

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARİ SÖYLEM VE MİMARİ ÜRÜN İLİŞKİSİ

BİLGEN ATAÇ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK TARİHİ VE KURAMI PROGRAMI**

**DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ ZAFER SAĞDIÇ**

İSTANBUL, 2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİ SÖYLEM VE MİMARİ ÜRÜN İLİŞKİSİ

Bilgen ATAÇ tarafından hazırlanan tez çalışması 18.01.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Zafer SAĞDIÇ
Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Dr. Öğr. Üyesi Zafer SAĞDIÇ
Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU
Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Ferhan YÜREKLİ
Maltepe Üniversitesi

ÖNSÖZ

Mimarlık okullarında bir ergenin yaşına denk geçirdiğim süre içinde nasıl ürettiğimiz konusu sürekli kafamı kurcalayan bir soru olmuş, bu soru öncelikle bireyin nasıl ürettiği, daha sonra ise mimarlık okullarının nasıl ürettiğine dönüşmüştür. Her zaman daha önce üretilmiş olanın ürettiği bağlamda ürettiğimiz bu ortamda mimarlık eğitiminin oluşma hikâyesi de heyecanlı bir alan olarak görülmüştür.

Bu çalışma boyunca bilgisini, desteğini esirgemeyen, her zaman oluşturduğu olumlu fikir alışverişi ortamı ile beni üretmeye teşvik eden tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Zafer Sağdıç'a, değerli katkılarından ve hoşgörüsünden ötürü teşekkür ederim.

Sevgili hocam Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu'na değerli yorumları ve katkıları için, Maltepe Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesini benim için ikinci bir mimarlık okulu haline getiren, Prof. Dr. Ferhan Yürekli'ye görüş, düşünce ve destekleri için teşekkür ederim.

Zihin açıcı ve mutlu bir çalışma ortamını paylaştığım sevgili iş arkadaşlarım ve bana her zaman destek olan sevgili arkadaşlarım iyi ki varlar.

Bana her zaman destek olan, öğrenciliğin önemini ve güzelliğini öğreten sevgili annem Süheyla Ataç ve babam Burhan Ataç'a teşekkür ederim.

Ocak, 2019

Bilgen ATAÇ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KISALTMA LİSTESİ.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
BÖLÜM 1	
GİRİŞ.....	1
1.1 Literatür Özeti	1
1.2 Tezin Amacı	2
1.3 Hipotez	2
BÖLÜM 2	
PREMODERN DÖNEMDE YAPI YAPMA SANATI.....	4
2.1 Mısır ve Antik Yunanda Mimar ve Eğitimi.....	7
2.2 Romalı Mimar ve Vitruvius	9
2.3 Yapı Ustalığı Nasıl Bir Meslektir	11
2.4 Mesleklerin Yeniden Oluşumu	15
BÖLÜM 3	
SANAT VE MÜHENDİSLİK ARASINDA ENDÜSTRİ DEVRİMİ	21
3.1 Endüstri Devrimi	21
3.1.1 Devrimi Hazırlayan Sebepler	22
3.1.2 Yeni Yapı Malzemeleri ve Teknolojileri.....	23
3.2 Endüstri Sonrası Mimarlık Ortamı.....	29
3.2.1 Endüstri Sonrası Mimarlık Okulları	31
BÖLÜM 4	
DEVRİM KARŞITI AKIMLAR VE SORGULADIKLARI	37

4.1	Arts and Crafts	37
4.2	Art Nouveau	40
4.3	Deutscher Werkbund	41
4.4	Art Deco	43
BÖLÜM 5		
BAUHAUS OKULU VE MODERN MİMARLIK EĞİTİMİNİN BAŞLAMASI.....		46
5.1	Bauhaus Eğitim Programı.....	49
5.2	Söylem.....	56
5.3	Eylem (Yapıları)	61
BÖLÜM 6		
MODERN MİMARLIK EĞİTİMİ TARTIŞMALARI		63
6.1	Türkiye’de Mimarlık Eğitiminin Kısa Tarihi	64
6.2	Mimarlık Eğitimi Tartışmaları.....	65
BÖLÜM 7		
SONUÇ VE ÖNERİLER		73
KAYNAKLAR.....		78
EK-A		
ARKİTEKT VE MİMARLIK DERGİLERİ EĞİTİM YAZILARI		82
A.1	Arkitekt Dergisi Mimarlık Eğitimi Metinleri	83
A.2	Mimarlık Dergisi Mimarlık Eğitimi Metinleri	86
ÖZGEÇMİŞ.....		90

KISALTMA LİSTESİ

TDK	Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük
YÖK	Yükseköğretim Kurulu



ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2. 1 Romalı Mimar ve Asistanı	10
Şekil 2. 2 Mimar Hugh Libergier'in Rheims Katedralindeki Mezar Taşındaki Portresi	14
Şekil 2. 3 Alberti De Re Aedificatoria kapağı	17
Şekil 2. 4 Cours d'architecture Kapağı.....	19
Şekil 3. 1 Paxton'ın Önerisi.....	25
Şekil 3. 2 Betonarme sistem 1892	27
Şekil 3. 3 İngiltere'de çocuk işçiler	28
Şekil 3. 4 Ecole Beaux Arts Kütüphanesi	34
Şekil 3. 5 Durand'ın Tipoloji Çalışmaları	35
Şekil 5. 1 Bauhaus Manifesto ve Programı.....	48
Şekil 5. 2 Bauhaus Eğitim Modeli	49
Şekil 5. 3 Paul Klee Eğitim Modeli	51
Şekil 5. 4 Dessau 1927 tarihli Dessau Eğitim Programı	54
Şekil 5. 5 Bauhaus Manifestosu Feninger Tarafından Yapılan Taş Baskı Kapak.....	58
Şekil 5. 6 Bauhaus Okul Binaları	61

MİMARİ SÖYLEM VE MİMARİ ÜRÜN İLİŞKİSİ

Bilgen ATAÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Zafer SAĞDIÇ

İnsan ile ilgili bir meslek olarak mimarlık, ancak tarihin yakın bir zamanında insanı kendine konu ve dert edinmiştir. Endüstri devrimi sonrasında yaşanan ilerlemeler ve değişimler paralelinde, mimar ve mühendisin yeni yapı malzemeleri, teknik ve teknolojilerini farklı algılayıp kullanması ile belki de ilk defa değişim yaşanmıştır. Konusu ve iş tanımı değişen mimar, yapı ustalığından entellektüel bir karakter olmaya evrilmiş, tanımladığı sınırların dışına çıkmak zorunda kalmıştır. Böylece çalışma alanını tanımlayabilmek için kendine yeni sınırlar ve söylemler üretmek zorunda kalmıştır. Sırasıyla, Arts and Crafts, Art Nouveau ve Bauhaus bu kriz anında sabit noktalar arayan söylemlerdir. Yeni mimari söylemlerin yeşerdiği düşünsel arka plan ve mimarlığı sabitlemenin başka bir yöntemi olan mimarlık eğitimi özellikle Bauhaus Okulu'nun modernist tasarım tavrı ile akademik bir karaktere oturmuştur.

Bu bağlamda bu çalışma, sözü edilen tarihsel süreç içerisinde değişen ve gelişen mimarlık eğitimi akademik arka planı çerçevesinde incelerken, söylem-praksis ilişkisinin kurumsallaşma hikâyesini inceleyip, bu hikâyenin kendi içinde taşıdığı dönem değişimleri ekseninde, değişim anlarına isabet eden söylem-ürün ilişkisini irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Söylem, praksis, mimarlık ürünü, mimarlık eğitimi, mimarlık okulları

**THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ARCHITECTURAL DISCOURSE AND THE
ARCHITECTURAL PRODUCT**

Bilgen ATAÇ

Department of Architecture

MSc. Thesis

Adviser: Assist. Prof. Dr. Zafer SAĞDIÇ

Although architecture is a profession related with people, its concern with the subject is relatively new. In parallel with the developments and changes experienced after the industrial revolution, architects and engineers of the time have had experienced new building materials, techniques and technologies for the first time. Thus, the architect, who was previously “master mason” has changed into an intellectual character. This process of change had resulted in loosing his defined professional boundaries. Arts and Crafts, Art Nouveau and Bauhaus were looked as the new fixed points in this crisis.

In this context, while this study examines the changing and developing architectural proffesion and education also examines the story of institutionalization of the education, discourse-praxis relationship in the context of the changes occurred in the framework of architectural discourse.

Keywords: Discourse, praxis, architectural product, architectural education, architectural schools

1.1 Literatür Özeti

Bu çalışma, mimari söylemin hangi aktörler tarafından üretildiği ve akademik arka planı bağlamında incelendiği bir araştırmadır. Literatürün tarihsel bir bakışla değerlendirilip, sorgulandığı tez çalışması yedi bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde literatür özeti, tezin amacı ve hipotez açıklanarak genel bakış oluşturulmuştur. Tezin ikinci bölümünde, öncelikli olarak praxis ve söylem kavramları, Bernstein'ın "Praxis and Action, Contemporary Philosophies of Human Activity" ve Tanyeli'nin "Söylem ve Kuram, Mimari Bilgi Alanın Sınırlarını Çizmek" metinlerinden faydalanılarak tanımlanmıştır. Aynı bölümün ilerleyen başlıklarında premodern dünyada mimarlık etkinliği ile ilgili literatür çalışmasına ağırlık verilerek, bu dönemdeki mimarlık üretimi ve etkinliği, Kostof'un "The Architect, Chapters in the History of Profession" ve Kruft'un "A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present" kitaplarından karşılaştırmalı olarak incelenerek betimlenmiştir. Üçüncü bölümde Endüstri Devrimi ile kökten bir değişime uğrayan mimarlık etkinliğinin, mimarlık eğitimi nasıl değiştirdiğini ve kurumsallaştırdığını anlamak üzere; Benevolo'nun "Modern Mimarlığın Tarihi" ve More'un "Understanding the Industrial Revolution" kitapları bölümün ana çatkısının oluşturulmasında kullanılmış, çeşitli makalelerden faydalanılarak karşılaştırmalı bir literatür çalışması yapılmıştır. Dördüncü bölümde ise Devrim karşıtı akımlar Arts and Crafts, Art Nouveau, Alman Werkbund'u ve Art Deco incelenmiştir. Beşinci bölümde, Bauhaus Okulu ile modern mimarlık eğitiminin başlaması ve nasıl geliştiği, Bauhaus söylemi- ve eğitim anlayışı incelenmiştir.

Tezin altıncı bölümünde Türkiye’deki uzun soluklu iki mimarlık dergisi Arkitekt ve Mimarlık dergileri çevrimiçi veri tabanları ve kütüphane üzerinden taranarak, mimarlık eğitimi ile ilgili görüş, fikir ve akademik çalışmalar hakkındaki yazılar incelenerek, önceki bölümlerde ortaya konan kavramların Türkiye mimarlık ortamında ortaya çıkışları eleştirel bir bakış açısıyla incelenmiş ve sorgulanmıştır.

1.2 Tezin Amacı

Söylem arka planında, üretilen mimarlık eğitimi ile ilgili bir çalışma öncelikle mimarın kim olduğu ve ne yaptığı ile ilgili sorular sormalıdır. Bu soruya potansiyel cevaplar mimarların öncelikli görevinin, Premodern dünyada ve günümüzde mimarların binayı tasarlayan karakter olduğu yönündedir.

Bilinen genel yargı çerçevesinde mekân kullanıcısının çevresel ihtiyaçlarına çözüm sunmak gibi özel bir yeteneğe sahip olan mimarlık mesleği, yapılı çevrenin icadından bugüne kadar hangi şartlar çerçevesinde oluşmuştur? Mimarlar mesleki yeterliliklerini nasıl kazanmışlardır?

Bu şartlar gerek akademik gerekse mesleki eğitim süreçlerini nasıl etkilemiştir?

Bu çalışmada, yukarıda yer alan sorulara cevap aranırken akademik arka planın şekillendirdiği mimari söylem bağlamında praksis içerisinde üretilen yapı örneklerinin nasıl ortaya çıktığını sorgulanarak, mimarlık düşüncesi bağlamında arkitektoniğin tartışılması da amaçlanmaktadır.

1.3 Hipotez

Mimarlık okullarının hiçbirisi birbirine benzememektedir. Her mimarlık okulu en iyi eğitimi kendisinin verdiğini öne sürmektedir. Aynı tarihsel süreç içinde değişen ve gelişen mimarlık eğitimi nasıl kurumsallaşmıştır?

Tarih boyunca yapı ustasından başlayıp, günümüze kadar mimarlık mesleğinin, geçirmiş olduğu usta-çırak ilişkisi temelli mesleki eğitim süreci, endüstri devrimi sonrasında yaşanan ilerlemeler ve değişimler paralelinde, mimar ve mühendisin yeni yapı malzemeleri, teknik ve teknolojileri farklı algılayıp kullanması ile belki de ilk defa değişim yaşamıştır. Mimarlık eğitimi, Endüstri devrimi karşıtı olan sırasıyla, Arts and

Crafts, Art Nouveau ve Bauhaus akımlarının söylemini yeşerten mimari düşünsel arka plan kurgusuna yönelik tartışmalar ile giderek akademik bir iskelete sahip olmuş; modernist tasarım tavrı çerçevesinde Bauhaus okulunda tam anlamıyla akademik bir karaktere oturmuştur.

Bu bağlamda bu çalışma sözü edilen tarihsel süreç içerisinde değişen ve gelişen mimarlık eğitimi arka planı çerçevesinde bir değerlendirme yaparken, söylem-praksis ilişkisinin kurumsallaşma hikâyesini inceleyerek, bu hikâyenin kendi içinde taşıdığı dönem değişimlerini sorgulayarak, değişim anlarına isabet eden söylem-ürün ilişkisini irdelemeyi amaç edinmektedir.

Bu tez çalışması, bahsedilen değişimlerin ekseninde yapı ustalığından başlayan ve star mimarlığın doğuşuna ulaşan mimarlık mesleğine paralel olarak mimarlık eğitiminin nasıl şekillenmiş ve değişmiş, mimarlık eğitimi veren organizasyonların nasıl kurumsallaşmış olduğunu, bilginin yayılmasında en hızlı ve etkili yöntemlerden biri olan süreli yayınlar üzerinden okunabilirliğini sorgulamaktadır.

BÖLÜM 2

PREMODERN DÖNEMDE YAPI YAPMA SANATI

Mimarlık ve mimar karakterinin tarihini, insanın barınma tarihi ile eş zamanlı olarak alan yaygın düşüncenin aksine, mimarlık oldukça yeni bir meslektir. Günümüz mimarlık üretimini ile çoğunlukla bir tutulan tasarım da çok yeni bir kavramdır. Üstelik ilk ortaya çıktığında sadece “çizim”, “kompozisyon” anlamlarına gelirken, günümüzdeki “zihin üretimi” ve “el üretimi” ayrımlarını içermemiştir [1].

Premodern dönemde ve günümüzde de temel görevi kabaca yapılı çevreye dair bir öngörü oluşturmak olarak görülen bu meslek, farklı zaman dilimlerinde ve toplumlarda farklı şekilde tanımlanmıştır. Mimara yüklenen bu zihinsel sorumlulukla beraber artık mimar sadece yapı ustası olmaktan çıkmış, yaptığı iş “tasarım” da artık ayrı entelektüel bir arayış haline dönüşmüştür [2]. Böylece mimar artık teori üreten bir karakter olmuştur.

Söylem ve üretim arasındaki ilişkinin sorgulandığı bu çalışmaya başlarken, bu ikiliğe ilişkin tanımlardan bahsetmek gerekmektedir.

Yunanca “praksis” terimi, dilin bugünkü kullanımında kabaca “aksiyon” ya da “yapmak” anlamına karşılık gelmektedir ve sıklıkla İngilizceye “practice – uygulama” olarak çevrilmektedir. Kelimenin bu anlamda kullanımı Yunancada yaygın olmasına rağmen, Aristoteles, kelimeye kendine özgü, belirgin ve teknik bir anlam kazandırmıştır. İfadeyi çeşitli biyolojik yaşam faaliyetlerine atıfta bulunacak şekilde genel bir anlamda kullanmanın yanı sıra, özgür bir insanın yaşam faaliyetlerini oluşturan ahlaki ve politik hayatının bilimsel ve sanatsal faaliyetlerini nitelendirmek için “praksis” terimini kullanmıştır [3].

Aristoteles, pratik ve praxis arasındaki farkın daha tanımlı olarak ifade edilmesini, “poesis” ve “praxis” üzerinden yapmıştır. Aktivite ve disiplinleri ortaya çıkardıkları ürünün niteliğine göre ikiye ayırarak; amacı öncelikli olarak maddesel bir üretim - bir artifakt olan üretim biçimini poesis olarak, belli bir aktiviteyi belirli bir biçimde, değişmez bir somut ürün üretme kaygısı olmaksızın, sürecin mükemmelliği kaygısı güdülerek, idealize olarak üretme işini ise “eupraksia” olarak tanımlamıştır [3].

Bir diğer anlatımla; “praxis” insanın ahlaki ve politik yaşamında baskın olan disiplin ve aktivitelere işaret etmektedir. Bilgi, pratik bilgelik (phronesis) gerektiren bu disiplinler, yapılan işin iyi yapılması gibi bireysel ahlakın baskın olduğu özgür aktiviteler praksisin tanımlı sınırları içinde yer almaktadır. Bu anlamıyla teori ile benzerlik gösterse de teorinin kullanılarak kazanılmış olan kesinlik ifade eden anlamını içermemektedir. Teori kelimesinin, İngilizcede “contemplation” anlamında kullanıldığı çokça görülür. Türkçede tefekkür kelimesi ile karşılanabilecek olan bu anlam, düşünme anlamına gelse de İslam düşüncesi içinde insanın günahlarını, evreni, varlıkları, doğayı, tüm yaratılmış olanlar ve kendini Tanrı’yı düşünmesi ve yaratılmış olan her şeyin, evrenin mükemmel işleyişinden ders çıkartması anlamına gelmektedir [4]. Bu kelimenin sıkça kullanılan İngilizce karşılığının, pasif ve kesin bir zihniyete işaret etmesine rağmen, Aristoteles’e göre “theoria”, sürekli hareket halindeki disiplinleri içeren bir yaşam biçimidir. Sözlük anlamı, bir sorunu ilgilendiren fikirlerin tümü, yapılacak olan bir şeyin zihinsel şemasıdır. Yunanca kelime anlamı üzerinden baktığımızda ise, “theoria” kelimesinden türetilmiş olan teori kelimesi, Antik Yunan dilindeki tam anlamıyla, Yunan tiyatrosunun bir görünüşü ya da perspektifi anlamına gelmektedir [5]. Kelime anlamıyla teorinin, külliyatlar (üretilmiş ürünler) üzerinde bir bakış bir perspektif olduğu da söylenebilir. Mimarlık üretimi noktasından bakıldığında, mimarlık ürünlerini açıklamak ve yorumlamak için bize yardımcı olabilecek bir dizi kavram ve entelektüel varsayım/söylem de teorinin sınırları içinde yer alır. Kısa bir deyişle mimarlık ürünün, temelini oluşturan ve okunmasında kullanılabilen temel prensiplerin bir tanımıdır. Bu kavramsal temel prensipler, mimarlık ürünlerini tanımlamak, sınıflandırmak, analiz etmek ve yorumlamak için de kullanılabilir.

Aristoteles, theoria ve praxisi, özgür insanın hayatında beliren iki durum olarak tanımlamıştır. Bu iki kavramı, Yunan demokratik kentlerinde yaşayan özgür bir insanın,

kent- toplum hayatında özgür iradesi ve bilinç ile gerçekleştirdiği hareketlerinin bütünü olarak görmektedir [3]. Uğur Tanyeli, 1999 tarihli *Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek* başlıklı yazısında, mimarlık bilgi alanı üzerinden bu ikili durumu; mimarlığın özne olduğu düşünce -reel mimarlık- ve mimarlığın nesne olduğu düşünce -mimarlık teorisi - olarak tanımlamıştır [6]. Mimarlığın özne olduğu düşünce durumu, mimarlığın toplumsal bir faaliyetler dizisi olarak gerçekleşmesine ilişkin her şeyi içerir. Mimarlığı nesne olarak ele alan düşüncede ise mimarlığın nasıl gerçekleşmesi gerektiği ile ilgili bir pratik bilgi verilmeksizin, hangi biçimde olursa olsun üretilmiş mimarlık ki buna inşa edilmemiş durumlar ve söylemler de girer, mimarlığın her türlü anlama etkinliğinin nesnesi kılınması anlamına gelmektedir[6]. Tanyeli bu tanım ile nesne ve özne ilişkisinden doğan ve mimarlık alanını oluşturan iki tür bilgiden bahseder; bir yanda reel mimarlık bilgisi ve diğer yanda ise mimarlık kuramı. Bu iki bilgi arasında birbirini belirlemek gibi öncelik ve sonralık durumu ile oluşan bir ilişki yoktur.

Praksis ise, en yaygın mimarlık üretim etkinliği olan yapı üretimini ve uygulamayı yani pratiği ve pratiğin gerçekleşmesini dolaysız ve dolaylı yolların tümünü kapsamaktadır. Bu yollar; çizim, perspektif, proje, model gibi mimari temsil araç ve gereçlerini ve Tanyeli'nin "reel mimarlık bilgisi" olarak tanımladığı iyi ve düzgün mimarlık üretimini gerçekleştirmek için üretilen her türlü düşünsel oluşumu içermektedir [6].

Mimarlık teorisi ve mimarlık üretimi arasındaki ilişkiye dair Micheal K. Hays, 1960 sonrası mimarlık teorilerini derlediği antolojisinin girişinde, mimarlık teorisini aracı bir eylem olarak nitelendirmektedir. Bu aracı eylemin en güçlü yönünü ise Mimarlık ürününün forma ilişkin analizleri, bağlam ve sosyal arka plan ile olan ilişkilerinin - ki bu ilişkiler bağlamı olumsuzlayan, çarpıtan, baskılayan, bağlamı bazen yeniden üreten kendi kendine çalışan özerk bir güç olabilir- üretilmesi olarak tanımlamaktadır [7].

Bernstein'a göre ise felsefe tarihinde bazı kavramların tekrar gün yüzüne çıktığı ve bir takım düşünür gruplarını etkilediği söylenebilir. 1840'ların Almanya'sı da "praksis" kavramı için böyle bir zaman dilimidir [3]. Bu dönem daha sonraki bölümlerde de değinileceği gibi mimarlığın, daha genel bir tanım ile "yapı üretiminin" sorgulandığı bir dönem olması nedeniyle ilginçtir.

Bu tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde, yukarıdaki tanımlar çerçevesinde, mimarlık üretiminin salt bir artifakt üretiminden, mimarlık düşüncesinin sınırları içerisinde, praksişi olan, mimarlık teorisi ve söylemi ile ilişkili hareketli bir üretim alanına dönüşmesi süreci değerlendirilecektir. Uzak ve yakın geçmişte dönüm noktalarını oluşturan anların söylem ve üretimleri arasında eş zamanlı olarak, mimarlık eğitiminin kurumsallaşma öncesi ve sonrası durumunun bir anlatısı olacaktır.

Bir mesleğin ortaya çıkmasından önce, o mesleğe dair bir eğitimin oluşmuş olması gibi bir durum olabilir mi? Mimarlık mesleği, kurumsallaşma süreci tamamlanmadan önce de üretim yapan bir meslek olarak görülmektedir. Bu öncesiz ve sonrasız durum, mimarlık mesleğinin oluşması ve eğitiminin kurumsallaşmasının aslında yer yer birbirini takip eden karşılıklı bir oluşum içinde gelişmiş olduğunu düşündürmektedir. Bu yüzden mimarlık eğitimi ile ilgili bir tartışmaya geçmeden önce mimarlığın meslek olarak kurumsallaşmasından bahsetmek gerekmektedir. Bu bağlamda, diğer modern/çağdaş disiplinler/bilgi alanlarına benzer bir şekilde, mimarın ve mimarlık disiplininin evrimi sosyal durumlardaki değişikliklerle doğrudan ilişkilidir. Bu değişiklikler mimarın söylem üretmesini gerektiren kriz noktalarını oluşturan anların da kendisidir.

2.1 Mısır ve Antik Yunanda Mimar ve Eğitimi

Mimarın kurumsallaşmış eğitimi daha önce de belirtildiği gibi yapı üretimi ile kıyaslandığında oldukça yeni bir kavramdır. Mimarın ya da zamanın yapı üretiminden sorumlu meslek insanının, sadece yapı üretiminden sorumlu olduğu, tasarım kavramının henüz oluşmadığı, bilginin kuramsal ve pratik bilgi olarak ayrılmadığı premodern dönemlerden kalma mimarın kim ve nasıl olması gerektiği ile ilgili hikâyelerin ve söylemlerin etkisi günümüz mimarının tanımlanışında ve karakterinde kendini göstermektedir. Bu nedenle bu bölümde, antik dönemden itibaren süre gelmiş olan mimar ve onları oldukları karakter haline getiren eğitimlerinin hikâyelerine bakılacaktır.

Mısır uygarlığında, güncel anlamdaki mimardan bahsetmek mümkün olmasa da, günümüzde mimarın etkinlik alanının sınırları konulu tartışmalarda, her şeyi bilen bilge mimar karakterinin ilk örneği olarak karşımıza çıkan Imhotep'i oluşturan durum olarak bahsedilmeye değerdir. Imhotep, üstün çizim yetenekleri ve bilgeliğinin yanı sıra

astronom, sihirbaz ve şifacı olma özellikleri ile çok yönlü bir karakterdir. Devlet için çalışması, kutsal kitaplarda yer edinmesi, krala-tanrıya eşlik etmesiyle din adamları ile aynı statüye sahip olmuş, dolayısıyla saygı duyulan bir karakter olmuştur. Profesyonel unvanı “usta inşaatçı”, “işlerin gözcüsü” olmasına karşın, inşa eyleminin olağanüstü bir sosyal ve ekonomik etki yarattığı Mısır gibi bir kültürde devlet mimarının, idari hiyerarşide en tepelerde yer aldığı söylenebilir. Mesleki üretiminin politik bir eylem olmasının yanı sıra karakterin kendisi de politik bir karakterdir [8].

Güncel mimarlık tartışmalarının diğer temellendirmelerinin arandığı bir dönem olarak Antik Yunan’a baktığımızda ise Platon’dan şu sözleri ile karşılaşırız; *“onlar işçi değil işçilerin yöneticileriydiler, zanaatkârlığa değil bilgi birikimine katkıda bulunuyorlardı”* [8]. Platon’un bu sözleri, mimarın, sıradan işçiden farklılaşmış olduğu anlaşılırken, bilgi birikiminin sınırları ve belli bir uzmanlığı olup olmadığı gibi modern meslek tanımını belirleyen sorulara yanıt vermemektedir. Öyle ki Antik Yunan’da, mimarlık, mühendislik ve kent planlama disiplinleri birbirinden belirgin bir şekilde ayrılmamıştır. Bu durumun en iyi örneklerinden birinin Miletli Hippodamos olduğu söylenebilir. Aristoteles aracılığı ile hikâyesinden haberdar olduğumuz Hippodamos, Aristoteles’e göre öncelikle kent planlamasına ilgi duyan bir politikacıdır ve aynı zamanda mimar, fizikçi, matematikçi ve düşünürdür [8]. İdeal kent arayışı içinde, düzensiz Yunan kentlerini, meslek örgütlenmeleri gibi sosyal yaşama biçimlerini, göz önünde bulundurarak, özel, yarı özel ve kamusal ayrımları göz önünde bulundurarak parçalara ayırmış, ideal kentin nüfusunu belirleyen kurallar koymuş ve ünlü izgara planının yaratıcısı olmuştur [9].

Mısır’da olduğu gibi Antik Yunanda da, yapı işleri ile uğraşan bu mimar öncüsü karakterin, mesleğe yönelik eğitimi konusunda detaylı bilgiye sahip değiliz. Fakat mimarlık mesleğinin genel olarak bir üst sınıf uğraşı olduğu düşünülmüş, çoğu zaman hali hazırda babanın ya da erkek kardeşin mesleğe dâhil olduğu bir ailede yetişmiş ve marangozluk gibi bir el becerisine sahip olması beklenmiştir [8].

El becerisine sahip ve bunun eğitimini almış olmasının yanı sıra, teorik eğitimin de bu dönemki meslek eğitiminin bir parçası olduğu bilinmektedir [10]. Rönesans’a kadarki tarihsel dönemde, el işçiliğinin, bilimin, teknolojik üretimin her biri bir beceri olarak görülmüştür ve Latince “ars” kelimesi ile karşılık bulmuştur. Fransızca ve İngilizcedeki

sanat – arts kelimesinin çıkış noktası da budur [10]. Bu teorik eğitimin aslında el becerilerinin gelişmesine yönelik bir eğitim olduğu “ars” kelimesinin ilk kullanımından ve dönüşümünden de anlaşılabilir.

Bu bağlamda İngilizce mimarlık ve mimar anlamına gelen *architecture* ve *architect* kelimelerinin kökenine bakmak mimarlık ve mimara yüklenen sorumlulukları görmek açısından da açıklayıcı olacaktır. “Architecture”, Yunanca kökenli birleşik bir kelimedir. “Tekton” ve “tektonic”, tüm ustalık, zanaat ve sanatsal üretimleri kapsayan “techne” kökeninden gelen bu sözcük “inşa etmek”, “bir şeyi olmadığı bir şey haline zanaat yoluyla getirmek” anlamına gelmektedir. “Archi” ise bir ön ektir ve önüne geldiği sözcüğe “baş”, “en büyük” anlamlarını kazandırır [11]. Bu bağlamda mimar, “baş yapımcı”dır ve Platon’un da dediği gibi vasıfsız işçiden ayrılır. Mimar, üretime ve diğer çalışanlara görüşleri ile yol gösteren, öncülük eden bir konumdadır.

