

DOSYA:

**MİMARLIKTA KAVGALAR,
ÇATIŞMALAR, POLEMİKLER,
İHTİLAFLAR...**

PROFİL:

KREATİF MİMARLIK

**TOD WILLIAMS BILLIE TSİEN
ARCHITECTS, ABD**

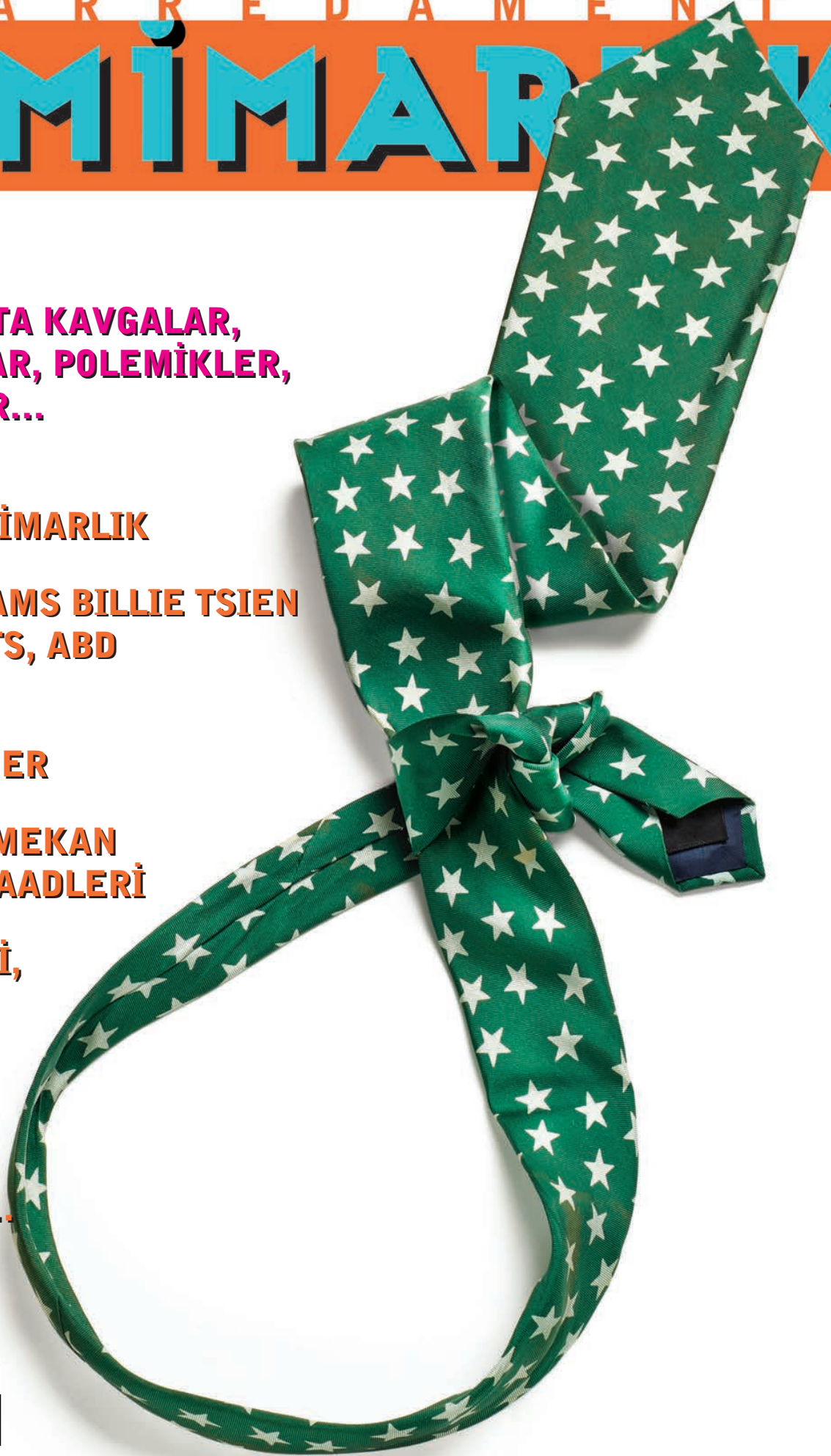
SÖYLEŞİ:

JONI STEINER

**KAMUSAL MEKAN
VE DİLİN VAADLERİ**

**SHUNYI EVİ,
REMIX
STUDIO**

**BREXIT,
LONDRA,
İSTANBUL...**



İçindekiler

300+1

Eylül 2016



**Pier Luigi
Nervi:
Spor için
Mimarlık
32.**



**Kreatif
Mimarlık
49.**

6 Öngörünüm
**Gösteri Toplumu, Türkiye ve
Debord'a Bir Revizyon Önerisi**

10 Haber / Ürün

20 Haber / Sanat

26 Haber / Mimarlık

30 Gündem / Mimarlık
**Barbican'ın İnşası:
"Designing for a Living City"**

32 Gündem / Mimarlık
Pier Luigi Nervi: Spor için Mimarlık

34 Gündem / Sanat
**Centre Pompidou'da Beat Kuşağı:
"Beat Generation"**

36 Gündem / Mimarlık
**"World of Malls: Architectures of
Consumption"**
AVM Dünyası: Tüketim Mimarlıkları

38 Mimarlık
**Tod Williams Billie Tsien
Architects | Partners, New York**
Ağırlıklı olarak okul ve müze benzeri kurumlar
ile kar amacı gütmeyen çeşitli organizasyonlar

için projeler üreten paydaş mimarlara göre, mimarlık dünya üzerinde yaşamaya değer yerler inşa etmeye yönelik gerçek bir iyimserliğin ürünü ve tek adamların eseri olmayacak kadar ciddi bir ekip işi.

49 Mimar

Kreatif Mimarlık

Kreatif Mimarlık 1995 yılında İstanbul'da Aydan Volkan, Selim Cengiş ve Mehmet Cengiş, tarafından kuruldu. O dönemden bu yana kolektif üretim merkezli çalışmayı öngören grup, müellifin bireysel yaratıcılığı mitolojisini eksen alan yaklaşımlara muhalefet eden bir tasarım politikası geliştirmeyi amaçlıyor.

66 Dosya

**Mimarlıkta Kavgalar, Çatışmalar,
İhtilaflar, Karşıtlaşmalar,
Polemikler, Tartışmalar...**

Mimarlık alanında kavga edilmeye dünyada kısa bir süre önce, 17. yüzyılda, başlandı. Türkiye'de ise çok kısa bir süredir (yaklaşık 19. yüzyıl ortasından beri) mimarlık ve sanat kavgaları veriyoruz. Belli ki, yüzlerce yıl boyunca fikir ve eylem birliği yanılısımlarıyla yaşamış bir dünya giderek bu imkanı yitirdi. Farklı düşünme ve eyleme rotaları çizmeye yönelik çok sayıda talep var ve bu talepleri ortaya koyanlar kimin

ARREDAMENTO
MİMARLIK

ISSN 2536-4952
Sayı 001 Eylül 2016
Fiyatı 12 TL (KDV dahil)
Ulusal Süreli Yayın
Aylık Mimarlık ve Tasarım Kültürü Dergisi

YAYIN
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Banu BİNAT
Yayın Koordinatörü
Uğur TANYELİ
İletişim Koordinatörü
Neslihan ŞİK

Editör
Sibel SENYÜCEL
Yardımcı Editör
K. Bilge ERDEM
Grafik Uygulama
Gül DÖNMEZ

İletişim ve Reklam
Teoman COŞKUN
teoman@binatdanismanlik.com
Tel: 0212 259 90 79

Arredamento Mimarlık Dergisi'nde yayınlanan yazılardan alıntı yapmak kaynak belirtmek koşuluyla serbesttir. Yazılardaki düşünceler yazarlarına ait olup Arredamento Mimarlık Dergisi'ni bağlamaz. Reklamlar reklam verenin sorumluluğundadır. Arredamento Mimarlık Dergisi reklamlarda verilen bilgilerden dolayı sorumlu tutulamaz.

b.
BİNAT İLETİŞİM
& DANIŞMANLIK



Tod Williams
Billie Tsien
38.



Mimarlıkta Kavgalar,
Çatışmalar,
İhtilaflar,
Karşılaşmalar,
Polemikler,
Tartışmalar...
66.



"World
of Malls:
Architectures of
Consumption"
36.



Pekin'de
Bir Ev
110



Derin
Design 2016
Koleksiyonu
123.



Noah's Ark:
Essays on
Architecture
128

haklı olduğuna karar vermekte zorlanıyorlar. Siyasetten mimarlığa uzanan geniş bölgede tartışmasız itişmelerin ve elinde ilmekli ipe dolaşanların ya da eskilerin deyişle "kayıpçı kavgalarının" egemenliğindeki Türkiye ortamında "Mimarlıkta Kavgalar, Çatışmalar, İhtilaflar, Karşılaşmalar, Polemikler, Tartışmalar..." başlıklı bir Dosya hazırlamanın anlamlı olacağını düşündük. Katkıda bulunanlar sırasıyla şöyle: Feride Çiçekoğlu, Güven Arif Sargın, Günkut Akın, Ferhan Yürekli, Serdar Erişen, Işıl Çokuğraş, Can Onaner.

96 Düşünce

Söylemsel Zapturapt:

Kamusal Mekan eli (/dili) ile Kentsel Kültürü Ehlileştirmek

İnsan dilinin kamusal mekanı tarafsızca betimleyen, anlatan bir imkan değil, inşa eden bir kurucu pratik olduğu gerçeğini eksen alan bir kuramsal çalışma... İnci Basa yazdı.

102 Düşünce

Brexit, Londra, İstanbul...

Birleşik Krallık'ın Avrupa Birliği macerasını irdeleme -önce AB'ye girişinin getirilerini ve götürülerini, sonra da çıkışının kazanım ve kayıplarını- tartışma kervanına Haydar Karabey Londra'nın değişimi başlığında katılıyor.

104 Söyleşi

Joni Steiner:

"Maker kültürü" son yıllarda tasarım tartışmalarında merkezi önemde bir yer edindi. Eser Epözdemir, British Council'in bir etkinlik dizisinin konusu olarak İstanbul'a gelen Opendesk'in kurucularından Joni Steiner ile bu konuda bir söyleşi gerçekleştirdi. Maker kültüründen ve açık kaynaktan yola çıkarak, remix kültürüne, copyright, copyleft ve lisans kavramlarına uzanan bir kapsamda konuşuldu.

110 Mimarlık

Pekin'de Bir Ev reMIX Studio

Chen Chen, Federico Ruberto ve Nicola Saladino'nun birlikte kurdukları Pekin merkezli mimarlık ofisi reMIX Studio'nun yakın zamanda hayata geçirdiği bu konut yenileme işi, grubun adını yurtdışında da duyurmasını sağlayan bir proje oldu.

116 Mimarlık Tarihi

Refik Halid Karay'ın Kaleminden Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemlerinde Ankara

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinin en "sivri dilli" yazarlarından biri Refik Halid'dir. Bu nedenle hemen her dönemde başına bir şeyler gelmiştir.

Ankara'ya ilişkin yazdıkları da yer yer aynı yaklaşımın örnekleriyle dolu. Önder Şenyapılı yazdı.

123 Tasarım

Derin Design 2016 Koleksiyonu:

"Tasarım akli görünür kılmaktır."

Derin Design Türkiye'nin köklü mobilya tasarımcı ve üreticilerinden biri. Derin Sarıyer yeni koleksiyonlarını tanıtırken, tasarım yaklaşımlarını da özetliyor.

128 Yayın

Noah's Ark: Essays on Architecture; Lüks ve Şiddet: İbn Haldun'da Tahakküm ve Direniş; 18. Yüzyılda İstanbul Evleri: Mimarlık, Rant, Konfor, Mahremiyet.

Yayın Kurulu

İhsan BİLGİN (İstanbul Bilgi Ü.)

Arzu ERDEM (İTÜ)

Jale N. ERZEN (ODTÜ)

Haydar KARABEY

Mine KAZMAOĞLU

Ahmet ÖZGÜNER

Bülent TANJU

Uğur TANYELİ (İstanbul Bilgi Ü.)

Tasarım ve Fotoğraf Kapak

Bülent ERKMEN

Dergi Konsept Tasarımı

Emre ÇIKINOĞLU

Fotoğraf

Serdar TANYELİ

Kapak Uygulama

Barış AKKURT, BEK

Baskı: Ofset Yapımevi

Şair Sokak, No:4 Çağlayan Mah. 34410

Kağıthane / İSTANBUL

Yönetim: Binat İletişim & Danışmanlık

Barbaros Bulvarı, Dörtüzlü Çeşme Sokak,

Güneş Apartmanı, No:2 D:7 Kat:6 34353

Beşiktaş / İSTANBUL

Telefon: +90 212 259 90 79
E-posta: info@binatdanismanlik.com

Abonelik ve Dağıtım

Sinem YILMAZ

abone@binatdanismanlik.com

Tel: 0212 259 90 79

www.arredamentomimarlik.com

www.binatdanismanlik.com

Mimarlıkta Kavgalar, Çatışmalar, İhtilaflar, Karşıtlaşmalar, Polemikler, Tartışmalar...

Mimarlık alanında kavga edilmeye dünyada -historiyografik ölçütlerle düşünülürse- kısa bir süre önce, olsa olsa 17. yüzyılda, başladı. Türkiye’de ise çok kısa bir süredir (yaklaşık 19. yüzyıl ortasından beri) mimarlık ve sanat kavgaları veriyoruz. Belki kavga ve tartışma geçmişimizin çok kısa olmasından ötürü, pek çok alanda olduğu gibi mimarlıkta da ufuk açıcı kavgalar üretme ve sürdürme iktidarında galiba değiliz. Bu alanda Türkiye’de hoyratlık rekorları kırıldığı bile söylenebilir. Sosyal medyadaki gündelik linç girişimlerini düşünmek burada ne kastedildiğini anlamaya yeter. Kuşkusuz, “ille de kavga mı etmek gerekiyor” diye sormak mümkün. Yanıt, “zorunlu değil, ama kaçınılmaz” şeklinde olacak. Çünkü, kavga, tartışma ve polemikğin toplumsal-sanatsal-mimari arka planını sadece bir gerilimin dışavurulması oluşturmuyor. Asıl önemli olan, en azından 17. yüzyıldan bu yana sözkonusu alanlarda sürekli gerilimler üretiyor ve onları tartışma ve kavgalarla açığa döküyor olmamız. Belli ki, yüzlerce yıl boyunca fikir ve eylem birliği yanılısalarıyla yaşamış bir dünya giderek bu imkanı yitirdi. Farklı düşünme ve eyleme rotaları çizmeye yönelik çok sayıda talep var ve bu talepleri ortaya koyanlar kimin haklı olduğuna karar vermekte zorlanıyorlar. Kaldı ki, toplumsal bağlamda kimin haklı olduğunun da pek az önemi var.

Böyle bakınca, Dosya başlığını Georg Simmel’in her ikisi de mimarlığa değinmeyen iki metninden (“Der Konflikt der modernen Kultur” ve “Der Streit”) yola çıkarak tartışmak mümkün. Simmel onlarda çatışmanın, ihtilafın, kavganın sosyolojisini yapıyordu. Toplumun uyumlu bir bütün olmasını öneren ve/veya özleyen anadamar toplumsal bilimlerin aksine, ona göre, uyumsuzluk da uyum kadar olağan bir toplumsal varoluş tanımlıyordu. Daha önemlisi, çatışma bir arıza değil, “toplumlaşma”nın dinamiklerinden biriydi. O halde, ortamın sütlüman olmasının, kayıtsızlığın ve sessizliğin olumlanmaktan çok, korkulması gereken bir toplumsallığa işaret ettiği bile söylenebilir. Uyum hali gibi gözükürken durum belki de yaşamın durmasından başka bir şey değil. Yunanca “harmonia” (uyum) sözcüğünün kökeninde “sabitleme”, “bir yere tespit etme” anlamlarına geldiğini hatırlamak yararlı olur. Dolayısıyla, mimarlıktaki kavgalara Simmelci bir yaklaşımla eğilmek ortaya çıkan uzlaşmazlıkların ne gibi imkanlar ürettiğini görmeyi sağlayabilir.

Mimarlık açısından pek az araştırılmış bu imkanı ideolojik/siyasal kavgalar açısından sorgulayanlar var. Her görüşün kendisini haklı çıkarmak ve doğrulamak için bir düşman bulması ve o düşmanla mücadele aracılığıyla meşrulaşması bilinen bir gerçek. Sanat alanındaysa, örneğin Peter Bürger’in “Theory of the Avant-Garde”da söylediği gibi, antagonizma avangardın olmazsa olmazıdır. Bu yaklaşımı, “farklı yönelimler karşıtlaşmalar sayesinde varlık kazanırlar” şeklinde bir genellemeye dönüştürmek de pekala mümkün. Hatta, sanat-tasarım-mimarlık alanlarında değişim ve yenilenme dinamiğini birkaç yüzyıldır kavga ve tartışmaların varettiğini söylemek gerekecek. Yine de Türkiye’deki durum yukarıdaki iyimserliği doğrular gibi gözüküyor. Burada tartışma ve polemik yapmak yerine, daha çok bir linç atmosferi tesis ediliyor. Fikirlerin mi çarpıştırıldığı, yoksa karşıtların yargılamaya mı tabi tutulduğu her zaman kolayca teşhis edilemiyor. Siyasetten mimarlığa uzanan geniş bölgede tartışmasız itişmelerin ve elinde ilmekli ipele dolaşanların ya da eskilerin deyişiyle “kayıpçı kavgalarının” egemenliğindeki bir ortamda “Mimarlıkta Kavgalar, Çatışmalar, İhtilaflar, Karşıtlaşmalar, Polemikler, Tartışmalar...” başlıklı bir Dosya hazırlamanın anlamlı olacağını düşündük. ■ UT

Kayıklı Kavgası

Feride Çiçekoğlu ■ Türkiye’de mimarlıktaki kavgalarla “kayıklı kavgaları” arasında benzerlik kuran dosya konusu için yazı çağrısını aldığım da resmi hatırladım. Kitabı, kütüphanemin yazara ayrılmış rafından kolayca buldum ve uzun uzun baktım. Mimarlık için ipucu verebilecek şekilde nasıl görmeliyim bu resmi ve gördüğümü nasıl anlatmalıyım diye düşündüm. Resmin üslubunu usulca hatırlatan yazarın, anlatırken de aynı yolu izleyebileceğime dair bir işaret verdiğini hissettim. Öyle anlatmayı deniyorum şimdi.

Resimde benim en çok dikkatimi çeken figür, sağ kayıkta, tam ortada ayakta durup sol kayığın burnunu iki eliyle kavramış olan. Onun bulunduğu kayık öbürüne hızla yanaşmış gibi görünüyor; yan kayıktaki, hepsi de sarıklı olan, sırttan gördüğümüz figürler bir savunma hamlesi içinde gibiler. Ortadaki sarıklı iki elini havaya kaldırmış, iki tarafa da “durun” diyor sanki. Ama tam tersi de olabilir. Bizim figürün yüzündeki bezginlik, pişmanlık ve tevekkülün, aniden yanaşveren bu sarıklılar kayığıyla başa çıkamayacaklarını bilmekten kaynaklanıyor olması da muhtemel. O kendi kayığını dengede tutmaya çalışıyorsa, burun tarafındaki iki kişi yan kayıktaki ikisiyle kürek dalaşına girmiş, biri küreği kaptırmış çekişiyor, öbürü havaya kaldırmış, indirmek üzere. Kıç tarafındakileri göremiyoruz, yalnızca bir kol girmiş kadraja, sol kayığın burnunu tuttuğunu görüyoruz. Sol kayıktaki sarıklılardan en solda olanı diğer kayıklara el sallıyor, yardıma çağırır gibi. Kavganın sebebine dair bir ipucu yok resimde; yardım çağrısına cevap vermek üzere yaklaşan tek bir kayığa, diğerlerinin olup bitene hiç aldırmadan kendi yollarına gitmelerine, uzaktan iskelede bekleyenlerin ve iskele yakınlarındaki sandalların ise bu kavganın farkında bile olmadıklarına bakarak tahminlerde bulunabiliriz ancak. Resim kavgadan bihaber sanki.

Sözünü ettiğim resim Melling’in “Tophane Meydanı ve Kışlalarının Görünümü” adlı gravüründen Orhan Pamuk’un yaptığı kadraj¹. Pamuk *Resimli İstanbul / Hatıralar ve Şehir* kitabının Melling’e ayırdığı bölümünde resimden bu yakın planı aktarmasa, gravürün aslına bilenlerimiz dahi manzaranın genel sükunetine, arka plandaki binalara, meydana gelen ağaçlara, iskelenin önündeki sandal trafiğinin ahengine takılıp sahnenin

ortasında bir kavganın sürmekte olduğunu fark edemeyebiliriz. Nitekim, Melling’in gravürlerine metinler yazan Lacretelle Tophane’nin yeniden yapılandırılmasına Fransızların katkısından, iskeledeki yoğunluktan, kayıkçıların maharetinden bahseder de, ön plandaki kavgaya hiç değinmez bile, bu resimden söz ederken². Lacretelle’in resmin orta yerindeki itiş kakışı atlaması, onun görme biçimi kadar ressamın çizme biçimiyle de alakalıdır. Ressamın, resmi kavganın hikayesinin etrafında kurmak yerine, manzaranın tasviriyle ilgilendiğini sezeriz. Neden sorusunun cevabı Orhan Pamuk’un Melling gravürleriyle ilgili gözleminde gizlidir:

“Piranesi’nin resimlerindekinin aksine İstanbullular, hangi anıtsal binanın, hangi çarpıcı manzaranın çevresinde dururlarsa dursunlar mimari ve doğa tarafından ezilmezler. Piranesi gibi bir perspektif sevgisi olmasına rağmen Melling’in resimleri dramatik değildir (Tophane kıyısında ‘kayıklı kavgasına’ tutuşmuş sandalcılar bile!).”

Melling’in resimlerinin “dramatik” olmayışı görsel anlatıma dair önemli bir tespit. Anlatımda hikayenin değil de tasvirin öne çıktığına işaret ediyor. Bu tespit aynı zamanda kayıkçı kavgalarının resmedilecek kadar önem kazandığını anladığımız 18. yüzyıl sonlarına dair ipuçları da barındırıyor. Bir yandan kayıkçı kavgalarının yaygınlaştığına, öbür yandan etraftakilerin bunu sırf bir itiş kakış, sonuç vermeyecek bir dalaşma olarak gördüklerine dair ipuçları bunlar. Ama o konulara girmeden önce Pamuk’un Melling gravürleriyle neredeyse yarım asırdır süren kişisel macerasını anlatmak isterim.

Ressamın 1819’da basılan *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore (İstanbul’da ve Boğaz Sabillerinde Pitoresk bir Seyahat)* adlı kitabının yarım boy edisyonunun bir tıpkıbasımını yapan eniştesi Şevket Rado 1969’da bundan bir kopya da Orhan Pamuk’un ailesine hediye etmiş. Henüz ressam olmak istediği lise çağlarına denk gelen o tarihte gravürleri nasıl incelediğini büyük bir heyecanla anlatır Pamuk. Melling’in gravürlerinde -“aynen Marguerite Yourcenar’ın Piranesi’nin Melling’den otuz yıl önce yapmaya başladığı Roma ve Venedik konulu gravürleri bir zamanlar incelerken yaptığı gibi”- büyüteçle gezindiğini ve hareket ettirdiği İstanbulluları seyretmekten yalnız o yıllarda değil, sonraları da hep zevk

aldığını söyler. Melling’in, 18. yüzyılın son çeyreğinde, “o sıralarda yavaş yavaş yükselmeye başlayan Doğu romantizmi sonucu çıktığı bir yolculuk sonucu” İstanbul’a geldiğini tahmin eder ve 1802’de Paris’e dönmek zorunda kalacağı tarihe kadar hayatının on sekiz yılını bu şehirde geçirmiş olan ressamı neden çok sevdiğini şöyle açıklar:

Melling’in bakışı şehrin içinden çıkar. Ama o zaman İstanbul halkı kendini ve şehrini resmetmeyi bilmediği, bu işle hiç ilgilenmediği için Batı’dan getirdiği resim hüneri bu önyargısız resimlere bir yabancı hissi verir. Şehri bir İstanbullu gibi görüp önyargısız bir Batılı gibi resmettiği için Melling’in İstanbul’u hem hatıralar, coğrafya ve camiler gibi tanıdık bir yerdir, hem de benzersiz, tek ve bu yüzden de harikulade bir dünya⁵.

Bu resimlere her bakışta bu dünyanın kaybolmuş olmasından dolayı olağan bir hüznün kapları içimi. Ama geçmişte kalmış bu dünyanın neredeyse tek “doğru” görsel tanımını gösterdiği gibi, benim İstanbul’unun egzotik, “büyülü” ya da tuhaf olmadığını, aslında çocukluğumun Boğaziçi’nden çok şey taşıdığını ve yalnızca harikulade olduğunu Melling’i her açışta görmek bana teselli verir⁶.

Bu uzunca alıntıdan amacım, Pamuk’un Melling’i ne kadar iyi tanıdığını vurgulamak ve onun “kayıklı kavgasına tutuşmuş sandalcılar bile” deyişinde hem hayatın kendisi, hem de temsiliyeti açısından vurguladığı istisnai duruma işaret edebilmek. Orhan Pamuk söz ve imge, gerçek ve temsil üzerine çok düşünmüş bir yazar. Görme biçimlerinin hayatın kendisinden kaynaklandığını, hayatla gerçeği temsil etme biçimlerinin birbirlerini karşılıklı olarak sürekli değiştirdiğini anlattığı harikulade romanı *Benim Adım Kırmızı*’yı hatırlayalım. Minyatürdeki hepsi birbirinin aynı olan suretler ile Rönesans resmindeki her yüzün biricik betimlemesi olan portre arasındaki hesaplaşmayı okuruz o romanda⁷. *Benim Adım Kırmızı*’nın geçtiği 16. yüzyıl sonunda nasıl hem İstanbul, hem de resmetme biçimi bir dönüşüm içinde idiye, 18. yüzyıl sonunda durum yine öyledir. Orhan Pamuk’un diline ve düşünce biçimine aşına isek, Melling gravürüne dair parantez içinde aktardığı kısacık gözlemin sonundaki “bile” sözcüğünün zengin alt metnini merak ederiz. O sözcükle ima edilen müstesna durumu bilmek isteriz. Nitekim hızlı bir araştırma bile bize o tarihlerdeki değişimin boyutlarını hemen gösterir.



Cengiz Orhonlu, “Osmanlı Türkleri Devrinde İstanbul’da Kayıkçılık ve Kayık İşletmeciliği” başlıklı makalesinde 18. yüzyılın ikinci yarısında şehirdeki dönüşüme ve bunun kayıkçı esnafı açısından neleri değiştirdiğine dair çarpıcı bilgiler aktarır⁸.

Melling’in İstanbul’u resimlediği 18. yüzyılın ikinci yarısında hem şehrin nüfusunun, hem de kayıkçı sayısının hızla arttığını, rakam vermek gerekirse 1751’de İstanbul suru içindeki 15 iskelede toplam 1274 olan kayıkçı sayısının, 1802’de yeni kurulan ve genişleyen Boğaz semtleriyle birlikte 6572’ye çıktığını öğreniriz⁹. Orhonlu’nun, iki yüzyıl önce İstanbul’daki değişimi tasvir ettiği aşağıdaki sözlerinde bugün bize aşına gelen bir yan da yok mudur?

18. yüzyılda türlü sebepler ile İstanbul şehrine büyük bir insan akını başlamıştı, bunun sonucunda şehir nüfusu artmış ve şehrin banliyösü sayılan yerler birer iskan mahalli olmuş, hatta Boğaziçi semtlerinin bağ ve bahçeleri yavaş yavaş imha edilerek yerlerinde çeşitli inşaatlar sonunda semtler meydana gelmiştir¹⁰.”



Melling,
“Top Arabacıları
Kışlası” (Melling,
Voyage Pittoresque,
Pl. No: 21)

Sözkonusu dönemde karadan ulaşılamayan Boğaz semtleri ile, Marmara denizindeki adalara ve Haliç’teki semtlere hem yolcu, hem de zahire, diğer eşya ve hatta başta at olmak üzere her çeşit hayvan naklinde kullanılan kayıkların sayıca çok artmasıyla eski ve yerleşik nizam ortadan kalkmıştır. Bu münasebetle kayıkçıların sıkça birbirleriyle kavga ettiklerini, “kayıkçı kavgası” deyiminin de bu dönemden miras kaldığını tahmin etmekte zorlanmayız.

Orhonlu’nun makalesinden yerleşik nizam ile kast edilenin, hem kayıkçıların kendi aralarındaki münasebetleri, hem de diğer kesimler ve müşteri ile ilişkilerini bir esasa

bağlayan kurallar olduğunu öğreniriz. Kayıkçılar arasındaki nizamı sağlayan temel kural kayıkçılık yapacak kimselerin kefilli olmaları gereğidir. Her kayıkçının kendisine kefil olacak bir başka kayıkçı aracılığı ile bir iskeleye bağlı olarak çalışmaya başlaması, bir iskele kethüdasının o iskeledeki tüm kayıkçılara kefil olması, herhangi bir iskele kethüdasının azli lazım geldiği zaman “diğer iskele kethüdalarının marifeti ile azl ve nasb olması” şartı gibi kurallar 18. yüzyılın ikinci yarısında eskisi gibi işlemez olmuştur. Bir yandan kimilerinin “hatırlı insanların aracılığı ve ‘şefaatharı’ ile kendilerini iskele kethüdası olarak tayin ettirmeleri” bir yandan da kayıkçıların

arasına meslekten olmayan birçok kimsenin katılması kayıkların nizamlarını bozmuş ve aralarındaki ilişkileri gerginleştirmiştir.

Müşteri ile ilişkilerin de benzer nedenlerle bozulduğunu anlıyoruz. İskeleler arasındaki ücretleri belirleyen narh sistemine uyulmaması ve kayığın taşıyabileceğinden daha çok yolcu alınması sonucu can kayıpları olması gibi nedenlerle kayıkçı esnafının itibarının düştüğünü okuduğumuzda, bir önceki yüzyıldan bize ulaşan “Osmanlılarda narh müessesesi” kurallarının kayıkçı esnafı için artık pek de uygulanamaz hale geldiğini anlarız¹¹. Orhonlu’nun kayıkçıların hukuki nizamının bozulmasını ayrıntılı olarak anlattığı bölüm “kayıkçı kavgası” tabirinin kaynaklarına dair zengin ipuçlarıyla doludur¹². Der ki mesela, bir örnek vererek, “Üsküdar kayıkçıları ile Bahçekapı kayıkçıları ile Bahçekapı kayıkçıları vasıtalarını koyacak yer meselesinden dolayı kavga çıkarmışlardı¹³.”

