

**T.C.  
MİMAR SINAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA MİMARLIK TARİH YAZIMINDA  
MİMARLIK TANIMLARI: KAVRAMLAR, KURAMLAR, AMAÇLAR**

**DOKTORA TEZİ**

**Uğur ÇALDAŞ**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Bina Bilgisi Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ufuk DOĞRUSÖZ**

**İSTANBUL HAZİRAN 2022**



T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA MİMARLIK TARİH YAZIMINDA  
MİMARLIK TANIMLARI: KAVRAMLAR, KURAMLAR, AMAÇLAR

DOKTORA TEZİ

Uğur ÇALDAŞ

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Bilgisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ufuk DOĞRUSÖZ

HAZİRAN 2022





*Sevgili eşim Merve ÇALDAŞ'a,*



## 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA MİMARLIK TARİH YAZIMINDA MİMARLIK TANIMLARI: KAVRAMLAR, KURAMLAR, AMAÇLAR

### ÖZET

Bu tez çalışması, mimarlık eğitiminde karşılaşılan “Mimarlık” sözcüğünün ve dolayısıyla kavramının anlamının/tanımına ilişkin yaklaşım farklarını oluşturan etmenlerin gerekçelerine olan kişisel merak sonucu ortaya çıkmıştır. Tüm mimarlık öğrencileri ve mimarlar aslında bu sorunun en yalın ve kapsayıcı yanıtının kolayca verileceğini zannederek başladıkları yolculukta giderek artan bir ayrışma oluştuğunu gözlemlerler. Bunun yanı sıra mesleki pratiğe atılan tasarımcılar mimarlık eğitimi sırasında hiç karşılaşılmayıp, eğitim sonrasında fark edilen bazı temel mimarlık kavramlarının da bu karmaşıklığı artırması olgusuyla karşılaşırlar. Kavram “netleşeceğine” giderek çoğullaşır yeni bir çok anlamlılığa (polisemi) evrilir.

Araştırmamız bu genel sorunun işaret ettiği bir örtük olguya dair meraka dayanır. Aslında soru ve sorun mimarlık kuramcıları, tarihçileri ve felsefecilerin hedefine girmesine karşın iki tavırla göğüslenmiştir; bütünü aşırı indirgemeci bir tanımla yetinmek ya da parçalara ayırarak yanıt vermek.

Araştırma bu konuda ve özellikle muğlak sınırlarla ayrıştırılan mimarlık tarihi eğitimi, yazımı, eleştirisi ve kuramı gibi adlarla tanımlanan alt disiplinlerde yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğunlaşan söylemlerde bu tanımların özüne yönelik bir kavram çözümlemesi hedeflemektedir. Ancak tüm söylem dokularının incelenmesi neredeyse olanaksız bir çabaysa da araştırma “tektonik” gibi temel bir kavram-nosyonun, belli başlı dört tanınmış mimarlık tarihçisi/kuramcısında kullanılışını ya da dışlanmasını inceleyerek bir kavramsal farklılık kesiti bulmaya yönelecektir.

Ancak söylemler aynı konu etrafında kurgulansa da amaç, araç ve kuramsal farklılıklarından dolayı “ölçülemez-karşılaştırılmaz-” (incommensurable) bir biçimde araştırmacının karşısında konumlanır. Araştırmamız bu amaçla karşılaştırmaya olanak verecek bir ortak “kavram matrisi” oluşturacak, Lakatos’un deyiimiyle bir “akılcı rekonstrüksiyon” (rational reconstruction) aracı kurgulayacaktır.

Tektonik gibi “architecture”, “architectonique” gibi Yunanca kökenli sözcüklerle anlatılan “Mimarlık” alanındaki bu alt birimin -tektonik- ne denli alıcı bulunduğunu, kullanıldığını, oluşturulan paneldeki yazarların ortak okuma ve karşılaştırma tekniği olarak geliştirilen bir kavram haritası-diyagramında karşılaştırarak analitik bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Temelde mimarlık tarihi metinlerinde, mimarlığın tanımına ilişkin kavram araştırması olarak tanımlanabilecek bu araştırma çalışması için, bugünün mimarlık eğitimine etki ettiği düşünülen, önemli mimarlık tarihçilerinin 20. yüzyılın ikinci yarısında üretilmiş

mimarlık tarihi metinlerini araştırma nesnesi olarak seçilmiştir. Tektonik kavramının bir (kimyasal deneylerde “revelatör”) ayrıştırıcı görevi gördüğü birinci okuma sonrasında belirlemede mimarlık tanımlarındaki ana ögenin, mimarlık tarihi ve kuramı söylemlerinin mimari tasarım eğitiminde “biçim vermeye” dolaylı ya da dolaysız katkı yapma amaçlarına göre belirlendiğidir. Zira tektonik kavramının ilk kullanıcılarından Schinkel’den son kullanıcısı olan Frampton’daki anlamıyla mimarlıkta salt hacim/’morfoloji’ ‘konformasyon oluşturma’nın ötesinde bir yaklaşımı işaret ettiği kabul edildiğinde “tektonik” kavramından kaçınmanın bir “biçimsel” duyarlılığı öncelendiği ortaya çıkar.

Buradaki ayrışım, mimarlık tarihçilerinin ve kuramcılarının söylem ve teorilerinin eğitimde öncelendiklerinin ‘salt bir bilimsel tarih ve teorik okuma’ yerine kendilerine yükledikleri ‘pedagojik’ role göre deformasyonu ortaya çıkarır.

Bu yeni yönelimi temel “sav” ana hipotez olarak belirleyerek okumaları ikinci bir çözümlemeden geçirdiğimizde savımızda saptadığımız verilerin ne denli belirleyici olduğu saptanır.

Bu metinlerin kavramsal altlığı mimarlık eğitime yönelik olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Metinlerin kavramsal özünün ayırıcılığına varabilmek için hem metinleri metin üstü bir düzeyde birbirleri ile karşılaştırabileceğimiz hem de kavram farklılıklarını gözetebileceğimiz bir araştırma yöntemine ihtiyaç vardır. Bu amaçla, araştırma çalışmasına özgü geliştirilen söylem çözümlemesi ve kavramsal mimari yöntemi, söylemlerin yazar, okuyucu, semantik makro alan, tema, metinler arası ilişkiler, kavramsal çerçeve gibi operatörlerini belirlemek için kullanılmıştır.

Mimarlık tarih yazımı üzerine yapılan paralel okumalarda, bu çalışma kapsamında çözümlenen tarih metinlerinin, 20. yüzyıl mimarlık tarih yazımının tartışmalı taraflarına sahip olduklarını keşfettik. Bu sebeple öngörülen, “mimarlık tarih yazımının mimarlık eğitime paralel olarak ve ondan etkilenecek geliştiği” savı bu çalışmanın sonucunda genel çerçeveyi tarif eden sav olarak kristalleşmiştir. Bu genel savı geçerli kılan gerekçeler de ortaya çıkarılmıştır. Kanıtlanan bu gerekçeler kısaca şu şekilde özetlenebilir. Araştırma konusu mimarlık tarihçilerinin çalışmaları, tarihçilerin mimar, eleştirmen, eğitimci, tarihçi, gazeteci kimlikleri sebebiyle nesnel bir tarih yerine alması bir karakterdedir. Aynı zamanda tarih, eğitsel söylem, kuram ve doktrin özelliklerini ve yöntemlerini barındırırlar. Bugüne ait bir tavrı öğütler ve tarihe bugüne ait bir tavrı geliştirme amacıyla bakarlar. Hepsi modernizmden bahsetseler de farklı temalar etrafında konuşurlar. Mimarlık tanımları, bir iki ortak kavram dışında birbirlerinden tamamen ayrılmıştır.

Bu araştırma çalışması, ‘tektonik’ kavramını metinlere bakmak için bir ayırım operatörü olarak kullanır. Tüm mimarlık tarihi metinlerine, mimarlığı tanımlamak için kullandıkları temel kavramları çözümlemek için bakar. Bu açıdan bakıldığında tektonik kavramının etrafında ve ayrıştırıcı potansiyeliyle oluşan yüzey katmanların



alt katmanlarında ve en derin katmanda söylemlerin ayrıştırıcı unsurunun mimarlığın tarih, kuram, eğitsel söylem ve doktrin kavramlarının ayrıştırılmadığı heterojen ve heteroklit amaç ve araçlar olduğunun izleri bulgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Mimarlık Tarihi, Kavramlar, Tektonik, Tarih Yazımı, Mimarlık Eğitimi.*





# **DEFINITIONS OF ARCHITECTURE IN ARCHITECTURAL HISTORY IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: CONCEPTS, THEORIES, OBJECTIVES**

## **ABSTRACT**

This thesis has emerged as a result of personal curiosity about the reasons of the factors that make up the differences in approach regarding the meaning/definition of the word "Architecture" encountered in architectural education. All architecture students and architects observe that there is an increasing separation in the journey that they started by thinking that the simplest and most comprehensive answer to this question would be given easily. In addition, designers who embark on professional practice encounter the fact that some basic architectural concepts, which were never encountered during architectural education and realized after education, increase this complexity. Rather than "clarification", the concept gradually becomes plural and evolves into a new polysemy.

Our research is based on curiosity about an implicit phenomenon pointed out by this general question. In fact, although the question and the problem were targeted by architectural theorists, historians and philosophers, they were confronted with two attitudes; to be content with an overreductive definition of the whole or to respond by breaking it up into parts.

The research aims at a conceptual analysis of the essence of these definitions in the discourses that have intensified since the second half of the twentieth century, especially in the sub-disciplines defined by names such as architectural history, education, writing, criticism and theory, which are separated by ambiguous borders. However, even though examining all discourse textures is an almost impossible effort, the research will focus on finding a cross-section of conceptual difference by examining the use or exclusion of a basic concept-notion such as "tectonic" in four prominent architectural historians/theorists.

However, although the discourses are built around the same subject, they are positioned in front of the researcher in an "incommensurable" way due to their purpose, means and theoretical differences. For this purpose, our research will create a common "concept matrix" that will allow comparison, and construct a "rational reconstruction" tool, as Lakatos puts it.

We can reach an analytical conclusion by comparing it in a concept map-diagram developed as a common reading and comparison technique of the authors in the panel, how much this sub-unit in the field of "Architecture" -tectonic-, which is described with Greek words such as "architecture", "architectonique", finds and is used, tried to be reached.

For this research study, which can basically be defined as a concept research on the definition of architecture in architectural history texts, the architectural history texts produced in the second half of the 20th century by important architectural historians, which are thought to have an impact on today's architectural education, were chosen as the research object. In the determination after the first reading, in which the concept

of tectonic acts as a separator ("revelator" in chemical experiments), the main element in the definitions of architecture is that the discourses of architectural history and theory are determined according to the aims of contributing directly or indirectly to "forming" in architectural design education. Because when it is accepted that the concept of tectonic refers to an approach beyond mere volume/'morphology' in architecture, as in Frampton, who is the last user of Schinkel, one of the first users of the concept, it turns out that avoiding the concept of "tectonic" precedes a "formal" sensitivity.

The distinction here reveals the deformation according to the 'pedagogical' role that the discourses and theories of architectural historians and theorists attribute to themselves, rather than 'only a scientific history and theoretical reading'.

When we identify this new orientation as the main hypothesis and pass the readings through a second analysis, it is determined how decisive the data we determined in our argument are.

The conceptual basis of these texts has been tried to be analyzed for architectural education. In order to be able to discern the conceptual essence of the texts, there is a need for a research method in which we can both compare the texts with each other at a supratextual level and observe the conceptual differences. For this purpose, the discourse analysis and conceptual architecture method developed specifically for the research study were used to determine the operators of discourses such as author, reader, semantic macro domain, theme, intertextual relations, and conceptual framework.

In parallel readings on architectural historiography, we discovered that the historical texts analyzed in this study have controversial aspects of 20th century architectural historiography. For this reason, the claim that "architectural historiography develops in parallel with and influenced by architectural education" has crystallized as the argument describing the general framework as a result of this study. The reasons that make this general argument valid have also been revealed. These justifications can be briefly summarized as follows. The studies of architectural historians, which are the subject of research, have an alternate character rather than an objective history due to their identities as architects, critics, educators, historians and journalists. They also embody the features and methods of history, educational discourse, theory and doctrine. They advise a present-day attitude and look to history with the aim of developing a present-day attitude. Although they all talk about modernism, they talk around different themes. Definitions of architecture are completely separated from each other, except for a couple of common concepts.

This research work uses the concept of 'tectonic' as a discrimination operator for looking at texts. It looks at all architectural history texts to analyze the basic concepts they use to describe architecture. From this point of view, traces of heterogeneous and heteroclitic purposes and tools were found in which the concepts of history, theory, educational discourse and doctrine of architecture are not differentiated as the separating element of the discourses in the lower layers and the deepest layer of the surface layers formed around the concept of tectonic and with its disintegrating potential.

**Key Words:** *Architectural History, Concepts, Tectonic, Historiography, Architectural Education.*





## İÇİNDEKİLER

İTHAF .....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
ÖZET.....	xi
ABSTRACT .....	xv
İÇİNDEKİLER .....	xix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xxi
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1 Çalışmanın Amacı .....	3
1.1.1 Hipotezin Kurgusu .....	4
1.2 Çalışmanın Yöntemi .....	14
1.2.1 Söylem Analizi ve Kavram Çözümlemesi .....	14
1.2.2 Söylem Analiz Yönteminin Bizim Araştırmamıza Katkısı.....	21
1.2.3 Kavramlar Tarihi .....	22
<b>2. MİMARLIK TARİHİ-EĞİTİMİ İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ .....</b>	<b>29</b>
2.1 Araştırmanın Kuramsal Tartışmaları .....	29
2.2 Modern Mimarlık Tarih Yazımı.....	33
2.3 Araçsal Tarih Görüşüne Tafuri'nin Eleştirisi: Otonom Bir Tarih Görüşü.....	38
2.4 Eğitim İçin Operasyonel Tarih: Bruno Zevi .....	40
2.5 Mimarlık Tarihi ve Eğitim İlişkisinde Güncel Örnekler.....	41
<b>3. MİMARLIK TARİHİ METİNLERİNDE SÖYLEM ANALİZİ VE</b>	
<b>KAVRAMLAR.....</b>	<b>51</b>
3.1 Kenneth Frampton'ın Tarih Yazımı.....	53
3.1.1 Kenneth Frampton Tarihinde Söylem Analizi .....	69
3.2 Charles Jencks Tarih Yazımında Söylem Analizi.....	78
3.2.1 Radikal Eklektisizm Arzusu.....	80
3.2.2 Jencks'in Söyleminde Kavramlar .....	84
3.3 Jencks ve Frampton Karşılaştırması.....	87
3.4 Bülent Özer Tarih Yazımında Söylem Analizi .....	88
3.4.1 Yerelden Gelen Modernizm Eleştirisi.....	88
3.4.2 Bülent Özer'in 'Yorumlar, Kültür, Sanat, Mimarlık' kitabında Kavramsal Mimari .....	98
3.5 Reyner Banham'ın Tarih Yazımında Söylem Analizi .....	108
3.5.1 Yeni Brütalizm'in Etiği ve Estetik.....	108
3.5.2 Reyner Banham'ın Çevresel Kontrol Mimarlığı.....	120
3.5.3 Mimarlığın Kara Kutusu: Bir Mesleğin Gizemi .....	132
3.5.4 Banham'ın Söyleminde Konumu ve Temaları.....	134
3.5.5 Banham Söyleminin Kavramsal Mimarisi .....	139
<b>4. TARTIŞMA .....</b>	<b>139</b>
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>157</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>165</b>





## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1:	Metinler arası ilişkiler ve metin-söylem ilişkileri diyagramı .....	16
Şekil 1.2:	Metin üst metin ve bağlam ilişkisi diyagramı .....	17
Şekil 1.3:	Söylemde konumlar diyagramı .....	20
Şekil 1.4:	Söylemin düzeyleri diyagramı.....	20
Şekil 1.5:	Sözcükler ve Kavramlar .....	23
Şekil 3.1:	Semper'in örnek verdiği Karayip Kulübesi konstrüksiyonu.....	58
Şekil 3.2:	Yapı üretimi için iki ayrı konstrüksiyon prosedüleri; çerçeve tektoniği ve toprağın streotomisi.....	59
Şekil 3.3:	Philopappos Tepesi promenade için Dimitri Pikionis'in zemin düzenlemesi (1954-1958).....	60
Şekil 3.4:	Japon Shinto Tapınağı .....	63
Şekil 3.5:	Köşe Detayı, Lakeshore Drive Apartments, Chicago, Mies van der Rohe, 1948.....	65
Şekil 3.6:	Köşe detayları, US Courthouse, Chicago, Mies van der Rohe, 1964 Pavillion Apartments, Lafayette Park, Detroit, 1958.....	65
Şekil 3.7:	Stoclet evi, Josef Hoffmann, 1911 .....	66
Şekil 3.8:	AEG Türbin Fabrikası, Peter Behrens, 1909.....	66
Şekil 3.9:	Saint Benedict Şapeli, Peter Zumthor, 1988 .....	68
Şekil 3.10:	Frampton'ın temel kavramları; "typos", "topos" ve "tectonic" .....	73
Şekil 3.11:	Topos kavramı, topografya, yer ve yerin ruhu kavramları tarafından tanımlanan bir kavramdır .....	73
Şekil 3.12:	Frampton'ın tektonik kavramı merkezde ve diğer ilgili kavramlar tektoniğe mesafeleri ölçüsünde yerleştirilmiştir .....	74
Şekil 3.13:	Frampton'ın typos (tip) kavramı ve çevresindeki kavramlar .....	75
Şekil 3.14:	Kenneth Frampton'ın kavramsal mimari diyagramı .....	76
Şekil 3.15:	Kenneth Frampton'ın kavramsal mimarisinin diğer tarihçilerin kavramsal mimarileri ile ilişkisi.....	77
Şekil 3.16:	Charles Jencks'in kavramsal mimarisi .....	85
Şekil 3.17:	Charles Jencks'in kavramsal mimarisinin diğer tarihçilerin kavramsal mimarileri ile ilişkisi .....	86
Şekil 3.18:	Vitruvius'un kavramları .....	100
Şekil 3.19:	Alberti ve Palladio'nun kavramları .....	100
Şekil 3.20:	Nikolaus Pevsner'in kavramları .....	100
Şekil 3.21:	Novikov'un matematiksel bir formül olarak kavram diyagramı.....	101
Şekil 3.22:	Bülent Özer'in doktora tezinde kavramsal mimarisi.....	101
Şekil 3.23:	Bülent Özer'in yorumlar kitabında kavramsal mimarisi, mimari biçim ile ilişki kuran diğer mimarlık kavramları .....	104
Şekil 3.24:	Bülent Özer'in kavramsal mimarisinin diğer tarihçilerin kavramsal mimarileri ile ilişkisi .....	107
Şekil 3.25:	Smithdon Lisesi, Hunstanton, Birleşik Krallık, Peter & Alison Smithson, 1954, Fotoğraf: Xavier De Jauréguiberry, 2017 .....	110
Şekil 3.26:	Park Hill Estate, Sheffield, Jack Lynn ve Ivor Smith, 1961 .....	113
Şekil 3.27:	Park Hill Estate, Sheffield, Jack Lynn ve Ivor Smith, 1961 .....	113
Şekil 3.28:	Banham'ın Yeni Brütalizm'deki kavramsal mimarisi.....	119

<b>Şekil 3.29:</b> Banham'ın Yeni Brütalizm'deki aksenal kurguda kavramsal mimarisi. .....	119
<b>Şekil 3.30:</b> Olivetti Fabrikası, 1964, Arjantin, Marco Zanuso .....	127
<b>Şekil 3.31:</b> Reyner Banham'ın Archietcture of the Well Tempered Environment kitabının kavramsal mimarisi .....	136
<b>Şekil 3.32:</b> Reyner Banham'ın kavramsal mimarisinin diğer tarihçilerin kavramsal mimarileri ile ilişkisi .....	138
<b>Şekil 4.1:</b> Tez çalışması kapsamında incelenen metinlerin kavramsal mimarisi....	148



## 1. GİRİŞ

*İç geçirerek anlatacağım bunu ben,  
Nice yaşlar, nice çağlar önce bir yerde:  
Bir ormanda yol ikiye ayrıldı, ve ben –  
Ben gittim daha az geçilmişinden,  
Ve bütün farkı yaratan bu oldu işte.*

*(Robert Frost, Gidilmemiş Yol)*

Fiziksel çevreyi algılama, yorumlama, tasarlama, oluşturma, inşa etme, yerleşme, iskan etme eylemlerine bağlı toplumsal ve bireysel bir edim olan mimarlık pratiği, mesleği ve eğitimini bir bütün olarak görmek için tüm bu karmaşık yapıyı tarihsel süreç içinde tanımlama girişimlerine şahit oluruz. Vitruvius'tan günümüzün parametrik tasarım yöntemlerine varıncaya kadar mimarlık söylemi, kuramı ve tarihi, mimarlığın tanımını ve kapsamını, kavramsal olarak özetleyebilecek temel kavramlar üzerinden açıklamaya çalışır. Bu kavramlar çoğu kez kısaltmalar ya da çarpıcı mottolar olarak ya bir konuya dikkat çekmek için ya da mimarlığa yeni bir tanım getirmek için söylemin en güçlü silahları olarak kullanılırlar. 'biçim işlevi izler', 'süsleme suçtur', 'az çoktur' gibi özellikle modern dönemin mottoları bize mimarlığın temel kavramlarının işlevini gösterir. Reinhardt Koselleck günümüz toplumsal yapısında ortak kullandığımız çoğu temel kavramın 1750–1850 yılları arasında ortaya çıktığını söyler. Bize tarihteki değişimleri anlamak için temel kavramların ortaya çıkışlarına, kullanım sıklıklarına ve kavramlardaki anlam değişimlerine yoğunlaşmamızı önerir.

Mimarlık, inşai bir pratik olmanın yanında bir söylem pratiğidir. Mimarlık söylemi, 600 yıllık yazın pratiğinde, kendisini tanımlamak için oldukça çok kavram üretmiştir. Bu kavramlar, en az inşa edilmiş yapılar kadar bize mimarlığın geçirdiği süreci anlatır. Mimarlığın, Vitruvius'tan Alberti'ye, Le Corbusier'den Bernard Tschumi'ye 3 temel kavramdan çok sayıda kavramın girift ilişkiler bütünü içinde nasıl tanımlanmaya ve sınırlandırılmaya çalışıldığını görebiliriz. Bu temel kavramlar çoğu zaman başka disiplinlerin bilgi alanlarında ortaya çıkmış sonradan mimarlığa dahil olmuş, zaman içinde anlamları ve ifade ettikleri diğer kavramlar da değişmiştir. Değişiklikler ve

eklenen kavramlar, anlam zenginliği yaratmak ve kalıpların dışına çıkmak için, mimarlığın alanını genişletme çabasıyla yapılsalar da çoğunlukla amaçlı, ideolojik değişimlerdir ve etkileri itibariyle indirgemeci, sınırlayıcı ve yönlendirici yaklaşımlardır ve belirli kavramlar çerçevesinde kendi içine kapanan mimarlık tanımları oluştururlar. Mimarlık çoğunlukla kavramlar ile tanımlanmaya çalışılır ve bu tanımlar tarihsel süreç içinde değişirler. Mimarlığı temel kavramlarla tanımlamak güçtür ancak geçmişte yapılan kavramsal tanımlamalar da korunması gereken öz hakikatler içerir. Bugün ise yeni tanımlara ihtiyaç vardır.<sup>1</sup>

Bilimsel güvenilirlik açısından nesnel olmasını beklediğimiz mimarlık tarihinin, kendi başına bir disiplin olarak mimarlık mesleğinin söyleminden ve pratiğinden etkilendiği biliriz. Özellikle 1950 öncesi mimarlık tarihçilerinin bilimsel bir disiplinin beyaz önlüğünü giymek yerine modernizmin öncülerinin kurduğu bir üslubu tarihselleştirdiklerini, yanlış bir tarih yazımını benimsediklerini görmekteyiz. 2. Dünya savaşı sonrasında yükselen bilimsel etik ve eleştirel yaklaşımlar, tarihin pratiğe angaje olmasını eleştirseler ve bu tutumdan uzaklaşmaya çalışsalar da, daha derin bir inceleme bize nesnelliğin koşullarının sağlanamadığını gösterir.

Mimarlık tarih yazımını bir disiplin olarak mimarlık pratiği ve eğitimi ile olan yakın ilişkisi sebebiyle bu mesafeyi koruyamaz. İzleyen, ilişkileri kuran ve bize nesnel bir gerçeklik süzgecinden aktaran bilimsel bir disiplin olmanın ötesine geçerek mimarlık söyleminin ürettiği önerileri, eğitim aracı haline getirir. Mimarlık tarihinin bir disiplin olarak pratiğe içkin bir 'işlemsel', 'operasyonel' ya da 'araçsal' bir disiplin haline gelmesinin sebepleri, kanıtları bu tez çalışması kapsamında incelenecektir.

Bu tez çalışması 20. yüzyıl mimarlık tarih yazımının mimarlık eğitimine yönelik olarak, seçmeci ve indirgemeci bir tavırla mimarlığın tanımına ilişkin bazı bölümlerin çıkarıldığını, gözlem dışında bırakıldığını ve bazı boyutlarından bilinçli olarak kaçındığını kanıtlamak ister. Bu araştırma çalışması gösteriyor ki, mimarlık tarihçileri metinlerinde, mimarlığı tanımlamak için kullandıkları kavramsal yapıları; kendi mimarlık anlayışlarına özgü bir şekilde, belirli kavramları dışarıda bırakarak ve seçtikleri kavramlar arasında ilahi ya da kozmolojik bir güç, zorunlu ilişkilerin olduğu iddiasıyla kurarlar. Bu indirgemeci ve sınırlayıcı yaklaşımların sebepleri mesleğin

---

<sup>1</sup> Benoît Goetz, Philippe Madec ve Chris Younès'in 2009'da yayımlanan 'L'Indéfnition de l'architecture' adlı kitabı mimarlığın tanımının güçlüğünü vurgularken, geçmiş tanımlarının içeriklerinin kaybolmaması için, tekrar hatırlanması ve bugüne ait tanımların yenilenmesi için bir çağrı metin olarak hazırlanmıştır.

geleceğine yönelik belirledikleri bir menzile gelecek kuşakları hazırlama arzusundan ileri gelir. Bu araştırma çalışması mimarlık tarih yazımının açık ya da örtük eğitim üzerindeki amaçlarını araştırır.

### **1.1 Çalışmanın Amacı**

Mimarlık, disiplinin mimar, tarihçi, kuramcı, eğitimci ve eleştirmen aktörlerinin, tutarlı ve kapsayıcı bir tanımla kavrayabileceklerini zannettikleri bir bilgi alanıdır. Disiplinin aktörleri, kurdukları tanımla mimarlığı elimizde tutabilmek için hangi parçaları ele alacağımızı hangi parçaları dışarıda bırakabileceğimizi söylerler. Her biri, geminin her şeyi içine alamayacak kadar küçük olduğunu bildikleri için en önemsedikleri parçalardan bir ihtiyaç listesi yapar ve daha az ihtiyaç duyduklarını geminin dışında bırakırlar. 20. yüzyılın mimar ideologları için seçilen kavramlar, geminin menziline ulaşması için işe yarar kavramlardır. Onların mimarlık söylemlerine en uygun kavramları yolculuklarına eşlik eder. Yüzyılın deneyimi ile kitleleri peşinden sürükleyen bu kişisel yolculukların dengesizliklere yol açtığını, bilimsel olarak nesnellikten uzaklaştıklarını biliriz. Bugün mimarlık bilgisinin niteliği için aranan, gemiye alınan kavramlara ilişkin seçimlerin nesnel ölçütlere göre belirlendiği, ayırım kriterinin bilimsel niteliklerle belirlendiği dengeli bir yaklaşımdır.

Bu araştırma çalışması, yazarın kişisel deneyimi ile elde ettiği ilk bulgularda, mimarlık eğitimi içerisinde, mimarlık kavramlarına ilişkin seçim kriterlerinin nesnellik ölçütlerini sağlamadığı yönündedir. Özellikle mimarlık tarihi ders içeriklerinde kendisini belli eden bu durumun, mimarlık tarih yazımı ile ilişkili olduğu varsayımı ile 20. yüzyılın belli başlı mimarlık tarihçilerinin metinleri incelenecektir. Mimarlık tarihçilerinin mimarlığı tanımlayacak kavramları seçimlerinde ve yaptıkları mimarlık tanımı ve formülasyonlarında, nesnellik kriterlerinin sorgulanması amaçlanmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısının mimarlık tarihi yazımının mimarlık pratiği ve söylemine içkin bir mimarlık tarihi olduğunu, mimarlıkta modernizmi tarihselleştirmek amacıyla araşsal ve ereksel bir tarih anlayışı kurguladıklarını yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan eleştirel metinlerden bilmekteyiz. 20. yüzyılın ikinci yarısı ise nesnel, bilimsel ve etik değerlerin mimarlık alanında ön planda olduğu, nesnellik anlayışının önemsendiği eleştirel bir dönemdir. Ancak, bugün eğitim programları içinde şahit olduğumuz farklılıklar, 20. yüzyılın ikinci yarısında bu eleştiriye yükselten ve eleştirel

tarih anlayışını savunan tarihçilerin, mimarlık tanımlarındaki seçim kriterlerinin nesnelliklerine şüphe ile bakılmasını gerektiğini göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı yukarıda açıklanan bağlamda, günümüzün eğitim programlarına sirayet ettiği düşünülen 20. yüzyılın ikinci yarısının tarihçilerinin mimarlık anlayışlarının; nesnellikten uzak olduğunu, ereksel ve araçsal bir yaklaşıma sahip olduklarını ve çoğunlukla tarihin mimarlık eğitimi içindeki yerine yönelik kararlarla oluştuğunu kanıtlamaktır. Bu çalışma mimarlık tarihçilerinin, kuram, doktrin, söylem ve mimarlık tanımlarında kullandıkları kavram seçimlerinde mimarlık eğitiminde yaptıkları seçimlerin başat rol oynadığını kanıtlama amacını gütmektedir.

Bu çalışma, söylem üreticilerinin mimarlık tanımı yapma güdülerinin operatörlerini araştırır. Mimarlığı tanımlarken ürettikleri söylemlerin işleyişini, kavram seçimlerinin iç mantığını ve bu iki kuvvetin bileşkesinin temel amaçlarını ortaya çıkarmaya çalışır. Mimarlık tarihçilerinin mimarlık tanımlarını yaparken belirli bölümlerin söylem dışı bırakılması, gözlem alanı dışına itilmesi ve mimarlığın bazı boyutlarından bilinçli olarak kaçınılmasının sebeplerini araştırma amacını gütmektedir.

Bu araştırma çalışması mimarlık eğitiminde, mimarlık bilgisine dair dengeli bir yaklaşımın oluşması, mimarlık pratiğinden eğitimin içine girmeye çalışan ideolojik müdahalelerinin, söylemlerin ayırt edilmesi, mimarlık tarihinin hem tarih yazımında hem de mimarlık eğitiminde nesnel bir anlayışa sahip olması için eleştirel bir düzeltme önerisi niteliği taşır.

### **1.1.1 Hipotezin Kurgusu**

Bu araştırma çalışmasının hipotezinin çıkış noktası, yazarın kişisel deneyimine dayanır. Yazarın mimarlık lisans eğitimi, yüksek lisans eğitimi ve mesleki pratiği süresince hiç karşılaşmadığı ya da nadiren duyduğu bir kavramla çok yakın bir zaman diliminde sıklıkla karşılaşılıyor olması bir farkındalık yaratmış ve ‘tektonik’ kavramı bu sebeple bir ayırıştırıcı kavram olarak gündeme gelmiştir.

Hipotezi kurmaya yönelik ön çalışmalarda bu kavramın eğitim programları içindeki yeri, yurt içindeki ve yurt dışındaki eğitim programları ve ders içeriklerinde incelenmiş, diğer temel mimarlık kavramları ile karşılaştırmalı olarak ağırlıkları, kullanım sıklıkları analiz edilmiştir. Ön çalışmalar, farklı okullar özelinde kavram kullanımlarının farklılaştığını göstermiştir. Güncel mimarlık yayınlarında sıklıkla

kullanılmasına rağmen eğitim programları içinde ‘tektonik’ kavramının çok az yer alıyor olmasının sebepleri bir soru işareti olarak ortaya çıkmıştır.<sup>2</sup>

Mimari tektonik ya da arkitektonik, mimarlık gündemine, 19. Yüzyıl ortalarında, üslup arayışı tartışmaları ile gelmiş olmakla birlikte bugün teknolojik yapım yöntemleri araştırmaları ile sıklıkla gündemde yer tutar. Kenneth Frampton’ın 1995’te 19. ve 20. yüzyıl mimarlığını tanımlamak için kullandığı bu kavram, 2000’li yıllarda mimarlık eğitimi alan yazarın görüşüne hiç girmemiştir. (Frampton, 2001b) Kenneth Frampton’ın, 19. ve 20. yüzyıl mimarlığını tanımlayacak kadar güçlü olduğunu düşünerek kullandığı bu kavramdan, 21. yüzyılın mimarlık öğrencilerinin -en azından dünyanın bu tarafında- farkında olmadan eğitimini tamamlıyor olması burada önemli bir farklılık olduğu konusunda bir işarettir. Bu işaret bize gösteriyor ki, mimarlık tarihçileri, mimarlık eğitiminde kullandıkları mimarlık tanımlarında seçtikleri belirli kavramlar üzerinden ilerler. Mimarlık tarihinde ve eğitiminde nesnel gerçekler olduğu kadar öznel eğilimler olduğunu ve kişisel ilgi ve araştırma alanlarının eğilimleri belirleyebileceğinin farkındayız. Ancak bizim öngörümüz, mimarlık tarihçilerinin, kişisel eğilimlerin ötesinde, eğitimi ve mesleğin geleceğini şekillendirmek için amaçlı bir çaba içinde olduğundan şüphe duyar. Tarihçilerin tercihlerinin, geleceğe yön vermeye ilişkin bir kaygının ürünü olduğunu iddia etmekteyiz.

### **Hipotez İçin Ön Veriler:**

Mimarlık tarihi ve tarihin eğitim üzerindeki etkisini araştırma amacıyla yola çıkan bu çalışma öncelikle güncel mimarlık tarihi derslerinin program içindeki yerini belirlemeye çalışmıştır.

- Mimarlıkta tarih eğitimi üzerine yapılan ön incelemelerde mimarlık tarihinin aktarımı konusunda genellenebilecek bir yaklaşım olmadığını, yaklaşımın, bölgesel ve kurumsal olarak farklılıklarının ve benzerliklerinin olduğunu söylemek mümkündür.
- Mimarlık tarihi dersinin aktarımında özel bir paradigmadan bahsedemsek de mimarlık tarihi eğitiminin salt tarih disiplini olarak aktarılmadığını, mimari

---

<sup>2</sup> Mimarlık tarihi ders içeriklerine hipotezimizi destekleyecek veriyi görmek amacıyla baktık. Ders içeriklerinde kavramsal farklılaşmayı gözlemledik. Ancak, ders içeriklerinde elde ettiğimiz veriyi strüktüre etmenin zorluğu sebebiyle ve ders içeriklerinin sadece eğitim programını belirleyen özneler tarafından değil, çoğunlukla kolektif olarak ve başka politik karar mekanizmaları ile şekillendiğini görmemiz sebebiyle bu çalışma kapsamında sadece bir semptom olarak görüyoruz ve bu sebeple hipotezimizle bağlantısını kurmak için yeterli veri olmadığını düşünüyoruz.

tasarım eğitimine eklenen, tasarıma girdi oluşturacak ve bugünün mimarlarına yol göstereceğini düşünülerek kurgulandığını söyleyebiliriz.

- Bu yüzden tarih eğitiminde tasarım ve kurama ilişkin kavramları görmek mümkün olur. Kurama ilişkin kavramlar arasında da bir denge olduğunu söylemek mümkün değildir.
- Üslup ve biçim ağırlık teşkil ederken, tipoloji ve tektonik gibi kavramların daha az bahsedildiğini görebiliriz.

### **Hipotezin Şekillendirilmesi:**

Mimarlık tarihi eğitiminin kurgusunu şekillendiren paradigmanın varlığını ve niteliğini öğrenmek için yapılan ön araştırma çalışmalarından mimarlık tarihi derslerinin aktarımında farklı eğilimlerin olduğu görülmektedir.

- Mimarlık tarihi eğitimi, mimarlık stüdyosu ile dolaylı ve güçlü ilişkiler içermektedir. Mimarlık tarihi derslerini kurgulayan eğitimcilerin yaklaşımlarında, hem ders içeriklerinde hem de ön çalışma için yapılan röportajlarda farklılıklar görülmüştür. Ders içerikleri ve aktarım yöntemlerinde; tarihin tasarımın yönlendiricisi olarak görüldüğü, ekonomik-sosyal-politik ilişkilerin tasarımla ilişkisinin kurulduğu, mimarlık tarihinin uygarlık tarihi içindeki yeri itibarıyla değerlendirildiği farklı yaklaşımlar görülmüştür.
- Paralel olarak yapılan okumalarda görülmektedir ki, 18. ve 19. yüzyılın mimarlık tarihi ve pratiği üslup ağırlıklı ve mimarlığa akademik bir çerçeve çizmeye çalışan ve tasarımı bu bağlamda denetleyen bir tarihtir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki önemli tarihçi figürlerin yaklaşımının da klasik mimarlık tarihçilerinin yaptıklarına benzer bir şekilde mimarlıkta modernizmi tarihselleştirdiklerini söyleyebiliriz. Onların ardından gelen, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra eser vermiş tarihçilerin ise mimari tasarımın bugününe ve geleceğine dair normatif ve örtülü de olsa biçimsel, üslupsal yaklaşımlar sergilediklerini biliriz.
- Mimarlık tarihçilerini, diğer tarihçilerden ayıran kuramla olan güçlü ilişkileridir. **Özellikle 20. yüzyılın mimarlık tarihçilerinin tarihe duydukları ilginin sebebi tarihsel bilgi edinmek değil, kişinin bugüne ait tavrını belirleme arzusundan kaynaklanır. Neredeyse tüm mimarlık**



**tarihçilerinin kaleme aldığı metinlerinde örtük ya da açık olarak bu amaç görülmektedir.**

Mimarlık tarihçilerinin buradaki niyetli yaklaşımı tarih felsefesi açısından eleştiri götürür bir yaklaşımdır. **Bu yaklaşım tarihin belirlenimci bir araç olduğu varsayımına dayanır ve bunu benimseyenler tarihin izlenerek geleceğe dair bir çıkarım yapılabileceğini savunurlar.** Bu yaklaşım, tarihin bugün ve yarının bilgisini üretmek için kullanılamayacağını tarihsel olayların tarihi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini, tarihi bir bütünlükten bahsedilemeyeceğini savunanlar tarafından eleştirilir.

Mimarlık eğitiminin 300 yıl önce ilk kurulduğu Fransa da 19. yüzyılda iki reform geçiren ‘Beaux-Arts’ eğitimi 20. yüzyılın başlarına kadar diğer gelişmiş ülkelerin de eğitim modeliydi. Beaux-Arts eğitimine dayanan akademiden çağdaş bir üniversite modeline geçiş 1920’li yıllarda başlar, hatta genellikle 1950’lerden sonra kurumsal olarak yerleşmeye başlar. Mimarlık tarihi ve mimarlık kuramının bilimsel araştırma konusu olarak görülmeye başlanması ve hatta doktorasının yapılması bu sebeple ancak 1970’li yıllardan sonra ortaya çıkmış olan bir fikirdir. Mimarlık araştırma yöntemlerini tartışmanın ve araştırmanın yararı bu alandaki ortaya çıkan yeni olguları incelemektir ve niteliklerini betimleme çözümlene çabasıdır. Bu sebeple 1950 sonrası tarihçi-kuramcı karmaşası, tarihçi-tasarım eğitimcisi belirsizliği bu ‘yeni disiplin’in kuruluş sancılarıdır. Buradaki sorunlu olguların birçoğu yeni bir disiplinin çocukluk hastalığıdır. Kitap okumanın gülünç olarak kabul edildiği Beaux Arts geleneğinin yıkılmasının üzerinden sadece 50 yıl geçmiştir ve hala birçok ülkede mimarlık eğitiminin doktora aşamaları soru işareti oluşturmaktadır. Elbette bunun hem sebebi hem sonucu “Mimarlık” kavramının sakat, eksik ve yanlı tanımlarıyla maluldür.<sup>3</sup> (Doğrusöz, 2018)

Ufuk Doğrusöz makalesinde, Fransa’daki mimarlık eğitiminin karmaşık sosyokültürel ve ekonomik ağlarla örülmüş meslek eğitimi, kariyer, meslek kuruluşları, üst düzey memuriyet, okullar, mimarlık hocalığı ilişkileri içinde şekillenen ‘mimarlık meslek rejimi’nin kurallarına tabi bir eğitim olarak geliştiğini yazar.

---

<sup>3</sup> Ufuk Doğrusöz’ün Mimarlık Dergisi’nin 2018’de yayınlanan 401. sayısındaki ‘50 Yıl Sonra Fransa’da 68 Mayıs ve Mimarlık Eğitim Reformundaki Rolü’ makalesi Ecole de Beaux-Arts geleneğinin yıkılışını ve mimarlık alanında onu takip eden gelişmeleri anlatır.

Bu çalışmanın hipotezinin belirlenmesi aşamalarında yaptığımız ilk çalışmaların kavram anahtar sözcükleri üzerinde yaptığımız ilk okumaların arka planında bu tasarrufu gözlemledik. Bazı mimarlık kavramlarının ve mimarlık tarihi dersi içeriklerinin özellikle Fransa’da Beaux Arts geleneği ile kültürel ilişkisi devam eden okullarda, halen yoğun bir şekilde bu geleneğe hizmet eder şekilde kurgulandığını gözlemledik. Özellikle üsluplar bağlamında kurgulanmış ders içeriklerine sahip okulların bu gelenekle ilişkili olduğu görülmektedir. Ufuk Doğrusöz, Fransa dışında mimarlık ortamında ve eğitiminde yaşanan değişimlerin Fransa özelindeki mimarlık okullarının Beaux-Arts kültürüne hiç etkisi olmadığını aşağıdaki alıntıda özetler:

*“II. Dünya Savaşı’nın sonrasında iyice açığa çıkan ancak belli başlı aktörlerinin bir bölümünün hiç farkına varmadıkları mimarlık mesleği, uygulama ve eğitimi açısından bir kriz durumu söz konusudur. 20. yüzyılın hemen başındaki reformlar ve dünya çapındaki değişim rüzgarları, önce Almanya daha sonra Amerika mimarlık eğitim yaklaşımlarını kökten etkileyen bauhaus felsefesi Fransız beaux-arts mimarlık geleneğini anakronik olarak hiç etkilememiştir. Modern mimarlık ve CIAM tartışmaları ise okul dışında bir paralel yapıdaymışçasına sürerken, tüm bu akımlar yalnızca doktrinler olarak eğitime yansımaktadır. Ancak eğitimin ana felsefesi, yöntem ve yapılaşması hiç mi hiç değişme belirtisi göstermemektedir. Eğitim sistemine dokunulmaksızın okul ve öğretmenlerin “biçim ve stil” konusundaki tercihleri iki dünya savaşı arasında çağdaş formlara evrilmiştir. Birçoğu CIAM üyesi de olan uluslararası tanınmış isim öğretmenlik yapmayı sürdürürken mimari alandaki değişimler yöntemlere yansımamaktadır”*(Doğrusöz, 2018).

Ön incelemesini yapmış olduğumuz eğitim programlarında, günümüz Fransız okullarındaki mimarlık tarihi ders içeriklerinin halen ‘biçim ve stil’ bağlamında kurgulandığını görmekteyiz. Özellikle bilimsel bir disiplin olan mimarlık tarihinin içeriğinin ve yöntemlerinin günümüzde dahi kuramsal olarak netlik kazanmaması sebebiyle geçmişin yöntemlerini sürdürdüğünü gösterir.

Ufuk Doğrusöz, 1968 Mayıs olaylarından sonra mimarlık eğitiminde yapılan reform sonrasındaki anlayış değişimini ‘biçim’den söylem temelli bir anlayışa evrim olarak aktarır. *“Mimarlık biçim temelli odağından söylem ve eylem ağırlığına kayarak yeni bir kimlik ve sosyal statü arayışı içindeydi, ancak bu durum gergin ve okunması zor, parçalanmış bir görüntü sergilemekteydi.... Tartışmanın odağı nicelik ile nitelik arasında tercihlerde yoğunlaşıyordu. Nicelik savaş sonrası dönemlerde üretilen milyonlarca konutun yarattığı niteliksiz çevrenin faturasını bir ölçüde mimarlığa çıkartırken, yeni politikaların mimarlığın kültürel, sembolik ve güzellik üreten bir dönüşüme geçişini vadediyordu. Bu konuyu siyasal iletişim aracı yapacak ve*

*seçildikten sonra belli değişimler yapacak olan lider, 1974 seçimlerinde Başkan olan Giscard olacaktı.”(Doğrusöz, 2018)*

Bizim araştırma çalışmamızın hem ön bulguları hem de mimarlık tarihçilerinin kullandıkları temel kavramlar ve kurguladıkları kavramsal mimarileri, mimarlık eğitimindeki reform çalışmalarında biçimden söyleme olan eğilim kaymasının izlerini hem ön incelemede izlenen eğitim programlarının içeriklerinde hem de mimarlık tarihçilerinin tarih yazımında açıkça bize göstermektedir. Bülent Özer’in yaklaşımının ‘biçim’le olan yakın ilişkisi bize hem Beaux-Arts eğitiminin izlerini hem de tarihsel süreçteki değişimi gösterir. Charles Jencks’in söylem odaklı, retorik bir mimarlık anlayışı ve mimarlığın bir politik araç olarak meşru kullanımını desteklemesi, değişim döneminde politik erkin, mimarlığı bir kültürel ve sembolik bir iletişim aracı olarak kullanma girişimi ile ilişkilidir.

Reinhardt Koselleck'e göre, bu modern felsefeler esasen eskatolojinin (apokalips bilimi) sekülerleştirilmiş bir versiyonuydu, Koselleck bu yaklaşımları gelecekteki kurtuluşun teolojik kehanetleri olduklarını düşünerek eleştirir.(Koselleck, 2009)

Koselleck, ancak tarih dediğimiz kaotik olaylar akışı içinde tekrarlama yapıları varsa yeni deneyimler kurabileceğimizi iddia eder. Tarih sadece aynı şey değildir -yani, içinde tekrar tekrar başladığımız sürekli ve döngüsel bir tekrar da değildir. Hem tekrarlama hem de kopma, olası geçmişlerin koşullarıdır. Sadece hangi tekrarların tekrarlandığını anlayarak, şimdiki zamanımızda neyin yeni ve eşi görülmemiş olduğunu ayırt edebiliriz. Kendimizi, olayların pek çok kişiyi şaşırttığı küresel sarsıntılar ve krizler dünyasında bulduğumuzda, Koselleck bize bir kırılma anında neyin tekrar ettiğini bulmamızı hatırlatır.

### **Mimarlık tarihinde Koselleck’in bahsettiği tekrar yapıları var mıdır?**

Mimarlık tarihçilerinin, mimarlık tarihini yazarken bugünü ve geleceği hedeflediklerini 20. yüzyıl sonunda mimarlık tarihi üzerine yazılanlardan biliriz. Bunun da çoğunlukla -örtük de olsa- üslupsal, biçimsel tarafgirlik ile ve dilbilimsel yöntemler aracılığı ile yapıldığını öngörmekteyiz.

Mimarlık tarihçilerinin örtük ve açık amaçlarına ulaşmak için belirli seçimler yapmaları gerekmektedir. Bu da mimarlığın çok boyutlu doğasına aykırı bir durum olduğu için kolaylıkla eksik bırakılan noktaları görebilmekteyiz. 20. yüzyılın

sonlarında yapılan yayınlardan, bu yaklaşımın eleştiri konusu edilmeye ve daha kapsamlı bir yaklaşım geliştirme çabalarının ortaya çıkmaya başladığını görmekteyiz.

### **Hipotezin Kurgusu:**

Araştırma çalışmamızın ön yoklaması bize şunları göstermektedir;

1. Mimarlık tarihi eğitim programlarında kavramsal ayrımın izlerini gördük ancak burada tezimizi destekleyecek veriyi kurgulamak mümkün olamayacağını gördük. Ayrıca mimarlık tarihi derslerini veren eğitimcilerinin, mimarlık tarihi ders içeriklerinin belirlenmesinde sandığımız kadar etkili olmadığını, bazı politik süreçler ve eğitimcinin uhdesinin de dışında gelişen karar mekanizmaları ile ders içeriklerinin belirlendiğini öğrendik. Bu sebeple doğrudan ders içeriklerine bakarak doğru veriyi bulmakta zorlanacağımızı öngördük.

2. Mimarlık tarihi dersi içeriklerinin tarihi kendi başına bir disiplin olarak görmek yerine mimari tasarım eğitimine eklenen ve onun için yapılan bir şey olduğunu öğrendik.

3. Yapılan paralel okumalardan, mimarlık tarih yazımından mimarlık tarihinin geçmişten çok bugün ve gelecekle ilgilendiklerini ve geleceği şekillendirmeye odaklandıklarını öğrendik.

4. Bunun da çoğunlukla -örtük de olsa- üslupsal, biçimsel tarafgirlik ile ve dilbilimsel yöntemler aracılığı ile yapıldığını öngörmekteyiz.

5. Mimarlık tarihçilerinin taraf tuttuğunu, öncelikle mimarlık tanımlarının kapsamından belirleyebilmekteyiz. Bunu da bize, kullandıkları kavramlar göstermektedir.

6. Frampton tarafını “tektonik biçim” ve “temsili biçim” kavramsallaştırması ile açıkça ifade etmektedir. Frampton’ın bu ifadesi bizim ilk gözlemlerimizle uyumaktadır.

7. Kenneth Frampton’ın çok verimli ve mimarlığın tanımı ve analitik olarak boyutlandırılmasında önemli ve tutarlı olarak gördüğümüz tektonik kavramının, mimarlık tarihçileri ve kuramcıları tarafından neden az kullanıldığını sorguladık. Bu kavramın varlığının sorgulanması tutarlı bir mimarlık tanımı arayışının varlığı yada yokluğunun ipuçlarını vermektedir.

8. Tarihçilerin, yaklaşımlarını, konumlarını ve taraflarını, örtülü veya açık amaçlarını mimarlık tanımları ve kullandıkları kavramsal mimari açılarından çözümleyebileceğimizi düşünmekteyiz.

### **Hipotez**

Bu tez çalışması, mimarlık tarih yazımının, 20. yüzyıl mimarlık pratiğine ve mimarlık eğitimine entegre olarak geliştiği ve bu ilişkiden etkilendiğini varsayar. Bu etkileşimin bilimsel yöntem ve doğruluk açısından olumlu ve olumsuz yanları vardır.

Bu araştırmada, mimarlık tarih yazımında ve mimarlık tarihi eğitiminde üretilen kuram, doktrin ve söylemlerin, tarihçilerin tarih yazım teknik ve ön kabullerinde, mimarlık eğitimi disiplini içerisindeki yerine yönelik yaptıkları seçimlerin başat rol oynadığı tezi -varsayımı- işlenecektir.

Bu varsayım, mimarlık tarihi metinlerinin üretiminde mimarlık olgularının karmaşık yapısından belli bölümlerin çıkarılması, belirli bölümlerin gözlem dışı ve söylem dışı bırakılması, mimarlığın bazı boyutlarından bilinçli olarak kaçınılması üzerine kurulmuştur.

Bu bilinçli indirgeme ve kaçınma tercihinin sebepleri tezde geliştirilmeye çalışılacaktır. Şimdiye dek yapılan ön araştırmalarda bu seçmeci, indirgemeci yaklaşımın üç konuda yoğunlaştığı gözlemlenmiştir. Bunlar mimarlığın tektonik boyutu, politik ve ekonomik karar süreçleri, üretim süreçlerinin diğer etmenleri ve faktörleridir.

Bunlar varsayım düzleminde kaçınmanın negatif boyutu olarak saptanmıştır. Kaçınmanın karşısında ise mimarlığın başka boyutlarına da önem veren ve yoğunlaşan dengeli bir yaklaşım vardır. Bu bağlamda kurulacak bir diyalektik araştırma tekniği araştırmanın ikinci aşamasındaki öğeleri oluşturacaktır.

### **Araştırma Nesnesi:**

Çalışmanın ampirik malzemesi ve araştırma nesnesi 20. yüzyıl mimarlık tarihinin belli başlı figürlerinden seçilmiş bir paneldir. Bu panel, 1950'li yıllar sonrasında mimarlık tarih yazımına katkıda bulunmuş dört mimarlık tarihçisinin<sup>4</sup>, yaklaşık 50-60 yıllık bir

---

<sup>4</sup> Kronolojik sırayla, Reyner Banham, Bülent Özer, Charles Jencks ve Kenneth Frampton'ın modern mimarlık tarihini konu alan metinleri bu çalışma kapsamında incelenmiştir.

aralıkta yazılmış metinlerden<sup>5</sup> oluşur. Araştırma çalışması, seçilmiş 20. yüzyılın mimarlık tarihçilerinin eserleri üzerine inşa edilecek söylem analizi ve ana gerekçe ve argümanlar aracılığı ile tezini kanıtlamaya çalışacaktır. Kurulacak bir ana matris üzerinde sözü edilen varsayımın öğelerinin varlığı, yokluğu yarı ya da tümüyle kaçınılan alanlar ve odaklanılan konular bulgulanacaktır.

20. yüzyılın ikinci yarısında yayınlanmış çok sayıda değerli bilgi içeren mimarlık metninin olduğu şüphesizdir. Ancak bizim bu metinleri seçmekteki amacımız, mimarlık tarihi içeriklerinin, mimarlık anlatılarının niteliği, modernizme karşı takındıkları tavır, yenilik konusunda başarıları, çağın ruhunu iyi anlamış olmaları, eleştirel güçleri gibi metine, söylemine ve tarihe yönelik niteliklerinden ziyade bu metinlerin kurduğu kavramsal çerçeveler ve kullandıkları ve ürettikleri kavramların mimarlık tarihi eğitimi bağlamında değerlendirilmesi için zenginlik ve kendi aralarında farklılıklar içeriyor olmasıdır. Araştırma çalışması için ders içeriklerinde yapılan ön çalışmalardan edinilen ön bulgular modern mimarlık tarihi ders içeriklerinin teknoloji, kültür, biçim-üslup, dilbilim-retorik, tektonik-konstrüksiyon gibi temel mimarlık kavramları üzerine eğildiğini göstermektedir. Bu nedenle seçilen metinler, birbirlerinden farklı kavramlar ve semantik alanlarda modern mimarlık tarihi üzerine çalışmış mimarlık tarihçilerinin birbirinden farklı metinlerinden seçilmiştir. Örneğin Reyner Banham'ın modern mimarlıkta malzeme kullanımını önemseyen bir hareketin gelişim sürecini anlatan *'The New Brutalism'* ve iklimlendirme teknolojilerinin modern mimarlığı dönüştürdüğü iddiasında olan *'The Architecture of The Well-Tempered Environment'* metinleri birbirinden farklılaştığı için seçilmiştir. Benzer bir şekilde Charles Jencks'in mimarlıkta modern hareketlerin tarihini anlatan metni ve sonrasında mimarlıkta Post-Modernizm üslubunu anlatan metinleri, farklı kavramlara odaklandıkları düşünülerek seçilmiştir. Kenneth Frampton'ın *'Studies in Tectonic Culture'* metni araştırmanın en başından beri, kavramsal çerçevesi ve mimarlığı tanımlamada kurguladığı kavramsal çerçevesi bakımından bir ayırıcı belirleyici metin olarak çalışmanın içinde yer almaktadır. Frampton'ın açık ve net bir şekilde kurguladığı kavramları modern mimarlık tarihine üsluplar, akımlar ya da

---

<sup>5</sup> Reyner Banham'ın *'The New Brutalism'* ve *'The Architecture Of The Well-Tempered Environment'* yayınları, Bülent Özer'in *'Rejyonalizm Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme'* başlıklı sonradan kitap olarak da yayınlanan doktora tezi ve *'Yorumlar, Kültür, Sanat, Mimarlık'* metinleri, Charles Jencks'in *'Modern Movements in Architecture'* ve *'The Language Of The Post Modern Architecture'* yayınları ve Kenneth Frampton'ın *'Studies in Tectonic Culture'* metni, bu çalışma kapsamında incelenecek metinlerdir.

hareketler tarihi olarak bakmıyor oluşu, bir tektonik kültür tanımlamasıyla bakıyor olması analizine içine dahil edilmesini sağlamıştır. Bülent Özer'in metinleri, modern mimarlığın Beaux-Arts ve Bauhaus gelenekleri ışığında modernizmin klasik damarını temsil ediyor oluşu ve yerel modernizm eleştirisini kavramsal çerçevesi metinlerin dahil edilmesi konusunda önemli olmuştur. Ayrıca Bülent Özer'in batı merkezli modernizme olan eleştirisi ve batı dışı coğrafyalarda modernizm içinde yerele yer açma çabası ve mimarlık eğitimine tarih bağlamında katkıları bu çalışma içinde değerlendirilme nedenleri arasındadır.

Çalışmamızın değerlendirdiği tüm metinlerin ve öyle zannediyoruz ki dışarıda bıraktığımız tüm metinlerin ortak amacı modernizmin temel ilkelerini sağlamlaştırmaya çalışırken, onun temel mimarlık kavramlarına vurgu yaparken bir yandan da anlam çerçevesini genişletme arzusudur. Tüm metinler, modernizmin ve çağın teknolojik, politik, bilimsel mecralarındaki ve toplumsal yapıdaki değişimleri geçmişin mimarlık tanımlarını güncellemek için kullanırlar. Modern mimarlığın anlam alanını açmaya aralara başka disiplinlerin kavramlarını yerleştirmeye, mevcut kavramların altına alt kavramlar ya da sözcükler ekleyerek anlamını genişletmeye çalışırlar. Örneğin; Reyner Banham, temel bir kavram olan 'işlev'in altına konfor, az angarya, iş gücü azaltan, hijyenik gibi kavramları ekleyerek işlev kavramının anlamlarında değişikliğe gider. Bu mimarlık tarihçilerinin ortak özelliği kurdukları kavramsal mimariler ile mimarlığın temel kavramlarının belirlediği alanı genişletirken dengeyi gözetmemeleridir. Reyner Banham kantarın topuzunu teknolojik determinizm tarafına doğru kaçıtır. Charles Jencks retorik ile ilgili kavramlara ağırlık verir. Bülent Özer, klasik mimarlık tanımlarından hareketle, sosyo-kültürel ekonomik bir ağırlıktan bahsetse de 'biçim' kavramı çevresinde gezinir. Frampton bir kavram haritası tanımlayıp, kendi çalışma alanının sınırını işaret eder. Tüm metinlerin ortak özelliği mimarlık tanımını yaparken ağırlığı gözetmemektir.

Bu çalışma kapsamında incelenen metinlerin tamamı aynı zamanda mimarlık eğitimine güçlü katkıları olan mimarlık tarihçilerinin metinleridir. Hem mimarlık tarihçilerinin aynı zamanda eğitimci olması, mimarlık stüdyo ve proje jürilerinde bulunmaları hem de eğitim programlarının ders içeriklerinde yaptığımız ön incelemelerde derslerin okuma ve referans listelerinde isimlerinin ve yayınlarının yer alması, bize mimarlık pratiği eğitimi odaklı bir yaklaşım olduğunu gösterir. İncelenen dönemde mimarlığın disiplin alanında eğitim, kuram, tarih, pratik gibi alt

disiplin alanları ayrıışmadığı için metinlerin yazarları bu alanların hepsine hakim bir konumdan söylem üretirler. Bu sebeple bu metinler, eğitimin mi tarih için yapıldığı, tarihin mi eğitim için yazıldığı sorularının gündemde olduğu metinlerdir.

20. yüzyılın ikinci yarısına odaklanan bu çalışma için ilgili dönemin tüm metinlerini incelemek bu çalışmanın hacmi ve zamanı içinde mümkün olamayacağı için bu dönemin en önemli ve sıra dışı bulduğumuz figürlerinin farklılaşan metinlerini dahil etmeyi uygun gördük. Bu metinlerin yukarıda belirtilen seçim kriterleri bağlamında aynı kategoride bulunan diğer metinleri temsil ettiğini düşünerek seçtik. Başka metinlerin kavramsal kurguları ve mimarlık eğitime etkileri bakımından farklı yaklaşımları olabileceğini tahmin ediyorsak da sonuçta bu araştırma çalışmasının hipotezi çerçevesinde kalacağını öngörüyoruz. Seçilen metinlerin, ilgili dönemin tüm metinlerinin örneklemini teşkil edeceğini düşünüyoruz.

Araştırma çalışmamızın kapsamı içinde yer alan metinlerin seçim kriterini aşağıdaki şekli ile özetleyebiliriz;

1. Ön incelemelerdeki eğitim programları içinde çokça referans edilmeleri,
2. Birbirlerinden farklı semantik makro alanlarda hareket etmeleri,
3. Mimarlık tanımını genişletme çabaları,
4. Mimarlık eğitime entegre olarak üretildikleri izlenimini vermeleri.

## **1.2 Çalışmanın Yöntemi**

### **1.2.1 Söylem Analizi ve Kavram Çözümlemesi**

Mimarlık tarihi metinlerindeki yaklaşımlar ve eğilimler üzerinden seçmecî tavrın ortaya çıkarılmasını hedefleyen bu çalışma için araştırmanın yöntemi, metinlerin *söylem çözümlemesi* ve *kavramsal analiz* olacaktır. Metin çözümlemesi için bağlamsal ve biçimsel olmak üzere farklı yaklaşımlar uygulanmaktadır. Bu yaklaşımların bazıları tek bir metnin anlamının önemli olduğu mikro ölçekte çalışırken, bazıları da belirli tarihsel dönemlere ya da sosyal gruplara ilişkin daha geniş kapsamlı çıkarımlara ulaşmak için makro ölçekte çalışır. Bu araştırma çalışması; temel mimarlık kavramlarını 20. yüzyılın mimarlık tarihi metinleri ölçeğinde inceleyeceği için hem kavramların söylemler içindeki yerleri bağlamında mikro, yani metin ölçeğinde; hem de makro yani metinler arası ölçekte inceleyecektir. Mikro ölçek için Michel



Foucault'nun söylem çözümlemesi yöntemleri, makro ölçekte ise Reinhardt Koselleck'in kavramlar tarihi yöntemi benimsenmiştir.

### **Metinler Bağlamında Mimarlık Kavramları**

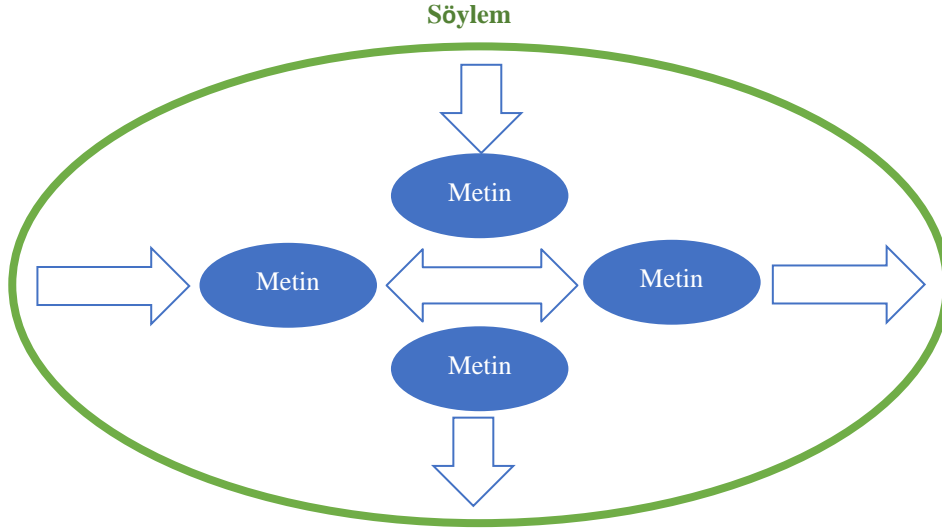
Metinler ile çalışmak dilbilim kavramları ve yöntemlerini gerektirir. Ancak dilbilim çalışmalarında işaretler, sözcükler ve kavramlardan metinlere, söylemlere kadar farklı ölçekler bulunur ve bu ölçeklerin her biri için farklı yaklaşımlar ve yöntemler uygun olmaktadır. Bu çalışma kapsamında tekil metinler üzerinde anlamın nasıl oluştuğu ile ilgilenmekle birlikte amacımız tek bir metni incelemek değildir. Bu çalışmanın hedefi doğrultusunda belirli nesnelere, kavramlar ve temaların çok sayıda metnin bir arada olduğu tanımlı bir alanda nasıl üretildiği, evrildiği ve tekrar üretildiği ile ilgileniyoruz. Bu sebeple bu bölümde tek metin düzeyinden üst metin düzeyine ve metinler arası düzeye nasıl erişeceğimizi anlatacağız.

