

Özgün Makale

Mimarlığı “Okulsuzlaştırmak”: Mimarlık Kültürünün Demokratikleşme Sürecinde Fransa ve Çağdaş Mimarlık Müzeleri^{1*}

“De-schooling” Architecture: France and Contemporary Architectural Museums in the Democratization Process of Architecture Culture

Gamze OKUMUŞ SOLMAZ**
Ufuk DOĞRUSÖZ***

Öz

1960’lardan itibaren, yeni bir mimarlık kurumu olarak ortaya çıkan çağdaş mimarlık müzelerinin sayısında bir patlama gerçekleşmiştir. Bu patlamanın gerçekleşmesi ise tesadüf değildir. Kültür kavramında gerçekleşen demokratik kırılma ve bu doğrultuda hız kazanan toplumsal itki çeşitli aktörleri harekete geçirmiş, bunun sonucunda kendisini müze, merkez veya enstitü olarak adlandıran, benzer amaçları taşıyan yeni mimarlık kültürü kurumları kurulmaya başlanmıştır. Bu çalışmanın konusu olan Fransa ise bu anlamda öncü bir role sahiptir. Kültürde demokrasi ideallerine ilişkin talepler öncelikle burada ortaya çıkarak, özellikle Avrupa Konseyi ve UNESCO toplantıları aracılığıyla yayılmıştır. Bununla bağlantılı olarak mimarlığın kültürün bir ifadesi olduğu yasal düzenlemeler ile ifade edilmiş, bunun sonucunda Institut Français d’Architecture kurulmuştur. Mimarlık kültürüne dair Fransa’da alternatif eğitim kurumları olarak çalışan müze, merkez, arşiv ve enstitüleri ele alan bu makale, kuramsal altyapısını mimarlık kültürünün genişleyen alanı, demokratikleşmesi ve Ivan Illich’in “okulsuzlaştırma” kuramları üzerine kurmakta ve kültür ile kurum arasındaki ilişkileri adı geçen ülkenin kültür politikaları bağlamında incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık Müzesi, Mimarlık Kültürü, Kültürün Demokratikleşmesi, Kültürel Demokrasi, Mimarlık Eğitimi..

Abstract

Since the 1960s, there has been an explosion in the number of contemporary architectural museums which have been emerging as new architectural institutions. This explosion is not a coinci-

¹ Makale başvuru tarihi: 14.03.2022. Makale kabul tarihi: 09.04.2022.

* Bu makale, MSGSÜ Bina Bilgisi Doktora Programı kapsamında hazırlanan “Mimarlık Disiplininin Sosyokültürel Aktörleri Olarak Çağdaş Mimarlık Müzeleri: Almanya, İtalya ve Fransa Örnekleri” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör. Dr., Mimarlık Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, gamze.okumus@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5698-9052.

*** Prof. Dr., Emekli Öğretim Üyesi, Mimarlık Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ufuk.dogrusoz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1990-6833.



dence: The democratic fracture in the concept of culture and the social impulse that accelerated in this direction triggered various actors, and as a result, new cultural institutions in architecture began to be established. These institutions which shared similar purposes called themselves museums as well as centers or institutes. France, which is the subject of this study, has a leading role in this process. Demands for the ideals of democracy in culture first emerged here and spread especially through the meetings of the Council of Europe and UNESCO. In connection with this, it was stated by legal regulations that architecture is an expression of culture, and as a result, Institut Français d'Architecture was established. This study, which deals with museums, centers, archives and institutes working as alternative educational institutions in France on architectural culture, builds its theoretical base on the expanding field of architecture culture, its democratization and Ivan Illich's "deschooling" theories, and examines the relations between culture and institution in the context of the country's cultural policies.

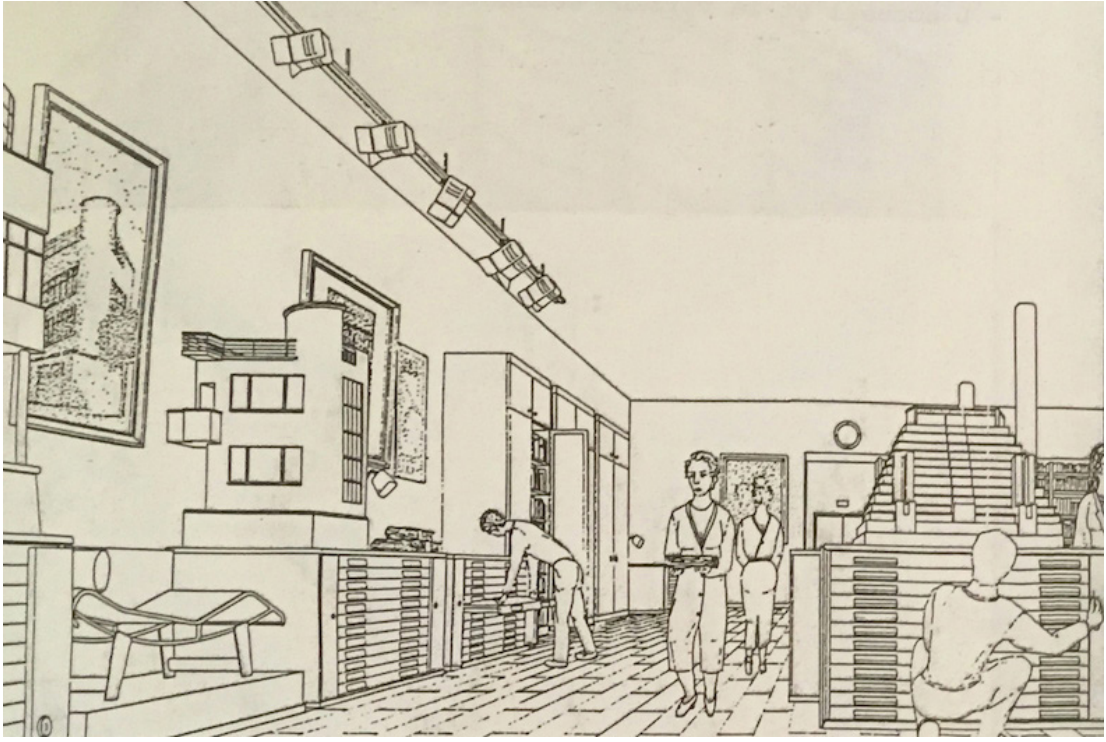
Keywords: Architectural Museum, Architecture Culture, Democratization of Culture, Cultural Democracy, Architectural Education.

Giris

Çağdaş mimarlık müzeleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni bir mimarlık kurumu olarak doğmuşlar, 20.yüzyılın sonlarına doğru ise hızla çoğalmışlardır. Kendilerini müzenin yanı sıra merkez veya enstitü olarak da adlandırabilen bu kurumlar, kurucu iradeleri, karar verici süreçleri ve yönetsel biçimleri açısından çeşitli farklılıklar barındırıyor olsalar da tözlerinde aynı amaçları taşımaktadırlar. Bu amaç benzerliğinin karşısında var olan araç ve süreç farklılığı, çağdaş mimarlık müzelerini incelemeye değer kılmaktadır. Bu kurumların sayılarında gerçekleşen “patlama” ve taşıdıkları amaç benzerlikleri ise tesadüfi değildir: Çağdaş mimarlık müzesi olgusu birkaç temel etmenin varlığına, gelişmesine ve oluşumuna bağlıdır. Bulunduğu ülkenin yönetim biçimi her ne olursa olsun, bir çağdaş mimarlık müzesinin ortaya çıkması için her şeyden önce bir toplumsal ve kültürel itki, bu itki doğrultusunda ise bir talebin var olması gerekir. Bu itkinin kökeni ise, mimarlığın sosyal olarak inşa edilmiş bir kültürel alan olmasında ve bu karakteristiğinin giderek önem kazanarak görünür hâle gelmesinde yatmaktadır.

Dolayısıyla bir çağdaş mimarlık müzesinin kurulmasına giden izlek, mimarlık kültüründe etkili olan aktörler ile toplumun bu anlamda farkındalığa ulaşması, bununla birlikte kurumsal yetersizliklerin ve yeni bir kurum gerekliliğinin ortaya çıkmasından geçmektedir. Bu aşamada mimarlık kültürünün toplumsal görünürlüğünü arttıran meslek örgütleri, eğitim ve araştırma kurumları, mesleki ve genel basın yayın platformlarının etkisi kritik önem taşımaktadır. Bu aktörlerin etkilerinin arttığı noktada, çağdaş mimarlık müzeleri yeni bir kurumsal yapılanma olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bu makale kapsamında ele alınan bu savlar, getirilen yasal düzenlemeler ve kültür politikaları bakımından öncül ülkeler arasında bulunan Fransa'daki mimarlık müzeleri, enstitüleri, arşivleri ve merkezleri üzerinden, mimarlık kültürü çerçevesinde değerlendirilerek incelenecektir. Kültürün demokratikleşmesi ve kültürel demokrasi ideallerine ilişkin talepler öncelikle burada ortaya çıkarak, özellikle Avrupa Konseyi ve UNESCO toplantıları aracılığıyla yayılmıştır. Bununla bağlantılı olarak mimarlığın kültürün bir ifadesi olduğu yasal düzenlemeler ile ifade edilmiş, bu yasal düzenlemeler sonucunda Institut *Français d'Architecture* (Görsel-1) kurulmuştur. Bu politik motivasyon sebebiyle Fransa'da çağdaş mimarlık müzeleri kapsamında toplumda farkındalık yaratma ve eğitim amaçları öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu kurumların





Görsel 1: IFA kapsamındaki 20. yüzyıl Mimarlık Arşivleri'nin Danışma ve Konservasyon Odası. Jean-Philippe Garric (1987) çizimi, IFA 20. yüzyıl Mimarlık Arşivleri broşürü (1988). (URL-1)

burada mimarlık kültürüne yaptıkları katkı, özellikle mimarlık kültürüne eşit erişim ve mimari okuryazarlığı arttırma yönündedir.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde var olan baskın paradigma, mimarlığın çevresinde elitist bir atmosferle birlikte bir çeşit “kült” üretmiş, mimarlığın tek bir sosyokültürel çevre ile belirli tartışmalar, kuramlar ve yaklaşımlar ile sınırlı kalmasına sebep olmuştur. Savaş sonrası dönemde ise bu geleneksel paradigma özgürlükçü, dağınık, paylaşımcı, demokratik iletişim-etkileşim ağları aracılığıyla çözülmüştür. Çağdaş mimarlık müzeleri ise bu çözünmeye merkezi bir rol üstlenmişlerdir. Buna göre mimarlık kültürü ile kurum karşılıklı, bağımlı bir ilişki içerisinde. Kültürel ortamda gerçekleşen dönüşümler kurumları tetiklemekte, kurumlar ise mimarlık kültüründe çeşitli bağlamlarda katalizörler olarak çalışarak alanın dönüşümünde etkili olmaktadır. Kuramsal altyapısını mimarlık kültürünün genişleyen alanı, demokratikleşmesi ve Ivan Illich'in “okulsuzlaştırma” kuramları üzerine kuran bu çalışmada, kültür ile kurum arasındaki bu karmaşık ilişki adı geçen ülkenin kültür politikaları bağlamında incelenmektedir.

1960'ların sonları, demokratikleşme hareketleri ve müze patlamalarıyla birlikte eğitim ile ilgili bir radikal fikrin doğumuna da tanıklık etmişti. Eğitimde “okulsuzlaştırma” hareketi, Meksika'da “Eğitimde Alternatifler” başlıklı bir seminerde başlamıştı. Bu harekete dâhil olanlara göre, okul gizli bir müfredat aracılığıyla adaletsiz bir sosyal düzeni teşvik ediyor ve toplumsal adalet için bunun değişmesi gerekiyordu. Bu buluşmaların bir sonucu olarak, Ivan Illich iki yıl sonra okulların kaldırılarak yerlerine “insan ve çevresi için yeni bir eğitim ilişkisi biçimi”nin geçmesini savunduğu *Deschooling Society* [Okulsuz Toplum] isimli çalışmasını yayımladı (Illich, 1995). Illich'e göre, fiziksel çevre insanların kendi koşullarına göre öğrenebilecekleri, özgürce ulaşılabilir bir kaynaktı. Genel hatlarıyla okulun yetki alanları dışında, eğitici nesnelere, iş birliği-

ne dayalı öğrenme, mentorluk ve danışmanlık desteğini bir araya getiren, birbiri içerisine geçmiş bir eğitim ağı öneriyordu. Bu fikir, “sürekli olarak eyleme geçmek, katılmak ve kendi kendine yardım etmek için eğiten” bir çerçeve yaratmayı da içeriyordu.

Illich’in yanı sıra Paul Goodman ve Everett Reimer’ın da aralarında yer aldığı bu hareketin önerileri, kendi zamanlarında fazla ütopyik ve “bilim dışı” olarak kabul edilse de dünya çapında özgürlükçü eğitim pratiklerine dair bir hareketi de körüklemişti (Wood, 1982). Her ne kadar tek (ve açık) amaçları bu olmasa da çağdaş mimarlık müzeleri, mimarlık kültürü eğitimini kamuya ulaşılabilir kılarak “mimarlığı okulsuzlaştırmak” için kayda değer bir yöntem önermişlerdir. Dolayısıyla çağdaş mimarlık müzelerinde mimarlık eğitimi dendiğinde, aslında çok geniş bir çerçevenin söz konusu olduğunu söylemek gerekir. İlk akla gelen, elbette ağırlığının önemli bir bölümünü üniversitelerin üstlendiği, akademik mimarlık eğitimidir. Bu anlamda çeşitli kurumlararası iş birlikleri ile bu eğitim hem lisans düzeyinde (özellikle mimarlık tarihi alanında, fakat aynı zamanda tasarım eğitiminde de) hem de lisansüstü düzeyde (araştırma kapsamında) desteklenmektedir.

Bunun yanı sıra son yıllarda sıkça karşımıza çıkan, Avrupa Birliği politikalarında önemli bir konuma sahip olan ve ekonomik, sosyal koşullar ve yaştan bağımsız eğitimi mümkün kılan yaşam boyu öğrenme de bu kurumların kapsamına girmektedir. Çocuklara yönelik workshop’lardan tüm kamuyu hedef alan mimarlık yayınlarına ve diğer tüm çalışmalara kadar, etkinlik alanı ve hedef kitle açısından oldukça geniş bir yelpaze söz konusudur. 1960’ların ortalarından itibaren mimarlık kültüründe gerçekleşen dönüşümde Fransa sahnesi, özellikle mimarlık araştırmaları sınırları ve olanaklarının, eğitim ve bilim politikaları ile kurdukları ilişkiler çerçevesinde önemli bir örnektir. Çağdaş mimarlık müzelerinin akademik eğitim ile kurduğu ilişkinin izi de tam olarak bu arakesitte izlenebilir olmaktadır.