18. yüzyıl sonlarında İstanbul nüfusunun hızla artması ve yerleşim yerlerinin değişmesi sonucu bir ulaşım sorunu baş gösterdiğini ve günümüz İstanbul’unda taksi plakaları ve taksi durakları için verilen kavgaların o zamanlar da kayık sahipliği ve kayıkçı iskeleleri için verildiğini söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. “Dolmuş” sisteminin de İstanbul’a bu dönemin bir mirası olduğunu, hem Orhonlu’nun makalesinden, hem de Necdet Ertuğ’un konuya dair kitabından öğreniyoruz. “Bir çifte kayık dolmuş ederse altı kişi, iki çifte kayık dolmuş ederse on kişi alacaktır¹⁴” kuralının sıkça çiğnendiğini, sonradan iki çifte kürekli kayıklara on iki kişiye kadar izin verildiğini ama kayıkçıların kaçak olarak bazen on beş, bazen daha çok yolcu aldıklarını, bu yüzden kayıkların alabora olduğunu, gözü pek İstanbulluların yine de bu kayıklara binmeye devam ettiklerini öğrendiğimizde acaba neden hiç şaşırıyoruz? Ve sonra şu alıntı, yine aşına gelmiyor mu bize?

1802 yılında padişaha ait filika ve piyadeler tersane iskelesinde bulunmaktadır. Aynı iskelede Tersane emini, Kaptan Paşa ve diğer bazı devlet memurlarına ait de kayıkhaneler vardır. Sahilde ve sayfiye yerlerinde oturan devlet büyüklüğü ve zenginlerin mükellef kayıkları ve kayıkhaneleri mevcuttu. Bu bakımdan bu vasıtanın İstanbul içtimai hayatında önemli bir rolü vardı¹⁵.

Kayığın bu kadar önem kazanmasıyla çokça kayığa sahip olanlar ile kayıklarında başkalarını çalıştıranlar artıyor. Kayık

işleticileri “genel olarak reaya yani sivil kesim ve askeri ya da asker ve bürokratlar olarak iki gruba¹⁶” ayrılıyor. Askerler daha çok Kasımpaşa, Hasköy, Tophane gibi ocak ve kışlalarına yakın iskelelerde kendi kayıklarında çalışıyorlar, Tersane civarı iskelelerde bulunan kayıkçıların bir kısmı ise kalyonculardan ve Tersane bahçesi bostancılarından oluşuyor¹⁷. Bostancıbaşının “kendi hususi kayığıyla gezerek bütün sahilleri kontrol ettiğini,” kadının ise narh ve sair hükümlerin uygulanması ve gereğinde uymayanları hapsedme yetkisine sahip olduğunu öğreniyoruz¹⁸. Bütün müeyyidelere rağmen kayıkçıların kuralları ihlal etmekte, İstanbulluların ise kayıklara binmeye devam ederek ihlale iştirak etmekte ısrarcı olduklarını eklemeye bilmem gerek var mı?

Şimdi artık Orhan Pamuk’un “Melling’in resimleri dramatik değildir. (Tophane kıyısında ‘kayıkçı kavgasına’ tutuşmuş sandalcılar bile!)” tespitine geri dönebiliriz. Dramatik resim, hikaye anlatan, zaman ve hareket boyutu olan, bir dönüşüme tanıklık eden resimdir. Dramatik çatışma, aynı zamanda bu çatışmanın başını çeken, olayların değişiminde belirleyici rol oynayan karakterler gerektirir. Bu karakterlerden birisi diğerlerinden öne çıkar, hikayenin kahramanı olur, karşısına çıkan engelleri aşmak için mücadele eder, çatışır, sonunda galip ya da belki mağlup olur, ama en azından denemiştir. O artık, minyatürlerden aşına olduğumuz birçok suretten birisi değil, yüzü ve kişiliği biricik olan, portresi çizilebilecek bir karakterdir. Dramatik bir resimde resmin tümü öne çıkan o karakterin ve ana aksiyonun etrafında kurulur.

Orhan Pamuk “Melling’in resimleri dramatik değildir” derken, onun tasvirlerinde aynen minyatürlerdeki gibi bütün yüzlerin birbirine benzediğini, hiçbir karakterin öne çıkmadığını, kaderini değiştirmek için mücadele etmediğini, çatışmaya girmediğini, dolayısıyla bütün figürlerin birer “suret” olarak resmedildiğini kast etmektedir. Dramatik olmayan resim çatışmanın ağırlık merkezine konmadığı bir tarz ve üslup gerektirir. “Kayıkçı kavgası” çatışma boyutuyla bu tarzın dışına düşer gibi görünse de, kavganın tarzı ve üslubu hikayeden ziyade tasvir geleneği ile anlatıma uygundur. Nitekim Melling bu kavgayı öylesine incelikle diğer kayıkların arasına işlemiştir ki, Pamuk gravürden bir yakın plan alıp öncesinde bizi bu konudan haberdar etmese, orada gözümüzün önünde bir kavga olduğunu belki de fark etmeyecek bir mesafeye

bakarız resme. İlk bakışta bize farklı gelen ortadaki figürün yüzünde gördüğümüz ifadenin bir benzerini küreği kaptırmış kayıkçının yüzünde de görürüz ve her bir kayıkçının biricik bir karakter olarak değil de, birbirinin benzeri tipler olarak resmedildiğini anlarız. Pamuk’un kadraja almadığı kayığın kış tarafında iki kadın olduğunu bilmiyorsak hele, kayıkçı kavgasının nedenini tahmin etmek için ipucu yoktur elimizde, taraflardan hiçbirisiyle özdeşleşmeyiz¹⁹.

Bu işin temsiliyet ile ilgili yanı. Bir de hayatın gerçeğine dair boyutu var. Bununla 18. yüzyılın ikinci yarısında kayıkçıların birbirleriyle sık sık dalaşmalarını, bu vakaların resmedilecek kadar önem kazanmasını ve yüzyıllar yaşayacak bir deyim kaynaklık etmesini kast ediyorum. Burada bir çatışma vardır gerçi, ama bu kurulu nizam ve intizamı değiştirmeye yönelik değildir. Ne kethüdalık sisteminin yozlaşmasına karşıdır, ne de kayıkçıların arasına kefilizlerin sızmasına neden olanlara hesap sormaya yeltenir. Kaldı ki, “itiş kakış yapacağıma ben kayığımıyla öyle bir fark yaratayım ki, müşteri beni tercih etsin” gibi rekabetçi bir mantığın ipucu da yoktur elimizde. Tam tersine, kuru gürlütle ile müşteri kapma telaşına girdiklerini tahmin eder, bize ulaşan örneklerden aralarındaki itiş kakışı müşteriyle ilişkilerine de yansıtıklarını öğreniriz²⁰.

Kayıkçı kavgalarının altında, kayıkçıların birbirleriyle ve müşteriyle ilişkilerine bir nizam verme konusunda zafiyet gösteren ancak ceberrut yüzünden bir şey kaybetmeyen merkezi otoriteye sesini duyuramamak, sözünü geçirememek, lafını dinletmemek ile ilgili olduğunu da tahmin etmekte zorlanmayız. Genel nizamı değiştirme konusundaki çaresizliğin öfkesini birbirinden çıkararak bu meslek erbabının kendi arasındaki itiş kakışla yetinmek zorunda kalmış olmasının mazur görmeye gayret edebiliriz. “Kayıkçı kavgası” deyimini tarihe mal olmuş, anakronik bir deyim haline gelmiş olsa, böyle yapabiliriz. Oysa öyle değil. İki yüzyıl sonra bu tarz bir itiş kakış “siyasetten mimarlığa” hala hayatımızı etkilemeye, hatta belirlemeye devam ediyor. “Biz bize benzeriz” diye özetlenebilecek bir şekilde içe kapalı olmak, buna karşılık provokasyona son derece açık olmakla özetlenebilecek bir kendi kendini abluka hali de diyebiliriz bu toplumsal “halet-i ruhiye”ye.

Yukarıdaki genellemeye dair örnekler isteyenler için Uğur Tanyeli’nin “Venedik Bienali’ne Türkiye Katılımı, 2016” başlıklı

yazısının giriş bölümünde aktardığı kısa tarihçeyi hatırlatmak yeterli olacaktır²¹. Tanyeli doğrudan mimarlık alanında olmasa bile kısmen sanat ürünlerine de yer veren ve türünün uluslararası ilk etkinliği olan Londra'daki 1851 Dünya Sergisi'ne katılımın Osmanlı/Türk yönetimleri için bir ilk olduğunu belirttikten sonra, genel teamülün "yönetim katında kararlaştırılmış, ülke temsiline dayanan katılımlar" şeklinde sürdüğünü, sonraki yüzyıl boyunca mimarların dünyadaki tartışmalara katılma konusunda bir inisiyatif almadıklarını vurgular. CIAM'ın (Congrès internationaux d'architecture modern) kurulduğu 1928'den resmen kapandığı 1959'a kadar tek bir Türk katılımcısı olmadığını, mimarların meslek örgütü olan Mimarlar Odası'nın da 1956'daki kuruluşundan başlayarak uluslararası bir sunumla pek ilgilenmediğini söyler.

Bu sayının dosya konusunun sunulduğu çağrı metnindeki "siyasetten mimarlığa uzanan geniş bölgede tartışmasız itişmelerin ve elinde ilmekli ipele dolaşanların ya da eskilerin deyişiyle 'kayıklı kavgalarının' egemenliğindeki bir ortamda" tespitinden yola çıkarak mimarlık alanındaki kayıklı kavgalarının geçmişten bugüne ayrıntılı bir dökümünü yapmak pekala mümkündür. Ancak bu çabanın aynı kayıklı kavgası ortamını beslemekten gayri bir faydası olamayacağı da aşıkardır.

Dosya konusu için yapılan çağrıyı aldığımız Temmuz 2016 başlarında, Türkiye'de hemen birkaç hafta içinde idam cezasının yeniden gündeme geleceğini duysam, ülkenin bütün sürprizlerine hazır olduğumu sansam bile, buna ihtimal vermezdim. O tarihte "elinde ilmekle dolaşmak" deyimini bir metafor olarak aldığımı itiraf etmeliyim. O günden bugüne, çağrı metnindeki ifadeler ürkütücü bir biçimde temsilîyet sathından hayatın içine intikal ettiler. Bu gibi zamanlarda hep olduğu gibi "kayıklı kavgaları"ndan kaçıp temsil alanlarına sığınmakta yarar var. Edebiyata, sinemaya, resme ve hatta eski gravürleri incelemeye... Uluslararası tartışma ortamından kopukluğun, mesleki konuları ve sorunları zamana ve mekana dair büyük resmin içine oturtma melekесinden yoksunluğun ancak en yakınımızdaki meslektaşlarla itiş kakaşa girmeye yol açacağını görmek için Melling'in gravüründe büyütle gezinmek hele ki şu günlerde hepimize iyi gelebilir.

■ Feride Çiçekoğlu, Prof.Dr., İstanbul Bilgi Üniversitesi

Notlar:

- 1 Orhan Pamuk, *Resimli İstanbul / Hatıralar ve Şehir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 161.
- 2 Antoine Ignace Melling, *İstanbul ve Boğaz Kıyılarına Pitoresk Seyahat*, çev.: Ece Zerman, Irvin Cemil Schick, Denizler Kitabevi, İstanbul, 2012, s. 140-144. Lacreteille'in yorumuna dikkat çeken, İstanbul kayıklılarıyla ilgili kaynaklar öneren ve bu metnin ilk taslağını okuyarak değerli katkılar yapan Namık Erkal'a teşekkür borçluyum.
- 3 Pamuk, s. 153.
- 4 Age, s. 148.
- 5 Age, s. 153.
- 6 Age, s. 158-159.
- 7 Feride Çiçekoğlu, "Yeni Zamanlar Nakkaşı", ed.: Nükhet Esen, Engin Kılıç, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, İletişim, İstanbul, 2008, s. 209-224.
- 8 Orhonlu, Cengiz, "Osmanlı Türkleri Devrinde İstanbul'da Kayıklılık ve Kayık İşletmeciliği," *Tarih Dergisi*, Cilt 16, Sayı 21, 1966, s. 109-134.
- 9 Age, s. 127.
- 10 Age, s. 127.
- 11 Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 268-287. Kütükoğlu'nun 1640 tarihli narh defterinden aktardığı metinde 17. yüzyılda yaygın olarak kullanılan kayık türü olan peremelere dair bölüm yalnızca iskeleler arası yolcu başına ücretleri değil, kürek adedine ve kayık uzunluğuna göre taşınabilecek yolcu sayısını, yaz ve kış mevsimlerine göre bu sayının nasıl ayarlanması gerektiğini, taşınacak hayvanlar için alınacak parayı da ayrıntılı bir biçimde belirtir.
- 12 Orhonlu, s. 110-116.
- 13 Age, s. 116.
- 14 Necdet Ertuğ, *Osmanlı Döneminde İstanbul Deniz Ulaşımı ve Kayıklılar*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s. 49.
- 15 Orhonlu, s. 116-117.
- 16 Ertuğ, s. 52.
- 17 Age, s. 55.
- 18 Age, s. 51-52.
- 19 Orhan Pamuk'un verdiği yakın planda kadraja giren kol bu kadınlardan birine aittir. Kadınları gördüğümüz anda sahnenin ortasında cereyan eden "kayıklı kavgası" bizim için dramatik bir anlam kazanabilir. Ancak bu ressamın kavgayı dramatik bir olay olarak resmetmemiş olduğu gerçeğini değiştirmez. Pamuk'un da bir hikaye konusu olabilecek kadınları dışarıda bırakarak kadraj yapması tesadüf olmasa gerektir. Kayıklı kavgalarında kadın yolcu taşınmasıyla ilgili kuralların ihlali akademik açıdan araştırma, edebiyat açısından hikaye konusu olmaya yatkındır. Mesela Orhonlu'nun ve Ertuğ'un metinleri kadınların kayık iskelesi sahibi olmalarına dair zit yorumları ve ima ettikleriyle toplumsal cinsiyet açısından ayrıca incelenmeyi hak ederler. Ertuğ durumu Osmanlı'da kadınların iş sahibi olabilmelerine dair olumlu bir örnek olarak verirken (Ertuğ, 55), Orhonlu bir tür "yüzer genelev" işletmeciliği ima ederek şöyle der: "Hasköy'de Fatma Hatun adlı bir kadın hukuken sahip olduğu peremelerden ayda 10 akçe kar temin etmekte idi. Bu kadının doğrudan doğruya bu iş ile meşgul olmadığını da ilave etmek lazım gelir" (Orhonlu, s. 118).
- 20 "1761 yılında Üsküdar kayıklıları Büyük iskele başında palamar bağladıkları taşı geçerek kadın ve erkek yolcuların yakalarına yapışıp kayıklarına binmeleri için zorlamakta ve bu husus şikayetlere yol açtığından önlenmesi istenmektedir" (Ertuğ, s. 49).
- 21 Uğur Tanyeli, "Venedik Bienali'ne Türkiye Katılımı, 2016", *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ağustos 2016, s. 44-53.

Sermaye ve/veya Sermayesiz Mimarlık: Kavgalar, Çatışmalar, Karşıtlaşmalar, Polemikler, Tartışmalar Üzerine Ekonomi-Politik Bir Okuma

Güven Arif Sargın ■ Marx'ın bildik, dile pelesenk olmuş ünlü bir yorumuyla başlayarak, içine düşürüldüğümüz histerik ruh haline dair bir saptamada bulunmak yerinde olabilir: Kesintisiz büyüme/inkışaf ve üretim güçleri arasındaki amansız gerilime dair engin bir öngöründe bulunan Marx, bu devasa gelişimin sonunda, artı-değer yaratmanın birincil/tekel aracı olan emek gücünün sömürsünün anlamsız hale geleceğinden dem vurur -kapitalizmin "nesnel" dayanağı kalmayacağı nihai bir evreye işaret ederek¹. Marx'ın 1858 tarihli eseri Grundrisse'de (Ekonomi Politğin Eleştirisinin Taslağı) yer alan saptaması, ki tüm bu saptamaları 1867 yılı basımı Kapital'e dayanak olacak öncül tartışmalardır, temelde iki önemli meseleyi ihtiva eder; birincisi, hiç şüphesiz politik bir tonlamayla, içsel çelişkileri nedeniyle kendisini uzun erimde ilga edecek üretim ilişkilerine dair, tarihselliği olan tahlillerde bulunur; buna ilave olarak, emek sömürsünün ortadan kaldırılması ve kapitalizmin sonlanması arasında bir bağ kurar ve dolayısıyla, sermayesiz (sermaye birikimi ve dağılımı bağlamında) özel bir toplumsal tahayyülün ipuçlarını deşifre ederek, bizleri bir nebze olsun umutlandırır²: Geline son kertede, umuda kapılmamızın yeri ve zamanı olup olmadığı müstehzi bir ifadeyle sorulabilir; yanıtın ne olduğu henüz kestirilemeye de, Marx'ın çelişki-tabanlı çatışma biçimlerini doğrulayan ve ciddi anlamda tarihsel kırılmaları içeren önemli bir döneme tanıklık ettiğimizi, bu noktada iddia edebiliriz- tükenmişlik ruh halleri, eşitsizlik ve adaletsizlik sonucu yaygınlaşan sosyal krizler ve hiç şüphesiz coğrafi dengesizliklere başat büyüyen çevresel sorunlar, bölgesel ölçekli kesintisiz iç-savaşlar ya da vekalet savaşları (proxy-

wars) ve bizleri biteviye öğüten ve fakat sıradanlaşarak olağanlaşan “olağanüstü haller” (*the state of exception*)...

Grundrisse'nin içerdiği birinci sorunsaldan hareketle, kapitalizm ve mimari pratiği bir biçimiyle ilişkilendirmeyi ve daha sonrasında, özellikle nesnel dayanağından yoksun bir üretim “modu”nun sonuçta bizi özgürleştirip özgürleştiremeyeceğini; bir diğer deyişle, emek sömürsünden görece azat mimar özneler olup olamayacağımızı sorgulamayı tercih ederim. Öte yandan bu tür bir sorgulamanın genellemeler içerdiğini ve öznel önermeler kadar ideolojik özlemleri de ihtiva ettiğini kabul ediyorum. Denilebilir ki, bu tür bir akıl yürütme koşulsuz kabullerimizle kaim teorik bir çerçeveyi zorunlu kılacaktır; sözü edilen çerçevenin ise, hikmeti sual olunmaz bir biçimde, mimari üretim ve kapitalizmin ekonomi politiği arasında, doğrusal ya da değil, çetrefilli ilişkileri öncelikli gördüğünü, zapta geçirmemiz gerekiyor. Bu noktada, Peggy Deamer'ın 2014 yılı basımı derleme bir kitabından kısaca bahsetmeyi ve dolayısıyla, yukarıda sözünü ettiğim mimari pratik ve kapitalist üretim arasındaki tarihsel ilişkilere dair yorumu paylaşmayı öncelikli görüyorum: Bildiğim kadarıyla henüz Türkçeye çevrilmeyen *Architecture and Capitalism - 1845 to the Present* (Mimarlık ve Kapitalizm - 1845'ten günümüze) başlıklı çalışmada Deamer, farklı yazarlara yer vermekle birlikte, 19. yüzyıldan başlayarak post-endüstriyel/geç-kapitalist döneme değin uzanan yaklaşık 200 yıllık süreci dönemlere ayırır ve kapitalist üretimle mimari praksis arasındaki ilişkiyi süreklilik içeren ve fakat birbiriyle görünenden daha incelikli iç-içe geçmiş görece özerkliği olan iki sarmal olarak tanımlar -yazarlardan istenen de, bu sarmal ilişki içerisinde dönemsel ayrışmaları ya da örtüşmeleri örnekleyerek, mimari pratik, mimari ürün ya da mimar özne aracılığıyla açıklamalarıdır³. Özellikle, mimarlık ve kapitalizmi üst-üste naksettiği, ayrıntıda düşünülmüş zaman cetvelinin (*time-table*), kitabın tüm kurgusunun hülasesi mahiyetinde olduğunu belirtmek isterim. Bu noktaya kadar aşırı aykırı bir iddia olmadığı iddia edilebilir; öte yandan Deamer, Marx'ın bir diğer bildik önermesi, “insanlık tarihi, sınıf çatışmaları tarihidir” aforizmasını mimari pratiği tanımlamak için de kullanır ve mimarlık tarihinin sermayeye bağlı “çatışmalar” tarihi olduğundan hareketle, yukarıda sözü edilen dönemsel ayrışmaları ve zaman cetvelini kurgular. Hiç şüphesiz ki bu, görece zengin ve fakat farklı bir historiografiyi beraberinde getirir -sözü edilen, sınıfsal tabanlı da olsa, kavgalar,

çatışmalar, gerilimler, ikili yapılar (*binary oppositions*) ve yeri geldiğinde polemikler üstünden ilerleyen, Marksist bir mimarlık yazımı usul ve esaslarıdır.

Bu noktada bir başka esere özellikle yer vererek, mimar özne ve mimari emek gücü arasında süregelen üst-üsteliğe dair kısmi yorumlarda bulunmak yerinde olabilir -yazının sonunda yer vermek istediğim, sömürden azade özgür mimar özne tartışmasına yeniden dönmek kaydıyla. Eğer mimari pratik bir tür sermaye hareketi bağlamında açıklanacak ve mimari üretimin tarihi, kapitalizmin 500 yıllık, endüstriyel kapitalizmin ise neredeyse 200 yıllık serüveniyle paralel yazılacak/anlatılacaksa, mimar-öznenin bu çatışmalı/kavgalı/gerilimli üretim süreci içinde yeniden konumlandırılması yerinde olacaktır: Mimar-özne işçi sınıfının kadim üyesi ve mimari emek, belki de cismani olmayan/immateryal emeğin ta kendisi olarak kabul görmelidir; mimar-özne, Marx'ın Grundrisse'de uzun uzadıya anlattığı emek, emek gücü ve emeğin sömürsü teorileri bağlamında yeniden ele alınmayı beklemelidir. Kısacası, mimar-öznenin, “amiyane” tabiriyle entelektüel emekçi olduğu yönünde kolaylaştırıcı bir bilgiyi burada paylaşmak yerinde olabilir -ancak amacımın, Weberyen bir yöntemle “yaratıcı sınıf” tartışmaları olmadığını özellikle belirtmek isterim. Bu noktada, Peggy Deamer'ın hakkını bir kez daha teslim ederek, mimar-özne ile ilgili sözlerime şimdilik son vermeyi tercih ediyorum; tabii ki, kendisinin 2015 basımı derleme kitabını, *The Architect as a Worker; Immaterial Labor, the Creative Class, and the Politics of Design* (Bir İşçi Olarak Mimar; Immateryal Emek, Yaratıcı Sınıf, ve Tasarım Siyaseti), zikrederek⁴.

Özetle, güncel ya da tarihsel mimari okumaların, bir diğer deyişle, mimari pratiğin ekonomi-politik bir çerçeveye atıfla yeniden yapılandırılmasının bizlere yeni bir alan açtığını biliyoruz; üstelik, savaş sonrası dönemde bir tür siyasi meşruiyet krizine tutulan sol entelijansyanın, burjuva mesleği olarak addedilebilecek mimarlığı ve dahi burjuva mimar-özneyi kapitalizmle çok daha ilişkilendirdiğine de tanıklık ettik. Özellikle burada, Modern mimarlık ve kentleşme modlarını üretimin ekonomi-politiği ile eş-zamanlı anlatan Leonardo Benevolo'yu saygıyla anmak yerinde olacaktır (eserin özgün basımı 1960 yılına denk düşer)⁵. Benevolo'nun açtığı kapıdan Marksist mimarlık tarih yazımına kalıcı bir historiografik üslup getiren Manfredo Tafuri'ye ise, özel bir yer ayırmamızın yerinde olacağını

belirtmek isterim -sanırım, kapitalizm ve mimari praksis arasındaki ilişkiyi en yalın biçimiyle özetleyen kendisine itiraz edilmeyecektir (eserin özgün basımı 1973'tür)⁶. Mimarlığı salt forma dair bir mesele olarak görmeyen, mimarlık ve toplumsal dinamikler arasında süregelen çatışma biçim ve süreçleri üzerine ahkam kesen her iki ismin de, özellikle mimari üretimi emek-gücü (*labor force*) ve kapitalist pazar yapısı/ilişkilerine (*market relations*) bağlayan teorik çerçevesi dikkate değer niteliktedir -burada, mekansal üretimin yapı-sökümü mahiyetinde işlevsel kılınan yöntem-bilimsel faaliyetin de çok önemli olduğunun altını çizmek isterim. Tafuri'nin diğer eserlerinde de yer alan olumsuzlayıcı teorik çerçevesinin -mimari praksis, pazar ilişkilerinin katıksız bir tezahürü olarak, kapitalizmi pekiştiren bir aracı konumundadır- yaygın bir biçimde eleştirildiğini de biliyoruz. Bütün bunlara karşın, üstadın açtığı yoldan ciddi bir külliyatın vücuda geldiğini ve fakat eleştirel teorinin de tüm unsurlarında mimarlık yazımını işgal ettiğini burada belirtmek gerekir; sanırım, yakın dönemde kaleme alınmış metinler sıfatıyla örneklediğim Deamer'ın derleme eserlerini, bu bapta görmek yerinde olacaktır.

Bu bağlamda, görece yakın dönem araştırmaların teorik önermelerine bir kez daha geri dönmemizi öneririm: özellikle Marksist gelenekten gelen isimler, kapitalizmin mimarlığın bildik kimi niteliklerini hızla törpüleyerek, direnç kapasitesini ortadan kaldırdığını vurgular: Örneğin, Pier Vittorio Aureli'den Michael Hays'e kadar geniş bir listede, “klasik tutumların, önermelerin” yetersiz kaldığına ilişkin saptamaların sözkonusu olduğunu biliyoruz⁷. Öyleyse, bu sıkıntılı durumdan nasıl kurtulacağımıza dair arayışlarımızın sürekli ve yaratıcı olmasında yarar var. Özellikle “mimar-özne”nin yeniden kurgulanması ile saf mimardan “siyasi-özne”ye dönüşüm sürecine ilişkin sözümüzün, yeri geldiğinde taleplerimizin olması beklenmelidir. Entelektüel emek ve bedensel/bedeni emek arasındaki ayrımın belirsizleştiği bu yeni dönemde, yeni tanımlara/ araçlara her zamankinden çok daha fazla gereksinim duyuyoruz. Kapitalizmi bildik kalıplarla değil, farklı veçhelerine göndermeyle -örneğin, yakın dönemde yinlendiği biçimiyle “bilişsel kapitalizm”- ayrıntıda tanımlamaya; burjuva sınıfının hareket sahası ve işlevsel kapasitesiyle birlikte anlamaya çabalıyoruz. Tasarım ve iletişim teknolojilerindeki amansız gelişim/dönüşüm ve yeni iş/üretim/ çalışma formları, hizmetlerdeki ölçülemez belirsizlik, mesleki pratiğimizde yer edinen

Ortodoks kavramsallaştırmalara ve zihinsel haritalarımıza ket vuran koşullar, biz meslek insanlarının yükümlülüklerini daha da zorluyor: Özetle, mimarlık salt maddi dünyanın şekillenmesinin çok daha ötesinde; sosyal ilişkilerimizin yeniden üretiminin önemli bir aracı konumuna çoktan dönüştü.

Kapitalizm ve mimarlığa dair temel tespitlerimizden sonra, sanırım yazımın başında değindiğim ikinci sorunsala dönebiliriz: Yakın dönem post-endüstriyel/geç-kapitalist siyasa bağlamında mimar özne kimdir ve/veya nasıl bir sığara haizdir; ya da, mimar (eğer mümkünse) özgürleştirici kimi kapasiteleri içeren “siyasi bir özne” olarak teşhis edilebilir mi? Eğer mimarlık tarihi sınıfsal çatışmalar tarihi olarak görülecekse, Deamer’ın bahsettiği üzere, sınıfsal ayrışmanın ilga edilemediği bir ortamda siyasi çatışmalardan, dolayısıyla mimarlığın çatışmalı pozisyonlarından/ polemiklerinden kendimizi nasıl ayıracağız? Sıraladığımız soruların ışığında yinelemek gerekirse; örneğin, Tafuri için “olumsuz diyalektiğe” işaret eden bu içsel çelişkilerin sürekliliği, pazar ilişkilerine takılı, tek-tipleştirici, homojen, tüketime ve değişim değerine odaklı bir tür mimari praksişi, sözde meşru bir zeminde ve tek geçer akçe olarak gündelik hayatımızın, ve tabii ki kurumsal yapı ve mesleki formasyonumuzun, önemli bir parçası kılıyor. Bu noktada, pazar ilişkilerine dayalı bir “üretim modu” ve dolayısıyla emek gücünün metalaşmasını öncelikli ve olmazsa olmaz gören mimari pratiğin, son kertede özgürlüğüne kavuşabilmesi ve dolayısıyla özgür mimar-öznelin oluşabilmesine icazet verecek koşullarını aramak ve/veya oluşturmakla yükümlüyüz. Denilebilir ki, bu olumsuz senaryoyu bozabilecek tek iradi tutumun, Marx’ın Grundrisse’de müjdelediği, “kapitalizmin nesnel dayanağının kalmadığı tarihsel kırılma anı” ile söz konusu olduğuna yinelemekten başka çaremiz görünmüyor. Emek-gücünün sonlanmasına denk düşen bu kırılma, gerçekte artı-değerin (*surplus value*) ilgasını; kısacası emek sömürüsüne icazet vermeyen siyasetin yaygın bir biçimde işlerlik kazanmasını talep ediyor.