Burada önerilen düzeylerden biri (*supra-textual*)<sup>6</sup> metin-üstü kavramıdır. (Erdmann & Hesper, 1993) Bu düzey tekil metinlerin birbiri ile ilişkisini, metinlerin üstünde yer alan tür, söylem, semantik alan ya da ideoloji gibi metin-üstü kavramlar ile kurmaya çalışır. Örneğin 20. yüzyıl mimarlık tarihi metinlerinin bir kısmı “işlevselci” yaklaşımı benimseyen metinler olarak gruplandırıldığında, işlev kavramı bağlamında ortak incelemeye tabi tutulabilirler. Benzer bir şekilde tasarım manifestosu niteliğine sahip metinler söylemleri itibariyle ya da ideolojik yaklaşımları bakımından gruplanıp değerlendirilebilirler. Bu yaklaşım metinden üst ölçeğe ya da üst ölçekten metne olmak üzere iki yönlü olarak kullanılabilir. Bu yaklaşım aynı zamanda metinler arası değerlendirmeler için de uygundur. Metinler arası değerlendirme de metin-üstü yaklaşımın içinde yer alır. Örneğin rasyonalizmi benimseyen metinler ile neo-rasyonalizmi benimseyen metinler arasındaki farklar ve benzerlikler bu iki kavramın çözümlemesini kolaylaştıracaktır. (Ifversen, 2003)

Roland Barthes birden fazla metnin değerlendirilebilmesi için metinlerin üstünde çalışmak gerektiğini söyler.

---

<sup>6</sup> Roland Barthes metinlerin analiz edilebilmesi için metnin dışında araştırmalar yapılması gerektiğini, metnin üstünde tür (genre), söylem (diskur), semantik alan, ideoloji gibi üst katmanlara başvurmayı önerir. *Supra-textual* ifadesi Jan Ifversen'in makalesinde kullandığı kavramdır.



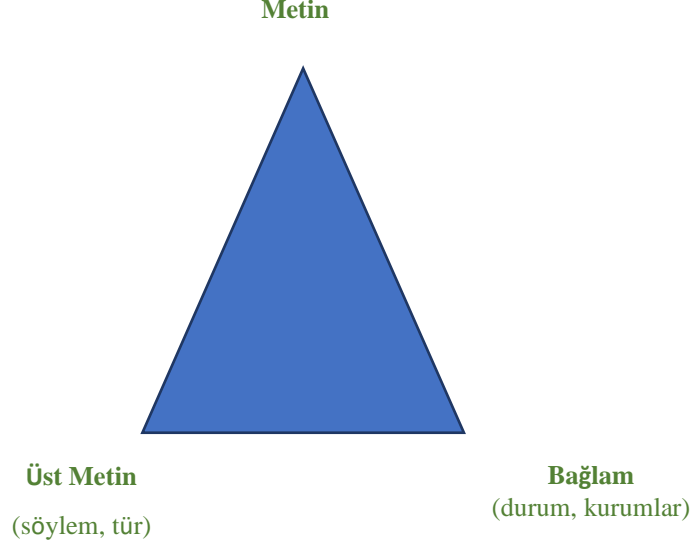
**Şekil 1.1:** Metinler arası ilişkiler ve metin-söylem ilişkileri diyagramı.

### **Göndergesellik ve Bağlam**

Metinler kendi içinde buldukları söylemleri itibariyle üst metinlerle ilişki kurdukları gibi aynı zamanda metnin dışında olan kavramlara, kişilere, gruplara, kurumlara da yönelirler. Yazılı metinler, bir tarihçinin iletişimsel durumu inşa edeceği izleri kanıtları da içerirler. Burada göndergesellik (referentiality) dilbilimdeki göstergeden farklı olarak bir nesneden çok bir etki yaratma amaçlıdır ve bağlama işaret eder. Buradaki etkinin hedefi okuyucudur. Yani bağlam okuyanlardır. Metinlerin, olaylara ve durumlara karşı bir mücadele için yazıldıklarını ve bir tepki olduklarını göz önünde bulundurmak gerekir. Bu sebeple metinler tarihsel bir bağlam ile ilişki kurarlar. Stephen Greenblatt metinlerin, niyet, tür ve tarihsel durumun etkileşiminden oluşan bir sonuç olduğunu söyler (Greenblatt, 2007).

### **Metin, Bağlam ve Üst Metin**

Burada bu unsurlar tamamen birbirinden bağımsız olarak görülmelidir ve ancak sadece metnin bir tercih yaptığı kabul edilmelidir. Metnin sadece bağlamla ilişkili olduğu düşünüldüğünde bu saf bağlamsalcılık olarak sığ bir pozisyona doğru yönelir.



**Şekil 1.2:** Metin üst metin ve bağlam ilişkisi diyagramı

### **Sosyal Tarih, Kavramlar ve Dilbilim**

Bu çalışmanın bağlamında metin, üst metin ve bağlam açısından bakıldığında dilin hangi boyutu ile ilgilendiğimizi belirtmemiz gerekir. Burada kavramlar tarihi (*Begriffsgeschichte*) toplumun ortak kavramlar ile inşa edildiğini ve bu ilişkilerin dilbilimin alanının ve yöntemlerinin ötesinde çok daha karışık sosyo-politik sistemler içinde yer aldığını savunur. Reinhart Koselleck bu alanda yapılacak olan çözümlerinin “*sosyal tarih*” kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini söyler.

### **Dilbilimsel Boyut**

Dilin hangi boyutu ile ilgileniyoruz? Söylemlerin çalıştığı boyut dilbilimde dilin hangi boyutudur? Senkronik ve zamansal boyutlar.

Söylem analizi daha geniş anlamıyla söylem üzerinde çalışır. Özet olarak söylemin bir konu üzerine söylenmiş önermelerin toplamına ilişkin bir kavram olduğunu söyleyebiliriz.

Metin üzerine yapılan çalışmaların yaklaşımları ilgilendikleri alana göre değişiklik gösterir. Bazı çalışmalar mikro düzeyde, bir metne daha yakından bakarak ve daha dar kapsamlı bir bağlam üzerinde yapılırken, kavramlar tarihi yöntemi gibi, bazıları da makro düzeyde kavramların ve söylemlerin çok sayıda metin üzerinde ve geniş bir dönemi ya da coğrafyayı kapsayacak şekilde çözümlemesine ihtiyaç duyan yaklaşımlardır. (Örneğin Modern dönem ya da Batı Avrupa) Böyle bir çalışmanın

birden fazla metnin, bir örüntü olarak değerlendirildiği '*üst metin*' düzeyinde yapıldığını söyleyebiliriz. Bu düzeyde tek bir metnin içindeki yazarın tercihleri ile ilgilenmeyiz.

Burada bazı yaklaşımların mekânsal olduğunu ve senkronik bir düzeyde incelendiğini bazılarının da değişim ve zamansallık ile ilgilendiklerini söyleyebiliriz.

Mekansal olan ilk yaklaşım söylemler arasındaki ayrımlar, ortak noktalar ve birleşimler gibi söylemsel oluşumlara odaklanması sebebiyle daha çok söylem analizinin kapsamına girer. Tarih felsefesi genellikle senkronik olan söylemsel analizin üzerine gider. Diğer taraftan '*kavramlar tarihi*' ise anlamın zamansal katmanlaşması ve kavramların kullanımında zamansal gerilimlere odaklanır.

### **Söylem Analizi ve Kavramlar Tarihi**

Foucault'ya göre söylemler tanımlı bir evrende belirli dağıtım kuralları ve örüntüleridir. Foucault bu kuralların 4 farklı araç yardımıyla çözümlenebileceğini söyler. İlki bir söylemin bir şeyi bir nesneye nasıl dönüştürdüğüdür. Örneğin psikiyatrinin bir nesne olması 19. yüzyılda bazı önermeler arasındaki ilişkilerin kurulması ile gerçekleşir. Söylemlerin, çok sayıda önermenin bulunduğu alanın içinde daha dar bir alan olarak belirli sınırlar oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden yeni bir nesnenin ortaya çıkması onun diğer nesnelere ayrılmasına bağlıdır. Söylemler ayrıca nesnenin ne olmadığını söyleyerek ne ile ilgili olduğunu da söylemek zorundadırlar.

Foucault burada sınırlama ve tanımlama için 3 farklı boyuttan bahseder:

**1) Kavramsal mimari:** Söylemler, bilimsel söylemlerde olduğu gibi belirli bir terminoloji ile tanımlanırlar. Ayrıca söylem, farklı kavramları bir ortak merkezi bir amaca hizmet etmek üzere bir araya getirmesi ile de tanımlanabilir. Söylemlerin kavramsal mimarisine bakıldığında bir dizi kavramın yan yana yer aldığını ve diğer söylemsel oluşumlardan kavramların nasıl dönüştürüldüğünü de görebiliriz. Foucault burada ilişkiler üzerine yoğunlaşır: kavram kombinasyonları, dizileri ve şebekelerinin söylemler ile nasıl oluştuğu ile ilgilenir.

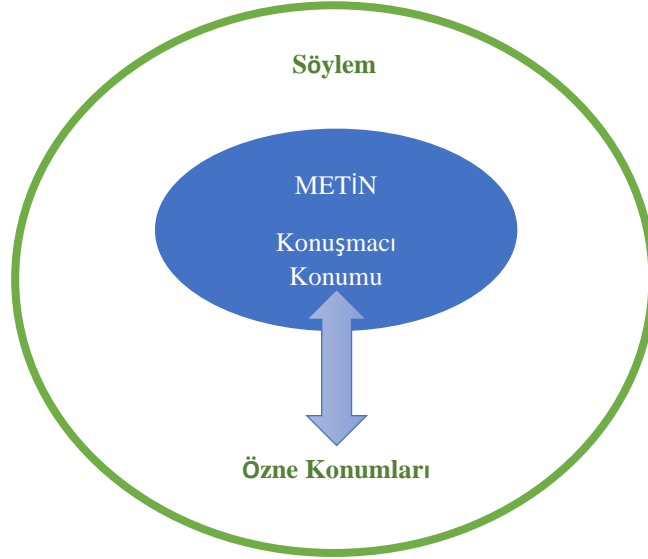
**2) Semantik Makro Alanlar:** Foucault söylemin kavramsal mimarisinin bazı temel temalar ya da teorilerin oluşumuna katkıda bulunduğunu söyler. Buna örnek olarak dil üzerine 18. yüzyıl söylemine bakıldığında bir ilk dil kökeni hakkındaki teoriler ve doğa üzerine bir söylem olarak evrim teorisi verilebilir. Burada tema/teori nosyonunu önermesinin sebebi farklı tematik alanlarda aynı kavramlar ya da nesnelere iş görüyor olabilir. Kendi özel işlevlerini ancak kendi teması ya da teorisi içinde edinirler. Biz burada temaları ve teorileri semantik makro alanlar olarak görebiliriz.

**3) Konumlar:** Analitik çerçevede en ilginç alanlardan biri de organizasyon konumları ve özne konumlarıdır. Burada sözü edilen söylem içindeki rollerin dağıtılması ve konuşmacının konumu ile ilgilidir. Burada öznenin konumu, otoriteyi ve meşru kılınanları ile birlikte rollerin dağıtımını belirler. Örneğin medikal söylemde, doktor bir kelime dağarcığını kullanarak konuşma hakkını işaret ederken, hastanın konumu bu kelime dağarcığını kullanmakta onu sınırlandırır. Foucault rol dağıtımını 'açıklayıcı modlara' (enunciative modalities) bağlar. Açıklayıcı konum (position of enunciation) burada aracıyı ve iletişim eylemini belirler. Burada konumların çözümlenmesi metnin içinde, doğrudan konuşanın konumu ve söylem düzleminde oluşan konumlar değerlendirilecektir.

#### **Metin ve Söylemde Konumlar:**

Foucault'nun analitik çözümlenmeye ilişkin 4 ögesi: nesne, kavramsal mimari, tema/kuram, konumların dağıtımını işlevsel bir bakış açısı ile yerleştirilmelidir. Farklı pratiklerde söylemin işlevinin ne olduğunun bu ilişkiler ile sorgulaması gerekir.

Söylemler kurumsallaştıkları zaman pratik hale gelirler. Belirlenmiş şeyler ve kurumlar bir nesnenin sınırlarını belirler. Medikal söylem, hastane gibi kendi kurumlarına sahiptir. Konumlar da kurumsallaşır. Bilimsel kurumlar kavramları ve kuramları kontrol ederler. Foucault'cu söylem analizinde söylemler ile konumları ayırmak bazen zorlaşabilir. Kurumlar hareket ettiklerinde söylemler üzerinden hareket ederler. Buradaki tek fark kurum kavramının pratik ve etkiler itibarıyla daha geniş bir çerçeveye sahip olmasıdır.

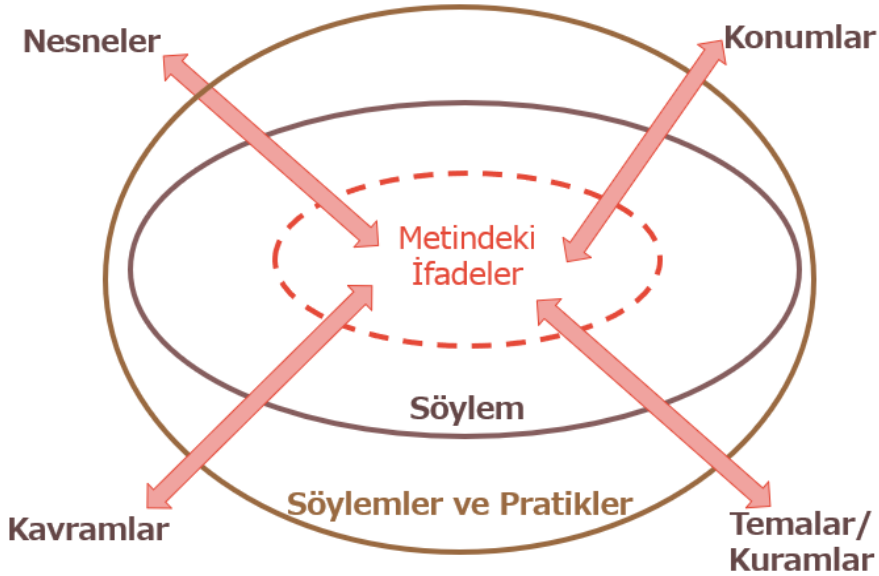


Şekil 1.3: Söylemde konumlar diyagramı

### Söylemin Düzeyleri:

Foucault'nun bakış açısı ile söylemin düzeyleri:

- Söylem için düzey (metin düzeyi) '*intra-discursive level*' (*textual level*):
- Söylemlerarası düzey (söylemlerin diğer söylemlerle ilişkisi) '*inter-discursive level or Discourse relation to other discourses*'.



Şekil 1.4: Söylemin düzeyleri diyagramı

### 1.2.2 Söylem Analizi Yönteminin Bizim Araştırmamıza Katkısı

**Metin Üstü Düzey:** Bu çalışmanın ampirik malzemesi olan mimarlık metinleri için yapılan seçim ilk aşamada bir metin üstü bir düzey belirlememizi sağlamaktadır. Metinlerin tamamını 20. yüzyıl mimarlığını konu alan metinlerden seçmekteyiz.

Bu metinler için, tamamının, istisnai durumlar olsa da *mimarlar ve mimar adayları için* yazılmış olduklarını söyleyebiliriz. Burada genel olarak böyle bir göndergesellikten bahsedebiliriz. Ayrıca bu metinlerin bazıları mimarlık entelektüel ortamında süregiden bazı tartışmalar içinde üretilmişlerdir ve bir taraftan karşı görüşle bir '*mücadele*' içinde üretilmişlerdir. Bu bağlamda da metin üstünde *başka metinlerle ilişki* içindedirler. Tarihin belirli bir kültürel ve sosyal ortamı içinde üretildikleri için de *tarihsel bir bağlamda* yer alırlar. Bu çalışma metinlerin içinde, '*mikro*' düzeyde yapılan bir araştırmadansa daha çok metinler arası, metinler üstü, '*makro*' düzeyde bir çalışmadır.

**Kavramsal Mimari:** Mimarlık disiplini de tüm diğer disiplinler gibi kendine özgü bir terminolojiye sahip bir alandır. Ancak terminoloji içindeki terimler, söylemler içinde seçimlere bağlı olarak kullanılırlar. Bu araştırma bu bağlamda kavram kombinasyonları, dizileri ve örüntülerinin söylemin kendisi ile ilişkisi ile ilgilenir. Söylemler kullandıkları terimler ve kavramlar ile birbirlerinden ayırırlar.

**Semantik Makro Alan:** Söylemler temaları ve kurmaya çalıştıkları teorileri itibariyle başka disiplinlerin anlam dünyaları ile de ilişki kurarlar. Örneğin; mimarlıkta tip ve türleri belirleme eğilimi, 19. yüzyılda zooloji ve botanik alanındaki taksonomi çalışmalarından etkilenmiştir. Başka bir disiplinin terminolojisini devşirmiştir. 20. yüzyıl başındaki işlevselci söylemin oluşmasında mühendislik alanındaki atılımın etkisi, kullanılan terminolojiden görülebilir. Bu bağlamda bu metinlerin semantik makro alanları ile ilişkisi de önem kazanır.

**Konumlar:** Bu çalışmanın ampirik malzemesinin üreticilerinin ve okuyucularının konumları çoğunlukla Foucault'nun sözünü ettiği kurumlar ve konumlar açısından çeşitlilik göstermese de 20. yüzyılın ilk yarısında akademik konumun bir doğrulayıcı ve onaylayıcı işleve sahip olduğu yadsınamaz. 20. yüzyılın 2. yarısından sonra ise daha eleştirel bir ortamda tartışma kutuplarının oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu dönemin mimarlık tarihçilerinin, salt bilim için tarihçilik yapmadıklarını, pratiğin teorisini

üretmeye çalıştıklarını ve bu anlamda bir konumda yer aldıklarını, okuyucularının mimarlar, eğitimciler ve öğrenciler olduğu söylenebilir.

### 1.2.3 Kavramlar Tarihi

Rainhardt Koselleck'in Kavramlar Tarihi, (Begriffsgeschichte) (Conceptual History) temel kavramların tarihini araştırır. Tarihi anlamak ya da karakterize etmek için dönemin sosyal ve politik söylemleri ve tartışmaları içindeki kavramların bağlamları içindeki yerlerinin belirlenmesi gerekir. Tarihsel çözümleme yaparken, çok sayıda kavramı kullanımları ile ilişkili ve eleştirel olarak değerlendirmek gerekir.

Kavramlar tarihi, sosyal tarih ve dilbilimle iç içe geçmiştir ve onlardan kolaylıkla ayırt edilemez. Mimarlıkta da benzer bir şekilde dilbilim bir dönem etkili olmuştur. Günümüze en yakın yaklaşımlardan olan dekonstrüktivizm de dilbilim temeli üzerine kuruludur.

Koselleck tarihsel ve sosyal süreçlerin kavramlara yansıdığını ve tarihin belirli bir zaman aralığındaki değişimlerin kavramlar üzerinden yorumlanabileceğini söyler.

Kavramsal tarih, metinlere yoğunlaşır ve metinlerdeki belirli sözcüklerin anlamlarını yorumlamaya, bu sözcüklerin içinde buldukları zaman ve bağlamda belirli kavramlara nasıl yoğunlaştıklarını anlamaya çalışır. Örneğin; mimarlık yazınında 'işlev' (function) sözcüğünün ne zaman ve hangi bağlamlarda kullanıldığı, öncesinde yerine hangi sözcüğün kullanıldığının araştırılması gibi.

Tarihsel metinlerde kullanılan sözcükler ile kavramlar arasında fark vardır ama kavramlar sözcükler ile ifade edilirler ve bu sözcüklere doğrudan bağlıdırlar. İşlev, amaç, niyet, kullanım gibi sözcüklerin bir kavrama ilişkin olması gibi.

Kavramlar kesin tanımlamalara direnirler, ancak kendi özgün bağlamları içinde anlaşılabilirler. Yoruma ve yeniden yorumlamalara açıktırlar.

Koselleck, 1750-1850 tarihleri arasını Sattelzeit (saddle period) olarak tanımlar ve birçok yeni kavramın, Fransız Devrimi, Aydınlanma Çağı ve Endüstri Devrimi'ni kapsayan bu dönemde ortaya çıktığını söyler. Mimarlıkta 'tektonik' kavramının ve 'fonksiyon' kavramının da bu dönemde ortaya çıktığını görürüz.

Kavramlar tarihi ile sözcükler tarihi farklıdır. Sözcüklerin tarihi için bir sözcüğün dilde ne zaman ortaya çıktığına bakarız. Etimolojik sözlüklere başvururuz. Bir kavram için ise kavramın gerçek anlamına ve tarih içinde ortaya çıkışına ve anlam değişikliklerine



yoğunlaşırız. Örneğin 'tekton' sözcüğü antik Yunanda ortaya çıkar ama mimarlıkta bugün kullandığımız kavram haline 19. yüzyılda gelir. Kavramlar tarihi, bu sebeple kavramın ortaya çıktığı bağlama odaklanır.

Yeni bir sözcüğün ortaya çıkması için, böyle bir sözcüğe ihtiyaç olması gerekir. Birisi içinde bulunduğu yeni bir durumu ifade edebilmek için yeni bir sözcüğe ihtiyaç duymuştur. Kavramlar tarihi bu noktalara yoğunlaşır sözcükleri ortaya çıktıkları bağlam içinde arar.

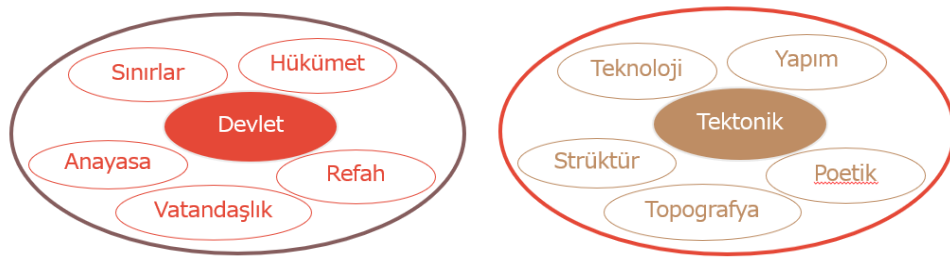
Kavramlar tarihi söylemler tarihinden farklı olarak bir sözcük öbeği yerine tek bir sözcük ya da sınırlı sayıda sözcük üzerinde çalışır.

Araştırmamızın yöntemi, ilgili metinlerin ayrı ayrı söylem çözümlemesi ve kavram çözümlemesi değil bu iki yöntemin bileşkesini oluşturacağını düşündüğümüz ortak noktalar üzerine yoğunlaşır. Burada kavramlar tarihinden (Begriffsgeschichte) kavramları ve söylem analizinden kavram mimarisi incelemek isteriz.

Kavramlar sözcüklere bağlıdır. Ancak kavramlar kullanımları itibariyle, sözcüklerin ötesinde bir anlam katmanı kazanırlar.

### **Kavram ve Semantik Alanı**

Semantik alan kavramını, Foucault'nun çözümlemesindeki kavramsal mimari ögesi olarak kabul edebiliriz. Böylelikle söylemlerin semantik düzeyini açıklamakta bir yol buluruz.



**Şekil 1.5:** Sözcükler ve kavramlar

Burada 'devlet' kavramının ilişkili sözcüklerin üstünde daha kapsayıcı bir anlamı olduğunu görebiliriz. Devlet kavramı, yukarıdaki şemada çevresinde yer alan sözcüklerin her birinin anlamından daha güçlü ve onları kapsayacak bir anlamı ifade eder. Vatandaşlık, sınırlar, hükümet, anayasa, refah sözcükleri kendi başlarına bir kavramı ifade etmezken bir araya geldiklerinde kendilerinin bileşkesi olan devlet

kavramını ifade ederler. Burada ‘devlet’in çevresindeki sözcükler semantik düzeyde bir araya geldiklerinde temel kavram olan devlet’i açıklayabilirler.

Burada devlet kavramı ve tektonik kavramı arasında bir analogi kurulmuştur. Mimarlıktaki ‘tektonik’ kavramı da kendi başına etrafında yer alan teknoloji, strüktür, yapım, poetik, topografya gibi sözcüklerden daha üst düzeyde bu sözcüklerin içerdiği anlamı tek kelime ile ifade edebilecek güçte bir kavramdır. Burada birbirleri ile ilişkili sözcükler kendilerinden daha güçlü ve kapsayıcı bir kavramdır. Bu tipte kavramlar kendi çevresinde oluşan semantik alanı tarif edebilecek güçte kavramlardır. Tüm kavramlar çevresindeki sözcükler bağılıdır ancak, kullanımları itibariyle sözcüklerin ötesinde bir anlam katmanı kazanırlar.

Bu araştırma çalışmasının yönteminin amaçlarından en önemlisi, mimarlık tarihçilerinin söylemlerinde kullandıkları kavramların farkına varmak ve bu kavramları hangi sözcükler ile kurguladıklarını, tarif ettikleri semantik alanları belirleyebilmektir. Burada önemli olan sözcükler değil onların üstünde yer alan kavramlardır. Bu kavramlar semantik alanlarının işaretiyle, tarih yazımının amcalarını da gösterecektir.

### **Kavramlar Tarihi Yönteminin Bizim Araştırmamıza Katkısı:**

1. Öncelikle bu araştırma, kapsamında seçilen 20. yüzyıl mimarlık tarihi metinlerinin kullandığı temel kavramları (grundbegriffe) (basic concepts) ayırt etmeye çalışacaktır.
2. Tarihçilerin söylemleri bu kavramlar ışığında çözümlenecektir. Kullanılan kavramlara ilişkin kavramsal mimari, metnin teması/kuram ve yazarın konumu açısından değerlendirilecektir. Foucault’nun metin çözümleme yöntemleri bu konuda faydalı olacaktır.
3. Ayrıca kullanılan kavramların metinler içindeki varlığı, yokluğu ve yoğunluğu, sıklığı, yazarın farklı metinlerindeki paralellikler, ayrılıklar değerlendirilecektir.

**Temel Kavramlar (grundbegriffe):** “Temel bir kavram... siyasi ve sosyal kelime dağarcığının kaçınılmaz, yeri doldurulamaz bir parçasıdır... Temel kavramlar, belirli bir zamanın en acil sorunlarının herhangi bir formülasyonu için vazgeçilmez hale

gelecek şekilde çeşitli deneyimleri ve beklentileri birleştirir. Temel kavramlar oldukça karmaşıktır; her zaman tartışmalıdır.”<sup>7</sup>

20. yüzyıl mimarlığında da ‘fonksiyon’, ‘üslup’, ‘avant-garde’, ‘mekân’, ‘tektonik’, ‘tip’ gibi kavram birçok tarihçi tarafından sıklıkla kullanılan temel kavramlar bulunur. Bu araştırma çalışması öncelikle, kendi turnusol kâğıdı olarak öngördüğü bu temel kavramların ortaya çıkışını ve ilişkili oldukları bağlamları ortaya koymaya çalışacaktır.

Adrian Forty’nin 2000 yılında yayınlanan *‘Words & Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture’* kitabı her ne kadar mimarlıkta dilbilim odaklı bir çalışma olsa da temel kavramların bulunması ve ortaya çıkarılması konusunda yardımcı bir kaynak olarak kullanılacaktır (Forty, 2004).

### **Kavramsal Mimari, Tema ve Yazarın Konumu**

Foucault’nun söylem çözümleme önerisine paralel bir biçimde tarih metinlerini kuran temel kavramlar ve yan kavramlar çözümlenerek metnin kavramsal mimarisi çözümlenmeye çalışılacaktır. Bu kavramsal mimari, metnin ifade etmek istediği tema ya da kuram ile ilişkidir. Burada tarihçinin konumu da etkin olmaktadır. Mimarlık tarihinin sosyal ve politik bir tartışma alanı olduğunu kabul edersek, bu ortamdaki aktörlerin de belirli görüşlere sahip olduğu, çoğunun ideolojik bağlantıları olduğu bilinmektedir. Bu karşıtlıkları tarihsel olaylardan ve mimarlık yazın ve yayın ortamından da biliriz.

Örneğin; adıyla müsemma ‘Oppositions’ dergisi bir dönem mimarlıkta tarihselcilik ve özerklik meselelerinin yoğun tartışıldığı bir yayındır. Buradaki yazarlar konumları itibariyle söylem üretirler. Yazarların konumlarını bazı tarihsel olaylar da belirliyor. 1980’deki 1. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali’nin öncesinde Kenneth Frampton ve Charles Jencks arasındaki tartışma ve Frampton’ın küratör gruptan çekilmesi bu duruma örnek verilebilir.

---

<sup>7</sup> Reinhart Koselleck, “Response to Comments,” in *The Meaning of Historical Terms and Concepts: New Studies on Begriffsgeschichte*, Hartmut Lehmann and Melvin Richter, eds. (Washington, D.C.: German Historical Institute, 1996), 64.

Yazarın konumu, pratik ile olan ilişkisi, eğitim kurumları ile olan ilişkisi bağlamında da önemlidir. Yazarın aynı zamanda bir eğitimci olmasının da yaklaşımını belirleyeceği göz ardı edilmemelidir.

Her bir metin için hedef olanın kim olduğunu, kime yazıldığını bilmek önemlidir. Bunu bilmemiz belirli bir kavramın yöneltildiği bir grup ya da kişi olup olmadığını ya da bir grup insanı etkilemek amacıyla olduğunu bilebiliriz.

### **Kavramların Senkronik ve Diyakronik Görünümleri**

Koselleck, bir metne baktıktan sonra ilk önce bir kavramın senkronik sonrasında da diyakronik araştırmasını yapmayı önerir. Senkronik, aynı tarihsel bağlamdaki farklı metinleri karşılaştırmaktır, diyakronik ise zamanla gelişen metinleri karşılaştırmaktır. Diyakronik analizde kavramların tarihi zaman içinde değişen anlamları araştırılır ve bu anlamlar arasındaki ilişkiler kurulur. Ancak bu şekilde kavramların anlamlarının sosyal sürekliliği ve bağlı oldukları yapıların farkına varılabilir. Senkronik ve diyakronik araştırmaların her ikisi de sözcüklerin anlamındaki benzerlikler ve farklılıkların ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Bu araştırma çalışması kapsamında seçilen metinler 2. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında kaleme alınmıştır. Mimarlık yazınında özellikle 1960'lar ve sonrasında eleştirel bir eksen kayması olduğunu biliyoruz. Buradaki metinler bu bağlamda senkronik ve diyakronik olarak değerlendirilecektir.

### **Kavram Diyagramları ve Kartografileri**

Araştırma çalışmamızın önerdiği yöntem, metinlerin mimarlık tanımları ile söylemlerini bir arada değerlendirebilmek için kavram diyagramlarını rekonstrüksiyona tabi tutmaktır. Her bir mimarlık tarihçisinin söylemlerini oluşturan ve mimarlık tanımlarını kurgularken kullandıkları kavramlar ilişkisel kavram diyagramları ile karşılaştırılacaktır. Diyagramları oluşturmamızın sebebi ilk elden metinlerden elde edilen bilginin doğrusal bir mantıkla kurgulandığını ve yetersiz olduğunu düşünmemizdir. Oysa metinlerin ve söylemlerin çok boyutlu olarak kurgulandıkları ve birbirleri ile de ilişki içinde olduğunu kabul etmemiz sebebiyle mekânsal bir yeniden örgütlenmeye ihtiyaçları olduğunu düşünmekteyiz. Söylemler, temalar, kavramlar ve konular metinler arasında değerlendirilirken, tarihçilerin kavramları da metinler arasında ve farklı mimarlık tarihçilerinin söylemleri arasında bu diyagramlar aracılığı ile değerlendirilecektir. Bu durumu tarihin çözümlemesine bir

yöntem önerisi olarak sunmaktayız. Aşağıdaki alıntıda Erdem Ceylan bu araştırmanın çözümleme yönteminin mekânsal kurgusunun önemini ifade eder:

*“Tarihin yazılacak bir zaman dilimi değil, ama haritası çizilecek bir mekân, coğrafya, topografya, topolojik yüzey veya çizgilerden oluşan bir çokluk olarak düşünülmesi, tarihçinin de tarih üstünde -önceki haritayı oluşturan- izleri göz önünde bulunduran ve kendi haritasını öncekinin çizgilerinin izini sürerek çizen bir haritacı [kartograf] gibi çalışmasını kaçınılmaz kılmıştır. Ayrıca, harita [toplumsal] tarihin karmaşıklığını algılama, kavrama ve incelemede kullanılmaya oldukça elverişli bir araçtır; çünkü “hem teknik, hem kültürel, hem de toplumsal bir haritacılık tarihi olarak haritacılık çalışmaları... ele aldığı öznenin davranışsal ve ideolojik etkilerini araştırabilecek bir yöntemi benimser.” Bu nedenle, ‘tarihin haritası’ bir tabula rasa değil, ama sürekli olarak üstüne yazılan, silinen, ve üstüne bir çok kez yeniden yazılan, dolayısıyla sonsuz sayıda çizgilerin meydana getirdiği bir palimpsesttir. Coğrafi harita da zaten yüzyıllardır kendisinden önce çizilmiş olan başka haritalar üst üste bindirilerek veya birbirlerine eklenerek üretilmekteydi. Bu nedenle harita aynı zamanda bir yandan tarihsel bir mekâna, zaman içinde oluşan bir bilgi peyzajına karşılık geliyor, tarihin katmanları arasındaki topografyayı çiziyor, öte yandan içerdiği boşluklar üzerinden gelecekte keşfedilecek yerlerin bilgisinin mekânını imâ ediyordu”(Ceylan, 2016)*

Bu çözümleme yöntemi, tarih metinlerinin çizgisel olmayan bir yöntemle aynı anda birçoğunu bir arada görebildiğimiz ve ilişkilerini kavrayabildiğimiz, aynı isimli mimarlık kavramlarının nasıl farklı anlamlar ifade ettiğini, kartografide aynı bölgeye düşseler de aslında birbirlerinin aynısı olmadıklarını gözlemleyebildiğimiz, mimarlık tanımlarının nasıl organize olduğunu, kavramların birbirleri ile, diğer kavramlarla ve diğer disiplin kavramları ile nasıl ilişkili olduklarını görebileceğimiz kartografileri rekonstrükte etmeyi önerir.

Bu rekonstrüksiyon; kavramsal haritalarının genel kartografi içindeki yerleri, haritaların açıklıkları ve kapalılıkları, benzer kuramlarla ilişkileri, tarihçilerle ilişkileri, ayrılıkları, karşıtlıkları, özgün ve disipline özgü kavramları kullanımları, farklı disiplinlerden gelen kavramlarını kullanmaları bakımında tarihçilerin söylemlerini ve mimarlık tanımlarını incelememize olanak tanıyacaktır.



## 2. MİMARLIK TARİHİ-EĞİTİMİ İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ

### 2.1 Araştırmanın Kuramsal Tartışmaları

Bu araştırma çalışması mimarlıkta modernizmin tarihleri ve bu tarihlerin tercih ettiği mimarlık anlayışlarını, kurguladıkları semantik alanlar, kavramsal mimarileri ve mimarlığın temel kavramları üzerinden okumaya çalışır. Bu okumanın amacı mimarlık tarihçilerinin ürettiği metinlerde açık ya da örtük tarafgirliği ortaya çıkarmak ve bu tarafgirliğin boyutları tespit etmektir. Modernizmin mimarlık tarihlerine ilişkin eleştirilerin odak noktası, belirli bir mimarlık anlayışını -mimarlıkta modernizmi- diğer tüm yaklaşımların üzerinde tutmak ve tarihi bu amaçla araçsallaştırmak, tarafsızlığını ve nesnellliğini tehlikeye atmaktır. Mimarlık tarihçilerine yönelen diğer eleştiri ise geçmişin bilgisinin geleceği belirlediği ereksel bir tarih anlayışını savunmalarıdır. Bu ereksel anlayışın işleyişi ya tarihçilerin metinleri üretme amaçlarının gelecek nesillerin, mimar, eğitimci ve öğrencilerini etkilemek üzere kaleme almaları ya da doğrudan eğitim kurumları içinde mimarlık tarihi, tasarım stüdyolarının programlarını ereksel tarih anlayışı ile şekillendirmeleri şeklinde gerçekleşir. Bu bölümde mimarlık tarihi ve tasarımı birlikte gören anlayış, bu anlayışa yöneltilen eleştiriler, mimarlık tarihinin mimarlık stüdyosu dışında bırakılması sürecine örnek olan eğitim programlarındaki değişimler ve mimarlık tarihi ve tasarım ilişkisini tekrar kurmaya çalışan örnekler üzerinden tarih ve tasarım ilişkisi açıklanacaktır.

Güncel eleştirel kuram ve yöntemlerin izinde bu araştırma çalışması, mimarlık tarihlerinin kendi araştırma nesnesi olan 'mimarlık'a nasıl yaklaştıklarını, onun semantik alanını nasıl tanımladıklarını, tanımlarken kurguladıkları kavramsal mimariyi ve kavramların tarih içinde ve tarihçi aktörler elinde nasıl değiştiğini anlamaya çalışır. 20. yüzyılın mimarlık tarihçilerinin, tarihi araçsallaştırarak eğitim nosyonu çerçevesinde, gelecek kuşaklara geçmişin bilgisi ışığında kılavuzluk etmeyi görev edindiklerini, günümüzde mimarlık tarihi ve tarihçileri üzerine yapılmış olan çalışmalardan biliriz. Bu araştırma çalışması, 20. yüzyılın mimarlık tarihçilerinin apaçık ya da üstü örtülü hedefi doğrultusunda kendi mimarlık anlayışlarını hangi kavramsal mimari ile tanımladıkları ile ilgilenmektedir.

Modern mimarlık tarihi metinleri üzerine yapılan çalışmalar son yıllarda artış göstermektedir. Özellikle 2000 sonrasında mimarlık tarih yazımı üzerine yapılmış

yetkin çalışmalar ortaya çıkar. Anthony Vidler'in *Histories of The Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*<sup>8</sup> kitabı ve Panayotis Tournikiotis'in *Historiography Of Modern Architecture*<sup>9</sup> bunların başında gelir.(Tournikiotis, 2001; Vidler & Eisenman, 2008) Bu iki kitap modernizmin tarihlerinin, bir proje olarak modernizmi nasıl tarihselleştirdiklerini konu alır. Bu çalışmalar mimarlık kuramı, pratiği ve tarihi arasındaki karmaşık ilişkileri çözümlenmeye çalışır. Bu çaba mimarlık tarihi ve pratiği arasındaki gel-gitli ilişkinin çözümlenmesi için önemlidir. Bu bölümde modernizmin ilk tarihçilerinden günümüze kadar olan zaman diliminde mimarlık tarihi, pratiği ve eğitimi arasındaki ilişkiyi kuran, ayıran ve tekrar kurmaya çalışan düşünce ve pratiklerin bir özetini anlatmaya çalışacağız. Mimarlık tarihi ve pratiği arasındaki ilişkinin kurulma, kopma ve yeniden bağlanmasına ilişkin gerekçeler bu tez çalışmasının da ortaya çıkma sebebini belirlemektedir.

Mimarlık tarihi, akademik bir çalışma alanı olarak üniversitelerin, enstitülerin, müzelerin ve araştırma kurumlarının yürüttüğü eğitim ve araştırma faaliyetleri olarak tanımlanabilir. Bu çalışmaların ürünleri akademisyenlerin ve öğrencilerin yazdığı tezler, makaleler ve kitaplar olarak kabul edilebilir. Akademik alanın yanında akademik dünyanın ilgisini paylaşan pek çok meraklı ve amatörün ya da sanatseverlerin de topladığı ve kullandığı malzemeler de mimarlık tarihinin nesnesidir. Mimarlık tarihi, araştırma nesnesi olan mimarlık disiplininin ve bir meta disiplin olarak kendisinin ontolojisi gereği, toplumsal, ekonomik, kültürel ve coğrafi olarak çok boyutlu bir bilgi alanı üzerinde tanımlanır. Mimarlık tarihi alanı batı merkezli - odaklı- kabul edilen modernizmin son otuz yılda eleştirisinin yükselmesi ile son yirmi yılda kültürlerarası çalışmalara ve hatta eleştirel kuramın da etkisi ile ırk, cinsiyet, çevre ve küresel tarih konularına ilgi göstermeye başladı. Bugün bu çalışmalar farklı coğrafyalar ve batı dışı kültürler üzerinde geniş bir yelpazeye yayılmaktadır.

Günümüzün tarih felsefesi, 20. yüzyılın belirlenimci tarih anlayışı eleştirir ve onun yerine daha nesnel olan tarihteki tekrar ve değişim yapılarını bulmaya çalışan bir yöntem önermektedir. (Koselleck, 2009) Bu araştırma çalışması 20. yüzyılın mimarlık

---

<sup>8</sup> Anthony Vidler'in bu kitabı 'Yaşadığımız Günün Tarihleri: Mimarlıkta Modernizmi İcat Etmek' başlığı ile Türkçeye çevrilmiştir. Vidler'in 2008'de yayınladığı bu kitap Emil Kaufmann, Colin Rowe, Manfredo Tafuri ve Reyner Banham için aralarında yer aldığı mimarlıkta modernizmin dört mimarlık tarihçisinin modernizmi bir üslup olarak nasıl tarihselleştirdiklerini anlatır.

<sup>9</sup> Panayotis Tournikiotis'in modern mimarlığın tarih yazımını konu alan bu metni 1920-30 arasında ve sonrasında 30 yılı Modern Hareket ya da Modern Mimarlık olarak tanımlar. 1960 sonrasında eleştirel dönem olduğu için kendisini de bu döneme dahil eder. Tournikiotis 1960 sonrasında modern mimarlığın sonu olarak tanımlar.



tarih yazımının kavramsal arka planındaki tekrarlar ve farklılıkları belirleyerek, mimarlık tarihi, pratiği ve eğitimi ilişkisi üzerine yapılmış çalışmalara katkı sağlamayı amaçlar. Bu çalışmanın katkısı, tarih yazımının ilk bakışta görünmeyen eğilimlerini temel mimarlık kavramları düzleminde saptamaktır.

Mimarlık tarihi alanının içine düşen tarih kitapları, gezi rehberleri, mimarlık tarihi hakkındaki gazete köşe yazıları, seyahatnameler, ders kitapları gibi farklı türdeki metinlerin hepsinin nesnesi ortak olarak tarihteki kişiler, yapılar, şehirler, kurumlar olsa da bu metinlerin yazılma amaçları ortaya koydukları bilginin niteliği ile ilişkilidir. Bir gezi rehberi, tarihi bir yapının konumu, boyutları, inşa edildiği dönem, mimarı, mimari özellikleri gibi bilgileri aktarırken, bir ders kitabı yapının inşa edildiği dönem ve dönemin üslubuna ilişkin, yapıyı yaptıran haminin statüsü ile ilgili bilgileri de içerebilir. Bu yapının önerdiği çözüm açısından diğer yapılardan benzersizliğini, mimarın ilk defa icat ettiği bir çözümü açıklayabilir.

Temelde mimarlık alanında üretilmiş metinleri epistemik açıdan aşağıdaki başlıklarda toplarız:

- *Ereksel Metinler*: Bu metinler, belirli bir amaç için yazılan metinlerdir. Bu metinlerin içeriğinde her ne kadar mimarlık tarihi ya da mimarlık tarihindeki kişiler ve nesnelere olsa da, metinlerin amacı bu kişileri ve nesnelere bilgisini aktarmanın ötesinde bir fikri, önermeyi mimarlık tarihinin bilgisini araştırmak ve sunmaktır. Eleştiri metinleri, tasarım manifestoları gibi metinler bu gruba örnek verilecek belirli amaç doğrultusunda bilgi üreten metinlerdir.
- *Didaktik Metinler*: Bu metinler daha çok bir şeyi yapmaya yönelik ya da yapma bilgisini edinmeye yönelik olarak üretilmiş metinlerdir. Didaktik metinlerin temel üretim amacı eğitimidir. Bir kavramı, olguyu, yapma biçimini, düşünme biçimini öğretmek, kavratmak için yazılmışlardır. Eğitim amacıyla pragmatik olarak kaleme alınırlar. Ürettikleri bilgi daha çok doktrin olarak tanımlanabilir.
- *Betimleyici Metinler*: Eğitimden bağımsız metinlerdir. Yalnızca bir yapıyı karakteri ya da bir grubu anlatmak için üretilmiş metinlerdir. Bu metinlere genellikle gezi rehberlerinde ya da mimarlık/şehir rehberlerinde rastlarız. Bir yapıyı detaylı ve oldukça yorumsuz olarak aktarırlar. Bu metinler eğitimin aracı olarak kullanılsalar da amaçları didaktik olarak bir şeyi öğretmek değil, sadece aktarmaktır.

- *Çok Amaçlı, Ayırıştırılmamış (Organik) Metinler:* Bu metinler bizim araştırmamızın konu aldığı metinlere benzer metinlerdir. Yukarıda belirtilen eğitim, betimleme ve eleştirel, ereksel amaçların hepsini taşıyan, bu amaçların ayırıştırılmamış olduğu çok amaçlı almaşık metinlerdir. Özellikle Modern mimarlık tarihi ve kuramı başlığı altında yazılan metinler bu kapsama girer. Ürettikleri bilginin niteliği, hem kuramsal, hem betimleyici hem de didaktiktir.

Araştırmamızın nesnesi olan mimarlık tarihi metinlerinin ileriki bölümlerde açıklanacağı üzere birden fazla hedefi vardır. Bu metinler aynı zamanda eğitimci, proje hocası, mimarlık eleştirmeni, gazetecisi olan mimarlık figürleri tarafından kaleme alınmış metinlerdir. Bir ders kitabı olarak yazılmasalar da mimarlık alanında eğitim alan öğrenciler ve eğitim veren diğer akademisyenler ve mimarların okuması için yazılmışlardır. Bazı metinler, bir karşı sava muhalefet etmek için yazılmışlardır. Tüm bu amaçlar bu metinlerin kurgusunu ve ürettikleri bilginin niteliğini ve bu bilgiyi nasıl kullandıklarını belirler. Tarih metinleri tarihin bilgisini, kendi savlarını doğrulamak için kullanırlarsa bu bağlamda araçsal olma hatasına düşerler. Tarihten elde edilen bilginin geleceğe karşı çıkarsamada bulunmak için kullanılması ise ereksel bir yöntemdir. Çağdaş tarih anlayışı tarihin tekrarlardan oluştuğu ve geçmişe bakarak gelecekte yolunuzu tayin edebileceğimiz inancını reddeder. Tarih'te yaşanmış olayların ya da olguların aynı şartlar altında gelecekte de yaşanacağını söylemek kehanette bulunmaya girer. Bilginin gerçek kanıtlara ihtiyaç duyduğu günümüzün seküler ortamında kehanetin yeri yoktur. Reinhardt Koselleck tarihin geleceğe dair bir çıkarımda bulunmak için kullanılmasını eskatolojik bir yaklaşım olarak değerlendirir. Tarihin geleceğe dair projeksiyon yapmak için kullanımının onun nesnel pozisyonunu tehlikeye attığını savunur.

Dolayısı ile tarihin bilgisinin, özellikle mimarlık gibi yapma bilgisinin öğretildiği pratik bir alanda didaktik bir bilgi olarak sunulması, araçsal bir yaklaşımdır. Geçmişin mimarlığının bilgisinin de geleceği şekillendireceğine olan inanca dair bilgi ise amaca yönelik, yani erekseldir.

### **Geleceği Tasarlamak: Ereksel Bir Tarih Anlayışı**

Mimarlığın modern öncüleri, yeni çağın mimarisinin kurallarını tanımlarken, bugünde temellenen güçlü bir gelecek öngörüsünü hedeflediler. Mimarlık vizyonları geleceğin toplumu için tasarlamak, planlamak ve inşa etmektir. Modernizmin mimarlık

tarihçilerinin de nihai hedefi -klasik tarih anlayışı çerçevesinde geleceğin ve bugünün bilgisinin geleceği şekillendireceği varsayımı ile- modernizmin geleceğini kurgulamaktır. Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture* kitabında mimarlık tarihçilerinin ve mimarların hedefe yönelik, ereksel bir tarih fikrini savundukları sebebiyle tarihçilere ilk eleştiriyi yönelten kişidir.(Tafuri, 1981) Tafuri sonrasında *The Sphere and the Labyrinth* 'te modernizmin mimarları ve tarihçilerinin, mimarlığı bir 'tarih projesi' (Historical project) haline getirmeleri sebebiyle suçlayacaktır.(Tafuri, 1990)

## 2.2 Modern Mimarlık Tarih Yazımı

Panayotis Tournikiotis, *Historiography Of Modern Architecture*'da modern mimarlığın tarih yazımını ikiye ayırır. 1920'ler 30'lar ve sonrasındaki 30 yılı modern mimarlığa eklemlenen modern hareket, 1960 ve sonrasındaki dönemi de savaş sonrasında yükselen eleştirel düşüncenin izindeki dönem olarak tanımlar. Kendisini de ikinci gruba dahil eder. 1960 ve sonrasını da modern mimarlığın sonu olarak tanımlar. Tournikiotis'in tarif ettiği 1960 ve sonrasındaki kırk yılda, mimarlık ve tarihi arasındaki ilişki mimarlık alanındaki en tartışmalı temalardan biri olmuştur. Bu ilişki aslında şimdiki zamanda olanın, geçmişte olmuş olan ve gelecekte olacak olan arasındaki ilişkidir. Bu ilişki Tournikiotis'in kitabının başlangıç noktasını teşkil eder. Tournikiotis'in tarih yazımı, Erken 20'lerden geç 60'lara kadar olan dönemde modern hareketin ortaya çıkışı, zaferi ve düşüşünü tarif eden metinler üzerine yazılmıştır. Tournikiotis modern hareketin metinlerinin, modern mimarlığın ne olması ve ne yapması gerektiğini anlattığı metinler olarak tanımlar. Tarih metinlerinin bu bağlamda masum metinler olmadığını, bu sebeple araştırma nesnesi olduklarının altını çizer.

Modern mimarlığın tarih metinleri, "*mimarlığı bir bütün olarak kapsayacak prensiplerin ışığında yeni projelerin yer aldığı bilinmeyen toprakları keşfederler. Söylemlerinde sabit daha geniş ve farklı proje setlerinin yürürlüğe konması için hipotezler ve muğlak kurallar tanımladılar.*" (Tournikiotis, 2001)

Tournikiotis'in çalışmasının işaret ettiği diğer nokta tarihin eğitimle ilişkisidir. Mimarlık tarihi literatürünün on yıllarca mimarlık eğitimi üzerinde çok güçlü bir etkisinin olmuştur ve halen bu etki günümüzde de yayında olan kitaplar aracılığı ile halen devam etmektedir. Tournikiotis, bu tarihlerin çok sayıda mimar nesli üzerinde modern hareketin tarihsel olarak tanımlanmış ve geri döndürülemez bir genel yorumu

olarak etki bıraktığını söyler. Bu etkinin Le Corbusier'nin *Bir Mimarlığa Doğru*'su, *L'architecture d'Aujourd'hui* ve büyük mimarlık ustalarının klasik koleksiyonu ile yarışır durumda olduğunu hatırlatır. Tournikiotis modern mimarlığın tek bir yol olmadığını birbirinden farklı, çok sayıda modern mimarlık anlatısı olduğunu ancak bu anlatıları ortak bölen bir paydadan bahsedebileceğini söyler. *“Modern mimarlık kuramı ve tarihi ortak bir tarih inancına dayanır: bu inanca bağlı bütüncül bir mimarlık tarihi, toplumsal ve mimari değişimin ayrılmaz şekilde birbirine bağlı olduğu inancına dair toplumsal bir görüş, mimarlığın özünün bazı örnek bileşenlere ilişkin olduğuna (bu bileşenler bir yandan tarihsel yorumlama, diğer yandan gelecekte mimarlık üretiminin kuralları ile tanımlanır.)”* Tournikiotis, bu tarihlerin gelmekte olan mimarlığa ya da gelecek olan mimarlığa ilişkin projeksiyon yapan bir bakış açısı ile geçmişe baktıklarını söyler.

Tournikiotis'in incelediği metinler, tarih olarak (ya da nadiren kuram olarak) tanımlanan, mimarlığı geçmişin ve bugünün yorumuyla gelecekte temellendiren metinlerdir. Tournikiotis amacının bu metinlerin yüzeyinde olanı bulmak değil, bu yapıların özünü keşfetmek ve karanlık derinliklerine ışık tutmak olduğunu söyler. Tournikiotis bu çalışmasını üç farklı boyutta okumalar ile yürütmek ister; tarih, toplum ve mimarlık boyutları ile. Tournikiotis, N. Pevsner, E. Kaufmann, S. Giedion, H.R. Hitchcock, B. Zevi, L. Benevolo, R. Banham, P. Collins ve M. Tafuri'nin metinlerini inceler. Metinlerin seçilme sebebi farklı tarihsel yorumlara ve teşebbüslere sahip olmalarındandır.

Tournikiotis metinleri üç geçerli hipoteze hizmet etmeleri yönünden inceler:

1. Tarihsel boyut: Tarihsel kavrayışın mimarlığı temellendirdiği geçmiş, bugün ve gelecek ilişkisi açısından
2. Sosyal boyut: mimari vizyon ve sosyal program ilişkisi açısından, mimari ve sosyal değişimin nasıl yazarın görüşüne göre artiküle edildiği açısından
3. Mimari boyut: mimarlığın özüne dair takınılan tavır, seçilen pozisyon, geleceğe yönelen ya da yönelmeyen ayrımında.

Tournikiotis'in çalışmasında İlk grup metinler, 'işlemsel' (operative) olarak tanımlanır. Bunlar modern mimarlığın temelini atanlar (Pevsner, Kaufmann, Giedion)

ve zaferini onaylayanlar, optimizmini tekrar tanımlayanlardır (Zevi, Benevolo). İkinci grup ise, modernizmi hor gören aşağılayan grup, modernizmin kurallarını uygulanmamak üzere inceleyen ve belirleyen, modern mimarlığın gerçek mahiyetini arayan ve onu yüksek mimarlık için temel haline getirmeye çalışanlar. (P. Collins, R. Banham) ya da modern mimarlığın varlığını sorgulayarak başka bir mimarlığın kuramsal temellerini atmaya çalışanlar (Tafari). Üçüncü grupta ise nesnel ve salt yoruma dayalı mevcut yaklaşımları reddeden bir görüş yer alır. (Hitchcock)

Tournikiotis çalışmasının, çağdaş mimarlık süreçleri üzerindeki kuram ve tarihin rolü için düşüncemizi geliştirmek amacıyla yapılmış bir çalışma olduğunu söyler. Bu metni yazmasının amacının, mimarlık tarihine dair yanlış ve karıştırılan görüşlere eleştiride bulunmak ve temellere ilişkin bir araştırmada bulunmak, pratiğe dair olmayan ama mimarlığa ilişkin kuramsal bir etkinlik olarak bir araştırma yapmaktır. Diğer amacı da geleceğe ait mimarlık eğitimi ve geçmişimizin ve geleceğimizin başarıları arasındaki mistik ilişkileri açığa kavuşturacak tanımları yaparak mimarlığın çağdaş düşüncesine katkıda bulunmaktır.(Tournikiotis, 2001)

### **Mimarlığın Omurgası (Mimarlık Tarihi)**

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra mimarlık tarihçileri, geçmişteki olaylardan edinilen bilginin bugün karşılaştığımız sorunların çözümünde yol gösterici olduğunu göstermeye kanıtlamak için çaba gösterdiler. Tarihçilerin üretimleri, çağdaşları mimarların karşılaştıkları sorunların çözümünde başvurulacak modeller sunuyordu. Bu sebeple mimarlar, mimarlık tarihçilerinin odağında bulunan okurlardır. Bu sebeple mimarlık tarihçilerinin pek çoğu mimarlık eğitimi almıştır, ya da mimarlık tarihini mimarlık pratiğinin bir tezahürü olarak görürler. Mimarlık tarihi ve pratiği arasındaki ilişkiye dair tartışmanın omurgası, mimarlık tarihinin de aktör olma arzusudur.

Bu tartışmanın bir tarafını açıklayabileceğimiz bir örnek üzerinden anlatmak daha iyi olacaktır. Bruno Zevi araştırmış tarih yazımını savunan bir mimarlık tarihçisidir. Zevi, mimarlık tarihinin, geçmişin mimarlık bilgisinin eleştirel bir süzgeçten geçirilip damıtılarak bugünün mimarlarına yol gösterici, aydınlatıcı olarak sunulması gerektiğini, mimarlık tarihi bilgisinin de bu bağlamda uygulanabilir bir bilgi olarak üretilmesi gerektiğini savunuyordu. Zevi için mimarlık tarihi bilgisi tasarım için uygulanabilir bir bilgidir. Zevi'nin görüşüne ilk eleştiri, Zevi'nin mimarlık tarihini sadece mimarların yararına sunulmuş bir bilgi olarak görmesinin mimarlık bilgisinin

değerini düşürdüğünü fark eden Henry Millon'dan gelir. (Millon, 1960) Zevi'nin mimari tasarım için araçsallaştırılmış mimarlık tarihi önerisine Henry Millon, *'History of Architecture How Useful.'* başlıklı makalesinde kendi görüşleri kapsamında eleştirir.(Millon, 1960) Millon, mimarlık tarihi bilgisinin sadece mimarlar için değil bu disiplinin ve diğer tüm kültür ve sanat disiplinlerinin diğer paydaşları olan tarihçiler, sanatçılar, inşaatçılar ve imar hukukçuları için de faydalı olacağını söyledi. Millon'ın eleştirisi mimarlık tarihinin sadece mimarlar ve tasarımcıların eğitiminin merkezinde olması ve diğer tüm disiplinlerin mimarlık tarihi şemsiyesi altında yer alması fikrinin kabul edilebilir olmamasıdır. Millon'a göre bu disiplinlerin her biri kendi içsel ihtiyaçları ve talepleri doğrultusunda mimarlık bilgisinden yaralanabilirler.

Millon, bu makalesinde, mimarlık tarihinin mimarlık öğrencilerine hangi amaçla öğretildiğini, tarih öğretmenin nasıl “yararlı” olabileceğini, tarihin daha iyi mimarlar yetiştirmek için bir araç mı olduğu, tarihin, öğrencilere önyargılarından kurtulmak konusunda mı yardımcı olduğu, tarihsel bilgi ile mimari mükemmellik arasında bir ilişki olup olmadığı konularını sorgular. Millon, Zevi'nin tarihin mimarlık eğitiminin omurgası olduğu görüşüne eleştiri olarak, mimarlığın inşaat, hukuk, tasarım gibi diğer boyutlarını da ele alan ve tarihin bilgisinden her mimarın kendi uzmanlık alanlarına göre faydalandıkları, değerli bilgi kaynağı olarak görmek gerektiğini söyler. Millon, Zevi'nin görüşlerini “*Çok çeşitli sanatsal ve teknik yatkınlıkları olan pek çok öğretim görevlisi, sadece bir konuyu insanın modernitesini şekillendirmekteki sorunlarını ele alarak mimarlığı tarihi içinde öğretecektir.*” diye aktarır. Millon'ın görüşleri Zevi'nin görüşlerine göre daha geneldir ve disiplinin tamamına ilişkin bir önermede bulunur. Zevi'nin yaklaşımı ise mimarlığın pratiğine odaklanmıştır (Leach, 2010).

Bu bölümde 1960 sonrası mimarlık eleştirisinin yükselmesi ile ortaya çıkan mimarlık tarihinin araçsallaştırılması tartışmaları ve günümüzde devam eden bu araçsallaştırma ve tarih eğitim ilişkisi mevcut literatür üzerinden tartışılacaktır. Bu araştırma çalışması araçsallaştırmanın, mimarlığın genel tanımına, onu oluşturan ve semantik alanına dair olan kavramların etkilerini ortaya çıkarma hedefinden olduğundan, bu konudaki tartışmayı tüm yönleri ile açıklamak yararlı olacaktır.

Modern mimarlık düşüncesinin ortaya çıktığı tarihte hâkim ereksel tarih anlayışına göre tarihten öğrendiklerimizi yorumlayarak, tarihin bize gösterdiği amaç doğrultusunda ilerleriz. Bruno Zevi'in savunduğu bu görüşe göre geçmişin bizden önce tanımlanmış mimarlıkları, devam edecek olan süreçte tarihin bize öğrettiği

mantıkla, yeni “doğru” mimari bir dil olarak önerilecektir. Bruno Zevi bu bağlamda araçsallaştırılmış bir mimarlık tarih yazımını savunuyordu (Zevi, 1951). Zevi’nin bu yaklaşımını paylaşan pek çok tarihçi vardır. Ülkemizde Bülent Özer’in de yaklaşımı Bruno Zevi’nin öğretilerini takip eder. Bülent Özer, Bruno Zevi’nin Türkçe yayınlanmış olan ‘*Mimarlığı Görebilmek*’ kitabına önsözünde Bruno Zevi’nin mimarlık anlayışını özetler (Zevi, 2015). Bruno Zevi’nin mimari mekanı odağa alan organik mimarlık tasavvurunu desteklediğini bu kitaba yazdığı önsöze kendi kitabı olan *Yorumlar: Kültür Sanat Mimarlık* kitabının içinde de yer vermesinden anlıyoruz. (Özer, 1986) Bülent Özer, mimarlık tarihi kürsüsü başkanı olduğu Mimar Sinan Üniversitesi’nde mimarlık tarihi eğitimi programını kurgular ve aynı zamanda Temel Sanat Eğitimi derslerini kurgular. Bülent Özer, mimarlık tarihinin, mimarın yaşadığı çevre ve toplumla ilişkisi içinde bir kültürel kazanım olarak mimarın eğitiminde bir payı olması gerektiğini düşünür. Bülent Özerin, ‘*Rejyonizm, Ünliversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*’ doktora tezi yerel ve küresel ölçekte mimarlık ve kültür ilişkisine odaklanan bir çalışmadır. (Özer, 1964a)

Zevi’nin görüşleri, “yeni bir mimari dil” arayışı konusunda mimarları yönlendirme bağlamında Colin Rowe ve Reyner Banham gibi birçok mimarlık tarihçisini de etkilemiştir.

### **2.3 Araçsal Tarih Görüşüne Tafuri’nin Eleştirisi: Otonom Bir Tarih Görüşü**

Bruno Zevi’nin yaklaşımı en ağır eleştiriye 1968 yılında yayınlanan Manfredo Tafuri’nin *Theories and History Of Architecture* kitabında görürüz. (Tafuri, 1981) Tafuri, mimarlık tarihçilerini, mimarları -geleceğin mimarlarını- nihai bir mimari amaca yönlendirecek, ereksel olarak işleyen bir tarih fikrini savundukları için eleştirir. Tafuri eleştirdiği bu ereksel tarih yaklaşımını, Sonrasında *The Sphere and the Labyrinth* kitabında “Tarih Projesi” (Historical Project) olarak tanımlar ve mimarlık tarihçilerini tasarımcıları tarih projesi bağlamında yönlendirmek ile suçlar.(Tafuri, 1990) Tafuri mimarlık tarihinde klasik kurallar ile tanımlanan dönemlerin, tasarımcıları şekillendirmek için yeniden anlamlandırılmaları ve yorumlanmalarını, bu yaklaşımın en büyük hatası olarak tanımlar.

Tafuri özerk (otonom) bir tarih anlayışını savunur. Mimarlıkta yeni bir çözümün oluşmasının geçmişin bilgisinin yeniden üretimi ile bilinmeyene doğru riskli bir sıçrayış ile ortaya çıkacağını düşünür. Tafuri mimarlığın bir disiplin olarak özerkliğini savunduğu gibi tarihin de kendi metodolojik amaçları ve araçları ile özerk bir disiplin olması gerektiğini mimarlığa eklenmiş araçsal bir disiplin olmaması gerektiğini söyler (Tafuri, 1981).

Tafuri'nin yaklaşımı bilim felsefesindeki tartışmalara benzer bir şekilde tarihin bilgisinin de bilimsel bilgi gibi, sıçramalar genişlediği, hatalardan dönüşler ve kopmalar ile, bilimsel devrimlerle ilerlediğini savunur (Kuhn, 2014). Tarihin lineer bir çizgi doğrultusunda bir amaca odaklı olarak ilerlediği düşüncesinin karşısındadır. Çizgisel tarih anlayışının günümüzdeki geniş çaplı eleştirisi için Manuel De Landa'nın kitabı önemli bir çalışmadır (Landa, 2000). Geçmiş dönemlerin incelemesi, yeni mimarlık dillerinin icat edilmesi için bugünün mimarlarına yeni formlar ya da kelime dağarcığı kazandırmaz.