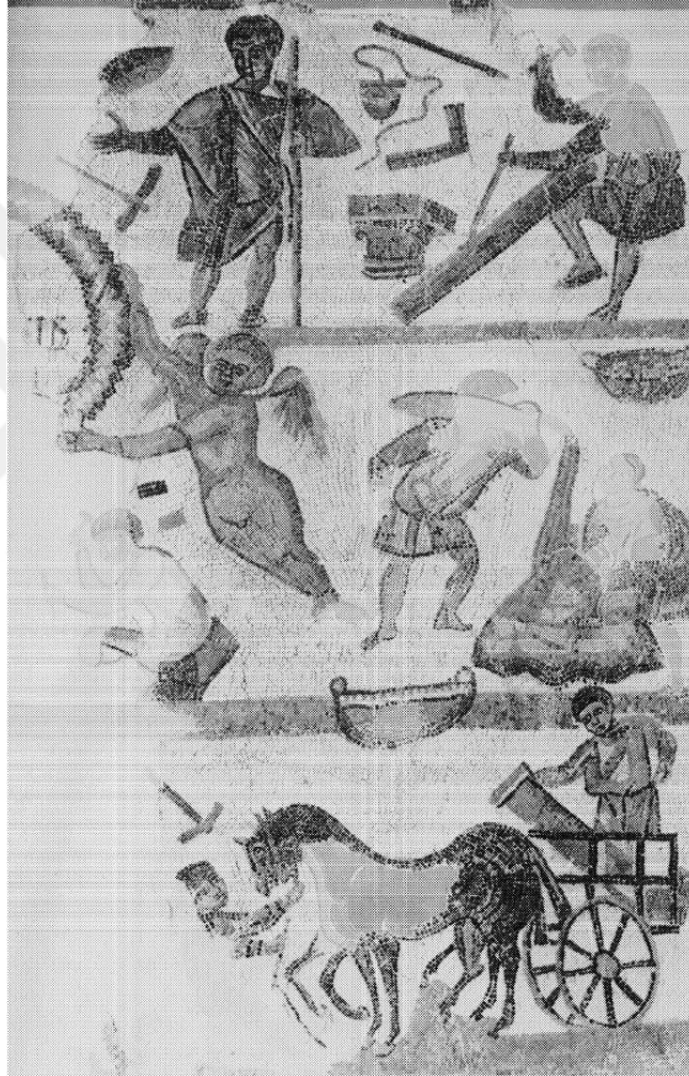
2.2 Romalı Mimar ve Vitruvius

İnşaat faaliyetleri üzerine kurulu bir uygarlık olan Roma’da, yapı üretimi ile uğraşan kişinin inşaat, hidrolik mühendisliği ve planlama konularında uzman olması beklenmiştir [12]. Bu dönem yapı faaliyetleri konusundaki ününe yakışır şekilde, keşfi Rönesans’ta yapılmış olsa da, yeni bir mimar ve yeni bir mimar tanımını da beraberinde getirmiştir.

Dönemin mimarlık bilgilerini ve öğretilerini metodik olarak derlediği “Mimarlık Hakkında On Kitap” ile Vitruvius, iyi mimarlığın nasıl olması gerektiğini meşhur üçlü *firmitas*, *utilitas* ve *venustas* (sağlamlık, kullanışlılık ve estetik) ile özetlemiştir. Tüm metin mimarın sahip olması gereken nitelikleri tekrar tekrar anlatır [13]. Mimarlık kültürü ve uygulaması hakkında derlemelerini içeren Mimarlık Hakkında On Kitap’ın, mimarın eğitiminden ve mimarın kim olduğundan ve olması gerektiğinden bahsettiği birinci kitabında Vitruvius, mimarın çok yönlü ve birçok farklı bilgi alanında üretilmiş bilgilere sahip olması gerekliliğini şu şekilde belirtmiştir:

“Mimar çok yönlü ve eğitilebilir olmalıdır. Mimar hem doğal yeteneklere sahip, hem de eğitime yatkın olmalıdır. Ne yetenek olmadan eğitim, ne de eğitim olmadan yetenekle kusursuz bir sanatçı yetişemez. Mimar eğitilmeli, kalemi güçlü olmalı,

geometri öğrenimi görmeli, iyi tarih bilmeli, filozofları iyi izlemeli, müzikten anlamalı, biraz tıp bilgisi bulunmalı, hukukçuların düşüncelerini bilmeli, yıldızbilim ve göklerin kuramı ile tanışıklığı olmalıdır. Okuryazar ve çizebilir olmalıdır, geometriden anlamalı, cetvel pergel gibi geometri, ölçme biçme araçlarına hâkim olmalı, bu araç ve gereçleri kullanarak uygulama yapabilmelidir. Teknik problemlerin çözümünde yararlanabilmek için geometri bilmeli, mesleki etiğe sahip olmak için felsefe bilmelidir. İyi bir tarih bilgisine sahip olmalıdır, tasarımını tarihsel olarak konumlandırabilmelidir” [13].



Şekil 2.1 Romalı mimar, zanaatkârlar ile beraber üretim alanında [12]

Vitruvius’a göre mimar ancak bu çok yönlü bilgi ile donanmış olursa, farklı alanları konu eden pratiklerinde üretimin geçerliliğini sınavabilir konuma gelecektir. Çünkü diğer sanatlar ve zanaatlardaki tüm çalışmalar mimarın değerlendirmesi ile ölçülür. Bu durum aynı zamanda Vitruvius’un uygulama ve teori ilişkisine dair görüşünü de açıklar

niteliktedir. Teori ve uygulama; birbirinden kopuk değildir ve birbirinden ayrı düşünülemez. Öyle ki mimarın sahip olması gereken bilgi tam da uygulama ve kuramın ürünü bir bilgidir. Vitruvius'a göre, gerekli herhangi bir malzeme ile bir çizimdeki tasarıma göre uygulama, el işçiliği içeren sürekli ve düzenli bir deneyim, teori ise, orantı ilkelerinde ustalığın ürünlerini gösterip açıklayabilme yeteneğidir. Bu nedenle teori ve pratik iç içe olmadan mimarlık mesleği gerçekleştirilemez. Bu tanımlamalardan sonra Vitruvius belirli bir teorik bilgiye sahip olmadan mimar adayının sadece el becerisi ile var olamayacağını aynı şekilde yalnızca bilgelik ve teorik bilgi ile de işin özünden uzaklaşılacağını belirtmiştir [13]. Dolayısıyla Romalı mimar, zanaatlar ile beraber inşaat alanında bulunmuştur (Şekil 2.1).

Kostof'un tanımladığı bu dönemde mimar olmak için izlenebilecek üç farklı yol, Vitruvius'un mimar olma gerekliliği olarak teori ve uygulamanın birlikteliği vurgusunu destekler niteliktedir. Birincisi temel bilimler (liberal arts) eğitimi sonrasında, çalışarak ustalık kazanmak, ikinci seçenek orduda temel mühendislik eğitimi aldıktan sonra çıraklık, kalfalık gibi nitelendirilebilecek meslek kademeleri içinde sıralı olarak yükselmek, bir diğer seçenek ise kamu hizmetlerinde görev alarak dereceli olarak yükselmek. Kostof, Vitruvius'un kendi eğitiminden bahsederken temel eğitim alma şansına sahip alçakgönüllü bir aileden gelen sonrasında kendi kendini eğitmiş biri olduğu sözlerini temel alarak, mimarın varlıklı bir ailede yetişmiş olabileceği gibi daha alt toplumsal sınıflardan gelen ve hatta özgürlüklerini bireysel yetenek ve çabaları ile kazanmış köleler de olabileceklerini söylemiştir [8].

2.3 Yapı Ustalığı Nasıl Bir Meslektir

Roma İmparatorluğu'nun kölelik, barbarlık ve yayılan tek tanrılı din ortamının tehditleri ile dağılması, kabaca çok uzun bir zaman dilimini ve geniş bir coğrafyayı tanımlayan Ortaçağa işaret etmektedir. Aslında farklılıklardan oluşan bu dönemin toplumsal ve yönetsel durumu kabaca şöyle özetlenebilir; tek imparator, tek düşünce ve tek devletten, tek tanrı, tek din ve tek kiliseye dönüşen bir düşünce sistemi ve bu değişimin sonuçlarının egemenliği [14].

Kiliseyi düşünce sisteminin tam ortasında konumlandıran bu tarihsel süreç, şaşırtıcı olamayacak bir şekilde yapı üretimini de bu doğrultuda yoğunlaştırmış, Ortaçağ olarak

tanımlanan bu geniş aralık farklılaşan dönemlerinde önce Roma bazilikalarını yeniden yorumlaması ile daha geç dönemde ise büyük kiliseler, katedraller ile yapı üretiminin odak noktasını oluşturmuştur. Bununla beraber, yapı üretiminden takdir kazanan tanrıların arkadaşı Imhotep'in politik mimar karakteri ve Vitruvius'un ideal olarak tanımladığı hem kurama hem de teoriye hâkim, tek başına varlık gösteren entelektüel mimar karakteri yok olmuştur. Rahipler, piskoposlar ve krallar hükümlerinde yapılan mimarlık ürünleri için takdir gören yegâne karakter olmuşlardır. Özellikle dini yapılarda Hristiyan tanrısı tek mimar olarak görülmüştür [15]. Bu durum mimarın, yapı üretimindeki rolü ile ilgili şu soruyu ortaya çıkartmıştır; ya mimar mimarlık ürünlerinin üretiminde söz sahibi değildi, ya da işveren-sermaye sahibi bu üretim sürecinde mimarın rolünü kendi benimsedi ya da daha önce de belirtildiği gibi aslında mimar gibi bir karakter yoktu. Roma sonrası dönemde mimarın kim olduğu konusu farklılaşmış; mimar mesleğinin temel bilimler eğitimi esas alan, teorik bilgiyi vazgeçilmez kılan Vitruvius'un bahsettiği hümanist, plancı ve entelektüel mimarlık anlayıştan koparak usta çırak ilişkisinin sınırları içinde deneye dayalı bir beceriye doğru kaymıştır [15].

Entelektüel mimar artık yok olmuş ve yerine yapı ustası gelmiştir. Yapı ustası, inşaat ustalığından, taş işçiliğinden ve marangozluktan adım adım yükselerek inşaat ekibinin bilfiil çalışan bir elemanıdır. Değişen, mimarın bu döneme kadar kabul görmüş meslek tanımının yanı sıra, mimarlık üretiminin süreci, ürünün üretiminin gözlemlenme biçimi ve daha geniş anlamda toplumun kendisidir.

Bu toplumsal değişimin sonuçları olarak yeni bir meslek ve eğitim organizasyonu da oluşmuştur. Ortaçağ üretim sistemlerinin merkezini oluşturan lonca sistemi Roma Kollegiası (kollegium) ile benzerlik göstermektedir. Gönüllü dernekler olarak başlayan Roma Kollegiası diğer tüm meslek ve ticaret organizasyonları gibi geç antik dönemde devlet kontrolü altına alınmıştır. Üyeliğin babadan oğula geçtiği bu sistemde, devlet üyelik düzenlemelerini, yapılan işlerdeki kararları ve hatta üretim mekânlarının konumlarını düzenleyebilir güçte ve yetkidedir. Bu oluşumlar yönetsel olarak merkeze tamamen bağlı ve özerk değildir [16]. Ortaçağ loncaları oluşum bakımından Roma Kollegiumları ile benzerlik gösterse de, yönetsel olarak özerk olmasıyla ayrılmaktadır. Bu benzerlik aslında bilginin üretilmesinde çok da farklı bir durum olmadığını göstermektedir.

Lonca sisteminin basitçe, belli bir bölgedeki ticaret ve üretimi oluşturan zanaatkâr ve tüccarlardan oluşan, işgücü ve malzeme tedariği, üretim, ekonomi ve eğitimi kontrol ve planlama amaçlı kapalı organizasyonlar ya da meslek derneği, ticaret birliği, sendika, kartel ya da gizli topluluk arasında bir oluşum olduğu söylenebilir. Genellikle, tekstil, duvarcılık, marangozluk, oymacılık, camcılık gibi alanlarda, üretimin incelikleri, araçları, malzeme ve o pratiğin bilgisine sahip olan kapalı gruplardır [17]. Ortaçağın şehir devletlerinde bağlı oldukları kentin ekonomisinde büyük etkiye sahip bu oluşumlar, ürünün üretiminde ve ticaretinde, iş gücünün oluşumu ve eğitiminde etkili olmuştur [18].

Bütün bu özellikleri ile loncalar, günümüz anlamında hem meslek odalarına hem de bilgiyi ve bilginin üretimini kontrollü bir şekilde elinde tutma özelliği ile kartellerle daha çok benzerlik göstermektedir.

Lonca sisteminin organizasyonu kabaca, en yukarıda usta, ona bağlı ustanın yanında belli bir süre çalışarak el becerileri konusunda yetkinlik kazanmış kalfalar ve çıraklardan oluşur. Daha sonra yapması beklenen “başyapıtı” ortaya çıkartmak üzere usta adayı, eline tutuşturulan yeterliliğini gösteren belge ile farklı ustalar ile karşılaşmak üzere yola çıkar. Seyahat dönüşünde yerine getirilmesi gereken bir başka durum ise, loncaya para bağışı yapılmasıdır [15].

Yapı ustası, taş ustalığından, planlamaya, matematikten mühendisliğe kadar mesleğin gerektirdiği bilgileri, kapalı aile atölyesi içerisinde öğrenmiştir. Bu dönemde yapı faaliyetlerinin bir parçası olanların, bir el beceresine sahip olması beklenmiştir. Çalışanlar, şantiyedeki konumlarına göre genellikle duvar ustası, eğer bir atölyenin başında yönetici olarak çalışıyorsa, yapı ustası olarak isimlendirilmişlerdir [15].



Şekil 2.2 Mimar Hugh Libergier'in Rheims Katedralindeki mezar taşındaki portresi [15]

Bu mevsimlik yapı ustalarının bir kısmı manastırlarda eğitim görmüş, bir kısmı mason loncalarında gerekli olan ticaret ve geometri bilgisini edinmiş, taş ustalığında pratik edinmiş ustalardır. Ortaçağ mimarlık üretiminin iş gücünü duvar ustaları, malzeme tedarikçileri, camcılar, mozaikçiler ve benzeri zanaatkâr ile seyahat eden gruplar oluşturmaktaydı. Bu seyahat eden gruplar, projenin olduğu alana gelip iş süresince burada çalışma alanlarını oluşturluyorlardı. Hareketli bir oluşumun parçaları olan yapı ustaları proje bittiğinde aynı kapalı grup olarak farklı bir noktada benzeri bir üretimin içinde bulunuyorlardı [7].

Yapı ustasının eğitimi sürecinde, genellikle çıraklık eğitimi, on üç on dört yaşındayken başlar ve yedi yıl sürerdi. Bunu, üç yıl süren ustalaşmayı sağlayan bir kalfalık süreci izlerdi, iş için harcanan bu sürede farklı kalifiye pratik deneyimler kazanan aday, en azından Avrupa'da bir işi ustalıkla tamamlamalıydı [18]. Eğitim süresi bittikten sonra,

usta olmak için gerekli yeterlilikleri gösterdiği komisyon tarafından onaylanan aday, ya kendi stüdyosunu açardı; ya da bir çalışma bölümüne devam edecek kadar büyük bir kiliseye ya da manastıra bağlı olurdu.

Bu eğitim sürecinin teorik alt yapısını ise, bir beceri, hüner olarak görülen el işçiliğinin (arts) yanı sıra, mekanik hünerler olarak görülen ve dört temel bilim (quadrivium), aritmetik, geometri, astronomi ve müzik oluşturmaktaydı. Müzik ve aritmetik ile desteklenen bu teorik bilim, Ortaçağın eğitilmiş zihinlerine geometrinin, evrenin hem estetik hem de teknik temelini oluşturduğu yönündeki yaygın inancı oluşturmuştur [10]. Bu tanıma uygun bir şekilde Ortaçağ mimarı, mesleki araçları; cetvel ve gönye ile görölüyor (Şekil 2.2)

2.4 Mesleklerin Yeniden Oluşumu

On beşinci yüzyıla gelindiğinde yeni ticaret yolları, ekonomik sistemde değişikliklere yol açmıştır. Avrupalı feodal krallar ilk defa kiliseden daha güçlü bir konuma sahip olmuşlardır. Bu değişikliklerle beraber feodal kralların yeni ticaret ağları ve yenedünya keşifleri için sermaye ihtiyacı oluşmuş, böylece sermaye sahibi varlıklı bankacı aileler, mimarlar için yeni bir işveren haline gelmişlerdir [14]. Kiliseden daha güçlü bir otoritenin oluşmuş olması düşünce sisteminde de değişikliklere yol açmıştır. Her şeyin üzerindeki tek gerçek tanrı yerine, farklı değer ölçütlerinin ortaya çıkmasıyla, insanın bir değer ölçüsü haline geldiği hümanist düşünce kendini göstermiştir [14].

Yeni işverenin ortaya çıkması ile yapı üretim etkinliği hareketlenmiş olsa da mimarlık bugün anladığımız anlamda henüz bir meslek olarak tanımlanmamış, resim heykel gibi meslek grupları ve ticaret ağları içinde henüz kendine bir yer bulmuş değildir. Bu doğrultuda mimarlık alanında çalışmak isteyenler için tanımlı ve standart bir eğitim ortamı da henüz oluşmamış, bina tasarımı ile uğraşanlar kabul edilmiş sanat kolları olan resim, heykel ve yapı ustalığı arasında bir noktada konumlandırılmıştır [19].

Düşünce sistemindeki ve buna bağlı olarak değer ölçüsü olarak insanın ortaya çıkması, yapı üretiminde bir sabit nokta arayışını ortaya çıkartmıştır. Dönemin sürekli yeni bir ölçü, düzen ve kural arayışı yapı üretiminde de kendini göstermiştir [14]. Yapı etkinliğinin en parlak olduğu Roma dönemi ve yalın antikite mimarlığı yeni ölçütler

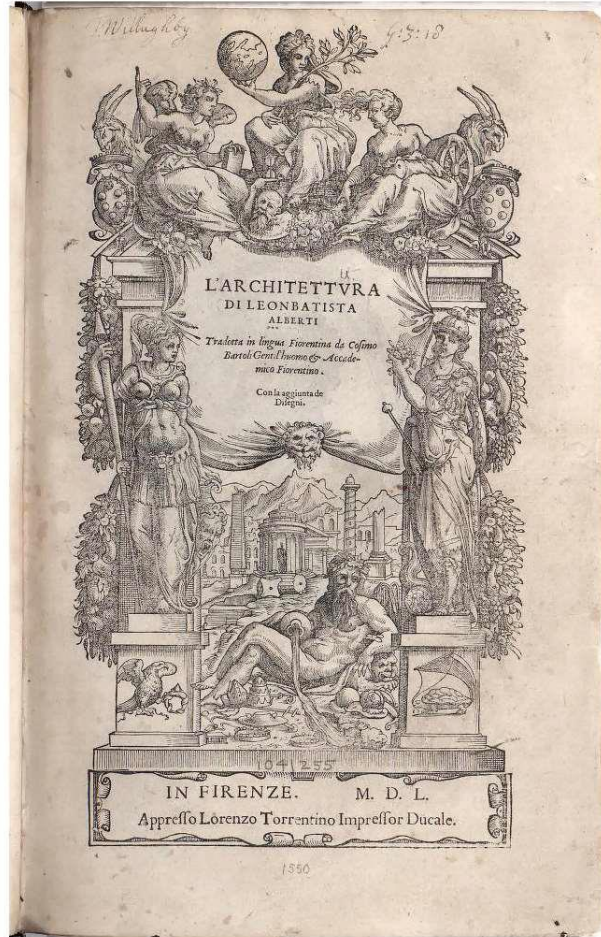
belirlemek için tekrar hatırlanmıştır. Mimarlığın hem teoriye hem de pratik bilgiye sahip olması gerektiğini söylemiş olan Vitruvius ve Mimarlık Hakkında On Kitap tekrar gündeme gelmiştir [20].

Alberti (1404-1472), sıklıkla mimar olarak tanınmış olsa da aynı zamanda hukukçu, hümanist, yazar, sanatçı, şair, din adamı, dil bilimci, felsefeci ve kriptografdır [19]. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan; belirli bir problemi çözmek için çok sayıda farklı disiplinden bilgi birikimine sahip, çok yönlü eğitilmiş bir karakteri anlatmak için kullanılan Rönesans Adamı/Evrensel Adam unvanını hak etmiştir. Öncelikli çalışmalarını, diğer sanatlar üzerine yapmış, ancak ömrünün son yirmi yılında mimarlık ile ilgili metinler üretmiştir [19]. Hümanist düşüncenin etkisiyle antik metinlerinin yeniden yorumlanmasına mimarlık alanında katılmış, Vitruvius'un Mimarlık Hakkında On Kitabını yorumlayıp ve temel alarak yazdığı yeni bir mimarlık hakkında on kitap olan De Re Aedificatoria (Bina Yapma Sanatı Üzerine) yeni bir mimarlık bilgisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Şekil 2.3) [6].

Vitruvius'un meşhur üçlüsünü kullanmaya devam ederken Alberti, kendinden önceki çalışmaya hem eleştirel yaklaşmış hem de Vitruvius'un özellikle oran ile ilgili ortaya koyduğu kuralları bir sonraki adıma taşımıştır. Vitruvius, proporsiyon/oran kavramını insan ve doğa üzerinden ve sadece tapınak düzenlerini anlattığı kitapta sayısal veriler ile ifade ederken, Alberti Roma kalıntılarını inceleyerek ortaya koyduğu sayısal verileri doğanın değişmez kanunlara benzeterek, değişmez kurallar olarak tanıtmış ve olası mimarlık üretiminin temellerini sağlamlaştırmıştır [12].

Alberti, modern düşüncenin mimar tanımına uygun bir şekilde mimarı, şehirlerden evlere kadar, en büyük ölçekten en küçük ölçeğe kadar her şeyi tasarlayabilen bir tasarımcı olarak net bir biçimde tanımlamasına rağmen mimarın eğitiminin nasıl olması gerektiği konusunda genel belirgin yargıların bir tanımını yapmamaktadır [19]. Öyle ki bu dönemde İtalya'da mimar adaylarının eğitim alabileceği sadece mimarlık alanında tanımlı bir Mimar loncası ya da topluluğu henüz oluşmamış, mimar adayları başka bir sanat alanında çıraklık eğitimi görmüşlerdir. Bu durum Rönesans İtalyasında mimarlığın meslekleşmesinin tamamlanmamış olması ve İtalya'nın döneminde özellikle sanat alanında öncü konumda olması, sanatçı-mimar geleneğini ortaya çıkartan durumu

oluşturmuştur [20]. Bu durum Alberti'nin, "Mimar, bir marangoz değildir, diğer bilimlerin en üstleri ile aynı seviyedir. Zanaatkâr mimar için ancak bir araçtır. Mimar; sanat, yöntem, düşünce ve buluş ile üreten güzelliğe ve topluma hizmet edendir" sözleri ile ortaya koyduğu mimar tanımı ile de desteklenmektedir [19].



Şekil 2.3 Alberti De Re Aedificatoria kapağı [19]

On beşinci yüzyıla dayanan bu sanatçı-mimar ve tasarım olarak desen "disegno" geleneği inşattan ziyade tasarımın özünün önemli olduğu ve her Roma dönemi eserlerini çalışmış, perspektif ve matematik bilgisine sahip sanatçının bina yapabileceği anlayışı üzerine kurulmuştur [10].

Rönesans'ın hümanist mimarı, teori ve pratiğin kaynaşması, klasik düşüncenin yardımıyla da artık bir doktor ya da avukat gibi tam bir profesyonel statüsü kazanmış, mimarlık pratiğinin tüm yönlerini kapsayan sorumlulukları üstlenebilir hale gelmiştir [20]. Bununla birlikte hatırlanmalıdır ki, hala günümüz anlamında modern bir mimarlık mesleğinden bahsedilmesi mümkün değildir.

Yapı üretiminin yöntemlerinin değişmesi ve yeni profesyonel bir mesleğin oluşması aynı zamanda yeni bir mimarlık anlayışının, mimari üslubun da habercisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Alberti'nin mimari harmoni ideali olarak tanımladığı bu yeni tasarım anlayışını bütünlüğü bozulmadan bir şeyin eklenip çıkartılamayacağı bir sabitlik olarak tanımlamak mümkündür [20]. Böyle bir bütünlüğün uygulanabilmesi mimarın binanın her bir detayına hâkim olması gerekliliğini de beraberinde getirmiştir. Tasarımcının şantiye alanında hiçbir rolü olmadığını söyleyen Alberti bir anlamda mesleğin yerinde pratik ile öğrenilen bir meslek değil, eğitimin alınması gereken bir meslek olduğunu belirtmiştir [20]. On beşinci yüzyıl İtalyası bu anlamda Avrupa'da yapı üretimi mesleki uğraşı için genel ve yeni bir model ve tanım oluşturmuştur. Bu meslek toplumsal statüsünü, zanaatlardan ve el işçiliğinden uzaklaşarak, varlıklı ve asil işverenlere yakınlığı ile kazanmıştır. Tasarlama ve uygulamanın birbirinden ayrışması ile mimarlığın diğer sanat üretimlerinden farklılaştığı görülmüştür [20].

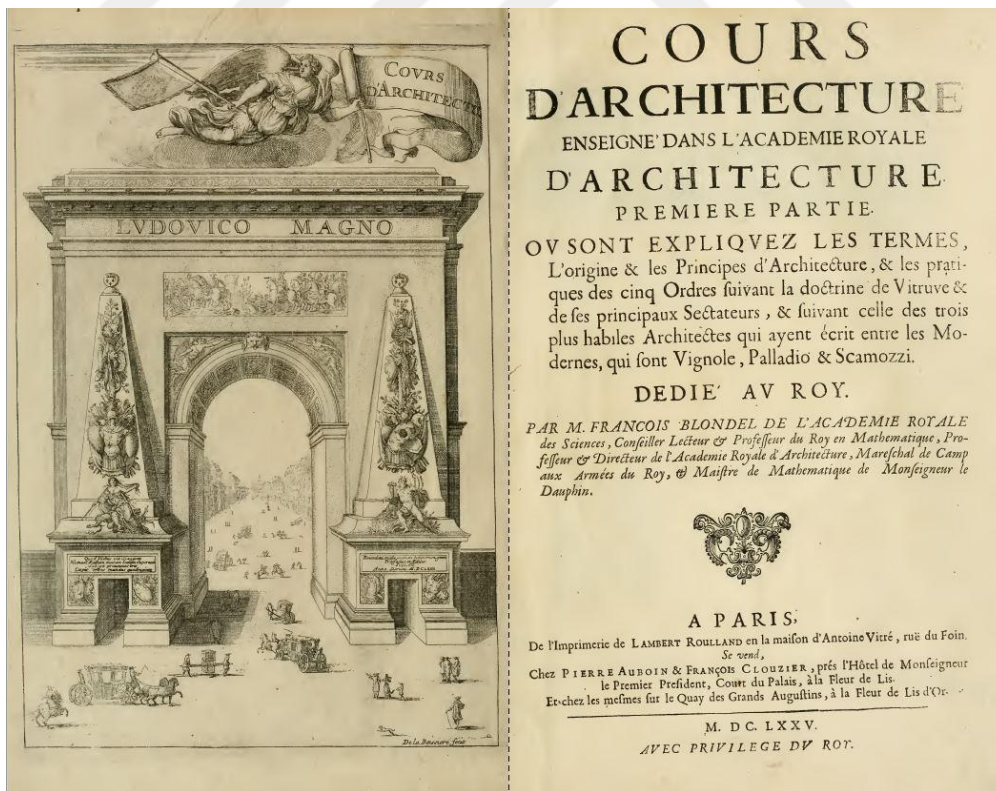
Takip eden yüzyıl ise, varlıklı ve kültürlü işverenlere de yönelik olan Vitruvius modelini takip eden teorik yazıları barındıran “el kitaplarının” da yardımıyla mimarların ayrılmaya başlayan kimliklerini sağlamlaştırdıkları ve onay gördükleri bir dönem olmuştur [19].

İtalya'daki bu değişimleri takip eden süreçte Fransa'da 14. Louis dönemi (1643-1715) merkezi otoritenin güçlendiği ve inşaat faaliyetlerinin belirgin olarak arttığı ve beraberinde mimar ihtiyacının da ortaya çıktığı bir zaman dilimidir [19]. Hem bu ihtiyacı karşılamak hem de güçlü merkezi otoritenin devamını sağlamak üzere devlet eliyle 1672'de Kraliyet Bina Akademisi kurulmuştur [19].

Kraliyet Bina Akademisine hiyerarşik açıdan bakıldığında büyük katedrallerin organizasyon şeması ile benzerlik gösterdiği görülmektedir; kral, katedrallerdeki piskopos gibi en üst seviyedeki işveren ve karar vericidir [21]. Günümüz modern mimarlık ofisi işleyişini oluşturan; iş yönetimi, taslak hazırlama, planlama, saha analizi ve mühendislik hizmetleri gibi durumları ilk defa kullanmış olması açısından bir mimarlık okulundan daha çok mimarlık ofisini andıran bu oluşumun, eğitimin kurumsallaşmasının ilk adımlarından birini oluşturduğu söylenebilir [22]. Bunun yanı sıra Kraliyet Bina Akademisi, yakın geçmişe kadar tüm mimarlık okullarının müfredatına

ve temel eğitim yöntemine örnek teşkil eden Ecole de Beaux Arts'ın (Güzel Sanatlar Akademisi) da temellerini oluşturmaktadır.

Akademi, Fransa'daki ilk resmi mimarlık okulu olarak, mimarlık ortamını da belirgin bir şekilde değiştirmiştir [21]. Mimarlık eğitiminin yöntemi değişmiş, mimar adayının beceriyi deneyim yoluyla kazanmasından önce, tasarımın soyut prensipleri hakkında bilgi sahibi olması gerekliliği doğmuştur. Uygulamaya yönelik deneyimlerin ise, teorik eğitimin tamamlanması sonrasında, çok da uzağa gitmeden dönemin merkeziyetçi anlayışına uygun bir şekilde Kraliyet Mimarlık ofisinde çalışırken kazanılması sağlanmıştır [21]. Geometri, aritmetik, mekanik, hidrolik, askeri mimari ve perspektif derslerini ve ana ders olarak Akademinin ilk müdürü Francois Blondel tarafından verilen teori dersi eğitimin programını oluşturmuştur. Blondel'in haftalık olarak gerçekleşen ve genellikle önceki mimarlıkları ve mimarlık ustalarının eserlerinin incelendiği ve yeni bir "Fransız Düzeni", bir mimari doktrin oluşturmayı amaçlayan dersin notları *Cours d'architecture* adı altında 1675 senesinde yayımlanmış ve okulun tasarım prensiplerine dair ilk yazılı kaynağı oluşturmuştur (Şekil 2.4) [19].



Şekil 2.4 Cours d'architecture kapağı, 1685 [23].

Hiyerarşik olarak, mimarlar, öğrenciler, üreticiler, kraliyet binaları ve taşra kentlerinin üstünde yer alan akademi, mimarlık eğitiminin yanı sıra, kraliyet ile olan organik bağları nedeniyle farklı görevlere de sahip olmuştur. Tüm ülke için bir mimarlık otoritesi olarak da görülmüş, sadece Paris değil taşradaki mimarlık üretimini kontrol eden bir danışman kurul olarak çalışmıştır. Bu özelliği ile merkezi yönetimin önemli araçlarından biri olmuştur [19].

Mimarlık bilgisinin oluşumu ve hareketi açısından bakıldığında bu dönemin Ortaçağ'ın lonca sisteminden çok da farklılaşmadığı görülmektedir. Yapı ustası bilgiyi şantiye alanında, tekrar eden uygulamalar ile üretirken, bu yeni dönemde bilginin üretimi, çizimlerin tekrarı üzerinden gerçeklemiştir. Üretimi kontrol eden yapı ustası iken yeni durumda ofisin baş mimarı kontrol ve bilgiyi üreten olmuştur [24]. Tasarım ise tartışma konusu edilmemiş, sadece tarihi örneklerin tekrar tekrar mükemmel kopyaya ulaşana kadar kopyalanması sağlanmıştır.