Özgürleştirici bir ütopyanın, sosyalist deneyimlerden azade, sermayeyi öncelikli görmeyen bir üretim modu ile baki olduğunun hepimiz ayırdındayız: Öyleyse, mimari pratiğin sermaye birikimi ve dağılımına (*capital accumulation and distribution*) teşne kılınan kimi araçsal niteliklerinden sıyrılması, öncelikli hedeflerimizden biri olmalı -ancak bunun

yeterli olamayacağı bilinciyle. Sanırım bu noktada temel meselelere yeniden dönerek, Grundrisse’de yol gösterildiği üzere, mimari praksişi “artı-değer”in ajansı (*agency*) olmaktan çıkararak toplumsal bir mutabakatı hazırlamalıyız -burada, toprağın, mekanın, mimari ürünün, sonuçta metalaşmasını rededen bir siyaseti kastediyoruz. Hiç şüphesiz ki, bu mutabakat pazar ilişkilerini kuran, gerçekte pazarın olmazsa olmazı olarak kabul gören “takası”, değişim-değerini değil, doğrudan kullanımı ve kullanım-değerini öncüleyen bir üretimi yerleşik hale getirmekle yükümlü -Engels’in *Konut Sorunu*’nda (*The Housing Question*) uzun uzadıya anlattığı gibi⁸. Engels, küçük-burjuva tahayyüllerinin eleştirisi olarak gördüğü bu temel eserinde, gerçekte kapitalist üretim biçimiyle yerleşik hale gelen kötücül siyasetin mekansal izdüşümlerini deşifre etmeye çalışmış ve bir anlamda, konut benzeri derterimizin salt bir üst-yapı sorunsalının çok daha ötesinde olduğunu vurgulamıştır. Burada uzun-uzadıya Engels’in şehirleşme tahlillerine yer vermek gibi bir niyetim yok; öte yandan, değişim-değeri ile sabitlenen mekansal arketipler vasıtasıyla, mülkiyet sorununun kökenlerine de inen çalışmasının önemli bir teorik açılım içerdiğini özellikle belirtmem gerekir. Hiç şüphesiz ki, mülkiyet meselesi de en az değişim-değeri/kullanım-değeri sorunsalı kadar önemli bir yer işgal ediyor: Dolayısıyla, mülkiyet sorununa şu ya da bu geçici ve yeri geldiğinde tekil çözümler (konut, arsa, tarla, fabrika sahibi olmak) üretmek yerine, kalıcı ve toplumsal mutabakatı ön-plana taşıyan arayışlarla yanıtlar aramak daha doğru olacaktır. Devrimci siyasi-öznel için birincil koşulun “devrimin özgürlüğü” olduğu; mülkiyetin ise, tam tersine, bu özgürlüğü kısıtlayacak karşı-devrimci bir araç olmaktan öte herhangi bir şeyi ihtiva etmediği bilinmelidir -mülkiyet, gerçekte, emek gücünü istihdam eden kapitalist sınıfın sermayesidir.

Gelinen son kertede ve biraz da tekrara düştüğüm farkındalığıyla, 2016 yılı içinde İstanbul Bilgi Üniversitesi ve YEM tarafından düzenlenen, “Günümüz Türkiye’inde Mimarlık” temalı etkinlikte sunduğum bildiriden bir alıntıyla yazıma son vermek istiyorum⁹: “Mimarlığın toplumcu söylemlerle kurduğu ilişki, tasarlamaya ilişkin metodik yenilikleri çağırıştırabilir; ancak bu birlikteliğin, tanımsız, kaypak niteliği, mimarlığın tözü, bir diğer deyişle özerkliği üzerine de, sayısız kestirilemeyen tartışmaları beraberinde getirecektir. Bütün bu karmaşık, çetrefilli mecrada sözkonusu olan soru, ‘mimarlığın hala otonom bir alan’ olup

olmadığı üzerinedir. Hepimizin yakinen bildiği gibi, kapitalizmin uzmanlaşmayı, dolayısıyla bireyselleşmeyi talep eden siyaseti, mimarlığın tasarlama erkini özne bir düzleme indirgemiş olabilir. Ancak, ‘bütüncül bir otonom mimarlığın’ izlerini, bu tür bir ayrışma içerisinde bile kesin izleriyle bulabilmek, çok da olası görünmemektedir. Son dönem tam tersine, mimarlığın, toplumcu söylemlere karşı kayıtsız kalamadığına ve farklı mimarlıklar örgütlediğine tanıklık eder. Akademik çerçeveden bakıldığında da, ‘eleştirel gelenek’ kaçınılmaz olarak bu tür bir analitik yorumun tam da merkezine, müfredatına, yerleşmek zorundadır. İktidarın mimari pratikler üzerinden izlerini açığa çıkarabilecek akademik üretimin, eleştirel geleneğin göreve çağırıldığı toplumsal kabullerden hareket etmesi doğal görülmelidir. Örneğin, böylesi bir mantıksal varsayım çerçevesinde, adalet ve mekan arasında ayrılmaz bir etkileşim olduğu ve aynı zamanda bunun sorgulanması gereken ahlaki bir boyut içerdiği, akademik ortamlarda yüksek sesle ve gerekirse direnerek dillendirilmelidir. Burada özetleyerek altını çizmemiz gereken konu, özellikle mimarlık eğitiminin bu tür bir arayış içindeki ayrıcalıklı yerini bir kez daha anlatmak olmalıdır: Yukarıda zikrettiğimiz konuya dönmek gerekirse, faşist mikro-siyasetin kılcal damarlarının inşası sürecinde mimarlığın, bir tür ‘savaş makinasına’ dönüşmesi ve iktidar sorunsalına önemli bir unsur olarak katkı koyması kaçınılmazdır; dolayısıyla, özellikle akademik üretimde vuku bulacak olası yüzleşme, tarihsel kırılmalar içerebilecek bir kapasiteyi barındırmakla yükümlüdür. İktidar sahiplerinin, devletin aygıtlarını da arkalarına alarak, mekan üzerinden ürettikleri toplumsal çatışma zemini, bugüne değin epey tahlile mazhar oldu; öte yandan, akademik üretimde amaç, neyin nasıl vuku bulduğunun nostaljik bir yinelemesinden çok, mevcut durumu dönüştürmeye yönelik olmalıdır. Kısacası, Türkiye’de cereyan eden şiddete dair tahlilin, kalıplaşmış akademik biçim ve söylemlerin ötesine taşınması büyük bir zarurettir. Son olarak; dilimizi, söylemimizi ve yapma biçim ve yöntemlerimizi bir anlamda esir alan bir başka konuyla, yanıtlarımı sonlandırmayı uygun buluyorum: Pazar ekonomisine bağlı cereyan eden üniversiteleşme yolu-yordamı ve akademik faaliyetlerimizi, kapitalist iktisadın sömürüye dayalı kötücül sistematikinden kurtarmamız gerekiyor. İş, işveren, müşteri, ücret, serbest dolaşım, vb. gibi kavramsallaştırmaların bizleri daha da esir aldığı farkındalığı ile, dilimiz ve söylemimize toplumcu, kamusal bir hüviyet kazandırmamız büyük bir

zorunluluk. Dil ve söylem, salt görünür baskının değil, aynı zamanda kitlesel rızaya da icazet veren, hegemonyanın aracısı konumunda: Akademik söylemimizin içine sirayet eden her tür sahte hakikat algılarının, siyasi iktidarın direktiflerinin ve sermayedar sınıfın gizil/esoterik ya da değil tüm üretim ve tüketim kodlarının özellikle temizlenmesi gerekiyor -özetle günümüz hakim söylemi, baskıcı iktidar ilişkilerince kotarılmış hakikat algılarının ötesine geçemiyor. Dolayısıyla, yukarıda zikrettiğim türden toplumcu/kamucu bir meslek sosyolojisinin, bize dayatılan ve benzeri kimi hakikat algılarını yıkan yeni bir dile ve söyleme evrilmesinde yarar bulunmaktadır.” ■ *Güven Arif Sargın, Prof.Dr., ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü.*

Notlar:

- 1 Ankara Üniversitesi, Mülkiye’de entelektüel üretimine hayran olduğum meslektaşım, Murat Sevinç’in son metnine atıf yapmakla yükümlüyüm; 09 Ağustos 2016 tarihli, “Neden Nicole Kidman’a değil de, komşu çocuğuna aşık oluruz?” başlıklı denemesi, kaleme aldığım yazımın girizgahına ve yapısına ilham kaynağı oldu: [http://www.diken.com.tr/neden-nicole-kidmana-degil-de-komsu-cocuguna-asik-oluruz-4].
- 2 Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, Penguin Books, New York, 1993.
- 3 Peggy Deamer, *Architecture and Capitalism- 1845 to the Present*, Routledge, Londra, New York, 2014.
- 4 Peggy Deamer, *The Architect as a Worker: Immaterial Labor, the Creative Class, and the Politics of Design*, Bloomsbury Academic, Londra, New York, 2015.
- 5 Leonardo Benevolo, *History of Architecture - Volume One, The Tradition of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1977; Leonardo Benevolo, *History of Architecture - Volume Two, The Modern Movement*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1977.
- 6 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia; Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.
- 7 Pier Vittoria Aureli, *The Project of Autonomy; Politics and Architecture within and against Capitalism*, Princeton Architectural Press, New York, 2008; Michael Hays, *Architecture, Theory since 1968*, The MIT Press, Cambridge, 2000.
- 8 Frederick Engels, *The Housing Question*, Progress Publishing, 1975; Frederick Engels, *The Condition of the Working Class in England*, Academy Chicago Publisher, Chicago, 1984.
- 9 Güven Arif Sargın, “Mütemadi Sorular, Bildik Yanıtlar: Bugünün Türkiye’inde Mimarlık’’: [https://gasmekan.wordpress.com/2016/05/08/mutemadi-sorular-bildik-yanitlar-bugunun-turkiyesinde-mimarlik].

Sorunlu İlişkinin Ardından: Türkiye’de Modernist Mimarlık ve Geçmiş - I

Güncut Akın ■ “Anlık olanın devasa büyüklüğü”. Peter D. Hristoff adlı Bulgar kökenli, İstanbullu bir ressamın 1920’lerde yaptığı Kumkapı resmini gördüğümde, Walter Benjamin’in düşünce dünyasına ait bu anahtar sözcükler gelmişti aklıma² (Resim 1). Surun sahil kapısının hemen ardında kumsal ve bir yelkenli görülüyordu. Devasa an böyle bir şey olmalı diye düşünmüştüm. Doğal olarak anın tarihle ilgili olması gerekmiyor. Ancak şimdiki zamanın ve/veya süregiden rutinin bozulmasıyla çok yakından ilgili.

1950’lerin sonunda yapılan sahil yolu gerçek bir gereksinime dayansaydı diyeceğim yoktu. Onun 1870’lerdeki ilk planlardan itibaren önerildiğini biliyoruz. Oysa bu bir transit yolu. Surları delen iki geniş bulvar gibi. Kıra döke ulaşım tıkandığı yer Sultanahmet. En son düşünülmeye gereken ulaşım ağları tarihsel yarımada’yı parçaladı ve yoğunluğa altyapı hazırladı. Marmaray’ın Yenikapı Transit Noktası’ndan günde ortalama 1.7 milyon yolcu geçeceği hesaplanmıştı. Boğaziçi Karayolu Tüp Geçidi’ne ise Cankurtaran’da her gün 80.000 araç girip çıkacak. Sahil yoluna yeni şeritler eklenecek ve daha da geniş bir otobana dönüşecek. Her iki proje 1870’lerde başlayan ve 1950’lerde sürdürülen bir yanlışın katlanarak tekrarlanması sadece.

Burada olup biten modernliğin sonucu mu? Modernlik, yaşamımızdaki “devasa anları” hesaba katmayan pozitivism/pragmatizmle arasına mesafe koymaya başlayalı en azından yarım yüzyıl oluyor. Gerçi düşünce üretkenlerle inşa edenler arasında hep bir kopukluk vardır. Ancak aşağıda vereceğim örnekler ağırlıklı olarak son yarım yüzyıla ve inşa etsin etmesin, düşünün ve söylem üreten mimarlara ait. Türkiye’de “Modernleşme” dinamiğinin hız kazandığı bir dönem bu. Ülkenin pragmatik zihniyetli muhafazakar iktidarlar tarafından yönetildiği, inşaat şiddetinin giderek arttığı ve bunun önünde kimsenin duramadığı bir dönem. Aynı zamanda kültürel ve doğal miras konusunda giderilmez kayıplar verilen

bir dönem. Doğal olarak bu kayıpları ve resmi mimarlık ve kent imgesindeki yanlışları engellemek için mimarların veya ilgili diğer meslek gruplarının elinde fazla bir şey yok. Ama Türkiye’de tüm bunlar olup bitirken, olumsuz süreci doğallaştıran, kayıplara kayıtsız kalan, zaman zaman direnenleri hedef alan, hatta zaman zaman hegemonya ile -en azından düşüncede- uzlaşan bir mimarlık söylemi tüm bu muktedir icraata refakat etti.

Artık olan olmuş, giden gitmiş, eski defterleri karıştırmak gerekli mi denebilir. Tam tersine, mimarların bugün gelinen noktadan geriye bakıp, kendileri hakkında düşüncelerinin sağaltıcı bir işlev taşıyacağını sanıyorum. Politik alanda uzak-yakın geçmişle hakiki yüzleşmenin gereğine inandığım kadar, buna inanıyorum. Bu coğrafyada geçmişle gerçekten yüzleşmenin ne kadar zor olduğunu bile bile. Çünkü sert modernist doktrin, sözünü ettiğim son elli yılın bunca eleştirel birikimine karşın Türkiye’de çaresizce sürüyor. Burada artık sadece pozitivism/pragmatizm gibi modernizmin türevi olan kavramların üzerinden giden bir irdeleme yeterli olacağı benzemiyor. Galiba sorun çok daha kapsamlı. Belki kültüralist bir arka plan var ve bu değişmez modernist “öz” kendini her yeni duruma uyarlayarak, ama geçmişle direnmeyi hiç elden bırakmadan devam edip gidiyor. Bu bir muhafazakarlıktır. Ama nereye kadar? Dünya üzerindeki belki de bu son modernist ada bunu ne kadar sürdürebilir? Açıkçası Türkiye’deki şimdiki zaman rejimi “totaliter” olduğuna göre, geçmişle çağrıştıran son fiziksel iz de ortadan kalktığında, nihayet mekan-zaman birliği³ sağlanmış olacak. Her yer aynı yer, her zaman aynı zaman. Her yerde kendimizi göreceğiz. Artık farklı bir zamana tahammül etmemiz gerekmeyecek.

Türkiye mimarlığındaki modernizmin muhafazakarlığı katmerlidir. Çok az istisna dışında neredeyse hiç modern olmadığı halde⁴ modernist oluşu, yani onun biçim kalıplarını bir hayranlık nesnesi olarak 2. Dünya Savaşı’ndan sonra da sürdürmek isteyen Batı modernistleriyle tazelenmiş -ve aslında başarılı da olan- bir ilişki sergilemesini kastetmiyorum sadece. Hemen ardından başlayan ve bugüne kadar süren modernizm eleştirisine karşı bağımsızlık göstermesi de buna eklenebilir. Bunun en açık göstergesi geçmişle hakiki bir barışmaya yeltenmemesidir. Aşağıda değineceğim gibi bu söylediklerimi boşa çıkaracak örnekler yok değil. Örneğin geçmişle iletişimleri nedeniyle lanetlenmiş olan mimarların rehabilitasyonu. Ancak bir tarafta bu işlem gerçekleşirken, diğer tarafta buna katkıda bulunan kişilerden bir



1 Peter D. Hristoff, Kumkapı - Balıkçı Evleri, 1924-25, tual üzerine yağlıboya, 53x26 cm.

bölümünün geçmiş karşıtı söylemlerinde çok az veya hiç denilebilecek oranda değişim oldu. Rehabilitasyon gerçekliğini yitirdi.

Diğer muhafazakarlık ise, bu yukarıdaki örneklere de altlık sağlayan, Cumhuriyet'in kuruluş evresindeki milli kimlik kurgusuna ait muhafazakarlığın tecessüm etmesidir. "Gecikmiş Modernlik" yazarı Gregory Jusdanis'in bir makalesinde modern Yunanistan edebiyatı üzerine söyledikleri açıklayıcıdır: "Modernizm Yunanistan'a ithal edildi ve servise koyuldu; sanat için değil, milliyetçilik için"⁵. Türkiye'de de olan buydu. Tanıl Bora'nın işaret ettiği "romantizm açığına"⁶ karşın ve dolayısıyla somut hiçbir kültürel veriyle irtibat kur(a)madan yapılan kimlik tanımında, kimlik kadar modernliğin tanımı da sabitlenmişti. Bu son derece yapay ve modernliği araçsallaştıran kurguyu

muhafaza etmek yurttaşın görev hanesine yazıldı. Söz konusu kurgunun gerektirdiği öteki imgesi ise "mazi" idi⁷. Bora, muhafazakarlıkla modernlik arasındaki refakat ilişkisinin, modernleşmeyi "gecikerek" yaşayan toplumlarda daha bariz görüldüğünü söylemektedir⁸.

1997'de Sibel Bozdoğan şöyle yazmış: "(...) Türkiye örneğinde, modern mimarlığın ulus-devletin kültür politikası çerçevesinde belirlenmiş resmi bir program olarak tepeden inme (ve dıştan gelme) bir anlayışla ülkeye girişi, daha baştan, mimarlık kültürü, disiplini ve üretimi açısından gerçek anlamda yaratıcı bir güç olmasını önemli ölçüde engellemiştir. Hatta çoğu kez, modern biçimlerle eşanlamlı olarak kullanılan 'modern mimari' sözcüğünün, mimarlık disiplini içerden dönüştürmeye yönelik eleştirel bir söylemin ifadesi olmak yerine, Cumhuriyet projesinin taşıyıcısı olarak haklılaştırılan bir şifre-sözcük, bir sembol olduğunu söyleyebiliriz. Bu haklılaştırmanın (*legitimation*) en sık başvurduğu yöntem,

bugün artık geçerlilikleri tartışılır bile olsa ideolojik olarak hala çok güçlü (ve çok yüklü) bir dizi kavramsal kutuplaşmalardan oluşmuştu: Geleneksele karşı modern, gericiliğe karşı olarak ilerici gibi"⁹.

Doğan Kuban ise 1985'te şöyle yazmış: "Orta yaşlı mimarların büyük çoğunluğu her türlü historisizme karşı olan bir doktrinle aşılandıkları için, gelenekçi tutumla veya İslam ile manevi bir yakınlığı olan, hatta gelenekle uyumlu bir mimarlık, onları modern tasarıma karşıt bir başka tepki döneminin tuzağına düşürebilir"¹⁰. Bu "tuzağına düşmenin" yaptırımları vardır. Erken bir örnek, 1927'de Mimar Kemalettin Bey'in Gazi Muallim Mektebi inşaatı sürerken işten el çektilmesi ve Ernst Egl'nin görevlendirilmesidir. Kemalettin Bey'in tasarımı modern değildir¹¹. 1947 yılındaki birinci Adalet Sarayı yarışmasında kazanan, II. Ulusal dediğimiz türden on iki projeye birer mansiyon verilerek yarışmanın tekrarlanması da resmi denetimin neye benzediğini göstermiştir. Bayındırlık Bakanlığı'nın Arkitekt'te yayınlanan duyurusunda: "Sultanahmet meydanında yapılacak Adalet Sarayı'nın, devrimizin teknik ve mimari tekemmülünün bir numunesi" olması talep edilmiştir¹².

Üçüncü örnek ise iktidara değil, artık modernlik bayrağını devralma rüştüne ermiş mimarlara ait. Yine 1947'de açılan ve belki de ilk özel mimarlık yarışması saymamız gereken Karaköy'deki Alemdar Kardeşler Büro Binası yarışmasında, jürinin seçtiği Nezh Eldem'in değil, ikinci olan Kemal Ahmet Arû- Orhan Safa ikilisine ait projenin uygulanmasında, olasılıkla yarışmayı düzenleyen Türk Yüksek Mimarlar Birliği İstanbul Şubesi'nin başkanı ve Abidin Mortaş'la birlikte Arkitekt dergisi yayın yönetmeni olan Zeki Sayar'ın yönlendirmesi etkili olmuştur. Ancak bu karar yarışmacı mimarlar üzerinde diğerlerine benzer bir resmi azarlanma etkisi yaratmış olmalı ki, bırakın bu işten kazançlı çıkkanı, mağdur bile ölümüne kadar bu konuda hiç konuşmamıştır¹³. Ayrıca modern olmadığı için elenme bir utanç vesilesidir. Kuban'ın sözünü ettiği, tarihselci veya yerel olanın tuzağına düşme korkusu yukarıda sözünü ettiğim deneyimlerle pekişmiş olmalı.

1980'lerde postkolonyal teori ortaya çıktığında, modernlikler çoğaldı¹⁴. Başta iyi de oldu gibi geldi. Avrupa merkezli modernlik bizi çok yoruyordu. Sürekli ona yetişme telaşından, tam yaklaştık gibi geldiğinde -o da yol aldığı için- bir türlü ulaşamamaktan, hep gecikmeden, hep kendini yetersiz hissetmekten

kurtulduk. Özgül modernleşme süreçlerine yönelttik ilimizi. Bu çoğul modernlikler paradigmasının en önemli kazanımı oldu. Ama diğer taraftan da “havlu atmış” olduk. Modernliğin bütünü değil, ancak parçalarıyla yetinmeyi seçtik. Hatta başa, Ziya Gökalp’e dönmeyi meşruiyetini verdi bu teori bize: Batı’nın teknolojisini/ bizim kültürümüz. Yani yeniden içe kapanma. “Bizim kültürümüz” ise geçmişle ilgili değildi. Oryantalizmi kendi içimize yerleştirdik. Burası Doğu’dur, burada bu kadar olur. Şaka maka değil. Bu tarih ve doğa kıyımı nasıl bu kadar sükunetle seyredilebildi diye düşündüğümde, acaba bunun sofist -isterseniz mutasavvıfça- bir sarsılmazlık mı, yoksa vandal bir umursamazlık mı olduğunu hep düşünmüşümdür. Şimdi bir de bu üçüncü açıklama çıktı ortaya: Kendi coğrafyasına bir oryantalist gibi bakmak.

Bu metin, sistematik bir araştırmaya dayanmıyor. Türkiye’deki modernizm sorununun, şurasından burasından kurcalamakla yetinecek. Sözkonusu sorunlu ilişkinin doruğa çıktığı 1980’lerin sonundan 2000’lere uzanan dönemin içinden, ulaşabildiğim kimi mimar metinlerini yazının bağlamında okumaya ve bunların toplamından modernist mimarların geçmişle ilişkisini eksikli de olsa gösteren bir resmin ortaya çıkmasına çalışacağım. Yanlış okuma hakkımı mahfuz tutarak. Ayrıca zaten zaman içinde buraya aktarılan görüşlerin müellifleri farklı bir tavra yönelmiş olabilirler. Fakat dile getirildikleri yıllarda çok etkili olduklarını unutmamak gerek. Öyle veya böyle, bu bir kötü niyet yakalama çabası olmadığı için isimleri telaffuz etmekten çekinmeyeceğim. Yani önünüzdeki metin -genellikle yapıldığı gibi- anonim arkadaşlarla yapılan bir konuşma olmayacak. Bunun yazının işlevselliğini arttıracığını düşünüyorum. Dileğim ise diğer pozisyonların da tartışmaya katılmaları ve bu yazının daha kapsamlı araştırmaları kışkırtması.

Söylem

1998 yılı başlarında Arredamento Mimarlık dergisinde yayınlanan iki kapsamlı söyleşi konumuz bağlamında neredeyse tarihsel bir önem taşıyor. Son on yılın Türkiye mimarlığı üzerine olan bu söyleşilerin biri Ankara’da, diğeri İstanbul’da gerçekleştirilmiş. Bu iki söyleşiyi karşılaştırmalı olarak okumak da ilginç olabilirdi. Ancak burada konuyu daha çok meslek pratiği çerçevesinde ele alan Ankara’daki gruba değil, söyleşilerin başında, 1985 sonrasında yeni bir dönemece girdiği ileri sürülen Türkiye mimarlığını daha kuramsal, kavramsal

bir bağlamda ele alan İstanbul’daki ekibe bakmak, modernist pozisyonun geçmiş ve yerel olana karşı tavrını oldukça açıklıkla görmemizi sağlıyor¹⁵. Bu tavır bütünüyle korumaya ve daha doğrusu bu konuyu savunan dilin eleştirisine yönelmiştir.

Söyleşide herkes içini dökmüş, ancak İhsan Bilgin daha kapsamlı bir analize girişmiştir. Bilgin korumacı söylemde kendilerini iyiler olarak tanımlayan koruma yanlılarının yıkıcı kötülere karşı oluşturduğu dikotomiye dikkat çekmiş, bu söylemin kendini tekrarlayan, açılım getiremeyen, sıkıcı ve marazi olduğunu vurgulamıştır. Korumacı söylemi “Bir ufuk, bir cazibe, dikkat çekmeye değerlik hali üretme kapasitesinden yoksun kalmakta; adeta bir köhnelik tablosu çizmektedir”. Bilgin, korumacı yanlılarının kendilerine şu soruyu sormalarını önermektedir: “Biz bunları neden korumak istiyoruz?” Sonra da aynı soruyu kendine yönelterek yanıtını vermektedir. “Genellikle tersine çalışan bütün ekonomik değerlere, tersine toplumsal konvansiyonlara rağmen korumak isteyenlerin güdüsü ne? Güdümüzü harekete geçiren, bizi oraya çeken bunların tartışmasız pozitif değer taşımaları, “iyi”, “doğru” ve “güzel” olmaları değil. Biz, korumadan yana “iyiler” olarak aslında kaybettığımızı, kaybetmekten kaçınamayacağımızı özlüyoruz¹⁶”.

İhsan Bilgin’in kendini korumanın bu kadar dışında konumlandırılmış olması ilginçtir. Korumacı mimarlığın ve kentin bir parçası değilmiş gibi. Oysa burada hazin bir tablo yok mu? “Kaybetmekten kaçınmamaktan korkma bir özlem olabilir mi? Bilgin’in korumacılar olduğunu iddia ettiği biz ve onlar dikotomisi tekrarlanmakta, karşı tarafın kaybettiği, mağlup tarafta olduğu söylenmektedir. Bilgin modernizmin muzaffer konumunda durmaktadır. Korumacı söylemin zaten hep durduğu yerdir burası. Burada bir empati sorunu yok mu? Tersine çalışan ekonomik değerleri, toplumsal konvansiyonları onaylayacak mıyız sadece? Bunlara karşı çıkarak kendini var etmedi mi modern mimarlık?

Peki korumacı söylem köhne de, modernist söylem kendini hiç yeniledi mi? Aynı söyleşide Atilla Yücel bunu açıkça söylüyor: “Son 20-30 yılda Türkiye’nin, Türkiyeli yerli mimarlık söylemine yeni ithal edilen, dünyadaki bir akımın sempatisini olup ya da ona duygusal bağlanıp onun jargonunu tekrarlayanların dışında, iyi-kötü burada üretilen bir mimarlık söylemi hatırlamıyorum, rejyonalist söylem dışında¹⁷”. İşte bu boşluğu görünmez

kılmak üzere kullanıldı korumacı karşıtı söylem. 1998 yılında yapılmış ve 1985 sonrasında odaklanan sözkonusu söyleşide, Uğur Tanyeli’nin bu sorunun “mimarlık dünyasının güncel problemleri içinde (...) küçük bir yer tuttuğuna” ilişkin uyarısına karşın¹⁸, tekrar tekrar gündeme gelmesi, Türkiye’deki modernist söyleme ait korumacı karşıtlığının, bir tür iman tazeleme ritüeline dönüştüğünü gösteriyor. Doğan Tekeli de bu törene katılmaktan kendini alamıyor. Menderes yıkımlarına destek veren Piccinato’yu çağrıştıran, topyekün bir iddiayla “Osmanlı mimarisinin, Türk mimarisinin (...) kent kültürü olmadığı kesin benim için (...) Bizim büroca tavrımız bundan farklı. Biz geleceğe bağlanmaya çalışmıyoruz” deyiveriyor¹⁹. İtalyan şehirci Piccinato’nun 1956’da “İstanbul’un ahşap yapıları Roma’da yoktur. Bu yüzden Roma’nın imarı çok güçtür. İstanbul bu açıdan çok talihlidir. Çabuk imar edilecektir²⁰” demesi de aynı kapıya çıkıyor. Kent kültürü yok. Bas buldozeri çık içinden. Yukarıda tarihsel olduğunu söylediğim söyleşi, Tekeli’nin Eisenman’dan yola çıkarak gündeme getirdiği yıkım söylemine Atilla Yücel’in kattığı felsefi çeşitlemelerle sona eriyor. Bu söyleşiye katılanların 18 yıl sonra bugün sözkonusu söyleşiyi tekrar okumalarını dilerim.

Yukarıda yer alan verilerden yola çıkarak Türkiye mimarlık söylemi üzerine söylenegele “kamplaşma”nın belki de yapay olduğu söylenebilir. Korumacı konusuna tahammülsüzlük ve özgül bir modernist söylemin yokluğu bir karşı-kamp yaratmış ve modernist pratik yasal sınırlar içinde kaldığı sürece karşıdan gelen hiçbir engellemeyle karşılaşmamasına karşın bu dışlamayı sürdürmüştür. Korumacı alanında yeni bir söz söylemeye çalışanlar yok değildir. Bunları hiç görmeyip, korumacıların tekrarlarına, yine hiç değişmez olumsuz sıfatları sıralayarak cevap veren modernistlerin dışlama söylemi de aynı derecede biktirici olmuştur. Bu konuyu tarihsel-kültürel çerçeveye oturtma çabası görülmemiştir. Bu bir pseudo-tartışmadır. Korumacı Öteki’dir. Bu alanda duranlara “korumacı” adını takanlar da modernistlerdir. Kendini olumlamak için bütün olumsuzlukları diğerine yüklemek, ahlaki olmasa da olağandır diyebiliriz. Ancak asıl sakıncası kendini tanımlamayı erteleyerek, bu kolaylığın önce kendine zarar vermesidir. Modernist Türkiye mimarlığı muhafazakarlığı ve tutuculuğu ötekine verdiği için, kendi muhafazakarlığını gör(e)memiş, çünkü kendini hiç sorgulamamıştır. Türkiye’de modernlik kolay kimliktir. Rejyonalizm Türkiye modernizminin diğer

Öteki'sidir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı anıtsal mimarlığına ait biçim repertuarından yola çıkarak yeni bir morfolojik düzen öneren yerel historisizmin temsilcileri Vedat ve Kemalettin Beyler, 1930'lardan itibaren geleneksel sivil mimarlığın seçkin örneklerinden esinlenerek veya kimi kez onlara doğrudan gönderme yaparak kendine düzeyli bir biçim dili oluşturan Sedat Hakkı Eldem, tarihsel ve doğal bağlamı şiirsel bir dile dönüştüren ve bunlara manevi ilgilerini katarak özgül bir mimarlık söylemi oluşturan Turgut Cansever'dir ötekiler. İlk ikisini (ve Mongeri'yi), yukarıda Kemalettin Bey örneğinde değinildiği gibi, resmi iktidar 1926-7'de safdışı etmişti. Cumhuriyetin kuruluş evresinde Osmanlı biçimlerinin yeri yoktu.