Mimarlık Kültürü ve Genişleyen Alanı

Kültür, politika ve müze ilişkisine geçmeden önce, mimarlık kültürü kavramı, mimarlık kültürünün genişleyen alanı ve bu bağlamdaki demokratikleşme taleplerine değinmek gerekir. Mimarlığı bilmek, yazılı, sözlü ve çizili özel bir dil bilmek gibidir. Bu dile hâkim olmak demek; mimari fikirler hakkında yazmak, çizmek veya başka şekillerde bu fikirleri temsil etmek, mimarlık hakkında tarihî ve kurumsal olarak yapılandırılmış birtakım standartlara hâkim olmak demektir. Bir mimara dönüşmekse; bu kurumsal bilgiyi edinerek, entelektüel, pratik ve sosyal olarak mimarlık kültürüne dâhil edilmeyi beraberinde getirir. Bu mimarlık kültürü, kendi söylem, pratik ve tasarım üretimimizle kırmaya ve genişletmeye yeltenebileceğimiz bir silsileyi oluşturmaktadır. Dolayısıyla mimarlık bilgisi kabaca, birtakım gerçekleri ve bu gerçeklerle birlikte nasıl hareket edeceğini bilmeyi ve anlamayı içerir. Bu bilgi ve kavrayış, deneyimin bir bağlam doğrultusunda kodlanmasıyla meydana gelir. Bu bağlam fiziksel, politik, kurumsal veya kültürel bir durum doğrultusunda oluşmuş olabilir. Dolayısıyla bu bilgiyi de içeren mimarlık kültürünün disiplin içerisindeki rolü, diğer disiplinlerin kültürleri ile kurdukları destekleyici ilişkinin çok ötesindedir. Mimarlık kültürü, alana ve disipline yön veren temel etmendir ve kurum ile yakın, karşılıklı olarak bağımlı bir ilişki içerisinde.

Bir süre öncesine kadar, bu kültürün aktarımından sorumlu olan temel kurum akademiydi ve yapı mahalli, pratikle birlikte bu bilginin uygulandığı alan ve çiraklık yoluyla aktarıldığı yerdi. Fakat İkinci Dünya Savaşı sonrasında mimarlığın alanı genişlemeye başladı. Kimisi müze, kimisi merkez olarak adlandırılan, mimarlık kültürünün üretiminde, gelişiminde, aktarılmasında, sı-



nırlarının belirlenmesinde ve genişletilmesinde kilit roller üstlenen kurumlar kurulmaya ve bu kurumların sayıları hızla artmaya başladı. Sürekli değişim hâlinde olan ve tarihsel kırılmaları da içeren mimarlık kültürü, artık akademi ve yapı mahallinin yanı sıra, bu kurumlarda kodlanmaya başlandı.

Fakat her şeyden önce anlamamız gerekir ki mimarlık kültürü politiktir ve politik ilişkiler ağına derinden bağlıdır. Dolayısıyla söz konusu kurumların kuruluşlarının 1960'lı yıllarda hız kazanması kesinlikle tesadüf değildir. Bu yıllarda kültür kavramında gerçekleşen majör kırılma, kültüre erişim ve kültürel pratiklere katılım konularında toplumsal taleplerle sonuçlanmıştır. Bu taleplerle birlikte yalnızca kültürün daha geniş kitlelere nasıl ulaştırılacağına yolları aranmış, aynı zamanda çok daha geniş bir alan kültürel üretimin bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Çeşitli politik, toplumsal ve akademik aktörlerin bu konuda edindikleri farkındalık, bu “yeni” kültürel pratik ve ürünlerin desteklenmesine sebep olmuş, bunun sonucunda mimarlık müzelerinin de aralarında bulunduğu birçok yeni kültür kurumu kurulmuştur. Dolayısıyla mimarlık müzelerinin kuruluşları ve faaliyetlerini sürdürmeleri, bu aktörlerin mimarlık kültürü ile ilgili kazandıkları farkındalık ve bu doğrultuda gerçekleştirdikleri finansal destek ile doğrudan bağlantılı, fakat bununla da sınırlı değildir.

Söz konusu demokratikleşme talepleri ve ortamı, mimarlık kültürünü derinden etkilemiştir. 1960'lar ve 70'lerden itibaren mimarlık kültürüne hem üretici hem de kullanıcı olarak yeni grupların (kadınlar [Görsel 2], etnik azınlıklar, işçi sınıfı arka planına sahip kişiler, aynı zamanda araştırma, kuram ve eğitimle ilgili olan kişiler) dâhil olması, mimarlıkta geleneksel yaklaşımların sorgulanmasına sebep olmuştur. Mimarlığın yalnızca form ve mekân üzerinden tanımlanması geride bırakılmış, sosyal, ekonomik ve politik meseleler de tartışma alanına dâhil olmuştur.

Geleneksel paradigma bugün de güçsüzü ve ötekini dışlamakta, bilgisine ve pratiğine dâhil etmemektedir. Çünkü ötekinin, farklı olanın görüşleri mevcut normları tehdit etmektedir. Kullanıcıyı, sıradan vatandaşı, kamuyu dâhil etmek yalnızca daha fazla vakit ve enerji almamakta, aynı zamanda var olan pratiklerde de derin değişimler talep etmektedir.

Dolayısıyla mimarlık kültüründeki, geleneksel paradigmayı sarsan dönüşüm, mimarlık üretimini de kalıcı olarak dönüştürmüştür. Mimarlık üretimi somut olandan soyut olana, yapıdan temsile, pratikten kültüre doğru kaymıştır. Mimarlığın alanı genişlemiş, mimarlık kültürüne dair



Görsel 2: : “Frau von Heute”, *Bugünün Kadını* dergisinde mimar Iris Dullin-Grund, 1961, Dergi No:40. DAM’ın “Frau Architekt” (2018), *Kadın Mimar* sergisinden. (URL-2)

üretimler – sergiler, yayınlar, yarışmalar ve ödüller, sempozyum ve seminerler- hız kazanmıştır. Mimarlık bu kırılmayla birlikte kendi kültürünü hiç olmadığı kadar hızlı bir biçimde üretmeye başlamış ve bu yüzden kendi araçlarına/aktarıcılara ihtiyaç duymaya başlamıştır. Bununla birlikte ortaya çıkan kurumlar (dergiler, galeriler, merkezler, enstitüler, müzeler) bir çeşit mimarlık kültürü konstellasyonu oluşturmuş, bu konstellasyon mimarlık mesleğini de dönüştürerek mimarlar için alternatif geçim kaynakları ortaya çıkarmıştır. Mimarlar artık yalnızca tasarlayarak ve yaparak değil; konuşarak, öğreterek, sergileyerek ve yazarak da üretimde bulunmaya başlamıştır.

Bununla eşzamanlı olarak müze pratiklerinde de dönüşümler meydana gelmiştir. Her ne kadar bugün kamu eğitimi ve sosyal reform gibi müzenin klasik, modern görevleri müzeolojide yer almaya devam etse de “yeni müzeoloji”, bu görevlerin yanı sıra küratörlük ve iletişim pratiklerini bilginin öğretici örneklerinin seçilmesi ve sergilenmesinin çok ötesinde tanımlamaktadır. Artık eğlence, yetkilendirme, deneyim, etik ve anlatıya yönelik çabalar da müze pratiğine dâhil olarak kabul edilmektedir (Roberts, 1997). Dolayısıyla toplumun müze deneyiminin hem hitap ettiği kitle hem de bu deneyimin şekillendiricisi hâline gelerek sergileyici, izleyici ve nesne ilişkilerin dönüşmesi öngörülmektedir.

Marstine’in (2006) ifadesiyle artık müze söz konusu olduğunda, yalnızca bilginin seçilmiş bir kitleye aktarılmasının ötesinde; hassas bir biçimde dinleyen ve cevap veren, farklı grupların müze söyleminde aktif katılımcılar hâline gelmelerini teşvik eden, sosyal eşitsizlikleri onaran bir kurum söz konusudur. Yani müzeler artık bireysel ve kolektif kitlelerin, hak sahibi olarak farkındalıklarını arttırarak kültür ve toplumun demokratikleşmesine katkıda bulunmak gibi yeni bir görev de üstlenmiş durumdadır. Geleneksel müzenin otorite arzusu, değişime direnişi ve toplumsal meselelere olan ilgisizliğine karşıt olarak yeni müzeler, toplumun özerkliğine ve karar alma süreçleri ile demokratik strüktürlerde katılımı arttırmaya yönelik katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla mimarlık kültüründeki kırılmanın geleneksel paradigma ile yarattığı çatışmanın bir paralelinin müzeolojide de var olduğunu söylemek mümkün. Bir diğer paralellik ise, elbette mimarlık kültürünün üretiminde önemli bir role sahip olan eğitim kurumlarında gözlemlenebilir. Bu doğrultuda öncelikli odak şüphesiz *École des Beaux-Arts* ve bu kurumla bağlantılı olarak eğitim reformlarıdır.

École des Beaux-Arts ve Eğitim Reformları

1968 yılında kapatılana dek Alpler’in kuzeyinde bulunan en eski sanat ve mimarlık okulu olan *École des Beaux-Arts*, yıllar içerisinde gerçekleşen politik devrimler ve üslup değişiklikleri tarafından doğal olarak etkilenmiştir. Fakat 20.yüzyılın başlarına dek bu kurum, dünyanın önde gelen akademilerinden biri olma unvanını korumuştur. “Beaux-Arts”, güzel sanatlar demektir ve bir Beaux-Arts mimarı, mimarlığın sanat olduğuna gönülden inanır. Joan Draper’e (2005) göre bu hareketin bir okulla bağdaşması da oldukça tutarlıdır, nitekim destekçileri mimarlığın evrensel prensiplerinin rasyonel bir biçimde algılanıp ifade edilebileceğine ve kabiliyetli bir kişiye sistematik bir biçimde öğretilebileceğini iddia ederler. Bu düşüncenin akademik yaklaşımı özgünlüğü değil, geleneği öne çıkarmaktadır. *École*, merkezî yönetim tarafından desteklenen, mimarlık ve resim-heykel olmak üzere iki birimden oluşan bir kurumdur. *École*, öğrenci çalışmalarının doğasını güçlü bir biçimde kontrol eder, fakat öğrenciyi çalışmalarını nasıl ve ne zaman yapacağına dair özgürlük tanıır. Öğrencinin bu mimarlık okulundaki dünyasının merkezi, çalışmaların gerçekleştiği atölyelerdir.



Aslında Beaux-Arts hareketinin nihai amacı, mesleğin statüsünü yükseltmekti. Mimarlar, uzun çalışmalar sonucu elde edilmiş ve uzmanlaşmış bilgiye sahip uzmanlar olarak kabul görmek istiyorlardı. Mesleği kuramsal bir temele oturtma ve etik prensipleri oluşturma amacı taşıyorlardı. Doktorlar ve avukatlar da 19. yüzyılda resmi eğitim programları ve meslek standartları oluşturmalarının peşindeydi, fakat tıp ve hukukun aksine, mimarlık öğrenilmiş bir meslek olarak kabul görmüyordu. Mimarlık, iş yapılırken öğrenilecek olan bir zanaat idi. Nitekim 1898 yılında, Fransa'da yalnızca 384 öğrenciye sahip 9 mimarlık okulu varken kendini mimar olarak tanımlayan 10,581 kişi bulunuyordu. Bu yüzden eğitim, mimarlığın profesyonelleşmesinde önemli bir faktördü (Draper, 2005, s.209). Mimarlık okulları mesleki idealleri aşılama kalmıyor, mimarlık camiasının kimliğini de destekliyordu. Fakat bu kurum, özellikle Fransız ihtiyaçları karşılamak için tasarlanmıştı. Oldukça güdümlü, hiyerarşik sistemi devlet dairelerindeki resmi pozisyonları dolduracak bir elit sınıfı yaratmak için organize edilmişti. Ülkede başka mimarlık okulları da vardı fakat Fransa'da gerekli yasal düzenlemeler bulunmadığı için, meslek pratiğini gerçekleştirmek için herhangi bir resmi eğitime ihtiyaç duyulmuyordu: École diploması, bir Fransız mimar için yalnızca bir prestij göstergesiydi.

Fakat İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Akademi yapıları asgari şartları sağlayamayacak hâle gelmiş, öğrencilerin çok büyük önem attığı atölyeler mimarlık eğitiminde yaşanan yoksunlukları yansıtarak bakımsız ortamlara dönüşmüştü. Bu yıllarda Fransa'nın deneyimlediği sosyal, politik ve demografik kriz mimarlık eğitimini de sarsmaya başlamıştı, buna karşılık eskimiş eğitim yapısı yalnızca atölye sayılarını arttırmaktaydı. 20. yüzyılda dünya çapında deneyimlenen değişimler –eğitim reformları, Bauhaus felsefesi ve CIAM toplantıları– akademi eğitimine yalnızca doktrinler olarak yansımış, eğitimin ana felsefesinde ve yöntemlerinde hiçbir değişiklik gerçekleşmemişti. Bunun üzerine öğrenciler ve ilerici öğretmenler reform taleplerini dile getirmeye başlamış, sonunda Mayıs 68' hareketleri bir katalizör olarak çalışarak Fransa'da eğitim reformunu tetiklemişti.

Böylelikle mimarlık eğitimi École dışına çıkmış, “eski sistemin çatkısı tümüyle kırılmış, ayrıcalık üreten kurumsal bağlar zayıflatılmış, Roma Ödülü lağvedilmiş, eğitim süresi tamamen yenilenmiş ve en önemlisi “okul”un merkezî jacoben yapısı patlatılarak Paris'teki öğrenciler ayrı bağımsız 5 okula dağıtılmış, 12 bölge okulu ise bağımsızlaştırılmıştı.” (Doğrusöz, 2018, s.23) Fransa'daki mimarlık eğitimi reformları, esasında mimarlık kültüründe gerçekleşen dönüşümlerin hem bir sinyaliydi hem de sonunda bu dönüşümü tam anlamıyla tetiklemişti. Nitekim bu yıllara kadar École geleneğinin de beslediği bir mimar – entelektüel ayrımından söz etmek mümkün. Patolojik bir anti-entelektüalizmle birlikte '68 öncesi aktarılabılır bir doktrinin yaratılmıyor oluşundan da söz edilebilir. Fakat öğrenci hareketleri, eğitim reformu ve İtalyan mimarlık kültürünün etkisiyle birlikte Fransa mimarlık kültürü ortamında da entelektüelleşme gerçekleşmiş, mimarlık politik ve sosyal söylemi yansıtır hâle gelmiş ve 1970'lerde çok zengin bir mimarlık kültürü ortaya çıkmıştır. Yalnızca mimari yayıncılıkta tekelcilik kırılmamış, Vittorio Gregotti'nin ilk sergisiyle birlikte IFA (Institut Français d'Architecture) kurularak toplum ile geliştirilecek ilişkilerin de ilk tohumları atılmıştır.