On yedinci yüzyılda yukarıda genel çerçevesi ve öğeleri tanımlanmış olan mimarlık disiplini, diğer görsel sanatlardan tamamen ayrılmamıştır. Fakat tasarım kavramı, yapı üretiminin önüne geçmiş, bu özelliği ile mimarlık disiplini diğer görsel sanatlardan farklılaşmıştır. Tasarımın getirdiği ve yapım pratiğinde uygulanması beklenen bir takım estetik kurallar tanımlı bir mimarlık alanının ve buna bağlı olarak da karar veren tasarım yapan “deha mimarın” önünü açmıştır. Estetik kurallar yoluyla tasarımı ve mesleki haklarını korumaya ve düzenlemeye ihtiyaç duyan mimar, geçmişin incelenmesinden bir takım kurallar ve ilkeler çıkartan bir tür teoriye tutunmuştur [24]. Yeni bilginin üretilmediği, şantiyedeki usta-çırak ilişkisinin sadece yer değiştirerek ofislere taşındığı bu eğitim ortamında, eğitim sadece lonca sistemindeki gibi mesleği besleyen ve onun yerini sabitleyen bir araç olarak çalışmıştır.

SANAT VE MÜHENDİSLİK ARASINDA ENDÜSTRİ DEVRİMİ

3.1 Endüstri Devrimi

Endüstri devrimi, endüstrileşmenin mutlak büyümesini, bununla beraber tarım ve tarım ile ilgili yan iş kollarına göre endüstrinin; buna bağlı olarak da imalat, madencilik ve inşaat faaliyetlerinin öne çıkmasını, ekonomik anlamda daha büyük bir paya sahip olmasını ifade eder [18]. Devrim, kelime olarak “bir anda”, “hızlı” anlamları taşısa da, Endüstri Devrimi bir anda beklenmedik bir şekilde gerçekleşmemiştir [19]. Yaygın kabule göre 1760 ve 1820 yılları arasında, Avrupa’da özellikle de İngiltere’de buhar gücünün kullanımındaki yenilikler ile beraber el üretim yöntemlerinden makine üretimine, yeni kimyasal üretim ve yeni demir üretim yöntemlerine geçiş, bunlara bağlı olarak da fabrika üretim sistemlerinin oluştuğu ve yükseldiği uzun bir geçiş ve dönüşüm sürecidir [18]. Bu süreç oluşturduğu değişiklik ortamı ile kendinden önceki durumun geçerliliğini tümüyle yok etmiş, kökten değişimlere yol açmıştır.

Değişimlere yol açan buluşlar önemli olduğu kadar, arkasında yatan düşünce ve üretim süreci, dönemin ruhunun ortaya konması açısından da önemlidir. Gombrich, bu süreci ilk bakışta gerçekleşebilir olarak düşünülmüş birçok tasarımın, başarısız deneylerle bir kenara atılıp sonra tekrar tekrar denenmesi ve deneneni yollardan herkesin yararlanabileceği sonuçlara ulaşmayı başarmak olarak tanımlamıştır [27]. Aslında bu kısa tanım, “Aydınlanma”nın oluşturduğu düşünce sistemindeki değişikliği ve pozitif bilimlere olan inancın yükselmesini, yeni bir üretim yöntemi olarak deneme yanılmanın önemini ve kitleler / toplum için üretmenin başlangıcı olduğunu göstermektedir.

3.1.1 Devrimi Hazırlayan Sebepler

Pozitivist düşünce yapısı ile ivme kazanan değişimlere en çok yön veren buluş, 1700’lerde ortaya çıkan 1800’lerin ortasına gelindiğinde verimli bir şekilde kullanılmaya başlamasıyla birçok üretim alanı için yeni enerji kaynağı olan buharlı makinelerdir [25].

Genel anlamıyla insan gücünün yerini alan buharlı makinelerin en çok etkilediği üretim kollarından biri tekstil olmuştur. Endüstri öncesi dönemde küçük işliklerde ve evlerde yayılmış halde büyük iş gücü yardımıyla üretilen tekstil üretimi yeni enerji kaynağı ile hem üretim mekânını değiştirmiş hem de daha önceki dönemde ihtiyaç duyulan iş gücünün yerini makine almıştır. Premodern dünyanın ustalık bilgisi ile gerçekleşen üretimi, artık bu bilgiye ihtiyaç olmaksızın daha az insan yardımıyla gerçekleştirilebilir hale gelmiştir. Bu durumun doğal sonucu olarak on sekizinci yüzyıl İngilteresi ise ucuzlayan iş gücünün ivmesi ile çok hızlı gerçekleşen teknolojik gelişmelerin merkezi olmuştur [22].

Üretim alanındaki gelişmeleri destekleyen bir diğer durum ise, temel enerji kaynağının değişmesi; odun kömürü yerine kok kömürünün kullanılması ile daha yüksek sıcaklıkta işlenen demirin, daha dayanıklı ve kullanışlı yeni bir malzeme olarak ortaya çıkışıdır [25].

Buhar gücünün verimli olarak kullanılabilir hale gelmesiyle, ilk başlarda sadece buharlı gemilerde kullanılan bu yöntem karada da ulaşım için kullanılabilir verimliliğe ulaşmış, yeni bir ulaşım sistemi ile karşılaşılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren endüstri devrimi dünyasının bir elemanı olarak ortaya çıkan demiryolları ile beraber ulaşım alanında hızlı gelişmeler olmuştur [27].

Ortaya çıkan tüm yeni durumlar bölümün başında da bahsedilen, pozitif bilim altında sürekli deneme yanılma ve optimize edilmiş yeni yöntemler bulma düşüncesi, üretimin her ölçeğinde kendini göstermiştir. Fransız devrimi sonrası kullanılmaya başlanan yeni ölçü birimi; metrik sistem, standardizasyon ve kesinlik - presizyon arayışı için altlık niteliğindedir. Bu arayışın bir göstergesi olarak tüm endüstrilerde kullanılabilecek

makine parçalarının oluşması ve bu konuda evrensel bir zeminin altyapısının oluşmasına sebep olmuştur [27].

Hali hazırda büyük bir ticaret kenti olan Londra'nın on sekizinci yüzyıldaki kentsel görüntüsünü bir anlamda inşa etmiş olan zanaatkârlar, hızla gelişen teknoloji ortamında ve ucuz iş gücünün de yardımıyla, demir, tekstil ve yeni enerji kaynakları ile yeni deneysel üretimler yapma şansını bulmuşlardır. Bu pratiğe özel duruma ek olarak, on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren, yeni politik düşünceler dönemin Batı dünyasının mimarlık ve kültürünü biçimlendirmeye başlamıştır. Amsterdam ve Londra, uluslararası ticaret ve kolonileşme ve sürekli büyüyen orta sınıfı ile Avrupa'nın ekonomik modernizasyonun merkezleri olarak görülmüş, bunun sonucu olarak bu şehirlerde çeşitlenen kültür ortamı ile kent hayatı önem kazanmıştır. Buna bağlı olarak ve ekonominin asıl hareketinin tarımsal üretimden endüstri üretimine kayması, kentlerin hem kültür hem de iş gücü açısından cazip noktalar haline dönüşmesi ile sonuçlanmıştır [22].

Aydınlanma düşüncesinin ortaya çıkarttığı yeni ama eski bir başka durum, bilginin sınıflandırılması ve dağılması üzerine kurulmuş olan ansiklopedi ve ansiklopedik bilgi kavramının ortaya çıkışı olmuştur. Antik Yunan'da da kökenleri olan bu terim *Encyclopédie* adıyla Fransız Denis Diderot ve Jean le Rond d'Alembert'in editörlüğünde 1751 ve 1772 yılları arasında yayımlanmış, genel bilgileri derleyen bilinen anlamda ansiklopedinin başlangıcını oluşturmuştur [28]. Diderot'nun amacını "*insanların düşünme biçimini değiştirmek*" olarak özetlediği bu derleme sistematik bilgi yığını, bilginin niteliğinin, üretiminin, sunulmasının ve toplum tarafından bilginin karşılanmasında da değişiklikler oluşturmuştur. Bir başka deyişle Rönesans'a kadar bilgiyi üreten ve tüm haklarına sahip olan tek otorite din artık yok olmuş, Ansiklopedi ile sıradan insan da bilimsel bilgiye, sınıflandırılmış bilgiye ulaşabilir hale gelmiştir.

3.1.2 Yeni Yapı Malzemeleri ve Teknolojileri

Önceki kısımda genel bir görüntüsü betimlenen dönem boyunca, bilimsel düşüncenin teknik gelişmelerle beraber kabul görmesi ve sonrasında yaygınlaşması, mimarların geleneksel inşaat sistemlerinin ve malzemelerinin kullanım sınırlarını keşfetme ve

doğrulama isteği, bu alanda deneysel tavırların ve araştırmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır [29].

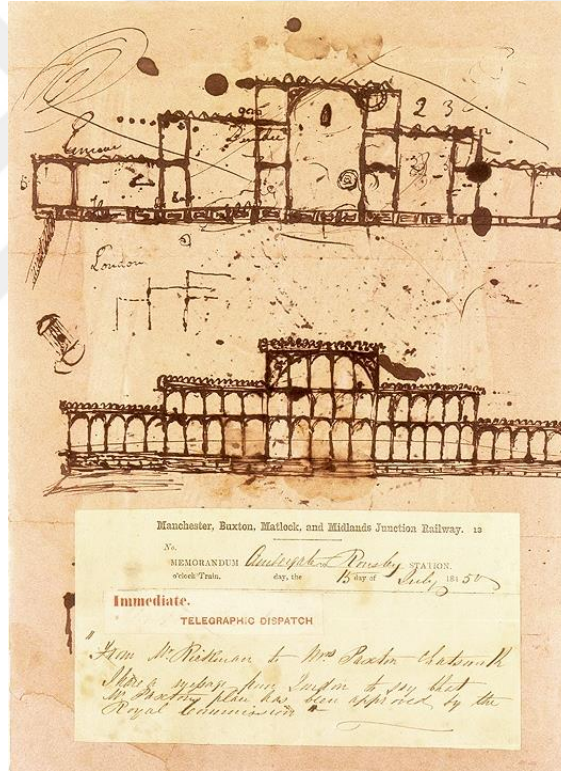
Yapım yöntemleri konusunda öne çıkan değişiklikler şu şekilde özetlenebilir: Birinci olarak; endüstri devrimi ile beraber malzeme çeşitliliğinin artması, malzemenin direnci, inşaat makinelerinin yeni bir araç olarak şantiyelerde kullanılmaya başlanması, taş, tuğla, ahşap gibi geleneksel malzemelerin daha rasyonel bir şekilde kullanılmaya başlanması dolayısıyla yeni inşaat yöntem ve tekniklerinin denenmesi. Bu geleneksel malzemelere zamanla, dökme demir, cam ve daha geç dönemde çelik ve çimento gibi yeni malzemeler eklenmesi ve bu malzemelerin daha verimli bir şekilde direnç ölçümleri de yapılarak kullanılmasına olanak sağlamıştır [30].

Bilimsel araştırma, teknolojik gelişmelerin olanaklı kıldığı bu durumlara ek olarak geometri alanındaki gelişmeler, projenin hazırlanmasında kullanılan aletlerin değişikliğe uğratması ile de dönüşümlere neden olmuştur. Fransız Devrimi'nin ilk yıllarında Gaspard Monge (1746-1818) Rönesans dönemi kuramcılar tarafından getirilmiş yöntemleri genelleştirerek, üç boyutlu nesnenin iki boyutlu olarak kâğıt üzerinde gösterilmesini sağlamıştır [30]. Böylece bu yeni araç yardımıyla tasarımcı yapı öğelerinin her birinin yerini çelişkide kalmadan belirleyebilecek, tam tersi şekilde de çizim ile belirlenmiş olan yapının üretilmesi sırasında aynı kesinlik ile uygulanabilecek hale gelmiştir. Tasarımın inşaat alanına bütün plan ve cephelerinin çizim yoluyla tek anlamlı, kesin ve bütün şekilde aktarılmasını sağlayan evrensel bir yapı üretim dili olmuştur [30].

Yeni bir teknoloji ve malzeme olarak demir ve cam aslında eski zamanlardan beri kullanılmakta olan malzemelerdir. Ancak bu dönemdeki ilerlemeler, inşaat tekniklerine yepyeni kavramlar getirerek, bu iki malzemeye daha geniş uygulama alanları açmıştır. Önceleri sadece birleştirici/bütünleyici bir eleman olarak kullanılan demirin, 1800'lere gelindiğinde inşaat alanında kullanımı da oldukça yaygınlaşmıştır. Birçok yeni ortaya çıkan endüstri yapısının iskeleti, geniş mekânlara olanak vermesi ve ahşaba göre tutuşması daha zor bir malzeme olması sebebiyle, dökme demir sütun ve kirişler kullanılarak oluşmuştur [30].

Dünya sergileri, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, özellikle 1851 yılında kurulan Dünya sergisinden başlayarak Batı dünyasının birçok kentinde endüstriyel ve ekonomik zaferlerin kutlandığı ritüeller haline gelmiştir [31]. Yapı üretimi alanında ise, Dünya Fuarları, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı boyunca gerçekleşen yukarıda bahsedilen teknolojik ilerlemeleri izlemek için uygun bir sahne oluşturmuştur. Endüstri ürünleri sergileyen bu fuarlar, loncaların kapatılmasından sonra üreticiler, tüccarlar ve tüketiciler arasında dolaysız olarak kurulan ilişkinin de bir göstergesidir [22].

1851 Dünya Sergisi için kurulmuş olan Kristal Saray, gününün yeni inşa teknikleri ile yeni bir yapı tipinin de örneğini oluşturmuştur [22]. On dokuzuncu yüzyılda İngiltere’de yapılan kamusal binaların yarışma ile yapılması alışkanlığına uygun bir şekilde bu sergi yapısı projesi için de yarışma açılmış fakat açılan yarışma sonuç vermemiştir [22].



Şekil 3.1 Paxton'ın önerisi [32]

Yarışmanın sonuçsuz kalması sonrasında, Paxton komisyon tarafından görevlendirilmiştir (Şekil 3.1). İşin verilme yöntemi bize aynı zamanda işverenin tasarım kararları konusundaki taleplerinin/kıstaslarının ne olduğunu net olarak göstermesi açısından da önemlidir; her bir parçası prefabrik ve standartlaşmış bir şekilde üretilen ve çok kısa sürede kurulmuş olan yapının en önemli tasarım kıstası;

yapının ekonomikliğı olmuştur. Prefabrikasyon, montaj çabukluğu, her bir parçanın hesaplanarak üretilmiş olmasının yanı sıra Paxton'ın bahçıvanlık ve sera yapımı geçmişinden kazanmış olduğu teknik deney birikimi sayesinde, kullanılan birçok yapısal eleman aynı anda farklı teknik sorunlara yanıt verebilecek nitelikte tasarlanmıştır [30]. Dökme demir payandalar aynı zamanda yağmur suları için çatı oluğu görevi görmüş, temeldeki yatay bağlantılar ise suların lağıma akmasını sağlayan birer kollektör gibi çalışmışlardır [30].

Kristal Saray'ın statik problemlerini çözümlemesi, yeni prefabrikasyon yöntemlerini denemiş olması ve dönemin teknik buluşlarının uygulanmasının yanı sıra diğer bir önemli yönü ise; kullanılan teknik araçlar ve bunların yapıya kazandırdığı tasarım ve anlatım hedefleri arasındaki yeni ilişkinin oluşmasıdır. Ortaya çıkan bütüncül büyük ve aydınlık mekân yeni bir mimarlık üretiminin de habercisi olmuştur.

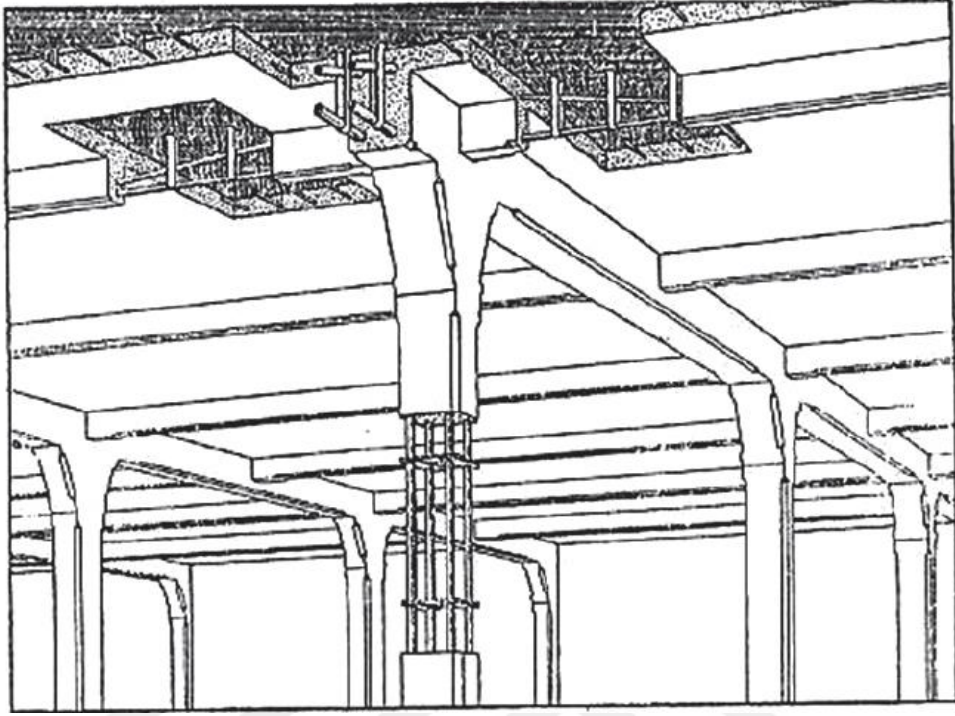
Bir diğer ilginç tarafı ise tasarımcısının nitelikleridir. Paxton'ın, mimarlık ya da mühendislik eğitimi almamış bir bahçıvan olmasıyla; klasik öğrenme ve uygulama biçimlerine takılı kalan pek çok zanaatkâr endüstrileşme ile beraber fakirleşirken, mekanik becerilerini sorun çözme yöntemi olarak kullanan bir takım zanaatkârlar için ise bu durum ilerleme fırsatı doğurmuştur [30].

Yapıldığı dönemde, Kristal Sarayın mimarlık olup olmadığı ise tartışmalı bir durum oluşturmuştur. Halkın büyük kısmı ve yaygın medya mimarlık olduğuna inanırken, mimarlık mesleğine daha yakın konumda bulunanlar halk ve medya ile aynı fikirde olmamıştır; Pugin *“büyük canavar”* olarak tanımlarken, ünlü mimarlık eleştirmeni Ruskin, *“salatalık çerçevesi, alelade bir sera elemanı”* olarak nitelendirmiştir [22].

Fiziksel çevrenin değişmesini etkileyen bir diğer durum ise daha önce de bahsedilmiş olan buharlı makinenin ulaşım sistemlerinde kullanılması olmuştur. Buna bağlı olarak ulaşım sistemlerindeki gelişmeler ve hızlanmalar, insanların doğayı algılama ve onunla kurdukları ilişki biçimini de değiştirmiştir. Demiryolu ulaşımı bir anda hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelen orta sınıf, böylece hayat standartlarını önemli ölçüde değiştiren teknoloji ile karşı karşıya kalmıştır [22].

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, demirden sonra yeni bir yapım sistemi olan betonarmenin hızlı gelişmesi de görülmüştür (Şekil 3.2). Ekonomik maliyeti ile bu

sistem, özellikle Almanya gibi İngiltere'ye göre daha geç endüstrileşmiş bir ülkede gündelik inşaat faaliyetlerini kısa sürede sarmıştır [30].



Şekil 3.2 Betonarme sistem 1892 [33]

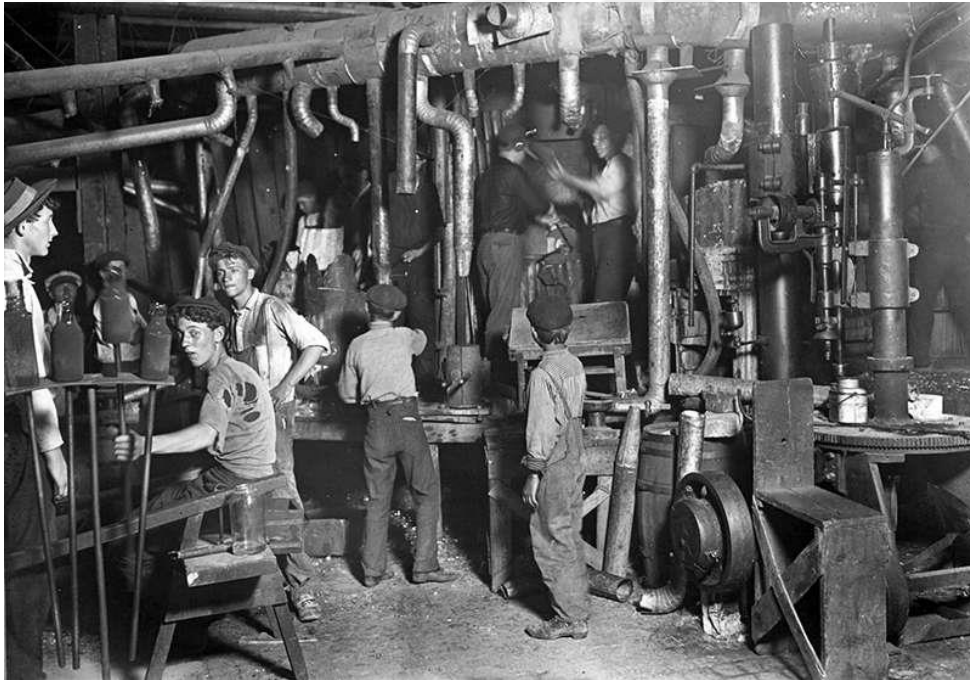
Her şeye rağmen, endüstriyel estetik, modern estetiğe yön vermiştir. Brooklyn köprüsü taşıyıcı sistem olarak türünün ilk örneği olmamasına karşın, Mimarlık eleştirmeni Lewis Mumford tarafından 1931'de geriye dönük bir bakışla, geleceğin mimarlığının göstergesi olarak nitelendirilmiştir [22].

Sonuç olarak, endüstri devrimi, yapı çevrenin organizasyonu ve üretimini tamamen dönüştürmüştür. Yeni üretim mekânları, üretim sürecinde en yüksek seviyede verim gözetilerek oluşturulmuş, yeni enerji kaynaklarının, kullanımını olanaklı kıldığı yapı malzemeleri, yeni bina tipleri ve önceden görülmemiş ölçeklerde binaların üretilmesini olanaklı hale getirmiştir. Demiryolları ve köprüler ise insanların zaman ve mekân ile olan ilişkisini temelli değiştirmiştir [22].

On dokuzuncu yüzyılın başı mimarlar için, yanıtlanması, çözüm oluşturulması gereken yeni bir zaman dilimine işaret etmektedir. Bu dönemde mimarlar, daha önceden karşılaşmadıkları iki temel sorun ile karşı karşıya kalmışlardır; birincisi daha önceden deneyimlemedikleri fonksiyonlara sahip yapılar olan kapalı halk pazarları, demiryolu

istasyonları, kamu kurumları binaları ve hastanelerdir. Karşılaştıkları ikinci yeni durum ise bu yapıların daha önceki dönemlerde yapılan benzerlerinden daha büyük olması gerekliliğidir. Mimarın ilk defa karşılaştığı diğer bir durum ise yeni oluşan ve hızla gelişen sanayi bölgelerine yerleşen işçiler için konutlar üretmek olmuştur, böylece sıradan insanlar ilk defa mimarların konusu haline gelmiştir [34].

İşçiler ve normal halk ilk defa üretimin gündeminde yer almıştır, Charles Dickens Zor Zamanlar kitabında bir endüstri kentinin görüntüsünü şöyle anlatmıştır: *“Fabrikaların ve yüksek bacaların kentiydi, bu bacalardan hiç durmadan dumanlar yükseliyor, birbirine dolanıyor ve hiç çözülüyorlardı. Kapkara bir kanalı, kötü kokan, mor renkte akan bir nehri, gün boyu pencerelerinden bir yığın gürültünün yayıldığı fabrika binaları, deli bir filin başını sallaması gibi sürekli inip kalkan buhar pistonları vardı... Coketown’da işe yaramayan hiçbir şey göremezdiniz... Sayılarla ifade edemediğin hiçbir şey olmazdı.”* [22].



Şekil 3.3 İngiltere’de çocuk işçiler [25]

Pozitivist düşünce etkisinde bu dönemin teknik gelişmeler ile birlikte sürekli daha iyiye doğru şekillenen bir dünya düşüncesi, bu dönem için çok da gerçekçi değildir. Tam tersine, Endüstri Devriminin ilerlemeleri, sürekli bir başarısızlıklar, anlık gerilemeler, bunalımlar ve halkın büyük bir kısmının acı çekmek zorunda kaldığı ve bu acıların dünyayı ve yaşama biçimlerini değiştirdiği bir dönem olmuştur (Şekil 3.3).

3.2 Endüstri Sonrası Mimarlık Ortamı

Endüstri devrimi ile kırsal ekonomilerden toplum temelli kapitalizme geçiş, ortaçağ düşüncesinden modern düşüncenin temellerinin atılmasına geçişin başlangıcı olarak kabul edilmiştir [25]. Modern mimarın disiplinler arası karakterinin oluşması, bu dönemde yaşanan ilk toplumsal değişikliklerinden birini oluşturmuş, teknik ve malzeme ile ilişkili değişimlerin yanı sıra mimarın, mesleki organizasyon içerisindeki farklı bir rol, uzman rolünü kazanması bu değişikliklerin sonucunda oluşmuştur [22]. Bu duruma Rönesans'ta başlayan tasarım ve uygulaması arasındaki mesafenin artmasının ve mimarın tasarımla ilgili tüm kararları kendisinin doğal hakkı olarak görüp istemesi ve yapının fizikselleşmesi konusundaki tüm hak ve yetkileri bir anlamda başkasına bırakması ile başlayan sürecin devamı olarak bakılabilir [30]. Endüstri devriminin temel problemleri ve mimarlık mesleğinin oluşması paralel bir oluşum göstermiştir.

Endüstrileşme ile eş zamanlı olarak on sekizinci yüzyılın sonunda lonca sistemi; yeni bir şey üretmeden kazanç sağlamak, ürünlerin kalitesi, iş gücüne, yetenekler ve ürünün gelişmesine ve yeniliklerin uygulanmasında olumsuz etki yapmak, serbest ticareti engellemek, teknolojik gelişime olanak vermemek, tekniğin dağılmasına engel olmak nedenleriyle eleştirilmiştir [30]. Usta çırak ilişkisi üzerine kurulu bu sistemin, değişmez ve güçlü bir sosyal sınıf oluşturduğu, bilginin kapalı bir sistem içinde kalması bu eleştirilerin merkezini oluşturmuştur. Fransız Devrimi ile beraber lonca sistemi yasaklanmış çalışma ve üretme hakkı özgürleşmiştir [34].

Endüstrileşme ve üretim biçimlerinin modernleşmesi ile on dokuzuncu yüzyılda güçlü ulus devletlerin kurulması ile eş zamanlı olarak patent ve paylaşımı konusunda getirilen yeni uygulamalar ile bilginin kapalı ve gizli olmasının önüne geçilmiştir. Meslek sırları ile değil, şirketler tarafından belirlenen standart yöntemler ile endüstriyel üretim başlamıştır [30].

Ölçeği ve nüfusu artan kentler, yapı işleri konusundaki mevzuatın artması, mimarların kamu ve kente dair endişe ve sorumluluk bilincini de artırmıştır. Eş zamanlı olarak demiryollarının yayılması ile beraber iletişim sistemlerinde oluşan hızlı gelişmeler, tren istasyonları, özelleşmiş hastaneler, ofisler ve fabrikalar gibi yeni bina

türlerinin oluşmasının yanı sıra, ısıtma, aydınlatma, tesisat gibi teknik yenilikler arasında dönemin mimarı, mesleki olarak önem kazanmıştır [22].

On dokuzuncu yüzyılda endüstri devriminin sonuçlarından biri olarak görülen gazetecilik ve yayımcılıktaki artış, geniş bir kitlenin ilgisini çekmesini ve mimarlık temel bilgisini el kitabı formatında sunan kitapların da popüler olmasını sağlamıştır [22]. Bu bağlamda on dokuzuncu yüzyıl mimarlık yayınları açısından parlak bir zaman dilimi olmuş; bu dönem yayımlanmış mimarlık yazınları, desen kitapları ve mimarlık el kitapları, dönemin aristokrat beğenilerinden başlayarak toplumun diğer katmanlarına süzülerek yayılmıştır.

Bu dönemin mimarlık düşüncesini ve üretimini etkileyen başka bir durum ise, arkeolojik incelemelerin gelişimi olmuştur. Rönesans'tan itibaren mimarların söylemlerini üretmede sığınacak bir liman olarak gördükleri Antik Çağ ile kurulan bağ, arkeolojik çalışmalar ile güçlenmiştir [30]. Geçmişte kalmış hayali bir durum olan Antik Çağ artık bilimsel bir nitelik kazanmış, teknik bilgilerin de yardımıyla belirlenmiş yöntemler ile uygulanabilir hale gelmiştir. Tabii bu durum çelişkili bir düşünceyi de ortaya çıkartmıştır; Antik Çağ sıradan bir tarihsel çağ ise, ona bağlı olarak temellendirilen kural ve yöntemler de aynı şekilde eleştirilebilirdir.

Geleneksel mimarlık ortamında ise bu tartışma ve sorgulamalarının karşılığını bulmak o kadar da kolay olmamıştır; mimari biçimlerin repertuvarının kökü sallantıdadır. Dolayısıyla, bu süreçte mimarların en çok yanıt aradığı soru; “hangi stilde inşa etmeliyiz?” olmuştur [37]. Bu sorunun yanıtı Antik Çağ'ın formlarında ve endüstrileşmenin etkisiyle hızlıca artan mimarlık el kitapları vermiştir. Sallantıların etkileri ile oluşan söylemin izleri Beaux-Arts ekolünün eğitim yöntemlerinde ve on dokuzuncu yüzyıl popüler mimarlığında kendini göstermektedir [30].

Üslup mimarlığı ya da oranlar mimarlığı olarak tanımlanabilecek olan on dokuzuncu yüzyıl mimarlığı bir “güzel sanatlar mimarlığı” olarak tanımlanabilir [34]. Bu doğrultuda üretilen mimarlıklar, aristokrat zevklerine tanımlanmış olan güzelliği belirli oranlara uyarak ön cephede göstermeyi amaçlamıştır. Binaların, toplumsallığı ve çevreye özgünlüğü göz ardı edilmiştir.

Tanyeli'ye göre, İngiliz Pugin, Mimarlık ve toplum arasındaki bu kopukluğu ortaya çıkartması ile bu dönemin mimarlık teorisini olarak öne çıkmıştır. *“Contrasts and The True Principles Of Pointed Or Christian Architecture”* kitabıyla on dokuzuncu yüzyıl mimarlığı ile geç Ortaçağ mimarlığını estetik, çevre koşulları, toplumsallık temelinde karşılaştırmıştır [37].