1960'larda mimarlık tarihi ve tasarım ilişkisi tartışmalarını ortaya çıkaran teorisyenler bu ilişkiyi sorgularlar ve yeni bir mimari dili ortaya çıkarmak için nasıl bir yönlendirici role sahip olabileceklerini ya da böyle bir rolün olup olmadığını tartışırlar.

Bu tartışma 1960 sonrasında ortaya çıkışından itibaren 20. yüzyılın ikinci yarısında yoğunlukla gündeme gelmemiştir. Öyle ki Tafuri'den sonra mimarlık tarihi alanında çalışan mimarlık tarihçileri 'tarih projesi' kapsamında 'operasyonel' yöntemlerini sürdürmeye devam etmişlerdir. 21. yüzyılın başından itibaren ve günümüzde mimarlık tarih yazımı bu tartışmalardan çıkardığı derslerle ve tarih felsefesindeki tartışmaların ışığında çok farklı yaklaşımlar benimsemiş olsa da mimarlık eğitimi için mimarlık tarihinin işlevi sorunsalı günümüzde halen geçerliliğini korumaktadır.

Mimarların tarihi bugünkü anlamda anlamalarına yardım etmemek nasıl daha iyi mimarlar yapabilir?

Tafuri'ye göre mimarların ihtiyacı olan yararlı bir tarihten ziyade kışkırtıcı bir tarihtir. Tafuri, Zevi'nin tersine tarihin ortak değerlerine değil de geçmişte olan beklenmeyen derslerle ilgilenmektir. *“Mimarların tarihi okumalarının sonuçları, tarihinin bakış açısından bakıldığında kestirilemez niteliktedir, ama bu başlı başına mesleğin sağlığının ve toplumun sorunlarını tanımlama ve ele alma yeteneğinin göstergesidir. Mimarlık tarihçileri, mimarların yararlı alışkanlıklar oluşturmalarına yardım*



*etmektense (Zevi), onların alışkanlık çerçevesinde tasarım yapmalarını önlemeye yardım etmelidir. (Tafari).” (Leach, 2010)*

*“Bu ayrım, mimarlık tarihinin mimarlık için ne kadar yararlı olması gerektiği üzerine, gevşek bir şekilde organize olmuş, ama uzun süredir varlığını sürdüren iki düşünce ekolünün doğmasına yol açar. Zevi mimarlık tarihini başka araçlarla yürütülen mimarlık pratiği olarak görüyordu. Tafari ise mimarlık tarihçilerinin mimarlık tarihi yazmaları ve mimarların da bununla ne yapacaklarını bilmeleri gerektiğini düşünüyordu. Mimarlık tarihine dair bu iki fikir de mimarların sahip olduklarına eşdeğer bir mimarlık bilgisi ile desteklenmeliydi, ama mimarlık tarihçilerinin mimarlarla ilgili rolüne ilişkin pozisyonların her biri ofisin veya stüdyonun gerekliliklerinden daha büyük bir mesafeyi varsayar.” (Leach, 2010)*

Zevi, Millon ve Tafari'nin görüşleri bu bağlamda 3 bakış açısını belirler. Tarih içinde mimarlık için mimarlık (Zevi), tarihin yanı sıra kültür için mimarlık (Millon), ve mimarlığa karşı mimarlık için tarih (Tafari). (Leach, 2010)

### **Projeksiyonun Kanalları**

Tarihin günümüzde mimarın eğitiminde ve özellikle mimarlık stüdyolarındaki yeri halen tartışılıyor olsa da -modernistler de tarihin tüm yükünden kurtulmak istemiştir-tarih modernizmin projesini geleceğe taşıyacak olan araçtır, mimarın eğitimini ve dolayısı ile mimarlığın geleceğini kurgulamaya teşnedir. Tafari'nin tanımladığı 'proje' kapsamında mimarlık tarihçilerinin gelecek projeksiyonunu iki farklı kanaldan yürüttüklerini söyleyebiliriz. Mimarlık tarihçilerinin hepsi -bazı istisnalar dışında-mimarlık akademisi ve eğitimi içinde yer alan figürler. Bahsi geçen tarihçilerin çoğunun bir dönem eğitim verdikleri kurumların programlarını koordine ettiklerini biliriz. (Reyner Banham, bir dönem Bartlett'taki mimarlık programı koordinatörü, Bruno Zevi Venedik Üniversitesi'nde mimarlık programını yönetmiştir.) Tarihçiler, mimarlık tarihini eğitim programlarının içine ve tasarım stüdyosunun içine dahil etmek konusunda deneyler yürütürler. Mimarlık tarihini eğitimin ve mimarlık stüdyosunun bir aracı olarak kullanan mimarlık tarihçilerini ilk grupta değerlendirebiliriz. Bu grubun hedef kitlesi geleceğin mimarları olan bugünün mimarlık öğrencileridir. Mimarlık tarihçileri, tarih araştırmalarını ve metinlerini mimarlar, eğitimciler ve öğrencilerin okuması için kaleme alırlar. Bu bağlamda tarih metinleri pedagojik nitelik taşırlar. Bu kanalı da ikinci grup olarak tanımlıyoruz ve dolaylı olarak görüyoruz. Bu dolaylı kanal her ne kadar artık amacı açık edilmiş olsa da diğerine göre daha örtük başka amaçlar içermesi sebebiyle bizim araştırmamız için ilgi çekicidir. Bu kanal, belirli bir eğitim kurumunun dışına taşması, yayınları okuyan

kitlenin genç yaşlı, batılı ya da periferiden, öğrenci, eğitimci, akademisyen, tarihçi, mimar olması sebebiyle daha yaygın bir etkiye sahiptir. Tarihçilerin rahle-i tedarisinden geçen kuşaklar bugüne ulaşmasa da kitaplarının bugün halen mimarlık öğrencileri ve mimarlar tarafından okunuyor oluşu etkilerini devam ettirdiklerini gösterir. Bu araştırma çalışması bu bağlamda ikinci kanaldan yürüyen, daha genel bir eğitim nosyonu sahibi mimarlık tarihi üretimlerini -metinlerini- konu alır.

#### **2.4 Eğitim İçin Operasyonel Tarih: Bruno Zevi**

Zevi, Roma ve Venedik Üniversitesi'nde uzun yıllar ders vermiştir. Zevi, sanat tarihinin eleştirel bakış açısı ile mimarlığı sorgulayarak öğrenmeyi kesin şart olarak kabul eder. Zevi'nin görüşüne göre, eğer tarihi anlamak istiyorsak onu bugünün düşünceleri ışığında görmeye çalışmalıyızdır. Zevi, üniversitedeki çalışmalarında öğrencilere verdiği görevlerle, anıtların rölövelerini alarak eskizlerini çizerek ve maketlerini yaparak onları yapıların ölçülerin, plan yerleşimlerinin ve mekân dizilimlerinin deneyimini elde etmelerine olanak tanır. Zevi'nin yaklaşımı konvansiyonel tarih eğitiminde olduğu gibi sadece üslupların teorik taraflarını dokunmaz aynı zamanda deneyimi eğitimin içine dahil eder. Kendi tarih anlayışına özgü bir terim olan 'Araçsal Eleştiri'yi (Operative Criticism) eğitim modelinde oturtmaya çalışır. Bu model öğrencinin çizerek, model yaparak mimari ve eleştirel bir yaklaşımla öğrenmesi demektir. Zevi, bu şekilde mimarlık tarihi ve mimari tasarım dersleri arasındaki ilişkiyi kurar. Bunun da modern çağın ustalarının yaptığı gibi bu ilişkiyi kurmayı öğrencilere öğretmekten geçtiğini söyler.

Bülent Özer de Zevi'nin yaklaşımına paralel bir yol izler. Önce Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sonra da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki mimarlık tarihi derslerinde bir üslubun tasarım prensiplerini öğretmek için öğrencilerden bahsi geçen üslupta bir cephe tasarlaması istenir. Başka bir derste Bülent Özer'in geliştirdiği bir bütüncül planimetrik tasarlama yöntemine göre bir konutun önce planı tasarlanır sonrasında maketi yapılır.

Tarih ve tasarımın müşterek bir ikili olduğu düşünüldüğünde biri diğeri için her zaman zorunludur. Tasarım, mimarlık tarihinin süzgecinden, günümüzün çağdaş sorunlarına cevap bulmaya çalışırken sürekli eleştirilerek, test edilerek geçecektir.

Zevi mimarlık tarihinin, üslupların yorumsuz bir yaklaşımla sadece aktarılmasına dayanan tarih anlayışını reddettiğini ve Gropius'un mimarlık tarihini de bu sebeple tasarım okullarından kaldırdığını söyler.

Zevi kendi tanımıyla mimarlık tarihi atölyesini aşağıdaki sözlerle anlatır:

*“Önce Venedik Üniversitesi'nde, ardından Roma'da mimarlık tarihi profesörü olarak otuz yıl boyunca tarihi çağdaş sanat ve kültür ışığında öğretmeye çalıştım. Otuz yıl boyunca, her dersin başında ya eski Mısır ya da Romanesk ya da XI.X yüzyıl hakkında, öğrencilere ve kendime sordum: neden bununla uğraşıyoruz? Ancak geçmişin okunması için modern bir anahtar bulduktan sonra, ürünlerini analiz etmenin etkin ilgisini belirleyebildim. Tivoli'deki Villa Adriana veya İstanbul'daki bir Sinan camisi, Ferrara'daki Biagio Rossetti veya İtalyan yarımadasının güneyindeki kırsal çiftliklerdeki bir dersten sonra, günümüziün tasarım taahhütleri hakkında beklenmedik ve teşvik edici öneriler keşfetmeyi başardık. Böylece tarih artık öğrencilerin müfredatında sıkıcı ve zorunlu bir ders olmaktan çıktı; tasarımın en geçerli ve bilimsel atölyesi oldu.” (Ardizzola, 2018).*

## **2.5 Mimarlık Tarihi ve Eğitim İlişkisinde Güncel Örnekler**

### **İngiliz Mimarlık Okullarında Tarih Eğitimi (Tarihin Araçsallaştırılması)**

Mark Swenarton, *Mimarlık Eğitiminde Mimarlık Tarihinin Rolü* adlı makalesinde İngiliz mimarlık okullarında, tarih eğitim ilişkisini özetler. (Swenarton, 1987) Swenerton, makalesinde 3 farklı yaklaşımı özetler; bunlar realist, klasik ve modernist yaklaşımdır. Üç yöntemin de bugün geçerli olmayan, nasıl tasarlamamız gerektiğine ilişkin bir öneri olduklarını söyler. William Lethaby, realist yöntemin temsilcisidir. Klasik anlayışın temsilcileri de Reilly ve Richardson, Modernist olan ise önce Gropius tarafından Harvard'ta temelleri atılan sonra Llewelyn Davies tarafından Bartlett'ta sürdürülen yaklaşımdır (Swenarton, 1987).

Swenarton, Bartlett'taki mimarlık tarihi derslerinin 1960'ta Reyner Banham yönetimi altında organize edildiğini söyler. Bartlett'ta Banham yönetimi altında genel mimarlık tarihi dersi programdan kaldırılmıştır. Eğitim, başta 20. yüzyıl mimarlığı olmak üzere, 18. yüzyılın erken Anglo-Palladianları gibi bunun yerine belirli dönemlere yoğunlaşır ve belirli dönemlerdeki öğrencilere verilir (1. Ve 2. Sınıf öğrencileri) ve kronolojik olarak verilmez. Reyner Banham mimarın teknolojiyi takip edebilmesi için tüm kültürel yükünü bir kenara bırakması gerektiğini düşünür. Banham'ın Bartlett'taki mimarlık eğitimi için iki temel amacı vardır; bugünün ortamını şekillendiren koşulları anlamak (1945 sonrası, savaş sonrası dönem) ve öğrencilere profesyonel kariyerlerinde ihtiyaç duyduklarında kendi tarih araştırmalarında kullanabilecekleri

tarihin araştırma yöntemini öğretmek. Bu iki yaklaşımı da Gropius'ta görürüz. Ders seçimleri öğrenci tercihine bırakılmıştır, tarih dersleri zorunlu değildir. Hatta öğrenciler hiç tarih görmeden mezun olabilirler (Swenarton, 1987).

Swenarton, klasik, modernist ya da realist olsun, bu üç yaklaşımı da değerlendirirken; nasıl tasarlamamız gerektiğini öğretirken tarihi araçsallaştırdıkları sebebiyle bugün geçerli olmadıklarını vurgular. Lethaby'nin rasyonalist yaklaşımının biçim ve biçimi doğuran nedenler arasındaki ilişkiyi kuramadığını ancak tarihten gelen bilgi ile bu ilişkiyi meşru kılmaya çalıştığını söyler. Bloomfield ve klasiklerin ise kozmolojik yasalar ile biçim arasındaki ilişkiyi benzer bir şekilde kurmaya çalıştıklarını ancak buradaki kavramsallaştırmanın yetersiz olduğunu açıklar. Gropius'un yaklaşımı ise mimarlık eğitimini, çağının, sosyal bağlamının, içinde bulunduğu inancın ve üretim yöntemlerinin belirlediği bir ürün olarak görmektedir. Bu bağlamda tarih ile ilişkisi zayıftır. Bu açıdan bakıldığında Swenarton idealist yaklaşımı tarih-mimarlık eğitimi analizi dışında bırakmak gerektiğini düşünür. Ancak, tarihe güvenmeyen, tarih bilgisinin ancak bir engel olabileceğini, bugüne dair bir faydası dokunmadığını öncülleyen idealist yaklaşım günümüz tarih eğitimi için temel alınacak bir yaklaşım değildir. Modernist yaklaşıma göre tarih, şüphe ile yaklaşılması gereken ve sürekli sterilize edilmesi gereken bir olgudur.

Burada çarpıcı olan ise, bu üç yaklaşımın da tarihin, mimarlık eğitiminin bir parçası olarak veriliyor olmasını kabul ediyor oluşudur. Tüm tartışmalara rağmen mimarlık tarihi, eğitim programları içinde yer almıştır. Burada, idealist, klasik ya da modernist olsa da tüm yaklaşımlar mimarlık tarihini, mimarların hangi bakış açısı ile tasarlaması gerektiği konusunda belirleyici olarak görürler. Swenarton, okullarda verilen mimarlık tarihi eğitimini iyileştirmek için mimarlık tarihi eğitimini bu araçsal hedefinden kurtarmak gerektiğini söyler. Başka bir şekilde söylersek, bir mimari üslubu yüceltmek için mimarlık tarihi öğretmemiz gerektiğini vurgular.

Swenarton, 1987'de yazdığı bu makalede, yukarıda eleştirdiği yaklaşımların Adrian Forty ve kendisinin son 10 yılda Bartlett'ta geliştirdikleri eğitim yaklaşımını belirlediğini aktarır. Klasik yaklaşımın sınırlı yaklaşımın ötesine geçmek için sadece başyapıtlara değil, daha geniş bir bina repertuarına odaklanan bir eğitim planladıklarını, modernist yaklaşımın tersine tarihi sterilize etmeye çalışmadan olduğu gibi göstermeye çalıştıklarını söyler. "İnşaat Tarihi" başlıklı bir akademik yayın

hazırlayarak, realist doktrinden mimarlığı strüktürel çözümün bir sonucu olarak görmekten uzaklaştıklarını vurgular.

Swenarton, İngiliz mimarlık okullarındaki eğitimin, tarih-eğitim ilişkisine yönelik eleştiriler ve farklı anlayışların ışığında nasıl evrildiğini, tarihi, mimarlığın üslup merkezli bakış açılarından nasıl uzaklaştırdıklarını ve tarihe kendi özerk alanını iade etmeye çalıştıklarını anlatır.

### **Karşıt Görüşler “Mimarlığa Tarihini İade Etmek”**

Carla Keyvanian 2011’de yazdığı, *Teaching History to Architects* başlıklı makalesinde tasarımcı çalışma arkadaşlarının, mimarlık tarihçilerinin tasarımdaki rolünü, sözel veya dile getirmeden, halen sorguladıklarını bize hatırlatır: “*Mimarlar değerli vakitlerini bir gökdelenin kıvrılan cephelerindeki güneş panellerinin daha verimli olması için güneşi nasıl takip edeceğini düşünmek yerine Niçin Yunan tapınaklarının klasik oranlarını öğrenmekle niye geçirsinler ki?*” (C. Keyvanian, 2011)

Keyvanian makalesinde mimarlık tarihinin otonom bir disiplin olarak değerlendirildiğinde mimarlık eğitime katkılarını açıklamaya çalışır. Keyvanian’ın mimarlık tarihinin mimarın eğitime katkısı hakkındaki görüşlerini aşağıdaki şekli ile özetleyebiliriz.

- Mimarlık tarihinin katkılarında biri, tarihi eğitiminin mimarlara fikirlerini ifade etmek ve formüle etmek için bir kelime dağarcığı kazandırmasıdır.
- Mimarlık öğrencileri tarihi binaları okuyarak onların vermek istediği mesajı anlayabilirler.
- Mimarların ve mimarlığın toplumsal gelişmedeki rolünün tarihi binalar ve tarihi alanların teknik ve biçimsel analizi ile kavranabilir.
- Ayrıca abartılı bir amaç olsa da bugünün mimarları, mimarlık tarihindeki kanonun içine binalarını sokabilmeleri için yakın dönemde bu kanona dahil olan mimarların hangi kuramsal tartışmaları hedef alarak pratiklerini şekillendirdiklerini öğrenebilmelerinin yolu mimarlık tarihini iyi bilmekten geçer.
- Mimarlık teknolojisindeki kısıtların sebep olduğu teknolojik çözümler, üretme zorunluluğunun nasıl yeni bir mimarlık vizyonu geliştirmeye kapı araladığını, inşaat tekniğinin kronolojik ilerlemesinden öğrenilebilir.

- Mimarlıkta, biçimlerin anlamlarının olduğunu ve bu anlamın evrensel olmadığını ancak anlamın tarihsel bağlamdan türediğini öğrenebilirler. Mimarlar, mimarlığın dilini konuşmayı öğrendiklerinde istenmeyen anlamların ortaya çıkmasını önlemekte ya da farkına varmakta gelişebileceklerdir.
- Tafuri'nin tarihe temellenen bir mimarlık kuramının tarihsel (historicist) bir yaklaşımı desteklediğini söyleyemeyiz. Aksine mimarlık teorisi ve tarihine temellenen bir yaklaşım mimarlık öğrencilerini anakronistik yaklaşıma karşı aşılar.
- Mimarlık öğrencilerinin, mimarlığın içinde bulunduğu çağın kültürel ekonomik ve sosyal durumları ile girift bir şekilde ilişkili olduğunu anlamasına yardımcı olur. Mimarlığın aynı zamanda müşteri taleplerine, mimarın biçimsel araştırmalarına, halihazırdaki yapı teknolojilerine ve üretildiği zamana ve zamanın taleplerine cevap veren bir ürün olduğunu öğretir.
- Mimarlık tarihi, öğrencilere tarihten bazı biçimleri ya da dilleri aparmayı değil, bu dilleri ve biçimleri hangi prensiplerin ortaya çıkardığını öğretir.
- Mimarlık tarihinin amacı mimarların tarih içindeki sosyal ve kültürel rolünün nasıl değiştiğini öğretmek ve mimarlara hazır bir cevap önermektense mimarların karşılaşacağı soruları ve geçmişte mimarların bu sorulara nasıl cevap verdiklerini göstermektir.
- Keyvenian, mimarlık tarihi ve tasarım arasındaki ilişkinin, yeni mimarlık dillerine ihtiyaç duyulduğu zamanlarda ya da avant-garde hareketlerin kendilerini meşrulaştırma gereksinimi duyduklarında tekrar kurgulanması gerektiğini söyler. Böyle zamanlarda tasarımcıların, tarihçilere onaylama ya da yol göstermeleri için başvurduğunu ancak bunun çözümünün ancak tasarım disiplini içerisinde gelebileceğini yeni bir mimari dile dair sığrayışın ancak bu şekilde gerçekleşebileceğini söyler.

Bruno Zevi'nin yaklaşımına göre, tarihçi toplumun güncel sorunlarını ve toplumda yerini belirleyen mimarı takip eder ve toplum için yararlı ve iyi olan tarihsel bilgiyi sunar. Mimarlık tarihinde kötü olan örnekler ya da ilgisiz olan örnekler gündeme gelmez ve kasıtlı olarak dışarıda bırakılır. Dışarıda bırakılan mimarlar ve üretimleri günümüz için faydalı olabilecek olsa da bunlar için zaman harcamaya değmez, etkin olan mimarlık tarihi mimarları daha iyi eğitecektir ve toplum da onların planladığı

daha iyi yapılara ve onların planladığı daha iyi kentlere kavuşacaktır. Bu türden mimarlık tarihçileri seçkin bir azınlığa ve uzmanlara hitap ederler ve seçtikleri konuları güncel ihtiyaçlara göre test ederler. Bu tanımla mimarlık tarihi geçmişe ait bilgilerin bugün için hala uygun kalanlarından oluşmaktadır. Tafuri benzer bir amacı güderek bu yaklaşıma karşı çıkar. Mimarlar mimarlık tarihi içinde sadece küçük bir bölümü bilirlerse bu tarihin içinde neyin incelenmesi gerektiğini nasıl bilebilirler. Bir tarihçi bilgi alanından bir seçim yaparak onu gündeme getirirse de ilgisizlik nedeniyle dışarıda kalan coğrafyalar, kültürler mimarlar ve dönemler gelecek kuşaklar açısından kaybedilmiş olacaktır. (Leach, 2010) Tafuriye göre mimarlık tarihçileri, mimarlara geçmişten çıkarılmış kolay cevaplar sunmak yerine binaların yapılma şeklini çevreleyen düzensizliği hatırlatmalı ve günün okurlarına mimarlığın daha düzgün tarihlerine aykırı olduğu için gözden kaçan örnekleri, mimarları ve sorunları hatırlatmalıdır.

### **Mimarlık Stüdyosunun Bilgi Nesnesi Olarak Mimarlık Tarihi**

Adam Hardy ve Necdet Teymur tarafından 1990'ların mimarlık tarihi eğitimini ve stüdyo ile ilişkisini konu alan *Architectural History and The Studio* kitabında, yazarlar bu kitaptan 30 yıl önce Bruno Zevi tarafından ortaya atılmış olan mimarlık tarihi ve tasarımı entegre etme yaklaşımını yeniden tartışır. Zevi, kuram, tarih ve eleştiri arasında ayırım olmadığını çünkü bunlardan biri olmadan diğerlerinin var olmadığını söylemiştir. Zevi aynı zamanda mimari ürün aracılığı ile yapılan mimari eleştirinin olasılığını sorgular. Tasarımın tarihi derslerinde daha iyi anlatılacağını ve tarihin de çizim masalarında daha iyi anlatılacağını söyler. (Hardy & Teymur, 1996)

Necdet Teymur, kitabın *Architectural History as 'educational object'* bölümünde tarih görüşünün eğitime katılmasında iki farklı yaklaşımın geliştirilebileceğini söyler: Bunlardan ilkinde tarih derslerinin tarih bilgisini öğretmenin ötesinde kendi nesnesini sürekli değerlendirmesi gerektiğini, bunu mimarlık eğitimi özelinde değil, disiplinin geneli için, toplum ve 'tarih' için ve son olarak da disiplinin tarihi için yapması gerektiğini söyler. Ve bununla birlikte ikinci olarak da eğitimin tarihi tasarıma hizmet eden işe yarar bir şeyden öte görmesi gerektiğini yine mimarlık ürünlerini de tarihin nesnelere değil de mimarlık pratiğinin nesnelere olarak görmesi olduğunu söyler. Teymur'a göre tarihteki artefaktlar, ve olayların anlaşılabilirliği, bilinebilirliği, öğretilmesi ve öğrenilebilirliği için öncelikle eğitim nesnelere dönüştürülmesi gerekir. Teymur tarihi bir 'eğitim nesnesi' olarak tanımlarken tarihe pedagojik ve

bilişsel amaçlarla yaklaşılması gerektiğini ve tarihin nesnelere de pedagojik yöntemlerle tanımlanması gerektiğini, böylece konunun tarihselliğini ortaya çıkarabileceğini, ders içeriklerinin de eğitimin faydalarını arttıracak şekilde bu bağlamda düzenlenmesi gerektiğini söyler. Teymur'un bu önerisi Zevi'nin yaklaşımını benimser ancak, buradaki tarih bilgisi Zevi'nin ereksel tarih anlayışındaki 'gelecekte bize yolumuzu gösteren' bilgiden ziyade tarih bilgisinin eleştirilebilir, araştırılabilir ve sorgulanabilir, sorgulandığında eğitim içinde mimarlık pratiği için yeni bir bilgi üretecek, yeni yöntemler bulmamıza yardım edecek bir bilgi olarak eğitime dahil edilmesini savunur. Teymur kitabın ilgili bölümünde bu önerisine ilişkin mimarlık stüdyosu deneylerini ve deneyimlerini paylaşır. (Hardy & Teymur, 1996)

### **Tarih ve Tasarım Bağlılığı**

Colin Davies, Teymur'un derlediği kitaba yazdığı *Relevance is not a Dirty Word* başlıklı makalesinde 'tarihin işlemselliği' (operational history) eleştirileri ile yükselen tartışmalar sonucunda yükselen, tarihi tasarım disiplinine belirli mesafede tutma, onun eğitim ve tasarım disiplini ile ilişki içine girmesini engelleme yaklaşımını eleştirir. Davies, tarih-tasarım ilişkisini mesafeli görmek yerine bu ilişkinin nasıl kurulabileceğini, kurulmasının kötü bir şey olmadığını anlatır. (Metnin başlığındaki relevance, uygunluk, ilgililik, bağlılık gibi anlamlara gelse de bu metinde olgunun başka bir olguya dayanması anlamında kullanılmıştır. Bu bölümde bu kavram dayanmak ve ilgililik olarak açıklanacaktır.) Colin Davies, mimarlık okullarında tarih eğitiminin uygulanabilirliğini tarih eğitimi ve tasarım eğitimi arasındaki ilişkiye referansla sorgulamayı önerir. Günümüzün meselelerine tarih disiplininin genel ilgisi ve mimarlık pratiği ve mimarlık tarihi arasındaki özel ilişkililiği gündeme getirir. (Hardy & Teymur, 1996)

Mimarlık tarihinin özerk (otonom) olması ve başka bir kavrama dayanması tarihçiler arasında bir tartışma konusudur. Tarihçinin bakış açısı eğer bugün ile ilişkili ise orada tarihçinin tarafsızlığı tehlikeye düşer. Bu durumda araştırmanın sonuçları tartışmalı ve güvenilmezdir. Davies buna örnek olarak modernizmin tarihçilerinin hatasını açıklar:

*“Pevsner ve Giedion'un tarihleri, modernizme ve onun bilgisine olan tutkuları sebebi ile modernizmi diğer tüm çağdaş yaklaşımların üstünde ve ana akım yaklaşım olarak görmelerine sebep olmuştur ve bu durum tarihçilerin öznel görüşlerini gerçekliğin üstünde tuttuklarını gösterir. Watkin, bu bakış açısını düzeltmeye çalışsa da o da aynı hatayı eğip bükerek tekrar eder. Geleneksel ve klasik mimarlığın bugün yeniden doğuşuna olan arzusu ile tarihsel gerçekliği deforme etmiştir. Modernist mimarlık tarih yazımı geçmişe eğip bükülmüştür”* (Hardy & Teymur, 1996).



Davies, tarihin sahip olması gereken tarih etiğinin, tasarım disiplinde ya da tasarım eğitiminde aranmasının anlamsızlığını vurgular. Eğitim mimarlara tarih öğretir, mimarlık tarihçisi olmak isteyenlere değil. Mimarlık öğrencilerine salt tarih değil, mimarlık tarihi öğretilmesi gerektiği için tarih ve mimarlık arasındaki ilgililik, dayanaklılık kurulmuş oluyor. Böylelikle tarih ve tasarım eğitimi birleşmiş oluyor. Bu durumda tarihin özerkliğine ne olur? Davies asıl meselenin tarihin özerkliği yitirilmeden günümüz tasarımcılarının ve stüdyo öğrencilerinin bugünün yaklaşımına nasıl bağlanabileceği olduğunu söyler. Bunu yapabilmek için tartışmanın iki tarafını çözümlenmek gerekir. Burada iki tarafın birinde tarih için tarih; hiçbir ilgililiğin, dayanaklılığın olmadığı tarihçinin özerk olduğu anlayış, diğerinde tarihin tasarımın hizmetkarı olduğu, ilişkililiğin en başından kurulduğu ve özerk tarihçi konumunun yok olduğu anlayış. Davies bunların ikisinin de tatminkâr olmadığını söyler. Tasarımcıların gerçek tarihin zenginliğini ve tarihçilerin de mimarlık ve tasarımın ilgililik tarafını kabul etmesi gerektiğini söyler (Hardy & Teymur, 1996).

Mimarlık tarihi ve eğitim ilişkisi üzerine yapılmış çalışmaları incelediğimiz bu bölümde, 20. Yüzyıl başından beri tarihçilerin, eğitimcilerin ve tasarımcıların yaklaşımlarını çözümlenmeye çalıştık. Mimarlık tarihi ve eğitimi arasındaki ilişki iki farklı düzlemde sorgulanmaktadır. Bunlardan ilki mimarlık tarihçisinin mimarlık stüdyosundaki konumu itibariyle, ikincisi de mimarlık tarihçisinin okuyucusu arasındaki ilişkidir. Bu araştırma çalışması, tarihçinin stüdyo ile ilişkisini de göz önünde bulundurarak tarihçinin ilkinde göre daha dolaylı yoldan gerçekleşen okuyucu ile kurduğu ilişki düzleminde çalışır. Tarihçi, okuyucusu ile olan ilişkisi düşünüldüğünde daha geniş bir kitleye ve zamansal sürece hitap eder. Bu yüzden mimarlık tarihinin mimarlık stüdyosundaki etkinliği yerine mimarlık tarih yazımının dolaylı ancak, daha güçlü bir şekilde bir eğitim nesnesi olarak tartışılması gerektiğini vurgulamak isteriz.

Bu bölümde mimarlık tarih yazımında ve mimarlık tarih eğitimindeki genel tartışmaları açıkladık. Ancak, buradaki ve literatürdeki tartışmalar mimarlık tarihinin, bir disiplin olarak mimarlık ile ilişkisini açıklamakta yetersizdir. Bu araştırma çalışması, mimarlık tarih yazımında ve mimarlık tarihi eğitiminde üretilen kuram, doktrin ve söylemlerin, tarihçilerin tarih yazım teknik ve ön kabullerinde, mimarlık eğitimi disiplini içerisindeki yerine yönelik yaptıkları seçimleri üzerine yapılmış bir çalışmadır. Mimarlık tarihi metinlerinin üretiminde mimarlık olgularının karmaşık

yapısından belli bölümlerin çıkarılması, belirli bölümlerin gözlem dışı ve söylem dışı bırakılması, mimarlığın bazı boyutlarından bilinçli olarak kaçınılması üzerine kurulmuştur. Kaçınmanın karşısında ise mimarlığın başka boyutlarına da önem veren ve yoğunlaşan dengeli bir yaklaşım vardır.

Mimarlık tarihi metinlerinin açık veya örtülü, doğrudan veya dolaylı olarak odağında tasarım eğitimi olduğunu kabul edersek, bu odağa erişme yolunda mimarlığın hangi veçhelerini izlediklerini bilmek önemlidir. Mimarlık tarihçilerinin, geleceğe ilişkin projeksiyon yapmak, zeitgeist anlayışı, işlemsel olmak, tarihi araçsallaştırmak, klasik bir kanonu sürdürmek gibi tarafları sebebiyle haklı eleştiriye tabi olduklarını biliyoruz. Mimarlık tarihi zaman içinde bu eleştirilerden öğrenmişse ve kendini güncellemişse de mimarlık disiplini içindeki eğilimlerini sürdürdüğünü halen görebiliyoruz. Bu eğilimleri çözümlenmenin yolu temel mimarlık kavramlarının çözümlenmesinden geçer. Temel mimarlık kavramlarının çoğu mimarlık tarihçileri tarafından ortaya atılırlar, dönüştürülürler ve yeniden gündeme getirilirler. Koselleck, tarihi anlamak ya da karakterize etmek için dönemin sosyal ve politik söylemleri ve tartışmaları içindeki kavramların bağlamları içindeki yerlerinin belirlenmesi gerektiğini söyler. Tarihsel çözümlenme yaparken, çok sayıda kavramı kullanımları ile ilişkili ve eleştirel olarak değerlendirmek gerektiğini vurgular. (Koselleck, 2009).

Bu araştırma çalışması bu bağlamda mimarlık tarihçilerinin, disipline ilişkin eğilimlerini belirlemek ve mimarlık tarihçilerinin maruz kaldıkları eleştirilerdeki boyutları ikinci aşamada belirlemek için kavramlar tarihi yöntemini önerir ve bu bağlamda literatüre katkı sağlamayı amaçlar. Tarihçilerin kullandığı, ortaya çıkardığı, dönüştürdüğü ve yeniden kullandığı mimarlık kavramları tarihçilerin, günümüze kadar olan literatürde yer alan yadsıma ve indirgeme eğilimlerinin amaçlarını ortaya çıkarır.





### **3. MİMARLIK TARİH METİNLERİNDE SÖYLEM ANALİZİ VE KAVRAMLAR**

Bu bölümde tezimizin araştırma nesnesi olan mimarlık tarihi metinleri incelenecektir. Araştırmamızın hipotezi çerçevesinde ve önerdiğimiz söylem çözümlemesi ve kavramlar tarihi yöntemi kapsamında, metinler kendi söylemleri ile olan ilişkide, metinlerin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki ilişkiler bağlamında, yazarın konumu ve metinlerin göndergeselliği açısından incelenecektir. Her bir metin çözümlemesi ile elde edilen kavramsal çerçeve rekonstrüksiyona tabi tutularak

metinlerin kavramsal mimarileri grafik bir dil ile anlatılacaktır. Bu grafikler kavram hiyerarşisini, kavramların alt kavramlarla ilişkisini ve temel mimarlık kavramları ile ilişkisini gösterecektir. Son olarak bu çalışma kapsamında incelenen metinlerin her birinin oluşturduğu kavramsal mimari harita içindeki yerleri tartışılacaktır.

Buradaki metinleri incelerken tarihçilerin kendi metinleri kaynak olarak kullanmanın yanı sıra tartışmaya ışık tutacağını düşündüğümüz, mimarlık tarihi ve eğitimi ilişkisini tartışan metinler de kaynak olarak kullanılmıştır. Çalışmanın dördüncü bölümünde mimarlık tarih yazımına ilişkin Vidler'in<sup>10</sup> ve Tournikiotis'in<sup>11</sup> metinleri ikinci dereceden, Bruno Zevi'nin<sup>12</sup> tarihin bir materyal olarak eğitimde kullanılması ve Manfredo Tafuri'nin<sup>13</sup> tarihin özerkliğine ilişkin önermelerinin bulunduğu metinler üçüncü dereceden kaynaklar olarak kullanılmıştır (Ardizzola, 2018; Tafuri, 1981; Tournikiotis, 2001; Vidler & Eisenman, 2008).

Kenneth Frampton için incelenen ana metin 'Studies in Tectonic Culture' kitabı olmakla birlikte Frampton'ın 'Modern Architecture: A Critical History Kitabı' ikinci derece kaynak olarak kullanılmıştır (Frampton, 1992). Frampton'ın makalelerinin derlemesi olan '*Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*' kitabı içinde yer alan tektonik üzerine yazılmış makalesi ikinci derece kaynak olarak kullanılmıştır<sup>14</sup> (Frampton, 2002).

Charles Jencks'in tarih yazımı için temel nitelikte olan iki metni bu çalışmanın kapsamında değerlendirilmiştir. Jencks'in kendinden önce Mimarlıkta Modernizmi tek ana akım olarak tanımlayan anlayışı eleştiren ve çoğul modern hareketler önerisinde bulunan metni<sup>15</sup> ve mimarlıkta post-modernizmi bir yeni üslup olarak tarihselleştirme çabası olan metni<sup>16</sup> çalışmamızın araştırma nesnesi olarak konu edilmiştir.

Bülent Özer'in doktora tezi olarak İstanbul Teknik Üniversitesi'nde hazırladığı ve 1964'te yayımlanan, batı kaynaklı modernizmin, yerel mahiyeti üzerine kaleme

---

<sup>10</sup> Anthony Vidler, 'Yaşadığımız Günü Tarihleri' 2008

<sup>11</sup> Panayotis Tournikiotis, 'The Historiography of Modern Architecture'

<sup>12</sup> Bruno Zevi için Paola Ardizzola'nın 'History Will Teach Us Everything Bruno Zevi And The Innovative Methodology For Future Design' makalesi Zevi'nin yaklaşımı için kullanılmıştır.

<sup>13</sup> Manfredo Tafuri, 'Theories & History Of Architecture'

<sup>14</sup> Kenneth Frampton, 'Rappel A L'ordre: The Case For The Tectonic, Architectural Design Vol.60 Sayı 3-4, sayfa 19-25

<sup>15</sup> Charles Jencks, "Modern Movements in Architecture", 1987

<sup>16</sup> Charles Jencks, "The Language of Post Modern Architecture" 1977

aldığı metni<sup>17</sup> ve mimarlık ve plastik sanatlar üzerine makale ve söyleşilerinden bir derleme olan kitabı ‘Yorumlar’<sup>18</sup> bu çalışma kapsamında incelenen metinleri arasındadır.

Çok sayıda makale yayınlamış ve tarihçiliğinin yanında mimarlık gazetecisi kimliği ön planda olan Reyner Banham’ın modernizmi teknoloji aracılığı ile ehlileştirme girişimi olarak tanımlanabilecek yayınlardan ‘The Architecture of the Well-Tempered Environment’ ve modern mimarlığı klasikleştiren kriterleri ele alan ‘The New Brutalism’ metinleri incelenecektir. Reyner Banham’ın genel görüşünü örnekleyeceğini düşünerek, metinleri arasında teknoloji ve mimari ifade damarlarını temsil ettiğini düşündüğümüz bu iki kitabı incelemeyi uygun bulduk.(Banham, 1966, 1984) Reyner Banham’ın mimarlık akademisini, mimarlık disiplini bir gizli kültür olarak kabul etmeleri sebebiyle kültürün içeriğine dair hiçbir zaman bilgi edinilememesini konu aldığı makalesi de Banham’ın yaşamı boyunca modernizme ilişkin mücadelesini özetlediği için inceleme kapsamına alınmıştır (Banham, 1999). Banham’ın modernizm ile ilişkisini anlamak için Banham üzerine yazılmış başka bir metin<sup>19</sup> ikinci dereceden bir kaynak olarak kullanılmıştır (Whiteley, 2003).

---

<sup>17</sup> Bülent Özer, ‘Rejyonalizm Ünlversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme’ 1964

<sup>18</sup> Bülent Özer, ‘Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık’ 1986

<sup>19</sup> Nigel Whiteley, ‘Reyner Banham: Historian of the Immediate Future’ 2003, The MIT Press

### 3.1 Kenneth Frampton'ın Tarih Yazımı

Mimarlık disiplini çok boyutlu bir disiplin olması sebebiyle ilişkili olduğu disiplinlerin bilgi alanlarından kavramlar ve yöntemler mimarlık alanına bir yenilik olarak dahil edilmeye çalışılır. Özellikle çağdaş felsefecilerin düşünceleri doğrudan mimarlık stüdyolarında “yaratıcı tasarımı” beslemek üzere kullanılan kavramlar haline getirilir. Frampton ‘*Studies in Tectonic Culture*’ kitabının önsözünde güncel mimarlık yazınında ortaya çıkan bu kavramların, mimarlık tarihinin mirasını ve mimarlığın meşru entelektüel birikimini görmezden geldiğini ve önemsiz gösterdiğini, bu kitabı yazmaktaki amacının bu dengesizliği ve mimarlığın teorisinin aleyhine yapılan bu gizli propagandayı ortaya çıkarmak olduğunu söyler (Frampton, 2001b).

Mimarlık kendine münhasır bir disiplin olarak çoğu akademik çalışmada hep bir tanımlama ihtiyacı duymuştur. Mimarlık teorisi ve tarihinin yöntemi, sosyal bilimlerdeki, sayısal bilimlerdeki, felsefedeki, sanat alanındaki, mühendislik alanındaki yöntemlerden edinilen bilgi ile tanımlanmaya çalışılır. Mimarlık bütün bu disiplinler ile ilişkili olması sebebiyle kuramsal çalışmalarda bu yöntemleri kullanmakla birlikte mimarlığın kendine özgü bir disiplin olduğu düşünüldüğünde kendi kavram, kuram ve yöntemlerine de ihtiyacı vardır. Şüphesiz mimarlık alanında en küçük yapı ölçeğinden kentsel ölçeğe kadar kapsayıcı kavramlar vardır. Frampton’ın amacı, bu kavramları gündeme getirmek ve 19. ve 20. yüzyıl mimarlığını, geride bırakılmış, disipline özgü temel mimarlık kavramlarını tekrar gündeme getirmek ve yeni olmak adına disiplini meşgul ettiğini düşündüğü kavramların geçersizliğini kanıtlamaktır.

Frampton’ın mimarlığı ‘İnşa Etmenin Şiirselliği’ olarak tanımlaması, mimarlığın bir zamanlar daha dokunsal ve maddesel olduğu, zanaatın takdir edildiği, başka kriterler ile değer kazanan bir disiplin olarak gördüğü anlamına gelir. Frampton’ın girişimi güncel mimarlığın aşırı vurgu yapılan temsil etme kapasitesinin ötesinde tektonik bir disiplin oluşuna vurgu yapmaktır (Frampton, 2001b).

Harry Francis Mallgrave, ‘*Studies in Tectonic Culture*’ kitabına yazdığı önsözde 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında ortaya çıkan tartışmanın kritik sorusunu sorar. “*Bir binanın tensel varoluşunu nasıl arttırabiliriz? Bunu formun üstü kapalı şiirselliğini azaltmadan nasıl yapabiliriz?*” (Frampton, 2001b).

Frampton 'tektonik' kavramının kapsamını belirlemeye çalıştığı kitabın ilk bölümünde mimarlık tarihi anlayışını ve tercih ettiği yöntemin ve yaklaşımın niteliğini tarif etmek için kitabını Tafuri ve Dal Co'nun 'Çağdaş Mimarlık' (Architettura Contemporanea) kitabından bir alıntı ile açar:

*"Çağdaş mimarlığın tarihi kaçınılmaz bir şekilde çeşitlidir. Bu tarih mimarlık tarihinden bağımsız olarak insanın yaşam alanını oluşturan strüktürlerin tarihi; bu strüktürleri yönlendirmeye ve kontrol etmeye çalışan girişimlerin tarihi; bu girişimler için yöntemler ve politikalar geliştiren entelektüellerin tarihi; mutlak ve tanımlayıcı kelimelere ulaşmaya dair tüm umutlarını yok eden ve bunların belirlenmiş katkılarını sınırlamaya çabalayan yeni bir dillerin tarihidir.*

*Açıkça pek çok ve çeşitli bu tarihlerin kesişimi asla bir tekillik ile son bulmaz. Tarih alanı doğası gereği diyalektiktir. O derece diyalektiktir ki, her ne kadar yerine oturtmaya çalışsak ya da bu tartışmaları tatlıya bağlamaya çalışsak da Mimarlığın bugün rolü nedir ya da ne olmalıdır gibi kaygılı sorular şeklinde bugün tekrar ortaya çıkmaktadır. Bunun gibi sorulara cevap vermeye çalışmak işe yaramaz. Bunu yerine yapılması gerekense, bütün modern mimarlık alanını onun bütünlüğünü çatlatan ve kırarak boşluklar açan bir göz ile taramak, ancak onu ayrıık süreksizlikler ya da tarihin sürekliliği gibi mit statülerine yükseltmekten kaçınarak yeni taze bir başlangıç yapmaktır." (Tafuri & Co, 1988).*

Frampton, dönemi için en teknolojik strüktürlerin mucidi olan Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc için baş eseri *Entretiens sur l'architecture'de* (1959) modern anlamdaki mekân kavramını hiç kullanmadığından bahseder. Modern anlamdaki ilk mekan kavramının August Schmarsow'un, *The Essence of Architectural Creation (Das Wesen der Architektonischen Schöpfung)* (1894) kitabında mekânsal bir kalıp yada kendi ifadesi ile ilkel kulübenin "mekanın yaratıcısı" (*Raumgestalterin*) olarak bahsedildiğini aktarır.

Schmarsow mimarlığın evrimini insanın mekân hissinin sürekli olarak gelişmesi ile açıklar. Bunu "*Raumgefühl*" olarak adlandırır. Schmarsow mimari formun arkasındaki yönlendirici olarak tanımladığı mekân anlayışı dönemin (1893 -1914) dönüştürücü evrensel zaman-mekân teorileri ile aynı zamana denk düşer. "*Raumgefühl*" insanın mekân hissi olarak tanımlanabilir. Nikolai Ivanovich Lobachevsky, Georg Riemann, Albert Einstein gibi fizikçilerin, evrenin evrimini açıklayan zaman-mekân teorileri, mimarlıktaki mekân kavramının düşünsel olarak ortaya çıkması ile aynı zamanlara denk düşer. Ancak bu ilişkinin kurulması için Sigfried Gideon'ın 1941'de yazdığı *Space, Time & Architecture* kitabını beklemek gerekecektir. Giedion bu eserinde Kübist estetik ve modern teorik fizik karşılaştırması yapar.



Modern mekân teorilerinden önce mekân bugün kavradığımızdan daha farklı bir kavramdır. Rönesans'ın mekân anlayışı, perspektif merkezlidir. 3 boyutlu perspektif, kaçış noktalarını esas alan ve mekânın soyut anlamda sonsuza doğru gittiğini kabul eden bir anlayıştır. Barok'un mekânı ise Calculus matematiği olmaksızın hayal edilemeyecek eğrilere sahip mekânlardır. Çağdaş matematiğin ürettiği teoriler, 3 boyutu olmanın ötesinde eşzamanlılık üzerine teoriler, kübist resim ve Einstein'ın görelilik kuramı eşzamanlıdır. (1905) Bütün bu kavramlar modern mekân anlayışını ve onun zamanla ilişkisinin ortaya çıktığı notayı işaret ederler. Bu bağlam hızın deneyimi ve zaman mekânın gündelik yaşamda dönüşümü ile anlam kazanır. Fütüristik gelişmeler; tren, transatlantik gemiler, araba, uçak gibi önceki zamanlarda kullanılmayan ve zaman algısı ile mekân algısını da değiştiren kavramlardır.

Cornelius van de Ven'in görüşüne göre mekân öyle bir kavramsal fikir üretmiştir ki Eklektisizm'i sadece stillerin karşılaştırması ile alt etmemiştir, aynı zamanda iç ve dışın mekânsal plastik birliğine öncelik vermiş, araçsal olan formun hiyerarşisini ortadan kaldırmış ve tekil ve sürekli bir zaman-mekân deneyimine kapı açmıştır (Ven, 1987).

Frampton bu çalışmasının, mimari formun volümetrik karakterini göz ardı etmeden, ihtiyaca mukabil olduğu üzere ve edinilmesi gerekli görüldüğü için, strüktüre ve inşai olanın yeniden değerlendirilmesi ile mekana verilen önceliği zenginleştirmek ve aracılık etmek için yapıldığını belirtir (Frampton, 2001b, s.2). Frampton bunu söylerken inşa tekniğinin gelişmesi ile ilgilenmediğini, mimarlığın mekânsal ifade potansiyeli ile ilgilendiğini söyler. Bu niyet Frampton'ın anlayışını takip etmek için önemlidir. Frampton'ın tektonik kavramı "*inşa etmenin şiirselliği*" olarak tanımlanmıştır. İnşa etmenin dünyevi doğası karakterinde tektonik ve dokunsal (tactile) olduğu kadar görsel ve skenografik olmasına karşın bu özelliklerin hiçbiri mekânsal olanı reddetmez.

İnşa edilmiş olan, Le Corbusier'in ifadesiyle; yüzey, hacim ve plana dair soyut bir söylemdir. (Three Reminders to Architects, Le Corbusier) Ancak bu söylemi bir işaret (gösterge) olarak kabul edemeyiz. İnşa edilmiş olan günlük bir "şey"dir. İnşa edilmiş olan, soyut sanat nesnesinin tersine her gün karşılaştığımız, deneyimlediğimiz, kullandığımız bir şeydir.

Frampton inşa edilmiş olanın sürekli değişim halinde olan üç vektörün bileşkesinden oluştuğunu söyler. Bunlar “*Topos*”, “*Typos*”, ve “*Tectonic*”tir.

Frampton güncel mimarlıktaki devşirme kavramları bu bağlamda eleştirir: “*Tektonik herhangi bir stili takip etmediği düşünüldüğünde, yer (site) ve tip (type) ile bugünün mimarlık eğilimlerine karşıt olarak, mimarlık meşruiyetini kendisi dışında başka bir söylemden devşirmez*” (Frampton, 2001b, s. 2).

Giorgio Grassi'nin "Avant Garde and Continuity" (1980) makalesindeki eleştirel polemiklerinden bir alıntı ile mimarlığın özerk kavramlarına ve kendi teori kapasitesine dikkat çeker. Giorgio Grassi bu makalede Modern hareketin öncülerinin figüratif sanatlardan etkilendiğini ve burada üretilmiş kavramları mimarlığın söylemi olarak iç edilmesinin yersiz ve yararsız olduğu eleştirisini dile getirmektedir. (Grassi, 1980) Bu tartışma mimarlığın geleneksel işleyişinin estetik dekonstrüksiyonu ve eleştirel bir form olarak bağımsızlaşma kapasitesi arasında salınım yaptığı bir döneme denk düşer.

### **Etimoloji**

“Tekton” Yunanca kökenli bir kelime olarak marangoz ya da inşa eden anlamındadır. Yunanca’daki fiili “tektainomai”dir. Aynı zamanda Sanskritçe’de “taksan” marangozluk zanaatine ve baltanın kullanımına ilişkin bir kavramdır. Hint şiirinde marangoza işaret eden benzer bir kavram olarak görülür.

Tekton bir kavram olarak ilk Homeros’ta görülür. Tektoniğin şiirsel bir ifade ile ilişkilendirilmesi ilk olarak lirik Antik Yunan şair olan Sappho’nun şiirlerinde görülür. Sappho “tekton”u (marangoz) bir şair rolünde betimler. Terim, genel anlamıyla metal dışındaki sert cisimler (ahşap, taş) ile uğraşan artizanı tarif eder.

M.Ö. 5.yy’da bu terim fiziksel ve spesifik olarak marangozu tarif ederken evrim geçirerek yapmak ve dahil olmak gibi jenerik nosyonlara tekabül eden “poesis”e evrilmiştir. Aristofenes’te hile ve yanıltma, aldatıcı şeylerin üretimi ile de ilişkili olduğu görülür.

Tekton’un rolü arhitekton’un (usta inşaatçı) ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Bu terim teknolojik bir kategoridense estetik bir kategoride değerlendirilmelidir.

Adolf Heinrich Borbein, 1982, filolojik çalışmasında tektonik, bir araya getirme, birleştirme, ekleme sanatı, -sanat burada 'tekne' sadece bina parçalarını değil

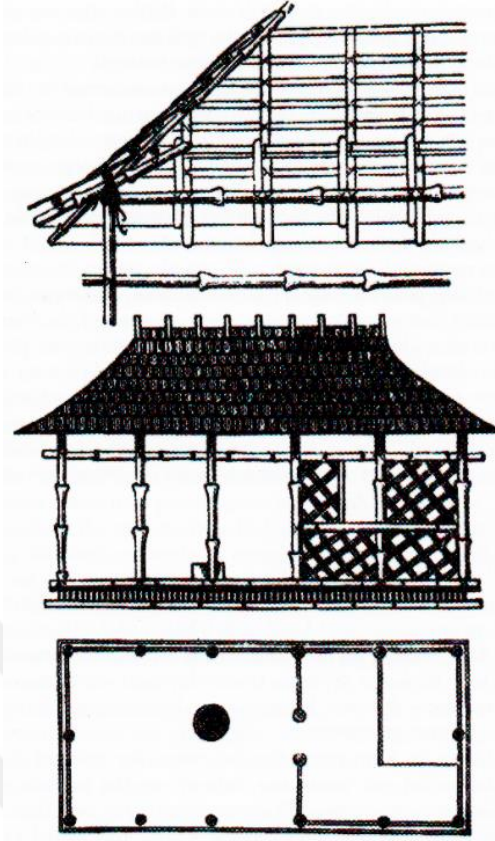
nesneleri ve sanat eserlerini bir araya getirme- artisanal, artistik bir ürünün üretimi ya da inşası olarak tanımlanmıştır.

Doğru ya da yanlış artizanal kuralların uygulanmasına ya da kullanılabilirlik değerinin elde edilmesine bağlıdır. Böylelikle tektonik sanat üretiminde değerlendirme anlamını da içerir. "Tektonik estetik bir değerlendirmedir."

Almanca'da terim ilk olarak mimari bir kavram olarak Karl Otfried Müller'in "Handbuch der Archäologie der Kunst" (Handbook of Archeology of Art) adlı, 1830' yazdığı eserde yer alır. Bu eserde Tektonische farklı sanat alanları için tanımlanmıştır. "İnsanın kullandığı aletler, vazolar, evler, toplanma alanları gibi bir yandan şekillenen ve gelişen öte yandan sanatın kavramlarına ve duygularına benzerliği olan şeylerin uygulaması üzerine tanımlanmıştır. Bu karma aktiviteler dalına tektonik diyoruz, bunların zirvesi mimarlıktır öyle ki ihtiyaçtan doğar ve yükselir ve en derin duyguların temsilidir." 3. Edisyonda Müller terimin özellikle bağlantısal ve kuru birleşimleri tarif etmesi niteliği üzerinde durur.

1843 ve 1952 arasında yazdığı "Die Tektonik der Hellenen" (The Tectonic of the Hellenes) kitabında Karl Bötticher, Yunan Tapınaklarının çatı kirişlerini örnek vererek "Kernform" ve "Kunstform" ayrımı yapar. Bötticher'e göre tapınakların taşıyıcı olan çatı kirişlerinin temel formunu Kernform olarak nitelerken, kirişlerin cepheye çıkan uçlarındaki artistik ahşap oyma işlemlerini Kunstform olarak tanımlar. Bötticher, tektonik kavramını, Yunan Tapınağının tümünü içeren parçaların, tek ve bütün, tamamlanmış bir sistem oluşturacak şekilde bir araya getirilmesini simgeleyen bir terim olarak yorumlar (Bötticher, 1862).

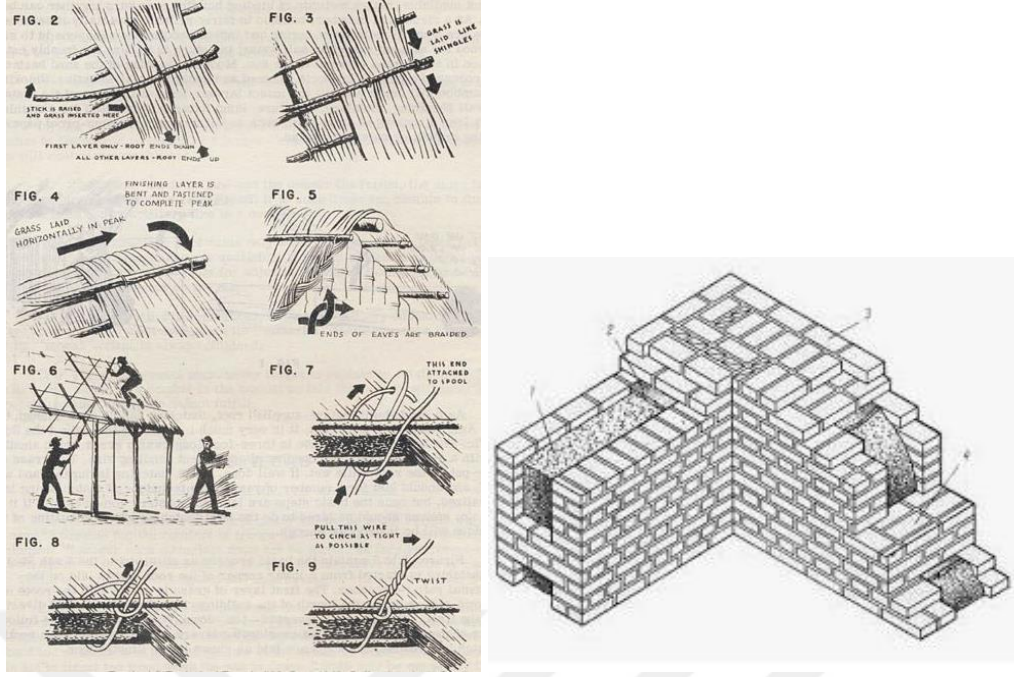
Gottfried Semper, 1851'de yazdığı "Mimarlığın Dört Ögesi"nde, Vitruvius'un Firmitas, Utilitas, Venustas üçlemesinden teorik harekete, mimarlığın dört temel unsurdan oluştuğunu söyler. Semperin bu önerisi Laugier'nin Yunan tapınağının kökeninin ilkel bir kulübeden referanslar taşıdığını önermesi benzer bir şekilde Karayip kulübesine referans verir (Semper, 2011).



**Şekil 3.1:** Semper'in örnek verdiği Karayip Kulübesi konstrüksiyonu.

Bir bina dört temel unsurdan oluşur. Bunlar; yığma toprak, ocak, çerçeve-çatı ve çevre duvarıdır. Semper, bu taksonomiye bağlı olarak iki temel prosedür tanımlar;

Bunlar hafif ve ağır prosedürler olarak ikiye ayrılır. Hafif olan prosedür örmedir. Ağır olan prosedür ise kesmedir. Bu iki prosedürü iki ayrı kavramla ifade eder. “Tektonik” duvarın veya çatının örülerek oluşturulmasına, “stereotomi” de kütle ve hacme sahip ağır elemanların üst üste yığılmasına karşılık gelir. Çerçevenin tektoniği çizgisel hafif elemanların birleştirilerek ana mekânı oluşturmasıdır. Toprağın yığılması ise kütle ve hacmin yani ağır elemanların üst üste yığılarak konması neticesinde birlikte oluşturulması. Bu da taşıyıcı duvar örgüsünü tarif eder. Yunanca’da stereotomi, stereos (katı) ve tomia(kesmek) kelimelerinin bir araya gelmesi ile oluşmuş bir kelimedir. Bu stereotomik ve tektonik ayrımı Almanca’da duvarın iki farklı tanımı olmasıyla güçlenir; “die Wand” hafif bölücü/ayırıcı olarak bir yüzeyi ve “die Mauer” de ağır tahkimatı temsil eder (Semper, 2011).



**Şekil 3.2:** Yapı üretimi için iki ayrı konstrüksiyon prosedürleri; çerçeve tektoniği ve toprağın streotomisi.

Ahşap İnşa için sepet örgü ve tekstil örgüsü uygun üretim biçimleri iken, Taş inşa inşa için tuğla, kerpiç ve betonarme uygun üretim biçimleridir.

Semper'in "Stoffwechseltheorie" sine göre; geleneksel sembolik değeri kazanmak için bu modlardan birinde arkitektonik özelliklerin diğerinde de benzer şekilde ifade edildiğini söyler. Buna örnek olarak da Yunan tapınağında taşın kesilip üst üste yığılarken ahşap çerçeve formunu anıştıracak şekilde kullanılmasını verir.(Semper, 2011)

### Topoğrafya

Frampton, mimarlık ile yerin ilişkisini vurgulamak için Vittorio Gregotti'nin bir metninden alıntı yapar: “*Modern mimarlığın en kötü düşmanı mekân düşüncesinin sadece ekonomik ve teknik zorunluluklar ile değerlendirilmesi, yere dair düşüncelerin dışında bırakılmasıdır... İnsan taşı taşın üstüne koymadan önce bir yerin farkına varmak için taşı yere koydu*” (Gregotti, 1983).

Gregotti bağlama dair yaklaşımın araçlarını ikiye ayırır. İlki mimesis yani organik taklit ve karmaşıklığın sergilenmesidir. İkincisi ise, fiziksel ilişkilerin kurulması, biçimsel tanımlama ve karmaşıklığın içselleştirilmesidir.

Frampton yukarıdaki tanıma uygun örnek olarak Dimitris Pikionis'in, Philopapou tepesinin kaldırım taşı döşemesini gösterir. Pikionis'in bu zemin düzenlemesi, Philopapou tepesine, kıvrıla kıvrıla çıkan bir promenattır. Pikionis bu promenadın taş döşemesini, düzensiz ve farklı boyutlarda taş parçalarının topografik öğeler ile ilişkili bir şekilde kurgular. Bu promenat bu sebeple, gözlerle olduğu kadar bedensel olarak da algılanması gereken bir yol haline gelir. Frampton, Pikionis'in bu işinin tektonik, topografya ve beden ile ilişkisini şöyle tarif eder:

“Pikionis'in buradaki işinde yer döşemesinin, fonksiyonun estetiği ile ilgili algılarımızı öteye taşıyor olmasını kanıtlıyor. Burada üzerinde yürünen yüzey, zemin üzerinde ilerlerken deneyimleniyor, bedenin taşınması ve bunun sinir sistemi üzerindeki duyuşsal etkisi birlikte deneyimleniyor” (Frampton, 2001b).



**Şekil 3.3:** Philopappos Tepesi promenadı için Dimitri Pikionis'in zemin düzenlemesi (1954-1958).

### **Bedensel Metafor**

Çevreyi bedensel olarak algılama yetisi, Felsefeci Giambttista Vico'nun Scienza Nuova'da ortaya koyduğu (1730) bedensel imgelem nosyonunu hatırlatır. Descartes'ın rasyonalizmine karşı Vico; türlerin metaforik mirasları olan dil, mit ve geleneklerin, insanoğlunun doğaya dair ilkel deneyimlerden ortaya çıkan ilk sezgilerinden uzun soluklu nesilden nesile süregelen kültürel gelişime kadar, kendi tarihleri aracılığı ile kendilerinin farkına varmalarıyla üretildiklerini savunur.

*"Beden dil aracılığı ile bilince ulaşır... Yaratıcı tanrının (Deus artifex) fiziksel evreninin kendisi bir şiirdir, her yerde düşünceler olarak yazılmıştır. İnsanların bedeninde bir şiir olur ve kendisinin yaratıcısı olur. Evrenin pasif yaratılmışlığı insanın akli ve ruhunda hayata gelir ve ayakta dik duran insan kendi varoluşunun yaratıcısı olur." (Mooney, 1995).*

Vico'nun teorisinde, insanın iradesini tarih aracılığı kazanması sadece metaforik ve mitik değil aynı zamanda bedenseldir (corporeal). Böylece beden dünyayı, gerçekliğe dokunarak benimser. Bu çoğunlukla arkitektonik mekân içinde yolumuzu hissederken, biçim ile dokunarak ilişki kurmak eğilimimiz ve biçimin varoluşumuz üzerindeki psiko-fiziksel etkisi ile meydana gelir.

*"Aklın bedenden felsefi olarak ayrılması, bedensel deneyimin neredeyse bütün çağdaş mimarlıkta anlam teorilerinde yok olmasına neden oldu. Göstergelere ve mimarlık teorisine yapılan fazla vurgu anlamın yorumunun tamamen kavramsal bir fenomen olmasına sebep oldu. Anlamayla ilişkili olan deneyim, görünüşe göre kodlanmış mesajların görsel aktarımına indirgenmiş görünüyor -gözün bir işlevi olarak basılı bir sayfaya ve mimarlığın fiziksel varoluşuna aynı anda güvenmek. Beden mimarlığın içine dahil edildiğinde, ihtiyaçlar ve kısıtlara indirgenmiş olarak davranışsal ve ergonomik tasarım yöntemleri ile çözülmeye çalışılıyor. Bu düşünce çerçevesinde beden ve bedeninin deneyimi, mimari anlamın fark edilmesi ve kurgulanmasında müdahil olamıyor." (Scott Gartner,1990).*

*"İnsan dünyayı bedeni aracılığı ile ifade eder. İnsan, ruh ve bedeninin birbirinden ayrı olduğu bir ikilik değildir, dünyada aktif olarak yaşayan bedensel bir canlıdır. Beden 'burada ve şimdi'de konumlandığında sonuç olarak 'orada' olan ortaya çıkacaktır. Bu mesafenin algılanmasıyla ya da deneyimlenmesiyle, çevreleyen mekân birden çok anlam ve değerle örülmüş bir manifesto haline gelir. İnsan üstü, altı, sağı, solu, önü ve arkası ile asimetrik fiziksel bir strüktürde olduğundan üretilen mekân böylece heterojen bir mekân haline gelecektir. İnsanın duyularına ve bedeninin durumuna göre görünen dünya bu yüzden bağımsızdır. Beden ile tanımlanmış dünya hareketli ve içinde yaşanılan mekândır.*

*Beden dünyayı tanımlar. Aynı zamanda beden dünya tarafından da tanımlanır. Ben betonu sert ve soğuk bir şey olarak algıladığımda bedeni sıcak ve yumuşak olarak algıları. Böylece dünya ile dinamik ilişkisinde beden 'shintai' haline gelir. Bu bağlamda mimarlığı inşa eden ve anlayan yalnızca Shintai'dir. Shintai dünyaya tepki gösteren duyusal bir varlıktır." (Tadao Ando).*

Bu görüş Schmarsow ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojik görüşleri ile benzerlik gösterir. Adolphe Appia'nın beden ve biçimin sahnedeki oyununda da benzer beden-mekansal (spatio -corporeal) değinmeler vardır. Aalto'nun Synatsalo Belediye Binasında da kontrast dokunsal deneyimler görülür.

