MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARIN ROLLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Betül TOY

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Aylâ Fatma ANTEL

HAZİRAN 2020

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARIN ROLLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Betül TOY

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Aylâ Fatma ANTEL

HAZİRAN 2020

Betül TOY tarafından hazırlanan GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARIN ROLLERİ adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

.....

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : _____

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Betül TOY

Aileme,

ÖNSÖZ

Tez çalışmam süresince desteğini esirgemeyen sevgili danışmanım Prof. Dr. Aylâ Antel'e, manevi açıdan her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

HAZİRAN, 2020

Betül TOY
Y. Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
ÇİZELGE LİSTESİ ..... **ix**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **x**
KISALTMALAR ..... **xii**
ÖZET ..... **xiii**
SUMMARY ..... **xv**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Tezin Amacı 3
1.2 Tezin Kapsamı 5
1.3 Tezin Yöntemi 6
2. TARİHTE MİMAR FİGÜRÜ **7**
2.1 Dünya Tarihinde Mimar 7
2.1.1 İlk Çağ'dan Tarımsal Düzene Mimar 7
2.1.2 Tarımsal Düzenden Endüstri Devrimi'ne Mimar 8
2.1.3 Endüstri Devrimi'nden Günümüze Mimar 31
2.2 Türkiye Tarihinde Mimar 61
2.2.1 Selçuklu ve Osmanlı'da Mimar 61
2.2.2 Erken Cumhuriyet Dönemi'nden Günümüze Mimar 66
3. GÜNÜMÜZ MİMARLIK ORTAMLARI **74**
3.1 Yapı Üretiminde Doğrudan Rol Oynayanlar 75
3.1.1 Tasarımcı Mimar 75
3.1.2 Büyük Ölçekli Ofis Sahibi İş Adamı / Yönetici Mimar 77
3.1.3 Küçük Ölçekli Ofis Sahibi Patron Mimar 81
3.1.4 Star Mimar 82
3.1.5 Bürokrat / Kamu Personeli / Memur Mimar 87
3.1.6 Özel Sektörde Ücretli Çalışan Mimar 87
3.1.6.1 Ofis Çalışanı Mimar 89
3.1.6.2 Şantiye Şefi & Uygulama Kontrolörü Mimar 92
3.2 Yapı Üretiminde Dolaylı Olarak Rol Oynayanlar 93
3.2.1 Akademisyen Mimar 93
3.2.2 Teorisyen / Kuramcı Mimar 94
3.2.3 Korumacı & Restoratör Mimar 96
3.2.4 Mimarlık Öğrencileri 98
3.3 Yapı Üretiminde Hem Doğrudan Hem de Dolaylı Olarak Rol Oynayanlar 101
3.3.1 Toplumu Yapı Üretim Sürecine Dâhil Eden Mimar 102
3.3.1.1 Dünyadan Örnekler 103
3.3.1.2 Türkiye'den Örnekler 108

4. SONUÇ 111
KAYNAKLAR..... 115
ÖZGEÇMİŞ 129

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1. Tarih Boyunca Mimarın Rolleri, Zaman Çizelgesi-I..... **59**
Çizelge 2.2. Tarih Boyunca Mimarın Rolleri, Zaman Çizelgesi-II **60**
Çizelge 3.1. Skidmore, Owings & Merrill'e Ait Ofis Organizasyon Şeması, 1957 .. **79**

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1. Doha Kent Silüeti, Katar **3**
Şekil 2.1. Doğu Avrupa'da Tipik Bir Homo Sapiens Evi (Cro-Magnon Evi), Ukrayna, M.Ö. 44.000-12.000 Dolayları **8**
Şekil 2.2. Çatalhöyük Üç Boyutlu Çizimi, M.Ö. 6000 Dolayları **9**
Şekil 2.3. Djoser Piramidi, M.Ö. 2681-62 ..... **12**
Şekil 2.4. Colosseum Planı ve Kesiti **15**
Şekil 2.5. Ayasofya Planı ve Kesiti **16**
Şekil 2.6. The White Tower, Londra, 11. yy **18**
Şekil 2.7. Hugh Libergier'in Mezar Taşındaki Portresi ve Rheims Katedrali **19**
Şekil 2.8. San Pietro Bazilikası Kubbesi, Etienne DuPérac Çizimi **21**
Şekil 2.9. Palazzo Medici, Michelozzo di Bartolomeo, Floransa, 1444-60 ..... **23**
Şekil 2.10. Villa Rotonda, Andrea Palladio **24**
Şekil 2.11. San Carlo Alle Quattro Fontane Kilisesi, F. Borromini, Roma **25**
Şekil 2.12. Étienne-Louis Boullée'nin Isaac Newton İçin Tasarladığı Kenotaf **29**
Şekil 2.13. Schauspielhaus Tiyatrosu, Karl Friedrich Schinkel, Berlin, 1818-24 ..... **30**
Şekil 2.14. British Museum, Robert Smirke, Londra, 1823-47 ..... **31**
Şekil 2.15. Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851 ..... **32**
Şekil 2.16. St. Pancras İstasyonu, İnşaat Mühendisi W.H. Barlow, Londra, 1868 ..... **33**
Şekil 2.17. Chicago Stock Exchange, D. Adler ve L. Sullivan, 1894 ..... **34**
Şekil 2.18. The Red House, William Morris ve Philip Webb, 1859-61 ..... **36**
Şekil 2.19. Tassel Evi'nin Merdivenleri, Victor Horta, 1893 ..... **38**
Şekil 2.20. Antoni Gaudi'nin Portresi ve Diploması **39**
Şekil 2.21. Casa Milà, Antoni Gaudi, Barselona, 1906-12 ..... **39**
Şekil 2.22. Villa Müller, Adolf Loos, 1930 ..... **41**
Şekil 2.23. Peter Behrens'in AEG İçin Tasarladığı Ark Lambası ve AEG Türbin Fabrikası **42**
Şekil 2.24. Villa Fallet, Le Corbusier, La Chaux-de-Fonds, İsviçre, 1905 ..... **44**
Şekil 2.25. Almanach de l'architecture Kitabındaki Euboolith İlanı, 1925 ..... **45**
Şekil 2.26. Maisons de la Weissenhof-Siedlung, Le Corbusier, Stuttgart, 1927 ..... **46**
Şekil 2.27. Riehl House, Mies van der Rohe, Potsdam, Almanya, 1907-10 ..... **48**
Şekil 2.28. Alman Pavyonu, Barselona, 1929 ..... **49**
Şekil 2.29. Berlin Friedrichstraße'de Gökdelen Projesi, Mies van der Rohe, 1921 ..... **49**
Şekil 2.30. Barcelona Chair **50**
Şekil 2.31. Seagram Binası, Mies van der Rohe, New York, 1958 ..... **50**
Şekil 2.32. Notre Dame du Haut, Le Corbusier, Ronchamp, Fransa, 1955 ..... **51**
Şekil 2.33. Organımsı Mimarlık Örneği; Berlin Filarmoni Binası, Hans Scharoun ve Werner Weber, 1963 ..... **52**

Şekil 2.34. Vanna Venturi House, Robert Venturi, 1964 ..... **54**
Şekil 2.35. Kılıç Ali Paşa Camisi, Tophane, 1580..... **64**
Şekil 2.36. Beyoğlu'nda (Solda) Ravouna Binası Üzerinde A. D. Yenidunia ve C.P Kyriakides, (Sağda) Decugis Binası Üzerinde A. Vallaury'ye Ait İmzalar **66**
Şekil 2.37. Vedat Tek Evi **68**
Şekil 2.38. Florya Deniz Köşkü, Seyfi Arkan **71**
Şekil 2.39. Taşlık Kahvesi, Sedad Hakkı Eldem **72**
Şekil 2.40. Turgut Cansever Arşivi'nden Bir Fotoğraf (Yücel ve Tanyeli, 2007) **73**
Şekil 3.1. Bilbao Guggenheim Müzesi, Frank Gehry **84**
Şekil 3.2. Kartal Master Planı, Zaha Hadid **85**
Şekil 3.3. (Solda) Frank Gehry Tasarımı Sandalye; (Sağda) Zaha Hadid Tasarımı Ayakkabı **86**
Şekil 3.4. Taliesin Fellowship Çalışanları **92**
Şekil 3.5. Le Corbusier'nin Yazdığı Kitaplar **95**
Şekil 3.6. Rem Koolhaas'ın Yayınladığı Eserler **96**
Şekil 3.7. MSGSÜ 2019-2020 Güz Yarıyılı Diploma Projelerinden Örnekler **99**
Şekil 3.8. Gazi Üniversitesi "atölyeZ" Stüdyosunda Yapılan Öğrenci Çalışmaları **100**
Şekil 3.9. Buckminster Fuller ve Öğrencileri, 1948 ..... **100**
Şekil 3.10. MEF Üniversitesi 2018 Tasarla ve Yap! Stüdyosu Çalışmalarından Örnekler..... **101**
Şekil 3.11. Quinta Monroy Evleri, Elemental..... **104**
Şekil 3.12. Villa Verde, Elemental **104**
Şekil 3.13. La Maison Médicale, Lucien Kroll, 1970-78 ..... **105**
Şekil 3.14. Molenvliet Yerleşimi, Frans van der Werf, 1974 ..... **107**
Şekil 3.15. WOBO House, John Habraken ve Alfred Heineken, 1964 ..... **108**
Şekil 3.16. Ovakent Atıl Köy Okulu Projesi, Herkes İçin Mimarlık **109**
Şekil 3.17. Düzce Umut Evleri **110**
Şekil 3.18. Fold&Float..... **110**

KISALTMALAR

ABD	**:** Amerika Birleşik Devletleri
BKNZ	**:** Bakınız
DGSA	**:** Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İTÜ	**:** İstanbul Teknik Üniversitesi
MIT	**:** Massachusetts Institute of Technology (Massachusetts Teknoloji Enstitüsü)
MSGSÜ	**:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
TMMOB	**:** Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği
TDK	**:** Türk Dil Kurumu
VB	**:** Ve benzeri
VS	**:** Vesaire

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARIN ROLLERİ

ÖZET

Çalışmada en genel tabirle, geçmişten günümüze mimarın rolleri incelenmiş ve günümüz mimar rollerinin analitik bir değerlendirmesi yapılmıştır. Mimarın toplumdaki konumu, çok yönlülüğü, ilgilendiği ve uzmanlaştığı alanlar, her dönemin kendi koşullarında değerlendirilmiş ve o dönemin mimarlık ortamını şekillendiren düşünce, mimarlık ve sanat anlayışları içerisinde ele alınmıştır. Ayrıca incelenen dönemlerdeki mimar rollerini anlamak için mimarlık tarihinde önemli yeri olan mimar figürlerinin kısa monografilerine de yer verilmiştir.

Günümüzde mimarın çalışma alanları tarihte olduğundan çok daha büyük bir alanı kapsamaktadır. Tezde, mimarlığın alanını genişleten bugünün mimar rollerini incelemek ve bu rollerin yapı üretimiyle ve fiziksel çevrenin inşasıyla ilişkisini irdelemek izlenen birincil yoldur.

Çalışmada öncelikle İlk Çağ'dan günümüze mimarlığın öyküsü; mimarın gelişimi ve mimara atfedilen özelliklerle birlikte dönemin koşulları içerisinde sunulmuştur. Barınma ihtiyacını karşılamak üzere mekânsal üretimler gerçekleştiren ilk insanlardan, günümüzün çok sayıda farklı yaklaşımlara ve uzmanlıklara sahip mimar rollerine kadar tarihsel süreç içerisinde mimarın toplum içindeki kimliği izlenerek geniş bir "mimar tarihi" incelemesi yapılmıştır.

Üçüncü bölümde günümüzde yapı üretiminde doğrudan ve dolaylı olarak rol oynayan mimarlar ile ikisi ara kesitinde duran yani üretim sürecinin belirli bir kısmına dâhil olup, sürece toplumu ve kullanıcıyı dâhil eden mimar rolleri üç ana başlık altında incelenmiştir. Günümüz dünyasının ortak sorunlarına yönelik geliştirilen mimari yaklaşımlar araştırılmış, yapılı ve doğal çevreyle ilgili her tür uygulamada mimarın mesleki sorumluluklarının yeniden sorgulanması amaçlanmıştır. Tezin aynı zamanda, hem içinde bulunduğumuz döneme ışık tutması hem de bugün ve gelecekte mimarlardan ne tür roller beklendiğine ve nasıl bir

mimarlık ortamı oluşması gerektiğine dair bir düşünce ortamı yaratması hedeflenmiştir.

THE ROLES OF THE ARCHITECT FROM PAST TO PRESENT

SUMMARY

The study examined the roles of the architect from the past to present and evaluated the roles of today's architect analytically. The status of the architect in society, her/his versatility, the fields of interest and specialization were analyzed under the own conditions of each period and were handled within the conceptions and understanding of thought, architecture and art shaping the architectural environment of that period. In addition, short monographies of the architect figures, which have important roles in the history of architecture, were included to understand the roles of architects in the periods studied.

Today, the areas that architects work cover a much larger area than in history. To examine the roles of today's architect that expand the field of architecture and the relationship of these roles with the building production and the construction of the physical environment are the primary route that is followed in this thesis.

First of all, the story of architecture from the First Age to the present day was stated in the conditions of the period with the development of the architect and the features attributed to the architect in the study. From the primitive human who did spatial productions to meet shelter needs to the roles of architect with many different approaches and specialties of today, a broad "history of architect" review in the historical process was made by following the identity of the architect in society.

In the third chapter, the roles of the architects, who play direct and indirect roles in building production and stand at the intersection of the two situations, namely, the architects who are involved in a certain part of the production process and incorporate the society and the users in the process, were examined under three main headlines. The architectural approaches developed for the common problems of today's world were researched and it is aimed to re-question the professional responsibilities of the architect in any practice related to the built and natural environment. The thesis is also intended to both shed light on the period we are in,

and to create an environment of thought about what roles are expected from architects and what kind of architectural environment should be created today and in the future.

1. GİRİŞ

Günümüzde fiziksel çevrenin oluşumunda mimarın mimar merkezli rolü oldukça değişmiştir. Ancak yine de mimar, bugün çok aktörlü bir faaliyet zinciri olan yapı üretiminde önemli bir halkayı oluşturmaktadır. Günümüzde mimarlar oldukça geniş bir alanda, pek çok farklı rolde faaliyet göstermekte ve yapı üretimine farklı şekilde ve yoğunlukta etki etmektedir. Ayrıca, içinde bulunduğumuz zamanın koşulları, göçler, savaşlar, deprem, sel gibi doğal afetler, salgın hastalıklar, küresel ısınma, konut ihtiyacı gibi problemler mimardan ve mimarlıktan beklentileri de değiştirmiştir. Bugün her mimar rolünün, daha sağlıklı ve yaşanabilir fiziksel mekânlar oluşturmak için kendisine düşen sorumlulukları bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak çalışmada yapı üretimi pratiğinin, geçmişten günümüze mimar kimliğiyle ilişkisi, günümüz mimar kimlikleri ve mimarın mesleki duyarlılıkla ortaya koyduğu üretimler incelenmektedir.

Temel olarak tezin konusu, kelime anlamıyla yapı üretimiyle özdeşleştirilen ve tarihten beri bu üretimin en etkin aktörlerinden biri olagelen mimarın günümüzdeki sorumluluklarına dikkat çekmek amacıyla seçilmiştir. Geniş bir tarihsel perspektiften bakarak mimarın günümüzdeki rolleri, mesleki sorumluluk alanları ve alternatif mimar rolleri gibi konulara değinen bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Ayrıca literatürde, mimarlıkla ilgili neredeyse sayısız çalışma yapılmasına rağmen işin eyleyicisi/tatbikçisi ve en temel aktörü olan mimarın konu edildiği az sayıda araştırmanın ve kaynağın yer aldığı tespit edilmiş; var olan bu açığı doldurmak amacıyla tezde bu konu seçilmiş ve işlenmiştir.

Mimarın tarihteki rollerini ve içinde bulunduğumuz mimarlık ortamını anlamak için öncelikle "mimarlık nedir?" sorusuyla başlamak yerinde olacaktır. Mimarlığın tarih boyunca pek çok tanımı yapılmıştır ve bu tanım, mimarlık üzerine yazılmış en eski kitaplardan olan, Antik Çağ'dan günümüze ulaşan Vitruvius'un "Mimarlık Üzerine On Kitap" adlı eserinden beri tartışılagelmiştir.

Vitruvius, başarılı bir mimarinin “Firmitas, Utilitas, Venustas” yani “Dayanıklılık, Uygunluk ve Güzellik” olmak üzere üç temel öğeyi kapsaması gerektiğini savunur (Vitruvius, 1990, s. 10-11). Bunun dışında, modern mimarlık tarihinde önemli yeri olan iki mimarın tanımlarına bakacak olursak;

"Le Corbusier, mimarlığı, 'Işık altında biraraya getirilen kütlelerin, ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu' olarak tanımlar" (Le Corbusier, 2003; Tümer, 2006).

"Ludwig Mies van der Rohe’ye göre ise, mimarlık, “Çağın, mekânsal terimlerle ortaya konmuş isteğidir” (Conrads, 1970; Tümer, 2006).

Prof. Dr. Bülent Özer ise mimarlığı, “Belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçlarıyla imkânları çerçevesinde, o toplumu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma becerisi” (Özer, 2018, s. 180) şeklinde tanımlar.

Mimarlık tanımları çoğu kez inşai bir faaliyetten, “oluşturma, yapma” eylemlerinden bahseder ve çoğunlukla “bina yapmak” ile örtüştürülür. Gürhan Tümer, bu konuyu tanımında doğrudan dillendiren Viollet-le Duc’ün, “mimarlık inşa etme sanatıdır” sözünü hatırlatarak, bu ifadenin ‘Mimarlık, yapı (bina) yapma sanatıdır’ cümlesi ile aynı anlama geldiğini söyler (Tümer, 2006). Geçmişten günümüze mimar figürü, bu “yapma/inşa etme” eyleminin doğrudan bir aracıdır.

Mimarlık kavramı Uğur Tanyeli'ye göre, Batı dillerinde Antikite’den *(architectura)* beri kullanılmaktadır. Antik Yunanlılar sadece bu pratikle uğraşan özneyi adlandırarak, terimin kökenindeki anlamından ziyade belirli bir bilgiyi değil de bir imalatçıyı işaret etmektedir. Arkhitekton sözcüğü arkhi- (arkhon=şef, önder) ve tekton (yapım, imalat, marangozluk) parçalarından oluşur ve anlamı bugünkü dildeki “usta”ya benzer. "Mimarın yaptığı iş" anlamındaki *architectura*’yı Romalılar Yunanca sözcüğü kök alarak yaratacaktır (Tanyeli, 2017, s. 41-42).

Türkçe’de mimarlığın benzer şekilde Arapça *mi’mar’*dan (imar eden, bina inşa eden) gelmesi de bu pratiğin kendisine işaret etmektedir.

1.1. Tezin Amacı

Çalışmanın amacı, genelde fiziksel çevrenin oluşumunda, özelde ise yapı üretim sürecinde, mimarın tarih boyunca değişen rolünün günümüzde de bir değişime uğraması gerekliliğini öne çıkarmaktır. Mimarlığın etki alanının genişlemesi aktörlerin de genişleyip değişmesini ve buna paralel olarak mimarın rollerinin de yeniden sorgulanmasını gerekli kılmaktadır. Uzun yıllardır süregelen mimar rollerinin yanı sıra günümüz sorunlarına yönelik çalışmalar yürüten, alternatif yaklaşımlara sahip mimar figürlerinin ve mimari oluşumların ortaya konması, daha farklı bir mimarlığın mümkün olabileceğini göstermek açısından önem kazanmaktadır.

Günümüzde hızlı kentleşmeyle birlikte artan yapı stoğuna rağmen, kentlerde parmakla gösterebilecek kadar az sayıda nitelikli yapı yapılmakta; bunlar da birbirinden kopuk, anıtsal nesneler olarak yerlerini almaktadır.

Konuyla ilgili olarak David Chipperfield, 2015'te İstanbul'daki seminerinde mimarlığın kentteki rolüne vurgu yaparak bu rolün tekrar tanımlanması ve kullanıcıların da mutlaka göz önüne alınması gerektiğine değinmiştir. Kolektif bir şekilde oluşturulmuş kentlerdeki çeşitliliğe dikkat çeken Chipperfield, aralarında kentsel mekânlar yerine rastgele boşluklar oluşturan, farklı mimarlar tarafından yapılmış ve yan yana getirilmiş Doha kent silüetini örnek göstererek, binaların her birini duty-free'deki parfüm şişelerine benzetmiştir (Chipperfield, 2015).



Şekil 1.1. Doha Kent Silüeti, Katar.

Öte yandan 19. ve 20. yüzyılın Modernizm'ine ait, kullanıcıyı kısıtlayarak belirli bir estetik anlayışın ve biçimlenişin içine hapseden yapılar, günümüzde de benzer şekilde üretilmeye devam ederken, mimarlık ve kente dair pek çok sorun göz ardı edilmektedir.

Güven Arif Sargın'ın "Modernizm, özgün olduğu savlanan mekânsal biçim ve dillerini kayıtsızca dondurulmuş ve değişmesi öngörülmeyen bir zaman diliminde pazarlar. Bu donmuş ifade, diyalektiğin yasasıyla çatışmakta, aşırıya kaçmış, mesleki ve toplumsal bir "disiplin"i kaçınılmaz hale getirmektedir. Kentsel ölçekte, "bölgeleme" (zonning), yapı ölçeğinde ise, aşırıya kaçmış "standardizasyon", örneğin, kentlinin ve farklı sosyal grupların kendilerini mekânsal ve kültürel anlamda temsil etme olasılığını ortadan kaldıran, adeta teknokratik bir kıskaca dönüşür. İnsan, toplum ve yer arasındaki çok katmanlı ilişki, modern mimarlığın günümüzde çözmeyi reddettiği uzlaşılmaz bir tabu halindedir. Böylesi bir çıkmazın aşılması, ancak "sosyal mimarlık"ın toplumun gerçek ihtiyaçlarını tekrar tanımlaması ve mimarlığın salt baştan çıkarıcı imgelerin üretilmesinden öte sorumluluklar içerdiğinin anlaşılmasıyla olacaktır." (Sargın, 2000, s. 75) sözleri konuyu destekler niteliktedir. Sargın bu ifadede bir taraftan da mimarlığın toplumsal sorumluluğuna dikkat çekmektedir.

Günümüzde ekonomik gücü olan erkin bir lüksü haline gelen mimarlık, ancak toplumun her kesimini kapsayan, katılımcı bir anlayışla ele alındığında daha nitelikli, toplumsal ve çevresel bir yapıya kavuşacaktır. Bu anlayışa Süha Özkan'ın ifade ettiği gibi, Rod Hackney'nin "mimarlığı varsıllara hizmet veren elit bir uğraşı olması yerine, yoksullarla birlikte bir arayış ve kaynakların en iyi biçimde kullanılmasını arayan bir süreç" (Özkan, 2011, s. 2) olarak gören bakış açısı örnek verilebilir.

Günümüzde hâlâ gerek üretim süreciyle gerekse mimarlık diliyle yüzyıl öncesinin normlarıyla inşa edilmeye devam eden modern mimarlık ürünleri, 21. yüzyılın ihtiyaçlarına ne ölçüde cevap verilebilmektedir? Bu şekilde üretilen yapılar, toplumsal ve/ya çevrsel duyarlılığı temsil edebilmekte yeterli midir? Yalnızca ekonomik gücü elinde bulunduranların değil, toplumun her kesiminden insanın daha iyi fiziksel çevrelerde yaşamasına imkân veren yaklaşımlar geliştirilebilir mi?

Mimarlar ekonomik, çevresel, sosyolojik, demografik, etik vb. konuları göz önüne alarak ne tür yaklaşımlar izlemektedir?

Çalışmada tüm bu sorulara cevaplar aranırken, öncelikle geçmişten günümüze mimarın rolleri ve yapılı çevreye etkileri incelenmiş, mimarların günümüz koşullarında ne tür pozisyonlar belirlediği ve mimarlığı hangi yönden ele aldıkları incelenerek içinde bulunduğumuz mimarlık ortamına ışık tutmak amaçlanmıştır. Tezin bir diğer çıktısı da, günümüz mimarlığını, geç kalmadan ve müdahale edebilme imkânı varken mimar rolleri üzerinden anlamaya çalışarak gelecek nesillere daha iyi bir miras bırakmak için farkındalık yaratmak olacaktır.

1.2. Tezin Kapsamı

Tez, geçmişten günümüze mimarın rollerini inceleyen süreçle başlamaktadır. Tezin esas bölümünü oluşturan üçüncü başlık ise, mimarın yapı üretimiyle ilişkisinin irdelendiği ilk grup, mimarlığın alternatif yaklaşımlarını benimseyen ve dolaylı yoldan yapı üretimiyle ilişki kuran ikinci grup ve mimarlığı hem pratik olarak hem de kuramsal açıdan, toplumsal sorumluluk dürtüleriyle ele alan üçüncü gruptan oluşmaktadır.

Gruplandırma yapılırken mimarın, her gruptaki rollerden birine veya birkaçına aynı anda bürünebileceği göz önünde bulundurulmuştur. Tüm bu roller, zaman içerisinde genişleyebilir, birbiri içine geçebilir ve hatta bu geçirgenliğin sonucunda bazen birbiriyle çelişebilir. Örneğin, akademisyen bir mimar zamanla her iki rolü içeren star bir akademisyen olabilir, aynı zamanda küçük ofis sahibi patron bir mimara dönüşebilir, hatta teoride benimsediği düşünceleri uygulamada gerçekleştirmiyor olabilir. Tüm bu istisnalar dışında kalan mimar figürlerinin gruplandırıldığı başlıkların nihayetinde ise, mimarın tarihten beri süregelen merkeziyetçi rolünün sorgulandığı, hem toplumsal hem de çevresel sorumluluklarla farklı bir mimarlık anlayışı geliştirdiği rolleri üzerinde durulmuştur.

Günümüz mimarının, değişen toplumda hem mimar olarak hayatını kazanması gerekmektedir, hem de yapılı çevreye ve dolayısıyla topluma karşı sorumluluğu vardır. İçinde yaşanılan kapitalist sistemde bunlar çoğu zaman birbiriyle çelişir; birinin yerine getirilmesi için, diğerinin feda edilmesi gerekebilir. Mimarlığın

sorunlarının temelinde, hem bireysel hem de kurumsal düzeyde, bu çelişkili durumu çözmeye yönelik düşünce ve eylemlerin yattığı iddia edilebilir (Kennedy, 2012).

Bu kapsamda değerlendirilecek olan çeşitli toplumsal ilişkiler içinde bulunan mimar rollerinin mimarlığa bakış açılarının aktarılması da, mesleğin bütününün anlaşılması açısından önemli olacaktır.

1.3. Tezin Yöntemi

Tezde konuyu sorunsallaştıran ilgili literatürün taranmasının ardından, dünyada ve yaşadığımız coğrafyanın tarihinde mimar kimliği araştırılmış, geçmiş dönemlerin koşulları ve özellikleri incelenmiş, ardından o döneme iz bırakmış mimar kimlikleri üzerinden mimarın yetkileri, üretimleri, üretim biçimleri, toplum içindeki sosyal ve mesleki konumları irdelenmiştir.

Bunun için öncelikle en eski dönemlerden günümüze, mimarlık tarihinin okuması yapılarak öncelikle ilgili dönemin özelliklerine değinilmiş, ardından döneme ait öne çıkan ve mimarlık tarihinde önemli yeri olan mimar figürleri seçilerek, kişiler özelinde mesleki eğilimler, diğer disiplinlerlerle ilişkiler ve roller incelenmiş ve dönemin mimar kimlikleri tümevarım yoluyla tariflenmeye çalışılmıştır. Seçilen mimarların biyografilerinin kapsamı, ilgili dönemde mimarın bir birey olarak görünürlüğüne ve o dönemde, hakkında bilinen/bilinmesi tercih edilen kadarıyla oluşan bilgi dağarcığına paralel şekilde aktarılmıştır. Yani örneğin mimar, belirli bir tarihsel süreç içerisinde, sadece yapılarıyla anılan, doğumu, ölümü, kişisel özellikleri gibi insani bilgileri ihmal edilen yarı-tanrı konumundayken, tezde de bu anlayışa paralel şekilde bunun ötesinde bir bilgi aktarımı yapılmamış, ancak ilerleyen dönemlerde bir birey olarak görünürlük kazandığında ve hakkında pek çok şey bilinen bir mimar olarak öne çıktığında daha detaylı monografisine yer verilmiştir.

Araştırmanın ardından, tezin esas konusunu oluşturan günümüz mimarlık ortamları belirlenerek fiziksel çevreye doğrudan veya dolaylı olarak etki eden mimarların ne tür mesleki kimliklere sahip oldukları ve mimarlığa bakış açıları analiz edilmiştir. Mimar rollerinin tespit edilip, listelenmesinin ardından her rolden mimarın kuramsal ve pratik uygulamaları üzerinden mimarlığı nasıl ele aldıkları örneklendirme yöntemiyle gösterilmeye çalışılmış ve günümüz mimarlık ortamının bir tasviri yapılmıştır.

2. TARİHTE MİMAR FİGÜRÜ

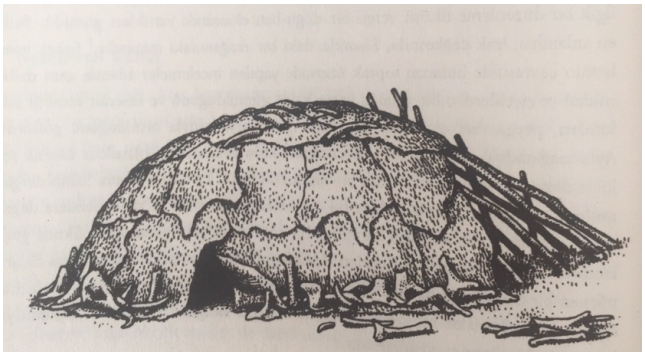
2.1 Dünya Tarihinde Mimar

2.1.1 İlk Çağ'dan Tarımsal Düzene Mimar

Bilinen en eski mesleklerden biri olan mimarlık, insanın yaşadığı çevreyi şekillendirmeye başlamasıyla; en temel olarak ise, barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, tarih boyunca mimari pratikler gerçekleştiren mimara da pek çok rol atfedilmiştir. Geçmişte bir tür tanrısal rol üstlenen mimar, günümüze kadar dönemin koşulları, gereksinimler, mesleki eğitim, mimari eğilimler gibi birçok değişimle tarih sahnesinde farklı rollerde yer almıştır. Mimarın tarihteki tanrısallığı, doğaya hükmedebilme ve kendisine yapay bir çevre oluşturabilme gücünden gelmiştir.

"Vasari'ye göre mimar, 'doğanın ve zamanın kutsal mimarı olan' Tanrı'nın varisi"dir (Vasari, 1987; Artun, 2012). En eski ilkel toplumlardan günümüze mimarlığın geçirdiği bu değişim, mimarlık pratiğini var eden öznenin -yani işin eyleyicisi olan insanın- mimar figürü olarak ortaya çıkması ve devamında geçirdiği süreç ile doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden mimar kimliğinin izlerini ararken insanlığın ve mimarlık tarihinin başladığı ilk çağlara bakmak yerinde olacaktır.

İnsanoğlunun biyolojik evrimi incelendiğinde; bugünkü modern insanın ataları olan Neandertal insanın mağaralarda yaşadığı bilinmektedir. 200.000 yıl önce Afrika'da ortaya çıkan ve modern davranışlarına 50.000 yıl önce kavuşan Homo sapiens (bilen, düşünen insan) ise Neandertal insanın yerini almıştır. Homo sapiens aklını ve yaratıcılığını kullanarak kendisine yapay çevreler oluşturmuştur. Paleolitik Çağ'da korunma içgüdüsüyle mağaralarda yaşayan, avcılık ve toplayıcılıkla yaşamını sürdüren ilk insanlar, mevsimsel olarak bitkilerin ve av hayvanlarının bol bulunduğu bölgelerde göçebe kültürüyle yaşamlarını sürdürmüştür.



Şekil 2.1. Doğu Avrupa'da Tipik Bir Homo Sapiens Evi (Cro-Magnon Evi), Ukrayna, M.Ö. 44.000-12.000 Dolayları.

"Başlangıçta barınma ihtiyacını doğada hazır olarak bulduğu kovuk ve mağaralarla karşılayan insanlar, evrimin gereği olarak "Homo faber" (yapıcı insan) durumuna yükselince diğer birçok araç ve gereçleri gibi evlerini ve diğer binalarını kendisi üretmeye başlıyor" (Kortan, 1981, s. 32).

Bu tarihlere kadar her insan tıpkı yeme, içme vb. ihtiyaçlarını karşıladığı gibi barınma, tapınma gibi ihtiyaçlarını da yaptığı mimari üretimlerle karşılayabilmiştir. Mimarlık ve yapı üretimi, kişinin ihtiyaçları dâhilinde kendiliğinden gelişen kolektif bir çalışmanın ürünü veya bireysel bir eylem olarak gerçekleşirken, her birey kendi evinin mimarı olabilmektedir. Dolayısıyla bu dönemde mesleki anlamda bir "mimar" figüründen bahsedilememektedir.

2.1.2 Tarımsal Düzenden Endüstri Devrimi'ne Mimar

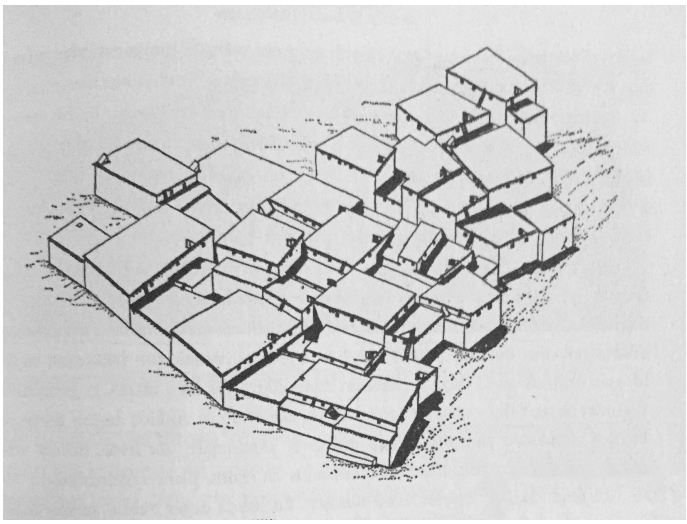
Günümüzden 12.000 yıl önce buzulların geri çekilişini takiben iklim koşullarının yumuşamasıyla insanlar, göçebe ve yarı göçebe yaşam düzeninden yerleşik düzene geçmiştir. Bunu olanaklı kılan en büyük etken tarım devrimidir. Neolitik Çağ'ın başladığı bu dönemle birlikte, tarlalara yakın yerlerde ikamet etme zorunluluğu, insan gruplarının büyümesine ve barınakların daha kalıcı malzemelerden üretilmesine sebep olmuştur. Bu yerleşik topluluklar karmaşık bir toplumsal yapı geliştirmiş ve aralarında iş bölümü, uzmanlaşma ve statü farkları oluşmaya başlamıştır. Bu gelişmeler sonucunda yavaş yavaş toplum içinde yöneten ve yönetilenler arasındaki farklılaşma artmış ve toplum sınıflara bölünmüştür. Sınıfsal

ayrışmayla birlikte oluşan kentleşme sonucunda ise zamanla kent devletleri oluşmaya başlamıştır.

Neolitik bir kentin özelliklerine ilişkin bilgiler, çağın en önemli yerleşkelerinden biri olan Çatalhöyük kentinin yerleşim katmanlarında görülmektedir. Duvarları birbirine bitişik olan evlerden oluşan ve sokakları olmayan bu sıkışık yerleşimde yer yer avlulu evler de görülür. Evlere giriş ise çatılardaki delikten sağlanır (Bknz. Şekil 2.2).

Dostoğlu'na göre, M.Ö. 3000 yıllarında, Orta Doğu'daki kentsel devrim sırasında gerçekleşen toplumsal iş bölümüyle birlikte, bazı grupların tarım dışı işleri üstlenebilmeleri ile mimarların ilk kez ortaya çıktığı söylenebilir (Dostoğlu, 2018). Benzer bir ifadeyle Doğan Kuban ise şunları söyler:

"Kentleşme ve toplumsal iş bölümü, yapı yapmakta özel bilgi ve deney sahibi olan, geçimini mesleğinden elde eden, yani yiyeceğini topraktan ve hayvandan çıkarmayan bir meslek adamını, mimarın prototipini ortaya çıkarıyor. Bu adam toprak kazan, taş taşıyan değildir. Toplum içinde özel bir statüye sahip olmuş olmalıdır. Yine de, ilkel bir teknolojinin verileri içinde, bu statü mimarı çanak çömlek yapandan daha önemli bir kişi yapmış değildir" (Kuban, 2019, s. 72).



Şekil 2.2. Çatalhöyük Üç Boyutlu Çizimi, M.Ö. 6000 Dolayları.

Kulübe yapım tekniklerinin gelişmesi ve tarım düzenine geçişten sonra bir diğer önemli adım insan yerleşmelerinin genişlemesi olmuştur. Leland Roth'a göre, Yunanların "nehirler arasındaki toprak" anlamındaki "mesopotamia" diye adlandırdığı, bilinen en eski yerleşimlerden olan Mezopotamya'da, M.Ö. 6000'den itibaren ilk köyler oluşmaya başlamıştır (Roth, 2006, s. 220). Mezopotamya, Fırat ve Dicle nehirlerinin Anadolu'yu terk ettiği bölgeden başlayıp iki nehrin birleşerek Basra Körfezi'ne döküldüğü noktaya kadar uzanmaktadır. Bölgede, topoğrafyayla uyumlu, kerpiç ve güneşte kurutulan tuğlalarla yapılan yığma yapılar, su kanalları ve ziggurat adı verilen tapınaklar yapılmıştır. Dayanıklı ve kalıcı yapılar, kamusal işlevlere göre biçimlenmiştir.

Paleolitik Çağ'dan beri insan yaşamının görüldüğü en eski coğrafyalardan biri olan Mısır'da ise, Nil Nehri etrafında Neolitik Çağ ile birlikte köylerin kurulduğu, tarım yapıldığı ve hayvanların evcilleştirildiği görülür. Tarihte ilk mimar, Mısır firavunu Djoser'in baş mimarı İmhotep'tir. Ali Artun, ondan bin yıl kadar önce yaşayan Gılgamış'ın da bir mimarlık yapıtı olarak tapınak inşa ettiğini söyler ancak Gılgamış yarı mitolojik bir kişi olarak literatürde yer aldığı için, ilk mimar İmhotep olarak kabul görmüştür. Artun mimarın uzun bir süre tanrıyla özdeleştirildiğini de ekleyerek şöyle der:

"İlk mimarlardan hep tanrısal figürler, yarı-tanrılar (demiourgos) gibi söz ediliyor. Tanrının eşi, Mısır Kraliçesi Hatşepsut'un mimarı Senmut, herşeyi biliyor ve peygamberlerin bütün yazdıklarını okuyabiliyor. Taşı ilk kez anıtsal ölçekte kullanmasıyla ölümsüzleşen mimar İmhotep'in yazdığı *Tapınakların Temel Kitabı*, önce tanrılarla birlikte yeryüzünden gökyüzüne uçuruluyor, ne var ki sonradan, mimarın gösterdiği mucize sayesinde gökyüzünden geri yeryüzüne, Memfis yakınlarında bir yere fırlatılıyor. Senmut ve İmhotep'ten bin yıl kadar daha da önce, 'Dünyanın bütün sırlarını bilen, … üçte ikisi tanrı, üçte biri insan olan Gılgamış, önce Uruk'un surlarını, sonra da Gök Tanrısı Anu ile Aşk ve Savaş Tanrıçası İştar için bir tapınak inşa ediyor' (yaklaşık İÖ 3500)" (Artun, 2012).