Bahsedilen bu durumlar aynı zamanda mimarın kendinden beklenenler; yeni tipolojiler, yeni yapım sistemleri ve kökü sallantıda olan mimari formlar gibi yeni sorunlar karşısında yeterli donanımda ve eğitimde olmadığını da ortaya çıkartmıştır.

3.2.1 Endüstri Sonrası Mimarlık Okulları

Bilginin üretilmesi, uygulanma biçiminin ve yöntemlerinin tartışılması ve endüstri devriminin zorunlu kıldığı değişiklikler ve yoğun yapı üretimi ortamı karşısında mimar, kendinden beklenenleri karşılayabilecek nitelikte ve nicelikte değildi [19].

Daha önce 14. Louis döneminde hareketli yapı üretim ortamının sonucunda Fransa'da yaşanan durum gibi, Endüstri Devrimi ile de eğitilmiş mimar ve mühendis eksikliği ortaya çıkmıştır. Artık, mühendis ve mimarların Ortaçağ duvar ustalarının loncalarında eğitilmesi gibi, kapalı sistemde meslek bürolarında eğitilmesi yöntemi yeterli olmamıştır [19]. Fransız devrimi sırasında Kraliyet Akademisi dönüşüme uğramış ve École des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar okulu) haline gelmiştir [35]. Bu değişimlere paralel olarak Karl Frederih Schinkel yönetimindeki Berlin'deki Bauakademi de, on dokuzuncu yüzyılın bir diğer önemli mimarlık okulu olmuştur [30].

École des Beaux-Arts, sadece mimarlık eğitimi veren bir okul değildi. Rönesans döneminde temelleri atılan, tasarlayan mimar geleneğini devam ettirmiş ve mimarlığı da sanatın bir kolu olarak görmüş ve yorumlamıştır. Bu nedenle okulda mimarlık öğrencilerinin yanı sıra resim ve heykel öğrencileri de vardı. École des Beaux-Arts öğrencileri, tasarımlarına yardımcı olacak derece yapım sistemleri bilgisine sahip olmalarına karşın, yapının en basit dolaşım potansiyellerini bulmaya çalışan ve bunu destekleyecek plan organizasyonunun oluşmasına ve yapının kullanımına işlevine yönelik karakterinin özellikle cephe tasarımında kendini göstermesi üzerine kurgulanmış bir eğitim sistemi bulunmaktaydı [35].

Paris École des Beaux- Arts'da Birinci Dünya Savaşı sonrasında mimarlık öğrencisi olan Jean Paul Carlhian ekolün ruhunu oluşturan iki temel durumdan bahsetmektedir; yarışma ortamı ve okulun bilinen genel katı düzenlemelerine rağmen özgürlük ortamı [36]. Derslerin içeriği, alıştırmaların sayısı, çeşitleri ve sıralaması, eğitim kadrosunun seçilmesi açılarından bu katılık kendini gösterirken Ecole öğrencileri için ise bu katılığın tam tersi bir özgürlük ortamı sunuyordu. Yaş, millet ya da ırk kısıtlamaları olmadığı gibi okula girebilmek için belli bir akademik ön koşul da bulunmamaktaydı. Öğrenci mezuniyetine kadar gerekli olan dersleri, bir eğitim ücreti olmaksızın kendi ön gördüğü sürede belli bir zaman kısıtlaması olmaksızın kendi temposunu, tasarım hocasını ve atölyelerin belli küçük kısıtlamalar dışında sıralamasını kendisi belirliyordu. Kabul alan öğrencinin, öğrenci olarak kalabilmesi için her sene bir atölyeye ya da derse kayıt olması ve devam etmesi gerekliliği bulunuyordu.

Atölyeler, sayısı 50-100 arasında yaşları ise 15-30 arasında değişen farklı kültürel ve ekonomik köklerden gelen öğrencilerden oluşan çalışma ortamı ile Ecole'deki tüm tasarım çalışmalarının ve egzersizlerinin meydana geldiği aynı zamanda eğitim programının merkezini oluşturmuştur [36].

Projenin gelişimi sürecinde proje başlığı projenin geliştirilmesini doğrudan etkileyen bir unsur olmuştur. Benzer mekânsal gerekliliklere sahip hatta benzer programlara sahip bina tiplerin ayırt edici kılacak olan “karakteri” belirleyen, projenin başlığı aynı zamanda öğrencinin tasarımının jüri tarafından değerlendirilmesi açısından önemli bir ölçüt olarak görülmüştür [36].

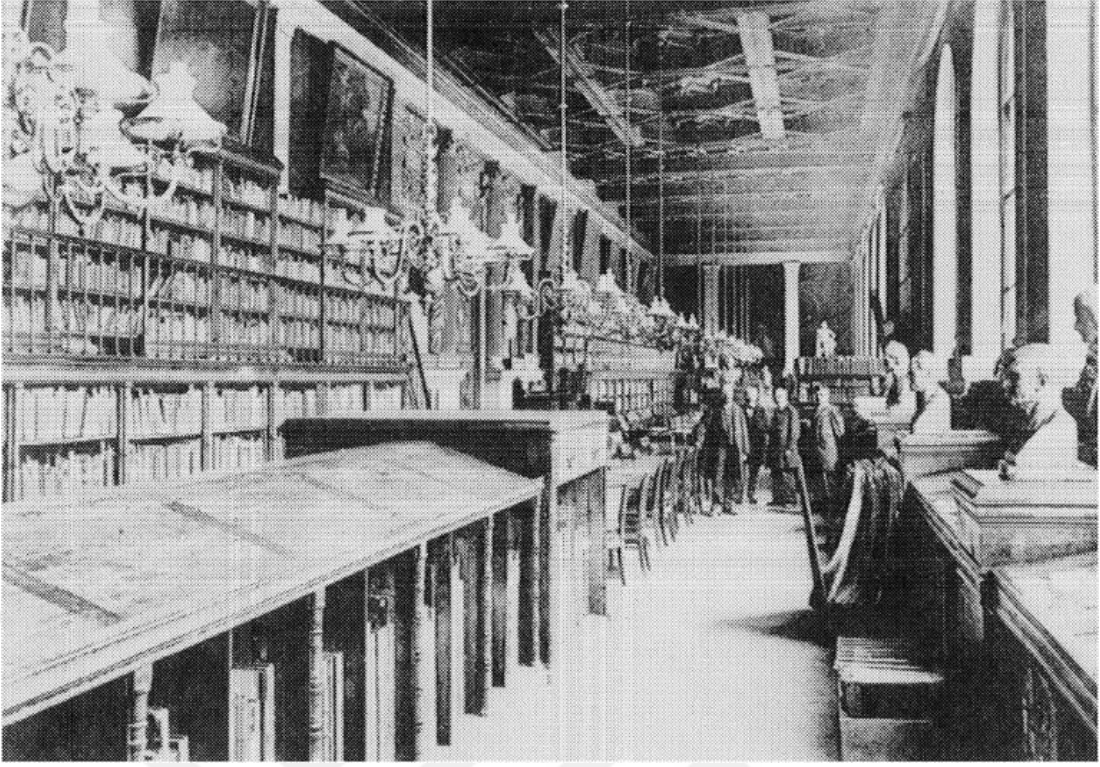
Yazar bahsedilen karaktere ulaşmanın ve geliştirmenin yollarını ise şöyle tanımlamaktadır; projenin konusu ve bulunduğu konum ile ilgili “doğru” mimari elemanların kullanılmış olması [36]. Tasarım problemine başlanırken öğrenciye konum ile ilgili bir bilgi verilmez sadece başlığın bir parçası olarak genel bir tanım olarak bölgesel genel bilgiler, (Akdeniz'de bir yer gibi) bilgiler verilirdi. Çalışma alanının topoğrafyası, yönelimi ile ilgili bilgiler ise çoğunlukla ihmal edilir, düz, eğimsiz, kare ya da dikdörtgen biçimli araziler tercih edilir, öğrenci çoğunlukla bu bilgiler olmaksızın üretirdi. Bu bağlamda binanın karakterini güçlendirmek için kullanılması gerekli görülen mimari elemanlar, projenin başlığına referans veren kolonad, portiko, bahçe çeşme gibi

çoğunlukla iki boyutlu, daha önce de bahsedilmiş olan oranlar mimarlığını doğrulayan cephe elemanları olmuştur.

The cours De Théorie, Julien Guadet tarafından verilmesi ile nam salmış olan teori dersi, 1894-1908 arasında Guadet tarafından verilmiştir. Haftalık olarak devam eden bu ders hem birinci hem de ikinci sınıflara açık, görsel malzeme yardımıyla devam eden, öğrenciler için patronlar ve ustalar dışında teorik bilgi ve gerekli mimarlık terminolojisi dolayısıyla da alıştırılmalarda verilen ile karşılaştıkları tek seçenek olarak karşımıza çıkmıştır [19].

Mimarlık tarihi dersi ise, okulun en çok talep gören ve katılıma sahip olan dersi olma niteliği göstermiş, etkisi sadece dersin verildiği alanda değil atölyelerde ve okulun mezunlarının devam eden meslek hayatlarında da kendini göstermiştir. Mimarlık ürünlerinin öncüllerinin incelendiği bu ders aslında sadece bir inceleme değil, olası mimarlık problemlerine çözümlerin geçmişten çağırılarak tekrar doğrulanması olarak devam etmekteydi. Öyle ki, alıştırılmalarda öğrencilere verilen programlarda öncelikli olarak konunun tarihteki örneklerinden bahsedilir, bu öncüllerin yer aldığı kütüphane öğrencinin üretimi için bir başlangıç ve doğrulama noktası olarak çalışmıştır (Şekil 3.4) [19].

École des Beaux-Arts eğitiminin temelini oluşturan mimari tasarım kuralları, 1901 yılında eski bir mezunu ve hocası olan Julien Guadet tarafından özetlenmiştir. Guadet'e göre bir tasarım yaparken yapılması gereken ilk şey, tasarlanacak yapının hizmet edeceği işlevin ve işleve uygun karakterin algılanmasıdır. Tasarımı etkileyen ikinci durum olarak da yapının konumunu algılamalıdır. Üçüncü dikkat edilmesi gereken tasarım kararı ise yapının gerçekleştirilmesi ile ilgilidir; yapı kolay ve uygulanabilir bir yapım sistemi ile inşa edilebilir olmalı, pahalı ve uygulaması zor yapım sistemlerinden tasarımcı kaçınmalıdır. Yapı doğal ışığı iyi kullanabilmeli, tesisat ve yağmur suyu gibi teknik problemlere mahal vermemelidir. Yedinci ve en önemli tasarım ilkesi olarak Guadet, kompozisyonun önemine dikkat çeker; yapı güzel olmalı, çeşitlilik yaratılarak yapının karakteri güçlendirilmelidir [22].



Şekil 3.4 Ecole des Beaux Arts Kütüphanesi [36]

Değişen çevre ile ilişki kurmak, yeni malzeme-teknikleri kullanmak ve problem çözmek elbette Ecole des Beaux Arts'ın formlar kütüphanesinden yanıtlarını çıkartabileceği durumlar olmamıştır. Dolayısıyla Endüstri devriminin kullanılmasını olanaklı kıldığı yeni malzemelerle teknikleri, yapım sistemlerini öğrenmek isteyen meslek adayları başka bir okulda, tamamen başka bir strüktürde kurgulanmış Ecole Polytechnique'te eğitim görmüşlerdir [22].

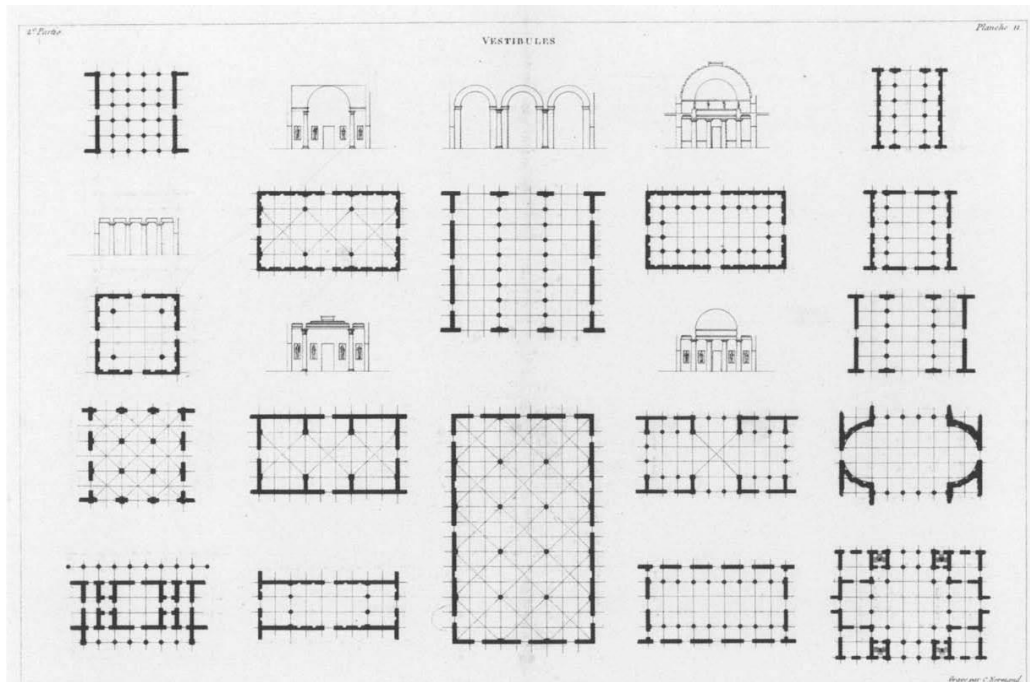
Bu duruma ek olarak Polytechnique ile kendine formel bir temel bulan mühendis vari akıl yürütmeler, işlevsel ve inşaata ilişkin akıl yürütmeleri de beraberinde getirmiştir. Benevolo bu durumu şöyle örneklendirmiştir; kolon artık sadece açık ve bağlantısız ise, alınlık ise gerçekten bir damı gizliyorsa anlam ve geçerlilik sağlamaya başlamıştır [30].

Fransız devrim mimarlığının öncüleri Etienne-Louis Boullee (1727-1799) Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) yenilikçi ve devrimci mimarlar olarak Polytechnique ekolünün de öncüleridir. Boullee'nin öğrencisi olan Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) Polytechnique'de verdiği derslerde, Fransız Devrimi mimarlarının oluşturduğu teorik birikimi bir sonraki kuşağa ulaştırmak için anlaşılır ve pratik kurallar sistemi haline getirmiştir [30]. Mimarlığın amacını, "kamusal ve tikel yararlılık; bireylerin, ailelerin ve

toplumun korunup sürdürülmesi ve mutluluğu” olarak tanımlayan Durand’a göre mimarlığın kullanması gereken araçlar, uygunluk ve düzenlilik olmuştur [30]. Uygunluk binayı sağlık koşullarına uygun ve sağlam kılmak için gerekli iken düzenlilik ise binayı mümkün olduğunca sade ve düzgün hale getiriyor, binanın biçimlenişinde ise bu durum kendini simetri üzerinden gösteriyordu.

Durand’ın yöntemi, mevcut mimarlık külliyatını öğelerine göre sistemleştirmek ve öğrencilerin kolayca kullanabilmesine yardım edecek temel kompozisyonlar haline getirmek olarak özetlenebilir. Bu yöntemin: öncelikle binayı oluşturan öğelerin tanımlanması, ikinci olarak binaların öğelerinin bir araya gelerek bina oluşturmak için kullanılabilecek yöntemlerin tanımlanması, son olarak da inşaat yöntemlerinin incelenmesinden oluşan üç aşamadan oluştuğu söylenebilir [30].

Yapı üretimi üzerine, bina tipolojilerinin genel hatlarını tanımladığı ve özetlediği bir dizi açıklama sunmak olarak da görülebilen bu yöntem, bu açıdan Beaux-Arts yöntemleri ile benzerlik gösterdiği düşünülebilir. Oysaki Durand bir farkla Aydınlanma düşüncesine uygun davranmakta ve tipolojilerini iletme için altlık olarak kullandığı kareli kâğıdın rasyonelliğine ve üretkenliğine dayanmaktadır (Şekil 3.5) [38]. Dolayısıyla, bu yöntem, Beaux-Arts’da bahsedilen bir binanın iyi ve güzel olması için ekleme ve çıkarmanın imkânsızlığının geçerli olmadığını da göstermektedir.



Şekil 3.5 Durand’ın tipoloji çalışmaları [38]

Fransız devrimi sonrasında ve endüstri devrimine paralel olarak Fransa’da oluşan bu iki mimarlık okulu Beaux-Arts ve Polytechnique, Batı coğrafyalarına hâkim olan bildiğimiz anlamda mimarlık eğitiminin, oluşmasının ve kurumsallaşmasının temelini oluşturmuştur. Atölye geleneğinin oluşması, Grand-Prixler ile yarışma ortamının mimarlık eğitime katılması, gerçekçi çizim ve tarihsel biçimlerin etkileri, temsil araçlarının tasarımın üstüne çıktığı bir mimarlık yaklaşımının tarafı olmuştur [35]. Polytechnique mimarlık söylemi ise; Aydınlanma düşüncesinden temellenen bilimsel neden ile üretilen bilginin pratik akıl ve uygulamaya yön vermesi, böylece de bireyin ve tüm insanlığın yararına, refah düzeyini artırmaya yönelik üretimleri amaçlayan düşünce eksenini çevresinde şekillenmiştir. Bu düşüncenin eğitim üzerinde yansıması, bilim ve teknolojinin eğitimin temel yönlendiricisi olarak eğitim uygulamalarının merkezine konumlanması ile sonuçlanmıştır [30]. Dolayısıyla bilinmeyen bir gelecek için mimar yetiştirmeyi amaçlamıştır.

Beaux-Arts ve Polytechnique arasındaki ilişki yukarıdaki sıralı anlatım nedeniyle, birbirinden kopuk ve ilişkisiz görünmesine rağmen, birbirlerini etkileyen ve dönüştüren bir ilişki söz konusudur. Polytechnique’in en çok öne çıkan öğretmeni Durand, Beaux-Arts’da yetişmiştir ve Boullée’nin öğrencisidir. Aynı şekilde Durand’ın tipoloji çalışmaları, önerdiği kompozisyon üretme yöntemleri ve eleştirileri; Beaux-Arts’da reform çalışmalarının yolunu açmıştır.

Bu iki okul arasındaki çekişme ve 1851’den başlayarak Dünya Sergileri için inşa edilenlerin, mühendislik akıl yürütmesi ile ortaya çıkan üretimler olması, mimarlığın sanat ile mühendislik/bilim arasında kalan bir disiplin olması tartışmalarına da zemin hazırlamıştır.

DEVİRİM KARŞITI AKIMLAR VE SORGULADIKLARI

On dokuzuncu yüzyıl birçok toplumsal durum açısından, önceki bölümde belirtilen nedenler sebebiyle tam bir kırılma noktası olmuştur. Mimarlar ve mühendisler yeni malzemeler ve teknolojiler ile karşılaşmış ve süregelen yapım ve tasarlama yöntemlerini geride bırakmak zorunda kalmışlardır. Bütün durumların sabit ve bilinir olduğu bir düşünce ve üretim sisteminden tamamen koparak yeni bir bilinmezlik içine girilmiştir. Bu yeni durum karşısında teorik olarak karşılaşılan en yaygın soru, “hangi stilde inşa etmeliyiz?” sorusu olmuştur [37]. Bu bölümde, bu soruya kendi yer ve zamanlarına uygun bir yapı yapma yöntemi sorusu ile karşılaşmış ve kendi kendilerine yanıtlar geliştirmiş olan Arts and Crafts, Art Nouvea, Art Deco ve Werkbund incelenecektir.

4.1 Arts and Crafts

Ruskin’in *kesinlikle mimarlık değildir*, olarak tanımladığı Kristal Saray ve 1851 Dünya Sergisi mimarlık üretiminin geleceğine ve değişimine ait geri dönüşsüz tanımlar yaparken, yapıyı ve sergiledikleri hakkında Ruskin ile aynı fikirde olan bir başka karakter ise İngiliz sanatçı ve tasarımcı William Morris’tir [39].

Morris, Kristal Sarayı, on dokuzuncu yüzyıl seri üretim tekniğinin olanaklı kıldığı ve dünya fuarında sergilenmiş olan ürünlerin piyanolar, kilimler, sandalyeler, sürahiler, makaslar ve diğer sergi nesneleri- niteliği üzerinden eleştirmiştir. Klasik ve Ortaçağ formlarının makineler yardımıyla yeniden üretilmiş halleri olan bu nesnelerin kullanılabilir nitelikte olmadığını belirtmiş ve ürünlerin niteliğinin bu kadar düşük

olduğu bir ortamda, orta sınıfın beğeni düzeyinin nasıl geliştirilebileceğini sorgulamıştır [22].

Morris, bu soru ile tanımladığı sorunun çözümü olarak, Pugin ve Ruskin'in "*el emeği ile yapılan iyidir*" kabulü ile çağa hâkim olan üretim biçimi ve makine kavramlarından uzaklaşarak, tasarım standartlarını tekrar biçimlendirmeye çalışmıştır [39].

Arts and Crafts hareketinin amacı isminden de anlaşılacağı üzere sanat ve el becerisinin ortaklığı üzerinedir. Başlangıcı 1860'lara Philip Morris'in mimar Web ile beraber Londra'nın sınır mahallelerinde tasarladıkları Red House'un bitimine tarihlense de, hareketi oluşturan teorik alt yapı Ruskin ve Morris'in daha eski tarihli metinleriyle oluşmuştur [40].

Ruskin, on dokuzuncu yüzyıl ileri gelen sanat eleştirmenlerinden biridir. Çok yönlü ilgi alanlarına sahip bir on dokuzuncu yüzyıl insanı işveren, teknik ressam, suluboya ressamı, düşünür ve hayırseverdir. İlgi alanları gibi hakkında yazdığı konular da çeşitlilik göstermiştir. Dönemin önde gelen tüm konularında, coğrafya, mimarlık, mitoloji, kuş bilimi, edebiyat, eğitim, botanik ve iktisat politikası konularında ders vermiş çok yönlü bir karakter olarak tanınmıştır [40]. *Modern Painters* kitabında, güzel şeylerin insanlığa faydalı olduğu için güzel olduğu, satılmak değil tokuş edilmek ya da herhangi bir şekilde paraya dönüştürülmek için olmadığını söylemektedir. Bu, Ruskin'in güzelliğin de manevi ve sosyal değerler açısından değerlendirilmesi gereken bir kavram olduğu düşüncesini ve sosyal ve etik konulara olan ilgisini de göstermektedir. Sanatın ana amacının gündelik hayata hizmet olduğunu, temiz bir ülke ve güzel insanlar ile sanatın oluşmaya başlayacağını, bu yüzden de manevi ve sosyal değerlerin sanatın ana konusu olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda Ruskin'in endüstri ve sanat ile ilgili görüşleri de paralellik göstermektedir [40].

Ruskin'in endüstri ile ilgili ikinci temel düşüncesi ise, emeğin özgür insan emeği olması gerekliliğidir. İyi sanat ve iyi ürün için Ruskin'in bir diğer kriteri ise emekçinin mutlu olmasıdır. Mutlu olması için sadece iyi iş çıkarabiliyor olmasının yanı sıra yaptığı işi yargılayabiliyor, eleştirebiliyor olması gerekir [39].

Endüstrileşme ile gelen maaş/ücret sistemi Ruskin'e göre bir önceki çalışma sistemi olan, kölelik sisteminin sadece bir aşama iyileşmiş haliydi ve düşük ya da yüksek olması fark etmeksizin, emekçinin endüstriye olan esaretinin bir göstergesiydi [39].

Ruskin'in sanat, mimarlık ve endüstri hakkındaki düşünceleri, mükemmel bir sosyal düzen arayışının sonucu olarak yeni feodal bir düzen öngörüsü olarak oluşmuş olan St. George Loncası'nda kendini gösterir. St. George Loncası halen İngiltere merkezli, çok milletli Ruskin'in prensiplerini temel alan dünya genelinde üyeye sahip olan hayırsever bir eğitim kurumu olarak hayatına devam etmektedir. Endüstri öncesi değerler ve sosyal gelişime olan inancın birleşimini oluşturmaya çalıştığı bu lonca ve öne sürdüğü eleştiriler ve düşünceler ile Ruskin seri üretim ve kar güdümlü modern endüstriye alternatif üretim biçimlerinin oluşumuna zemin oluşturmayı amaçlamıştır [41]. Dolayısıyla, sanat özgürlük ve eğitimin aslında herkes için doğal bir hak olduğunu belirtmiştir.

Endüstri öncesi dönemde yüzyıllar boyunca insanlık, geniş sosyal grupların sınırları içinde genel bir medeniyet bütünlüğü ve tekdüzelik üretme eğiliminde olmuştur. Arts and Crafts hareketi ise yeniden, bu sefer makineler tarafından üretilen tekdüzeliğe karşı olmuş, bu anlamda endüstrileşme döneminde modern bir bireysellikten bahsetmiştir.

Endüstrileşme ile beraber oluşan bir örnek, tekdüze makine üretimi ürünler, ortalama insan için, gerçekte var olmayan hayali bir karakterin özellikleri düşünülerek üretilmişlerdir. Öyle ki, Gerçek kullanıcı ise kendisi için değil de bu ortalama hayali karakter için üretilmiş bu ürünleri kullanırken var ile yok arasında bir tatmin hisseder. Emekçi ise kötü şartlarda çalışarak üretmiştir. Tasarım ürünün üretilmesinden kullanılmasına kadar olan süreyi bütüncül bir şekilde gören ve algılayan Ruskin'e göre bu durum, ürünün niteliğini bozmuştur [40].

Bu fikirler doğrultusunda hareket etmiş olan Arts and Crafts'a, makinelere karşı bağnaz bir protesto ya da terk edilmiş ve artık işe yaramayan ortaçağ üretim biçimlerine dönüş olarak değil, endüstrileşen üretim biçimlerini etik ve sosyal değerler açısından bir seviye sonrasına taşımayı amaçlayan bir oluşum olarak da bakılmalıdır. Bu hareket, üreticinin kendini bireysel olarak ifade edebildiği, kullanıcının ise daha yüksek kalite ile

ilgili taleplerinin karşılandığı, böylece hem üreten hem de tüketen sınıfların haklarının korunduğu modern bir bilinçlilik örneğidir [27]. Bu anlamda Arts and Crafts hareketi, Premodern dönemde yüzyıllar boyunca süren tekdüze ve kapalı üretim düşüncesine karşı gelme ve mesleki etik, üretim ve emek kavramlarını kullanması açısından önemlidir.

4.2 Art Nouveau

On dokuzuncu yüzyıl biterken batı Avrupa, yeni için eskiyi geri bırakma ruhuna bürünmüştü ve milletler büyük imparatorluklardan koparak, yeni demokratik yönetim biçimleri oluşuyordu. Bu yenilik heyecanı, yeni demokratik toplum, yeni endüstriyel refah ortamı ve yeni sanatlarda da kendini gösteriyordu. Avrupa'nın geri kalanında özellikle Belçika ve Fransa'da dökme demirin sağladığı yeni biçimsel olanaklardan çokça faydalanılmıştır [29]. Çokça bilinen Paris metro girişleri ile de kentsel ölçekte görünür olmuş, kent hayatının bir parçası haline gelmiştir. Art Nouveau, Arts and Crafts'ın kendinden öncekileri reddetme anlayışını benimserken, sosyal bilinç ve etik değerlerini bir kenara atmış ve yeni endüstrinin oluşturduğu servete, teorik temellerini yerleştirmiştir. Bu özelliği ile özellikle İngiltere'de elitist ve halktan kopuk olmak ile eleştirilmiştir [29].

Art Nouveau doğal figürlerden esinlenmiş, serbest eğrisel formlar, bitkilerin dinamik formları, çiçekler ve kuğu figürleri gibi özgürlük ve saflığı temsil eden her türlü doğa kaynaklı figür, stilin temel biçimi olarak görülmüş ve tanımlanmıştır. Bir ilk olarak Art Nouveau doğu sanatlarından özellikle Japon sanatından da ilham almıştır. Teorik altyapısı ise, Fransız mimar ve teorisyen Eugene-Emmanuel Violletle – Duc metinleri ile oluşmuştur [29]. 1885 senesinde kurulmuş olan politik ve anarşist sembolist hareket ile ilişkili bir organizasyon olan *Parti Ouvrier Belge*, çeşitli meslek gruplarından avantgarde sanat ve edebiyat ile ilgili katılımcıları bir araya getirerek, eğitim programları ve bir dizi kültürel etkinlik ile sanatın gündelik hayatına uygulanışı konusunda tartışma ortamı oluşturmuştur [39]. Endüstrileşme ile beraber oluşan yeni burjuva sınıfı tarafından rağbet görmüş olan üretimleri, dönemin dergilerinden *The Studio* ile yaygın bir şekilde bilinir hale gelmiştir.

Yeni biçim deneylerinin yanı sıra, Art Nouveau, on yedinci yüzyıldan beri süre gelen dekoratif sanatlar ve Beaux- Arts'ın klasik mimarlık anlayışının dışına çıkmak için yapılan ilk sistematik girişimdir. Bir mimarlık akımı ilk defa Rönesans sonrası oluşan klasik ve tekrara dayalı mimarlık anlayışını terk ederek, daha öncesinde varlığının etkileri mevzu bahis olmayan Japonya ve Ortaçağ üretimlerinden temellendirilmiştir [39].

Art Nouveau ve Arts and Crafts birbirleri ile eş zamanlı oluşmuş ve hatta birbirlerini dönüştürmüşlerdir. Almanya'da ise Arts and Crafts hareketi ağır basmış, endüstri ve dekoratif sanatlar arasında bir iş birliği oluşturan Deutscher Werkbund'un oluşumuna sebep olmuştur [39].

Bilim ve teknolojideki ilerlemeler sebebiyle on dokuzuncu yüzyılın son iki on yılının genel havası değişim ve sürekli ilerlemedir. Yeni sanat hareketi, ekonomik ve kültürel değişimler ile alt edilip, popüler bir hareket haline gelmesine rağmen sadece varlıklı bir azınlığın özel zevklerine cevap veren bir hale gelmiş olsa da mimarlığın ve eğitiminin anlayış biçiminde geri dönülmez değişimlerin başlangıçlarından/sebeplerinden biri olmayı da başarmıştır [39]. Kodlanmamış, reçetelenmemiş, dinamik, doğayla ilişki kuran, değişmeyen kurallarla değil bazı sabitlerle düşünebilen ve sorgulayabilen biri sanat anlayışı düşüncesini ortaya çıkartmıştır.

4.3 Deutscher Werkbund

Mimarlık ve endüstri devriminin etkileri Almanya'da şimdiye kadar bahsedilen Batı dünyasından daha farklı tarihsel koşullar altında gerçekleşmiştir. Almanca konuşan coğrafya on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Fransız kültürel hegemonyası ve evrenselci Aydınlanma düşüncesine karşı öz-alman bir imaj oluşturmaya başlamıştır [39].

