartışılamayacağı düşüncesiyle, bu bölümde, formel mimarlık eğitiminin mimarın formasyonundaki yeri, 1955- 70 dönemi İstanbul'undaki toplumsal değişimle ilişkilendirilerek okunmağa çalışılmıştır.

5.1. Yapı Üretim Ortamı

II. Dünya Savaşı'nın ardından 1950-60 yılları, Türkiye'de rasyonel uluslararası akımın geçerli olduğu ve Türk mimarların tasarım, teknoloji, malzeme, yapım yönetimi, estetik değerler konularında Batı'yla tanıştığı bir dönemdi (Ödekan, 1995).

1944'te Ankara'da açılan İngiliz Mimarlık Sergisi, 1947'deki Britanya Şehircilik Sergisi ve 1955'te Nicolaus Pevsner'in İstanbul ve Ankara'da çağdaş İngiliz mimarlığıyla ilgili verdiği iki konferans, Türk mimarlarını Almanya dışındaki ülkelerin, özellikle İngiltere'nin mimarlık düşüncesiyle tanıştırıyordu (Alsaç, 1976).

1950'lerden itibaren Türkiye'deki serbest piyasa koşullarının oluşturduğu ortam ve İngiltere ile Amerika ile olan ilişkilerin güçlenmesi, Türkiye'de mimarlık alanında yeni modellerin gelişmesine olanak veriyordu. Bu yeni modellerle üretilen ürünün ortak bir özelliği vardı; yeni ürün bölgesel biçim simgelerinden arınmıştı ve yapıların dünyadaki benzer fonksiyonlu yapılarla, teknolojinin olanak verdiği ölçüde, en azından biçim olarak koşut olması amaçlanıyordu (Sözen, 1996).

Bu amaç çerçevesinde yapılan ürün Batı'nın ileri teknik düzeyini sergileyen yapıların benzerleri olarak ama ancak Türkiye'deki uygun olmayan malzeme ve teknikle yapılmaya çalışılmaktaydı. Örneğin Mies van der Rohe'nin cephede özel olarak kullandığı I profil yerine, Karabük Demir Çelik Fabrikası'nın normal demir inşaat profilleri kullanılmaktaydı. Yine Mies'in cam kutularının iklimsel koşullar gözönüne alınmadan büro cephelerinde, konut ya da otel cephelerinde kullanıldığı görülmüyordu (Ödekan, 1995). Uluslararası üsluptaki ürünler, ülke koşulları gözönüne alınmadan ve daha çok biçimsel olarak, bir başka dilden çevrilerek yeniden üretiliyordu.

Yapı piyasasında işveren olarak devlet yanında özel kesimin yer almağa başlamasıyla daha dinamik bir inşaat piyasası ortamı oluşmaktaydı.

1950'de işbaşına gelen yeni yönetim, ekonomik politikayı değiştirerek özel girişimcilere öncelik tanıyınca, ülke ekonomisine yön veren kapital, sanayi kurmak üzere İstanbul'a akın etmekteydi. Tüketim alanı elde etmek açısından büyük kentler çekici durumdaydı. Hızlı nüfus artışıyla ve kırsal kesimden kente göç edilmesiyle birlikte, kentlerin fiziksel görüntüsü büyük bir ivmeyle değişmekteydi; yol, meydan yapımı ve genişletme çalışmaları hızlanmıştı. Köylerdeki işsizliğin hızlandığı göç, konut açığının ortaya çıkmasına da neden olmaktaydı. Konut sorununu çözmek üzere kooperatifler kurularak toplu konutlar yapılmaya başlanmıştı. 1965'te çıkan Kat Mülkiyeti Kanunu ile de kat sayıları artmış ve kent dokusu değişim sürecine girmişti (Dener, 1996).

Devletin, konut gereksinimini karşılayacak ucuz konut için gereken yeterli planlamayı yapmaması, halkın kendi çözümlerini üretmesine neden olmuştu (Dener, 1996). Mekânsal oluşumların yetkinliğinin düşünülmediği, estetik algının gözardı edildiği, kimi zaman taklitle, kimi zaman geleneksel biçimlerin eklemlenmeleriyle oluşmuş, oransız, 'ucuz' yapıların mimarisi ortaya çıkmıştı.

Konut sorunu ve gecekondulaşma, kentlerde bütünsel (master) planlamayı gündeme getirmişti. Şehircilik sorunlarını konu eden ilk kongre olan Birinci İmar Kongresi, 1955'te Ankara'da toplanmıştı (Alsaç, 1976).

1972'de Arktitekt'in 'Cumhuriyet'ten Bu Yana İstanbul Planlaması' adlı yazıya (Niyazi Duranay, Ersen Gürsel, Ural Somer) bakıldığı zaman da bu yıllarda İstanbul için yoğun planlama çalışmaları yapıldığı görülmektedir (Duranay, Gürsel ve Somer, 1972):

1951	SOM Mütahhasssılarının Raporu
1951	Revizyon Komisyon Raporu (İstanbul Ciheti Nazım Planı)
1952-56	Müşavirler Heyeti Dönemi
1954	Sir Patrick Abercrombie Raporu
1955	İstanbul Sanayi Bölgeleri Planı
1956-60	Prof. Hans Högg'ün Planlama Çalışmaları (Sanayi Bölgeleri Nazım Planı)
1958-69	İller Bankası, İstanbul Planlama Müdürlüğü ve Prof.L. Piccinato'nun Çalışmaları
1959	UIA Şehircilik Komitesi Başkanı Andre Gutton'un Raporu
1960	Mimarlar Odası'nın 'Yurdumuzda İmar Çabaları' Konulu Bildirisi
1961	İstanbul Belediyesi İmar planlama Müdürlüğü'nün 1961-62-63 senelerine ait Planlama Faaliyet Ana Programı
1962	Doğu Marmara Bölgesi Ön Raporu
1964	1/5000 İstanbul Sur İçi İmar Planı
1966	Sanayi Sahaları Planı
1967	İstanbul Bölge Kalkınma Planı
1970	Prof. Dr. Erol Tümertekin'in İstanbul Şehri ve Çevresinde Sanayi Etüdü
1971	Büyük İstanbul Nazım Planlama Raporu

1960'ların başında, 1950'lerin liberal ekonomik sistemi yerini planlı bir ekonomik sisteme bırakmıştı. Hedef, ülkenin belirli bir program içinde hızla sanayileşmesi ve

ulusal gelirin adil dağılımını sağlamaktı. Bu amaçla, Beş Yıllık Kalkınma Planları doğrultusunda, planlı gelişmenin gerçekleştirilmesi programlanmaktaydı.

1970'lere gelindiğinde, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de enerji bunalımı ve ekonomik kriz yaşanmaktaydı. Bu dönemde Türk mimarlığı, çeşitli toplumsal ve ekonomik olgularla, teknolojik ve bilimsel gelişmelere paralel olarak biçim ve içerik açısından da bir kimlik arayışı sürecine girmişti (Ödekan, 1989).

5.1.1. Üslup ve işlev çoğulculuğu

1950'lerdeki yapı eylemi hareketliliği İstanbul'daki inşaat sektörünü ülke ekonomisinin motoru durumuna getirmişti.

1955 sonrasında üslup ve işlev çeşitliliği bütün dünyada görülmekteydi (Yücel, 1997). "Resimde olduğu gibi, çağdaş mimaride de belirli bir şaşkınlık, bir çeşit susuş, hatta bir bitkinlik göze çarpıyor. Bu yorgunluğa normal olarak bir de belirsizlik eşlik ediyor; ne yapılabileceği, nereye gidileceği belli değil" (Giedion, 1965) diyerek Sigmund Giedion da çoğulluğun getirdiği belirsizliğin, farklı yerlerde ve farklı alanlardaki ortak düşünce ve eylem şekli olduğuna dikkat çekiyordu.

Ekonomi ve politikadaki yeni gelişmeler, sonucu, sanayi ve ticaret kuruluşlarının hizmet binaları, süpermarket, alış-veriş merkezi, fabrika, özel şirketlere büro binası, banka gibi yeni yapı türlerinin yapımını gerekli kılıyordu. Ayrıca toplu konut üretimi, üniversite kampüsleri, hastane gibi geniş programlı tasarım konuları da bu yıllarda ortaya çıkmıştı. Uluslararası ilişkilerin hem kültürel ve bilimsel hem de turistik alandaki yoğunlaşması, otel, kültür merkezi, kongre salonu, turistik tesis ve havayolları binalarının yapımını da gerektiriyordu. İç turizmin gelişmesi, kıyı kentlerindeki ikinci konut yapımını hızlandırmıştı. Toplumsal yaşamdaki değişim, alışlagelmiş yapı programlarını yeni gereksinimler doğrultusunda zorlayarak, tasarım sürecini karmaşık bir sistemler bütünü haline dönüştürmüştü. Yapı programındaki artış ve mimari tasarımı etkileyen çok yönlü talebin teknolojik ilerlemelerle desteklenmesi gerekiyordu. Mimar, özellikle büyük 'kompleks'lerde, başka disiplinlerden meslek insanlarıyla birlikte çalışmak zorundaydı (Sözen, 1996).

Teknolojideki yeni olanaklar da bu çoğulcu yaklaşımı desteklemekteydi. Dikdörtgen yatay prizma blok ve geniş pencere açıklıklarıyla Amerikan Skidmore Owings ve Merrill (SOM) ve S. H. Eldem projesi İstanbul Hilton Oteli (1952) ve Nevzat Erol'un projesi İstanbul Belediye Sarayı (1953), 1950-60 dönemi için öncü yapılarıydı (Sözen, 1996).