Müze-Politika İlişkisi: Kültürün Demokratikleşmesi ve Kültürel Demokrasi

Fakat müzelerin ve diğer kültür kurumlarının kurulmaları ve varlıklarını sürdürebilmeleri, ancak gerekli finansmanları elde edebilmeleri ile mümkün olmaktadır. Bu finansmanlar ise, kültür



politikalarına bağlı olarak elde edilebilmektedir. Öte yandan kültür politikalarına da finansman sağlayan kuruluşlara danışmanlık yapan veya çeşitli kültür formlarına meşruiyet kazandıran uzmanlar, akademisyenler ve sanatçılar gibi veya daha geniş çerçevede ele alınacak olursa, farklı düzeylerdeki kuruluşlar gibi çeşitli aktörler etki etmektedir. Bu noktada, kültür kavramının çoğunlukla sanat kavramıyla bir arada kullanılmasının üzerinde durmak gerekir.

"Kültür ve sanat" denildiğinde, çoğunluğun aklına klasik müzik, bale, opera, tiyatro, edebiyat, resim, heykel ve belki de çağdaş dans gelmektedir. Fakat "kültür ve sanat"ın nasıl tanımlandığı, yalnızca çoğunluğun bu terimleri duyunca ne düşündüğü bağlamında önem taşımamakta, kültür politikaları da bu anlayıştan önemli oranda etkilenmektedir. Nitekim gerekli finansmanı elde eden kültürel kurum ve aktiviteler, kültür ve sanat bağlamında kabul gören pratiklerdir. Dolayısıyla mimarlık müzelerinin kültür politikaları doğrultusunda kültür ve sanat kurumlarına ayrılan finansmandan yararlanması, ancak ve ancak söz konusu aktörlerin mimarlık disiplini ve kültürü ile ilgili farkındalığa ulaşması ile mümkündür.

Bu farkındalık ile ilgili belirgin bir kırılma ise, çağdaş mimarlık müzelerinin sayısında bir patlamanın gözlemlendiği 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Politik açıdan oldukça hareketli olan bu yıllarda, yüksek kültüre olan kamusal erişim ile ilgili burjuva varsayımları arasında bir tutarsızlık gözlemlenmiş (Fleury, 2014, s.58), bu doğrultuda 1968 Paris ayaklanmasında aktivistler "kültürün demokratikleşmesi" ile ilgili daha kapsamlı müdahaleler talep etmişlerdir. "Herkes için kültür" amacını taşıyan demokratikleşme, finansmanı bu yaklaşım ile organize etmiş ve sonucunda çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Bu tartışmalar, finansmanın kamunun büyük bir bölümünün yararlandığı bir aktivite için mi kullanıldığı, yoksa bu politikaların toplumun seçkin bir grubunun özel alanına dâhil olan bir aktiviteyi mi desteklediği konusunda şekillenmiştir. Bu sorgulamaların esas sebebi ise, bir noktaya kadar demokratikleşmenin "herkes için" amaçladığı "kültür"ün, "tek" bir "yüksek kültür" olarak yıllarca varlığını sürdürmesinde yatmaktadır.

Dolayısıyla talepler demokratikleşmenin genişletilmesiyle sınırlı kalmamış, değişim rüzgârlarıyla birlikte radikal gruplar kültürün pasif tüketiminin ötesinde, kültürde söz hakkı ve yaratım sürecinde etki etme olanağı aramışlardır. Böylece "kültürel demokrasi" hareketleri hız kazanmış, kültür kavramında gerçekleşen kırılmalar ışığında çok daha kapsayıcı bir kültür tanımı anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayış doğrultusunda kurulan müzelerin sayısında bir patlama gerçekleşmiş, mimarlık müzelerinin de içerisinde bulunduğu ve farklı disiplin, etnik köken, hareket ve yaklaşımların temsil edildiği kültürel kurumlar kurulmuştur. Bu kurumlar yalnızca temsil ettikleri alanlar bakımından değil; kurumsal organizasyon, işleyiş ve içerik bakımından da süregelen geleneksel kültürel kurumlardan farklılık göstermektedir.

1960'lı yıllarda kültür kavramında demokratikleşme ve demokrasi çerçevesinde gerçekleşen bu kırılmalar, bu araştırmanın önemli odaklarından birini oluşturmaktadır. Augustin Girard, 1971'de Paris'te gerçekleştirilen UNESCO toplantısında, kültür politikalarını anlamak, analiz etmek ve geliştirmek adına 2 temel kuram ortaya koymuştur: Kültürün demokratikleşmesi ve kültürel demokrasi. Kültür politikalarının oluşturulmasında bu iki kuram çok kez karşıt kuramlar olarak ele alınsa da ikisinin bir aradalığı söz konusu olduğunda çok daha büyük potansiyel bulunmaktadır. Bu kavramları anlamak, yorumlamak ve tartışmak için ayrı ayrı ele almak yararlı olabilir, fakat pratikte, her ikisi de varlığını sürdürerek ele ele hareket etmelidir.

Kültürün demokratikleşmesi, tek bir kültürün ürünlerine erişen kitleyi genişletmeyi içerir. Bu, birçok liberal, demokratik batı toplumunda, Avrupalı ifade biçimlerinin tanıtımı ve yayılması olarak yorumlanıp, eyleme dökülmüştür (Baeker, 2005, s. 279). Bu yaklaşımda sanat, miras ve



kültür değerleri ile anlamları, kültür üreticileri & kurumları, otoriteler tarafından belirlenir. Aynı zamanda devlet desteği ve müdahalesi merkezî, lineer ve yukarıdan aşağı strateji ve yaklaşımlar ile gerçekleşir. Odak, kurum ve tesislerin fiziki altyapılarını kurmak üzerinedir. Kültürel demokrasi ise, kültürel gelişmenin daha radikal bir çeşididir. Yalnızca tek bir kültürün yayılmasını amaçlamaz, aynı zamanda birçok kültürel gelenek ve ifade biçimlerinin değerini kabul ederek meşruiyetlerini tanır.

1990'ların başına kadar birçok ülke tarafından çok az kabul gören bu yaklaşımda, kültür değerleri ve anlamı daha çok yaratıcılar, kültürel organizasyonlar) ve izleyici/dinleyiciler ya da topluluklar tarafından belirlenir. Kültürel demokraside yerel ve bölgesel fayda ile gelişime daha fazla önem verilir. Ademi-merkeziyetçi, organik ve topluluk odaklı yaklaşım esastır. Bununla birlikte odak, fiziki olmayan altyapıdadır ve network, ilişkiler ve yeni medya kullanılarak stratejiler geliştirilir. Kültürel demokrasinin, yani kültür kavramında bir kırılmanın gerçekleşmesi ile toplumdaki farklı kültürlerin varlığının kabul edilmesi ise, öncelikle bir “müze patlamasına” sebep olmuştur. Mimarlık müzelerinin de dâhil olduğu bu patlamada, 1960'lardan itibaren alışlagelmiş ulusal tarih ve sanat müzeleri dışında birçok farklı müze ortaya çıkmıştır. Artık kültürün yalnızca alışlagelmiş ve öğretilmiş formları değil, birçok farklı “alt formları” da kabul edilmekte, kültürel demokrasi kapsamında kültür politikaları tarafından da desteklenmektedir.

Fransız Kültür Politikaları

Bu noktada Fransız Kültür Politikalarına ve demokratikleşme sürecinin bu politikalar çerçevesinde nasıl ele alındığına değinmek gerekir. Fransa, yerleşik bir merkezî ulus devlet geleneğine sahiptir ve refah politikalarını çeşitli kurumlar aracılığıyla yönetir. Burada kültür politikalarının ortaya çıkışı 16.yüzyıla dayanmaktadır. Fakat asıl 1959'da Kültür Bakanlığının kurulması ve André Malraux'nun ilk bakan olarak görev almasıyla birlikte ülkede kültür politikaları alanındaki çalışmalar hız kazanmıştır. Malraux, ülkenin ilk bakanlığının rolünü betimleyen kararnamayı şu şekilde kaleme almıştır: “Kültürel işlerden sorumlu olan bakanlık, insanlığa ve özellikle Fransa'ya ait olan kültürel sermayeyi mümkün olan en yüksek sayıda vatandaşa ulaşılabilir kılmak, Fransız kültürel mirası için mümkün olan en geniş izleyici kitlesini oluşturmak ve onu zenginleştiren sanat eserleri ile kültürel ruhu desteklemekten sorumludur.” Bu kararname, hallefleri için kültürel mirasın korunması, çağdaş sanat, eğitim ve kültür endüstrilerinin düzenlenmesi adına öncü olmuştur (Perrin ve Delvainquiére, 2017, s.2). Tüm sanatsal disiplinlerdeki yaratıcı üretimi desteklemeyi ve kültürel aktivitelere geniş katılım sağlamayı amaçlayan bakan, Fransa'nın her idari bölgesinde (*département*) bir sanat merkezi (Maison de la Culture) (Görsel 3) kurmayı hedeflemiştir.

Bu hedef dâhilinde 9 adet *Maison de la Culture*, 1969 yılında ise yetkilerin dağıtılması adına 3 adet bölgesel Kültürel İşler Direktörlüğü kurulmuştur. Dönemin bir diğer önemli aktörü Jacques Duchamel (1971-1973) ise, kültürü topluma entegre etme çalışmaları yürütmüş, devlet ve kültür kurumları arasında ortaklık oluşturmaya yönelik girişimlerde bulunmuş, farklı bakanlıklarla ortaklık kurmak adına Fonds d'intervention culturelle'i kurmuştur. Malraux ve Duchamel'den sonraki 6 bakan da politikalarını aynı çizgiyi koruyarak yürütmüşlerdir. 1974 yılında Michel Guy, belediyeler ve bölgelerle yapılan bir dizi kültürel gelişim anlaşmasından ilkinizi imzalayarak, genç sanatçılar ve çağdaş sanat için bir dönüm noktası yaratmıştır. Ardından 1977'de Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi'nin açılışı gerçekleşmiş, 1978'de *Müzeler Finans Yasası* imzalanmış, 1980 yılı Ulusal Miras Yılı ilan edilmiştir.



Görsel 3: André Malraux (solda), Grenoble'daki Maison de la Culture açılışında. (URL-3)

1981'de Cumhurbaşkanı François Mitterrand'ın seçilmesiyle birlikte, kültür politikalarındaki yeni dönem bakan Jack Lang tarafından yönetilmiştir. Bu dönemde bakanlığın bütçesi neredeyse iki katına çıkarılarak, yerel yönetimlerle (bölge konseyleri, bölüm konseyleri gibi) iş birliği yapan bölgesel kültürel işler müdürlüğü ağı bir araya getirilmiş, görevlerin dağıtılması yolundaki ilerlemeler hızlanmıştır. Bu esnada birçok majör eğitim kurumu restore edilmiş veya kurulmuş ve daha birçok merkezin ilk adımları atılmış, okullarda sanat eğitimi modernize edilmiş, yeni disiplinler öğretilmeye başlanmış (tiyatro, sinema, sanat tarihi vb.), çocukların kültürle ilgili farkındalıklarını arttırmak adına sanat projeleri, sinema ziyaretleri veya kültürel miras projeleri gibi aktiviteler düzenlenmiştir.

Mitterrand eşzamanlı olarak, kültürel "Grand Travaux / Projets" olarak bilinen inşaat politikaları da yürütmüştür. 1990'larda, kültürün demokratikleştirilmesi adına kültürel mirasın desteklenmesi ile performans sanatlarının gelişimi konusunda çalışmalar yürütülmüş, bunun yanı sıra kent çeperindeki dezavantajlı bölgelerde özel politikalar izlenmiştir. 21. yüzyılın başına geldiğimizde ise, kültür politikaları Fransa'da 4 temel başlık çerçevesinde toplanmıştır: Kültürel çeşitlilik, kültürel ve sanatsal eğitim aracılığıyla eşit erişim, devlet reformları ve kültürel politikaların sorumluluklarının ayrılması (ademimerkezileşme) ve dijital küreselleşme kapsamında sanatçı hakları (Perrin ve Delvainquièrre, 2017, s.4). Fransız hükümetinin kültür politikaları, kültür kavramını çoğunlukla ona atfedilen dışlayıcı, elitist ve totaliter yaklaşımlardan çok daha geniş anlamıyla ele almaktadır. Bu politikalar kapsayıcı bir görev bilinci ve evrensel bir kültür vizyonuna dayanmaktadır. Kültür Bakanlığının 1959 tarihli kurulma kararnamesinden yola çıkılarak üretilen 2012 tarihli kararnamede bu açıkça görülmektedir. Buna göre "Kültür Bakanlığı özellikle Fransız eserleri başta olmak üzere, insanlığın önemli eserlerini azami sayıda insan için erişilebilir kılmaktan sorumludur." Bu doğrultuda, bakanlığın politikalarının amacı "kültürel mirasın tüm yönlerini korumak ve geliştirmek, sanat eserlerinin ve diğer yaratıcı eserlerin üretilmesi ile sanat eğitimi ve faaliyetlerinin geliştirilmesini teşvik etmek" tir.

Fransa’da kültür politikaları hiçbir zaman kültürü içermeye, onu şekillendirme veya kültürün kendisi olma iddiaları taşımamıştır. Bu politikaların değişmeyen amaçları her zaman kültürel mirasın korunması, kültür endüstrilerinin geliştirilmesi, kültürel etkinliklere erişimin artırılması, kültürel çeşitliliğin teşvik edilmesi ve her türlü sanatsal üretimin desteklenmesi çerçevesinde şekillenmiştir. Bunun ötesinde Fransa, kültür politikalarıyla ilgili temel uluslararası anlaşmaların önemli bir paydaşdır. Avrupa Konseyi içinde 1954 yılında kabul edilen Avrupa Kültür Sözleşmesi, 2005 tarihli Avrupa Kültür Konseyi Kültürel Çeşitliliğin Korunması ve Geliştirilmesine İlişkin UNESCO Sözleşmesi ve somut ve soyut kültürel mirasa ilişkin diğer UNESCO sözleşmeleri bu anlaşmalar arasında sayılabilir. Bununla birlikte Fransa, kültürel politikaların içeriğinin ve konularının daha iyi tanımlanmasına ve bu politikaların daha iyi değerlendirilmesine olanak tanıyan ortak kavramların uluslararası ölçekte normalleştirilmesine aktif olarak katılmaktadır. Sonraki yıllarda Fransa’da kültür politikalarının amaçları, bir taraftan Malraux Bakanlığı’nı karakterize eden kültürün demokratikleşmesi çerçevesinde şekillenmeye devam etmiştir. Diğer taraftan ise 1970’ler ve 80’lerden itibaren kültürel demokrasi bakış açısı da denkleme dâhil olmuştur. Dolayısıyla kültürel gelişme, bu iki yaklaşım arasında yaratılacak dengeye atıfta bulunmaktadır.