Bu öz imaj, 1871 de Almanya'nın birleşmesiyle, modernleşme yolunda hız kazanmıştır. Alman köklerin aranışı sanat ve endüstriyel üretimlerde de devam etmiştir [39]. Kültürel kimlik, endüstri öncesi kökler ve endüstrileşme arasında oluşan tartışma ortamı aynı zamanda Werkbund'u oluşturan durum olmuştur. Kökleri Alman Arts and Crafts hareketinden alan bu oluşum, Morris ve Ruskin'in düşüncelerinden etkilenmekle beraber yarı-seri üretimi de desteklemiştir [39].

Bu arka planda 1907’de Münih’te Alman Werkbund’u, endüstri alanındaki ayrı girişimleri pekiştirmek ve sanat ve endüstrinin ulusal düzeyde bütünleşmesini sağlamak için, 12 mimar ve isim yapmış mimarlarla çalışmak isteyen 12 şirketin katılımıyla, kitlesel tüketim için yüksek kalitede ürün üretimini desteklemek amacıyla kurulmuştur. Werkbund’un amacı kuruluş metninde şöyle belirtilmiştir: *“Almanya’nın sanatçıyı sürekli düşüşte olan bir adam olarak görmekten vazgeçmesinin zamanı geldi. Artık sanatçının işlerinin canlanması dolayısıyla da milletin hayatının her kısmının canlanmasının zamanı geldi. Halklar arasındaki bu rekabette başarılı olmak için Estetik güce ekonomik değer katılması gerekir.”* [39]

Organizasyonun ana faaliyet alanları ise, genel propaganda (yayıncılık, sergiler, kongreler), tüketicinin eğitimi, sanayicilerin tasarımcılarla çalışmasının sağlanması yoluyla ürün tasarımı reformudur.

Arts and Crafts hareketinde gördüğümüz gibi, tasarımcının/sanatçının rolünün makine karşısında kaybolmaması için tekrar tanımlanması gerekmiştir. Morris’in, fiziksel olarak malzeme ve üretim ile ilişkili ve malzemeye biçim veren sanatçı tanımı, kurucusu Muthesius tarafından 1911 de genişletilmiştir. Makine üretiminde formun veya “geştalt” düşüncesinin öne çıktığı, Arts and Crafts ve Art Nouveau’nın vurguladığı fonksiyon, malzeme ve teknikten önce gelmiştir [39].

Muthesius, seri üretimin doğal olarak standartlaşma gerektirdiği kabulü üzerinden hareket etmiş, kitlesel üretimin bariz bir sonucu olarak gördüğü endüstriyel üretimin sonucu olan standart ve tipik formları tanımlamak için, platonik evrensel bir düşünce olarak “tip” düşüncesini pragmatik bir standardizasyon ile birleştirerek Typisierung (tiplendirme) kavramını ortaya atmıştır [19]. Endüstri sonrası bütünlüğünü ve düzenini kaybetmiş üretim yöntemleri ancak tiplendirme ile harmonik bir kültürün hüküm sürdüğü zamanların mimarlığının evrensel değerlerini tekrar kazanabilecektir.

Muthesius ve diğer Werkbund üyeleri endüstri sonrası yaşanan dejenerasyon ve kaosu kaynağının Ruskin ve Morris’in tersine makine değil de, piyasanın dinamiklerinin bozulmasından kaynaklanan kültürel bir kargaşa olduğunu belirtmişlerdir [19]. Üretici ve tüketici arasında yeni bir karakter olarak ortaya çıkan aracının oluşması ve piyasaya hâkim olması, Premodern dünyada görülen düzenin

bozulmasına neden olmuştur. Muthesius bunun çözümü olarak; büyük üretim endüstrilerinin ve ağır sanayinin iyi tasarımcılar ile beraber çalışarak ürettiği, standartlaşmış sanatsal ürün ile ortaçağ loncalarının modern eşdeğeri olan bir üretim ortamı sağlanmasını önermiştir [39]. Bu düşünce, tasarımcıyı üretimin dışına atmasa da tasarımcının kişiliğinin kontrol edilmesini önermektedir.

1914’de Werkbund kongresinde typisierung kavramı ortaya atıldığında aralarında Van de Velde, Bruno Taut ve Walter Gropius’un da olduğu bir grup mimar ve sanatçı, kavramı, getirdiği bürokratik süreçlerin sanatçının özgürlüğünü kısıtlaması açısından eleştirirken, aslında daha sorunlu durumlar oluşturması olası olan makineleşme ve kültürün tektipleşmesi konularında da hem fikir olmuşlardır [39].

Karşı fikirler, kültürün tip formlar ile üretilemeyeceğini, iyi bir tasarımın ancak tasarımcının özgür bırakılmasıyla oluşabileceğini, tiplerin bütün yaratıcı ortamlarda sürecin bir sonucu olarak oluşabileceğini, ama tasarıma başlama yöntemi olarak ilkin bir durum olarak öne sürülemeyeceğini söylemişlerdir. Muthesius ise tipleştirme kavramı ile basitçe üretimin neden sonuç ilişkisini tersine çevirmeyi önermiştir.

Her ikisi de sanatçının ya da sanatçı olarak mimarın bu yeni makine çağının biçimlerini yaratarak çağın kültürel bütünlüğünü sağlamakla görevlendirilmiş entelektüel karakterler olduğuna inanmışlardı. Ayrıldıkları nokta ise, Gropius’un sanatçının / mimarın bu yüce görevi gerçekleştirebilmek için her türlü politik etkileşimden kaçınması gerekliliğine olan inancıdır. Gropius sadece en iyi ve en özgün tasarımların makine ile üretilmeye değer olarak görmüştür. Bu yüzden de tasarımın, bürokrasi ya da güç sahibi büyük bir işletme tarafından kontrol edilmesi fikrini öne süren Muthesius’un fikri ile tamamen zıt düşmüştür. Teorik açıdan bakıldığında ise Gropius ve Muthesius’un fikirlerinin birbirinden çok da kopuk olmadığı, teknolojinin daha genel anlamda zamanın ruhunun şekillendirici etkisi olduğu görülür [39].

4.4 Art Deco

Art Deco kavramı, Fransızca art (sanat) ve décoratif kelimesinin kısaltılmış birleşmesine dayanır. Türkçeye “dekoratif sanat” olarak tercüme edilebilir. Sıklıkla modern stil olarak da adlandırılmıştır. 1925’de Paris’te gerçekleşen “Exposition Internationale des Arts

Décoratifs et Industriels Modernes” (Uluslararası Dekoratif ve Modern Endüstri Sanatları Sergisi)’nde bu ismi almıştır [42]. Art Deco, genel olarak bireye özgü üretilmiş üst gelir grubuna yönelik eşyaları ve seri üretim mallarını içeren, şık ve geleneksel olmayan ürünlerden oluşur ve dönemin ruhunu temsil etmiş ve bir moda dönüştürmüş olarak tanımlanır [42].

Önceki başlıklarda bahsedilen hareketlerin tersine 1919 ile 1939 arasında Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa’da uluslararası ve yaygın olan Art Deco, belli bir tasarımcı grubunun veya ideologların düşünsel sınırları içerisinde üretilmiş bir hareket özelliği göstermez [43]. Belirlenmiş program veya manifestosu, tanımlanmış kuralları ve hedefleri bulunmamaktadır. Bu yönüyle Art Deco, düşünsel bir arka planı olmaması nedeniyle Batı Sanat tarihinde bir istisna oluşturmuştur [44].

Bu bağlamda Art Deco, sanatçıların veya tasarımcıların zamanın gündemi ile eş zamanlı olarak veya tepkisel olarak ortaya çıkan bir durum değil, kitlelerin ve özellikle üst gelir grubunun güncel unsurlar ile beraber şekillenen tüketim alışkanlıkları ile ortaya çıkmıştır. [43]. Tanyeli’ye göre bu durum Art Deco’yu sadece icra edilen bir hareket haline getirmiştir [44]. Bu kuramsal arka planının yokluğu tüm on dokuzuncu yüzyıl süresince, kesin, güvenilir ve sabit gerçeklerin olduğuna inanan ve bu doğrultuda üretim yapan Batı insanının 1. Dünya Savaşı’nın oluşturduğu büyük yıkım ile inançlarının da alt üst olmasından kaynaklanmaktadır [44]. Bu sebeple politik ve toplumsal değerler artık bireye anlamlı gelmemektedir. Tanyeli’ye göre bunun en büyük göstergesi, Art Deco ürünlerindeki görüntüsü değişmiş olan kadın imajıdır. Artık geleceğe ve yaşama inanç kalmamıştır. Düşünsel ve kuramsal arka plandan yoksun Art Deco, yalnızca üretim düzeyinde kalmış ve üretimlerinde de geçmiş ya da gelecek ile ilgili, öncüsü hareketlerin aksine tarihselci bir fikir ortaya koymamıştır. Rönesans’tan itibaren birey olarak ortaya çıkan tasarımcı, Art Deco ile beraber tekrar kimliğini kaybetmiş ve anonim hale gelmiştir [44].

Enis Batur ise sanat tarihi açısından bakıldığında Art Deco’nun on dokuzuncu yüzyılın üretimlerinden soyutlanamayacağını iddia etmekte ve var olmasını da Art Nouveau ve Jugendstil’in oluşturduğu ekonomik ve kültürel ortama ve sonrasında oluşan yaratıcı hareketliliğe bağlamaktadır [45]. Bu bağlamda, Art Deco’nun beslendiği kaynaklar ise

şöyle sıralanabilir; doğadan biçimlenişi ile bir binanın iç ve dış görünümü arasında birlik olması gerekliliği söylemi ile Art Nouveau etkili olmuştur. Dönemin diğer güncel unsurları olan Kübizm, Futurizm ve Rus Balesi ise genellikle Art Deco'yu besleyen unsurlar olarak ortaya çıkmıştır.

Kuramsal bir arka plana sahip olmaması nedeniyle Tanyeli, Art Deco ürünlerin, görüntüleri dışında iletmeye çabaladıkları başka bir söylem olmadığını, dolayısıyla da yalnızca görüntüsü üzerinden yorumlanması gerektiğini söylemektedir [44]. Bu bağlamda, Art Deco'nun ayırt edici özellikleri, genellikle "düzenli" bir görünüme sahip, basit, temiz şekillerden oluşması, geometrik ve stilize süslemelerin genellikle cam, plastik ve betonarme malzeme kullanılarak üretilmesi, Art Déco nesneler nadiren seri üretilse de, makinenin modernliği ve makine estetiği nitelikleri taşıması olarak özetlenebilir

BAUHAUS OKULU VE MODERN MİMARLIK EĞİTİMİNİN BAŞLAMASI

Yeni bir dünya düzenine uygun yeni insanın tasarlanması amacıyla yirminci yüzyılın en önemli ve belirgin kültürel belirtilerinden birinin Bauhaus olduğu kabul edilmektedir [46]. Bauhaus okulunun tarihsel süreci açısından bakıldığında, okulun düşüncesinin temelini oluşturan bu tasarım sürecinin, zamanının politik etkenleri nedeniyle tamamlanamadığı görülmektedir.

Bauhaus okulunun kurulmasını hazırlayan sosyal ve politik koşullar geniş ve karmaşıktır. Endüstri devrimi sonrasında özellikle İngiltere’de oluşan karmaşa, endüstriyel üretim ve endüstri toplumunun hayatının tüm alanlarında oluşmuş olan gerilim, Bauhaus düşüncesinin kaynaklarını oluşturmaktadır. Bu dönemde üretimin değişen koşulları, el gücüyle üretimden makine ile üretime geçilmesi ve böylece günlük tüketim maddelerinin üretilmesi için yeni bir tasarım yönteminin gerekliliği, çözüm beklenen bir sorun haline gelmiştir. Bir diğer taraftan endüstri devrimi ile beraber, üretimin el değiştirmesi, üretim-sanatçı ilişkisinin kopması ve bu ilişkinin tekrar nasıl kurulacağı, üretimden kopan sanatçının sosyal olarak bu sürece nasıl dâhil olacağı sorularına aranan yanıtlar, Bauhaus okulunun temel düşüncesini oluşturan durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır [47].

Okulun kısa tarihi ise şöyle özetlenebilir: 1919 Weimar Cumhuriyetinin kurulması ile Bauhaus okulunun işleyebilmesi için gerekli olan özgürlük ortamında 1919-1925 yılları arasında Weimar’da, 1932’ye kadar gelişmekte olan küçük bir endüstri kenti olan Dessau’da, 1932 Nasyonal Sosyalistler’in yönetimi tamamen eline geçirmesi ile kısa bir süre de Berlin’de devam etmiş 1933’de de Bauhaus kapanmıştır [47]. Gropius 1928 yılına kadar Bauhaus’un başında kalmış, yine politik durumların oluşturduğu baskı

nedeniyle istifa etmiştir. 1934’de İngiltere’ye, 1937’de de Amerika’da Harvard Üniversitesi Mimarlık Bölümüne geçmiştir. 1928-1930 yılları arasında İsviçreli politik duruşu ile dikkat çekmiş olan mimar Hannes Meyer okulun yöneticiliğine gelmiş, gelmesiyle beraber okulun eğitimi mimarlık merkezli bir hal almıştır. 1930’dan tamamen kapandığı 1933 yılına kadar Mies van der Rohe Bauhaus okulunu yönetmiştir.

1919’da Walter Gropius tarafından Almanya Weimar’da kurulan okulun amacı, 1919 tarihli Manifestosunda da belirtildiği üzere, temel olarak mimarlık ve sanat eğitimi değiştirerek, dönemin ihtiyaçlarına karşılık veren, zamanının değişen ruhunu yakalayan bir organizasyon/kurum/oluşum olmak olmuştur [48].

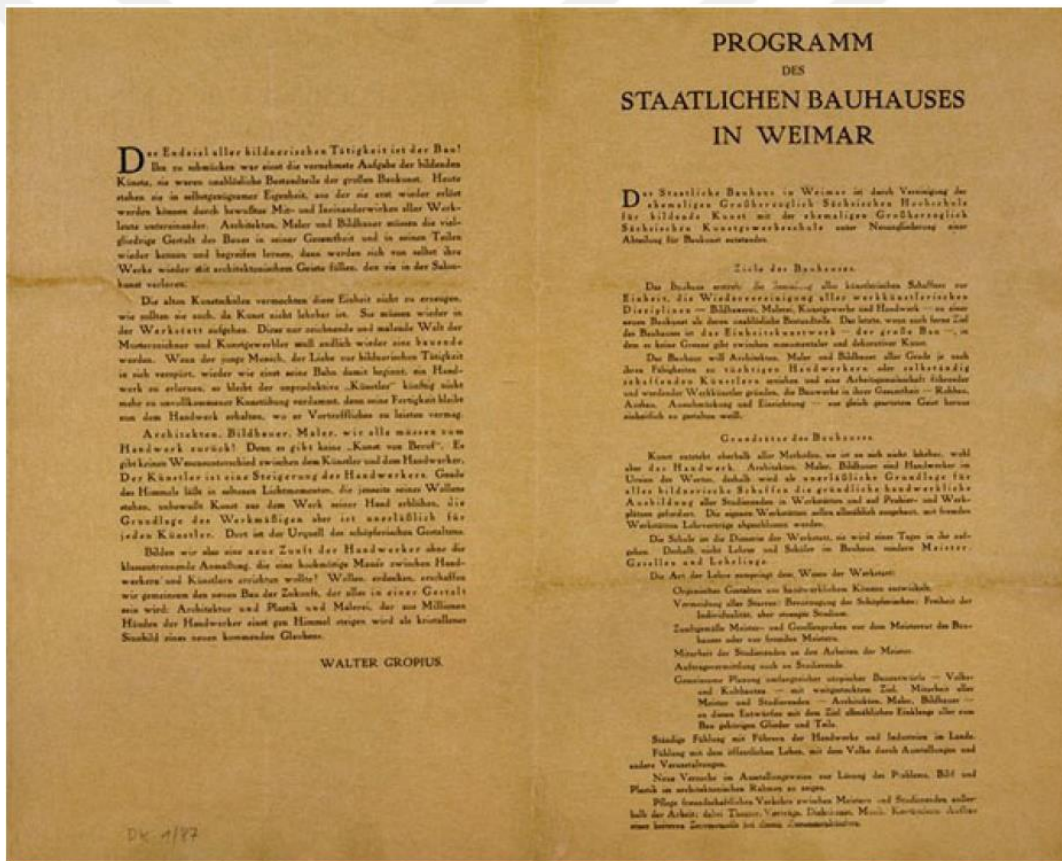
Bauhaus’un kuruluş dönemindeki eğitim ortamına bakıldığında; Bauhaus’u oluşturan gündem ve kaygıların eş zamanlı olarak; Sanat akademilerinin, temel sanat eğitimi ve ticaret bilgisinin verildiği, bütünleşik sanat okullarına dönüştürülmesi amacını güden *Sanat Okulu Reformunun*, Almanya ve Doğu Avrupa’da sanat okullarının gündemini meşgul ettiği görülür. Frankfurt Sanat Okulu, Münih Obrist-Debschitz Okulu, Breslau Arts and Crafts Akademisi, Düsseldorf Arts and Crafts Okulu, Halle Giebichenstein Arts and Crafts Okulu, Moskova’daki Yüksek Sanat-Mühendislik atölyeleri Vkhutemas, Gesamtkunstwerk¹ düşüncesi temeliyle sanat akademilerinin dönüştürülmesine çalışmışlardır[30]. Weimar Grand – Ducal Saxon School of Arts and Crafts okulu, Art Deco hareketini temsilcilerinin büyük bir kısmının eğitim aldığı, topluma karşı sorumluluk bilinci kavramına tanıklık, sanat ve tüketici kültürünü bir araya getirmeye çalışma nitelikleri ile Bauhaus okulunun hem düşünsel hem de fiziksel olarak öncüsü niteliğinde olduğu söylenebilir [47].

Önceki bölümlerde de değinildiği gibi, Ruskin, Morris ve İngiliz Arts and Crafts hareketi, endüstriyel olarak üretilmiş ürünler ve zanaat ürünlerinin çok yönlü karşılaştırmalı eleştirileri, Bauhaus’un çıkış düşüncesinin oluşumunu etkileyen mimarlık söylemleri olmuştur. Öyle ki, Gropius, 1923 tarihli yazısında, Ruskin, Olbrich, Behrens ve Alman Werkbund’unu Bauhaus fikrinin kaynakları olarak işaret etmiştir [49].

¹ Gesamtkunstwerk; Almanca bütüncül sanat yapısı anlamına gelmektedir.

Bauhaus'un ortaya çıkış söylemi olan 1919 tarihli Manifestosunda Gropius, okulun öncelikli amacını, birbirlerinden kopartılmış farklı sanat kollarının bu tecritten kurtarılıp zanaat ile birleştirilerek, sanatçı-zanaatkar ortaklığı ile “bina” üretmek olarak belirtmektedir [50]. Henüz bir mimarlık okulu niteliği taşımayan Bauhaus için burada sözü edilen “bina” elbette gerçek anlamı ile değil; sanat ve zanaatın tekrar birleşmesine yol açacak ve zamanın ürünlerini üreten, endüstri ile uyum içinde çalışacak bütüncül zihinsel yapı ve üretimi tanımlamaktadır.

İkincil amaç ise, endüstrileşme sonrasında değer kaybı yaşamış olan zanaatları, güzel sanatların seviyesine çıkartarak, hak ettiği öneme tekrar sahip olmasını sağlamaktır (Şekil 5.1) [50].



Şekil 5.1 Bauhaus Manifesto ve Programı [50]

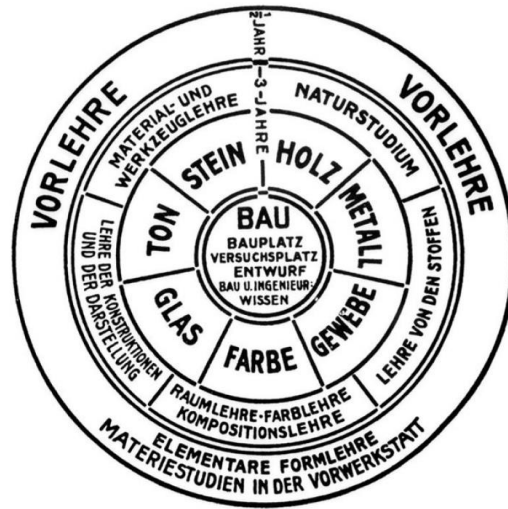
Bauhaus okulunun uzmanlığını ve üretim bilgisini, üretimin gerçek aktörü olan sermaye ile paylaşması ve böylece okulun finansal olarak kendi kendine ayakta duran bir kurum olmasını sağlayabilmek için ülkenin zanaatları ve endüstrileri ile bağlantıların kurulması üçüncü amacı olmuştur [50].

5.1 Bauhaus Eğitim Programı

Kuruluş amacı kısaca değişen zamanların ruhunu yakalayıp dönemin tüketim ihtiyaçlarına cevap vermek olan Bauhaus'un endüstrileşmenin etkisiyle çok hızlı bir değişen "zamanın ruhu"nu yakalaması çok da kolay olmamıştır. Okul, değişen politik ve ekonomik koşulların etkisiyle, kısa tarihinde birkaç kez yönetsel değişikliklere gitmiş, bu süreçte eğitim programı da değişmiş ve dönüşmüştür.

1919-1922 arası ilk dönem Bauhaus için bir oluşum aşaması izlenimi vermektedir; Gropius'un yönetici olduğu bu süreçte Bauhaus, dönemin avangart isimlerinin toplandığı bir sanat okulu görünümündedir. İşliklerin dağılımına ve çeşitliliğine bakıldığında ise geleneksel zanaatlara yönelik işliklerin, çoğunluğu oluşturduğu görülmektedir [46]. Atölye eğitimin merkezi olarak konumlanırken, öğretmen ve öğrenci yerine usta, kalfa ve çırak kelimelerinin kullanılması, akademik mimarlık eğitimi biçimlerine bir eleştiri ve Arts and Crafts akımına bir gönderme olarak görülebilir.

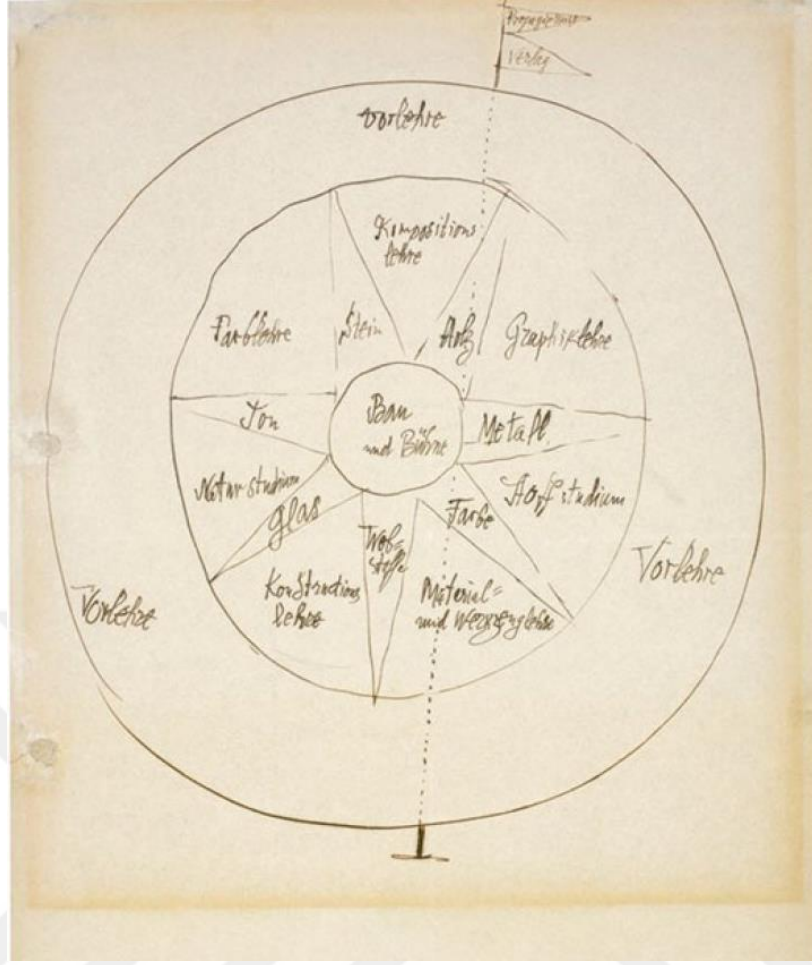
Bauhaus okulunun eğitim programında öne çıkan en önemli farklılaşma, eğitimi verilen pratiğin konusu ne olursa olsun (mimari, desen, marangozluk vb.), ilk sene ortak verilen renk teorisi ve temel geometri stüdyo eğitimidir. Bütüncül tasarımı merkeze koyan Bauhaus düşüncesi, bütüncül eğitim programında da "bina" eğitim modelinin tam ortasına yerleştirilmiştir (Şekil 5.2) [47].



Şekil 5.2 Bauhaus eğitim modeli [47]

Programda eğitimin temelini ve şematik olarak da çevresini oluşturan Vorlehre (temel tasar) fikir olarak, Bauhaus'dan önce on dokuzuncu yüzyılda da sanat eğitiminin bir parçası olarak karşımıza çıkmıştır. Bauhaus okulu ile aynı dönemde Moskova'da kurulmuş olan Vkhutemas mimarlık okulunda da benzer bir şekilde uzmanlık alanı fark etmeksizin bütün öğrenciler böyle bir temel eğitim ve hazırlık sürecinden geçmiştir [51]. Deneme ya da giriş dönemi olarak da nitelendirilebilecek olan temel tasar eğitimi, farklı ve çeşitli eğitim geçmişlerinden gelen gençleri, okulun tasarım ilkeleri doğrultusunda şekillendirmek ve ortak bir zeminde buluşturmak amacıyla olmuştur. Eğitimin bir sonraki aşamasını oluşturan Atölyelere kabul için bu hazırlık sürecinin başarı ile geçilmesi beklenmiştir. Hayal gücü, yaratıcılık, duyarlılık, özen, dayanıklılık ve takım çalışması gibi yetenek ve becerilerin test edildiği bu süreç, öğrenciler için aynı zamanda bir kendini bulma şansı olarak tanımlanmıştır. Öğrencinin, tasarımcı olabilme şansının yanı sıra hangi malzeme ve hangi atölyeye yönelmesi gerektiğinin bulunmasının da temel tasar eğitimi döneminde ortaya çıkması beklenmiştir [47].

Ağırlıklı olarak form, renk ve materyal öğretiminden oluşan hazırlık kursunun basit ve temel biçim nitelikleri ve temel renk bilgisi ressamı, Wassily Kandinsky ve Paul Klee tarafından verilmiştir (Şekil5.3) [48]. Öğrenci bu derslere ek olarak figür çalışması ve hat sanatı gibi konularda da bilgi sahibi olmuştur ve daha sonrasında temel doğa bilimleri ve tasarım geometri ile desteklenen bir sistem oluşmuştur.



Şekil 5.3 Paul Klee eğitim programı [47]

Bauhaus'un oluşum döneminde hazırlık kursundan sorumlu olan Johannes Itten'in bu sürecin amaçlarını üç maddede özetlemiştir [47]:

- 1.Yaratıcılık ve öğrencinin sanatsal yeteneği özgürleştirmelidir. Bireysel çalışma ve sezgi gerçek çalışmanın yolunu açacaktır. Öğrenciler kendilerini tüm ölü/sabit sözleşmelerden adım adım soyutlamalı ve kendi işlerini yapma cesareti bulmalıdırlar.
- 2.Öğrencilerin ileriki dönemlerde atölye seçimlerini kolaylaştırmak için en iyi yardımcıları, malzeme ve doku çalışmalarıdır. Bu çalışmalar ile öğrenci, hangi malzemenin (cam, ahşap, taş veya kil, metal veya dokuma) onun yaratıcı tarafını uyardığını fark etmelidir.
- 3.Öğrencilere daha sonraki atölye çalışmaları için, temel tasarım kuralları öğretilmelidir. Çalışmalarında nesnel ve öznel biçim ve renk problemleri ile

karşılaşacak olan öğrencilerin renk ve biçimin kurallarını bilmek, onlara dünyanın kapılarını açacaktır.

Daha sonra mimarlık eğitiminde temel tasarım eğitimi olarak geçen hazırlık kursu, öğrencilerin daha önce aldıkları eğitimi unutma, öğrenilmiş bilgilerden kurtularak özgürleşmesi üzerine kurulmuştur. Bu özgürlük aynı zamanda yeni bir hayatın da başlangıcı olarak nitelendirilmiştir. Gropius'un Bauhaus Program ve Manifestosunda da işaret ettiği gibi, yenedünya düzeni için gerekli olan yeni insanın yaratılması için, 000 öncelikle her şeyi unutması gerekir [50]. Bu bağlamda temel tasar, bahsedilen yeni insanın biçimlendirilmesinin ilk aşaması olarak karşımıza çıkmıştır. Bauhaus'un konum ve yönetim değişiklikleri ile beraber zaman zaman sorgulanan, akademik kadro ve yapısal değişikliklere rağmen temel tasar eğitimi, Bauhaus eğitim programının temelini oluşturmuş, Gropius'un da sıklıkla önemini dile getirdiği takım çalışmasının ve yaratıcılığın oluşturulması için önemli bir zemin hazırlamıştır.

Eğitim programının daha iç çemberini; seramik, ciltçilik, vitray ressamlığı, grafik baskı, tipoloji baskı ve reklam, duvar resmi, heykel, dokuma, marangozluk ve mobilya, metal, tiyatro, mimarlık ve yapı bilgisi, fotoğraf ve güzel sanatlar işlikleri oluşturmuştur. Bu işlikler, endüstri ve zanaatlar için, teknoloji ve biçimi eşit oranda kavramış yeni bir tür çalışan insanı, eğitmeyi amaç edinmiştir. Bauhaus'un 13 yıllık süreci boyunca değişen yönetim anlayışları, politik ve ekonomik durumların etkisiyle, eğitim programı içerisinde öne çıkmış veya kapanmıştır [47]. Bu değişikliklerden en önemlilerinden biri de; Itte'nin sezgisel ve çoğulcu temel tasar eğitiminin yerine 1923'de Moholy-Nahy nin gelmesi ile temel tasarımın genel yüzünün değişmesi olmuştur.

"Sanat ve Teknoloji – Yeni Bir Birlik" 1923 Bauhaus sergisi ile Gropius'un 1921'den itibaren bahsetmekte olduğu, "geleceğin laboratuvarları" olarak tanımladığı işliklerde üretilmiş olan protipler sergilenmiştir. Bu sergi aynı zamanda yeni bir Bauhaus ve eğitim programının da habercisi olmuştur [47].

Bauhaus, 1925'de okulun Dessau'ya taşınması ile hem Bauhaus düşüncesinin tasarım anlayışını gösteren bir kampüse hem de çalışmalarını gerçekleştirebilecekleri daha özgür bir ortama kavuşmuştur. Bu yeni dönem Bauhaus için aynı zamanda eğitim programında da değişikliklerin habercisidir. Gropius'un, sanat ve teknolojinin

bütünleşmesini amaçlayan yeni bir tasarım yönteminden bahsetmesi de bu dönemde gerçekleşmiştir [47]. Doğa araştırması olarak tanımlanan bu tasarım yöntemi ampirik bilimsel yöntemlere göre değil, daha çok nesnenin amacına yönelik bir çalışmayı içermiştir. Nesnenin amacı ve doğasını bir tutan bu yaklaşımın sonucu olarak ise geometrik formlar olarak görülmüştür.