Demokrat Parti'nin resmi imar politikasını, SOM'un hazırladığı 'Türkiye'de İnşaat, Şehircilik, Mesken ve Resmi Binalar İnşaatı hakkında Hazırlık Etüdü' raporuna

dayandırdığı ortamda oluşan mimari gelişmeler, gelişigüzel imar hareketleri, plansız kentleşme, gecekondu yığınları, lüks yapılar, lüks inşaat malzemelerinin kullanımı gibi uç noktaların birlikteliğini bünyesinde barındıran bir çeşitlilikte yaşanmaktaydı (Çağlar, 1996).

Tarih ve çevreyle ilişkilerini koparıp tasarımda biçimin işlevden önce gelmesini vurgulayan uluslararası akım gelişirken, 1960'lı yılların demokratik ortamında, akımın önerdiği çözüm ilkelerine karşı çıkışlar belirmişti. 1970'lere gelindiğinde dikdörtgen prizma kutu ve modüler cephe düzeninin kentlerde tekdüze bir görüntü oluşturmaları ve tarihsel, estetik, iklimsel nedenlerle 'yer'in koşullarıyla uyumsuzluğu eleştirilmeğe başlanmıştır.

5.1.2. Mimarın rolü ve mesleğin örgütlenmesi

1960'lara gelindiğinde önceki 10 yılın yapı eylemi sorgulanmağa başlanmıştır. Uluslararası akımın eleştirilmeğe başlanması, farklı eğilimleri denemeğe hazır olduğu anlamına geliyordu.

1960'da ordunun iktidarı üstlenmesinin etkileri sadece politikada görülmedi. Yönetimde egemen pragmatik zihniyet olası bir demokratik, sosyal pluralizmi ve devlet planlamasını karma ekonomiyle dengelemeye çalışmaktaydı. Dönem, her türlü ekonomik, sosyal ve entelektüel gelişmeye açıktı.

1961 Anayasası'nın geliştirdiği demokratik ortamda, mimarlık da çeşitli boyutlarıyla tartışma ortamlarındaki yerini almış ve mesleğin ve meslek insanının bir kez daha tanımlanmağa çalışıldığı görülmüştür.

Eleştirel düşünce dönemin mimarlık yayınlarındaki yazılarda da sıkça yer almağa başlar: "... dava temelinden bozuktur. Bu temelin sağlam bir zemine oturması için ise milli mimari davasına ait bugüne kadar mütemadiyen bahsolunan iklim, fonksiyon, plan tekniği, sadelik, proporsiyon, ritm, ve rölöve gibi beylik tasniflerle 'karlı ovalar dumanlı dağlar' gibi tabiatı tamamlayan şaheserlerimiz ufuklara Türk damgasını vuran silüetleri karşısında gösterilen hayranlıktan evvel hal olunması icab eden birçok içtimai meseleler karşısında bulunuyoruz" biçiminde açıklamalara, eleştirilere rastlanmaktadır (Sonad, 1962). Seyfi Sonad'ın ardından Orhan Alsaç ise: "... Onun için milli mimari demek, gazetelerde yazılıp herkese tavsiye edildiği ve Profesör Bonatz'ın yaptığı gibi, eski eserlerimizin bugün bize güzel görünen fakat hiçbir ihtiyacımızı karşılamayan motiflerini alıp binalarımızın üstüne takmak değildir. Bugünün Türk mimarisi, bugünün tekniği ile bugünün ihtiyaçlarına cevap veren mimaridir" (Alsaç, 1962) cümleleriyle, eleştiriden öte, çözümlere doğru gitmektedir.

II. Dünya Savaşı'na katılan, yıkılıp yakılan kentler hızla onarılmaya başlanmıştı. Yıkılan kentlerin çağdaş şehircilik ilkelerine göre yeniden yapılanmasının ötesinde 'Uydu Kentler' düşüncesinin ortaya atıldığı bir dönemdi. Savaş sonrasında öne çıkardığı sosyal konut sorununa çözüm aranırken, tek yapı düzeyinden öte, tüm kenti içeren çalışmalar yapılmaktaydı; mimarlık bina ya da bina grupları yapmaktan daha çok, bir çevre düzenleme eylemi haline gelmişti.

İstanbul ise savaş yıkımının değil, hızlı göçün ve sanayileşmenin neden olduğu ani büyümeyle şehirleşme ve konut problemleriyle karşı karşıya kalmıştı.

Devlet Planlama Teşkilatı ve TÜBİTAK, 1960'ların ilk yıllarında kurulmuştu. %6-7 lik büyüme oranıyla yeni endüstriler ve teknolojiler gelişmekteydi. Mimarlık da artık kişilerle teke tek bir ilişki içinde değildi. Mimar, bilmediği, tanımadığı insanlar için mekan tasarlıyordu.

Bu yıllarda, Arkitekt'te 'Mimarlık Mimarlarındır' başlıklı yazının yer alması, meslek sahiplerinin mesleklerini sahiplenme ve savunma gereksinimi duyduklarının önemli göstergelerindendir. Uygulamada kişisel yorumlara dayanan yaklaşımların, mimarı hızla toplumdan uzaklaştıracağı görüşü egemendi. 1969'da, Mimarlar Odası'nın düzenlediği Mimarlık Semineri'nde ağırlıklı toplumsal yapı ve mimarlık ilişkilerine yer verilmekte, Gürol Gürkan, 'Mimarlık ve Devrim' adlı yazısında, "Mimarlıkta devrim, topluma yönelişle olacaktır. Bundan böyle, 'Mimarlar Odası Toplumun Hizmetinde' yerine 'Mimar Toplumun Hizmetinde' denilebilmelidir" diyerek, mimarın topluma yönelik olmasını bir devrim olarak görmektedir (Gürkan, 1969). "Gerçek mimar, toplumun mimari alandaki aktüel ihtiyaçlarıyla, bu ihtiyaçları karşılayabilmek için sahip olduğu aktüel imkânları uygun şekilde kullanabilen mimardır" (Özer, 1963) diyerek Bülent Özer de 'gerçek' mimarı tanımlamaktaydı.

1950'lerde mimarların yasal konularda bilinçlenmeleri de önemli bir gelişmedir.

Daha önceki yıllarda kabul edilen Mimarlık ve Mühendislik yasaları ile birlikte uygulamaya konulan kanunların mimarlık yarışmalarına yansıtılmasına, serbest mimar tipinin ortaya çıkmasına ve kurulan serbest mimarlık bürolarının uzun ömürlü olmasına yol açtığı saptanmıştır. Buna rağmen projesini onaylatmak adına, serbest her mimar devlete bağımlıydı).

Bu yıllar mimarlık bürolarının çoğaldığı ve yaygınlaştığı dönemin de başlangıcıdır. Bayındırlık Bakanlığı ve diğer kamu kuruluşları tarafından üretilen projelere tepkiler gene bu yıllarda çoğalmış, 1952'de 'Mimarlık ve Şehircilik Müsabakalarına Ait Yönetmeliğin' yürürlüğe girmesiyle, bağımsız büroların yarışmalara katılım oranı yükselmişti. 1954'te ise Mimarlar Odası'nın kurulmasına olanak sağlayan yasanın

çıkmasıyla, örgütlenme sorunu çözülmüş, mimarlar güçlü bir örgüt bünyesinde toplanmağa başlamıştı.

Mimari üslup ve işlevdeki çoğulculuk, mimar profilinde de kendini göstermiş, uygulamacı mimar, akademisyen mimar, 'gerçek' mimar, memur mimar, proje geçirmeye uğraşan belediyece mimar, devrimci mimar gibi meslek insanı tipleri ortaya çıkmıştı.

II. Dünya Savaşı'nın değiştirdiği dengelerle Avrupa merkezli değil, Amerika merkezli bir dünya düzenine geçiş yapılmış dolayısıyla devlet bürokrasisinin ideolojik arayışları, daha önce olduğu gibi topyekün yönelimlerle değil, daha çok lokal uygulamalarla kendini göstermişti. Bu tarihe kadar sadece ideolojik sorunlarla karşı karşıya olan mimari form arayışları, operatif sorunlarla da yüzyüze kalmıştı. Kentleşme ve Endüstrileşme mimarları yeni sorunlara çözüm bulmağa zorluyordu. Yeni konuların bilgisinin üretilmesinde ve aktarılmasında formel meslek eğitime görevler düşmekteydi.

5.2. Mimarlık Eğitimi Ortamı

Yeni çözüm arayışı eğitim alanında en çok tasarım stüdyolarında görülmeye başlanmıştı.

Mimarlık eğitiminin toplumsal praksişi, sistemin elemanlarının eğitimi yönlendirme oranı, her toplumda ve o toplumun içinde bulunduğu şartlara göre değişebilmektedir.

1955-1970 yıllarında dönemin geçerli anlayışı olan yapısalcı anlayışın bir yansıması olarak her şey kapalı bir sisteme oturtulmaya çalışılıyordu. Mimarlık eğitimiyle ilgili konuşmaların ve tartışmaların hemen hepsine, 'mimarın rolü'nü tanımlayarak başlanıyordu: "Mimarın toplum içindeki görevlerinin neler olacağı sorusuna cevap vermek gerekir. Bu, eğitimin amacını ortaya koyacak ve bu amaca varmak için eğitimin ana hatları, program ve metodlardan söz açabilecektir. Mimar, her çağda sosyal, kültürel, teknik ve ekonomik yapısına göre vazifesinin hareket noktası olmuştur" (Erim, 1969). Bu cümleler açıkça eğitimin mimarın toplumdaki görevlerini yerine getirmesine yönelik olduğunun bir göstergesidir.