Eldem mimarlığının modernist ilkelerle uyumaması hep sorun olarak görülmüştü. Betonarme yapının olanaklarını modern öğretiye uymayan bir şekilde, neredeyse dekoratif amaçlarla kullandığı ileri sürüldü. Kimi kez alıntılar fazla mimetikti. Modernizmin sonrasına geçildiği, onun kavram dünyasının ve ilkelerinin çoktan beri sorgulandığı 2002'de bile Aykut Köksal "ulusalci" denilen Eldem mimarlığına ekstra-modern²¹ bir eleştiri yöneltmişti: "Ulusalcı mimarlığın, düşünsel arka planıyla ne denli yoksul olduğu, bağlamla girdiği ilişkide çok açık biçimde ortaya çıkar (...) Cumhuriyet'in Ulusal Mimarlık hareketi ise sivil mimarlıktan derlediği sözlüğü bir üniversite yapısına (yani İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, GA) aktardığında, ideolojik programın bir karikatürü ortaya çıkar. Taşlık kahvesi için söylenen 'suyu çekilmiş yalı' sözü de bir başka karikatürün dile getirilmesi olur"²².

Oysa Köksal'ın düşünsel arka plandan yoksun olduğunu söylediği Eldem, yukarıda değinildiği gibi, 1930'lardan itibaren geleneksel mimarlığın seçkin örneklerine dönük ilgisini kapsamlı araştırmalarla derinleştirmiş, tipolojik ve morfolojik çözümlemeler ortaya koymuş ve bu konularda az bulunur bir yayın faaliyetine girişmişti. Yine de Köksal'ın eleştirisi kapsamı genişleyerek sürer: "Cumhuriyet ulusalcılığının (...) modernleşme sürecinde büyük bir gecikmeye neden olduğunu söyleyebiliriz. Bu gecikmenin, Türkiye mimarlığının modernizmle de üretken (yani hesaplaşan ve kendini yeniden üreten) bir ilişkiye engel olmuş olduğu açıktır. Mimarlığın bugün Türkiye'de yaşadığı ağır bunalımların başında da bu gecikmenin yer aldığı söylemek her halde çok yanlış olmayacaktır"²³. Bir tekil

özne gerçekten bu denli büyük bir etkide bulunmuş olabilir mi? Yukarıda söylendiği gibi, ötekileştirmenin, yani olumsuzluğu başkasına yükleyip kendini iyi tarafta gösteren biner/ikili bakışın asıl zararının suçlamayı yapana yönelmişliğine ilişkin savın doğrulanmasıdır bu. Kendinde olan sorunu görmenin önünün kapanması.

Türkiye modernizminin sorunu içe kapalılık ve dünya ile ilgilenmemek olabilir mi? Yani ta Cumhuriyetin kuruluş dönemine benzer, veya hatta ondan tevarüs edilmiş bir tutukluk, meraksızlık²⁴. Biz hiç postmodern olduk mu? Yukarıda adı geçen Gregory Jusdanis'in, bana fazla belirlenimci gelen savına göre, gecikmiş modern kültürel yapılarda bu zaten olanaksızdır²⁵. Oysa pratikte postmodernlik pekala görüldü. Hatta modernlikleriyle saygı toplamış kimi mimarlarımız bu yeni üslubun biçim dünyasına oldukça ilgi gösterdiler. Biçim dilini içselleştirmede zaten modernizmde de bir sorun yoktu. Ama bu durum, postmodernizmin düşünsel arka planından yola çıkarak -örneğin Cansever'in kendiliğinden hesaplaşması gibi- modernizmle hesaplaşmak için bir fırsat olabiliyordu. Gerçi aşağı yukarı tam da bu nedenle, yani vaktiyle modernlikle hesaplaşamadığı için postmodern olunamayacağı söylemişti Jusdanis.

1980 ve 90'ların postkolonyalizmi ise bizi zaten ilgilendirmiyordu. Biz hiçbir zaman koloni olmamıştık ki. Oysa bir coğrafyada modernlik kendi/özgül sosyal, teknolojik ve endüstriyel gelişmelerinden ortaya çıkmadıktan sonra, modernizasyonu gerçekleştiren, ister yabancı kolonizatörler, ister milliyetçi seçkinler olsun arada pek fark yok²⁶. Postkolonyal kuram, özellikle ABD üniversitelerinde, mimarlığa modernist bakışı da, bu konudaki araştırmaları da, fakültelerdeki mimarlık tarihi müfredatını da dönüştürmeye zorlamış gibi gözüküyor. 1980'lerden itibaren hem Avrupa merkezli kanonun, hem de S. Giedion tarzı otonom ve yaratıcı mimar mitine ilişkin anlatının (teleoloji mi demeliydik?) sorgulandığı bir döneme girilmiş. Biçime ve onu "yaratmaya" odaklanmış olan mimari tasarım eğitimiyle kaçınılmaz sürtüşmeyi göze alan, eleştirelilik, tarihsellik ve politik bağlamı elden kaçırmamaya çalışan, kısacası süregelen farklı bir mimarlık kültürünün kapılarını aralayan bir dönüşüm²⁷.

Peki ne oldu da Türkiye'de arka arkaya, daha önce dışlanmış olan historisist ve rejyonalist, kısacası bağlamcı mimarların monografileri yayımlandı, sergileri açıldı, Mimarlar Odası onlara ödül verdi?

Batı'da, daha önce modernist önyargıyla dışlanan veya ana akım mimarlık anlatısının dışında kalan veya Batı-dışı dünyaya ait olan mimarlarla ilginin yönelmesiyle Türkiye'deki eğilim aşağı yukarı eşzamanlıdır. Plečnik, Tessenow veya Furness'a olan ilgiye paraleldir Vedat Bey (2003), Cansever (2007), Eldem (2008-9) Kemalettin Bey (2009) ilgisini²⁸. Önceki paragrafta 1980'lerden itibaren ABD'de, süregelen mimarlık kanonuna ve Batı-merkezli anlatıya yönelik eleştiriden ve mimarlık araştırmalarında başlayan postkolonyal dönüşümden söz edilmişti. Bu nedenle oradaki akademik toplum içinde yer alan Bozdoğan'ın 1987 tarihli Sedat Eldem kitabının öncülüğü raslantı değildir herhalde²⁹. Hatta Türkiyeli akademisyenlerin, Pennsylvania Üniversitesi'nin davetiyle 1982'de düzenlenen "Modern Türk Mimarlığı" sempozyumu ve ardından basılan kitap da bu bağlamda değerlendirilebilir³⁰. Bunlar Türkiye'deki kapalı söylemin ilk dışa açılma belirtileri. 1984'te İngilizce basılan Pennsylvania sempozyum kitabının kapağında, Türk modernistlerinin en çok nefret ettikleri Taşlık Kahvesi'nin olması neredeyse bir dış müdahale gibi görünür. Ama belki de modernist zirha ilk darbe, geleneksel mimarlığı zanaatkarca sürdüren, hatta mimarlık diploması da olmayan Nail Çakırhan'a 1983'te verilen Ağa Han mimarlık ödülü olmuştur.

Söz konusu bağlamcı mimarların en azından kendi seçtikleri bazılarına karşı bir modernist değişim de bu tarihlerden sonra gözlenmektedir. Atilla Yücel 1983'te kaleme aldığı ve Eldem, Cansever ve Çinici'nin ürünlerine ağırlık verdiği bir metni 2006'da yeniden gözden geçirdiğinde³¹ Türkiye modernizmindeki tarihsel-kültürel bağlama karşı gösterilen ilgisizliğin/ dışlayıcılığın oluşturduğu sorunun çok daha farkındadır: "(...) Sinan'ı, Sedefkârı, Divriği'yi ve Zinciriye'yi ve Nikoğos Balyan'ı ve Arkan'ı daha iyi bildiğimiz, daha çok tartıştığımız, daha iyi anladığımız, dolayısıyla daha çok sevdiğimiz ya da bilinçli olarak olumsuzladığımız zaman daha iyi inşa edeceğiz ve daha evrensel metinler yazacağız. Örneğin Eldem'e ve Cansever'e dönersek, her ikisini de, özellikle de ikincisini önemsememin esas nedeni bu: Evet itiraf edeyim, en azından bu konuda artık araçsal düşünüyorum, yani bilgi ve inanç işe yarıyor, iyi ve geçerli olabiliyor"³². Oysa 1980'lerde de anlamaya ve analiz etmeye dönük bir tavır olan Atilla Yücel, orada şöyle yazmaktan kendini alamamıştı: "Bütün tarihselcilik biçimleri dışlayıcı ve indirgeyicidir, dolayısıyla da hem çoğulculukla, hem de

tarihin kendisiyle bağdaşmazlar³³”.

Rejyonalist söyleme karşı bu “bağışlayıcı” tavrın ortaya çıktığı 2000’lerde kayıtlara geçen bir başka söylem ise Sisifos’un kayasını tekrar aşağılara, en dibe, kendine göre yepyeni bir başlangıca veya “sıfır noktasına³⁴” yuvarladı. Bülent Tanju’nun Fransız düşünürler Foucault ve özellikle de Deleuze’den yola çıkarak önerdiği mimarlık “imalatı”, bırakınız “Rejyonalizmi” ve “koruma paranoyasını”, biçimi ve mimar özneyi sabitleyip bir aşkınlık yanılması yarattığı için ana akım modernliği de dışarıda bırakıyor. Bunlar Türkiye modernizmi için bu yazıda ileri sürülen nitelikler. Ancak Tanju modernliğin tümünü aynı çerçevede değerlendirmekte ve bu kavrama yeni bir tanım getirmekte. Ona göre modernlik “Hiçbir şekilde imalatı oluşturan pratiklerden herhangi birine, ya da imalatın herhangi bir veçhesine indirgenemeyecek, herhangi biri ile özdeşleştirilemeyecek” bir “ontolojik kayma”dır³⁵. Deleuze de “Batı düşüncesinin platonik aşkınlık anlatısıyla bir hesaplaşma” ve bir tür “ampirik deneycilik” önermişti³⁶.

Tanju, Batı “kültürel topoğrafyasının” disiplin rejimleri olarak adlandırdığı aşkınlık anlatılarını bir bir sıralıyor ve artık onları sahnenin, daha doğrusu özne ve nesnenin sürekli “akış” halinde olacakları³⁷ “platonun” dışına süpürüyor. Modern imalatın etrafına yığıldığı iki eksen olduğunu ileri sürüyor. Birincisi: “Klasik, yeni ve mantıksal her türlü pozitivizm, yapısalcılık, tüm türleri ve biçimleri ile biçimcilikler, Rönesans’tan başlayarak Le Corbusier’nin Modüler’una kadar tüm oran sistemleri, Durand’dan başlayarak bütün eklettisist mimarlıkların tasarım yordamı olan rasyonalist kompozisyon sistemleri, zamandan arındırılmış sorgulanamaz kültürel standartlara yaslanan tüm klasisist anlatılar. Ledoux’nun Chaux kentsel tasarımından Hilberseimer’in modern kentten kentsel tasarım, zamanın ve özneliğin bozucu etkisinin dışlandığı ütopyalar, modernist mimarlık, konstruktivizm, kübizm kısmen veya tümünden bu (mekansal GA) eksenin etrafında/yakınında yer alırlar³⁸.

Bu fazla uzun alıntı maalesef burada bitmedi. “Bütünsel” olması için çaba gösterilmiş olan bu kültürel/tarihsel tasfiye listesinin bir de zamansal eksenine var: “(...) psikanaliz, fenomenoloji, her türlü biçimi ile romantizm, Rönesans’tan bu yana süren dahi ve deha kültü, her türlü historisist ve sembolist modern imalat, millet/milliyetçilik, gelenek/

gelenekçilik anlatıları, Pugin’in Ortaçağ cemaatçiliğinden Schmitthenner’in kan ve toprak milliyetçiliğine tüm kültüralist/kimlikçi mimarlık üretimi ve özsel kültürel kimlik koruma paranoyası ile farklı imalat alanlarında baş gösteren her tür muhafazakarlık³⁹”.

Dikkat edilirse kültürel alanın tüm tarihi burada yer almıyor. Modern eleştiri tarafından zaten mahkum edilmiş olanlar da var, olasılıkla Tanju’nun barışık olmadığı ilaveler de, “psikanaliz, fenomenoloji, romantizm” gibi. Gerçi bunlar da modern dönemde eleştirilmemiş değil, ama sonuçta bir uzlaşmayla varlıklarını sürdürüyorlar. Tanju bu son sıralanan anlama araçlarını kullanan araştırmacıların da, onlarla birlikte tasfiye edilmesini önermiş oluyor. Ancak önemli olan, bu gecikmiş tasfiye listesini derleme çabasına girilmiş olmasıdır. Bir disiplin rejiminin listesi bu, yeni bir aşkınlık anlatısının altyapısının hazırlanması. Peki ama, Cumhuriyet’in kuruluş döneminden beri, ideolojik kurguya uymayan, resmi söylemin dışına çıkan, kişisel bir duruş sergileyen tüm anlatıları tasfiye etme iştahının vardıdığı bir son nokta değil mi bu? Bambaşka bir kulvardan gitmesine karşın vardıdığı yer aynı.

Bu zamanüstü ve yerçekimsiz ütopya zaten Türkiye’nin gerçeği olarak görülemez mi? Kentlerimiz özne ve nesnenin bitimsizce akış içinde olduğu ve Tanju’nun sözünü ettiği kavramların zaten ulaşmadığı yerler değil mi? Zaten mevcut olmayan kavramları dışarıya itmeniz ne olur, itmeseniz ne olur? Hep olduğu gibi, Batı’nın avangardlığı Türkiye’de konformizme dönüşüyor. Daha da ileri gidip, çoktandır kafamda olan bir özdeşleşmeden söz edebilirim. Türkiye’de sürekli gerginlik üreten politik-ekonomik çatışma ile Modernist mimarların uzlaşmamaya mahkum dışlama söylemi aynı kültürün farklı parçaları değil mi? Şırnak ve Cizre’deki Deleuze’cü yapılaşma ile terörün⁴⁰, tüm tarihsel dokusunu törenlerle yıkan Kayseri ile oradaki “zenofobi”nin hiç ilişkisi olmadığı söylenebilir mi?

Eğitim

Yukarıda sözü edilen 1998 tarihli söyleşide eğitime ilişkin iki farklı görüş ortaya çıkmıştı. Mimarlık okullarından mezun olanları istihdam eden işveren kimliğiyle Doğan Tekeli: “Bizim büromuza gelen genç mimarlardan edindiğim izlenim de bu, (...) mimarlar başlık olarak bizim zamanımıza göre, bizim nesillerimize göre çok daha fazla meseleden haberdar, başlık olarak ama. Bunların içeriğinden haberdar değil, etiketinden haberdar⁴¹”.

Mimarlık Fakültesi’nin içinden konuşan Atilla Yücel ise, “Bir kere mimarlık okulları, büyük çoğunluğu en azından, çok daha açık, çok daha şartlanmasız, çok daha özgür ve (...) dışa açılmanın, global alışverişin, en azından düşünsel ve imgesel planda alışverişin içinde artık yer alan genç kitleleri ve eğitim programlarını barındırmakta. Bu olumlu bir şey⁴²”. Aynı söyleşi grubunun Ankara ayağında Hasan Özbay bu canlanmaya açıklayıcı bir katkıda bulunur: “Artık bizim iş ortamları veya üniversite ortamlarında idealizmden çok, para kazanmanın veya bir noktaya gelmenin daha öncül bir hedef olduğunu saptıyorum⁴³”.

1980’lerden itibaren Türkiye daha öncelerle kıyaslanmayacak ölçekte dışarıya açılmış, mimarlık fakülteleri de, küreselleşmeye ve kısmi varsıllaşmaya paralel bir çoğulcu ortama doğru evrilmişlerdir. Buradan sonra Türkiye’de mimarlık da, onun eğitimi de, neoliberalizmin itici gücünü arkalarında hissetmişlerdir. 1990’lardan sonra giderek internet kullanımının, kitap ve dergilerin yaygınlaşması bilgi akışını kolaylaştırmış, yurt dışına gidış gelişler çoğalmıştır. Mimarlık Fakültesi kökenli o zamanki İTÜ rektörünün birincil hedefi dışa açılmaktı. Ama aşağıda açıklayacağım gibi, belki de bu zaten bir zorunluluktur. İçe açılmayacağımıza göre, dışa açılmalydık. Çünkü modernist mimarlar artık kendi coğrafyalarındaki hiçbir gerçekliğe dokunamaz hale gelmişlerdi. Bu dönemde uluslararası çalışma gruplarının bir parçası olan öğretim üyeleri aynı bildiriye, bazen küçük değişikliklerle, Melbourne’dan Montreal’e uçarak ve ara durakları da ihmal etmeyerek sempozyumlarda sunup durmuşlardır.

Bu küresel hızlanma unutmayı beraberinde getirmiş, daha doğru bir deyişle zorunlu kılmıştır. Geçmiş hız keser. Modernliği kendisi ortaya çıkarmış olan Avrupa unutmaya direndiği için küreselleşmeyle arasına mesafe koymuş, periferi ise hızlandıkça hızlanmıştır. Aslında her unutmaya bir “şey”leşmedir⁴⁴.

Yani artık geçmiş, hiçbir duygusal yatırım yapılmayacak olan nesnedir. Bu söylediğimi çok iyi anlatan ve simgesel bir belge niteliği taşıyan örnek, İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde 2000’lerin başlarında, küçük yarıyıllara yapılmış olan projelerdir. “Atık Alan Dönüşümü” adı verilmiş olan bu proje konusu (Resim 2), İstanbul’un henüz varlığını bir ölçüde korumuş olan tarihsel mekanlarını birer oyun alanı olarak kullanıma açıyordu, hem önerilecek

işlev olarak, hem de mimar adaylarının zihinlerinde imge olarak. Tarihsel çevre içindeki mekansal boşluklar için kullanılan “atik alan” terimi bir metafor olmanın ötesinde anlam taşıyordu. Adları teker teker yazılmış olan tüm tarihsel semtler artık birer “atik alan”dı ve dönüştürülmeleri gerekiyordu. Mimar adayları eğitime böyle sorunlu bir imgeleme adım atıyorlardı.

Diploma projelerinde ise tarih karşıtı endoktrinasyon son kez test edilip, mimarlar piyasaya gönderiliyordu. Verilen yerler neredeyse bütünüyle İstanbul’da son kalan tarihsel bütünlüklerin içindeydi. Bu büyük bir kolaycılıktı. Öğrencinin mimarlıkla işlevden yapı bilgisine, biçimden kentsel bağlama, mekandan ışığa ve malzemeye, tüm bileşenleriyle kapsayıcı bir iletişim kurması zaten mümkün olmadığı için, elde sadece “jest” kalıyordu. O jest de tarihe karşı olmak ile eşanlamlıydı. Bunun için proje alanları tarihsel çevrelerdi. Öğrenciye birinci jüride sorulan soru hep aynı idi: Uyumu mu seçiyorsun, aykırı olmayı mı? Pratik zekadan yoksun olmayan öğrenci ne yanıt vermesi gerektiğini biliyordu. Zaten projenin ilerleyen aşamalarında öğrenci fazla yüklü (bu da onun yetersizliğini gözden kaçırmanın bir başka yolu) programla boğuşmak zorunda kaldığından, bağlam falan kalmıyordu. Çevrenin hiçbir verisi değerlendirilmediği için makette, veya görünüşlerde tarihsel yapılar birer karikatüre dönüşüyorlardı. Böylece kolaycılıkla öngörülen eski-yeni arasındaki gerilim de hiç ortaya çıkmıyordu. Zaten moda olan, Türkiye’deki pratikte hiçbir karşılığı bulunmayan dekonstrüktivizm idi.

Aslında tabii olması gereken ne uyum, ne de aykırılık. Tarihsel bağlamın içinde başarılı ürünler ortaya koyan tasarımların yola çıkarken yaptıkları şey, bu biner tercihi aşmak. Yoğun bir diyalog, düşünce ve tasarım emeği. Bu da bir olgunlaşma gerektiriyor. Diploma öğrencisini, diğer bir deyişle daha yolun başındaki mimarı, üç aylık proje sürecinde böyle bir konuyla baş başa bırakmanın, onun bütün meslek sürecini belirleyecek bir yanlış koşullanmaya neden olabileceği kadar, son kalan tarihsel dokuları da çarçur etmek anlamına geldiğini düşünmedi tasarım hocalarının önemli bir bölümü. Mimarlığın bir modernist jeste, geleceğin mimarı ile hocanın aynı kampta yer aldıklarını gösteren bir aidiyet anlatımına indirgenmesi, tasarımı vasatlaştırdı.

Haydar Karabey, kentteki mimar davranışlarından yola çıkarak konuyu diploma projelerine getirip 2002’deki



izlenimlerini şöyle aktarıyor: “(...) fırsatı yakalayan mimar zaman zaman, tasarlama ve yapma edimini bir güç gösterisine dönüştürebiliyor. Adeta, ‘alın bakalım benim de damgam bu!’ dercesine benmerkezci davranabiliyor. Bu tavırda, özel bir mimar egosunun yanısıra; eğitimin de büyük suçu olduğunu düşünüyorum. Tüm üniversitemizde, özellikle diploma aşamasındaki projelerde öğrencilere öyle dehşetli konular ve alanlar veriliyor ki! Tüm Boğaz kıyıları, veya Haliç veya Taksim Meydanı bir hamlede düzenletiliveriliyor. Zaman zaman katıldığım jürilerde, ‘burada bir yol vardı’ diye sorduğumda, ‘onu yok sayabilirsiniz dendi’ yanıtını alabiliyorum. Bir tür tanrı-mimar telkini yani⁴⁵”.

Öğrencilere özgüven kazandırma isteği, onlara gerçek hayattaki uygulamalarda karşılaştıkları problemleri nasıl

2 Atık Alan Dönüşümü, İTÜ Mimarlık Fakültesi öğrenci projesi, 2000’ler.

çözeceklerine ilişkin sistematik bir altyapı ve bir mimarlık kültürü verilmesiyle olur. Oysa bu dönemde birkaç tasarım hocasının, giderek gerçeklerden kopan söylemleri tüm eğitimi tutsak almıştır. Bir “tabula rasa” söylemidir bu. Öğrenciye verilen “elini korkak alıştıрма!” telkininin sonucu aşırılığı son noktaya vardırırlar prim yapmış ve bunlar da diğer öğrencileri peşinden sürüklemiştir. Ancak tabii bu öğrenci popülizmiyle asıl prim yapan hocanın kendisidir.

Ferhan Yürekli 2006’da mimarlık eğitimine ilişkin sorunu⁴⁶, “en genel hali ile École des Beaux-Arts anlayışından École Polytechnique anlayışına 200 yıldır

geçilememesi”ne bağlamaktadır. O “üslup öğretmek kalıplaşmış beyin üreten eğitim” yerine “ilk defa karşılaşacağı sorunlara bile çözüm önerebilen açık beyinler üreten” bir eğitim istemektedir. Müfredat katı ve kadro yetersizdir. Oysa “Artık mimarlık eğitiminde mimarlık adına öğretilecek bir şey kalmamıştır. Mimarlık eğitimi tümüyle karakter değiştirmek durumundadır. Ancak bu konuda ilerleme olması için tüm dünyada, eğitime yeni kadroların hakim olabilmesi gerekmektedir”. “(...) duygu ve heyecanların bilimde bile bilgidan önemli olduğu en yetkili ağızlardan söylenmiştir”. “Eğitime bulaşmak isteyen her kişi aynı anda tasarımcı-tarihçi/eleştirmen-pratisyen olmalıdır”.

İTÜ Mimarlık Fakültesi 1944’e kadar École Polytechnique benzeri bir eğitim kurumu olan Mühendis Mektebi’nin bir şubesi idi. Yani Yüreklî’nin önerdiği değişimin tersine bir süreçte oluşmuştur İTÜ Mimarlık Fakültesi. Bugün dünyada Beaux Arts tarzı eğitim belki birkaç kurumda yeniden canlandırılmış olabilir. Ancak İTÜ Mimarlık Fakültesi’nin bunlarla hiçbir alakası yoktur. Bu fakülte 1944’te kendi eğitimini evrensel mimarlık müfredatlarına göre kurmuş ve yine yurtdışı ile paralel revizyonlar yapmaya çalışmıştır. Yüreklî’nin önerdiği Mühendis tipi “tarihsiz eğitim”dir aslında. Artık mimarlık eğitiminde mimarlık adına öğretilecek bir şey kalmamış olması, duygu ve heyecanın bilgidan önemli olmasına ilişkin söylenenler, “karizmatik hoca”nın derslerini duygu akış törenlerine dönüştürmesine meşruiyet sağlamaya dönük bir söylemin argümanları sadece. Derslerin okuma listesinde yer alan ve yıllarca öğrencilerin elinde dolaştırılan “Mimarlık Tarihinin Zararları⁴⁷” adlı metin, akademik önemini tartışmak bir yana, adıyla okulda safları konsolide etmek için kullanılan sanal düşmanın kim olduğunu yeterince açıklıyor. Tasarım hocasının, aynı anda tasarımcı-tarihçi/eleştirmen-pratisyen olmasına ilişkin öneri, bırakın mimarlık tarihini, bütün fakülte müfredatını geçersiz kılmaktadır.

Rem Koolhaas’ın 1995 tarihinde piyasaya çıkan “S,M,L,XL” adlı kitabı⁴⁸ Türkiye’de mimarlığa militanca bakmaya koşullandırılmış meslek insanlarına bir dış onaydı. “Fuck kontext” diyerek yukarıda tanımlamaya çalıştığım radikal ortamın hazırlanmasına katkıda bulundu. Koolhaas’ın devasa yapıları kendi deyişiyle “(...) ölçekle, mimari kompozisyonla, gelenekle, şeffaflıkla, etikle nihai ve en radikal kırılmayı imliyordu. Bigness/ büyüklük artık hiçbir kentsel dokunun

parçası değildi⁴⁹.” Ama Koolhaas Singapur üzerine konuşurken başka birşey daha söylüyordu: “Tabula rasa’nın laneti şu ki, o bir kere devreye girdi mi, yalnız daha önce ele geçirdiklerini genişletmekle kalmaz, gelecekte sahip olunacak her şeyi de eğreti yapar, ... Bu en sıradan mimarlığın bile üzerinde konumlandığı yanılsama olan, bitmişlik talebini olanaksız kılar. O mimarlığı olanaksız kılar⁵⁰”. Hemen hemen aynı şeyi Fransız devriminin Ortaçağ yapılarını yıkma seferberliğine karşı, 1832’de Victor Hugo da söylemişti: “Eğer Fransa kendi Ortaçağ mimarlığını korumazsa, bundan böyle sonsuza kadar korumaya değer bir mimarlığı olmayacaktır. (...) tüm sanatların içinde yalnızca mimarlık bir gelecekte yoksun kalacaktır⁵¹”. Batı’daki kültürel sürekliliğe ilişkin bu bilincin sürekliliği (1832/1995) ve sürekliliği takmayan Koolhaas’ın metinlerinde de dürüstçe karşımıza çıkması şaşırtıcıdır. Ancak baştan beri bu romantik teçhizatın ihmal edilebileceğini düşünen Türkiye’de, bırakın Hugo’yu, Koolhaas’ı bile tam okumuş değiliz. “Fuck kontext” yetti bize. Kitap fazla kalındı. Kaldı ki, okusak ne olacaktı? Frenler boşalmıştı bir kere.

Peki birdenbire patlayan ve bir salgına dönüşen felsefe merakı neydi? Baştan söyleyeyim, bu biraz da, fazla sorunlu bir hale gelmiş olan fakülte içindeki boş söylem şiddetinden kaçıp kurtulma stratejisiydi⁵². Aynı zamanda dünya ile eşzamanlı olma avantajını da sağlıyordu. Ancak yola çıkış noktası “kaçış” olduğu için, o kafa patlatan büyük emek heba oldu. Bize lazım olan belki biraz bilimsel disiplini sıkılaştıracak olan bilgi kuramı olabilir. Tam Heidegger’in mekan üzerine söylediklerini anlamaya çalışırken. Marc Augé’nin sansasyonel bir ilgiyle karşılanan “Yer Olmayanlar” adlı küçük kitabı çıktı ortaya⁵³. 1992’de yazılmış, 1997’de Türkçeye çevrilmişti. Bundan sonra “mekan” sözcüğü rafa kalktı. Yukarıda sözü edilen “atık alan” veya “boşluk” onun yerini aldı. Sonra daha önceki yapısalılığı henüz çözmeden ardayapısalcı “dekonstruktivizm” çıktı ortaya. Yani diploma projelerindeki vazgeçilmez tasarım anahtarının düşünsel altyapısı. Ancak fakültedeki berbat “yapıyı bozmaya” kalkan görülmedi. Gücümüz en fazla son kalan tarihsel bütünlüklere yetiyordu. Felsefe, öğretim üyelerinin üzerine devasa bir yük getirdi. Elbette bir prestij savaşıydı bu. Ancak altyapısal bir hazırlık olmadan kavramlar ve uzlaşmaz felsefe anlayışları birbirinin içine giriyordu. Hiçbir çatışma olmadan üstelik. Brikolaj, melanj, kolaj derken sonunda “holistik”

kavramına ulaştık. Tam rahatlamıştık ki, mimarlıkla-felsefeyi irtibatlandırma çabası Batı’da bitti.

Eğitim konusunu kapatırken, “yabancılaşmanın” hangi boyutlara vardığını ve çaresizce nasıl hala sürdüğünü gösteren bir örnek vermek istiyorum. Üstelik İTÜ içindeki kendi deneyimime dayandığım yukarıdaki verilerden farklı olarak ODTÜ’den. 2010-11 eğitim yılında VI. mimari tasarım projesine ait dördüncü grubun yöneticileri olan Suha Özkan ve Zeynep Mennan “Akdeniz Doğal Ortamının Kentsel Tasarımla Varoluşu” adlı bir konu öngörmüşler⁵⁴. Verilen alan, Bodrum Yarımadası’ndaki Gümüşlük’te, tüm çevreyi saran sıkışık tatil evlerinden arda kalmış olan küçücük ve seyrek dokulu eski çekirdeğin yaslandığı tepenin yukarılarında bir yerde. Yönetici hocalar proje alanını şu sözlerle tanımlamışlar: “Gümüşlük, Bodrum Yarımadası’nda küçük ve pek dokunulmamış bir kasaba”dır. “Seçilen arazi, kayalık tipik bir Akdeniz doğa parçasıdır. Bu zor arazi koşulları öğrencilerden duyarlı tasarım ve kentsel tasarım çözümleri beklemektedir” vs.