Antik Mezopotamya'da yaşayıp hüküm sürdüğüne inanılan efsanevi Uruk kralı Gılgamış, Eski Çağ Mezopotamya edebiyatının en eski edebi eserlerinden Gılgamış

Destanı'nda güçlü, erdemli, bilge bir kral olarak anlatılır. Uruk surlarını ve Eanna Tapınağı'nı inşa eden mimar kimliğinin yanı sıra, eşsiz bir kral olarak nitelendirilen Gılgamış aynı zamanda yarı-tanrı olarak görülür (Anonim, 2015, s.3-4). Akat ve Sümer dillerinde yazılmış tabletlerden derlenen Gılgamış Destanı'nın 1. tabletinde şu ifadeler yer almaktadır:

"[…] Sur çektirdi çevresine Büyük-Alanlı-Uruk'un
ve kutsal Eanna'nın, eşsiz hazinenin.
Şu ağ gibi sık örgülü sura bak,
bir benzeri olmayan şu temeli gör,
çok uzaktan getirilen şu eşiğe bir dokun,
İştar'ın konağı Eanna'ya doğru gel,
hiçbir kral, hiçbir insanoğlu yapamadı bir benzerini" (Anonim, 2015, s. 3).

M.Ö. 2000 ve 3000 yılları arasında, su kaynaklarının bolluğu, coğrafi konum ve iklim koşulları Orta Doğu'da pek çok uygarlığın gelişmesi için uygun bir zemin hazırlamıştır. Bunların en önemlilerinden olan Mısır Uygarlığı, Nil Nehri'nin sürekli taşması sonucu nehrin iki yanında oluşan verimli topraklar çevresinde gelişmiştir. Roth'a göre (2006) "Mısır yalnızca eski bir halk değil, aynı zamanda bir zihin durumudur" (s.224). Tarım ürünlerinden alınan verginin hesaplanması için tarlaların ölçülmesi, Nil Nehri'nin periyodik taşkın zamanının hesaplanması ve taşmayla birlikte oluşan arazi sınırlarının belirlenmesi, matematik, astronomi ve geometrinin gelişmesinde etkili olmuştur.

Mısır mimarlığının en gelişmiş örnekleri devasa boyutlardaki tapınak ve mezar yapılarıdır. Bilinen en eski yapılardan olan piramitler, hükümdar ve soyluların ölümlerinden sonra mumyalanan bedenlerinin korunması amacıyla inşa edilen mezar kompleksleridir. Piramidin ilk örneklerinden olan, M.Ö. 2630-2611 tarihleri arasında Sakkara'da yapılan Djoser Piramidi (Basamak Piramidi) (Bknz. Şekil 2.3), Mısır firavunu Djoser'in baş mimarı İmhotep tarafından yapılmıştır.

Spiro Kostof, İmhotep'in mimar olmasının yanı sıra, yazar, gök bilimci, sihirbaz ve aynı zamanda şifacı olduğunu belirtir (Kostof, 2000, s. 3).

Mısır firavunlarının kutsal krallıklarının güçlerini göstermek için yaptırdıkları anıtsal mimarinin oluşmasında başrol üstlenen mimarlar, rahiplerinkine çok benzeyen bir eğitimden geçirilmiş ve kendilerine verilen kutsal görevlerle birlikte tanrısal ve yaratıcı özellikler kazanmıştır. Daha sonra gelen, Mısır kraliçesi Hatşepsut'un mimarı Senmut da benzer bir role sahiptir. Mimarlık, tarih boyunca, neredeyse Endüstri Devrimi'ne kadar iki önemli erkin -dinin ve yönetimin- egemenliğindedir. Dolayısıyla mimarın en büyük iki işvereni de rahipler ve krallardan oluşmuştur.

Antik dönemde M.Ö. 7 – M.S. 5. Yüzyıllar arasında, Bülent İplikçioğlu'nun ifade ettiği gibi, Antik Çağ'ın mirasını esas itibariyle Helen kültürü, Roma hukuk düşüncesi ve Hristiyanlık olmak üzere üç güçlü akım, Avrupa dünyasına ve kültürel olarak ondan tohumlanmış ülke ve devletlere ulaştırmış ve oralarda günümüze kadar etkilerini sürdürmesini sağlamıştır (İplikçioğlu, 2018).



Şekil 2.3. Djoser Piramidi, M.Ö. 2681-62.

Antik Yunan mimarlığı, entelektüel ve kapsamlı bir zihinsel üretim biçimine dayanır. Oluşturdukları klasik düzenler (Dor, İyon ve Korint) zaman ötesi ve evrensel bir mimari estetik anlayışının tanımlayıcısı haline gelmiştir. Yunanlıların "logos"a (akıl, idea, kavrayış) verdikleri değerle birlikte geliştirdikleri ideal düzen ve denge, mimarların en temel arayışı olmuştur. Antik Yunan'da "archi-tekton" (İngilizce'de "chief builder") yani "usta yapıcı, baş yapıcı" olan mimarlar, mermer ve kireç taşı kullanarak bina yapma konusunda da oldukça ustalaşmıştır.

“Yunanlı mimar… hem doğal hem de yapma biçimlerle uğraştı. Onlarla üç ölümsüz temayı kutladı: dünyanın kutsallığı, yeryüzündeki ölümlü yaşamın trajik durumu ve tanrılar denen varlıkların yaşamı” (Scully, 1962; Roth, 2006).

Yunan antikitesinin ilk efsanevi mimarı Daedalus, dönemin mimarının ne tür özelliklere sahip olduğunu özetler. Adı Yunanca “usta işçi” anlamına gelen Daedalus, mimar, heykeltraş, mucit ve çok yönlü bir sanatçı ve zanaatkârdır. Kral Minos’un labirentini icat etmesiyle tanınan mimar, Spiro Kostof’un değindiği gibi, Homeros’un İlyada’da anlattığı Minos’un kızı Ariadne için de bir dans yeri tasarlamıştır (Ilyada XVIII, 590) (Kostof, 2000, s. 4).

Mimar, antik dönemlerde sosyal hiyerarşik düzen içerisinde kraldan sonraki en üst noktada yer almıştır. Kostof’a göre her zaman işçi sınıfından ayrı bir yerde tutulan mimar, işçi değil, işçilere kural koyucudur (Kostof, 2000, s. 3). Aynı şekilde Platon’un siyaset ve hukuk felsefesini ortaya koyduğu, diyaloglardan oluşan tiyatro eseri *Devlet Adamı*’nda hiçbir mimarın işçi gibi çalışmadığını, yalnızca işçilerin başı olduğunu bir diyalogda şöyle ifade eder:

“[…]
Yabancı: Ama öbür yandan, hiçbir mimar işçi gibi çalışmaz; o yalnızca işçilerin başıdır, öyle değil mi?
Genç Sokrates: Evet.
Yabancı: O, bilgisinden verir, el emeğinden değil.
Genç Sokrates: Doğru.
Yabancı: Bundan ötürü, mimarın kuramsal bilgiden bir pay edindiğini söylemek doğru olmaz mı?
Genç Sokrates: Tümüyle doğrudur.
Yabancı: Ama bir karara vardıktan sonra mimar, matematikçi gibi, işini bitirmiş sayılmaz. Girişilen iş tamamlanıncaya kadar her işçiye yapması gereken şeyleri buyurmalıdır” (Platon, 1998, s. 17-18).

Bu döneme kadar mimarlık, anıtsal yapılar üretmekle özdeşleşirken, mimar da yapı pratiğine önderlik eden kişi olarak tanınır. Mimar aynı zamanda zenginlik ve gücü de temsil eder.

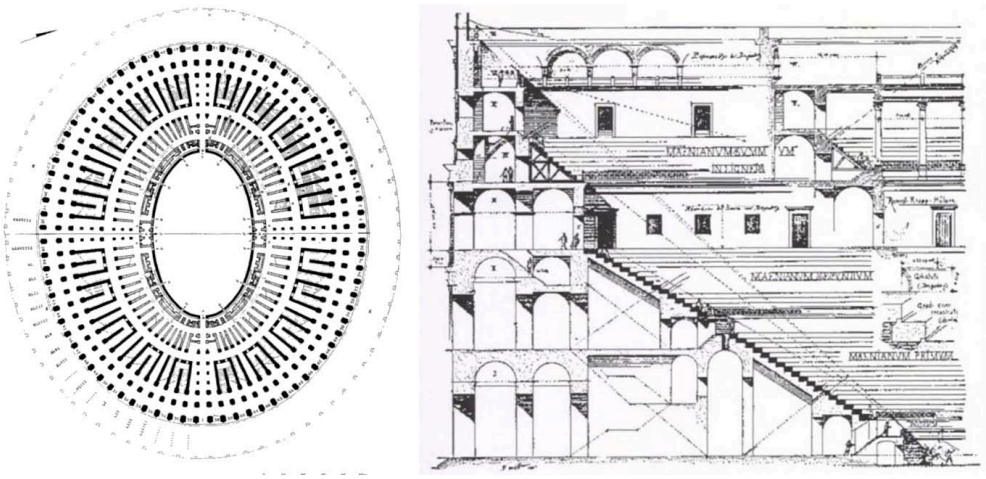
İtalya Yarımadası ve Akdeniz çevresinde kurulan ve Antik Çağ'ın mimarisini etkileyen en önemli uygarlıklardan biri olan Roma Uygarlığı'na bakıldığında ise, bir kent mimarisiyle karşılaşılır. Yapılar, tekil varlıklarının yanı sıra kent bütününün ve kentsel mekânların parçasıdır. Uygarlığın başlangıcı da M.Ö. 753'te Romulus ve Romus'un Roma kentini kurmasıyla başlar. M.Ö. 1. yüzyılda Augustus liderliğinde Roma kenti bir imparatorluğa dönüşmüştür.

Romalı mimarlar, kemer, kubbe ve tonoz yapımında oldukça ustalaşmıştır. Kubbe, büyük ve resmi binaların âdeta sembolü haline gelmiştir. Kemer yapımı ise özellikle köprü ve su kemeri inşasında oldukça önemli bir yeniliktir. Ayrıca Romalılar su taşıma ve kanal sisteminde de oldukça ileriye gitmişlerdir. Yunan agorasıyla aynı işleve sahip forumlar, stoalar ve kamu yapılarıyla çevrili kamusal açık alanlar ile birlikte kurguladıkları saraylar, kütüphaneler, bazilikalar, stadyumlar, zafer takları ve hamamlar gibi pek çok yapı tipini geliştirmişlerdir.

Bunun yanı sıra, her Roma kentinde bir ya da birkaç tane bulunan tiyatrolar, Roma mimarisinin en önemli örneklerindendir. Büyük ölçekli gösterilerin ve gladyatör dövüşlerinin sergilendiği bu tiyatroların en bilineni Colosseum (Flavian Amfitiyatrosu), tonoz ve kemer sisteminden oluşan, elips planlı bir yapıdır.

Yüksekliği 48.5 metreye ulaşan bu amfitiyatroda, traverten, tuğla, beton (Roma betonu) ve -traverten bloklarını birbirine bağlayan- demirin bir arada kullanıldığı görülür. Colosseum'da kullanılan tüm bu yapı malzemeleri, uzun bir kullanım geçmişine sahip, oldukça iyi bilinen yerel ürünlerdir. (Bomgardner, 2000).

Colosseum, malzeme kullanımı ve strüktürel özellikleriyle dönemin mimarlık ve mühendislik açısından gelişmişlik düzeyini en iyi şekilde göstermektedir. Öte yandan mimarın becerisi, imparatorun en yakınındaki konumu ve sosyal statüsüne ek olarak, yaratıcı ve organize edici rolü Roma'da da kendisini gösterir.



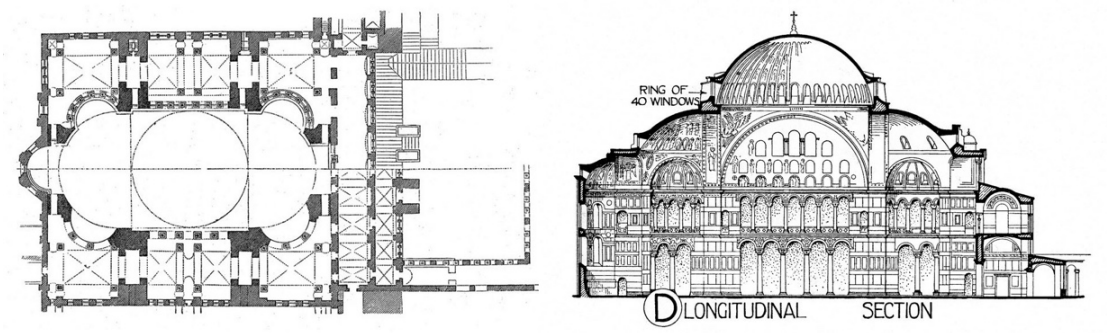
Şekil 2.4. Colosseum Planı ve Kesiti.

Roth, Flavian Amfitiyarosu'nun bilinmeyen mimarının, farklı işçi takımlarını birkaç alanda aynı anda çalıştıran, bir lojistik ve yapı düzenleme ustası olduğunu belirtir (Roth, 2006, s. 320).

M.Ö. 1. yüzyılda yaşamış olan Romalı mimar, mühendis ve yazar Vitruvius, bugün erken dönem Roma mimarisine dair bilinen pek çok bilginin kaynağı olan "Mimarlık Üzerine On Kitap" isimli eserini yazmış ve bu eserinde mimarlığın tanımını "Firmitas, Utilitas, Venustas" yani "Dayanıklılık, Uygunluk ve Güzellik" olmak üzere üç temel öğeye dayandırmıştır (Vitruvius, 1990, s. 10-11). Mimarın hem yetenekli hem de eğitime yatkın olması gerektiğini belirten Vitruvius, aynı zamanda kaleminin güçlü olması, geometri eğitimi görmesi, tarih konusunda bilgili olması, filozofları yakından takip etmesi, felsefeyle ilgilenmesi, müzikten anlaması, tıp bilimine yabancı kalmaması, hukukçuların düşüncelerini bilmesi ve gökbilimin kuramına vakıf olması gerektiğini de söyler (Vitruvius, 1990, s. 4). Mimarlığın çok değişik öğretilerle süslenip zenginleştiğini ekleyen Vitruvius, mimarın çocukluktan başlayarak, birçok sanat dalının ve fen bilimlerinin bilgisiyle yetişmesi gerektiğini ifade eder. Aristarchus düzeyinde bir dil bilimci, Aristoksenus gibi bir müzisyen, Apelles gibi bir ressam, Myron ve Polyclitus gibi bir heykeltraş veya Hippoctares gibi bir doktor olunamayacağını, fakat bu konuların hepsinde de bilgi birikiminin olması gerektiğini savunur (Vitruvius, 1990, 8-9).

William L. Mac Donald ise, Roma'da tamamen eğitimli olan mimardan aynı zamanda inşaat ve hidrolik mühendisliği, etüt etme ve planlama konularında da uzman olması beklendiğini ifade eder (MacDonald, 2000, s. 28).

Pagan Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlık'a geçişiyle birlikte Roma İmparatorluğu dönüşmeye başlamıştır. Bir yüzyılı aşmış bir süreci kapsayan bu geçiş döneminden sonra Hristiyanlık'la birlikte tapınaklarda, Pagan dininin aksine geniş bir iç mekân gereksinimi doğmuştur. Bu geniş mekân ihtiyacı, o güne kadar yapılan ve bir tür toplantı odası olarak kullanılan bazilika yapı tipini akla getirmiştir. Eksenel bir mekân organizasyonuna sahip olan bazilika, hızlı bir şekilde kilise yapısı olarak inşa edilmeye başlanmıştır. Roma İmparatorluğu, 395 yılında doğuda başkenti Konstantinopolis olan Doğu Roma İmparatorluğu ve batıda başkenti İtalyan şehri Ravenna olan Batı Roma İmparatorluğu'na ayrılmıştır. Bu dönemki yapılar arasında İstanbul'da inşa edilen Ayasofya, boyutları, teknik özellikleri ve mimarisiyle mimarlık tarihinin en önemli yapılardan olmuştur. Tarih boyunca iki kez yıkılan yapı, aynı yerde üçüncü kez yaptırılmış ve böylelikle günümüze kalan Ayasofya inşa edilmiştir.



Şekil 2.5. Ayasofya Planı ve Kesiti.

Ayasofya, İmparator Justinianus tarafından 532-537 yılları arasında, dönemin iki önemli mimarı Miletli İsidoros ile Trallesli (Aydınlı) Anthemios'a yaptırılmıştır. Geometri ve matematik konularında bilgili ve daha çok mühendisliğe yatkın olan bu mimarlardan Anthemious'un kare çerçeve içerisine yerleştirilmiş, boyu enine eşit bir yunan haçı biçimindeki planı, imparator tarafından beğenilerek onaylanmıştır. Bazilika plan ile merkezi kubbeli plan anlayışı bir araya getirilerek inşa edilen

Ayasofya'da, ana kubbenin ağırlığı iki yarım kubbeyle desteklenerek hafifletilmiştir. Bülent Özer, geçmişin tüm deneyimlerini diyalektik bir süzgeçten akıllıca geçirmesini bilen bu iki mimarın, etkisi günümüzde de hâlâ süren fevkalâde görkemli bir senteze ulaşmayı başardıklarını ifade eder (Özer, 2018, s. 197).

Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşünü takiben, Orta Çağ Avrupası'na gelindiğinde ise dış saldırılara maruz kalmamak için geliştirilen, kütlesel olarak ağır bir mimarlık anlayışı görülür. Normanlar'ın 1066'da İngiltere'yi fethetmesiyle başlayan ve Gotik mimarinin ortaya çıkışına kadar geçen bu dönemde küçük pencereli masif yapılarıyla dikkat çeken Romanesk mimari etkili olmuştur. Kalın duvarlar, yuvarlak kemerler ve tonozlarla karakterize olmuş kale, şato, kilise, manastır, katedral gibi çok sayıda yapı tipi gelişmiştir. Aynı zamanda mimari tekniklerde de gelişim görülse de, yapılar henüz mimarlarıyla birlikte tanınmamaktadır.

Skolastik düşüncenin egemen olduğu bu dönemde mimarlar çoğunlukla din adamlarından oluşmaktadır ve buna paralel olarak mimarlık da dinin ve erkin egemenliğinde gelişim göstermiştir. Romanesk mimarinin ilk örneklerinden olan The White Tower, yapıyı inşa eden değil, inşa ettiren İngiltere Kralı I. William ile bilinmektedir. Yapının mimarından ziyade inşa faaliyetinin denetimcisi olarak bilinen mimar Rochester Piskoposu Gundulf, katedral, manastır, kule ve kilise gibi yapılar da inşa etmiş/inşa edilmesini denetlemiştir. Mimar bu dönemde yönetimden aldığı emirle mimari faaliyetlerin yapım yönetimini üstlenen bir din adamı rolüyle karşımıza çıkmaktadır.

Alberti'nin ünlü "De re aedificatoria" adlı kitabını İngilizce'ye çeviren Joseph Rykwert, Neil Leach ve Robert Tavernor, kökeni Antik Yunan'daki "archi-tekton"a dayandığı düşünülen mimar (architect) kavramının, Orta Çağ döneminde Latince'deki "archus" ve "tectum" yani "kemer, yay" ve "çatı"dan geldiğine inanıldığını iddia eder. Dolayısıyla mimarın da bir zanaatkâr ve "çatı yapıcı" ile ilişkilendirildiğini ekler (Rykwert, Leach, Tavernor, 1988, s. 366).



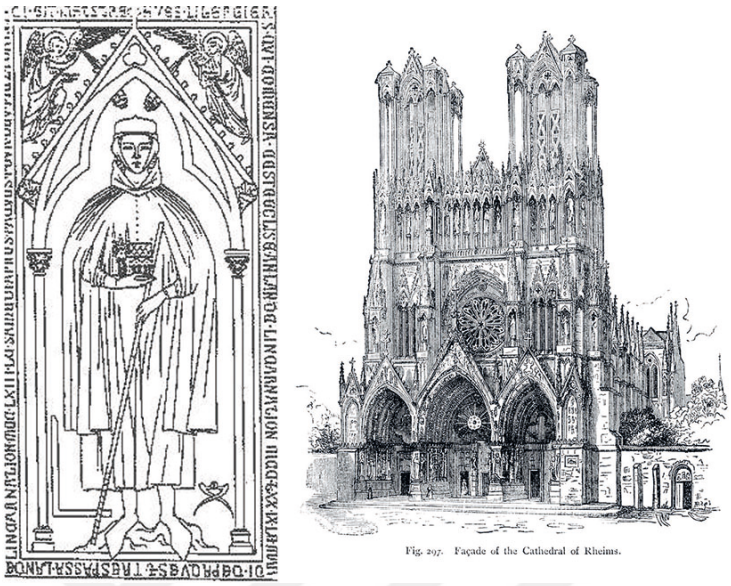
Şekil 2.6. The White Tower, Londra, 11. yy.

Gerard Monnier'in "katedraller yüzyılı" (Monnier, 2006, s. 67) olarak nitelendirdiği 13. yüzyıla gelindiğinde, dini yapıların inşası yeni bir üslubun doğuşuyla ivme kazanmıştır. 12. yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıkan Gotik üslup ile birlikte mimarlıkta strüktürel olarak bir sıçrama görülmüştür. Kiliselerde, üzeri tonozlarla örtülü nef'in göğe doğru yükseldiği, itme güçlerinin payandalarla ve kemerlerle karşılandığı bir mekân ve iskelet sistemi anlayışı hâkimdir. Romanesk mimarideki kalın duvarlar ve loş mekânlar inşaat tekniğinin gelişmesiyle yerini ince strüktürlü, tonoz ve kemerli, aydınlık mekânlara bırakmıştır. Sivri kemerler, uçan payandalar, kaburgalı tonozlar ve vitray pencerelerle karakterize olan Gotik mimaride ögelerin her biri yerine ve işlevine göre, mantıksal bir çerçevede kullanılmıştır. Kütlelerin itme kuvveti ve yönü hesaplanarak, basıncı kemerlere ve fil ayaklarına aktaran yöntemler geliştirilmiştir.

Orta Çağ kentlerinin simgesi haline gelen katedrallerin yapımında görev alan dönemin yapı ustaları, zanaatkârlar gibi meslek loncalarına bağlıdır. Loncalar, mesleki eğitim ve usta-çırak sistemi için ilkeler belirlemiş ve aynı zamanda meslek üyelerine çeşitli haklar getirmiştir.

Dönemin önemli Gotik yapılarından olan Rheims Katedrali'nin mimarlarından Hugh Libergier'in, katedraldeki mezar taşının üzerinde, elinde kilisenin maketini tutan bir portresi çizilmiştir. Yazıtın üzerinde ise "Burada 1229 yılında bu kilisenin yapımına

başlamış ve 1267 yılında ölmüş olan usta Hugh Libergier yatıyor" yazılıdır (Costanzo, 2016, s. 95).



Şekil 2.7. Hugh Libergier'in Mezar Taşındaki Portresi ve Rheims Katedrali.

Yaklaşık olarak 14. yüzyılda başlayıp 16. yüzyıla kadar süren, kilisenin gelenekleri yerine bilim, sanat ve felsefeye önem veren yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. İtalya'da doğan ve Avrupa'ya yayılan bu anlayış "yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans'tır. Eski Yunan ve Roma'nın düşünce yapısına ve dünya görüşüne ilgi artmış, Antik Çağ'a ait metinler derinlemesine incelenmiştir. Bu anlamda Rönesans'a "klasik dönemin yeniden doğuşu" denebilir. Bu dönemde skolastik düşünce yerini Hümanizm'e bırakmış ve odak noktası Tanrı'dan insana doğru yönelmiştir. Leland Roth, insanın potansiyellerine önem veren bu yeni anlayışla birlikte sanatçının hümanist bir düşünür olarak algılandığını, sadece sanatçı veya zanaatkâr değil, boya ve taşla uğraşan bir filozof olarak görüldüğünü söyler. Bu nedenle Rönesans'la birlikte çağdaş sanatçıların amaçlarının ve başarılarının kaydedilmesinin de önem kazandığını belirtir (Roth, 2006, s. 427).

İnsanı temel alan hümanist düşünceyle birlikte mimar, birey olarak öne çıkmaya ve yapılarıyla birlikte tanınır hale gelmeye başlamıştır. Yapı inşası sırasında daha önceleri sadece kolektif çalışmanın herhangi bir üyesiyken Rönesans'la birlikte mimar, mesleki bir kimliğe bürünmüştür. Tüm bunlarla birlikte Rönesans'ta mimarlığa bakış açısı da değişmiştir.

Bülent Özer; Alberti, Palladio gibi Rönesans mimarlarının, Vitruvius'un başarılı bir mimari için "Firmitas-Utilitas-Venustas" olarak belirlediği nitelikleri kabul etmekle beraber "Utilitas"ı başa aldıklarını yani başarılı mimarinin kalitelerini peş peşe comodità, perpetuità, bellezza (kullanışlılık, uygunluk-süreklilik, kalıcılık-güzellik) olarak belirlediklerini ifade eder (Özer, 1981, s. 32).

Daire, kare gibi saf geometrik formları yapıların ve kentlerin planlarında sıklıkla uygulayan Rönesans mimarları, Vitruvius'un ideal geometrik formlarını ve bu formlarla oluşturulan mimarlığın da mutlak güzellik anlayışını yansıttığı fikrini benimsemiştir.

"Güzellik, birbirleriyle orantılı olarak bağlanan parçaların özenli bir biçimde düzenlenmesi olarak görülüyordu" (Roth, 2006, s. 436).

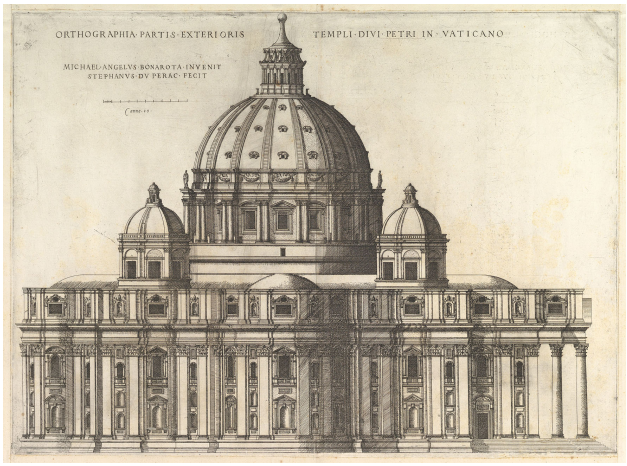
Mimarlığı akılcı bir zeminde, geometri ve matematik bilgileriye birleştiren dönemin mimarları, mekânları çeşitli oranlara dayanarak şekillendirmeye çalışmıştır. Rönesans mimarisi her zaman oran, ritim, sadelik ve saflık arayışında olmuştur. Bütün ile parçalar arasında kurulan orantı, saf geometrilerle birleşerek zarif ve hafif bir görünüme kavuşturulmuştur.

Rönesans'ın doğanın pek ender durumlarda üretebildiği tamamlanmışlık ve kusursuzluk haline ulaşmaya çalıştığını ifade eden Heinrich Wölfflin bu anlayışı, "huzurlu güzellik sanatı" olarak tanımlamıştır (Wölfflin, 2019, s. 47).

Dönemin entelektüel ortamında, sanat, bilim ve felsefeye olan ilginin ve okuryazarlığın artmasıyla birlikte, kendisini geliştirmeye açık olan Rönesans insanı birçok alanda uzmanlaşan, çok yönlü bir birey olma özelliğine sahip olmuştur. Mimarların da mimarlığın yanı sıra çok çeşitli alanlarda kendilerini geliştirdikleri görülür. Örneğin; çizgisel perspektifin ilkelerini keşfetmesiyle ve Floransa Katedrali için inşa ettiği, kendi kendini taşıyan çift cidarlı kubbesiyle tanınan Brunelleschi mimar olmasının yanı sıra, kuyumcu, heykeltraş, mühendis ve matematikçidir. Rönesans mimarisinin en büyük uygulayıcılarından ve öncülerinden olan Alberti de mimar, ressam, şair, dil bilimci, filozof ve müzisyendir. Alberti, Latince olarak

kaleme aldığı “De re aedificatoria” (İngilizce çevirisiyle “On the Art of the Building in Ten Books”) kitabında mimarı “insanın ihtiyaçlarını karşılayabilmek için çeşitli hacimler ve formlar inşa ederken aklını ve enerjisini en iyi şekilde nasıl kullanabileceğini, nasıl bir mantık ve yöntem geliştirebileceğini bilen kişi” olarak tanımlar ve zanaatkâr ile mimarın ayrımını net bir şekilde yaparak zanaatkârın, mimarın elinde adeta bir araç/enstrüman olduğunu vurgular (Alberti, 1988, s. 3).

Pek çok uzmanlık alanına sahip, yetenekli bir diğer Rönesans insanı Michelangelo ise ressam, heykeltraş, mimar ve şairdir. 1475 yılında Toskana’nın bir köyünde doğan ve Floransa’da yetişen sanatçı-mimar, hayatı boyunca bu alanların tümünde çok sayıda eser ortaya koyar. Gri taş ocakları bakımından zengin bölgelerde, zanaatkârlarla iç içe büyüyen sanatçı, küçük yaşlarında ressam Domenico’nun yanında çırak olarak yetişir. 26 yaşında yaptığı ünlü Davut heykeliyle, heykeldeki başarısını da kanıtlayan sanatçı, sonraları papanın heykeltraşı ve mimarı olarak, San Pietro Bazilikası’nın yapımında görevlendirilir. Michelangelo, yapımında aralarında Bramante, Raphael gibi önemli pek çok mimarın yer aldığı ve inşası 100 yıldan fazla süren bazilikanın baş mimarı olarak çalışır ve yapının daha sonra yapılacak Barok eklemelerinden önce Bramante’nin ilk fikirlerini geliştirme fırsatı bulur. Özellikle ana kubbenin yapımında görev alan sanatçı, Giorgio Vasari’nin ifadesiyle; kubbenin ağırlığını taşıyan güçsüz payeleri kısmen doldurarak kubbenin her iki yanına kemerlerin en üst seviyesine kadar yük hayvanlarının malzemelerle tırmanabileceği ve at sırtındaki adamların çıkabileceği iki sarmal merdiven yaptırmıştır (Vasari, 2018, s. 328).



Şekil 2.8. San Pietro Bazilikası Kubbesi, Etienne DuPérac Çizimi.

Vasari, Michelangelo'nun başta bu işi mimarlığın kendi mesleği olmadığını söyleyerek reddettiğini, ancak papanın emrine karşı çıkamayıp kabul etmek zorunda kaldığını yazar. Papa, yapımda görev alan bütün resmi görevlilerin de Michelangelo'dan emir almasını buyurarak, 1547'de onu bu göreve getirir ve sanatçı ölümüne kadar San Pietro'nun baş sorumlusu olarak görev yapar (Vasari, 2018, s. 326, 327).

Mimarlık ve sanat eğitimi bu döneme kadar okullarda değil, loncalara bağlı atölyelerde, usta-çırak ilişkisi içerisinde verildiğinden, ortaya koyulan ürünler ustanın önceki kuşaklardan devraldığı bilgiler doğrultusunda oluşturulmuştur.

Adını Antik Yunan'da Platon'un kurduğu felsefe okulu Akademeia'dan alan "akademi" terimi, 15. yüzyılda İtalya'da Platon felsefesinin yeniden gündeme gelmesiyle bütün felsefe ve edebiyat çevreleri için kullanılmaya başlanmıştır. Loncaya bağlı atölyelerde gerçekleştirilen, sanatta özgürlükten ziyade uygulamaya önem veren usta-çırak eğitimine karşı Giorgio Vasari, 1563'te Leonardo da Vinci, Michelangelo, I. Cosimo Medici gibi isimlerin de desteğiyle tarihteki ilk akademi olan "Accademia del Disegno"yu kurmuştur. Ancak mimarlık eğitiminde asıl gelişme 17. yüzyılda Fransız Kraliyet Akademisi'nin (The Royal Academy of Architecture) kurulmasıyla yaşanacaktır.

Ali Artun, Vasari'nin "Sanatçıların Hayat Hikâyeleri[1]" adlı kitabını "Arezzolu Ressam ve Mimar" olarak imzalamasına rağmen, onun dehasının sanatçı ve mimar kimliğinin ötesinde siyaseti bir sanatsal ikonografi olarak tasarlamasından geldiğini vurgular. Medici'leri Floransa'nın ve sanatın "altın çağı"nın merkezine yerleştirenin de Vasari olduğunu ekler (Artun, 2013).

[1] Giorgio Vasari'nin, Brunelleschi'den Alberti'ye, Leonardo Da Vinci'den Michelangelo'ya uzanan, sanat ve mimarlık tarihinin en önemli isimlerinin hayat hikâyelerini ve yapıtlarını konu edindiği kitabı için bknz. Vasari, G. (2018). Sanatçıların Hayat Hikâyeleri. Çev. Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yayıncılık.



Şekil 2.9. Palazzo Medici, Michelozzo di Bartolomeo, Floransa, 1444-60.

Yalın formlar ve matematiksel orantılarla şekillenen, Roma ve Yunan anlayışının doruk noktasına ulaştığı 16. yüzyılın Yüksek Rönesans'ına tepki olarak Maniyerizm hareketi ortaya çıkmıştır. Rönesans ile Barok arasında bir geçiş dönemi olan Manyerizm'de, Klasik dönemin ölçülü ve dengeli anlayışı yerini hareket ve abartıya bırakmıştır. Rönesans'ın kurallarla oluşturulan kusursuzluğa ulaşma gayretinin aksine, Manyerizm'de bilinçli olarak kurallar ve şemalardan sapma ve figürleri deformasyona uğratma anlayışı görülür. Ancak böyle bir ortamda yine de, dönemin en önemli mimarlarından Andrea Palladio, Maniyerizm'in kuralsızlığını bir kenara bırakarak, Rönesans'ın klasik anlayışını sürdürmüş ve temel geometrik formlar kullanarak İtalya'nın Veneto bölgesinde villalar tasarlamıştır. Taş oymacılığı ve heykeltraşlık üzerine eğitim alan Palladio'nun Antik Çağ'dan esinlenen, anıtsal bir görünüme sahip olan yapısı Villa Rotonda, simetri, oran, uyum ve dengenin hakim olduğu, Palladio'nun mimari yaklaşımını en iyi yansıtan örneklerinden biridir. Yapımına 1556'da başlanmış olan Villa Rotonda, üzeri kubbeli, dört özdeş cepheye sahiptir.



Şekil 2.10. Villa Rotonda, Andrea Palladio.

Mimarlık, tarihte pek çok birbirini izleyen diyalektik sürece şahit olmuştur. İnsanlık tarih boyunca, varoluşsal bir eğilim olarak, içinde yaşadığı çevrede düzen kurma, doğayı kendi ihtiyaçları doğrultusunda biçimlendirme, doğaya hükmetme ve onu egemenliği altına alma isteğiyle, çeşitli eğilimlere yönelerek mimarlığı şekillendirmiştir. Bu eğilimler de çok çeşitli üretim biçimlerine yol açarak, kendi içinde diyalektik yeni üsluplar, akımlar ve çeşitli yapım yöntemlerini doğurmuştur. Tarihsel süreç içerisinde bu yaratımsal eğilim, kimi zaman bir düzen anlayışıyla çeşitli kurallara, sınırlara, yöntemlere dayandırılmış ve peşinden buna karşı psikolojik bir tepki olarak, düzensizlik, kuralsızlık, keyfîlik ön plana çıkmıştır. Bu durumun tam tersi olan, keyfilik ve düzensizliğin sonucunda da düzen kurma, rasyonel çözümler üretme gibi yönelimler görülmüştür. Her anlayış, kendi çağının duyarlılıklarıyla şekillenerek, kendinden önceki çağ ile; çelişik, uyumlu veya çağının ötesinde/gerisinde, doğrudan veya dolaylı bir ilişki kurmaktadır.

Her adımı önceden belirlenmiş kurallara dayanan Rönesans'a karşı da 17. yüzyılın başlarında Barok mimari gelişmiştir. Barok, tam anlamıyla keyfiliğin, kuralsızlığın sözcüsü olmuş ve bu dönemle birlikte düz çizgiler yerini eğrilere, dalgalanmalara, girinti çıkıntılara, akışkanlığa ve dinamizme bırakmıştır. İtalya'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan akım, Rönesans'ın kütleleri çeşitli oranlarla parçalara bölen tutumu ile yalınlık ve dinginlik arayışının aksine, bölmek yerine birbirine bağlayan ve bütünleştiren, akıcı, sürprizli ve dinamik bir ifadeye sahiptir. Dik açıdan kaçınılarak oluşturulan biçimler, özgürce kendini ortaya koyar. Bölümler birbirinden açık bir şekilde ayrılmaz, aksine birbiri içine geçerek karışır.

Heinrich Wölfflin, karşılaştırmalı olarak ele aldığı “Rönesans ve Barok” adlı kitabında, Rönesans döneminin tamamlanmışlık ve kusursuzluk arayışına, Barok anlayışın ise bitmemişlik hissine ve biçim yokluğuna dayandığını söyler (Wölfflin, 2019, s. 96, 97, 105).



Şekil 2.11. San Carlo Alle Quattro Fontane Kilisesi, F. Borromini, Roma.

Ayrıca bu dönemde, Rönesans’ta kullanılan daire, kare gibi saf geometrik formlar deforme edilerek yerine ovaller ve dikdörtgenler kullanılmıştır. Işığın dramatik bir şekilde kullanımıyla daha da abartılı görünen hacimler ve sınırlarından dışarı taşan cepheler, zengin süslemelerle donatılmıştır. Çeşitli nişler oluşturan kıvrımlı hatlar, mekânın bir çırpıda algılanamamasına, gözün mekânda sürekli farklı noktalara kaymasına ve birçok detayda kaybolmasına neden olur.

Dönemin önemli mimarlarından Borromini’nin San Carlo Alle Quattro Fontane Kilisesi, Barok anlayışı en iyi şekilde özetler niteliktedir (Bknz. Şekil 2.11). Barok dönemde mimar; kilise, saray, havuz, çeşme, villa, bahçe gibi pek çok alanda gösterişli eserler vermiştir. Mimarın işvereni ise yine erk sahibi; sermaye ve/ya yönetim gücünü elinde tutan kişilerden oluşmuştur.

18. yüzyılın ortalarına doğru gelindiğinde, Barok dönemin devamı olarak kabul edilen Rokoko akımının etkisi görülür. Dönemin soyluları tarafından benimsenen ve hazcılığı sembolize eden bu akım, derinlikten ziyade, dekoratif süslemeleri ön planda

tutan, abartılı yaklaşımıyla dikkat çeker. Daha çok dekorasyona yönelik gelişen Rokoko, Barok'un ağır ifadesinden farklılaşmıştır. Bitkisel motifler, deniz kabuğu şekilleri ve eğrisel çizgilerle, daha zarif ve hafif görünümler elde edilmiştir.