Hazırlık ve Olgunlaşma Süreci: Proto Mimarlık Müzeleri Olarak Mesleki Yapılanmalar

Mimarlık araştırmalarının, eğitiminin, mesleki faaliyetlerin teşvik edilmesi, mimarlık kültürünün geliştirilmesi, disiplin içi bilgi alışverişi ve dayanışmanın sağlanması, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başlarında kurulan mimarlık derneklerinin amaçlarının, çağdaş mimarlık müzelerinin amaçları ile büyük ölçüde örtüştüğü söylenebilir. Bunun yanı sıra bu amaçlara ulaşmak için kullanılan yöntemler, yani sergi ve yarışmaların organize edilmesi, yayınlar ve dergilerin üretilmesi, tartışmalar ve seminerlerin düzenlenmesi de dernekler ve geçtiğimiz 50 yılda kurulan mimarlık müzelerinin ortak faaliyetlerinden birkaçı. Dolayısıyla kurumsal anlamda bu derneklerin, bir nevi “proto mimarlık müzeleri” olarak çalıştıklarını ifade etmek mümkün. Fakat bu anlamda bu kurumların çağdaş mimarlık müzelerinden en büyük farkları, mimar kimliğine profesyonelleştirme suretiyle müdahale etmeleridir.

Mimar kimliğindeki krizi anlamak adına, öncelikle Rönesans’a dek geriye uzanmak gerekir. Yapı ustası kimliğinden mimar kimliğine geçiş, Rönesans’la birlikte İtalya’da şehir devletlerinin gelişmeleriyle birlikte gerçekleşmiştir. Bu dönemden itibaren Leon Battista Alberti veya Filippo Brunelleschi gibi mimarlar da bir sanat kişiliği olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Sonrasında bu bireyselleşme, Andrea Palladio döneminde ve nihai olarak yapı yapma esaslarının radikal bir biçimde dönüşmesi ile güçlenmeye devam etmiştir. Bilimselleştirme ve makineleşme, farklılaşma, hukuksallaştırma, bireyselleştirme ve özgürleşme bu değişikliklerin önemli temelleri ve hedefleridir (Schäfers, 2003, s.210). Bu anlamda elbette Fransa’nın öncül rolü oldukça büyük önem taşımaktadır, nitekim yapı ustalığının bilimselleşmesi ve belgelendirilmesi ilk önce burada başlamıştır. Bugüne dek devam eden mühendis – yapı ustası geriliminin kökeni de burada bulunmaktadır. Vitruvius ve onun takipçisi Alberti’nin *firmitas, utilitas, venustas* taleplerini gerçekleştirmenin giderek zorlaşması, aynı zamanda yapı koşullarının hem kişisel hem de kurumsal düzeyde dönüşmesi buna katkı sağlamıştır. Buna paralel olarak 1747 yılında Paris’te École Royale des Ponts et Chaussées, 1794’te École Nationale des Travaux Publics kurulmuştur. Bu dönemde Fransız Devrimiyle birlikte artık kral için değil; halk, ulus ve kamu için çalışılmaya



başlanmıştır. Bununla birlikte elbette mimarın işvereni de değişmiş, kamu kurumlarıyla birlikte fabrikacılar, tüccarlar, konut müteahhitleri de resme dâhil olmuştur. Birçok farklı meslek gibi, 1794/95'te kurulan ve modern mimarlık geleneğini temellendiren École Polytechnique, mimarlık alanı için anahtar rol oynamıştır. Bundan bir sonraki adım ise, Viollet-le-Duc önderliğinde mimarlık mesleğinin akademikleşmesidir. Bu bağlamda École Centrale d'Architecture 1865'te kurulmuş ve bu yıldan itibaren mimarlık diploması verilmeye başlanmıştır. Diploma ile birlikteyse, gelişen endüstriyel-bürokratik toplumda profesyonelleşme anlamında önemli bir basamağa ulaşılmıştır.

Fransa'da bu anlamdaki en etkili dernek ise, 1840'ta Société centrale des architectes olarak kurulan ve 1953 yılında Académie d'architecture'e evrilen² oluşumdur. 1671'de kurulan Académie Royale d'architecture'ün Fransız Devriminin ardından kapatılmasıyla birlikte, Fransız mimarlar statüsü kaygan zeminde bulunan mesleklerinin ve mimarlık eğitiminin organize edilmesi kaygısıyla bu derneği kurmuşlardır. Mesleki yükümlülükleri düzenleyen tüzüğün (*le code Guadet*) yayımlanması ve 1940 yılında mimarlar odasının kurulmasıyla birlikte, SCA görevinin tamamlandığına karar vererek eylemlerine mimarlığın geliştirilmesi odaklı devam etme kararı almış, çalışan üye sayısını 500'den 100'e indirmiş ve böylelikle kültürel bir kurum olarak Académie d'architecture doğmuştur. Derneğin olağanüstü arşivinde Henri Labrousse, Léon Jaussely, Henri Prost, Eugène Beaudoin ve Marcel Lods'un belgeleri bulunmakla birlikte, arşivin bir kısmına bugün Cité de l'Architecture et du Patrimoine ev sahipliği yapmaktadır. Bunun yanı sıra Fransa'da 1877'de Société des architectes diplômés olarak kurulan ve 1979'da Société française des architectes adını alan dernek de Henri Sauvages'ın koleksiyonuna sahiptir ve bir diğer etkili dernek olarak öne çıkmaktadır. 79'daki isim değişikliği ile birlikte kültürel misyon da üstlenen dernek mimarlar arasında dayanışma; eğitimi, araştırmayı ve profesyonel eylemleri destekleme; nitelikli çalışmaları ve projeleri yayımlama ve koruma görevlerini üstlenmiştir. Bu amaçları gerçekleştirmek içinse hem monografik hem de tematik konferanslar düzenlenmekte, mimarlar, tarihçiler, kuramcılar, felsefeciler ve eğitimciler bir araya getirilmekte ve her yıl *Le Visiteur* isimli bir eleştiri dergisi yayımlanmaktadır.

Mimari Okuryazarlığı Geliştiren Araçlar: Yayınlar

Dolayısıyla mimari okuryazarlığı geliştirmeyi, mimarlık hakkında konuşmayı ve bunu kamuya ulaştırmayı mesleki dernekler veya mimarlık müzeleri gibi, çeşitli medya araçları ve yayınları da üstlenebilirler. Özellikle yayınlar, mimarlık kültüründe yalnızca söylemlerin yayılmasında rol oynamazlar, aynı zamanda hafızanın tutunacağı somut nesnelere de çalışırlar. Örneğin geçici sergiler veya seminerler; çeşitli katalog, bülten gibi yayınlarla kalıcı hâle gelirler. Bunun yanı sıra süreli yayınlar bağımsız kurumlar olarak kurulup mimarlık kültürü söyleminin yayılmasında rol oynayabildikleri gibi, diğer mimarlık müzelerinin araçları olarak da karşımıza çıkabilmektedirler. Hangi biçimde olursa olsun, yayınlar buldukları ülkelerin mimarlık ortamını yansıtarak mimarlık kültürünün yayılmasını sağlamaktadırlar.

Mimarlık kültürünün ancak İtalyan etkisiyle 1970'lerden sonra zenginleştiği Fransa'da ise, bu yıllara kadar mimarlık dergileri (ve aslında genel olarak yayıncılık) adına çok daha sakin bir döneme tanıklık edilmekteydi. İkinci Dünya Savaşı öncesinde bu anlamda 3 dergiden söz edilebilir: 1923-1932 yılları arasında yayımlanan (ve ilk editörlüğünü Jean Badovici'nin üstlendiği) *L'Architecture Vivante*; 1930 yılında mimar, ressam, heykeltıraş ve editör *André Bloc* tarafından yayımlanan *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Görsel 4) ve 1932 yılında kurulmuş olan *Urbanisme*.

² Académie des Beaux-Arts'ın mimarlık bölümüyle ilişkisi yoktur.



Hélène Janniére (2002), “*Politiques éditoriales et architecture ‘moderne’. - L’émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*” isimli kapsamlı çalışmasında, bu dönemin mimarlık dergilerinin varoluş sebeplerini ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır: Janniére’e göre, avangardizm ve mesleki hizmet arasında kalan bu dergilerde, bir süre boyunca bir çeşit editoryal araf yaşanmıştır. 19.yüzyıl ortalarından itibaren mesleki ve teknik meselelere odaklanan dergiler, 20. yüzyılın ilk yıllarında çağdaş sanat akımlarına yönelmiş, bu kısa dönemin ardından 20. ve 30. yıllarda ise tekrar mimarlığın karmaşık gerçekliğine dönmüşlerdir.

Janniére’in çalışmasının en ilginç bölümlerinden biri ise, 20’li ve 30’lu yılların mimarlık basınının kendi kültürel meşruiyetini yaratma çabasına değindiği kısımdır. Birçok farklı ülkede yayınlanan yeni ve ortak bir mimari dile olan eğilimi destekleyerek, mimari yayınlar kendilerini diğer editoryal yayınlardan ayıracak, birleştirici bir unsur edinmişlerdi. Aslında “enternasyonalizm” çatısı altında, artık kültürel ve coğrafi farklılıkların üstesinden gelebilecek olgunlukta olan, yekpare bir mimari estetiği destekliyorlardı. Tüm bunların yanı sıra bu dönemde süreli mimarlık yayınları, Janniére’in de belirttiği gibi, bir bilgi aktarımı ve mesleğin sınırlarını çizme aracı olarak da çalışıyorlardı.



Görsel 4: Architecture Mouvement Continuité (solda) ve L'Architecture d'Aujourd'hui (sağda) dergileri. (URL-5, URL-6)

Çok daha zengin bir mimarlık kültürünün habercisi ise, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Fransa’da kurulan en etkili dergi *Architecture Mouvement Continuité*’ydi (Görsel 4). 1967 yılında *Société des architectes diplômés par le gouvernement* bülteni olarak yayımlanmaya başlanan derginin yayın kurulunda Philippe Boudon, André Ménéard, Alain Sarfati ve destekçileri arasında Christopher Alexander³ bulunuyordu. 1983 yılında dergi Group Moniteur tarafından devralınmış ve *Le Moniteur Architecture AMC* ismiyle yayın hayatına devam etmişti.

³ Derginin ilk sayısında Alexander’ın çok ses getiren “A City is not a Tree” makalesi de yayımlanmıştı.

1960'lı yıllarda AMC dışında *Archicr e* (1963) dergisi yayın hayatına başlamış, bunun dışında Fransa'da (İtalya etkisiyle) mimarlık kültürü hareketindeki en hareketli dönem 1970'li yıllar olmuştur. Bu konudaki en önemli etmen, majör söylemlerin İtalyancadan Fransızcaya bu yıllarda çevrilmiş olmasıdır.⁴ Bunun yanı sıra, bireysel aktörler de bu kültür alışverişinde etkili olmuştur. Örneğin Bernard Huet'nin *L'Architecture d'Aujourd'hui* yönetimine geldiği 1974-75 yılları, İtalyan etkisinin en yoğun hissedildiği yıllardı. 1980 yılında kurulan Institut Français d'Architecture'un ilk sergisi de bir İtalyan mimarın, Vittorio Gregotti'nin sergisiydi (Vittorio Gregotti, *l'architecture et le territoire*⁵). Bunun yanı sıra Huet gibi mimarlık tarihçilerinin ve bir alt disiplin olarak mimarlık tarihinin de ağdaş mimarlık müzelerinin kurulması ve gelişmesinde kayda değer bir etkisi bulunmaktadır.

Dönüşen Kurumsal Peyzaj ve Bir Alt Disiplin Olarak Mimarlık Tarihi

Mimarlık tarihinin mimarlık kültürü içerisindeki yerini bulma süreci, mimarlık araştırmaları ve arşivleri ile yakından ilişkilidir. Bu süreci anlamlandırmak içinse, yine 50 yıl öncesine gitmek gerekir. Bu dönemde hem akademik hem de profesyonel ideallerin derin bir kriziyle karakterize edilen Fransa mimarlık ortamında, araştırma sorunsallarının geliştirilmesi hiç de kolay olmamıştır (Cohen, 1987, s.10). Nitekim uygulama alanında çalışan mimarların, araştırma kavramının kendisini bile tam olarak anlayabilmesi epeyce bir vakit almıştır. Le Corbusier tarafından kullanılan "*Patient Search*" teriminin de gösterdiği gibi, bu yıllarda tasarım süreciyle bağlantılı her an ve belirsizliğin, mimar tarafından "araştırma" olarak ele alınabileceği görüşü hakimdir. Bu kavrayış, mimarlık alanındaki bilimsel araştırmanın doğasının ve araştırmanın ilk adımı olan kavramsallaştırmanın  z msenmesinde başarısızlık getirmiştir.

Aslında 1970'lerin başında Fransa'da kurulan *CORDA*⁶ gibi özgün bir araştırma sisteminin inşası, günlük pratiğinin her hamlesinde "araştırma yapıyormuş gibi" davranan bir mesleğin büyük bir bölümüne karşı alınmış bir  nlemdi. Mimarlık araştırmaları aynı zamanda, - o zamanlar  cole des Beaux Arts geleneği ile bağlantılı bir tutum olan - entelektüel karşıtlığı arka planı üzerinde ortaya çıkmıştı (Cohen, 1987, s.10). 1968 öncesi  cole, Birinci Dünya Savaşından  nceki yıllarda olduğu gibi canlı bir tartışma sahnesi olmaktan çok uzak, tek tük atölyeler dışında ill st-rasyonsuz bir kitabın varlığının neredeyse ölümcül bir günah sayıldığı bir yerdi. Aynı yıllarda, kendini mimarlık tarihine adanmış çok az sayıda sanat tarihçisi bulunuyordu ve mimarlık tarihi eğitimi, atölye eğitiminde mimarın görevi d hilineydi ve yenilikçi düşüncenin bu ortamda neredeyse hiç karşılığı yoktu.

Fakat sonraki yıllarda, mimarlık tarihi uzmanları sayısında bir patlama gerçekleşti (Bergdoll ve Thomine, 2002, s.508). Bu patlamanın izini ise, iki farklı olaya dek izlemek mümkün: Bu olaylardan ilki, Fransa Anıtsal ve Sanatsal Varlıkları Genel Envanteri'nin (*Inventaire G n ral des Monuments et Richesses Artistiques de la France*) (Görsel 5) 1964'te Andr  Malraux'nun kültür bakanlığı döneminde kurulması; ikincisi ise elbette Mayıs 1968 eylemleri üzerine yayımlanarak mimarlık okullarının bugünkü sistemini kuran, 6 Aralık 1968 tarihli kararnamedir. Envanterin kurulması, bir gecede profesyonel mimarlık tarihçilerine dair bir ihtiyaç doğurarak, 1960'larda üniversitelerin büyük çaplı genişlemesinde etkili olmuştur.

Aynı zamanda bu süreç, ülkenin sanatsal, mimari ve kentsel mirasına dair derin bir araştırma görevi ortaya çıkarmıştır. Bu muazzam görev ise, kültür işleri idarelerinin bir dizi bölgesel

⁴  rneğin Bruno Zevi'nin *Saper Vedere L'Architettura*'sı İtalyancasından 11 yıl sonra, 1959'da Fransızcaya çevrilmişti fakat bu hızlı  viri bir istisnaydı. Robert Venturi'nin *Complexity and Contradiction in Architecture* isimli çalışması da 10 sene içerisinde çevrilerek, 70'lerde Fransa'ya ulaşmıştı.