Aslında hep biliyoruz ki, kentsel tasarım boş kayalık arazilerde değil, kentlerin içinde yapılır. Kayalık arazide, hem doğaya duyarlı tasarım, hem de kentsel tasarımın nasıl yapılacağını anlamak mümkün değildir. Anlaşılan tek bir şey varsa proje hocaları tarafından istenilen şeyin arazi duyarlılığı falan değil, bir kent ölçüğü kadar kapsamlı, Koolhaas’ın “Bigness”indeki kadar büyük ölçekli bir yapının tasarlanmasıdır. Nitekim de öyle olmuştur. Öğrencilerden Burcu Kırcan tepenin üzerine 60’ların bir megastrukürünü kondurmuş ve projesini şöyle takdim etmiştir: “Proje bilinçli olarak doğal çevre ile *zitlaşmayı* yeğlemiştir. Bu, tasarımcının ortama yeni bütünlük bir mimari çözüm getirme amacıdır. Sonuç bütünlük bir mimari çözüm ile *zamanımızın cesaretli bir dışavurumudur*. Tek yapı olarak, bütünlük *devasa yapının anıtsal varlığı* etkileyicidir. Yine de yer yüzeyindeki doğal çevreye dokunulmamıştır. Kitle yapı yere iki küçük tepe aracılığıyla oturtulmuştur. Bu yapının varlığını iyice vurgulamaktadır. Yapının özgün varlığı doğayı saklayan, ama ona bağımlı olmayan bir tutumdur (italikler GA)⁵⁵”.

Sayın hocalarım, ODTÜ’ye ait bir uydu yerleşke ve Güneybatı Anadolu ve Akdeniz bölgesine yönelik araştırmaların yapılacağı bir kurumun doğayı, mevcut dokuyu, kısacası Akdeniz denilen kültür dünyasını böylesine ezen bir yapıyla temsil edilmesi çağdışıdır. Çağdaşlık diyorsak, en azından

onun kendini yenilediğini bilmemiz gerekir. Burcu Kırca'nın megastrüktürü⁵⁶ ve diğer bir öğrencinin -varlığını bildiğim- dev jeodezik küresi çağdaş falan değil, birer dehşet senaryosudur. Türkiye sınırları dışında, özellikle Batı'ya doğru gittiğinizde, 1960'larda kalmış bu anakronik projelerin en ufak bir geçerliliği yoktur, hatta gülünç birer fantezi olmaktan öteye gitmezler. İTÜ bağlamında değindiğim gibi yetersiz eğitimi kamufle eden, kaba bir jest bu. Sözkonusu bitirme projelerinin geçerli not alması, hoca ile öğrencinin suç ortaklığı nedeniyledir.

Bir sözüm de bu gidişata "öğrenciyi özgüven kazandırma projesi" olarak yıllardır sessiz kalmış tüm mimarlık hocalarına. Bitimsizce süren yanlışların sürüklemesiyle gelinen bu nokta normal falan değil. Lütfen bu olup biteni kanıksamayın. Özgüven kazandırmanın gerçek yollarını deneyin. ■ *Günkut Akın, Prof. Dr.*

Notlar:

- 1 W. Benjamin'i tanımlayan bu bakış açısı için bkz.: Theodor W. Adorno, *Walter Benjamin Üzerine*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 35.
- 2 Anonim, *Üç İstanbullu: Peter Dimiter Hristoff, Dimiter Hristoff*, Peter Hristoff, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- 3 K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject, The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, MIT Press, Cambridge, Ma. ve Londra, 1995, s. 13.
- 4 Yani eleştirel bir pozisyon geliştirmeden benimsediği halde.
- 5 Gregory Jusdanis, "Is Postmodernism Possible Outside the West? The Case of Greece", *Byzantine and Modern Greek Studies* 11, 1987, s. 86: Bu arada Jusdanis'in kitabına da işaret etmekte yarar var: Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Millî Edebiyatın İcat Edilişi*, Metis, İstanbul, 1998.
- 6 Tanıl Bora, *Türk Sağının Üç Hâli. Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık*, Birikim Yayınları (1998), İstanbul, 6. baskı: 2009, s. 43 vd.
- 7 A.e, s. 39 vd.
- 8 A.e, s.71. Buradaki 2 nolu dipnot şöyledir: "Bu vurguyu yaparken, muhafazakârlığın bir programdan ziyade bir düşünüş tarzı, bir duruş olarak anlaşılabilirliğini hatırlatmakta yarar var. Modernlikle muhafazakârlığın 'birleşmesi' ile kastettiğim, bunların aynılaşması değil, modernleşme sürecinin muhafazakâr bir tarzda 'ilerlemesidir' ".
- 9 Sibel Bozdoğan, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel bir Bakış"(1997), Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (der.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, s. 120-121.
- 10 Doğan Kuban, "A Survey of Modern Turkish Architecture", Sherban Cantacuzino, (der.), *Architecture In Continuity: Building In The Islamic World Today*, Aperture, New York, 1985, s. 68; Bu cümlelerin ardından Kuban: "İstisna Eldem'dir" der; Bu metni motto olarak kullanan bir kitap için bkz.: Sibel Bozdoğan, "Gelenekte Modernlik. Sedat Hakkı Eldem'in Eserleri", Sibel Bozdoğan, Süha Özkan ve Engin Yenal, *Sedat Eldem* (İngilizce ilk baskı: 1987), Literatür, İstanbul, 2005, s. 24. Doğan Kuban'ın "Most of the middle aged architects have been indoctrinated against any kind of historicism .." cümlesindeki "indoctrinated" sözcüğü, Bozdoğan'ın kitabının çevirisinde "yeminli düşmanlar" olarak yer almışken, benim çevirimde: "doktrinle açılanmak" olarak çevrilmiştir. Ayrıca Kuban'ın bu açık sözlü

yargısıyla ilk kez Bozdoğan'ın kitabında karşılaştığımı belirtmeliyim.

- 11 Ernst A. Egli, *Genç Türkiye İnşa Edilirken*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2013, s. 4-5.
- 12 Anonim, "Bayındırlık Bakanlığı'nın bir Mektubu", *Arkitekt 185-186*, 1947, s. 115-116.
- 13 Günkut Akın, "Mongeri'nin Komşuları", Aygül Ağır, Deniz Mazlum, Gül Cephanecigil (ed.), *Afife Batur'a Armağan, Mimarlık ve Sana Tarihi Yazıları*, Literatür, İstanbul, s. 265-267.
- 14 Nilüfer Göle, "Batı-dışı Modernlik: Kavram üzerine", *Toplum ve Bilim* 80, Bahar 1999, s. 128-142.
- 15 Anonim, "Son on yılın Türkiye mimarlığı / İstanbul'dan bakış", *Arredamento Mimarlık*, sayı 100, 02/1998, s. 60-66; Bu söyleşiye İhsan Bilgin, Doğan Tekeli, Uğur Tanyeli ve Atilla Yücel katılmışlardır.
- 16 A.g.m, s. 60;
- 17 A.g.m, s. 61.
- 18 A.g.m, s. 61; ayrıca Atilla Yücel de bu uyarıyı yapmıştır. Bkz: A.k, s. 63.
- 19 A.g.m, s. 61.
- 20 Anonim, "Haberler", *Arkitekt 285*, 1956/3, s. 158.
- 21 Nilüfer Göle, a.g.m, s.138.
- 22 Aykut Köksal, "Türkiye Mimarlığında Modernleşme ve Ulusalçılık", *Arredamento Mimarlık*, sayı 149, 07/2002, s. 91.
- 23 A.m.; Köksal Sedat Hakkı Eldem'e ilişkin görüşlerinin en azından bir kısmını değiştirmiş olmalı ki, 2013'te MSGSÜ'nin (eski Akademi) kuzey yapısı olan eski Cemile Sultan Sarayı'nda 1948 yangını sonrası, onun Mehmet Ali Handan ile birlikte yaptığı modern dönüşümü olumlar ve şöyle der: "Akademi yenilemesi, Sedat Hakkı Eldem'in üretiminde en parlak dönemi oluşturan 50'ler modernizminin ilk önemli çalışmasıdır" ve "50'ler modernizminin parlak bir örneği"dir. Bkz: Aykut Köksal, "Akademide İç Huzur Yoktur", *Defter XXI*, Haziran 2013, s. 26-27.
- 24 Tanıl Bora, a.g.e, s. 27; Bora şöyle açıklıyor: "...mutlaklaştırılan Batı medeniyetinin Türklük'le özdeşleştirilmesine bağlı tamlik/eksiksizlik iddiası, Türk milli kimliğini dünyaya kapalı, tecrit bir algi çerçevesine sıkıştırılmıştır. Evrensel medeniyetle 'fitraten' bütünleştiği varsayımı, dünyaya dönük 'millî alâka'yı budamış, özgüvenli bir lakaytlık üretmiştir".
- 25 Gregory Jusdanis, a.g.m, s. 86.
- 26 Sibel Bozdoğan, "Architectural History in Professional Education: Reflections on Postcolonial Challenges to the Modern Survey", *Journal of Architectural Education* 52/4, Mayıs 1999, s. 213.
- 27 Aynı makalenin bütünü: s. 207-215;
- 28 Sözkonusu mimarlara ait kitap ve kataloglar tarih sırasına göre şöyledir: İlhan Tekeli, Selim İlkın (ed.), *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, 1997.
- 29 Afife Batur (ed.), *M. Vedat Tek, Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- 30 Uğur Tanyeli, Atilla Yücel, *Turgut Cansever, Düşünce Adamı ve Mimar*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2007.
- 31 Ethem Eldem, Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (ed.), *Sedat Hakkı Eldem I, Gençlik Yılları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2008.
- 32 Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (ed.), *Sedat Hakkı Eldem II, Retrospektif*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2009.
- 33 Yıldırım Yavuz (ed.), *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin, 1870-1927*, TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü ortak yayını, Ankara, 2009.
- 34 Ali Cengizkan (ed.), *Mimar Kemalettin ve Çağı, Mimarlık / Toplumsal Yaşam / Politika*, TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü ortak yayını, Ankara, 2009.
- 35 Afife Batur, Gül Cephanecigil (ed.), İstanbul Vakıflar Bölge Müdürlüğü Mimar Kemalettin Proje Kataloğu, TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü ortak yayını, Ankara, 2009.
- 36 Türkiye'de ilk baskısı 2005'te yapılan bu kitap için bkz.: dn.10.

- 30 Renata Holod, Ahmet Evin, Suha Özkan (ed.), *Modern Turkish Architecture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1984: Bu kitabın Türkçe baskısı 2007'de TMMOB Mimarlar Odası tarafından yapılmıştır.
- 31 İlk metin: Atilla Yücel, "Contemporary Turkish Architecture: A Thematic Overview Through the Work of Eldem, Cansever and Çiniçi", *Mimar, Architecture in Development* 10, 1983, s. 58-68. Bu metnin Türkçe çevirisi için bkz: Atilla Yücel, "Çağdaş Türkiye Mimarlığı / Tarihselciliğe Karşı Tarihsellik: Eldem, Cansever ve Çiniçi'nin Yapıtları Üzerinden Tematik Bir Panorama, Tansel Korkmaz (der.), 2000'lerde Türkiye'de Mimarlık: Söylemler ve Uygulamalar, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 2007, s. 165-173; Yücel'in bu (kendii) makalesini eleştiren yazısı için bkz.: Atilla Yücel, *80'lerin "Tematik Panorama" Metninin Analizi: Eleştirinin Eleştirisi*, Tansel Korkmaz (ed.), a.g.e, s. 175-181.
- 32 Atilla Yücel, "80'lerin ...", s. 180.
- 33 Atilla Yücel, "Çağdaş Türkiye Mimarlığı ...", s. 172.
- 34 Bülent Tanju, *Mimarlıkta Sıfır Noktasını Aramak?, Han Tümtürkin'in Yapıları/Yapıtları Üzerinden Mimarlık Okumaları*, Akın Nağça, İstanbul, 2003.
- 35 Bülent Tanju, "Mekân-Zaman ve Mimarlıklar", Ayşe Şentürer, Şafak Ural vd., (yayl.), *Zaman Mekân* (2005 tarihinde İTÜ Mimarlık Fakültesinde düzenlenen III. Mimarlık ve Felsefe Toplantısı'nın bildiri kitabı), YEM Yayın, İstanbul, 2008, s. 171.
- 36 A.m., s. 169.
- 37 A.m., s. 178.
- 38 A.m., s. 174.
- 39 A.m..
- 40 Çarpık kentleşme ile terör ilişkisini ilk kez gündeme getiren bir mimar değil, asker kökenli strateji uzmanı Metin Gürkan idi.
- 41 Anonim, "Son On Yılın Türkiye Mimarlığı / İstanbul'dan Bakış", a.g.m, s. 62.
- 42 A.m., s. 63.
- 43 Anonim, "Son on yılın Türkiye Mimarlığı / Ankara'dan Bakış", *Arredamento Mimarlık*, sayı 100, 02/1998, s. 58.
- 44 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente (1944)*, Fischer, Frankfurt a. Main, 1988, s. 244.
- 45 Haydar Karabey, "İstanbul ve 'Sürdürülebilir' Mimarlık, Sürdürülebilirlik ve Mimarın Sorumluluğu", *Mimarist*, sayı 6, Güz 2002, s. 64.
- 46 Ferhan Yürekli, "Mimarlık Eğitimi Mimarlık Eğitimi Değildir". Bkz: [http://v3.arkitera.com/g33-mimarlik-egitim-politikalari.html?year=2006&ID=230], Son erişim tarihi: 07.08.2016.
- 47 Üstün Alsaç, "Mimarlık Tarihinin Zararları", *Mimarlık*, sayı 239, 1990/1, s. 64-66.
- 48 Rem Koolhaas, Bruce Mau, (O.M.A.), *S,M,L,XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.
- 49 A.e, s. 502.
- 50 A.e, s. 1075.
- 51 Günkut Akın, "Sadece başlamış bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek", Afife Batur (der.), *M. Vedat Tek, Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 27.
- 52 Günkut Akın, "Felsefe Mimarın ne İşine Yarar?", Ayşe Şentürer, Şafak Ural vd., *Mimarlık ve Felsefe* (2000 yılı Aralık ayında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde düzenlenen aynı adlı toplantının bildiri kitabı), YEM Yayın, İstanbul, 2002, s. 118-125.
- 53 Marc Augé, *Yer-Olmayanlar*, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- 54 Bu projeler "ODTÜ Mimari Tasarım Stüdyoları 2010-2011" adlı dijital kitabın 144. sayfasından itibaren yer almaktadır. Bkz.: [https://issuu.com/metu_arch/docs/studyolar_2010-2011-opt], Son erişim tarihi: 08.08.2016.
- 55 Aynı dijital kaynak, s. 149.
- 56 Günkut Akın, "Mongeri'nin Komşuları", a.g.e, s. 275-278.

Katılmayanların Kazandığı Yararsız Kavgalar... İşe Yaramayan Kavgalar... Yapılamayan Kavgalar...

Ferhan Yürekli ■ Mimarlık dünyasında kavgaların başlıca nedeni çözümler, öneriler, aykırı yaklaşımlar kadar otoritelerce alenen, tabulaşmış sübjektif değerlerle militanca onaylama veya ödüllendirmeler olagelmıştır. Burada hemen açılması gereken kavram “kavga”dır. Düşünce-anlayış çarpışmaları (kavgaları) istenen-aranan durumdur. Ancak “kavga” adına yapılanların “yaygara koparmak” olduğunu da sıklıkla görmek mümkündür. Tabii bir de yenilgiyi kaçınılmaz görenlerin katılmaması nedeniyle yapılamayan bir hayli kavga vardır.

Ancak ister kavga ister yaygara olsun, tarihte bu durumlardan sonuç alındığı pek söylenemez. Bunun bir nedeni sözde kavgaların ortamdan izole, sırça köşklerde ve belki de yarı aydınlık tarafından yapılmış olmasıdır. Örneğin 1840’larda Fransa’daki neoklasik-neogotik kavgası¹. Onlarca özgün derginin onlarca entelektüel ve mesleki kişinin katıldığı tartışmalar, 19. yüzyılın mimarisinin bir sözde üsluplar panayırı -kakafonisi olmasını önleyememiştir. Bunun nedenlerinden ikisi 1848 ayaklanmasının gelmekte olduğunun tartışmalara yansımaması ve binaları üreten yeni güç burjuvazisinin (birikimsiz aristokrasinin) biçim seçimine etkisinin gözardı edilmesi, kısaca sırça köşke kapanılmasıdır.

Toplumlar ve üretimlerinin ilerlemeleri için tek yolun zamana ait olmak, zamanının fikirleri -ve tabii durumları- ile yaşamak olduğu hatırlatılsa da, “Gotik orta nef, sanki payandaların dayanması için yapılmış gibi durarak mimarlığın tabiatına aykırılık sergiliyordu” değerlendirmeleri yapılsa da, Aydınlanma ve Fransız ihtilalinin hemen arkasından mimarlığın hala sanat ve üslup olduğu merkezli konuşmalar oldukça şaşırtıcıdır.

“Bir mimari proje bir bilinmeyi açıklamaktır”, amaç, malzemeler,

bütçe, yerel koşullar, tüm gereksinimler problemin verilenleri ve bina ise X olarak bilinmeyendir ki, sanatçının fonksiyonu bu bilinmeyi belirlemek/tanımlamaktır, diyen Laviron, Lassus ve Viollet-le-Duc gibi iki anti-akademik hizipçinin tartışmayı “gotik mi klasik mi”ye indirgemesine şaşırdığını gizlemiyor, bu yaptıklarının “neo-gothicisme academique”den başka birşey olmadığını ileri sürüyordu. Vitet ise Gotik’e bağlılığın mimarlığa Academie des Beaux Arts’ın dogmatik klasisizmi kadar zarar vereceğini ileri sürüyordu. Laviron, Viollet-le-Duc ve Lassus’un “revivalism”leri için “19. yüzyılda Rönesans’ı geriye doğru atlayıp Gotik mimar olmak istemek, kişinin kendi büyükbabası olmak istemesidir” bile demişti².

Viollet-le-Duc ise bir mimarın yeni bir mimarlık yaratma kapasitesi olamayacağını ileri sürüyor, Revivalizmi savunuyordu. “Gotik bir seçenek değil ilahi bir dönüşür, Gotik alın yazısıdır ve modern sanatçıyı kaos ve anarşiden kurtaracaktır, yeni bir sanat yaratmak için yeni bir uygarlık gerekir ama durum bu değil” diyerek 1846’da noktayı koyduğunu sandığında ise ‘Komünist Manifesto’nun yayınlanmasına ve 1848 Ayaklanması’na sadece 2 yıl kaldığının farkında olmaması belki de asıl sorundu.

Bundan 400 yıl önce ise yanılmazlıktan şüphe ederek ortaya çıkan Filippo Brunelleschi, Gotik’e kuşku baktığı için deli olarak görülüyordu. Bu “deli” ve “hesap adamı” (sanatçı değil) Gotik’in dayanıklılığına itiraz ediyordu. Ona göre Gotik strüktür çok sağlam ise çevresindeki bu kemerli payanda ordusuna, dayanma duvarlarına, duvarcı tarafından unutulduğu hissi veren ucu bucağı olmayan iskeleye ne gerek vardı... Kubbelerin kendi kendilerine tutunmaları için bunlar kaldırılmaydı... Yapı yorgunluk duygusu veriyor, daha yeniyen vakitsiz harap olacağını belli ediyordu... Ancak 1418’de otoritelerin çaresiz kalarak Floransa Katedrali’ni Brunelleschi’nin tamamlamasına razı olmasıyla Filippo kavgasını kazanabildi. Rönesans, bilimlerin ve insanlığın yüksek yasaasının, sonu gelmeyen ergenleşme yeteneği olduğunu ortaya koymuştu³. Ancak tutucularla kavga yine de sonuçlanmamış olacak ki yukarıda aktardığımız neogotik yaygarası 400 yıl sonra yeniden gündeme gelebilmişti...

Benzer şekilde Fransa’nın öncü sanatçı ve entelektüelleri, Eyfel Kulesi’nin, bu yararsız kara bacanın, devasa cüssesiyle Fransız zevkini aşışlamak yanında Paris’in mevcut anıtsal yapılarını

bastıracağını, bu nedenle yapımına öfkeyle karşı çıktıklarını belirten bir mektubu Le Temps gazetesinin 14 Eylül 1887 tarihli sayısında yayınladılar. Gustave Eiffel ise bu çıkışı “kuleyi esas olarak rüzgar yüküne göre tasarladysam da güç sağlayan koşulların harmoninin gizli koşullarına uyum sağlayacağı da bence bir gerçektir” diye yanıtlamış, sıradan sanat teorilerinin her durumda da uygulanamayabileceğini belirtmişti. Zaman bir mühendis olmasına rağmen Eiffel’in “güzellik” ve “kent ölçekleri” konusunda sanatçı ve entelektüellerden daha yetkin olduğunu, karşıt görüşlerin “yaygara” olmaktan ileri gidemediğini göstermiştir. Bu belki de tam bir mesleki savunma olmuş ve daha sonra Le Corbusier dahil mimarların makineleri -canlı işlevsel yaratıkları- izlemelerinin, örnek almalarının yolunu açmıştır.

Ancak 90 yıl sonra Paris’te bir başka kavga da Pompidou Kültür Merkezi (Plateau Beabourg) yüzünden çıkmıştı. Piano ve Rogers’in projesi, mimarlar ve aydınlık tarafından Paris’in dokusuna aykırı olarak fütürsuzca önerilmiş renkli bir rafineri olarak kötülenmişti. Eyfel Kulesi’ne yapılanların tekrarı niteliğindeki bu değerlendirmeler geçen 90 yılın Paris’in mesleki ve entelektüel yapısına fazla bir şey katmadığını göstermiştir. Ancak demokrasi örneği olarak gösterilen bir ülkede devletin kültürü kontrol etme çabası olarak yola çıkılması da bir başka şaşkınlık konusu olmuştu, özellikle “bazı” entelektüeller arasında. Bu yaygaralar arasında Piano ve Rogers’in “bizim asıl yaptığımız bina değil, yanında Paris halkının etkinlikleri için bıraktığımız boşluk. Biz bir devlet kültür merkezi değil, bir sokak üniversitesi önerdik” demeleri değerlendirilememiştir. Neyse ki zaman eleştirenlerin eleştirecek kapasitede olmadığını bir kere daha göstermiş, “Merkez” Paris’in merkezi, ayrılmaz parçası olmuştur.

Dünya’dan bazı mimarlık kavgalarını özetledikten sonra ülkemize gelirse, en başta belki de hala egemen “Doğu gelenekleri” nedeniyle yüz yüze kavgalara çok da rastlanmadığını söyleyebiliriz.

Tahmin ettiğimiz kadarıyla Sedat Hakkı Eldem ve Seyfi Arkan arasında 30’lu yıllarda bir kavga gelişmiş ancak fazla belgelenmeden tarihin karanlığına gömülmüştür. Bu kavgadan kalan bilgi Seyfi Arkan’ın ders vermesinin önlendiği ve Atatürk’ün ölümü ile üzerindeki devlet görevlerinin alındığıdır. İkili arasında sessiz bir kavganın ise mimarileri arasında 1960’lara kadar sürdüğü, bıraktıkları binaların işlev, konum ve biçimlerinden izlenebilmektedir.



1

İkinci olarak sözde 2. Milli Mimari'yi gerçekleştiren iki tepe figürünü, kendi öğrencilerinin bile izlememesi de sessiz bir kavga olarak kalmıştı. Hemen ardından ürkek bir tavırla ara bir yol bulmaya çalışan 2-3 yan figürün melez mimarlıklarını da izlemiştik Türk Tarih Kurumu ve Kocatepe Camisi gibi yapılarda. Ancak 60 küsur yıl sonra eğitim ve pratiğin kol kola girerek bu iki tepe figürü "yüzyılda iki mimar" olarak sunması -yüzyılda "ancak" iki mimar da diyebilirlerdi- yeni bir küllendirme çabası mıydı yoksa iki zıt kardeş olması gereken eğitim ile pratiği buluşturma girişimi miydi? Daha kötüsü ise bilgisiz ve bilinçsiz bir durumun yansıması mıydı? Yoksa aykırı düşerek aforoz edilme korkusu ile mi koca yüzyılın diğer mimarları adına bir karşı çıkış yapılamadı?..

Bizim bildiğimiz üçüncü kavga ise Nail Çakırhan'a Ağa Han Ödülü'nün verilmesiyle çıktı. Mimarlar ödülün bina yapmak için mimar olmak zorunluluğu koyan yasalara uygun olmadığını ileri sürerken, Mimarlar Odası nedenini açıklayamasa da ödül alan kişiyi savunmaya başlamıştı. Kısa sürede bunun bir politik dayanışma sonucu olduğunu, tartışmalara sonradan müdahil olan taraftarlar istemeseler de ortaya koydular. Zamanın Yapı dergisinin sarı sayfalarında kavganın izleri bulunabilir.

Mimarlar Odası mimar olmayan birine mimarlık ödülü verilmesini alkışlarla karşılarken lonca sistemin kırılmasına yönelik bir tutum içinde olabilseydi, "mimara değil mimarlığa ödül verilebilir"e gelebilseydi, daha önce aşağılanan

gecekonduların hiç değilse bazılarına, ulaştıkları mimari -yaşam ilişkisi kurmadaki üst düzey başarıları nedeniyle ödülleri vermiş olurdu. Aksine Oda politik ilişkiler nedeniyle sürdürerek yaklaşık 10 yıl sonra Çakırhan'ın heykelinin dikilmesini önermişti...

Kavgada asıl tartışılması gereken Çakırhan'ın mimar olmaması değil ürettiği binanın mimari değer ve kişilikten yoksunluğu olmalıydı. İstanbul'un Osmanlı asilzadelerinin orta sofalı yarı Barok, simetrik planlı yalılarının, konaklarının kötü ve eksik bir köy evi türevi olarak sunulmuştu. Buram buram yapaylık ve aristokrasiye özentisi kokan bina ancak ideolojik dayanışma içinde yerel mimarlık olarak savunulabilirdi. Bu mimari garabetin sergilediği biçimsel kakafoni, oransızlıklar, işlevsel sorunlar ise hiç konuşulamamıştı.

Ayrıca Ağa Han Ödülü tartışmalı bir ödüldü. Ağa Han'ın kim olduğunu bilenler susuyor, bilmeyenler ise merak dahi etmiyordu. Laik Türkiye Cumhuriyetimizin mimarlarının bu belli bir dinin mimarlığını ödüllendirme amaçlı organizasyonuna sarılması tartışılmıyor, sol (!) eğilimli üst düzey entelijensiyanın, bu, her yıl aşireti tarafından altınla tartılan saygın kişinin koyduğu ödülün organizasyonunda hevesle görev almasının nedenleri de sorgulanmıyordu. Ünlü bir şairin "Yüksek mimardan geçilmeyen bu ülkede yüksek olmayan mimar bir tek Mimar Sinan var" diyordum. Bir ikincisi var yüksek olmayan bir mimar NAİL..." yorumu ile taraftarlığa soyunması ise kanımızca günün bir kısım ancak çok ünlü entelektüel çevresinin sefaletini sergilemekten ileri gidemiyordu⁴. Yıllar sonra geriye bakıldığında hem bu Çakırhan evinden, hem de Ağa Han Mimarlık ödülünden mimarlık dünyasına dişe dokunur bir katkı olmadığı görülüyor.

Güncel olarak ise bir hayli kavga konusu olması gereken durum var ama hemen hiç kavgamız yok. Örneğin yıllardır dürtüklediğimiz halde tümüyle ayrı (AYRI) şeyler olduğunu düşündüğümüz eğitim ve pratiğin sürekli kavga halinde olmasını sağlayamadık. Sanayi ve teknolojinin asıl olarak 1860-70'lerde lonca sistemi kırılınca gelen özgürlük ortamında gelişmeye başlayabilmiş olması hiç akla gelmediği için Mimarlar Odası hala lonca gibi davranıyor, yetki sınavı koyarak pastanın bölüşmesini ötelemeye çalışırken yeni fikirlere kapanarak ancak mimarlığın gelişmesinin engelleneceğini göremiyor. Eğitim de, kendini inkar pahasına buna arka çıkıyor. Mimarlığın iki mezhebimiş

gibi eğitim ve pratik arasında adeta gizli bir Westfalya Barışı sürüyor... Mimarlık eğitimi, mimarlık pratiği (ve mimarlık meslek odası) mimarlığın mezhepleri midirler? Ne yapılıyor... Zaman zaman elçi niteliğinde sınır ötesine geçenler nabza göre şerbet vererek, bilinçsizce oluşturulan hayali ortak noktalarda buluşarak, barışın korunmasını, statükonun devamını sağlıyorlar. İçişlerine karışılmıyor... Tartışmayı engelleyen bu Westfalya Barışı zihniyetinde mimarlığın gelişmesini beklemek abes oluyor. Mezhepler (!) kendi çukurlarında ayrı ayrı boğuluyorlar, boğulduklarını anlamadan... Karşıtlarına karışmadan kendi otoritelerini sürdürmek gibi mantıksız bir tutum içinde sürüp (sürünüp) gidiyorlar. Zaten okuyup yazmayan pratisyenle, tasarlamayan eğitimcinin kavgası mı olur... Olsa ne olur olmasa ne olur...

Aynı şey şu uluslararası ve/veya ulusal akreditasyon hevesinde de sürüyor. Akredite olmak için gösterdiğimiz çabayı akreditasyonu neye yaradığını anlamaya veremedik bir türlü. Acaba akreditasyonu bir güvenli sığınak olarak gördüğü için mi tartışma bir türlü başlayamıyor?

Bir başka önemli durum olarak kentlerimizi ve yaşam biçimimizi silip süpüren “kentsel dönüşüm” konusunda ise -itirazlar, uyarılar varsa da- karşı görüşler sır vermediği için bir gelişme olmuyor, kavgaya çıkmıyor ve dönüşüm de tüm gücüyle sürüyor. Tartışmayı engelleyen “rant”ın yüksekliği olduğunu söyleyebiliriz.