18. yüzyılda Avrupa'nın, evrensellik ve akılcılığın oldukça önem kazandığı, tarihin dönüm noktalarından biri olan Aydınlanma Çağı'na girişiyle, bilimsel ve felsefi anlamda köklü bir değişim yaşanmıştır. Dönemin dine dayalı, baskıcı dünya görüşü ve feodal toplum yapısına karşı gelişen Aydınlanma düşüncesi, akıl, birey, özgürlük, ilerleme gibi kavramları başat kabul ederek insanın dogmatik bilgilerle değil, kendi aklıyla ve deneyimleriyle yeni düşünce biçimleri geliştirmesi üzerine kurulmuştur.

Tarihin pek çok döneminin öncüllük ettiği, çok yönlü etkiler sonucunda gelişen Aydınlanma hareketi, temelini Antik Yunan felsefesinden alarak Orta Çağ'da Hümanizm düşüncesiyle hız kazanmış ve daha sonra Rönesans ve Reform hareketlerinin başlattığı düşünsel gelişmelerle birlikte 1688 İngiliz Devrimi ile ortaya çıkmıştır. 1789 Fransız İhtilali ile doruk noktasına ulaşan Aydınlanma hareketi; insanın aklını kullandıkça özgürleşeceği inancıyla, rasyonel bir zeminde bilim, fesefe ve sanatta büyük gelişmeler yaşanmasına sebep olmuş ve sonraları ortaya çıkacak olan "modern" kavramının oluşmasının öncülü olmuştur.

Aydınlanma felsefesinin kurucularından olan John Locke, *a priori* bilgiyi reddederek *a posteriori* bilgiyi desteklemiş ve boş beyaz bir kağıda *(tabula rasa)* benzettiği insan zihninin ancak edinilen deneyimlerle doldurabileceğini savunmuştur (Locke, 2013, s. 97-98).

Aydınlanma'nın bir diğer önemli ismi Rene Descartes ise insan deneyiminin ve sonradan elde edilen bilginin yanıltıcı olabileceğini düşünerek, her sava septik (şüpheci) bir yaklaşım göstermiştir. Descartes'a göre doğuştan gelen ideler vardır ve bu ideler sayesinde dış dünyaya ilişkin kesin ve açık bilgiler elde edilebilir. İki düşünür de bilginin yalnızca akıl yoluyla elde edilebileceği konusunda hemfikir olsalar da, epistemolojik açıdan, bilginin kaynağı konusunda iki farklı düşünce geliştirmişlerdir.

Kartezyen düşünce metodunu geliştiren Immanuel Kant ise zihin ve bedeni birbirinden ayırarak varlığın maddi töz ve zihinsel tözden oluştuğunu öne sürmüştür. Kant, 1784 yılında kaleme aldığı "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" adlı yazısında[2] Aydınlanma'yı şöyle ifade eder: "Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Sapare Aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır" (Kant, 1984, s. 213). Kant'ın "bilmeye cesaret etmek" ifadesi "Aydınlanma Nedir?" sorusunun en özet cevabı niteliğindedir.

"Aydınlanma Çağı özgün bir zamansal ruhu biçimlendirmektedir. Söz konusu çağda insan her şeyin merkezinde yer alması gereken benzersiz bir aktör olarak düşünülmeye başlanmıştır. Üstelik Kartezyen felsefeyle insan aklına verilen merkezi rol bu çağda zirvesine ulaşmış, Max Weber'in tabiriyle dünyanın büyüsünün bozulması (die Entzauberung der Welt) gerçekleşmiştir" (Kızılkaya, 2018, s. 113).

Aydınlanma düşüncesiyle iyice önem kazanan "birey" kavramı, insanın aklı, yetkileri ve yetenekleriyle varlık kazanmasını ifade etmektedir. Bu döneminde mimar, birey olarak belirginleşmiş ve daha sonraki dönemde gelişen "modern bir birey olarak mimar" kimliğini günümüze dek sürdürmüştür.

Mimarlık eğitiminde ise, Rönesans'ta oluşan entelektüel düşünce ortamıyla filizlenen, mimarın da eğitim alması gerektiği üzerine oluşan fikirler, tarihin ilk akademilerinin kurulmasıyla sonuçlanmış ve mimarların eğitim aldığı kurumlar oluşmaya başlamıştır. Kökenini Helenistik dönemde Platon'un kurduğu Akademeia'dan alan, ve Rönesans'ta yeniden gündeme gelen akademiler, 16. yüzyılda Giorgio Vasari'nin kurduğu "Accademia del Disegno" ile ortaya çıkmış ve

[2] Bu yazı, o dönem Berlin'de çıkan Berlinische Monatsschrift adlı aylık derginin 1784 yılı Aralık sayısında yayımlanmıştır.

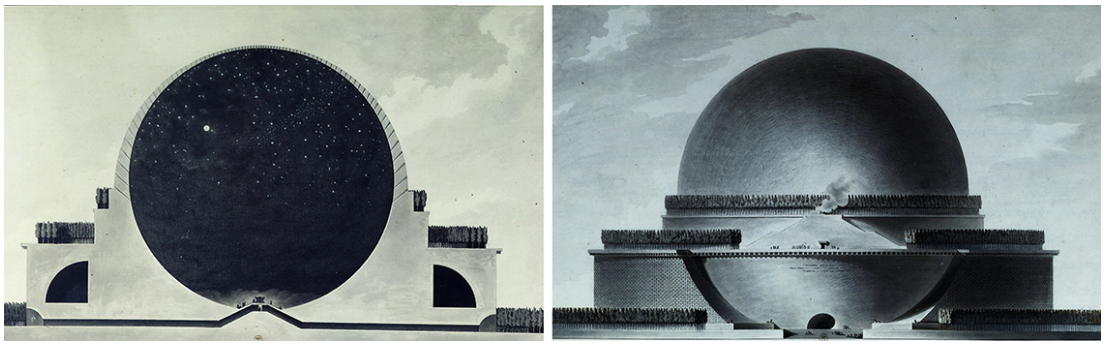
1648 yılında Fransa'da XIV. Louis tarafından kurulan Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi ile devam etmiştir. Fransız Devrimi sonrasında kapatılan bu okulun yerine 1793'te -sonraları Sanayi-i Nefise Mektebi'ne de örnek olacak olan[3]- École des Beaux-Arts kurulmuştur. Daha sonra Avrupa'nın pek çok şehrine hızla yayılan akademiler ile birlikte, Aydınlanma'nın getirdiği entelektüel düşünce ortamı, mimarın daha önce loncalarda usta-çırak ilişkisi içerisinde öğrendiği mesleki bilginin yerine, çeşitli kuramsal derslerle desteklenen pratik ve teknik bilgilerin yanı sıra anatomi, sanat, tarih gibi farklı disiplinlerden dersleri de içeren mesleki eğitim modelleri sunmuş, sonunda da mimarın meslek unvanı kazanmasını sağlamıştır.

Aydınlanma hareketi, modernleşme sürecine zemin hazırlamış ve modern bilincin temelini oluşturmuştur. 1789 Fransız Devrimi ise bu hareketi zirveye ulaştırmış ve ütopyacı fikirlerin gelişiminin de önünü açmıştır. Mimarlığın da Aydınlanma düşüncesiyle bağdaşan bir ifadesi olması gerektiğine inanan Ledoux, Lequeu ve Boullée gibi devrim mimarları, "architecture parlante" yani "konuşan mimarlık" terimiyle tariflenen, mimarlık yoluyla düşüncelerin ifade bulması fikrine dayalı, işlevsel anlamlar yüklü biçimlere sahip, çoğunlukla devasa büyüklükte çalışmalar ortaya koymuşlardır. Kare, küp, silindir, küre gibi temel geometrik formlar kullanarak tasarladıkları bu rasyonel çalışmaların çoğu inşa edilebilir nitelikte değildir. Zaten temel ölçüt inşa edilebilir olması değil, bir hayali tasvir etmesidir. Devrim yaratan bir mimarlık öneren bu mimarlar, mimarlığı işlevsel anlamlar taşıyan ütopik tasarımları için bir temsil aracı olarak kullanmışlardır. Meltem Baslo, inşa etmenin mimarlığın ikincil ve bilimsel bir boyutu olduğunu söyleyen Boullée'nin sözlerini şu şekilde aktarmıştır:

"Mimarlık herhangi bir binayı yaratma ve mükemmelliğe ulaştırma sanatıdır. […] Böylece inşa etme sanatı sadece ikincil bir sanattır ve bize bunu mimarlığın bilimsel tarafı olarak adlandırmak uygun gelmektedir" (Rosenau, 1993; Baslo, 2008).

---

[3] Ayrıca bu konuda yazılmış olan "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'ecole des Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme adlı makaleye bakılabilir:
Uzun Aydın, D. (2014). "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'ecole des Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6, s. 74-81. http://www.asosjournal.com/Makaleler/42002967_333%20DERYA%20UZUN%20AYDIN.pdf Erişim tarihi: 07.07.2019



Şekil 2.12. Étienne-Louis Boullée'nin Isaac Newton İçin Tasarladığı Kenotaf.

Mimarlıktan kimi zaman çeşitli söylemleri yansıtması, güç, iktidar veya zenginliği temsil etmesi, kimi zaman da prestij kazandırması veya sembol olması beklenir. Bir yandan kullanışlılık, sağlamlık gibi tamamen nesnel ihtiyaçlara yönelik nitelikler aranırken, diğer taraftan da mimarlığın insanda çeşitli duygular uyandırması istenir. Strüktürel, teknolojik veya mekânsal olarak "yenilik" ve estetik arayışları ise mimarlığın eskiden beri süregelen temel uğraşılarından olmuştur. Mimarlık, hangi beklentiyle olursa olsun mekânlar, düşünceler, fikirler yoluyla insanda çeşitli duygular uyandırırken, bunu "zaman" boyutunun içinden yapar. Burada dördüncü boyut olarak zaman, mimarlığın en büyük etkileyicisi konumundadır. Zamanının içinden konuşmayan yani içinde bulunduğu zamanın gerçekliğini yansıtmayan yaklaşımlar, çoğu zaman dönemi anlamlandırmada yaşanan güçlük ve bocalama halinden doğar. Çoğunlukla yanıltıcı ve taklitçi olma eğilimi göstermekle sonuçlanan, geçmişe yönelik nostaljik düşüncelerin gelişimi de bu karışıklık sonucu oluşan davranış biçimlerinden biridir. "Zaman" ile yüzleşmesi beklenen mimarlığın bunu reddederek göstermiş olduğu, tarihte görülen belki de en belirgin zaman yanılgısı, revivalist ve eklektisist uygulamalarda görülür.

Aydınlanma ile kıvılcımlanan akılcı düşünce beraberinde bilim ve teknolojide pek çok yeniliği getirse de, bu dönemde mimarlıkta geriye dönüşü işaret eden canlandırmacı ve tarihselci bir taklit yoluna doğru hızla ilerlendiği görülür. Binalardan günlük kullanılan nesnelere kadar birçok alanda kendini gösteren, tarihte görülen üslupların yeniden canlandırılması fikri üzerine kurulu Neo-Grek, Neo-Gotik, Neo-Rönesans gibi yaklaşımlar, dönemin kaotik durumunu gözler önüne serer. Bunun en uç noktası ise çeşitli üsluplara ait ögelerin seçmeci bir tavırla kullanımına dayanan Eklektisizm anlayışıdır.

Günümüz mimar rollerine benzer şekilde bu dönemde, Avrupa'nın pek çok yerinde kurulan akademilerle birlikte "akademisyen mimar" ve devlet kurumlarında görevlendirilen "bürokrat/memur mimar" figürlerini görebilmek mümkündür. Uğur Tanyeli'nin ifadesiyle, bilinen en kayda değer memur mimar, Prusya yönetiminin bürosunda "Geheimer Oberbaurat" unvanı ile yıllarca çalışan ve bu kimlikle Berlin'de pek çok yapıya imza atarak başkentin çehresini değiştiren Karl Friedrich Schinkel'dir (Tanyeli, 2017, s. 90). Mimarlık eğitimi alarak mimar olan Schinkel bu yönüyle, bu döneme kadar incelenen mimarlardan sıyrılır. Değişen öğrenme biçimi ile mimarlığı loncalar yerine akademilerde öğrenen bu yeni kuşağın en iyi temsilcilerinden olan Schinkel, Berlin Mimarlık Akademisi'nde öğrenim görmüş ve ölümüne kadar da aynı okulda dersler vermiştir. "Akademisyen mimar" olarak ise Schinkel'in kendisinden neoklasik mimariyi öğrendiği hocası David Gilly örnek verilebilir. Schinkel, kendisinden yıllar sonra da devam edecek olan bu mimar kimliği ile, kent yönetiminde çalışan bürokrat memur olarak kentin değişiminde önemli bir karar verici güç konumuna gelmiştir. Öte yandan Schinkel, geçmişteki Rönesans insanının farklı alanlarda uzmanlaşan çok yönlü özelliğini de taşır. Mimar olmasının yanı sıra**,** kent plancısı, sahne tasarımcısı ve ressam olan Schinkel, yaptığı Neo-Klasik, Neo-Gotik yapılarla her ne kadar geriye dönüşü işaret eden eserler ortaya koysa da, mimar kimliği ile daha 19. yüzyılın ilk yarısında geleceğin erk sahibi, teknokrat mimar figürü örneğini göstermesi bakımından önemlidir.



Şekil 2.13. Schauspielhaus Tiyatrosu, Karl Friedrich Schinkel, Berlin, 1818-24.

Aydınlanma sonrasında saray, kilise gibi yapılar çok nadir olarak inşa edilmiş, bunların yerini alan yeni yapı tipleri ortaya çıkmıştır. Dini yapılarda görülen portiko ve giriş mekânlarına sahip, kütüphane, tiyatro, müze, opera, adliye gibi kamu yapıları

sıklıkla inşa edilmiştir. Dönemin yeni yapı tiplerinden banka, borsa gibi yapılarda da aynı şekilde antik ögeler kullanılmıştır. Aydınlanma felsefesiyle, dinin yerini alan sanat ve bilginin yüceltilmesinin bir tezahürü olarak inşa edilen bu yapılar, adeta bir tapınak şeklinde ele alınmıştır.



Şekil 2.14. British Museum, Robert Smirke, Londra, 1823-47.

2.1.3. Endüstri Devrimi'nden Günümüze Mimar

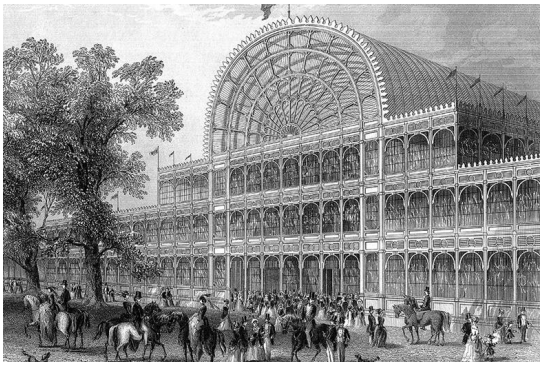
Aydınlanma'nın özgür düşünce ve bilime verdiği değer, teknolojik gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte dünya tarihini derinden etkileyen ve geri dönülmez bir yola sokan Endüstri Devrimi ortaya çıkmış ve kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Bu köklü değişime zemin hazırlayan faktörlerin başında gelen bilimsel icatlar; sosyolojik, demografik, ekonomik birçok etmenle birleşerek ilk olarak İngiltere'de ortaya çıkmasını sağlamış ve daha sonra tüm dünyaya yayılmıştır. Kuşkusuz tarihin en büyük kırılma noktalarından biri olan Endüstri Devrimi'nin ateşi, buhar gücüyle çalışan makinelerin bulunmasıyla fitillenmiştir.

Endüstrileşme'nin hem üretim ilişkilerinde yeniden yapılanmalara hem de bunların sonucu olarak tüketim alışkanlıklarında, tüketiciler tarafından arzu edilen önemli değişimlerin yaşanmasına neden olduğunu dile getiren Ahmet Eyüce Endüstri Devrimi'ni, "Endüstri Devrimi, kârı artırma amaçlı üretimi artırma devrimidir. Bu amaca ulaşabilmek için başvurulan sayısız yöntemin hepsinde ortak olan nokta, aynı üründen çok sayıda, en kısa sürede, en düşük maliyete üretimin gerçekleştirilmesidir. Bu süreç ve yöntemler, seri üretim olarak nitelendirilmekte ve sürecin tamamlanması endüstrileşme olarak adlandırılmaktadır. Bu sürecin vazgeçilmezleri arasında üretimin bir merkezde gerçekleştirilmesi (bu merkez ülkemizde fabrika olarak

adlandırılagelmektedir), olanaklar elverdiğince, üretimin insan yerine makineler tarafından yapılmasıdır" (Eyüce, 2011) şeklinde yorumlar.

Endüstri Devrimi, yeni bir dönem olan moderniteyi beraberinde getirmiştir. Ahmet Çiğdem'e göre, Latince "modernus" kelimesinden gelen modernite, Hristiyanlık döneminin pagan döneminden farklı bir karaktere sahip olduğunu vurgulamak üzere kullanılmıştır (Çiğdem, 1997, s. 65). TDK'ya göre "çağdaş" kelimesi ile eş anlamlı olan "modern" sözcüğü ise "bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan" şeklinde tanımlanmıştır (Url-1, 2019). Gelenekten kopuşu ve yeni bir yaşam biçimini tarifleyen modernite düşüncesi, mimarlıkta da yeni bir anlayışı; "modern mimarlık" kavramını ortaya koyar.

Modern'in aşağı yukarı çağdaş ile anlamdaş olduğunu ifade eden Bülent Özer; ancak belirli bir zamanda ortaya konan her edim veya üretilen her nesnenin, o zamana kıyasla çağdaş sayılacağından çağımızın mimarisini, Endüstri Çağı Mimarisi anlamını kapalı olarak belirtebilecek şekilde, Modern Mimari diye adlandırma yoluna giderek, artık Modern Mimari deyiminin Post-Modernizm'in ortaya çıkıp kendini kabul ettirmesiyle tüm çağdaş mimariyi kapsama durumunda bir gevşeme meydana getirdiğini söyler (Özer, 2018, s. 213). Bununla birlikte Özer, modern mimari prototipi olarak "belirli bir insanî faaliyeti barındırmak üzere plânlanan ya da inşa edilen mimarî yapıtın, fonksiyonel, teknolojik ve estetik bakımlardan herhangi bir tâviz ya da yabancılaşmaya, yozlaşmaya yer vermeksizin, doğrudan doğruya o faaliyeti gerçek anlamda belirleyen ana verilerden hareket etmiş olması" ölçütüyle, 18. yüzyılda ortaya çıkan demir köprüleri ve bina olarak da 1851 Londra Sergisi için Sir Joseph Paxton'un yaptığı Crystal Palace'ı gösterir (Özer, 2018, s. 213).



Şekil 2.15. Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851.

Prefabrikasyon sistemiyle, dökme demir ve cam kullanılarak kısa sürede inşa edilen 20 metre yüksekliğindeki bu ihtişamlı yapı, rasyonel ve yeni bir mimari dilin ifadesidir. Yeni yapım teknikleri ve yeni malzemelerle ürettiği, seraya benzeyen cam sergi binasıyla modern mimarlık tarihinde önemli bir yer edinmiş olan Joseph Paxton, aslında mimar değil, İngiltere'nin Devonshire Dükü'nün bahçıvanıdır. Bir diğer dünya sergisi için 1889 yılında yapılan ve yapımı 21 ay süren Eiffel Kulesi de bir mimar tarafından değil, bir inşaat mühendisi olan Gustave Eiffel tarafından yapılmıştır. Sanayi mimarlığının öncülleri sayılan bu yapılar, mühendislik ve mimarlık açısından yeni bir gelişimin göstergesi olmuştur. Bu dönemde ayrıca ulaşım sistemlerinde de ilerlemeler yaşanmış, özellikle demir yolu teknolojisi hızla gelişmiştir. Bu gelişme ise yeni bir yapı tipi ihtiyacını doğurarak hızlı bir şekilde, ahşap kadar yangında zarar görmeyen ve geniş açıklıklar geçebilen dökme demir makaslarla tren garlarının üretilmesini sağlamıştır.

Dönemin getirdiği bu yeni yapı tiplerini J.W.Harrington ve Barney Warf, "fabrikalar, köprüler, kanallar ve demiryolları, Endüstri Çağı'nın yeni katedralleri oldu" şeklinde tarifler (Harrington ve Warf, 1995, s. 124).



Şekil 2.16. St. Pancras İstasyonu, İnşaat Mühendisi W. H. Barlow, Londra, 1868.

Tren garının yanı sıra pek çok yapı tipini de beraberinde getiren bu yeni çağın mühendis-mimarları artık sadece geleneksel akımların uygulayıcısı değil, çağın teknolojisi, olanakları ve üretim biçimini benimseyen, endüstri ürünlerini kullanarak yeni strüktürel çözümler arayan kişilerdir.

Devamında gelişen Chicago Okulu akımı ile mühendislik bir kez daha gücünü göstermiştir. 1871'de çıkan Chicago Yangını, hızlı nüfus artışı, artan nüfusu karşılayacak mevcut araziden maksimum derecede faydalanma kuralı ve asansörün yapılarda kullanılmaya başlanması gibi etkenler, kentin gökdelenler aracılığıyla kısa sürede tekrar yapılanmasının önünü açmıştır. Başlı başına konstrüktif elemanlar olarak kullanılan demir ve çeliğin, -Portland çimentosunun bulunmasıyla- betonla buluşturulması, yeni bir yapım sistemi olan betonarmenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dönemin teknik gelişmişliğini gösteren bu ilerlemeler Chicago'yu metropole dönüştürürken modern mimarlık tarihinde de önemli bir yere oturtmuştur.



Şekil 2.17. Chicago Stock Exchange, D. Adler ve L. Sullivan, 1894.

Chicago'nun gökdelenlerle birlikte geçirdiği bu hızlı kentleşme sürecinde faaliyet göstermiş olan dönemin en büyük temsilcilerinden biri Louis Henry Sullivan'dır. Biyografisini anlatan Mervyn Kaufman'ın 1969 yılında yazdığı "Father of Skyscrapers: A Biography of Louis Sullivan" adlı bir kitapta "gökdelenlerin babası" olarak anılan Sullivan, yalnızca uygulama alanında çalışan bir mimar olarak değil, mimarlık üzerine çeşitli teoriler ortaya koyan ve bu teorileri işlerine yansıtan bir figür olarak dikkat çeker.

École des Beaux-Arts'da eğitim görmüş olan Sullivan, ortağı Dankmar Adler ile Adler & Sullivan bürosunda Chicago Okulu'nu temsil eden çok sayıda gökdelene imza atarken yanında yetiştirdiği modern mimarlık tarihinin önemli isimlerinden Frank Lloyd Wright'ın üzerinde de önemli etkiler bırakmıştır. 1896 yılında yazmış

olduğu, dönemin koşullarını ve problemlerini mimarlık yoluyla çözüme kavuşturmayı hedefleyen ve gökdelenlerin nasıl olması gerektiğine dair ipuçları veren "Tall Office Building Artistically Considered" makalesinde ünlü sloganı "form ever follows function" (biçim işlevi izler) (Sullivan, 1896) diyerek mimarlık anlayışını dile getirmiştir.

Leland Roth, Sullivan'ın "19. yüzyılın kültürünü özetleyen mimari anlatım biçimi neydi? Çağın macerasının ruhunu cisimleştirmek için nasıl bir üslup yaratılıyordu?" sorularını önemsediğini belirtir ve ekler: "Sullivan üslupların ve tarihsel mimarinin birebir yeniden kullanılmasına karşı çıkarken aynı zamanda da tarihten çıkardığı dersle en iyi tasarımın daima işleve kültürel bir yanıt olarak geliştiği gözlemini yapıyordu" (Roth, 2006, s. 596).

Günümüz mimarlık ofislerine ve çalışma sistemlerine benzer bir örnek teşkil eden Adler & Sullivan bürosunda gerçekleştirdiği işlerle Sullivan, tezin ana konusunu oluşturan mimarın rollerinden, yapı üretiminde hem doğrudan rol oynayarak, küçük ölçekli mimarlık ofisi sahibi -ancak buna rağmen büyük ölçekli yapılar üreten- patron mimar rolüyle Chicago Okulu akımının en önemli temsilcisi haline gelmiş, hem de ortaya koyduğu fikirlerle "teorisyen / kuramcı" olarak ön plana çıkmıştır.

19. yüzyılın tarihteki üslupların canlandırılmasına dayanan baskın mimarlık anlayışına karşı Chicago Okulu'nun yanı sıra Arts and Crafts, Art Nouveau ve Art Deco gibi bilinçli tepkiler de gelişmiştir. Bunlardan, Eklektisizm ve Revivalizm'in yanı sıra endüstri ürünlerine de karşı çıkan, bu ürünleri kalitesiz ve sanattan uzak bulan Arts and Crafts savunucuları, çözümü Orta Çağ'ın zanaat geleneğine dayalı bir üretim modeli olan el sanatlarında aramışlardır.

Dönemi ve mimar kimliğini daha iyi anlamak için Arts and Crafts'ın öncülerinden olan William Morris'e bakılacak olursa; Morris'in Orta Çağ'a ilgisinin tesadüf olmadığı görülür. Orta Çağ'ın çoğunlukla din adamlarından oluşan mimarlarına benzer şekilde, rahiplik eğitimi almasıyla dikkat çeken Morris, 1834 yılında Londra'nın Walthamstow bölgesinde doğmuştur. 1852-55 yılları arasında Oxford'daki Exeter College'da din adamı eğitimi almış olan ressam, şair, sanatçı ve mimar Morris, küçük yaşlarından beri edebiyata ilgili ve okumaya oldukça

meraklıdır. Gotik kurgu eserleri ortaya koyan İngiliz yazar Clara Reeve'den oldukça etkilenen bu çok yönlü mimar, Liva Gailuma'nın ifade ettiği gibi, sıkça vakit geçirdiği Essex'teki Epping Ormanı'nda şövalye kıyafetleri giyerek ve Orta Çağ sahnelerini teatral bir şekilde canlandırarak (Gailuma, 2014, s. 26) oynadığı oyunlarla Orta Çağ'a olan ilgisini çocukluğunda dahi göstermiştir.

1859 yılında Philip Webb ile birlikte The Red House'u tasarlamış, 1861'de kendisi gibi düşünen arkadaşlarıyla bir tasarım firması kurarak bu firmada dekoratif duvar kaplamaları, vitray, mobilya gibi el yapımı tasarımlar ortaya koymuş ve 1875'te "Morris and Co." ismiyle, firmanın tek sahibi olarak çalışmalarına devam etmiştir (Gailuma, 2014, s. 27, 29, 31).



Şekil 2.18. The Red House, William Morris ve Philip Webb, 1859-61.

Morris'in içinde bulunduğu döneme geri dönülecek olursa; Ernst Gombrich, hızla genişleyen kentlerde bulunan blokların, fabrikaların ve kamu binalarının, kendi işlevleriyle hiçbir ilişkisi olmayan bir üslup karmaşası sergilediklerini ifade ederek dönemi şu şekilde anlatmaktadır:

"Bina yapımı anlamsız bir rutine, basmakalıp bir iş haline dönüşmüştü. […] Çoğu zaman sanki mühendisler, önce işlevsel gereksinimleri karşılayacak bir yapı inşa ediyorlar, sonra da cepheye biraz "sanat" serpiştirmek için "tarihsel üslupların bulunduğu örnek kitaplarından aldıkları süsleri kullanıyorlardı. İşin garibi, çoğu mimarın böyle bir yöntemle bu kadar uzun süre yetinmiş olmasıdır. Halk, kolonlar, gömme ayaklar, kornişler ve silmeler istiyordu, mimarlar da onlara istediklerini veriyordu. Fakat XIX. yüzyılın sonlarına doğru, giderek daha çok sayıda kimse bu modanın saçmalığının farkına varmaya başladı. Özellikle İngiltere'de, eleştirmenler ve sanatçılar, sanayi devrimi sonucu el sanatlarında görülen gerilemeden büyük bir

üzüntü duyuyorlar ve bir zamanlar belirli bir anlamı ve kendince soyluluğu olmuş süslemelerin, artık makineler tarafından yapılan ucuz ve adi kopyalarından nefret ediyorlardı" (Ernst Gombrich, 1997, s. 535).

Döneme tepki olarak sanat ve el sanatlarını birleştirmeyi hedefleyen Arts and Crafts savunucuları, özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında bütün Avrupa'yı etkisi altına alan Art Nouveau akımının da önünü açmıştır. Aşağı yukarı 1890-1910 yılları arasında yalnızca mimarlıkta değil, mobilya, el sanatları, grafik gibi pek çok dizayn alanında kendini gösteren Art Nouveau, Secession binasının girişinde yazan "Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit" yani "Zamana kendi sanatı, sanata özgürlüğü" mottosunu ilke edinmiştir. Ernst Gombrich bu konuda Avrupalı mimarların, Brunelleschi zamanından beri ilk kez yepyeni bir üslup kullanma olanağıyla karşı karşıya olduklarını dile getirmiştir (Gombrich, 1997, s. 536). Dönemin tasarımcıları ve mimarları, tıpkı Art Nouveau'nun ilk akla gelen isimlerinden Victor Horta gibi, tarihten değil, doğadan referans alan yeni form arayışlarıyla, tekil ve bir defaya mahsus ürünler ortaya koymuştur. Horta'nın 1893 yılında Brüksel'de yaptığı Tassel Evi'nin iç mekânlarında, merdiven korkuluklarından aydınlatma elemanlarına kadar, eğrisel çizgilerle yarattığı akışkan ifade, Art Noueau'nun en iyi örneklerinden olmuştur. Académie des Beaux-Arts ve Athénée Royal'de eğitim almış olan Horta'nın mimar kimliğinin ise, Art Nouveau uygulamalarının yanı sıra profesör unvanıyla çeşitli üniversitelerde yürüttüğü bölüm başkanlıkları ve verdiği resim ve mimarlık dersleri ile, kuram, eğitim ve pratiği birleştiren bir noktada yer aldığı söylenebilir.

Art Nouveau akımının temsilcileri, yeni üretim biçimi olan endüstriyi reddetseler de yeni malzemeleri benimseyerek bunları yoğun el emeğiyle şekillendirmişlerdir. Daha çok iç mekânlarda görülen bu akım, yüksek maliyeti sebebiyle devam edememiş ve onun bir uzantısı olarak gelişen Art Deco akımı da dekoratif bir süslemeden öteye geçememiştir.



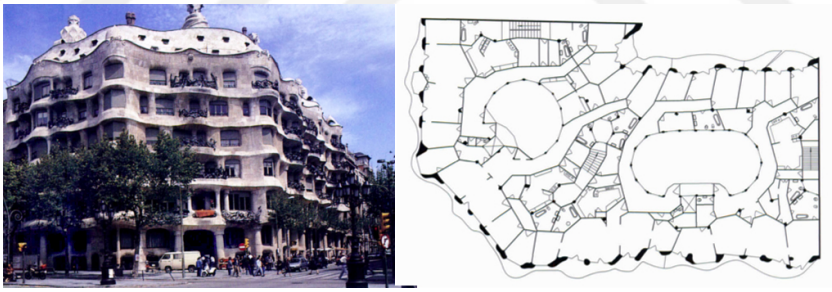
Şekil 2.19. Tassel Evi'nin Merdivenleri, Victor Horta, 1893.

Dönemin önde gelen mimarlarından Antoni Gaudi, Art Nouveau etkisini Katalan kültürüyle birleştirmiştir. Roth'un ifadesiyle Gaudi, "Katalonya'nın Mağribi ve Orta Çağ geçmişinden kaynaklanan bir mimari yarattı" (Roth, 2006, s. 598). Bület Özer'in "subjektif" davranış (Özer, 1965, s. 8-9) olarak nitelendirdiği bu yaklaşımı, mimarın yaşam öyküsüyle temellendirmek mümkündür. 1852 yılında Barselona'nın güneyinde, Akdeniz kıyısında bulunan Reus'ta, bakır ustası olan bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Katalan mimar Gaudi, öğrenimine St. Francis Katolik Manastırı'nda din eğitimi alarak başlamış ve hayatı boyunca da dindar bir insan olarak yaşamını sürdürmüştür. Katalan Orta Çağı'ndan gelen bir ilhamla yaptığı masalsı mimarlık, Orta Çağ'ın din adamı-mimar figürüyle örtüşmektedir. Felsefeye, geometriye, doğaya ve strüktüre olan ilgisini fark eden ailesi onu Escola Provincial d'Arquitectura'da mimarlık eğitimi alması için Barselona'da tıp okuyan ağabeyinin yanına göndermiştir. Ailesinin yaşadığı ekonomik sıkıntılar, hastalıklar ve ölümler, Gaudi'nin ek gelir sağlamak için yaptığı işlerle ve askerlikle birleşince öğrenimi sekiz yıl sürmüştür. Diplomasına Fakülte Dekanı Elies Rogent tarafından "Bu diplomayı bir deliye mi yoksa bir dehaya mı verdik bilmiyorum, zaman gösterecek" (Url-2, 2018) şeklinde bir not yazılmış olan mimar, zamanla belki de her ikisini de kanıtlayan alışılmışın dışında bir "delilik" ve dâhilikle hem Katalan tarihi hem de dünya mimarlık tarihi için önemli bir yere sahip olmuştur.



Şekil 2.20. Antoni Gaudi'nin Portresi ve Diploması.

Mezun olduktan sonra çalışmalarına kulübe, vitrin tasarımlarıyla başlayan Gaudi, sonraları kariyerine yön veren önemli projelerinin işvereni olan sanayici ve parlamenter Eusebi Güell ile tanışmış ve ardından burjuvazinin de dikkatini çekerek pek çok iş almaya başlamıştır. Dik açılardan kaçınarak oluşturduğu eğrisel ve akıcı dili, strüktürel bir ustalıkla tamamlayan Gaudi'nin yarattığı tek defaya özgü, irrasyonel yaklaşımını apartman yapısı olarak tasarladığı Casa Milà üzerinden hem iki boyutlu plan düzleminde, hem de üçüncü boyutta görebilmek mümkündür (Bknz. Şekil 2.21).



Şekil 2.21. Casa Milà, Antoni Gaudi, Barselona, 1906-12.

60'lı yaşlarına geldiğinde, akrabaları ve arkadaşlarının ölümüne ek olarak yakın arkadaşı olan Eusebi Güell'in ölümüyle sarsılan Gaudi, yalnız bir yaşam sürmeye başlamış ve 1926'da bir tramvayın çarpmasıyla hayatını kaybetmiştir.

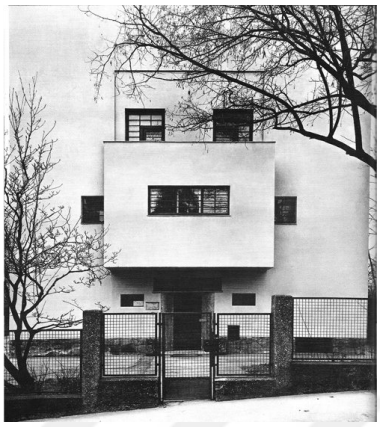
Arts and Crafts ve Art Nouveau'nun aksine, 1907 yılında aralarında Josef Hoffmann, Theodor Fischer, Hans Poelzig gibi isimlerin bulunduğu bir grup sanatçı ve mimar, endüstri üretimini tamamen reddetmeden, bu yeni üretim biçiminin kaçınılmaz olduğunu kabul ederek ve daha iyisinin yapılabileceği inancıyla bir araya gelmiş ve Alman Zanaatçılar Birliği anlamına gelen Deutscher Werkbund'u kurmuşlardır.

Morris'in ölümünden sonra modern akımı hazırlayan çabalar İngiltere'de gittikçe zayıflayarak esas ağırlık merkezleri Avrupa ile Amerika'ya geçmiş; kısa bir süre sonra da, Werkbund'la birlikte, ilerlemenin merkezi Almanya olmuştur (Kantoğlu, 1967, s. 43). Bu grup, Hermann Muthesius'un "Vom Sofakissen zu Städtebau" (kanepe yastığından kent planlamaya) sloganıyla, tasarımın her alanında yüksek kaliteyi yakalamayı amaçlamış ve fikirlerini yaymak için sergiler düzenlemişlerdir. Mimarlık eğitimi üzerine de görüşler belirterek sanat ve zanaatın birlikteliğini vurgulayan Deutscher Werkbund üyeleri, sonraları ortaya çıkacak olan Bauhaus tasarım okulunun da öncüleri olmuşlardır. Bu dönemde yeni bir dönüm noktasına gelişin yani modern mimarlığın oluşumunun sinyallerini veren tüm bu arayışlarla birlikte mimarlık sadece işlevsellik, uygunluk, estetik gibi değerler üretme amacı değil, kuramsal altyapı oluşturma ve oluşan fikirleri duyurma amacı taşımaya başlamıştır.

Dönemin bir diğer önemli ismi Adolf Loos, Gaudi'nin tersine mimarlıkta objektif ve rasyonel bir dil kullanarak modern mimarlığın adeta prototipi sayılabilecek yapılar ortaya koyan mimarların başında yer alırken, süslemeye karşı takındığı sert tavırla ve yazdığı manifesto niteliğindeki yazılarıyla ses getirmiştir.

1870'de Çek Cumhuriyeti'nin Brno kentinde doğan Adolf Loos, Royal and Imperial State Technical College ve Dresden College of Technology okullarında eğitim gördükten sonra Amerika'ya giderek burada 3 yıl yaşamış ve daha sonra Viyana'ya yerleşmiştir. Loos'un mimarlık üzerine yazdığı makalelerden derlenen ve 2014'te Türkçe'ye çevrilerek yayınlanan "Adolf Loos: Mimarlık Üzerine" adlı kitabın ayrıntılı bir şekilde ele alınan sunuş bölümünde Emre Demirel Loos'un Chicago, Philadelphia, St. Louis ve New York gibi şehirlerde tuğlacılık, kuaförlük, Metropolitan Operası'nda figüranlık ve bir mimarlık bürosunda teknik ressamlık yaparak geçimini sağladığını ve sefalet içinde geçen bu tecrübesinden ülkesine getirebildiği tek şeyin profesyonel tuğla diziciliği belgesi olduğunu ifade etmiştir (Demirel, 2014, s.7). Her ne kadar şanssızlıklarla geçse de, bu Amerika serüveninin ileride mesleki yaşamını etkileyecek olumlu sonuçlar doğurduğunu da söylemek yanlış olmaz. Çünkü tüm bunlarla birlikte Loos Amerika'da, Chicago Okulu ekolünü ve uygulamalarını yakından görme ve Sullivan'ın "Ornament in Architecture" (1892)

yazısını okuma fırsatı bulmuş ve hayatının bundan sonraki sürecinde, süslemeden arınmış ve dönemine göre oldukça deneysel sayılabilecek bir mimarlık anlayışı geliştirmiştir.