⁵ Bkz. <https://francearchives.fr/en/facomponent/432c19e11ef1af59ea3a31c62de1392979cc8773>.

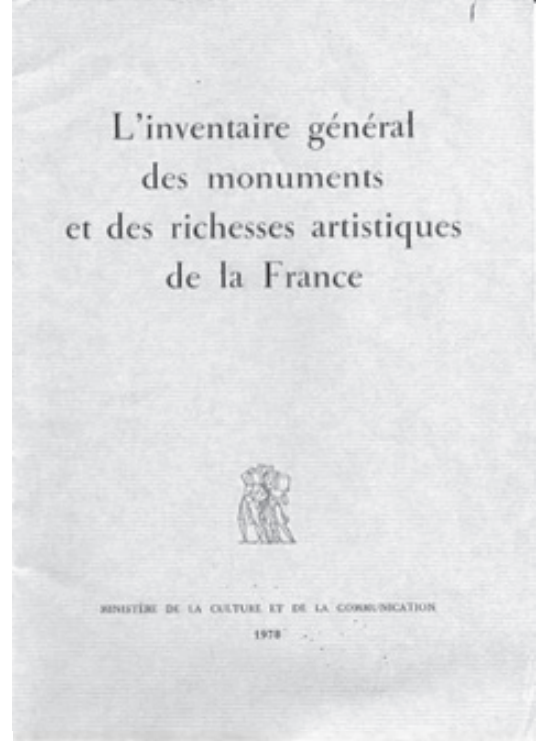
⁶ Comit  de la Recherche et du Development en Architecture – Mimarlıkta Araştırma ve Geliştirme Komitesi.



ofisinde kademeli olarak tamamlanmıştır. Bu dönemin en parlak sanat tarihçilerinin büyük bölümü, özellikle de André Chastel'in⁷ (1912-1990) öğrencileri, kendilerini birdenbire mimarlık tarihine odaklanmış ve Fransa'nın mimari mirasını kataloglarken bulmuşlardır. Bu nesilde, akademik mimarlık tarihi eğitimi ile envanter görevi arasında birçok alışveriş ve dolayısıyla ortak gelişme söz konusudur. Fakat zamanla envanterin profesyonelleşmesiyle birlikte, üniversiteler ile arasındaki bağ zayıflamıştır. Envanterin kurulması ve aynı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan mimarlık arşivlerinin yanı sıra, École des Beaux Arts'ın eğitim felsefesine 1968'te gerçekleştirilen saldırı, dolaylı bir biçimde mimarlık tarihine olan ilgiyi artırmış, mimarlık eğitiminin önemli bir parçası olduğunu kabul ettirmiştir.

École, 1968'de bir tür modernist ortodokslik olarak tercüme edilen yerleşik akademizmin mabedi olarak algılanıyordu ve buna geliştirilen karşı tepki; tarihsel araştırmayı, kente saygıyı ve modernizme eleştirel bir tarihsel yaklaşım benimseme biçimini almıştı. 1968'den bu yana ise, Fransız mimarlık okulları neredeyse tam özerkliğe sahip olmuş, bu bağımsızlık yalnızca tasarım eğitimi felsefelerinde değil, aynı zamanda mimarlık eğitiminde tarihin rolü konusunda da muazzam bir çeşitliliğe imkân tanımıştır. Lille ya da Nancy'deki gibi kimi okullarda uzun yıllardan beri süregelen bir tarih öğretme geleneği varken, Rouen'de ve diğer okullarda tarih eğitimi yalnızca kadrolu olmayan öğretim üyelerinin görevi olmuştur ve bu sebeple felsefelerinin ve araştırma projelerinin ne siyasi ağırlığı ne de uzun ömürlülüğü vardır (Bergdoll ve Thomine, 2002, s.510). Öte yandan mimarlık tarihi kültürü geliştikçe, sanat tarihi ile olan akademik ve entelektüel bağını koparmış, Manfredo Tafuri ve Saviero Muratori gibi İtalyan eleştirel tarihçiler ve sosyal bilimler ile bağdaştırılan entelektüel modellere yönelmiştir. Bu eğilimler, yaklaşık yirmi yıl araştırma ve yayın için devlet fonlarını sağlayacak olan (daha önce de bahsi geçen) CORDA'nın kurulmasıyla desteklenmiştir. CORDA, 1970 ve 80'lerde en parlak döneminde kapsamlı bir yayın listesinin oluşmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda mimarlık eğitimi içerisinde bütün bir mimarlık tarihi kültürünün doğmasına yol açmıştır.

1968'de Fransa'da mimarlık tarihi, "sanat tarihinin üvey çocuğu", "mimarlık eğitimcisinin arada sırada başvurduğu bir eğlence" veya Académie Française'den Louis Hautecoeur gibi bir aktörün "özel tutkusu"ndan (Bergdoll ve Thomine, 2002, s.511) ibaretti. Fakat son yıllarda AFHA'nın⁸ gelişen üyelik listesi, Fransız mimarlık tarihi mozağının olağanüstü karmaşıklığını ortaya çıkaran, çeşitli ve canlı bir mesleğe dair kurumsal bağlantıları ortaya koymaktadır. Nitekim bu üye listesi, yalnızca üniversite sanat tarihi fakültelerinde ve mimarlık okullarında görev alan öğretim



Görsel 5: 1978 yılına ait "Inventaire". (URL-6)

⁷ André Chastel, savaş sonrası dönemin kamusal alanda en görünür olan Fransız sanat tarihçisiydi ve envanter fikrinin ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştu.

⁸ Association française des historiens de l'architecture (2015).

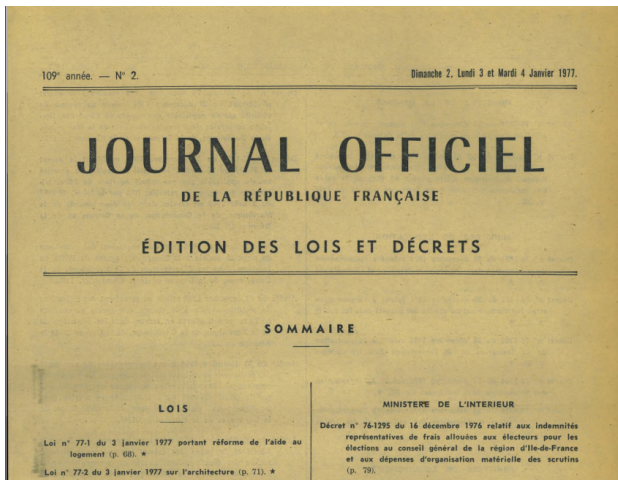
üyelerini değil, aynı zamanda Inventory ve Monuments Historiques (Fransa'nın tarihî anıtlarının restorasyonu ile doğrudan ilgili olan devlet dairesi) kadrosundaki tarihçileri ve Musée d'Orsay, Centre Pompidou ve Institut Français d'Architecture de dâhil olmak üzere 1968'den beri kurulan müze ve arşivlerin mimarlık bölümlerinde küratörleri de içerisinde barındırmaktadır. Alanın genişlemesine, Fransız mimarlık tarihi eğitimindeki bazı ideolojik yarılmaların ortaya çıkarılmasında etkili olan muazzam değişim ve büyüme sancuları da eşlik etmiştir. Bugün, mimarlık okulları ve üniversite fakülteleri ortak doktora programlarını harekete geçirdikçe, mimarlık mirasına verilen önem yeni bir seviyeye ulaşmıştır. Bunda bölgesel ve yerel yönetimlerin adem-i merkezileşmeye devam etmesi ve bütçelerinin önemli oranda artması da elbette etkili olmuştur.

1977-2 Yasası ve Fransa'da Çağdaş Mimarlık Müzelerinin Kurulma Süreci

Bugün Fransa'nın ulusal mimarlık müzesi, tek bir kurum içerisinde bir müze, bir mimarlık merkezi, bir okul, bir uzmanlaşmış kütüphane ve bir arşiv merkezini bir araya getiren Cité de l'architecture et du patrimoine'dır. Bu kurum 1882 yılında musée de sculpture comparée olarak kurulmuş, 1937 yılında musée des monuments français dönüşmüş, 2004 yılında ise Cité'ye dâhil olmuştur. Cité 2004 yılında, endüstriyel veya ticari nitelikte devlet kontrolünde kamu kurumu (EPIC) olarak kurulmuş ve 2007 yılında kamuya açılmıştır. İnternet sitesinde “mimarlık merkezi” olarak betimlenen ve “architectural creation” adıyla varlığını sürdüren departman ise, esasında 1980 yılında kurulmuş olan Institut Français d'Architecture'ün kuruma entegre olmuş hâlidir. Enstitü'nün kurduğu 20. yüzyıl mimarlık arşivi de 2004 yılında kurumun müze departmanına dâhil edilmiştir. Cité'nin eğitim kolunu ise 1887'de kurulmuş olan ve yine 2004'te Cité'ye dâhil edilmiş olan École de Chaillot oluşturmaktadır.

Müze patlamasının olduğu yıllarda Fransa'da ulusal bir mimarlık enstitüsü kurma kararı, mimarlıkla ilgili 3 Temmuz 1977 tarihli 77-2 sayılı kanunun⁹ (Görsel 6) yürürlüğe girmesinin ardından açıklanmıştı. Bu kanunda, mimarlığın kültürün bir ifadesi olduğu ve mimari üretim, yapı kalitesi ve yapının doğal/yapılı çevre ile ilişkisinin kamu yararına olduğu ifade ediliyordu. Bununla birlikte aynı kanunda mimarlık mesleği ve kamuyu destekleyecek

mimarlık/planlama konseyleri ile ilgili düzenlemeler de bulunuyordu. Dolayısıyla Fransa'da 1882 yılına dayanan mimarlık müzesi geleneğinin yanı sıra; mimarlık bilgisinin geliştirilmesi, mimarlık eleştirisi ve tartışmalarının desteklenmesi, mimarlık mirasının korunması ve mimarlığın kültürel alana dâhil edilmesi amacı taşıyan, çağdaş mimarlık müzesi olarak tanımlanabilecek bir mimarlık enstitüsünün kurulması bu politik farkındalık ve yasal düzenlemeye bağlı olarak gerçekleşmişti.



Görsel 6: Resmî gazetede 77-2 no'lu yasanın duyurusu. (URL-4)

⁹ Bkz. <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000522423/>.

Bu noktada bir parantez açıp, 19. yüzyıldan bugüne, Fransa'da mimarlık arşivlerinin bir araya getirilmesi ve korunmasında farklı idari makamlara (belediyeler, *département*'lar) veya direkt devlete ait olan kurumların önemli bir rol üstlendiğine vurgu yapmak gerekir. Cohen (2014, s.149), Fransa'da özellikle ilk koruma önlemlerinin ulusal düzeyde incelenmesi gerektiğine dikkat çeker ve bu doğrultuda Fransız devrimi öncesi mühendislerin veya ilk imparatorlukların varlıklarını örnek gösterir. Aynı şekilde ordu da bu dönemde tarihinin korunmasında önemli bir rol oynamıştır. Du Génie arşivleri veya *Service historique de l'armée*'nin varlıkları yalnızca savaşa dair olan tarihe değil, kent tarihine dair de önemli kaynak oluşturmaktadır. 1837'de *Commission nationale des monuments historiques*'in kurulmasında ise, şehir planlamasının modernize edilmesi ve dönüştürülmesiyle birlikte, tarihî anıtların korunması da kamusal önlemlerin odağında bulunuyordu. Bu yapıların korunması ve restore edilmesine dair belgeler ise, bugün *Ministère de la culture et de la communication*'a bağlı olan *Médiathèque du Patrimoine*'da bulunmaktadır.

Vakıfların bu süreçteki etkisine bir örnek olarak ise, Fransa'daki FRAC (*Fonds Régional d'Art Contemporaine*¹⁰) gösterilebilir. FRAC Center, benzer 22 kurumla birlikte, hükümetin 1982 yılında yürürlüğe koyduğu ve François Mitterand'ın kültür bakanı Jack Lang tarafından yönetilen ademi merkezleşme politikaları kapsamında, 1983'te kurulmuştur. Bu ademi merkezleşme süreci, yerel otoriteleri kentsel planlama, konut ve sağlık sistemleri konusunda yetkilendirmişti. Mitterand, kültürü politikalarının merkez aksı hâline getirmiş, fakat Jack Lang'ın yaklaşımı bunun ötesinde kültür anlayışını inovasyon ve çeşitlilik kavramlarını içerir hâle getirmiştir. Bunun yanı sıra Lang, kültürün demokratikleşmesine ek olarak, bölgesel gelişme ve sosyal bütünleşme fikirlerini yürürlüğe koymuştur. Böylece Fransa'da her bölge, sanatsal üretimi destekleme ve kamusal farkındalığı teşvik etme amacıyla bir vakıfla bahşedilmiştir. Bu teşvik bugün de devam ediyor olmakla birlikte 3 şekilde gerçekleşmektedir: Çağdaş sanat koleksiyonu oluşturma, bölgesel ölçekte bu koleksiyonların dağıtımını gerçekleştirme ve bir izleyici kitlesi geliştirme. Piriou (2017, s.67), müze ve sanat merkezlerinin aksine, FRAC'ların sergileme mekânları olmadığını; sergiler, konferanslar, workshoplar ve başka aktiviteler gerçekleştirerek yerel bölge aracılığıyla çalışan ademi merkezî kurumlar olduğunu belirtir.

Yerel destekle kurulan kurumların en öne çıkan örneği ise 1988 yılında kurulan ve çalışmaları Paris kentine adanmış olan *Pavillon de l'Arsenal*'dir. *Pavillon de l'Arsenal*, Paris'in belediye destekli mimarlık merkezi olarak çalışıyor ve 1993 yılında 8 milyon Frank finansal destek elde ediyordu¹¹. Teknik olarak bağımsız olmakla birlikte, kurumun 90'lı yılların başındaki başkanı Bernard Rocher, aynı zamanda belediye başkan vekili olarak görev yapmaktaydı ve burada çalışan 13 kurumun yarısı da Kent Konseyi tarafından görevlendirilmişti (Coonan,1993, s.65). Bugünlerde Paris'in geçmişi, şimdisi ve geleceğini irdeleyen, 800 metrekarelik bir sergiye ev sahibi yapan kurum, Fransa'daki diğer mimarlık müzeleri, merkezleri ve enstitüleri gibi 1901 tarihli, kâr amacı gütmeyen kurumlar yasasına bağlı olarak çalışmalarını yürütmektedir.