1960'a gelindiğinde önceki 10 yılda etkileri görülen rasyonel uluslararası akımın coğrafi, toplumsal-iktisadi ve kültürel sorunlara yanıt vermediği anlaşılmış ve çözüm ilkelerine karşı çıkışlar belirmişti. Bu karşı çıkışlar da mimarın kendi toplumunu çok iyi tanınması gerektiğini savunan düşüncenin devamıydı. Dünyadaki teknolojik ve bilimsel gelişmeler, sadece biçimci bir aktarmacılığın, yeni çözüm arayışında yeterli

olmayacağı gösteriyordu. Düşünsel plandaki çözümlemeler ancak konunun temeline yönelmek yoluyla mümkün görünüyordu.

Aynı dönemdeki bir başka farkındalık da mimarlığın öteki bilimlerle ilişkisinin varlığının ve öneminin kavranmasıydı. Yapı fiziği, çevrebilim gibi öteki bilimlerle olan ilişkilerin gözönüne alınması gereği düşüncesi ortaya konmuş ve bu konular okullarda ders olarak okutulmağa başlanmıştı.

Eğitim kurumlarının mimarlık konusunda bilimsel yaklaşımı, ülkede araştırmacı ve yaratıcı potansiyelinin artmasına neden olmuştu. Ayrıca kitap, ve dergi gibi mimarlıkla ilgili yayınların giderek çoğalması bu potansiyeli daha da güçlendirmişti (Ödekan, 1989).

Bu dönemde yabancı dergi ve kitaplara ulaşabilme imkanı artmıştı. 1950'lerin başına kadar sadece Arkitekt ile beslenen mimarlar, gecikmeli de olsa dünyanın başka yerlerindeki mimarlar ve tasarım yaklaşımlarıyla tanışmışlardı. Mimarlar ve mimarlık öğrencileri, 1935 yılında yapılmış Frank Lloyd Wright'ın 'Şelale Evi'ni ancak 1950'lerde görebilmiş, 1920'lerin Corbusier kurallarıyla 30 yıl sonra tanışabilmişlerdi. Bu yüzden Hilton yapıldığı yıllarda mimarlar ve öğrenciler çok etkilenmişlerdi (Kortan, 1997). Yazılı kültürün İstanbul'daki bu ulaşılabilirliği, araştırmacı ve yaratıcı potansiyelin yönünü belirleyen en etkili güç olmağa başlamıştı.

1950'li yıllarda, Türkiye'de mimarlık eğitimi veren başlıca iki kurum vardı:

Biri, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi adıyla 1883'te kurulan Güzel Sanatlar Akademisi içinde yer alan Mimarlık bölümü, diğeri ise İstanbul Teknik Üniversitesi'nde açılmış olan Mimarlık Fakültesi'ydi.

S. H. Eldem akademinin, Emin Onat da İ.T.Ü.'nün en önemli hocalarıydılar. İkisi de tasarımlarını uygulayan hocalardı. 1950'ler kuşağı mimarlarının bir kısmı Modern mimarlığı büyük ustaların yanında çalışarak, bir bölümü kitap ve dergilerden yararlanarak, bir bölümü de mimarlık eğitimini Batı ülkelerinde yaparak öğrenip geliştirmişlerdi. Şanslı oldukları nokta, eser, proje, ideoloji ve şahsiyet olarak kendilerine örnek alabilecekleri 'usta' mimarların hayatta olmasıydı (Kortan, 1996).

İ.T.Ü.'de o dönemde bir modelaj atölyesi vardı ve hocaları Rudolf Belling'di. Resim hocasıERCÜMEND KALMIK, sanat tarihi hocası SABAHATTİN EYÜBOĞLU'ydu. Dallarında değerli sanat ve fikir insanı olan bu kişiler, İTÜ'yü sanatsal açıdan zenginleştiriyorlardı (Kortan, 1997). Bu resim ve model atölyelerinin eğitim sisteminde önemli bir yeri olması, o dönemde okulda bulunan Alman hocaların da katkısıyla devam eden Bauhaus etkileriydi.

1950'lerin başında İstanbul'un nüfusu bir milyon kadardı ve 'seçkin' insanlar çoktu. Mimarlık öğrencileri de hem bu 'seçkin' sınıfın içinden çıkıyor hem de mezun olduktan sonra bu seçkin zümreyle çalışıyorlardı.

Türkiye'nin ABD ile yakın ilişkisi, ülkenin kültürel yaşamında da görülüyordu. 1955'te, Birleşmiş Milletlerin önerisiyle Ankara'da yeni bir üniversite, ODTÜ kurulmuştu. 1930'lara kadar süren Fransız Beaux-Arts modeliyle GSA'nın ve Alman Technische Hochschule modeliyle İTÜ'nün yanısıra, ODTÜ Amerikan modelini temel alıyordu (Sey ve Tapan, 1983).

ODTÜ dışında mimarlık eğitimi ülke genelinde yaygınlaştırmak üzere Trabzon, İzmir, Edirne gibi bölge üniversitelerinde de mimarlık bölümleri açılmıştı. Eğitim kurumlarının çoğalması teknik insan gücü sayısını artırmış olsa bile, niteliksel olarak gelişmeyi karşılamaları zor görünüyordu.

1965 yılında da önemli sayılacak bir gelişmeyle, büyük kentlerde özel mimarlık okulları açılmıştı. Ancak bu okulların iyi donatılmaması ve buraya giden öğrencilerin devlet üniversitelerinin sınavlarını kazanamayan öğrenciler olması, özel ve devlet okulları arasında kalite farklılığını gündeme getirmişti.

Fransa'daki 1960 öğrenci olaylarının, dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, Türkiye'deki yansımaları 1970'lere damgasını vurmuş, değişik politik görüşlerin oluşturduğu karmaşık bir ülke ortamının mimaride yankılanması da farklı, karmaşık mimari biçimlerin birarada kullanılması biçiminde kendini hissettirmişti (Çağlar, 1996).

Bu gelişmeler, 1960'ın ikinci yarısında mimarlık eğitimi üzerinde bir tartışmaya dönüştü. 1966'da 'Mimarlık' dergisinin bir sayısında Mimarlık Fakültesi Dekanları arasında sanatın mimarlık eğitimindeki yerini tartışmaya açan makale, dha genel bir tartışmaya yol açtı. Mimarlık okullarında, stüdyo dersleri ve teori dersleri şeklinde daha toplumsal mimari yaklaşımlar geliştirildi. Tübitak, özellikle tasarım yöntemleri şeklindeki bilimsel araştırma yaklaşımları destekledi. Üniversitedeki fakülte üyeleri bu konudaki tartışmalarda bölünmüşlerdi. Eğitimin liberasyonu, zihinsel eleştiri de üniversitede yer bulmağa başlamıştı.

Üniversiteleri saran 1968-69'un öğrenci hareketinden sonra, varolan durumu sorgulayan ve değiştirmek ister görünen en çok mimarlık okullarıydı. Mimarlar Odası'nın yeni yöneticileri, öğrencilere karşı toleranslıydı ve dekanlardan olası eğitim değişikliklerini tartışmak için bir toplantı istediler. Burdan çıkan esaslı bir sonuç, eğitimi ayrı safhalara bölmekti.

ODTÜ ve İTÜ, mimarlık derslerinde 2 yıllık mesleki eğitimle, 2 yıllık bilimsel veya esas eğitimi önerdiler. DGSA (3+1+3) yıllık tam bir eğitim önerdi; okulda bina inşaatına ait dersler, sonra bir yıl profesyonel bürolarda uygulamalı eğitim ve son olarak üniversitede 3 yıllık uzmanlaşma. Uzmanlaşma, yaratıcılığın bir uzantısı olarak görülüyordu.

ODTÜ'deki bütün fakülteler, 4 yıllık lisans ve 2 yıllık yüksek lisans seviyesine sahipti. Mezunlarına 'Diploma Architect' derecesi veren GSA ve İTÜ, 5 yıllık programlara sahipti. ODTÜ sistemini önce İTÜ ve sonra GSA kabul etti.

1950-60 dönemi, özellikle son yıllarında bir yandan 'uluslararası-bölgesel tartışmalarıyla devam etmiş, diğer yandan 'mimaride bilimsellik' özellikle İTÜ'deki yeni doktora programlarıyla güçlenmişti. Mimarlık okulları geçerli mimarlık ideolojilerinin merkezi olmuştu. 1960'tan sonra ülkedeki toplumsal gelişmeler mimaride yeni araştırmaları motive etmişti (Sey ve Tapan, 1983).

Üniversitelerde kuram ağırlıklı, teorisyen, araştırmacı kimliği ağırlık kazanıyordu. Üniversite yasaları kurumsallaşmayı getiriyor ve terfi sistemi üniversiteye yerleşiyordu. Okullarda kuramsal, pozitivist söylemin ağırlık kazanmasıyla, mimarinin inşai yönü ikinci plana düşüyordu.

Mimarlık eğitimi, politik egemenler için ikincil konumdaydı. İthal edilen mimari kavramlar, mimarlardan çok patronlar kanalıyla gelmeğe başlamıştı. Kentlerin mimarisi, kötü örnek oluşturarak, öğrencilerin çevresel görsel deneyimlerini olumsuzluyordu. Üniversite ile politik egemenler arasındaki iletişim, bilgidен çok politik ilişkiler bağlamında varolmaktaydı (Kuban, 1997). Ancak bir taraftan da 1967'nin Türk UIA eğitim komitesinde sadece bir üyenin üniversiteden olması, akademinin meslek üzerinde güç kaybediyor olmasının göstergesiydi.