1928’de Gropius’un yöneticilikten ayrılması ile yerine İsviçreli mimar Hannes Meyer yeni yönetici olarak gelmiştir. Bu dönemde Bauhaus yeniden yapılanma sürecine girmiş, metal, mobilya ve mural ışıkları birleşip bütün olarak iç mekân tasarımı atölyesi altında birleşmiştir [47]. Benzer bir şekilde daha önceden baskı, reklam, sergi, fotoğraf ve heykel olarak ayrı ışıklar reklamcılık ve pazarlama işliği altında birleşmiş, ışıklar ev için gerekli tüm nesnelerin üretimine odaklanmıştır. İnsanların ihtiyaçlarına odaklanmış bu üretim biçimi, ışikte gerçekleşen üretimin, eğitimin ve her türlü deneysel üretimin amacı Hannes Meyer’in mottosu “lüks değil, gereklilikler” olmuş bu doğrultuda yönelim de öncelikli olarak ışıkların işleyişi ve pazara özellikle de her türlü konut içi ihtiyacın karşılanmasına yönelik olmuştur [47].

Meyer’in yöneticiliğe başladığı döneme kadar, çağın yeni insanının yeni ihtiyaçlarına yönelik üretimler geometrik formlar ile tanımlanan tasarım yöntemleri ve teorileri temel alınarak üretilirken, Meyer’in yöneticiliği ile beraber, yeni bir tasarım yöntemi olarak sosyal ve ekonomik durumların analizi de kullanılmaya başlanmıştır. Okulun genelinde yaygın bir şekilde kullanılmamış olsa da tasarım pratiğinde ufak da olsa etkileri görülmüş; mühendislik dersleri ders programında daha fazla yer almış, Kandinsky ve Klee’nin serbest resim dersleri devam ederken, genel ağırlığını yitirmiştir. Meyer döneminde, temel tasarım yeni hocası Moholy’nin de etkisiyle sezgisel sanat eğitiminden yapı bilimi eğitime döndüldüğü söylenebilir. Böylece Bauhaus eğitiminin, okulu gelecek zamanlara hazırlayacağı öngörülen fonksiyonel, yapıcı ve kolektif bir hal alması amaçlanmıştır [47].

Meyer döneminde okulun dokuz yarıyılık programı ise şöyle olmuştur: Pazartesi günleri müzik eğitimi, Cuma günleri ise bilimsel derslere ayrılmış, cumartesi günleri spor faaliyetleri, haftanın diğer günlerini ise fabrika görünümünü anımsatan atölye dersleri kaplamıştır. Meyer’in yöneticiliği ile beraber oluşan mimarlık bölümü ise kendi

içinde inşaat teorisi ve yapı olmak üzere iki departmana ayrılmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan bir değişiklik ise alınan öğrenci sayısına konan sınırlama olmuştur [47]. Piyasanın gereklilikleri ve gerçeklikleri göz önüne alınarak toplumla entegre olabilecek sayıda öğrencinin kabul edilmesi amaçlanmıştır. Gropius ve Meyer'in yöntemleri birçok konuda örtüşse de, Gropius'un tasarımın doğası daha sezgisel bir yönetime işaret ederken Meyer daha sistematik bir düşünce biçimi ortaya koymuş bunun sonucunda da, farklı seviyelerdeki atölyeler arasında ilişkiyi güçlendirmek için üst sınıflardaki öğrencilerin alt sınıflarla ilgilendiği dikey bağlantılar oluşturmuştur (Şekil 5.4)[47].

semesterplan					
	1. semester	2. semester	3. semester	4. semester	5. semester u. folg.
1	architektur a. bau b. inneneinrichtung	vermittlung der grundbegriffe der gestaltung allgemeine einföhrung: a) abstrakte formelemente b) analytisches zeichnen c) werklehre, materialübungen allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift c) physik oder chemie d) gymnastik oder tanz (fakultativ)	spezialausbildung prakt. arbeit in einer werkst. 18 std. baukonstr. 4 " statik 4 " entwurf 4 " veranschlag. 2 " baustofflehre 2 "	entwurfstatik mit anschließender baupraxis einzelvorläge über baukonstruktion erarbeiten bei statik, baustoffe installation veranschlagten ausschreibung normenlehre sonderkurse über statikbau verkehr wirtschaftliche betriebsführung	wie im 4. semester
2	reklame	einföhrung in die spezialausbildung praktische arbeit in einer bauhauswerkstatt ca. 18 std. vorträge und übungen: a) primäre gestaltung der fläche b) volumen raumkonstruktion	b. inneneinrichtung praktische arbeit in einer werkstatt, mit entwerfen, detaillieren, kalkulieren 36 std. fachzeichnen 2 "	praktische arbeit wie im 3. semester 18 std. gestaltungslehre fachzeichnen fachwissen	wie 4. semester selbständige laboratoriumsarbeit in der werkstatt 36 std.
3	bühne	allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift c) physik oder chemie d) gymnastik oder tanz (fakultativ)	einföhrung in das werbewesen untersuchung der werbemittel praktische übungen	wie im 3. semester und einzelvorlesungen über fachgebiete	selbständige mitarbeit an praktischen werbeaufgaben
4	seminar für freie plastische und malerische gestaltung	allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift c) physik oder chemie d) gymnastik oder tanz (fakultativ)	werkstattarbeit gymnastisch-tänzerische, musikalische, sprachliche übungen	werkstattarbeit choreographie dramaturgie bühnenwissenschaft	werkstattarbeit, selbständige mitarbeit an bühnenaufgaben und auföhrungen
			korrektur eigener arbeiten nach vereinbarung selbstwahl der meister praktische arbeit in einer werkstatt 18 std.	wie im 3. semester ohne werkstatt	wie im 4. semester

Şekil 5.4 Dessau 1927 tarihli Dessau Eğitim Programı [47]

Meyer'in istifası sonrasında Barselona'daki 1929 Dünya Fuarındaki Alman Pavilionu ile adı duyulmuş olan Mies van der Rohe okulun yöneticiliğine getirilmiştir. Mies, Meyer'in aksine politik konular karşısında belirli bir tavır sergilememiş ve sadece okul ile ilgilendiğini belirtmiştir. Kısa süreliğine kapalı kalan okul, açıldığında belediye ile hali hazırda kurulmuş olan ilişkileri de bütçe, program, kurallar, içerik ve yapı açısından değişmiştir [47].

Mies, deneysel eğitim yöntemlerini ve Gropius ve Meyer'in özellikle vurgu yaptığı sosyal referansların tasarımda uygulanması yöntemini de geride bırakmıştır. Okul daha çok bir mimarlık okuluna dönüşmüştür. Mimarlık eğitimi 6 yarıyıllık bir programa indirgenmiştir. Mies yöneticilik yaptığı bu süreçte ders vermeye de devam etmiş; dördüncü yarıyıldan başlayarak "yapı semineri" olarak isimlendirilen dersi vermiştir. Mies'in etkisindeki Bauhaus'da okul bir mimarlık okuluna dönüşürken, Mies'in yapılarında da görülen mekânın kontrol edilmesi, malzeme ve oran, mimarlık anlayışında öne çıkmıştır.

Bu dönemde de ders vermeye devam eden Mies, okulun amacını; mimarlıkla ilgili olan her alanda en küçük konuttan, kentsel tasarıma, mobilyadan tekstile kadar mimarları bu konularda eğitmek olarak tanımlamıştır [47]. Bu doğrultuda işliklerin eğitim programındaki ağırlığı azaltılmış, mimarlık eğitimi; bina bilgisi ve mobilya eğitimine ağırlık verilerek, teorik bir zeminde yürütülmüştür.

Bauhaus okulunun eğitim yöntemi, eğitim programının teorik yapısı ile eğitim modelinin merkezini oluşturan atölyelerin yöneticilerinin bireysel yöntemlerinin birleşimidir. Bireysellik, 1919 tarihli Bauhaus Manifestosunda belirtildiği gibi sadece öğretim programının teorik alt yapısını oluşturmuştur [50]. Ancak, atölyenin merkeze konduğu ve yürütücülerin dönemin önemli sanatçılarından seçildiği bir ortamda bireysel yöntemlerin tamamen yok olduğunu da söylemek imkânsızdır.

Şematize edilmiş bu eğitim programının yanı sıra, okulu oluşturan gizli bir eğitim programı da, ustalar, ustabaşları ve çırakların birbirleri ile dersler dışında da çeşitli etkinliklerde bir araya gelerek, endüstri ortamı ve kamusal hayat ile yakın bir ilişki içinde olmaları beklenmiş, diğer bir deyişle kolektif üretimin enformel biçimleri de desteklenmiştir.

Beaux-Arts'ın tarihin yoğun bilgisinin tekrarı ile oluşan çalışma ve temsil yönteminin tersine Bauhaus'da öğrencilerin, araştırmayla yaratıcılığın köklerine ulaşması ve yeni bir tasarım grameri oluşturmaları beklenmiştir. Gropius 1933 tarihli Uluslararası Mimarlar Topluluğunun Milano'da gerçekleşen mimarın eğitiminin tartışıldığı Peter Behrens başkanlığındaki toplantıda, geçmişin görsel bilgileriyle öğrenimin erken yıllarında karşılaşmanın öğrencinin geçmişin eserlerine saygı ve hayranlık duygularının,

henüz tasarım kavramı ile yeni karşılaşmış, ilk denemelerini yapmış öğrenci için heves kırıcı ve hatta yıkıcı olabileceğini söylemiştir. Sanat tarihi ve geçmiş döneme ait mimarlık üretimlerinin incelenmesi evresinin, öğrencinin insani bilimlerle bilgi hacmini genişletmeye zaman ayırabileceği öğretimin daha sonraki yıllarında gerçekleşmesi gerektiğinin daha uygun olduğunu belirtmiştir [52].

5.2 Söylem

Bauhaus eğitim programının ve uygulanışının, dönemsel olarak farklılık göstermesine benzer bir şekilde, Bauhaus söylemi de değişip gelişmiştir.

Bauhaus söylemi, zanaat odaklı, teorik dersler ile beslenen, usta çırak ilişkisine benzer bir şekilde, malzeme ve yöntemler ile oluşmuştur. İşlik ustası, ahşap, cam, metal, kil, tekstil ve taş gibi kendi alanlarında öne çıkan zanaatkârlar arasından seçilmiş ve o işliğin her aşamasındaki çalışmadan sorumlu olmuştur. Diğer bir taraftan da farklı eğitimlerden ve farklı güzel sanatlar alanlarında eğitim almış biçim ustaları, öğrencilere yaratıcılığın teorik kısmından bahsetmiştir. Gözlem, doğa çalışmaları, malzeme analizi, sunum, tasarı geometri, yapım teknikleri, kompozisyon, mekân teorisi, renk teorisi, öğrencilerin tanımlı bir dil ile yaratıcılıklarını ifade etmek için tanımlı bir dil oluşturmalarına yardımcı olması için eğitimin teorik kısmını oluşturmuştur [47].

Öğrencinin kişiliğinin gelişimi de en az teknik ve yaratıcı yeteneklerin gelişimi kadar önemlidir. Gropius, sadece sanat eğitiminde değil, toplumun kendisinde de bir değişim için reform yapılması gerektiğini düşünmüş, ideal toplumun küçük ölçekli bir prototipi olan okulu ise bu değişim için iyi bir başlangıç olarak görmüştür. Bauhaus okulunun söyleminin bir parçasını oluşturan program dışı bu aktiviteler, eğitim ortamının etkili bir parçası haline gelmiştir. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde oluşan bu durum, eğitim müfredatının bir uzantısı gibi çalışmıştır. Sadece teorik dersin bilgisi ile değil, işlik ortamının kendisi de eğitimin bir parçası olmuştur [47].

1919'da Lyonel Feininger'in tahta baskı yöntemiyle hazırladığı kapak ile yayımlanan Bauhaus Program ve Manifestosunda Gropius tüm görsel sanatların en büyük amacının yapı bütünü olduğunu söylemiştir:

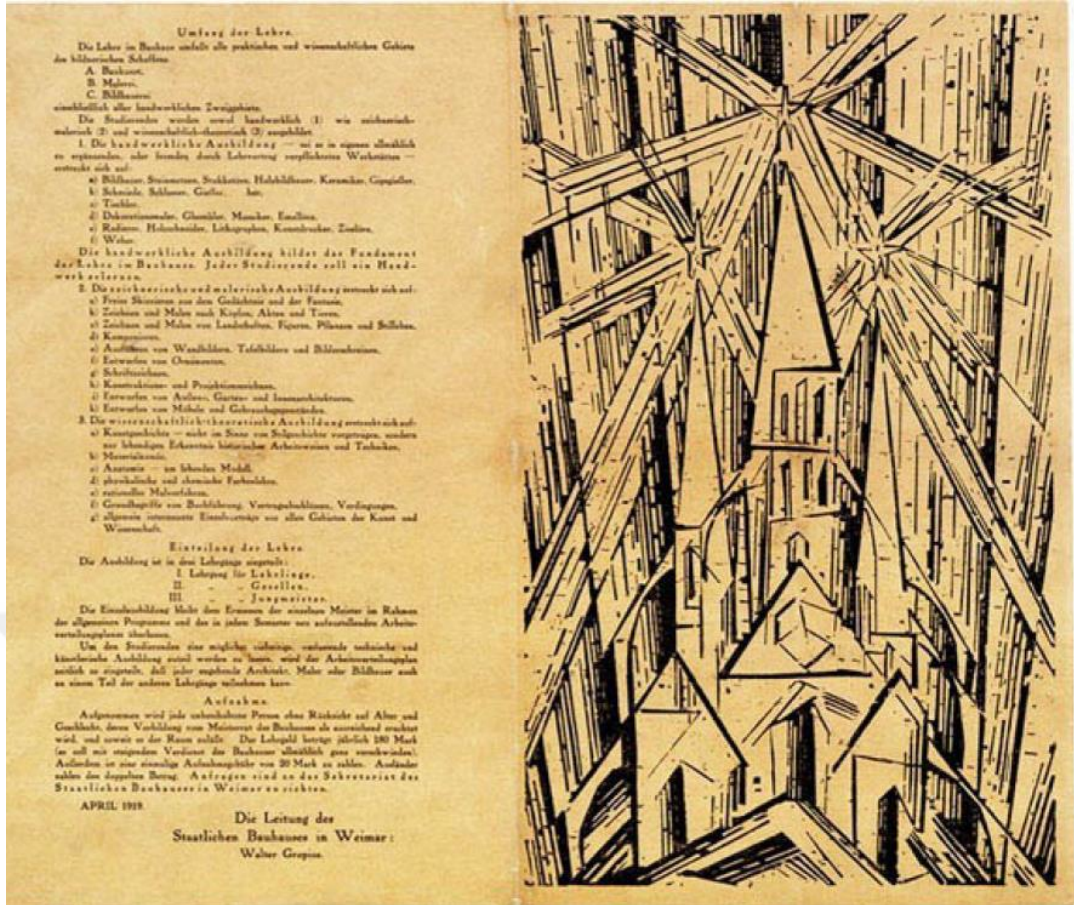
“Tüm görsel sanatların en büyük amacı yapı bütünüdür! Yapılanı süslemek bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi; bunlar anıtsal mimarlığın zorunlu öğeleri sayılıyordu. Bugün sanatçılar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman ‘salon sanatı’ iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır “[50].

Gropius, manifestosunda mimarı tüm estetik pratiklerin taşıyıcısı, fiziksel çevre üretiminin yöneticisi olarak takdim etmiştir. Böylece mimar, Rönesans’tan itibaren yerleştirildiği dahi sanatçı konumundan koparılmış, siyasal bir yönetici haline gelmiştir. Tanyeli’ye göre, manifestonun kapağını oluşturan görselin “Katedrale des Sozialismus” (Sosyalizm Katedrali) (Şekil 5.5) seçimi Gropius ve arkadaşlarının Ortaçağın hem siyasal, hem toplumsal, hem de sanatsal ve mimari anlamda disiplinli dünyasına duyulan özlemini göstermektedir [37].

Bauhaus okulunun niteliğini oluşturan düşüncenin merkezinde yatan durum; tüm öğrenciler için eşit olanaklar sunan bütünleştirici çalışan ve üreten bir okul olması fikridir. 1919’da Lyonel Feininger’in tahta baskı yöntemiyle hazırladığı kapak ile yayımlanan Bauhaus program ve manifestosunda eğitimin amacı ve odak noktası genel olarak aynı yapı altında tüm sanatların ve zanaatların ışıkların çatısı altında tekrar bütünleşmesi olarak tanımlanmıştır [33].

Gropius Amerika’ya yerleştikten sonra yayımladığı “*The Total Scope of Architecture*” kitabında, iyi mimarlığı şöyle tanımlamıştır:

“İyi mimarlık, yaşamın kendisinin bir yansıması olmalıdır ve bu, biyolojik, sosyal, teknik ve sanatsal problemlerle ilgili samimi bir bilgi anlamına gelir. İnsan faaliyetinin tüm farklı dallarında birlik sağlamak için, güçlü bir karaktere ihtiyaç vardır ve bu eğitimin araçlarının kısmen sona ermesi anlamına gelmektedir. Yine de, böyle bir üretimi oluşturabilmek için bizim öncelikli amacımız, tasarımcının bir uzmanlık alanında yok olmadan bütüncül düşünebilecek bireyler yetiştirmek olmalıdır. “ [53]



Şekil 5.5 1919 Bauhaus Manifestosu Feininger tarafından yapılan taş baskı kapak [47]

Endüstri ile uyum içinde çalışmak beraberinde çok çeşitli becerilere de sahip olmayı, farklılık gösteren birçok konuda yetkin olmayı gerektirmiştir. Uzmanlaşmaya izin verilmeyen bu öğretim programında, öğrencilerin bütün bir üretim sürecine baştan sona dâhil olabilmeleri ve yönetebilmeleri için birçok beceriye hâkim olacak donanımda olmaları beklenmiştir.

Gropius, “*The Scope of Total Architecture*” kitabında mimarların eğitimi ile ilgili olarak “Mimarlar İçin Eğitim Planı” başlıklı yazısında mimarlık eğitimini ve mimarın sahip olması gereken nitelikleri Vitruvius vari bir şekilde tanımlamıştır. Bu nitelikleri ve nitelikleri oluşturan bileşenleri ve prensipleri maddeler halinde şöyle özetlenebilir:

1. Mimar öncelikli olarak koordinatördür; geniş görüşlü ve mesleğinde yetkili kimse olarak inşaatla birlikte ortaya çok-yönlü sosyal, ekonomik ve plastik meseleleri birbiriyle uyumlu olarak çözmek zorunluluğundadır. Mimar endüstrileşmenin getirdiklerine karşı açık fikirli olmalı sosyal ve bilimsel alanlardaki ilerlemelerin getirdiği koşullar ile ilgilenmeli ve bu durumlardan faydalanmanın yollarını araştırmalıdır.

2. Gropius, içinde bulundukları zamanı uzmanlaşma çağı olarak tanımlamış, mimarın sonu ve sınırı olmayan bilgiyle karşı karşıya kalıp onu hatmetmesi yerine, yapılacak işin yöntemini öğrenmesinin gerekli olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda Gropius eğitim programına referans vererek, mimarın eğitiminin birbirini tutmayan bölümler yerine ancak eşmerkez halkalar halinde üst üste binerek birbirini tamamlayan bir eğitim programı, öğrenciyi açık düşünmeye, kendi kararına varabilmeye, hazır reçetelere başvurma gerekliliği duymadan üretme güvenine sahip olmasını sağlayacaktır. Toplumsal hayata bağlı kalmak şartıyla eğitim bir bütün ve merkezi insandır. Tasarımın konusu hangi ölçek olursa olsun, bir mobilya ya da bina ya da bir şehir, tasarım probleminin çözümü tek bir mekân ve toplum anlayışından hareket etmelidir. Tasarımın ortaya çıkarttığı her şey organik bir bütünün, maddi ve teknik gerçekleri ikinci plana atan ortak bir idealin ürünü olmalıdır.

3. Mimarlığı da plastik sanatların bir dalı olarak tanımlayan Gropius, üç boyutlu düşünmenin mimarlık disiplinin de temeli olduğunu ifade etmiştir. Doğru görebilmek, mekânı insan ölçeği ile algılayabilmek gibi üç boyutlu düşünebilme yetisinin gerekliliğinin yanı sıra Gropius'a göre, üç boyutlu mekânı aynı zamanda yapısal ve estetik nitelikleri ile sosyal koşulların, özellikle ekonomik koşulların etkilerini de düşünerek hayal etmelidir.

4. Mimarlık bilgisinin ise ancak görerek ve deneyerek oluşturulabilecek bir bilgi olduğunu belirten Gropius, bu sebeple de öğrenimin bütün aşamalarında proje ve yapı bir diğer deyişle, tasarım ve şantiyenin beraber düşünülmesi ve yürütülmesi gerektiğini belirtmiştir.

5. Tüm işlikler için birinci senede uygulamalı temel tasarım/vorlehre çalışması ile öğrenci yüzey, hacim, mekân, renk bilgisi gibi tasarımın ana elemanlarını ve aynı zamanda malzeme ve araçları da tanıma şansı edinecektir. Daha önce hazırlık ve önceki öğrenilmiş bilgilerden arınma evresi olarak tanımlanan temel tasar evresi, eğitim planı olarak maddeleştğinde kaliteli proje ve kaliteli planlama ile toplumun yaşayışını daha iyi şartlara yükseltmek amacını da taşır hale gelmiştir.

6. Bauhaus'un kuruluşundan itibaren eğitim programında belirleyici bir etken olarak karşımıza çıkan okul ve endüstri ilişkileri, Bauhaus eğitimi mimarlık eğitimine

evrildiğinde, ilişki kurulması gereken endüstri alanı şantiye haline gelmiştir. Bu bağlamda Gropius, eğitimin özellikle, ikinci ve üçüncü senelerinde proje, yapım teknikleri ve atölye çalışmaları ve şantiye alanında yapı ustası ile beraber çalışılarak gerçekleşmesi gerektiğini belirtmiştir.

7. Projenin ayrılmaz bir parçası taşıyıcı sistemdir ve her zaman ekonomik etkenler düşünülerek hesaplanmalı ve tasarlanmalıdır.

8. Bauhaus'un ilk zamanlarından itibaren Gropius farklı disiplinlerin bir arada çalışabilmesinin önemi üstünde özellikle durmuştur. Bu durum mimarlık eğitimi ile sınırlandırıldığında Gropius'a göre sağlam ve dengeli bir proje çalışması için gerekli olan eleştirel ortam sağlanmış olur.

9. Bauhaus'un tarih derslerine karşı tutumu özellikle kendinden önceki eğitim sistemi ile ters düşmektedir. Gropius'a göre, öğrenci tasarım kavramı ile tanıştıktan ve bireysel denemelerini gerçekleştirdikten sonra tarih dersi ile karşılaşmalıdır ki taklitçiliğe ve cesaretsizliğe düşmesin.

10. Gropius eğitim kadrosu konusunda öncelikli önemli durumun öğrencinin bireysel yaratıcılığı olduğunu belirtmektedir. Öyle ki kadro mimarlık bilgisinin geniş kapsamlı yapısının farkında olmalı, çok yönlü bilgiyi öğrencide istek uyandırmak için kullanabilmelidir. Aksi takdirde öğreticinin hayal gücü ve üretkenliği sabitlenip, Beaux-Arts'da olduğu gibi bir otorite haline gelecektir.

11. Bauhaus'u özellikli kılan bir yanı da eğitim programının yanı sıra enformel programı ile de tanınmış olmasıdır. Bu doğrultuda, Gropius, mimarlık okullarının tarif edilemeyen, öğretmen ve öğrencinin birlikte oluşturduğu bir ruhu olduğunu ifade eder. Bu durum da ancak 100-150 öğrencilik küçük çaptaki mimarlık okulları ile sağlanabilir.

12. Bir mimarın eğitimi, öğrencinin özel yeteneğine ve ulaştığı gelişim seviyesine göre bireysel bir çalışma ile gerçekleştirilebilir. Bu doğrultuda tasarım grupları en fazla 12-16 öğrenci arasında olmalıdır.

5.3 Eylem (Yapıları)



Şekil 5.6 Bauhaus Okul Binaları, Dessau [47]

Dessau’da 1925-1926’da Bauhaus için inşa edilmiş olan yeni okul binaları ve lojmanlar salt Bauhaus düşüncesinin eylem hali olarak görülebilir. Böylece Bauhaus Okulu kendi tasarım söylemleri ile örtüşen bir mimari görüntüye kavuşmuştur (Şekil 5.6). Bauhaus söylemlerindeki öğrenci ve hocanın bir

Yaşamın gerekliliklerinin çoğu insan için aynı olduğunu söyleyen Gropius, insanın en temel ihtiyacı olan barınmadan doğan konutun da aslında bir rasyonel düşünce kullanılarak tasarlanması gereken bir toplu tüketim nesnesine dönüştüğünü söylemiştir [47]. Bu doğrultuda standartlaşmış ürünler üretebilen makine, modern bireyin günlük gereksinimlerini karşılamak için kullanılması gereken bir araç olarak nitelendirilmiştir. Gropius, Bauhaus’un üretiminin de bunu destekler nitelikte, uygun fiyata satılabilen çoğaltılabilen prototipler olması gerektiğini belirtmiştir [47]. Üretim ve yayılmış olma açısından bakıldığında, Gropius’un Bauhaus işliklerinde oluşturulmasına çabaladığı prototipler beklenen ilgiyi görmemiştir. Ancak, araştırma kavramı ve bir tasarım okulunun bir araya gelmesinin ilk örneğini oluşturmuştur.

Bauhaus’un endüstriyel ürünleri standartlaştırıp, prototipler oluşturması amacı her ne kadar beklenen sonucu vermemiş olsa da, Bauhaus’un mimarlık dünyasında ve

mimarlık eğitiminde kökten değişimlere neden olmuş olması belki de yaygın bir endüstriyel prototipten daha güçlü bir eylem olarak görülebilir. Temeli Bauhaus'ta oluşmuş olan; toplumun ihtiyaçlarına uygunluk, okulların bireyin önünde bir kurum olarak belirmesi ve yaratıcılığı özgürleştirdiğı iddia edilen temel tasar, halen güncel mimarlık eğitiminde kavram ve yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır.



MODERN MİMARLIK EĞİTİMİ TARTIŞMALARI

Bu bölümün amacı, mimarlık eğitiminin alt yapısını oluşturan yapı, teori ve özelliklerinin anlaşılmasını sağlamak ve tarihsel olarak nasıl geliştiğini incelemektir. Çalışmanın önceki bölümlerinde mimarlık düşüncesinin kırılma noktalarının olduğu zaman dilimlerinde ortaya çıkmış olan mimarlık söylemlerinin, mimarlık ürünü ile ilişkileri ve bu diyalektik durumun mimarlık eğitime etkileri ve benzerlikleri incelenmiştir.

Bu bölümde Türkiye’de mimarlık eğitiminin yakın geçmişi Mimarlık ve Arkitekt dergilerinde yayımlanmış olan mimarlık eğitimi konu eden yazılar üzerinden, mimarlık teorisinin / söyleminin ve ürün ilişkisinin mimarlık eğitimi üzerinden okunması yapılmıştır.

TDK, eğitim kavramını şöyle tanımlamaktadır: *“Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışlarını elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine formel yada enformel şekilde, doğrudan ve dolaylı yardım etme, terbiye verme”* [54].

Tanımdan da anlaşıldığı üzere eğitimin amaçları, bulunduğu toplumun yönetsel amaçlarına paralel olarak belirlenmektedir; bunun ana sebebi toplum düzeninin ve toplum yapısını oluşturan karakteristik özelliklerin ve toplum yapısının yaşanan değişikliklerden en az sallantıya uğrayarak korunması ve sürdürülmesi isteğidir.

6.1 Türkiye’de Mimarlık Eğitiminin Kısa Tarihi

Türkiye’de yapı üretimi ve mimarlık eğitimi eski Anadolu uygarlıkları, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluklarından kalan geleneksel yapıya kökenlenmiştir. Meslek kadrolarının eğitimi, on beşinci yüzyıldan başlayarak bayındırlık işlerine verilen önem ile beraber eş zamanlı olarak artmıştır [55]. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, on sekizinci yüzyıla kadar, özellikle devlet binalarının yapımında görevlendirilmek üzere genç erkeklerin yetiştirildiği Hassa Mimarlar Ocağı, mimarlık eğitiminin merkezi olarak çalışmıştır [55]. Bu dönemlerin mimarlığı, el becerisi ve geleneklere dayanmakta dolayısıyla hem teorik hem de pratik nitelik göstermektedir. Usta çırak ilişkisi içinde üretilen mimarlık bilgisi, uygulamalı olarak ve deneye dayalı olarak üretilmiş, üretilen bilgi ise gelenek haline gelerek devam etmiştir [56]. On beşinci yüzyılda kurulmuş olan bu kurum, on altıncı yüzyılda Mimar Sinan zamanında nihai yapısına ulaşmış, 1881’de Ebniye’i Hassa Müdürlüğüne dönüşmüştür.

On sekizinci yüzyılda, Batılılaşmanın etkisiyle devlet kurumlarında değişiklikler yaşanırken, resmi teknik eğitim okulları da kurulmuştur. Mühendis ve mimar ayrımı olmaksızın bayındırlık işleri için teknik eleman yetiştirmeye yönelik 1734 Askeri teknik okulu Humbarahane ve Hendeshane, 1773’de Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, 1883’de ise sivil bir mühendislik okulu olarak Hendese-i Mülkiye kurulmuştur. 1882 yılında ise resim, heykel ve mimarlık şubelerini barındıran Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuş, böylece Türkiye’de ilk defa mimarlık bir uzmanlık kolu olarak kabul edilmiş ve Batı benzeri özel bir eğitim vermeye başlanmıştır [56]. Sanayi-i Nefise Mektebi ise 1927’den itibaren Güzel Sanatlar Akademisi haline gelmiş ve Batı’daki Beaux-Arts ekolü niteliğinde eğitim vermeye devam etmiştir. Bu ikili durum, on dokuzuncu yüzyılda Batı’da görülen sanat ve mühendislik arasındaki çekişme ve zamanın gerekliliklerini yakalama ve yansıtmaya çekişmesinin Türkiye aktörleri olarak görülebilir.

Cumhuriyet sonrasının mimarlık ortamında, Yüksek Mühendis Mektebine ve Güzel Sanatlar Akademisine bağlı olan birçok yerli ve yabancı mimar etkili olmuştur.