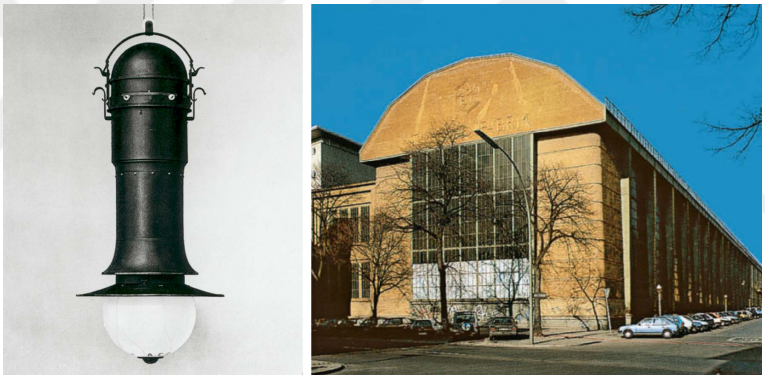
Şekil 2.22. Villa Müller, Adolf Loos, 1930.

Sullivan'ın yazısından 16 yıl sonra yazmış olduğu, Süsleme (Tezyinat) ve Suç (Cürüm) adlı ünlü makalesinde süslemenin geriliğin ya da yozlaşmanın bir ürünü olabileceğini ifade ederken, süslemeden arınmayı kültürel evrimle ve entelektüel güçle bağdaştırır (Loos, 2014, s. 162-166-172). Ayrıca mimarlar hakkındaki düşüncelerini de kaleme alan Loos, 1898 yılında yazdığı "Genç Mimarlarımıza" adlı makalesinde mimarlığın diploma ile kanıtlanabilecek bir şey olmadığını vurgular. Bürolarda çalışan ve patronlarının söylediği şekilde, eski üslupları canlandırarak teknik ressam gibi çalışan ve hiç sanat görüşü olmayan mimarları eleştirerek, bütün mali sakıncalarına rağmen mimarların, inandıklarını söylemek konusunda cesaretli olmaları gerektiğini söyler (Loos, 2014, s. 35-36-37).

Loos içinde bulunduğu dönemi eleştiren makaleler ve manifestolar yazan eleştirmen ve kuramcı kimliğinin yanı sıra düşüncelerini uygulamalarıyla örtüştürerek modern mimarinin en erken örneklerini vermiş ve yapılarını fikirlerinin tezahürü ve aracı gibi kullanarak yapı üretiminde aktif rol oynamıştır.

Hemen hemen aynı yıllarda doğmuş ve modern mimarlığın arketipi niteliğinde çalışmalar üretmiş bir diğer isim Peter Behrens'tir. Endüstriyel tasarımın öncülü olarak kabul edilen Behrens tasarımda çok yönlü bir kişiliğe sahip olmuştur. Ressam, grafik tasarımcısı, mimar ve endüstriyel tasarımcı olan Behrens, 1868 yılında

Hamburg'da doğmuş ve öğrenimine Karlsruhe'de ressam olarak başlamıştır. Sadece resim eğitimi almasına rağmen tasarımın her alanında kendisini geliştirmiş olan Behrens, 1890'dan itibaren Münih'te, Art Nouveau'nun Almanya'daki karşılığı olan Jugendstil hareketine katılarak kariyerinin ilk yıllarına resim ve grafik alanında çalışmalar üreterek başlamıştır. 1893'te Münih Secession'unun kurucu üyeleri arasında yer alan Behrens, sonraki yıllarında ressamlığın yanı sıra ahşap oymacılığı, grafik, cam, porselen, kitap ciltleri ve mobilya tasarımı gibi çeşitli alanlarda faaliyet göstermiştir. 1907'de AEG firmasının endüstriyel tasarımcısı olarak görevlendirildiğinde yaşamının dönüm noktası sayılabilecek bir döneme girmiş ve en çok tanınan işlerinin başında gelen üretimleri burada gerçekleştirmiştir. AEG'nin yazı karakterinden, katalog, kitap gibi yayınlarına, çeşitli lamba ve elektrik aletleri gibi endüstri ürünlerinden, aralarında Berlin'deki AEG Türbin Fabrikası'nın da bulunduğu pek çok yapıya kadar bütüncül bir anlayışla tasarımlar ortaya koymuştur.



Şekil 2.23. Peter Behrens'in AEG İçin Tasarladığı Ark Lambası ve AEG Türbin Fabrikası.

Behrens'in AEG Türbin Fabrikası'nda endüstri üretimini ve standartizasyonu tasarıma dâhil etmesinin dışında bir diğer önemli başarısı, içinde bulunduğu dönemin, yaygın tarihselci anlayışının ürünü olarak tapınak görünümlü banka yapıları, saray görünümlü kamu yapıları gibi iç dış ilişkisini göz ardı eden uygulamarının aksine bu yapıyla, işlevinden gelen bir ifadeye sahip özgün bir endüstri mimarisi örneği ortaya koymasıdır.

Deutscher Werkbund'un da kurucu üyeleri arasında yer alan Behrens, sadece yapılar veya ürünler ortaya koymakla kalmamış, fikirlerini geliştirecek ortamların içine dâhil olarak bu fikirleri tasarımlarına ve mesleki görüşlerine yansıtmıştır. Viyana

Akademisi ve Prusya Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümlerinin yöneticiliğini de yaparak eğitim, tasarım ve mimarlık kuramı alanlarında da çalışmalar ortaya koymuştur.

Yeni çağın mimarlıkta farklı bir yaklaşım gerektirdiği inancıyla gelişen reformist arayışlar 20. yüzyılın başında hız kesmeden devam etmiştir. Bunlardan De Stijl ve Bauhaus çağın getirdiği yeni malzemeleri, teknolojiyi ve endüstri üretimini benimseyen, rasyonel ve evrensel bir dille çalışmalar gerçekleştirmiştir. Özellikle Bauhaus sanayi üretimini tasarımın her alanına dâhil ederek mimarlığı genel geçer ilkelerle rasyonalize etmeyi amaçlamış, benimsediği fikirleri yaymak ve bu fikirlere dayalı bir eğitimle mimarlar yetiştirmek için tasarım okulu açmıştır. De Stijl, saf geometrik biçimler, asal ve nötr renklerle soyut ve evrensel bir ifade arayışına gitmiş, Bauhaus ise, sanayi üretimiyle birleştirdiği bu soyutlamayı tasarımın her alanında aramıştır.

Bauhaus'un 1919 yılında Weimar'da başlayan serüveni, 1926'da Dessau'da ve daha sonra Berlin'de devam etmiştir. Walter Gropius, 1919 yılında yazdığı Bauhaus'un kuruluş manifestosunda, süsleme ve desen yerine yapı dünyasına dönülmesi gerektiğini söylemiştir ve " […] zanaatçılar ile sanatçılar arasına kibirli bir duvar dikmeye niyetli gaspçı sınıfsal ayrımlar olmaksızın yeni bir zanaatçılar birliği kuralım! Yaklaşan yeni bir inancın kristalleşen simgesi olan, her şeyin -mimari, plastik ve resmin- biçiminin içinde bütünleşeceği, milyonlarca zanaatçının ellerinden bir gün göğe yükselecek olan geleceğin yeni yapısını hep beraber arzulayalım, tasavvur edelim, yaratalım" diyerek tüm mimarlara, heykeltraşlara ve ressamlara çağrıda bulunmuştur (Gropius, 1919; Url-3, 2018).

Bu amaçlarla yola çıkan Bauhaus Okulu'nun temsilcilerine bakıldığında, mimarlara düşen rollerin geniş bir alanı kapsadığı görülür. Akademisyen, teorisyen/kuramcı kimliklerinin yanı sıra uygulamacı olarak da faaliyet gösteren mimarlar, kuruluş manifestosunun ilk cümlesi olan "Tüm yaratıcı etkinliğin nihai hedefi yapıdır!" (Gropius, 1919; Url-3, 2018) sözünden de anlaşılacağı gibi, yapı üretiminde doğrudan ve dolaylı olarak rol oynamıştır.

19. yüzyıl sonlarında ayak izleri görülen modern mimarlık hareketi, nihayet 20. yüzyılın ilk yarısında yeni bir mimarlık anlayışı olarak kendisini göstererek tüm dünyayı etkisi altına almayı başarmıştır. Yeni çağı; yeni teknolojiler, malzemeler ve yapım teknikleriyle birlikte yeni bir dille karşılayan bu anlayış, söylemlerinin, ilkelerinin ve yapılarının yanı sıra, akıllara doğrudan temsilcileri olan mimarları getirmektedir. Bunlardan kuşkusuz ilk akla gelen isim, yaptıklarıyla döneme yön veren ve çok yönlü kişiliğiyle tanınan Charles-Edouard Jeanneret-Gris yani bilinen adıyla Le Corbusier'dir. Gerçekleştirdiği köklü değişimlerin ve geliştirdiği radikal fikirlerin ürünü olarak ortaya koyduğu onlarca kitap, yazı, makale, çizim, yapı, kent planı, mobilya tasarımı, resim ve heykelle tarihe geçen Le Corbusier, günümüzde hâlâ üzerinde çok konuşulan ve hakkında sayısız çalışma yürütülen bir isimdir.

1887 yılında, saat işlemecisi bir babanın ve müzik öğretmeni bir annenin oğlu olarak İsviçre'nin La Chaux-de-Fonds kentinde dünyaya gelmiştir. Eğitimine babası gibi saat kadranı yapmak üzere bir sanat ve zanaat okulunda başlasa da, École des Beaux-Arts'ta öğrenim görmüş bir Art Nouveau ressamı olan okuldaki hocası Charles L'Eplattenier'in yönlendirmesiyle mimarlığa ilgi duymaya başlamıştır. Mimarlık eğitimi almasa da bu yönde kendisini geliştirmeye kararlı olan Le Corbusier, daha 18 yaşındayken, okuduğu sanat okulunun yönetim kurulu tarafından, mimar René Chapallaz ile bir villa tasarımı için görevlendirilmiştir. Yapımı 1905'te tamamlanan ve Le Corbusier'nin ilk yapısı olan Villa Fallet adlı bu ev İsviçre'de, bölgenin doğasına uygun bir dağ evi olarak tasarlanmıştır.



Şekil 2.24. Villa Fallet, Le Corbusier, La Chaux-de-Fonds, İsviçre, 1905.

Paris'te Auguste Perret'nin yanında çalışarak betonarme kullanımını, ardından Berlin'de Peter Behrens'in bürosunda çalışarak endüstriyel tasarımı öğrenen Le Corbusier, mimarlık öğrenimini bu şekilde ofislerde usta-çırak ilişkisiyle sürdürmüştür. 1917'de Paris'te ilk mimarlık bürosunu açmış, iki yıl sonra ise sanatçı Amédée Ozenfant ve Paul Dermée ile edebiyat, resim, heykel, mimarlık, sinema, tiyatro gibi çok çeşitli disiplinlerden temaları kapsayan L'Esprit Nouveau[4] (Yeni Ruh) dergisini çıkarmıştır.

Yeni yaşayış biçimine ve modern mimarlığa dair düşüncelerini, proje görselleriyle ve yazdığı makalelerle, çağın getirdiği iletişim araçlarını aktif bir şekilde kullanarak kitlelere duyurmuştur. Hatta öyle ki Beatriz Colomina, Le Corbusier'nin bu araçları kendi eserlerinin reklamını yapmak için de kullandığını yazar. Bazen bunu, eserin yapımına katılmış bir şirketin (Summer, Euboolith vb.) ilânına, kendi eserinin fotoğrafını yerleştirerek yaptığını ve böylelikle bir çeşit reklam stratejisi de geliştirdiğini dile getirir (Bknz. Şekil 2.25). Ayrıca, L'Esprit Nouveau dergisinin bazı okurlarından gelen mektuplara da çeşitli eskizler, bütçe hesapları, hatta arazi önerileriyle cevap veren Le Corbusier'nin, uyguladığı bu stratejilerle okurlardan müşteri kazandığını da belirtir (Colomina, 2017, s. 190-192).

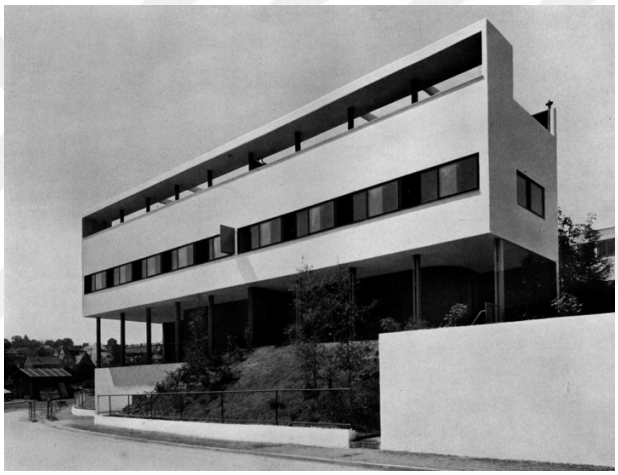


Şekil 2.25. Almanach de l'architecture Kitabındaki Euboolith İlanı, 1925.

[4] Derginin tüm sayıları Roma Tre Üniversitesi tarafından http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/ adresinden online erişime açık olarak sunulmaktadır.

Leland Roth, Le Corbusier'nin dergideki yazılarında Fransızca'da "kuzgun" anlamına gelen "le corbeau" sözcüğünden türettiği "Le Corbusier" takma adını kullandığını ve bundan sonraki hayatında bu adı meslek adı olarak benimsediğini ifade eder (Roth, 2006, s. 622).

II. Dünya Savaşı'na kadar çeşitli konut yapılarıyla modern mimarlığın ilk örneklerini veren Le Corbusier, 1928'de İsviçre'de 24 mimarın katılımıyla başlayan CIAM'da (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri) fikirlerini ortaya koyarak modern mimarlığın klasik dönemi olarak adlandırılan Uluslararası Üslup'u yayma fırsatı bulmuştur.



Şekil 2.26. Maisons de la Weissenhof-Siedlung, Le Corbusier, Stuttgart, 1927.

Moderniteyle birlikte değişen yaşam koşulları, kentlere göç, ulaşım imkânlarının artması, hızla demiryollarının yapılması, günlük hayatın tüketimine sunulan medya araçları: gazeteler, ilânlar, panolar; hızla yayılan alışveriş kültürü ve alışverişi teşvik eden reklamlar, vitrinler; kitle iletişim araçları: fotoğraf makinesi, telefon, film gibi teknolojik gelişmeler günden güne içine hızla dâhil olunan, geri dönülmesi mümkün olmayan bambaşka bir dünyanın kapısını aralamıştır. Bu yeni yaşam biçimi, yeni mimarlıkları, yeni bir insan modeli olarak da "modern insan"ı ve modern mimarı yaratmıştır. Üretim nesnelerinin görünürlüğünü artırmaya yönelik çabalara benzer şekilde insanın da birey olarak görünür olma arzusu artmıştır. Bu görünürlük halinin kendinden sonra da sürdürülebilmesi ve tam bu noktada tüketim nesnesinden ayrışarak kalıcılık elde etmeye çabalaması yeni modern mimar figürünü

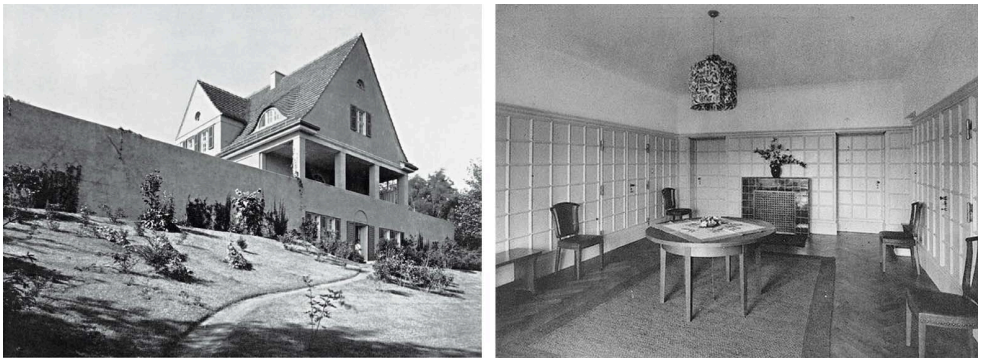
açıklamaktadır. Le Corbusier de yeni çağın modern mimar figürü olarak belki de bu arzuyla, görünmek sesini duyurmak, kitlelere ulaşmak için kendisine ait her tür belgeyi saklamıştır.

Colomina, Le Corbusier'nin aralarında mektuplar, çamaşırhane, elektrik, telefon faturaları; banka hesap özetleri, kartpostallar, adli belgeler, mahkeme tutanakları, aile resimleri, gezi fotoğrafları, kitaplar, mecmualar, karalamalar, not defterleri, günlükler gibi her türden belgenin bulunduğu büyük bir arşivi sakladığını belirtir[5] (Colomina, 2017, s. 2). Colomina ayrıca, Le Corbusier'nin makine çağı ile olduğu kadar, yeni iletişim araçlarıyla da oldukça yakın ilişkili olduğunu belirterek, modern mimarlığı da doğrudan tüketim çağı kültürüyle ilişkilendirir. Le Corbusier'nin yaymaya çalıştığı Uluslararası Stil'in modern mimari için bir reklam kampanyası olduğunu söyler (Colomina, 2017, s. 156-207). Elliyi aşkın yapı ve kitap ortaya koymuş olan Le Corbusier, mimarın birey olarak kazandığı ünün belki de en üst noktasını göstermektedir. Ayrıca kendisiyle birlikte, mimarın sadece yapılarıyla değil, yaşamı, fikirleri ve kısaca her şeyiyle bilinirliğini gösteren yeni bir dünyayı gözler önüne sermiştir.

Rönesans'ta ortaya çıkan, sonraki dönemlerde iyice belirginleşen ve Modernizm'le birlikte doruk noktasına ulaşan mimarın tarih sahnesinde bir birey olarak kazandığı yeni kimlik, onu önceleri yalnızca yapılarıyla bilinen ikinci plandaki konumundan ön plana taşımıştır. Bununla birlikte mimar isimleri artık başlı başına marka değeri taşıyan bir etikete dönüşmeye başlamıştır.

Hemen hemen aynı yıllarda dünyaya gelen, modern mimarlığın önemli bir diğer ismi ise Ludwig Mies van der Rohe'dir. 1886 yılında taş ustası bir babanın oğlu olarak Almanya'nın Aachen kentinde dünyaya gelen mimar, tıpkı Le Corbusier gibi mimarlık eğitimi almamıştır. Önce mobilya tasarımcısı ve mimar Bruno Paul'un bürosunda çalışmış ve burada henüz 21 yaşındayken Almanya'nın Potsdam şehrinde, oldukça geleneksel bir ifadeye sahip olan Riehl House adındaki ilk binasını yapmıştır.

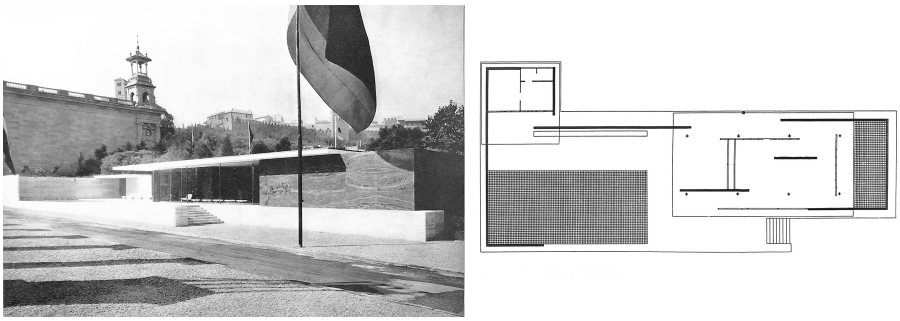
[5] Bu koleksyion bugün Le Corbusier Vakfı'na ev sahipliği yapan La Roche-Jeanneret Evi'nde saklanmaktadır.



Şekil 2.27. Riehl House, Mies van der Rohe, Potsdam, Almanya, 1907-10.

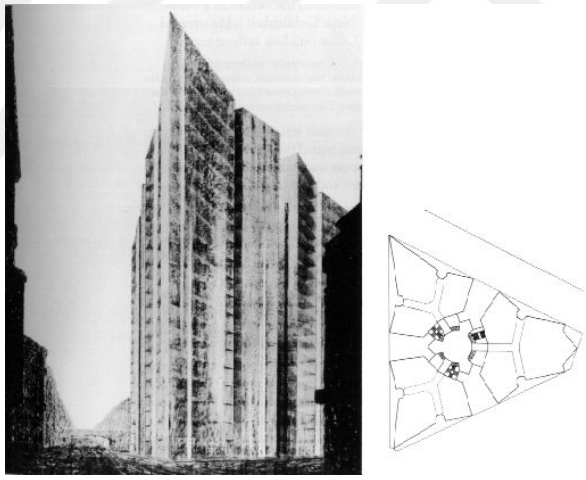
Ardından bir süre Le Corbusier ve Walter Gropius ile birlikte Peter Behrens'in bürosunda çalışmış ve daha sonra Berlin'de kendi bürosunu açmıştır. Mimarlık kariyeri boyunca gökdelenden konuta çeşitli ölçeklerde projeyi hayata geçiren Mies, malzemeyi öne çıkaran ve zarif bir sadeliğe dayanan mimarlık diliyle, derinliği göz ardı edilirse, neredeyse iki boyutlu denebilecek yüzeylerin bir aradalığıyla mekânlar yaratmıştır. Bunlardan en bilineni 1929 Uluslararası Barselona Fuarı için tasarladığı Alman Pavyonu'dur. Fuar bittikten sonra yıkılan yapı, 1986 yılında tekrar inşa edilmiştir. Mies'in bu pavyon yapısından başlayarak geliştirdiği, mimarlığındaki temel arayışlardan biri olan tümel mekân kurgusunu Uğur Tanyeli şu şekilde ifade eder:

"[…] Geleneksel oda kavramını yadsıyan ve iç-dış mekân arasındaki kesin görsel engelleri de ortadan kaldırmayı öngören tümel mekân anlayışı, yapının mekânsal örgütlenmesinde strüktürün ana belirleyici olduğu tüm mimari sistemleri aşmayı sağlar. Mekân hiçbir inşai öge tarafından koşullandırılmaksızın, nötr bir uzay parçası olarak uzanır ve kapatıcı olmaktan çok perdeleyici işlev gören pano benzeri ögelerle ancak kısmen parçalanır" (Tanyeli, 1993, s. 89).



Şekil 2.28. Alman Pavyonu, Barselona, 1929.

Mies van der Rohe, 1920'de eşinden ayrıldıktan sonra Mies olan adını, annesinin soyadını ekleterek Mies van der Rohe olarak değiştirmiş ve bundan sonraki yaşamında bu ismi kullanmıştır. 1921'de Friedrichstraße Gökdelen Yarışması'na bu isimle katılan Mies, önerisinde daha sonra yapacağı yüksek katlı yapıların sinyalini veren, tamamen şeffaf ve sivri hatlı bir gökdelen tasarlamış ancak proje, jüri tarafından elenmiştir.



Şekil 2.29. Berlin Friedrichstraße'de Gökdelen Projesi, Mies van der Rohe, 1921.

Mies'in ilke edindiği "Less is more" (Az çoktur) anlayışını mimar kimliğine de yansıttığı ve tasarladığı çok sayıda projeyle mimarlığın başlı başına mesleki yaşamını doldurmaya yettiği söylenebilir. Le Corbusier gibi mimarlık dışında farklı tasarım alanları veya sanat dallarıyla uğraşmasa da endüstriyel tasarımla ilgilenmiştir. Bunlardan en bilineni Alman Pavyonu için yaptığı "Barcelona Chair" adlı koltuktur.



Şekil 2.30. Barcelona Chair.

Mimarlıkta teorik anlamda da çalışmalar gerçekleştiren Mies'in, özellikle 1920'li yıllarda çeşitli dergilerde ve kitaplarda manifesto niteliğinde makaleleri yayınlanmıştır. Bunun yanı sıra, mimarlık eğitiminde de aktif rol oynayan Mies, 1930 yılında Bauhaus'un yönetimini Hannes Meyer'den devralmıştır. Görevine üç yıl devam ettikten sonra okul Naziler tarafından kapatılmıştır. 1938'de Mies'in Amerika'ya taşınmasının ardından da New York ve Chicago'daki gökdelen tasarımı serüveni başlamıştır. Aynı yıl Chicago'da Illinois Institute of Technology adlı okulun mimarlık bölümünü yönetmiş ve bu görevi 1958 yılına kadar sürdürmüştür. Ayrıca üniversitenin, aralarında Crown Hall'ün de bulunduğu pek çok yapısını ve kampüs master planını tasarlamıştır. Oldukça verimli geçen mesleki yaşamının son zamanlarına kadar çalışmalar ortaya koyan Mies, son olarak Neue Nationalgalerie'yi yapmış ve 1969 yılında, 83 yaşındayken yaşamını yitirmiştir.



Şekil 2.31. Seagram Binası, Mies van der Rohe, New York, 1958.

Modern mimarlığın gelişimine öncülük eden bu isimler, bulundukları dönemin imkânlarının farkındalığıyla, geçmişi taklit etmekten başka yeni yollar aramış; estetiği malzemenin yalınlığıyla, planı serbest mekân kurgusuyla, strüktürü mühendislikle, üretimi endüstriyle birleştirerek sonunda mimarlığa yepyeni bir dil getirmişlerdir. Ancak bu yeni mimarlık söylemi sonraki dönemlerde eleştirileri de beraberinde getirmiş, bu eleştiriler de mimarlıkta yeni arayışların yolunu açmıştır. Bunlardan Postmodernizm olarak bilinen akıma geçmeden önce, Leland Roth'un Uluslararası Modernizm'in neden "başarısızlık[6]" ile sonuçlandığı hakkındaki görüşlerine bakmak yerinde olacaktır.

"Modern üslubun özgür gelişimi kısıtlayan bakış açısı karşısında artan hoşnutsuzlukla birlikte, bir zamanlar bu deli gömleğini şiddetle savunmuş olanlarca bile, modern mimarlığın bir başarısızlık olduğu içtenlikle kabul edildi" (Roth, 2006, s. 629). Öyle ki, Le Corbusier'nin kariyeri boyunca savunduğu normları yıkan, irrasyonel bir anlayışla 1955 yılında inşa ettiği Ronchamp'daki Notre Dame du Haut Şapeli, Roth'un bu sözlerini doğrular niteliktedir.



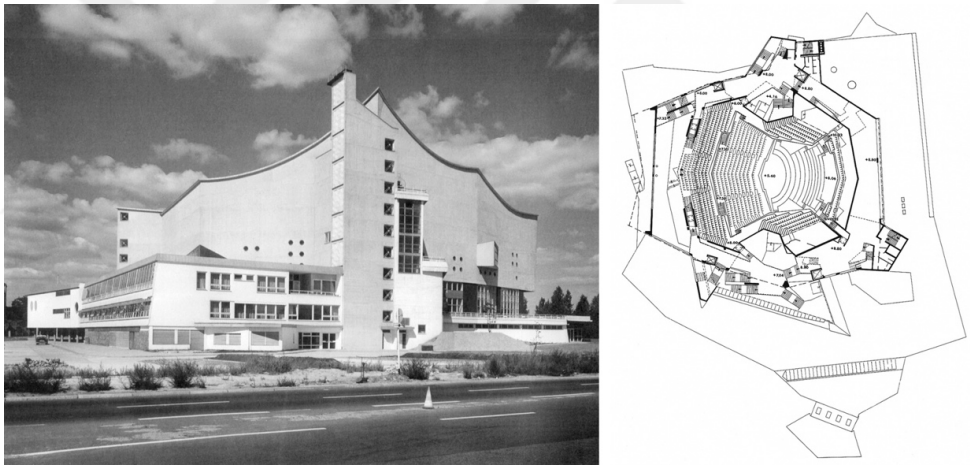
Şekil 2.32. Notre Dame du Haut, Le Corbusier, Ronchamp, Fransa, 1955.

Leland Roth, modern mimarlığın kapitalist endüstriyel üretimden, yalın ve en yüksek verimliliğin daima en iyi olduğu fikrini aldığını ifade ederken uluslararası, evrensel ve genelgeçer olma iddiasına atıfta bulunarak bu anlayışın öncüleri olan mimarları şu

[6] Leland Roth'un Mimarlığın Öyküsü adlı kitabındaki (s. 629) tabiriyle "başarısızlık" kelimesi kullanılmıştır.

sözlerle eleştirir: “eriyen karın sızıntılarına karşı asla uygun bir yalıtımın yapılamadığı iklimlerde bile düz çatı kullanmakta ısrar ederek, hiç de doğru bir şey yapmadılar” (Roth, 2006, s. 630).

Tıpkı Yunan ve Roma’dan sonra Romanesk’te ve Rönesans’ın peşinden gelişen Barok üslupta görüldüğü gibi, mimarlıkta tarihin belirli dönemlerinde, rasyonel temellere dayanan katı kurallara sahip yaklaşımlar, devamında bu kuralları yıkma eğilimiyle birlikte serbest arayışların gelişmesine yol açmıştır. Modern mimarlıkta da aynı şekilde çok geçmeden çözülmeler meydana gelmiş ve özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, farklı eğilimler görülmeye başlamıştır. Bunlardan Ekspresyonizm ve Organımsı Mimarlık, irrasyonel ve serbest anlayışa dayanan iki önemli akım olarak öne çıkmaktadır. Bu akımların özelliği, formların dik açılar yerine daha akışkan ve dinamik bir ifadeyle oluşturulmasıdır.



Şekil 2.33. Organımsı Mimarlık Örneği; Berlin Filarmoni Binası, Hans Scharoun ve Werner Weber, 1963.

Modern mimarlığın uluslararası üslup adı altındaki katı kurallarına karşı gelişen ve günümüzde hâlâ etkisi devam eden en önemli tepkilerden biri ise Postmodernizm olmuştur. Postmodernizm, tek bir görüş olmakla kalmamış, zaman içerisinde farklı görüşlere de ayrılmıştır. Ancak Postmodernist söylem temel olarak modern mimarlığı eleştirirken geçmiş referanslarından soyutlanmış, geleneği reddeden uluslararası üsluba karşı yerel olanı savunarak kendisini göstermiştir.

Eleştirel olarak ortaya koyduğu, özellikle "Las Vegas'ın Öğrettikleri" ve "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" adlı iki önemli eserle Postmodernizm'in sözcüsü olan ve teorinin yanı sıra yaptığı pek çok uygulama ile dönemin mimar figürü olarak en çok öne çıkan isimlerinden biri Robert Venturi olmuştur. Venturi'nin ortaya koyduğu teorilerin yanı sıra uygulamacı bir mimar kimliğine de sahip oluşu, onu yalnızca bir eleştirmen olmanın ötesine geçirmiştir. Meyve satıcısı bir ailenin oğlu olarak 1925 yılında Philadelphia'da dünyaya gelen Venturi, 1943'te Philadelphia Psikoposluk Akademisi'nden (The Episcopal Academy) mezun olmuştur. Din eğitimi almış tarihteki diğer mimarlar gibi, geleneğe olan bağlılığıyla dikkat çeken mimar, lisans ve yüksek lisans öğrenimlerini Princeton Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Oscar Stonorov, Eero Saarinen ve Louis Kahn'ın mimarlık bürolarında çalıştıktan sonra, 1958 yılında "Venturi, Cope, and Lippincott" adlı kendi mimarlık bürosunu kuran Venturi, 1964'te John Rauch ile ortak olmuş ve sonrasında, uzun yıllar teorilerini ve uygulamalarını birlikte gerçekleştireceği eşi Denise Scott Brown'u da dâhil ederek "Venturi, Scott Brown and Associates" bürosunu yönetmiştir.

Kitaplarında modern mimarların indirgemeci ve basitleştirici tutumlarını yadsıyarak sorunları çözmede eksik kaldığını ifade ederken bu tür yaşamdan kopuk ve toplumsal gereksinimlere yanıt veremeyen mimari yaklaşımların, içeren değil dışlayan bir mimarlık olduğunu dile getirir (Venturi, 2005, s. 18-19). Mies van der Rohe'nin "Less is more" cümlesine karşılık "Less is a bore" (Az, sıkıcıdır) diyen (s. 19) Venturi (2005), mimari yaklaşımını modern mimarları eleştirdiği şu paragrafta açıkça ifade eder:

"Mimarlar, tutucu Modern mimarların o katı aktörel dili karşısında daha fazla, sinemezler. Ben nesnelerin "yalın" olanından çok kırma olanını, "başına buyruk" olanından çok uzlaşanını, "dosdoğru" olanını değil çarpıtılmasını, "açıkça dile getirilenini" değil anlamı belirsiz olanını, "tasarlanmış" olandan çok alışılagelmiş olanını, dışlayandan çok uyuşanını, basit olandan çok bolca yinelenmiş olanını, yenilikçi olanını olduğu kadar eskil olanını, doğrudan ve açık olanından çok aykırı ve belirsiz olanını severim. Kısacası yaşamın canlı karışıklığını apaçık bir bütünlüğe

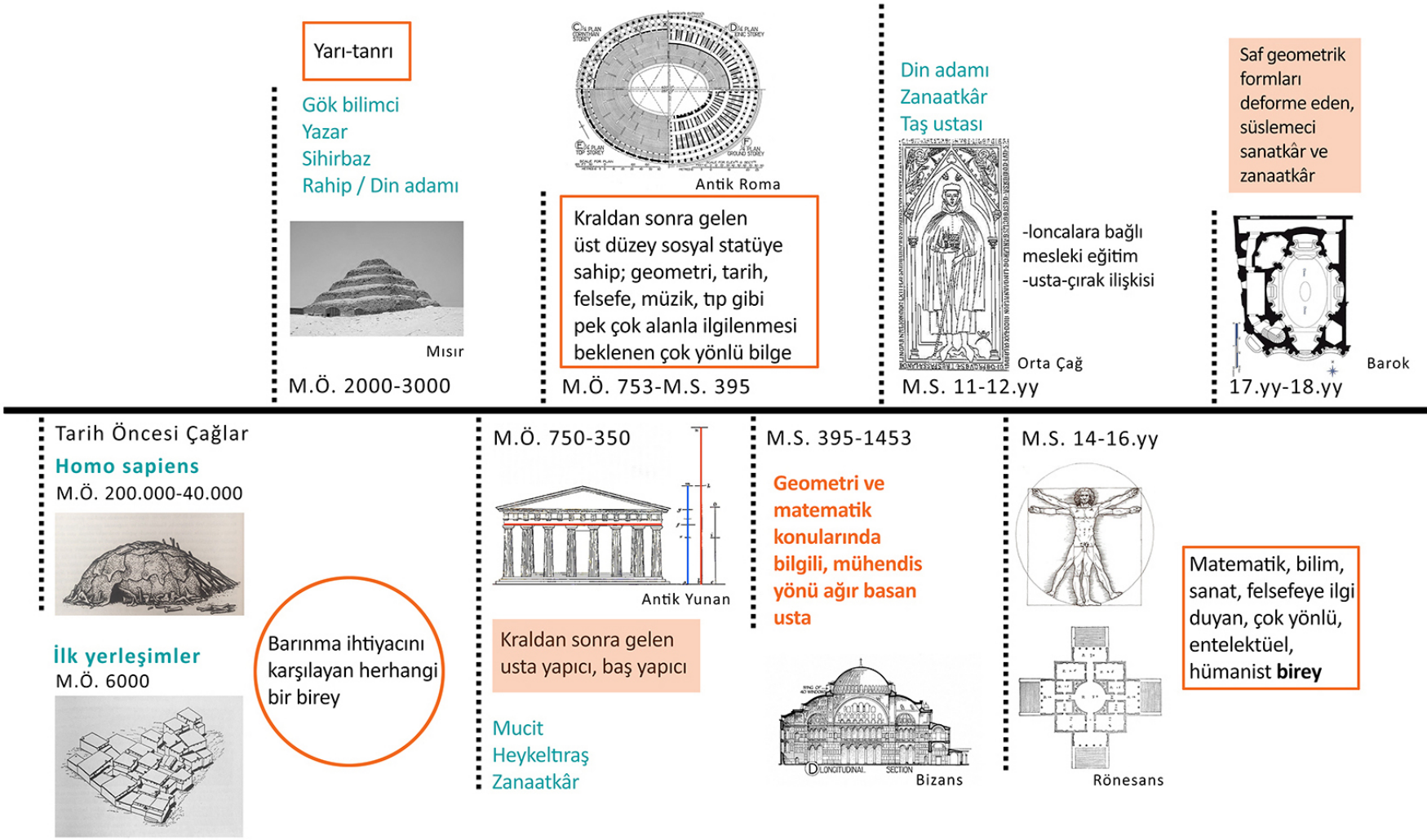
yeğlerim. Sürekliliğin zaman zaman kesikliğe uğramasını benimser, ikiciliği (düalizm) tüm benliğimle savunduğumu ilân ederim" (Venturi, 2005, s. 17).



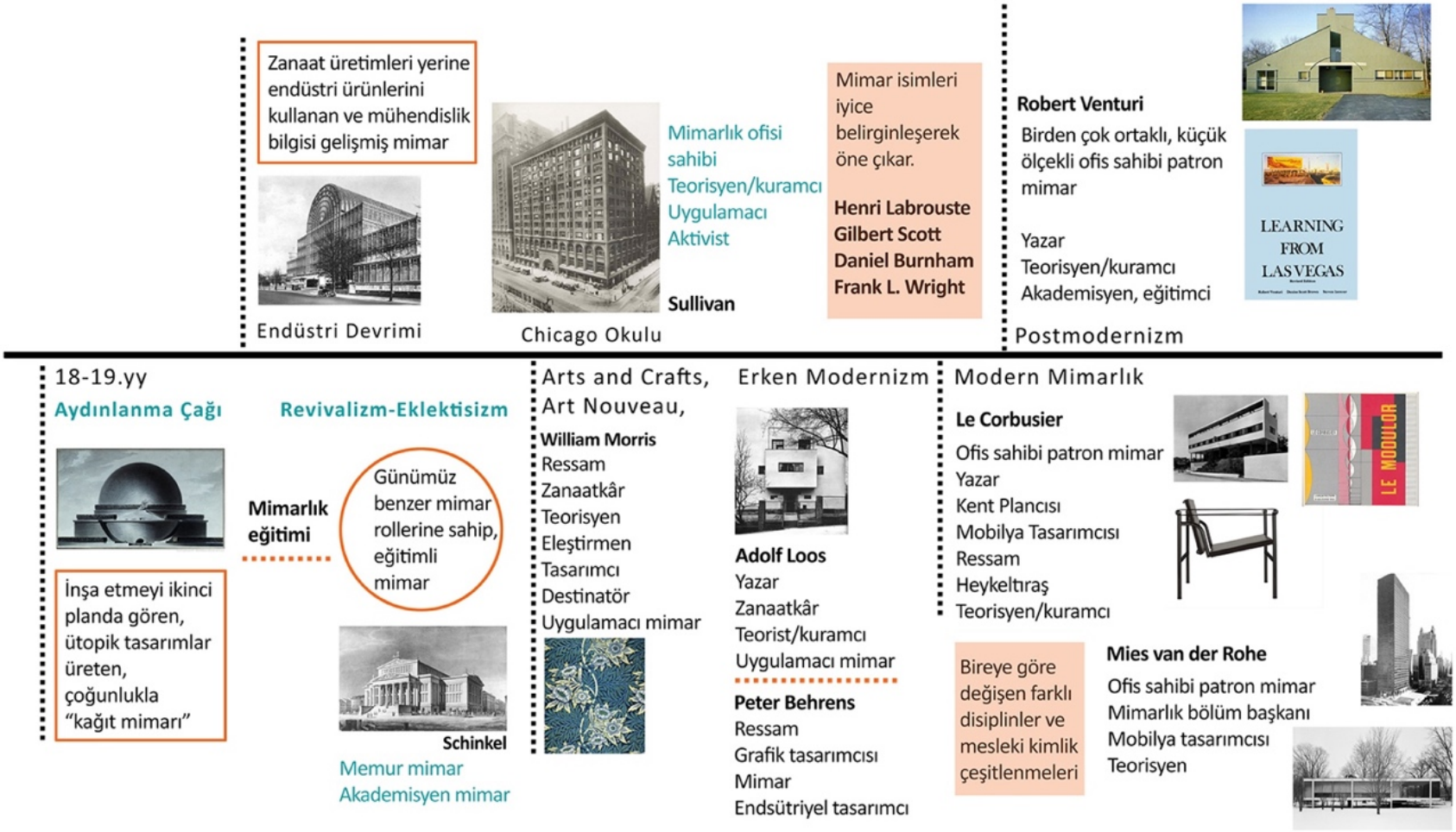
Şekil 2.34. Vanna Venturi House, Robert Venturi, 1964.