1955-70 dönemi için eğitimin toplumsallık amacını örneklemek açısından, İTÜ'deki doktora tezleri ve diploma projeleri konularına bakıldığında, şöyle bir tablo görülür:

Doktora Tez Konuları:

- 1960 Elastiki zemine oturan iki istikamette mütemasi sistemlerin etüdü
- 1962 İstanbul Şehri Metro İhtiyacı (Ahmet Keskin).
- 1963 Boğaziçi'nin Turistik Etüdü (Nilüfer Ağat).
- 1964 Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme (Bülent Özer).
- 1965 İşveren, İşçi ve Mimar Bağlantısı Yönünden Türkiye için bir araştırma. Türkiye'de İmar Planlama Eylemleri ve Dayanması Gereken Bilimsel Kurallar (Ayten Çetiner).

- 1966 Yapı Strüktüründe Biçimleniş ve Kabuk Olarak İklim Etkisi (Necati Şen).
Mimari Eserin Oluşumunda Eğitimin Etkileri (Erol Kulaksızoğlu).
Mesken Topluluklarında Yangın Problemi ve Yangından Korunmanın Planlanması Üzerine Bir Deneme (Şevket Sunar).
Çift Eğrilikli Yüzeylerin Akustik Dizaynının Kontrolünde Bir Metod: Analitik Garfik Metod (Yıldız Sey).
Konut Yapılarında Kişi, Alan, Maliyet Bağıntıları (Güngör Aydoslu).
- 1967 Osmanlı Devri İstanbul Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir İnceleme (Özgönül Aksoy).
Pişmiş Toprak Taşıyıcı Döşeme Bloklarının Rasyonalizasyonu Üzerine Bir Deneme (Nihat Toydemir).
- 1968 Sosyal Sistemler, Sosyal Değişmede Yerleşme Yapısı (İlhan Tekeli).
Türkiye'de Beşeri Çevre ve Şehirleşmenin Demografik Analizi Üzerine Bir Deneme (Saim Beygo).
Modüler Koordinasyon Çerçevesinde Bireysel Yapı Bileşenleri İçin Boyut Seçmek Amacıyla Kullanılabilecek Bir Metod (Sina Beköz).
- 1969 Sıcak Yapı Elemanlarının Kondasyasyon Kontrolü Hesaplarında Kullanılacak Dış Sınır Şartları ve Periyotların Belirlenmesi İçin bir Metod (Yalçın Tezcan).
Konut Araçları Açısından Ele Alınan Sistematik Bir Tasarlama Yönteminin Geliştirilmesi (Nigan Bayazıt).

Genellikle birer 'deneme' veya 'metod' olarak hazırlanan doktora tezleri, dünyadaki pozitivist anlayışın bir yansıması olarak yapısalcı düşüncenin ürünüydüler. Bu arada değişen ve artan bina çeşitlerine yönelik çalışmalar, özellikle mimarın diğer disiplinlerle ilgili olması fikri, akustik, aydınlatma gibi konuları da gündeme getirmişti. Turizm, şehircilik, tarihi çevre koruma da ilgilenilen yeni konulardandı.

Diploma Projesi Konuları:

- 1950 Ulm İstasyonu, Belvü'de Sergi, Müze, Konser Salonu, Otel, Banka, Büro ve Dükkanlar, Belediye Binası, Mesken, İTÜ Konser Salonu
- 1953 (yaz) Yenikapı'da Apartman Blokları
- 1954 İstanbul Belediye Binası, Televizyon Kulesi, Garaj, Opera Tiyatro, Motel
- 1953-54 (yaz) Sirkeci'de Gar
- 1955-56 (kış) -Tozkoparan'da Garaj
- 1959-69 (yaz) İTÜ Öğrenci Lokali

Selimiye Cami ve Civarı

1960-61 (kış) İstanbul'da Komşuluk Ünitesi

1962-63 (kış) Yeşilköy Terminali

1962-63 (yaz) Beşiktaş'ta Deniz Müzesi

1963-64 (kış) Akademik Merkez

1964-65 (kış) Boğaziçi Kuruçeşme'de Umumi Otel

1965-66 (yaz) Beyoğlu'nda Bir Kompleks

Mecidiyeköy'de Apartman

1966-67 (kış) İstanbul Eski Harbiye Mektebinin Restorasyonu, Yakın Çevresinin

Etüdü, Ordu Kültür Merkezinin Avan Projesi

1967-68 (kış) Emirgan'da Şerifler Yalısı ve Çevresinde sosyal ve Kültürel Eylemler Merkezi

1967-68 (yaz) Zeytinburnu ile Londra Asfaltı arasında Toplu Konut Yerleşmesi

1968-69 (kış) İTÜ Çevre Düzenilmesi ve İTÜ Kütüphanesi

1969-70 (kış) Tophane'de İş ve İşçi Bulma Kurumu Binası

1970-71 (kış) Edirnekapi Sıhhileştirme ve Yenileme Çalışması

Diploma projelerindeki konulardaki çeşitlilik ve üslupsal denemeler, dönemin çoğulculuk anlayışının stüdyolardaki yansımasıydı. Planlarda kütlelerde, Aalto, Mies van de Rohe ve Le Corbusier etkileri hissedilmekteydi. Şüphesiz, projelere yansıyan öğrencilerin olduğu kadar hocaların eğilimleriydi.

Çalışmada, 1955-70 döneminin mimarlık eğitime, yakın tarihli bir dönemde, mimarlık eğitiminin toplumsal ideoloji ve mimarlık eğilimleriyle bütüncülük ilişkisini irdelemek bağlamında bakılmıştır.

Mimarlık eğitiminin mi toplumsal praksişi, sistemin elemanlarının mı eğitimi yönlendirme/yönetme oranı her toplumda ve o toplumun içinde bulunduğu şartlara göre değişebilmektedir.

5.3. Bölüm Sonucu

Mimarlık ürünlerinin biçimleri, fonksiyonları ve konstrüksiyonları ile toplumda geçerli kabul edilen sembollerin ileticisi durumunda olmaları, toplumsal değer yargılarının bu sembollerle yansıtıldığı anlamını taşımaktadır. Mimarlık bu anlamda, o toplumun koşullarına uygun bir bütünlüğe ulaşma potansiyeline sahiptir. Toplumun kültürünü oluşturan sosyal, ekonomik, politik, ideolojik ve teknolojik gelişmeler mimarlığı etkiler (Alsaç, 1976).

Zaman kesitlerini 'geçiş dönemleri' olarak nitelemenin Bilge Karasu'nun dediği gibi keyfi bir yanı varsa da (Karasu, 1994), bazı dönemlerde, o güne kadar kurulu düzen içinde gündelik hayatın yolunda olduğu düşünülebilir; sanki o dönemden önce olup bitende bir düzen vardır. Lefèbvre'ci anlayış, bir toplumdaki insanların yazgılarının bu düzenin bozulduğu dönemlerde, yani gündelik olmayan hayatta belirlendiğine dikkat çeker.

1955-70 dönemi, hem artık yakın geçmişte kalmış bir dönemdir hem de bugün görülen göstergelerin temellendiği, etkilerinin yaşandığı bir dönemdir. İstanbul'da yaşanan değişimlerin, mimarlık yapıtının ve mimarlığın formel eğitiminin bilgisinin üretilmesi ve yeniden kurulması bağlamında bir dönüm noktası oluşturduğu görülür.

Bu dönemden önceki 1910-1950 döneminde, toplumda düzen kurma düşüncesi belirgindir. Cumhuriyet dönemi içinde mimarlık düşüncesi, Birinci Ulusal Mimarlık düşüncesi, rasyonel-fonksiyoncu mimarlık düşüncesi (1930-1940) ve İkinci Ulusal Mimarlık düşüncesi (1940-1950) dönemlerinden geçmiş, sebest biçimlerle çözüm arayan mimarlık düşüncesi (1950-1960) ve toplumsal sorunlara eğilen mimarlık düşüncesi düzeyine gelmiştir (Alsaç, 1976). 1955-70 dönemine dek geçen sürede Türk mimarlığının yeni sentezlerini batılılaşma etkisi altında ve rasyonel-bilimselleşme sürecinde aramakta olduğu görülür.

Özellikle rasyonel-fonksiyoncu dönemde, mimarlık kuramı ile ilgili yazılarda dönemin mimarlık düşüncesinin Bauhaus'tan etkilenmiş olduğu anlaşılır. 1938 yılında Arkitekt dergisinde Walter Gropius'un 'Mimari ve Tezyinat' adlı yazısının yayımlanması, bu etkilenmeyi örneklemektedir. Gropius bu yazısında özetle, eski giysilerin beğenilmeyip terkedildiği gibi, çağdaş mimarlıkta da eski süslemelerin beğenilmeyip terkedildiğini söylemektedir. Bauhaus düşüncesinin bu şekilde, kısa bir süre önce kıyafet devrimi yapmış bir ülkenin kültürel ortamında örneklenmesi dikkat çekicidir (Alsaç, 1976).

1960 yılı 27 Mayıs, 1955-70 dönemindeki kırılma noktalarının en önemlisi sayılabilir. Yeni anayasa ve yasalar ile, sadece politik değişiklikler yapılmamış, toplumsal ve ekonomik problemler de yeni bir bakış açısıyla tartışılmaya başlanmıştır. Ülkenin kalkınmasının, endüstrileşmesinin, şehirleşmesinin 5 yıllık planlarla düzenlenmesi öngörüldü. Bu planlı dönemde meslek odası ve eğitim kurumları da toplumsal bütündeki yerlerini alırlar. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde 'İlkokul Paneli', 'Deprem Paneli' gibi konuların yanı sıra, Mimarlar Odası genel mimarlık ve şehircilik politikalarının saptanabilmesi amacıyla 'I. Milli Fizik Plan

Semineri', 'Mimarlık Semineri' gibi çalışmalar, yeni mimarlık düşüncesinin niteliğini belirtecek örnekleri oluşturur (Alsaç, 1976).