## **Etnoğrafya**

Semper'in tektonik teorisi yeni ortaya çıkan etnoğrafya biliminde temellenir. Semper baş eseri "Der Stil"de (üslup) mimarlık pratiğini, daha sonraları Sigfried Giedion'un "eternal present" diye tanımlayacağı şeyde temellendirmeye çalışır. Semper Der Stil'in

girişinde (timeless origin) zamansız kökeni olarak tanımlar. (Semper, 2004) Vico'nun düşüncesine benzer bir şekilde arkaik bir itki olarak evrendoğumsal (cosmogonic) dürtünün zaman içinde sürekli değişimi olarak tanımlar.

*“İnsan evrendeki harikalar ve kuvvetler ile sarılmış biçimde, evrenin nasıl işlediğini anlamaya çalışır ama sırrını çözemezken, kozmik kuralların geçerli olduğu, sınırlanmış bir alan dahilinde, kendi içinde tamamlanmış ve böylece mükemmel olduğu düşünülen bir dünya yaratır, böylece insan bu evrendoğumsal içgüdülerini tatmin eder... İnsanın fantezisi, sergileyerek, açarak, doğanın tekil sahnelerini kendi duygu durumuna adapte ederek bu imajları yaratır. Oldukça kurallı bir şekilde düzenlenmiş olduğu için tek bir olayda tümel olanın ahengini yakalayacağını ve böylece gerçeklikten uzaklaşabileceğini düşünür. Doğanın böylesi bir hazzı sanattan alınan hazdan (sanat doğanın güzelliğinin hazzıdır) farklı değildir... Ancak doğanın güzelliğinden alınan bu artistik haz en naif ve sanatsal içgüdüünün ilksel bir manifestosudur.”(Semper, 2004).*

Semper'in tezindeki iki temel inşa yöntemi olan sıkıştırılmış kütle ve germe çerçeve zaman içinde gelişerek kozmogonik olarak kodlanmış bir yaşamsal dünya oluşturur.

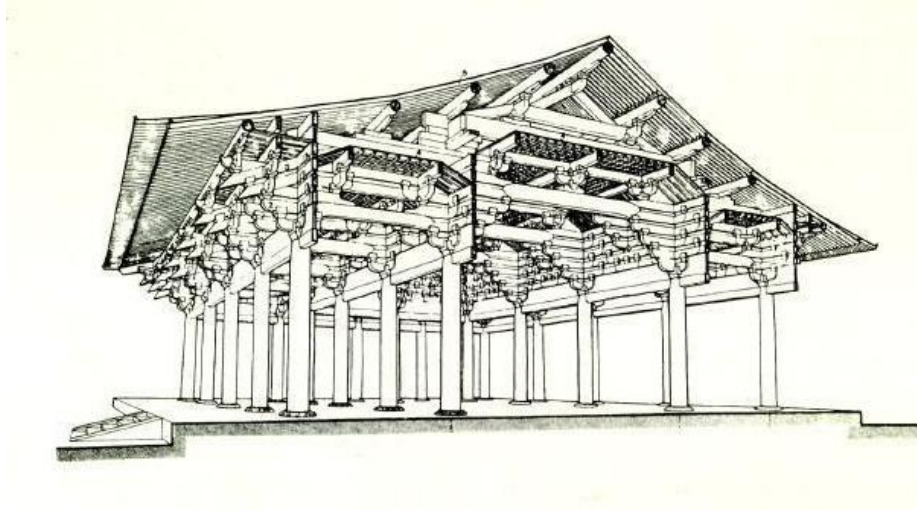
Buna örnek olarak Pierre Bourdieu'nun Berberi Evi'nde yaşamın kesitte ve malzemede nasıl iki kutba ayrıldığını gösterilir. Bu ev iki yaşam alanına ayrılmıştır; üst katı kuru ve insanlar için, alt katı ise yaş ve hayvanlar içindir. Düşeydeki farklılaşan bu iki alandan aşağıdaki toprak altında ve karanlıktır, üstteki alan ise aydınlık ve insanların yaşadığı kuru alandır.

Berberi evindeki yapısal ögeler sosyal ögeler ile özdeşlik kurularak kültürel dengenin yapısal strüktür ile modellenir. Evin çatısını taşıyan direğinin, evin reisi olması çatıdaki elemanların evin dışı tarafı olması beraber bu çatıyı ayakta tutmaları bu kavramsal ilişkiye örnektir.

Buna Japon kültüründen de bir örnek verebiliriz; Japon kültüründeki İnşa etme / birleştirme teknikleri düğümler ile birbirine bağlanan bambu çubukları ile kurgulanır. Bu inşa tekniğinde sürekli yeniden sökülüp inşa edilen ahşap tapınaklar, kültürün inşai yansımasıdır.

Semper'in ilk kozmogonik zanaat olarak nitelendirdiği tekstillere bakıldığında japon inşa etme ve mekân oluşturma pratikleri tarih boyunca iç içe olmuştur. Diğer kültürlere nazaran metafizsel biçimler ve mekân-zamansal ritimler Japonya'da inşa etme eylemi ile doğrudan ilişkilidir. Japon geleneksel evindeki her bir eleman da yine bu anlayışa uygun biçimde bulunur; pirinç saplarında örülen döşeme kaplaması tatamiler ve diğer modüler inşa teknikleri.





Şekil 3.4: Japon Shinto Tapınağı.

### Ontolojik Olana Karşı Temsili Olan

Semper'in Tektonik biçimin “sembolik” ve “teknik” yanları arasında bir ayrım yaparken, Frampton bu ayrımı tektonik biçimin “temsili” ve “ontolojik” yanları ile ilişkilendirmeye çalışır. Frampton'a göre zarf, inşa edilenin kompozit karakterini ifade eder, Binanın çekirdeği ise ana yapısını ve özünü ifade eder. Semper'in görüşüne göre bu ayrım, yapının sıkıştırılmış toprak, çerçeve ve çatısının ontolojik doğasını ifade ederken; ocak ve duvar örgüsünün (dolgusu) temsili doğasını ifade eder.

Frampton'a göre bu ikiliğin mimari biçimin üretiminde sürekli olarak yeniden üretilmesi gerekir, çünkü her bina tipi, tekniği ve topografyası, anlık durumları, farklı kültürel hallerde ortaya çıkarlar. Frampton'ın kitabında, temel mekân-konstrüksiyon ayrımlarının modern anlamda ilk bahsedildiği yer burasıdır.

Semper, strüktür ve cephe kaplama (örüntü)'nün göreceli ifadeselliği konusunda kararsızdır. Semper konstrüksiyonun; teknik ve estetik bir bakış açısı ile ve rasyonel olarak – kendi başına sembolik bir ifadesinin olması ve cephe kaplamasının altındaki strüktüre aldırış etmeden sembolik olarak özenle oluşturulduğu arasında kararsız kalır.(Frampton, 2001b)

Bu son ayrıma göre; cephe kaplaması, üstün kılınan bir dekoratif unsur ya da yapının statüsünü ve örtük potansiyel değerini arttırmak için formun metadilsel anlamlarını pekiştiren şeydir.

Mallgrave sembolik (temsili) ve konstrüksiyonel (ontolojik) olanın değişimli olarak görünür ve gizlenir olduğunu söyler.

Konrad Fiedler 1878'deki makalesinde Semper'e referansla antik dönem yapılarındaki tüm süslemenin temizlenerek modern mimaride duvarın salt mekânsal kurgu kapasitesini kullanmak için yapıldığını söyler. 1893'teki dersinde August Schmarsow da mimarlığın mekân üretmek için sahip olduğu soyut kapasitesini ortaya çıkarmak için dekoratif eklentileri reddetmiştir. Mimarlık tarihi böylelikle mekân için bir his (Raumgefühl) olarak değerlendirilmelidir. Schmarsow'un önerisi Hendrik Berlage tarafından etkili bir şekilde kanonize edilir. Mimarlığı "mekânsal kapalılığın sanatı" (art of spatial enclosure) olarak tarif eder. Duvarın doğasının düz yüzeyli olmasında olduğunu diğer tüm taşıyıcıların onun içinde kalması gerektiği savunur. Semper'deki gerçekliğin figüratif maskeleyesi, yüzey süslemesinin, malzemenin ve strüktürün temsil ettiği, kavramsal olarak sözel bir maskeye dönüşür.

Adolf Loos konstrüktif ve konstrüktif olmayan arasındaki diyalogu reddeder ve strüktür ve konstrüksiyonun Loos'un mimarlığında ihmal edilebilir bir şey olduğunu söyler. 1898'deki "Cephe Kaplamasının Prensipleri" (The Principal Of Cladding) eserinde Loos, cephe kaplamasını tüm diğer düşüncelere karşı vurguladığını söyler. Malzemenin otantikliğine vurgu yaparak, Rönesans alışkanlığı olan ahşap ve taş malzemenin taklidi olan desenli sıva (Stucco) uygulamasını eleştirir. Loos ince taş levhaların kullanımının, Semper'in yaklaşımında olduğu gibi bir çerçeve ve onun dolgusunun yerine tercih ettiğini söyler. Loos, kendisinin "Raumplan" kavramıyla tektonik terimlerle açıklanamayacak atektonik bir strateji izler. Aslında Loos'un mermer kaplama ile gizlediğinin ardında ortaya çıkan Burjuva konutunun sınırlarıdır. Mallgrave'in de dikkat çektiği gibi, Peter Behrens'in Semper'i bir pozitivist olarak reddettiği ve bunun da Alman Mimarların tektonikten soyut atektoniğe geçişini ve grafik sınırlara yaklaşmasını gösterir.

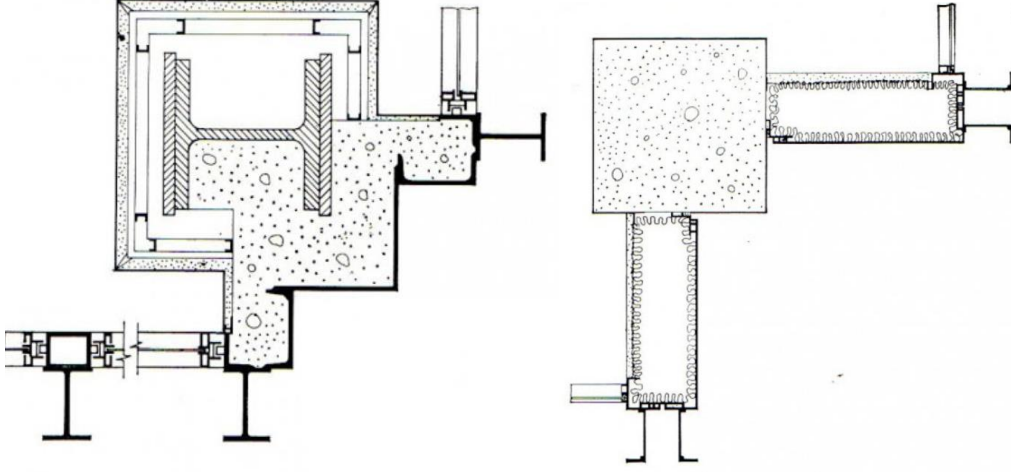
### **Tektonik / Atektionik**

Eduard Sekler, "Structure, Construction and Tectonics" adlı, 1973 tarihli makalesinde tektoniği, yapısal formun statik karşı koyuşundan ortaya çıkan kesin bir ifadesellik olduğunu, ancak bu ifadeselliğin sadece konstrüksiyon ve strüktürden kaynaklanmadığını söyler. Örnek olarak Mies van der Rohe'nin Amerika'daki yapılarının köşe detaylarından bahseder. Mies'in bu yapılarda mimari ifadeyi tercihen

ya strüktürün düzeninde ya da konstrüksiyonun metodunda tercih ettiğini söyler. Buna benzer bir örnek olarak Barok'taki uçan payandaları örnek gösterir. Paxton'ın Crystal Pallace yapısının tektonik potansiyelinin de strüktürün ritmi ve kolon birleşimlerinin detayından kaynaklandığı düşünülür. Bu yapıdaki tüm kolonların boyutları aynı olmasına rağmen, kolonlardaki çelik levha kalınlıkları, kolonların taşıdığı yüke göre farklılaşmaktadır.



**Şekil 3.5:** Köşe Detayı, Lakeshore Drive Apartments, Chicago, Mies van der Rohe, 1948.



**Şekil 3.6:** Köşe detayları, US Courthouse, Chicago, Mies van der Rohe, 1964  
Pavillion Apartments, Lafayette Park, Detroit, 1958.

Sekler, Josef Hoffmann'ın Brüksel'deki Stoclet Evi yapısının bir karşı kavram olarak atektoniği ortaya çıkardığını söyler. Stoclet Evi, taşıyıcı niteliği olmayan ama taşıyıcı elemanları taklit eden elemanların, zaten taşıma kapasitelerinin yetmeyeceği bir çatıyı taşıyor gibi gösterildiği bir yapıdır.



**Şekil 3.7:** Stoclet evi, Josef Hoffmann, 1911.

Benzer, ağırlıksız etkiler Peter Behrens'in AEG Türbin Fabrikasında da görülür. Köşelerdeki Fil ayağı gibi görünen parçaların binanın üzerindeki tonozu taşıdıklarını göstermeleri gerektiği yerde geriye çekilmiş olmaları bu durumu iyi ifade eder. Bu yapıda tektonik ve atektonik bir aradadır. Tektonik olan zeminden çatıya çıkan bulon bağlantılı çelik kolonlardır. Atektionik olan ise köşelerde yalnız kendi yükünü taşıyan

ve çatının köşesini boşa bırakan fil ayağı sütunlardır. Anıtsal bir yapı kurgusu amaçlandığından tektonik ve tektonik öğeler barındırır.



Şekil 3.8: AEG Türbin Fabrikası, Peter Behrens, 1909.

### Teknoloji

Kenneth Frampton, 20. Yüzyılda teknolojinin kültürel etkisine Martin Heidegger dışında hiçbir filozofun bu kadar iyi yanıt vermediğini söyler ve tektonik ile teknoloji ilişkisini onun kavramları ile açıklamaya çalışır.

Martin Heidegger'in her jenerasyonun kendi çağı ile yüzleşmek zorunda olduğunu "dünyaya fırlatılmışlık" kavramı ile açıklar. Heidegger'in "Building, Dwelling, Thinking" başlıklı 1954 eserinde açıkladığı kavramlardan biri sınırsız megalopolise karşıt olan sınırlanmış, bir mıntıka ya da "yer"dir.

*"Heidegger yer kavramını Antik Yunandaki örnek ile açıklamaya çalışır. Antik Yunanda mekân sınırlanmış, bir eylem için temizlenmiş ayrılmış, yerleşme ve veya yaşam için ayrılmış alandır. Sınırlar bir şeyin bittiği değil, tersine bir şeyin var olmaya başladığı yerdir. Mekân özünde bir şey için ayrılmış ve sınırları böylece belirlenmiş alandır. Bu yüzden mekanlar konumları ile tanımlanır ve birbirine böylece bağlanır. Bu yüzden mekanlar varoluşlarını mekanlarından değil, konumlarından alırlar. İnsan ve şeyler arasındaki yakınlık ve uzaklık mekânın belirlenmesinde rol oynar. Ölçüler ile tanımlandığı için mekân uzantılar olarak ifade edilir. (Uzam) insanın uzantısı, erişebildiği noktadır. Uzantı olan mekândan matematiksel bir soyutlama da yapılabilir. Burada tarif edilen ölçüleri tanımlanmış tekil mekân kavramı olabilir. Ama bu bağlamda mekân aslında mekânı ve yeri içermez. Soyut matematiksel bir ifadedir."*(Frampton, 2001b, s. 22).

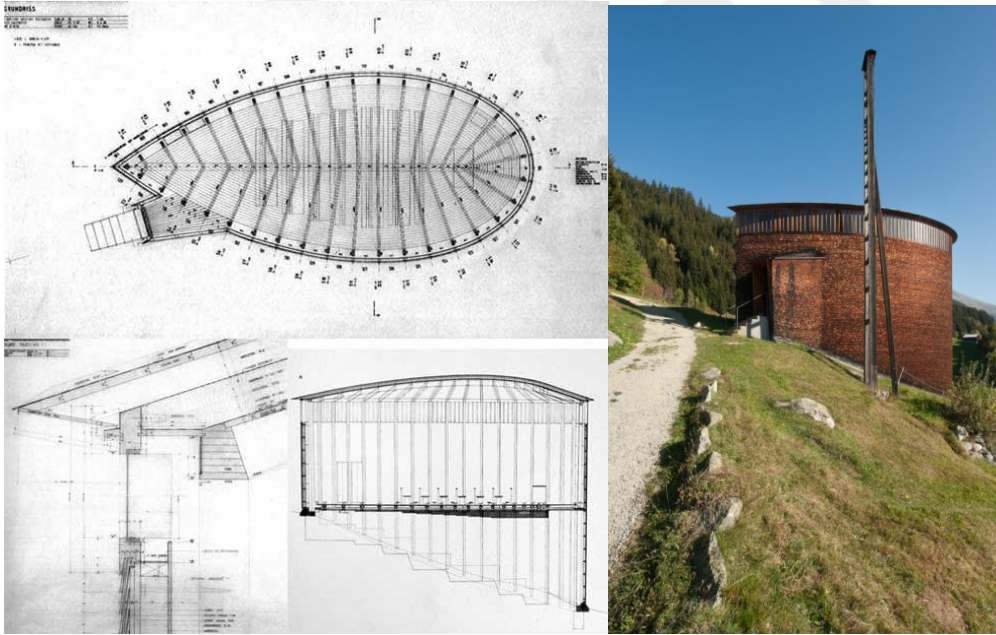
Yukarıda tektonik form ile ilişkili kavramsallaştırma tektonik formun insan kurgusu olması ve topografya ile entegre olması sebebiyle tektonik formun kendisinde yer alır. Heidegger'e göre teknolojinin sorunu ortaya çıkardığı kazanımlarda değil, çağın Gestalt'i ile (estetik değerleri ile) özerkmişçesine güçle damgalayarak ortaya

çıkışındadır. Heidegger'i ilgilendiren endüstriyel tekniğin doğallığı azaltan etkileri değil, teknolojinin her şeyi dönüştürme eğilimidir. Bir nehri durağan bir rezerve, bir barajı hidroelektrik gücüne ve aynı zamanda turistik bir nesneye dönüştürmek gibi.

Heidegger'e göre modern dünyanın bu köksüzlüğünün sebebi Antik Yunan'daki deneyim bilgisinin Roma'da buyruklar ile dağıtılmasında ve Latin'e çevriminde aynı deneyimin yaşanmadan alınmasındadır. Makineleşme çağının üretim felsefelerinde ortaya çıkan bu yanlış anlamalara karşı Heidegger ustası Husserl gibi bizi “şeyler”in fenomenolojik olarak ortaya çıkışına yeniden yönlendirir.

*“Bir şeyde değişmez olan, sürekli olan, malzemenin form ile birlikte olmasıdır. Şey biçimlenmiş maddedir.”* Bunun sonucu olarak mimarlık insanın kendini fark etmesi ve teknolojinin baskısının artması ile mimarlık askıya alınmıştır.

Heidegger “The Origin of Work of Art” makalesinde mimarlığı, sadece inşa edildiği malzemenin ifadesi olarak değil, aynı zamanda dünyanın varoluşuna dair farklı durumları ve modları açığa çıkarma yetkinliği olarak görür (Heidegger, 2007).



**Şekil 3.9:** Saint Benedict Şapeli, Peter Zumthor, 1988.

*“Bir el aleti yapılırken -örneğin bir balta- taş sürekli kullanılır ve kullanılır. Kullanılarak kullanışlılık içinde kaybolur. Malzeme el aletinin kullanışlılığına dahil olma konusunda ne kadar uygunsa o kadar daha iyidir. Buna mukabil bir tapınak yaparken kullanılan malzemenin tam tersine görünür olması katkı sağlaması, eserin dünyasına dahil olması tercih edilir. Taşlar yükü taşıyacaktı ki önce taşlar gelir, metal ışılayacaktır, boyalar parlayacaktır, tonların sesi duyulacaktır. Bunların hepsi ön plana çıkarken eser kendini; taşın ağırlığına ve masifliğine, ahşabı ataletine, metalin sertliğine ve parıltısına, renklerin açıklığına ve koyuluğuna, seslerin tınısına ve sözlerin gücüne, doğru geriye çeker”* (Heidegger, 2007).

## Gelenek ve İnovasyon

Frampton “pensiore debole” isimli İtalyan düşünce okulunun “weak thought” (zayıf düşünce) kavramını örnek vererek mimarlık pratiğinin, teknobilimin yaptığı gibi, evrensel olarak her yerde aynı kurallar ile uygulanmasının mümkün olmadığını söyler. Buna örnek olarak da günümüzün hızlı kentsel büyüme sürecinde, inşaat endüstrisinin, mimarlık disiplinini her ne şekilde olursa olsun bir çözüm bulmak için yalnız bıraktığını gösterir. Burada teknoloji ve endüstriyel üretimin maksimizasyonu ve tüketimi, sadece üretimin hızla çoğalmasına katkı sağlar. Bir zanaat olarak ve mekân ve yer yaratımı olarak mimarlık ise bu sürecin dışında kalmıştır (Frampton, 2001b).

Burada tek bir evrensel yöntemin zaferine karşıt olarak dönüşümsel bir kavram ihtiyaç vardır. Bu kavram sabit olmayan ve bütün bu parçalanmışlığa uygun olabilecek bir kavram olmalıdır. Vico’ya göre, teknoloji bilimlerinin, geçmişi hipotezlerin yanlışlanarak doğruya ulaşılan bir süreç olarak gören anlayışı yerine, sosyal bilimlerin yaşanmış geçmişin günümüze eleştirel olarak dahil edilebileceğini düşünen bir anlayış benimsenir. Geçmiş kolayca anlamamızın sebebi sadece bizim onu oluşturmamız değil aynı zamanda onun da bizi şekillendirmesidir. Bizim geçmişe ait olmamızın sebebi onun deneyiminde yaşıyor olmamız ve geçmişin bize yarattığı durum içinde bir gelecek öngörüsü yapabiliyoruz.

Frampton bu düşüncenin mimarlık ile ilişkisini Alvaro Siza’nın bir sözü ile kurar: *“Mimarlar bir şey icat etmezler, gerçekliği dönüştürürler.”* Frampton bu dönüşümlerin amacının, Aydınlanma Çağı’nda olduğu gibi, geçmişin hipotetik bir ortam olarak ders çıkarılabilecek ve ideal bir gelecek fikrinin üretimi için bilgi üretmek olmadığını söyler. Ütopyanın düşüşü, ‘yeni’nin (novum) geçerliliğinin kendi içinde sonlandığını gösterir. Frampton, Gianni Vattimod’an örnek vererek sanatta ve bilimde yeni olan bir şeyin rutin haline geldiğinde artık yeni olmadığını söyler. Neo-Avant-Garde’ın krizinin, yeni kavramının çözülmesi sebebiyle olduğunu ve eleştirel kültürün, tarihsel olarak belirlenen gerçeklik ile diyalektik bir oyuna girerek kendini sürdürmeye çalıştığını söyler. Frampton, inovasyonun tasarım sürecinde ve sonrasında oluşan durumların eleştirel bir gözle incelenmesine dayalı olarak geleneğin yeniden toplanması, yeniden okunması ve yeniden yapılması ile ortaya çıkacağını ve inovasyonla yeniden yaşatılabileceğini söyler. (Frampton, 2001b)

Frampton mimarlığın, pratiği kendi tektonik prosedürlerine temellendirmesi ve ürettiği ürünün kentsel olarak algılanması sebebiyle sosyal olan ikili bir hermeneutik olarak görülebileceğini düşünür.

### 3.1.1 Kenneth Frampton Tarihinde Söylem Analizi

Harry Francis Mallgrave'in *Studies in Tectonic Culture*'a önsözünde yer alan ifadeler.

«Mimarlık okulları yüklü felsefi malzemeyi ithal ederek yapmacık bir teorik tavır takınırlar. **Bu felsefi dozlar mimarlık stüdyosunda mimarlık tarihi ve yaratıcı tasarım gibi iki ezeli düşmandan sakınarak dahil edilir.** Bu durumda teori ise önemsenmeyecek bahaneler olarak addedilir ve mimarlığın meşru entelektüel gelişmesini önemsiz olarak lanse ederler. **Bu kitapta Frampton'ın amacı bu görüşleri ve bu dengesizliği açığa çıkarmaktır.**»

«Frampton'ın buradaki '**konstrüksiyonun şiirselliği**' tanımı aksiyomatik görülebilir, ama mimarlığın bir oyunculuğa ve neo-avangardizme doğru kaydığı bu dönemde mimarlığın bir zamanlar daha maddesel olduğunu hatırlatmak ister.»

«Mimarlık bu bağlamda **tektonik** ve **dokunsal** olduğu ve **zanaatın takdir edildiği** başka birtakım kriterler ile değer kazanabilir.»

«Burada tabii ki önemli olan onu **artistik materyalizmin bakış açısından** kurtarmak, tektonik temeline vurgu yaparken '**teknolojik nihilizm**'e vurgu yapmamaktır. **Mimarlığın temsil etme kapasitesinin altını oymak** amaçtır.»

«Bir binanın tensel varoluşunu nasıl artırabiliriz? Bunu forum üstü kapalı şiirselliğini azaltmadan nasıl yapabiliriz?»

«Bu soruya kısmi cevap yazarın tarihi panoramasında başlar. Bu **ikilik** 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında ortaya çıkar. Tektonik ifade bu dönemde bu dilemmayı pek fazla önemsemez. John Soane, J.G. Soufflot, Henri Labrouste, Friedrich Schinkel yapının tektonik ifadesinin yanında binanın **ikonografik** olarak da işlevinin olmasının gerekliliğini öngörür. Bina cephelerinde bu sanatın mitolojik ve yapısal tarihini anlatan panoramalara yer verilir.»

«August Welby ve Viollet-Le-Duc'ün konstrüksiyonu modern bir anlayışla geliştirmek ve artiküle etme fikri bundan önceki anlayışı gölgede bırakır. Ancak bundan önceki **grafik ifade** anlayışı tamamen ortadan kalkmaz. Bötticher bunu teorik rafine başka bir hale yönlendirir. **Kustform, kernform.** F.T. Vischer R. Vischer bu anlayışı Schopenhauer'in «empati» kavramı ile **«mental-duyusal kişilik»** üzerinden açıklamaya çalışacaktır. Frampton bu empatik ifadeselliğe **«ontolojik form»** der.»

R. Fischer için empati formun figüratif bir okumasından fazlasıydı. Fizyolojik ve **duyusal** bir bağ kurmak, aynı zamanda **bedensel** ve duyusal bir bağ kurmak, kavramsal ve entelektüel olmayan bir bağ.

«Empatik hassasiyet ve maddesel ifade 19.yüzyılda Almanca bir kavram olan '**Formgefühl**', burada Frampton'ın tezini bayağı materyalizmden uzaklaştırıp tamamlayıcısı olan temsile yaklaştırır.

Yazar burada mimarlığı **ikonik ifade** düzeylerinden mahrum bırakmaya çalışmaz **abartısız anlam katmanları** olan bir tasarıma yönelir. Bu yüzden 20. yüzyıl ustalarına bağlanır. A. Perret, F.L. Wright, Mies Van der Rohe, Louis Kahn, Jorn Utzon, Carlo Scarpa bu bağlamda usta ve yapıt arasındaki antik bağıntıyı, tasarımın ilk



*kavramsallığı ve tasarımın zor elde edilebilir hünerini arar. Böyle bir bakış açısı ile süsleme Carlo Scarpa'nın işlerinde bir yazın biçimine dönüşür.»*

*«Bu kitap, tüm zengin ve düzenli bir şekilde ifade edilmiş fikirleri ile, kendini "post modern" mimari söylemimizi sık sık imalar ile etkileyen hayal kırıklığına bir son vermeyebilir ancak, bu sanatın derinliğine ve ayrıntılarına dokunsal bir başlangıç oluşturacağı kesindir.»*

### **Önsöz Metninde Temalar ve Yazarın Konumu:**

- Öncelikle önsöz metni Frampton'ın amacının mimarlık eğitimindeki bir aksaklığı gidermek için kaleme alındığını açıkça belirtiyor. Buradan hareketle Frampton'ın aynı zamanda eğitimci olması sebebiyle, bu metnin hedefinin eğitimciler olduğunu söyleyebiliriz.
- Frampton'ın amacı, günümüz mimarlık anlayışının neo-avangardizm tutkusuyla mimarlığın geçmişte sahip olduğu zengin niteliklerden uzaklaştığını söylemek ve dikkati tekrar maddesel düzleme çekmektir.
- Frampton bunu ifade etmek için 'tektonik', 'dokunsal' ve 'zanaat' sözcüklerini kullanır. Artistik materyalizmden uzaklaşmayı önerirken, tektonik kavramının bir dönem olduğu gibi teknolojik nihilizme kapılmasının da önüne geçmeye çalışmaktadır. 'Teknoloji' kavramı, fütüristlerin ve Reyner Banham'ın yoğunlukla kullandığı bir kavram olması sebebiyle Frampton kendi görüşünün teknoloji temelli olmadığını anlatmak için kitap içinde de bunu sıklıkla vurgular.
- Frampton'ın mimarlıkta 'biçim'in niteliği konusundaki tercihini açıklar. Frampton 'İkonografik' ve 'grafik ifade' vurgusu olan biçimdense, empatik, duyuşsal ve bedensel bir biçimi tercih eder.

### **Kenneth Frampton'ın söyleminde ifadeler:**

*«Bu çalışma mimari formun volümetrik karakterini göz ardı etmeden, ihtiyaca mukabil olduğu üzere ve edinilmesi gerekli görüldüğü için, strüktüre ve inşai olanın yeniden değerlendirilmesi ile mekâna verilen önceliği zenginleştirmek ve aracılık etmek için yapılmıştır.»*

Frampton burada inşa tekniğinin geliştirilmesine, teknolojisine değil, inşa edilenin ifade potansiyeline vurgu yapar.

*«Buradaki tektonik kavramı "inşa etmenin şiirselliği" olarak tanımlanmıştır. İnşa etmenin dünyevi doğası karakterinde tektonik ve dokunsal (tactile) olduğu kadar görsel ve skenografik olmasına karşın bu özelliklerin hiçbiri mekansal olanı reddetmez.»*

«Tektonik herhangi bir stili takip etmediği düşünülürken yer (site) ve tip (type) ile bugünün mimarlık eğilimine karşı olarak mimarlık meşruiyetini kendisi dışında başka bir söylemden devşirmez.»

### Frampton Söyleminde Temalar:

- Frampton bu ifade ile mimarlık kuramında özerklik tartışmasında bulunduğu tarafı ifade ediyor.
- Frampton'ın temalarından biri disiplinin özerkliğidir. Mimarlıkta özerklik, disiplinin kendi içinden kuram üretmesini savunur. Devşirme fikirler hoş karşılanmaz.
- İkinci tema grafik ifade ve ikonografiye karşı tutumudur. Mimarlığın dilsel karakterini reddetmez ancak bunun doğrudan ve bir dışsal öge olarak eklenmesine karşıdır.
- Üçüncü tema, bütünsel (holistik) bir mimarlık tanıma yapmaktır. Oldukça kapsayıcı bir tanım yapmaya çalışır. Diğer mimarlık tarihçilerinin aksine mimarlıktaki tüm kavramların ilişkili olduğu anlayışa sahiptir.

### Frampton Söyleminde Kavram Ayrımları:

«Mimari formun **hacimsel** karakterini inkâr etmek istemeksizin, bu çalışma, mekâna verilen önceliği, zorunlu olarak başarılması gereken **yapısal** ve **strüktürel** modların yeniden değerlendirilmesiyle arabuluculuk ve zenginleştirmeyi amaçlamaktadır.»

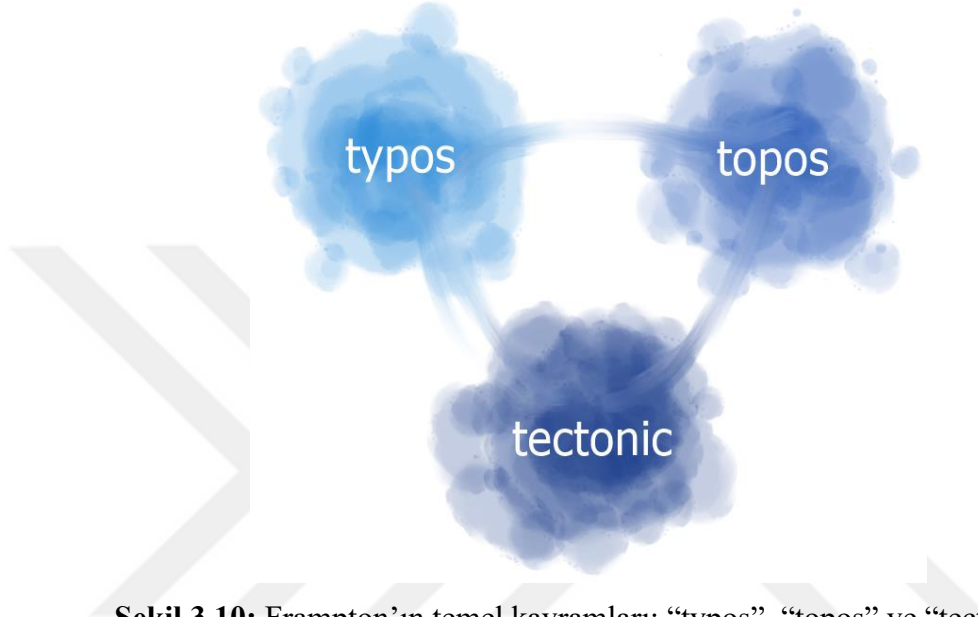
«Güzel sanatlardan farklı olarak, yapının bir **temsîl** olduğu kadar günlük bir **deneyim** olduğunu ve inşa edilenin bir **gösterge**den bir 'şey' olduğunu Umberto Eco'nun bir zamanlar dediği gibi, bir kullanım nesnesine sahip olur olmaz **işlevinden** kaynaklı bir göstergeye de sahip olduğumuzu söyleyebiliriz. Bu bakış açısıyla, '**tip formun**' - yaşamın belirlediği 'ne?' sorusunun cevabı olarak- bir yapı için verili bir durum olarak, **zanaat tekniği** olduğunu ve bunun farklı düzeylerdeki farklı anlam çekimlerine açık olduğunu söyleyebiliriz.»

«Söylemeye gerek yok, **yapısal tekniğin** salt açığa çıkmasına değil, **ifade potansiyeline** gönderme yapıyorum. Tektonik bir **yapı şüri** anlamına geldiği için sanattır, ancak bu bakımdan sanatsal boyut ne **figüratif** ne de **soyuttur**. Benim iddiam, binanın kaçınılmaz toprağa bağlı doğasının, **skenografik** ve **görsel** olduğu kadar **tektonik** ve **dokunsal** karakterde olduğu, ancak bu özelliklerin hiçbiri onun mekansallığını inkâr etmiyor.»

### Frampton Söyleminde Kavramlar:

Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture* kitabının 'Tektoniğin Kapsamı' başlıklı bölümünde yukarıda alıntılarla anlattığımız mimarlık kavramlarını sınıflandırarak tarif eder. Frampton inşa edilmiş olanın üç temel vektörün bileşkesi

olarak ortaya çıktığını söyler. Frampton'a göre bu kavramlar, devşirme kavramlar değildir ve mimarlığın kendi disiplin alanı içinden türemiş kavramlardır. Tektonik herhangi bir stili ifade etmediği için tarafsız bir kavramdır. Topos, 'yer' ile ilişkili yine mimarlık alanından bir kavramdır ve 'tip' de mimarlık alanında ortaya çıkmış yapılara özgü bir kavramdır. Bu kavramların her biri mimarlık alanında bir çok alt sözcük ile ilişkili, anlamın yoğunlaştığı kavramlardır.



**Şekil 3.10:** Frampton'ın temel kavramları; “typos”, “topos” ve “tectonic”.

Frampton 'topos' kavramını, 'topografya', 'yer' ve 'yerin ruhu' kavramları ile ilişkilendirir. Gerçekten yer kavramı, bir yapının ilişki kurduğu çevre, konum düşünüldüğünde mimarlığa özgü bir kavram olarak mimarlık alanında kullanılan önemli bir kavramdır. Topografya da benzer bir şekilde mimarlığı şekillendiren güçlü bir bileşendir.



**Şekil 3.11:** Topos kavramı, topografya, yer ve yerin ruhu kavramları tarafından tanımlanan bir kavramdır.

Kenneth Frampton'ın kitabının tektoniğin kapsamı başlıklı bölümü ayrıntılı bir şekilde mimarlıkta tektonik kavramının altında yer alan diğer kavramları tarif eder. 'inşa etmenin şiirselliği' tanımını, tektonik kavramı altında en önemli görülen kavramın, tektoniğe en yakın kavramın bu şiirsellik kavramı olduğunu söyleyebiliriz. Aşağıdaki kavram diyagramında bu sebeple 'poetik' kavramını tektoniğe en yakın noktaya koyuyoruz. Poetik aynı zamanda etimolojik olarak da tektonik kavramı ile ilişki içindedir. Frampton buna ünlü antik Yunan şairi Sappho'nun şiirini örnek gösterir. Frampton, deneyim, bedensel metafor, etnoğrafya, gelenek, strüktür yapım/inşa ve inovasyon kavramlarını yine tektonik ile ilişkilendirir. Bu kavramların yanında Frampton'ın biraz mesafe ile tektonikle ilişkili olduğunu söylediği kavramlar teknoloji ve yapım tekniğidir. Frampton'ın bu kavramları ayırmasının sebebi, inşa etmenin teknolojik determinizmle bağdaşmadığını düşünmesi ve 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl mimarlığının teknolojiyi kullanmasına rağmen, biçimin belirleyicisi olmasına müsaade etmemesidir.



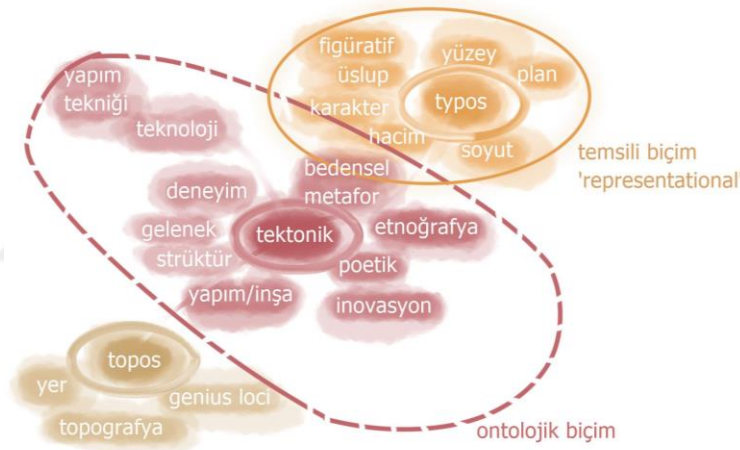
**Şekil 3.12:** Frampton'ın tektonik kavramı merkezde ve diğer ilgili kavramlar tektoniğe mesafeleri ölçüsünde yerleştirilmiştir.

Frampton'ın typos (tip) kavramı mimarlıkta üslup tartışmaları ile ilişkili bir kavramdır ve ramton'ın ve Henry Francis Mallgrave'in de kitabın önsözünde yazdığı gibi biçimle doğrudan ilişkilidir. Kenneth Frampton 'typos' çevresindeki kavramların adasını Karl Bötticher'in 'kunstform'-'kernform' ayrımından hareketle 'temsili (representational) biçim' olarak tanımlar. Bunun yanında tektonik kavramı çevresinde üretilen biçimin de kernform'a yani ontolojik biçime ilişkin olduğunu söyler.



**Şekil 3.13:** Frampton'ın typos (tip) kavramı ve çevresindeki kavramlar.

Frampton'ın söyleminde kullandığı kavramlara ve bunların tektonik ile ilişkisine bakıldığında bu şekilde bir haritalama yapabiliriz. Buna Frampton'ın kavramsal mimarisi diyebiliriz. Burada inşa edilmiş olanın typos, tectonic ve topos bileşkelerinden oluştuğunu görebiliriz. Typos ile ilişkili olan kavramlar 'representational form' (temsili biçim)<sup>20</sup> ile ilintilidir. Bötticher'e referansla bunun 'kunstform' ile ilişkisi kurulabilir. Tectonic ve topos ile ilişkili olan ise 'ontolojik biçim'dir. Bu biçim inşa etmeye ilişkin eylemin yönteminden ileri gelen, kavramlardan oluşan kültürel bir biçimdir. Yine bötticher'e referansla bu biçim daha çok 'kernform'la ilişkilidir. Ancak, Bötticher'in ayrımının Frampton ayrımı ile aynı olmadığını söylemekte fayda vardır. Ontolojik biçim de Bötticher'in 'kunstform' diye tarif ettiği kavramla ilişkili olabilir. Bu sebeple Frampton'ın ayrımını buradaki diyagramda göstermeyi 'kunstform ve 'kernform' göstermemeyi tercih ediyoruz.



**Şekil 3.14:** Kenneth Frampton'ın kavramsal mimari diyagramı.

Bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihi metinlerinin kavramsal mimari diyagramları, kavram adalarının birbirleri ile ilişkilerini göstermek, kavramların ilişkilerini göstermek ve aslında mimarlık tanımlarının ne kadar geniş bir alana yayıldığını göstermek amacıyla tek bir kartografik diyagram üzerinde yerleştirilmiştir. Genel kavram kartografisi olarak adlandıracağımız bu harita içinde Kenneth

<sup>20</sup> Türkçe'deki temsil sözcüğü 'representation' sözcüğünün yerini ne tutmaz. Buradaki kavram, representation, yani yeniden temsil edilen, yeniden başka bir biçimde sunulan anlamına gelen bir tanımdır. Bunu tek kelime ile ifade etmenin zorluğunu göze alarak yine temsili biçim sözcüğünü kullanmayı uygun gördük.

Frampton'ın kavramlarının diğerk takım adalarla ilişkisini görmenin önemli olduğunu düşünmekteyiz.

Aşağıdaki haritada bazı temel kavramlar birden fazla noktada görünse de işaretlemelerle bu kavramları birbirine bağlamayı öneriyoruz. Frampton'ın temsili biçim kavram adası Jencks'in sembolizm, semantik ifade, mimarlığın dili gibi kavramları ile ilişki kurar, Bülent Özer'in biçim adasındaki gösterge, simge gibi kavramlarla ilişki kurar. Tüm tarihçilerin ortak olarak kullandığı kültür, konstrüksiyon, üslup ve strüktür kavramları ile ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Genel kartografi her bir mimarlık tarihçisinin metinleri için hazırlanan ilgili bölümün sonunda tekrarlanarak tikel-genel ilişkileri kurulacaktır. Ayrıca tartışma bölümünde bu kartografinin oluşturulmasına ilişkin grafik tercihler açıklanacaktır.

**Kavram Kartografisi Okuma Kılavuzu:** Aşağıdaki kartografi grafiğinde bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçilerinin ilgili metinlerindeki kavramsal mimarileri bir arada gösterilmiştir. Lejantta tarif edildiği üzere bağlarla ilişkiler kurulmuştur. Güçlü ilişkiler daha kalın çizgilerle, zayıf ilişkiler ince çizgilerle ifade edilmiştir. Farklı mimarlık tarihçilerinin benzer kavramları ince bağlarla birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Tarihçilerin kavramsal mimarileri kartografide benzer kavramlarla ilişki içinde gösterilmiştir.





### 3.2 Charles Jencks Tarih Yazımında Söylem Analizi

Charles Jencks, tek ve bütüncül bir üslup olarak görülen modern mimarlığı, 1973'te yayınlanan *Modern Movements in Architecture* kitabında içerdiği farklı yaklaşımlara dayanarak sınıflandırır. Jencks modern mimarlığın aslında altı farklı modern mimarlık geleneğine ayrılabilirliğini söyler; mantıksal, idealist, özbilinçli, sezgisel, aktivist, özbilinçli olmayan (Jencks, 1987).

#### Charles Jencks'in Söyleminde Temalar ve Yazarın Konumu

Jencks'in *Modern Hareketler* kitabındaki temalara baktığımızda; çoğulculuk, çok-değerli mimarlık, melez (hibrit), bir 'dil' olarak mimarlık, mimarlığın daralan kapsamını genişletmek temalarını görürüz.

Jencks'in modern mimarlık taksonomisi; tarihsel bağlamı içinde mimarlık pratiklerini politik ve ideolojik olmak üzere konumları, söylemleri ve yaklaşımları itibarıyla sınıflandıran bir yaklaşımdır.

Tek bir çizgiyi izlediği öngörülen modern mimarlığı, modern hareketler olarak göstererek, aslında görünmeyen çoğulculuğuna vurgu yapmaya çalışmaktadır.

Kitabın 6 gelenek olarak ayrılmış bölümünde bu farklı yaklaşımların daha çok tarihsel ve politik bağlamdaki yerleri ile idealleri ve ideolojileri açısından sınıflandırıldığını söyleyebiliriz. Buradaki tanımlar üsluplar üzerinden anlatılsa da yaklaşımın salt üslup odaklı bir yaklaşım olduğunu söylemek doğru olmaz. Daha çok 20. yüzyılın yoğun politik çalkantıları arasında mimarlığın da politik idealler çevresinde, karşısında ve yanında geliştiği bir dönemin veçhelerini görebiliriz.

Jencks'in *Modern Movements* metni, tek bir gelişme çizgisini izlediği iddia edilen, akademik olarak kuralları belirlenmiş, klasik ve baskın bir üslup haline gelmiş mimarlıkta 'modernizm'in tek ve yalnız bir üslup olmadığını iddia eder.

Jencks, bu yaklaşımı ile modernistlere karşı bir konumu belirler. Bu kitabında çok net olarak tarafını belli etmemiş olsa da 'modernizm' ve 'Uluslararası Üslup'un yerine kendisinin çok-değerli diye tanımladığı eklektik, çoğulcu bir anlayışı temsil eder.

Jencks, çağdaşı mimarların, yerleşik olan anlayışın dışında hareket etmeye çalıştıklarını ancak onu değiştiren kuşağın şu anda eğitimde olan kuşak olduğuna vurgu yapar.

Jencks; sanılanın aksine modern mimarlığın tek değil çok değerli olduğunu ve tek bir modern mimarlık olmadığını, modern hareketler olduğunu öne sürer. Çok-değerli modern hareketlerin niteliklerini açıklayarak bu hareketlerin kendinden önceki tarihçilerin tanımladığı donmuş modern mimarlardan nasıl ayrıldıklarını anlatmaya çalışır. Le Corbusier, Mies, Gropius gibi modernin öncülerinin aslında nasıl çok değerli bir anlayışa sahip olduklarını, ideolojik olarak belirli sınıflara ait oldukları söylene de mimarlık anlamında ve ideolojik olarak bağımsız ve çok yönlü olduklarını vurgular.

### **Jencks'in Değer Biçme Kriteri**

Charles Jencks kitabında yer alan binaların çok-değerlilik niteliğine sahip oldukları için metine dahil edildiklerini ve incelemeye değer bulduklarını ifade eder.

Jencks'in değer biçme yöntemi; Çok-değerli kavramının dört ayrı niteliği barındırdığını ifade eder. Bunlar, parçaları yeni bir şekilde bir araya getirebilmek olan "imgesel yaratıcılık" (imaginative creation), "dönüştürülen parçaların çokluğu" (amount of parts), bu yaratımı mümkün kılan parçaların arasındaki "ilişki"nin (linkage) parçaların birbirini "değiştirme"sine (modify) izin vermesi olarak açıklar.

Jencks'in buradaki yaklaşımı biçimsel bir kelime dağarcığı kullanmaktadır. Bu söylemden hareketle Jencks'in tamamen biçim üzerine konuştuğunu söylemek doğru değildir. Ancak, metnin ilerleyen bölümlerinde biçim sözlüğünden gelen bu kelime dağarcığının bir biçimde daraltıcı olduğu, çok-değerli olarak tanımlanan alanın da bu kelime dağarcığı çevresinde sınırlandırıldığını söyleyebiliriz.

Jencks'in buradaki yaklaşımı aslında kriterleri kabaca belirterek, mimarlar ve yapıları üzerinden değerlendirmeler ile bir değer biçme işlemidir. Bu bağlamda dahil ettiği ve kapsam dışında bıraktığı mimarlar vardır. Bunun da farkında olduğunu açıkça belirtir. Buradaki yaklaşımın ideolojik olduğunu söyleyebiliriz.

Charles Jencks 1977'de yayınlanan *The Language Of Post-Modern Architecture* kitabında modern mimarlığın ardından geldiğini iddia ettiği yeni çağın üslubunu kuramsallaştırmaya çalışır (Jencks, 1977).

### 3.2.1 Radikal Eklektisizm Arzusu

Jencks, Post-modernizm'i sunduğu ve kitabına yazdığı 'Post-Modern Mimarlık' başlıklı bölümünde çoğu mimarın modern mimarlıktan uzaklaşmakta olduğunu ancak bunun modernist bazı üslupları adapte ederek ya da bu üslupları geçmişin bazı durumları ile karıştırarak yaptıklarını bu sebeple bunun tamamen yeni bir yaklaşım ya da üslup olarak değerlendirilemeyeceğini, tüm bu yaklaşımların evrimsel olduğunu yeni bir çıkış noktası oluşturmadıklarını söyler. Bu grubun yaşları itibariyle artık sadece tereddütlü evrimsel değişimler önerebileceklerini vurgular. Ancak, günümüzün mimarlık öğrencileri mimarlık pratiğine katıldığında radikal eklektisizmin daha ikna edici örneklerini görmeye başlamamız gerektiğini ifade eder. Çünkü bu grubun -antik, modern ya da hibrit olsun- istediği üslupta çalışmak için elinin özgür olduğunu aktarır.

Jencks burada aslında tüm derdinin yeni, özgür, çoğulcu bir üslup olduğunu bunun geçmişte numunelik örnekleri olmasına rağmen bir kurumsal düzeye gelmediğini, kendisinin bunu kurumsallaştıracağını ve gençlerin de bu yoldan gideceğini iddia eder. Jencks'in günümüz öğrencilerinden bahsederken amacının kendi kuracağı üslubu geleceğe taşıyacaklarını düşünmesidir. Burada yoğunlukla üsluba vurgu yapar. Bu da odak noktasının burası olduğunu bize gösterir.

#### Bir Dil Olarak Mimarlık

Charles Jencks, mimarlığı radikal eklektisizm ve adhocism niyetiyle kurulmuş semantik bir sistem olarak görmeyi tercih eder.

Jencks'in Post-Modern Architecture metnine baktığımızda, belirli sözcüklerin öne çıktığını görürüz. Bunlardan bazıları daha önce yazılmış olan *Modern Movements* kitabında da yer alan kavramlar; **çok-değerlilik** (multivalence), **çok-değerli mimarlık** (multi valent architecture), **çoğulculuk** (pluralism), **melez** (hybrid).

Jencks Post-Modern Architecture kitabında bu nitelikleri tekrar etmekle birlikte bir **mimari dilden** (language) ve onun niteliklerinden söz eder. Mimari dilden kastı çok sayıda farklı **üslubun**, **semantik** bir amaçla bir araya getirildiği bir sistemdir. Bu dilin ifade yeteneğinin kapsamının edebiyatta olduğu gibi, depresif olmadan **çirkinlik**, **banallik**, **sertlik**, **zayıflık** gibi ifadelerle de sahip olması gerektiğini dile getirir. Jencks mimarlıktan beklentisinin '**radikal eklektisizm**' ya da '**adhocism**' (duruma mahsusluk) olarak tanımlanması olduğunu belirtir. Bu durumu birden fazla sayıda

(daha önce başka bir bağlamda bulunmuş olan) parçanın, üslubun ya da alt sistemin yeni ve yaratıcı bir sentez içinde kullanılması olarak açıklar. Radikal eklektisizmin asıl amacı bahsedilen kurgunun semantik bir ifadeye kavuşmasıdır. Radikal eklektisizm pürizmin tersine üslupların sürekli ve duygusuzca değiştirilmesidir. **Duruma Mahsusluk** (ad hocism) ise bu parçaların yaratıcı bir şekilde tekillğe kavuşturulması ve özel bir amaca hizmet etmesidir. Homojenlikten ziyade **alacalı** (çok renkli), ağırbaşlılıktan ziyade **nükteli**, açıktan ziyade **karışık**, klasik ve geometrik düzen olmaksızın **pitoresk** olduğunu ifade ediyor.

Jencks'in arayışı, üsluplar üstünde bulunacak bir üsluptur. 'Radikal Eklektisizm' bunu sağlayacak üsluptur. Jencks'in arayışı yeni mimari anlamlar üretebilecek bir üsluptur.

Buraya kadar Jencks'in tarif ettiği mimarlık ve tercih ettiği nitelikler bakımından Jencks'in bir **üst üslup** tarifi yaptığını ve bu tarifi de doğrudan biçimle ilişkili olmasa da özünde biçimin ifadesi ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Kitabın başlığı da bunu tek başına ifade etmektedir. Dönemin akademik dünyasında dilbilim ve göstergebilim çalışmalarının etkisi ile Jencks, çoğulcu bir mimari ifade ve geniş çaplı bir üslup arayışındadır. Jencks'in yaklaşımında bu arayışı, biçimin ve geçmiş üslupların yeni anlamlar üretmesi olarak formüle etmek mümkündür.

### **Jencks'in Yeni Kuşak İçin Eğitim İdeali:**

Jencks bir mimarın öğrenmesi gerekenleri; biçimsel manipülasyon, antropoloji, gazetecelik, metaforlar, semboller olarak formülize eder.

*"Bu çoğulculuk bir anlam ifade edecekse, gerçekten katı fikirli olması gerekecek. Mimarın, büyük bir şehirde varlığını sürdüren alt kültürler arasında hâkim olacak belirli mimari kodları öğrenebilmesi ve kullanabilmesi için **dört veya beş farklı üslupta eğitilmiş** ve bir **antropolog** veya en azından iyi bir gazeteci olarak eğitilmiş olması gerekecektir. **Belirli metaforları ve sembolik işaretleri öğrenmesi** ve tüm bunları zekâ ve hassasiyetle kullanması gerekecektir. Bunu yapmak kolay olmayacak çünkü eğitimin diğer bölümleri, yeni teknolojiler ve soyut planlama metodolojileri, onu, geçmişte olduğu gibi, binalarının kullanıcılarından kaçınılmaz olarak uzaklaştıracaktır. Dünya çapında modern hareketin teşvik ettiği profesyonel bir ideolojiye sahip olmaya devam edecek; İtalya ve Japonya'dan gelen resmi icatlara, Londra ve New York'tan çıkan teoriye ve her yerden gelen bireysel uygulamaya cevap verecektir. **Çok uluslu ve büyük şirketler ve tanımlanamayan müşteriler için inşa edecek; saf formun manipülasyonunu** ve Mimarlar Mimarisi'nin yüksek oyununu sevmeye devam edecektir. Bütün bu güçler onu, binalarını kullanan insanlardan uzaklaştıracak ve bu güçleri değiştirmek için çok az umut var (uluslararası iletişimin ve tüm ekonomilerin çöküşü dışında, çok mutlu bir çözüm değil.)" (Jencks, 1977).*

Jencks'in öğrencilerden beklentisi şizofren olarak eğitimin bir parçası olmaları ve özgürleşmeleridir. Dilsel manipülasyonu öğrenmelidirler, mesajın ve söylemin öneminin farkına varmalıdırlar.

*"Durumun gerçekçi bir değerlendirmesi, şizofreninin tek akıllı yaklaşım olduğunu gösteriyor. Mimar, radikal bir şizofren olarak yetiştirilmelidir (bugün herkes radikal olmalıdır), her zaman eşit açıklıkla iki yöne bakmalıdır: bir mahallenin geleneksel yavaş değişen kodlarına ve belirli etnik anlamlarına ve hızla değişen mimari moda ve profesyonellik kodlarına doğru. Bu şizofreniyi oldukça açık hale getirip onu temel eğitiminin bir parçası olarak dahil etmezse, istemeden şu ya da bu baskının kurbanı olacaktır."* (Jencks, 1977).

*"Öte yandan, eğer bu ikili yaklaşımı benimserse, mimarinin çeşitli anlamlarından daha fazla sorumlu hale geldikçe, mimariden aldığı zevk aslında artabilir. İnsanların kullandığı biçimlere nasıl tepki vereceğini ne kadar çok bilirse, onları o kadar güvenle kullanabilir ve deşifre edebilir. Çeşitli dilleri manipüle etmenin zevki, onları öğrenme çabasının karşılığını kolayca verecektir."* (Jencks, 1977).

*"Ancak nihayetinde, önemli olan bir dilin kullanılma şeklidir, kullanılan belirli dil kadar gönderilen asıl mesajdır. Açıktır ki, bir mimarın söyleyecek önemli bir şeyi yoksa, iletişim olanağı bu gerçeği açıkça ilan edecektir; dolayısıyla ideoloji ve fikirler de etkili söylemin önkoşullarıdır. Tek değerli bir binanın karşısı olan çok değerli bir mimari, anlamları yaratıcı bir şekilde birleştirir, böylece birbirlerini kaynaştırır ve değiştirirler. Kapsayıcı bina gibi çok değerli bir mimari, hiçbir deneyim alanını dışarıda bırakmadan ve hiçbir özel kodu bastırmadan iletişim araçlarının tüm cephaneliğini kullanır (elbette herhangi bir binanın menzili kaçınılmaz olarak sınırlıdır)"* (Jencks, 1977).

Jencks'in burada geleceğin mimarından beklentisinin açıkça ideolojik olduğunu, kurguladığı söylemin açıkça araçsal olduğunu, günün yükselen politik söylemi olan küreselleşme, çoğulculuk, yerel-küresel (glocal) kavramlarına yoğun vurgusu ve mimarlığın da kapitalist dünya düzenine dahil edilmesinin aslında bu araçsallığı benimseyerek gayet hızla olacağını bugün söyleyebiliriz. Kendi dönemi için başarısız olmuş bir uluslararası üslup deneyiminin ardından oldukça akılcı, olumlayıcı ve çözümcü olarak görülebilir ancak 10 yıl içinde Jencks'in yaklaşımı da hâkim düzenin bir aparatı olarak çalışmaya başlayacaktır. Ayrıca bir dil olarak mimarlıkta işlev, biçim, anlam, gösterge arasındaki çapraz ilişkilerin bilinenin aksine zorunlu olmadığı, toplumsal ve tarihsel, kültürel olarak her zaman tasarımcısının ilk fikrinden bağımsız olarak yeniden kurgulanabildiği fikri Jencks'in metninden yaklaşık 15 yıl sonra Tschumi<sup>21</sup> başta olmak üzere birçok mimarlık kuramcısı tarafından çürütülmüştür.

<sup>21</sup> Bernard Tschumi, 'Architecture & Disjunction'da mimarlıkta gösterge ilişkilerinin, mimarın öngörüsü ve tasarımı ile sabitlenmediğini tarihsel süreç içinde tekrar tekrar ve yeniden başka mahiyetlerde kurulabildiğini söyler. Anlam yapıya tasarımda atfedilebilen bir olgudansa tarihsel süreç içinde ve toplumsal etkileşim sonucunda oluşur.

"Mimarın önde gelen rolü, çevremizi sadece kelimenin tam anlamıyla kavrayabilmemiz için değil, aynı zamanda psikolojik olarak besleyici bulabilmemiz, mümkün olduğunu **hayal bile etmediğimiz anlamlar** yaratabilmemiz için çevremizi ifade etmektir."

"Şüphesiz birçok mimar artık halk olarak modernizmin büyüünden kurtulmuştur ve **yeni bir paradigma ya da teori oluşmaya başlamıştır**. Bu paradigma hala gevşek bir şekilde tanımlanmıştır ve henüz büyük bir fikir birliğine sahip değildir, **ancak özellikle şu anda otuzlu yaşlarında olan mimarlar kuşağı için, neye dönüştüğünün ana hatları açıktır**. Önümüzdeki beş yıl, paradigma şekillenirken mimarlar için son derece ilginç olacak -ama aynı zamanda muhtemelen karışık ve belirsiz."

"Mimarların retorik, binalarının kasıtlı olarak nasıl iletişim kurduğu, "dekorum" ve "bien-seance"ın bilinçli olarak nasıl elde edildiği konusunda sorumluluk aldıkları bir noktaya geri dönmeli ve sonra böyle bir çalışmadan elde edilen içgörülerini ilgili **göstergebilim teorisiyle** birleştirmeliyiz ki güncellenmiş **retorik**, diğer uzmanlıklarla birlikte bilinçli olarak öğretilibilsin. - hayır, bu diğer disiplinlerin birleştirici ajanı olarak. **Bir mimarın birincil ve nihai rolü, bir kültürün önemli bulduğu anlamları ifade etmek ve daha önce ifadeye ulaşmamış belirli fikir ve duyguları aydınlatmaktır**. Onun enerjisini çok sık alan işler mühendisler ve sosyologlar tarafından daha iyi yapılabilir, ancak başka hiçbir meslek anlam ifade etmekten ve çevrenin şehvetli, mizahi, şaşırtıcı ve okunabilir bir metin olarak kodlanmış olduğunu görmekten özel olarak sorumlu değildir. Bu mimarın işi ve zevkidir, umalım ki bir daha onun 'sorun'u olmasın."(Jencks, 1977).

## Jencks'in Arzusu: Politik Güç

Jencks'in bu iki metnini birlikte değerlendirdiğimizde Jencks'in mimarlıktan beklentisinin politik güç olduğunu söyleyebiliriz. *Modern Movements* kitabı çoğulculuğu arıyor gibi görünse de Jencks'in kurduğu 6 gelenek taksonomisinin merkezinde politik erk yatar. Jencks'in verdiği örneklerin çoğu mimarların politik erke sahip olmak için dönemin iktidarlarına nasıl yakın olduklarının, kendi iktidarlarını nasıl inşa ettiklerinin ve bir ütopyacı olmaya çalıştıklarının hikayeleridir. Jencks mimarların iktidarını sürdürmesinin yolunun artık bir politik tutarlılığın ötesinde retorik beceri olduğunu ve bunun bir ikna süreci olarak ikna edeceğimiz toplumu da iyi tanımaktan geçtiğini bilir. Jencks'e göre geleceğin mimarlarının da güçlü bir retoriğe sahip olmak için mimarlığın dilini iyi kullanmayı öğrenmeleri gerekir.

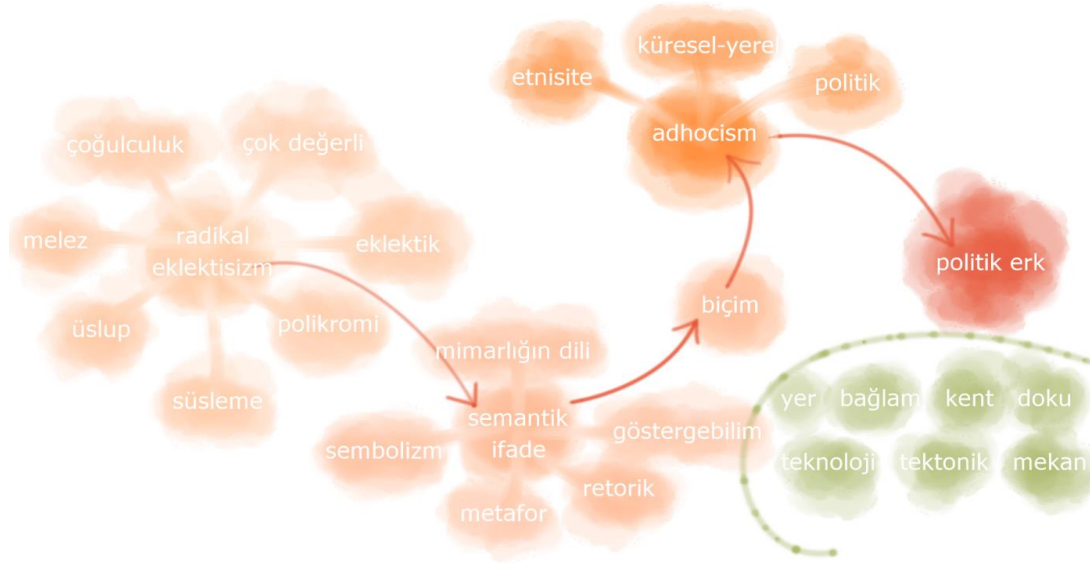
Jencks için iyi mimarlığın niteliğini tarif etmiş olduk. Jencks bu tarifi yaparken, çağdaşlarının aksine mimarlığa içkin olan mekân, işlev, yer, bağlam, kent, doku, teknoloji, tektonik gibi kavramlardan hiç bahsetmez ya da çok az bahseder. Jencks'in kavramları daha çok temsil ve söyleme ilişkin mimarlığın daha çok üslup ve biçimi ile ilgili kavramlardır. Bu sebeple Frampton kavram mimarisi ile karşılaştırıldığında

kesişim kümeleri neredeyse yoktur. Frampton kendisinin ilgilenmediği kümeyi belirtirken Jencks dışarıda bıraktıklarından hiç söz etmez.