Robert Venturi Yale Üniversitesi, Roma Amerikan Akademisi, Princeton Üniversitesi, Pennsylvania Üniversitesi gibi birçok okulun mimarlık bölümlerinde öğretim üyesi, konuk mimar ve danışma kurulu üyesi gibi görevler almış ve mimarlık eğitimine de katkıda bulunmuştur. Yaşamı boyunca, aralarında 1991'de aldığı Pritzker Mimarlık Ödülü'nün de bulunduğu pek çok ödüle layık görülmüştür. 2018 yılında ise 93 yaşındayken Alzheimer sonucu yaşamını yitirmiştir.

Modern mimarlığın ilkeleri dışında kalan tüm ihtimalleri reddetmesi ve toplumdan bağımsız bir şekilde, yerel değerleri dışlayarak geliştirdiği yersiz-yurtsuz mimarlık anlayışının tüm dünyada uygulanabilirliğini iddia ve dikte etmesi, kaçınılmaz olarak bir süre sonra tepkilerle karşılanmıştır. Eleştirilen tutumlara karşılık geliştirilmiş çözümlerin başarısı her ne kadar tartışmalı olsa da, ortaya koyulan tüm tepkiler, sorunları tespit etmeyi, duyurmayı ve başka yollar aramayı amaçlamış ve yeni yollar aranmasının önünü açmıştır. Robert Venturi'nin tüm bunlara örnek bir mimar figürü olmasının yanı sıra, mimarlıkta kendi sınırlarını belirleyip diğer alanları reddederek özelleşmek yerine her alanda üretimler ortaya koyan ve özellikle yapı üretimini teorilerini bedenselleştireceği bir alan olarak gören, akademisyen, teorisyen ve uygulayıcı mimar kimliği, günümüzün kendilerine belirli sınırlar içerisinde sıkışıp kalmış, geçirimsiz uğraşı alanları yaratan mimar rollerinden ayrışması bakımından önemlidir.



Çizelge 2.1. Tarih Boyunca Mimarın Rolleri, Zaman Çizelgesi-I.



Çizelge 2.2. Tarih Boyunca Mimarın Rolleri, Zaman Çizelgesi-II**.**

2.2 Türkiye Tarihinde Mimar

2.2.1 Selçuklu ve Osmanlı'da Mimar

Osmanlı öncesi mimar kimliğinin tarihteki izleri sürüldüğünde, mimarın bir yapının tasarım ve uygulamasında ne kadar rol sahibi olduğu, hangi alanlarda uzmanlaştığı veya toplum ve diğer meslek grupları içinde ne tür bir sosyal statüde yer aldığı gibi konularda yeterli bilgiye ulaşılamamaktadır.

Özellikle 12. ve 13. yüzyılda Selçuklu ve Beylikler Dönemi'nde Anadolu'nun değişik çevrelerinden gelen ustaların yoğun bir çalışma alanı olduğunu ifade eden Ahmet Refik Altınay, değişik ulus ve dinlerden gelen bu kişilerin bağnaz ve kısır bir anlayıştan uzak, gruplar halinde, gezginci bir düzen içerisinde çalıştıklarını aktarır. Altınay, o dönemlerde ticaret, sanat gibi alanlarla uğraşan meslek gruplarını bir araya getiren farklı esnaf örgütleri arasında, yapıyla ilgili eylemlerde çalışanların ve mimarların adlarına rastlanmadığını, bununla ilgili genel kanının da bu grupların gezginci olmalarından dolayı belli bir kuruluşun içine girmemiş olabilecekleri yönünde olduğunu dile getirir (Altınay, 1977, s. 11-12).

Bununla birlikte, dönemin mimarlarının yetişme düzeninin tıpkı diğer sanat ve zanaat kollarında olduğu gibi usta-çırak ilişkisine dayandığı bilinmektedir. Osmanlı öncesinde mimarlara ilişkin belgelerin yokluğu ve yapı alanında bir örgütlenmenin bulunmaması dönemin mimar kimliklerine dair fikir verememektedir.

Osmanlı Dönemi mimarlarına ve mimarlık ortamına bakıldığında, Osmanlı mimarisinde temelde üç ana bölüm görülür: Erken Dönem Osmanlı Mimarisi veya Bursa Dönemi (1299'da Osmanlı'nın kuruluşundan 1501 yılında Bayezid Camii'nin yapımının başlamasına kadar geçen dönem), Klasik Dönem (1501'den başlayarak 1703'te III. Ahmet'in tahta geçtiği dönem) ve Geç Dönem veya Avrupa Etkisi Altındaki Dönem (1703-1920).

Osmanlı'da, imparatorluğun her türlü inşai faaliyetlerinden sorumlu, mimarların ve yapıya ilişkin diğer meslek gruplarının (marangozlar, taşçılar, sıvacılar, duvarcılar gibi) katıldığı Hassa Mimarlar Ocağı adlı teşkilatın varlığı bilinmektedir.

Hassa mimarları, devlete bağlı çalışan, bürokrat mimar kimliğine sahiptir. Bu mimarlar gerektiğinde bürokratik sistem içerisinde mimarlıkla ilgili olan veya olmayan herhangi bir alanda da çalışmalarına devam edebilecek memur-mimarlar olarak çalışmışlardır. Dönemin mimarı, devletin ihtiyaç duyduğu, kendisinden istenen çeşitli yapı gruplarını (köprü, çeşme, cami, medrese vb.) hayata geçiren, mimarlığın praksisiyle uğraşan "usta" olarak tariflenebilir. Bürosu olan, serbest mimar figürü neredeyse 19. yüzyıla kadar görülmeyecektir.

Uğur Tanyeli'ye göre, Osmanlı'daki mimar figürü, Avrupalı çağdaşları Borromini, Bernini, Bramante, Michelangelo gibi kimliklerle eş anlamlı değildir. Onlardan farklı olarak bireysellikten ziyade, kümülatif bir kimliğe sahip olan Osmanlı mimarlarının yaşamları hakkında çok az bilgiye sahip olunmasının nedenini bu kümülatif kimliğe dayandıran Tanyeli, bireyin anlatılabilir, "restitüe edilebilir" bir yaşamı olduğunu, ancak kümülatif kişiliğin ise, sadece başardığı işlere ilişkin bir sicil dökümünün bulunabildiğini dile getirir (Tanyeli, 2007, s. 31).

Dönemin kuşkusuz en bilinen mimar figürü Osmanlı Klasik Dönemi'yle özdeşleşmiş olan Mimar Sinan'dır. Mimar Sinan'ın Kayseri'nin Ağırnas Köyü'nde dünyaya gelmiş olduğu söylense de doğum yeri ile ilgili bilgiler kesin değildir. Ernst Egli, Sâî Mustafa'nın *Tuhfetü'l Mi'marin* kitabına dayanarak, Sinan'ın Ağırnas'a Karaman vilayetinden gelmiş olabileceğini, Ağırnas'ta ise gençlik yıllarını geçirdiğini ancak doğum yerinin burası olmadığını yazmaktadır (Egli, 2009, s. 33-34). Mimar Sinan daha sonra, Sultan I. Selim Dönemi'nde devşirme olarak İstanbul'a getirilerek asker yetiştiren Acemi Oğlanlar Ocağı'na alınmıştır. Arkadaşı şair Sâî Mustafa Çelebi, kitabının başında Mimar Sinan'la yaptığı "hasbıhal"lerden oluştuğunu söylediği "Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye: Mimar Sinan'ın anıları"

adlı kitapta, Mimar Sinan'ın ağzından kaleme aldığı, Sinan'ın askerlikten dülgerliğe[7] geçişini ve mimar olma yolunda ilerleyişini anlatan şu satırlara rastlanır:

"Ben zavallı, Sultan Selim Han'ın saltanat gülbahçesinin devşirmesiyim. Kayseri sancağından ilk kez onun zamanında oğlan çocuğu devşirilmişti ve devşirilen erkek çocukların ilki de bendim. Acemioğlanları arasında, yaratılışımdaki düzgünlük sayesinde seçilip dülgerliğe heveslendim. Ustamın hizmetinde, tıpkı bir pergelin sabit ayağı gibi kararlı bir biçimde çalıştım, merkezi ve çevreyi gözledim. Sonra da yine pergelin gezen ayağı gibi başka diyarları gezmeye özendim. Bir zaman, padişah hizmetinde, Arap ve Acem diyarlarında gezip dolaşarak her yüksek eyvandan bir köşe ve her viran tekkeden bir kırıntı belleyip yine İstanbul'a döndüm; bir süre daha büyüklerin hizmetinde bulunduktan sonra kapıya çıktım" (Çelebi, 2002, s. 39).

Aynı kitapta, mimar olarak atanmasının nedeni, Sultan Süleyman'ın bir sefer sırasında savaş için kendisinden gemi inşa etmesi ve geminin kaptanlığını da yapmasını istemesiyle, sonunda padişahın, yaptığı bu işten oldukça memnun kalmasına dayandırılmıştır. Bu görevden sonra Mimar Sinan, yine bir sefer sırasında, ordunun Prut Nehri'nden geçmesi için bir köprü ihtiyacının doğmasıyla, burada bir köprü inşa etmiştir. Lütfi Paşa'nın da takdirini kazanan Mimar Sinan, dönemin mimarbaşı Acem Alisi diye tanınan Abdülkerim oğlu Alaaddin Ali Bey'in vefatıyla, Yeniçeri Ocağı'ndan alınarak mimarbaşılığa getirilmiştir (Çelebi, 2002, s. 40, 41, 42). Mimar Sinan ayrıca, başmimarlığı sırasında Davut Ağa, Dalgıç Ahmet Çavuş, Mehmet Ağa gibi mimarların yetişmesinde önemli rol oynamıştır.

Aptullah Kuran, Mimar Sinan'a ait tüm yapıları listelediği çalışmada[8], 49 yıl Hassa başmimarlığı görevini sürdüren Sinan'ın hayatı boyunca yaklaşık 477 eser verdiğini ortaya koymuştur.

Mimar Sinan da dâhil olmak üzere Osmanlı mimarları kaynaklarda, kişilik özelliklerinden veya mimar kimliğinden ziyade yapılarının özellikleriyle ve yapı sicil dökümüyle yer almaktadır.

---

[7] Yapıların kaba ağaç işlerini yapan kimse (https://sozluk.gov.tr/. Erişim tarihi: 15.09.2019.)
[8] Kuran, A. (1986). Mimar Sinan. (s. 250-270). 1. Baskı. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.



Şekil 2.35. Kılıç Ali Paşa Camisi, Tophane, 1580.

1588'de Mimar Sinan'ın ölümüyle Hassa başmimarlığı görevine atanan Davut Ağa'ya bakıldığında ise; nerede ve ne zaman doğduğu ile ilgili hakkında kesin bir bilgi bulunmayan mimarın, yaşamı boyunca Osmanlı'nın diğer bürokratları gibi devletin çeşitli işlerinde çalıştığı, başta su yolu nazırlığı olmak üzere külliye, cami, kasır gibi çeşitli yapıların inşasında görev aldığı bilinmektedir. Bunların en bilinenlerinden olan Yeni Cami'nin yapımı devam ederken, Davut Ağa veba salgınından dolayı hayatını kaybetmiş, caminin yapımını ise Mimar Dalgıç Ahmed Ağa ve ondan yaklaşık 60 yıl sonra da Mustafa Ağa üstlenmiştir.

Yapı üretiminde çırak, kalfa ve usta olarak kademelenen statülere sahip hassa üyeleri arasından, kalfalıktan mimarbaşılığa kadar yükselebilen Osmanlı mimarları, devlet adamı olarak toplumsal hiyerarşinin de en üst sıralarında yer alırken saray mimarları olmalarından dolayı da önemli yapılar inşa etme fırsatı bulmuştur. Bu mimarlar mimarlık pratiğini gerçekleştirirken Hassa'nın diğer tüm üyeleriyle birlikte kolektif bir şekilde çalışmışlardır.

Dönemin mimarlarına ilişkin sınırlı kaynaklar, mimarın görüşleri ve mimarlık hakkındaki bakış açıları gibi düşünsel anlamda bilgi vermemekle birlikte, yapılara ilişkin çizim vb. gibi teknik bilgiler açısından da yetersiz kalmaktadır. Öyle ki Doğan

Kuban, “Osmanlı Mimarisi” adlı kitabında şu ilginç ifadeleri kullanır: “(…) Sinan’ın yarım yüzyıllık mimarbaşılığı dönemine ilişkin hiçbir çizili belge yoktur. Buna karşın su yolları haritaları üzerinde yapı cephelerinin, şematik bile olsa, doğru bilgi verecek nitelikte çizildiğini görüyoruz. Başka bir deyişle sultanlar yaptıracakları binaların cephelerini, maketlerini görebiliyorlardı. Fakat ayrıntılı planlar yapıldığını kanıtlayan belgeler yoktur. Bunlar belki de çizilmiyordu. Kuşkusuz bütün bu gözlemler Avrupalı mimar ve mühendislerin Türkiye’de bina yapmalarından önce var olan koşullara ilişkindir. Özellikle 19. yüzyılda Avrupa’dakine paralel çizim teknikleri kullanılmaya başlanmıştı” (Kuban, 2007, s. 350).

Sarayın talebiyle inşa edilen cami, medrese gibi yapılar dışında elbette ki halkın kendi ihtiyaçlarına yönelik yapı tipleri de üretilmiştir. Bunlardan özellikle konutlar, Osmanlı sivil mimarisinin en güzel örneklerini oluştururlar. Bu konutlar, kendi içlerinde benzer yapı morfolojisi gösterirken, bölgelere göre birbirinden ayrışır. Yerel malzemeler kullanılarak, ahşap, taş gibi konstrüksiyonlarla üretilmiş bu yapıların mimarları da, bölgenin yapı ustalarıdır. Bu ustalar; yeni ve farklı mimari yaklaşımlar, akımlar geliştirmekten ziyade bir geleneği devam ettirmenin ve nesilden nesile aktarmanın aracısı olmuşlardır.

Osmanlı’nın son döneminde Avrupa etkisi altında bir mimarlık anlayışı gelişmeye başlarken, devşirme başmimarlardan sonra Hristiyan mimarların etkisi, 19. ve 20. yüzyılda da devam etmiş; Balyan Ailesi mimarları, Fossati Kardeşler, Alexandre Vallaury, Raimondo D’Aronco gibi isimler dönemin mimarisini şekillendirmişlerdir. Pek çoğu Avrupa’da eğitim almış olan bu mimarlar, yapılarında da Avrupa’yı etkisi altına alan akımları uygulamışlardır. Balyan ailesinin birçok üyesinde görüldüğü gibi mimarlığın yanı sıra farklı alanlarla da ilgilenen bu mimarlar, önceki kuşak Hassa mimarlarından farklı olarak, kolektif yapı üretiminin bir parçası olan mimar kimliğinin ötesinde, bireysel bir kimliğe de sahiptir. Mimari eğilimleri, benimsedikleri akımlar, mimarlığı ele alış biçimleri, farklı disiplinlerle ilişkileri ve bireysel rolleri daha görünür olmakla birlikte, gelecekte isimleri marka değeri taşıyan bir etikete dönüşecek olan mimar kimliklerinin ilk nüvelerinin, özellikle 19. yüzyılın sonlarında görülmeye başlandığı söylenebilir. Öyle ki, artık pek çoğunun ismi yaptıkları binaların üzerinde yazmaktadır.



Şekil 2.36. Beyoğlu'nda (Solda) Ravouna Binası Üzerinde A. D. Yenidunia ve C.P Kyriakides, (Sağda) Decugis Binası Üzerinde A. Vallaury'ye Ait İmzalar.

Mimar kimliğindeki değişimi tetikleyen en büyük gelişme, geleneksel bir biçimde usta-çırak yöntemiyle mimarlığı daha doğrusu yapı ustalığını öğreten Hassa Mimarlar Ocağı'nın kapanmasının ardından dünyada olduğu gibi, mimarlığın artık okullarda öğretilen bir meslek haline gelmesi ve mimarın alaylı değil "diplomalı", "mektepli" olmaya başlamasıdır.

Yekta Özgüven, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Sekreterliği'nde bulunan öğrenci kayıtlarını inceleyerek bir tespitte bulunmuştur: "Türkiye'de kurumsal anlamda mimarlık eğitiminin verilmesi, 1883 yılında eğitime açılan, resmi adı "Metkeb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane" olan güzel sanatlar okulu ile başlamıştır. Bununla beraber, ilk yıllarda bu kuruma yalnızca erkek öğrencilerin kabul edildiği ve daha çok gayrimüslimlerin rağbet ettiği bilinmektedir" (Özgüven, 2005, s. 47).

2.2.2 Erken Cumhuriyet Dönemi'nden Günümüze Mimar

Cumhuriyet Dönemi'nde yeni Türkiye için yeni bir başkent kurma ve yeni bir çevre oluşturma hedefleri modern mimarlığın yenilikçi doğasıyla örtüşmüş ve bu coğrafyada da hayat bulmasının önünü açmıştır. Ancak Türkiye'de modern mimarlık Avrupa'dan çok daha farklı bir yaklaşımla hayat bulmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Türkiye'sindeki mimariye, yüksek modernist bakış açısının kelimenin tam anlamıyla "somut/betonarme" (concrete) bir tezahürü olarak bakılabileceğini dile getiren Sibel Bozdoğan bu dönemi, modern mimarinin ülkenin kendi Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, tam anlamıyla Batılılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik radikal bir programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edildiğini söyler (Bozdoğan, 2015, s. 18).

"I. Ulusal Mimarlık" Akımı veya Millî Mimari Rönesansı olarak adlandırılan bu dönemin Mimar Kemalettin ve Vedat Tek gibi önemli mimarları, dağılan çok uluslu Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından Ankara'da kurulan yeni Cumhuriyet'in mimari temsillerinin üretilmesinde büyük rol üstlenerek çeşitli görevler alırken bir yandan da Türkiye'yi ortak paydada bir arada tutacak mimari bir dil arayışı içerisinde olmuşlardır.

Vedat Tek'in biyografisine bakıldığında, Osmanlı bürokratlarından Sırrı Paşa ve sanatçı Leyla Saz'ın oğlu olarak 1873 yılında dünyaya geldiği, Ecole Centrale'da mühendislik, Academie Julien'de ise resim eğitimi aldığı bilinmektedir. Mimarlık eğitimini ise Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts'da almıştır.

Vedat Tek'in 1898 yılında İstanbul'a döndükten sonra kendisine bir büro kiraladığını ve gazetelere ilân vererek adını duyurmaya çalıştığını söyleyen Bülent Tanju, mimarlık pratiğini bağımsız bir girişim olarak gerçekleştirmek ve adını duyurmak için ilân vermenin, yüzyıl dönümünde en azından bir kesimi hızlı yapılaşma eğilimi içinde olan İstanbul için yabancı olmadığını da sözlerine ekler (Tanju, 2003, s. 249). Bu durum, Le Corbusier'nin kitle iletişim araçlarını mimari söylemini duyurmada nasıl etkili bir şekilde kullandığını anımsatır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ve Yüksek Mühendis Mektebi'nde öğretim görevlisi olarak görev yapan Vedat Tek, bir yandan da serbest mimar kariyerini sürdürmüştür. Serbest mimarlığın yanı sıra bürokratik bir mimar portresi de çizen Vedat Tek'in Geç Osmanlı Dönemi'nde Posta Telgraf Nezareti mimarlığı, saray başmimarlığı, Harbiye Nezareti başmimarlığı gibi bürokratik görevler de aldığı bilinmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'ya giderek burada Çankaya'daki Gazi Köşkü'nü düzenlemiş ve Cumhuriyet Halk

Fırkası mahfeli olarak tasarladığı ve daha sonraları İkinci TBMM binası olarak kullanılan binayı inşa etmiştir.

İstanbul'a döndüğünde serbest mimar olarak çalışmalarına devam eden Vedat Tek, aralarında Valikonağı Caddesi'ndeki kendi evinin de bulunduğu çok sayıda apartman yapısına ve tiyatro, han, tütün deposu gibi çeşitli tipolojilerde yapılara imza atmıştır.



Şekil 2.37. Vedat Tek Evi.

Süha Özkan, Vedat Tek'i Türkiye'nin formel eğitim görmüş, bugünün meslek anlayışı içinde mimarlık tasarımı ve uygulaması yapmış ilk Türk mimarı olarak tanımlar (Özkan, 1973, s. 45). Buna ek olarak, Türkiye'de Hassa mimarlığından, eğitimli ve diplomalı mimar kimliğine geçişi çok iyi örnekleyen Vedat Tek, mesleki yaşamında hem Hassa mimarı olarak bürokrat mimar rolüyle hem de akademisyen mimar ve serbest mimar rolüyle mimarlık tarihinde yer edinmiştir. Ayrıca mimarlığındaki kimlik arayışı, kendi mimar kimliğini de öncekilerden farklı bir noktaya getirmiştir. Tüm bu mimar rollerinin dışında farklı alanlarda da faaliyet gösteren Vedat Tek, çok yönlü kişiliğiyle dikkat çekmektedir.

Onu tanıyanların hemen her sanat dalındaki becerisini övdüklerini dile getiren Süha Özkan, Vedat Tek'in mimar anlayışını şu sözlerle ifade eder: "Mimarı bir çeşit rönesans mimarı çerçevesinde görür. Ona göre mimar, yemek pişirmeden musikiye

kadar her konuda yeteneklerini kullanan, en azından bu konuları işleyen bir 'Homo Universale', evrensel adamdır" (Özkan, 1973, s. 50).

Vedat Tek, Cumhuriyet'in kimlik arayışında yalnız değildir. Mimar Kemaleddin, Arif Hikmet Koyunoğlu, Giulio Mongeri gibi dönemin mimarları da "I. Ulusal Mimarlık Akımı"na hizmet verenlerdendir. Ancak Vedat Bey'in yaşadığı dönem hem mimarlığın hem de mimarın dönüm noktasına denk geldiği için, söz konusu mimar kimliğindeki ara kesiti çok iyi tariflemektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilân edilmesinden sonra bir dizi reformist hareketle birlikte her alanda modernleşme çabası hızla devam etmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlardan bireyselden ziyade toplumsal bir rol oynaması beklenmiştir. Bu toplumsallık, tezin esas sorunsallarından biri olan günümüz mimarından beklenen rolle benzer özellik gösterir. Hedeflenen ve gelinmesi gereken nokta farklı olsa da ortak olan, mimarlığın günün koşullarının değişiminde toplumsal misyonlar edinebileceği ve bu konuda aktif rol oynayabileceğidir. Mimarlık tarihten bugüne toplumu şekillendirmede ve yeni bir çevre oluşturmada başlıca araçlardan biri olmuştur. Bu bilinçle, Cumhuriyet Dönemi'nde de mimardan beklenen; yeni inşa edilmiş bir devletin resmi dili olabilecek bir mimariyle yapılı çevreler yaratarak toplumun her anlamda bu yeni ve modern dünyaya adapte olmasını sağlamaktır.

Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığının şekillenmesinde Ernst Egli, Clemens Holzmeister, Bruno Taut, Franz Hillinger, Hermann Jansen gibi Avrupa'dan gelen çok sayıda mimar ve şehir plancısı etkili olmuştur. Özellikle Ankara'da, kimlik arayışını mimarlık yoluyla ifade eden eserler ortaya koyan bu yabancı mimarlar, yeni devletin ihtiyaç duyduğu yeni işlevlere sahip yapıların üretilmesinde aktif rol oynamış, Ankara'yı temsili açıdan güçlü bir başkent görünümüne kavuşturma görevini üstlenmişlerdir.

Bu dönemde Türkiye'de yetişmiş mimar sayısı oldukça azdır. Öyle ki Doğan Hasol, ülkedeki tek mimarlık eğitimi kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1928 yılına kadar mezun olan mimar sayısının 178 olduğunu ifade eder (Hasol, 2017, s. 61). Avrupa'da doğmuş, büyümüş ve eğitim almış olan bu yabancı mimarlar Cumhuriyet'in Batı kaynaklı modernlik arayışıyla örtüşen kimlikleriyle, ülkenin hem

mimar hem de eğitimci eksikliğinin yerini doldurmuştur. Yurt dışından gelen bu mimarların hemen hepsi aralarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin de bulunduğu birçok okulda yönetici ve eğitimci olarak görev yapmışlardır. Ayrıca bu mimarlar, okulların yanı sıra çeşitli bakanlıklarda ve kurumlarda da danışman olarak çalışmıştır.

Gelen yabancı mimarlar, milli mimarlık anlayışına karşı gelişen tepkiler ve Cumhuriyet'in yenilikçi söylemiyle birlikte, özellikle 1930-40 yılları arasında uluslararası nitelikte bir üslup anlayışına doğru yönelmiştir. Yabancı mimarların yanı sıra aralarında Sedad Hakkı Eldem, Şevki Balmumcu, Seyfi Arkan, Şekip Akalın, Rebii Gorbon gibi isimlerin bulunduğu yerli mimarlar da modern mimarlık ürünü yapıtlar ortaya koymuşlardır. Behçet Ünsal dönemin mimarlarını şu şekilde açıklar: "Cumhuriyetin beşinci yılında mezun olmuş genç mimarlar kendiliğinden bu eski tarz mimariden silkindiler, yeni mimariyi işlemeye başladılar. Bu bir avuç modernist genç, Mimar (Arkitekt) dergisini kurarak fikirlerini yayınlamaya başladılar. İşte bundan sonradır ki yeni Ankara, yabancı mimarların eserleri ile modern mimariye sahne olurken, bunların yanında genç Türk mimarlarının da yeni mimari tarzındaki eserlerine kavuşmaya başlamıştır" (Ünsal, 1973, s. 36).

Dönemin önemli mimar figürlerinden Seyfi Arkan'ın biyografisi üzerinden dönemin mimarlık ortamına ve mimar kimliğine bakmak açıklayıcı olacaktır. 1903 yılında İstanbul'da doğan mimar, ilkokul, ortaöğrenim ve liseden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başlar. Burada, o yıllar Akademi'de ders veren iki hocadan (Vedat Tek ve Mongeri) Vedat Tek'in grubunda yer alır. Şevki Balmumcu, Zeki Sayar ve Sedad Hakkı Eldem ile aynı dönemde mezun olan Arkan, mezuniyetinden bir yıl sonra ise Çanakkale Abidesi konulu yarışmayı kazanarak yurt dışında eğitim almaya hak kazanır. Bir yandan Berlin Technische Hochschule'ye konuk öğrenci olarak devam ederken bir yandan da okulun hocalarından olan Hans Poelzig'in özel mimarlık atölyesinde çalışır. 1933 yılında İstanbul'a döner ve Akademi'de Şehircilik bölümünde ders vermeye başlar. Aynı yıl Berlin'de ürettiği öğrenci projeleri Arkitekt Dergisi'nde yayınlanır. Dergide aynı zamanda Maarif Vekâleti için Almanya'daki spor mimarisi, stadyumlar, okullar gibi konular üzerine yaptığı raporlardan birine de yer verilmiştir. Bu rapor, Arkan'ın soyadı kanunu öncesi ismi olan "Seyfettin Nasih" imzasıyla, 1933 yılının Eylül-Ekim sayısında "Stadyumlar: Almanya Stadyumları

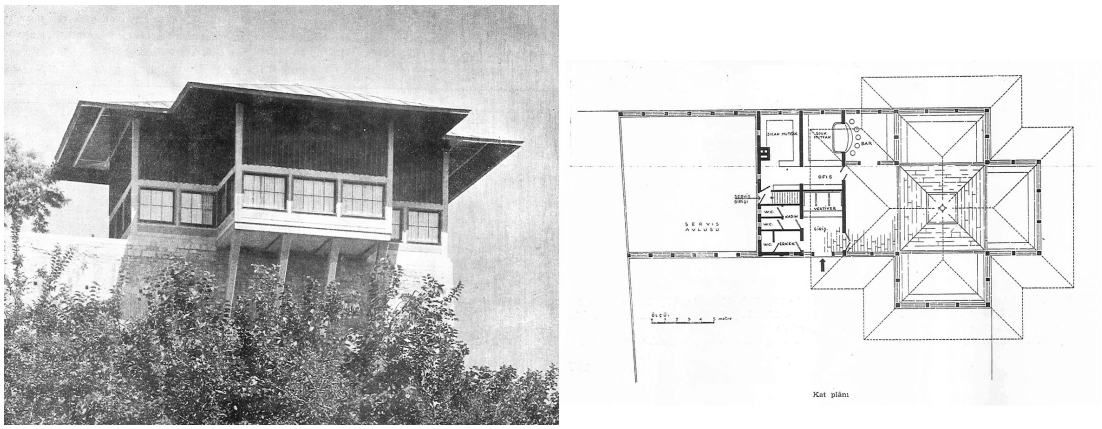
Hakkında Bir Tetkik Raporu" başlığıyla yayımlanmıştır.[9] Türkiye'ye döndüğünde Milli Eğitim Bakanlığı'nın İnşaat Bürosu'nda çalışmaya başlayan Arkan, bir yıl sonra bu bürokrat mimar görevinden ayrılır. Bir yandan çeşitli yarışmalarda ödüller kazanır ve yapı üretimine de devam eder. Aralarında İstanbul'daki Florya Deniz Köşkü, Ankara'daki Hariciye Köşkü ve Makbule Atadan Köşkü'nün de bulunduğu pek çok yapıyı hayata geçirir. Akademi'de dersler verirken, bir yandan serbest mimar olarak çeşitli projeler yapan ve hayatının bir döneminde bürokrat mimar olarak da çalışan Arkan, Modernizm'le yerellik arasındaki çalkantılı dönemde, teorik ve pratik çalışmalarıyla yaşamı boyunca çok yönlü bir mimarlık kariyerine sahip olmuştur.



Şekil 2.38. Florya Deniz Köşkü, Seyfi Arkan.

II. Dünya Savaşı'yla birlikte artan milliyetçi görüşler, Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de görülmeye başlarken, oluşan bu siyasi ortamın etkisiyle mimarlıkta da milli bir dil arayışı başlamıştır. Özellikle 1940'larla birlikte Türkiye'de ikinci bir milli mimarlık anlayışı doğmuştur. Akımın kurucularından Sedad Hakkı Eldem, kaynağını ulusal mimarlıktan alan, yeni bir mimari anlayışın peşinde çalışmalar üretmiştir. Eski Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden referanslar taşıyan bu yeni anlayışta Eldem, özellikle Türk sivil mimarisinden yararlanmış, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yürüttüğü "Milli Mimari Semineri" araştırmalarında geleneksel Türk evi üzerine yoğunlaşmıştır.

[9] Yazıya http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/96/1031.pdf adresinden ulaşılabilir.



Şekil 2.39. Taşlık Kahvesi, Sedad Hakkı Eldem.

Cumhuriyet'in yerli ve yabancı bu mimarları, farklı mimari yaklaşımlara sahip olsalar da özünde hepsi benzer bir amaca hizmet vermiş, yeni kurulan bir devletin yeni mimari kimlik arayışının içinde yer edinmeye çalışmışlardır. Öncelikle mimarlık eğitiminden geçerek mimar olan bu diplomalı mimarlar, uygulamacı, akademisyen, teorisyen, bürokrat gibi farklı rollerle mimarlığa katkı sağlayarak yapı üretiminde doğrudan ve dolaylı olarak aktif bir şekilde rol oynamışlardır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin mimarlık ortamını şekillendiren mimarlar, daha çok devlet himayesinde, bürokratik işlerde çalışırken, 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık daha serbest çalışmaya başlamış ve bu dönemle birlikte daha çok büro ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra, yanında birkaç mimar çalıştıran, nispeten büyük ölçekli mimarlık ofisleri de oluşmaya başlamıştır. Bunlardan; Abdurrahman Hancı, Maruf Önal ve Turgut Cansever'in kurduğu İMA İnşaat ve Mimarlık Atölyesi; Haluk Baysal ve Melih Birsel'in kurduğu Baysal-Birsel Mimarlık Bürosu; Doğan Tekeli ve Sami Sisa'nın kurduğu SİTE Mimarlık Kolektif Şirketi başta gelenlerdir. Benimsedikleri mimari ise, ABD'den ve Avrupa'dan hızla yayılan, rasyonel ve uluslararası biçim dilidir.



Şekil 2.40. Turgut Cansever Arşivi'nden Bir Fotoğraf (Yücel ve Tanyeli, 2007).

20. yüzyıl sonlarında ise, büyük şehirlerde iyice artan nüfusla birlikte; sosyal, kültürel, demografik, ekonomik nedenler yapı ihtiyacını ve mimari üretimi hızlandırmış; büro sayısı artarak farklı büro örgütlenmeleri doğmaya başlamış, büroların ölçekleri değişmiş, büyük firmalar oluşmaya başlamıştır. Artan mimarlık okullarıyla mezun mimar sayısı da artış gösterirken, mimarların birbirlerinden farklılaşarak öne çıkmaları için, çeşitli uzmanlık alanları oluşmaya başlamış, mimarın rolleri de bu uzmanlaşmayla birlikte günümüzdekine benzer bir noktaya gelmiştir.

3. GÜNÜMÜZ MİMARLIK ORTAMLARI

Sosyoloji, toplum bilim, psikoloji, ekonomi ve daha pek çok disiplinle etkileşim içerisinde olan mimarın geçmişten günümüze değişen mesleki rolleri, bu değişime paralel olarak mimarın zaman içinde çeşitli hak ve görevlerinde de değişimi getirmiştir. Bunlar ise kişinin sosyal yapı içerisindeki konumunu belirleyen önemli parametreleri oluşturmuştur.

Mimarın toplum içindeki rolleri ve konumu, net bir sınırla ifade edilemeyen; her geçen gün sürekli değişen, dönüşen, aktif bir oluşum halindedir. Modern sosyal yaşantıda mesleki roller, belirli bir alanda uzmanlaşmaya işaret eden "iş bölümü" kavramını da beraberinde getirir. İş bölümü, yeni mesleki ve sosyal rollerin oluşmasını sağlayarak bir bütünün parçaları olacak şekilde nihayetinde birbirleriyle ilişkilenen çeşitli alt grupları oluşturur. Dolayısıyla karşılıklı olarak, mesleki roller iş bölümünü, iş bölümü de yeni mesleki rolleri doğurur. Günümüzde hemen hemen her alanda görülen uzmanlaşma, mimarlığın aktörü olan mimarın temel nesnesi sayılabilecek yapıya ve onun üretim biçimlerine ilişkin tutumunda ve bunun sonucu olarak mesleki anlamda oynadığı rollerde çeşitlenmeleri de beraberinde getirir.

Tezde, geçmişten günümüze dünyada ve Türkiye'de mimarın rollerinin ve çeşitli mimar kimliklerinin anlatıldığı "Tarihte Mimari Figürü" adlı ikinci bölümün ardından bu bölümde, günümüz mimarının mesleki pozisyonları ve mimarlık ortamlarında oynadığı roller irdelenecektir. Mimarın, günümüz mimarlık ortamlarında fiziksel mekân oluşturmada patron, bürokrat, akademisyen, star gibi doğrudan ve/veya dolaylı çeşitli rollerine ek olarak kullanıcının, toplumun ve içinde bulunduğumuz dönemin beklentilerini karşılayan, daha çoğulcu ve katılımcı üretimler gerçekleştirmek konusundaki potansiyelleri de Türkiye'den ve dünyadan örneklerle incelenecektir.

3.1 Yapı Üretiminde Doğrudan Rol Oynayanlar

Sınırlı ve en yaygın tanımıyla; inşai eylemin en temel aktörü olarak tarif edilen mimar, 21. yüzyılın hemen her meslek grubunda görülen uzmanlaşmaya dayalı mesleki örgütlenme sistemi içerisinde, zaman zaman birbiri içerisine geçen veya birbiriyle temas eden çeşitli alt gruplarda yer almaktadır.

3.1.1 Tasarımcı Mimar

Geçmişten günümüze insan, içinde bulunduğu çevreyi biçimlendirme çabasındadır. Bu yüzden, tasarımın kökeninin insanlığın başladığı ilk çağlara dayandığını söylemek yanlış olmaz. Tasarım pratiği oldukça geniş bir alana yayılır. İnterdisipliner bir kavram olan tasarım, TDK'da "zihinde canlandırılan biçim, tasavvur" şeklinde tanımlanır. John Heskett ise tasarımı "doğada örneği bulunmayan yollardan çevremizi biçimlendirip oluşturmaya, gereksinimlerimize hizmet etmeye ve yaşamlarımıza anlam katmaya yarayan insana özgü bir yetenek" ve "biçimler yaratma pratiği ve etkinliği" olarak tanımlar. (Heskett, 2017, s. 15, 18) Utarit İzgi ise tasarımı "gereksinimleri karşılamak üzere saptanan işlevleri yerine getirecek olan yapı bütününün, onun kurgusunda yer alan tüm öğelerin ve çevresinin kavramsal, işlevsel, biçimsel, strüktürel ve eylemsel özelliklerinin ve niteliklerinin yorumlanması, belirlenmesi ve belgelenmesidir" (İzgi, 1999, s. 199-200) şeklinde tanımlar.

Tasarımın önemli alanlarından biri olan mimari tasarım ise, estetik, işlevsel, problem çözen, sistematik bir süreci tarifler. Bu aktiviteyle, insanı doğal çevreden ayıran mekânlar oluşturulurken bu mekânlar yoluyla sosyal ilişkilerin şekillenmesinde de önemli etkiler yaratılır. İçinde bulunulan sosyal yapı, bir anlamda mekânlar aracılığıyla varlığını sürdürür ve bu etkileşimle kendini her defasında yeniden üretir. Bu faaliyetin aktörü tasarımcı mimar, bu süreçte geliştirdiği fikirleri biçim yoluyla ifade ederek somutlaştırır ve tasarıma dönüştürür. Bu üretim; mekânsal organizasyon, cephe, strüktür gibi tüm alanları kapsayabileceği gibi birkaç alanla da sınırlandırılabilir. Günümüzde kentsel tasarım, peyzaj tasarımı, iç mekân tasarımı gibi farklı disiplinlere ayrılan mimari tasarım, aynı disiplin içerisinde dahi pek çok

alana ayrışabilmektedir. Örneğin mimarlıkta akustik tasarım, aydınlatma tasarımı, cephe tasarımı gibi alanların yanı sıra mekânsal olarak; sinema salonu tasarımı, spor salonu tasarımı, ofis tasarımı gibi uzmanlıklar da gelişmiştir.