27 Mayıs dönemiyle birlikte, toplumsal dayanışmanın etkileri yoğun şekilde görülür. Eğitim ve araştırma kurumlarında yürütülen bilimsel çalışmaların, matematiksel ve toplumbilimsel araştırma yöntemlerinin, mimarlık sorunlarının çözülmesinde kullanılması, planlı dönem olarak adlandırılan bir dönemde akademinin, eyleme düşünsel destek sağlayarak, bütündeki yerini aldığının göstergesidir.

Bu dönemde mimarlık düşüncesinin bilimselleşmeye yönelmesi, mimarlığın kuramının yapılmaya başlanmasıyla mümkün olabilmektedir. Önceki dönemde yayımlanan kitaplar daha çok yapıtların tutanağı veya mimarlık örgütünün anlatımı şeklinde hazırlanan kitaplarken, 1955-70 döneminde hem batıdaki mimarlık yapıtlarıyla birlikte mimarlık kuramları da dergilerde yayımlanmağa hem de Türkiye'de mimarlık kuramları üretilmeğe başlanmıştır.

Mimarlık düşüncesine sanat felsefesi, mimarlık tarihi, eski eserlerin restorasyonu gibi konuların girmesinde, 1931'de kurulan Türk Tarih Kurumu'yla gelişen tarih bilincinin etkisi de vardır. Aynı bütüncül anlayışla, formel mimarlık eğitimi kurumlarında sanat tarihi, metodoloji, rölye, restorasyon gibi dersler, enstitü ve bölümler yer alırken, uygulamada da tarihi binalar restore edilerek, yeni fonksiyonlarla kullanılmaktaydı.

1955-70 döneminde, sadece Amerika ile değil, İngiltere ve diğer Avrupa ülkeleriyle ilişkilerin artmasının, yabancı dergilerin takibinin yaygınlaşması, yurtdışında eğitim alan öğrencilerin artması, Amerika, Fransa ve Almanya kökenli eğitim sistemlerinin yerleşmesiyle, bağlamlarından kopan bazı kavramların ve üretim şekillerinin de inşaat sektörünün merkezi olan İstanbul'da görülmesinde etkileri olmuştur.

Yazılı kültürün, televizyonun ve 1970'lere gelindiğinde bilgisayarın yaygınlaşması, İstanbul'da olanların periferiye yayılmasını kolaylaştırmaktaydı. İstanbul, yatay toplumun merkezi durumundaydı. Yatay bir toplumda otorite de anlam değiştirir. Otorite, artık hiyerarşik dikey iktidarda değildir -en azından aynı ölçüde değildir. İktidar artık medyadadır. Genç mimarların ve mimarlık öğrencilerinin etkilendikleri meslek ustaları da dergilerden takip edilen mimarlar ve ürünleridir.

Bu dönemde, toplumsal sistemdeki değişim karşısında yeni yapıtları ve kavramları üreten etkinlikler kendilerini de yeniden üretme, kendilerini kuran ilişkileri yeniden ele alma süreci geçirirler; kademeli olarak değiştikleri veya dönüştükleri koşulları çözümlemek durumunda kalırlar.

1955-70 döneminde değişen sadece İstanbul'un demografik yapısı değildi. Nüfusun oransız bir hızla artması, sermayenin sahiplerinin de değiştiği anlamına geliyordu. Mimarların karşısındaki müşteri profili değişiyordu. Mimari ürünü talep eden kesimin beğenisinin değişimiyle farklılaşan ürün ve hızlı üretimin gerektirdiği üretim süreci farklılaşmaya başlamıştı. Üretimdeki bu hızlı değişimle birlikte, mimari ürünü belirleyen kriterler, akademik teorik temellerden müşteri kapitaline kaymaya başlamıştı.

Böylece bugünkü problematiğin kökenini de oluşturan gündelik hayatın hızlı değişimi, teorinin de, kanunların ve ideolojinin de önüne geçmişti. Zira bilginin üretimi ideolojilerle ilişki içindedir. Bilgi ve ideoloji arasındaki üretim ilişkilerinde, kapitalist toplumda bir geri besleme vardır ve bu geri beslemenin yeri gündelik hayattır.

Teknolojinin üretim sürecindeki kullanımı artarken, İstanbul'da kısa zamanda çok sayıda bina yapılırken, yeni durum inşaat sektöründe çalışan usta ve işçi kesiminin sayısını da kalifiye olmayan insanlar olarak artırmaktaydı. Bütün dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de bu dönemde, işçi sınıfı toplumsal ve politik gücünün bir kısmını yitirmekteydi (Lefèbvre, 1998).

Sosyal sınıflar arasındaki ayrışması, gündelik hayatın da iş hayatı, eğlence hayatı, aile hayatı olarak parçalara ayrılması olarak yansımaktaydı. Bu bölünmeler, zamanın işletilebilir bir tüketim sistemi olarak gelişmesinin başlangıcını oluşturuyordu. Boş zaman ve tatil kavramları, ve tatil evlerinin mimari bir üslup olarak ortaya çıkması bu tüketim dönemine denk düşer. İkinci evlerin ortaya çıkışı, yeni gelecek zamanın, varolmayan zamanın tasarlanmasındaki yeni anlayışın da göstergesiydi.

1955-70 döneminde toplumdaki gündelik hayatta, bir önceki dönemin, Batı'daki Bauhaus düşüncesi ve Türkiye'deki Cumhuriyet dönemi düşüncesinin etkisi devam etmekteydi. Toplumsal ihtiyaçlar, mimarlık eğitimi ve üretimi arasında bütünlük devam etmekteydi.

1970'e yaklaşırken, medyatik iletinin artmaya başlaması ve toplumsal değişimin hızlanmasına karşın, eğitim kurumlarında rasyonel-fonksiyoncu, biçimsel yöntemlerin daha uzun zaman devam ettiği görülür. Formel mimarlık eğitimi veren kurumların sayısının artmasıyla, toplumdaki mimar sayısı da artmaktaydı. Akademik düşünce ve üretim arasındaki bölünme de bu dönemde görülmeye başlanmıştır.

1955-70 dönemi, Türkiye II. Dünya Savaşı'na katılmamış olsa da, Lefèbvre'ci anlayışla düzen ve düzen sonrası ekonomik, politik ve kültürel değişimlerin ele

alınabileceği bir örnek sunar. Cumhuriyet düzen kurma düşüncesinin devamıdır ve 1960 döneminin planlama anlayışıyla, mimarlık yapının ve eğitimin üretimi, toplumsal dayanışma çerçevesinde, üretim ve yeniden üretim ilişkilerindeki eleştirel yapılarını kaybetmişlerdir.

Bu düzenin etkilerinin zayıfladığı ve yazılı ve görsel medyanın iletilerinin arttığı dönemde, yani 1970'lerden bugüne gelen zamanda, toplumun üretim ve eğitim ilişkileri yeniden kurulmayıp yeniden üretimin nesnesi olmuş, şeyleşmiştir. Formel mimarlık eğitimi kurumlarının, mesleki bilginin üretiminin ve aktarılmasının öncüsü olması gereken kurumların da bu yeniden kurulma probleminin merkezinde olduğu anlaşılır. Mimarlığın uygulama alanı ve formel eğitimi arasındaki geri beslemenin aksamaya başlamasının, bugüne gelen kopukluk probleminin sebebi olduğu söylenebilir. Problemin bu şekilde okunmasıyla formel mimarlık eğitiminin mimarın formasyonundaki yerine dair öngörülerde bulunulabilir.



6. SONUÇ

Toplumlar üretime dayalı sanayiden bilgiye dayalı sanayiye doğru yönelirken, eğitim kurumlarından teknolojik ve ekonomik değişim dünyasında yaratıcı, yenilikçi ve esnek işgücü gereksinimi karşılayacak insanları yetiştirmesi bekleniyordu. Eğitim ve öğretim toplumdaki bu yeni durumun ve soruların yanıtı olarak görülüyordu.

Bu ilişkiler gözönüne alındığında, genelde eğitim ve özelde formel mimarlık eğitimi, sosyal praksişten bütününden bağımsız düşünülemez. Formel eğitim kurumlarından toplumun sorunlarına cevap vermesinin beklenmesi, sosyal yaşam bilgisinin teori ve pratiğin bilgisiyle denk olduğu dönemlerde görülür.

Bu dönemler, rasyonel düşüncenin geçerliliğinin olduğu, özellikle toplumlarda düzene ihtiyaç duyulan savaş sonrası dönemler veya o toplum için kırılma noktası olarak tanımlanabilecek dönemlerdir. Bu dönemlerde mekanın cismi ve soyut, uygulamaya yönelik ve kavramsal problemleri birbirlerini besleyerek gelişmektedir. Praksis, toplumdaki yaşam bilgisinin, teorik ve pratiğin bilgisi olduğu en eski ve en güçlü anlamını bu dönemlerde kazanır.

Toplumsal yaşamın mimarlıkla ilişkisi, aynı zamanda mimarlığın zamanla ilişkisini de belirler. Toplamların mimarlık yapıtının geçici veya kalıcı olmasını istemeleri, zamanı algılayışları ve zamanı nasıl düzenlemek istedikleriyle doğrudan ilişkilidir.