### 3.2.2 Jencks'in Söyleminde Kavramlar

Charles Jencks'in kavramsal mimarisi çok katmanlı araçlar ve amaçlardan oluşur. Charles Jencks 20. yüzyıl mimarlığını çok değerli, çoğulcu, melez diye tarif ederken aslında gerçekte olandan çok arzu ettiği 'radikal eklektisizm'i kurgulamak ister. Bunu da uluslararası üslubun tekdüze mantığına bir eleştiri olarak yükseltir. Jencks'in kurguladığı radikal eklektisizm, melez, polikromik, süslemelerin pekala işe yararsa yer alabildiği, eklektik bir üsluptur. Bu üslubun hedefi mimarlıkta bir dil oluşturmak ve semantik bir ifade kurgulamaktır. Semantik ifadeyi oluşturan diğer kavramlar yöntemin devşirildiği yer olan ve araçsal olarak kullanılacak göstergebilim ve onunla birlikte gelen sembolizm, metafor kavramlarıdır. Semantik ifadenin yardımcısı güçlü bir retoriktir. Tüm bu donanımla kurulacak biçimin amacı da 'ad hoc' olmak, yerine uygun olmaktır. Burada yer kavramı da, Kenneth Frampton'da gördüğümüz mimarlığın içinden gelen yer kavramı değil, politik bir yer kavramıdır. Bu yer etnisitenin yeridir, küresel bir konumdur, kültürel bir yereldir. Jencks'i yeri iyi analiz etmenin amacının kültürel olarak oraya nüfuz edebilmek olarak tanımlar. Buradaki amaç 'yer'den türeyen bir mimarlıktan çok batıdan oraya adapte olabilen bir mimarlıktır. Tüm bu sürecin sonunda da politik erk vardır. Buradaki politik erk, siyaseten bir politik erk değildir, Mimarlık ideolojisinin politikasının gücüdür. Jencks tarafı her ne olursa olsun, mimarlığın erk sahibi olmak için bu rotayı izlemesi gerektiğini, hatta genç nesillerin de bu minvalde yetiştirilmesinin doğru olduğunu söyler.

Jencks'in incelenen iki metninde ya çok az bahsi geçen ya da hiç geçmeyen kavramlar aşağıdaki tabloda yeşil renkte diğer kavram takım adalarından ayrılmış olarak ifade edilmiştir.

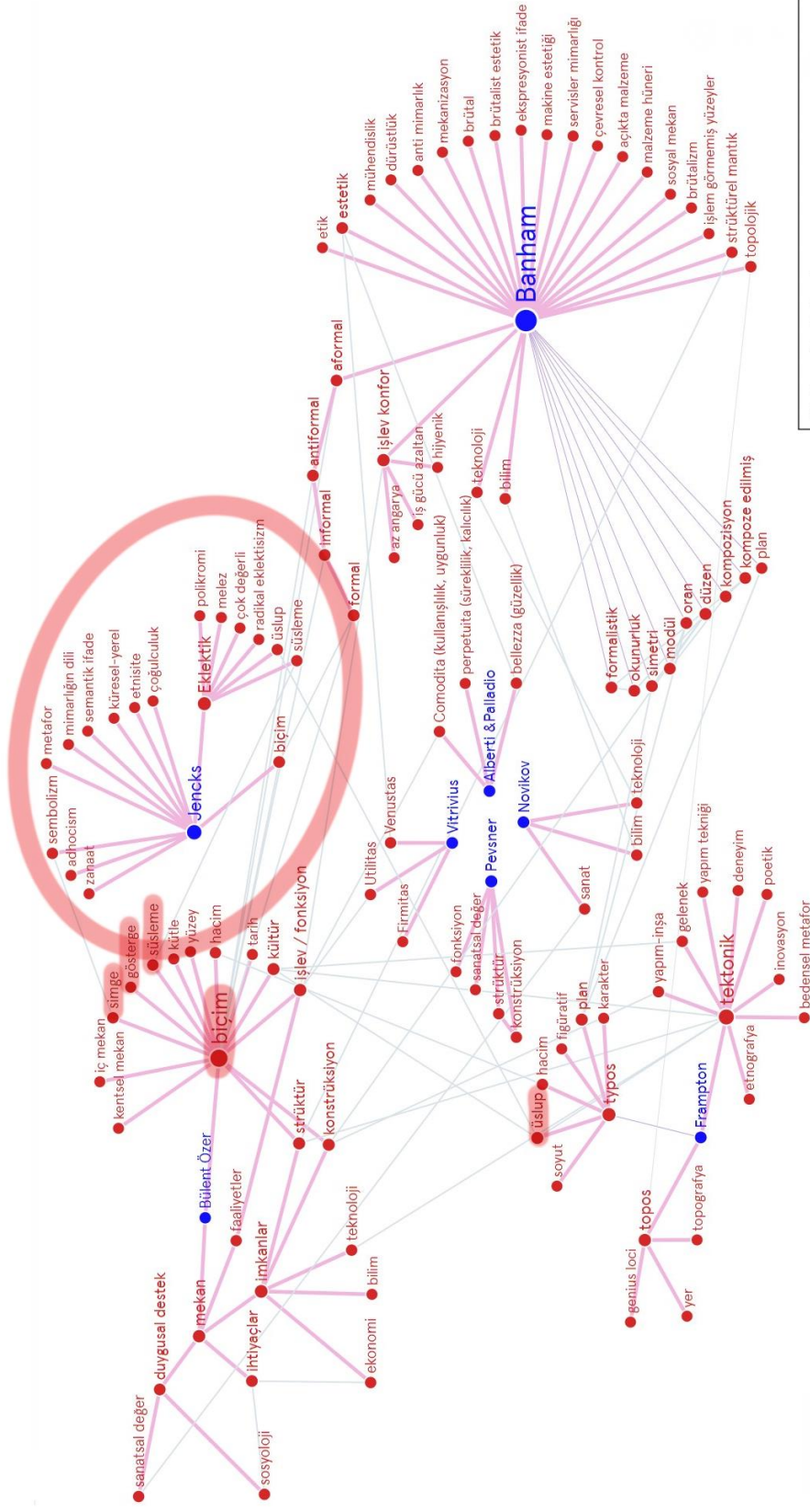


**Şekil 3.16:** Charles Jencks'in kavramsal mimarisi.

Aşağıdaki kartografik diyagram Charles Jencks'in metinlerinde mimarlığı tanımlamak için kullandığı kavramların bütün içinde diğer mimarlık tarihçilerinden ne kadar ayrı ve kendine özgü olduğunu bize gösterir. Jencks'in kavramları biçim gösterge, üslup ve simge kavramları dışında haritada başka bir takım ada ile ilişki kurmaz. Bu da bize Jencks'in yaklaşımının bütünsel bir tanım kurmak ya da mimarlığa bütünsel yaklaşmak yerine, sadece semantik ifadesine ve retorik becerisine yoğunlaştığını, geri kalanını göz ardı ettiğini gösterir.

**Kavram kartografisi okuma kılavuzu:** Aşağıdaki kartografi grafiğinde bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçilerinin ilgili metinlerindeki kavramsal mimarileri bir arada gösterilmiştir. Lejantta tarif edildiği üzere bağlarla ilişkiler kurulmuştur. Güçlü ilişkiler daha kalın çizgilerle, zayıf ilişkiler ince çizgilerle ifade edilmiştir. Farklı mimarlık tarihçilerinin benzer kavramları ince bağlarla birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Tarihçilerin kavramsal mimarileri kartografide benzer kavramlarla ilişki içinde gösterilmiştir.





Şekil 3.17: Charles Jencks'in kavramsal mimarisinin diğer tarihçilerin kavramsal mimarileri ile ilişkisi.

### 3.3 Jencks ve Frampton Karşılaştırması

Charles Jencks ve Kenneth Frampton'ın mimarlık tanımları, mimarlardan beklentileri ve mimarlık eğitimi misyonu açısından burada oluşturulacak matriste iki zıt uçta yer alacağını öngörmekteyiz.

Jencks mimarlığın bir söylem ve temsil olarak kapasitesini geliştirmesi ve güçlü bir retoriğe sahip olması gerekliliğini ve politik olarak güç elde etmesi gerekliliğini vurgularken, Frampton mimarlığın potansiyelinin kendine içkin olduğunu, varoluşsal niteliklerine bağlı olduğunu, mimarların amacının bu nitelikleri keşfetmesi olduğunu vurgular. Frampton'ın yaklaşımı mimarlığın temsil etme becerisinin altını oymaya çalışması sebebiyle Jencks'in yaklaşımı ile taban tabana zıttır. Frampton mimarlığın tasarım, yapım ve yaşam süresince süregiden bir deneyim olduğunu ve inşa edilenin bir ontolojik biçim olduğunu söylerken, Jencks'in tarif ettiği biçim ise eninde sonunda temsil ve söylem ile ilgilidir, bir mimarın karşılaştığı durumda ne söylediği, yapının ifadesi ile ilgilidir.

Jencks – Frampton karşılaştırması 20. yüzyıl mimarlık tarih yazımında bir eksenin iki ucunu temsil ettiğine inanmaktayız. Bu iki ucu şimdilik Frampton'ın tarifi ile «temsili biçim» ve «ontolojik biçim» demeyi tercih etmekteyiz. Diğer tarihçilerin yaklaşımları bu tanımları değiştirebilecekse de öngörümüz çözümleme sonucunda bu eksenin yine de belirgin kalacağı yönündedir.

Bütün bu grup içinde 'eleştirel' ve 'geleneksel' olarak iki başka eksenin de ortaya çıkacağını özellikle 2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olmak üzere bu ayrımı daha net görebileceğimizi öngörmekteyiz.

20. yüzyıl mimarlık tarihçilerinin çoğunlukla politik angajmanı reddetmeyen, doğal kabul eden bir yaklaşıma sahip olduğunu, mimarlığın da politik bir doğaya sahip ve genel politik iklim ile uyumlu ya da karşıt olması gerektiğini savunurlar.

### 3.4 Bülent Özer Tarih Yazımında Söylem Analizi

Bülent Özer, bir eğitimci, yayıncı, mimarlık gazetecisi, ve mimarlık tarihçisi olarak geniş bir alanda kariyere sahiptir. 1963 yılında tamamladığı doktor tezinin ardından 1964 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde<sup>22</sup> mimarlık tarihi kürsüsünde görevlendirilmiştir. Özer, burada sadece mimarlık tarihi derslerinde değil aynı zamanda temel mesleki eğitim derslerini kuran ve uzun yıllar yöneten ekibin başında olmuştur. Mimarlık ve sanat tarihi dışında tasarlama metodolojisi üzerinde de yoğun çalışmaları vardır. Bülent Özer, seçilen mimarlık tarihçisi grubun içinde hem mimarlık pratiği eğitimine en yakın olduğunu düşündüğümüz hem de batı dışında olup batı ile güçlü düşünsel ilişkileri olan bir mimarlık tarihçisidir. Araştırmamız kapsamında Bülent Özer'in doktora tezi ve 'Yorumlar' kitabı incelenecektir.

#### 3.4.1 Yerelden Gelen Modernizm Eleştirisi

Bülent Özer'in İstanbul Teknik Üniversitesi'nde doktora tezi olarak yaptığı bu çalışma<sup>23</sup> 20. yüzyıl mimarlığında batı kaynaklı düşünce sistemleri ve mimari yaklaşımların Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde mimarlık pratiği üzerindeki etkilerini açıklamaya çalışır. Bülent Özer'in tezi 1960'lara kadar Çağdaş Türkiye Mimarlığı üzerindeki etkileri iki ana eksen üzerinde açıklar. Bunlar 'universalist' ya da evrenselci ve 'rejyonalist', bölgeselci yaklaşımlardır. Bülent Özer bu iki yaklaşımın da kendi tanımıyla 'gerçek mimari' den uzaklaşan yaklaşımlar olduğunu söyler. Mimaride gerçek verilerden uzaklaşma olarak tanımladığı bu fenomeninin Türkiye mimarlığı üzerindeki etkilerini araştırır ve sonsöz olarak 'gerçek mimari' olarak tanımladığı olgunun Türkiye'nin yerel kültür, sosyo-ekonomik ölçütler gibi verilerden gelişmesi gerektiğine ilişkin bir öneride bulunur (Özer, 1964a).

Bülent Özer'in tez çalışmasındaki yaklaşımı bizim araştırma çalışmamız için, hem Türkiye'den bir örnek olması sebebiyle, hem de bizim mimarlık tarihçilerinde bulmayı öngördüğümüz, sınırları belirlenmiş bir mimarlık tanımı ve bu tanım üzerinden gerçekleşmesi ümit edilen, tavsiye edilen ya da öngörülen aktüel mimarlıktan söz ediyor olması sebebiyle çok önemlidir.

Bülent Özer, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıldaki mimari gelişmeyi mimaride gerçeklerden uzaklaşma olarak Eklektisizm çevresinde tarif eder. Bülent Özer'in 'gerçek mimarlık'

<sup>22</sup> Bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

<sup>23</sup> Bülent Özer, Rejyonalizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme.

olarak tarif ettiği alan bizim mimarlık tarihçilerinin yaklaşımlarında araştırdığımız ve bulmayı umduğumuz bir kavramlar kümesidir. Bülent Özer'in sarıh ve kesin anlatımına göre, bu semantik alanı tanımlayan mimarlık kavramlarını görebiliriz.

### **Mimarlıkta Üslubun Niteliği Hakkında**

Bülent Özer, mimarlıkta 'üslup' kavramı, bu kavramın mimarlığı anlamak, değerlendirmek ve yeniden tanımlamak için kullanımı hakkındaki sakıncaları ve sakat yönlerini tarif eder. Sanatta ve mimarlıktaki -izm'ler olarak tanımladığı akımları ve bu akımların üsluplarının bir tasnif aracı olarak kullanılmasının, tarihteki özgün yaklaşımları dondurduğunu, sıradanlaştırdığını söyler. -İzm'ler tarihin belirli bir döneminde ortaya çıkan, bir gruba, bir sanatçıya ait olan bir tutum, yaklaşım, yöntemdir. Üslubun ortaya çıkışı sonrasında üretilen ya da üretilecek olan sanat ya da mimari eserlerin aynı yaklaşıma sahip olmasının mümkün olmadığını açıklar. Bülent Özer özellikle mimarlıkta modern hareketin öncülerinin modern mimarlık tanımından örnekler vererek, modern mimarlığın bir üslup olmadığını işlevsel sorunların, şairane ve sezgisel bir yöntemle çözümüne dayanan bir olgu olduğunu, modern mimarların amacının bir 'stil' yerine bir tutum, yöntem, espri getirmek olduğunu söyler.

Özer, -izm'lerin ve üslupların işlevinin ve amacının geçmişe ait sanat anlayışlarını sınıflandırmak olduğunu, bugünkü mimarlık pratiğinin -izm'lere yada üsluplara bağlı olarak düzenlenmesinin bazı mutlak değerlerin kabulü anlamına geleceğini savunur. Bülent Özer bu anlayışla 'Rejyonelizm' ve 'Üniversalizm' çevresindeki yaklaşımların da mimari yaratmayı dinamik bir olgu yerine statik bir olgu olmaya yönelttiğini dile getirir.

Bülent Özer, üslupların ve -izm'lerin sadece bir tarihsel tasnif yöntemi olabileceğini çağdaş sanat ve mimarlıkta ise yeni bir üslup olamayacağını, bunun kabulünün zorlama olduğunu söyler. Bülent Özer, Türkiye coğrafyasının da deneyimlediği eklektisizmin, geçmişin üsluplardan şekillenmiş mimari anlayışı sakat ve toplumları kendi gerçeklerinden koparan, yapay bir anlayış olarak tanımlar.

### **Bülent Özer'in Gerçek Mimarlık Tanımı**

Bülent Özer'in mimarlık tanımı içerisinde 'mutlak mimari' ve 'gerçek mimari' tanımlara öne çıkar. Özer 'mutlak mimari'yi kendi başına varolan, ancak kendisi için yaratılan, ortaya konan mimari diye tanımlar. "Buna sanat-için-sanat (l'art pour l'art)

terimini hatırlatacak şekilde mimari-için-mimari (l'architecture pour l'architecture) diyebiliriz.” der.

*“Gerçek mimariyi, toplumun mimarlık alanındaki aktüel ihtiyaçlarıyla, bu **ihtiyaçları** karşılayabilmek üzere sahip olduğu aktüel **imkanların** arasındaki uygunluk diye tarif etmiş, ihtiyaçlarla imkanlara toplumsal **faaliyetleri** ilgilendiren bütün faktörleri katmıştık. Buna göre mutlak mimari gerçek mimarinin içinde ayrılmaz bir parça teşkil etmektedir.*

*Mimarinin bu derece tecrit edilmiş halinde dahi, onu belirleyebilecek, ona karakter ve mahiyetini verebilecek bir veya birkaç elemanı olması gerekir. Daha doğrusu her türlü toplumsal determinizmin etkisinden sıyrılıp adeta saf bir sanat kolu haline gelen mimariyi de hiç olmazsa öbür sanatlardan ayırt edebilecek bir eleman bahis konusu olmalıdır. Bu eleman bugün herkesçe bilindiği gibi **'mekan'**dır. 19. yüzyıl mimarisi ise bir cephe düzenlemesi halinde ortaya çıkmış ve sahici öze, yani mekana ait herhangi bir araştırmaya girişmemiştir. O devrin mimarlarını meşgul eden meseleler duvarların ele alınışı süslenişi, kapı ve pencere nispetleri, doluluk-boşluk bağıntıları, bir katın diğeri ile ilintisi gibi yalnız iki boyutta kalan hususlardı. Mimariyi mutlak anlamda sanat olmaktan ayıran ve mekandan toplumsal faktöre geçişi hazırlayan **fonksiyon** ve **konstrüksiyon** gibi iki önemli kavram da 19. Yüzyıl mimarisinin geliştiremediği, en azından gayesine, özüne uygun şekilde uygulayamadığı noktalardı. Nitekim **revival**'lar ve **eklektisist** cereyanlar, konstrüksiyon ve strüktür metotlarına herhangi bir yenilik getiremedikleri gibi fonksiyon anlayışını da tıpkı Madelaine kilisesinde görüldüğü üzere, birtakım biçimsel önyargılarla adeta ortadan kaldırmak istemişlerdir. Başka bir deyimle **form, fonksiyonla konstrüksiyonu izleyeceğine, bu iki temel eleman istenilen form elde edilinceye kadar deforme olup kılıktan kılığa sokulmuşlardır.**”(Özer, 1964a)*

Bülent Özer bu alıntıda, gerçek mimarlık diye tanımladığı mimarlık tanımını ihtiyaçlar, imkanlar ve faaliyetler kavramları ile toplumsal ve sosyo-kültürel ve ekonomik bir altyapı üzerinde tanımlar. Sonrasında modernist terminolojideki mekan, fonksiyon, konstrüksiyon, form gibi kavramlarla olan ilişkiyi kurmaya çalışır. Eklektik anlayışa karşı modernist biçim işlev ilişkisini yeğlediğini belirtir.

*“Görüldüğü üzere, 19. yüzyılın genel alamdaki mimarisi, mutlak mimarinin gerekçelerini bile yerine getirememiş, sadece spekülatif anlamdaki bir 'elemanlar terkibi sanatı' kimliğine sahip olmuştur. Mekan, fonksiyon, konstrüksiyon gibi elemanlardan sonra gelen ve mimariyi gerçekten toplumun ortak malı yapabilecek diğer faktörlerin göz önünde bulundurulduklarını bir an kabul etmek dahi, yine de ilk üç faktörün hesaba katılmamış olmasından ötürü, gerçek mimariden bahsedebilmek imkan dışında kalır. Kaldı ki toplumsal ihtiyaçlar ve toplumsal imkânlar 19. yüzyılın bütün bütüne unuttuğu hususlardı. 19. yüzyılın karakteristik mimarisi, Londra'da, Paris'te, Berlin ve Viyana'da gelişen imparatorluk mimarisidir. Yalnız ve yalnız imparatorluğun ihtişamını belirtmekle görevli operalar, tiyatrolar, kiliseler, müzeler ve anıtsal bulvar malikanelerinden ibarettir.”(Özer, 1964a).*

Özer, eklektik anlayışın çağın gerisinde ve günümüzün sosyo-kültürel taleplerine cevap veremeyen bir tutum olduğunu yineler. Bunun yerine modern anlayışın, toplumsal ihtiyaçlar ve imkânlarla daha yakından ilgilendiğini savunur.

## Özer'in Kavramsal Kurgusu

Bülent Özer'in burada yapmış olduğu mutlak mimari ve gerçek mimari tanımları onun görüşüne ait olan semantik makro alanı bize gösterir. Buradaki kavramsal mimarinin ortasında mekan bulunmaktadır. Mekan çevresinde ise fonksiyon ve konstrüksiyon, bunlarla ilişkili toplumsal ihtiyaçlar ve imkanlar bulunur. Özer; mekan, fonksiyon ve konstrüksiyon kuvvetlerinin bileşkesi olarak biçimin oluşturulduğu bir mimarlık anlayışını savunur. Bu kavramlar birbirleri ile zorunlu olarak ilişkilidir, bunlar arasında kurulacak herhangi bir dolaysız ilişki gayrimeşru bir ilişkidir, ve kabul edilemez. Özer, 19. yüzyıl mimarlığını da bu sebeple eleştirir. Bu eleştirileri demokratik bir toplum düzeni içerisinde, geçmişin imparatorluklar mimarisi üzerine kurar. Bu eleştiriye maruz kalan yapılar imparatorlukların opera, tiyatro, kilise, müze gibi seçilmiş yapılarıdır ve bu yapılar dışında işlevleri olan ve bu yapılar arasında olup güçlü mekân anlayışına sahip olan yapılar da mevcuttur. Ayrıca bu yapıların hepsi için işlev, biçim ve konstrüksiyon ilişkilerinin bağımsız ve üslup temelli olduğunu söylemek çok doğru değildir. 19. yüzyıl opera mekânları bizim bugünkü opera salonları ile karşılaştırıldıklarında sahneye doğrudan yönelmeyen oturma düzeni ile biçimlendikleri için işlevden bağımsız bir forma sahip olduklarını söylemek doğru olmaz. Çünkü dönemin tiyatro mekânları izlemek için olduğu kadar izlenmek için de tasarlanırlar. Gösteriyi izlemeye giden izleyiciler, kendileri de seyredildiği için balkonlar sahne yerine karşılıklı bakarlar. Bu toplumsal fenomen de tiyatro mekanı ve onun biçimini tanımlar.

Bülent Özer buradaki eleştirisinde 19. yüzyıl mimarlığını tanımlayan yapı tipleri arasında imparatorluk uhdesi dışında üretilen yapı türlerini göz ardı eder. Toplumun kendi imkanları çerçevesinde ihtiyaçlarına göre inşa edilmiş olan hastaneler, çarşılar, pazaryerleri, tren garları, fabrikalar, sebze meyve halleri de mevcuttur. Bu yapılar da pekâlâ işlevleri çerçevesinde inşa edilirler.

Bülent Özer'in buradaki yaklaşımı modern mimarlığı ayırt etmek ve bu çağa ait olduğunu ispat etmek, ve toplumsal gerçeklerle şekillendiğini yada öyle olması gerektiğini söylemek üzere ortaya çıkan bir yaklaşımdır. Bunu 19. yüzyılın eklektisist mimarlık anlayışına karşı, mutlakıyetçi bir tanım yaparak açıklamaya çalışır. Bu yaklaşımın sebebini diğer mimarlık tarihçilerinin metinlerine baktığımızda da görüyoruz. Bu araştırma çalışmasının metinler arası bir çalışma olması bize bu imkanı sunuyor. Bülent Özer'in yaklaşımı modern mimarlık tarihçilerine özgü bir Zeitgeist

(çağın ruhu) anlayışına sahiptir ve mutlak bir mimarlık tanımını yapmaya girişir. Tüm temel mimarlık kavramlarına haiz, bu kavramların uyum içinde bir araya getirdiği bir ideal yapıyı en nihayetinde ulaşılması gereken bir odak olarak tanımlar.

### **Eklektisizmi Ayırmak ve Karşısına Almak**

Bülent Özer, modern mimarlık tarihindeki pratiklerin eklektisist mimarlık anlayışına bir tepki olarak ortaya çıktıklarını savunur. Tarihi üsluplara bağlı olmayan bir sanat yaratma arzusu, Art Nouveau, Jugendstil ya da Stile Liberty yaklaşımlarının işlevselliği estetik niyetlerle tarihsel bir referansı olmaksızın bir araya getirmesini bu tepkilere örnek olarak gösterir. 19. Yüzyıl sonundaki Adolf Loos'un fazlalıklarından arındırılmış **püriten mekân anlayışını** ve H.P. Berlage gibi figürlerin **konstrüksiyon estetiği** anlayışını geçmişin mimarlık anlayışına bir tepki olarak açıklar.

Özer'in tepkisel olarak tanımladığı mimarlık pratikleri, temelde özgünlük arayışının ve mimarlık pratiğinin alanının genişletilmesine dair çabalar. Bülent Özer bu çabaları tepkisel olarak tanımlar. Modern mimarlığın tepkisel olması söylem olarak modern mimarlığın temsilcilerinin söylemidir. Başta Le Corbusier olmak üzere modernin öncüleri büyük bir yenilik iddiasıyla mimarlık sahnesine çıkarlar. Bu tepkisellik ve yenilikçilik söylemi modern mimarların retoriğinden gelmektedir.

### **Özer'in Modernist Mimarlık Kavramsallaştırması**

Özer, modernin öncülerinden ve mimarlık tarihçilerinden referanslar ile savını güçlendirir. Gropius'un dönemin yapı teknolojisindeki gelişmeleri ve savaş sonrası siyasi ve toplumsal düzeni içinde mimarlığın nasıl değiştiğini ve ihtiyaca yönelik olma zorunluluğunu açıkladığı bir metinden aşağıdaki alıntılar ile semantik makro alanını tanımlamaktadır.

*“Kökleri toplumun tümüne varan, insani düzenin bütün alanlarını bir tek gaye halinde birleştiren canlı bir düzenleme iradesinin yapıda başlayıp yapıda bittiğine dair inanç durmadan artmaktadır. Bu değişen ve derinleşen espriyle onun sahip olduğu modern teknik araçların bir araya gelmesinden değişik bir yapı dizaynı doğmuştur. Bu yapı dizaynı kendi başına var olan bir şey olmayıp binanın özünden cevap vermekle görevli bulunduğu **fonksiyonun bizzat kendisinden türemektedir**. Arkada bıraktığımız **biçimci devre**, bir binanın özünün, o binanın tekniğini, tekniğinin de görüntüsünü belirlediğine dair tabii formülü tersine çevirmiş, biçimsel tezahürlerle bu tezahürlerin teminine yarayacak araçları ararken, esas ve asli olanı bir kenarda tutmuştur. Fakat yavaş yavaş gelişmeye başlayan modern dizaynlama espri, yeniden **nesnelere menşesine** yönelmektedir. Fonksiyon bakımından doğru dürüst işlemesi gereken bir şeyi, mesela bir eşyayı, bir evi dizaynlayabilmek için önce onun mahiyeti araştırılacaktır. ... **Malzeme ve konstrüksiyon ise nispeti** meydana getiren elemanlardır. Nispeti kuran kimsenin espri bunlara dayanarak ortaya çıkar. **Nispet***

*binanın fonksiyonuna bağlıdır. ... yaratıcı devrinin belirlediği sınırlar içerisinde, kişisel duygululuğuna göre kendine uygun geleni seçer. Ortaya koyduğu eser de böylece yaratıcının imzasını taşımış olur.”(Özer, 1964a).*

Bülent Özer, mimarlığın yanı sıra kentleşmede de paralel bir anlayışın yine modern mimarlığın öncü aktörleri tarafından tanımlandığını aktarır. Bu öncülerin kurguladığı Bauhaus Okulu ve CIAM kongreleri gibi kurumlar şehircilik için de benzer yaklaşımı sergilerler.

Bülent Özer, yaptığı alıntılar ve öngördüğü ‘gerçek mimari’ ve ‘mutlak mimari’ tanımları içinde mimarlık ve kent arasındaki ilişki açısından ya da mimari nesnenin çevresi ile ilişkisi, içinde bulunduğu bağlamı açısından bir önermede bulunmaz. Mutlak mimari diye tanımladığı kendi içinde kapalı bütünün dışarı ile ilişkisi, yalnız toplumsal gerekler ve imkanlar üzerinden gerçekleşir.

### **Eklektisizmin İzleri: Evrenselci ve Bölgeselci Yaklaşımlar**

Özer, mimarlıktaki bu devrimci anlayışın iki ana ekseninde istismar edildiğini söyler. Bunlar bölgeselci yaklaşımlar ya da evrenselci yaklaşımlardır. *“Bu hareketler, romantik tutumlarıyla, daima estetiği faydaya tercih etmişlerdir. Fonksiyonun belirlediği sınırlar dahilinde güzellik arayacaklarına, sübjektif bir güzellik anlayışının determinizmi içerisinde fonksiyonu açıklamaya kalkışmışlardır.”*

Özer buradaki istismarın iki yüzünü aşağıdaki şekli ile açıklar:

*“Endüstrinin, ve o endüstrinin gelişimine imkan veren karışık bir düşünce dünyasının baskısındaki toplum ya da bizzat sanatçı veya mimar, bahis konusu dünyanın kompleks problemlerine nüfuz etmektense, ya da ondan bütün bütüne kaçıp selameti geçmiş devirlerin duygusal kalıplarında arıyor, ya da sözü edilen kompleks aktüel düşünce problemlerine eğilmek suretiyle bunlardan duygusal sonuçlar çıkartabilmiş toplumların çözüm tarzlarını aynen kabul ediyor. Sanat ve mimarlıkta birinci tür davranışın rejyonalizme sebebiyet verdiğini ikinci türlü davranışın ise üniversalizme yol açtığını söyleyebiliriz.”*

Bülent Özer, doktora tezinin ilk dört bölümünde eklektisizmin iki ana mahiyeti olarak gördüğü bölgeselci ve evrenselci yaklaşımları açıklarken kendi mimarlık tanımını, kendi seçtiği kavramlarla yapar. ‘Gerçek mimari’ olarak tanımladığı mimarlığın temel öğelerini yani kavramsal mimarisini açıklar. Tezin son iki bölümü ancak hacim olarak yarısı batı da ve bizde eklektisizme karşı verilen tepkileri ve Türkiye yerelinde Cumhuriyetin hemen öncesi ve Cumhuriyet’in ilanı sonrası Türkiye’de bölgeselci ve evrenselci yaklaşımların ortaya çıkışını ve gelişimini açıklar.

### **Bülent Özer’de Modernist Semptomlar**



Bülent Özer modernist anlayışın diğer tarihçileri ile benzer temalarla yeni çağın mimarlığının niteliklerine ilişkin beklentisini açıklar. Eklektisizmden uzaklaşmak için Schinkel'den referansla **kendi çağının üslubunu** aramayı önemseydiğini belli eder. **Çağdaş yapım sistemlerinin çağın mimarisini şekillendirmesi gerektiğini savunur.** Modern mimarlık tarihinden, betonarmeyi estetize eden öncülerden Auguste Perret'ye referans verir, William Morris'in zanaat çevresinde tanımladığı fonksiyon anlayışını bu bağlamda ele alır. Bülent Özer özellikle Art Nouveau'yu oldukça önemser. "Art Nouveau, dekoratif zevk ve anlayışa dayanan eklektisizmi yine aynı mahiyetteki, fakat bu defa **biçimsel yönden tarihte eşi bulunmayan** bir gerekçe ile mağlup etmek istemiştir". Jürgen Joedicke'den alıntı ile "rasyonel ve rabitalı bir konstrüksiyon prensibine uyularak yaratılan, ve mükemmel şekilde işe yarayan bir nesne; güzelliğin, elzem bir güzelliğin ilk şartını yerine getirmiş olur." Bülent Özer mimarlıktaki modernist anlayışın diğer temalarını da yine fikir babalarına referansla açıklar. Loos'un **püriten mekan anlayışı**, Berlage'nin **konstrüksiyon estetiği** fikirleri Özer'in tezindeki 'gerçek mimari'yi tanımlar.

### **Yereldeki Eklektik Etkiler**

Bülent Özer, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve cumhuriyet sonrasındaki dönemdeki gelişmeleri bölgeselci ve evrenselci yaklaşımlar olarak iki ana eksen üzerinde değerlendirir. Bu iki eksendeki uygulamaların ve yaklaşımların da Türk mimarisinin aslında ihtiyaç duyduğu konularda faydalı olamadığını belirtir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında Vedat Tek ve Kemalettin Bey'in mimariyi Türkleştirmenin, millileştirmenin çarelerini aradıklarını ancak onu tamamen estetik yönüyle, öznel ve bireysel bir açıdan ele aldıklarını yapay ihtiyaçlar ile yapay imkanlar arasında denge aradıklarını ve 'rejyonalist' karakterde bir 'milli mimari' ortamı yarattıklarını söyler. Cumhuriyetin ilk yıllarında kamu yapılarının inşası için çağırılan Holzmeister, Egli, Jost, Jansen gibi mimarların da Türk mimarisinin asıl üzerinde durulması gereken alanlarına faydalı olmadığını söyler: "*Bu mimarların çoğu, mimarlığı daha ziyade duygusal yönüyle ele alan kimselerdi. Binalara daha ziyade kendi yaratma kabiliyetlerini meydana çıkartacak münferit fırsatlar halinde bakan mimarlardı.*" Özer bu dönemin mimarlarının 'evrenselci' yaklaşımın temsilcileri olduğunu söyler.

Özerin, tezinin son bölümünde 'rejyonalist' ve 'üniversalist' yaklaşımlara en temel eleştirisi; bu yaklaşımların toplumsal ihtiyaçlar ve imkanlarla ilişkisiz olmakla birlikte, Türkiye'de mimarlığı her iki taraftan politik bir retorik olarak şekillendirdiklerini ve

süregiden konut sorunu veya kentleşme sorunu gibi gerçek konulara eğilmek konusunda ilgisiz olduklarıdır. Özer burada çağdaş mimarlığın sosyo-ekonomik verilerle ilişkisini vurgular. Bu sebeple bu kavramları Özer'in kavramsal mimarisine dahil edebiliriz.

Özer, Doğan Kuban'ın makalesindeki yeni rejyonalizm'den beklentisini eleştirir. Kuban'ın bir Anadolu-Türk mimarisi arayışını, *“karakteri müphem bir rejyonel mimari için tamamen idealde kalan belirsiz formüller”* olarak tanımlar. Kuban'ın görüşünü *“mimariye statik ve estetik açıdan bakan, devrin gerekçelerine sırtını çeviren bir anlayışın tezahürü”* olarak tanımlar.

Özer, Türk mimarlığındaki eklektisizmi şöyle özetler; *“Nitekim 19. Yüzyıldaki Balyan ailesinin çalışmalarına, Kemalettin ve Vedat Beylerin gayretlerine, yabancı mimarların faaliyetlerine, milli mimarinin zorlama adaptasyonlarına ve son on yılda yer alan çeşitli eklektisist davranışlara göğüs gerdikten sonra duygusal cümlelerle, ve birkaç sahife içinde dahi birbirleriyle çelişen tarif ve telkinlerle harekete geçirilmek istenen kısırlı bir rejyonelizm anlayışının, içinde bulunduğumuz fasit daireyi devam ettirmek istediğine şahit olmaktadır.”*

Bülent Özer kendi mimarlık tanımı ışığında önerdiği çözümü şu şekilde netleştirir: *“Türk mimarisinin fasit daireden çıkartabilecek çözüm, bizce, yukarıda bahsettiğimiz spontane muafiyetin, yani spontane gücün geliştirilmesiyle, başka bir deyimle, mimarlık çalışmalarının, toplumla ilgili aktüel ihtiyaçlarla imkanların tabii ve spontane bir fonksiyonu haline getirilmesiyle ifade olunabilir.”* Özer'in burada aktüel ihtiyaçlar ve imkanlar tanımı tüm modern mimarlık tarihçilerinin sahip olduğu çağın ruhu **'zeitgeist'** anlayışına gönderme yapmaktadır.

### **Bülent Özer'de Kavramsal Kurgu**

Bülent Özer bu metinde rejyonalist yaklaşımı yerel kültür, etnografya ve tarih ile kurduğu problemlili ilişki sebebiyle eleştirir ancak bu ilişkinin sağlıklı olarak nasıl kurulacağı konusunda bir önermede bulunmaz. Bülent Özer'in yaklaşımının bu anlamda geçmiş ile ilişkisini askıya alan modernist tarihçilere benzer bir şekilde kültür, tarih ve etnografya ilişkisini aktüel ihtiyaçlara nazaran daha az önemseydiğini

söyleyebiliriz. Bülent Özer'in kavramsal mimarisinde bu kavramları merkeze uzak bir noktaya yerleştireceğiz.

Bülent Özer'in tüm metninde; yer, bağlam ve mimari nesnenin kentsel mekan ile ilişkisi üzerinde durmadığını görüyoruz. Modern kent planlaması gündeme gelirken, kent mekanı ile ilgili hiçbir konu Özer'in gündeminde yer almaz. -Bülent Özer'in yapı dergisinde güncel kentsel meseleler üzerine yazılmış çokça makalesi olduğunu göz önünde bulundurarak, bu tez kapsamında sadece Bülent Özer'in kitaplarının değerlendirildiğini söylemek yerinde olacaktır.- Yer, yerin ruhu, mimarlıkta tipler, arketipler, arkitektonik gibi kavramların da hiç gündeme gelmediğini söylemek yersiz olmayacaktır. Bu kavramların bu çalışma içinde yer alan diğer mimarlık tarihçilerinin yaklaşımında gündeme geldiğini ama Özer'in kavramsal mimarisinde yer olmadığını söyleyebiliriz.

### **Bülent Özer'in Söyleminde Temalar ve Yazarın Konumu**

Bülent Özer'in İstanbul Teknik Üniversitesi'nde doktora tezi olarak hazırladığı bu metin, daha sonra kitap olarak da yayınlanmıştır ve Türkiye Mimarlığı'nın son döneminin ve çağdaş mimarlığın eleştirel tarihi olarak kabul edilebilir. Bülent Özer bu metni yazmasındaki amacı, Türkiye ortamının somut ihtiyaçları ve imkanları dışında ideolojik ve devşirme niyetlere dayanan bir mimarlığın çağdaş bir mimarlık olamayacağını anlatmaktır. Kendi tanımıyla 'gerçek' bir mimarlık için 'üniversalist' ya da 'rejyonalist' akımlar yerine kendi spontane gerçekliğimize geri dönmemiz gerektiğini savunur. Özer'in bu yaklaşımı mimarlıkta modernist söylemin 'disiplin özerliği' kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Özer bölgeselci ve evrenselci etkilerden arınmış yalın bir çağdaş Türkiye kültürü mimarlığı arzusunu vurgular. Özer, bu anlamda modernist mimari geleneğin temel arzularından birine sahiptir. Bu tutum da onu mimarlıkta modernizmin söylemini üreten tarihçilerden biri olarak sınıflandırmamız için önemli bir göstergedir.

Özer'in 'gerçek' mimarlık tanımı için gerekli gördüğü şartlar, çağdaş ihtiyaçların günün imkanları ile karşılanmasına bağlıdır. Özer, bunu toplumun 'mimari alandaki aktüel ihtiyaçları' olarak tanımlar. Buradaki ihtiyaç tanımını yaparken işleve dair bir toplumsal ihtiyaçtan bahseder. Toplumun okul, hastane, vb. ihtiyacı olarak örnek verir. İşlevsel bir mantıktan hareket ediyor olması sebebiyle de modernist düsturun izini takip ettiğini söyleyebiliriz. Bu ihtiyacı karşılayacak imkanlar da yine işlevseldir.

Modernizmin öncülerinin tüm söylemlerinde yer alan ‘fonksiyon’ kavramı Özer’in bu metni yazarken bulunduğu konumu belirlemek için önemli bir göstergedir. Özer, mimarlıkta özerklik ve işlev odaklı bakış açısını kitabın sonuç bölümünde aşağıdaki alıntı ile özetler:

*“Türk mimarisini fasid daireden çıkartabilecek çözüm, bizce yukarıda bahsettiğimiz spontane muafiyetin, yani spontane gücün geliştirilmesiyle, başka bir deyimle, mimarlık çalışmalarının, toplumla ilgili aktüel ihtiyaçlarla imkanların tabii ve spontane bir fonksiyonu haline getirilmesi ile ifade olunabilir.”*

### **Belirlenimci Tarih Yaklaşımı**

Özer’i çağdaşı olduğu diğer mimarlık tarihçileri ile aynı çizgide tutan diğer özelliği de belirlenimci yaklaşıma sahip olmasıdır. Bu çalışma kapsamında ele aldığımız modernizmin diğer tarihçileri gibi Özer de geçmişten çıkardığı derslerle geleceğe projeksiyon yapmaya çalışır. O güne kadar kendi kimliğini bulamamış Türk mimarlığı için, sonuç bölümünde öneride bulunur:

*“Bu durumda ‘Türk mimarının temel görevi yukarıdaki verileri aynı sadakatle mimari alana intikal ettirmektir. Bu iş başarılabilirliği takdirde, Türk mimarisi ilk defa olarak gerçek ve sağlam temellere oturtulacak, kalıp araştırmaları yerine nihayet yaşayan organizmalar yaratılmağa başlanacaktır. Başka bir deyimle, mimarimiz hayatıyetini, dış cereyanlara karşı muafiyetini sağlayabilecek ve her türlü kaynağıyla bize ait bir ana karkas teşkil edilmiş olacaktır.”*

*“Bizden gelen ve bize ait olan -rejyonalist değil fakat gerçek anlamda rejyonel- bir mimarının ancak yukarıdaki temel görevlerden gelişebileceğine inanıyoruz. Başta ilgili eğitim müesseseleri olmak üzere, Türkiye’deki mimarlık çevreleri kritik bir dönemde, daha doğrusu büyük bir imtihanın eşliğinde bulunmaktadır.”*

Bülent Özer özgün bir yerel mimarlık arzusunun gerçekleşeceği yerin mimarlık eğitimi kurumları olduğunu bilir. Özer’in Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde ve sonrasında Mimar Sinan Üniversitesi’ndeki çabasının sebeplerinden biri de bu metinde açık olarak belirttiği arzudur. Özer’in bu metnin yazarı olarak konumunu bir mimarlık tarihçisi ve eğitimci olarak kabul ettiğimizde ürettiği mimarlık tarihi metinlerinde mesleki deformasyonun izlerini görebiliriz. Özer diğer tüm mimarlık tarihçisi halefleri gibi bir dönemin nesnel bakış açısı ile tarihini yazmakla yetinmez onun üzerine beklentisini ekler. Özer’in beklentisi çağının diğer mimarlık tarihçilerinin beklentileri ile benzerdir. Modernist söylemin tartışmalı arzularını Özer’in beklentilerinde görebiliriz. Çağın ruhu (zeitgeist) anlayışı, bugünün tarihini yazmaya çalışması ve tarihsel gelişim için bir projeksiyon yapmaya çalışması, Tafuri’nin deyimleriyle operasyonel bir mimarlık tarihi anlayışı olarak değerlendirilebilir.

Özer de yakından takipçisi olduğu Zevi gibi tarihten aldığı dersleri eğitimin aracı haline getirmek konusunda oldukça isteklidir. Tarihin araçsallaştırılması ile ilgili tartışmayı tezimizin ilgili bölümünde özetlemiştik. Özer'in temel eğitim dersleri için geliştirdiği planimetrik tasarım yöntemi ve mimarlık tarihi dersleri içine dahil ettiği, art-nouveau ya da art-deco cephe tasarlama uygulamaları, tarihi pratik yaparak öğretmeye ilişkin çabalarıdır.

### 3.4.2 Bülent Özer'in 'Yorumlar, Kültür, Sanat, Mimarlık' Kitabında Kavramsal Mimari

Bülent Özer'in 1962 sonrasında kaleme aldığı makaleleri ve söyleşilerini bir araya getiren bir kitap olan 'Yorumlar: Kültür, Sanat, Mimarlık', ağırlıklı olarak Bülent Özer'in; sanat, çağdaş sanat, modern sanat ve mimarlık üzerine kaleme alınmış makalelerinden oluşmaktadır.

Bülent Özer, Yorumlar kitabı içindeki "Mimari Kavramının Tanımı ve Sınırları Üzerine" başlıklı makalesinde Antikite'den Rönesans'a Vitruvius ve Palladio'nun yapmış olduğu mimarlık tanımları ile modern mimarlık tarihçilerinin öncülerinden Nikolaus Pevsner'in ve onun da ardından Felix Novikov'un mimarlık tanımını açıklayarak sonunda kendi mimarlık tanımını yapar. Bu tanımları bir matematik formülü gibi aşağıdaki şekli ile sunar:

*"Mimari = Fonksiyon x (Strüktür x Konstrüksiyon) x Sanatsal Değer"*

*"Mimari kavramını bileşenlerine göre denklemsel bir ilişkiler sistemine bağladıktan sonra, aşağıda bu kavramın çağdaş ve kapsamlı bir tanımını yapmaya çalışacağız."*

*"Mimari eylem olarak insanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri barındırmak amacıyla uzayda mekan düzenlerinin oluşturulması' cümlesiyle tamamlanırsa, bugüne kadarki tüm yapı ürünlerini eksiksiz kapsayacağı gibi, gelecek için düşünülebilecek, hatta yer çekimiyle bağlarını bütün bütüne kopartabilecek çözüm tarzlarına kapılarını daima açık bulunduracaktır."*

Özer'in mutlak bir tanım arayışındaki tutumu geçmişi ve geleceği bir arada tutabilecek ve hatta yer çekiminden de bağımsız bir mekân anlayışıdır. Yer çekiminden bağımsız olması gelecekte olası yer çekimsiz ortamlar için tasarlanacak mimarlıkları da kapsamaya özen gösteriyor oluşunu bize hissettirir. Bizim bugün, yer çekimsiz ortamın ötesinde artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik teknolojileri yardımıyla çağdaş kamusal ve sosyal mekânlar ile ve sanal mekânları, mekânsız mecraları da deneyimliyor olduğumuzu düşündüğümüzde geleceğe dair sınırlayıcı-tanımlayıcı bir öngöründe bulunmanın imkânsızlığını yaşadığımız deneyimlerle biliriz. Özer de diğer

modern mimarlık tarihçileri gibi mutlak ve kapsayıcı bir tanım yapmaya çalışır. Ancak Özer'in kendisinden öncekilerden örnek vererek genişletmeye çalıştığı her zaman var olmuş ve gelecekte de var olacağı ümit edilen bir mimarlık tanımı yapmanın mümkün olmadığını düşünmekteyiz. Bu çalışmanın amacı böyle bir mimarlık tanımının yapılmasından çok tarihçilerin bu tanımı yaparken sınırlarını nasıl tanımladıklarıdır. Bülent Özer, yaptığı tanımın kapsamını genişletmek üzere duygusal nitelikleri tanımın kapsamına dahil etmeye çalışır:

*“Ancak yukarıda gördüğümüz üzere, mimarinin görevi bununla bitmemekte, ondan sanatsal bir katkı da beklenmektedir. Bunu söz konusu faaliyetleri duygusal yönden etkileyerek, vurgulayarak, yücelterek barındırmak şeklinde ifade edebiliriz. O halde mimarinin daha ileri, daha doğru bir tanımı şöyle olabilecektir: ‘İnsanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri barındırmak amacıyla, uzayda -bu faaliyetleri duygusal yönden de destekleyebilecek nitelikte- mekan düzenleri oluşturma becerisi’. Bu tanımda, ‘duygusal etkililik’ için her türlü görelî nitelendirmeden uzak kalınarak adı geçen etkililik, duruma göre barındırılan faaliyetin işlevsel karakterine bırakılmalıdır. Demek oluyor ki, bir yapının gerçek anlamda mimari ürün sayılabilmesi için sadece belirli faaliyetleri barındırabilmesi yeterli bir koşul olmayacak, ondan bu faaliyetlere duygusal yönden destek sağlaması beklenecektir.*

*Böylece, bu aşamada ‘mimari yapı’ı şöyle tanımlamak mümkündür: ‘İnsanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilen mekan düzeni’.”*

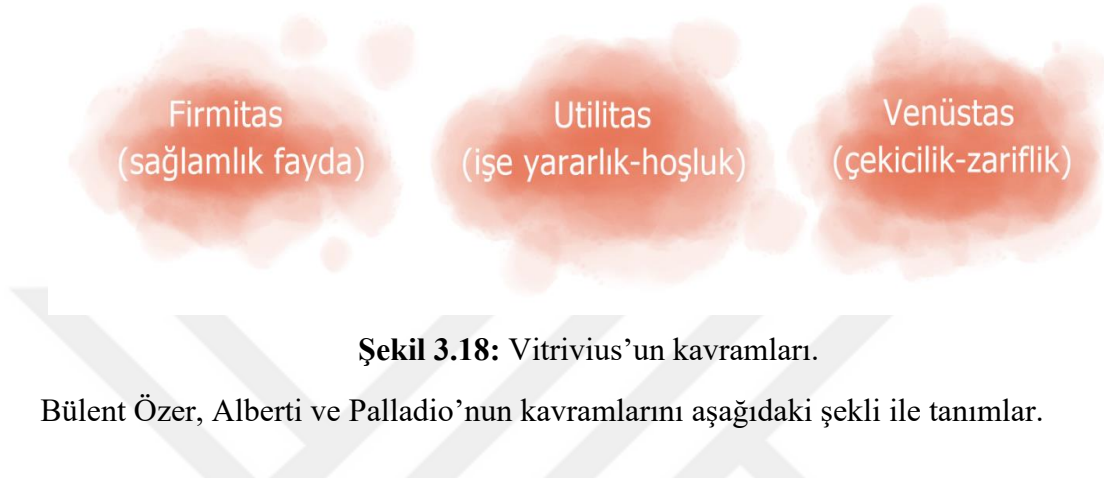
Bülent Özer, yukarıda yaptığı tanımlarla da mimarlığı tanımlayacak bütün öğelerin hesaba katılmış olduğunu ileri süremeyeceğini söyler:

*“Gerçekten de, mimarinin öteden beri, özellikle de günümüzde hem tek tek, hem de çeşitli büyüklüklerde inşa edilmiş çevre olarak ekonomik, sosyolojik ve teknolojik bileşenlerden oluşan karmaşık bir sorunun meydana getirdiği fonksiyonel bakımdan da kişisel hayattan toplumsal hayata kadar etkililiğini sürdüren bir sistem yarattığı apaçık bellidir. Bunları göz önünde bulundurmayan herhangi bir tanım, kanımızca mimariyi soyut ve çağdışı bir düzeyde açıklamış olmaktan öteye gidemez. O halde mimarinin bugünkü anlayışa ve duruma en iyi şekilde cevap verebilecek tanımı aşağı yukarı şöyle formüle edebiliriz: “Belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçlarıyla imkanları çerçevesinde, o toplumu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekan düzenleri oluşturma becerisi.”*

Bülent Özer'in Novikov'dan hareketle, geliştirerek ve genişleterek yaptığı tanımın öğelerini belirlemek için kullanılan kavramları ve bu kavramların ilişkilerini göz önünde bulundurmak gerekir. Bu kavram haritasını Bülent Özer'in referanslarından hareketle fazlar halinde açıklamayı öneriyoruz. Özer, Novikov'dan sonra Vitruvius'un ve Alberti'ni kavramsallaştırma girişimlerini örnek vererek kendi kavramsal çerçevesini kurmadan önce bir hazırlık yapar. Biz de Özer'in alıntılacağı kavramsal kurguları burada ifade ederek kavramsal değişimi göstermek isteriz. Özer de Novikov,

Alberti, Palladio, Vitruvius gibi gerek ve yeterli ancak oldukça kapsamlı bir tanımlama yapmak ister.

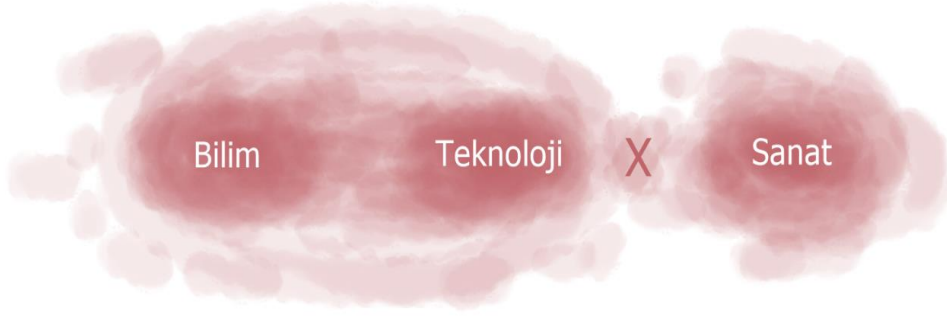
Vitruvius, Roma imparatorluğunun inşa etme deneyimlerini aktardığı 'On Kitap'ta, mimari yapının niteliği için klasik dünyada kabul gören üç temel niteliği aktarır. (Vitruvius, 2001)



Özer, Antikite ve Rönesans anlayışına Pevser'in tanımını çerçevesinde sanatsal değeri de ekleyerek modern karşılığı olarak aşağıdaki tanımı uygun görür:



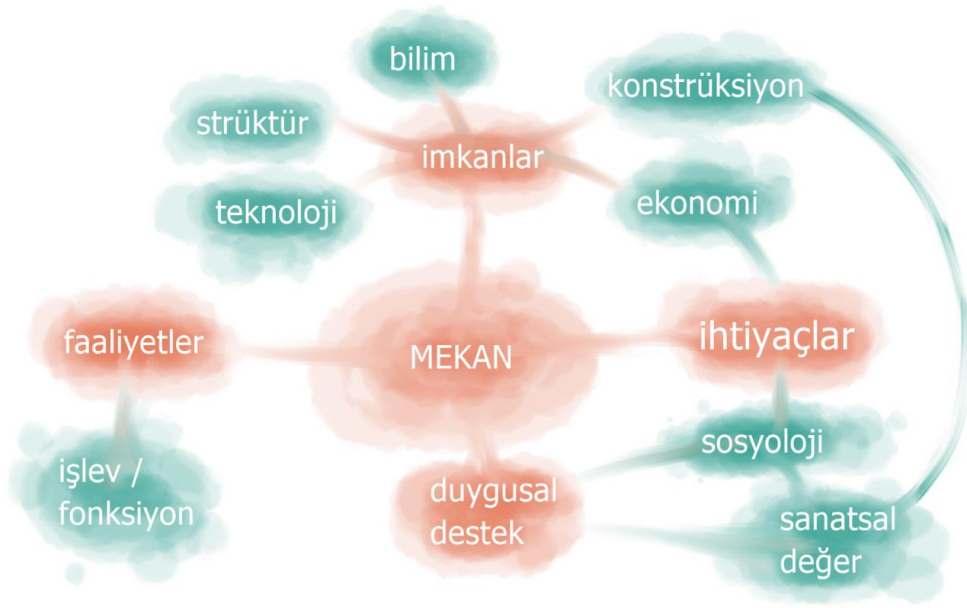
Novikov'un tanımında ise bilim ve teknoloji vardır. Sanat bunlara bir çarpan olarak gelir.



**Şekil 3.21:** Novikov'un matematiksel bir formül olarak kavram diyagramı.

Novikov bilim ve teknoloji toplamını sanat ile çarpar.

Özer'in örnekleyerek açıkladığı ve sonunda yapmış olduğu tanıma uygun olarak aşağıdaki kavram diyagramını kurmayı öneriyoruz:



**Şekil 3.22:** Bülent Özer'in doktora tezinde kavramsal mimarisi.

Birincil kavramlar ve ikincil kavramlar ayrı renklerde ve ilişki içinde gösterilmiştir.

### **Bülent Özer'in Tasarlama Metodolojisi**

Bülent Özer, Yorumlar kitabında yer alan bir makalesinde mimarlıkta tasarlama pratiğine bakış açısını açıklayan ve planlamadan tasarlamaya geçiş sürecini tanımladığı bir yaklaşım önerisinde bulunur. *'Mimaride Planimetrik Dizaynlamaya Sistemik Bir Yaklaşım Önerisi'* başlıklı makalesinde bir mimari yapının



gerçekleşmesi sürecinin tasarımı için bir öneride bulunur. Tasarım sürecini 3 aşamaya ayırır. Verilerin saptanması yani bina programının oluşturulması, planlama aşaması yani bir işlev şeması oluşturma, Mekan organizasyonu yani somut hacimsel düzenin kurulması. Bülent Özer bu yöntemi önermesindeki amacın mimari biçimin oluşturulmasında çağdaş bir kargaşaya çözüm üretmek olduğunu söyler.

*“Ne var ki, fonksiyonalizm eğiliminin birbirinden farklı sonuçlara götüren değişik türleri de dahil olmak üzere, bunların hemen hepsinin üstü kapalı, mantıkla uyulaşabilmek imkanından yoksun, hatta kendi içlerinde bile çok yönlü çelişkilere yer verebilme sakıncasından arınamayan çözüm yolları aramaktan öteye gidemedikleri de bir gerçektir.”(Özer, 1986).*

Özer’e göre; Modern mimarlık tarihinde eğilimler, akımlar, ekoller, kişiler ve grupların tasarım yöntemi açısından ürettikleri fikirler ve üretimleri arasında tutarsızlıklar vardır ve tutarlılıklar oldukça nadir görülür.

*“Bu konuda bugüne kadar birtakım girişimlerde bulunulmuşsa da, bildiğimiz kadarıyla girişimler kişiden kişiye kolayca değişebilen, son derece görelî bir estetikçiliğin sınırlarını aşamamışlardır; kübik, plastik, matematiksel, organik, şiirsel, manyerist, neobarok, öncü gibi. Böylesine bir ortamda, mimari dizaynlamada aynı konuyu çeşitli bilimsel sonuçlara götüren yolların tümünü açık, sağlam hatta bilimsel denebilecek belirli bir ana sisteme bağlamanın kaçınılmazlığı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.”(Özer, 1986).*

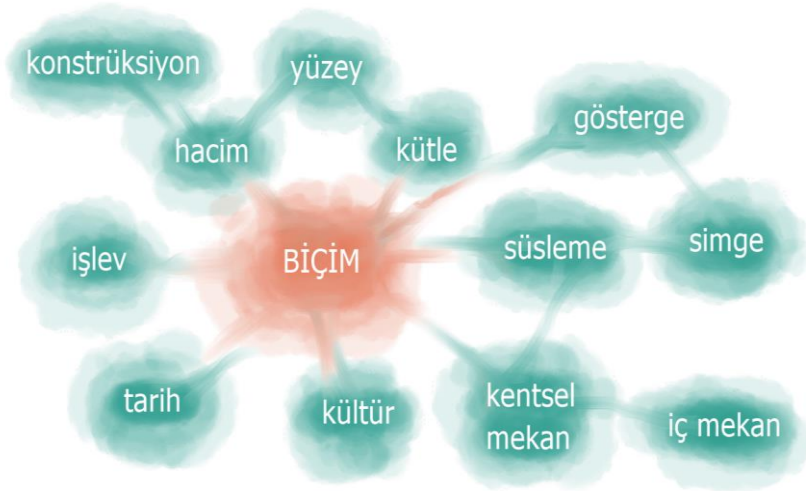
Özer önerdiği tasarlama yöntemi ile bu tutarsızlığın karşısına nesnel ve her durumda tutarlı, bilimsel ölçütlerle değerlendirilebilecek bir sistem ile çıkmaya çalışır. Mimarlıkta bir düzen oluşturma arzusunun, tümevarım ve tümenden gelim yöntemleri ile eşleyerek kurgulanacak bina programını, bir işlev diyagramına ardından da bu diyagrama uygun bir biçime varma yöntemi olarak tanımlar. Özer’in önerdiği bu yöntem modern mimarlıktaki tüm yaklaşımların içine düştüğü tutarsızlıkların önüne geçecektir. Özer’e göre bu yöntem, nesnel ve bilimsel niteliği olan bir yöntem olarak ortaya çıkar. Özer’in bu önerisi aslında diğer modernist tarihçilerde de görüldüğü üzere, işlev ve biçim bağıllığını ayrılmaz bir şekilde kurmaya ve çözülmeyecek şekilde bağlamaya dair yolun ve yöntemin önerisidir. Bu bağıllık beklentisi modern mimarlık pratiğinde çarpıcı örneklerle çokça delinmiş ve geçerliliği kalmamışsa da diğer bir modern mimarlık postülatı olan iç-dış birliği gibi modern mimarlık tarihçileri tarafından üzerinde sıkça durularak nesnellik ölçütü olarak gündeme getirilir. Özer’in planimetrik tasarım yaklaşımı önerisi, mimarlık eğitiminin karmaşık doğası içerisinde öğrencilere pratik bir yöntem öğretme konusunda oldukça işlevseldir ve karşılaşılan mimarlık nesnesinin tasarım yaklaşımının çözümlenmesi adına modern mimarlık

tanımı içerisinde üretilen ürünleri tanımlama ve tasnif etme açısından nesnel ölçütlere dayanır. Ancak, önerilen bu tasarım yönteminin modern mimarlıkta biçime giden yoldaki -Bülent Özer'in tanımıyla- 'mantıkla uyuşabilme imkanından yoksun' 'kendi içlerinde çok yönlü çelişkilere yer verebilme sakıncasından arınamayan' çözüm yollarını 'nesnel bir selamet'e götüremeyeceği açıktır. Bülent Özer'in mimarlıktaki nesnellik arayışı, tasarımda bilimsel tutarlılık beklentisi, erken modern mimarlığın eleştirisinin yükseldiği 1960'lı yıllarda mimarlık alanında bilimsellik arayışının gündeme geldiği bir dönemdir. Bülent Özer'in bu tasarlama yöntemi önerisinde bulunmasının sebebinin, içinde bulunduğu dönemin etkisindeki nesnellik arayışı olduğu söylenebilir.

### **Mimari Biçim ve Niteliğine İlişkin Kavramlar**

Bülent Özer'in Yorumlar kitabı içerisinde bulunan '*Mimaride İç-Dış İlişkisi ve Cephe Sorunu*' başlıklı makalesi, modern mimarlığın yüzyıl boyunca tartışılan biçim meselesi üzerine yazılmıştır. Modern mimarlık pratiği, söylemi ve tarihinde eleştirinin ana eksenini biçimciliktir. Modern mimarlar, tasarım yaklaşımlarını anlatırken biçimi nasıl kurguladıklarını anlatırlar. Söylemlerinde; biçime giden yoldan, biçimin bileşenlerinden, fikir ve biçim arasında kurdukları ilişkiden bahsederler. Tarihçiler de, mimarlık nesnelere mimari biçimi elde etme yöntemlerini, benzerlikleri ve farklılıklarına göre tasnif ederler. Bülent Özer de bu makalede 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında gündemde olan mimarlık aktörlerinin söylemleri ve ürettikleri mimarlık nesnelere üzerinden işlev-biçim, kütle-biçim, hacim-biçim, yüzey-biçim, strüktür-biçim, konstrüksiyon-biçim, kültür-biçim, süsleme-biçim, göstergeler-biçim, simge-biçim, tarih-biçim iç mekan-biçim, kentsel mekan-biçim ilişkilerinin nasıl kurulduğunu anlatır. Özer'in, bu makalesinde verdiği bütün örneklerin biçimle kurduğu ilişkilerin farklılığına ve toplamına bakıldığında erken modernist, pürist söylemin tarihçilerinin benimsediği işlev ve biçim arasındaki zorunlu birlikteliği benimsemediğini söyleyebiliriz. Özer, biçimin tarihselci, eklektisist bir nitelikte ideolojik bir argüman olarak kullanılması dışındaki biçime ilişkin örnek olarak verdiği tüm yaklaşımlara eşit mesafededir. Ancak, Özer'in iki kitabı kapsamında yaklaşımını değerlendirdiğimizde, modern mimarlığın biçime ilişkin bir sözü olması gerektiğini,

mimarın tutarlılıkla işlev, kütle, hacim, yüzey, strüktür, konstrüksiyon, kültür, simge, gösterge, iç mekan, kentsel mekan ile biçimin ilişkisini tanımlaması gerektiğini, nitelikli bir mimarlık örneğinin biçime ilişkin tutarlı bir duruşunun olması gerektiğini düşündüğünü söyleyebiliriz. Özer için mimarlık nesnesinin niteliği ve onun biçimi arasındaki ilişki güçlü, zorunlu bir ilişkidir, ya da öyle olmalıdır. Oysa bu tutum 20. yüzyılın modernist mimarlarının ve mimarlık söylemi üreticilerinin arzusudur. Bizim bugün nesnel bir tarih yazımından beklentimiz ise mimarlığın pratisyenlerinin öznel söylemlerini takip etmektense onlara mesafeli bir duruş sergilemesidir. Biz bugün, Tschumi'nin uyarısı<sup>24</sup> ile en azından çağdaş mimarlık için biçimin mimarlığın diğer tüm bileşenlerine borçlu olmadığını biliyoruz. Özer'in biçim ve diğer ögeler arasındaki ilişkinin niteliği konusunda tarafsız olduğunu söyleyebiliriz ancak bu ilişkinin zorunluluğu konusunda taraflı görünmektedir. Özer için mimarlık nesnesi biçimine ilişkin bir söyleme sahip olmalıdır. Özer'in modern mimarlıkta biçimle ilişkili nitelikleri bir arada göre bileceğimiz bir kavram haritasını aşağıda oluşturmaya çalışacağız. Bu haritayı bir sonraki aşamada Özer'in 'Yorumlar' içindeki önceki makalesinde yapmış olduğu mimarlık tanımı ile bir araya getirmeye çalışacağız.