1940’da Mühendis Mektebi kadrosuna, yurtdışında mimarlık eğitimi almış olarak eklemlenen Emin Onat vb. karakterler ile Yüksek Mühendis Mektebi uzmanlaşma ayrımına giderek Mimari şubesi kurulmuştur [55]. 1944’den itibaren ise Yüksek

Mühendis Mektebi yerine kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde yeni bir organ halinde mimarlık şubesi yerine mimarlık fakültesi kurulmuştur. 1911'den itibaren teknik eğitim veren Yıldız Teknik Okulu'nda ile 1942-1943 ders yılından başlayarak mimarlık şubesi de kurulmuştur [56].

6.2 Mimarlık Eğitimi Tartışmaları

Mimarlık eğitiminin bu tarihsel arka plan bağlamında sürekli yenilenen ve gelişen dünya görüntüsü içinde mimarlık söylemi, mimarın konumu ve görevi de sürekli değişmiştir. Bu değişim, mimarlık söylemini etkilediği gibi mimarlık eğitimi de etkilemiştir.

Metinlerin seçiminde sınırlandırma ölçütü olarak, Arkitekt dergisinin yayına başladığı 1931 senesi ve YÖK'ün oluştuğu ve üniversitelerin bir anlamda tek bir kontrol elemanı altında toplandığı 1980 senesi seçilmiştir. Tarafımızca taranan ve incelenen dergiler ve dergilerdeki mimarlık eğitimi metinleri tablo haline getirilerek EK-A'da verilmiştir.

Türkiye'de yayınlanan iki uzun soluklu mimarlık dergisi olarak Arkitekt ve Mimarlık dergilerinde yayımlanmış olan mimarlık eğitimi konu alan yazılar beş ana konu altında sınıflandırılabilir:

1. Bu yazıların büyük bir kısmını oluşturan mimarlık okulları öğrenci proje sergileri.
2. Zamanın gündemine ilişkin konuların mimarlık eğitimi çerçevesinden yorumlandığı, görüş bildiren yazılar.
3. Batı Coğrafyasından dönemin öncü mimarlarının mimarlık eğitimi hakkındaki yazılarının çevirileri.
4. Başka ülkelerdeki mimarlık okullarından bahsedilen dış ülkelerde mimarlık eğitimi bahseden yazılar.
5. Mimarlık eğitiminde yapılması gereken reformları konu edinen yazılar.

Mimarlık okulları sergilerini konu eden yazılar ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin öğrenci projeleridir. Ancak 1966 senesine gelindiğinde Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin uygulamalı fakülte stajına yer verilmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi

Mimarlık Fakültesi öğrenci işleri ise 1972 senesinden sonra sadece birkaç sınırlı örnek ile yer almıştır.

Başka ülkelerde mimarlık eğitiminden bahseden yazılar ise, uzun aralıklar ile her iki dergide de görülmektedir. İlk örnek 1965 senesinde Mimarlık Dergisinin 10. sayısında, *Ulm'da Yeni Bir Mimarlık Eğitimi*, başlığı ile yayımlanmıştır. Bu yazıyı 1966 senesinin ilk sayısında Arkitekt'de *Avustralya'da Mimarlık Öğretimi* yazısı takip etmiştir. 1974 senesi Mimarlık Dergisi 311. Sayısında ise sıra ile *Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde Mimarlık Eğitimi*, *Bulgaristan'da Mimarlık Eğitimi* ve *Romanya'da Mimarlık Eğitimi* yazıları yer almıştır. 1980 senesine kadar her yıl mutlaka başka bir ülkeden örnekler veren yazıların yayımlanmasına devam edilmiştir. Ortadoğu Ülkeleri, Avrupa Sosyalist Ülkeleri, Asya, Romanya, Suriye ve Polonya örnekleri ile devam etmiştir.

Yorum ve çeviri metinlerinde ise iki ana konu dikkat çekmektedir: Birincisi; bilim, teknik, endüstri, haberleşme sistemleri, gelişen ulaşım olanakları ile sürekli yenilenen ve gelişen bir dünya görüntüsü içinde mimarın konumu ve görevlerinin sürekli yeniden tanımlanırken oluşan tartışma ortamıdır. Ayrıca, dünyadaki değişimlere paralel olarak Türkiye'de Cumhuriyet ile birlikte oluşan yeni yönetim biçimi ve yeni eğitim kurumlarına olan etkisidir.

Mimarlık eğitimi ile ilgili yorum yazılarında öne çıkan ikinci konu ise, mimarlık eğitiminin fiziksel sınırlarıdır. Fiziksel sınırları ile kast edilen; eğitimi direkt olarak etkileyen soyut olmayan durumlar; eğitimin süresi, eğitimin hangi ortamda yapılmasının uygun olduğudur.

Arkitekt dergisinin 1931 yılında ilk sayısında yayımlanan *"Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesinde Talebe Nasıl Çalışıyor"* başlıklı Edip Hikmet tarafından yazılmış yazı, eski eğitim yöntemleri ile bağların, Türkiye'de mimarlığın yükselmesi için çalışan bir hareket ile tamamen koptuğunu söyleyerek başlamaktadır. Artık öğrenci, gerçek hayatta çalışıyormuş gibi; ekonomik, yerel, bilimsel ve uygulama gerekliliklerini göz önünde bulundurarak Beaux-Arts ekolünde olduğu gibi klasik eserleri kopyalamadan uygulamaya yönelik bir şekilde tasarlayacaktır. Yazı, öncelikle günün mimarlığının tanımı yapmaktadır; bugünün mimarisi, sadelikten ve girintili çıkıntılı, lüzensuz detaylardan kaçmaktır. Yazı, Türkiye'de mimarlığın yükselmesi hareketinin bir parçası

olan mimarlık öğrencisine de büyük bir görev vererek sonlanır: “Öğrenci, yeni bir Türk mimarisi yapmaya çalışan müstakbel Türk mimarının kendine yol arayan ilim ve teknik arayıcısıdır.” [57].

Arkitekt dergisinde 1933 senesinde yayımlanan “Kimlere Mimar Diyoruz” yazısında Mimar Behçet ve Mimar Bedrettin, mimarın kim olduğundan önce mimarlığın ne olduğunu tanımlamışlardır; buna göre, Mimarın motifle (desenle) ilgisi yoktur, mimarlık faydalı şekillerin düzenli bir şekilde ışık altında yerleştirilmesi gerekliliğidir. Mimarlık bir icat işidir ve sürekli yenilenmek, mimarlığın kimliğini oluşturan ana durumdur. Yazarlar, Mimarlığı oluşturan ana etkeni ise hayatın düzen ve uyum ihtiyacı olarak tanımlamışlardır. Antik dönemden beri yaygın bir şekilde kabul gören bir önerme olarak, doğanın bir düzen içinde kurgulandığı ve bu yüzden güzel olduğu düşüncesini tekrarlayıp, mimarın ürününün bu çevreye eklemleneceği için, güzel ve sanat olduğunu belirtmişlerdir. Daha sonra da önceki mimarlık eğitimlerinde üslupçuluk düşüncesinin hâkim olduğunu, bunun sonucu olarak mimarlık üretimlerinde hayatın ihtiyaçlarına cevap vermeyen yapıların oluştuğunu söylemişlerdir. Bu bağlamda, yazıda mimarın öncelikle doktor, mühendis ve bilim adamı, daha sonra sanatçı olması ve mimarlık üretiminde hayatın ihtiyaçlarını karşılayan ve sosyal hayata yeni bir düzen verebilecek nitelikte olması gerektiği belirtilmiştir [58].

İncelenen süreli yayınlarda, yurtdışından da tartışmaların çevirilerine yer verilmiştir. Bu çevirilerden; orijinali 1941 yılında hazırlanan Journal of The Royal Institute of British Architects, mimarlık eğitiminde yapılması gereken müfredat reformları ile ilgili bir rapordur. Rapor aynı yıl içinde, Arkitekt dergisinde iki bölüm halinde “Mimari Tahsilde İlmin Mevkii” başlığı ile çevireni belirtilmeksizin, memleketimizdeki mimarlık eğitiminin geliştirilmesi yönünde verilen çabaya faydası dokunması umulduğu notu ile yayımlanmıştır. İçerik olarak rapor, mimarlığı bir bilim olarak değerlendirip, mimarlığın alt dalları olarak gördüğü uygulamaya yönelik durumlarda bilimin mimarlığa etkisini ve modern bilim mimarlık ilişkisini tartışmıştır [59].

Bir başka çeviri metin ise, dönemin Güzel Sanatlar Akademisi Profesörlerinden W.Schütte’nin Halet Çambel tarafından çevrilen, 1943 yılında Arkitekt dergisinde yayımlanan “Mimar Yetiştirimi” başlıklı yazısıdır. Mimarın sanatçıdan farklılaşarak öne

çıkarttığını, mimarlığın güzel sanatlar gibi özünde yaratmak, meydana getirmek özellikleri taşısa da, hayata en geniş ölçekte sahnelik eden bina ve yapıları somut malzemeler ile ortaya koyan mimar, diğer yaratıcı dallardan öne çıkarak ayrılmıştır. Bu sebeple de uygulama ve malzeme bilgisinin ve uygulama bilgisi eğitiminin önemli olduğunu dile getirmiştir [60].

1950 senesinin son Arkitekt dergisinde Sedat Hakkı Eldem'in Taşlık Kahvesi'ni anlattığı sayıda, Mimarlık grubu *"the Carre Bleu"* elemanlarından Fransız mimar André Schimmerling'in, Haluk Togay tarafından çevrilmiş *"Endüstrinin Mimari Eğitime Tesiri"* başlıklı yazısına da yer verilmiştir. Yazı, endüstrileşmenin Batı ülkelerinde artık kanıksanmış inşaat yöntemlerinin en yüksek verim ile nasıl kullanılması gerektiğini anlatmaktadır. Bu standartlaşmış duruma adapte olacak gelecek mimarların yani mimarlık öğrencilerinin nasıl eğitilmesi gerektiğini ise şöyle tanımlamaktadır; artık öğrencinin kompozisyon eğitime ihtiyacı yoktur, standartlaşmış öğeler hali hazırda bir düzen kurmaktadır ve mimarlık sanatı artık bu düzeni en iyi şekilde kullanmaktır [61].

1953 tarihli "Mimari Tedrisatında Yapılması Gereken Reform" başlıklı Sermisa S. Demiren tarafından Fransızcadan tercüme edilen yazıda, Paris Mimarlar Cemiyeti tarafından *"Cercle d'etudes architecturales"* (mimarlık çalışmaları) adı altında açılan mimarlık eğitimi ile ilgili anket çalışmasının sonuçları irdelenmektedir. Değişiklik iddiası ile kendini ortaya koyan yazıda, mevcut mimarlık eğitim sistemleri ile ilgili bir sorunları olmadığını, mimarlık mesleğinin dönüşümü ile ilgilendiklerini belirtmişler, mimarlık mesleğinin dönüşümünü ise gündelik mimarlık işlerinin düzenlenmesi üzerinden tanımlamışlardır [62]. Gündelik mimarlık işleri ki bu ikinci bölümde bahsedilen reel mimarlık bilgisine karşılık gelmektedir; artan mimarlık üretimi taleplerine cevap vermek için, teknik bilgi ile donatılmış, inşaatçı mimar yetiştirmek gereklidir ki bu yazıya göre dönemin Paris'teki tek mimarlık okulu olan Güzel Sanatlar Akademisinin mevcut eğitim sistemi ile bu pek mümkün görünmemektedir.

1956, "Mimari Tedrisatta İlim" New York Yüksek Mimari Birliği toplantısında verilen konferans metninde daha önce diğer yazılarda görülmeyen yeni bir kavram ile karşılaşmıştır; "araştırma". Mimarlığın başlıca araçları olarak hayal gücü ve akıl yürütme olarak tanımlandığı bu yazıda; mimar olarak en önemli noktanın, bilimin her

türlü düşünce sisteminin dayanak noktası olduğunu kabul etmek olduğu belirtilmiştir. Bu bağlamda mimari üretimde olduğu kadar düşüncelerde de çok bilginin değil, bilgiyi üretmenin asıl çağın düşünme şekline uygun olduğu belirtilmiştir [63]. Haluk Togay tarafından çevrilmiş metnin ne yazık ki orijinal dildeki yazarının adına yer verilmemiştir.

Necibe Çakıroğlu tarafından çevrilen, orijinali Walter Gropius'un 1956 tarihli *Architektur, Wege zur optischen Kultur*, kitabındaki, Mimarların Eğitim Planı ve Sanayileşen toplumumuzda mimarın durumu bölümlerinin, "*Mimarlık Eğitimi*" başlığı ile Arkitekt dergisinde 1961 tarihinde yayımlanan yazı, Gropius'un mimarlık eğitimi hakkındaki düşüncelerini sistematik olarak özetler niteliktedir. Gropius'a göre içindeki yaratma yeteneği ortaya çıkartılmış her sağlam insan mimar olabilir. Yaratma yeteneğinin önemine vurgu yapılsa da Gropius, mimarlığın, toplum ve mimarlık ile kurduğu ilişki nedeniyle, sanat kolları içinde daima en üst noktada olduğunu, bir sosyal sanat olduğunu belirtmiştir. Bu üst noktanın gerekliliği olarak, mimar ve mimarlık eğitimi çok yönlü bir karaktere ve bilgi birikimine sahip olmalıdır [64].

1964 tarihli Mimarlık dergisinin yayımlanan "*Walter Gropius ve Mimarın Eğitimi Meselesi*" başlıklı yazısında Bülent Özer, Gropius'un "*The Scope of Total Architecture*" başlıklı yazısında geçen "*mimarlar için eğitim planı*" başlıklı 12 maddeyi bir araya getirerek özetlemiştir. Özer, Gropius'un ortaya koyduğu maddeleri sıraladıktan sonra, eğitime yaklaşımını şöyle özetlemiştir; eskinin tanımladığı durum çerçevesinde bir yenilik ortaya çıkartmak değil, eskiyi tamamen yok sayarak eldeki aktüel gerçeklere göre bir yeni yaratmaktır. Bu koşullar altında tanımlanan yeni "yeni" ise, çağdaş koşullar ışığında yapı eylemini yeniden açıklamaktır. Bu genel düşünceler niteliğindeki maddeler aynı zamanda Özer'e göre, çeşitli ülke ve bölgelerin verileriyle bağdaştırarak ilgi çekici eğitim programlarına temel oluşturabilecek niteliktedir. Dolayısıyla da yapılması beklenen ve istenen eğitim reformu çalışmalarında yol gösterici rol oynayabilecek niteliktedir [65].

Aynı sayıda, Paul Waltensphul'un yazısı "*Mimarın Eğitimi*" başlığı ile Atilla Yücel tarafından çevrilmiştir. Mimarın eğitiminden söz etmenin mimarın görev ve ödevleri hakkında söz etmek olduğu kabulü ile başlayan yazı, mimarın görevini şöyle tanımlamaktadır: "*Mimarın eğitiminden söz etmek, onun ödev ve görevi hakkında*

önceden doğru bir görüşe sahip olmayı gerektirir: bu görev, toplum içinde yaşayan insanın fizikî çevresini biçimlendirme eylemidir. Kısa bir iş değildir bu: insanın oturduğu evle onun toplumsal ilintilerinin etüdünden, bunların yakın çevresinin incelenmesine kadar uzanır. Bu "şehircilik sanatı" da ancak daha geniş bir bütün içinde yer alabilir" [66]. Bu doğrultuda yazar, insanın çevresinin biçimlendirilmesi görevinde mimarın; dünyanın içinde olduğu bilimsel ve teknik, toplumsal ve demografik gelişimleri kavramış olmasının, dolayısıyla düşünsel ve maddesel ihtiyaçları ile insanı tanımalarının gerektiğini belirtmiştir.

1966 tarihli, Mimarlık dergisinde yayımlanan *"Mimarlık Eğitimi konusunda Temel Düşünceler"* başlıklı yazısında Gazanfer Erim, yukarıda da bahsedilen değişim ortamını dile getirmiştir. Sürekli değişen ve dönüşen bu zeminde, mimarın temel görevlerinin ve çalışma sınırlarının, bir yandan yakın çevrenin milli ve bölgesel problemleri içinde olması gerektiğini, diğer yandan ise geleceğin dünyası için yeni ve çok yönlü bir yaşama düzeninin oluşmasının zorunlu olduğunu belirtmiştir. Dönemin önde gelen problemlerinden biri olarak yapı ve yerleşmeleri dile getirerek, mimarın uygulamaya yönelik öncelikli görevinin, yapı ve yerleşmelerini planlamak, yeni ve daha iyi çözümler aramak olduğunu ileri sürmüştür [67].

Aptullah Kuran 1969 tarihli, Mimarlık dergisinin 9. Sayısında yayımlanmış olan *"Mimarlık Eğitimi Üzerine"* başlıklı yazısında, çağdaşlarından farklı bir bakış ile mimarlık eğitimini sadece bir program olarak ele almamış, yüksek eğitim kavramıyla yorumlamış bu doğrultuda öğrenim programından çok daha önemli bir sorunun programın uygulanmasında belirlenecek tutum olduğunu belirtmiştir [68]. Zira yüksek eğitimin amacı öğrenciyi bilgi ile doldurmak değil, öğrenciye düşünmesini, araştırmasını ve tek başına bilimsel ve akademik soru sorabilmeyi öğretmektir. Bu doğrultuda, gerekli olan dinamik eğitim ortamının sağlanması için eğitim kadrosunun nasıl olması gerektiğini ise şöyle belirtmiştir; *"Eğitiminin, kendi tecrübelerinin ötesine geçen düşünce ve çalışmalara açık olması gerekmektedir"* [68].

Aynı sayıda yer alan çok yazarlı *"Mimarlık Eğitiminin Amaçları ve Öğrenim Programları ile İlgili Sorunlar"* başlıklı yazı bir diğer dikkat çeken metin olmuştur. Yazı, Bülent Özer'in aynı metinde geçen *"Bir ülkenin strüktürü mü o ülkenin mimari eğitimini etkiler,*

yoksa mimari eğitimi mi strüktürünü mü?” sorusunu, Türkiye’nin sosyal ve ekonomik yapısı, teknik potansiyeli, mimarlık eğitimi ve mevcut mimarlığın durumu üzerinden sayısal veriler ve farklı görüşler üzerinden incelemektedir [69]. Özer, içinde bulundukları dönemde ülkenin fiziksel halini eleştirmekte, düzensiz, plansız, yeterli yeşil alanı olmayan kurallardan yoksun megapolis ve megapolis adayları olarak nitelendirmekte, Cumhuriyet’in ilk yıllarından bu yana mimarının ilerlemek yerine gerilediğini, ülkenin koşullarına uygun olarak uygulanamamış olduğunu belirtmektedir [69]. Bu sorunun ana nedeni ise, mimarlık eğitiminin ülkenin gerçekleri ile örtüşmemiş olması olarak göstermiştir.

1973 tarihli *“Mimarlıkta Metodoloji/Sistemli Yaklaşımlar ve Mimarlık Eğitimi”* başlıklı yazısı ile Atilla Yücel, mimarlık eğitim konusunda iki ana duruma değinmiştir. Bunlardan ilki mimarlık eğitiminin mimarlık pratiğinden ayrıldığı nokta; eğitimin sadece bugüne değil, gelecek ile ilgili olması, dolayısıyla zamanın koşul ve özelliklerine çözüm aramanın dışında gelecekte oluşabilecek durumların da düşünülmesi gerektiğini, dolayısıyla sabit ve donmuş bilgiler yerine genel yaklaşımların zorunluluğundan bahsetmektedir. İkinci olarak ise, tasarım stüdyosu ve eğitim planlaması konularındaki mimarlık okullarındaki yeni gelişmelerdir. Batı Mimarlık dünyasının zamanki gündemini de meşgul eden rasyonalist ve sistemci mimarlık literatürü, tasarım stüdyosunda bir yöntem olarak kendini göstermektedir [70].

Türkiye’de yayınlanan iki mimarlık dergisi olarak Arkitekt ve Mimarlık dergilerinde yayımlanmış olan mimarlık eğitimi konu alan yazılara bakıldığında öne çıkan beş ana konunun sürekliliği incelenen süre boyunca devam etmiştir. Öğrenci proje sergileri, genellikle yorumsuz olarak yayımlanmış bir tartışma ortamı oluşturmaktan çok haber verme niteliği göstermiştir. Gündem ile ilgili yazılar, Cumhuriyetin ilk yıllarında mimara ve mimar adayına ülke mimarlığının yükselmesi görevi verilirken, bu görev 1950’ler de endüstri ile uyumlu çalışan rasyonalist teknik zihin olmaya dönüşmüştür. Yine bu dönemde Mimarlar Odası’nın da kurulması ile mimarlık eğitimi konusunda görüş bildiren akademisyenler dışında yeni bir aktör ortaya çıkmıştır. 1960’lardan başlayarak ise dergilerde mimarlık eğitimi üzerine olan yazılar artmış, bu yazılar özellikle mimarlık eğitimi konusundaki reform çabalarına değinmiştir. 1960’ların sonunun ve 1970’lerin başının toplumsal gündemi ise Mimarlık eğitimi veren özel okulların durumu ve bunun

mimarlık eğitimi ve ülke mimarlığı üzerinde olası etkileri olmuştur. Aynı dönemde mimarlık eğitimi konusundaki tartışmalara, Dünya'daki öğrenci hareketleri ile eş zamanlı olarak, yeni bir aktör öğrenci katılmıştır. Mimarlık Dergisi'nin özellikle "Forum" temalı tartışmaları derleyen yazılarında, mimarlık öğrencinin, ülke gündemi ve mimarlık eğitimi konusundaki düşünceleri ile karşılaşmıştır. 1970'lerde ise Arkitekt Dergisi, mimarlık eğitimi konusunda sadece proje sergileri haberlerine değinirken, Mimarlık Dergisi'nde ise mimarlık eğitime sistematik yaklaşımlar, toplumsallık ve demokratikleşme gibi kavramlar üzerinden mimarlık eğitimi tartışılmıştır.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma sonucunda görülmüştür ki; bahsedilen tarihsel arka plan bağlamında sürekli yenilenen ve gelişen dünya görüntüsü içinde mimarlık söylemi, mimarın konumu ve görevi sürekli değişmiştir. Bu değişim, mimarlık söylemini etkilediği gibi mimarlık eğitimi de etkilemiş ve etkilemektedir. Değişimler, yeni bir dünya düzeni ortaya koymuş, mimarların üretmek için ihtiyaç duydukları sabit zemini sarsmıştır. Sürekli kendini sabitlemeye çalışan mimarlık ortamı, bu kriz anlarında yeni sabit noktalar aramış ve mimarlık söylemlerine tutunmuşlardır.

Mimarlık ve mimar karakterinin tarihini, insanın barınma tarihi ile eş zamanlı olarak alan yaygın düşüncenin aksine, mimarlık oldukça yeni bir meslektir. Mimarlık bahsedilen tarihsel arka plana paralel olarak; praksi olan bir üretim biçiminden söylem üreten bir ortama dönüşme süreci yaşamıştır. Mimarlığı özne olarak gören Premodern dünyada mimarlık üretimi sabitleyici teorilere ihtiyaç duymamıştır. Bu dönemde üretilen söylemler, toplumsal durumlardan etkilenmiş fakat sadece mimarlığın reel bilgisine hizmet ederek; pratik mimarlık üretiminin daha iyi ve daha doğru bir şekilde üretilmesine olanak verecek doğrultuda gerçekleşmiştir. “İyi ve doğru” mimarlığın hali hazırda kendi kendine sabitlenmiş olduğu bu yapı üretim ortamında, yapı üretimi ile ilgilenen karakterin eğitimi de benzer nitelik göstermektedir. Çeşitli zanaat konularında eğitim almış bu karakter, geniş ve tanımsız bilgi alanının tanımsız bir aktörü konumunda olmuştur.

Mimar önce aile sınırları içinde, daha sonra yapı üretim alanında-şantiyede usta-çırak ilişkisi içinde, Rönesans sonrası dönemde ise bürolarda, kapalı bir sistem içinde

Üretilmiş olan bilginin tekrarı ile aynı veriyi daha iyi ve daha doğru bir şekilde kopyalayarak eğitilmiştir.

Endüstri devrimi ile oluşan yeni düşünce sistemleri ve bunların mimarlık ortamına olan etkileri incelendiğinde; inşaat tekniğinin değişmesi, yeni malzemelerin ortaya çıkması, bilimdeki ilerlemeler ile rasyonel uygulamaların hem önem kazanması hem de kullanılan yeni malzemelerin sınırlarının test edilmesi düşüncesi mimarlık alanında bir dizi deneysel araştırmanın ve üretimin önünü açmıştır. Bu deneysel ortamın yanı sıra, nüfus artışı, i gler, sanayi kentlerinin oluşması ile ilk defa sıradan insanın sorunları göz ardı edilemeyecek hale gelmiştir. Bu sorunlar artan donanım ihtiyaının da bir göstergesi olmuştur ve bunun sonucunda mimarlar büyük kamu binalarının, yeni tipolojilerin üretilmesi ve toplumsal dönüşümün acısını üstlenen sıradan insanın konut sorunu ile karşılaşmışlardır. Yeni durumların ve sorunların ortaya çıkışı, mimarın üretimini destekleyen sabit zemini de yok etmiştir. Kapalı sistemlerde üretilen mimarlık bilgisi bu sorunlara yanıt verecek nitelikte değildir. Çok sayıda ve iyi eğitilmiş uzman ihtiyaı doğmuş, Fransız devrimi sonrasında ve Endüstri devrimine paralel olarak Fransa’da oluşan bu iki mimarlık okulu Beaux-Arts ve Polytechnique, Batı coğrafyalarına hâkim olan bildiğimiz anlamda mimarlık eğitiminin oluşmasının ve kurumsallaşmasının temelini oluşturmuştur. İki farklı sabitleyici düşünce üzerinden bu iki okul, ortaya çıkan yeni durumlara yanıt verecek mimarlıklar üretmişlerdir. Beaux-Arts ekolü, eğitim mekânı olarak belirlediği atölyede usta-çırak sistemi ile parlak bir dönem olarak belirlediği Antik Yunanın biçimlerini sürekli tekrar içinde kopyalayarak üretmiştir. Polytechnique mimarlık söylemi ise; Aydınlanma düşüncesinden temellenen bilimsel neden ile üretilen bilginin pratik akıl ve uygulamaya yn vermesiyle bireyin ve tüm insanlığın yararına, refah düzeyini artırmaya yönelik üretimleri amaçlayan düşünce eksenini çevresinde şekillenmiştir. Bu düşüncenin eğitim üzerinde yansıması, bilim ve teknolojiyi eğitimin temel yönlendiricisi olarak eğitim uygulamalarının merkezine konumlandırması ile sonuçlanmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda ise endüstrileşme nedeniyle oluşmuş bu kriz durumuna çözüm arayışları devam etmiştir. Sırasıyla ortaya çıkan, Arts and Crafts, Art Nouveau ve Werkbund hareketleri, Endüstri Devrimi ile ortaya çıkan “Hangi Stilde İnşa Etmeliyiz?” sorularına farklı bakış açılarından yanıtlar oluşturarak bu kriz anı ile baş etmişlerdir.

Arts and Crafts, endüstrileşme sonrası üretim biçimlerinin gündelik hayata etkilerinin farklı sonuçlarına eğilmiştir. Makineler tarafından üretilen gündelik hayat ürünleri el üretimine göre niteliksizdir ve bu durum üretimin her aşamasında ve kullanım sırasında insanı dolaylı yollardan etkilemektedir. İngiliz tasarımcı Morris, dönemin teorisyenleri Pugin ve Ruskin'in "el emeği ile yapılan iyidir" kabulü ile zamanı sarmış olan makine ile üretimin getirdiği kavramları eleştirmiştir. Makineleşme emekçinin üretim ile arasında olan; yaptığı işi kritik edebilme, üretim sürecine müdahale etme, üretim sürecinde karşılaşılan anlık durumlar hakkında bilgi üretebilme yetisini yok ettiği gibi makineleşme ile gelen maaş/ücret sistemi bir nevi modern kölelik olarak nitelendirilmiştir. Bir başka deyişle mutsuz olan emekçi endüstriye esir olmuştur. Kullanıcı ise, metrik sistemin de yaygınlaşması ile gerçekte var olmayan standart ölçülere sahip hayali bir karakter için üretilmiş ürünleri kullanmak zorunda bırakılarak tekdüzeliğe mahkûm edilmiştir.

Bu oluşuma, makinelere karşı bağnaz bir protesto, tutucu bir karşı koyuş ya da terk edilmiş ve artık işe yaramayan Ortaçağ üretim biçimlerine bir dönüş olarak değil, endüstrileşen üretim biçimlerini etik ve sosyal değerler açısından bir seviye sonrasına taşımayı amaçlayan bir oluşum olarak bakılmalıdır. Bu oluşum aynı zamanda, üreticinin kendini bireysel olarak ifade edebildiği, kullanıcının ise daha yüksek kalite ile ilgili taleplerinin karşılandığı, böylece hem üreten hem de tüketen sınıfların haklarının korunduğu, mimarlık eğitimi gündemini de daha sonraları çokça meşgul eden mükemmel bir sosyal düzen arayışına yeni üretim standartları üzerinden ulaşabilme düşüncesidir.

Yeni sosyal düzen arayışları, görülmüştür ki Endüstri Devrimi sonrası dönemde farklılaşarak kendini sanat ve mimarlık akımları üzerinden ortaya koymuştur. Bu hareketlerden biri olan Art Nouveau, dönemin tasarım eğitimi ve ortamını baskılayan Beaux-Arts okulunun tutucu kompozisyon anlayışına karşı çıkması ve bunu yaparken de eş zamanlı olan Arts and Crafts hareketinin toplumcu değerlerini bırakıp, yeni sermayenin desteğini alması, mimarlığın sınırlarını tanımlayacak olan yeni bir gücü belirtmesi açısından önemlidir. Sermaye ve üretim ilişkisine büyük firmalar ve tanınmış tasarımcılar arasında kurulmuş sistematik bir işleyiş öneren Alman Werkbund'u ise ülkenin kalkınmasının bu tip bir işbirliğinden geçeceğini ön görmüştür.

Kalkınmasının bu tip ortalıklar üzerinden gerçekleşeceğini ön gören düşünceler sık sık karşımıza çıkmıştır. Bauhaus da bu düşüncenin kaynaklarından biridir. Alman endüstriyel üretim şirketlerini dönemin önde gelen tasarımcıları ile bir araya getirerek şirketler topluluklarının adeta Premodern dönemdeki lonca örgütlenmeleri gibi çalışmalarını sağlamış olan Werkbund anlayışını bir adım öteye sermaye-tasarımcı ilişkisini de formel eğitimin sınırlarına taşıyarak, sermaye-öğrenci ilişkisi haline getirmeyi hedeflemiştir.

Yeni mimari söylemlerin yeşerdiği düşünsel arka plan ve mimarlığı sabitlemenin başka bir yöntemi olan mimarlık eğitimi özellikle Bauhaus Okulu'nun modernist tasarım tavrı ile akademik bir karaktere oturmuştur. Bauhaus, kendinden önceki birçok söylemi bir noktada buluşturmakta başarılı olmuştur.