Sessiz ve enerjisiz ortamın sükunetinden yararlanan bir konu da “yeni Osmanlı (veya fark etmez Selçuklu olsun) mimarisi” adıyla ortaya çıkan “devlet yapıları” mimarisi olabilir. Kimi zaman tümüyle kimi zaman kolajimsi müdahalelerle politik güçlerini mimari beğenisini yansıtan “mimarlı” ama “mimarlıksız” mimarilerimiz... Fakat bu konu da birkaç uyarı ve itirazdan ileri bir kavgayı başlatamadı. Kavgayı engelleyen devlet erkinin mimarlığı özel bir disiplin, özel bir iş, özel bir değer olarak görmemesi, kale bile almaması olabilir mi?

Bizde kavgaya çıkmasını önleyen “kişisel” nedenler veya “tutumlar” neler olabilir? Entelektüel (rasyonel) ortamlara hiç yakışmasa da ahbaplık ilişkileri (dernek üyelikleri, çıkar organizasyonu üyelikleri, irrasyonel-gemeinschaft ilişki ağları) kişisel özgürlükleri kısıtladığı için kanımızca kavgaya başlamasının başlıca engellerinden olmaktadır. Kimseyle

kötü olmamak gibi uzun vadeli beklenti tavırları da en hayati konularda bile kavgaya çıkmasını engelleyebilmektedir. Ahbaplaşma -bir anlamda çeteleşme- özgürlüğü ortadan kaldırırsa da, kişinin iş kalitesinden bağımsız ünlenme hayallerini kolayca gerçekleştirmekte, üne ve ödüle boğulmasını sağlamaktadır. Bağlanan basiretler durumunun komikliğini ve tuhaflığını, alay konusu olunduğunu idrak etmeyi engellemektedir. Bu yolların geçerli sanıldığı bir ortamda neyi kim ile nasıl tartışabilirsiniz ki? Ayrıca ne önemi var...

“Al takke-ver külah” organizasyonlar da gerilimlerin yatıştırılmasına, ateşin küllendirilmesine yol açan durumlar olarak oldukça revaçtadır. Sözde sempozyumlar, klişelerle geçiştirilen, suya sabuna dokunmayan bildiriler, konuşmalar, tek sesli panellerin sözde tartışmaları, hangi kavgayı deşecek, ne katkı yapacaktır... Tartışma gibi görünüp, kavgaya önleme operasyonları yoksa daha mı yaygın?

Yapılan kavgalardan bir şey kazanılmadığı gibi yapılmayan kavgalardan da bir şey kaybedilmediğini, statükoyu hem disiplin dışı güçlerin hem de kişisel iç kavgaya eksikliğinin başarıyla koruduğunu görüyoruz... “Sakınmayı bırakıp kıyılarından uzaklaşmıyoruz”, “Işığın girebileceği delikleri tıkiyoruz”... “Tırtıl ve sümüklüböcek yarışmaları-panelleri” düzenleyip, ödüller vererek geçiştiriyoruz⁵...

Bir eğitimci olarak öğrencilerin öğretmenleri (!) ile arasında sıkça gördüğümüz kavganın (daha doğru sözcük belki de tek yönlülük anlamıyla “dövme”dir) ise karşılıklı “entelektüel enerji parlaması” üreten bir kavgaya haline dönmesini yıllardır bekliyoruz... Her şeyin başı olarak asıl kavgaya bu olmalıdır... ■ Ferhan Yürekli, Prof.Dr., Maltepe Üniversitesi

Notlar:

1 Martin Bressani, *Architecture and the Historical Imagination* –Eugene-Emmanuel Viollet-Le-Duc, 1814-1879, Routledge, 2016.

2 A.g.e.

3 Jules Michelet, 1855, *Histoire de France: Tome 7, Renaissance*, 1998, Rönensans, çev.: K. Berker, Cumhuriyet Kitapları.

4 [<http://www.hurriyet.com.tr/en-buyuk-mimari-kaybet-tik-10096135>].

5 Bu ifadelerin sahiplerine ulaşamadığım için özür dilerim.



1“Yüzyılda İki Mimar” posteri.

2 Kasımpaşa’da teneke kolajlar, “Osmanlı” (!) veya “Selçuklu”laştırılmış bir okul.

Çağdaş Mimarlığın İdeoloji Ajandası: Mimari Özneler, Mimari Şeyler Üzerine

Serdar Erişen ■ Mimarlıkta kavgalar, çatışmalar çerçevesinde değerlendireceğimiz ve var olan koşullardaki mimarlık disiplini yakın tarihi ile bugünü arasındaki öznel, düşünsel ve eylemsel pratikleri ile ele alacağımız bu metinde tartışmamıza mimarlığın sosyal bir ajan olduğu savı ile başlayacağız. Mimarlığın sosyoekonomik, kültürel ve hatta politik dünyanın bir parçası olduğu; ve bu dünyalar içerisindeki meta (üst) ve gündelik tartışmaların doğrudan ve dolaylı olarak mimarlık üretimini ve söylemlerini ve dahi öznelerini yani kısacası mimarlık dediğimiz disiplinin tamamını etkilediğini söylemek de bu savı birinci dereceden destekleyen bir ifade olarak tartışmamızda yer alacaktır.

Bu bağlamda mimarlığı ortaya çıkan bilgi çağı çerçevesinde değerlendirmek hem bilgi çağı dediğimiz oluşumun meşruiyetinin ele alınmasında hem de çatışmalar ve kavgalar teması çerçevesinde var olan koşulları mimarlık adına incelemek ve bize yeni ufuklar açıp açamayacağı konusundaki görüşlerimizi tazelemek adına önem arz edecektir. Bu noktada, bilgi çağında mimarlık ile çatışmalar ve kavgalar fikrini ele aldığımızda en temel anlamında ideolojiyi bir bakma biçimi olarak sunacağız. Bu sayede sadece ortaya çıkmış olan sanal ve gerçeklik¹ arasındaki ilişkiyi incelemekle kalmayıp aynı zamanda tüm bu çatışmacı durumlar ve benzerlikler, uyumlar arasında da eleştirel bir unsur ve adeta bir okuma aracı olarak ideolojiyi bir yeniden ele alma biçimi olarak ortaya koyacağız.

Burada ideolojiyi mimarlığın kendi pratiğinde karşılaştığımız toplumsal, ekonomik ve politik olana bağlı tanımlanabilecek problemlerin ve çatışmaların çıkış noktası olacağını belirtelim. Burada amaç aynı zamanda bir meta dil ve söyleme, mimarlığın çağdaş koşullardaki pratiğinin sorgulanarak ulaşıp ulaşılamayacağını sorgulanmasıdır. Bu çerçevede ideoloji bir tür yegane entelektüel bilginin varlığının yeniden aranabilir hale gelmesi ve tartışmalarımızı, çatışmalarımızı bu tür

amaç üzerinde yoğunlaştırabileceğimiz ihtimalini destekler bir nitelik kazanmaktadır. Bu ifadeyle, tartışma zemininin kendisini sürekli yeniden oluşturan, kuran eleştirel bir medya olarak ideoloji bize şimdiki ile olan etkileşimimizi devamlı tazelememizi ve sosyal bir ajan olarak bilinçli kalmamızı sağlayan bir tema olarak karşımıza çıkacaktır. Buna koşut olarak geçmiş ile olan mesafemizi tanımlamamıza, yani tarihe ve tarihteki çatışma ve tartışmalara sürekli olarak göz atıp hafızalarımızı güçlendirmemize; bu nispette gelecek ile olan bağlarımızı daha kuvvetli olarak yeniden kurmamıza yol açacak bir araç olarak ideolojiyi değerlendirmekte fayda vardır.

Tartışmayı detaylandırmadan önce bu metinde temel olarak ideoloji terimini de nasıl ele almaya çalıştığımızı hatırlatmak gerekmektedir. Burada ideoloji yine mimarlığın bir sosyal ajan olduğu savına benzer şekilde kendisini ancak sosyal bir altyapının varlığı çerçevesinde kuran daha doğrusu bu sosyal varlığın kendisini oluşturan en temel unsur olarak öznelliğin bir ifadesini ortaya koymaktadır. Bu ifade ile birlikte gelen önermenin ise sosyal zeminin gerek ekonomik gerekse politik koşullardan bağımsız ele alınamayacağı ve hem bu sahaları etkileyen hem de bu sahalardan etkilenen karşılıklı bir iletişim ortamının toplumsal düzende var olduğuna inanmak koşulunu da beraberinde getireceğini kabul etmek gerekir. Bu tanımla ideolojinin mekansal boyutunu da yadsımamak gerekir. Reel ve tasarlanmış ilişkiler arasında yer alan ideolojik gerilimler tam da bu sosyal, ekonomik ve politik zeminlerin çatışma sahasını oluşturmaktadır ki burada ideoloji hem karşıtlıklar arasında belirleyici bir ara yüz oluşturmakta hem de var olan çatışmaları yeniden tanımlamakta ve bize şimdiki ile olan pratiklerimizde yeni eylemsel olasılıklar yaratmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında ideoloji kavramı, karşıtlıklar ve çatışmalar tartışmasında bizi var olan ile değişime uğrayan arasındaki gerilimi de ayırt etmemizi sağlayacak olan bilişsel bir bakma biçimine doğru yönelmelidir. Bu tam da öznenin doğa ile arasındaki etkileşimi ile estetik deneyimin algılanmasında ve yargılanmasında da bir ön koşul olarak kurmaya çalıştığımız ideoloji kavramına yeni bir boyut eklemektedir. Öznenin mekan ve zaman içerisinde kendisini ve çevresini fark etme ve etkileşimde bulunma sürecini, dolayısıyla kendini sürekli yeniden tanımlayan bir bakma biçimi olarak ideoloji, mimarlık ve çatışmalar

kavramını zaman-mekan bilinci üzerinden okumamızı sağlayacak bir unsur olarak gözetilmektedir.

Yine bu noktada çağdaş dünyayla kurduğumuz mekansal deneyimin değişimini algılamada ideoloji, hakim derecede yaygın olmaya başlayan ve aynı zamanda da gerçekleşen olan ilişkiyi kopararak sahte uzamlarla egemenliğini yeniden kurmayı sürdüren ve kendi gücünü teskin eden küresel finans ve kapitalinin varlığını algılamamızda öncül unsur olmaktadır. İdeoloji en kritik biçimiyle mekan üretimini etkileyen bu gücün mimarlık pratiği üzerindeki yansımaları, ortaya çıkan “dijital mimarlık” terimi altında yeniden sorgulamamıza yardım eder. Tüketim kültürünün üretim yerini aldığı, üretilen ürünün değerinin yerine ikame edilmiş olan işaret değerinin geçerli kıldığı günümüz süreci, küreselleşen pazar ve gündelik hayat unsurları ile “Modernite” projesinin benzer üniter yapısını faydacılık prensibiyle küresel finans ağları ve kapitali üzerinden ele geçirilerek yeniden kurgulandığı düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Fakat tüm bu ele geçirme, tam da bahsedildiği gibi aslında gerçekleşen yani nesnel dünya ile doğrudan ve sürekli ilişki kurmadan kendisine yeni ve ele geçirilmemiş mecralar tasarlayarak ve bu mecralarla gerçekleşen kontrolünü sağlayarak devam eder ki bu “Modernite” projesi ile küreselleşmenin arasındaki en büyük fark ve karşıtlık olarak okunabilir.

Mimarlığın Projesi ve(ya) Projenin Mimarlığı

Burada hem tasarımcı hem de kullanıcı olarak öznenin kendisi ve üzerine tanımlı disipline edilmiş iş tanımı ile mimar, küresel ve modern arasındaki ilişki ve farkı ayırt etmemizi sağlayan yegane ajan olarak karşımıza çıkacaktır. Çünkü özne-nesne arasındaki ilişkili değer, tarih boyunca doğa ve insan arasındaki ilişkiyi bilimsel olarak ortaya koyarak ilerlemeye çalışan rasyonel modern aklın, öznesinin haricindeki nesnel bilgi ve kavram setlerine varma çabası ile öznenin mevcudiyetinin var olduğu ve estetik deneyimlerle kendisini fark ettiği bir ikiliğin içerisinde var olmaktadır. Tıpkı birinci ve ikinci doğa kavramlarının anlaşılmasında olduğu gibi, küresel ve modernin ayrıştırılmasında da özne birincil ajan, etkindir. Bu da özellikle modern ile günümüz arasındaki zamansal farklardan doğan zaman-mekan deneyiminin kavranmasında ortaya çıkan “süre mekanları” (*spaces of duration*)² kavramının öncül öznesi ve ajanı durumundadır.

Ortaya koymuş olduğumuz süre (*duration*)³ kavramını Bergson'un detaylandığı, bireyin maddi dünya ile olan bilişsel ve algısal etkileşiminin düşünsel etkilerini zaman bilinci içerisinde ortaya koyduğu bir terim olarak ele alınabilir. Bu açıdan bakıldığında mekansal deneyimin ajanı olan öznenin kendisinin zaman-mekan gerilimi içerisinde kurmuş olduğu düşünsel sürecin aynı zamanda mimar öznenin tasarlama yetilerinin altyapısını oluşturan benzer süreçleri içermesi bakımından da önem arz etmektedir. Burada süre (*duration*) kavramı öznenin nesne ile olan bağlam-durum ilişkileri çerçevesinde ve gelecek deneyimlerin zeminini hazırlayan bir zaman-mekan bilinci içerisinde anahtar kavram haline gelmiştir. Bu anlamda süre kavramını öznel bilgi, mimarlık ve karşıtlıkların oluşturduğu ideolojik bir okuma içerisinde Aureli'nin de değindiği "proje"⁴ fikri ile ele almakta da fayda olabilir. Özellikle güncel, modern ve klasik arasındaki ayırt etme sürecince önemli bir rol oynayan "proje" kavramı, Aureli'nin ele alış biçimiyle bireyin hayal gücünün ve tasarlama yetisinin tam anlamıyla operasyonel olarak değerlendirilebildiği, zamanın ve bunun ötesinde ideolojik olanı da ayırt etmemizi sağlayan bir kavram haline gelir. Proje kavramı Aureli tarafından maddi dünyanın ötesinde, materyal sınırlamalara bağlı kalmadan nesnelere önceden şekil vermemizi sağlayan düşünsel ve entelektüel tasarlama ve planlama sürecinin tamamını temsil eden bir unsur olarak yorumlanmaktadır. Vitruvius'un mimarlık üzerine yazmış olduğu ansiklopedilerden başlayarak, Rönesans'ta devam eden yazım ve tasarlama sürecini ele alan Aureli, projeyi modern mimarlıkta ise giderek ölçüğü büyüyen, mimarlıktan kent tasarımına ve ulusal ölçüğe uzanan bir tasarlama sürecinin tamamına dönüşebildiğini vurgular⁵. Burada dikkat edilmesi gereken unsur projenin kendi içinde de çatışmacı ikilikleri saklı tutmasıdır. Bu anlamda proje hem disipline edilmiş bir bilginin ve süreye (*duration*) bağlı bir bilişsel sürecin ürünüdür, hem de otoriter düzenden ve bunun hakim olduğu maddi dünyadan çıkış için en önemli yaratıcı güçtür. Bu açıdan bakıldığında "Modernite" projesinin kendisi endüstriyel devrimin ve burjuvazinin disipline edilmiş düzenini kurmasında en etkin stratejik planlama aracı iken; aynı zamanda köleliğin bitişinde ve ortaçağın feodal düzeninin yerini kentleşmeye bırakmasında aynı etkin rolü oynadığı söylenebilir.

Burjuvazinin egemen olduğu Rönesans'ın çıkış ve yükseliş dönemlerinde şehirlerin

oluşumunun artışı ve yükselişi ile birlikte proje fikri de önem kazanır. Burada şehir, aslında geleneksel toprak sahipliği ve kölelikten kurtuluşun bir mekanı olmakla birlikte, yine burjuvazinin üretim ilişkilerinin göçmenler tarafından doğrudan bir kabulünün ve teslimiyetinin de simgesi haline gelir. Bir şehir olarak proje kendi içerisinde barındırmış olduğu ikilemleri net bir şekilde ortaya koyar ve şehirlerdeki sınıf ayrımının çıkışını anlamamıza da yardım eder. Ama şehir söylendiği gibi aynı zamanda devrimin ve başkaldırının da mekanıdır. Bu nedenle şehir ve devrim birlikte bir "karşı proje" olarak okunabilir. Bu açıdan bakıldığında kent, hem disipline edilmiş bir makine, hem de yaşayanlarının kendi varlığını fark edebildiği çoğul ilişkilerin ve ideolojik zeminlerin kurulduğu diyalektik bir projedir.

Bu anlamda proje ve süre (*duration*) kavramı üzerinden yaptığımız okumalarda modern ve küresel mimarlığı hem kendi içinde hem de birbirleri arasında ayırt eden ideolojik zeminlerin oluşup oluşmadığını incelemek başlıca araştırma unsurunu oluşturmaktadır. Mimarlığın bir disiplin olarak kabul edilmesi savı, disiplin kavramının kendisi ve bunun özellikle rasyonel modern akıl ile günümüz küresel dünya düzeni üzerindeki benzeş ve farklı kavram setlerinin kurulması ve aynı zamanda bir deneyim aracı olarak aktarılması önem arz eder. Burada Michael Foucault'nun *Docile Bodies*⁶ kavramını da tartışmaya dahil edilmesiyle disiplinin mimarlık ile ilgili olan kavram setlerinin anlaşılması faydalı olacaktır. Foucault'un bahsettiği disipline edilmiş olan mekansal düzen kendisini hapishane, hastane ve okul mekanında göstermeye başlar. Bunu burjuvazi kapitalizminin mekansal örgütlenmesinde okumak da mümkün olabilir. Mekanı bölerek düzenleyen ve hücresele düzeyde parçalayarak bireysel iş gücünü disipline etmeye çalışan burjuvazi kapitalizmi aynı zamanda hücresele düzeydeki bu iş gücünü daha büyük ve etkin boyutta bir üretim düzeninin parçası olarak kullanır ki bu endüstriyel yapıların mekansal pratiğinin habercisidir. Kapitalizm bunu Modernite projesi ile gelişen bilimsel aklın doğa üzerinde yürüttüğü çalışmalar sayesinde elde edilen rasyonel metotlara paralel olarak gerçekleştirir. Bu anlamda disipline edilmiş bilgi de ideolojik bir konu olarak ıslah edilmeye muhtaç koşulların beklenen düzeye ulaştırılmasında etken iken aynı zamanda da otoriter bir yapıyı oluşturmaya başlayan bir olgu olarak da ele alınabilir.

Bu açıdan bakıldığında modern mimarlığın da kendi içerisinde bir eleştirisi ortaya çıkacak, örneğin Le Corbusier'nin rasyonel mimarisinin ve entelektüel üretiminin eleştirel bir bakış açısıyla yeniden ele alınması söz konusu olacaktır. Aslında bu tabii ki ideolojiyi güncel bir bakma biçimi olarak ele aldığımızda modern mimarlığı da klasik ve mutlak bir hikaye⁷ olmaktan kurtaracak ve bizi yeni kavram ve üretim setlerine taşıyacak olan bir sürecin ilk adımlarını oluşturacaktır.

Mimarlığın Özneleri, Şeyleri ve Devrim

Burada ideoloji, çatışmalar ve mimarlık üzerinden yürüttüğümüz tartışmada Le Corbusier'in eleştirisi rastlantısal olarak yer almamaktadır. Le Corbusier'in pratikte yürüttüğü etkin ve rasyonel mimarlık üretiminin entelektüel yansıması; ve özellikle de bir proje olarak ele alabileceğimiz "*Towards An Architecture*", Le Corbusier'in modern mimarlığı öznenin arı aklının ve tasarlama yetisinin bir sonucu olduğunu ortaya koymakla kalmadığı, aynı zamanda da ekonomik değişimlerin toplumsal ve mekansal dönüşümlere yaptığı etkiyi endüstriyel devrimin getirdikleri ile birlikte inceleme konusu haline getirmesiyle karşımıza çıkar⁸. Fakat eleştirilmesi gereken nokta, tam da Modernitenin getirdiği devrimsel üretim koşullarının daha sonra mimarlığın kendi içine ve sadece tarihi unsurlarına dönerek devrimden kaçınılabileceği söylemini geliştiren; bir mekansal üretimden formal arayışlara geri çekilen, toplumsal ve ekonomik bir devrimin sürükleyicisi olabilecek yeni süreçlerden vazgeçilmesi durumudur. Bu tür bir pozisyon alma biçimi modern mimarlığın içerisinde klasikleşmeye başlayan bir tavrın habercisi olmakla birlikte bizi çatışmalar ve kavgalar kavramları üzerinden yine ideolojik bir zeminde benzer dönemdeki farklı sosyoekonomik ve politik tutumların arayışına itmektedir. Sonuç olarak Modernizmin ve modern mimarlığın diyalektiğinin ve proje kavramı üzerinden yapılan ayrımın küreselleşme ve mimarlık üzerindeki etkisi üzerinden de geçerli okumalar yapılabileceği görülmektedir. Yine burada hem kullanıcı hem de mimar olarak özne ayırt edici unsur olarak karşımıza çıkar.

Christopher Alexander, son yazdığı "*The Battle for the Life and Beauty of the Earth*" (2012)⁹ adlı kitabında tam da mimarlığın içinde bulunduğu ve aslında modern ile çağdaş arasında ayrım yapmakta zorlanacağımız iki temel farktan söz ederek tartışmaya



başlamaktadır. Alexander bu iki farklı “dünya sisteminin” hakim olan ve eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirdiği ikinci denilebilecek durumu karı maksimize etmeye çalışan ve üretim sisteminin çevre ile olan uyumunun göz önüne alınmadığı tamamen yığın üretime dayalı bir sistem olduğu üzerine yoğunlaşmaktadır¹⁰. Burada tamamen yapay olmaya başlayan ve doğa ile giderek daha az etkileşim ve uyum gösteren bu sistemi aslında günümüzde “parametrik tasarım” başlığı altında gözlemlemekteyiz. Dolayısıyla parametrik tasarımın hakimiyetinde oluşan kapitalist üretim ilişkilerinde, doğanın organik varlığından ilhamla hareket ettiğini ileri süren ancak doğa ile arasında yapay ve ancak ve ancak ikinci dereceden ilişkiler kurabilen bir tasarım ve üretim sisteminin hakimiyetinden bahsetmek yanlış olmaz. Daha da ileri giderek bunu yapısal bir konuma getirmeye çalışan “parametrisizm” (*parametricism*)¹¹ gibi kavramlar ile ortaya çıkan karı maksimize etme kaygısının belli yollarla meşru kılınması için gerekli hale gelmiş bir söylem üretme çabasının son ürünlerinin de varlığını tartışabiliriz.

Alexander’ın buna karşı olarak ileri sürdüğü öznenin duygularına hitap eden üretim düzenine ise karşılaşmak diğerine göre daha farklı biçimlerde ve koşullarda

karşımıza çıkıyor denilebilir. Bir kısım bağlamsal tasarımın hakim olduğu çevre dostu ve yapı yoğunluğu az tasarım şemalarıyla gözlemleyebildiğimiz kısıtlı sayıda projelerin varlığından söz edilebilir. Yine dijital tasarım ve üretim sistemini göz önüne aldığımızda ise karşımıza özne ile interaktif iletişim kurmaya çalışan (Resim 1), görece parçacı ve daha tektonik tasarımların varlığından söz edebiliriz. Ancak bu tasarımlar da hem yükselen tüketim kültürünün bir parçası olmak hem de var olan büyük ölçekli ve kar marjı yüksek üretim bantlarının hakimiyetine girmek tehditleri ile karşı karşıya kalmaktalar. Zira bu üretim düzeni aslında tüketiciyi daha bireysel tercihlere yönlendirdiği varsayımı ile var olan küresel dünya düzenine yeni boyutlar ekleyen araçlar oluşturma endişesini de taşıyor. Unutulmaması gereken nokta ise yine aslında Modernizmde de karşımıza çıkan karşıtlıkların varlığının yeni kabul edilebilecek düzende de şekil değiştirerek kendisini devam ettirdiği yönündedir.

Burada mimarlığın pratik ve aynı zamanda epistemolojik olarak var olan eski “hikayesinden”¹² farklı bir yöne gitmeyeceği tehlikesini anlamak gerekmektedir. Bu pratiklerin yeniden kurulması meselesinin ancak var olan kavram setleri ve bu setlerin arasındaki

1 ONL Mimarlık’a ait “Digital Muscle” projesi.

çatışmacı ancak aynı zamanda indirgemeci gerilimin gerekliliğinden doğduğu ise somut olarak karşımıza çıkmaktadır. Beklenen değişimin ise mevcut kavram setlerinin ideoloji ve zaman-mekan pratiği içerisinde oluşacak değişkenlerle farklılaşarak yeni bir üretim-bilgi ve kavram setleri oluşturma potansiyeli ile gerçekleşeceğini belirtmekte fayda vardır.

Zaman-mekan pratiği ile ilgili olan tartışmada son olarak “özne ajan” ve “mimarlığın sosyal ajansı” söylemleri üzerine gidilmek istenirse, mimarlığın özne-nesnesinin keşfi ve mimari özneler, mimari şeyler kavramlarını biraz daha detaylandırmak gerekecektir. Başka bir deyişle asıl aranılan şey küresel gücün dikkate alınması koşuluyla diyalektik düşüncenin içerisinde bizi var olan kavram setlerinden öteye yeni bir pratik anlayışına taşıyıp taşıyamayacağı meselesidir. Yani amaç küresel güçlerin meydana getirdiği özellikle sanal ve geçici mecralar da dahil olmak üzere dönüşen toplumsal ve ekonomik sistemin kendi devrimci fırsatlarına sahip olup olmadığı, bu ölçüde bilgi ve üretimi tek bir vücutta sindiren

yeni pratiksel (*praxis*) eylemlere ve bunun salt formlarına ulaşip ulaşamayacağı sorusudur.

Yine tam da bu noktada öznenin kendisi üzerinde durulması şart olan bir proje olarak karşımıza çıkacaktır. Zira toplumsal, entelektüel ve üretime dair zeminlerde kendisini ve kimliğini yeniden üretmesi gereken özne, yine daha önce bahsedilen özne-nesne arasındaki durumsal ve eylemsel gerilimin anlaşılması ve aşılmasında hem bir gözlem nesnesi hem de bir gözleyici olarak birincil ajan konumundadır. Yani bir tarihi birikimin, tartışmamızda yer aldığı şekliyle klasik bir hikayenin tarafları olmaya başlayan objektif ve öznel bilgi setlerinin aşılması, şimdiki zamanla kurmuş olduğumuz pratiklerin yeni ve sürekli değişken girdilerinin ortaya çıkarılması ve kavramsallaştırılması özne ajanın varlığını gerekli kılmaktadır. Başka bir deyişle mimar özne aslında devrimsel bir nitelik kazanabilecek aktif bir toplumsal göreve sahip olarak var olan dominant düzenin yıkılıp yeniden yapılmasında başat rol oynamaktadır.

Burada mimarlık disiplininin kendisi de yeniden ele alınmakta, var olan araştırma ve kavramların ötesinde ideoloji ile ilgili olan yeniden kurma ve ilerleme sürecinin bir parçası olarak mimarlık nasıl sosyal bir ajan sorusu da dikkat çekecektir. Tartışmaya başladığımız şekli ile mimarlığa dışsal etkilerle yön veren ve aynı zamanda mimarlığın mekansal pratiklerinden etkilenen sosyoekonomik ve politik uygulama ve düzenin varlığı kaçınılmaz bir tartışma zemini oluşturmaktadır. Ancak buna ek ve belki de asıl tartışılması gereken nokta olarak mimarlığın kendi içsel devinimlerini bu noktada anlamak gerekmektedir. Dolayısıyla bu sorunun karşılığını yine farklı disiplinlerden beslenerek büyüyen mimarlık disiplininin oluşturmaya başladığı farklılaşan çalışma alanları ve pratiklerinde ve bu pratik ve söylemlere eleştirel, hatta tartışmamızda yer aldığı şekliyle ideolojik bir bakma biçimi kazandırma fikrinde bulabiliriz. Bu anlamda mimarlığın kendi ideolojisi hem mimarlığı bir sosyal ajan haline getirecek hem de mimarlığın ürettiği bilgi ile otonomisinin yeniden tartışılabilceği zeminler hazırlayacaktır.

Tartışmamızın başlarında yer alan süre (*duration*) kavramı bu anlamda mevcut bulunan ve tarih boyunca süre gelmiş ve geçmekte olan medeniyet projesinin; ve bu projenin kavram setleri ile oluşturduğu aklın bilinç sürecini ve bu süreci meydana

getiren kültürel, ekonomik ve sosyal bileşenlerinin, pratiklerinin, erklerin ve anlamların bir bütünü olarak da algılanabilir. Bu çerçevede, çağımız söylemlerinde de hakim şekilde yer bulan çoklu-disipliner ve etkileşimli çalışma alanları ve bunların oluşturduğu epistemolojik bilgi; deneyim ve pratikler bahsettiğimiz ve tarih boyunca süre gelmiş olan bu medeniyet projesinin bir parçası olarak karşımızda durmaktadır.

Eleştirel bir bakış açısıyla medeniyet projesi, egemen kuvvetlerin meşruiyet kazandıkları ve varsılıklarını artırdıkları bir zemin olarak eleştirilse de; bu aynı zamanda özgürlük, adalet, eşitlik ve insan haklarının oluşturulmasını sağlayan bir dizi entelektüel üretimin ve çoğulculuk, demokrasi gibi kavramların gündelik hayatımıza yerleşmesini sağlayan bir süreç olarak da okunabilir. Bu söylem bize medeni aklın bileşenleri olarak çoğulculuğun ve farklılıkların bir araya gelerek meydana getirdiği ve şimdiki zamanda kurmaya çalıştığımız mekansal pratiklerin ürettiği bir bilince denk düşer. Bu anlamda süre (*duration*), ideoloji ile birlikte anlamaya çalıştığımız bir kavram olarak bizlere çokluk ve farklılıkların ortak bir medeniyet zemini ve projesi üzerinde bir araya geldikleri ve kolektif bir bilincin ürettiği mekansal pratiklerin varlığını da anımsatır. Bu pratik ise yine medeniyet projesinin yegane mekansal birimi olan kent ve onu kuran kent mekanlarıdır.