1901 yasası¹², 20.yüzyıl başında kilise ve devletin ayrılmasının dolaysız sonucudur. Bunun öncesinde, kişisel çıkarların devlet çıkarlarının bir karşılık oluşturduğuna inanılıyordu. Fakat yüzyıl dönümünde seçilen liberal hükümetin getirdiği yeni yasa, iki veya daha fazla kişinin bir dernek (*association*), kâr amacı gütmeyen bir kuruluş, bir "Association culturelle" kurmasını mümkün kılmıştı. Buna göre söz konusu kuruluş, bir amaç, misyon ve kuruluşu ortaya çıkaran birkaç kişinin çıkarlarının ötesine giden bir proje açıklamak zorundaydı. Doğası gereği,

¹⁰ Çağdaş Sanat için Bölgesel Vakıflar.

¹¹ 2019 yılında Paris Kentsel Planlama Departmanı açıklamasına göre bu miktar 2.388.000 Euro'dur.

¹² <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006069570/>



kuruluş açıkladığı bu tüzüğe aykırı herhangi bir eylemde bulunamazdı. Bugün de mimarlık müzeleri dâhil birçok kuruluşun işleyişini düzenleyen yasa, aynı zamanda demokrasiyi de bir koşul hâline getirmektedir.

Mimarlık Araştırmalarının Gelişimi

Öte yandan 1970 sonrası mimarlıkta araştırmanın gelişmesinin temel düşüncesi, “mimarlık bilgisinin rekonstrüksiyonu”na dayanıyordu ve aynı zamanda Fransa’nın savaş sonrası konut mimarisinin kaba ve yüzeysel modernizmine karşı açık bir tepkiydi. Bu renovasyon kampanyası ilk aşamada, 1960’ların sonlarında önderlik eden sosyal bilimlerin kavramsal baskınlığı altında gerçekleştirilmiş, kent sosyolojisi ve/ya göstergebilim metodolojileri kullanılmıştı. Sosyoloji, yapıların yalnızca kullanım kalıplarının anlaşılmasının ötesinde, mimarları konut sakinlerinin söylemlerine ve deneyimlerinin örtük modellerine kulak vermeye zorluyordu. Göstergebilim ise, biçimlere ve biçimlerin kültürel etkilerine mantıksal temelli bir yaklaşıma izin veriyordu. Tarih çalışmaları ise, mimarlık disiplininin kavramsal olarak yeniden inşa edilmesinde oldukça büyük önem taşıyordu.

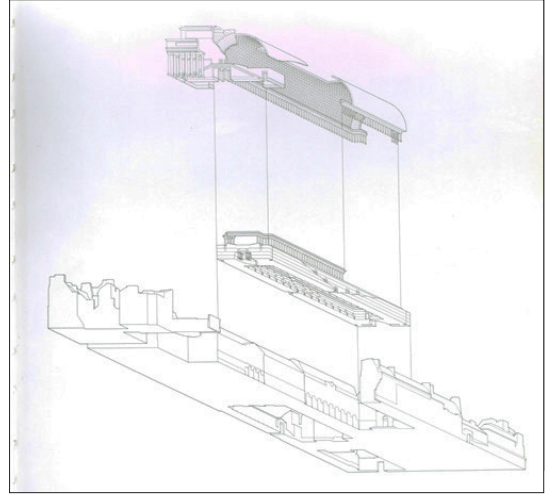
Bu yönde gerçekleştirilen ilk araştırmaların etkileri, yalnızca olgusal üretim açısından değil, aynı zamanda genç entelektüeller ve profesyoneller için kültürel değişimin gerçekleşmesi açısından oldukça önemliydi. Nitekim bu bilme arzusu, yeni bir eğitimci, araştırmacı ve araştırma bilincine sahip tasarımcıların nüfusunda artış yaratmıştı. Bu noktada iki meseleye değinmek gerekiyor. Bunlardan ilki, bu yıllarda meydana gelen yeni kuramsal kültürün uluslararası karakteridir. Bir dizi uluslararası bağlantı olmasaydı, o anda gün ışığına çıkan ve oldukça verimli olan yeni düşünce izleklerinin çoğu imkânsız olurdu. Bu anlamdaki en majör bağlantı ise daha önce de değinilen Alplerin ötesindeki bağlantıydı: İtalya’nın kentsel ve tarihsel teorileri Fransa sahnesi üzerinde oldukça güçlü bir etkiye sahipti. Bu teoriler aslında Fransız geleneğine dayanan teorik temellere sahip olsa da o zamana kadar yerel mimarlar tarafından göz ardı edilmişti.

Üzerinde durulması gereken ikinci mesele ise, mimarlık araştırmalarının (arzu ve yöntemlerini ödünç aldığı) diğer disiplinler ile ilişkilendirildiğinde (bu dönemde) ortaya çıkan yetersizliğidir. Fakat her ne kadar mimarlık araştırmaları büyük ölçüde teori bağlamında diğer disiplinlere bağ(ım)lı kalsa da, profesyonel dünyadaki mimari üretimin niteliği üzerinde etkisi bulunmaktadır, nitekim bu alandaki değişim pratiğin yeniden entelektüelleşmesiyle de çakışmaktadır. Mimarlık üretimi üzerindeki bu olumlu etkilerinden dolayı (veya bunlara rağmen), mimarlık araştırmalarının kuramsal özerkliği konusu hem bilimsel politikalar hem de finansal planlama açısından önemli bir tartışma konusu olmaya uzun yıllar boyunca devam etmiştir.

Cohen’e (1987) göre mimarlık bilgisinin iç yapısıyla ilgili bir temel ayırım yapmak mümkündür: Mimarlık *üzerine* oluşturulan ve mimarlık için oluşturulan bilgi (s. 10). Başka bir deyişle, bu bilgi birikimlerinden birisi, pratiğin ve onun hem sanat hem de teknoloji ile olan ilişkilerinin gözlemlenmesi yoluyla mimarlık eylemi, mimarlık eyleminin iç kuralları ve toplumdaki konumu hakkında düşünme imkânı yaratır. Bu bilgi türünün tarihsel bir boyutu vardır ve mimarlık gelenekleri ile bağlantılıdır. İkinci bilgi birikimi ise, mimarlık alanını oluşturan tasarım süreci veya diğer pratik biçimlerinde sosyalleştirilmiş deneyimin harekete geçirilmesine izin verir. Bu sebeple mimarlık, bu bilgi birikimine tamamen bağlıdır ve mimarlıkta belirli bir geçerliliği bulunan diğer disiplinler için de bir etkileşim alanı sunar. Mimarlık disiplininde kök salmış sorular haricinde oluşan bu etkileşim alanı, Fransa’da “araştırmanın kalesi” sayılan Centre National de la Recherche Scientifique bünyesinde mimarlık ve kentsel tasarım için 1985’te oluşturulan özel bir bölüm ile tasdiklenmiştir.



Mimarlık, bilginin ve bunun yanı sıra gerçekliğin de bir dönüşüm süreci olarak ele alındığında, sırtını zorunlu olarak kendi alanı dışındaki kavramsal örüntülere dayamak zorundadır, ancak aynı zamanda bu örüntüleri kendi özgün yollarıyla ifade ettiğini de belirtmek gerekir. Mimarlık araştırmaları için (veya mimarlık araştırmaları tarafından) kullanılan artzamanlı (tarihsel) veya eşzamanlı metodların, uygulama alanı dışında ayırt edici bir özelliği bulunmamaktadır. Bununla birlikte, özellikle mimarlık tarihi araştırmalarının son 30 yılda meşruiyet kazandığı bir araştırma alanı ve biçimi söz konusudur. Bu, Auguste Choisy geleneğinde var olan tarihsel analiz için yeni bir temel oluşturulması ile gerçekleşmiştir. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın sonunda Choisy, yeni bir temsil tarzını, ters yüz edilmiş aksonometriyi icat ederek mimarlık tarihi için yeni bir bakış açısı yaratmaya çalışmıştı. Bu yaklaşım, teknik çizim alanından ödünç alınmıştı ve antik çağlardan Rönesans'a kadar mimarlığın konstrüktif strüktürünü açıklamasına imkân vermişti. Bruno Fortier yönetiminde Institut Français d'Architecture'de üretilmiş olan *Kentsel Form Atlası*, benzer bir yaklaşımın heyecan verici bir örneğidir (Görsel 7).



Görsel 7: "La Bibliothèque royale de Boullée", aksonometrik perspektif. (Kaynak: Fortier, B. (1989). *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*, Liège, Éditions Mardaga, s. 127).

Bir Araştırma Alanı Olarak Institut Français d'Architecture

Fortier çalışmasında, Haussmann'ın Vasserot hanedanı tarafından Napolyon döneminde ve sonrasında kurulan kadastro araştırmasını kullanan çalışmalarının öncesindeki Fransız başkentinin kentsel formunun kapsamlı bir yeniden üretimini amaçlıyordu. Nollı benzeri temsillerden çok daha fazlasının, özel alanların da görülebildiği küresel 1/500 kat planını yeniden inşasını, bir dizi analiz izliyordu. Bunun üzerine tren istasyonları, hastaneler, ofis binaları gibi Paris'in en büyük binalarının mekânsal karmaşıklığı ve yapısı üzerinde mimar, Choisy'nin bazı görsel tekniklerini kullanıyordu.

Bruno Fortier, bu çalışması ile bağlantılı olarak bir de sergi düzenlemişti. "*La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*" sergisi, Kasım 1989 – Şubat 1990 tarihleri arasında, bu sıralarda Hôtel de Brancas'ta bulunan IFA'da gerçekleştirilmişti (Cappellari, 2016, s.133). Adından da anlaşılacağı üzere Paris kentinin formlarının yeni bir atlasını içeren sergi, Fransa'da 20. yüzyılda gerçekleştirilen, kentin ve mimarlığının tarihine sunduğu bakış açısı bağlamında ilk mimarlık tarihi sergilerinden biriydi. Bu sergi, önemli teorik içeriği ve kentin özgün temsili sebebiyle hızlıca bir nirengi noktası hâline gelmişti. Atlas, birçok araştırma ekibinin katkıda bulunduğu, aşama aşama gerçekleşen ve gelişimi neredeyse 10 yıl süren, karmaşık bir söylemin detaylandırılmasına tanıklık etmişti.

Sergiden önceki 20 yıl ise, *Atlas of Paris*'i anlamak için özellikle önem taşımaktadır, nitekim kente dair söylemlerin üretilmeye başlandığı yıllar bu yıllardır. 1980'li yılların başlarından itibaren Paris kenti, kentsel form, mimarlık ve bunların dönüşümünde bir özne hâline gelmişti. Kente karşı artan bu ilgi ise, dönemin uygun entelektüel ve bilimsel bağlamından kaynaklanmaktaydı: Nitekim kentsel araştırmalar, 1960'lar ve 70'lerden itibaren Avrupa'da verimli bir zemin bul-

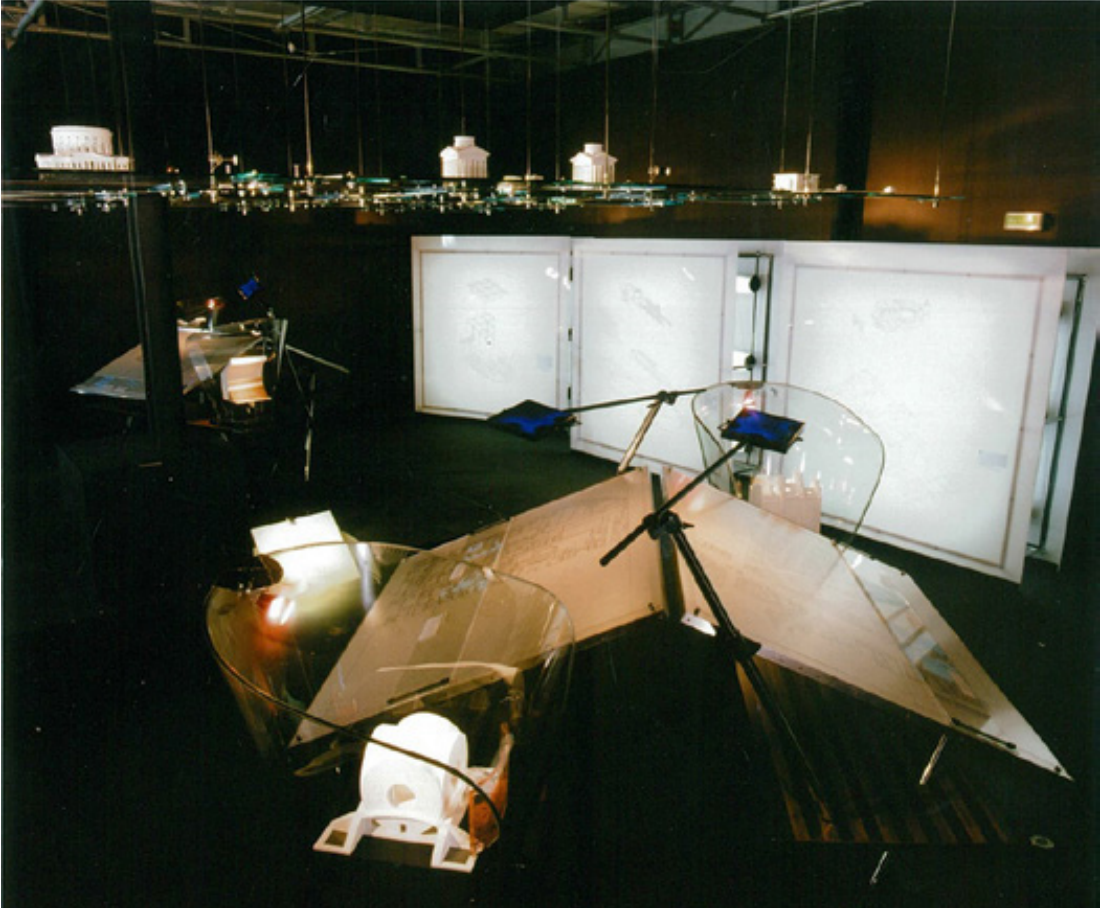
muştı. Bu dönemde morfotipolojik çalışmaların öncülü olarak ise, Venedik (Muratori, 1960) ve Roma (Muratori, 1963) üzerine Venedik mimarlık okulunda Saverio Muratori ve diğer araştırma ortakları tarafından gerçekleştirilen araştırmalar örnek gösterilebilir. Öte yandan Fransa’da, bu türden çalışmalar Philippe Panerai, Jean Castex, Bernard Huet, Antoine Grumbach, Pierre Pinon ve Françoise Boudon gibi mimarlar tarafından geliştirilmiştir. Örneğin Boudon, Chastel, Couzy ve Hamon’un (1977) Halles de Paris üzerine gerçekleştirdikleri ve 1977 yılında yayımlanan çalışma, Paris kentsel formu üzerine geliştirilen ilk araştırmalardan birisi arasında yer almaktadır. Bu çalışma, sonraki yıllarda gelişecek olan kent tarihi ve analizi araştırmalarına dair bir Fransız geleneğinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Bruno Fortier’nin Paris kentine dair bu bağlamdaki çalışması, 1981 yılında “Paris comme forme urbaine, Laboratoire inter UPA d’Études urbaines, 1981-1982” isimli, farklı mimarlık eğitimi birimleri (Unités pédagogiques d’architecture, UPA veya UP) ve IFA iş birliğinde organize edilen seminerde başlamıştı. Bu dönemde, Fortier IFA’da proje müdürü olarak çalışıyor ve dikkatini özellikle kentsel ve mimari meselelere veriyordu. Mimar bu semineri, mimarlık okullarından seçilmiş öğrenciler ile çalışan, farklı mimarlık eğitimi birimlerinden gelen eğitimcilerle birlikte ve kolektif bir kentsel teori geliştirme amacıyla yönetiyordu. 1983 yılına gelindiğinde ise, araştırmanın ilk aşaması, bir sergiyle sonuçlanmıştı: IFA’da organize edilen, “*Paris comme forme urbaine, un atlas de travaux*”. Bu serginin açılışı, bilimsel topluluk için önemli bir andı (Cappellari, 2016, s.136), nitekim IFA’yı temsil eden Bruno Fortier ile mimarlık okulları arasındaki iş birliği sona eriyordu. Dahası, seminerin temelini dayandığı ilgi alanları çakışmaları sınırlarına ulaşmış ve projelerle bağlantılı pratikler IFA’nın arzuladığı derinlemesine analizlerden daha çok önem kazanmaya başlamıştı. Fakat görevin ölçeği, mimarı kenti bütünüyle ele almaktan ziyade, seçici bir yaklaşımla ele almaya ve bu derinlemesine araştırma için maddi kaynak aramaya zorluyordu. Bunun sonucunda Fortier, Kültür Bakanlığı, Konut ve Şehir Planlama Bakanlığı gibi çeşitli bakanlıklarla gerçekleştirdiği sözleşmelerden yararlanmış ve çalışma alanları seçimi bu sözleşmeler ile bağlantılı olarak gerçekleşmişti.