Mimarlık söyleminin bir parçasını oluşturan Türkiye'de mimarlık eğitimi tartışmalarının incelemeleri ile eğitim hakkında yayımlanmış olan sergi, yorum-görüş, çeviriler ve örnek okul programlarının incelenmesi ile mimarlık ürününün oluşmasına neden olan tarihsel arka planın bir görüntüsü çizer niteliktedir.

Türkiye'de yayınlanan iki mimarlık dergisi olarak Arkitekt ve Mimarlık dergilerinde yayımlanmış olan mimarlık eğitimi konu alan yazılara bakıldığında öne çıkan beş ana konunun ve bu konuların incelenen dönem boyunca sürekliliği dikkat çekmiştir. Mimarlık eğitimi konu edinmiş yazıların büyük bir kısmını oluşturan öğrenci proje sergileri, genellikle yorumsuz olarak yayımlanmış bir tartışma ortamı oluşturmaktan çok haber verme niteliği göstermiştir. Bu özelliği ile Ecole des Beaux-Arts mimarlık okulunun yorumsuz olarak gerçekleşen sergilerini hatırlatmıştır.

Gündem ile ilgili yazılar, Türkiye tarihinin de bir kesiti niteliğinde ve ülkenin tarihi ile doğrudan ilişkili bir görünüm çizmektedir; Cumhuriyetin ilk yıllarında mimara ve mimar adayına ülke mimarlığının yükselmesi görevi verilirken, bu görev 1950'ler de endüstri ile uyumlu çalışan rasyonalist teknik zihin olmaya dönüşmüştür. 1960'lar sonrasında ise, incelenen dergilerde mimarlık eğitimi üzerine yazıların arttığı görülmektedir. Bu dönem de mimarlık eğitimi hakkında çeviri yazılara daha az rastlanmaktadır. Yazılar ise özellikle mimarlık eğitimi konusundaki reform çabalarını konu edinmektedir. 1960'ların sonunun ve 1970'lerin başının toplumsal gündemi ise Mimarlık eğitimi veren özel

okulların durumu ve bunun mimarlık eğitimi ve ülke mimarlığı üzerinde olası etkileri olmuştur.

1970'lerde ise Arkitekt Dergisi, mimarlık eğitimi konusunda sadece proje sergileri haberlerine değinirken, Mimarlık Dergisi'nde ise mimarlık eğitime sistematik yaklaşımlar, toplumsallık ve demokratikleşme gibi kavramlar üzerinden mimarlık eğitimi tartışılmıştır.

İncelenen dönemler boyunca mimarlık eğitimi konusunda söylem üreten farklı aktörlerin de ortaya çıktığı görülmüştür. 1950'lerden itibaren Mimarlar Odası'nın kurulması ile odanın mimarlık eğitimi; özellikle mesleki yetkinliğin sınanması konusundaki görüşleri dergilerde yer bulmaya başlamıştır. Bir diğer aktör ise, Dünya'daki 1968 öğrenci hareketleri ile eş zamanlı olarak mimarlık öğrencileri olmuştur. Mimarlık Dergisi'nin özellikle "Forum" temalı tartışmaları derleyen yazılarında, mimarlık öğrencinin, ülke gündemi ve mimarlık eğitimi konusundaki düşünceleri ile karşılaşmıştır.

Sonuç olarak; Dünya'da ve Türkiye'de, mimarlığın bir meslek olarak kabul görmesi, on beşinci yüzyılda Rönesans ile başlayıp Endüstri Devrimi ile gerçekleşmiş bir süreçtir. On sekizinci yüzyılda ilk kez École des Beaux-Arts ve École Polytechnique ile mimarlık eğitimi kurumsallaşmıştır. Okulların hikâyelerine bakıldığında, dönemin mimarlık söylemi ve eğitimlerinin birbirini beslemiş, dönüştürmüş ve şekillendirmiş olduğu görülmüştür. Aynı zamanda bahsedilen bütün bu durumların Türkiye'deki yansımalarının, süreli yayınlar yoluyla da ortaya konduğu görülmüştür.

KAYNAKLAR

- [1] Forty, A., (2000). Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture, New York: Thames and Hudson, New York.
- [2] Ots, E., (2011). Decoding Theoryspeak, An Illustrated Guide to Architectural Theory, Routledge, New York.
- [3] Bernstein, R. J., (1971). Praxis and Action, Contemporary Philosophies of Human Activity, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- [4] Tefekkür, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tefekkür>, 30 Ekim 2018.
- [5] Rai, R.N., (2015). Theory and Praxis, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- [6] Tanyeli, U., (1999). "Söylem ve Kuram, Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek", Mimarlık Dergisi, 289: 38-41.
- [7] Hays, K.M., (1998). Architecture Theory since 1968, The MIT Press, Cambridge.
- [8] Kostof, S., (1986). "The Practice of Architecture in the Ancient World", ed. Kostof, S., The Architect, Chapters in the History of Profession, Oxford University Press, New York.
- [9] Burns, A., (1976). "Hippodamus and the Planned City", Historia: Zeitschrift für Alte Geeschichte, 25: 414-428.
- [10] Özer, B., (2009). Kültür Sanat Mimarlık, YEM Yayın, 5.baskı, İstanbul.
- [11] Architecture, <https://en.wiktionary.org/wiki/architecture>, 30 Ekim 2018
- [12] Mac Donald W. (1986). "Roman Architects", ed.Kostof, S., The Architect, Chapters in the History of Profession, Oxford University Press, New York.
- [13] Vitruvius, (1990). Vitruvius, Mimarlık Üzerine 10 Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınevi, 1.baskı, Ankara.
- [14] Hellman, L., (1988). "Architecture for Beginners", Writers and Readers Publishing, New York.
- [15] Kostof, S., (1986). "The Architect in the Middle Ages East and West", ed. Kostof, S.,The Architect, Chapters in the History of Profession, Oxford University Press, New York.
- [16] Collegium, <https://de.wikipedia.org/wiki/Collegium>., 30 Ekim 2018.

- [17] Guild, <https://en.wikipedia.org/wiki/Guild>, 30 Ekim 2018.
- [18] Taylor, G.R.S., (2005). The Guild State: Its Principles and Possibilities, Second Edition, Ihs Press., Virginia.
- [19] Kruft, H.W., (1994). A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present, Princeton Architectural Press, New York.
- [20] Ettlinger, L., (1986). "The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century", ed.Kostof S., The Architect, Chapters in the History of Profession, Oxford University Press, New York.
- [21] Rosenfeld, M.N, (1986). "The Royal Building Administration in France", ed. Kostof, S., The Architect, Chapters in the History of Profession, Oxford University Press, New York.
- [22] Roth, M.L, (2006). Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- [23] The Getty Research Institute Internet Archive, Cours de Architecture, <http://www.archive.org/details/coursdarchitectuOOblon>, 30 Ekim 2018.
- [24] Sarfatti, M., (1982). "20.yüzyıl Başlarında Mimarlık Mesleği", Mimarlık Dergisi, 176: 20-22.
- [25] More, C., (2000). Understanding the Industrial Revolution, Routledge Press, London.
- [26] Revolution, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/revolution>, 30 Ekim 2018.
- [27] Gombrich, E.H., (1997). Genç Okurlar için Kısa bir Dünya Tarihi, İnkilap Yayınları, İstanbul.
- [28] Encyclopedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Encyclopedia>, 30 Kasım 2018.
- [29] Kathleen, J.C (2014). Architecture since 1400, University of Minnesota Press, Minnesota.
- [30] Benevolo, L., (1981). Modern Mimarlığın Tarihi. Birinci Cilt: Sanayi Devrimi, Çevre Yayınları, İstanbul.
- [31] Çelik, Z., (1992). Displaying the Orient, University of California Press, California.
- [32] Ergüney, Y.D, (2015). Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Dünya Fuarları ve Osmanlı Devleti'nin Mimari Temsili, Doktora Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [33] Joedicke, J., (1958). Geschichte der Modernen Architektur, Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion, Gerd Hatje, Stuttgart.
- [34] Yürekli, F., (2010). Mimarlık, Mimarlığımız, YEM Yayın, İstanbul.
- [35] Cret, P.,P., (1941). "The Ecole des Beaux-Arts and Architectural Education", Journal of the American Society of Architectural Historians, 1 (2): 3-15.
- [36] Carlhian, J.P., (1979). "The Ecole des Beaux-Arts: Modes and Manners", JAE, 33 (2): 7-17.

- [37] Tanyeli, U., (2017). Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı için Altılık, Metis Yayınları, İstanbul.
- [38] Durand, J.N.L., (2000). *Precis of the Lectures on Architecture*, the Getty Research Publication, Los Angeles.
- [39] Colquhoun, A., (2002). *Modern Architecture*, Oxford History of Art series, Oxford University Press, New York.
- [40] Triggs, O. L. , (2012). *The Arts and Crafts Movement*, Parkstone international Press, London.
- [41] Guild of St George, https://en.wikipedia.org/wiki/Guild_of_St_George, 30 Ekim 2018.
- [42] Art Deco, <https://www.britannica.com/art/Art-Deco>, 30 Ekim 2018.
- [43] Kayaalp, A., (2018). *Asrileşen İstanbul: 1923 - 1940 yılları arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar ve Mimarlık Alanında Art Deco*, Doktora Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- [44] Tanyeli, U., (1991). "Toplumsal Bilinçaltı ve Art Déco", *Arredamento Mimarlık*, 23: 122-128.
- [45] Batur, E., (1991). "Art Déco "Art" mıdır?", *Arredamento Mimarlık*, 23: 128-130.
- [46] Artun, A., (2017). *Bauhaus: Moderleşmenin Tasarımı*, Türkiye Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Kitap evi, İstanbul.
- [47] Schöbe L. , (2012). *Bauhaus*, Parkstone international Press, London.
- [48] Tanyeli, U., (2002). *Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayınları, İstanbul.
- [49] Gropius, W., (1923). *The Theory and Organization of the Bauhaus*, Bauhaus Verlag, Münih.
- [50] Conrads, U., (2005). *20. Yüzyıl mimarisinde Program ve Manifestolar*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınevi, Ankara.
- [51] Margolin, V., (2011). "Lessons Learned?", *Print: Art, Design and Architecture Collection*, 65 (2): 46.
- [52] Anonim, (1965). "Mimarlık Eğitimi Konusunda Bazı Mimarlık Otoritelerinin Görüşleri", *Arkitekt Dergisi*, 35: 12-16.
- [53] Gropius, W., (1923). *The Total Scope of Architecture*, Bauhaus Verlag, Münih.
- [54] Eğitim,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=107568, 30.10.2018.
- [55] Tapan, M. ve Sey, Y., (1983). "Architectural Education in Turkey: Past and Present", *Mimar Architecture in Development*, 10: 69-75.
- [56] Kulaksızoğlu, E., (1963). "Mimarlığımız", *Mimarlık Dergisi*, 06: 1-7.

- [57] Hikmet, E., (1931). "Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesinde Talebe Nasıl Çalışıyor", Arkitekt Dergisi, 1: 184-188.
- [58] Mimar Bedrettin ve Mimar Behçet, (1933). "Kimlere Mimar Diyoruz", Arkitekt Dergisi, 9: 255-256.
- [59] Anonim, (1941). "Mimari Tahsilde İlmin Mevkii", Arkitekt Dergisi, 42: 184-188.
- [60] Schütte, W., (1943). "Mimar Yetiştirimi", Arkitekt Dergisi, 143-144: 258-260.
- [61] Schimmering, A., (1950). "Endüstrinin Mimari Eğitime Tesiri", Arkitekt Dergisi, 9, 238.
- [62] Sermisa, S., (1953). "Mimari Tedrisatında Yapılması Gereken Reform", Arkitekt Dergisi, 255: 22.
- [63] Togay, H., (1956). "Mimari Tedrisatta İlim", Arkitekt Dergisi, 285: 114-117.
- [64] Çakıroğlu, N., (1961). "Mimarlık Eğitimi", Arkitekt Dergisi, 302: 44-46.
- [65] Özer, B., (1964). "Walter Gropius ve Mimarın Eğitimi Meselesi", Mimarlık Dergisi, 10: 5-6.
- [66] Waltensphul, P., (1964). "Mimarın Eğitimi", Mimarlık Dergisi, 10: 7-12.
- [67] Erim, G., (1966). "Mimarlık Eğitimi Konusunda Temel Düşünceler", Mimarlık Dergisi, 35: 11-17.
- [68] Kuran, A., (1969). "Mimarlık Eğitimi Üzerine", Mimarlık Dergisi, 72: 19-20.
- [69] Özer, B., (1969). "Mimarlık Eğitiminin Amaçları ve Öğretim Programları İle İlgili Sorunlar", Mimarlık Dergisi, 72: 21-36.
- [70] Yücel, A., (1973). "Mimarlıkta Metodoloji/Sistemli Yaklaşımlar ve Mimarlık Eğitimi", Mimarlık Dergisi, 114: 22-28.

ARKİTEKT VE MİMARLIK DERGİLERİ EĞİTİM YAZILARI

Arkitekt dergisinin yayın hayatına başladığı 1930 senesi ile 1980 arasında, Arkitekt ve Mimarlık dergilerinde yayımlanmış olan mimarlık eğitimi konu eden metinler.

A-1 Arkitekt Dergisi Mimarlık Eğitimi Metinleri

Arkitekt Dergisi Mimarlık Eğitimi Metinleri Tablosu; Tablo 1931-1980 yılları arasında yayınlanan Arkitekt Dergileri taranarak tez yazarı tarafından derlenmiştir.

Sayı	Sayfa	Yazar	Başlık
1931-1 (1)	25-26	Edip Hikmet	Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesinde Talebe Nasıl Çalışıyor
1931-7 (7)	241-245	Faruk Galip	Güzel Sanatlar Akademisi Talebe Sergisi
1932-07-8 (19-20)	237-40	Anonim	Güzel Sanatlar Akademisi Talebe sergisi
1933-07 (31)	199-200	Mimar Behçet, Mimar Bedrettin	Biz Kimlere Mimar diyoruz
1933-08(32)	260	V.N	Mimar yetiştirmek Mimara İş vermekle olur
1934-09-10 (45-46)	255-256	Zeki Selah	Mimar Yetiştiren Müessese
1934-09-10 (45-46)	275-278	Emin Necip	Mimari Atelyeler Talebelerinin Yıllık Çalışmaları
1934-09-10 (45-46)	279-280	Edip Hakkı	Güzel Sanatlar Akademisinde Hazırlayıcı Tezniyat Sınıfı
1935-07- (55-56)08	207-213	Anonim	Güzel Sanatlar akademisi Yıllık talebe sergisi
1940-03-04 (111-112)	55-68	Anonim	Güzel Sanatlar Akademisi yüksek Mimari Şubesi Diploma Projeleri
1940-03-04 (111-112)	88-89	Anonim	Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesi Talimatnamesi
1941/42-05-06 (125-126)	104-110	Anonim	Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Şubesi 1940-41 Devresi Diploma Projeleri
1941/42-07-08 (127-128)	184-188	Anonim	Mimari Tahsilde İlmın Mevkii
1941/42-09-10 (129-130)	193-195	Zeki Sayar	G.S. Akademisinin 60 Yıl Sergisi
1941/42-09-10 (129-130)	196-20	Anonim	G. S. A. Yüksek Mimari Şubesi 1942 Devresi Diploma Projesi Müsabakası
1941/42-09-10 (129-130)	225-230	Anonim	Mimari Tahsilde ilmin Mevkii
1943-07-08 (139-140)	151-168	Anonim	G. S. A. Yüksek Mimarlık Şubesi Diploma Müsabakası

Sayı	Sayfa	Yazar	Başlık
1943-11-12 (143-144)	258-260	W.Schütte, Halet Çambel (çeviren)	Mimar Yetiştirimi
1945-01-02 (157-158)	32-35	Anonim	Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Şubesi Talebesinin Teşvik Müsabakası
1945-11-12 (167-168)	239-240,246	Zeki Sayar	Memleket Mimarlığının Beşiği; Akademi
1945-11-12 (167-168)	241-251	Anonim	G. S. Akademisi Y. Mimari Şubesi 1944-1945 Yılı Diploma Projeleri
1948-07-08 (199-200)	162-166	Anonim	G. S. Akademisi Y. Mimarlık Kolu 1948 Diploma Konkuru
1950-11-12 (227-228)	238	A. Schimmering- Haluk Togay	Endüstrinin Mimari Eğitime Tesiri
1952-03-04 (243-244)	49-50	Zeki Sayar	G.S Akademisi için!...
1953-01-04 (255-256-257-258)	22	Sermisa S. Demiren	Mimari Tedrisatında Yapılması Gereken Reform
1954-01-02 (267-268)	05-17-16	Hakkı Eldem, Mehmet Ali Handan	Güzel Sanatlar Akademisi
1955-02 (280)	78-79	Anonim	Güzel Sanatlar Akademisi Sergisi
1956-03 (285)	114-117	Haluk Togay (çeviren)	Mimari Tedrisatta İlim
1959-03 (296)	114	Nurullah Berk	G. Sanatlar Akademisinin 78 inci Ders Yılı Münasebetiyle Sanatlar'ın Eşitliği
1960-04 (301)	156-157	Anonim	Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü Çalışmaları
1961-01 (302)	44-46	Necibe Çakıroğlu	Mimarlık Eğitimi
1962-01 (306)	34-35	Michel Ragon, Feridun Akozan (çeviren)	Güzel Sanatlar Reforme Edilerek (ileri) Bir Öğretime Tahsis Edilmelidir
1963-03 (312)	113-118	Werner M. Moser İsmail Utkular (ç)	Mimarın Eğitimi
1966-01 (321)	25-27,31	Feyyaz Erpi	Avustralya'da Mimarlık Öğretimi

Sayı	Sayfa	Yazar	Başlık
1966-03 (323)	117-119	Anonim	Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yıl Sonu Sergisi
1966-03 (323)	120-128	Anonim	Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yaz Sömestr Diploma Projesi
1966-03 (323)	129-130,135	Anonim	Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1965-66 Kış Sömestr Mimarlık Bölümü Diploma Projesi
1967-04 (328)	187-188	Anonim	Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 86. Öğretim Yılına Başladı
1969-01 (333)	8,9	Anonim	ODTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Tatbikatı
1969-01 (333)	14-16	Feyyaz Erpi	ODTÜ Öğrenci Çalışmalarından Bir Kaç Örnek
1971-02 (342)	94	Ertuğrul Menteşe	Mimarlık Eğitimi Toplantısı
1972-02 (346)	77-86	Esat Ünver Özkan	D.G.S. Akademisi 1971 - 1972 Kış Sömestr Bir Diploma Çalışması
1973-01 (349)	3,4	Asım Mutlu	50. Yılı Tek Güzel Sanatlar Akademisiyle Karşılamayalım
1973-01 (349)	26-28	Özer Kabaş, Erkal Güngören	D.G.S. Akademisi Temel Sanat Eğitimi 71 - 72 Çalışmalar
1973-02 (350)	72-74	Anonim	İST. Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi Şehircilik Kürsüsü Yerleşme Dokusu Araştırmaları
1973-02 (350)	88-91	Ahmet Vefik Alp	İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi 1972 Dönemi Öğrenci Diploma Projeleri
1973-02 (350)	92-95	Can Elgiz	İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi 1973-73 Kış Yarıyılı Diploma Projesi
1977-04 (368)	63	Anonim	Mimarlık Öğretiminde İlginç Bir Deneme : Yurtdışı Öğretim Programları
1978-02 (370)	54-58	Aygen Törüner	Mimarlık Öğretiminde İlginç Bir Deneme : Laval Üniversitesi - Quebec, Kanada - Türkiye Programı 5 Eylül - 7 Aralık 1977
1980-04 (380)	142-143	Hande Suher	Sayın Prof.Dr. Eyüp A. Kömürcüoğlu'nun İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Fiili Hizmet Sürecinin Tamamlanması Töreni

A-1 Mimarlık Dergisi Mimarlık Eğitimi Metinleri

Mimarlık Dergisi Mimarlık Eğitimi Metinleri Tablosu: Tablo 1963-1981 yılları arasında yayınlanan Mimarlık Dergileri taranarak tez yazarı tarafından derlenmiştir.

Sayı	Sayfa	Yazar	Başlık
1963-06	1-7	Erol Kulaksızoğlu	Mimarlığımız
1964-10	5-6	Bülent Özer	Walter Gropius ve Mimarın Eğitimi Meselesi
1964-10	7-12	Paul Waltenspuhl, (çeviren) Atilla Yücel	Mimarın Eğitimi
1964-10	12-13	S. Giedion, (çeviren) Yıldız Sey	Mimarın Eğitimi Üzerine
1964-10	14-16	Anonim	UIA Mesleği İcra Komitesi Mimarın Eğitimi Raporu
1965-22	13-15	İ. Hulusi Güngör	Ulm'da Yeni Bir Mimarlık Eğitimi
1965-24	12-16	Derleme	Mimarlık Eğitimi Konusunda Bazı Mimarlık Otoritelerinin Görüşleri
1966-33	6-7	Bülent Özer	Mimarlık Eğitiminde Temel Dizayn : Tarihçe, Felsefe ve Gerekçesi
	8-9	Lütfi Zeren	Mimarlık Öğreniminde Temel Dizayn
1966-35	7-8	Anonim	Mimarlar Odası Meslekî Eğitim Komisyonu 1966 U.I.A. Kongresi Hazırlık Görüşü
1966-35	11-17	Gazanfer Erim,Aptullah Kuran,Erol Kulaksızoğlu,Tulu Baytın	Mimarlık Eğitimi Konusunda Düşünceler
1966-35	22-26	Erol Kulaksızoğlu	Mesleki Eğitimi Geliştirme Çabaları
1966-35	27-28	Aptullah Kuran	Başarılı Bir Deneme
1966-35	9-10	Çeviri	Mimarlık Eğitimi
1968-51	13-14	Ergun Unaran	Özel Yüksek Okullar ve Mimarlar Odasının Tutumu
1969-68	7	Yücel Gürsel	Eğitim Sorunu
1969-71	15	Enis Kortan	Mimarlık Eğitiminde Topluma Dönük Olma İlkeleri

Sayı	Sayfa	Yazar	Başlık
1969 -72	19-20	Aptullah Kuran	Mimarlık Eğitimi Üzerine
1969 -72	21-36	Bülent Özer, Doğan Kuban, M. Erol Kulaksızoğlu, Erdem Aksoy, Gazanfer Erım	Mimarlık Eğitiminin Amaçları ve Öğretim Programları İle İlgili Sorunlar
1969 -72	37-39	Cengiz Bektaş	Türkiye'de Mimarlık Eğitimi ve Gerekli Olan Yeni Eğitim Kurumları
1969 -72	39-40	Teoman Aktüre, Gönül Tankut, Mehmet Adam, Argun Evyapan	Çevre Düzenleme Disiplini İçinde Plancı ve Mimarın Değişmekte Olan Nitelikleri
1969 -72	41-44	İlhan Tekeli	Değişen Üniversite ve Öğrenci Modelinin Çevre Düzenleme Eğitimlerine Etkileri
1969 -72	45-48	Ayhan Özbilen	Yüksek Öğretimde Öğretim Üyesi Sorunu
1969 -72	49-50	Demirtaş Ceyhun	Üniversite Eğitimi Safhasında Öğrenci Örgütlenmesi
1969 -72	51-53	Necati İnceoğlu	Bir Eğitim Araştırması
1969-72	25-26	Necati İnceoğlu	Mimarî Eğitimde Sistematiik Tasarım Metotları
1969-74	25-26	Doğan Tuna	Mimarlık Eğitimi ve Bizler
1970-79	19-21	Önder Şenyapılı	Mimarlık Eğitimindeki Yeniden Biçimlendirme Çabaları Neden Başarılı Değildir ve Neden Başarılı Olmadı
1972-106	72-78	Alpay Özdural, Okan Üstünkök	Türkiye'de Restorasyon Uygulamaları ve Eğitimi
1972-110	3-4	Anonim	Başyazı : Üniversite Reformu Bu Mudur?
1972-110	19-24	Anonim	İstanbul Şubesi Eğitim Komisyonu Raporu : Mimarlık Eğitimi
1972-110	41-43	Atilla Sönmez	Üniversitenin Toplumdaki Rolü
1973-114	22-28	Atilla Yücel	Mimarlıkta Metodoloji/Sistemli Yaklaşımlar ve Mimarlık Eğitimi
1974-133	6-8	Anonim	Mimarın Sürekli Eğitimi ve Türkiye'de Durum
1974-133	15-20	(derleyen)Mine Kuban	Eğitim Sürecinde Karşılaşılan Sorunlar
1974-133	21-22	Levent Resul	Alman Demokratik Cumhuriyetinde Mimarlık Eğitimi
1974-133	26-29	Petar Taşev	Bulgaristan'da Mimarlık Eğitimi

Sayı	Sayfa	Yazar	Başlık
1974-133	30-31	U. Değirmenci	Romanya'da Mimarlık Eğitimi
1975-145		Anonim	Ortadoğu Ülkelerinde Mimarlık Eğitimi
1976-148	11-15	Max Querrien , (çeviren) Deniz Tütengil	Hangi Mimar? Hangi Öğretim?
1976-148	15-22	Tadeusz Baruck , (çeviren) Afife Batur ve Deniz Tütengil	Avrupa Sosyalist Ülkelerinde Mimarların Yetiştirilmesi
1976-148	23-28	Ranjit Sabikhi , (çeviren) Ali Erkurt	Asya'da Mimarlık Eğitimi
1976-148	34-35	Çetin Göksu	Mimarlık Eğitiminin Eleştirisi
1976-148	35-37	Attila Arpat	Mimarlıkla İlgili Eğitim Konusunda Bir Öneri
1976-148	49	Anonim	Mimarlık Eğitiminin Sorunları
1976-148	63-70	Süha Özkan , Mete Turan	Toplum Yapısı - Eğitim İlişkileri
1976-148	78-85	Teoman Aktüre , Çelen Birkan	Kurumsal Farklılıkların Mimarlık Eğitimine Yansıması
1976-148	86-91	Cevat Geray , Yakup Kepenek	Türkiye'de Öğretim Üyesi Yetiştirilmesi Sorunları
1976-148	92-94	Anonim	KTÜ Mimarlık Bölümünün Amaçları , Örgütlenme Düzeni ve Uygulamada Karşılaşılan Sorunlar
1976-148	97-101	Anonim	Mimarlık Eğitiminde Temel Sorunlar Üzerine
1978-155	23-25	Istvan Gerendas	"Eğitim Politikasını Bilimsel ve Teknik Gelişmelere Uyarlayabilme Sorunu , Yeni Gereksinim ve Olanaklar"
1978-155	26-28	Murat Nişancıoğlu , Süha Özkan , Mete Turan	Mimarlık Eğitiminde Çağdaşlaşma Demokratikleşme ve Bilimselleşme Koşutunda Olacaktır
1978-155	28-29	Sümer Gürel	Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çevre Tasarımı (Özellikle Mimarlık) Bölümünün Gelecekteki Eğitim Modeli İlkeleri Üzerinde Görüşler
1978-155	32-33	Gazanfer Erim	Mimarlık Eğitimi ve Çağımız
1978-155	34-35	Ascanio Damian	Romanya'da Mimarlık Eğitimi Üzerine

Sayı	Sayfa	Yazar	Başlık
1978-155	36	Nizar Farra, (çeviren) Zeynep Çelik, Ayşe Yönder	Suriye'de Mimarlık Eğitimi Üzerine
1978-155	37-38	Maria Niemzcyk, (çeviren) Zeynep Çelik, Ayşe Yönder	Polonya'da Mimarlık Eğitimi Üzerine
1978-155	48-50	Orhan Özgüner	Tasarım Stüdyosu Nasıl Yürütülmeli: How To Conduct An Architectural Design Studio
1979-159	3-4	Anonim	Mimarlık Eğitimi Toplantıları ve Gelişen Görüşler
1979-160	31-32	ODTÜ Öğrencileri	Bir Tasarım Stüdyosu Eleştirisi
1981-01 (163)	4-5	Hikmet Koyunoğlu	70 Sene Evvel Mimari Öğrenimi
1981-10 (172)	8-9	İhsan Bilgin	Öğrenci Çalışmaları ve Mimarlık Eğitimi Üzerine

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Bilgen ATAÇ
Doğum Tarihi ve Yeri : 15.02.1983, Samsun
Yabancı Dili : İngilizce, Almanca
E-posta : bilgenatac@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Lisans	Mimarlık	Yıldız Teknik Üniversitesi	2010
Lise	Fen Matematik	Özel Amerikan Robert Lisesi	2003

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2011	Maltepe Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2010	Erenözlü Mimarlık Ofisi	Mimar

YAYINLARI

Bildiri

1. Sinirlioğlu, H., **Ataç, B.** ve Atıcı, M., (2013) “Experiencing İstanbul in Flanners Shoes”, LITCRİ' 13, 3-5 Kasım 2013, İstanbul.
2. **Ataç Özsoy, B., Ataç, B.**, (2012). “Communicating with the City Edirne”, ICAR 2012 International Conference on Architectural Research (RE) writing History, 18-21 Mayıs 2012, Bükreş.

Sanat ve Tasarım Etkinlikleri

1. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 11.07.2014-11.07.2014, Kariyerini Keşfet İç Mimarlık Atölyesi, Maltepe Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü, (No: 19126)
2. Uluslararası, SERGİLER/Bianeller, trianeller /, 13.10.2012-12.12.2012, 1. İstanbul Tasarım Bienali Akademi Programı Maltepe Üniversitesi BUG Atölyeleri Sergisi, İTÜ Mimarlık Fakültesi, (No: 19134)
3. Uluslararası, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 29.08.2014-07.09.2014, Inhabiting Anavatos, Anavatos Sakız Adası, (No: 19136)
4. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 13.12.2014-14.12.2014, Arkeopark Tasarım Atölyesi, Dragos Kazı Alanı, (No: 19139)
5. Uluslararası, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 03.09.2012-08.09.2012, 1. İstanbul Bienali Akademi programı BUG Atölyeleri kapsamında "Bugs in Bug" Atölyesi, Maltepe Üniversitesi, (No: 19121)
6. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 04.02.2013-09.02.2013, Bi'sürü "Dönüşüm" Atölyeleri Kapsamında "Flanerie" Atölyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, (No: 19123)
7. Uluslararası, SERGİLER/Bianeller, trianeller /, 01.11.2014-14.12.2014, 2. İstanbul Tasarım Bienali Akademi Programı, Maltepe Üniversitesi & IAPS-CSBE Network Aktiviteleri, "Bir Palimpsest Kent Olarak İstanbul'da Gelecek Artık Eskisi gibi Değil" Atölye Sergisi, Antrepo 7, (No: 19135)
8. Uluslararası, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 27.08.2017-02.09.2017, Urban Catalyst Thessaloniki Architectural Workshop, Epimenidou 19, SATH Building Thessaloniki, (No: 217984)

9. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 11.07.2016-13.08.2016, Üsküdar Meydanı ve Çevresi Yaz Okulu, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi 1. Büyükkent Bölge Temsilciği, (No: 217974)

ÖDÜLLERİ

1. TMMOB Mimarlar Odası Samsun Şube Hizmet Binası Mimari Tasarım Yarışması 3.lük ödülü, TMMOB Mimarlar Odası Samsun, 2011