Günümüz şartlarında var olan sosyoekonomik koşullar yanında ve bunlara alternatif, farklı ve çoklu-disipliner çalışmaların, entelektüel ve bilimsel üretim ortamlarının bir araya geldiği, çoğulculuk ve çokluğun oluşturulduğu mekansal bir deneyim olarak kent bizlere bu dönüşüm ve süreç içerisinde yeniden düşünmek; ve var olan medeniyetin kazanımlarını ileriye taşımak anlamında da devrimsel bir zemin hazırlamaktadır. Bu boyutları ile ele alındığında kent mekanının üretimi, mimarlık disiplininin kendisi için özgün ve özgür bir pratiğin koşulunu oluşturmakta ve kapılarını açmaktadır. Son dönemde, artan çoklu disiplinler araştırma alanları ile beslenen mimarlık disiplininin güçlü bir epistemolojik pozisyonda yeniden konumlandırılmasının başlıca şartı da bu medeniyet projesinin içinde, günün şartlarına uygun sosyal bir ajan olarak var olmak; ve aynı zamanda kendi iç pratikleri ile bu çoklu-disipliner araştırma alanlarını besleyecek bilgi, üretkenlik ve yetkinliğe, yani kısacası bahsetmeye çalıştığımız sosyal aklı üretebilecek konuma ulaşmaktır. Bu anlamda tekrar süre (*duration*) kavramı

ile tarihsel sürece ve süregelen medeniyet projesinin akışına baktığımızda mimarlığın kendisini de bir devrim olarak görmek yanlış olmayacaktır. Unutulmaması gereken mimarlığın geçmişinden bağımsız olarak ve sürekli bir devrim ile devrimsel; aynı zamanda yine kendi geçmişi ile ele alındığında da bir devrim olarak nitelendirilebileceğidir.

Bahsi geçen süreç mimarlık disiplininin var olan gerçekliğini, yani gerçek ve hayal edilen arasında kurmuş olduğu kavram setlerinin ve pratiklerinin “ayna evresi” (*mirror stage*)¹³ ile yeniden farkına varılması ile ilerleyecektir. Bu noktada bir bakma biçimi olarak ideoloji, oluşturulacak ayrışma ve bütünleşmelerin süre (*duration*) kavramı ile sürecin kendi gerçekliğini tanımlamasında ve ilerlemesinde eleştirel bir bakma biçimi olarak elzem kılınmaktadır. ■ *Serdar Erişen, Arş.Gör., ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü.*

Notlar

- 1 Güven Arif Sargın, “Aklın Bir Anlık Durgunluğu: Sanallık ve Mekanı Üzerine Tezler”. *Mimarlık ve Sanallık*, ed.: Uğur Tanyeli., Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 9-26.
 - 2 Bu kavram ilk olarak “The Design from Nature: Towards the Order of the Power of Global” makalesinde tartışılmaya açılmıştır. Serdar Erişen, “The Design from Nature: Towards the Order of the Power of Global”, *Archdesign'16 III. International Architectural Design Conference*, 2016, s. 581-590.
 - 3 Henri Bergson, *Creative Evolutions*, Dover Publications, Mineola ve New York, 1998.
 - 4 Pier Vittorio Aureli, *The City as a Project*, Ruby Press, Berlin, 2013.
 - 5 A.g.e.
 - 6 Michel Foucault, *Docile Bodies. Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Vintage Books, New York, 1977, s. 135-170.
 - 7 Peter Eisenman, “The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End”, *Perspecta*, cilt 21, 1984, s. 154-173.
 - 8 Le Corbusier, *Towards an architecture*. Getty Research Institute: Los Angeles, California, 2007.
 - 9 Christopher Alexander, *The Battle for the Life and Beauty of the Earth*, Oxford University Press, New York, 2012
 - 10 A.g.e.
 - 11 Patrik Schumacher, *The Aupotoiesis of Architecture. A New Agenda for Architecture*, Cilt 2, John Wiley&Sons Ltd, West Sussex, 2012.
 - 12 Eisenman, a.g.e.
 - 13 Jacques Lacan, “The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience”, *Écrits: A Selection*, W.W. Norton&Company, New York&Londra, s. 75-81, 2006.
- Görsel Kaynak: [http://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/news/2014/12/13/archaeology_of_the_digital_media_and_machines/gallery/domus-07-archaeology-of-the-digital-media.jpg].



Genç Bir Kadının Başladığı Gibi Biten Mimarlık Kariyeri: Sophie Hayden

İşil Çokuğraş ■ Sophie G. Hayden adını hızlıca arattığınızda iki kelime öbeği ile karşılaşıyorsunuz: “Amerika’nın ilk kadın mimarları” ve “sinir krizi”. Hayden’i bu kadar önemli kılan ve mesleki kariyerini tek bir yapıyla sınırlayan ise kazandığı bir yarışma.

Kristof Kolomb’un Amerika’ya ayak basışının 400. yılını kutlamak amacıyla 1893’da düzenlenen Chicago Dünya Fuarı, neredeyse 200 yapıdan oluşan dev bir şovdu. Yapıların tasarımı farklı mimarlara verilmiş, tüm alanın inşasından ise Daniel H. Burnham sorumlu tutulmuştu. Milyonlarca insanın ziyaret ettiği bu fuar, endüstri toplumuna bir övgü olduğu kadar teknolojik ve toplumsal pek çok gelişmenin de önünü açan bir etkinlikti.

Bu yeniliklerden biri de Kadın Binası’ydı (*Women’s Building*). İlki Philadelphia’daki 1876 Centennial Sergisi’nde gerçekleştirilen kadınlara ait ayrı bir sergi yapısının varlığı aslında ilk bakışta görüldüğü gibi kadınlara bir fırsat vermek için değildi. 1876’ta ana fuar binasında kadınlara ayrılan bölümden vazgeçen fuar yöneticileri, kadınlara eğer bir sergi istiyorlarsa kendi binalarını yapmalarını ve bunun için kendi fonlarını oluşturmaları gerektiğini söylemişlerdi¹.

Chicago Fuarı’nın tamamı kadınlardan oluşan ve Kadın Binası’ndan ve içindeki sergilerden sorumlu olan Kadın Yöneticiler Kurulu ise bu yapının bir kadın mimar tarafından tasarlanmasında ısrarcıydılar. Fuarın diğer yapıları için erkek mimarlara

teklif götürülürken ana yapılardan biri olan bu yapı için sadece kadınlara açık bir yarışma organize edilmiştir. Aslında Burnham, bu yapının tasarımını Richard Morris Hunt’a vermişti, fakat Kadın Yöneticiler Kurulu başkanı Bertha Palmer kadın bir mimar için ısrar etmiş ve nitelikli bir kadın mimarı ancak yarışmayla bulabileceğini düşünmüştü². Tabii bu noktada yarışmaya gönderilen projelerin değerlendirilmesi sürecine Kadın Yöneticiler Kurulu’nun katılma isteklerinin reddedildiğini³ de not düşmek lazım. “Kadın Mimarlar için Sıradışı bir Fırsat” olarak tanıtılan bu yarışmaya 13 genç kadın mimar katılmış ve Hayden’in projesi, mekânlardaki ahenk ve detaylardaki zarafet nedeniyle birinci seçilmişti⁴. Yarışmanın çizimlerini 3 haftada, verdiği çizim derslerin arasında kalan zamanlarda yapan Hayden, seçilmesine kendisi de şaşırmişti⁵. Bu başarı yeni mezun mimara ciddi bir ün getirdi ve basında kendine çokça yer buldu. Bir gazetede önemli kişilerin tanıtıldığı bir köşede, “Kadın Binası’nı Tasarladı” başlığı altında Hayden’in bir resmi bulunmakta ve altında da şöyle yazmakta:

“Bayan Sophia G. Hayden bir anda ulusal bir üne kavuştu. Sadece ‘kadın mimar’ olarak değil, iyi bir mimar olarak. Çünkü 1893 Dünya Fuarı’ndaki Kadın Binası için hazırladığı tasarım en iyisi olarak duyuruldu ve kendisi 1000 dolarlık ödülü aldı.”

Aslında Massachusetts Institute of Technology’de mimarlık okuyan iki kadından biri olan ve ilk kadın mezun olan Hayden’in öğrenciliğinde de çok başarılı olduğunu ve daha önce de bir ödülü olduğunu anlıyoruz. Hayden, 1889’da rakiplerinin 25 genç erkek olduğu bir çan kulesi yarışmasında da birincilik kazanmıştı⁷. Fakat nedense mezuniyetinden sonra bir ofiste çalışmamıştı. Bunun kendi isteğiyle mi yoksa o dönemde kadın mimarların zaten iş bulmakta büyük zorluklar yaşadığından mı kaynaklandığı bilinmemektedir.

Kadınlara bugün bile meslek alanında çoğunlukla konut tasarımı ile sınırlı kaldığı düşünülürse, Hayden’in 19. yüzyılın sonunda yaklaşık 7500 m²’lik kamusal bir yapı yapmaya hak kazanması gözardı edilemeyecek bir başarıdır. Öte yandan dönemin ünlü kadın mimarı Louise Bethune’nın yarışmaya katılmayı reddetme gerekçesi, bu başarının arkasında ciddi bir ayrımcılık olduğunu da gözler önüne sermekte. Bethune, fuardaki tüm yapıların yarışmasız, erkek mimarlara teklif edilerek yapıldığını, sadece kadınlardan kendilerini

kanıtlamalarının istendiğini belirtmiştir⁸. Ayrıca o ve pek çok AIA üyesi, jüri genelde mimari planları okumakta deneyimsiz olduğu için yarışmaları boykot ediyorlardı. Çoğu zaman jüri, bütçeye uygun olmayan ve inşa edilemeyecek projeleri seçiyordu ve bazen politik kaygılar daha iyi bir mimarın kazanmasını engelliyordu. Kadın Binası yarışmasının ödülünün erkek mimarların aldığından neredeyse onda biri olan 1000 dolar olması da çok aşağılayıcıydı⁹.

Hayden’in yarışmayı kazanmasından sonraki süreç ise epey ilginç bir hal alıyor. Burnham Hayden’i uygulamaya ilişkin çizimleri tamamlaması için derhal Chicago’ya çağırıyor. Bu sırada bir kadının, hele Hayden gibi yeni mezun olmuş ve hiçbir mesleki deneyimi olmayan bir kadın mimarın yapının inşa sürecinde yer almasına dair ciddi şüpheler dile getiriliyor. Fakat Burnham, Hayden’in ilk bakışta sandığı gibi teorik bir mimar değil, tüm detaylara hakim biri olduğu konusunda güvence veriyor¹⁰. Kendisi ile ilgili gazete haberlerinden birinde de Hayden, sessiz ve çalışmaya adanmış biri olarak tanımlanırken “hafifliklerle ilgilenmeyecek” bir kadın olarak anlatılıyor¹¹ ve kamuoyu bu işi becerebileceğine ikna olmuş gözüküyor. Gerçekten de Hayden detaylar üzerinde hızla çalışmış ve yapının ilk biten binalardan biri olmasını sağlayarak takdir kazanmıştır:

“Bayan Sophia G. Hayden, Bostonlu bir kız, bu binanın planlarını çizdi ve bütün detaylarını çözdü. Kadın Binası diğerleri daha başlamadan biteceği için kendisinin Dünya Fuarı’nın ilk büyük yapısını tamamlama hırsı tatmin olacak”¹²

Binanın yapım aşamasında da rol aldığı ve “bir erkek gibi” kendi planlarının uygulamaya geçirilmesini sağladığı basında özellikle belirtiliyor. “Hayden yaptığı işle gurur duymalı ve diğer kadınlar da onunla” diyerek övülüyor¹³ ve hatta bir madalyayla da onurlandırılıyor¹⁴.

İşin “sinir krizi” kısmına geçmeden yapıya da kısaca göz atalım. *A Week at the Fair* kitabı için Hayden’in kendi kaleme aldığı tanıtımda yapının İtalyan Rönesansı üslubunda tasarlandığı ve merkezinde çatıdan doğal ışık alan büyük bir hol bulunduğu, diğer tüm işlevlerin bunun çevresinde yer aldığı belirtiliyor. Aynı kitapta Palmer da yapıdan övgüyle bahsederken, yapının teras bahçeleri ve Ms. Yandell tarafından modellenmiş karyatidler, Ms. Rideout tarafından tasarlanmış çatı hattı üzerinde yer alan figürlerle öne çıktığına vurgu yapıyor.



Copyright, 1893, by Rand, McNally & Co.

THE WOMAN'S BUILDING.

Fildişi, krem tonlarındaki iç mekan, merkezden aldığı doğal ışıkla yapının dışıyla uyum içinde bir bütün teşkil ediyor. Hayden da Kadın Binası'nın fuardaki diğer yapılardan daha küçük olsa da daha incelikli olduğunu belirtiyor¹⁵. Bazıları ise yapıyı fazla feminen bulmuş ve fuardaki diğer yapıların anıtsallığının yanında basit kaldığı gerekçesiyle eleştirmişlerdir. Fakat genel kanı, yapının büyük bir başarı olduğu ve Hayden'in övgüyü hak ettiği idi.

Kadınların işlerinin ayrı bir yapıda sergilenmesi bugün bize ayrımcılık gibi gelse de, bu yapı Amerikan kadın tarihinde önemli bir mihenk taşıdır. Tamamı kadınlardan oluşan bir kurul tarafından yönetilen, bir kadın tarafından tasarlanan ve kadınların işlerine ve konuşmalarına ayrılmış bu yapı dönemin en ses getiren olaylarından biri olmuştur. Kadın Yöneticiler Kurulu "bütün dünyanın eleştirel gözlerinin üzerlerinde" olduğunu söylerken kadınlar bu yapı ile gurur duyuyordu. Her ne kadar sergilerin büyük kısmı hayır işleri ile ilgili olsa da, "ilerlemeci" kadın üretimleri de ihmal edilmemişti. Ayrıca her gün, yapının içinde yer alan toplantı odasında bir delege, kadınların sosyal düzeydeki ve politikadaki rolünden yemek yapımına kadar geniş bir yelpazede bir bildiri sunuyordu. Amerika'da madenlerde çalışan Macar kadınlara ve Amerika'daki çocuk işçilere dair derledikleri istatistikler dikkat çekiciydi¹⁶.

Tüm bu inşa sürecinin Kurul açısından da kolay olmadığını ve erkek egemen Amerikan toplumunda sürekli bir mücadele ile fuarda kendilerine bir yer edindiklerini hatırlamakta fayda var. Tüm zorluklara rağmen, fuarı gezmeye gelen kadınların çocuklarını bırakabilecekleri, eğitime dair güncel eğilimlerin sergilenebileceği bir çocuk binası ve fuarı gezmeye gelen kadınların kalabileceği bir yurt da inşa ettiler. Tüm bunları gereksiz buldukları için fuar yönetimi bu ek yapılara para vermemiş, kadınlar kendileri para toplamak zorunda kalmışlardır¹⁷. Bu bağlamda, başta Palmer'ın ve diğer kurul üyesi kadınların toplumsal güçlerini ve tüm kadınların kamusal alana katılabilmeleri için verdikleri çabayı gözardı etmemek lazım.

Beklenenin aksine, "sinir krizi" bu erkek yöneticilerle ilgili değildi. Kadın Binası'nın merkezindeki büyük holün bir ucunda Palmer'ın diğer ucunda ise Hayden'in adı vardı. Tam da yapıda olduğu gibi bu iki güçlü kadının iç mekana dair fikirlerinin iki uçta olmasıydı krizi doğuran ve Hayden'in mesleğini bırakmasına neden olan.

Chicago sosyetesinin önde gelen kadınlarından biri olan Palmer, çevresindeki kadınlardan bu yapı için çeşitli objeler bağışlamalarını istemişti. Çeşitli üsluplarda bezemeler içeren kapılardan küçük objelere uzanan bu bağışların yapının estetik bütünlüğünü bozmasından

"Woman's Building" (Kaynak: A Week at the Fair: Illustrating the exhibits and wonders of the World's Columbian Exposition, Rand Mc Nally & Co., Chicago, 1893, s. 178).

endişelenen Hayden ise bu fikre tamamıyla karşıydı ve Palmer'ın Avrupa'da olduğu bir dönemde bunları geri çevirmeye başlamıştı. Yönetici kadınların bin bir güçlükte topladıkları ve muhtemelen epey de para harcadıkları bu nesnelere geri çevirmemesi gerektiği konusunda uyarılmasına rağmen Hayden tavrından ödün vermedi. Sonuç olarak Palmer, yapının iç dekorasyonu için dönemin ünlü iç mimarı Candace Wheeler'i tuttu ve Hayden'ı devreden çıkardı. MIT'de mezuniyet için tasarladığı güzel sanatlar müzesi projesindeki İtalyan Rönesans'ına ait unsurlara sadık kalan ve her mekanı ve detayı bu prensipte titizlikle tasarlayan Hayden için bu tahammül edilemez bir olaydı. Pek çok kaynakta, Hayden'in bu yaşananları Burnham'a aktarırken sinir krizi geçirdiği, hatta ambulansla fuar alanından çıkarıldığı ve bir sanatoryuma yatırıldığı aktarılmaktadır¹⁸.

Hayden, deneyimsiz olduğu için muhtemelen nasıl bir işe giriştiğinin ve nasıl insanlarla mücadele etmesi gerektiğinin farkında değildi. Kurula sunduğu raporda uygulamaya yönelik çizimler yapması gerekeceğini bildiğini, fakat büyük ölçekte tasarımı değiştiren çizimler yapmayı beklemediğini ve

bunlar için ödeme alamadığını söylüyor. Yaptığı işin tanımının muğlaklığından ve kendisine gereğinden çok çizim yaptırıldığından yakınıyor¹⁹. Tüm bu yorgunluğun üstüne Palmer gibi birinin kararlarına karşı gelmeye çalışmak ve en sonunda söz hakkının elinden alınması Hayden'i epey yıpratmış olmalı. Bugün Hayden'in yaşadığı yorgunluğu ve düş kırıklığı anlaşılabilir, hatta pek çok mimar işvereniyle benzer süreçler yaşıyor. Ne yazık ki 19. yüzyıl sonunda Dünya Fuarı gibi gözlerin üzerinde olduğu bir yerde ve Hayden gibi basının ilgisini çeken ve hakkında yazılan her yazının genç bir kadın oluşuyla başlayan birinin başına geldiğinde farklı sonuçlara varabiliyor. Aslında en başından beri kamuoyunun sürekli Hayden'in bu işi yapabileceğine kendini ikna etme çabasının bir açık yakalama niyetinde olduğu da görülüyor. Hayden'i öven metinlerde bile sıradan kadınlara benzemediği, hatta bir erkek gibi ciddi olduğu için bu işi yapabileceğine inanıldığı fark edilebilir. Son olay diğer tüm kadınlar gibi kırılan olduğunu kanıtlamış ve tüm inançları boşa çıkarmıştı. Dolayısıyla başarısızlığı kadınlığının üzerine yıkılmıştır. O dönemde bu olay, kadınların inşa sürecinin bir parçası olamayacağına dair çok önemli bir gösterge olarak görülmüştü²⁰. Büyük gururla başlayan bu süreç, dönemin kadınlarının çoğunun aklında bir kadının mimarlık mesleğini seçmesinin büyük bir hezimetle sonuçlanacağına dair bir olay olarak kalmıştır.

Aslında bu "sinir krizi"nden sonra, pek çok mimarlık dergisi Hayden'i savunmuş ve Hayden da birkaç ay sonra yapının halka açılış törenine katılmıştı²¹. Dönemin önemli kadın mimarlarından olan Minerva Parker Nichols, olaya dair protesto metninde Kadın Yöneticilerin bu davranışına genç ve tecrübesiz erkek bir mimar da maruz kalsa aynı tepkiyi vereceğini söyleyerek Hayden'i savunmuştur²². Nichols başka bir metninde, binanın başarısını veya başarısızlığını tartışmayı hem Hayden'a hem de mimarlık mesleğine haksızlık olarak nitelendirmiştir. Yarışmanın şartları nedeniyle tatminkar bir sonuç elde edilmesinin imkansız olduğunu iddia etmiştir. "Hangi seçilen veya ısmarlanan yapı deneyimsiz bir mimarlık öğrencisinin ellerine bırakılır?" diyerek bütün yeteneğine rağmen pratik deneyim yoksunluğu nedeniyle bu durumun en büyük eziyetini gören tarafın Hayden olduğunu vurgulamıştır. Ona göre, tek bir kadının örneği üzerinden bu durumu değerlendirmek de haksızlıktır, çünkü sonuçta mimarlık, insanın cinsiyeti ile değil yetenek sahibi oluşuyla ilgilidir. Kadın

ya da erkek mimarlara değil, bu mesleği beceriksiz ve yetersiz uygulamacılardan kurtaracak beyinlere ihtiyaç olduğunu, bir kadın bir nedenle çocuklarına bakarken sinir krizi geçirse bu işi yapamayacağını düşünülmeceğinin altını çizmiştir. "Deneyimsiz bir kadın yaptığı işten -belki de beklentisi yüksek olduğu için- dolayı cesareti kırıldı diye bütün kadınları bundan uzaklaştıracak mısınız?" diye sormuştur²³.

Öte yandan yapıya dair her türlü olumlu veya olumsuz eleştiri yapının bir kadın tarafından tasarlandığını vurgular nitelikteydi. İncelikleri bir kadının çizimi oluşu sayesinde, uygulamadaki sorunlar da bir kadın tasarladığı içindi. Palmer'ın kadınları dünya sahnesine taşıma ve iş hayatında aktif yer almalarını, sosyal ve ekonomik ayrımcılığa maruz kalmamaları gerektiğini savunan tavrının bir ürünü olan Kadın Binası, Hayden vakası ele alındığında yine Palmer'ın tavrı yüzünden ters etki yaratmıştı.

Hayden, kadınların mimarlık yapması hakkındaki bir konuşmasında mimarın en çok kabul gören tanımının yapı yapma yeteneği olan insan olduğunu, fakat bunun aynı zamanda bir inşaat mühendisi için de geçerli olabileceğini söylerken mimarlıkta sanatsal yetinin ve inşa bilgisinin temel olduğunu belirtmiştir. Ona göre kadınlar ilkinde sahip olmalıydılar, gerisi teknik okullarda ve mimar ofislerinde edinilebilirdi. O dönemde kadınların merdivene (*ladder*) çıkamayacakları için mimar olamayacakları söylenirken, Hayden konuşmasında merdivenin aşılacak bir engel olmadığının altını çizmiştir²⁴.

Tüm bu sürecin, kendinden bu kadar emin ve diğer kadınları motive edecek biçimde konuşan bir kadının mesleği bırakması ile sonuçlanması çok trajik. Biliyoruz ki geç 19. ve erken 20. yüzyılda Amerika'da kadın mimarlar eleştirilerden korkarak olabildiğince dikkat çekmeden, küçük şirketlerde çalışmaktaydılar ve kendilerinden yalnızca konut tasarımları beklenmekteydi. Bu bağlamda, Sophie Hayden'in 1893 Dünya Fuarı'ndaki ana yapılardan birini tasarlayıp tüm sorunlara rağmen başarıyla hayata geçirilmesini sağlamış olması büyük başarıydı. Fakat en büyük başarısı, basının ve kamuoyunun konuya ilgisi ile genç bir kadın mimar olarak toplumda örnek bir figür haline gelmiş olmasıydı. Son dönemde inşa sürecinde yaşadığı sorunların bir trajediye dönüşmesinde bu görünürlüğün üzerinde yarattığı baskının da payı olmalı. Oysa Sophie Hayden adının bir trajediden çok, kadın mimarların mesleğin neresinde

durması gerektiğine dair bugün bile süregelen önyargıları 120 yıl önce aşan Louise Bethune ve Julia Morgan gibi kadınlarla anılması gerekiyor. ■ *İşil Çokuğraş, Yrd.Doç.Dr. İstanbul Bilgi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi*

Notlar:

- 1 Paul Greenhalgh, "Women: Exhibiting and Exhibited." *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelle, Great Exhibitions, And World's Fairs, 1851- 1939*. Manchester University Press, Manchester, 1988, 174-195, s. 175.
- 2 Susan F. King, "Only Girl Architect Lonely", *Chicago Architecture: Histories, Revisions, Alternatives*, ed. Charles Waldheim ve Katerina Rüedi Ray, University of Chicago Press, Chicago, Londra, 2005, 129-142, s. 131.
- 3 Julian Ralph, *Harper's Chicago and the World's Fair*. Harper and Brothers, New York, 1893, s. 161-172.
- 4 "World's Columbian Exposition", *Lorain County Reporter*, 2 Ocak 1892, s. 2.
- 5 "Woman's Work and Aims", *New Brunswick Daily Times*, 2 Eylül 1891, s. 4.
- 6 "Designed the "Women's Building", *The Ames Intelligencer*, 4 Şubat 1892, s. 1
- 7 *Reno Evening Gazette*, 21 Şubat 1889, s. 2.
- 8 Sarah Allaback, *The First American Women Architects*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago ve Springfield, 2008, s. 94.
- 9 Anna M. Lewis, *Women of Steel and Stone: 22 Inspirational Architects, Engineers, and Landscape Designers*, Chicago Review Press, Chicago, 2014, s. 17-18.
- 10 "A Notable Success", *Monroe Daily Independent*, 24 Ağustos 1891, s. 3.
- 11 "Prize Plan Women's Building, World's Fair", *The Boston Daily Globe*, 27 Mart 1891, s. 6.
- 12 "World's Fair Work", *Alton Daily Telegraph*, 10 Ekim 1891, s. 6.
- 13 "English Praise for Miss Hayden", *The Boston Daily Globe*, 17 Ağustos 1893, s. 13.
- 14 "Fair Officials Honor Bostonians in Their Awards of Medals", *The Boston Daily Globe*, 5 Ekim 1893, s. 3.
- 15 *A Week at the Fair: Illustrating the exhibits and wonders of the World's Columbian Exposition*, Rand Mc Nally & Co. , Chicago, 1893, s. 177-180.
- 16 "Pictures From Chicago", *Black and White*, 29 Temmuz 1893, s. 16.
- 17 Jeanne Madeline Weimann, *The Fair Women: The Story of the Women's Building at the World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Academy Chicago, Chicago, 1981.
- 18 Erik Larson 1893 fuarını anlattığı romanında da bu sahneye yer vermiştir. (Erik Larson, *the Devil in the White City: Murder, Magic, and Madness at the Fair That Changed America*, Vintage Books, New York, 2003, s. 143.)
- 19 Susan F. King, a.g.e., s. 133.
- 20 Jeanne Madeline Weimann, a.g.e.
- 21 Sarah Allaback, a.g.e., s. 96.
- 22 *The American Architect and Building News*, Vol. 38 No.885, 1892, Ticknor & Company, Boston, s. 158.
- 23 Minerva Parker Nichols, "A Woman on the Woman's Building", *The American Architect and Building News*, Vol. 38 No.885, Ticknor & Company, Boston, 1892, s. 170.
- 24 "Discussion of Ceramics in Woman's Department at Mechanics' Fair", *Boston Daily Globe*, 1 Aralık 1892, s. 15.

Formalizm ve Realizm Arasındaki Uyuşmazlık ve Çatışma

Can Onaner ■ Mimarlıkta çatışma üzerine düşündüğümüzde aklımıza, mimarların egolarından kaynaklanan anlaşmazlıklar kadar, mimariye ilişkin işlevsel, kültürel ve toplumsal anlayış farklılıklarının yarattığı uyumsuzluklar da gelebilir.

Bu makalenin amacı; mimarlar arası kişisel egolar, fikirler, hisler, kültürel ve sosyal farklılıkların yanısıra, mimari projenin altyapısını oluşturabilecek farklı düşünme, hissetme ve algılama yapıları arasındaki çatışmaları ve uyumsuzlukları irdelemek ve bu algılama farklılıklarına anlam vermek üzere oluşturulan ideolojileri ve doktrinleri sorgulamaktır.

Bugünün mimarlık dünyasında bu doktrin ve ideoloji tanımına uyabilecek üç önemli akım var gibi görünüyor. Çok kısaca özetlemek gerekirse, hatta karikatürize ederek; bunları “bilgisayar ortamında tasarım” (*computational design*), “özerk mimari” ve “eylemci mimari” olarak isimlendirebiliriz. Bu makalede son iki akımı ve onların arasındaki diyalektik ilişkiyi ele almak istiyorum.

Formalizm ve Realizm

Bu iki yaklaşımı karakterize eden figürler var. Bunlardan birisi İtalyan mimar ve teorisyen Pier Vittorio Aureli, ikincisi İngiliz akademisyen ve mimar Jeremy Till. Her birinin ortaya koyduğu bazı mimari konseptler, formlar ve görsel öğeler var. Aureli'nin iki kitabı ile güncelleştirdiği “özerklik” ve “mutlak mimarlık” kavramları, bunları görsel olarak anlatan, ama neredeyse hiçbiri hayata geçmemiş olan mimari projeler, okullarda öğrencileri ile yaptığı soyut çizimler, kendisine yakın Office ve Baukuh gibi gruplar ve San Rocco gibi dergiler, bugünün mimari dünyasında gittikçe etkili olan bir akımı temsil etmekte.

Buna karşılık, Jeremy Till'in üstlendiği, ama Alejandro Aravena gibi bir mimarın popüler kıldığı ve yeniden anlam vermeye çalıştığı “katılımcılık” kavramı, mimariyi sosyal ve ekonomik yapı ve yaşam çerçevesi içinde tanımlamayı amaçlar. Bu akımın temsilcileri için, mimarlığın düşünülmesi, sorgulanması ve deneyimlenmesi gereken ortam günlük hayattır. Mimarlığı ve şehri kurgulayan, yapan, yöneten ve hepsinden önemlisi,

onu kullanan insanların gözleri ile görüp düşünmek gerekir.

Bu çatışmanın tarihi bağlarını algılayabilmek için, bu akımları “Formalist” ve “Realist” olarak tanımlayabiliriz. Bu iki kavramın 20. yüzyılın başlarında, yargılamak amaçlı fiil olarak kullanılan, biri pozitif, diğeri negatif anlamlar taşıyan kavramlar olduğunu fark edebiliriz. Mimarlıkta realizm kavramı, Rusya'daki sosyal devrim ile uluslararası bir önem kazanmaya başlayıp, sonradan “toplumsal gerçekçilik” (*social realism*) kavramı ile Stalinist ortamda, sanat dünyasındaki cazibesini kaybedip, İtalya'da, 60'lı yılların sinemasında ve bir ölçüde mimarlık çevresinde, “neo-realizm” olarak tekrar ortaya çıkmıştır. Mimarlığın politik ve sosyal yönlerine ilişkin olan, ve bu nedenle solcu ve Marksist bir yaklaşım ile gelişen “realizm”, aslında tarihi ve kültürel ortama göre anlamı değişen, çok yönlü ve bir stilistik kalıba oturtulması güç bir kavramdır. Realist yaklaşım, “formalist” kelimesini, mimarlığın sosyal ve işlevsel gerçeklerinden kendini soyutlayan başka mimarlara ve akımlara karşı, eleştirel bir sıfat olarak kullanmıştır¹.