Tasarım alanlarının farklılaşması, yapım sürecinde de bir ayrışmayı beraberinde getirmektedir. Çoğu zaman "tasarımcı" mimar, mimari faaliyetin yalnızca fikir aşamasından sorumlu tutulur. Tasarımın hayata geçirilmesi ise başka bir uzmana bırakılır.

Uzmanlaşma, kaçınılmaz olarak bugün olduğu gibi gelecekte de varlığını sürdürecektir. Kuşkusuz içinde bulunduğumuz dönemin kompleksliği içinde, tek bir mimarın her alanda uzmanlığının veya yeteneğinin olması olanaksızdır.

Her alanın o konunun uzmanlarına bırakılmasıyla yapılan iş bölümü pek çok avantaj sağlayabilmektedir. Ancak bu parçalanma uzmanlıklar arası kopukluğu beraberinde getirmemelidir. Mimarın hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun, mesleğe karşı bütüncül bakış açısını sürdürmesi, bu meslek pratiğinin geleceği açısından da oldukça önemlidir.

Mimar her zaman salt tasarımcı kimliğinin ötesinde, üretimde emeği olan diğer meslek insanlarının sorumluluklarının bir adım ötesinde, tüm bu işleri organize eden bütünleyici bir sorumluluğa da sahiptir. Bu durum tarihte mimarın en etkin olduğu yarı tanrı mimar figüründen, günümüzün etkinliğini minimum seviyeye düşürdüğü, interdisipliner ve kolektif üretimlerdeki rollerine varana kadar hemen hepsinde geçerlidir.

Manfredo Tafuri, "Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development" adlı kitabında Le Corbusier'nin konuyu daha da ileri götüren bir ifadesine yer vermiştir: "Mimar organizatördür, nesne tasarımcısı değil" (Tafuri, 1976, s. 125). Elbette ki mimarın organizatör olması tasarımcı yönünü yadsımaz ancak Le Corbusier'nin bu çarpıcı ifadesi, mimarın yönetici ve organizatör yönünün önemine vurgu yaparak bu özelliğini tasarımcı kimliğinin de üstüne çıkarır.

3.1.2 Büyük Ölçekli Ofis Sahibi İş Adamı / Yönetici Mimar

19. yüzyılda mimarlık eğitimi almış dönemin diplomalı mimarları, başlangıçta tek başına veya küçük gruplar halinde, informel bir şekilde çalışmalarını sürdürürken, zamanla büyük ölçekli mimarlık ofisleri oluşmaya başlamıştır. Endüstri Devrimi'nden beri hızla gelişen kapitalist üretim biçimi, Amerika'da, 20. yüzyılın başlarında Henry Ford'un öncülük ettiği ve onun adıyla anılmaya başlanan "fordizm" ile devam etmiştir. Üretim bandı teknolojisine dayanan fordist üretim sistemiyle iş bölümü oldukça önem kazanmıştır. Tüm bu gelişmeler, insan ilişkilerinde, toplumsal yapıda, yapılı çevrede, kentlerde, kısaca hemen her alanda hızlı bir dönüşümü beraberinde getirmiştir.

Amerika'da bugünkü anlamda formel mimarlık ofislerinin nüveleri 19. yüzyılın ortalarında oluşmaya başlamıştır. Ecole des Beaux-Arts'da öğrenim görmüş iki mimardan R. Morris Hunt'un 1857'de, Henry Richardson'ın ise 1866'da kurdukları mimarlık ofisleri 20. yüzyılda daha büyük ölçekli kuruluşların yapılanmasına öncülük etmiştir. O dönemde Amerika'da henüz Ecole des Beaux-Arts gibi bir mimarlık eğitimi kurumu olmadığından Hunt ve Richardson, aynı zamanda birer eğitimci mimar rolü üstlenerek genç mimarların yetişmesine de katkı sağlamıştır.

Sonraki yıllar mimarlık okullarının dünyanın her yerinde artmaya başlamasıyla mimarlık ofisleri de farklı örgütlenmelere doğru gitmiş, seri üretimin ve kapitalizmin hız kazanması ise mimarlık üretim pratiğine de yansıyarak ofislerin daha da büyümesinin önünü açmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, 1873'te, büyük ölçekli mimarlık ofislerinin en bilinenlerinden olan Burnham and Root, Chicago'da kurulmuş ve Chicago gökdelenlerinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Firmanın ortaklarından Daniel Burnham, mimarlık eğitimi almamış ancak William Le Baron Jenney'nin yanında çalışarak kendisini geliştirmiştir. Diğer ortak J. Wellborn Root ise New York Üniversitesi'nden inşaat mühendisi olarak mezun olmuştur.

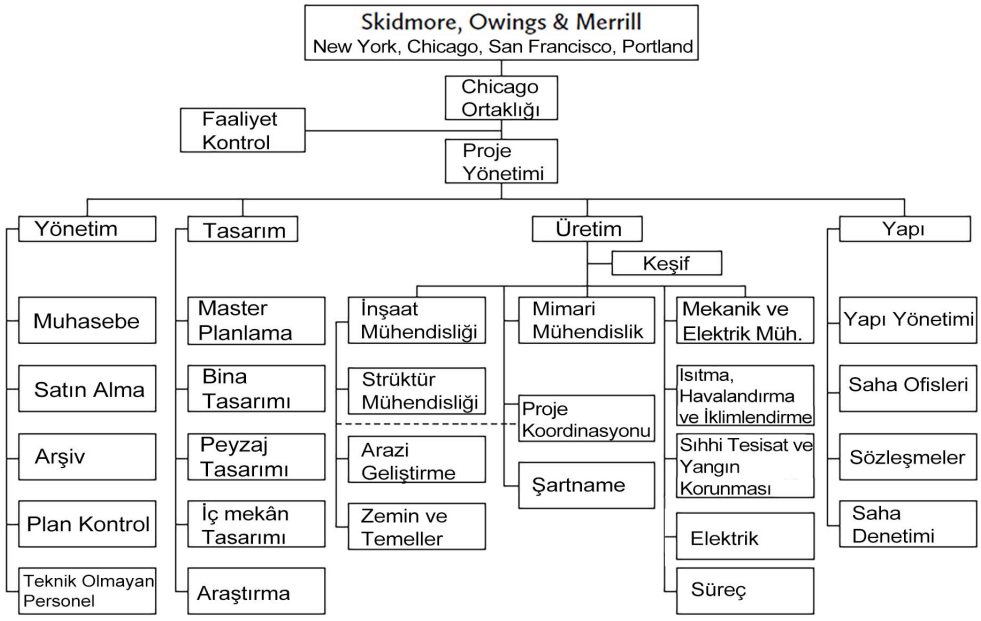
Louis Sullivan, "The Autobiography of An Idea" adlı kitabında Burnham'la ilk tanıştığında, onun henüz birkaç yıl önce ortağıyla kurduğu Burnham and Root'tan bahsettiğine ve daha çok konut projeleri yaptıkları için bununla tatmin olmadığını ifade ettiğine değinerek onun daha o zamanlarda, büyük ölçekli mimarlık ofisi kurarak iş adamı-patron mimar olma arzusunu yansıtan sözlerini şu şekilde aktarır:

"[…] Benim amacım büyük bir iş kurmak; büyük şeyleri ele almak, büyük iş adamlarıyla iş yapmak ve büyük bir kuruluş kurmak. Çünkü bir kuruluşunuz olmadığı sürece büyük şeylerle uğraşamazsınız" (Sullivan, 1924, s. 285-86).

B. Michael Boyle, Burnham'ın Chicago merkezli ofisini, ortağı öldükten sonra iyice büyüterek nihayet 1912 yılında 180 çalışanıyla New York ve San Francisco'da küçük alt ofislere sahip büyük bir mimarlık ofisine dönüştürdüğünü söyler. Chicago'daki ana ofisi, Burnham'ın yönetici ortağı ile onun altında çalışan ve her biri tasarım, üretim ve denetimden sorumlu üç üst düzey çalışanı yönetirken, Burnham böylelikle onun esas uğraşı olan müşteri ilişkilerini sürdürmek konusunda daha özgür kalma fırsatı bulmuştur (Boyle, 2000, s. 315).

20. yüzyılın ortalarında, Louis Skidmore ve Nathaniel A. Owings adlı iki mimar ve mühendis John O. Merrill'in ortaklığında kurulan ve günümüzde de hâlâ en büyük mimarlık ofisleri arasında yer alan Skidmore, Owings & Merrill, organizasyon ve iş bölümüne dayalı büyük ölçekli sistemin en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Chicago'da kurulan ofisin bugün New York, San Francisco, Los Angeles, Washington, Seattle, Londra, Hong Kong, Şanghay, Dubai ve Mumbai'de şubeleri vardır. Firma, 1000'den fazla çalışanıyla bugüne kadar 50'den fazla ülkede 10.000'den fazla projeyi uygulamaya koymuştur.



Çizelge 3.1. Skidmore, Owings & Merrill'e Ait Ofis Organizasyon Şeması, 1957 (Boyle, 2000).

Ofis organizasyonunun ve büyümenin zirve yaptığı bugünün koşullarına bakıldığında, piyasa ekonomisine dayanan kapitalist endüstrileşme sistemi, emeğin, toprağın hatta mekânın metalaşmasının önünü açmıştır. Günümüz ekonomisinin dayandığı bu sistem, mimarlık nesnelerini üreten mimarın yaptığı her yapıta bir kullanım değeri yani finansal bir değer yükler. Üzerinden kâr elde edilen her nesnenin metaya dönüştüğü tüm alanlarda olduğu gibi, mimarlıkta da pazar mekanizması söz konusudur. İnşaat sektörü ise, bu pazardan en büyük pay alan alanlardan biri olmaktadır. İnşaat sektörünün kilit konumunda yer alan mimar, tüm bu sistem içerisinde, finansın en büyük aktörlerinden biri olarak önemli bir paydaş ve iş adamı olabilmektedir. İş adamı mimarın yatırım alanı olarak işleyen, üretim ve hizmet alanlarının başında gelen mimarlık ve inşaat sektörü, sermayesini genişletmesinde yalnızca bir araçtır. Elbette ortaya koyduğu yapıyı yalnızca yatırım aracı olarak görmeyen, sosyal duyarlılıklarıyla onu entelektüel ve yaratıcı kimliğinin süzgecinden geçiren mimar kimlikleri de mevcuttur.

Burada bir parantez açılacak olursa, tezde incelenen rollerin her biri, bir diğerini yadsıyan, yalnızca kendi başına var olan nitelikte değildir; roller kimi zaman birbiri içerisine geçer, karışır, kimi zaman da birbiriyle çelişir. Söz gelimi, teorisyen bir mimar, tasarımcı mimar olarak da faaliyet gösterirken, teorileriyle tasarımları örtüşmediğinde kendisiyle çelişebileceği gibi, geliştirdiği kuramı ortaya koyduğu

tasarımlarda da uygulayarak birbirini tamamlar nitelikte bir vizyon geliştirebilir. Birinci öncüldeki rollerin birbiriyle çelişmesi durumu, mimarın uğraştığı her alana farklı şekillerde hizmet etmesine engel olmaz. Bir yandan kapitalizmin tüm imkânlarından faydalanarak yaşamına devam ederken, geçimini sağlamak için tasvip etmediği projelerin içerisinde olabilir, diğer taraftan buna karşı tepkiler geliştiren bir kuramcı olarak aktivist çalışmalar yürütebilir, akademisyen olarak fikirlerini öğrencileriyle paylaşabilir, makaleler, kitaplar yazabilir veya başka yollardan bu yönünü geliştirebilir. Benzer şekilde, doğayı korumak adına mimarlığı tamamen reddeden birisi, akademisyen olarak gelecekte birçoğu binalar üretecek olan mimarlık öğrencilerinin yetişmesinde dolaylı olarak rol oynayabilir. Tüm bu çelişkiler kapitalist üretim sistemi içerisinde mimarlık yapma eylemiyle toplumsallık arasındaki ilişkinin doğasında da zaten mevcuttur.

Ayrıca bu bölümde belirtilen "büyük ölçekli" mimarlık ofisi ifadesi, o ofisin içinde yürütülen projelerin metrekare büyüklüğünden ve fonksiyonlarının kompleksitesinden bağımsızdır. Bir mimarlık ofisinin büyük ölçekli olması, metrekarece büyük veya yüz ölçümü bakımından oldukça geniş alanlara yayılan projeler üreten bir kurum olması demek değildir. Burada yönetim, finans, organizasyon yapısı, işleyiş gibi her yönden günümüz kapitalist gelişim modellerine uyan, çoğu zaman dünya pazarına açılan ve/ya birçok ülkede şubeleri olan, çok çalışanlı büyük işletmeler kastedilmektedir.

Bu türden işletmelerde patron mimar figürü ise, kimi zaman yalnızca yönetici ve patron olarak değil, ofisinde gerçekleştirilen tüm projelerin tasarım kararlarında aktif rol oynayan bir nevi "tasarımcı mimar" kimliğine de sahip olabilmektedir. Tüm bunlar, mimarın kişilik özelliklerine, seçimlerine, mimarlığa bakış açısına göre değişen alt pozisyonlardır. Yalnızca yönetim işleriyle ilgilenen, mimarlığa bakış açısı tamamen farklı bir boyuta taşınan patron ve iş adamı mimar figürüne ise günümüzün özellikle büyük ölçekli mimarlık ofislerinde oldukça sık rastlanır. Burada çoğu zaman patron-mimar, tasarımcı, sanatçı, entelektüel olarak değil, daha çok, yatırımcı, yönetici ve işletmeci olarak öne çıkar.

Büyük ölçekli mimarlık ofislerinde yönetim genellikle patron-mimarın tekelinde değildir; yönetim, hiyerarşi dâhilinde farklı seviyelerdeki uzmanlardan oluşan bir sistem içerisinde yürütülür. Bu türden mimarlık bürolarında uzmanlaşma ve iş bölümü oldukça gelişmiştir. İşveren-çalışan-patron arasındaki ilişkiler, ofis çalışanları arasındaki iletişim, şantiye ve büro arasındaki ilişkiler, iş bölümü, tasarım süreci, yapım yönetimi; uygulama, sözleşme yönetimi, risk yönetimi, maliyet yönetimi, yüklenici ve ona bağlı diğer alt birimlerin koordinasyonu, disiplinler arası iletişim gibi bir yapının hayata geçirilmesi için geçen tüm sürecin baştan sona, her adımının belirli kişilerce iş bölümü içerisinde yürütülmesi firmaların kurumsal yönetim modelini oluşturur. Organizatör olarak faaliyet gösteren mimar, bu zincirin farklı halkalarında uzmanlaşarak kendi yönetici-mimar pozisyonunu belirleyebilmektedir.

3.1.3 Küçük Ölçekli Ofis Sahibi Patron Mimar

Serbest çalışan ofis sahibi diplomalı mimarların geçmişten günümüze geliştirdiği ofis yapılanması ve organizasyonuna ilişkin bilgilere değinmiştik. Tarihte başlangıçta bir veya birkaç kişiden oluşan informel yapılaşmalarla yürütülen mimarlık pratiği, daha sonra formelleşerek ofis çatısı altında devam etmiştir. Gelişen kapitalist üretim biçimine paralel olarak, bu kurumlar da büyümüş ve iş bölümü ve organizasyona dayalı oluşumlara doğru evrilmiştir. Elbette bu yapılaşmaların hepsi bir önceki başlıkta anlatılan büyük firmalara dönüşmemekte, ilk ortaya çıktığı gibi, ham haliyle, yalnızca küçük bir işletme olarak da varlıklarını sürdürebilmektedir.

Küçük ölçekli mimarlık ofisi sahibi patron mimarın ofisinde Skidmore, Owings & Merrill'in organizasyon şemasında olduğu gibi (Bknz. Çizelge 3.1) pek çok dala ayrılan iş bölümleri ve parçalanmalar söz konusu olmadığından, işin yönetimsel kısmında daha az yer alarak projelerin tasarımından uygulamasına kadar geçen süreçte daha aktif rol oynayabilmektedir.

Ali Artun, küçük mühendislik ve mimarlık bürolarındaki üretim sürecinin kapitalist bir sürecin özelliklerinden çok, bir zanaatkârınkinin özelliklerini taşıdığını dile getirir ve şöyle devam eder:

“Bu büroların büyük bir bölümünde ücretli mimar veya mühendis, gene önemli bir bölümünde herhangi bir ücretli yoktur. Büro sahibinin emeği belirleyicidir. Büro sahibi, üretim araçlarının sahibi olarak hem bir kapitalist, hem de kendi kendinin ücretli işçisidir. Kendi üretim araçları ile çalışarak kendi iş gücünü yeniden ürettiği gibi, yarattığı artı-değerin bir bölümüne de sahip çıkar. Sermayesi modern sermayeden çok, bir zanaatkârın zanaat için gerekli araçlarından, iş yerinden, vb. oluşan doğal sermayesi özelliğindedir” (Artun, 2012, s. 22).

Küçük ölçekli mimarlık ofislerinde büyük ofislere kıyasla iş bölümünün çok daha az olmasının veya hiç olmamasının bazı avantajları ve dezavantajları vardır. Mimarın, üretim bandının bir parçası halini alan, bütünün tamamına değil yalnızca kendi parçasına hâkim olduğu -bütüne ve sonuç ürüne yabancılaştığı- bir rolden ziyade burada daha bütüncül çalışma imkânı bularak neredeyse işin tamamında yer alabilen bir mimar kimliğine sahip olması en önemli avantajlarındandır. Küçük işletme sahibi patron mimar, yalnızca yönetici ve işletmeci olarak görev almakla kalmayıp projelerin tüm sürecine dâhil olarak mesleğiyle daha yakın bir ilişki kurma fırsatı yakalar. Ayrıca mimarlığa bakış açısını yansıtabileceği, kendi fikirlerini uygulamaya dökebileceği daha özgür bir alan bulabilmektedir. Ancak bu tür ofislerde sermaye, ofisin yapılanmasında ve geleceğinde oldukça belirleyici olmaktadır. Genellikle küçük ofislerde sermaye birikimi söz konusu olmadığından, müşterinin olup olmaması, yeni işlerin sürekliliği, çalışan sayısının değişkenlik göstermesine sebep olurken, ofisin ekonomisinin kötüye gitmesi durumunda, çalışanların işten çıkarılması da söz konusu olabilir. Bu durumda, gerektiğinde tüm işlerin ofis sahibi-patron mimar tarafından yürütülüyor olması, üzerindeki iş yükünün ve sorumluluğun artmasına yol açabilmektedir. Ofisin devamlılığını sağlamak ve yeni müşteriler bulmak için, her zaman daha fazla görünür olmaya ve daha geniş çevreler edinmeye ihtiyaç duymakta ve bunun için çaba sarf etmektedir.

3.1.4 Star Mimar

Tüketimin oldukça önem kazandığı ve bireyselliğin arttığı modern zamanlarla birlikte mimarlar arasında toplumda daha çok öne çıkan, tanınırlığı ve popülaritesi yüksek mimar figürleri oluşmaya başlamıştır. Elbette tarihte modern öncesi

dönemlerde de pek çok mimar, genellikle erk sahiplerine hizmet ettiğinden üst mevkilerde çalışarak sosyal sınıfın en üst kademelerinde bulunmuş ve tanınır hale gelmiştir. Ancak bugünkü anlamda "star mimar" kavramı özellikle endüstrileşmenin hız kazandığı 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başında, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, bu araçlar yoluyla mimarın ve işlerinin daha çok kişiye ulaşması, mimarın medyadaki görünürlüğünün artması ve şöhret kazanması star mimar (starchitect) rolünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tüketim çağının marka fetişizminin bir sonucu olarak mimarın ismi de başlı başına marka değeri taşıyan bir tüketim nesnesine, metaya dönüşmüştür. Yapılan işten ziyade yapanın önem kazandığı bir ortam oluşturulmuş ve mimarın ismi bir pazarlama stratejisi olarak görülmeye başlanmıştır.

İletişim çağını yaşayan günümüz dünyasında star mimarın oluşumunda kitle iletişim araçlarının önemi büyüktür. Medya görünürlüğü, star mimarın bu rolü sürdürmesinin başlıca koşullarından biridir. Bununla birlikte mimarın kitle iletişim araçlarını aktif bir şekilde kullanarak mimar kimliğini ön plana çıkarması ve ün kazanma çabası yeni bir olgu değildir. Tarihte Le Corbusier'nin L'Esprit Nouveau dergisini eserlerinin reklamını yapmak için kullandığı bilinmektedir. (Örneğin daha önce Le Corbusier'nin, dergide yer verdiği bir şirketin sektörel haberlerine ilişkin ilânlarda, ürünleri kendi yapılarının içinden bir fotoğrafla yayınlamasında dahi bir pazarlama stratejisi geliştirdiğine değinilmişti. Bknz. "2.1.3. Endüstri Devrimi'nden Günümüze Mimar")

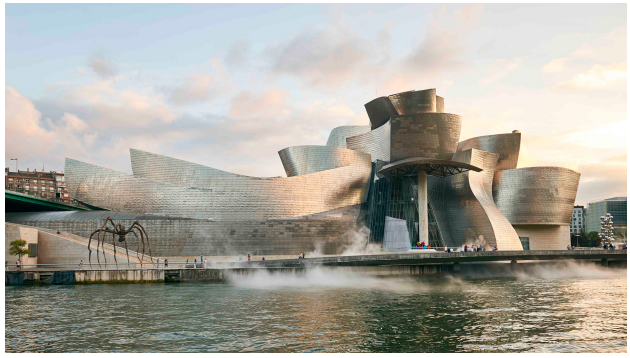
Ayrıca günümüzde yalnızca tasarımcı mimarın değil, (tezde değinilen) üretimde doğrudan, dolaylı veya her ikisinde rol oynayan; akademisyen, bürokrat, korumacı, teorisyen gibi her rolden mimarın star olabildiği görülmektedir. Ancak kuşkusuz tasarımcı mimarlar, ürettikleri tasarım nesneleri yoluyla kapitalizme daha çok hizmet verebildiği için daha fazla ön plana çıkmakta ve medyada daha çok rağbet görmektedir. Star mimarların imzasını taşıyan mimarlık ve tasarım nesneleri, yatırımlarını kitlelere duyurmayı ve pazarlamayı amaçlayan işverenler için oldukça önemli hale gelmiştir.

Kapitalist dünya düzeninde "markalaşma" ile birlikte, gündelik hayatta hemen hemen her alana yayılan "tasarım" ve "teşhir" gibi kavramlar oldukça önem

kazanmıştır. Hal Foster "Tasarım ve Suç" adlı kitabında "bir ürünün adının, ürün fazlalığından ötürü dikkati dağılmış bir kitle için marka haline getirilmesi" olarak tariflediği "marka değeri", "imge-ürünler" gibi nosyonlar ile birlikte "tüketicinin dikkatini çekme ve imgeyi akılda kalıcı kılma" gibi davranışların da altını çizer (Foster, 2017).

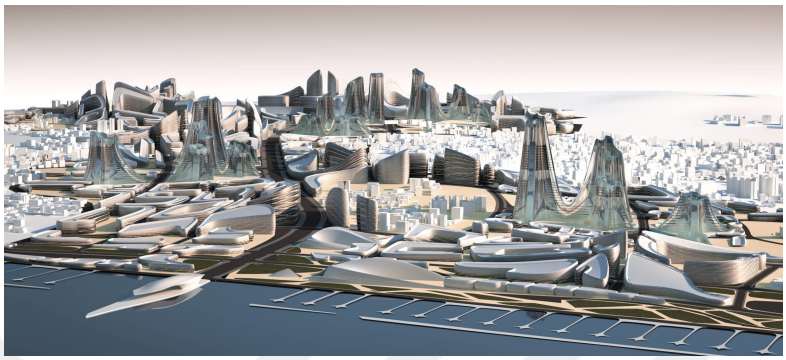
"İmge" yoluyla; çarpıcı, aykırı, farklı, gösterişli gibi niteliklerle tariflenebilecek ikon binalar inşa ederek binanın bulunduğu yerin de ünlenmesini sağlayan star mimarlar, bu yolla o yerin turizminin ve ekonomisinin gelişmesine de katkı sağlamış olurlar. Bunun en iyi örneklerinden Frank Gehry'nin Bilbao'da tasarladığı, kentin bir temsil aracına dönüşen Guggenheim Müzesi, Bilbao'nun uluslararası alanda duyulmasını ve "Bilbao etkisi" adı verilen kavramın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu amaçla yapılan binalar çoğunlukla, binanın özelliklerinden ziyade mimarı sayesinde ilgi çekmektedir. En çok tartışılan konu ise, çoğunlukla bağlamından kopuk bir anlayışla, salt biçimciliğe dayalı, yalnızca star mimarın tasarım çizgisini sembolik bir şekilde yansıtan yapılar olarak hayata geçirilmeleri yönünde olmaktadır.

Örneğin Hal Foster, star mimar Gehry'nin yapılarını "gizli bir donatı üzerine asılı ayrı bir kılıf, iç mekânlarla çoğunlukla örtüşmeyen dış yüzeyler" olarak tarifler ve bir taraftan da bu biçimsel anlatımın bağlamdan kopuk olmasını eleştirir: "Biçimsel anlatım, o anlatıma direnecek bir malzemeyi, strüktürü ya da bağlamı gerektirir; böylesi bir kısıtlama olmadan mimarlık kolayca keyfî hale gelir ya da dizginsiz heveslerin esiri olur. […] Gehry hayranlarının, bu keyfiyeti özgürlükle, heveslerin esiri olmayı anlatım gücüyle karıştırma eğiliminde olması, büyük bir ironidir" (Foster, 2017, s. 59, 60).



Şekil 3.1. Bilbao Guggenheim Müzesi, Frank Gehry.

Zaha Hadid'in 2006'da Kartal için tasarladığı uygulanmayan master plan projesi de, kentsel dokuya yabancı ve kent kimliğinden uzak çizgisiyle, bu türden biçimci bir anlayışın ürünüdür.



Şekil 3.2. Kartal Master Planı, Zaha Hadid.

Kentlerdeki bu imge yaratma ve ikon yapılar oluşturma arzusu ile firmaların yapılarına marka değeri yükleme isteği, siyasi ve/ya ekonomik gücü elinde bulunduran işverenlerin bu arzuları karşılayacak star mimarlar ile çalışmasıyla sonuçlanır. Erk sahibi işveren ile star mimar adeta birbirinin tamamlayıcısıdır. Medyanın yanı sıra, star mimarı var eden en büyük bir diğer gücün, onun bu siyasi ve iktisadi bağları olduğu söylenebilir. Bunu Frank Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi üzerinden örneklemek mümkündür.

"Arkasına (Solomon) Guggenheim ile DG Bank'ı almış Gehry gibi bir mimar, başka mecralardaki sanatçılar karşısında haliyle büyük üstünlüğe sahip. Bu tür müşteriler, küresel piyasada marka ismi için birbiriyle yarışır – Guggenheim adı, başka şirketlere ve devletlere satılan bir marka haline geldi zaten. Bu koşullar, medyada aynı zamanda logo olarak dolaşıma girecek bir bina yapabilen mimardan yanadır. (Bilbao, Gehry'nin eseri olan müzeyi kelimenin tam anlamıyla logo niyetine kullanır: Şehre girerken gördüğümüz ilk tabela müzeninkidir, seyahat rehberlerine Bilbao'nun adını yazdıran da o olmuştur.)" (Foster, 2017, s. 45, 46).

Star mimarlar, marka değeri taşıyan isimlerini, çoğu zaman yalnızca kentler için ürettikleri ikonik yapılar üzerinde değil, ayakkabıdan koltuğa, tasarımın her alanında kullanarak tasarım nesneleri üzerinde artı değer oluştururlar.



Şekil 3.3. (Solda) Frank Gehry Tasarımı Sandalye; (Sağda) Zaha Hadid Tasarımı Ayakkabı.

Bununla birlikte, tüm bu anlatılan star mimar figürünün kalıpları dışına çıkan örnekler de mevcuttur. Sinan Omacan, özellikle son 25 yılda, yıldız mimarların pratiğinden çok farklı bir mimari çizgide giden Glenn Murcutt, Peter Zumthor ya da Shigeru Ban gibi mimarlara dikkat çeker ve bu isimlerin de Pritzker gibi uluslararası popülariteye hitap eden bir ödülü aldıklarını ifade eder (Omacan, 2017, s. 9). Bu mimarların, ikonik yapılar üretmekle neredeyse özdeşleşen star mimar figürlerinden belki de en temel farkı, önceden belirlenmiş sembolik bir biçimciliğe dayandırmadıkları mimarlık anlayışlarıdır. Örneğin Peter Zumthor, bir imza yaratmak, markalaşmak, tasarladığı her ürüne marka değeri atfetmek ve sembole indirgenen bir mimarlık dili oluşturmak gibi amaçlarla yola çıkmamış, mimarlığında duyulara hitap eden ve tinsel deneyimlere önem veren bir yaklaşımı seçmiştir. Üretim şekli ve odaklandığı temel konularla başka türlü bir star mimarlığın da mümkün olabileceğini göstermektedir. İhsan Bilgin, Zumthor'u ele aldığı "Mimarın Soluğu" adlı kitabında bunu şu şekilde betimlemiştir:

"[…] (mimar) dikkatini durumun kendisine yöneltirse, ilhamını durumun biricikliğinden alırsa, güneşin her doğuşuna, ağacın her kesitine, insanın her akşamki haline dikkat kesilmeyi bilirse, bakmaya, işitmeye, koklamaya, tatmaya, dokunmaya açıksa, bunları otomatiğe almamışsa, özgül durumların kendilerine bir kere açıldı mı tekrarlanan hiçbir şey, hiçbir an olmadığının farkındaysa, işte bu açıklık durumu içinde gerçekleştirme iddiasındadır üretimini." (Bilgin, 2016, s. 43).

3.1.5 Bürokrat / Kamu Personeli / Memur Mimar

Tarihte mimarın işvereni genellikle burjuvazi, iktidar veya sermaye sahiplerinden oluşmuştur. Dolayısıyla erk sahibinin istekleri doğrultusunda mimarlığı bir temsil aracı olarak kullanan mimarın, görkemli, anıtsal, heybetli vb. çeşitli özelliklere sahip, saray yapılarından dini yapılara, çok sayıda yapıyı inşa edebilmesinin neredeyse tek koşutu otorite sahipleriyle olan işbirliğidir. Tarihte memur-mimar rolünün en bilinen örneklerinden Karl Friedrich Schinkel, Prusya yönetiminin bürosunda çalışarak Berlin'de çok sayıda yapı üretmiştir. Aynı şekilde Osmanlı'da padişaha bağlı olarak çalışan ve Osmanlı'nın klasik dönem mimarisiyle özdeşleşen Hassa başmimarı Mimar Sinan, bu kimliğin en iyi örneklerinden biri olarak verilebilir. Ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Seyfi Arkan'ın da hayatının bir bölümünde Milli Eğitim Bakanlığı'nın İnşaat Bürosu'nda çalıştığı bilinmektedir (Bknz. 2.2.1 Selçuklu ve Osmanlı'da Mimar). Bunların yanı sıra, Türkiye'de ve dünyada çok sayıda mimar, geçmişten günümüze bürokrat/memur mimar rolüyle önemli işlerde yer almışlardır.

Günümüzde ise bürokrat/memur mimar, başta bakanlıklar ve belediyeler olmak üzere devletin çeşitli kuruluşlarında çalışmaktadır. Eskiden olduğu gibi devlet eliyle yaptırılan projelerin tasarım ve uygulamasında doğrudan görev alabildikleri gibi, bugün ayrıca planlama, denetim, projelerin tetkiki ve tasdiki, yönetmelik ve kanunların düzenlenmesi ve denetimi gibi alanlarda faaliyet göstermektedir.

Devletin ilgili kuruluşlarında çalışan memur-mimar, yasal düzenlemeler yoluyla toplumun yaşam kalitesini artırarak daha iyi fiziksel çevreler oluşturmada önemli bir role sahiptir. Mimarlığı önemli ölçüde etkileyen yasalar ve yönetmeliklerin yapılı çevrelerin oluşumundaki gücü, bürokrat/memur mimara kentsel anlamda ciddi sorumluluklar atfetmektedir.

3.1.6 Özel Sektörde Ücretli Çalışan Mimar

Günümüzün özel sektörde ücretli çalışan mimarları, geçmişten farklı olarak bilgisayar teknolojisine dayalı bir çalışma sistemine bağ(ım)lı, beyaz yakalı ve entelektüel kimliğinden uzaklaşarak gittikçe proleterleşen, mesleki uzmanlık edinmiş

birer teknik elemana dönüşmektedir. Çalışma koşulları bakımından tüm mimar rolleri arasında belki de en kötü şartlarda çalışan bu grup, çoğunlukla fazla çalışma süreleri, düşük ücretler, ücretlerin ödenmemesi/geç ödenmesi, sigortasız çalışma veya sigortalarının tam maaş üzerinden yatırılmaması gibi çeşitli olumsuzluklarla karşı karşıya gelmektedir. Mesleki dayanışma ve örgütlenmenin yeterince gelişmemiş olması, işsiz kalma kaygısı gibi nedenlerle genellikle haklarını aramakta yetersiz kalan bu mimarlar, bir taraftan da aşırı iş bölümü ve uzmanlaşmanın etkisiyle, yalnızca parçası oldukları işi yapıp bütünden ve uzmanlıkları dışındaki alanlardan kopmakta, hem ürettikleri işlere hem de mesleklerine yabancılaşmaktadır.

Harry Braverman, iş yerlerindeki bu iş bölümünü, "Labor and Monopoly Capital" adlı kitabında Marx'ın terminolojisindeki "sosyal iş bölümü" kavramından ayırarak açıklar. Braverman, üretime ilişkin görevlerin, zanaatların veya uzmanlıkların toplum içindeki dağılımının sosyal iş bölümünü oluşturduğunu söyler. Bu iş bölümünün, bilinen tüm toplumlara özgü olduğunu ancak iş yerlerindeki iş bölümünün kapitalist toplumun özel ürünü olduğunu ifade eder ve ekler: "Sosyal iş bölümü, toplumu üretim dallarına uygun uğraşlara bölerken, iş yerindeki ayrıntılı iş bölümü uğraşları parçalar, tahrip eder ve işçiyi herhangi bir üretim sürecini baştan sona yürütemeyecek derecede yetersizleştirir" (Braverman, 1998, s. 50, 51).

Özel sektörde ücretli çalışan mimarlarla ilgili olarak; bu mimarların çalışma şartlarını değerlendirmek, hukuki hakları hakkında bilgi vermek gibi amaçlarla Mimarlar Odası Ankara Şubesi'nin 2015 yılında düzenlediği panelde konuşan Murat Özveri'nin ifadeleri oldukça önemlidir.

"Ücretli olarak bir işverene bağımlı çalıştığı andan itibaren herkes işçidir. Mimar eğitimli işgücünden kaynaklı kendisini işçi gibi konumlandıramıyor, eğitimliliği ben buna ağırlaştırılmış edim yükümlülüğü getirilmesi olarak yorumluyorum. Statüyle işçi olup olmamak karıştırılıyor, mimar da ücretli çalışıyorsa işçidir. İşçi diyor ki 45 saatin üstü fazla çalışmadır, fazlasını alırım diyor, mimar ise işi bitirinceye kadar çalışıyor üstelik bu ağırlaştırılmış edim yükümlülüğünden kaynaklı mesai de almıyor. İşveren öyle bir işyeri aidiyetiyle karşısına çıkıyor ki bu ağırlaştırılmış edim yükümlülüğü, ağırlaştırılmış sömürü oluyor" (Özveri, 2015).

2017 yılında Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi'nde düzenlenen panelde de, özel sektörde ücretli çalışan mimarların yaşadıkları sorunlar dile getirilmiş ve bu mimarlara ait ifadelerden bazıları şu şekilde aktarılmıştır:

"[…] Bir katılımcı, mimarlık bölümünü bitirdikten sonra kısa süreli olan ve tecrübe kazanma motivasyonuyla başladığı bir şantiye işinde, SGK'ya mimar olarak gösterilmediğini ve asgari ücret üzerinden sigortalandığını aktardı. Bir süre sonra da evden çalışmaya başladığını ancak 4 ay sonunda hiç ücret alamadığını, firma yetkililerini hakettiği maaşı talep etmek için defalarca aramasına rağmen ulaşamadığını belirtti. […] Yeni mezun bir katılımcı ise, "ünlü" bir mimarın ofisinde çalışmaya başladığını ancak hiç ücret alamadığını, bu nedenle bir süre sonra ofisten ayrılmak durumunda kaldığını aktardı. […] Şantiyede çalışan bir katılımcı ise, çalıştığı firmanın işçilerin ve teknik elemanların ücretlerini uzun süreler ödemediğini ve karşılığında hiçbir yaptırıma maruz kalmadan faaliyetine devam ettiğini aktardı. Bu tür durumlarda bazen işçilerin daha hızlı bir araya gelip hak talep edebildiğini ancak teknik elemanların örgütlenemedikleri için çaresiz kaldığını ifade etti" (TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, 2017).

3.1.6.1 Ofis Çalışanı Mimar

Mimarlık okullarının açılmasıyla diplomalı mimarın tarih sahnesine çıkma serüveninden önce, mimarlığa dair mesleki bilginin öğrenimi, geçmişten gelen bilginin gelecek nesillere usta-çırak ilişkisiyle aktarımına dayanmaktaydı. Yaşanan gelişmelerle birlikte üretim biçimlerindeki değişim, bu ilişkiyi de farklı bir boyuta taşımıştır. Günümüzde hâlâ okulda verilen mesleki bilginin uygulamayla desteklenmesinde önemli rol oynayan mimarlık ofisleri, mimarlık okullarının bugünkü kadar yaygın olmadığı 19. yüzyılda, bu okullarda öğrenim gör(e)meyen mimar adaylarının da yetişmesini sağlamıştır. Örneğin, Avrupa'da Ecole des Beaux-Arts'da okuyan ve daha sonra ülkelerine dönen R. Morris Hunt ve Henry Richardson'ın kurduğu mimarlık ofisi, dönemin Amerika'sında, henüz mimarlık eğitimi veren kurumlar yokken, bir yandan bu misyonu da yerine getirmiştir. Usta-çırak ilişkisinin yeni bir evreye girdiği bu ofislerde usta mimarlar, mesleki bilgiyi okuldan edinip diplomasız çıraklara aktararak eğitimdeki eski yöntemlerle yeni

sistem arasındaki geçiş sürecini iyi bir şekilde temsil etmektedir. Ayrıca tarihten beri -günümüzde artık sayıca az da olsa- herhangi bir mimarlık okulunda eğitim görmeden mimarlık pratiğini doğrudan ofislerde öğrenerek bu mesleği icra eden diplomasız mimarlar da varlığını korumaktadır.