Zamanın algılanmasındaki değişim, bir toplumdaki yeni yaşam örüntülerinin ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa ülkelerinde tüketim yoluyla gündelik hayatı örgütleme ve yapılandırma yoluna gidilmiştir. Bölünen ve bir yapbozun parçaları gibi yeniden düzenlenen bu parçaların her biri -iş, özel hayat, boş zaman- ticari ve eğlence örgütlenmesi de dahil olmak üzere akılcı bir biçimde işletilir hale gelmiştir.

Bir taraftan gündelik hayat parçalara ayrılırken, bir taraftan da, özellikle 1960'tan bu yana, gündelik hayatın parçalarının yaşandığı kentlerdeki ayrışmış olan bölgeler, 'şehircilik' yoluyla, yeniden kurulmağa çalışılmaktadır. Bir anlamda birliğin, pratikte yeniden kurulması amaçlanmaktadır. Sentez önem kazanmakta, felsefeciler, ekonomistler, sosyologlar, mimarlar, şehirciler, nüfusbilimciler bu sentezi yapanlar olma rolüne soyunmaktadırlar.

Gündelik hayat, 'bütün'ü barındıran ve gösteren, hayatı değiştiren 'eylem' ve 'bilgi' birliğini tartışırken okunması gereken ve insana hem içinde hem dışında olma şansını sunan bir yapıdır.

İnsanın içinde yaşadığı toplumdaki değer yargıları ve semboller, iç veya dış kültürel etkiler nedeniyle değişir, bozulur, terkedilir ve yerlerini yenileri alır. Dış ve iç etkenlerin değişmesi, toplumdaki değişim ve dönüşümü, dolayısıyla insanın kendisini ve eylemlerini yeniden üretmesini etkiler.

Toplumlar ve şehirler için, bu değişimlerin etkisinin, değişim ivmesinin hızlandığı kırılma noktaları vardır. Bu değişimlerden önce olup bitende sanki bir düzen vardır.

1955-70 dönemi, İstanbul'da, sosyal, politik, ekonomik ve ideolojik değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemle birlikte, Batı'daki Bauhaus düşüncesi ve Türkiye'deki Cumhuriyet dönemi düşüncesine bağlı düzen kurmadaki bütünsellik, bilgiye ulaşma kaynaklarının çoğulluğu ve medya aracılığıyla yayılmasının da etkisiyle değişmeye başlamıştır.

Mimarlık, toplumun kültürünün ürünü olarak tanımlanabildiği için toplum kültüründeki değişimler, mimarlığı, mesleğin organizasyonunu ve eğitimini doğrudan etkilemektedir.

Toplumsal bilincin biçiminin, üretimin ve yeniden üretimin mekanizmalarından kaynaklanan ideolojinin muğlaklaşmasıyla, insanlar yaşadıklarının geçmiş ve gelecek aralığında olduğunu unuttukları görülür. Özellikle 1960'lardan sonra sosyalist ideolojinin ve devrim fikrinin değerini kaybetmesiyle insanlar, hızlı değişime ayak uydurma yolunu seçerler.

İkinci sözlü kültürün ve imgelerin içeriğin yerini aldığı görselliğin yaygınlaşmasıyla, medya, söylemin üretiminin ve yayılmasının merkezine yerleşir. Toplumun geçmiş, gelecek arasındaki dikeyliği ve otoritenin hiyerarşisi, yerini yaygın bir yatay toplum anlayışına bırakır. Bilgi de, otoritesini bu bağlamda, söylemle paylaşır, hatta zaman zaman söyleme yenik düşer.

Bilginin ve eğitim kurumlarının yeniden üretimin nesnesi olması, mimarlığın merkezindeki mekânın üretiminde de kendini gösterir. Mekânın yeniden üretilerek biçime indirgenmesi, yaratımdan uzaklaşarak şeyleşmesi, onu cisimleşmeye yaklaştırır. Üretiminin simülasyon ve retorik ortamında olması ise mekânın soyutluğunu artırır ve onu soyutlaşma tarafına yaklaştırır. Cisimleşme tarafı daha çok melseğin uygulama alanında, soyutlaşma tarafı ise akademik ve entelektüel ortamda görülmeye başlanır ve mekân iki uçta, sahip olması gereken diyalektik düşüncüyü kaybetmeye başlar.

Bilginin üretimi, toplumdaki hızlı değişime cevap verme amacını güttüğü zaman, eğer aynı zamanda bu hayatın dışına çıkıp eleştirme ve yeniden kurma yetisini yitirirse, gündelik olana yenik düşer. Benzer şekilde, gündelik hayatın tamamen dışında duran bir etkinlik alanı belirlerse, o zaman da toplumdaki varolma gücünü, meslek insanının mimarın formasyonundaki etkinliğini zayıflatır. Mimarlar, toplumda lüks ürünler halinde görülmeğe başlanırlar.

Sanat, toplumu oluşturan sistemler arasında, dolayım işlevi gören özel bir sistemdir. Bu dolayım işleviyle sanat, topluma güçlü bir biraradalık verme gücüne sahiptir. Teknolojik nesneler, sinema, radyo, televizyon ile kurulan ilişkilerin yansıması, dolayım olarak sanatın yerini aldığı anda kültür, teknolojiyi aracı yapmış bir ideoloji olarak görülebilir.

Savaş sonrası veya toplumlar için düzen arayışının geçerli olduğu kriz dönemlerinde, sanat, bilim, sosyal ve politik praksis, rasyonel düşünce üzerine kurulur.

Düzeni korumanın bir aracı olarak mimarlıkta, rasyonel teorinin deneyimlerinin, krizle karşı karşıya gelindiğinde, yeniden ortaya çıktığı görülür. Rasyonel teorinin bilgisinin geçerliliğini eleştiren ve yer, ışık, tektonik, doku hislerinin görsel olan üzerinde etki kazandığı yeni geçerlilik arayışında olan görüş de vardır. Sinemacıların karşı dil arayışı gibi mimarların da kendi karşı dillerini arayışlarında bu yol, eski deneyimi bugüne taşımaktan daha geçerli görünür.

Mimarlıkta yer, ışık, tektonik, doku gibi temel öğelerin, iletinin çok ve bulanık olduğu ortamda dayanaklar olarak görmeyi öneren ortamda, bu dayanakların, kişisel deneyimler haline geldiği de görülmektedir. Bu dayanakların yaygınlaşmağa, ticarileştirilmeğe başlandığı an da etkisini kaybetmesi, üretimin bilgisinin de şeyler olarak tüketildiği düşüncesiyle doğrudan ilişkilidir.

Sınırların kişisel deneyim haline gelmesi, formel mimarlık eğitime, , öğrenci merkezli eğitim anlayışının geçerlik kazanması yoluyla yansır. Eğitimde kişisel değerlerin yer bulması, eğitimde sezgiselliğin yer bulmasıyla eş anlamlıdır.

Sezgiselliği, deneyimin bilgisini formel meslek eğitiminde var ederken, yaratıcılıkta 'tanıdık' şekillerin mevcut bilgisi daha çok önem kazanmaktadır.

Bu sebeple formel mimarlık eğitimi sürecinde, yer, tektonik, doku, ışık gibi mimarlığın 'asıl' elemanları, medyanın bulanıklık yaratan iletileri karşısında 'asıl' değerini bulmalıdır.

Formel mimarlık eğitimi bu anlayışla geçmişin şartlarındaki bilgiyi yeniden üretmek yerine, bu bilgiyi yeniden kurmağa ve eleştirel düşüncüyü barındırmağa çalışmalıdır.

Formel mimarlık eğitimi, özellikle tasarım stüdyosundaki eğitim, sistematik bilgi ve buna aykırı bir geleneğin –müzik, dans konservatuvarları, zanaattaki çıraklık, spordaki koçluk- biraraya getirecek şekilde yeniden kurulabilir.

Formel mimarlık eğitimi, praksis dünyasına uymak veya ondan uzak durmak konusunda, birinden birini seçmek zorunda değildir.

Kübist resim gibi, mimarlık eğitimi, mimarlık kültürü ve yapı ortamının parçalarını birarada barındırabilir. Ancak, resmi doğru okuyabilmek için resimdeki parçaları bilmek gerekmektedir. Formel mimarlık eğitiminin etkilediği ve etkilendiği parçalar bütününde okunması, mekanın cismani ve soyutluk çizgisindeki dengeyi kurmasını sağlayacaktır.

İçinde bulunulan hayat bütünü'nün bir parçası olup, onu kabul etmeden o hayatın anti-tezini aramak, diyalektik düşüncenin zorunlu varoluşunu gerektirir. Diyalektik düşünce, bir düzen kurma alternatifini aramaz çünkü diyalektik düşünce, ancak hareket halindeki bir düşünce içinde geçerli olabilir.

Çalışmada formel mimarlık eğitiminin mimarın formasyonundaki yeri problemini okumak için bugünkü toplumsal ortamın nasıl olduğu okunmağa çalışılmıştır. Uzmanlaşma yoluyla bütünü'nün parçalara ayrıldığı ve bu parçaların işbirliği değil ancak işbölümü yapma durumunda olduğu görülmüştür. Savaş dönemleri gibi özel dönemlerden sonra özellikle düzen kuruculuğun toplumsal rollerde ve mimarlıkta da beklenen bir durum olduğu anlaşılmaktadır. Formel mimarlık eğitiminde de bu düzen kuruculuğun devamı olarak rasyonel düşünce tasarım stüdyosunda etkilidir. Mesleğin bilgisi toplumsal düzeni kurmada payına düşeni yerine getirir ve toplumsal praksis bütünü'ndeki yerini alır. Ancak düzenin kırıldığı dönemlerde, geçmişe özlemle aynı düzen kuruculuk geri çağrılrsa da, zaman akışı buna izin vermez. Daha farklı bir yapılaşmaya ihtiyaç duyulur. Mimarın toplumdaki rolü artık sadece toplumsal praksis bütünü içinde yer almak değil, gündelik olan, genel karşısında anti-tez üretebilmektir. Bu rolü üstlenecek meslek insanını yetiştirmede formel mimarlık eğitiminin yeri tartışılmaz önemdedir. Formel mimarlık eğitimi süreci bu bilginin üretildiği ve mimarlık ürünleri olarak topluma yansması öğrencilere aktarıldığı zaman aralığıdır.