**Şekil 3.23:** Bülent Özer'in yorumlar kitabında kavramsal mimarisi, mimari biçim ile ilişki kuran diğer mimarlık kavramları.

### **Bülent Özer'in Konumları**

<sup>24</sup> Bernard Tschumi 1994'te 'Architecture & Disjunction' başlığı ile yayınlanan, 'Mimarlık ve Kopma' başlığı ile Türkçeye çevrilen metninde mimarlığın temel kavramları arasındaki ilişkinin zorunlu olmadığını, bu ilişkileri Mimarlıkta Modernizm'in keyfi bir yaklaşımla zorunlu kıldığını söyler.

Bülent Özer, yaşamı boyunca emeğini Türkiye'deki mimarlık pratiğinin gelişimi için mimarlık kültürüne ve eğitimine vermiş biri olarak mimar, tarihçi ve eğitimci şapkalarının hepsine sahiptir. Yaşamı boyunca mimarlar, tarihçiler ve akademisyenler yetiştirmiş bir olarak tüm rolleri içinde eğitimci rolü en güçlü olan ve en büyük emeğini ve zamanını eğitime ayırmış bir figürdür. Bu sebeple yazın pratiğinin her zaman eğitim odaklı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum bizim mimarlık tarihçilerinin metinleri içinde bulmayı ümit ettiğimiz taraflı bakış açısının en büyük göstergesi semptomdur. Burada sözünü ettiğimiz taraf tutma olumsuz bir taraflılık değildir. Bu bağlamdaki metinleri, mesaisinin çoğunu eğitime ayırmış bir eğitimci tarafından üretilmiş mimarlık tarihi metinleri olarak değerlendiriyoruz.

Bülent Özer'in bu bağlamda ürettiği metinlerdeki konumu bir eğitimcinin 'hoca'nın konumudur. Metnin okuyucusu olan da çoğunlukla öğrencilerdir. Bu öğrenciler, lisans, yüksek lisans ya da doktora düzeyinde veya hocanın mimarlık tarihi kürsüsündeki asistanlarıdır. Hocanın ürettiği metinlerin çoğunluğu için bunu söylemek mümkündür. Metinlerin içinde çok kısmi olarak, başka bir akademisyenin görüşüne karşı yazılmış eleştiri ya da karşıt bir fikre karşı yazılmış bir metin görürüz. Bülent Özer'in yazar olarak konumunun, bir mimarlık tarihçisinden bir eğitimciye daha yakın olması bizim tezimiz açısından önemlidir.

### **Bülent Özer Tarihinde Temalar**

Bülent Özer'in 'Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine bir Deneme' metnindeki ana tema özerk, özgün, yerel ve çağdaş bir mimarlık arayışıdır. Bu tema içinde nesnel bir tarih anlayışı açısından tartışmalı olanlar; çağın ruhu beklentisi ve geleceğe ilişkin bir projeksiyonda ya da beklentide bulunmak ve bu beklentinin sağlanabilmesi için mimarlıkta modernizmin söylemlerinin ürettiği bir kavramsal mimariyi kullanmaktır. Özer'in Türkiye mimarlığı için aradığı kendi çağının mimarlığıdır. Bu mimarlıkta modernizm söylemine ait eklektik bir üslup eleştirisi için çağın üslubu arayışıdır. Özer'in bu yaklaşımı bir bu anlamda bir söylemi izler. Özer'in bu metni kaleme almaktaki amacı ve beklentisi geçmişteki hataların tekrar edilmesini önlemektir. Bu sebeple bu metnin bir gelecek öngörüsü ile yazıldığını söyleyebiliriz. Modern, yerel ve çağdaş bir mimarlık beklentisi ile yazıldığını söyleyebiliriz. Özer modern mimarlık ismini vermeden tanımladığı 'gerçek mimari'yi kurgulayan mimarlık kavramları ve bizim tezimizin araştırdığı yukarıdaki diyagramlarla açıklanan kavramsal mimari, Özer'in seçtiği kavramların zorunlu olarak

içinde bulunduğu ve bu kavramların zorunlu ilişkilerle birbirine bağlı olduğu bir yapıdır. Bu yapının merkezde yer alan ögesi mekandır ve tüm diğer bileşenler biçimle ilişki kurmalıdır. Bu bir yapıda konstrüksiyonun biçimle kurduğu ilişki, başka bir yapıda süslemenin biçimle kurduğu bir ilişki olabilir. Özer, biçimle kurulan ilişkide çoğulcu bir yaklaşım sergiler. Ancak metinlerden bu ilişkinin zorunlu olduğu hissedilir. Örneğin, bir yapının salt konstrüksiyonu için üretildiği, bir inşa etme biçimini kutsayan bir yapı bu denklemin içine oturamaz ya da sadece deneyim ve bedensel kavrayış için tanımlanmış, biçimin tamamen göz ardı edildiği bir mekan Özer'in tanımladığı kavramsal mimari ile örtüşmez. Bu bağlamda Özer'in kavramsal mimarisi yukarıda belirtilen diyagramlarla tanımlanmış ve sınırları belirlenmiş bir mimaridir.

Bülent Özer'in bu metinleri eğitim odaklı ürettiğini, içindeki bazı makalelerin eğitim pratiklerine üzerine yazılmış olduğundan biliyoruz. Bu bağlamda Özer'in mimarlık tarihini; çağdaş, özgün ve yerel olduğu kadar da -mimarlıkta modernizmin söyleminin tanımladığı kavramlar ile- evrensel olma çabasında bir mimarlık arzusu ile yazılmış bir tarih olarak tanımlayabiliriz. Özer'in tarihçiliğinin bu bağlamda tarihi geçekliği bir tarafa doğru eğildiğini söyleyebiliriz.

Aşağıdaki genel kavram kartografisi diyagramı içinde Bülent Özer'in kavramları, kendisinin örnek olarak verdiği Pevsner, Novikov, Alberti ve Vitruvius'un kavramları ile ilişki kurar. Reyner Banham'ın da sık kullandığı bir kavram olan teknoloji, strüktür ve konstrüksiyon kavramlarına da dokunur. Frampton'ın kavramları ile ortak noktalara da yakındır, Jencks'in dilbilimsel kavramlarına da dokunur. Özer'in mimarlık tanımı bağlamında kavramları kartografideki temel kavramlarla ilişki kurmasına rağmen, ihtiyaçlar, imkanlar, duygusal destek gibi çok geniş anlamlı ve ifadesi netleşmemiş kavramlar çevresinde oluşmuştur. İhtiyaçlar gibi bir kavramı bu haritada başka grafik ifade yöntemleri ile göstermek isteseydik bu kavram toplum için işlev, sosyoloji, ekonomi, günlük yaşam gibi bir çok kavramın içinde yer alabileceği bir bulut leke olurdu. Özerin kavramları ve tanımı her ne kadar temel kavramlarla ilişki kursa da tanımladığı alan çok geneldir ve detayı iyi tarif edilmemiştir. Frampton'ın tanımı ile kıyaslandığında Frampton kendi kavramsal haritasını netleştirmek için her bir kavramını o kadar net ifade eder ki -metaforik anlamda- aşağıdaki haritada bu kavramın koordinatlarına kadar yerini bilebiliriz.

Özer'in yaklaşımında ise tarif ettiği kavramın yeri ve sınırları netleşmiş değildir. Özer'in mimarlık tanımı oldukça genel ve tüm haritayı kapsamaya çalışan bir tanımdır. Frampton'ın tanımı da haritayı kapsamaya çalışır ancak, kavramların yerlerini doğru tespit konusunda daha özenli davranır.

**Kavram kartografisi okuma kılavuzu:** Aşağıdaki kartografi grafiğinde bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçilerinin ilgili metinlerindeki kavramsal mimarileri bir arada gösterilmiştir. Lejantta tarif edildiği üzere bağlarla ilişkiler kurulmuştur. Güçlü ilişkiler daha kalın çizgilerle, zayıf ilişkiler ince çizgilerle ifade edilmiştir. Farklı mimarlık tarihçilerinin benzer kavramları ince bağlarla birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Tarihçilerin kavramsal mimarileri kartografide benzer kavramlarla ilişki içinde gösterilmiştir.





### **3.5 Reyner Banham'ın Tarih Yazımında Söylem Analizi**

Reyner Banham, Britanya'da mühendislik eğitimi sonrasında sanat tarihi eğitimi almış, çok yönlü karakteri ile tanınan, yaşamı boyunca 750 kadar makale yazmış ve yayınlamış, çoğunlukla sanat ve mimarlık eleştirileri kaleme almış bir mimarlık tarihçisidir. Tarih metinleri, mimarlıkta modernizm ve teknoloji üzerinde yoğunlaşır. Reyner Banham 20 yüzyılın ikinci yarısında mimarlık tarihçileri arasında metinleri açısından değinmeden edilemeyecek bir figürdür. Mimarlığın bir kültürel olgu olarak algılanmasına eleştirel tutumu ve mimarlık akademisine karşı duruşu, onu bu dönemin önemli figürlerinden biri yapar. Banham'ın mimarlığa teknoloji bağlamında yeni bir tanım yapma konusundaki hüneri açısından bu çalışmanın kapsamı içinde olmasına karar verilmiştir.

#### **3.5.1 Yeni Brütalizm'in Etiği ve Estetik**

Reyner Banham'ın 1966'da yayınlanan 'The New Brutalism' kitabı İngiltere'de ortaya çıkan bir akımın mimarlığı etik bir yaklaşım olarak ele alışı anlatması sebebiyle bizim çalışmamız için önemlidir.(Banham, 1966) Etik meselesi meslek pratikleri için çok geniş bir kavram olmakla birlikte, bu akımın yaklaşımı ile, tasarım pratiğinin ve tasarım ürününün niteliğini belirleyen bir ölçüt olarak tanımlanır. Bu bağlamda kriterler belirleme, mimarlığın tanımı ve kapsamının nasıl olması gerektiğine dair bir önerme olması sebebiyle bu çalışmanın ilgi alanına girer.

Banham Yeni Brütalizm'in estetik bir yaklaşıma nazaran etik bir yaklaşım olduğunu ve mimarlığa dair bir program ya da bir yaklaşımı ifade ettiğini söyler. Kişisel yargıların ve artistik görüşün hakim olduğu tasarım disiplinleri için etik kavramı çok uzak bir kavram gibi görünse de toplumsal ilişkilerin etkin olduğu ve mimarın topluma karşı sorumlu olduğu düşünüldüğünde mimarlık disiplini için her zaman gündemde olan bir kavramdır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında biçime ilişkin temel eleştirilerin, biçimsel dürüstlük üzerinden tartışıldığı düşünülürse, etik ve biçim tüm tartışmaların gündeminde yer almaktadır.

Banham, Yeni Brütalizm'in biçime ilişkin tartışmaya gerçeklik kriterleri getirmeye çalıştığını, bir tasarım etiği kurma niyetini, çağdaş mimarlığın Beaux-Art geleneğinin dogmalarından kurtulma arzusunu, işlevselciliğin zorunlu kıldığı biçim mantığını aşma önerisini anlatır (Banham, 1966). Banham'ın Brütalizm tarifine baktığımızda, Yeni Brütalizm modern mimarlığın kristalleşmiş, kemikleşmiş estetik normlarını



yadsıdığını ve bunun yerine etik ölçütlere dayalı başka bir estetik önerisinde bulunduğunu söyleyebiliriz.

Banham'ın aktarımına göre Brütalizm sözcüğünün ortaya çıkışı bazı tesadüflere bağlı olarak gelişir. Brutalist sözcüğünü mimarlık ortamına kazandıran Mimar Gunnar Asplund'ın oğlu Hans Asplund'dur. Daha sonra 1956'da Architectural Review'da basılacak olan bir makalede yer alan bilgiye göre Asplund'un Eric Mare'ye yazdığı bir mektup'ta bu kavrama yer verir. 1950'nin Ocak ayında Hans Asplund, Uppsala'da bir konut tasarlayan İsveçli mimar arkadaşlarına tasarladıkları ev hakkında yorum yaparken yarı sarkastik bir şekilde "Neo-Brutalist" dediğini hatırlatır. Takip eden bir yaz, İngiliz mimar arkadaşları ile bir eğlencede aynı sözcük şaka yoluyla tekrar gündeme gelir. Bir sonraki yaz aynı İngiliz arkadaş grubunu İngiltere'de ziyarete gittiğinde "New Brutalist" sözcüğünü beraberlerinde İngiltere'ye getirdiklerini ve bu kavramın kısa bir sürede hızla yayıldığını ve bir grup genç İngiliz mimar grubu tarafından benimsendiğini anlatır.

Banham, Neo-Brutalist sözcüğünün bir üsluba ilişkin, stilistik bir kavram olduğunu New Brutalism olarak İngiltere'de gelişen akımın ise estetik bir kavramdansa etik bir kavram olarak ortaya çıktığını vurgular. Banham her ne kadar bu kavramın etik bir nosyon tanımladığını açıklasa da Yeni Brütalizm, Banham'ın aynı isimli kitabı kapsamında, bir tasarlama ve inşa etme yaklaşımına ait hem etik hem de estetik kurallar bütünü olarak tanımlanır. Banham, kuramsal bir altyapı ile ortaya çıkan bu akımın bir üslup ustası olan Le Corbusier elinde nasıl kusursuz bir üslup haline geleceğini kitabının ilerleyen sayfalarında anlatacaktır (Banham, 1966).

Reyner Banham brütalistlerin inatçı öncüsü olarak Hunstanton'daki Miesyen okulun mimarları olan Smithsonların yapısını ilk Brütalist yapı olarak tanımlar.



**Şekil 3.25:** Smithdon Lisesi, Hunstanton, Birleşik Krallık, Peter & Alison Smithson, 1954,  
Fotoğraf: Xavier De Jauréguiberry, 2017.

Banham, İsveç menşeli bu kavramın İngiliz mimarlık ortamı içine düşmesi ile şiddetli bir üslup tartışmasını ateşlediğini, ancak bunun basına yansımadağını, bu tartışma ve çekişmenin sadece bir kurumda Londra Kent Konseyine bağlı Mimarlar Departmanında (Architect's Department Of London County Council) yer aldığını söyler. Bu kurum 1950'lerin başlarında mezun olan mimarların iş bulabildiği tek kurumdur. Bu kurumun yoğun ilgi odağı olan alan sosyal bir mesele olan dönemin konut ihtiyacıdır. Dönemin savaş sonrası politik sosyalist-realist anlayışı ve iktidara gelen İşçi Partisinin, Refah Devleti yaklaşımı bir mimari anlayışın egemen olmasına katkı sağlar.

### **Öncüler, Brütalist Olmayan Brütalistler**

Reyner Banham İngiltere'deki ve dünyanın diğer coğrafyalarında ortaya çıkan Yeni Brütalizm kavramının arkasında tartışılmaz bir şekilde Le Corbusier'in Unite d'Habitation Blok'u olduğunu söyler. Reyner Banham, Le Corbusier'in bu yapıda betonu neredeyse yeni bir malzeme gibi ele aldığı, tüm yavanlığını göz önüne sererek, ahşap kalıp izleri ile görkemli ve kaba bir mimari yüzey olarak ortaya çıkardığını anlatır. Banham, Le Corbusier'in bloğunun, yüzeyin kabalığı, kalıp izlerinin dokusu ve binanın ölçeği ile bir mimari yapı olarak kendi başına ilginç olmasının yanında Akdeniz güneşi altında, Michelangelo'nun St. Peter's Bazilikasının, kaba

travertenlerinin ve dev apsinin verdiği benzer bir etkiye sahip olduğunu yazar (Banham, 1966).

Banham, brüt malzemelerden etkileyici ilişkiler inşa etmenin Brütalizmin merkezi arzusu olduğunu düşünür. Reyner Banham, Le Corbusier'nin beton brütalizminin yanında, Yeni Brütalizm kapsamında tanımlanacak asıl öncünün, presizyon ile bitirilmiş sentetik malzemeleri (cam ve çelik) Illinois Teknoloji Enstitüsünde (Illinois Institute Of Technology)'deki Sergi Salonu ile Mies Van der Rohe olduğunu söyler. Mies van Der Rohe'nin bu yapıda, çelik, cam ve tuğla yapı malzemelerine olan tavrını, Le Corbusier'nin yaklaşımına benzer bir malzemeye karşı dürüstlük olarak tanımlar. Çeliğin kaynaklanmasındaki işçiliği, betonun kalıplanmasında olduğu gibi malzemenin doğasına uygun bir tavır olduğu için dürüstlük olarak tanımlar. Mies'in çeliği soyut bir strüktürel dayanım idealini yerine getiren bir malzemedense, bir inşaatçı malzemesi olarak kullanılmadaki dürüstlüğünden övgüyle bahseder. Çeliğin maddesel özelliklerini, karakterini ve strüktürel davranışını, tuğla ve yığma örgününkine benzer bir güvenilirlikle açıklar. Çeliğin sadece görünür kılınmadığını aynı zamanda birleşimlerinin de dışa vurulduğunu söyler. Mies'in bir binadaki mimari elemanları, kendi karakterlerine uygun şekilde bir araya getirdiğini ve bu elemanların böylece mekanlar ve mimariye kavuştuğunu anlatır.

Reyner Banham, 1956'da tamamlanan Mies'in IIT'deki S.R. Crown Hall Binasını ve Le Corbusier'in 1952'de tamamlanan Marsilya Bloğunu Brütalizmin öncüleri olarak tanımlar. Bu yapıların mimarları kendilerini Brütalist geleneğin bir parçası olarak tanımlamalarına ve Brütalizmden hiç bahsetmemiş olmalarına rağmen, Banham onların anlayışının Brütalist olduğunu açıklamak ister. Brütalizme örnek olarak bu iki modern mimarlık öncüsü yapıya atıfta bulunur.

### **İlk Brütalistler, Malzemeler İçin Etik**

Kendisini ve yapısını Yeni Brütalist olarak tanımlayan ilk mimarlar Hunstanton, Norfolk, İngiltere'de inşa ettikleri ortaokul binası ile Peter ve Alison Smithson'dır. Kronolojik olarak Hans Asplund'ın Neo-Brütalist sözcüğünü söylemeden önce, bu proje 1949'da bir yarışmanın kazanan projesi olmuştur.

Reyner Banham, Smithsonların Hunstanton Okulu'ndaki çelik malzeme tercihinin, 2. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan malzeme kıtlığına rağmen ısrarla mimarlar tarafından talep edildiğini ve yapının gecikmesine sebep olduğunu aktarır. Yapının

strüktürü görünecek şekilde inşa edilecek çelik bir strüktüre sahip olmalıdır. Banham, mimarların yapı malzemesine karşı yaklaşımının dönemin mimarlık ortamı için bir şok etkisi yarattığını söyler. Yapının çelik strüktürünün tüm kaynakları görünecek şekilde orta bırakıldığını, kat ve çatı döşemesinin prekast elemanlar olarak kaplanmadan açıkta kalacak şekilde bırakıldığını, tuğla duvarların özellikle sıvanmadığını, bina içinde bulunan birinin tüm bu malzemeleri çıplak bir şekilde görebildiğini aktarır. Elektrik kablo kılıflarının dahi sıva üstü olarak açıkta bırakıldığını vurgular.

Banham'ın Smithsonları ilk bürtalistler olarak kabul etmesinin sebebi Smithsonların malzeme ve konstrüksiyona ilişkin, doğanın düzenine benzer bir etik bir anlayışı kabul etmeleri ve tasarımlarını şekillendirirken kavramsallaştırdıkları tasarım etiğine bağlı kalmalarıdır. Smithsonlar, kendilerinden önceki mimarlardan farklı olarak biçime ilişkin farklı bir önermede bulunurlar.

### **Biçimsel Olmayana Karşı Yürüyüş**

Reyner Banham, *'Progress to A-formalism'* (biçimsel olmayana doğru ilerleme) başlığı altında biçimle ilişkili olan kavramları açıklamaya çalışır. Metinde 'formal' (biçimsel) olanın karşısında iki farklı kavramın olduğunu söyler. Bunlar 'informal' (enformel) ve 'aformal' (biçimsel olmayan)'dır. Banham bu kavramları aşağıdaki gibi tanımlar. 'Formal' simetrik olarak kompoze edilmiş, ya da başka tanımlı bir geometrik soyut düzenle tanımlanmış olan; 'informal', asimetrik ya da daha az görsel olarak disipline edilmiş; 'a-formal' ise görsel kompozisyonel, ya da geometrik tekniklerle ya da daha önceden belirlenmiş yapı tiplerini göz ardı eden, ilgilenmeyendir (Banham, 1966).

Banham'ın bu tanımlaması bize biçimle kurulan ilişkinin başka bir şekilde kurulduğu bir anlayışı anlatmaya çalışır. Klasik modernist göstergenin burada farklı bir yöne çalıştığını görürüz. İşlev <-> Biçim göstergesinin yerine malzemenin karakterinin ve konstrüksiyonun mantığının kutsandığı başka bir gösterge gelir. Bu yaklaşımı yaklaşık olarak aynı dönemlerde metin üreten Bülent Özer'in yaklaşımı ile kıyasladığımızda Banham ve Özer'in kavram haritalarının bu anlamda farklılaşacağını öngörebiliriz.

Brütalistlerin, en önemli özelliklerinden biri de işlevsel, mekanik estetiğin ötesinde kentsel ve sosyal mekan kurgularına verdikleri önemdir. Brütalizmin takipçilerinden Jack Lynn ve Ivor Smith, Corbusien mekanik mantığın salt işlevsel bir öge olarak gördüğü kapalı koridoru, dönemin sosyal konut projelerinde cephede yerleştirerek,

koridorun sokak olarak algılandığı ve sosyal bir mekan olarak yapıya dahil olacağı önermesinde bulunurlar. Bu koridor binaların arasında bir sokak gibi yerden katlara, bloktan bloğa dolaşarak bir ‘topolojik’ unsur haline gelecektir. Bu da yapının tek defada algılanamayan biçimsel bir varlık olarak anti-biçimsel bir mahiyet kazanmasına yardımcı olur. Bu anlayış genç kuşak mimarlar arasında hızla kabul görür ve genç kuşaklar bu anlayışı anti-bina’ya kadar gidecek şekilde uçlara taşımaya çalışırlar. Banham, Cedric Price’ın Fun Place projesi buna örnek verir ve Brütalizmin uluslararası olarak kabul edilışinin bu örnek sonrasında olduğunu açıklar.



Şekil 3.26: Park Hill Estate, Sheffield, Jack Lynn ve Ivor Smith, 1961.



**Şekil 3.27:** Park Hill Estate, Sheffield, Jack Lynn ve Ivor Smith, 1961.

Reyner Banham, Yeni Brütalizmin inşa edilmiş örnekleri bulunmasına rağmen manifestosunun Smithsonların yakın arkadaşı olan ve o dönemde 'Architectural Review'a katılan ve derginin yönünü genç kuşağa doğru çevirecek olan Theo Crosby'nin kaleme aldığını söyler. Crosby, Corbusier'nin icadı olarak gördüğü 'béton brut'ten yola çıkan bu 'yöntem'in Japon ahşap karkas inşa yönteminin altında yatan fikir, prensipler ve maneviyattan ileri geldiğini söyler. Japon mimarlığının, 1900 sonrası mimar kuşakları etkileyerek, strüktürel dekorasyonun ustası olan Frank Lloyd Wright'a, pürist estetik ustası Le Corbusier'e, soyut strüktürün ve yüzeylerin ustası olan Mies van Der Rohe'ye ilham kaynağı olduğunu aktarır. Japon mimarlığı etkisinde Garnier ve Behrens'in nesillerinde 'biçim'e dönüştüğünü ifade eder. *"Japonlara göre 'biçim' yaşamın kavramsallaştırılmış bir halidir, doğal dünyaya ve dolayısıyla yapılı dünyanın malzemelerine bir tür saygıdır."*(Banham, 1966).

Reyner Banham'ın alıntıladığı Theo Crosby'nin bu açıklaması, Banham'ın bu bağlamda bir bakıma biçime yaklaşımını gösterir. Brütalizmin ana teması 'malzemeye saygı' ve 'insanın yapı ile olan benzeşimi'dir. *"Yeni Brütalizm'in diğer modern mimarlık akımları arasındaki yeniliği; benzeşimi geçmişin üslupları yerine kırsal yerleşim biçimlerinde arıyor oluşudur. Zanaattan bir beklentisi yoktur ve mimarlığı yaşam şeklinin doğrudan bir sonucu olarak görmesidir."*(Banham, 1966).

### **Mimarlık ve Hakikat Arayışı**

Banham, Yeni Brütalizm ile ilgili bir uyarıda bulunurken, Özer'in mimarlık tanımındaki benzer şekilde nesnellik ve gerçeklik beklentisinden bahseder. Smithsonların 1957'de Architectural Design'da yer alan bir yazısını referans göstererek, Brütalizmin nesnellik ve etik ile ilgili yücelttiği değerleri aktarır: *"Yeni Brütalizm ile ilgili tüm tartışmalar, Brütalizm'in gerçek (reality) konusunda nesnel (objective) olma teşebbüsünü- toplumun kültürel hedefleri, istekleri, teknikleri ve bunun gibi unsurları- hesaba katmadığında onu anlayamayacaktır. Brütalizm, kitlesel üretim toplumu ile yüzleşmeye çalışır ve toplumun karmaşık ve güçlü etkilerinden bir tür kaba şiirsellik çıkarmaya çalışır. Bu zamana kadar brütalizm üslup olarak tartışıldı ancak onun özü 'etik' olmasından ileri gelir."*(Banham, 1966).

### **Başka bir Mimarlık, ‘Une Architecture Autre’**

Banham, Smithsonların Sheffield tasarımını yaptığı zamanlarda, düşünsel olarak yükselen bir trendden bahseder. Bu trend sanat alanında, sanat eleştirmeni Michel Tapié'nin kavramı olan ‘une art autre’dir (başka bir sanat). Bunun mimarideki yansıması ‘une architecture autre’ (başka bir mimarlık). ‘Başka bir mimarlık’ olarak önerilen anlayış; sanatta Jackson Pollock’ın yaptığına benzer bir şekilde geleneksel kompozisyon kurallarını reddeden, oran ve orantının tamamen yadsındığı, hatta içinde yaşanmayan, malzemenin doğada bulunduğu hali ile kullanıldığı bir mimarlık olarak tarif edilir. Bu anlayış Beaux-Art okullarında öğretilen ve kabul görmüş olan kompozisyon, simetri, düzen, modül, oran, plan, konstrüksiyon ve görünüşte okunurluk, anlaşılabilirlik kavramlarının reddine kadar ileri götürülür. Böylelikle başka mimarlık, mekan ve hatta strüktür fikrini de reddeder, ya da mimar figürünün bir yapının temel tasarımcısı olarak işlevini de reddeder. Aslında mimar figürünün reddi mimarlık sanatının da reddi anlamına gelir. Banham mimarlığın bir sanat olarak reddedilmesi meselesinin Rönesans’tan bugüne gelen bir konu olduğunu, şirketler ya da bireysel patronların; mimarları, toplumun tutkularını gerçekleştirmek için, toplumların etkinlikleri için mekanlar tasarlamak ya da toplumun kültürel amaçları için simgeler üretmek için tuttuğunu söyler (Banham, 1966).

Banham, Brütalizm sözcüğünün uluslararası dolaşımında olmasına rağmen, mimarlık dünyasının, Smithsonların narin çelik ve camdan oluşan Hunstanton Okulunun nasıl olup da Brütalist olduğunu anlamakta zorlandığını aktarır. Bu yapının ‘brutal’ kelimesinin arkasını dolduracak şiddete ve kabalığa sahip olmayan çok narin bir yapı olduğunu söyler. Ta ki Le Corbusier’in 1956’da Maisons Jaoul evini tamamlayana kadar ‘brütalist’ kavramının içini dolduracak başka bir yapının gündeme gelmediğine vurgu yapar. Bu yapıdan sonra Yeni Brütalizm’in Smithsonların teorisinden Le Corbusier’in çeşitlemeleri ile Brütalist bir üslubun nasıl oluştuğunu görürüz (Banham, 1966).

Banham, brütalizmin bir stil olarak, savaş sonrası Britanya’sının ekonomi odaklı ortamında geniş çaplı olarak kabul gördüğünü, bunun bir ara ‘depo binası estetiği’ olarak ticari vernaküler bir üsluba dönüştüğünü anlatır. Brütalizm bir üslup olarak ortaya çıkışına ait olan teorik çerçevenin dışında, ortaya çıkarıcı fikrine yabancılaşan bir kavrama dönüşmeye başlar.

Reyner Banham, Yeni Brütalizmin ortaya çıkışına, temel mimarlık kavramlarından türetilmiş inşai bir etik anlayışına, kısa bir süre için ‘başka bir mimarlık olarak’ eleştirel duruşuna ve kuralları tanımlanmış bir mimari üslup olarak belirmesini de içine alacak şekilde Yeni Brütalizm yaşam sürecini bize aktarır.

### **Banham’ın Hayal Kırıklığı ve Mimari Etik**

Banham Yeni Brütalizmin gelişme çizgisinin hayal kırıklığı ile sona erdiğini söyler:

*“Kuluçka süresince ve gelişmesinde bir hareketi izleme süreci de sonunda bir hayal kırıklığı oldu. ‘Estetik değil, etik’ konusundaki tüm cesur konuşmasına rağmen, Brütalizm estetik referans çerçevesini hiçbir zaman tam olarak kırmadı. Kısa bir süre için, 1953-55 civarında, mimarlığın bir ‘sanat’ haline gelmesinden bu yana kabuk bağlamış olan profesyonel kavramsallaştırmalardan ve önyargılardan tamamen arınmış bir “başka mimari” gerçekten ortaya çıkabileceği gibi görünüyordu. Bir an için tamamen içinde yaşanmayan bir işlevselciliğin eşliğindeymişiz gibi göründü, ve hatta, 1930’ların beyaz mimarisini tuzağa düşüren ve Gropius’un Amerika’da mimari düşünceyi hâlâ sakat bırakan Beaux-Art geleneğinin omurgasını kırmış olabilecek yerli Amerikalı makine etiğine ulaşmasını imkansız kılan makine estetiğinden arınmış bir işlevselciliğin eşliğindeymişiz gibi.”(Banham, 1966)*

Reyner Banham, Yeni Brütalizmin takdir ettiği yanının onun tasarıma dair dürüst ve erdemli tutumu olduğunu söyler. Brütalizmin estetik değerlerinden etkilenmiş olmasına rağmen tasarıma dair etik tutumu onun için daha değerlidir.

*“Berlage’den bu yana ve hatta ondan önce, tasarım ahlaki fikri Modern Mimaride ciddi yeniliklerin ana güdülerinden biri olmuştur ve tasarım meseleleri hakkında ahlaki bir duruş sergilemenin bile mümkün olduğuna dair Brütalist önerme, önceki iki veya üç nesildeki birçok mimarın tutumunda bir gelişmedir. Brütalizmin estetiği tarafından baştan çıkarılmadığımı iddia etmiyorum, ancak etik duruşunun kalıcı geleneği, bir binanın parçalarının ve malzemelerinin ilişkilerinin işleyen bir ahlak olduğu fikrinin kalıcılığı benim için, Yeni Brütalizmin devam eden geçerliliğidir”(Banham, 1966).*

Reyner Banham, bir mimarlık tarihçisi olarak Yeni Brütalizm tanımını, ortaya çıkışını, teorik çerçevesinin oluşma sürecini ve sonunda klasik bir üslup haline gelişini, kitap içeriğinde kronolojik olarak aktarır. Banham’ın sonsözünde Yeni Brütalizme dair umutlarını takip ettiğimizde Brütalizmin bir etik kavram olarak tanımı ve kurulu estetik değerler sisteminin ötesine geçen yaklaşımına oldukça önem verdiğini anlarız. Banham Yeni Brütalizmin anti-biçimsel mahiyeti üzerinde oldukça çok durur. Bunun yüzyılın ilk yarsının makine estetiğini yıkacak güçte olduğunu vurgular.

### **Reyner Banham: Gazeteci, Eleştirmen, Tarihçi, Eğitimci**

Reyner Banham, 1949’da girdiği Courtauld Sanat Enstitüsünde modern mimarlık tarihinin en önemli figürlerinden Anthony Blunt, Sigfried Giedion ve Nikolaus



Pevsner'den dersler alarak eğitim görmüş ve Pevsner'in doktora öğrencisi olarak tezini tamamlamıştır. 1952'de Architectural Review için çalışmaya başlar ve 'The New Brutalism'i ilke defa 1955'te bir makale olarak Architectural Review'de yayınlar. The New Brutalism'in bir kitap olarak yayınlanması 1966 yılında olacaktır. Banham bu sırada Architectural Review için çalışmaya devam eder. Yaşamı boyunca 750 kadar makale yayınlayan Reyner Banham için bir 'mimarlık gazetecisi' demek yerinde olur. Banham, güçlü bir gazeteci olması ve mimarlık eğitimi yerine sanat tarihi eğitimi almış olması sebebiyle bizim çalışmamız içindeki diğer mimarlık tarihçilerinden ayrılır. Banham'ın bir eğitimci olarak Bartlett Mimarlık Okulu'nda görev alması 1964 yılında yıla rastlar. Bu kronolojiyi takip edersek, 12 yıllık bir gazetecilik kariyeri içinde 1955'te yazdığı 'The New Brutalism' makalesini 1966'da kitap haline getirir. Bu kitabı yayınladığında Bartlett'ta ders vermektedir. Bu kronoloji içinde bu kitabın bir eğitimci yerine bir 'gazeteci' mimarlık tarihçisi tarafından yazıldığını göz önünde bulundurmak gerekir. Bu kitabın savaş sonrası Britanya'sının hareketli mimarlık ortamı içerisinde yazılmış olması önem kazanır. Banham, Modern Mimarlığı tarihselleştiren Pevsner ve Giedion'ın öğrencisi olarak ve Modern Mimarlığın tüm önermelerinin savaş sonrasında çetin bir sınav verdiği dönemde eleştirel bir 'yabancı' figür olarak bulunmaktadır. Yabancılığı, ilk profesyonel eğitimini bir mühendislik okulunda almış olmasından ileri gelir. Banham'ın Brütalistler tarafından Ortodox Modernistlere karşı yükselen ilk kapsamlı tepkiyi fark etmesi bu sebeple işten bile değildir. Banham, Peter ve Alison Smithson, Jack Lynn, Ivor Smith ile aynı kuşağın genç entelektüelleri arasında yer almaktadır. Hepsisi 1920-30 arası doğmuştur ve aynı zamanda Britanya mimarlık ortamı içinde yer almaktadırlar. Banham bir yazar olarak en azından bu kitabın yazıldığı zamanda bir eğitimciden çok bir gazeteci, tarihçi olarak tanımlanabilir. Britanya'nın savaş sonrasında göreve gelmiş genç kuşak mimarları ile aynı yaşlarda olması sebebiyle savaştan önceki kuşağa karşı benzer bir tavrı taşıyordur. Banham'ın 'The New Brütalizm' kitabının eğitim odaklı olmadığını okurken de farketmekle birlikte onun bir eğitimci olarak kaleme almadığını yaşam öyküsünden anlayabiliyoruz. 'The New Brütalizm' daha çok savaş sonrası Britanya'sının sosyal ve politik durumuna bir tepki olarak gelişen mimarlık dünyasının yeni bir sosyal yaşam ve mimarlık anlayışını özetler niteliktedir. Banham'ın okuyucusu öğrencilerdense daha çok mimarlar ve entelektüeller, mimarlık tarihçileri ve gazetecileridir. 'The New Brutalism' girişiminin aslında Banham'ın dünya mimarlık ortamına Modernizmin yeni bir yüzü olan Brütalizm'i tanıtmaya arzusu olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Banham aslında Britanya’da yeşeren bir fikrin Dünya’da da benzer mahiyetlerde paralel gelişmesini, Norveç’te Sverre Fehn’in, Amerika’da Louis Kahn’ın ve Paul Rudolph’un, Hollanda’da Aldo Van Eyck’in, İsviçre’de Atelier 5’in, Japonya’da Kiyonari Kikutake’nin yapılardan örneklerle açıklar. Modernizmin Öncüleri olan Le Corbusier ve Mies van Der Rohe’nin de ‘brütalist’ yapılarla bu harekete öncülük ettiğini aktarır.

### **Yeni Brütalizm’de Temalar; Aformal, Çıplak Malzeme Estetiği**

Banham’ın bu metninde öne çıkan temalardan biri modernizmin biçime ilişkin genel geçer bir şekilde kabul görüldüğü düşünülen yargıların son derece keskin bir şekilde sınanmasıdır. Banham’ın sözünü ettiği ‘une architecture autre’ (başka bir mimarlık) o gün için çok deneysel ve fantastik görünse de, yerleşik mimarlık kavramlarını ve Beaux-Art mimarlık eğitiminin temel yapıtaşlarını sorgulayarak sınamaktadır. Banham, yeni bir biçim anlayışı üzerinde durur. Bu anlayış biçimin yadsındığı ‘aformal’ biçim olmayan bir mimarlık anlayıştır. Biçimin ve biçimi oluşturan tüm öğelerin reddedildiği, bir yapının bazı elemanlarının biçimdense topografik karakterde elemanlar olduğu, sonuç yapı kitlesinin bir geometrik formülle tanımlanamadığı bir mimarlık anlayışından bahseder.

Banham’ın temalarından diğeri ise Brütalizmin temel karakterine ilişkin isminden de anlaşılır hale gelen yapı malzemesi ve elemanların yapıda kullanımına dair tutumdur. Yapı malzemeleri, tüm fiziksel özelliklerini ve gördükleri üretim ve inşai işlemlerini yansıtabilecek şekilde yapıda kullanılırlar. Yapıyı oluşturan tüm malzemeler mümkünse doğada buldukları halleri ile bir işlem görmüşlerse bu izleri dışarı vuracak şekilde kompozite edilirler. Çeliğin tüm kaynak izleri, betonun kalıp izleri, prekast döşeme plakları, çıplak tuğla duvarlar malzemenin doğasını yaşamla bir araya getirmeye çalışır. Banham’ın ön plana getirdiği temalardan diğeri de Brütalistler’in sosyal mekan anlayışıdır. Smithsonlar ve daha sonra CIAM kongresi sebebiyle bir araya gelecek olan Team-X Modernist kent planlamasının sorunlu kentsel sosyal mekan anlayışını tedavi etmeyi önerirler. İşlevlerle donatılmış makine kente karşı sosyal ilişkilerin mekanını önerirler.

### **Yeni Brütalizmin Kavramsal Mimarisi**

Banham’ın kavram haritasını incelediğimiz diğer kitabının çözümlemesi öncesinde güncellemek üzere The New Brutalism için aşağıdaki şekilde kurgulamayı öneriyoruz.

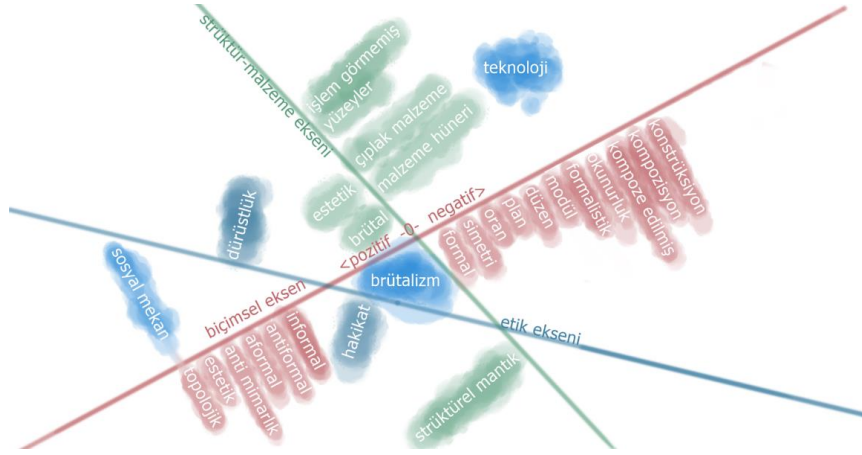
Banham'ın kendi döneminin mimarlığı için önemsedığı kavramları ve dışarıda bırakmayı önerdiği kavramları iki grup haline göstereceğiz.



Şekil 3.28: Banham'ın Yeni Brütalizm'deki kavramsal mimarisi.

Reyner Banham'ın The New Brutalism kitabının kavramsal mimarisi, tercihe bağlı kavramlar, Banham turuncu renkteki kavramlara dair bir mimari anlayışı benimser mavi kavramları ayırım ölçütü olarak kullanır. Mavi kavramlar Banham'ın benimsediği kavramlara biçim anlayışı üzerinde oluşan bir karşıtlıkla bağlanır.

Banham'ın merkezde yer alan brütalizm kavramını kesişen üç ana eksen üzerinde kurgulayabiliriz. Bunlardan ilki 'etik' eksen, ikincisi malzemenin inşai niteliğini ifade eden kullanımı ve strüktürel mantığa ilişkin eksen, üçüncüsü ise biçime karşı olan onun yerine anti-biçimi savunan, aformal olanı tercih eden, bu sebeple de yapıların işlevsel kütleler yerine topografyaya öykünen topolojik nitelikte yapılar olmasını kabul eden bir eksen. Banham'ın anti biçimsel ekseninin negatif ucu biçimsel olan ve klasik mimarlık geleneğinin unsurları olan ama modernizmin de benimsediği kavramlardır. Yeni Brütalizm üzerinde yukarıda kurduğumuz ilişkiler şemasını eksenlere taşıyarak aşağıdaki şekilde yeniden strüktüre etmeyi öneriyoruz.



Şekil 3.29: Banham'ın Yeni Brütalizm'deki aksenal kurguda kavramsal mimarisi.

### 3.5.2 Reyner Banham'ın Çevresel Kontrol Mimarlığı

Sigfried Giedion'ın *'Mechanisation Takes Command'* kitabı her ne kadar inşaat endüstrisinde teknik gelişmelerin etkisini inceliyor olsa da Reyner Banham'ın bu kitabı<sup>25</sup>, mimarlık tarihini, mimarlık ve inşaat teknolojisi ilişkisi bağlamında çevre kontrolünün gelişimi üzerinden değerlendiren ilk kitaptır. Banham, Brütalistlerin yaklaşımına benzer bir yaklaşımla, bir yapının çevre kontrol sistemlerinin, bir tasarım ögesi olarak mimari kompozisyona dahil edilmesi ve en uç noktalarda strüktürel elemanlarla birlikte dışavurumcu bir anlayışla tasarlanmasını konu alan, 20. yüzyıl mimarlık örnekleri üzerine yapılmış bir araştırma çalışmasıdır. 1900 sonrasında yapılara dahil olan asansör, merkezi ısıtma, soğutma, havalandırma gibi mekanik sistemlerin iklimlendirilmiş, *'iyileştirilmiş çevre'nin* (well-tempered environment) mimarisine ilişkin katkılarını araştırır. (Banham, 1984)

Reyner Banham, Louis Kahn'ın Richards Memorial Laboratuvarı'nda yapmış olduğu sağır cepheli, mekanik havalandırma kuleleri ile herkesin ilgisini bu yöne çekmek istediğini ancak, benzer bir örneğin F. Lloyd Wright tarafından Buffalo'daki Larkin binasında Kahn'dan 30 yıl önce gerçekleştirildiğini ama bu ilgiyi görmemesinin sebebinin Kahn'ın yaptığı anlamda mimari bir öge olarak dışı vurumcu bir mahiyette olmamasından kaynaklandığını söyler. Dönemin mimarlık tarihi anlayışının üslupların ötesinde ancak strüktürdeki yeni icatlara kadar ilgi alanını genişletebildiğini bunun ötesine geçemediği eleştirisini dile getirir. Strüktür ve üsluplardan, üslupsal çeşitlemelerin dönemin tarih araştırmalarını ağırlıklı olarak işgal ettiğini söyler. Bu sebeple de mimarlığın gelişimini doğrudan ilgilendiren daha önemli konuların ne

<sup>25</sup> Reyner Banham, *The Architecture of The Well-Tempered Environment*, 1984.

mimarlık okullarında ne de mimarlık tarihi programlarında gündeme dahi gelmediğinden yakınıdır.

*“Bu konulardan bazıları mimarlık için dışsal meselelerdir; patronaj, profesyonel organizasyonlar, yönetmelikler gibi. Bazıları da mimarlığın içinden meselelerdir; kullanım değişiklikleri, kullanıcı taleplerinde değişimler, kullanıcı taleplerine hizmette değişiklikler gibi. Sonuncusuna dahil olan mekanik çevre kontrol servisleri en önemli olanlardır ve beklentilerin değişimini gözler önüne sermeleri bakımından ve antikiteden beri ön planda olan strüktürün geri döndürülemez şekilde ikinci plana atılmış olmasına sebep olmaları bakımından en önemli unsur haline gelmesine rağmen en az üzerinde çalışılan unsurlardır.”*(Banham, 1984, s.13).

Banham aslında gözler önünde olan bu değişimin mimarlık tarihçileri tarafından halen fark edilmemiş olmasını yadırgamaktadır. O da, disiplin alanında sınırlı kalmış bakış açısından bu örnek sebebiyle yakınmaktadır. Banham bu kitabı yazmaktaki niyetinin, mekanik kontrol sistemlerinin uygun ve abartılı olarak nasıl kullanıldığını anlatan katıksız, saf bir mimarlık tarihi yazmak olduğunu ve bu durumun mimarların binalarında kendini nasıl gösterdiğini anlatmayı amaçladığını söyler.

Banham, bütün yapıların en önemli öğelerini teşkil eden kontrol sistemlerinin nasıl geliştiği konusunda mimarların ve tarihçilerin ilgisizliklerini açıklamak için şöyle bir örnek verir. *“Bir modern mimarlık tarihçisine sorun pilotiyi kim icat etti, size cevabını verebilir. Ona döner kapıyı kimin icat ettiğini sorun, söyleyemez.”* (Banham, 1984, s.14).

Banham, Giedion’ın *‘Mechanisation Takes Command’* kitabının didaktik, otoriter ve sonuca odaklı bakış açısını, yeni çalışma alanları açan, açık uçlu bir çalışma olmadığını söyleyerek eleştirir. Banham Giedion’ın kitabı için *“yayınlanmasından sonra 20 yıl içinde ne övülmüş, ne eleştirilmiş, ne notlanmış, ne geliştirilmiş ne de ortadan kaldırılmıştır. Birilerinin söylediğine göre Giedion, söyleyecek söz bırakmamış.”* der. Bu bizim için Banham’ın da doktora eğitimi süresince ders aldığı bir eğitimci olan Giedion’ı eleştirmesi bakımından Banham’ın bir bakıma eleştirel hedeflerinden birini işaret eden bir göstergedir. Banham, *The New Brutalism* içinde de Pevsner’in bakış açısını, onun mimarlık için sanatsal değer ölçütü için koyduğu kriterleri eleştirir. Giedion ve Pevsner, Reyner Banham’ın hocaları olmakla birlikte, aynı zamanda onun eleştirisinin odağındaki en önemli iki figürdürler. Banham, bu kitabın da Giedion’ın *‘Mechanisation’*da söylemeden bıraktığı küçük bir çatlağa yerleştiğini, mütevazice dile getirir (Banham, 1984).

Banham bu kitabın en çok yapılanlardansa ilk yapılanlar üzerine, yani icatlar üzerine olacağını ipucunu giriş bölümünde verir. Bu bakımdan Banham'ın tarihi tüm mimarlık dünyasını kapsayan genel geçer bir tarih anlayışındansa ilk ortaya çıkanlara ait bir tarihtir. Banham çevresel kontrollerin yönetimi mimarlığının tarihinin aşırıncıların tarihi olduğunu, yoksa bu buluşların hiçbir zaman ortaya çıkamayacaklarını savunur.

### **Teknolojinin Mekâna Etkileri**

Banham yapım ve bina teknolojilerindeki gelişmelerin mimarlık dünyası içinden gelmediğini, tamamen başka disiplin alanlarında türediğini örneklerle açıklar. Onun görüşüne göre teknolojik potansiyel sürekli mimarlığın önünden koşmaktadır. Bu ikisi arasındaki boşluk ise çevresel deneylerdir ve bunlar genelde mimarlık olarak adlandırılmazlar. Banham bunlara örnek olarak, seraları, fabrikaları ve ulaşım yapılarını verir. *“İklimlendirmenin icadından neredeyse 40 yıl sonra ünlü mimarlar tarafından kullanılmıştır. Fakat bu uzun süreç sadece deneyler süresini içermez. Bir teknolojinin kullanıldığı sonuç olan mimarlığı oluşturan fikirlerin ikliminde beyin fırtınalarının ve çokça spekülasyonun olduğu bir süreçtir”*(Banham, 1984, s. 28).

Banham kitabını ilk bölümlerinde yapıda en ilkel iklimlendirme teknolojilerinden olan ısıtma ve aydınlatma üzerine, aslında bir yapı içerisindeki ateş yanan ocak ve bunun yapı içindeki kurgusu üzerine düşüncelerini, bu öğelerin mekânsal değişimdeki yerlerini ve mimari kurguyu nasıl etkilediklerine dair üzerine fikirlerini aktarır. Bunlar teknolojik olarak ısıtmanın mekândaki bir merkezden başka noktalara dağıtılmasına ilişkin geliştirmeleri ve icatları konu alır.

Banham, göçebe insanlara ait ilkel mekân deneyiminin bugünkü mekan deneyiminden farklı olduğunu, medeniyetin hüküm sürdüğü toplumlarda ilkel mekan deneyiminin bir ateş, bir su birikintisi veya bir ışık etrafında kurduğu merkezi belirli ancak çevre sınırları belli belirsiz mekan deneyimini medeni toplumların sınırlamak, korumak ve geleceğe taşımak adına başkalaştırdıklarını ve sürdürmek için mekanların cebri işletilen fiziksel çevrelere doğru evirildiğini söyler.

Banham'ın mekânsal değişim için referans gösterdiği tarihi örneklerin hepsi fiziksel çevre kontrol sistemlerinin mimari mekânı nasıl başkalaştırdığı, cepheyi nasıl serbestleştirdiği, üslupları nasıl şekillendirdiği üzerine kuruludur. Örneğin *'well-tempered home'* (iyileştirilmiş konut) başlıklı bölümde Catherine Beecher'ın

'Amerikan Kadını'nın Evi' projesinde bir evdeki tüm servis unsurlarının ve evdeki ısı ve ışık kaynağı olan ocağın nasıl organize edilmesiyle ilgili nitelikli bir kullanıcı deneyimi bilgisinin, tipik Amerikalı konutunu nasıl yeniden organize ettiğini ve ateşin merkeze alınması ile serbestleşen konut cephesinin, Amerika'nın bir kıyısından diğer kıyısına kadar nasıl cephe çeşitliliği yarattığını iddia eder. Tek etkinin buradaki teknolojik gelişmeler olmadığını kültürel etkilerin de bu değişimde geçerli olduğunu söylese de Banham, teknolojinin mimarlığın önünde giderek onu şekillendirdiğini ve modern toplumlarda mekan ve mimarlığı değiştiren en büyük güç olduğunu iddia eder. Reyner Banham, Frank Lloyd Wright'a bu konuda çok büyük önem atfeder. Wright'ın Chicago çevresinde inşa ettiği evlerde, iklimlendirme sistemlerini sadece kolaylıkla inşa edildikleri ve işletildikleri için değil, aynı zamanda binanın strüktürü ve mekânsal kurgusuyla birlikte değerlendirerek bir bütünün parçalarından daha değerli bir şey haline gelmesini önemseydiği için Wright'ın yaklaşımını değerli bulur. Banham Wright'ın yaklaşımını aşağıdaki cümle ile değerlendirir: "*Burada, neredeyse ilk kez, çevre teknolojisinin çaresiz bir çözüm olarak görülmediği, yapının biçimini dikte etmediği, nihayet ve doğal olarak mimarın normal çalışma yöntemlerine dahil edildiği bir mimari ortaya çıktı ve tasarım özgürlüğüne katkıda bulundu.*" (Banham, 1984, s. 111). Banham, Wright ile çağdaşı Peter Behrens'in inşa ettiği bir konutu karşılaştırarak, Behrens'in de Wright'ın benzeri çevre kontrol sistemleri kullanmasına rağmen halen teknoloji ve çevre kontrolü öncesi alışkanlıkları sürdürüyor olması sebebiyle yapının aslında geleneksel kübik bir kutu olarak kaldığını, Wright'ın yapısındaki mekanlar ile kıyaslandığında daha erken bir medeniyetten kalma gibi görüldüğünü söyler. Banham, aslında bu karşılaştırmayı yaparken Behrens'in bu tercihi bilerek ve isteyerek yapmış olabileceğini, yapının sahip olduğu teknolojinin mimari bir dışavurum ögesi olarak kullanmak istememesini, bunun bir kültürel tercih olma ihtimalini bilerek göz ardı eder. Banham burada, tercihini, teknolojinin şekillendirdiği bir mimari yaklaşımdan yana kullanır. Wright için bu sebeple bir methiye de düzmektedir. "*Wright'ın konut iç mekanını detaylandırırken iklimlendirme teknolojisi ve strüktürü birlikte kullanılmasındaki becerisi, yüzyılın ilk on yılında yeri değiştirilemez görünüyor.*" (Banham, 1984, s.112).

### **Yeni Mekanik Estetik**

Banham, 'well-tempered home'un (iklimlendirilmiş konut) Wright ve California çevresinin etkisi ile çevre kontrol sistemlerinin mimarlıktaki başarısının ilk zirveyi

geçtiğini ikinci zirvenin ise Avrupalı modernist çağdaşlarının girişimiyle, *'Makine'nin*; bir mimarın hijyenik, iş gücü azaltan ve en az angarya ile en fazla konfor sağlayan evler yapmanın ötesinde, aslında kültürel bir mesele olduğunun anlaşılması için bir az daha zamana ihtiyaç olduğunu söyler.

Banham, Wright'ın Avrupalı modernist çağdaşlarına göre uygun üslupsal tercihler konusunda önyargısız olduğunu ve dogmalara sahip olmadan bina teknolojilerini kullanmak konusunda büyük bir arzuya sahip olduğunu söyler. Wright'la çağdaşı Avrupalı modernistleri karşılaştırmasında Ruskin ve Auguste Choisy'nin yaklaşımlarını eleştirerek, Ruskin'in teknolojiyi bir fırsat olarak görmek yerine bir sorun olarak gördüğünü, Choisy'nin de üsluptaki değişimleri teknikle ilişkilendirmeye çalıştığını söyler. Banham, Avrupalı modernistlerin yaklaşımını, *'Makine çağı'*nı yeni bir teknolojinin ürünü olan bir yeni üslup olarak görmeleri sebebiyle eleştirir. Banham'a göre Avrupalı modernistler, teknoloji ile ilgilenmek yerine onun sebep olduğu sorunlarla ilgilenmeyi yeğlerler. Buna Marcel Breuer'in görüşünü örnek gösterir. Breuer, teknolojinin modern hareketten çok önce ortaya çıkmış bir kavram olması sebebiyle, Modern Hareketin kökeninin teknolojiye dayanmadığını, yeni mimarlığın yaptığının aslında teknolojiyi medenileştirme girişimi olduğunu söyler.

Bruno Taut ve Walter Gropius gibi modern öncülerin iç mekanlarında kullandıkları aydınlatma nesnelere, radyatörler gibi iç mekan unsurlarının heykelsi nesnelere olarak değerlendirilmeye başladığını ve dönemin estetik kurallarına göre, soyut kompozisyonlar olarak şekillendirildiklerinden bahseder. Çevre kontrolü ekipmanlarının artık estetik unsurlar olarak iç mekana ve mimariye dahil edilmeye başladığını anlatır. Gropius'un bu ürünlerin tasarımında ve üretiminde *'sanat'* ve *'teknoloji'nin* yeni bir sentezi arayışında olduğunu belirtir.

Reyner Banham, Le Corbusier'in işlevselciliğine olan eleştirel yaklaşımın iki sebepten kaynaklandığını söyler. Bunlardan ilki mimarlığı bir kültürel mesele olarak görenlerin eleştirisidir ve Le Corbusier'in çok konvansiyonel bir işlev tanımına sahip olduğuna dayanır. İkincisi de Le Corbusier'in çağının teknolojik kapasitesinin çok gerisinde olduğu ve yapılarının birçok teknik problemle dolu olmasıdır. Banham aslında Le Corbusier'in çevresi sebebiyle Endüstri Çağı'nın cam ve çelik mimarisinin sorunlarını bilen, bunlara çözüm üreten insanlarla sarılı olduğunu ya da Ozanfant'ın hazırladığı yayında bu teknik meselelere de yer verdiğini ancak Le Corbusier'in bu konuları yapılarını tasarlarken ve inşa ederken dikkate almayışını önemle aktarır. Le



Corbusier'in çevresel yapı sorunlarına uzak olmadığını, *'Bir Mimarlığa Doğru'* kitabında bir yapıdaki mekânsal organizasyonun çevresel etkilere göre nasıl düzenlenmesi gerektiğini anlattığını, ancak yapılarının inşasında kitabında yaptığı önerilerin hiçbirine uymadığından bahseder. Bunlar mutfağın kokularının evin tamamına yayılmaması için mutfağın evin en üst katında olması gerektiği, banyonun güneşe bakması gerektiği gibi planlama ve iklimle ilgili önermelerdir. Banham Ayrıca Le Corbusier'in yapılarında yalıtımsız tek kat büyük cam cephelerin yazın sera etkisi, kışın da ısı kaybı sorunlarına sebep olmasına rağmen bu konunun çok da önemsenmediğini, Le Corbusier'in müşterilerinin çoğunun sanat sever ve koleksiyon sahibi insanlardan oluştuğunu ve bu yapıları aynı zamanda, çoğunlukla atölye ya da sergi mekanı olarak kullandıklarını söyler. Le Corbusier'in ilk yapılarında çevre kontrolünün çok dikkat edilmediği bir konu olmasına rağmen sonraki dönemlerinde daha büyük ölçekli yapılarında, mekanların gün ışığı alma yönü, güneş kontrolü için kullanılan güneş kırıcı elemanların cephelere uygulanması ya da çift cidarlı cepheler gibi çözümlerin eklendiğini vurgular. Banham, bugün pasif kontrol olarak adlandırdığımız bu sistemlerin Avrupa'da zamanla fark edilmiş ve yapılarda kullanılmaya başlanmış olmasına rağmen aslında pasif kontrol yerine cebri kontrol sistemlerinin pasif çözümlere gerek kalmadan bir yapının her yerini kolaylıkla ısıtıp soğutmayı mümkün kıldığını, Avrupalı mimarların 'teknolojiyi medenileştirme' (civilise technology) peşinde koşarken Amerika'da yüzyılın başından beri kullanılan sistemlerin farkına dahi çok geç vardığını söyler.

Banham, Pierre Chareau'nun *Maison De Verre'ini*, cam tuğla cephesi, elektrik ve telefon kabloları için yapılmış ve açıkta giden kablo kanalları, açıkta görünen ısıtma kanalları ve kontrol panelleri ile Le Corbusier'in tarif ettiği makine estetiğinin ötesine geçen mekanik servisleri ile sürekli bir mekan heykeli olarak tanımlar. Banham, mekanik servislerin mimari öğeler olarak tanımlanmasını ve yapının heykelsi biçimi üzerinde etkisini önemseydiğini buradan anlayabiliyoruz.

Banham ayrıca 'Yaşam için Makine' (Machine a Habiter) bölümünü Corbusien bir mimarlık anlayışına sahip İsviçreli mimarlar olan Kocher ve Frey'in Long Island, New York'ta yaptıkları bir yapıyı örnekleyerek bitirir. *"Tüm ev, Le Corbusier tarafından vaaz edilen makine estetiği ideali ile o zamana kadar ana vatanları olan ABD'de var olan makine teknolojisinin gerçekleri arasındaki farklılıkların anlamlı bir göstergesidir."* (s.170) Bu yapı Corbusien bir mekân kurgusuna sahip ve ABD'de

geliştirilen cebri havalandırma iklimlendirme teknolojisinin uygulandığı bir yapı olarak Banham'ın arzusuna karşılık gelen bir yapı gibi görünmektedir.

Banham, ABD'de yapay iklimlendirme sistemlerinin mucidi olan Willis Havilland Carrier'ı kendi sanatının babası olarak Edison ile eşdeğer bir konumda görür. İklimlendirme teknolojisini ABD'deki gelişimini, inşa edilmiş yapılar üzerinden ve oldukça detaylı olarak kitabının '*Tam Kontrole Doğru*' (Towards a Full Control) başlıklı bölümünde aktarır. Bu detaydaki aktarım onun bir mimarlık tarihçisi, bir eleştirmen, bir gazeteci olarak yapı sistemlerindeki teknolojiye hayranlığını ve bu konuya verdiği önemi göstermektedir.

Bugün oldukça alışık olduğumuz ve '*split klima*' olarak adlandırılan ünitenin ABD'de perakende bir ürün olarak, bir beyaz eşya gibi satılmasının, kullanımının ve bunun mimariye gayet '*ad hoc*' (duruma özgü) bir yaklaşımla adapte edilmesini anlatır. Bu üniteler bir ev sahibinin ya da kiracının konutun pencere boşluğuna yerleştirdiği ve kalan boşlukları kapatmak suretiyle bir iklimlendirme ekipmanını, bir buzdolabı ya da ocak gibi kendisinin kurarak kullanmaya başladığı bir ünitelerdir. Bu ekipmanlar daha sonra pencerelerin altında, mimari bir cephe ögesi olarak yapılara entegre edilmişlerdir. Kiracılar bina cephesinde pencere altındaki menfeze gelecek şekilde bu üniteleri kendileri getirip kurarlar.

Banham, günümüzün modern ofis, hastane, okul, tiyatro gibi oldukça sofistike iklimlendirme, aydınlatma sistemleri içeren yapılarında asma tavanların, gizli ısıtma soğutma ve havalandırma sistemlerinin gelişimini oldukça detaylı bir şekilde anlatır. Bu büyük ölçekli yapıların serbest mekan anlayışına göre kurgulanması için tüm mekanik ve elektrik çevresel kontrol sistemlerinin ustalıkla gizlendiğini ve bunun *Uluslararası Üslubun* öncü örneklerini verdiğini aktarır.

*“Servis ekipmanları gizlenmiş cam kutuların başarısı modern mimarlığın önde gelen estetik tutkularından birini tatmin etmişti. Ama bununla birlikte en temel değerlerine sırtını döndü; işlevin dürüst ifadesi. 1950'lerin binalarında ve mimarlık söyleminde gerçek bir niyetler çatışması olduğu hissedilir.”*(s.234). Banham, kitabının '*Exposed Power*' (Çıplak Güç) başlıklı bölümünde mekanik kontrol sistemlerinin yapıların içinde çıplak bir şekilde kapatılmadan ve estetik öğeler olarak kullanılması 'estetik tercihlerde değişim' olarak tanımlar. Pürüzsüz düzgün, temiz ve ifadesiz yüzeylerden daha plastik etkiye sahip, ortogonal olmayan yüzeylere doğru geçişin mimari ifadede

özgürleştirici bir etkisi olduğunu ve çoğu zaman bu tercihin biçimsel ifadeye ait bir deneme olması özrünün arkasında kaldığını söyler. Le Corbusier'in Marsilya bloğunun üstündeki kirli hava bacalarının, mekanik servis elemanlarının mimari ifadede yer almasına erken bir örnek olarak tarihsel önemde olduğunu söyler. Le Corbusier'in böyle bir ifade peşinde mi koştuğu yoksa zaten bir Trans-Atlantik'ten hareketle dizayn edilmiş Marsilya Bloğunun göstergesel olarak bir bacaya sahip olmasını mı istediği net olmasa da Banham bunun mekanik servislerin mimari ifade ögesi olarak kullanılması maksadıyla yapıldığını düşünür.