Öte yandan, yaşanan teknolojik gelişmeler tarihin her döneminde diğer alanları olduğu gibi mimarlığı da oldukça etkilemiştir. Endüstri Devrimi ile birlikte zanaat üretiminden seri üretime geçişle yaşanan değişim, iş yerlerinde iş bölümü ve uzmanlaşmayı artırarak genelde toplumsal değişimi, özelde ise mimar kimliğindeki dönüşümü beraberinde getirmiştir. Mimarlık açısından bir diğer önemli kırılma ise günümüzün Enformasyon Devrimi'yle yaşanmaktadır. Mimar, teknolojinin hızla geliştiği bu dijital dünyada John Frazer'in tabiriyle "elektronik zanaatkâr"a dönüşmüştür. Frazer, mimarın bilgisayar destekli çizim ve üretim araçlarıyla arasındaki dolaysız ilişkiye dikkat çekerek günümüzde tek defaya mahsus, zanaat tipi üretim biçimine geri dönüldüğünün ancak bunun makine üretimi hassasiyetinde bir kapasiteyle gerçekleştirildiğinin altını çizer (Frazer, 1995, s. 15-16). Günün koşulları mimarlık alanında maliyet, zaman, kolay uygulanabilirlik gibi pek çok avantaj sağlasa da, bazı olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Günün büyük bir kısmını bilgisayar başında geçiren ofis çalışanı mimar, çoğu zaman ofisinden ayrılmadan, çizdiği projenin nasıl bir yerde uygulanacağını dahi bilmeden, bölgeyi yerinde araştırmadan, kullanılan malzemeleri, uygulamayı ve yapım aşamasını görmeden dünyanın her yerine projeler üretebilmektedir. Tüm bunlar, iş bölümleri arasındaki geçirimsiz sınırların ve teknolojinin getirdiği en büyük dezavantajlardandır.

Özel sektörde ofis çalışanı olarak faaliyet gösteren bu mimarlar, Ali Artun'un "büro işçileri" olarak ifade ettiği gruba dâhildir. Büro işçilerinin "orta sınıf"tan ayrıldığını belirten Artun sözlerine şöyle devam eder: "Büro işlerinde çalışan kitlenin 'beyaz yakalı' veya 'ücretli müstahdem' gibi başlıklar altında sınıflandırılması olsa olsa bürolarda çalışanların tümünün ücret, yetki, iş güvenliği, vb. bakımlardan ayrıcalıklı durumlarını koruduğu eski günlerden kalma bir sınıflandırma olabilir. […] Çalışanların bu kesimi, endüstri işçilerine kıyasla önceden sahip olduğu çalışma koşullarındaki üstünlüklerin tamamını yitirmiş ve ücretler kademelenmesinin neredeyse en altına düşmüştür" (Artun, 1999).

Son yıllarda inşaat sektöründeki ekonomik durgunluk mimarlık ofislerinin çalışan sayılarını azaltmasına yol açmıştır. Bunun yanı sıra, yeni açılan mimarlık fakülteleriyle birlikte her yıl çok sayıda yeni mezun verilmekte, mezun sayısının mevcut mimarlık ofislerinin istihdam kapasitesiyle örtüşmemesinden ötürü de işsiz mimar sayısı giderek artmaktadır. Tüm bunlar işveren açısından, çalışanının yerini kolaylıkla doldurabileceği, daha ucuza istihdam edilebileceği -hatta ücretsiz çalıştırabileceği- yeni çalışanlar bulmasında kolaylık sağlayan oldukça rekabetçi ve ucuz bir iş gücü pazarı doğurmuştur. İşsiz mimarlarda iş bulma kaygısı, hali hazırda ofislerde çalışan mimarlarda ise bu pazarın içinde hayatta kalma kaygısı yatmaktadır.

Yeni mezun mimarın iş bulamakta zorlandığı bu ortamda, özellikle son zamanlarda "stajyer" pozisyonunda ücretsiz çalışan mimar sayısı da oldukça artmıştır. Bu durum yalnızca sermayesi dar, küçük mimarlık ofislerinde değil, büyük ölçekli mimarlık ofislerinde de görülür. Hatta çelişkili bir biçimde, büyük sermayeye sahip mimarlık ofislerinde çalışmaya gönüllü ücretsiz çalışan işçi bulmak daha kolay olduğundan bu ofislerde sayıları daha fazla olabilmektedir. Ücretsiz yeni mezun işçi-mimarın emeği karşılığında ücret almamayı kabul etmesinin nedenleri arasında, mimarlık pratiği edinme, (star bir mimarın ofisiyse) ofisin etiketini kariyerinde kullanma ve sürecin sonunda gelecekte daha iyi koşullarda ücretli çalışacağı bir iş bulma arzusu yer alır.

Ücretsiz çalışan mimarların daha ileri örneklerine tarihte de rastlanır. Örneğin, Frank Lloyd Wright'ın kurduğu, çıraklardan oluşan "Taliesin Fellowship" adlı kuruluşta, Loudon Wainwright, çalışanların oldukça düşük maaşlı olduklarını yazarken (Wainwright, 1971, s. 46) John Kotre ise kitabında 1929 borsa çöküşü ve ekonomik krizi döneminde, çalışanların çalışma ayrıcalıklarının bedeli olarak Wright'a ödeme yaptıklarını belirtir (Kotre, 1999, s. 18).



Şekil 3.4. Taliesin Fellowship Çalışanları.

3.1.6.2 Şantiye Şefi & Uygulama Kontrolörü Mimar

Tarihte tasarım ve inşaat süreci günümüzdeki gibi ayrışmadığından, özellikle akademilerin kurulması ve mimarlık eğitiminin okullarda verilmeye başlanmasından önceki usta-çırak ilişkisine dayalı süreçte mimar, şantiyede yapı ustası (veya çırağı) olarak çalışmaktaydı. Mimarlığın doğrudan üretim süreciyle ilişkilendiği dönemlerde zanaatkâr mimar rolü, 18. yüzyılın ortalarından itibaren yerini diplomalı mimarlara bırakmış ve günümüze gelinceye kadar mesleki bilgide ayrımlar oluşmuştur. Bugün, tasarım ve uygulama arasındaki ayrışma, uzmanlaşmanın belki de en belirgin görüldüğü yerdir.

Şantiyede çalışan mimarlar günümüzde, geçmişteki usta başı, kalfa mimar gibi rollerden farklı olarak üretimi bizzat gerçekleştirmeyip, çalışan mavi yakalı işçilerin koordinasyonu ve denetiminde görev alırlar. Çoğunlukla tasarım sürecinden ve proje aşamalarından bağımsız bir şekilde inşaat şantiyelerinde, uygulamadan sorumlu şantiye şefi olarak çalışan bu mimarlar, yapının projeye uygun bir şekilde inşa edilmesi, denetim, iş güvenliği gibi önemli sorumluluklara sahiptir.

3.2 Yapı Üretiminde Dolaylı Olarak Rol Oynayanlar

Mimarlık mesleğinin uygulaması ve teorisi arasında tarihten beri süregelen diyalektik bir kutuplaşma olduğu kanısı mimarlık eğitimi ve mimarlık ofisleri ile akademisyen ve tasarımcı/uygulamacı mimar rolleri arasında da görülür. Mimarlığın kuramsal, eylemsel, eleştirel boyutlarıyla ilgilenen günümüz mimar rolleri, mimarlığın mesleki uygulamasında da dolaylı olarak rol oynamaktadır.

3.2.1 Akademisyen Mimar

Antik Yunan'da Platon'un kurduğu Akademeia'dan Rönesans'ın düşünce ortamına, Aydınlanma'dan Modernite'ye, rasyonel düşüncenin tarihte ön plana çıktığı dönemlerde, düşünce, teori, eleştiri alanlarında gelişmeler yaşanmıştır. Mimarlık alanına da yansıyan bu düşünce ortamları, mimarlığın bir eğitim sistemine dayandırılmasının ve günümüze kadar gelen mimarlık okullarının oluşmasının önemli tetikleyicileri olmuştur. 17. yüzyılda Fransız Kraliyet Akademisi'nin kurulması ve ardından 18. yüzyılda École des Beaux-Arts'a dönüşmesiyle mimarlık akademileri oluşmaya başlamış ve giderek yaygınlaşarak günümüzdeki halini almıştır. Bu kurumlarda çalışan akademisyen mimarlar, geçmişten günümüze mimarlıkta kuramsal açıdan çalışmalar ortaya koyan, mimarlık eğitimi hizmeti vererek yeni mimarlar yetiştiren kişiler olmuşlardır. Öte yandan tarihte eğitimci mimarların pek çoğunun aynı zamanda tasarımcı olduğu görülür. Uğur Tanyeli, okulların kimliklerini genellikle bu tür mimarlara borçlu olduğunu ifade ederek şöyle der: "Fischer önce Münih'i, sonra Stuttgart'ı, Poelzig Breslau'yu, Bonatz ve Schmitthenner Stuttgart Teknik Yüksek Okulu'nu, Gropius Bauhaus'u tanımlayan, hedef belirleyici adlardı. Türkiye'de de 1980'lere kadar özellikle İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimar hocaların çoğu ülkenin en önemli tasarımcıları arasındaydılar. 1940-1960 arasında İTÜ'yü Emin Onat, DGSA'yı Sedad Hakkı Eldem temsil ederdi" (Tanyeli, 2017, s. 85-86).

Akademi ve uygulamayı ortak bir noktada buluşturmaya çalışan ve bunu mimarlık eğitim modelleriyle deneyen arayışların önde gelenlerinden olan Bauhaus, 20. yüzyılda hem bir üretim merkezi hem de eğitim kurumu olarak kurulmuş, burada

çalışan akademisyen-mimarlar da teori ve uygulamayı birleştiren bir düşünceyle faaliyet göstermişlerdir. Ancak tarihte ve günümüzde mimarlığın mesleki uygulamasında doğrudan veya dolaylı olarak rol oynayan grupları arasında ayrışmalar da görülmektedir. Özellikle akademisyenler ile uygulamacı mimarlar arasında, iki rol arasına net sınırlar koyan anlayışlar vardır.

Johan De Walsche, IX. Mimarlık ve Eğitim Kurultayı'nda, bu ayrışmanın iki kesimin birbirlerini tamamlayıcı olmaktan çok, karşıt olarak görmelerine ve günümüzde ise ikisi arasındaki kopukluğun daha da artma riskine yol açtığını ifade ederek, iki taraf için de ortaklıklar kurulabileceğini belirtmiştir. "Araştırma"nın üzerinde odaklanılacak ortak bir sorun olduğunu ve bunun, mesleği uygulama alanını hem mesleki hem de toplumsal açıdan güçlendirmenin bir yolu olduğunu da sözlerine eklemiştir (Walsche, 2018, s. 39). Ayrıca Walsche'nin ortaya koyduğu "araştırma"nın yanı sıra, yapı üretimi, mimarlık eğitimi, teori, eleştiri gibi mimarlığın her alanında çeşitli ortak paydalar oluşturularak pek çok mimar rolünün katılımcı olabileceği ve birbirlerini tamamlayabileceği ortamlar yaratılabilir.

Entelektüel bakış açısına sahip akademisyen mimar, toplumda farkındalık oluşturabilen, kitlelere erişebilen, araştıran, bilgi üreten, aktaran, düşünce ve eleştiri ortamı yaratabilen, geleceğin mimarlarını ve dolayısıyla geleceğin fiziksel ve düşüncel mimarlık ortamını şekillendiren rolüyle önemli bir yere sahiptir.

3.2.2 Teorisyen / Kuramcı Mimar

Türkçe'ye Fransızca'dan geçen ve kuram ile aynı anlamda kullanılan teori kavramı, TDK'da "belirli bir konudaki düşüncelerin, görüşlerin bütünü" olarak tanımlanmıştır (Url-4, 2020). Antik Çağ'lardan beri var olan mimarlık teorisi ise mimarlık pratiğini ve gündemini etkileyen en güçlü araçlardan biri olmaya devam etmektedir. Karşılıklı olarak, mimarlık pratiği de mimarlık kuramını etkilemekte ve önemli ölçüde yön verebilmektedir.

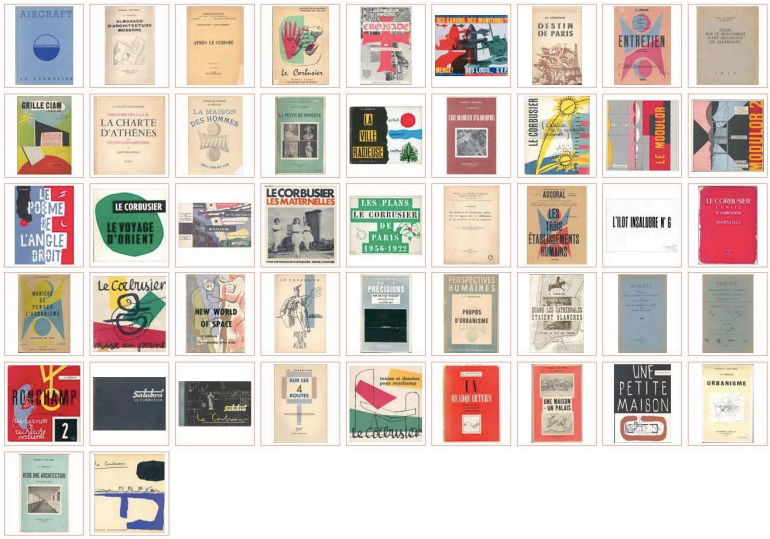
"Kuram bilindiği gibi pratiği yönlendirici, etkileyici, değiştirici-dönüştürücü bir bilgi birikimi ve bütünlüğü olan bir düşünce sistemidir. Ayrıca mesleğe ve uygulamaya yönelik bilinç oluşturucu bir etkinlik türüdür. Mimarlık özelinde ve genelde kuram

yalnız akademik kadrolara ait bir uğraş ve üretim alanı değildir. Mimarlık pratiğine farklı biçimlerde, koşul ve konumlarda katılan tüm meslek üyelerini kendi üretim ve yeniden üretim süreçleri içinde ilgilendiren, bilinçlendiren ve etkinliklerini yönlendiren bir bilgi-deneyim düzlemidir" (Seymen, 1990, s. 36).

Teorisyen-mimar, salt teori üreten kişiler için değil, çoğu zaman tasarımcı, yazar, akademisyen gibi her türden rolle birleşen kişileri tanımlarken kullanılır. Tezde tarihteki birçok teorisyen-mimarın incelendiği bölümde (Bknz. 2. Tarihte Mimar Figürü) bu mimarların çoğunlukla mimari pratiklerini düşünsel alanda ürettikleri çalışmalarla destekleyerek, teorilerini tasarımlarıyla bütünleştirdikleri görülür.

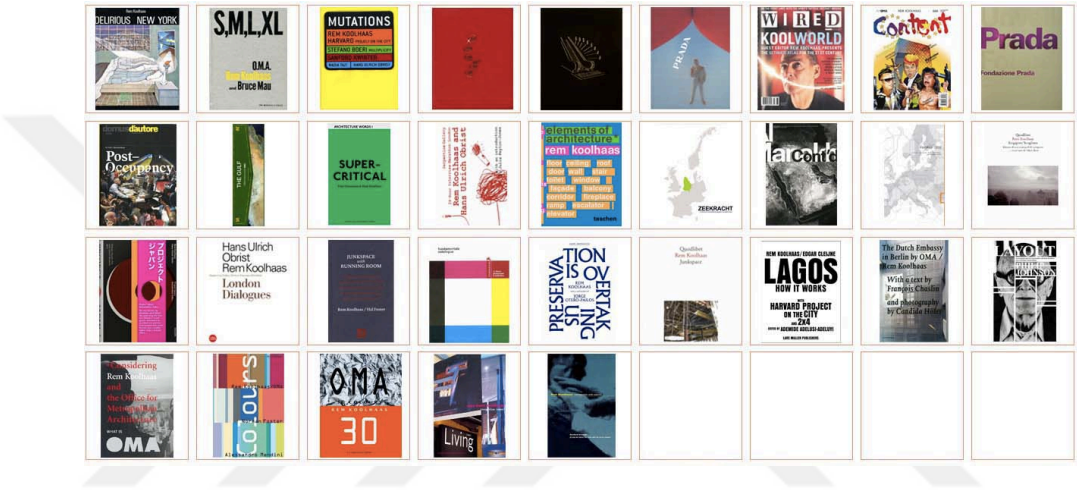
Louis Sullivan'ın tarihsel üslupların yeniden kullanımına karşı çıkarak biçimin fonksiyondan gelmesi gerektiğine dair düşüncelerini özetlediği "Form follows function" (biçim işlevi izler) sloganından, Adolf Loos'un süslemeyi reddederek söylediği "Ornament is crime" (Süsleme suçtur) manifestosuna, Mies van der Rohe'nin "Less is more" (Az çoktur) ifadesinden, Robert Venturi'nin buna karşılık ürettiği "Less is a bore" (Az sıkıcıdır) söylemine, mimarların mimarlık anlayışlarını ve teorilerini özetleyen ifadeler, bugün en az yapıları kadar bilinmektedir.

Teorisyen/yazar mimar kimliğinin en uç örneklerinden biri de Le Corbusier'dir. Kariyeri boyunca mimari yaklaşımının kuramsal altyapısını 47 kitap, çok sayıda makale, bildiri ve konferansla geniş kitlelere duyurmuştur.



Şekil 3.5. Le Corbusier'nin Yazdığı Kitaplar.

Bugün de benzer şekilde mimarlar, düşünce yapılarını, mimarlığı ele alış biçimlerini kuramsal yönleriyle anlatan eserler ortaya koymaktadır. Dolayısıyla mimarlıkta teori, mimarlığın her alanında faaliyet gösteren mimarların başvurdukları düşünce sistemi olarak önemini korumaktadır. Günümüzde, neredeyse projelerinden ziyade kuramsal duruşuyla bilinen mimar figürüne Rem Koolhaas örnek verilebilir. Eserleri, projelerine ait örnekler ve açıklamaların yanı sıra günümüz mimarlığı, toplumu ve kent planlaması hakkındaki düşüncelerini içermektedir.



Şekil 3.6. Rem Koolhaas'ın Yayınladığı Eserler.

Bununla birlikte, tasarımcı veya uygulamacı olmayan yalnızca teorik açıdan çalışmalar gerçekleştiren mimar figürleri de mevcuttur. Bu mimarlar, yaptıkları kuramsal çalışmalarla mimarlık ortamına ve yapılı çevreye dolaylı yoldan etki etmektedir.

3.2.3 Korumacı & Restoratör Mimar

Mimarlıkta koruma ve restorasyon alanı, kültürel mirası oluşturan yapılı çevrenin korunmasını, hasar gören yapı veya yapı gruplarının bakımı, onarımı ve geleceğe aktarılmasını sağlamak amacıyla yapılan çalışmaların tümünü içerir. Tarihsel çevrenin korunması konusunda günümüze kadar pek çok çalışma yapılmıştır. Koruma ilk olarak, tapınakların ve dini öneme sahip yapıların yıkılmasına engel olmak ve diğer yapıların da işlevlerini sürdürmek ve kullanım ömrünü uzatmak amacıyla yapılırken Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan 18. yüzyıla gelindiğinde, arkeolojik gelişmelerin hız kazanması ve arkeolojinin bir bilim dalı olarak ortaya

çıkmasıyla, koruma anlayışının gelişmesi hız kazanmış ve koruma alanında bazı yasal düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. 19. yüzyılda, mimar, kuramcı, restorasyon uzmanı, yazar kimlikleriyle tanınan Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc'ün yaptığı çalışmalar restorasyon alanının gelişmesine öncülük etmiş, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise koruma, başlı başına bir disiplin olarak varlık kazanmıştır. 19. yüzyılda restorasyonun bilimsel yöntemlere dayanarak belirli ilkelerle yapılması gerektiği konusu tartışılmaya başlanmış, 20. yüzyılda ise, dünyanın farklı ülkelerinden uzmanlar bir araya gelerek Atina Tüzüğü ve ondan 33 yıl sonra da Venedik Tüzüğü olarak bilinen kararları almışlardır. Bu ilkeler zamanla geliştirilerek günümüzde ICOMOS (Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi), UNESCO gibi kuruluşların çalışmalarıyla uluslararası nitelikte kabul gören bir yapıya dönüşmüştür.

Korumaya yönelik tartışmalar, özellikle 1960'lı yıllarda tarihi kent merkezlerinin muhafaza edilmesine yönelik planlamalarla ivme kazanmış, tarihi yapıların etrafındaki dokuyla birlikte korunması gerektiği gibi konular öne çıkmaya başlamıştır. 1970'lerle birlikte, tarihi dokuların dönemin ihtiyaçlarına uygun bir şekilde yaşatılması gibi konular gündeme gelmiştir. Bugün de bu konulara ek olarak tarihi yapıya ve dokuya müdahalelerin nasıl yapılması gerektiğine dair tartışmalar devam etmekte, bunun yanı sıra hızla değişen günümüz kentlerinde, kentlilik bilinci, kentsel hafıza, kent kimliği, aidiyet, kültürel değişim, kültürel eklemlenme konuları ön plana çıkmaktadır.

Kentlerin kimliğini oluşturan, tarihi öneme sahip alanların korunması, bu alanda uzmanlaşmış kişilerce yapılan ortak bir çalışma gerektirir. Bu yüzden korumacı/restoratör mimarın rolü oldukça önem kazanmaktadır.

"Restorasyon, basmakalıp bilgilerle, sıradan işçilikle yapılan basit bir tamir işi değildir. Başarıya ulaşmak için sistematik bilgiye, analitik gözlem yetisine sahip disiplinlerarası ekiplerle çalışılmalıdır. Koruma eyleminin aşamalarının planlanması, uygulamaların yönetimi ve izlenmesi mesleki deneyim ve birikim gerektirmektedir. Nasıl anatomi bilmeyen bir hekime insanları ameliyat etme yetkisi verilmiyorsa, tarihi yerleşmenin katmanları, bileşenleri hakkında bilgi sahibi olmayan, geleneksel yapı malzemelerini, tekniklerini, tarihi yapı tiplerini, taşıyıcı sistemleri tanımayan,

karşısındaki tarihi yapıyı okuyamayan bir mimar veya mühendise de kültür mirası emanet edilmemelidir" (Ahunbay, 2019, s. 5).

Korumanın oldukça önem kazandığı günümüzün hızla değişen kentlerinde, yapılı çevreleri en az uygulamacı mimar kadar etkileyen korumacı/restoratör mimar, çoğunlukla yeni bir yapı veya çevre inşa ederek değil geçmişte inşa edilenleri koruyup geleceğe aktararak daha sağlıklı yaşam alanları yaratılmasında önemli rol oynamaktadır. Teknik bilginin ve uzmanlığın ötesinde, koruma ve restorasyon uzmanı olsun veya olmasın, her rolden mimara da kültürel belleğin sürekliliğinin sağlanması, toplumun ortak geçmişi sonucu oluşan tarihi dokuların korunması ve toplumda koruma bilinci yaratılması gibi konularda önemli görevler düşmektedir.

3.2.4 Mimarlık Öğrencileri

Mimarlık eğitimi, tarihte tasarım stüdyolarının ilk olarak ortaya çıktığı Ecole des Beaux-Arts'dan beri stüdyo ağırlıklı bir sistemden oluşmaktadır. Ecole des Beaux-Arts'dan sonra, sanatçı, zanaatkâr ve mimarların işbirliğine dayanan bir anlayışla kurulan Bauhaus'ta ise tasarım stüdyoları, geçmişteki geleneksel mimar yetiştirme biçimine benzer şekilde, usta-çırak ilişkisi içerisinde sürdürülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nda bu geleneksel ilişki, 19. yüzyıl başlarına kadar Hassa Mimarlar Ocağı'nda yürütülmüştür. 1883'te Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefîse Mektebi ile mimarlık eğitimi kurumsal bir kimlik kazanmıştır. 19. yüzyıldan günümüze, mimarlık okulları her geçen gün artmaya devam etmekte, bu ise mimarlık eğitiminde ve tasarım stüdyolarında farklı yaklaşımların ortaya konduğu bir çeşitliliği de beraberinde getirmektedir.

Öğrencinin mimarlık anlayışı geliştirmesini ve mesleki yetkinlik kazanmasını hedefleyen mimarlık okulları, yarattıkları fikirsel ve eylemsel boyuttaki mimarlık ortamlarıyla tarihte olduğu gibi günümüzde de mimarlık pratiğinin değişmesinde önemli etkilere sahip olmaktadır. Mimarlığın gelecekteki dönüşümü yeni nesil mimarlarla dolayısıyla bugünün mimarlık eğitimiyle mümkündür.

Mimarlık eğitiminin omurgasını oluşturan tasarım stüdyolarında öğrencilerden her dönem farklı tasarım sorunlarıyla karşı karşıya gelerek bu sorunlara yönelik çeşitli

işlevlere sahip mekânsal çözümler üretmeleri beklenir. Örneğin geçtiğimiz dönem, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2019-20 güz yarıyılında diploma projesi alan öğrenciler, "eşik" kavramı ana temasıyla kültür yapıları, konaklama yapıları ve spor ve rekreasyon alanları tasarlamışlardır.



Şekil 3.7. MSGSÜ 2019-2020 Güz Yarıyılı Diploma Projelerinden Örnekler.

Tezin konu edindiği "mimar figürü"nü ve "mimar kimliği"ni ele almasıyla dikkat çeken Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden atölyeZ[10] adlı stüdyoda ise, çeşitli temalar çerçevesinde çalışmalar yürütülmektedir. 2014-2017 yılları arasında gerçekleştirilmek üzere kurgulanan ve halen devam eden stüdyonun "Mimar Figürü" dizisinin 6 alt temadan oluştuğunu ifade eden Ayşen Çelen Öztürk stüdyoyu şu şekilde anlatır:

"1. 'İsyan Mimarlığı/Asi Mimar', 2. 'Mekânın Dışında Olsun Da Neresi Olursa Olsun', 3. 'Dijital Zanaat/Dijital Zanaatçı', 4. 'Kaos', 5. 'Eşikte Mimarlık/Eşikteki Mimar', 6. 'Oyun Mimarlığı/Oyuncu Mimar' temaları, bir yandan mimarlığın kendisini sorgularken diğer yandan da mimar figürünün oluşumunu ve konumunu

[10] "atölyeZ" proje danışmanları: Adnan Aksu, İrem Yılmaz, Ezgi Başar, Seda Temizer Yöntem, Serkan Çetin.
Stüdyoya ait web sitesi: http://atolyezero.blogspot.com/

farklı bağlamlarda tartışmaya açar. Bu doğrultuda, mimarlığa ve mimara ilişkin bir sorgulama yürütüyor olması sebebiyle, "Mimar Figürü"nün alt temaları da stüdyonun üretimi olarak görülür ve stüdyo üretimleri bu temalar dizisi altında kategorize edilir" (Öztürk, 2019, s. 19).



Şekil 3.8. Gazi Üniversitesi "atölyeZ" Stüdyosunda Yapılan Öğrenci Çalışmaları.

Mimari tasarım stüdyolarında ayrıca 19. yüzyıldan beri öğrencilerin yapı üretiminde doğrudan rol oynayacağı tasarla-yap programları da uygulanmaktadır. ABD'nin Kuzey Karolina eyaletinde bulunan Black Mountain College'da Buckminster Fuller'in öğrencilerle birlikte ürettiği jeodezik kubbe prototipleri uygulaması bunlardan biridir.



Şekil 3.9. Buckminster Fuller ve Öğrencileri, 1948.

Türkiye'de de öğrenciler ve atölye yürütücülerinin işbirliğinde, yaparak öğrenme çalışmaları uygulanmaktadır. ODTÜ Yaz Yapı Stajları, MEF Üniversitesi "Tasarla ve Yap!" stüdyosu bunlardan bazılarıdır.



Şekil 3.10. MEF Üniversitesi 2018 Tasarla ve Yap! Stüdyosu Çalışmalarından Örnekler.

Geleceğin farklı mimar rollerini oluşturacak olan mimar adayları, mimarlık eğitimi boyunca tasarım stüdyolarında ürettikleri projelerle yapı üretimiyle ilk ilişkilerini kurarlar. İnşa ederek öğrenme gibi deneysel modeller dışında, çoğunlukla hayata geçirilmeyen çalışmalardan oluşan öğrenci projeleri, geleceğin yapı üretim faaliyetlerinin ve yapılı çevrelerin oluşumunun birer ön çalışmaları olarak oldukça önemlidir.

3.3 Yapı Üretiminde Hem Doğrudan Hem de Dolaylı Olarak Rol Oynayanlar

Tezde bu bölümden önce, mimarlık eyleminin tarih boyunca temel sonuç ürünü olan yapının inşa edilme sürecinde, günümüzün genişlemiş mimarlık alanı içerisinde çeşitli alanlarda konumlanan mimar rolleri, bu sürece sağladıkları doğrudan ve dolaylı katkılar çerçevesinde ele alınmıştır. Bu bölümde ise mimarın, bugünün yapılı çevrelerini şekillendirmede problematikleri tek başına değil, müşterek ilişkiler ağıyla, katılımcı bir zeminde çözümlediği, yapı üretim sürecinde hem doğrudan hem de dolaylı olarak rol oynadığı mimarlık pratikleri incelenecektir. Bu kapsamda

Türkiye'den ve dünyadan örnekler araştırılarak mimarın değişen rollerinin sorgulanması amaçlanmıştır. Ürün ve sürece odaklanan bir yaklaşımla farklı bir mimarlığın, farklı mimar rollerinin ve üretim biçimlerinin mümkün olabileceğini gösteren bu örnekler, tezde tarihteki mimar rollerinin monografik olarak anlatımının yapıldığı diğer bölümlerden farklı olarak, mimarın kendisine değil ortaya konulan üretimlere odaklanılarak ele alınmıştır.

3.3.1 Toplumu Yapı Üretim Sürecine Dâhil Eden Mimar

Mimarın geleneksel bir biçimde, öncelikle kendi mesleki unvanı ve statüsünü inşa etmek yerine toplumsal sorumluluklarla ve toplumu dâhil ederek yeni üretimler ve üretim biçimleri inşa etmesi, daha sağlıklı yapılı çevrelerin oluşturulmasındaki potansiyelleri ve bunun farkındalığı bakımından oldukça önem kazanmaktadır.

Uğur Tanyeli, "Yıkarak Yapmak" adlı kitabının "Biçimi Değil Süreci Tasarlamak" başlığıyla kaleme aldığı bölümünde, bugün mimarlıkta yaşanmakta olan önemli değişimlerden birinin, biçimin ideolojilerinin yerini, sürecin ideolojilerinin almakta oluşundan kaynaklandığını söyler (Tanyeli, 2017, s. 311, 312). Mimarın günümüzdeki eylemlerinden biri olarak bu ifadeyi "biçimi değil üretim biçimlerini tasarlamak" şeklinde de okumak mümkündür. Değişen üretim biçimleri, sonuç ürünün de değişimini beraberinde getirerek mimarı değil mimari ürünü merkeze alan bir yaklaşıma destek olacaktır. Geçmişten çok daha farklı bir konumda yer alan, üretim biçimini ve süreci tasarlayan mimar ise, mimarlık pratiğinin gerçekleşmesinde etkin ama baskıcı/baskın olmayan bir role sahip olmaktadır.

Tarih boyunca denenen rasyonel veya irrasyonel pek çok biçimleniş -ne kadar esnek tasarlanmış olursa olsun- geleceğin mekânsal gereksinimlerini öngöremediği için farklı dönemlerin ihtiyaçlarına cevap vermekte yetersiz kalabilmektedir. Zaten geleceğin olası tüm gereksinimlerini öngörmek ve buna göre bir tasarım geliştirmek neredeyse imkânsızdır. Dolayısıyla üretimin belirli bir zamanda başlayan ve biten bir süreç olmaktan çıkarılması, biçimin süreçle birlikte değişebildiği, devingen çözümler sunulması, değişen zamana uyum göstermenin başlıca yollarından biridir. Böylelikle mimari üretim de zamanın ve toplumun şekillendirmelerine açık, yeni olasılıklara imkân veren bir niteliğe sahip olabilmektedir. Ortaya konan sonuç ürünün (inşa

edilen mimari üretimin) bitmiş, durağan bir ürün olmaktan çok, kullanıcının zaman içerisinde ortaya çıkan ihtiyaçlarıyla şekillenebilen bir niteliğe sahip olması da mimarın yalnızca biçim üretmekten öte bir tavır geliştirmesiyle mümkündür.

3.3.1.1 Dünyadan Örnekler

Alejandro Aravena / Elemental

Şilili mimar Alejandro Aravena, güncel sorunlara yönelik geliştirdiği çözümlerle mimarlığın, her tür sosyal ve ekonomik sınıftan insanın daha iyi mekânlarda yaşayabilmesi için bir araç olarak kullanılabileceğinin en iyi örneklerinden birini oluşturmaktadır. Aralarında Pritzker ve RIBA'nın da bulunduğu çok sayıda ödüle sahip olan Aravena, kurucularından olduğu Elemental grubuyla, mimarlığı sosyal, kültürel, ekonomik ve çevresel boyutlarıyla ele alırken bir yandan da kullanıcıları sürecin içine dâhil eden bir yaklaşım sergilemektedir. Mimarlığı kolektif bir disiplin olarak ele alan Aravena, yerel ve global ölçekte, içinde yaşadığı dönemin çevre kirliliği, göç, konut ihtiyacı, doğal afetler gibi çeşitli problemlerine sosyal bir duyarlılıkla karşılık vermeye çalışmaktadır. Güncel sorunlara yönelik yürüttüğü çalışmalar arasından sosyal konutlara, Quinta Monroy Evleri ve Monterrey Evleri, doğal afetlere yönelik olarak ise, 2010'da Şili'nin Constitucion kentinde yaşanan tsunami ve depremde zarar görenler için yaptığı sosyal konut yerleşimi Villa Verde ve yine aynı bölgede tsunaminin etkisini azaltmak için geliştirdiği kıyı orman şeridi projesi örnek verilebilir. Bunun yanı sıra sürdürülebilirlik ve enerji tüketimi konularını öne çıkaran UC İnovasyon Merkezi ve Siamese Kuleleri de mimarın rol aldığı işler arasındadır.

Şili'nin Iquique kentinde düşük gelirliler için yapılan, düşük maliyetli Quinta Monroy Evleri'nde, yapım sürecinin her aşamasında kullanıcılar da yer almıştır. Devletten alınan kısıtlı bütçeyle evlerin alt yapı, taşıyıcı sistem, ıslak hacim, çatı gibi bölümleri tamamlandıktan sonra kalan yarısı zamanla kullanıcıların bütçeleri ve gereksinimleri doğrultusunda şekillendirebilecekleri boşluklar olarak bırakılmıştır. Dolayısıyla yapım süreci, mimar işini bitirdikten ve kendisine düşen rolü tamamladıktan sonra dahi kullanıcı tarafından sürdürülmektedir. "Incremental" (artımlı) olarak tariflenen bu modelle, tamamlanmış bir konut yerine, zamanla,

bütçeyle, ihtiyaçlar doğrultusunda eklemlenerek devam eden bir biçimleniş ve değişime açık bir üretim süreci yaratılır. Böylelikle, ideal biçimler ve düzenler oluşturularak, önceden öngörülmüş formlar içerisine sıkıştırılan, "tamamlanmış", kapalı kent ütopyaları yaratmaktan ziyade, gerçeklikle[11] temellenen "tamamlanmamış" ve açık sistemler oluşturulur.



Şekil 3.11. Quinta Monroy Evleri, Elemental.

Kullanıcının sürecin içine dâhil edildiği, biçim yerine sürecin tasarlandığı, güncel sorunlara çözüm bulmaya yönelik geliştirilmiş, düşük bütçeli bir diğer konut yerleşimi olarak Şili'de tsunami ve deprem sonrasında yapılan Villa Verde örnek verilebilir (Bknz. Şekil 3.12).



Şekil 3.12. Villa Verde, Elemental.

Lucien Kroll

Kullanıcı merkezli, toplumsal ve katılımcı bir mimarlık anlayışı benimseyen bir diğer isim Lucien Kroll'dur. Belçikalı mimar, kullanıcının mekânı zaman içerisinde

[11] Burada "gerçeklik" kavramıyla, ideal düzenlerdeki var olması düşlenen ancak ulaşılması mümkün olmayan bir hayal yerine, dış dünyaya ait nesnel bir varoluştan bahsedilmektedir.

ihtiyaçlarına göre değiştirip dönüştürmesine imkân veren çalışmalarıyla dikkat çeker. Kentin sosyal bağlamını önceleyen kuramı, salt estetik, işlevsel ve ekonomik kaygıların ötesinde, toplumsal ve çevresel boyuttadır.

Kroll'un mimarlık anlayışını Güven Arif Sargın şu sözlerle ifade eder: "Mimarlığın politik boyutunu bir üstdil olarak tasarlamaya çalışan Kroll, mimari ürünü ne teknik bir düzleme indirgenebilecek bir insan yapısı (artifact), ne de sanatsal bir eylemin sonucu olarak görür; ulaşılması gereken, "insan" ve "yer" arasındaki dialektiğin sosyal bir bağlamda yeniden kurgulandırılmasıdır" (Sargın, 2000, s. 74).

Mimarların değil, sosyal dönüşümün ve eylemin kentsel formu oluşturduğunu söyleyen Kroll (Kroll, 1991; Sargın, 2000), mimarı ise, "insan ilişkilerinin uygun bir mekânda sürdürülmesi için bilgilerini ortaya koyan, yaratıcı bir sürecin ve sosyal dinamiğin katalizörü" olarak tarifler (Poletti, 2010).

Kroll, çoğulcu ve geniş katılımlı bir zeminde kendi mimar rolünü olabildiğince geriye çekerek kullanıcılar, kent sakinleri, işçiler ve farklı disiplinlerden müştereklerle eşitler. Sınırlı bir zamana ait olmayan ve herhangi bir üslup, biçim ve teknolojiye bağımlı kalmayan yapılarında, süreklilik ve değişim söz konusudur. 1970'te yapımına başlanan "La Maison Médicale" veya "La MéMé" olarak adlandırılan Louvain Üniversitesi öğrenci konutları, Kroll'ün mimarlık yaklaşımını yansıtan en iyi örneklerden biridir.



Şekil 3.13. La Maison Médicale, Lucien Kroll, 1970-78.

N. John Habraken

Mimarlıkta alternatif yaklaşımlar geliştiren ve güncel sorunlara dikkat çeken Prof. Dr. N. John Habraken ise daha çok araştırmacı, yazar, akademisyen ve teorisyen kimliğiyle tanınmaktadır. Hollanda'da kurmuş olduğu Mimarlık Araştırmaları Vakfı'nda (Stichten Architecten Research-SAR) mimarlıkta çeşitli yöntemlerin tasarlanması ve tasarım metodolojilerinin geliştirilmesine öncülük ederek, bu yaklaşımlarla uygulanmış projelere de katkı sağlamıştır. Ayrıca bugüne kadar esnek konut tasarımları ve üretimleri konularında ortak çalışmalara katılarak ve farklı mimari yaklaşımlara öncülük eden teoriler geliştirerek yapı üretiminde hem doğrudan hem de dolaylı olarak rol oynamıştır.