Bugünün yaşamını etkileyen ögeler çerçevesinde bu çalışmada, tanımlanan problemi okumanın ve bu tanımlama çerçevesinde kırılma noktasının başlangıcı

olduğu düşünölen bir şehri ve dönemi analiz etmenin, yarın için çözümler üretmek için doğru veriler sunduğu düşünölmektedir.

Mimarlık eğitiminin, hem güncel gerçekliğı çözebilen hem de onun anti-tezini barındıran, bunun bilgisini veren bir yapısının olması için, formel mimarlık eğitimi, şiir gibi kendini yeniden kurmalıdır. Böyle bir ortamın ürünü olacak olan mimarların da sanatçı gibi 'öteki'ni görebilen, cismi, görüntüden kurtarabilen meslek insanları olması beklenir. Öğreticiler, öğrencilerin iletinin çokluğunda, 'gerçek parçaları' okumaları ve saf gözün tetkikini kaybetmemeleri için yol gösterici olmalıdırlar.

Bu çalışmada formel mimarlık eğitiminin mimarın formasyonundaki yerinin problem olarak tanımlayan bir tartışmanın, eğitimi ancak mimarlık kùltürü çerçevesinde ele almakla mümkün olabileceğı noktasından yola çıkılmıştır. Bu yeri belirleyenin, eğitimdeki uzmanlaşmayı yok saymayan ancak uzmanlaşmanın derinliğinde bütünün şartlarından uzaklaşmayan bir anlayışla mümkün olduğu görölmektedir.

Eğitimin ilk aracı olan masallardan itibaren, sistemin ve medyanın dayattığı 'iyi'yi problemler karşısında kurtarıcı olarak gören meslek insanları yerine, sezgisel ve deneyimsel bilgiyi kullanarak kendi çözümlerini üretebilen meslek insanları yetiştirmek, formel meslek eğitiminin 'asıl' amacı olmalıdır.

KAYNAKLAR

- Adanır, O.**, 2002. Son Moda Saçmalar, Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları, Önsöz. Çev: Memet Baydur, Ongun Onaran, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T. ve Horkheimer, M.**, 1996. Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar I, Çev: Oğuz Özgül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Alsaç, Ü.**, 1976. Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, *Doktora Tezi*, K.T.Ü. Baskı Atelyesi, Trabzon.
- Althusser, L.**, 1994. İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev: Yusuf Alp, Mahmut Özişik, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anderson, L. B.**, 1997. History's History, *The Education of The Architect - Historiography, Urbanism, and the Growth of Architectural Knowledge: Essays Presented to Stanford Anderson*, Ed. Martha Pollak, The MIT Press, USA.
- Arapkirli, Z.**, 2001. Savaşın İlk Kurbanı Gerçeklerdir, NTVMSNBC, Londra.
- Arendt, H.**, 1994. İnsanlık Durumu, Çev: B.S. Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arets, W.**, 2001. www.moma.org/expansion/charette/architects/ar.../index.htm.
- Argın, Ş.**, 2001. 80'lerden '90'lara: Şimdiki Zaman Diktatörlüğü, *Birikim*, 152, 153, 28-43.
- Argyris, C. ve Schön D.**, 1974. Theory in Practice, Increasing Professional Effectiveness, San Francisco.
- Arifoğlu, R.**, 2000. Mimarlık Yapıtı ve Sanat Yapıtı, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul.
- Balamir, A.**, 2000. Modern Çağda Mimarın Kimlik Değişimleri, *Arredamento Mimarlık* 2000/06, 82-87.
- Barthes, R.**, 1996. Eiffel Kulesi, Deneme, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul.
- Batur, A.**, 1996. Yüzyıl Sonuna Doğru Türkiye Mimarlığı, *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 14*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1998. Simülakrlar ve Simülasyon, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Benjamin, W.**, 2001. Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, Yazı, Görüntü, Ses Yayınevi, İstanbul.

- Berkan, İ.**, 2001. Uzun Şimdi, Radikal, 28 Ekim.
- Bill, M.**, 1993. Education and Design (1952), Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology, Ed. Joan Ockman with the collaboration of Edward Eigen, Rizzoli, New York.
- Bloch, E., M.**, 1997. Formative Education, Engineering form, Ornament, *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*, Ed. Neil Leach, Routledge, London.
- Bloch, E.**, 1999. Edebiyatta Şimdiki Zaman, Çev: K. Atabay, *Defter*, sayı:37, Metis Yayınları.
- Bush-Brown, H.**, 1976. Beaux Arts to Bauhaus and Beyond, Whitney Library of Design, USA.
- Calvino, I.**, 1994. Amerika Dersleri: Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.
- Calvino, I.**, 1990. Görünmez Kentler, Çev: Işıl Saatçioğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Canetti, E.**, 1998. Kitle ve İktidar, Çev: Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cansever, T.**, 1997. Kubbeyi Yere Koymamak, İz Yayınları, İstanbul.
- Carrière, J-C.**, 2000. Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler, Çev: K. Sevil, YKY, İstanbul.
- Conrads, U.** 1991. 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çev: Dr. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul.
- Correa, C.**, 1997. Learning From Ekalavya, *The Education of The Architect - Historiography, Urbanism, and the Growth of Architectural Knowledge: Essays Presented to Stanford Anderson*, Ed. Martha Pollak, The MIT Press, USA.
- Çağlar, N., Uludağ, Z., Dinç, P.**, 1996. 1980 Sonrası Türkiye'sinde İdeolojik, Toplumsal, Mimari Yapı Etkileşiminin Ankara Kenti Bağlamında İrdelenmesi", *İdeoloji, Erk ve Mimarlık Sempozyumu*, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 11-13 Nisan, 50-57.
- Dener, A.**, 1996. Hangi İdeoloji, Kimin Erki Ya Acılı Arabesk? *İdeoloji, Erk ve Mimarlık Sempozyumu*. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 11-13 Nisan, s.94-102.
- Dellaloğlu, B. F.**, 2001. Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Duranay, N, Gürsel, E. ve Somer, U.**, 1972. Cumhuriyetten Bu Yana İstanbul Planlaması, *Arkitekt*, 25-27.
- Erim, G., Baytin, T., Kuran, A., Kulaksızoğlu, E.**, 1996. Mimarlık Eğitimi Konusunda Düşünceler, *Mimarlık* 9: 11-18.

- Foucault, M.**, 1998. Space, Knowledge and Power, interview with Paul Rabinow- March 1982, Architecture theory since 1968, Ed. K. Michael Hays, the MIT Press, USA.
- Feyerabend, P.**, 1999. Yönteme Karşı, Ayrıntı, Çev: Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Friedman, L., M.**, 1999. Yatay Toplum, Çev: Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Giedion, S.**, 1954. Space, Time and Architecture – The Growth of a New Tradition Harvard University Press, USA.
- Giedion, S.**, 1958. Architecture You and Me, The diary of a development, Harvard University Press, USA.
- Giedion, S.**, 1965. 1960'larda Mimari Ümit ve Kuşku, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul.
- Gombrich, E.H.**, 1992. Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Göle, N.**, 1998. Mühendisler ve İdeoloji, Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gregotti, V.**, 1966. Inside Architecture, Çev. Peter Wong, Francesca Zaccheo, The MIT Press, USA.
- Gürkan, G.**, 1969. Mimarlık ve Devrim, *Arkitekt*, 25.
- Guryeviç, A.**, 1995. Ortaçağ AvrupaSında Birey, Çev: İ. İgan, Z. Ülgen, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Haşim, A.**, 1991. Gurabahâne-i Laklakan, Diğer Yazılar, Haz: İ. Engingün, Z. Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Hays, M.**, 1998. Foucault, M., Space, Knowledge, and Power, interview with Paul Rabinow - March 1982, Architecture - Theory - Since 1968, Ed. K. Michael Hays, The MIT Press, USA.
- Heidegger, M.**, 1997. Building, Dwelling, Thinking, ...Poetically Man Dwells..., The Origin of the Work of Art, Rethinking Architecture - A reader in cultural theory, Ed.Neil Leach, Routledge, London.
- Horkheimer, M.**, 1994. Akıl Tutulması, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.
- İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Kütüphanesi, Diploma Projeleri Arşivi, İstanbul.
- İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Kütüphanesi, Doktora Tezleri Kataloğu, İstanbul.
- İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Kütüphanesi, 1954-55, 1955-56, 1958-59, 1961-62, 1963-64, 1964-65, 1969-70 Yıllıkları, İstanbul.
- Kafka, F.**, 2001. Ceza Sömürgesi, İz Yayıncılık, İstanbul.