Banham, önceleri, binalarda kullanılan mekanik ekipmanların görünürlüğünün, bu sistemlerin yarattığı bina konforu sebebiyle hoş görülür olduğunu ve mimarların da bu hoşgörüyü biraz da özür dileyerek deneysel olarak yapılarında kullandığını ifade eder. Bu durum mekanik sistemlerin biçimi tamamen kontrol etmediği ancak ifadeye katkıda bulunmaya başladığı erken dönemdir.

Banham, yapay olarak iklimlendirilmiş yapıların biçimsel olarak özgürleştiğini artık doğal iklim etkilerinin belirlediği bazı biçimsel kısıtların ortadan kalmamış olması sebebiyle mimari ifade özgürlüğünün mekanik sistemlerin yapıda ifade edilmesi lehinde bir duruma yol açtığını söyler. Erken dönemin dikkate değer örneklerinden biri olan Arjantin'deki Olivetti Fabrikası'nı bu sebeple örnek gösterir. Yapının mekanik öğeleri ihtiyaç olduğu yerlerde 'tak çalıştır' mantığıyla yapıya eklenmiştir. Strüktür öğeler ise kalıcı olarak mimari ifadeye katkıda bulunurlar. Dışarıdan izlendiğinde mekanik servis alan yapıları üzerindeki mekanik ekipmanlardan açıkça anlamak mümkündür. Banham, Kahn ya da Albini'nin tasarımlarının bile bu kadar 'dürüst ve açık sözlü' olmadığını, Zanuso'nun bu binayı tasarlarken avantajının endüstri yapılarının simgesel yapılar olmaması ve kültürel kısıtların bu tipte binalar için çok daha az işlediğini savunur.



**Şekil 3.30:** Olivetti Fabrikası, 1964, Arjantin, Marco Zanuso.

Banham, havalandırma kanallarının mimari ifadede yapısal bir öge olarak kullanılması ile ilgili örneklerini sıralarken Louis Kahn'ın Richard Memorial Laboratuvarı için Philadelphia'da inşa etmiş olduğu yapıyı örnek gösterir. Yapının tüm havalandırma kanalları bina cephesinde yer alan sağır kütleler olarak tasarlanmıştır. Banham bu kanalların binanın plastik etkisine katkısından söz ederken, Kahn'ın bacaları cepheye taşımak ve kanallara bir yer vermek konusundaki açıkça ifade ettiği fikrini de açıklar. Kahn kanalları ve boruları sevmediğini, hatta o kadar ki nefret ettiğini, bu sebeple de onlara kendi yerlerini verip başından defettiğini söyler. *'Eğer böyle yapmasaydım binamı işgal edip mahvedeceklerdi'* der. Banham, Kahn'ın bu yaklaşımında binayı mekanik sistemlerden ayrı tutmasını ve ona ayrıcalıklı bir önem atfetmesini sitemle ve biraz da dalga geçerek anlatır. Banham'a göre Kahn, binanın düşey kanallarını cepheye atmakla onlardan kurtulmuş ancak, mekânlara giden kanaları döşeme makasları arasında açıkta, asma tavanla gizlemeden bırakarak riyakârca davranmaktadır. Kahn'ın söylemi ve eylemi bir değildir.

Banham, Archigram'ın fütüristik ve mekanistik ideallerinin arzusu ile tasarlanmış, tüm servislerin ve bina strüktürünün dışarıdan algılandığı ve yapının genel karakterini tayin ettiği öğrenci projelerinden bahseder. Bu türün gerçekleşmiş örneği olan Londra'daki Kraliçe Elizabeth Tiyatrosu'nun kütleli ve iç mekan kurgusunun Archigram'ın fikrinin somutlaşmış bir örneği olduğunu söyler. Yapının içindeki kanalların ve tiyatro

mekânına hava üfleyen difüzörlerin içinde akan havanın dinamik etkisi ile nasıl şekillendiğini, bir bütünsel etki hayali ile aktarır.

### **Teknolojiyi Ehlileştirmek**

Banham, kitabı içeriğinde anlatmaya çalıştığı şeyin iki başlıkta özetlenebileceğini söyler. İlki mimarlığın strüktürün onu zorunlu kıldığı biçimsel ifadeden kurtulmuş ve özgürleşmiş olması, ikincisi ise mimarlığın mekanik servislerin amaçlarına tamamen boyun eğmiş olmasıdır.

*“Bu iki yorumunda güncel olmasının sebebi mimarlığın biçim ve işleve ayrılabilirliğine dair çocuksu yanılgıdır ve mekanik ve sanatın kültürel parçaları esaslı bir karşıtlık içindedir. Bu ayrım bir yandan da mimar kuşaklar arasındaki ayrımı da belirler. 20. Yüzyıla kadar ve yüzyıl boyunca bir mimarın olgunluğa erişmesi ve başarılı olması için ‘biçimden sembolik değerler çıkarma’ girişiminden uzak olması ve ‘yüksek teknolojiyi uygulama konusunda kültürel bir performans sergilemesi’ ile ölçülürdü. Le Corbusier bu girişimi 1933’te terk etti, Archigram ise halen deniyor. Archigram 7’de, ‘Archigram 8’de binalar dahi olmayabilir’ diye tehdit ediyorlar”*(Banham, 1984, s. 265).

*“Mimarlık okullarındaki kültürel olarak korunmuş çemberin içinde öğretilenlerin dışında ve mimarlık alimlerinin tartışmalarının dışında, denizcilik alanı ile kıyaslanabilecek derecede, çevresel kontrol alanında yapılmış neredeyse yüzyıllık bir inovasyon akışı var. Bu akış mimarlığı da peşinden sürükledi. Ancak organize bir meslek grubu olarak mimarlar, çevresel kontrol yönetimini, -strüktür dışında- diğer uzmanlara (elektrik, mekanik mühendislerine, ısıtma soğutma uzmanlarına) teslim etme konusunda oldukça mutlu görüyorlar. Genç mimarlara da bu konuda tavsiye vermeye devam ediyorlar. Çoğu 3. Sınıf mimarlık öğrencisi basit bir betonarme yapıyı hesaplayabilir ama güneş ısısı yükünü hesaplamaya nereden başlayacağını bilmez.”* (Banham, 1984, s.267).

Banham, Las Vegas’ı ve bu şehrin inşasının getirdiği özgürlüğü önemser. Bu şehrin girişimini, çok değerli verdiği çevre kontrolü mimarlığının kültürel dogmalardan kurtulup özgürleştiği bir oyun alanı olarak ufuk açıcı olarak görür:

*“Las Vegas’ı incelemenin amacı, nihayetinde, çevresel teknolojinin; arkitektonik kültür, eğitim ve lezzetinin gelenekleri tarafından kısıtlanmamış tasarımcılar (daha kötüsü ve daha iyisi için) tarafından yapılmış mimari pratiğin sınırlarının ne kadar ötesine götürülebileceğinin örneğini görebilmektir.”* (Banham, 1984, s. 270).

Banham, arkitektonik kültürün strüktüre verdiği önemi eleştirmek için ABD Atomik Enerji Kurumu için yapılmış pnömatik bir yapıyı örnek gösterir. Bu yapı prensipte kendini taşıyamayacak, atmosfer etkilerine karşı mukavim bir özel tekstil kabuktan oluşmaktadır. Bir çadır örtüsü gibi olan bu yapı, bir çadırı kuran strüktüre yani çadır iskeletine sahip değildir. Örtü cidarının içine giren basınçlı hava ile mukavemet kazanan örtü kendi kendini taşıyan bir mahiyet kazanır. Bu örtü cidarları arasındaki boşluğa sürekli hava basacak bir çevresel kontrol elemanı olan bir hava kompresörü

aracılığı ile ayakta durmaktadır. Banham bu yapıyı ayakta tutan şeyin aslında basınçlı hava teknolojisinde, araç lastiklerinin şişirilmesinden, basınçlı hava ile spreyci boya yapılmasına tüm teknolojik gelişmelerin bilgi birikimi ve deneyimi olduğunu söyler. Banham'ın bu pnömatis yapı örneği aslında tektonik kültürün başat aktörü strüktürün mahiyetinin altını oymaya dair bir girişimdir. *“Düzenlenmemiş güç, desteklenmemiş bir strüktüre benzer bir şekilde insanlığın koşullarını iyileştirmek için çok az şey yapardı.”*(Banham, 1984, s. 275).

*“Atalarımızdan kalma yerel dillerimiz ve statü simgeleyen silindir şapkalarımız -tarih kitaplarında kayıtlı olduğu şekliyle mimari ile- aynı şeydir. Mimari geleneğin, kültürel statü ve güç bahşeden bir sembolik formlar repertuarına (duvar, çatı, kemer, sütun, tonoz) sahip olması sebebiyle, çevresel kontrol yönetimi teknikleri arasındaki daha yeni rakiplerine göre olağanüstü bir avantajı vardır. Ancak artık desteksiz yapı tekniklerinin çevresel sorunlara benzersiz ve kaçınılmaz çözüm olmaktan çıkmaya başlamasıyla, bu simgelerin benzersiz gücü azalmaya başladı. Le Corbusier'den 1960'ların fantazistlerine ve vizyonerlerine kadar Modernistlerin diğer teknolojilerden form çalma hırsı ve dolayısıyla bu formların ne diğer teknolojilerin garanti altına adlığı imkânları sağladığı, ne de önemli çevresel ve işlevsel iyileştirmeler göstermediği ortaya çıktığında, bu girişimler kaçınılmaz olarak hayal kırıklıkları oldular. Çünkü bunlar eski yapısal teknolojinin sağladığı şeylerdi ve bu yalnızca ödünç alınmış giysilere bürünmüş eski teknolojiydi. Ancak bu kitapta tartışılan binaların bazıları, belki de çoğu, mimarların, uzak teknolojinin ödünç alınmış incelikleri olmayan formları geliştirdiğini veya gelişmeye başladığını gösteriyor; Lundy'nin şişirilebilir pavyonu kadar mekanik olarak gelişmiş ya da kelimenin tam anlamıyla Morgan'ın okulu kadar muhafazakâr. Ancak bu tür uygun formlar yaygın olarak el altında olduğunda, mekanik olarak iyileştirilmiş ortamın mimarisi, geçmişin bin yıllık mimarisi kadar inandırıcı hale gelecektir.”*(Banham, 1984, s. 289).

Banham kitabını kaleme almasındaki itici eleştirel gücün kaynağını kitabının son paragrafında açıklar. Batılı toplumların gururla taşıdıkları tarih ve medeniyetlerinin, bir kültürel üstünlük nişanı olarak taşıdıkları mimari geleneklerinin simgesel gücünün azaldığını söyler. Bu gücün azalmasının sebebinin de küresel çapta medeniyet ihraç eden batılıların mimarlıklarının başka coğrafya ve iklimlerde başarısız olmasıdır. Banham batı medeniyetini, simgesel ve kültürel üstünlük konusunda ısrar ederek, teknolojinin gereklerini yerine getirmediğinde kayıp verecekleri konusunda uyarmaktadır. Kendisinin oldukça önem verdiği çevresel kontrol sistemlerinin ve teknolojinin, mimarlık için çok daha önemle ele alınması konusunda tavsiyede bulunur. Batı medeniyetinin sahip olduğu mimari kültürün strüktüre dayalı sembolik biçim repertuarının yerine teknolojinin yol göstericiliğinde yeni bir biçim repertuarı geliştirmenin gerekliliğini vurgular.

### **Banham'ın Çevresel Kontrol Mimarlığında Temalar**

Reyner Banham'ın 'The Architecture of the Well-Tempered Environment' kitabı aslında mimarlıkta Modern Hareket'in ancak Banham'ın arzusu olan çevresel kontrol sistemi mimarlığını benimsediğinde tam anlamıyla modern olacağını anlatmak için kaleme aldığı bir kitaptır. Mimarlığın bir kültürel olgu olmak yerine 'ad hoc' bir eylem olması gerektiğini vurgular. Banham Rönesans'tan günümüze modern mimarlığın en çok önem verdiği bileşenin strüktür olduğunu, mekanik kontrol sistemlerinin gelişmesinin ve mimarlığı dönüştürmesinin bunu kökünden değiştirdiğini ve Modern Hareket'in ancak teknolojiyi ve çevre kontrol sistemlerini kabulü ile modernlik vaadini yerine getirebileceğini söyler. Banham, Amerika ve Avrupa'da yüzyılın ilk yarısındaki teknolojik gelişmelerin Modern Hareketin aktörleri tarafından kabulüne ilişkin farklılıkları örnek göstererek, Avrupalıların teknolojiyi medenileştirme idealinin aslında bir Rönesans doğması olduğunu, Modern Hareketin Avrupa merkezli 'teknik kültür' idealinden uzaklaşmasıyla ancak gerçekten modern olabileceğine inanır.

### **Strüktürel Biçime Karşı**

Banham, mühendislik arka planlı bir mimarlık eleştirmeni olarak sıra dışı kişiliği ile yerleşik mimarlık akademisine karşıt bir tavır sergiler. Banham, akademizmin özellikle Avrupa merkezli, Rönesans kültürü anlayışını ve strüktürel biçim odaklı yaklaşımını hem The New Brutalism'de hem de The Architecture of the Well-Tempered Environment'ta eleştirir. 'Une Architecture Autre' olarak ortaya attığı yaklaşım da mimarlığı bu kültürel akademizm güdümündeki mevcut durumundan kurtarmaya çalışır. Fütürizm'in idealine olan inancı ve yaklaşımı, bugünden hareketle geleceğe dair öngöründe bulunulabileceği kanısı ve bilime olan tutkusu onu, 20. yüzyılın mimarlık tarih yazımının en sorunlu görevlerinden birinde görmemizi sağlar: projeksiyon yapmak. Banham, 1961'de RIBA'da yaptığı 'History of the Immediate Present' başlıklı konuşmaya "*Tarih bizi geleceğe götürecek yegane rehberdir*" diye başlar. "*Tarih ile gelecek arasındaki ilişki, bir deneyin gözlemlenen sonuçları ile çizilmiş diyagram arasındaki ilişkiye benzer.*"

Reyner Banham, bizim çalışmamız içindeki diğer 3 mimarlık tarihçisinden, mimarlık eğitimi yerine mühendislik eğitimi almış olması ve mimarlık tarihçisi ve eğitimci pozisyonundan çok bir mimarlık eleştirmeni, gazetecisi rolüne sahip olması ile ayrılır. Bu sebeple diğer mimarlık tarihçilerinde gördüğümüz oranda eğitim odaklı bir yaklaşımı Banham'da görmeyiz. Banham'ın yazdıkları ancak dolaylı olarak mimarlık

eğitimine y6nelir. Banham'ın yazdıklarında kendi pozisyon itibariyle, sırasıyla kendi hocaları, mimarlık tarihçileri, eleştirmenler ve mimarlar vardır. 6đrenciler belki de bu sıralamada en sonda yer alırlar. Banham mimarlık 6đrencilerindense daha çok mimarlık 6đretmenlerini hedef alır. Bu pozisyon da onun akademi karşıtı olarak değerlendirilmesine neden olur.

Banham, hem mimarlığı bir tektonik k6lt6r olarak g6ren ve y6ksek medeniyet idealindeki mimarlık akademisine bu yaklaşımdan dolayı, hem de mimarlığın akademik duvarlarla 6r6lm6ř bir gizemli nesne olarak kabul6ne dair akademik k6lt6re karşı çıkmıştır. Mimarlık eğitimine dair en 6nemli yazılarından biri bu bağlamda Banham'ın eğitime bakış açısını yansıttığı için burada incelenecektir.

### **3.5.3 Mimarlığın Kara Kutusu: Bir Mesleğin Gizemi**

Banham, 1988'de 6l6m6nden hemen 6nce yazdđđı makalede mimarlık ortamını, ancak ıktıları ile tanınabilen, fark edilebilen ancak içeriği bilinmeyen bir kara kutuya benzetir. İyi tasarım ve mimarlık arasında doğrudan bir ilişki olmadığını çoğu zaman mimarlık dediğimiz Şeyin 'budalaca tasarım' olduğunu s6yler. Mimarlığı 'iyi tasarım'dan ayırarak 600 yıllık mimarlık mitolojisini sorgulamayanları rahatsız etmek suretiyle, bu ikisinin bağdaşmaz olduğunu s6yler. Biri olmadan diğerine sahip olabilirsiniz der.

Banham, Modern Hareket'in bu ikisini karmaşık hale getirdiğini, 6zellikle Morris'ten başlayarak, belirli kriterler çevresinde binalara değer atfedildiğini, Pevsner'in sanatsal değer atfetmedeki Lincoln Katedrali ve bisiklet sundurması karşılaştırmasının aslında mimarlık ortamı için ırkçı olduğunu s6yler.

Banham bu yaklaşımın 'saf mimari tavrın' 'k6lt6rel prestiji' olduğunu ve batı medeniyetinde kendisi dahil çoğu mimarın beyninin 'g6zel tasarım' kavramıyla yıkandığını s6yler. Bu durumun aslında Modern Hareket'in kendi bindiği dalı kestiğini, mimarlığı bir k6yl6 kul6besinden y6ksek elektronik sistemlere kadar birçok mimarlık dışı nesne ile kıyaslayarak 6rneklerle tanımlarken sonunda olağan mimarlığın ne kadar k6t6 bir hale geldiğine kanaat getirmelerinin bunun sonucu olduğunu s6yler. *"Bu kıyaslama içinden iyi tasarım olarak tanımlananlar ise modern hareketin mimari kanonunun içine dahil edilmişlerdir. Bu sebeple eleştirel g6lerini kaybedip, mimarlık ortamını d6n6řt6rmek yerine karmaşaya s6r6klemişlerdir."*



Banham, 'iyi tasarım' ve mimarlık arasındaki ilişkiyi koparmayı ve mimarlık olgusuna tasarım düşüncesi usullerinden biri olarak bakmayı önerir. Mevcut durumun inşaat endüstrisine karşı bir kültürel ayrıcalık kurduğunu da ekler. Bu kara kutunun ürünlerini, diğer tasarlama usulleriyle kıyasladığımızda, bu ürünleri ayıran niteliklerin ne olacağını sorgulamayı önerir. İşlevsel ya da çevre etki performansları mı? Biçimlerinin güzelliği ya da mekân ustalıkları mı? Malzemelere karşı sadakat ya da strüktürel verimlilikleri mi? Banham bunların hepsinin mimarlık mesleğinin kendisini kutladığı başarılar olduğunu ancak, Buckminster Fuller'ın ya da bir eskimo kubbelerinin bu konuların tümünde mimarlığı yenebileceğini söyler. Bu yüzden mimarlığı farklı kılmanın inşa edilen şey değil de yapılma yöntemi olduğunu vurgular. Banham, pratisyen mimarların burada belirttiği altı kriteri sağlamayı güvence ettiğini söyler. Mimarlar müşterilerine bahsedilen altı kriteri sağlamak üzere söz verip bunun sorumluluğunu alırken, binayı tasarlayan diğer mühendis tasarımcılar (elektrik ve mekanik mühendisleri) sadece danışmanlar olarak, mimarın tasarımına kendi sistemlerini adapte etmekten sorumludurlar. "Bu saçma bir biçim onun yerine şöyle yapalım demek yerine senin konser salonunun şekli ne olursa olsun, ben akustiği bir şekilde hallederim" derler. Banham bu sorumluluk alma tavrının mimarlığı asil bir meslek haline getirdiğini savunur. Ancak, mimarlığın züppece bir kültür olarak bu anlayıştan çok uzakta şekillendiğini kendisinin şahit olduğu bir iki anekdot ile anlatır. Bir çatı katı yapısı için bir öğrencinin bütüncül olarak çok iyi tasarladığı bir yapı, tükenmez kalemle büyük boy tuvalet kağıdına çizilmiştir. İçinde bulunduğu jüri başkanının, projenin çok iyi olmasına rağmen bu tavrı 'mimarlığa bir hakaret' olarak kabul ettiğini ve binaların etkili tasarımının mimarlık anlamına gelmediğini söylediğini aktarır. Banham bu örneklerin çoğaltılarak, burada bir gizli sistemin geçerli olduğunun söylenebileceğini söyler. Bu sebeple öğrencilerin de çoğu zaman 'doğru tarzda çizmediğim için kaldım' diye düşündüğünü hatırlatır. Jürinin çoğu zaman yorumunu bitirirken 'çok akıllıca, güzel, duygusal fakat sen de biliyorsun ki bu mimarlık değil' dediğini aktarır.

Banham bu kültürel ayrıcalık olgusunun eğitimin uzantısı olarak meslek pratiği içine de taşındığını söyler. Bu olgunun daha detaylı incelemesi için mimarların sosyalleştiği alan olan stüdyoya bakmak gerektiğini hatırlatır. Antropologların tasarım stüdyosunu bir kabile toplantı evi olarak gördüğünü söyler. Banham bu kabile toplantı evinde konuşulanların aslında mimarlıkta tasarıma ilişkin, tüm yapılara ve durumlara

uygulanabilecek bir usul olduğunu yineleyen konuşmalar olduğunu aktarır. Christopher Alexander'ın 'Pattern Language' yaklaşımından örnekle her bir tasarım durumuna özgü bir usul araştırmasının gerekli olduğunu açıklar. Banham, sorunlu gördüğü mimarlık ortamına bakarak bu Alexander'ın paternlerinin 'nasıl' ve 'nerede' oluştuğunu araştırmayı önerir. Bu çözümün kara kutuyu tamamen açmasa da en azından içindekilere dair bir bilgi sunabileceğini söyler.

Banham, kutunun içindekilere dair merak ettiklerimizi öğrenmeyi beklerken, aslında mimarlık mesleğinin tüm sanatların anası, ya da rasyonel tasarımın en üst noktası olmadığını kabul etmeye başladığımızı, bu disiplinin artık 'sanat ve bilim'in bir karışımı olmadığını ancak resim, heykel, akustik, statik gibi disiplinlerin kesişiminde duran bir disiplin olduğunu söyleyebileceğimizi hatırlatır.

Banham bu kara kutuyu açabilecek olanların mimarlık mesleğini icra eden ve bu disiplin içinde çalışan mimarlar, eğitimciler, eleştirmenler ve tarihçilerin kendileri olduğunu söyler. Bunun yolunun da süreçte mimarlığın bir sanat olarak kendini yok etmesi riskini de göze alarak, kendisini kaba ve bayağı olanı anlamaya açmak olduğunu söyler.

### **3.5.4 Banham'ın Söyleminde Konumu ve Temaları**

Reyner Banham, mühendislik eğitilmiş bir mimarlık tarihçisi ve eleştirmen olarak akademik kariyerinin büyük bir kısmını yazar olarak geçirmiş ve çok sayıda makale ve kitap yayınlamıştır. Modernizmi tarihselleştiren ve katı kuralları ile bir üslup olarak tanımlayan Giedion ve Pevsner'in öğrencisi olmuştur. Kata kutu makalesinden de anlaşılacağı üzere mimarlık akademisi ile mimarlık mesleğinin sınırları konusunda hiç anlaşamaz. Banham'ın söyleminin hedefinde çoğunlukla mimarlık tarihçileri, eğitimciler ve mimarlardan oluşan akademi üyeleri vardır. Bir süre için Bartlett'ta daha sonra Amerika'da Buffalo'da ve California'da 1964'ten 1980lere kadar bir dönemde öğretim üyeliği görevlerinde bulunmuş olmasına rağmen bizim incelediğimiz yayınlarda öğrencilerden çok mimarlık eğitimcilerini hedef alan yazılar yayınlamıştır. Bu sebeple Banham'ı mimarlık tarihini mimarlık eğitimi içinde doğrudan bir ilişki içinde değerlendiren grup yerine mimarlık tarihinin okuyucusu olan eğitimciler ve öğrenciler aracılığı ile daha dolaylı olarak ilişki kuran grup içinde değerlendirmeyi doğru buluyoruz. Bizim araştırdığımız Banham metinlerinde mimarlık tarihi ve mimarlık eğitimi ilişkisi bağlamında doğrudan bir önerme olmadığını söyleyebiliriz.

Charles Jencks ve Bülent Özer ile kıyaslandığında bunu söylemek daha kolay olacaktır. Banham, incelenen metinlerde mimarlık eğitimi ile ilişkisini daha çok akademi ve akademi üyeleri üzerinden kurar. Değişime zorladığı öğrenciler değil akademi üyeleridir.

Banham, mühendislik eğitimi almış biri olarak, modern mimarlığın mühendislik alanı ile benzerlik, farklılık ve ilişkilerini değerlendirmek konusunda oldukça yetkin görünür. Örneğin yüzyıl başında ortaya attığı ‘makine estetiği’ Le Corbusier’in işlevselci anlayışı ile mühendislik alanındaki gelişmeleri takip eden ‘The architecture of The Well-Tempered Environment’ kitabında Amerika’da çevre kontrol sistemleri mimarlığı arasındaki temel farkları anlatmakta oldukça uzadır. Burada Banham’ın hakim olduğu semantik makro alanlardan mühendislik alanındaki bilgisi ve merakının etkisi büyüktür. “Teknolojinin Le Corbusier’in soğutma kulesi motifini Chandigar’da parlamento binasında kullanması gibi fetişleştirilme yerine, Banham otomobilin, Jean Prouveve Coulon ve Schein’ınprefabrikasyon deneylerinin ardında yatan mantığı, yeni bir tasarım koşulu yaratmaya yaraması gereken potansiyel birer yenilik sayar”(A.Vidler) Banham’ın mühendislik ve teknoloji alanındaki araştırmaları üzerine ürettiği söylemler mimarlıkta çokça sözü edilen kavramların içeriğinde anlam genişlemelerine sebep olacaktır.

Banham’ın metinlerindeki en önemli temalardan biri Rönesans’tan beri strükture atfedilen önemin ve verilen ayrıcalığın ortadan kaldırmaya dair çabasıdır. Banham, strükture artık başat öge olmadığını iddia ederek Modern Hareketi, mekanik sistemlerin belirlediği başka bir estetik düzleme taşımaya çalışır. Buckminster Fuller’ın kubbesini ve Amerikan Atomik Enerji kurumunun pnömatik yapısını Rönesans’ın strükturel mantığını çözdüğünü düşünerek örnek verir. Bu yapılar bilim, teknoloji ve mühendislik alanında gelişmelerin ışığında gerçekleşebilmiş yapılardır.

Banham’ın öncelik verdiği diğer tema ise mimarlığı ‘tektonik kültür’ olarak gören anlayışın mimarlığın gelişmesinin önündeki en büyük engel olduğunu düşünmesidir. Kitabında yaptığı, Amerika ve Avrupa kıyasında Amerika’daki teknolojik gelişmelerin mimariye hızlı adaptasyonu ve Avrupa’da teknolojiye medeniyet temelindeki şüpheli yaklaşım bunu güzel açıklar. Banham Avrupa Modernizminin teknolojiyi adapte etmekte geç kaldığını söyleyecek, ve bunun sebebini de tektonik kültüre duyulan inançtan kaynaklandığını anlatacaktır. Bu açıdan bakıldığında 19. Ve 20. yüzyıl mimarlığını tektonik kültür olarak tanımlayan Kenneth Frampton ile karşı

karşıya gelir. Frampton da tektonikten bahsederken teknoloji ile mesafesini çok net tanımlayarak bu konuya eğilir. Banham'ın da fütürist bir teknoloji tutkunu olduğunu düşünürsek tektonik kültür ve teknoloji karşıtlığında bu iki tarihçinin madalyonun iki yüzü olduğunu söyleyebiliriz.

Banham 'The Architecture of the Well-Tempered Environment' kitabının son sözünde batının medeniyet ihraç ettiği topraklarda, kendi yüksek kültürünün esiri olmasının sebebinin teknolojiye ve bilime dayalı bir mimarlık yerine Batı mimarlığının yüksek değerlerine göre mimarlıklar üretmelerinden kaynaklandığını söyler. Büyük cam cepheli yüksek yapıların, Asyanın nemli iklim bölgelerindeki başarısızlıklarından söz eder. Banham'a göre teknolojik bakış açısı bu sorunu çözmeye yetecektir. Ancak, batı dışı bir medeniyetten gelen Bülent Özer'in sesine kulak verdiğimizde meselenin bir teknoloji meselesi olmaktan öte karmaşık bir kültürel sorun olduğunu görürüz. Bülent Özer, universalizm ve rejyonalizm akımları etkisindeki karmaşayı teknolojinin tek başına çözemeyeceğini açıklıkla anlatır.

### 3.5.5 Banham Söyleminin Kavramsal Mimarisi

Banham'ın 'The New Brutalism' kitabı bağlamındaki söyleminin kavramsal mimarisini bu kitabı için tekrar kurmayı öneriyoruz.

Banham'ın kavramsal mimarisindeki en önemli öge teknolojidir. Banham için teknoloji ve bilim mimarlığı baştan aşağı değiştirebilecek tek itici güçtür. Aşağıdaki diagramda Banham'ın olumlu olarak kullandığı kavramları mavi renkle, olumsuz olarak kullandıklarını sarı renkle kodluyoruz.

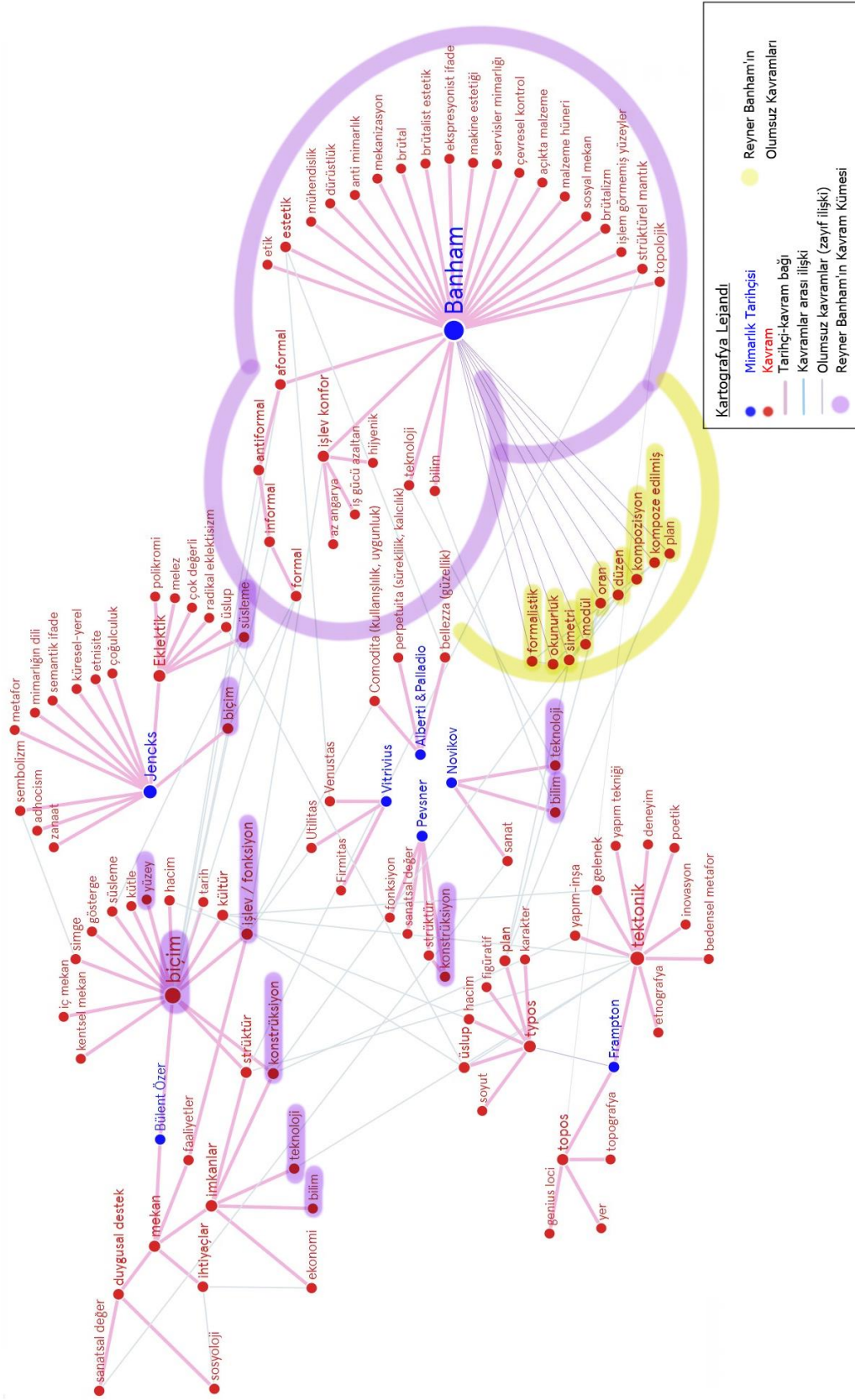


**Şekil 3.31:** Reyner Banham'ın Architecture of the Well Tempered Environment kitabının kavramsal mimarisi.

Banham turuncu renkli kavramları yeni mimarlık tanımı için kullanır, mavi renkli kavramlar ayırım ölçütü olarak dışlanır.

Aşağıdaki diyagram Reyner Banham'ın kavramsal mimarisini araştırmamız kapsamında hazırlanan genel harita ile kıyaslamak için hazırlanmıştır. Reyner Banham'ın kavramları bu haritada yeşil bir bulut içinde işaretlenmiştir. Negatif olarak ele aldığı kavramlar da kırmızı bir bulut ile işaretlenmiştir. Banham, kavramları teknoloji ve işlev dışında çok az kavramla ilişki kurar. Banhamın negatif olarak nitelendirdiği kavramlar ise haritadaki diğer tarihçilerin bir kısmının kavramsal mimarisi içinde bulunurlar. Banham'ın teknoloji bağlamında kurguladığı kavramsal mimari genel harita ile ilişki içinde olsa da kendi kurguladığı bir kavramsal mimari içinde hareket ettiğini haritanın geneline dair bir yaklaşımı olmadığını söylesek yanılmayız.

**Kavram kartografisi okuma kılavuzu:** Aşağıdaki kartografi grafiğinde bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçilerinin ilgili metinlerindeki kavramsal mimarileri bir arada gösterilmiştir. Lejantta tarif edildiği üzere bağlarla ilişkiler kurulmuştur. Güçlü ilişkiler daha kalın çizgilerle, zayıf ilişkiler ince çizgilerle ifade edilmiştir. Farklı mimarlık tarihçilerinin benzer kavramları ince bağlarla birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Tarihçilerin kavramsal mimarileri kartografide benzer kavramlarla ilişki içinde gösterilmiştir.



Şekil 3.32: Reyner Banham'ın kavramsal mimarisinin diğer tarihçilerin kavramsal mimarileri ile ilişkisi.

#### 4. TARTIŞMA

1950'lerden günümüze kadar olan yaklaşık 70 yıllık bir aralıkta farklı dönemlerde eser vermiş mimarlık tarihçilerinin konumları, bu tezin araştırma amacını oluşturan niyetleri bulgulamada en önemli ipuçlarından birini sağlar. Mimarlık mesleği ve disiplininin, tarih boyunca meslek pratiği ve akademisi çevresinde şekillenmesi sebebiyle, tarih disiplini de her zaman pratiğe içkin bir konumda bulunmuştur. Özellikle 1960 sonrasında mimarlık akademisinde yükselen bilimsellik arayışı, tarih, kuram ve pratiğin yöntemleri ve epistemik düzlemleri arasında karışıklıklar olmasına neden olur. Burada incelediğimiz tarihçi figürler pratik odaklı mesleki arka planları ve kendinden önceki tarihçi kuşağın peşinden koştukları 'kendi çağlarının üslubu', 'çağın ruhu', 'modernizmin gerçek mahiyeti'ni arayışlarını benimsemeleri sebebiyle, bugüne ve hatta geleceğe dair bir tavır belirlemeye çalışırlar.

Bu araştırma çalışması özünde, mimarlık tarihçilerinin mimarlığı nasıl tanımladıkları ile ilgilenir. Tanımlardaki farklılık ve bu farklılığın negatif yanları bu çalışmanın hipotezini oluştururken incelediğimiz eğitim programlarında gözümüze çarpmıştı. Bazı kavramların eksikliği ve bazılarının yoğunluğu bize dengesizliğin ipucunu sunmuştu. İpuçlarının ışığında yaptığımız çalışmanın sonunda, eğitim programlarında ve ders içeriklerinde gördüğümüz dengesizliğin aşağıdaki başlıklarla özetlenebileceğini bulguladık;

1. Tarihçilerin eğitimci, eleştirmen, kuramcı, tarihçi gibi farklı konumlarda söylem üretiyor olması ve bu söylemlerin yöntem içerik ve yaklaşım olarak birbiri içine geçiyor olması,
2. Tarihçilerin bugüne ait bir tavra sahip olma, bir modernist 'üslup' kaygısı,
3. Tarihçilerin kişisel olarak farklı bilgi alanlarından besleniyor oluşu sebebiyle farklı temaları, konu alıyor olmaları ve tüm mimarlık alanında ayrılmış haritalarda çalışıyor olmaları,
4. Mimarlık tanımlarındaki farklılıklar,
5. Her zaman geçerli bir üslup arayışları,
6. Birbirlerine karşıt modernizm tutumları,

## **Tek Potada Tarihçi, Eleştirmen, Kuramcı, Eğitimci Kimlikleri**

Mimarlık tarihçisi, eğitimcisi ve kuramcısı olarak yazarların konumları, mesleki pratiğin söylem üreticiliği için oldukça elverişlidir. Bu araştırma çalışması kapsamında incelenen tüm mimarlık tarihçileri, mimarlık tarihi olarak sınıflandırılabilir, mimarlıkta modernizmi konu alan kitaplar yazmıştır, güncel mimarlık ortamı için eleştiriler yayınlamıştır ve aynı zamanda eğitimci olarak mimarlık okullarında hem tarihçi olarak hem de pratiğe ilişkin diğer dersler kapsamında ders vermişlerdir. Konumları itibariyle, tarih, eleştiri, kuram ve eğitim alanlarının her birinde söylem üretirler. Yazdıkları metinlerin okuyucu kitlesi, eğitimciler, öğrenciler, mimarlardır. Ürettikleri metinleri, bu kitlenin okuyacağı anlayabileceği ve ilgi duyabileceği şekilde yazarlar. Bu çalışma kapsamında bu metinlerin yazılmasındaki örtük ve açık niyetleri sorgulanmıştır ve tarihçilerin amaçlarının okur kitlelerini ‘bugüne ait bir mimari tavra sahip olma’ konusunda ikna etmeye çalıştıkları bulgulanmıştır.

1960-1990 yılları arasındaki modern mimarlık tarih yazımının ikinci döneminin tarihçileri, tarih kuram ve eleştirinin birbirinden ayrılmadığı metinler üretirler. Dönemin felsefe, dilbilim, göstergebilim gibi diğer disiplin alanlarında ortaya çıkan tartışmaların da gündeme gelmesi ile tarih yazımının içine başka disiplinlerin kuramsal yaklaşımları dahil olmaya başlar. *“Öyle ki bundan böyle mimarlık kuramı neredeyse tarih göz önünde bulundurulmaksızın ve eleştirel bir dil içinde ifade edilmeksizin yazılamayacaktır. Bu gelişme aynı zamanda mimarlık kuramının ilerlemeci ve pragmatik bir reçete olmaktan uzaklaşarak, artık mimarlığın geçmişine doğru bakılarak yapılan bir eleştirel çözümlenmeye dönüşmesine neden olur.”*(Ceylan, 2016). Modern mimarlık tarihinin ikinci döneminin yazarları bu nevi bir ikili (dual) kimliği sürdürürler. Mimarlık tarihindeki değişiklikleri ve gelişmeleri, mimarlık içine girmeye başlayan yeni disiplinlerin kavramları ile açıklamaya çalışırlar ve mimarlığı geçmişe bakarak tanımlamaya çalışırlar. Bu kuramsal edim çerçevesinde yaptıkları mimarlık tanımlarının da mimarlığı gelecekte icra etmek için yol gösterici olduğunu iddia ederler. Bu bağlamda tarihçilerin kuramsal yöntemler aracılığı ile kurguladıkları mimarlık tanımları ontolojik olarak erekseldir, çünkü mimarlık tanımlarını adeta geçmişin bilgisi ile ürettikleri ve geleceğin kapısını açacak bir anahtar olarak kullanmayı tercih ederler. Araştırmamız üretilen bu anahtarların kalıplarını bulmayı amaçlamaktadır. Kavram çözümlenmesi yöntemi ile ürettiğimiz kavram haritaları ve genel kavram kartografyası ereksel bir niyetle kurgulanmış mimarlık tanımlarını ayırt



etmeye çalışır. Kavram kartografisi, çizgisel, ereksel tarih anlayışının yerine tarihteki mimarlık tanımlarını senkronik ve diyakronik olarak mekânsal bir boyutta tanımlamayı önerir.

Erdem Ceylan, mimarlık tarihinin çizgisel olmayan palimpsest, yani çok katmanlı ve mekânsal olarak düşünmenin araçlarını anlattığı makalesinde bu durumun kuramsal çerçevesini şöyle tanımlar:

*“... Hays’in ifâdesindeki [mimarlık] “tarihin[-in] gerçekliği”nin [mimarlık] tarihin[-in] bedeninin söz konusu çizgilerden oluşma hâli olduğu, [mimarlık] tarihçiliğinin[-in] artık bu çizgilerin haritalanmasından başka bir anlama gelmediği, [mimarlık] kuramının[-in] ise bu kartografyanın gereksindiği kavram ve kategorileri [hatta, işaretleri] üretmekle yükümlü olduğu çıkarsamaları yapılabilir. Hatta, [mimarlık] kuramının[-in], Deleuze-Guattari düşüncesinde harita ile neredeyse özdeşleştirilen diyagramı çizmede, bir başka deyişle, kartografik yöntemin neredeyse eşi olarak görülen diyagramatik yöntemi yaşama geçirmede başvurulacak kavram ve araçların üreticisi olmaktan başka bir işlevinin olmadığı öne sürülebilir. Öyleyse, tarih - zamansal anlamda- çizgisel [kronolojik] değil, ama çizgilerden oluşan mekânsal bir çokluk olma anlamında çizgiseldir” (Ceylan, 2016).*

### **Bugüne Ait Bir Tavır Arayışı**

Bugüne ait bir tavra sahip olma meselesi, kişinin zamanı nasıl algıladığına bağlı olarak değişiklik gösterebilecek oldukça öznel bir meseledir. Bu sebeple bugüne ait tavır, buradaki tarihçilerin aslında kişisel modern mimarlık algılarının bir parçasıdır. Her ne kadar geniş kapsamlı bir mimarlık tanımı yapmaya çalışsalar da bu çalışma kapsamında yapılan çözümleme kendi benimsedikleri mimarlık anlayışlarının belirli kavramlar etrafında şekillendiğini gösterir. Biz bu sonuçlara dayanarak mimarlık tarihçilerinin seçmecî bir yaklaşıma sahip olduklarını, kendi yaklaşımlarını da eğitim aracılığı ile geleceğe taşımaya çalıştıklarını görürüz.

Bazı tarihsel kavramlar, geniş çaplı toplumsal ve fiziksel çevre değişimlerinin odağında görünürler. Modernite tanımlarının içinde bulunan en güçlü kavramlardan biri de hiç şüphesiz teknolojidir. Ancak, karmaşık bir toplumsal edim olan mimarlığı teknolojinin, tek başına dönüştürdüğünü ve belirlediğini söylemek terazinin topuzunu kaçırmak olacaktır. Reyner Banham’ın yaklaşımı bu bağlamda bir teknolojik belirlenimciliği örnekler. Banham, teknolojinin ve teknolojinin açtığı yolun, kültürel kısıtlardan özgürleştirici bir medeniyet kurgulayacağını ve bu sebeple de teknolojinin bugünün ve gelecek zamanın belirleyicisi olduğunu iddia eder. ‘Beaux-art’ eğitimi çevresinde biçimlenmiş mimari biçimin yerine teknolojinin ve inşa yöntemlerinin belirlediği biçimin, çağın ruhunu temsil ettiğine inanır. Brütalist biçim, servis

sistemleri mimarlığı ya da mega strüktürel biçimler bu çağın ve geleceğin mimarlıklarıdır.

Charles Jencks, kapsayıcı bir mimarlık tanımı yaparak çağın mimarlıklarını tek bir 'modernizm' başlığı altında toplamaya çalışan seleflerinin aksine, çoğulcu bir modernizm tanımı yaparak, modernizmin farklı yüzleri olduğunu bize gösterir. Ancak bizim çözümlenmemiz öyle göstermektedir ki, bu tanımlar mimarlık ideolojilerini tanımlar ve bu ideolojiler güçlü bir retorik ile kendi iktidarlarını kurmaya çalışırlar. Jencks de benzer bir biçimde retorik temelli bir mimarlık anlayışı ile postmodernizmin başarılı olması için güne, yere ve duruma göre 'ad hoc' (niyete mahsus) olması zorunluluğunu vurgular. Bu durum mimarlığı her anlamda araçsallaştırır ve 'hizmetkâr' durumuna getirir.

Kenneth Frampton'ın 19. ve 20. yüzyılın mimarlığını bir tektonik kültür olarak tanımlayan mimarlık anlayışı, 'Mimarlık'ı ancak belirli temel kavramların vektörlerinin bileşkesinde (tip, yer ve tektonik) ortaya çıkan bir üstün olgu olarak görür. Öyle ki, biçime dair bir taraf seçer; ontolojik ve temsile dayalı (representational) olarak tanımladığı iki farklı anlayışın bir yanına odaklandığını açıkça belirtir. 'Representational form'un aslında 19. yüzyıl öncesi anlayışa ait olduğunu ve çağın anlayışının ontolojik olduğunu yineler. Bu durum da mimarlık anlayışını zamana bağlayan bir nitelemedir.

Bülent Özer, yerel mimarlıktan beklentisini çağın imkanları ve ihtiyaçları çerçevesinde sosyo-ekonomik bir zeminde tanımlar. Özer'in Türkiye mimarlığından beklentisi kendi çağını kavrayacak bir mimarlıktır. Bu anlayış geçmişin eklektik üslubuna karşı çağın üslubu arayışıdır. Özer'in bu yaklaşımı, bu bağlamda bir söylemi izler. Özer'in, geçmişin hatalarının, gelecekte tekrarlanmasını önlemek amacıyla bir gelecek öngörüsüne sahip olduğunu söyleyebiliriz.

### **Eğitim İçin Tarih Anlayışı**

Mimarlık tarihi, mesleki bir pratik için geçmişten gelen yararlı ve doğru bilgiyi sağlayan bir disiplin olarak mimarlığın pratiğine bağımlı olarak tanımlanmıştır. Mimarlık tarihinin 1950'lerde epistemik işlevi bu bağlamda iş görür. Tarihin değerlendirmesi, geçmişin bilgisinin hangisinin ve nasıl çağımız için uygun olacağını araştırılması ve mimarların eğitimine araç haline getirilmesine dayanır. Bruno Zevi'nin yaklaşımı mimarlık pratiği için hazırlanan tarihsel bilgiyi önemser. Tarihe

ancak bugün bir yapıyı tasarlamak için baktığımızı savunur. Henry Millon sadece mimarlık pratiği için tanımlanmış bu kısıtlı işlevi eleştirir ve bunun yanına mimarlığa bağlı diğer disiplinlerin de ihtiyaç duyacağı tarih bilgisinin de gerekli olduğunu ekler. Manfredo Tafuri, Zevi'nin yaklaşımının araçsal ve ereksel olduğunu söylemekte haklıdır. Tafuri mimarların yararlı bir tarihten ziyade kışkırtıcı bir tarihe ihtiyaç duyduğunu söyler. Tafuri, Zevi'nin tersine tarihin ortak değerlerine değil de geçmişte olan beklenmeyen derslerle ilgilenmektedir. Tafuri, mimarların tarihi değerlendirmelerinin, tarihçinin bakış açısı ile bakıldığında kestirilmesi güç olduğunu düşünür. Tarihçilerin görevinin tarihten gelen bilgi ile mimarlara yararlı alışkanlıklar kazandırmak yerine onların alışkanlıklar çerçevesinde tasarım yapmasını önlemek olduğunu söyler.

Tarihin eğitim için araçsallaştırılmasına yönelik üç farklı yaklaşım aslında birbirleri ile karşıt görüşlere sahip olsalar da özünde hepsi erekseldir. Bu yaklaşımların hepsi mimarlık tarihinden gelen bilginin, geleceği şekillendireceğine dair bir ön kabul ile yola çıkarlar. Araştırma çalışmamız kapsamında incelenen metinler de bu bağlamda mimarlık tarihinden hareketle kuramsal bir çerçeve kurmaya çalışan metinlerdir. Bu durumu, mimarlığın geçmiş bilgisi ışığında, kapsamlı ve her durumda geçerli olacak bir mimarlık tanımı yapma eğilimi olarak tanımlayabiliriz. 'Her durumda geçerli olacak' önermesi çoğu zaman, 'çağın ruhu'na atıfla kendi zamanı içinde geçerli olacak anlamındadır. Ancak mimarlıkta modernizmin, 20. Yüzyıl mimarları, tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından büyük çoğunlukla zamandan bağımsız tek üslup olarak kabul gördüğü düşünüldüğünde 'çağın ruhu' tanımı bir genellik niteliği kazanır. Bu sebeple yapılan tanımlar her zaman dilimi için geçerli olacaktır.

20. yüzyılın ikinci yarısının önemli mimarlık tarihçilerinin aynı zamanda mimarlık kuramcısı gibi davrandıklarını bu bağlamda görebiliriz. Örneğin Kennet Frampton daha geç ve tecrübeli bir tarihçi olarak kuramının tarihsel çerçevesini 19. ve 20. yüzyılın inşa etme pratikleri ile sınırlar ve kavramsal olarak oldukça tanımlı bir mimarlıktan bahsediyor olsa da bunu poetik bir eylem olarak tanımlar. Bu yaklaşım, tarihçi, kuramcı, eleştirmen olarak çok kimlikli bir yaklaşımdır.

## **Farklı Temalar ve Ayrılmış Haritalar**

Tarihçilerin ikna süreci farklı temalar üzerinden hareket eder. Tarihçiler kendi mimarlık anlayışları çerçevesinde; Frampton örneğinde ‘kültür’ yönelimli bir mimarlık anlayışı, Banham’da ‘teknoloji’ yönelimli bir mimarlık anlayışı, Jencks’te ‘retorik’ yönelimli bir mimarlık anlayışı, ya da Özer’de ‘ekonomi-politik’ yönelimli bir mimarlık anlayışı geliştirdiklerini söyleyebiliriz. Söylem çözümlemesi yöntemiyle farkına vardığımız bu temalar, yaklaşım farklarını anlamakta bize yardımcı olur. Tarihçilerin yönelimleri, benzer disiplin alanlarının kavramlarına başvurmalarından da anlaşılır. Banham, özellikle mühendislik alanlarının kavramları ile modernizmi yeniden kurgulamaya çalışır. Frampton, kültüre özgü etimoloji, yer, bedensel kavrayış, etnografya kavramlarının etrafında kurulan bir mimarlıktan bahseder. Jencks, dilbilim, söylem kuramlarını mimarlığa adapte etmeye çalışır, mimarlığın amacını güçlü bir retorik sahibi olmak olarak belirler. Özer de toplumun imkanları ve ihtiyaçları çerçevesinde sosyal-politik ortama uygun bir yerel mimarlık arzusundan bahseder.

Bu araştırma çalışmasına odaklanmış olarak kurguladığımız söylem analizi yöntemi, araştırılan tüm mimarlık tarihi metinlerini ‘metinler üstü’ düzeyde ele alır. Metinleri ilişki içinde buldukları semantik makro alanları, temaları ve yazarların bu metinleri üretirken buldukları ve okuyucularının konumlarını metinler arası bir düzeyde inceler. Metnin kendi söylemindense metinlerin birbirleri arasındaki ilişkilere yani metin üstü düzeye odaklanır. Tarih metinlerinin, metinler üstü düzeydeki söylem incelemesi bize, bu tarihçilerin her birinin modern mimarlık tarihini konu alıyor olmasına rağmen dengede durmaya çalışan bir tabloda ağırlığı başka bir yere koyduğunu, adeta tüm tablayı bir tarafa doğru yatırmaya çalıştığını gösterir. Bu durumun sebebinin tarihçi figürlerin, eğitimci, eleştirmen, kuramcı gibi farklı kimliklere sahip olmalarından kaynaklandığını, tüm bu disiplin alanlarında hareket ederken sahip oldukları kafa karışıklığı nedeniyle ve mesleki deformasyon sebebiyle mesleki pratik ve mesleki söylem odaklı yaklaşıtlarını söyleyebiliriz. Mimarlık tarihçisi-kuramcısı (ikili) kimlikleri nedeniyle, tarihçiler yaptıkları kuramsal mimarlık tanımlarında, her ne kadar dengeyi göz etmeye çalışsalar da kendi mimarlık tanımlarının seçilmiş kavramları ile tablaya dengesiz bir ağırlık bırakırlar. Mimarlık tanım alanını genişletme amacıyla yapılan bu müdahalelerin doğal olduğunu kabul etmekle birlikte, mimarlık tanımlamalarının doktriner nitelikte kullanılması ve eğitim aracı haline gelmesi ile eğitimde bu taraflı yaklaşımın daha büyük ve olumsuz etki yarattığını düşünmekteyiz.

Bugünün eğitim normlarına göre, mimarlık eğitimcilerinden beklentimiz ise tarihin araçsal olarak belirli niyetler çerçevesinde kullanılan bir disiplin olmak yerine mimarlık disiplininin sınırları ve işlevi üzerine bilgi üreten, mimarlık tanımlarını çoğaltan ve genişletmeye çalışan, mimarları yönlendirmek yerine özgür bir alan tanımlayan, gelecek beklentisi ve değer yargısı oluşturmayan bir eğitim anlayışıdır.

Aşağıdaki kavram diyagramı bu çalışma kapsamında üretilen kavram haritalarını etkileşim içinde gösterir. Mimarlık tarihçilerinin mimarlık tanımlarında kullandıkları kavramların birbirleri ile ilişkilerini gösterirken aslında yoğun kullandıkları kavramların nasıl sadece kendi kavramları olduğunu, ağırlığın kendi çevrelerinde oluştuğunu görebiliriz. Bu haritada merkezde ya da merkeze yakın kavramlar ise bazı mimarlık tarihçileri tarafından iki üç kavramla çok dar bir özetle sunulan kavramlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısının mimarlık tarihçilerinin amacının mimarlığın kavramsal alanını genişletmek olduğunu ancak bunu yaparken de bir denge öngörmediklerini söyleyebiliriz.

Modern mimarlık tarih yazımındaki yaklaşımı özetlemek için yazarların metinlerinin çözümlenmesinden elde edilen kavramsal mimarileri tek bir diyagram ile kartografik olarak bir araya getirdik. Bu kartografik diyagram, araştırmamız kapsamında ele alınan tarihçilerin ve mimarların kavramsal tanımlarını etkileşim içinde göstermek için hazırlanmıştır. Bu kartografinin prensipte burada görüldüğü gibi 2 boyutlu bir harita olmadığını, buradaki tarihçilerin kavramlarının 3 boyutlu olarak katmanlar halinde kurulmasının daha uygun olacağını farkında olarak, bu diyagram amacımız dahilinde kavram ve kavram adası ilişkilerini göstermek amacıyla daha kolay okunacağını düşünerek düzenlenmiştir.

Prensipde benzer ve yakın anlamlı kavramlar birbirlerine yakın olarak konumlandırılmalıdır. Örneğin biçim, formal, informal gibi kavramlar birbirlerine yakın konumlanmalıdır. Ancak böylesine dağınık bir harita üzerinde her bir tarihçinin kavramlarını dağıtıp toplamak zor olacağından kavramlar etrafında organize olan bir haritadansa tarihçi figürler etrafında organize olan bir haritanın daha uygun olacağı düşünülmüştür. Bu sebeple aslında her bir tarihçide benzer ya da yakın anlamda olan kavramların bağlarını gösteren çizgiler kullanılmıştır.

Araştırma çalışmamıza ve yaptığımız kartografiye bakarak, kartografideki mimarlık tarihçileri ve metin sayısı arttırılrsa da buradaki durumun çok da değişmeyeceğini

söyleyebiliriz. Buraya eklenebilecek başka mimarlık tarihçileri için de kendi kavram adaları oluşacaktır. O kavram adaları yine temel mimarlık kavramları ile ilişki kuracaktır, bazıları da yine bütün kavramları içermeye çalışan ve haritayı tarif eden tanımlar üretmeye çalışacaktır. Bu süreç bizim baktığımız 20. yüzyılın ikinci yarısının yanına ilk yarısı ya da 2000 ve sonrası eklendiğinde de yine benzer dağıtık bir kartografi ile karşı karşıya kalacağımızı tahmin edebiliriz. Tüm bu kartografi ve olası mimarlık tanımı kartografileri bize mimarlığın tanımı ve sınırlarının belirlenemezliğini göstermektedir. Öyle ki, tanımların içinde aynı terminoloji ile kullanılan anlamlar bile farklıdır. Aynı isimdeki kavramların bu kartografide aynı yere düştüğünü söylemek imkansızdır. Fonksiyon, işlev gibi sürekli kullandığımız bir kavram bile kimisi için bina programı, ihtiyacı, çalışma prosedürü iken diğeri için konfor şartlarını işaret eden, hijyene vurgu yapan ve işleyişi pratikleştirmeye dair bir kavramdır. Bu sebeple bu haritada; kavramların yerleri sabit değildir, haritanın sınırları belirsizdir, kavram kurguları değişkendir ve çeşitlidir. Bütün harita her seferinde yeniden ve farklı bir şekilde kurulabilir.

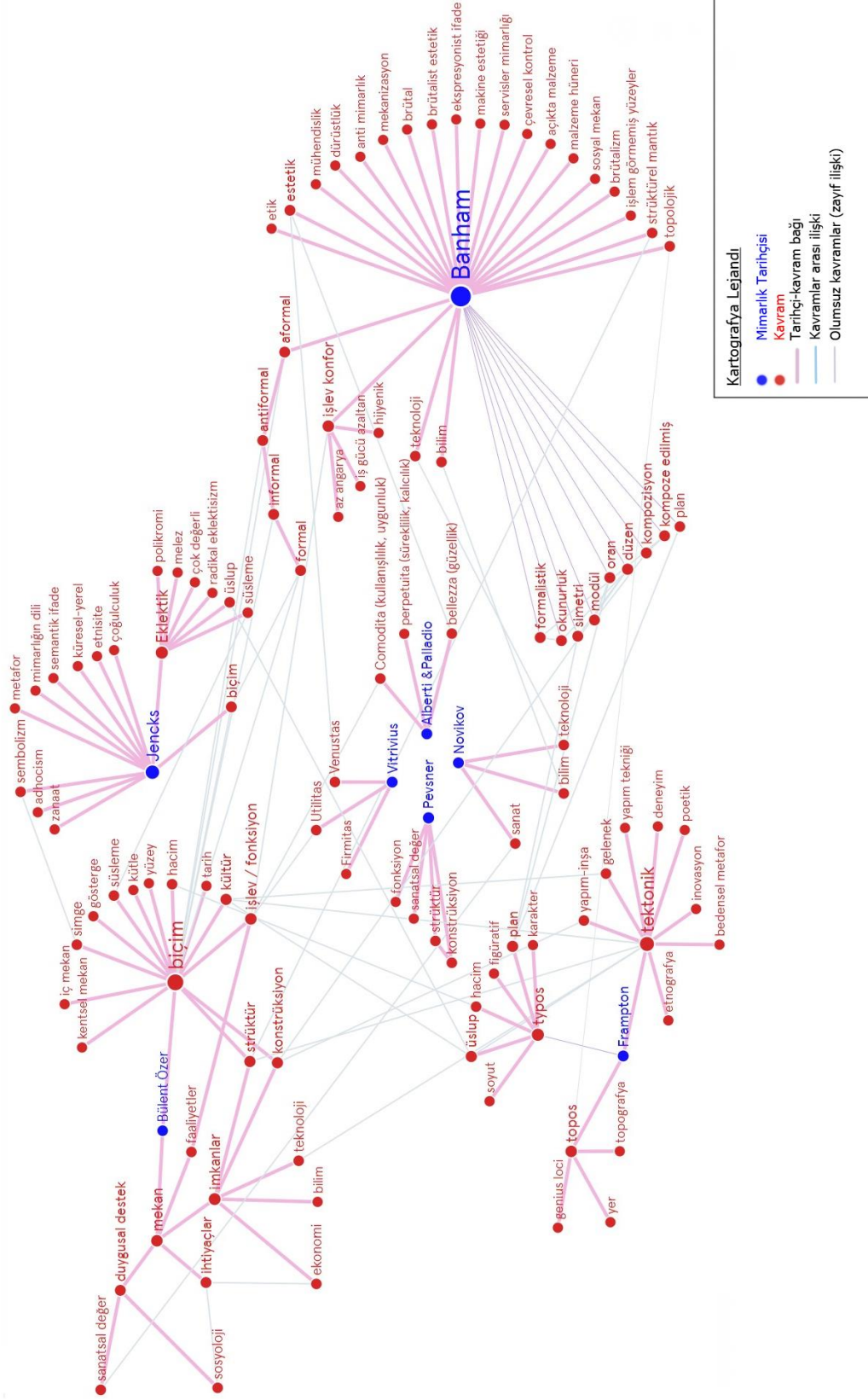
Kavramlara bu ölçekten bakmak bize mimarlığın tanımlanması güç bir olgu olduğunu gösterir. Ancak, tanımlanamaz olması, tanımlanmayacağı anlamına gelmez. Aksine mimarlık tanımları, kavramlarda yitirilmemesi gereken ‘gerçekliğe dair olan içeriği’ bize gösterir. Chris Younés, Benoti Goetz, Philippe Madec bize bu kavramların ve tanımların ne kadar değerli olduğunu söyler: *“Aynı zamanda, "hakikat içeriğinin" kendileriyle birlikte kaybolmasına izin vermemek için eski tanımları yeniden özetlemenin ve geleceğe yönelik kapasitelerini göstermek için çağdaş tanımları toplamanın zamanı geldi.”*(Goetz vd., 2009) Bu tanımlamaların bugün Mimarlığın sınırlarını bilmede ve içeriğine hakim olmada nasıl yol gösterici olacağını söylerler: *“Mimarlık fikrinin kendisi, pratisyenlerinin zihinlerinde kaybolmuştur. Ancak zamanla oluşan ve yıpranmış bir dünyada miras aldığımız anlamsal dizilim, mimarinin anlatımlarındaki çeşitlilik ve yaratılan teknik dünya, hem ilkelerin hem de iş başındaki üretimlerin yeniden gözden geçirilmesine neden oluyor.”* (Goetz vd., 2009).

Mimarlığın tanımları ve kavramları, mimarlık eğitimcisi, tarihçisi, eleştirmeni ve pratisyeninin konumları ve bilgi ürettikleri alanları tanımlama konusunda bize yol göstermektedir. *“Her görüşten pratisyenler ve onların mesleki örgütleri, haklı olarak, mimarın usta bir inşaatçı, bazen de dahi, hegemonik hale gelen, aşırı derecede*

*yüceltilen tek romantik anlamının ötesinde yeni mimari meslekler yerleştirmeye çalışıyorlar.”(Goetz vd., 2009).*

Araştırma çalışmamız tarihçi ve eğitimci özelinde ‘Mimarlık’a ilişkin rollerin kurumsal olarak henüz tanımlanmadığı bir döneme bakmaktadır. Burada mimarlık tarihçileri yukarıdaki alıntıda bahsedilen mimarın hegemonik, aşırı yüceltilmiş, tek romantik anlamının çevresinde kalan bu sebeple de tarihi, eğitimin ve pratiğin uzantısı gibi görme eğiliminde olan tarihçilerdir. Bugün ihtiyaç duyulan ise yeni mimarlık meslekleridir. Bu mesleklerin içinde tarihçi, eğitimci, kuramcı ve eleştirmenin alanlarının doğru tespit edilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

**Kavram kartografisi okuma kılavuzu:** Aşağıdaki kartografi grafiğinde bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçilerinin ilgili metinlerindeki kavramsal mimarileri bir arada gösterilmiştir. Lejantta tarif edildiği üzere bağlarla ilişkiler kurulmuştur. Güçlü ilişkiler daha kalın çizgilerle, zayıf ilişkiler ince çizgilerle ifade edilmiştir. Farklı mimarlık tarihçilerinin benzer kavramları ince bağlarla birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Tarihçilerin kavramsal mimarileri kartografide benzer kavramlarla ilişki içinde gösterilmiştir.



Şekil 4.1: Tez çalışması kapsamında incelenen metinlerin kavramsal mimarisi.