Bugün “Centre d’archives d’architecture du xxe siècle”da saklanan çizimler, homojen ve uyumlu biçimde ele alınan çeşitli planimetrik ve aksonometrik düzeyde plan ve şemalardan oluşmaktadır. Bu siyah beyaz çizimler bilgi açısından detaylandırılmış ve biçim açısından incelikli biçimde ele alınmıştır. Bunun sebebi, IFA’nın Fortier’den “*l’Atlas de Paris*” üzerine gerçekleştirdiği çalışması için bir sergi hazırlamasını istemesidir. Nitekim çalışmayı gerçekleştiren mimarların bu doğrultuda ana hedefi, grafik karakteristikleri iki amaç doğrultusunda şekillenen çizimler üretmektir: Sergi mekânında açık ve anlaşılabilir olmaları, fakat aynı zamanda bir kitabın sayfalarında da yeniden üretilebilir olmaları büyük önem taşımaktaydı.

Sonunda sergi, 1989 yılında *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris* (Fortier, 1989) isimli kitap ile paralel olarak gerçekleşmiştir. Sergi tasarımını Fortier üstlenmiş, ona Grumbach ve skenografi için İtalyan mimar Italo Rota eşlik etmiştir. Bu doğrultuda kitapta yayımlanan 20 çalışma alanından 9’u, 3 farklı odada temsil edilmiştir. Sergi mekânı, bir mimarın atölyesi olarak ele alınmış, skenografisi ise çeşitli medyalar (çizimler, planlar, aksonometrik perspektifler ve sergi için üretilmiş maketler) ve sofistike mobilyalar aracılığıyla oluşturulmuştur (Görsel 8). Hem sergide hem de kitapta Fortier Paris’i çeşitli fragmanlar aracılığıyla yansıtmıştır: Paris kimi zaman bir dizi mahalle, kimi zaman yapı, kimi zaman ise kentsel formdan oluşmaktadır. Sergide maketler özellikle büyük önem taşımaktadır, çünkü uzmanların ötesinde daha geniş bir kamuya ulaşma imkânı sunmaktadırlar.





Görsel 8: Bruno Fortier kişisel arşivi (Kaynak: Cappellari, 2016.)

Atlas'ı daha geniş bir kitleye ulaştırmak amacıyla hazırlanan sergi, mimarlık sergilerinin karakteristik sunum rolünün ötesine geçen bir etkinlik hâline gelmiştir. Bir araştırma sürecinin sonunda Fortier, sergiyi yeni bir söylem yaratmak için kullanmıştır: Mimarın kullandığı temsil biçimleri, bir yayında olduğu gibi yalnızca birer kent teorisi, kent formlarının doğuşu ve dönüşümünün ifadesi değildir. Çeşitli teknikler, tarih yazımı ve mimari estetik arasında bir diyalog oluşturulmuş, çizimler ve maketler kendi aralarında iletişim kurarak *Atlas*'ın söyleminin de ötesine geçen bir dil ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra "Atlas", kentsel tarihin detaylandırılmasına yeni bir veri türü ekleme olasılığını da meydana getirmiştir.

Araştırma ve eğitim arakesitinde bulunan, hatta araştırma yöntemlerini ve sonuçlarını profesyonellere ulaştırmak için başarılı bir "medya" görevi gören, "okul olmayan mimarlık kurumları" olarak mimarlık müzelerinin önemine bu noktada tekrar değinmek gerekir. Nitekim araştırma "için" eğitimin yanı sıra, günümüzde araştırma "yoluyla" eğitimin önemi yıllar içerisinde şekillenen bu sürecin sonunda ortaya çıkmıştır. Mimarların akademinin kapısından çıktıktan sonraki dönemde, sürekli eğitim çerçevesinde yalnızca teknik veya yasal güncelleme gibi "nesnel" konularda değil, aynı zamanda teori veya eleştiri gibi alanlarda da güncel olana ulaşma olanaklarının olması elzemdir. Akademik kurumlar olarak mimarlık okullarında ise, entelektüel ve kurumsal özerkliğin eksikliği gibi birtakım çözül(e)memiş sorunlar, bu olanakların ve mimarlık araştırmalarının önünde önemli bir engeldir.

Çağdaş Mimarlık Müzesi ve Eğitim

Bugün müzeoloji alanında gerçekleştirilen çalışmalar, özellikle geleneksel tarih müzelerinin “hafıza mekânlarına” dönüşmesiyle birlikte, biriktirme ve sergileme pratiklerinde meydana gelen yön değiştirmelerin üzerine yoğunlaşmış durumda. Birçok yeni müze, fonksiyonlarını toplumla ilişkili hafıza mekânları olarak yeniden tanımlayarak hafıza, yer ve topluma dair otoriter söylemlerin aksine; bu olguların pratik odaklı, yatay yaklaşımlarına dair bir örnek oluşturmaktalar (Andermann ve Arnold-de Simone, 2012, s.7). Fakat çağdaş mimarlık müzesi için, “hatırlamak yeterli değildir”¹³. Müzenin hafıza ve tarih yazımı ile kurduğu ilişki elbette bu kurumlarda da göz ardı edilemez, fakat koleksiyonların ve arşiv belgelerinin tek odak olduğu yaklaşım artık miadını doldurmuş görünüyor. Çağdaş mimarlık müzesinde arşiv nesnesi ile sergi için üretilmiş yeni nesnelere, tarih yazımı ile güncel tartışmalar, eski ve yeni bir araya getirilerek mimarlık kültürü için deneysel bir ortam yaratılıyor. Bu deneysel ortam ise, Fransa örneğinde mimarlık eğitimi kapsamında karşılık buluyor. Çağdaş mimarlık müzesi, yalnızca geleceğin geçmişinde hangi mimarlık nesnesinin yer alacağına dair söz söylemiyor, aynı zamanda toplum ile mimarlığın dünü, bugünü ve yarını arasında ilişki kuruyor.

Bu noktada mimarlık disiplini ve mimarlık kültürünün özgün karakterine tekrar değinmek gerekebilir. Mimarlık kültüründen söz ederken, diğer meslekler, disiplinler veya altkültürler ile benzerliklerinden yola çıkarak, onu bir nevi kapsayıcı (belki küresel) bir kültürün parçası olarak ele almak mümkün. Öte yandan bu çalışma kapsamında asıl üzerinde durulması gereken, mimarlık kültürünün karmaşık bir olgu olarak sahip olduğu farklılıklardır. Bu farklılıklar, mimarlığın disiplinler doğası, bilgisi ve eğitimi ile ilgili süregelen tartışmaların kökenini oluşturmaktadır. Mimarlık kültürüne dair bir tanımlamanın zorluğunu da yine aynı özellikler yaratmaktadır: Her şeyden önce mimarlık, onu düzenleyen kurumlar aracılığıyla sosyal, ekonomik ve politik açıdan çeşitli şekillerde kodlanmış ve sınırlandırılmıştır. Çok yönlü yapısına rağmen mimarlık, (her biri kendi özel eğitimine sahip olan) diğer mesleki deneyim alanlarından ve (her biri kendi teorilerine ve kendi kültürüne sahip olan) diğer akademik konulardan ayrı olarak tanımlanır. Aslında görünen o ki, mimarlığı zayıf gösteren şey de tam olarak bu disiplinler ayırma girişimidir. Mimarlığın yöntemlerini bulmak için diğer alanlara uzanması (bu mühendislik, sanat tarihi, sosyoloji veya felsefe olabilir), disiplinler bütünlüğüne dair sorgulanmasına sebep olmaktadır. Fakat mimarlığın gücü de aslında tam da bu noktada, beşerî bilimler, sanat ve bilim arasında kurduğu köprüde ve akademik arayışları ile pratikteki öğrenme biçiminde yatmaktadır. Troiani, Ewing ve Periton (2013, s.9), bu durumun bir inter-, trans-, süperdisiplinerliği ve hatta disiplinsizliği ve karşı-disiplinerliği de içerdiğini ifade etmektedirler. Dolayısıyla çağdaş mimarlık müzelerinin eğitim ile kurduğu özgün ilişki, sınırların bilinçli ve sürekli olarak aşılması ile birleştirilmesini; disiplinler arası kavrayış ve ilişkilerin kurulmasını; tanımlar, kapsamlar, yöntemler, pratikler ve sorumluluklar arasında uzlaşma sağlanması için bir aracı olma durumunu beraberinde getirir. Bu kurumların “mimarlığı okulsuzlaştırmak” konusunda ortaya koydukları başarının sebebi de budur.

Peki müze ile okulun farkı nedir? Mimarlığa dair farkındalığı, toplumun *mimari okuryazarlığını* arttırmak için hangi yöntemlerin uygulanması gerekir? Kamuoyu ile iletişim nasıl sağlanabilir? Okullar, sık sık statükonun araçları olarak eleştirilmişlerdir. Okulları değişimin araçları hâline getirme girişimleri dirençle karşılaştıkça, kendini reforma adanmış olan kişiler dikkatlerini genellikle diğer kültürel kurumlara çevirerek, okulları statik işlevleri ile baş başa bırakmışlardır.

¹³ Bkz: Maxxi'nin 2013/14 tarihli sergisi, “Remembering is not Enough”.



Aynı zamanda müzeler, değişimin araçları olarak kabul edilmeye ve okullara “karşı” olarak kurulmaya devam edilmiştir. Öyleyse müzeler, sanayileşmeyi destekleyen bir okul sistemine, gitgide daha soyut hâle gelen bir topluma, “anlam”ı yitirmiş bir dünyaya karşı bir panzehir olabilir mi?

Statükoya gömülü kalmış okul, dönüşen topluma ve üretim biçimlerine cevap verme konusunda yetersiz kalmıştır. Müze ise yeni görsel – işitsel (ve bugün hatta sanal gerçekliğe dayalı) medya araçlarını kullanarak, ziyaretçileri katılımcı, yazar ve hatta yaratıcı hâline getirerek, bir karşılıklı etkileşim mekânına dönüşmüşlerdir. Geniş bir kitleye ulaşmayı arzulayan küratörler ve diğer müze çalışanları, karmaşık ileti ve söylemleri metinler, grafikler ve medya araçları ile basit bir dile tercüme etmeye çalışmaktadırlar. Aslında müzenin boş zamana katkıda bulunması dileği ile eğitim arzusu birbiriyle paralel olarak gelişmiştir.

Yukarıda bahsi geçen, kamuya ulaşmak için kullanılan tüm yöntem ve etkinlikler ve hatta daha fazlası, mimarlık kültürünün üst kurumları olarak çalışan çağdaş mimarlık müzeleri tarafından da kullanılmaktadır. Çağdaş müze, farklı topluluklar ile iletişim kurmaya hazır, ziyaretçileri günlük aktivitelerinin bir parçası hâline getirmeyi amacı taşıyan bir buluşma ve etkileşim mekânıdır. Ancak ve ancak ziyaretçilerin dolaysız olarak dâhil edilebilmesiyle birlikte ve ortak anlamların inşa edilmesi mümkün kılınarak toplumda gerçekleşen değişimleri yakalamak mümkün olabilir. Bununla birlikte müze, kolektif değerlerin üretilmesine de katkıda bulunur, fakat bu fikirlerin ve değerlerin yaratılması her şeyden önce müzenin kültür ve eğitim stratejilerine bağlıdır.

Müze ve eğitim dediğimizde, aslında bu rolün oldukça karmaşık olduğunu belirtmemiz gerekir. Bireylerin öğrenme stratejileri ile kurumların ve koleksiyonların eğitim potansiyellerine odaklanması, tüm bunların ise müzelerin üstlendiği sosyal ve kültürel rollerin bilgisi içerisine yerleştirilmesi söz konusudur. Bu noktada Henry Giroux’un (1992) tanımladığı “eleştirel pedagoji” kavramı, müzelerin kültürel organizasyonlar ve eğitim kimlikleri arasındaki ilişkiyi kurmaya yardımcı olabilir. Eileen Hooper Greenhill (1999), bu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Eleştirel pedagoji, öğrencilerin anlamı nasıl inşa ettikleri, bu anlamın kategorileri ve öğrencilerin bu karşılaşmalara yansıttığı inanç ve değerler üzerine odaklanır. Eleştirel pedagoji insanların anlamlarla kurduğu ilişkinin onlarla karşılaşp kabul etmesinden ziyade, onları “yazmak” olduğunun farkındadır. (...) Bilginin her zaman iktidar, dil, imge, sosyal ilişkiler ve etik ile ilişkili olduğunu hatırlatır. (s. 22)

Bunun yanı sıra bugün, müze ziyaretçilerinin müze nesnelere ile edindiği en önemli anlayışların bir kısmının, diğer insanlarla kurduğu, “rehberli ama rehberin bilgisiyle sınırlı olmayan diyaloglardan edindiği” (Burnham ve Kai-Kee, 2020, s.28) kabul edilmektedir. Müze nesnesiyle ilgili herhangi bir bilgi hazır olarak verilmeden, “ortak bir bakma, görme, düşünme, hissetme ve konuşma deneyimi için gereken koşullar” (Burnham ve Kai-Kee, 2020, s.28) yaratılmaya çalışılmaktadır. Her ne kadar artık müze mutlak bir gerçeğin taşıyıcısı olarak algılanmasa da, hâlâ tartışılmayacak bilginin korunduğu bir mekân olarak kabul edilmeye devam etmektedir. Dolayısıyla farklı yaş grupları ve topluluklar ile çalışmak, bu gücü farklı araç ve iletilerle uzlaşarak paylaşmak anlamına gelir. Bu yaklaşım, eleştirel farkındalığı yaratmaya doğru önemli bir adımdır ve çağdaş mimarlık müzelerinin de hedefleri arasında bulunmaktadır.