Hemen şunu belirtelim; bizim için burada “formalist” kelimesi pejoratif (olumsuz-küçümseyici) bir anlam taşımadığı gibi, “realist” sıfatı da pozitif bir yargıya işaret etmemektedir. Formalizm kavramı, mimarlığın görünür formlarından ziyade, mimari projeye soyut bir yaklaşımı ve projenin düşünüldüğü genel çerçevede aranan tutarlılığı ifade eder. Bahsettiğimiz Aureli çizgisi için bu genel çerçeve, şehirdir, daha doğrusu, mimarının kendini buna karşı diyalektik olarak tanımlayabileceği şehrin tarihidir. Bu nedenle mimarlık, kendini bugünün şehrinin sosyal ve ekonomik gerçeklerinden -karmaşalarından- çok, soyutlanmış bir teorik disiplin -şehir tarihi ve teorisi- içinde tanımlar. Formalist yaklaşımdaki bu soyutlamanın ve belirgin “katılığın” esas amacı aslında günümüzün akıcılığı ve değişkenliği üzerinde dondurucu bir etki yapmaktır. Eğer kapitalist kentselleşmenin göstergesi, akışkanlığı, geçirgenliği ve limitsizliği ise, formalist yaklaşımın buna karşı savı, katılığı, durgunluğu ve mimarlığın fiziksel limitlerine olan sembolik bağlılığından geçer.

Buna karşılık, realist yaklaşımın kapitalist dünyaya karşı geliştirmek istediği duruş ise, daha pratik, netice üzerinden düşünen bir duruştur. Teorik bağları Amerikalı düşünür George Dewey'e ve temsilcilerinden birisi olduğu “pragmatist” düşünce akımına kadar çıkan bu yaklaşım için, bir şeyi

düşünmek, düşünülenin pratikteki bütün dolaylı etkilerini belirlemek ve onlardan yola çıkarak hareket etmektir.

Bu nedenle, “Realist” yaklaşımın en önemli etki alanı sivil toplum örgütleri, politik ve sosyal kurumlardır. Realist mimarlar için, sivil toplum örgütleri, yerel kurumlar ve halk birlikleri ile kolektif bir şekilde çalışmak önemlidir. Mimarlığı sosyal bilimlere, ekonomiye ve ekolojiye bağlayan disiplinlerarası bir tutum içinde, katılımcı mimarlık, eko-yapı, kentsel tarım, kısa devre ekonomisi ve eko-kent gibi büyük ölçüde kurumsallaşmış proje metodlarına yer verirler. Mimarlar, mimarlık dünyasının bir süredir haşır neşir olduğu bu kurumsal yaklaşımların yanında, kurumsallıktan uzak aktivist hareketlere de bireysel veya kolektif olarak yönelirler. Kentin “DIY” (*Do It Yourself / Kendin Yap*) pratiğine açık kamusal alanlarını işgal eden “Park(ing) Day”, “Guerilla gardening”, “Pop-up retail”, “Pavement to piazza” gibi etkinliklerin bazıları “katılımcılık” kavramına farklı bir anlam katmayı tercih eder. Burada amaç, halkın belli bir kesiminin şehir yönetiminin organize edeceği bir katılım sürecinde, mimarın yönlendirmeleri üzerine, projeye katılması değildir; aksine, sivil toplum örgütleri ile organize olmuş halkın, kendi kendine geliştirdiği şehir projelerinde mimara katılım hakkı vermesiyle oluşmuştur. Konu, mimarın halkın geliştirdiği eylemlere kendi birikimi ve sosyal konumu ile katılımı olduğunda, bunun en iyi örneği Occupy akımının mekan işgali ve koruma eylemlerine katılan Paris Place de la République'de “Archidebout”, İstanbul Gezi'de “Herkes için Mimarlık” ve daha kurumsal olarak Mimarlar Odası girişimleri olabilir.

Burada ilginç olan, katılımcı mimarların kendi mesleki birikimlerinden uzaklaşarak, mekan yaratma ve düzenleme, iç ve dış arasındaki limitleri belirleme, duvar örme gibi alışkanlıklarından arınıp, sosyal konumlarını ve rollerini sorgulayıp farklı bir “mekansal adalet” arayışına çıkmaları ve “duvar örme hazzı”ndan fedakarlık etmeleridir.

Oysaki “formalist” mimarlar, mimarlığın mekansal, fiziksel ve sembolik gücünü kullanıp, kentselleşmeyi kontrol altında tutmayı, ona bir çerçeve vermeyi amaçlamaktadır. Bu anlayışta “duvar”, hem sembolik hem fenomenolojik açıdan mimarlığın önemli araçlarından biri olarak görülür. Mekanın limitlerini belirleyen ve görsel bir özerklik kazanan duvar, kapitalist dünyanın istediği geçirgenlik ögesine karşı

gelmektedir. Aureli için mimarlığın kritik gücü mekansal kopmaları yok etmek değil, aksine, onları güçlendirmektir. Bu düşünce, soyut ve kavramsal bir bakış ile, duvarı kapitalist dünyaya karşı direnen bir barikatın metaforu olarak görür. Aslında, formalist yaklaşımın gücü ve aynı zamanda zayıflığı, platonik bir düşünce formundan gelir; duvar kavramı duvarın güncel gerçeğinden öte bir anlam taşımaktadır; sosyal ve ekonomik gerçeklerin ötesinde, kapitalist dünyanın soyut gücüne karşı, mimari formları ve mekanları radikal bir kopma aracı olarak kullanmayı amaçlar. Bu, mimarın kendini avuttuğu bir soyut kavram mıdır, yoksa, insanların bilincinde gerçek bir yer edinecek bir görüntü müdür, tartışılabilir.

Mimarinin özgürleştirici tiyatrosu

Farkları üzerinde durduğumuz bu iki akımın aslında önemli ortak yanları da vardır: Çok yönlü bir kriz ortamında ortaya çıkmış olmaları, kullanılan malzeme ve elde edilen görüntü açısından belli bir ağırbaşlılık, hatta sertlik kabul etmeleri (birisini ne kadar formel bütünlük peşinde ise, diğeri de bütünlükten o kadar uzaklaşmaya çalışır), mimarlığı neoliberal dünyanın bir parçası, bir “mamul” olmaktan kurtarmayı amaçlamaları, teknolojik ilerlemenin özgürleştiriciliğine olan inançlarını yitirmiş olmaları ve ikisinin de solcu ve Marksist bir geleneği paylaşıyor olmaları bakımından benzerlik gösterirler. Ayrıca, her ikisi de mimarlığı ideolojik bir amaca adanmış bir iş olarak ele almakta, mimarın rolünün politik bir rol olduğuna inanmaktadırlar. Mimarlığın ve şehrin yapma, yönetme ve işletme yöntemlerini ve süreçlerini zorlamak üzere yola çıkarlar, ancak bu bu yönetimlerin içinde etkili olmaya çalışırken, diğeri, dışarıdan sorgulamayı tercih etmektedir. İkisi de mimarının politik anlamda özgürleştirici bir araç olduğuna inanır.

Aureli gibi bir formaliste göre özgürleşme her şeyden önce estetik olduğu için, mimarlık, Brecht'in Epik tiyatro anlayışına yakın bir “yabancılaştırma” üretmeyi öngörür. Amaçlanan estetik bir donma ve bunun getireceği bireysel bilinçtir: Mimarlığın soyut ve katı form ve mekanlarının yaratacağı “zamanın askıya alınma” hissi ve bu donukluk sayesinde, seyircinin birey olarak kendi vücudunun varlığının farkına varması ve böylece onu ezen baskılardan arınmaya kalkışmasıdır. Bu durumda, şehir hayatın dondurulduğu büyük bir tiyatroya dönüşür. Adolphe Appia'nın dekorlarında olduğu gibi mimari formların kesin ve tekrarlanan ritimleri, sert kontrastları, vücutların hareketini



1

1 “Neuf piliers”, Adolphe Appia'dan bir sahne dekoru çizimi, 1909-1910.
2 PARK(ing) Day: Kropfhamer ve Blütenkorb'in yerleştirmesi, Münih, 2009 (Fotoğraf: Green City Munich. Kaynak: my.parkingday.org)

engellemek yerine onları yönlendirerek özgürleştirmeyi amaç edinir.

Aslında, “Realist”ler için de şehir bir tiyatroya benzer. Ancak bu tiyatronun estetiği ve anlamı farklıdır: Appia'nın dekorlarında olduğu gibi mimarlık şehri zamanı donduracak bir şekilde düzenlemez. Dekorlar sürekli değişir, aktörler ve seyirciler hep beraber o dekorları yapıp bozarlar ve tekrar başka dekorlarla yenilerler. Aranılan özgürleşme toplumsal boyutta düşünüldüğünden, amaç herkesi -seyirciyi de- etkin kılmaktır. Böylece, “katılımcı mimarlık” “katılımcı tiyatro”yu şehir bazında sahneye koymuş olur. Bu arayışın arkasındaki inanç; kendisi ile barışık bir topluluk ve bu topluluğun büyük tiyatrosu olmak üzere şehir, meydanlar, sokaklar ve tiyatronun canlı dekoru olarak mimarlığı öne çıkarmaktır. Henry Lefebvre'in şehir hakkındaki düşüncelerine yakın bir anlayış ile amaç şehirlilere yaşadıkları mekan üzerinde bir güç kazandırmak, kurumsal yönetimi zorlayarak şehrin kullanım şekillerini ve niteliklerini artırmaktır. Ancak burada hedeflenen, toplumsal bilincin, şehirlilerin içinde buldukları gerçek sosyal ve ekonomik azınlık konumundan çıkmalarına ne derece yardımcı olduğu, mimarların amaçladığı toplumsal özgürleşmenin ne derece gerçek bir toplumsal güce dönüştüğü tartışılabilir bir konu olarak ortadadır.

Bu sorulara cevap vermek için, Fransız felsefeci Jacques Rancière'in “Özgürleşen

Seyirci” adlı kitabındaki, estetik ve politik özgürleşme arasındaki ayrımlara değinebiliriz. Rancière'e göre “sanatsal yapımların duyarlılık formları ile seyircinin düşünce ve hislerinin duyarlılık formları arasında bir uyum” yoktur. Sanat ve seyirci arasında hep bir “ayrım” yapmak gerekir, çünkü “estetik etkililik bir uzaklaştırma ve bir nötrleştirme etkililigidir. (...) Bir sanatçının amacı, bir sanat ortamında sunulan bir duyarlılık formu, bir seyircinin bakışı ve bir toplumsal konum arasındaki bütün belirlenebilir ilişkileri askıya almaktır².” Çünkü “görselliğin mantığı eyleme katkıda bulunmak değil; onu askıya almak veya ikiye bölmektir³”.

Sanatın gerektirdiği bu “askıya alma” eyleminin aksine, politik aktivizm, vücutları birbirine bağlayan, birey ile topluluk arasında bağları güçlendiren, günlük gerçeklerin üzerinde doğrudan bir etki arayan, mekanı sosyal ve ekonomik bir gerçek olarak şekillendirmeye çalışan bir araçtır. Eğer, sanatın “politikası” estetik bir uzaklık yaratmaksızın, politikanın “sanatı” “baskı güçlerine karşı direnen toplumsal eyleme güç vermektedir.

Buradan yola çıkarak, bahsettiğimiz iki akımı değerlendirmemiz mümkün gözüküyor; eğer mimarlığı, sanat olarak değil de, işlevsel bir öğe olarak ve şehri soyut bir tiyatro dekoru değil de, insanların günlük yaşam alanı olarak düşünecek olursak, o zaman “realist” mimarlar bize daha haklı görünebilirler.



Aksine mimarlığı bir sanat olarak tanımladığımızda ise, formalist mimarların yaklaşımını ve onların aradığı estetik yabancılaştırmayı doğrulamış oluruz. Aureli'nin ortaya koyduğu şekilde mimarlığın gücü, her aşamadaki yalnızlığıdır: Mimar kendi düşünceleri, amaçları ve hayalleri ile yalnız; çizilen veya yazılan proje, kağıt üzerinde yalnız; inşa edilen yapı ve ona bakan seyirci, şehrin içinde yalnız; bütün bu yalnızlıkların yaratacağı topluluk, kapitalist dünyanın karmaşası içinde yapayalnızdır. Mimarlık bir sanatsa, o zaman formalist mimarlık, olabilecek en etkili ve en radikal estetik özgürleşmeyi, belki de herkesi kendi yalnızlığına mahkum ederek elde ediyordur. Bu, ister istemez formalist mimarlığa soyut, soğuk ve içine kapalı bir görüntü; konuşmalarına ve tartışmalarına totolojik bir ses verir ki bu ses ve görüntü, aslında onun bilinçli olarak aradığı bir etkidir. Çünkü bu mimarlığın amacı, gerçeklerden uzaklaşmaktan öte, zamanı durduran ve yerine göre korkutucu ve rahatsız edici olabilecek bir etki yaratmaktır. Gerçek üzerindeki etkisi sürrealist bir etki olmalıdır ki bu estetik ve sanatsal bir arayıştır.

Aureli'nin formalist yaklaşımında bize tartışılabilir gelen, bu askıya alma estetiği

değil, sözkonusu estetik ve sembolik etkiyi kendi içinde yeterli gibi görüp, bunun aslında kolayca görsel ve akademik bir "moda"ya dönüştüğünü gözardı etmesi ve mimarlığın politik yönünü mimari forma indirgemesi ve kısıtlamasıdır.

Öte taraftan, realist yaklaşımın en önemli zayıflığı; katılımcılığı tartışmasız bir etik haline getirerek ve yarattığı Aravena gibi moda figürlerini sorgulamayarak, karşı çıktığı kapitalist kurumların ellerine kolay kullanılacak araçlar sunmasıdır.

İki yaklaşımın da taşıdığı risk, gerçekleri kendi ideolojik kapsamı içinde şekillendirerek, kendini tatmin etme güdüsü ile mimarlığın politik etkisini kısıtlamasıdır: Realist/pragmatist yaklaşım, değiştirmek istediği gerçeğin içinde kaybolma-bölünme-parçalanma riski taşıırken, formalist/idealist yaklaşımın soyutlamak istediği gerçeklerden tamamen koparak etkisiz hale gelme riski vardır.

Ama, bu iki yaklaşımdan beklenmesi gereken "şaraplarına su katmaları" değil, aslında tam tersine daha da radikalleşmeleridir. Radikalleşirken de karşıt anlayışa yer vererek...

Bu demektir ki, Aureli projesini yaptığı mutlak mimariyi akademik bir grafik moda olmaktan kurtarıırken, Office, Baukuh ve bunlar gibi dünyanın her yerinde türeyen mimarların formalist yaklaşımlarında örneklediği gibi, gereğinden fazla ince ve bilgiç bir üslup ile, "yapmacık" bir mimariye çevirmelerinden de uzak durmalıdır. Formalist mimarlık olabildiğince katı, rahatsız edici ve tarihi anlamlardan soyutlanmış bir hayalet benzedikçe radikalleşmiş olacaktır. İçi boş, anlamsız ve zamansız bir sembol olmaya ne kadar yaklaşırsa, ne kadar güncel hayattan kopmuş esrarengiz bir görüntü olarak ortaya çıkarsa, o kadar etkili olacaktır. Öte yandan, karşıt bir radikalizm ile mimarlığı tamamen işlevsel olarak ele alan, yapıları mimarın sanatsal bakışından ve bilgilerinden arındıran ve amacı vücutları mobilize etmek olan sosyal yapılaşmalara ve politik eylemlere yer vermesi ve onlarla beraber ilerlemesi gerekir.

Aynı şekilde, realist yaklaşımın kendisini mimarın zevklerinden ve bilgilerinden mümkün olduğu kadar soyutlaması, mimarı "vernaküler" bir yapılanmaya katılan herhangi bir birey olarak görmesi, ve bu nedenle fakirliği şirinleştiren, katılımcılığı kurumsallaştıran, moda dönüştüren

ve kapitalist dünyanın bir parçası haline getiren Aravena tarzı projelerden sakınması ve bunun aksine, toplumun inisiyatifinden gelen, onun enerjisi ile birleşen, eylemlerle form veren, kendi kendine var olmayan ve kesin bir formu olmayan bir mimarlık amaçlamalıdır. Ama aynı zamanda, formalist mimarlığın ortaya koyduğu boş ve zamansız sembolleri nasıl değerlendirebileceğini araştırıp, kendi informal enerjisini, diğerinin boş formları ile nasıl maskeleyebileceğini düşünmelidir.

Bu demektir ki realist ve formalist mimarlıklar arası diyalektik bir yaklaşım gereklidir: Mimarların sosyal eylemlerinin kendine özgü “sanatı” ile mimarlığın sanatsal stratejilerini beraber düşünmeleri, mimarlığın politik etkinliğini güçlendirir.

Bu diyalektik ilişki içinde, bir taraftan hareketsiz, katı, ama içinde donmuş bir enerji taşıyan anıtsal bir mimari, öbür taraftan hareket içinde, canlı, ama form arayışında olan vücutların şekillendirdiği bir mekan. Bir taraftan soğuk, sessiz ve ölü bir mimari, öbür taraftan kalabalığın bağırarak mimarisi.

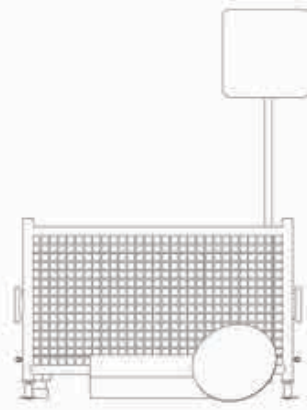
Kalabalıklaşan mimari, mimarileşen kalabalık

Mimarinin bu iki yüzü şehrin boş mekanlarını farklı zamanlarda, farklı ritim ve yoğunluklarla dolduruyor. İkisi sürekli ilişkide; anıtsal mimari, kalabalığın maskesi oluyor ve bu sayede canlanıyor; kalabalık, bulduğu formlarla bütünleşip katılıyor, güçleniyor, zamana direniyor. Mimari hayata geçiyor, kalabalıklaşıyor; kalabalık şekilleniyor, mimarileşiyor.

Önemli kentsel ayaklanmalarda gelişen büyük kalabalıklarda, sosyal düzenin çatladığı devrimci olaylar sırasında, mimari ve kalabalık, estetik ve sosyal özgürlük birbiriyle bütünleşir, özdeşleşir: Kalabalık birleşir ve sabitleşir, mimari durdurur ve politik sembol yaratır. Fakat olağan zamanlarda, sosyal düzen yerinde olduğunda, kitlelerin hareketleri sabit bir kurum rolünü oynayan mimarlık tarafından düzenlenirken ve vücutlar sessizce kontrol edilen akışlarını kabullendikçe, kalabalıklar ayrılır ve hızlanır, mimarlık hızlandırır ve ekonomik değer yaratır.

İstikrarlı düzenden toplumsal ayaklanmaya geçerken, mimari ve kalabalık arasında çok farklı ilişkiler, sosyal ortamlarda estetik gerilimler, estetik yargılarla oluşan toplumsal özgürlükler gözlemlenebilir. İster Formalist ister Realist olsunlar, mimarların rolü aslında bu politik ve estetik arasındaki, kalabalıklar ve mimarlık arasındaki bu

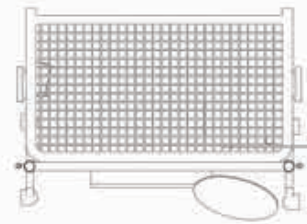
#OCCUPYGEZI SPEAKER'S POINT



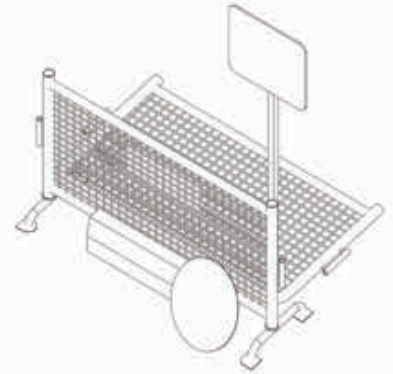
FRONT VIEW



SIDE VIEW



PLAN



AXONOMETRIC

3

ilişkileri irdelemek, onları zorlamadan yönlendirmek, yerine göre şekillendirmek, yerine göre var olan şekilleri kırmak, gerektiğinde bizzat kalabalığın parçası olmak, gerektiğinde uzaklaşıp estetik bir yargılama sunmaktır.

Bunun için, mimari formların ve mekanların yarattığı estetik “yabancılaştırmalar”ı, bu formların ve mekanların vücutlar tarafından algılanmasını, değiştirilmesini, şekillendirilmesini, onlara verilen sembolik anlamları, çevrelerinde oluşan kalabalıkları ve onların politik anlamlarını birbirinden ayırt etmek, birbiri ile ilişkili ama hiçbir zaman kesin bir neden-sonuç ilişkisi içine girmeksizin ilerleyen öğeler olarak düşünmek gerekir.

Formalizm ve realizm diye adlandırdığımız iki güncel mimari akım arasındaki çatışmayı irdeleyen bu yazıyı bitirmek için ve ikisinin de aradığı mimariye ilişkin politik özgürlüğü düşünmek için, dört önemli unsura dikkat etmemiz gerekir:

Bunlardan ilki, mimarın projesine verdiği politik anlam ve amaç ile, o projeyi yaşayan

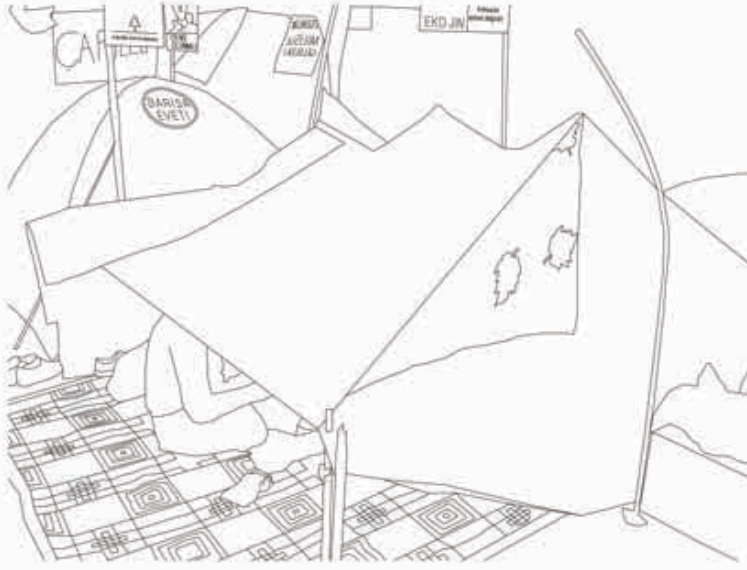
ve onu canlandıran insanın algısı arasında bir neden-sonuç devamlılığı aramamak.

İkincisi, mimari formların yarattığı estetik askıya almaları, gerilimleri ve sorgulamaları, aynı mimari formların üstlenebileceği ve onlara ancak kalabalığın verebileceği toplumsal ve sembolik anlamları birbiri ile karıştırmamak, mimari formu tek başına doğal bir politik araç olarak görmemek.

Üçüncüsü, mimari ve kalabalık arasındaki güçlü ilişkiyi anlatmak; mimarlığın doğasından gelen hareketsizliği, donukluğu ve durgunluğu, ona anlamı boş, hayaletimsi bir anıtsallık veren soğukluğu ve doğasından hareket, enerji, arzu ve yaşam olan kalabalığın ilişkilerini izlemek; mimari ve kalabalık arasındaki yer yer karşıt, yer yer beraber, ama her zaman birbirini tamamlayan, birisi olmazsa, öbürünün de olamayacağı bu ilişkiyi anlamak.

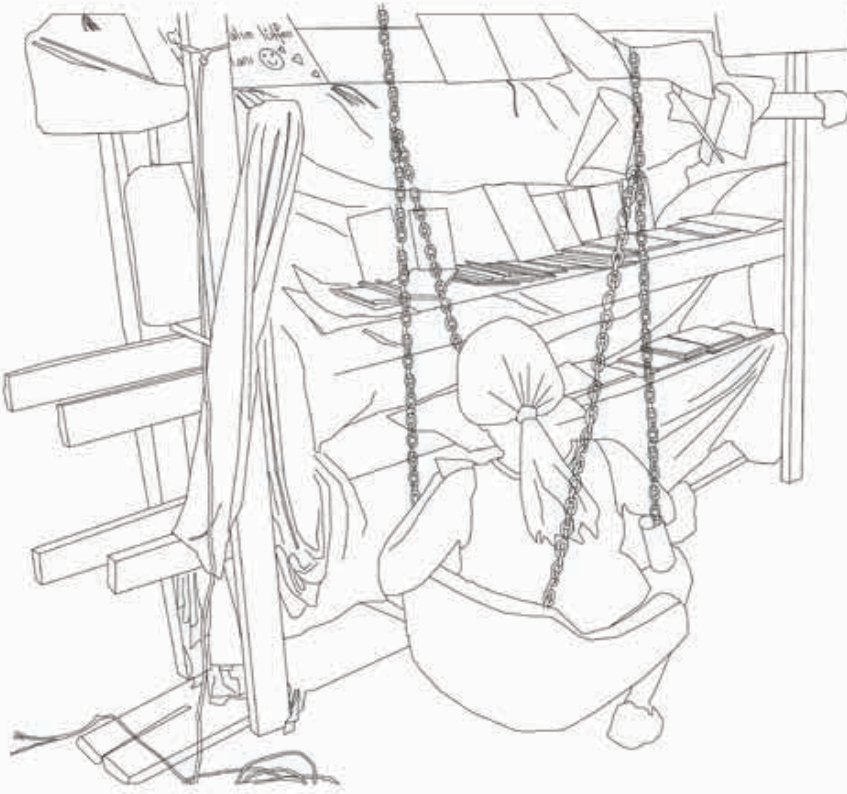
Dördüncüsü, mimarlığın sanatsal yönünü oluşturan ve estetik yabancılaştırma ile sembolik anlamını sorgulayan “formel” etkisini, mimarlığın işlevsel yönünü

OCCUPYGEZI TENT 2



4

OCCUPYGEZI LIBRARY



5

3-5 Herkes için Mimarlık'ın Gezi Parkı'ndaki mimarsız mimarlık ürünlerini çizimler ile belgelediği #OccupyGezi Architecture adlı projesinden (sırasıyla; kitaplık, serbest kürsü ve ranzalar).

oluşturan ve güncel hayatın içinde işlenen toplumsal dayanışma ile yaşanabilirliğini sorgulayan "realist" etkisini birbiriyle ilişkili ama diyalektik bir anlayışla düşünüp, Rancière'in kelimeleri ile "uyumsuzluk"⁴ ve "çatışma" ortamı içinde korumak. Bu nedenle, Formalist ve Realist tutumların

uyumsuzluğunu ve çatışmalarını, bu tutumları birbirinden ayırmadan, güçlendirmek.

Mimarlığın özelliği, bu iki rejimi birbiri ile karşılaştırıp, çatıştırıp, hiçbirini yok etmeden diyalektik bir şekilde barındırmak. Bu aslında arkadaşı Karl Kraus'un Adolf Loos'a dayanarak bundan 100 yıl önce anlattığı ölü küllü çömleği ve lazımlık arasındaki ilişkiye benziyor. Kraus ve

Loos için, mimarlığın sembolik ve anıtsal yönünü oluşturan ölü küllü çömleği ile mimarlığın işlevsel ve dünyevi yönünü ifade eden lazımlık arasındaki farklılığı ve uyumsuzluğu korumak, güçlendirmek ve böylece ikisi arasındaki harekete, değişimlere ve evrimlere mekan yaratmak.

Formalist mimarlığın yarattığı mekan ve formları küllü çömleği ile yakınlılaştırırken Realist mimarlığın yarattığı nesne ve mekanları lazımlık ile ilişkilendirmek abartılı veya provokatif görülebilir, ancak analogiden çıkarmak istediğimiz anlam şudur: Formalist mimarlığın esas konusu ölümdür ve bu nedenle politikten çok estetik ve poetik bir anlamı vardır. Realist mimarlığın esas konusu vücudun doğası, yaşama direnci, aldığı ve verdiği, yani ekonomisidir; ve bu nedenle aslında onun da politikten çok, sosyal ve ekonomik bir anlamı vardır. Belki mimarının "gerçek" politik anlamı estetik ve ekonomik yönleri arasındaki uyumsuzlukta, ölümün sembolü ve yaşamın direnci arasındaki çatışmadadır.

Bu nedenledir ki, mimarlığın en güçlü zamanları bu iki anlamın birleştiği, kalabalığı oluşturan vücutların direncinin ve mimariyi oluşturan hayaletimsi formların bir araya gelip birbirlerini yücelttiği anlardır. ■ Can Onaner, Doç.Dr., Doğu Paris Mimarlık Okulu (Ecole Nationale Supérieure d'Architecture, de la Ville et du Territoire à Marne-la-Vallée) Öğretim Üyesi.

Notlar:

1 Bernard Huet, "Formalisme - Réalisme", başlıklı Nisan 1977'de *Architecture d'Aujourd'hui*'de yayınlanan makalesinde, bu iki kavramın tarihçesini sorguluyor ve "formalist" fiilinin yersiz bir şekilde Aldo Rossi ve Tendenz grubunun projelerine karşı kullanıldığını savunuyor. Huet "formalist" ve "realist" kavramlarının stilistik bir karşıtlığın imgesi olamayacağını, en soyut formlu mimarının realist olabileceği gibi, Stalin'in "social realist" adlı bürokratik ve teknokratik mimarisinin aslında formalist bir yaklaşımın sonucu olduğunu savunuyor. Böylece, Huet'in düşüncesinde, formalizm ve realizm, ilki negatif, ikincisi pozitif, ahlaki yargı kavramları olmaya devam ediyorlar. Bkz.: Bernard Huet, *Formalisme-Réalisme, Architecture d'Aujourd'hui*, n°190, Nisan 1977.

2 Jacques Rancière, "Le spectateur émancipé", *La Fabrique*, Paris, 2008, s. 57-63.

3 A.g.e., s. 131.

4 Rancière için, "uyumsuzluk, fikirler ve hisler arasındaki çatışma değil, farklı algılamaya rejimleri arasındaki çatışmadır." Bkz.: a.g.e., s. 66.