## Mimarlık Tanımları

Reinhardt Koselleck tarihin geleceğe dair bir çıkarımda bulunmak için kullanılmasını eskatolojik bir yaklaşım olarak değerlendirir. Tarihin geleceğe dair projeksiyon yapmak için kullanımının onun nesnel pozisyonunu tehlikeye attığını savunur. Koselleck'in önerisi tarihteki süreklilik ve değişim yapılarını tespit etmektir. Böylelikle tarihteki tekrarları ve süreklilikleri anlayarak günümüzde neyin yeni ve bir öncekinin aynı olmadığını anlayabiliriz. Koselleck bu tekrar yapılarını temel kavramlarda aramayı önerir. Temel kavramların ortaya çıkışı, kullanım sıklığı, tekrar yapıları ve kavramın içeriğindeki değişiklikler bize tarihsel değişimleri anlamak konusunda yardımcı olur. Bizim bu araştırma çalışmasının yöntemi olarak önerimiz, mimarlık tarihçilerinin kullandıkları kavram haritalarını oluşturmak, bu haritaların işaret ettiği alanları tespit etmek, bu çalışma kapsamındaki tarihçilerin haritalarını birbiri ile kıyaslamak ve üst üste düşen ve ayrılan alanları tespit etmektir. Bu tespit, bize tarihçilerin söylemleri bağlamında kurguladıkları kendi mimarlık tanımlarını nasıl oluşturduklarını gösterir. Mimarlık tarihçilerinin mimarlığı tanımlamak için kullandıkları kavramlar, söylem analizinde çözümlendiğimiz temalar ve konularla örtüşür. Çalışmamız bu örtüşmenin tüm mimarlık tarihçilerinde ortak olduğunu gösterir. Bu tekrar yapısını, bu tez kapsamında, incelenen belirli bir dönemin önemli tarihçilerinde görebiliriz. Tarihçilerin kullandıkları temel kavramların işaret ettikleri anlamların da birbirinden farklar taşıdığını, aynı kavramı kullanırken kavramın farklı anlamlarından bahsettiklerini görürüz. Örneğin, Reyner Banham işlevden bahsederken, bir yapının konfor bileşenlerine dikkat çekerken, Frampton'da işlev bir yapının yapım, strüktür teknoloji kavramları ile ilişkili genel bir ifadeye sahiptir. Banham'ın topoloji dediği kavramla Frampton'ın topos kavramı birbirinden çok farklıdır. Banham'ın topolojisi binanın bir topografya gibi davranması, topografyanın mimari bir öge olarak binaya dahil edilmesi ile ilgili iken, Frampton'ın topos kavramı, 'yer' ile ve 'yerin ruhu' ile ilgili başka bir kavramdır. Frampton'ın topografyası ise insan bedeniyle ilk elden deneyimlenen bir topografyadır.

Sonuç olarak, tarihçilerin her birinin kurdukları kavramsal mimarinin işledikleri temalarla örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçilerinin hepsinin, örtük ya da açık idealize ettikleri bir mimarlık tanımı yaptıklarını, bu tanımın da bu çağın mimarlığını tarif ettiğini iddia ettiklerini görürüz. Seçilen kavramlar, arzu edilen mimarlık tanımının yapı taşlarıdır. Bu çalışma

kapsamında hazırlanan kavram diyagramlarıyla, kavramların ilişkide oldukları kavramları, uzak ve yakın gördükleri kavramları, seçtikleri ve dışladıkları kavramları, sıkça bahsettikleri ya da hiç bahsetmedikleri kavramları, bahsederken kendinden öncekilerden başka bir içeriğe sahip olduğunu iddia ettikleri kavramları görebiliriz. Bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçilerinin hepsinin, kendinden önce yapılmış olan mimarlık tanımlarını genişletmeye, daha kapsayıcı ve 'evrensel' bir mimarlık tanımı yapmaya çalıştıklarını görürüz. Bu anlayış mimarlıkta modernizmin, burada ve her zaman geçerli bir üslup olma arayışı ile birebir örtüşür. Modernizmin tarihçileri de bu bağlamda mimarlık tanımlarını oldukça geniş tutmaya çalışırlar. Bülent Özer, kendinden önceki tarihçilerin tanımlarından örnek vererek tanımı nasıl genişlettiğini açıklar. Reyner Banham, modernizmin göz ardı ettiği mekanik yapı bileşenlerini ve teknolojiyi bu tanımın içine sokmaya çalışır. Kenneth Frampton, mimarlığın temasta olduğu disiplinlerle ilişkisinden hareketle oldukça geniş bir tanım yapmaya çalışır. Charles Jencks, mimarlığa dilbilim kabiliyetleri kazandıracak bir tanımın peşinde koşar. Görünüşte alan genişletmeye çalışan tarihçi figürlerin söylemlerini bu çalışmanın kavram analizi ve söylem çözümlemesi yöntemi ışığında incelediğimizde odak noktalarını seçmeye başlarız. Mimarlığı nasıl kendi seçtikleri kavramlar etrafında tanımlamaya çalıştıklarına şahit oluruz. Öyle ki modern mimarlık eleştirisi alanında 20. yüzyılın ikinci yarısındaki tartışmaları takip eden taraflarda yer aldıkları dahi söylenebilir.

### **Karşıt Modernizm Tutumları**

Reyner Banham, modernizmi yeni bir boyuta taşıyacağını düşündüğü ve işlev tanımını yeniden kurgulanması gerekliliği ile kültürel kısıtlardan kurtulmuş bir mimarlık arzusundadır. Mimarlık akademisi ile mücadelesinin sebebinin kapalı bir mimarlık kültürüne dair eleştirileri olduğunu söylese de Banham'ın asıl amacı mimarlığı kültürel kısıtlardan kurtarmaktır. Mimarlığı bir 'tektonik kültür' olarak gören Frampton ile karşılaştırıldığında oyun tahtasının iki ucunda yer alırlar. Frampton da tektonik kavramını kurarken teknolojiye olan mesafesini net ifade eder. Öyle ki Frampton kendi öğrencisi olan Gevork Hartoonian'ın "*Ontology of Construction: On Nihilism of Technology In Theories of Modern Architecture*" kitabına önsöz yazar. Mimarlığın kültürel bir olgu olarak teknoloji ile mesafeli ilişkisini yineler. Frampton kendi kavramsal mimarisini kurarken önerdiği tipos, topos ve tektonikten en az tipos ile ilgilendiğini, kendi mimarlık anlayışının temsile dayalı (representative) bir

biçimden çok ontolojik olan biçimle ilgili olduğunu söylerken, Charles Jencks'in karşısında durduğunu ifade eder. Jencks'in de mimarlığı bir temsil aracı olarak gören anlayışı ona bir 'belagat mimarlığı' tanımı yaptırır. Reyner Banham, salt malzemenin ifadesine ve teknolojinin özgürleştirici ve yakınlaştırıcı etkisine vurgu yaparken mimarlığın teknoloji sayesinde 'küresel' bir mahiyet kazanacağına işaret eder. Banham'ın amacı mimarlığı evrensel bir kültür çevresinde örgütlenebilir kılmaya çalışmaktır. Banham'ın teknolojiyi araçsallaştırma amacı her yerde geçerli olacak evrensel bilgiye dayalı 'bilimsel bir yöntem' arayışıdır. Bülent Özer'in yaklaşımı ise tepeden inme evrenselci ya da bölgeselci bir anlayış değil, toplumun gerçek ihtiyaçları ve imkanları ile şekillenmiş olmasıyla yerel olarak ürettiği özgün çözümler ile evrensel olma arayışında bir mimarlık anlayışıdır. Bu bağlamda incelendiğinde bu çalışma içindeki dört mimarlık tarihçisinin de farklı konumlarda farklı cephelerde karşı karşıya geldiğini söyleyebiliriz. Her biri, mimarlığı kendi kavramları ve tanımları ile örgütlemeğe çalışır. Hepsinin yöntemi bu amaç doğrultusunda aynıdır. Bu tarihçiler mimarlıkta modernizmin tarihini yeni bir mimarlık kuramı belirlemek amacıyla kullanırlar.

Bu çalışma kapsamında metinleri ele alınan mimarlık tarihçileri, dönemlerinin güçlü figürleridir. Tarihe mimarlık kuramcısı gözüyle bakarlar, tarihin bilgisinden ürettikleri mimarlık tanımları ve kuramla mimarlık öğretirler. Tarihçilerin her biri, Batı coğrafyasının önemli mimarlık eğitim kurumlarında mimarlık eğitim programlarının şekillendirilmesinde, mimarlık tarihi ders içeriklerinin belirlenmesinde görev alan kimselerdir. Bülent Özer, 1964'te mimarlık tarihi kürsüsünün yönetimi ile görevlendirilmesinden emekli olana kadar önceleri Devlet Güzel Sanatlar akademisinde, sonra Mimar Sinan Üniversitesinde ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde dersler vererek hem tarih derslerinin hem temel mesleki eğitim derslerinin içeriğinin belirlenmesine katkıda bulunmuştur. Charles Jencks, Reyner Banham'ın yürütücülüğünde University College London'da Bartlett Mimarlık okulunda doktorasını yaparken 1967'de Architectural Association'da ders vermeye başlamıştır. Jencks'in özellikle *The Language Of Post-Modern Architecture* içinde mimarlar için eğitim ideali olarak açıkladığı beklentisi, kendi kuramını eğitime nasıl yön vermekte kullandığını gösterir. Reyner Banham, University College London'da, Bartlett Mimarlık okulunda 1964-1976 yılları arasında, State University Of New York'ta 1976-1980 arasında, 1980'li yıllarda California Üniversitesinde ve New York

Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde dersler vermiştir. Banham'ın Bartlett'ta ders verdiği süre içinde eğitim programı içeriklerini belirlediğini, bunu da kendi mimarlık ve akademik anlayışı çerçevesinde gerçekleştirdiğinden söz etmiştik. Kenneth Frampton, 1966-1971 yılları arasında Princeton Üniversitesi Mimarlık Okulunda ve 1980'de Bartlett Mimarlık Okulunda, 1972'den beri de Columbia Üniversitesi Mimarlık ve Kentsel Araştırmalar Enstitüsünde ders vermiştir.

Bülent Özer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki tarih kürsüsü başkanlığı süresince aynı zamanda temel eğitim (basic design) derslerinin de içeriğini ve yöntemini kurgular. Bu derslerde temelde Bauhaus'un temel tasarım yaklaşımını benimser ve sanat tarihi ve mimarlık tarihi arka planını bu derslerin içerik ve yöntemlerinde görürüz. Bülent Özer, takipçisi olduğu Bruno Zevi'nin mekanı mimarlığın yaratıcısı olarak kabul eden yaklaşımını çağın bilimsel yöntem arayışı ile bir araya getirerek mekânsal planlama yöntemlerine bir öneride bulunur. Bülent Özer'in temel eğitim dersi kapsamında kurguladığı planimetrik tasarlama yaklaşımı önerisi, mimarlık tarih yazımındaki içerikleri ve mimarlıktaki 'biçim' kavramı ile kurduğu ilişki göz önünde bulundurulduğunda Bülent Özer'in bu araştırmamız kapsamında çözümlenen kavramsal mimarisi ile eğitim yöneliminin örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bülent Özer'in tarih yazımında örneklenen kavramsal mimarisinin bu bağlamda eğitim içerikleri ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bülent Özer, dönemin evrenselci ve bölgeselci yaklaşımlarının yerel mimarlıkların ortaya çıkmasına engel teşkil ettiğini ve gerçek yerel mimarlığın toplumsal imkanlar ve ihtiyaçlar çerçevesinde gerçekleşeceğini söyler. Bu bağlamda Özer'in ders içerikleri de Batı mimarlığını sosyo-kültürel ilişkiler içinde tarif etmeye çalışır. Bu yaklaşım, Özer'in çağın ruhu ile kurduğu ilişki sebebiyle geliştirilmiştir. Özer, doktora tezinin sonsözünde çağın ruhuna sahip olacak ve onu geleceğe taşıyacak mimarlıktan beklentisi açık bir şekilde ifade eder. Gelecek kuşaklardan beklentisini de bu bağlamda tanımlar. Bülent Özer'in mimarlık tanımı, kavramları ve metinlerindeki temaların Özer'in mimarların akademik eğitimi için kurguladığı eğitim programları ile paralellik gösterdiğini yapmış olduğumuz çözümlenmeler göstermektedir. Özer'in özgün, spontane yerel mimarlık arzusunun eğitim yaklaşımı ile örtüştüğünü söyleyebiliriz.

Charles Jencks'in 'modern hareketler' tanımıyla modernizmin çoğulcu olduğunu vurgulamak için kurguladığı taksonominin aslında mimarlıkları ideolojileri bağlamında sınıflandırdığını yapmış olduğumuz çözümlenme ile açıkladık. Jencks'in

Post-modernizm metni de aynı bağlamda mimarlığa gelecekte retorik beceriler kazandırarak politik erk elde etmesini sağlamak üzerine yapılmış bir kavramsallaştırma. Mimarlığın gelecekteki yetkinliği, retorik gücüne ve duruma uygun olarak kurgulanmasına bağlıdır. Jencks bu idealin gerçekleşmesi için kendi çağının mimarlarının anlayışlarının değiştirilmesinin güç olduğunu ancak genç mimarların ve mimar adaylarının bunu öğrenmek konusunda daha elverişli olduklarını yazar ve eğitimin amacını da kendi kurguladığı yeni üslubun genç kuşaklar aracılığı ile geleceğe taşınması olduğunu söyler. Jencks kendi tanımını yaptığı yeni ‘mimarlık’ın, gelecek ideali yeni kuşakların benimseyeceği bir mimarlık olmasını arzular. Bu çalışma kapsamında yapmış olduğumuz çözümler neticesinde Jencks’in iki metninden ileri gelen tarihsel çıkarımlarla mimarlık tanımını kurguladığını ve bu mimarlık tanımının gelecekteki ‘mimarlık’ olması gerektiğini düşündüğünü, bu sebeple de gençleri bu kavramlar ve kabiliyetlerle donatarak geleceği şekillendirmek istediğini söyleyebiliriz. Biraz daha ileri giderek Jencks’in politik erk için tarih kuram ve eğitimi birlikte araçsallaştırdığını söylemekteyiz. Jencks’in yaklaşımı bizim araştırmamızın iddiasını çok kapsamlı bir şekilde örneklemektedir.

Reyner Banham, mimarlık entelektüellerinin mimarlığı kültürel bir olgu olarak görme eğilimi sebebiyle mimarlığı yeniliğe kapattıklarını, çağın başat yenilik gücü olan teknolojinin yaygın olarak mimarlık ortamında benimsenmesi için kültür odaklı anlayışın aşılması gerektiğini düşünür. Reyner Banham, mimari biçim için yeni etik ve estetik normlar önererek, beaux-art geleneğinin kalıplara hapsedtiği mimarlığı teknoloji aracılığı ile özgürleştirmek ister. Araştırmamız kapsamında incelenen Banham’ın iki metni ve bir makalesinin çözümlemesi, Banham’ın bugünün ve geleceğin mimarlığının tanımlarını bize göstermektedir. Banham’ın teknolojik determinist temaları ve malzeme-strüktür etiği önermeleri Banham’ın mimarlık tanımı ile örtüşür. Banham, bir kara kutu olarak gördüğü mimarlık akademisini mimarlık tanımı yerine daha açık bir mimarlık tanımı yapar ve geleneği sürdürmekte ısrar eden mimarlık akademisini ‘Mimarlığın Kara Kutusu’ metninde eleştirir. Reyner Banham, mimarlık tarihinin, kültür taşıyıcısı görevini reddeder. Bu sebeple Bartlett Mimarlık Okulu’nda kurguladığı eğitim programında genel mimarlık tarihi derslerini çıkarır. Sadece savaş sonrası durumu anlamaya ışık tutacağını düşündüğü 18., 19. ve 20. yüzyıl mimarlık tarihi derslerini, toplumsal değişimleri anlamaya yönelik olarak eğitim programı içerisinde tutar. Bu anlayış Bauhaus’da Gropius’un da tarih derslerini

programdan çıkarmasına benzer bir nitelik taşır. Bauhaus Okulunda öğrencilere geçmiş zamanların büyük başarılarının yaratım öncesinde öğrencinin cesaretini kolaylıkla kırabileceği için mimarlık tarihi öğretilmez.(Gropius, 1962) Banham'ın metinlerinden sadece mimarlık tarihi ve kuramı derslerinde de aynı zamanda mimarlık stüdyolarında ve bitirme jürilerinde de görev aldığını öğrenmekteyiz. Ayrıca Banham'ın Archigram grubu gibi fütüristleri de yakından takip ettiğini görmekteyiz. Banham, diğer mimarlık tarihçilerinden farklı olarak mimarlığın yakın tarihine odaklanır ve çoğunlukla yakın tarihi içinde yaşarken yazar. Banham'ın yakın tarihe duyduğu ilginin sebebi yakın gelecektir. Banham, 1961'de RIBA'da yaptığı 'History of the Immediate Present' başlıklı konuşmaya "*Tarih bizi geleceğe götürecek yegane rehberdir*" diye başlamasının sebebi budur. Araştırmamız kapsamında Banham'ın kavramsal çözümlemesi ve mimarlık tanımının, eğitim anlayışını da etkilediğini hem kurguladığı eğitim programlarından hem de mimarlık akademisinin yerleşik kültürüne olan eleştiri ve tepkilerinden görebiliriz.

Kenneth Frampton'ın 19. ve 20. yüzyılın modern mimarlığını tanımlamak için kullandığı tektonik kavramı -mimarlık tanımı- mimarlığın şahsına münhasır bir disiplin olarak özerkliğini vurgulamak için eleştirel bir pozisyondan ortaya atılmıştır. Frampton, mimarlıkla bağdaşmadığını düşündüğü dilbilim, yapısalcılık, göstergebilim gibi alanlardan gelen teorilerin mimarlığı, mimarlığa yabancı bir zemine çektiği eleştirisi ile 19. ve 20. yüzyılın inşa etmenin poetiği olarak tanımladığı tektonik, arkitektonik kavramlarını gündeme getirir. Frampton aslında mimarlığın özünün tektonik olduğunu, yeni 'kuram'lar (!) mimarlığı her nereye götürmek istiyorsa da mimarlığın özünde tektonikten uzaklaşamayacağını iddia eder. Frampton'ın ilgili yayımları kapsamında Columbia Üniversitesi Yüksek Mimari Tasarım ve Planlama Okulu'nda (Columbia Graduate School Of Architectural Design & Planning) verdiği derslerde de bu eleştirel pozisyonu koruduğunu görmekteyiz.<sup>26</sup> Ayrıca Frampton'ın eğitim verdiği kurumlarda yürüttüğü proje derslerinde, mimarlık tarihi ve kuramı bağlamında tartıştığı kavramları ve temaları proje kapsamında değerlendirdiğini yayınlanan ders içeriklerinde görmekteyiz. 1984 baharında yapılan ders içeriği metninin başlığı "İnşa Edilmiş Biçimin Karşılaştırmalı Analizi" (Comperative Critical

---

<sup>26</sup> Kanada Mimarlık Merkezi (The Canadian Centre for Architecture), Mimarları Eğitmek: Kenneth Frampton'ın Dört Dersi (Educating Architects: Four Courses by Kenneth Frampton) başlığı ile açtığı sergide Frampton'ın verdiği derslerin içeriğindeki çalışmalara ve ders içeriklerine (syllabus) yer verir. <https://www.cca.qc.ca/en/events/49514/educating-architects-four-courses-by-kenneth-frampton>.

Analysis Of Built Form) 1977 Güz dönemi proje dersinin konusu ise “Marcus Garvey Parkı Köyü Genişletmesi için Toplu Konut Prototipi” (Composite Perimeter Housing Prototype For Marcus Garvey Park Village Extension). Bu derslerin içerikleri incelendiğinde Frampton’ın kuramsal ve tarihsel mimarlık tartışmalarının teorik ya da uygulamalı olarak değerlendirildiği dersler olduğunu görürüz. Frampton, modern mimarlık ve onun tarihine ilişkin kuramsal tartışmalarını ders içeriklerine taşır. Ders içeriklerinden bir mimarlık anlayışının aktarılmasından çok problematik tartışmalar üretmek amacıyla kurgulandıklarını görebiliriz. Diğer mimarlık tarihçilerinin tersine Frampton’ın yaklaşımı, tarihten çıkarımlarla kurgulanmış bir mimarlık anlayışını aktarmak yerine bunu eleştirel tartışmaya açmak gibi görünmektedir. Bu sebeple Frampton bu araştırma kapsamında incelenen diğer tarihçilerden ayrılmaktadır. Ancak bu durum yine de Frampton’ın kendi yaptığı mimarlık tanımıyla belirlediği bir mimarlık anlayışını takip ettiğini ve bunu yeğlediğini değiştirmez. Frampton, mimarlığın kendine özgü kavramlarla, dilbilim göstergebilim kuramlarından ayrılmış, teknolojiye teslim olmamış ve onunla mesafesini koruyan, inşa edilmiş biçimin tipolojik, simgesel, betimsel özelliklerindense ontolojik karakterini yeğleyen bir anlayışı savunur ve eğitim programlarını da bu çerçevede kurar.

Mimarlık tarihçilerinin her birinin ürettikleri tarihleri temelde eğitim amacıyla yaptıklarını ve aynı zamanda mimarlık eğitimi kurumlarında ders verdiklerini, ders içeriklerini belirlediklerini, proje jürilerinde yer aldıklarını (Bülent Özer haricinde) düşünürsek eğitimi de ürettikleri kuramı desteklemek için araçsallaştırırlar. Araçsallaştırmanın yöntemleri her birinde farklılık gösterir. Charles Jencks genç kuşaklardan beklentisini açık bir dille metinlerinde ifade eder. Öyle sanıyoruz ki verdiği derslerde de bu yaklaşımı farklı değildir. Bülent Özer’in ‘Akademi’de ve ‘Üniversite’de kurguladığı ders içeriklerinden bunu görebiliriz. Reyner Banham’ın mimarlık akademisini hedef alan yazılarından ve ‘Archigram’ ya da ‘Brütalistler’ gibi öğrenci ve genç mimar kuşaklara olan desteğinden bunu anlayabiliriz. Ayrıca Reyner Banham, Bartlett’ta kurguladığı eğitim programlarından genel mimarlık tarihi derslerini kaldırmıştır. Eğitim, başta 20. yüzyıl mimarlığı olmak üzere, 18. yüzyılın erken Anglo-Palladianları gibi bunun yerine belirli dönemlere yoğunlaşır ve belirli dönemlerdeki öğrencilere verilir (1. ve 2. sınıf öğrencileri) ve kronolojik olarak verilmez. Reyner Banham mimarın teknolojiyi takip edebilmesi için tüm kültürel yükünü bir kenara bırakması gerektiğini düşünür. Banham’ın Bartlett’taki mimarlık

eğitimi için iki temel amacı vardır; bugünün ortamını Şekillendiren koşulları anlamak (1945 sonrası, savaş sonrası dönem) ve öğrencilere profesyonel kariyerlerinde ihtiyaç duyduklarında kendi tarih araştırmalarında kullanabilecekleri tarihin araştırma yöntemini öğretmek. Bu iki yaklaşımı da Gropius'ta görürüz. Ders seçimleri ğrenci tercihine bırakılmıştır, tarih dersleri zorunlu değildir. Hatta ğrenciler hiç tarih görmeden mezun olabilirler.(Swenarton, 1987)

Tarihçilerin, yeni bir mimarlık kuramı belirlemek amacıyla yaptıkları mimarlık tanımlarından, kullandıkları kavramsal mimariden, söylemlerinin ilişkili olduğu temalardan salt tarihsel bilgi edinmek değil, Tarihin bilgisi ile çıkarımda bulunmak ve bunu yaparken de eğitimi arasallaŐtırdıklarını söyleyebiliriz. Bu eğilimin sebebi bugüne ait tavır belirleme ve bunu eğitim aracılığı ile kurumsallaŐtırmaya çalışmaktır. Bu anlayış belirlenimci bir tarih anlayışıdır. Mimarlık tanımlarını yaparken kurguladıkları kavramsal mimarileri, mimarlık alanını genişletmek yerine mimarlığı kendi kuramları çevresinde organize etmeye çalıştıklarını gösterir.



## 5. SONUÇ

Çalışmamızın ana hipotezi mimarlık tarih yazımının, 20. yüzyıl mimarlık pratiğine ve mimarlık eğitime entegre olarak geliştiğini ve bu ilişkiden etkilendiğini kabul eder. Bundan kalkarak yapılan araştırma çalışması sonucunda bu etkileşimin bilimsel tarih araştırması yöntemleri açısından hem olumlu hem olumsuz yanlarını ortaya koymaya çalışıldı. Bu anlamda incelenen dönemdeki mimarlık tarihi söylemlerinin tarih araştırmalarının “normları” olan belge, ayrıntılı okuma, kaynakların taranması gibi bilimsellik ölçütleri yerine genelleyici tümel tavırlar ve izlerden yola çıkarak bir disiplin kurduklarını kanıtlamaya çabalandı. Başka bir deyişle bu anlayışın genel bir nitelik olduğu, 3 çeyrek yüzyıllık mimarlık tarihi disiplininin tümünden gelen savları örneklerle destekleme çabasının belgelerden yola çıkarak tüme varmaya, sonuç üretmeye dayalı bilimsel tarih yazımından farklılaştığını altı çizildi. Ve “bu özel” tarih yazımının “neden”lerine yönelik geliştirdiğimiz açıklama hipotezlerini söylem kurguları ve özellikle kavramlar ekseninde inceledik.

İncelenen “tarihçi”lerin mimarlık tarih yazımında yukarıda söylenen boyutu okuma ve çözümleme tekniği olarak en üst “görünen katmandaki” kavramlar ve onlardan üretilen kurgu ise de kavramların alt katmanlara bağlanma koşulları ve bu alt katmanlardaki “ideolojik öz” ve “operasyonel erek” düzlemine erişildi. Ancak burada söylenmesi gereken şey bu araştırmanın bir yaratıcı üretici süreç olduğu ve bu alt katmanlardaki paradigmanın “kendini kolay kolay ele vermediği” ve tüm tez sürecinde adım adım kurguladığı ve son bir kez geri dönülerek bütünleştirilebildiğidir. Başka bir deyişle sorunsalı “sınırlı” boyutlarda olan deneysel araştırmalarda belli ölçülerde indirgenmiş hipotezlerin deneylerle test edilmesinin aksine, bir dizi geçici varsayım ve sav arasından ilerlenerek ana bulgulara erişilmiştir. Burada daha da önce belirttiğimiz gibi “altın ip”imiz tektonik kavramını hiç bırakmadan “labirentten” çıkma tekniğimizdir.

Bu da bizi “teknik” ve mimarlık tarihi eğitiminde üretilen kuram, doktrin ve söylemlerin, tarihçilerin tarih yazım teknik ve ön kabullerinde, mimarlık eğitimi disiplini içerisindeki yerine yönelik yaptıkları seçimlerin başat rol oynaması, seçmeci

indirgemeci bir tarih anlayışına sahip olmaları ve belirlenimci olmaları saptamasına ulaştırdı.<sup>27</sup>

Bu araştırma çalışması kapsamında; indirgemenin mimarlık tarihçilerinin arka planları, konumları, kişisel mimarlık anlayışları ve eğitim hedefleri çerçevesinde tarihçiler özelinde yoğunlaştığını bize göstermiştir. Bu indirgeme, kültürel boyutlar, teknolojik determinizm, dilbilimsel hedefler, tektonik boyut gibi ana hedefler çevresinde yoğunlaşır.

Mimarlık tarihinin, mimarlık pratiği ve eğitimine koşut olarak geliştiğini iddia eden bu çalışma, hipotezini kanıtlayabilmek için metinler üstü bir söylem çözümleme yöntemi ile kavramsal analiz yöntemini birleştirir. Metinler üstü çözümleme yöntemi, mimarlık tarihçilerinin genel anlayışlarını yansıtan kilit öneme sahip metinlerini kendi içinde ve metinler arası söylem analizine tabi tutar.

Bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihçileri, iki ve daha çok mesleğe sahip figürlerdir. Tarihçi ve eğitimci olmanın yanı sıra eleştirmen, kuramcı ve mimarlardır. Ürettikleri söylemler tarih, eleştiri, kuram alanlarının arasında bir yerde bu kimliklerin hepsine sahip olan kimselerdir. Oysa bu konumların her birinin kendine özgü sorumlulukları ve çalışma alan ve yöntemleri vardır. Her bir konumun kullandığı dil ve ürettikleri söylemlerin türleri farklılaşır. Tarih, bilimsel bir söylem türü iken eğitim pragmatik bir söylemdir. Tarihin ürettiği bilgi kanıtlanmış nedensellikler, gerçek yapılar, kişiler ve gerekli bilimsel teknikler ile yapılırken eğitimin dili, üretim için doğal bir söylem diline sahiptir. Eleştirel söylemler ise, doktriner söylemlerdir, üretim üzerine yapılmış söylemlerdir.

Bu çalışma kapsamında incelenen mimarlık tarihi metinlerinin epistemolojik, teorik, pragmatik ve sosyal-politik düzlemlerde amaçlı olarak hareket ettiğini söyleyebiliriz.

1. İncelenen tarih metinlerinin epistemolojik düzlemde hareket ettiğini, bir tanımlı hipotez, kurgusu, nedensellikler ve sonuçları bağlamında bilgi üreten bir metin olduğunu söylemek mümkün değildir. Kurguladıkları metinlerin yazılma amaçları temelde tarihsel bir bilgi üretmektense bir doktrin geliştirme amacını taşır.

---

<sup>27</sup> Özellikle Charles Jencks'in mimarlıkta göstergebilime yaptığı vurgu ve gelecek kuşaklardan beklentisi göz önünde bulundurulduğunda seçmecî tavrı daha iyi kavrarız. Çalışma kapsamında değerlendirilen tarihçilerde bu durum farklı yoğunluklarda yer almaktadır. Özer ve Frampton gibi tarihçiler daha genel ve kapsayıcı bir tanım ararken, Jencks ve Banham daha spesifik tanımlara giderler.

2. Metinlerin tamamı mimarlığın tanımı ve bu tanımın geliştirilmesine ve kapsayıcı bir şekilde genişletilmesine kafa yorarken bu kavramsal yaklaşımın kuramsal bir düzlemdense pragmatik olarak mimarlığı bir yöne doğru sevk etme arzusundan kaynaklı olduğunu görürüz.
3. Tarih metinleri eğitsel bir amaçla yazılmışlardır. Tarihi mimarlık eğitimine dahil etmeye çalışırlar. Ancak, bu amaç doğrultusunda doktriner bir yaklaşım sergilemeleri beklenirken bazı metinlerde, özellikle Jencks özelinde mimarlık eğitiminden çok mimarlık pratiğini etkilemeye çalışan amaçlar taşıdığı gözlenmektedir.
4. Mimarlık tarihi metinlerinin -Andrew Leach'in de altını çizdiği- gizli amacının bugüne ait bir tavır belirleme olduğunu biliyoruz. (Leach, 2010) Sınırları ve zamanı tanımlanmamış bu kavram mimarlık tarihçilerinin mimarlık politikası için kullandıkları ve mimarlık ortamının ve entelijansiyasının yönelimini belirlemek için kullandıkları bir söylemdir. Bu sosyal politik bir amaç olarak tanımlanabilir.

Bizim incelediğimiz mimarlık tarihi metinlerinin tarihin bilgisinden hareketle bir modern mimarlık kuramı kurgulamaya çalıştıklarını görmekteyiz. Bu kuramı oluşturma amaçlarının salt tarihsel bilgi edinmek olmadığını, bugüne dair bir tavır belirleme niyetiyle üretilmiş bir 'ara' çözüm olduğunu bulgulamaktayız. Tarihçiler, bugüne ait tavrın, geleceğe taşınması arzusuna mimarlık eğitiminin yardım edeceğini düşünürler. Eğitim için kurgulanmış bir kuramın peşinde koşarlar. Oysa kuram ve tarih disiplinleri birbirlerine indirgenebilecek disiplinler değillerdir.

Bu çalışmanın literatür incelemesi bölümünde tarih, eleştiri, pratik ve eğitim arasındaki ilişkiyi, bu disiplinlerin birbirleri içine nasıl girdiklerini ve birbirlerinin materyallerini, yöntemlerini, yaklaşımlarını nasıl bir arada kullandıklarını ve bu kesişim alanlarında ortaya çıkan tartışmayı açıklamaya çalıştık. Buradaki polemik eğitim için araçsallaştırılmış bir mimarlık anlayışı ve mimarlık tarihinin otonom bir disiplin olarak kışkırtıcı bir tarih anlayışıdır. Eğitim için tarih anlayışı Bruno Zevi'nin önerdiği bir yaklaşımdır ve Manfredo Tafuri buna şiddetle karşı çıkar. Tafuri mimarların tarihten gelen alışkanlıkları sürdürmesindense, mimarların alışkanlıklarla tasarım yapmalarının önüne geçilmesi gerektiğini söyler. Bu iki yaklaşım da tarihi bir modernizm eleştirisi olarak ele alır. Burada tarihçilerin, eğitimci ve eleştirmen kimlikleri ve formasyonları sebebiyle tarihi araçsallaştırdıklarını, başka niyetlerle işlemsel bir tarih yaklaşımına sahip olduklarını söyleyebiliriz. Bizim çalışmamız,

tarihçilerin diğer icra ettikleri disiplinlerdeki yaklaşımları ya da meseleleri tarihin içine getirdiklerini, yaklaşımlarını ve yöntemlerini de kullandıklarını iddia eder. Yapılan çözümlere de bunu kanıtlar.

Bu araştırma çalışması, araştırma nesnesi olan metinlerde, modern mimarlık tarihinin eğitime katkısının nasıl gerçekleştiğine dair iki karşıt yaklaşımı inceler. Bunların ilki, tarihin bilgisinin eleştirel süzgeçten geçirilip damıtılarak doğru bilginin elde edilmesi ve eğitim aracı olarak kullanılmasına dayanan operasyonel mimarlık yaklaşımıdır. Modern mimarlık tarihçilerinin büyük bir kısmı ve bu çalışma kapsamında Bülent Özer, Charles Jencks, Reyner Banham bu yaklaşımı benimser. Buna karşıt olan yaklaşım ise mimarlık tarihini eğitime odaklı bir disiplin olarak görmeyen ve dolayısıyla tarihi eğitim nesnesi olarak strüktüre etmeyen, tarihin kendi nesnel gerçekliği içinde kırılma noktalarına ve tarihteki değişim paternlerine odaklanan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre mimarlık tarihçisi, mimarların tarih okumasının sonuçlarını kestiremez. Dolayısıyla mimarların tarihi nasıl araçsallaştıracaklarına yönelik bir tarih üretmez. Bizim incelememize göre Kenneth Frampton'ın tarih anlayışı bu iki yaklaşımın ikisine de kısmen yakınlıklar içerir.

Ancak tartışmaya konu olan bu iki yaklaşımın da mimarlıkta modernizme hizmet ettiğini ve her ne kadar birbirlerinin zıttı yaklaşımlar sergileseler de bu çalışma kapsamında incelendiğinde, mimarlık tarihçilerinin bakış açılarının; eleştirmen, eğitimci ve stüdyo yöneticisi kimlikleri sebebiyle deformasyona uğradığını, bu deformasyonun göstergelerinin de mimarlık söylemi üreticilerinin yaptığına benzer bir şekilde tarihin belirli dönemleri ile ilgilenmeleri, mimarlığın belirli kavramlarını önemsemeleri olduğunu görürüz. Bu seçmeci tavrın sebebi, Zevinin yaklaşımına benzer olarak, 'tarihin ışığında' mimarlığın 'daha değerli' kavramlarını önemsemeleridir. Bu yaklaşım bilimsel bir tarih yaklaşımından çok doktriner, eleştirel, söylemsel bir yaklaşımdır. Bu araştırma çalışmasının ortaya koyduğu sonuçlar ışığında, mimarlıkta modernizmin bir üslup olarak söylemini üreten mimar ideologların yaptığına benzer bir söylem yaklaşımıdır. Modernist mimar ideologlar kendi mimarlık anlayışlarını genel geçer doğru olarak öner sürerken, tarihçi ideologlar kendi eğitim anlayışlarını genel geçer doğrular olarak öne sürerler. Tarihten elde ettikleri bilgini, mimarlığın niteliğine dair bir kuram olduğunu ileri sürerler. Bu kuramın da gelecekteki mimarlığın belirleyicisi olduğunu üstü kapalı da olsa söylerler. Bu yaklaşım temelden Koselleck'in eskatolojik gördüğü yaklaşımdır. Koselleck bu

sebeple sadece kavramsal değişimler üzerinden tarihteki farklılara yoğunlaşmayı önerir. Ancak farklıları fark ettiğimizde bugünün dünden farklı olup olmadığının ayırında varabiliriz.

Bu çalışma kapsamında incelenen tarihçilerin görevleri ne tam bir tarihçi ne de tam bir kuramcıdır. Amaçlı bir tarihçi olmaları sebebiyle gerçek bir tarih okuması yapmazlar. Ürettikleri ile mimarlık tarihine bir katkı sunmak isterken değer yargısı oluştururlar. Bu değer yargılarında tarihin belirli dönemlerini veya belirli figürlerini devre dışı bırakırlar. Mimarlıkta modernizmi 19. yüzyıl başından itibaren tanımladıkları bir aralıkta oldukça önemserken, 18. yüzyılda gerçekleşen önemli mimarlık tartışmalarına sırt çevirirler. Mimarlığa doğrudan katkıda bulunmak istedikleri için değer yargısı oluştururlar. Gözlemediğimiz kadarıyla eğitimde lisans düzeyinde teorik boyutları yokmuş gibi davranırlar. Bu sebeple yaklaşımları genel geçer kalmaktadır.

Bu araştırma çalışması ipuçlarını ders içeriklerinde gördüğü bu seçmeci ve belirlenimci tavrın, aslında daha derinde pratik, eğitim, kuram, tarih ara kesitinde, mimarlıkta modernizmin iç mantığından disiplinlerin yaklaşım ve yöntemlerine sirayet etmiş bir tavır olduğunu ortaya koyar. Mimarlığın almaşık yapısı içindeki disiplin ayrımlarının daha iyi yapılmasına ve sınırlarının belirlenmesi gerekliliğine vurgu yaparken, mimarlık eğitimini besleyen disiplinlerin çıktılarının eğitimde değerlendirilmesinde nesnellik ölçütünün doğru değerlendirilmesinin gerekliliğinin altını çizer. Mimarlıkta söylem, eleştiri, pratik ve tarih disiplinlerinin bilgisinin mahiyetinin ve nesnellik değerinin eğitimde oldukça önemli olduğunu vurgular.

### **Mimarlık, Kuramsal Yapı ve Mimarlık “Felsefesine” Katkı Olarak Geçici Sonuçlar**

Bugün Mimarlık olarak tanımladığımız disiplin alanı, yaklaşık 50 yıldır Avrupa Birliği'nin Bolonya Kriterleri ve Uluslararası Mimarlar Birliği'nin (UIA) çabalarıyla, akademi kimlikli, güzel sanatlar arka planlı bir eğitim disiplininden üniversite içerisinde yerini arayıp bulmaya çalışan bir disiplin haline gelmiştir ve bugün eğitimden pratiğe mimarlık disiplini alanının tamamında halen bu değişimin sancılarını çekmekteyiz. Buna karşın mimarlık mesleği değişmedi ve mimarlar yüzyıl önce ne yapıyorlarsa halen onu yapmaya devam etmekte. Mimarlık eğitimi ayrışmalı bir eğitim olmaya diremedi. Türkiye'de Yüksek Öğretim Kurumu'nun kurulması ve tüm yüksek öğrenim veren okulların üniversite çatısı altında toplanması

ile daha önce ‘Güzel Sanatlar Akademisi’ altında akademik bir eğitim olan mimarlık, biraz akademik biraz da üniversiter bir disiplin olarak yoluna devam etmiştir. Mimarlığın akademik ve üniversiter olmasına ilişkin tanım karmaşası mimarlığın mesleki eğitimi içerisinde değil ama ondan sonraki eğitim içerisinde mimarlık öğreticilerinin kalifikasyonunu etkilemektedir. Bu durum, ‘mimarlık araştırması nedir?’, ‘araştırma konusu ve nesnesi nedir?’ sorularının yeni eğitim-araştırma düzeni içinde cevaplarının arandığını göstermektedir. Amerika’da 1950 sonrasında Bauhaus’tan gelen eğitimciler, Amerikan üniversite eğitim modeli içine Bauhaus modelini entegre ederler. Mies van der Rohe, Bauhaus’un akademik modeli üzerinde ısrar etmek yerine bu modeli üniversite içine bir enstitüyü mimarlık enstitüsüne dönüştürerek Illinois Institute Of Technology (IIT) içine dahil eder. Benzer bir şekilde MIT içine de mimarlık eğitimi dahil edilir. Türkiye’de kurulan Ortadoğu Teknik Üniversitesi’ndeki mimarlık okulu da benzer bir okuldur ve aynı modeli benimser. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da Bauhaus modeli iki kanattan, akademik bir eğitim veren üniversitelerin mimarlık bölümlerinde ve uygulamalı mimarlık eğitimi veren Politekniklerde ya da Fachhochschule’lerde devam eder. Türkiye’de mimarlığın akademik mi yoksa üniversiter bir eğitim mi olacağı meselesi YÖK kurulduktan sonra tartışılmaz bir hale gelir ve mimarlığın tüm kurumları üniversite içine girmek zorunda kalır. Avrupa Birliği eğitim reformu ile kapsamında kabul edilen Bologna kriterleri de mimarlık eğitiminin paternini belirli hale getirmiştir. Yüksek Lisans ve Doktora Eğitimi modeli de mimarlık eğitimine uygulanmıştır ve diploma eşdeğerliği tanımlanmıştır. Akademi geleneğinden gelen ve bu değişime hazırlıklı olmayan kuşaklar bu eğitim sistemi içine dahil olmak zorunda kalırlar. Mimarlık araştırması nedir? Mimarlıkta bilimsel araştırma yapmak için ne gereklidir? Mimarlık eğitimi ve araştırması arasındaki ilişki nasıl olmalıdır? sorularının cevapları bu durumda yanıtlanması zor sorular haline gelir. Bu soruların ortaya çıkaran mesleki pratik eğitim mi yoksa bilimsel araştırma eğitimi mi sorusu artık giderek azalmaktadır, çünkü güncel Avrupa eğitim normları bunu zorunlu kılmaktadır. Ancak eğitimin arka planında pratik için eğitim ve araştırma için eğitim gerginliğinin halen sürmekte olduğunu fark etmekteyiz.

*“Düşünen Mimarlık okulları, Avrupa’ya uyum çerçevesinde üniversite statüsü kazanmanın cazibesine kapılan ve buna mecbur kalan mimarlık okulları, mimarlık doktorasını icat etmek için mücadele ediyor. Hangi kaynaklardan? Sanatsal veya bilimsel bir doktora mı, deneysel mi yoksa bir disiplin alanında oluşturulmuş bilgiye mi dayanıyor? Yoksa hep birlikte mi? Uygulamaya hangi statü verilmelidir? Gerçek*

*teorik üretimde hangi alaka düzeyini kabul etmeliyiz? Teori ve pratiğin nasıl bir karışımı? Teorik referans modelleri değişir. Mimarlık teorisine hakim olan matematiksel modeli, biyoloji alanında kendimizi temin etmek için bugüne bırakıyoruz.”(Goetz vd., 2009).*

Mimarlık tarihçileri bu tartışma içinde çok önemli bir pozisyona sahiptir. Mimarlık tarihçileri haklı ya da haksız olsunlar, mimarlık alanında ciddiyetle bu konuyu ele alırlar. Tarihçileri hem eğitimci, hem de araştırmacı, kuramcı olma konusunda sorumluluğu üstlenirler ve bunu tartışmaya açarlar. Tezimizin dördüncü bölümü mimarlık tarihçileri arasında geçen bu tartışmalara örnekler içerir. Hem mimarlık tarihçisi hem eğitimci nasıl olunur? Hem mimarlık araştırmacısı hem de tasarımcı nasıl olunur? Bu tartışmaların arka planında bir diyalojik kimliğe sahip olma meselesi bulunmaktadır. Burada bahsi geçen tarihçilerin amacı kendilerini eğitim içerisinde konumlandırmaya çalışmaktır. Eğitimin yararlı olması gerektiğini savunurlar. Özetle kimliklerini aramaktadırlar. Burada aradıkları ikili yapı içinde şizofrenik olmayan bir diyalojik kimliktir. Bu kimlik mimarlığa çıpayı atıp ondan ara ara uzaklaşıp tekrar geri dönen bir kimliktir. Tarihçi ya da kuramcı ve mimarlık eğitimcisi kimliğine aynı anda sahip olmaya çalışmaktır. Bu iki kimliğin de birbirini beslediği ve birbirlerinin ayağına basmadığı bir uyumdur.

Bu kapsamda konuşulanlar mimarlık eğitiminin üniversite kariyer ile bir araya gelmesinin sonucudur. Aslında bu durum sadece mimarlık alanına özgü bir durum da değildir. Felsefe alanından örnek vermek gerekirse, felsefecilerin ilk sorduğu ‘felsefe nedir?’ sorusudur. ‘Felsefenin tarihini mi yapıyoruz, yoksa tanımını mı yapıyoruz?’, ‘Felsefe tarihinden bağımsız bir felsefe tanımı yapılabilir mi?’ ‘Bu ikisi tamamen ayrılmaz bir disiplin midir? Yoksa ayrılabilir mi?’ Bu tartışmanın hiçbir tarafı kendi savını net bir şekilde savunamaz. Bizim alanımız için de benzer bir durumun geçerli olduğunu söyleyebiliriz. ‘Mimarlık bağımsızlaştırılmaz mı?’, ‘Yoksa mimarlık tarihe bağımlı mıdır?’, ‘Mimarlık tarihi olmadan mimarlık tanımları yapılabilir mi?’, ‘Vitruvius’tan, Violet Le Duc’ten, Mies van Der Rohe’den bahsetmeden mimarlık tanımından bahsedebilir miyiz?’

Mimarlığın tanımları bize bu bağlamda yol gösterecektir ve tanımlanması bahsedilen ikili kimliklerin oluşması için mimarlık eğitiminde, tarihinde ve kuramında yol açacaktır.

*“Bu nedenle mimarlığın tanımı sorunu sadece bir filozof, mimar ve estetsiyen modası değildir. Dünyadan ve "Dünya hissinden" (Nietzsche) bir şeyler alır. Mimarlığın tanımı, Paul Ricoeur’ün dediği gibi, ‘mükemmel ontolojik duyum’ olan mekanla*

*bağlantılı olduğu sürece, ontolojik bir deneyimle iştigal eder. Vitruvius için -İnşa etme sanatı-, Georges Bataille için toplumların varlığının ifadesi, Friedrich Nietzsche'ye göre 'biçimler aracılığıyla bir tür iktidar hitabeti', William Morris'e göre 'halkın halk için sanatı' ya da Le Corbusier için 'ışık altında toplanmış bilimsel, doğru ve muhteşem bir kütle oyunu'. Mimarlığın tanımlarının çokluğu, onun özgünlüğünü neyin oluşturduğunu formüle etmenin zorluğunu gösterir. Hiçbir tanım baştan geçerli olarak verilemez. Yerel gelenekler, teoriler ve uygulamalar düğümünde mimarlık, bilim açısından bir ayırım gibi, ister nominal (kelime) ister gerçek (şey) olsun, tanımsal bir yaklaşıma direnir”(Goetz vd., 2009).*

Mimarlığın tanımlara direnmesi, bizi yeni tanımlar yapmak konusunda ve bunun karşılığında mimarlık için tarihçi, eğitimci, eleştirmen ya da kuramcı kimliklerini de yeniden tanımlamak konusunda teşvik etmelidir. Tarihteki değişimleri bu tanımları ve kavram değişimlerini takip ederek bulacağımızı düşünürsek, tanımları çoğaltmanın ve genişletmenin, tanımları sürekli göz önünde bulundurmanın kaçınılmazlığını idrak ederiz.

Bugün mimarlığın inşa etmeye yönelik salt bir mesleki pratik olmanın yanı sıra, ilişkili olduğu tarih, sosyoloji, ekonomi-politik, ekoloji, hukuk gibi bilimsel alanlarda akademik işleve sahip olduğunu görmekteyiz. Geçmişte 'Ecole Des Beaux-Art' geleneğinde sanatsal bir disiplin olan mimarlığın bugün farklı disiplin alanları ile ilişki içinde bilimsel bir mahiyet kazandığını söyleyebiliriz. Mimarlığın tanımları bu bağlamda da değişmektedir. İnşa etmek olarak tanımlandığında, 'yer' tanımının içine politik ve hukuki boyutlarında dahil olduğu, ya da 'tektonik' tanımının içinde endüstriyel üretim süreçlerinin girdiği bir bilgi alanı olarak gündeme gelmektedir. Londra'nın belirli bölgelerinde, geçmişin 'townscape' anlayışının uzantısı olarak binaların cephe malzemesine yapının mimarları yerine, halen kent konseylerinin karar verdiği düşünüldüğünde, bir yapıyı yapabilmek için mülkiyete dayalı bir parsel düzeni kabulü ile başladığı düşünüldüğünde ya da kentsel yoğunluğun getirdiği, sigortalar ve hukuki zorunluluklar sebebiyle tercih edilmesi gereken prefabrik yapımların yöntemleri düşünüldüğünde mimarlık her zaman yeni tanımlamalara ve bu tanımlamalara ihtiyaç duyacaktır. Mimarlığın tanımlanamazlığını sürekli aşmaya çalışmalı ve yeni tanımlar üretmeliyiz. Mimarlık disiplinini sürekli yeniden kurulacak kavramlar çevresinde yeniden kurgulamaya çalışmalıyız. Mimarlık disiplini doğası gereği, yeni kavramlara ve tanımlamalara muhtaçtır.



## KAYNAKLAR

- Alberti, L. B.** (1988). *On The Art of Building in Ten Books*. MIT Press.
- Alberti, L. B.** (1992). *De Re Aedificatoria*. Ediciones AKAL.
- Alofsin, A.** (1983). Toward a History of Teaching Architectural History: An Introduction to Herbert Langford Warren. *Journal of Architectural Education*, 37(1), 2-7. <https://doi.org/10.1080/10464883.1983.11102640>
- Anderson, R. L.** (1949). The Function of History in Architectural Education. *Journal of Architectural Education*, 4(1), 30-35. <https://doi.org/10.1080/10464883.1949.11102322>
- Anderson, S.** (1991). Historiography and Architecture II. *Journal of Architectural Education*, 44(4), 194-194. <https://doi.org/10.1080/10464883.1991.11102693>
- Anderson, S.** (1999). Architectural History in Schools of Architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58(3), 282-290. <https://doi.org/10.2307/991520>
- Ardizzola, P.** (2018). *History Will Teach Us Everything Bruno Zevi And The Innovative Methodology For Future Design*. <https://doi.org/10.4399/97888255150531>
- Arnold, D., Ergut, E. A., & Ozkaya, B. T.** (Ed.). (2006). *Rethinking Architectural Historiography*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203008393>
- Banham, R.** (1966). *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (y First edition). Reinhold: NY.
- Banham, R.** (1984). *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (2nd edition). The University of Chicago Press.
- Banham, R.** (1999). A Black Box, The Secret Profession of Architecture. İçinde *A Critic Writes* (ss. 292-299). University Of California Press.
- Bannister, T. C.** (1949). The Functions of Architectural History in the Education of Modern Architects. *Journal of Architectural Education*, 4(1), 23-30. <https://doi.org/10.1080/10464883.1949.11102321>
- Barnes, H. E.** (1937). *A History of Historical Writing*. University of Oklahoma Press.
- Baydar, G. & Nalbantoğlu.** (1998). Toward Postcolonial Openings: Rereading Sir Banister Fletcher's "History of Architecture". *Assemblage*, 35, 7-17. <https://doi.org/10.2307/3171235>
- Ben - Menahem, Y.** (1997). Historical Contingency. *Ratio*, 10(2), 99-107. <https://doi.org/10.1111/1467-9329.00032>
- Bergdoll, B., & Thomine, A.** (2002). Teaching Architectural History in France: A Shifting Institutional Landscape. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61(4), 509-518. <https://doi.org/10.2307/991871>
- Berlage, H.** (1996). *Hendrik Petrus Berlage: Thoughts on Style, 1886-1909* (1st edition). The Getty Center For The History Of Art.

- Bozdogan, S.** (1999). Architectural History in Professional Education: Reflections on Postcolonial Challenges to the Modern Survey. *Journal of Architectural Education*, 52(4), 207-215. <https://doi.org/10.1111/j.1531-314X.1999.tb00273.x>
- Bötticher, C.** (1862). *Die Tektonik der Hellenen: Zweites Buch, Ionika [...], Drittes Buch, Korinthiaka, Viertes Buch, Der Hellenische Tempel [...]*. 2. Ernst & Korn.
- Braudel, F.** (1992a). *Tarih Üzerine Yazılar*.
- Braudel, F.** 1902-1985. (1992b). *Tarih Üzerine Yazılar ; çeviren Mehmet Ali Kılıçbay (M.S.G.S.Ü. F.E.F. Kütüphanesi D7.B73191992)*. İmge Kitabevi. <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/kampus-disi-erisim/3324/Page.aspx>
- Burckhardt, J.** (1904). *Geschichte der renaissance in Italien*. P. Neff Verlag.
- Burckhardt, J.** (1957). *İtalya'da Rönesans kültürü I*. Maarif Basımevi.
- Burckhardt, J.** (1987). *The Architecture of the Italian Renaissance*. University of Chicago Press.
- Ceylan, E.** (2016). Tabula Rasa Değil Palimpsest: Çizgisel Olmayan Bir Mimarlık Tarihi Düşünmek. İçinde *Mimarlık ve Özerklik*. Dakam Yayınları.
- Collingwood, R. G.** (2010). *Tarih Tasarımı*. Gündoğan Yayınları.
- de la Vega de León, M.** (2015). *The Historiography of Modern Architecture: Twenty-five Years Later* (ss. 3-16).
- Doğrusöz, U.** (2018). 50 Yıl Sonra Fransa'da 68 Mayısı ve Mimarlık Eğitim Reformundaki Rolü. *Mimarlık Dergisi*, 401, 16-24.
- Erdmann, E., & Hesper, S.** (1993). Roland Barthes' Text-(Theorie) in der Encyclopaedia Universalis. *Text - Welt : Karriere und Bedeutung einer grundlegenden Differenz*, 9-25.
- Erol, H. İ.** (2015). Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar-Reinhart Koselleck. *Turkish History Education Journal*, 4(2), 272-280.
- Feldhusen, S., & Poerschke, U.** (Ed.). (2017). *Theorie der Architektur: Zeitgenössische Positionen* (1st edition). Birkhäuser.
- Forty, A.** (2004). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson.
- Frampton, K.** (1992). *Modern architecture: A critical history* (M.S.G.S.Ü. F.E.F. Kütüphanesi NA500.F751992). Thames and Hudson. <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/kampus-disi-erisim/3324/Page.aspx>
- Frampton, K.** (2001a). *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture ; edited by John Cava* (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Merkez Kütüphanesi \*\*\*\*\*2001). Massachusetts Institute of Technology. <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/kampus-disi-erisim/3324/Page.aspx>
- Frampton, K.** (2001b). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (J. Cava, Ed.; Illustrated edition). The MIT Press.

- Frampton, K.** (2002). *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design* (Text is Free of Markings edition). Phaidon Press.
- Frampton, K.** (2020). *Modern Architecture: A Critical History* (5th edition). Thames & Hudson.
- Frampton, K., Allen, S., & Foster, H.** (2003). A Conversation with Kenneth Frampton. *October*, 106, 35-58.
- Giedion, S.** (1967). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press.
- Goetz, B., Madec, P., & Younès, C.** (2009). *L'Indéfnition de l'architecture*. La Villette.
- Gökberk, M.** (1997). *Kant ile Herder'in tarih anlayışları*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Grassi, G.** (1980). Avant-Garde and Continuity. *Oppositions*, 21.
- Greenblatt, S.** (2007). *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (1st edition). Routledge.
- Gregotti, V.** (1983). „Lecture AT the New York Architectural League”. *Section A*, 1(1).
- Gropius, W.** (1962). *Scope of Total Architecture* (1st THUS edition). Collier Books.
- Hardy, A., & Teymur, N.** (Ed.). (1996). *Architectural History and the Studio*. Question Press.
- Hartoonian, G.** (2013). *The Mental Life of the Architectural Historian: Re-opening the Early Historiography of Modern Architecture* (2nd edition). Cambridge Scholars Publishing.
- Hays, K. M.** (1998). *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. Princeton Architectural Press.
- Hays, K. M.** (Ed.). (2000). *Architecture Theory since 1968*. The MIT Press.
- Heidegger, M.** (2007). *Sanat eserinin kökeni*. De Ki Basım Yayım.
- Holl, S., Pallasmaa, J., & Gómez, A. P.** (2006). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. William Stout.
- Ifversen, J.** (2003). *Text, Discourse, Concept: Approaches to Textual Analysis*. 10.
- Ifversen, J.** (2011). About Key Concepts and How to Study Them. *Contributions to the History of Concepts*, 6(1), 65-88.
- Jameson, C.** (1981). Review of The Modern Language of Architecture [Review of *Review of The Modern Language of Architecture*, tanıtım yazarı B. Zevi]. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40(1), 80-82. <https://doi.org/10.2307/989633>
- Jarzombek, M.** (2001). Review: The Historiography of Modern Architecture by Panayotis Tournikiotis. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 60(1), 107-108. <https://doi.org/10.2307/991691>
- Jencks, C.** (1977). *The Language of Post-Modern Architecture, Revised Enlarged Edition* (Revised. Enlarged edition). Rizzoli.

- Jencks, C.** (1987). *Modern Movements in Architecture: Second Edition* (2nd edition). Penguin Books.
- Keyvanian, C.** (2011). Teaching History to Architects. *Journal of Architectural Education*, 64(2), 25-36. <https://doi.org/10.1111/j.1531-314X.2010.01124.x>
- Keyvanian, C. L.** (Carla L. (1992). *Manfredo Tafuri's notion of history and its methodological sources: From Walter Benjamin to Roland Barthes* [Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/13110>
- Koselleck, R.** (2004). *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* ( with an introduction by K. Tribe, Çev.; s. 344 Pages). Columbia University Press.
- Koselleck, R.** (2009). *Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar*.
- Koselleck, R.** (2018). *Sediments of Time: On Possible Histories* (S. Franzel & S.-L. Hoffmann, Ed.; 1st edition). Stanford University Press.
- Kuhn, T. S.** (2014). *Bilimsel Devrimin Yapısı*.
- Landa, M. D.** (2000). *A Thousand Years of Nonlinear History*.
- Leach, A.** (2010). *What is Architectural History?* (1st edition). Polity.
- Leach, A.** (2017). *Mimarlık tarihi nedir? ; İngilizceden çeviren: Hayrullah Doğan* (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Merkez Kütüphanesi NA190.L43192017). Koç Üniversitesi Yayınları. <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/kampus-disi-erisim/3324/Page.aspx>
- Manuel De Landa.** (2017). *Çizgisel Olmayan Tarih: Bin Yılın Öyküsü*.
- Millon, H. A.** (1960). History of Architecture: How useful. *AIA Journal*, 34(6), 23.
- Mooney, M.** (1995). *Vico in the Tradition of Rhetoric*. Taylor & Francis.
- Morgenthaler, H.** (1995). Chronology versus System: Unleashing the Creative Potential of Architectural History. *Journal of Architectural Education*, 48(4), 218-226. <https://doi.org/10.1080/10464883.1995.10734645>.
- Nesbitt, K.** (Ed.). (1997). *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 - 1995* (2nd edition). Princeton Architectural Press.
- Özer, B.** (1964). *Rejyonalizm üniversalizm ve çağdaş mimarimiz üzerine bir deneme* (F.of Architecture Library NA1368 .Ö94 1964). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Özer, B.** (1964b). Walter Gropius ve Mimarın Eğitimi Meselesi. *Mimarlık Dergisi*, 04, 10.
- Özer, B.** (1967). İfade Çeşitliliği Yönünden Çağdaş Mimariye bir Bakış. *Mimarlık Dergisi*, 03, 41.
- Özer, B.** (1968). Mimari ve Kültürel Determinizm'le İlgili Bir Cevap. *Mimarlık Dergisi*, 06, 56.

- Özer, B.** (1969). Mimarlık Eğitiminin Amaçları ve Öğretim Programları İle İlgili Sorunlar. *Mimarlık Dergisi*, 09, 71.
- Özer, B.** (1986). *Kültür Sanat Mimarlık*.
- Özlem, D.** (2004). *Tarih Felsefesi*. <http://www.dr.com.tr/Kitap/Tarih-Felsefesi/Felsefe/Felsefe-Bilimi/urunno=0000000391664>
- Özlem, D., & Özkan, K.** (2016). *Tarih Felsefesi*. Notos Kitap Yayınevi. <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/kampus-disi-erisim/3324/Page.aspx>
- Palladio, A.** (1601). *I Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case priuate, delle vie, de i ponti, delle piazze, dei xisti, & de' tempij*. appresso Bartolomeo Carampello.
- Palladio, A.** (2002). *The Four Books on Architecture*. MIT Press.
- Poerschke, U.** (2017). Conceptual History and Architectural Theory. İçinde *Theory of Architecture Contemporary Positions* (ss. 158-175). Birkhauser.
- Pollak, M.** (1991). Historiography and Architecture I. *Journal of Architectural Education*, 44(3), 130-130. <https://doi.org/10.1080/10464883.1991.11102681>
- Popper, K. R.** (2000). "Açık" toplum ve düşmanları. Remzi Kitabevi.
- Rappel A L'ordre.** (1990). The Case For The Tectonic. *Architectural Design*, 60(3-4), 19-25.
- Reinhart Koselleck's theory of history for a world in crisis | Aeon Essays.** (t.y.). Aeon. Geliş tarihi 23 Haziran 2022, gönderen <https://aeon.co/essays/reinhart-kosellecks-theory-of-history-for-a-world-in-crisis>
- Rowe, C.** (1994). On Architectural Education. *ANY: Architecture New York*, 7/8, 48-51.
- Schmarsow, A.** (1894). *Das Wesen der architektonischen Schöpfung: Antrittsvorlesg.* Karl W. Hiersemann.
- Semper, G.** (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics*. Getty Publications.
- Semper, G.** (2011). *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge University Press.
- Sully, N.** (2009). Modern Architecture and Complaints about the Weather, or, 'Dear Monsieur Le Corbusier, It is still raining in our garage....' *M/C Journal*, 12(4), Article 4. <https://doi.org/10.5204/mcj.172>
- Swenarton, M.** (1987). The Role of History in Architectural Education. *Architectural History*, 30, 201-215. <https://doi.org/10.2307/1568520>
- Szacka, L.-C.** (2016). Criticism From Within: Kenneth Frampton and the Retreat from Postmodernism. *OASE Journal*, 97, 109-119.
- Tafuri, M.** (t.y.). The Historical Project. İçinde *The Sphere and The Labrinth*.
- Tafuri, M.** (1976). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. MIT Press.

- Tafuri, M.** (1981). *Theories and History of Architecture* (First Edition). Icon.
- Tafuri, M.** (1990). *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (P. d'Acerno & R. Connolly, Çev.; Reprint edition). The MIT Press.
- Tafuri, M., & Co, F. D.** (1988). *Architettura Contemporanea*. Electa.
- Tanyeli, U.** (1997). Mimarlık Tarihi Nasıl Bir Disiplindir? *Ege Mimarlık*, 2(23), 34-36.
- Teal, R.** (2011). Foundational History. *Journal of Architectural Education*, 64(2), 37-45. <https://doi.org/10.1111/j.1531-314X.2010.01125.x>
- Tournikiotis, P.** (2001). *The Historiography of Modern Architecture*. MIT Press.
- Tschumi, B.** (1994). *Architecture and Disjunction*. MIT Press.
- Ven, C. van de.** (1987). *Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*. Verlag nicht ermittelbar.
- Vidler, A., & Eisenman, P.** (2008). *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. The MIT Press.
- Viollet-le-Duc, E.-E.** (1959). *Discourses on Architecture*. Allen & Unwin.
- Vitruvius.** (2001). *Vitruvius: "Ten Books on Architecture"*. Cambridge University Press.
- Whiteley, N.** (2003). *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*. The MIT Press.
- Williams, R. J.** (2021). *Reyner Banham Revisited*. Reaktion Books.
- Wölfflin, H.** (1966). *Renaissance and Baroque*. Cornell University Press.
- Zevi, B.** (1951). *Architettura e Storiografia*. Libreria Editrice Politecnica Tamburini.
- Zevi, B.** (1993). *Architecture As Space* (Revised edition). Da Capo Press.
- Zevi, B.** (1994). *The Modern Language of Architecture*. Da Capo Press.
- Zevi, B.** (2015). *Mimarlığı Görebilmek*.