Habraken'in günlük yaşamın sorunlarına odaklanan mimarlık anlayışını şu ifadelerinde görmek mümkündür: "Günümüzde çevrenin ve gündelik yaşamın çözümlenmesi kaçınılmazdır; nostaljik geçmişe bakarak ya da toplumsal gerçeklere dayanmayan bir gelecek tasarlayarak zaman kaybedemeyiz. Mesleğimizin barış hedefine yaklaşmak için daha çok bilgiye ulaşmalıyız, konumuz böylelikle mimarlığın ötesinde 'yapılı çevre'dir. Bugün yapmamız gereken belki de, keşfetmek ve yaratmaktan çok, fark etmektir" (Habraken, 1998; İncedayı, 2005, s. 55).

Habraken, kullanıcıların ve farklı uzmanlıklara sahip kişilerin de katılımıyla, koordineli bir çalışma ve işbirliğine dayanan "Open Building" (Açık Yapı) anlayışına öncülük etmiştir. Bu yaklaşım, zamana uygun olarak değişebilen ve hiç bitmeyen bir tasarım süreci fikri üzerine kurulmuştur. Bugün, bu anlayışa dayanan çalışmalar, çok sayıda ülkeden 400'den fazla katılımcısı bulunan "Açık Yapı Ağı"na (Open Building Network) dönüşmüştür ve bu kapsamda çeşitli seminerler ve projeler gerçekleştirilmektedir.

Habraken "Open Building" anlayışının değişim ve zaman boyutunu şu sözlerle anlatmaktadır: "[…] Değişimi dikkate almak durumundayız. Bir tasarım yaparken, sadece bir işleve bağlı olarak ve sabit bir programla işe başlayamayız. Çünkü ileride işlevin ne olacağını, programın ne şekilde değişeceğini bilemeyiz. Bugün mimarlık

eğitiminde de, teorisinde de ‘zaman’ boyutu göz ardı ediliyor” (Habraken, 2017; İncedayı ve Şahinler, 2017).

Söylemlerinde “everyday environment” (gündelik çevre) kavramının altını çizerek “gündelik çevreyi tasarlayamazsınız, ama onun için tasarlayabilirsiniz. Çünkü o, saygı duymamız ve geliştirmemiz gereken yaşayan bir organizmadır.” (Habraken, 2017; İncedayı ve Şahinler, 2017) diyen mimar, bugünün mimarlarını da şu sözlerle eleştirir:

“Ben MIT’de hocalık yaptığım dönemde “Tematik Tasarım” (Thematic Design) başlıklı bir ders yürütüyordum. Bu ders, gündelik çevre için tasarlarken ihtiyaç duyacağımız farklı yeteneklerin geliştirilmesine, araştırılmasına ve işbirliğine yönelikti. Ders yüksek lisans düzeyindeydi ve derse katılan öğrenciler genç mimarlardı. Aslında, bugünkü sorun o gün de vardı, herkes diğerlerinden farklı bir “mimarlık” yapmak, bir sanat eseri yaratmak istiyordu. Ancak, hepimiz gündelik çevrenin içerisinde yaşıyor ve çalışıyoruz” (Habraken, 2017; İncedayı ve Şahinler, 2017).

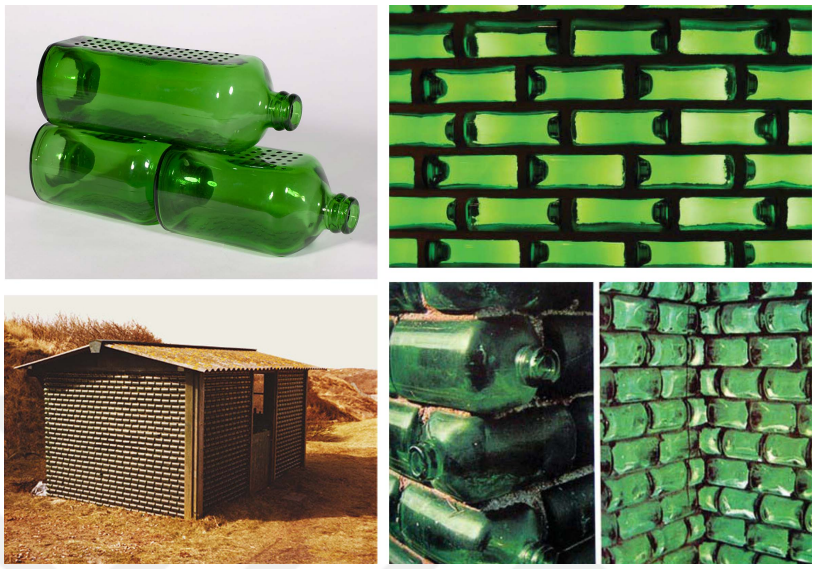
Mimarlık Araştırmaları Vakfı (SAR) üyelerinden Frans van der Werf’in yapmış olduğu, Hollanda’nın ilk “Açık Yapı” projesi olan Molenvliet yerleşimi, bu konuda yapılmış ilk deneysel projelerden biri olması bakımından önemlidir.



Şekil 3.14. Molenvliet Yerleşimi, Frans van der Werf, 1974.

John Habraken, günümüzün bir diğer önemli sorunu olan atıkların geri dönüşümüne yönelik Alfred Heineken için geliştirdiği “World Bottle” (WOBO) adlı projede, birbirine kenetlenebilen ve üst üste istiflenebilen şişeler tasarlamıştır. Tuğla olarak kullanılabilen bu şişeler, endüstriyel atıkların barınma gibi ihtiyaçlarda kullanımına

yönelik önemli bir örnek oluşturmaktadır. Şişelerle ayrıca prototip olarak, 1964'te Hollanda'nın Noordwijk kasabasında, "WOBO House" olarak adlandırılan küçük bir ev inşa edilmiştir.



Şekil 3.15. WOBO House, John Habraken ve Alfred Heineken, 1964.

3.3.1.2 Türkiye'den Örnekler

Türkiye'de Kroll, Aravena ve Habraken örneklerinde olduğu gibi, biçimin ihtiyaca göre zamanla değişebildiği, sürekli bir üretim sürecine dayanan; "Open Building" düşüncesiyle oluşturulmuş, dinamik ve organik yapılar görülmemektedir. Ancak onlarla benzer amaçlara dayanan; günümüz sorunlarına çözüm arayan, bunu yaparken de çok katılımlı ve işbirlikçi bir süreç izleyen, toplum ve çevre odaklı yaklaşımlara yer verilmiştir.

Herkes İçin Mimarlık

Mimari üretimde alternatif bir süreç izleyen ve sosyal sorumluluk projeleri geliştiren Herkes İçin Mimarlık, 2011'de öğrenci ve mezun mimarlardan oluşan bir grup tarafından kurulmuştur. Hedeflerini toplumsal bir mimarlık anlayışıyla örnekler ortaya koymak, sürecin çeşitli aktörlerinin katılımını teşvik etmek, mimari üretimde alternatif yollar geliştirmek ve mevcut potansiyelleri günümüz ihtiyaçlarına yönelik değerlendirmek (Url-5, 2020) şeklinde belirleyen oluşum, amaçları doğrultusunda

gerçekleştirdiği projeler, söyleşiler, sergiler ve yayınlarla yapı üretiminde hem teorik hem de pratik alanda görev almaktadır.

Dernek, taşımalı eğitim sistemiyle atıl duruma düşen köy okullarının yeniden kullanımına yönelik 2012 yılında Atıl Köy Okulları projesini başlatmıştır. Bu kapsamda yapılan Ovakent Zihinsel Engelli İş Okulu Projesi'nde öğrenciler, Ovakent halkı, milli eğitim müdürlükleri ve farklı uzmanlıklardan aktörlerle birlikte, atıl bir okul, tadilattan geçirilerek dersliklerin yanı sıra tarım, kil, el işi, müzik gibi atölyelerle işlevlendirilmiştir.



Şekil 3.16. Ovakent Atıl Köy Okulu Projesi, Herkes İçin Mimarlık.

Düzce Umut Atölyesi

Mimarlık, inşaat mühendisliği, şehircilik, iletişim, hukuk, sosyoloji gibi farklı disiplinlerden gönüllü katılımcılarla, 1999 Marmara Depremi'nde evsiz kalan kiracı depremzedelerin konut sorununa cevap vermek amacıyla kurulan Düzce Umut Atölyesi, kullanıcıların da sürece dâhil edildiği, kolektif bir çalışmayla Düzce Umut Evleri projesini hayata geçirmiştir. 2017'de Dünya Habitat Ödülleri'nde finalist olan proje inşa sürecinde olup, şantiyesi de çevreye duyarlı bir şekide, tamamı geri dönüştürülebilir malzemelerle üretilmiştir. Şantiyede ayrıca, kiracı depremzedelerin ve gönüllülerin ekip biçtikleri bir bostan alanı da yer almaktadır.



Şekil 3.17. Düzce Umut Evleri.

SO? Mimarlık ve Fikriyat

SO? Mimarlık ve Fikriyat, içinde yaşadığımız coğrafyanın koşullarına ve günümüz sorunlara yönelik alternatif mimari üretimlere de yer veren bir oluşumdur. "Fold&Float" adlı yüzen ev projesi, İstanbul'da deprem sonrasında, karadaki toplanma alanları yetmediğinde oluşacak barınma ihtiyacı sorununa yönelik bir çözüm arayışıdır. Bu evlerin, olası bir depremde Tsunami'den etkilenmeyeceği düşünülen Haliç üzerinde yer alması planlanmıştır. Ayrıca projenin gerçek boyutunda prototipi, 2018'de 4. İstanbul Tasarım Bienali kapsamında, MEF Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğrencileri ile Boğaziçi Üniversitesi inşaat mühendisliği ve sosyoloji öğrencilerinin katılımıyla üretilmiştir.



Şekil 3.18. Fold&Float.

4. SONUÇ

Günümüz mimar rollerini ve mimar-yapı üretimi ilişkisini incelemeden önce mimarın tarihsel gelişiminin bilinmesinin gerekliliğinden yola çıkarak tezde öncelikle tarihsel süreç içerisinde mimarın 21. yüzyıla gelinceye dek toplumsal yapı içerisindeki konumu ve sahip olduğu farklı kimlikler araştırılmıştır.

Öte yandan mimarların mimarlıkla kurdukları ilişkinin ve mimarlığa dair düşüncelerinin somut birer göstergesi olan ve geçmişten günümüze mimarlar tarafından farklı dönemlerde, farklı şekillerde tariflenmeye çalışılan mimarlığın çeşitli tanımlarında çoğu kez "yapı üretimi" ile özdeşleştirildiği tespit edilmiştir. Bugün anlamı yalnızca pratikle sınırlı kalmayıp oldukça geniş bir alanı kapsasa da, geçmişten beri mimarlığın en temel ürünü "yapı" olmuştur. Mimarların yapı üretmiyle doğrudan ve dolaylı bağlarla kurdukları ilişki ise tezin esas çerçevesini oluşturmaktadır. Bu ilişkiler ışığında, mimar rollerinin fiziksel çevrenin oluşturulmasında taşıdıkları sorumluluk, tezde dikkat çekilmek istenen başlıca konulardan biridir.

Tarihsel süreçte, İlk Çağ'da barınma ihtiyacını karşılamak üzere kulübeler inşa eden insandan Mısır'da bilinen ilk mimar İmhotep'in tarih sahnesine çıkmasına kadar geçen süreçte bir yapının inşasının, herhangi bir bireyin ihtiyaçları doğrultusunda gerçekleştirebildiği bir faaliyet olduğu görülür. Zamanla mimarlık meslek halini alırken, mimar da farklı dönemlerde mimar kimliğine, mucit, heykeltraş, hekim, din adamı, sihirbaz gibi çeşitli mesleki unvanlar eklemiştir. Mimarın zaman içerisinde pek çok farklı niteliğe sahip olduğu ve giderek çok yönlü bir kişiliğe kavuştuğu bilinmektedir. Antikitede ise, anıtsal yapı üretimine devam eden mimarın bir taraftan da geometri, felsefe, müzik gibi alanlarla da ilgilendiği ve daha entelektüel bir yapıya bürünerek toplumda kraldan sonra gelen bir statüye ulaştığı gözlenmiştir. Mimar kimliğindeki değişimde bir diğer kırılma, Orta Çağ döneminde yaşanmıştır. Bu

dönemde, yapı üretiminde mimardan ziyade zanaatkâr ve yapı ustası kimliklerinden söz edilebilmektedir. Rönesans dönemine gelindiğinde yeniden entelektüel bir yapıya kavuşan mimarın, Rönesans insanının birçok alanda uzmanlaşan, çok yönlü birey olma özelliklerini de taşıdığı görülür. Pek çok farklı meslekle uğraşan dönemin mimar rolleri arasında sanatçı-mimar rolü, Brunelleschi, Michelangelo gibi sanatçı-mimarlarla oldukça ön plana çıkmıştır. 17. yüzyılda Fransız Kraliyet Akademisi'nin kurulması ve sonrasında açılmaya devam eden okullarla, mimarlık eğitimi, usta-çırak yöntemiyle verilen loncalardan teknik ve teorik bilginin bir eğitim programıyla yürütüldüğü akademilere taşınmış, böylece bir diğer kırılmayı yaşayan mimar kimliği artık "diplomalı" olmaya başlamıştır. Zamanla içinde bulunulan dönemin teknolojik gelişimi ve yapı malzemelerinin çeşitlenmesi, mimarın yapı üretiminde kullandığı araçları genişletmiş, farklı ölçeklerde ve tiplerde yapılar inşa etmesinin önünü açmıştır. Endüstri Devrimi'yle belki de en büyük kırılma noktasını yaşayan mimar, iş bölümü ve uzmanlaşmanın getirdiği dönüşümle alt uzmanlıklara parçalanmış rollere sahip olmuştur. Bu durum, Enformasyon Çağı olarak kabul edilen günümüzde iyice belirginleşmiş ve tıpkı fabrikada, seri üretimle bir işin her adımının parçalanması gibi, mimarın üretim sürecindeki her adımı da farklı iş kollarına ve uzmanlıklara ayrılmıştır. Dönemin makineye dayalı seri üretim sistemini benimseyen ve çoğunluğu oluşturan bu mimar grubunun dışında kalanlar da bulunmaktadır. Örneğin, Arts and Crafts hareketinin savunucularından William Morris'in, endüstri üretimine karşı çıkan ve çözümü geçmişteki zanaat geleneğinde arayan tavrı, zanaatkâr mimar kimliğine işaret etmektedir.

Türkiye tarihine bakıldığında, ancak Osmanlı'dan itibaren mimarlara ait detaylı bilgiye ulaşıldığı ama mimarların daha çok bireysel özelliklerinden ziyade yapı sicil dökümleriyle kaynaklarda yer aldığı görülür. Mimarların bu dönemlerde yapı üretimiyle doğrudan ilişkili olduğu, aynı zamanda iyi birer mühendis, yapı ustası ve zanaatkâr olarak çalıştığı bilinmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ise mimarlarda bireyselliğin arttığı, diğer taraftan da mimarların yeni kurulan devletin kimlik arayışının mimarlık yoluyla ifade edilmesinde toplumsal açıdan önemli rol oynadığı gözlenir. Ayrıca mimarlar, bürokrat/memur mimar rolü dışında serbest mimar olarak da yapı üretiminde rol almaya başlamıştır.

Endüstrileşmeyle birlikte ise, mimar kimliği dünyada olduğu gibi Türkiye'de de hızlı bir dönüşümün içine girmiştir. Pek çok niteliği tek bir vücutta toplayan, mimarlığın yanı sıra çok çeşitli uğraşlarla da ilgilenen mimar figürlerinden ziyade, kendi içinde çözülerek çeşitli alanlara ayrılan mimarlığın alanı dâhilinde -ve haricinde- çok farklı uzmanlıklara sahip mimar kimlikleri oluşmaya başlamıştır. Tarihin birçok döneminde yapı üretiminde baskın bir rol üstlenen mimar, bugün bu pratiğin gerçekleştirilmesinde rol alan pek çok aktörden biri olarak varlık göstermektedir. Artık mimarlığın tek öznesinin mimar olmadığı; kullanıcıların, yatırımcıların, farklı disiplinlerden uzmanların ve diğer aktörlerin en az mimarlar kadar söz sahibi olduğu ve yapılan inşa faaliyetlerinin tüm insanlığı etkilediği bilinmektedir.

Mimarlığın etki alanının genişlemesi, mimarın yapı üretimindeki esas rollerinin sorgulanmasını ve bununla birlikte çevresel ve toplumsal sorumluluklarını yeniden düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Bugün artık neredeyse sonsuz denilebilecek çeşitlilikte mimar rolleriyle karşılaşılmakta ve -tezde yapı üretimiyle doğrudan ve/ya dolaylı olarak kurduğu ilişkiye göre sınıflandırılan- her rolün de farklı frekanslarda etkilere sahip olduğu görülmektedir.

Alışlagelen mimar rolleri dışında ayrıca, farklı aktörleri sürece dâhil eden ve çok katılımlı pratikler geliştiren mimarlar ve mimari oluşumların irdelenmesi, mimarlıkta alternatif yaklaşımların mümkün olabileceğini, yeni amaçların, yöntemlerin ve bakış açılarının ortaya konabileceğini göstermektedir. Bu amaçla incelenen John Habraken, Lucien Kroll, Alejandro Aravena gibi örnekler, 20. yüzyıl modern hareketinin değerlerinden ziyade, farklı üretim süreçlerine, mesleki ilişkilere, biçimlenişe ve duyarlılığa sahip yaklaşımlara işaret etmektedir. Sanayi Devrimi'nden bu yana, kentlerdeki nüfus artışı sonucu oluşan konut sorununa yönelik geliştirilmiş geleneksel yapı üretim süreçlerine alternatif bir yol kazandıran katılımcı girişimler, tamamlanmış bir tasarımın ötesinde, kullanıcıların ihtiyaçlarıyla şekillenen, bitmemiş ve sürekli bir yapım sürecini benimseyerek esnek ve devingen mekânlar oluşturulmasını sağlamaya çalışmaktadır.

Günümüzün hızlı kentleşme, konut ihtiyacı, küresel ısınma, göçler, savaşlar, hastalıklar, doğal afetler gibi küresel sorunlarına dikkat çeken çalışmalar

arttırılmalıdır. Mimarların da bu sorunlara yönelik üstlenebilecekleri rolleri gözden geçirmeleri ve daha çok sorumluluk taşımaları gerekmektedir. Bugün ve gelecekte daha sağlıklı ve her açıdan sürdürülebilir çevrelerin oluşması için toplum ve çevre yararını gözeten mimar rollerinin yaygınlaşması oldukça önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

Ahunbay, Z. (2019). Kültür Mirasını Koruma İlke ve Teknikleri. 1. Baskı. İstanbul: YEM Yayın.

Alberti, L. B. (1988). On the Art of the Building in Ten Books. Çev. Joseph Rykwert, Neil Leach ve Robert Tavernor. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Altınay, A. R. (1977). Türk Mimarları. İstanbul: Sander Yayınları.

Anonim. (2015). Gılgamış Destanı. Çev. Sait Maden. 1. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Artun, A. (1999). Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü. Ankara: TMMOB Yayınları.

Artun, A. (2012). Mimarın Şöhret Düşkünlüğü - Emre Arolat ve Guy Debord. https://www.e-skop.com/skopbulten/mimarin-sohret-duskunlugu-emre-arolat-ve-guy-debord/611. Erişim tarihi: 12.05.2019

Artun, A. (2012). Türkiye'de Mühendisler-Mimarlar: Bazı Hipotezler. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Dosya, 30, 1 http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya30.pdf. Erişim tarihi: 21.12.2019.

Artun, A. (2013). Sanat Tarihinin İlk Kitabı. https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-tarihinin-ilk-kitabi/1477#_edn17. Erişim tarihi: 23.06.2019.

Baslo, M. (2008). Türk Devrimi Ve Devrim Mimarlığı Evrensellik Temelinde Bir Araştırma. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Bilgin, İ. (2016). Mimarın Soluğu: Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler. 1. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Bomgardner, D. L. (2000). The Story of the Roman Amphitheatre. 1. Baskı. Londra ve New York: Routledge.

Boyle, B. M. (2000). The Architect: Chapters in the History of the Profession. Bölüm 11: Architectural Practice in America, 1865-1965-Ideal and Reality. Kostof, S. (ed.) 1. Baskı. Berkeley: University of California Press.

Bozdoğan, S. (2015). Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür. Çev. Tuncay Birkan. 4. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Braverman, H. (1998). Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century. New York: Monthly Review Press.

Chipperfield, D. (2015). Kalebodur'la Mimarlar Konuşuyor konferans serisi David Chipperfield semineri, İstanbul, Türkiye: 24 Şubat.

Colomina, B. (2017). Mahremiyet ve Kamusallık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Conrads, U. (Ed). (1970). Programmes and Manifestoes on 20th Century Architecture. Çev. Michael Bullock. 1. Basım. Londra: Lund Humphries ve Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Costanzo, D. (2016). What Architecture Means: Connecting Ideas and Design. 1. Baskı. New York: Routledge. Doi: 10.4324/9781315816944. eBook ISBN: 9781315816944.

Çelebi, S. M. (2002). Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın anıları). İstanbul: Koçbank Yayınları.

Çiğdem, A. (1997). Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas. 1. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Demirel, E. (2014). Adolf Loos: Mimarlık Üzerine. Çev. Alp Tümertekin, Nihat Ülner. (Sunuş Bölümü). 1. Baskı. İstanbul: Janus Yayıncılık.

Dostoğlu, N. (2018). Mimarlıkta Kadının Rölü. https://www.ekoyapidergisi.org/4327-mimarlikta-kadinin-rolu.html. Erişim Tarihi: 11.05.2019.

Egli, E. (2009). Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Eyüce, A. (2011). Modernlik ve Türkiye'de Modern Mimarlık [Elektronik versiyon]. Mimarlık Dergisi 361. http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=375&RecID=2843. Erişim Tarihi: 21.07.2019.

Frazer, J. (1995). An Evolutionary Architecture. Londra: Architectural Association Publications.

Foster, H. (2017). Tasarım ve Suç. Çev. Elçin Gen. 5. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gailuma, L. (2014). The Life and Work of William Morris (1834–1896). Scientific Journal of Latvia University of Agriculture Landscape Architecture and Art, 5, 25-35. http://llufb.llu.lv/Raksti/Landscape_Architecture_Art/2014_volV/Latvia-Univ-Agriculture_Landscape_Architecture_Art_VOL5_2014-25-36.pdf. Erişim tarihi: 31.07.2019.

Gombrich, E. H. (1997). Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Habraken, N. J. (1998). The Structure of the Ordinary: Form and Control in the Built Environment. Teicher, J. (ed.) Cambridge: The MIT Press.

Harrington, L.W. ve **Warf, B.** (1995). Industrial Location: Principles, Practice, and Policy. 1. Baskı. Londra: Routledge. eBook ISBN: 0-203-04191-7.

Hasol, D. (2017). 20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı. 1. Baskı. İstanbul: YEM Yayın.

Heskett, J. (2017). Tasarım. Çev. Erkan Uzun. Ankara: Dost Kitabevi.

İncedayı, D. (2005). Arabulucu Olarak Mimar: Sosyal Politika Platformunda Mimarlık. Mimarlık Dergisi, 323, 55

İncedayı, D. ve **Şahinler, M.** (2017). Habraken ile Mimarlık ve Eğitim Üzerine Söyleşi. Mimarlık Dergisi, 395, 39-40-43

İplikçioğlu, B. (2018). Antik Roma ve Mirası. Eskiçağ Araştırmaları Dergisi. 1, 2. https://www.academia.edu/36361004/ESKİÇAĞ_ARAŞTIRMALARI_DERGİSİ. Erişim tarihi: 19.05.2019.

İzgi, U. (1999). Mimarlıkta Süreç: Kavramlar-İlişkiler. İstanbul: YEM Yayın.

Kant, I. (1984). Seçilmiş Yazılar. Çev. Nejat Bozkurt. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Kantoğlu, F. (1967). Çağdaş Dizayn. Mimarlık Dergisi, 3, 43

Kennedy, N. (2012). Mimarlığı "Sosyolojik Olarak" Anlamak. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Dosya, 30, 1. http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya30.pdf. Erişim tarihi: 19.05.2019.

Kızılkaya, E. İ. (2018). Zeitgeist ve Michel Foucault'nun Tarihsel A Priori Kavramı. Felsefe ve Sosyal Bilimler (flsf) Dergisi, 25. http://www.flsfdergisi.com/sayi25/109-130.pdf. Erişim tarihi: 11.07.2019.

Kortan, E. (1981). Mimarlık Üzerine Bir Deneme. Yapı Dergisi, 40, s. 32.

Kostof, S. (Ed.). (2000). The Architect: Chapters in the History of the Profession. 1. Baskı. Berkeley: University of California Press.

Kotre, J. (1999). Make It Count: How to Generate a Legacy That Gives Meaning to Your Life. New York: The Free Press.

Kroll, L. (1991). The Two Berlins: Two Fragments of City-Planning. Architettura, 37, 209-12

Kuban, D. (2007). Osmanlı Mimarisi. 1. Baskı. İstanbul: Yem Yayın.

Kuban, D. (2019). Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş. 14. Baskı. İstanbul: YEM Yayın.

Le Corbusier. (2003). Bir Mimarlığa Doğru. Çev. Serpil Merzi. 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Locke, J. (2013). İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme. Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu. 1. Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Loos, A. (2014). Adolf Loos: Mimarlık Üzerine. Çev. Alp Tümertekin, Nihat Ülner. 1. Baskı. İstanbul: Janus Yayıncılık.

MacDonald, W. (2000). The Architect: Chapters in the History of the Profession. Bölüm 2: Roman Architects. Kostof, S. (ed.) 1. Baskı. Berkeley: University of California Press.

Monnier, G. (2006). Mimarlık Tarihi. Çev. İsmail Yerguz. 1. Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Omacan, S. (2017). Dayanışma Mimarlığı. (Önsöz Bölümü). İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi. https://www.dayanismamimarligi.org/upload/tr.pdf Erişim tarihi: 25.06.2020.

Özer, B. (1965). Modern Mimari'de Subjektif Davranışlar. Akademi Dergisi, 3, 8-9.

Özer, B. (1981). Mimari Nedir?. Yapı Dergisi, 41, 32.

Özer, B. (2018). Kültür, Sanat, Mimarlık. 6. Baskı. İstanbul: YEM Yayın.

Özgüven, Y. (2005). Cumhuriyet Döneminde Kadın ve Mimarlık. Dostoğlu, N. (ed.) 1. Baskı. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.

Özkan, S. (1973). Mimar Vedat Tek (1873-1942). Arkitekt Dergisi, 11-12, 45-50.

Özkan, S. (2011). Mimar(lık) ve Toplum. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Dosya, 24, 2 http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya24.pdf Erişim tarihi: 19.05.2019.

Öztürk, A. Ç. (2019). Mimarlık Okullarında Tasarım Stüdyoları: Farklı Denemeler. 1. Baskı. İstanbul: YEM Yayın.

Özveri, M. (2015). "Ücretli Çalışan Mimarlar Proleterleşiyor". https://www.arkitera.com/haber/ucretli-calisan-mimarlar-proleterlesiyor/. Erişim tarihi: 29.06.2020

Platon. (1998). Devlet Adamı. Çev. Behice Boran, Mehmet Karasan. 1. Baskı. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.

Poletti, R. (2010). Lucien Kroll: Utopia Interrupted [Elektronik versiyon]. Domus, 937. https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html. Erişim tarihi: 12.02.2020

Rosenau, H. (Ed.). (1953). Boullée's Treatise on Architecture. Londra: Alec Tiranti.

Roth, L. M. (2006). Mimarlığın Öyküsü. 3. Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sargın, G. A. (2000). Sosyal Mimarlık, Politika ve Kent: Lucien Kroll. Arredamento Mimarlık, 100+25, 74-75

Scully, V. (1962). The Earth, The Temple And The Gods: Greek Sacred Architecture. 1. Baskı. New Haven: Yale University Press.

Seymen, Ü. (1990). Mimarlık ve Kuram. Mimarlık Dergisi. 241, 36.

Sullivan, L. (1896). Tall Office Building Artistically Considered. MIT OpenCourseWare. https://ocw.mit.edu/courses/architecture/4-205-analysis-of-contemporary-architecture-fall-2009/readings/MIT4_205F09_Sullivan.pdf Erişim tarihi: 28.07.2019.

Sullivan, L. (1924). The Autobiography of An Idea. New York: Press of The American Institute of Architects, Inc.

Tafuri, M. (1976). Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Tanju, B. (2003). M. Vedad Tek: Kimliğin İzinde Bir Mimar. Batur, A. (ed.) 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanyeli, U. (1993). Mies van der Rohe: OrtaÇağ'la Modernizm Arasında. Arredamento Dekorasyon, 44, 89

Tanyeli, U. (2007). Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000. 1. Baskı. İstanbul: Garanti Galeri.

Tanyeli, U. (2017). Yıkarak Yapmak. 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Till, J. (2005). What is architectural research? Architectural Research: Three Myths And One Model. Londra: RIBAhttp://dla.epitesz.bme.hu/appendfiles/1024-WhatisArchitecturalResearch.pdf Erişim tarihi: 09.01.2020

TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi. (2017). Özel Sektörde Ücretli Çalışan Mimarlar "Hayatta Kalma Kılavuzu"nu Konuştu. http://www.mimarist.org/ozel-sektorde-ucretli-calisan-mimarlar-hayatta-kalma-kilavuzunu-konustu/#_ftn1 Erişim tarihi: 30.06.2020

Tümer, G. (2006). Yapmak, Yıkmak ve Mimarlık. Mimarlık Dergisi 332. http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=50&RecID=1213 Erişim Tarihi: 10.04.2019

Ünsal, B. (1973). Mimarlığımız 1923-1950. Mimarlık Dergisi, 2, 36.

Vasari, G. (1987). Lives of the Artists. 3. Baskı. Londra: Penguin.

Vasari, G. (2018). Sanatçıların Hayat Hikâyeleri. Çev. Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Venturi, R. (2005). Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki. Çev. Serpil Merzi Özaloğlu. 2. Baskı. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Vitruvius, M. (1990). Mimarlık Üzerine On Kitap. Çev. Suna Güven. 1. Baskı. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Wainwright, L. (1971). Guardian of a Great Legacy. The Life Dergisi. 11, 46.

Walsche, J. (2018). Eğitim / Araştırma / Uygulama: Ayrı Ama Bağlantılı. Çev. Arif Şentek. Mimarlık Dergisi. 399, 39.

Wölfflin, H. (2019). Rönesans ve Barok: İtalya'daki Barok Üslubun Özü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme. Çev. Alp Tümertekin ve Nihat Ülner. İstanbul: Janus Yayıncılık.

Url-1 http://sozluk.gov.tr/ Erişim tarihi: 21.07.2019.

Url-2 https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/. Erişim tarihi: 10.08.2019.

Url-3 https://www.e-skop.com/skopbulten/bauhaus-kurulus%CC%A7-manifestosu/3946. Erişim tarihi: 11.08.2019.

Url-4 https://sozluk.gov.tr/ Erişim tarihi: 10.01.2020

Url-5 https://herkesicinmimarlik.org/hakkinda/ Erişim tarihi: 19.02.2020

Şekil 1.1. https://www.arkitera.com/haber/mimarligin-ve-tasarimin-dunyayi-degistirecegi-bir-donemden-sisteme-hizmet-ettigi-bir-doneme-gectik/. Erişim tarihi: 06.03.2020

Şekil 2.1. Roth, L. M. (2006). Mimarlığın Öyküsü. (s. 206). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Şekil 2.2. Roth, L. M. (2006). Mimarlığın Öyküsü. (s. 219). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Şekil 2.3. Costanzo, D. (2016). What Architecture Means: Connecting Ideas and Design. (s. 88). 1. Baskı. New York: Routledge. Doi: 10.4324/9781315816944. eBook ISBN: 9781315816944.

Şekil 2.4. Bomgardner, D. L. (2000). The Story of the Roman Amphitheatre. (s. 11, 14). 1. Baskı. Londra ve New York: Routledge.

Şekil 2.5. https://library.artstor.org/#/asset/HSAHARA__1113_42720090 ve https://library.artstor.org/asset/24900968 Erişim Tarihi: 02.03.2019.

Şekil 2.6. Loftie, W. J. (1916). Authorised Guide To The Tower of London. (s. 39). Londra: His Majesty's Stationery Office (H.M.S.O).

Şekil 2.7. https://www.libergier.net/article14.html. ve https://library.artstor.org/asset/HSAHARA__1113_43339792. Erişim tarihi: 15.06.2019

Şekil 2.8. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364513. Erişim tarihi: 17.07.2019.

Şekil 2.9. Moffett, M., Fazio, M. ve Wodehouse L. (2003). A World History of Architecture. (s. 302). 1. Baskı. Londra: Laurence King Publishing.

Şekil 2.10. Betül Toy Arşivi. 29.10.2014.

Şekil 2.11. https://library.artstor.org/#/asset/25089539. Erişim tarihi: 22.02.2020

Şekil 2.12. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701015b. Erişim tarihi: 16.02.2020.

Şekil 2.13. Schütte, W. (1943). Meşhur Mimarlar VI: Karl Friedrich Schinkel 1781-1841 Bugün Bizlere Ne İfade Eder? [Elektronik versiyon]. Çev. Adnan Kolatan. Arkitekt Dergisi, 137-138, 133. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/114/1291.pdf. Erişim tarihi: 21.03.2020

Şekil 2.14. Zevi, B. (1978). Modern Language of Architecture. (s. 90). 1. Baskı. Seattle: University of Washington Press.

Şekil 2.15. https://www.building.co.uk/buildings/rebuilding-the-crystal-palace/5059036.article. Erişim tarihi: 22.02.2020

Şekil 2.16. https://library.artstor.org/asset/26395007. Erişim tarihi: 16.02.2020.

Şekil 2.17. Leslie, T. (2013). Chicago Skyscrapers, 1871-1934. (s. 103). Urbana, Chicago ve Springfield: University of Illinois Press.

Şekil 2.18. https://library.artstor.org/asset/24850764. Erişim tarihi: 22.02.2020

Şekil 2.19. Kliczkowski, M. S. ve Horta, V. (2003). Victor Horta (s. 20). Madrid: H. Kliczkowski.

Şekil 2.20. https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/. Erişim tarihi: 04.08.2019

Şekil 2.21. Weston, R. (2004). Plans, Sections and Elevations: Key Buildings of the Twentieth Century. (s. 38). Londra: Laurence King Publishing.

Şekil 2.22. https://www.themodernhouse.com/journal/house-of-the-day-villa-moller-by-adolf-loos/. Erişim tarihi: 11.08.2019

Şekil 2.23. Tietz, J. (2016). The Story of Modern Architecture of the 20th Century. (s. 23). Potsdam: H. F. Ullmann Publishing.

Şekil 2.24. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_979.jpg?r=0 Erişim tarihi: 14.08.2019.

Şekil 2.25. Colomina, B. (2017). Mahremiyet ve Kamusallık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari. (s. 191). Çev. Aziz Ufuk Kılıç. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Şekil 2.26. https://www.themodernhouse.com/journal/house-of-the-day-double-house-by-le-corbusier-and-pierre-jeanneret/. Erişim tarihi: 15.08.2019.

Şekil 2.27. Cohen, J. L. (2018). Ludwig Mies van der Rohe. (s. 14, 15). 3. Baskı. Basel: Birkhäuser.

Şekil 2.28. Drexler, A. (1960). Ludwig Mies van der Rohe. (s. 46-47). New York: G. Braziller.

Şekil 2.29. Drexler, A. (1960). Ludwig Mies van der Rohe. (s. 33-34). New York: G. Braziller.

Şekil 2.30. Meadmore, C. (1997). The Modern Chair: Classic Designs by Thonet, Breuer, Le Corbusier, Eames and Others. (s. 73). New York: Dover Publications.

Şekil 2.31. Drexler, A. (1960). Ludwig Mies van der Rohe. (s. 96). New York: G. Braziller.

Şekil 2.32. Pauly, D. (2008). Le Corbusier: The Chapel at Ronchamp. (s. 12, 13). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser.

Şekil 2.33. https://www.archiweb.cz/en/b/berlinska-filharmonie-berliner-philharmonie. Erişim tarihi: 21.08.2019

Şekil 2.34. http://www.e-skop.com/skopbulten/robert-venturi-uzerine/3929 Erişim tarihi: 07.11.2019

Şekil 2.35. Betül Toy Arşivi. 31.01.2020.

Şekil 2.36. Betül Toy Arşivi. 05.10.2019.

Şekil 2.37. Betül Toy Arşivi. 13.11.2019.

Şekil 2.38. Betül Toy Arşivi. 05.11.2019.

Şekil 2.39. Eldem, S. (1950). Taşlık Kahvesi [Elektronik versiyon]. Arkitekt Dergisi, 11-12, 208. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/176/2280.pdf. Erişim tarihi: 21.03.2020

Şekil 2.40. Yücel, A. ve Tanyeli, U. (2007). Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar. (s. 2). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Garanti Galeri.

Şekil 3.1. https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building. Erişim tarihi: 30.06.2020

Şekil 3.2. https://www.zaha-hadid.com/masterplans/kartal-pendik-masterplan/. Erişim tarihi: 22.02.2020

Şekil 3.3. https://tienda.guggenheim-bilbao.eus/en/frank-gehry-s-wiggle-side-chair-1972 ve https://www.zaha-hadid.com/design/nova-shoe/. Erişim tarihi: 21.02.2020.

Şekil 3.4. Eisenstaedt, A. (1971). Guardian of a Great Legacy. The Life Dergisi. 11, 46.

Şekil 3.5. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=25&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=25&clearQuery=1 Erişim tarihi: 12.01.2020.

Şekil 3.6. https://oma.eu/publications?view=onOma Erişim tarihi: 12.01.2020.

Şekil 3.7. Betül Toy Arşivi. 28.01.2020.

Şekil 3.8. Öztürk, A. Ç. (2019). Mimarlık Okullarında Tasarım Stüdyoları: Farklı Denemeler. (s. 24, 25) 1. Baskı. İstanbul: YEM Yayın.

Şekil 3.9. https://archpaper.com/2009/06/qa-olafur-eliasson/ Erişim tarihi: 14.02.2020

Şekil 3.10. http://www.arkiv.com.tr/ofis/mef-universitesi-tasarla-ve-yap-studyosu/64147. Erişim tarihi: 26.01.2020.

Şekil 3.11. Köker, B. (2018). Elemental Pratiğinin Anahtarı: Kullanıcı Katılımı. Yapı Dergisi. 443, 37

Şekil 3.12. Köker, B. (2018). Elemental Pratiğinin Anahtarı: Kullanıcı Katılımı. Yapı Dergisi. 443, 40

Şekil 3.13. Poletti, R. (2010). Lucien Kroll: Utopia Interrupted [Elektronik versiyon]. Domus, 937. https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html. Erişim tarihi: 12.02.2020

Şekil 3.14. İncedayı, D. ve Şahinler, M. (2017). Habraken ile Mimarlık ve Eğitim Üzerine Söyleşi. Mimarlık Dergisi, 395, 41

Şekil 3.15. https://www.archdaily.com/348692/heineken-wobo-when-beer-met-architecture?ad_medium=gallery. Erişim tarihi: 14.02.2020.

Şekil 3.16. Herkes İçin Mimarlık Arşivi, 2020.

Şekil 3.17. https://xxi.com.tr/i/barinma-hakkinin-insasi. Erişim tarihi: 22.02.2020.

Şekil 3.18. https://www.soistanbul.com/fold-float-1 Erişim tarihi: 24.02.2020.