- Kahn, L.I.**, 1965. Remarks, *Perspecta*, The Yale Architectural Journal 9-10, s.302.
- Kaplan, İ.**, 1999. Türkiye'de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kara, Ş.**, 1999. Angela Carter's Rewriting of Both 'Fact' and Fiction pr 'Putting New Wine in Old Bottles to Make Them Explode', Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Karasu, B.**, 1994. Ne Kitapsız Ne Kedisiz - Denemeler I, Bütün Yapıtları 5, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kealey, C.**, 1994. Hannah Arendt in Cyberspace, www.carleton.ca.
- Kortan, E.**, 1997. 1950'li Yıllardaki Mimarlık Ortamımıza Genel Bir Bakış, 1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi, YEM Yayınları, İstanbul.
- Kostof, S.**, 1986. Education of the Muslim Architect, *Architecture Education in the Islamic World*, The Aga Khan Award for Architecture, Singapore.
- Krier, L.**, 1998. School at Quentin -en- Yvelines 1977-79, Architecture - Theory - Since 1968, Ed.Hays, Colombia University, New York and MIT, USA.
- Kuban, D.**, 1997. 2000'e Doğru, 1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi, YEM Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D.**, 1970. 1970'te Türk Sanatı Mimarlık, *Arkitekt*.
- Kundera, M.**, 1995. Yavaşlık, Çev: Özdemir İnce, Can Yayınları, İstanbul.
- Le Corbusier**, 1993. Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, Çev: Samih Rifat, YKY, İstanbul.
- Le Corbusier**, 1999. Bir Mimarlığa Doğru, Çev:Serpil Merzi, YKY, İstanbul.
- Lefèbvre, H.**, 1991. The Production of Space, Çev: Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishers.
- Lefèbvre, H.**, 1995. Yaşamla Söyleşi, Sosyalizm, Günlük Yaşam, Ütopya, Çev: Emirhan Oğuz, Belge Yayınları, İstanbul.
- Lefèbvre, H.**, 1998. Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev: Işın Gürbüz, Metis Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, H.**, 1975. Tek Boyutlu İnsan, Çev: A. Timuçin, T. Tunçdoğan, May Yayınları, İstanbul.
- May, R.**, 1991. Yaratma Cesareti, Çev: Alper Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mennan, Z.**, 1999. Geri-Dönüşümlü Bir Tema: Mimarlığın 'Asal' Sorunu,. *Mimarlık* 1999/289, 14-16.
- McQuillan, J.**, 2000. Between the Citadel and the Labyrinth: the Future of the Architectural Profession, *The Architect is dead! Long Live the Architect*, December, Vol. 5, No.2.

- Mills, C.,** 1971. *The Sociological Imagination*, Penguin, Londra.
- Mitchell, C.T.,** 1993. *Redifining Designing, From Form to Experience*, Van Nostrand Reinhold Press, New York.
- Moholy-Nagy, L.,** 1993. *New Education-Organic Approach (1946), Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Ed. Joan Ockman with the collaboration of Edward Eigen, Rizzoli, New York.
- Morales, Ignasi de Solà,** 1997. *Differences - Topographies of Contemporary Architecture*, Çev: Graham Thompson, MIT Press, USA.
- Nalbantoğlu, H.Ü.,** 1997. *Mimarlık Eğitimi, Sosyoloji... Ve Ötesi, Mimarlık Eğitimi Ve...*, Der., Yonca Al, Necdet Teymur, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları, Ankara.
- Ockman, J.,** 1993. *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Rizzoli, New York.
- Ong, W. J.,** Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözlün Teknolojileşmesi, Çev: Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul.
- Orwell, G.,** 2001. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, Çev: Nuran Akgören, Can Yayınları, İstanbul.
- Ödekan, A.,** 1989. *Cumhuriyet Dönemi: 1950 Sonrası Mimarlık, Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980), Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Ökten, K. H.,** 2002. *Heidegger ve Üniversite*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Özer, B.,** 1963. *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, Doktora Tezi*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Özkan, S.,** 1986. *An Overview of Architecture Education in Islamic Countries, Architecture Education in the Islamic World*, The Aga Khan Award for Architecture, Singapore.
- Pevsner, N.,** 1943. *An Outline of European Architecture*, Londra.
- Rayevski, A.,** 2000. *Architecture: Area of Competence or Area of Profession, The Architect is dead! Long Live the Architect*, December, Vol. 5, No.2.
- Roth, M. L.,** 2000. *Mimarlığın Öyküsü, Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*, Çev:Argün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Robinson, K.,** 2003. *Yaratıcılık Aklın Sınırlarını Aşmak*, Çev:Nihal Geyran Koldaş, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Sağocak, A.M.,** 2000. *Mimarlığı Anlamak ve Yorumlamak: Temel İlişkiler, Arredamento Mimarlık 2000/06*, 112.
- Sayar, K.,** 1995. *Hüzün Hastalığı*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Sennett, R.,** 1996. *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev: A. Yılmaz, S. Durak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Sey, Y. ve M. Tapan, 1976.** Değerlendirmede Temel Sorunlar ve Mimarlıkta Değerlendirme, Seri:C:Araştırmalar, Sayı:II, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Sey, Y. ve M. Tapan, 1983.** Architectural Education in Turkey: Past and Present, *Mimar* 10.
- Slater, P, 1998.** Frankfurt Okulu, Çev: Ahmet Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Small, M., 1999.** Intuition, Union of the Senses Final Paper, 7 May. www.arch.columbia.edu/DDI/cad/A4604/S99/Small/intuit.html
- Solà-Morales, I., 1996.** Differences: Topographies of Contemporary Architecture, Çev.Graham Thompson, Ed.Sarah Whiting, Writing Architecture Series, The MIT Press, USA.
- Sönmez, V., 1998.** Eğitim Felsefesi, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Sözen, M., 1996.** İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi Sonrası Gelişmeler, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Tafari, M., 1993.** Introduction to Theories and History of Architecture (1968), *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Ed. Joan Ockman with the collaboration of Edward Eigen, Rizzoli, New York.
- Tanyeli, U., 2000.** Türkiye'de Mimar Kimlikleri Kısa Bir Tarihçe, *Arredamento Mimarlık* 2000/06, 88-92.
- Tapan, M., 1982.** 1940-1960 Mimarlık Alanında Gelişmeler, *Milliyet Sanat Dergisi* 75/1.
- Tekeli, İ., 1999.** Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, İ., 1990.** Dünyadaki Toplumsal, Bilimsel, Teknolojik Gelişmeler, *Mimarlık* 90/3.
- Teymur, N., 1996.** Architectural History as 'Educational Object', *Architectural History and the Studio*, Ed:Adam Hardy, Necdet Teymur, Question Press, Londra.
- Till, J., 2000.** Too Many Ideas, Architectural Strategies and Design Methods, 18th EAAE Conference, 1-3 November, Delft University of Technology, The Netherlands.
- Varnelis, K., 1998.** The Education of the Innocent Eye, *Journal of Architectural Education*, May, <http://kazys.net/research/educ.html>.
- Vitruvius, 1998.** Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul.
- www.acsa-arch.org/architecturalEd.html**
- Weber, S., 1987.** The Limits of Professionalism in Institution and Interpretation, *Theory and History of Literature*, Vol. 31, Minnesota.

- Whiting, S.**, 1996. Introduction, *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, Çev.Graham Thompson, Ed.Sarah Whiting, Writing Architecture Series, The MIT Press, USA.
- Yaşın, M.**, 2002. Kozmopoetika, Yazılar, Söyleşiler, Değıniler (1978-2001), YKY, İstanbul.
- Yeşilkaya, N.G.**, 1999. Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yücel, A.**, 1982. 1960-1983 Çağdaş Türk Mimarlığında Çoğulculuk, *Milliyet Sanat Dergisi* 75/1.
- Zevi, B.**, 1974. Architecture as Space: How to look at Architecture, Horizon Press, New York.



ÖZGEÇMİŞ

Huriye Gürdallı, 16 Haziran 1971'de Lefkoşı'a'da doğdu. 1990 yılında, Lefkoşıa Türk Maarif Koleji'nden mezun oldu. Aynı yıl İ.T.. Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nde başladığı lisans öğrenimini, 1994 yazında tamamladı. Eylül 1996'da, İ.T.. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi Programı'nda, "Kıbrıs Lefkoşıa'da, Selimiye Bölgesi'nde, Kentsel Mimari ğelerin Oluşumunda, Tarihsel ve Coğrafi Etmenler" adlı yüksek lisans tezini tamamladı ve aynı dönem, aynı bölümde, doktora çalışmasına başladı.

Haziran 1996'da, Uluslararası Mimarlar Birliği UIA'nın, Habitat II kapsamında düzenlediği 'Convivial Spaces' konulu uluslararası yarışmada, Aslı Kıyak'la birlikte mansiyon dl aldı.

1994 yılından itibaren, Mimarlık Araştırmaları Stüdyosu'nda ve Ayşe Orbay Mimarlık İnşaat Ltd. şti.'nde mimari proje ve uygulama çalışmalarına katıldı.

Nisan 1998'de Kuzey Kıbrıs'ta, Forum II, Architectural Education for the Third Millenium, uluslararası toplantısında 1+1+1=1 ekibiyle, '1+1+1=1, Culture-Education-Practice - Architectural Discourse, A critical approach: post-discourse, pre-future' adlı workshop çalışmasını hazırlayan ve sunan ekipte görev aldı.

Nisan 1999'da, 1+1+1=1 ekibiyle Leicester, İngiltere'de, 'Changing Architectural Education - society's call for a new professionalism' adlı uluslararası toplantıda, 'Critical Understanding of Architectural Discourse as a Bridge between Architectural Education and its Future' adlı çalışmayı hazırlayan ve sunan ekipte görev aldı.

Nisan 2000'de, Prof. Dr. Atilla Yücel ve Y. Mimar Pelin Derviş'le Sheffield niversitesi'nde düzenlenen uluslararası toplantıda 'The Impact of Natural Realities, A Critical Evaluation of the prevailing/dominant Architectural Discourse with reference to Natural Disasters' adlı makalenin hazırlanıp sunulmasında görev aldı.

Ekim 2003'ten bu yana K.K.T.C.'de, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.