Bir Açık Kaynak Olarak Kent: Pavillon d’Arsenal

Buna iyi bir örnek ise, bugün yıllık ziyaretçi sayısı 200 bini bulan, önünden geçenleri içeriye davet eden bir cepheye sahip olan (Görsel 9) ve ücretsiz giriş imkânı sunan Pavillon d’Arsenal’dır.



Pavillon kurulduğu günden bugüne, Paris kentine dair arşivleri erişilebilir kılmakla kalmamış, çeşitli sergi ve konferanslarla bu arşivleri kamuya ulaştırmış, okullarla iş birliği yaparak çeşitli (kurum içi ve kent ölçeğinde) turlar ve workshop'lar düzenlemiş, internet sitesi üzerinden "Arsenal TV" adı altında çalışmalarını ile ilgili onlarca video paylaşmış ve 2020 Covid-19 pandemisi ile birlikte "#architecturealamaison" etiketi altında mimarlık, kent ve tasarıma dair tartışmaları evlere kadar taşımıştır.



Görsel 9: Pavillon d'Arsenal. (URL-7)

Kurumun son 10 yıldır en çok dikkat çeken çalışması ise şüphesiz, küratörlüğünü Philippe Simon ve Jeanine Galiano'nun üstlendiği, "Paris la métropole et ses projets" isimli sürekli sergidir. Paris kentinin tarihine ve geleceğine adanmış, 800 m² alana yayılmış olan bu sergi, 1000'i aşkın arşiv belgesi, fotoğraf, harita, plan, video ve Google ile JCDecaux ortaklığında geliştirilmiş 40 m²'lik bir dijital model (Görsel 10) içermektedir. Temeli Google Earth yazılımına dayanan "Paris, Métropole 2020" modeli, ziyaretçilerine interaktif bir deneyimle birlikte, metropolü özgür veya tematik navigasyon aracılığıyla tüm ölçeklerinde keşfetme imkânı sunmaktadır. Düzenli olarak güncellenmek üzere tasarlanmış bu dijital model, kenti oluşturan aktörleri ve üretimlerini, ortak bir ortamda bir araya getiren katılımcı bir araçtır.

"Paris, la métropole et ses projets", aynı zamanda bölgenin kökenlerinin izini süren ve büyükşehir alanını oluşturan belediyelerin ortak tarihini açıklayan bir zaman çizelgesidir. Bu çizelge sayesinde kent sakinleri, bölgenin bildiğimiz şekliyle nasıl oluştuğunu anlayabilmektedirler. Sergi, metropolün tarım, süsleme veya yol ihtiyaçları tarafından nasıl şekillendirildiğini ve daha sonra demografik, teknolojik, ekonomik ve politik etkiler altında ortaya çıkan bir kentsel planlama sürecinde nasıl dönüştürüldüğünü gösteren bir dizi nirengi noktası etrafında inşa edilmiştir. Paris'in Kentsel Planlama ve Mimarlıktan sorumlu Birinci Belediye Başkan Yardımcısı ve Pavillon de l'Arsenal Başkanı Anne Hidalgo (2011), sergiye paralel olarak ortaklaşa üretilen yayının



Görsel 10: “Paris, Métropole 2020” modeli. (URL-8)

önsözünde, bugün neler olduğu ve gelecek için neler planlandığı hakkında bir fikir sunulduğu, bu geleceğin “her gün, tüm boyutlardaki projelerin tartışıldığı, fikir alışverişinde bulunulduğu ve yerel sakinler ile kenti yaşayan bir varlık yapan herkesle paylaşıldığı” nitelikte olacağını ifade etmektedir. Ana serginin yanı sıra, Pavillon de l’Arsenal Paris Kenti Eğitim Departmanı ile iş birliği çerçevesinde çocuklara yönelik workshop’lar ve Les Promenades Urbain ortaklığında rehberli yürüyüş turları da düzenlenmektedir. Temsil biçimleri, destekleri ve yaklaşımları bakımından çeşitlilik gösteren “Paris, la métropole et ses projets”, tüm kamuya, profesyonellere ve amatörler, yetişkinlere ve genç katılımcıya, ulusal ve uluslararası ziyaretçilere ve tabii ki, metropolde yaşayan tüm sakinlere ulaşmayı hedeflemektedir.

Kurumun yalnızca sürekli sergisini değil, tüm eylem planının ana izleğini farklı katılımcı kitlelerine ulaştırmak üzerine kurduğunu, aktivite raporları aracılığıyla gözlemlemek mümkün¹⁴. Mimarlık alanı dışındaki kurumlarla gerçekleştirilen çeşitli iş birlikleri, mimarlık öğrencilerine yönelik özel turlar, uzmanları bir araya getirmeye yönelik etkinlikler ve elbette çocuklar için düzenlenen atölyeler, bu izleğin bir kısmını oluşturuyor. Dolayısıyla Pavillon’un bir kültürel kurum olarak, aslında bir açık kaynak olan kent ve mimarlığını, iş birliği ve danışmanlığa dayalı çeşitli organizasyonlar ile farklı toplulukları harekete geçirdiğini, farklı anlamlar ve demokratik olasılıklar inşa etme olanağı yarattığını söyleyebiliriz.

Kurum Paris kentini oluşturduğu dijital model aracılığıyla bir açık kaynak hâline getirmekle kalmamış, aynı zamanda modeli gelecek değişim ve dönüşümleri yansıtacak şekilde kurgulamış, sonrasında kendi yarattığı anlamları empoze etmekten ziyade bir adım geri çekilerek ziyaretçilerini harekete geçirmeyi başarmıştır. Sürekli serginin yanı sıra, farklı topluluklara ulaşmak amacıyla farklı yöntemler, araçlar ve yol haritaları kullanılmıştır. Sıradan insanın uzmanın, çocuğun yetişkinin dünyasına uyum sağlaması beklentisine girilmeden kurumun çatısı altında veya dışında farklı dünyalar yaratılmış, sonrasında bu dünyaların ortak bir eğitim ağı içerisinde bir araya gelmesi mümkün kılınmıştır.

¹⁴ 2013-2020 arasındaki raporlara, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/le-pavillon-de-larsenal/11207-conseil-dadministration-assemblee-generale.html> adresinden ulaşılabilir.

Sonuç yerine

Ivan Illich (1995) insanlara gerçekten kapılarını açmış olan bir kentte, “şu an depolara ve laboratuvarlara kapanmış olan eğitim materyallerinin, bağımsız olarak yönetilen vitrin depolara yayılabileceği”ni ve çocuklar ile yetişkinlerin bu yerleri “çiğnenme” tehlikesi olmadan ziyaret edebileceğini belirtir (s. 84). Çağdaş mimarlık müzeleri Fransa’da, okulun alanları dışında mimarlık kültürüne dair bir eğitim ağı oluşturmuşlar, uzmanların mimarlık ve mekâna dair bilgilerini paylaşabilecekleri bir alan sağlamışlardır. Bunun yanı sıra kamuya yapılı çevreyi keşfetme ve geliştirme süreçlerine dâhil olma imkânı sağlayacak araç, personel ve bilgi de dâhil olmak üzere çeşitli kaynakları ulaşılabilir kılmışlardır. Dolayısıyla bu kurumlar, Illich’in okulsuzlaştırma teorisinde önerdiği 4 yaklaşımı da sağlamışlardır: Eğitim nesnelere dair danışmanlık hizmeti, beceri alışverişi, iş birliğine dayalı öğrenme ve rastlantısal öğrenmeye dair rehberlik.

1971’de Illich, *Deschooling Society*’deki fikrinin okulları ortadan kaldırmak değil, daha ziyade okulu özgürleştirmek ve “kontrolü sosyal olarak örgütlenmiş taban hareketine taşımak” olduğunu açıklamıştı (Bruno Jofré ve Zalívar, 2012, s.577). Illich, öğretme ve öğrenmenin sekülerleşmesini, başkalarını eğitmeye “izni olan” kişilerin çeşitlenmesini ve eğitim fırsatlarını çoğaltmayı istemişti. Mimarlık müzelerinin disiplinlerarası karakteri, güncel eğitim teorileri ve pratikleri ile bağlantıları ve politik alanlarla kurdukları köprüler, bu anlamda başarıya ulaşmaları için şüphesiz bir önkoşul oluşturuyor. Bunun yanı sıra bu kurumların sanatçılardan mimarlara, planlamacılar eğitimcilerle geniş bir pratisyen ağını kendi etkinlik alanına dâhil etmesi, hem mimarlık kültürünün zenginleşmesini hem de eğitiminin daha etkili bir biçimde gerçekleşmesini sağlıyor. “Mimarlığı okulsuzlaştırmak”, yalnızca mimarlığın demokratikleştirmiyor, aynı zamanda sıradan insana “la ville a nous” [Kent bizim] motivasyonunu sağlayarak yapılı çevreyi zenginleştirme için de fırsat tanıyor.

Öte yandan bugün, dünya çeşitli sosyokültürel ve politik meselelerin yanı sıra “müze” tanımına dair de bir kriz deneyimlemektedir. Bugün ICOM tarafından geçerli kabul edilen güncel müze tanımı, 2007 yılında Viyana’da gerçekleşen genel kurulda ortaya çıkan müze tanımıdır ve bir müzenin somut ve soyut mirası eğitim, araştırma ve eğlence amacıyla edinen, koruyan, araştıran, aktaran ve sergileyen, toplum hizmetinde, kamuya açık ve kâr amacı gütmeyen bir kurum olduğuna vurgu yapar. Bu tanım, aslında köklü değişikliklerin talep edildiği 1970 yılındaki tanımla önemli ölçüde örtüşmektedir. Fakat tanımın güncellenmesi ile ilgili artan talepler doğrultusunda 2020 yılı başında ICOM içerisinde bir konsey kurulmuş, bu konseyin gelen öneriler doğrultusunda oluşturarak ortaya koyduğu yeni tanım büyük çoğunluk tarafından reddedilmiştir.

Bu yeni tanıma göre bir önceki tanıma ek olarak, müzelerin demokratikleştiriciliği, kapsayıcılığı ve çoksesliliğine vurgu yapılmıştır. Bununla birlikte müzelerin eleştirel diyalog kurma ve sosyal adalet rolü üzerinde durulmuş, mevcut çatışma ve zorlukları tanıma ve bunların üzerinde durma gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Bir önceki tanımın toplum hizmeti, kâr amacı gütmeme, kültürel mirasın korunması gibi odakları da içeren tanıma reddeden delegeler, yeni eklenen değerlerin fazla politik ve ideolojik olduğunu savunmuşlardır. ICOM’daki yeni müze tanımı kargaşasının sonucunda, ICOM başkanı Suay Aksoy ve komite başkanı Jette Sandahl görevlerinden çekilmişlerdir.

Bu kriz, mimarlık kültürü gibi müze kültürünün de 50 sene önce tohumları atılan dönüşümünü henüz tamamlayamadığını, kültürel sistem içerisinde bulunan çeşitli bileşenler arasındaki çatışmaların sosyokültürel düzeyde etkilerini devam ettirdiğini göstermektedir. Dolayısıyla çağ-



daş mimarlık müzeleri, hem disiplinler kültür hem de kurumsal kültür içerisindeki dönüşümlerde pozisyon almak durumundadırlar. Bununla birlikte, kapsayıcı bir “müze tanımı”nın bugün aslında mümkün olmadığı daha da görünür hâle gelmektedir.

Son 50 yılda yaşanan kırılmalar ve müzeciliğe dâhil olan çok sayıda yeni kültürel alanın her birisi, içerdiği değişkenler ve ilişkiler doğrultusunda kendi özgün müze tanımına ihtiyaç duymaktadır. Belki biraz da bu yüzden sınırlar gittikçe belirsizleşmekte, mimarlığın bin bir hâle bürünebildiği bu kültürel ortamda alanın nerede başladığı ve nerede bittiğine dair karışıklıklar yaşanmakta, “mimarlık”sız mimarlık sergileri, “mimarlık”sız mimarlık araştırmaları mümkün hâle gelmektedir. Öyleyse belki de hata, bir kurum olarak “müze”yi tanımlamaya çalışmaktır. Artık kurumlar bildiğimiz şekilleriyle çözünmekte, (özellikle pandemi deneyimiyle birlikte) biçim değiştirmeye ve yerden bağımsız çalışmaya uygun hâle gelmekte, kimliklerini tekrar tekrar yeniden kurmakta, dolayısıyla tanımlarını da sürekli olarak yeniden üretmektedirler.

Kaynaklar

S. Andermann, J. and Arnold-de Simine, S. (2012). Introduction: memory, community and new museum. *Theory, Culture & Society*, 29 (1), pp. 3-13.

Baeker, G. (2005). Back to the future: the colloquium in context: the democratization of culture and cultural democracy. C. Andrew, M. Gattinger, M.S. Jeannotte and W. Straw (Eds.), In *Accounting for culture: thinking through cultural citizenship* (pp. 279-286). Ottawa: University of Ottawa Press.

Bergdoll, B. and Thomine, A. (2002). Teaching architectural history in France: a shifting institutional landscape. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61(4), pp. 509-518.

Boudon, F., Chastel, A., Couzy, H. and Hamon, F. (1977). *Système de l'architecture urbaine. le quartier des halles à Paris*, 2 vol., Paris: C.N.R.S..

Bruno- Jofré, R. and Zaldívar, J.I. (2012). Ivan Illich's late critique of deschooling society: 'I was largely barking up the wrong tree' *Educational Theory*, 62(5), pp. 573-592. doi:10.1111/j.1741-5446.2012.00464.x.

Burnham, R. ve Kai-Kee, E. (2020). *Müze dersleri: yorum ve deneyim* (A. Onocak, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Cappellari, N. (2016). La métropole imaginaire, un Atlas de Paris : entre création et exposition. dans Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture: L'architecture en discours*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 29 septembre 2016, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, pp. 133-144.

Cohen, J-L. (1987). The emergence of architectural research in France. *Journal of Architectural Education*, 40(2), pp. 10-11.

Cohen, J-L. (2014). Die architekturensammlungen in Frankreich. Andres Lepik (Ed.), In *Show & Tell: Architektur Sammeln* (pp.148-171). Otsfildern: Berlin.

Coonan, R. (1993). Architecture centres: Pavillon de L'Arsenal, Frankfurt. *Architectural Review*, (1154), pp. 65-66.

Doğrusöz, U. (2018). 50 yıl sonra Fransa'da 68 Mayıs'ı ve mimarlık eğitim reformundaki rolü. *Mimarlık*, (401), ss. 16-24.

Draper, J. (2000). The ecole des Beaux-Arts and the architectural profession in the United States: the case of John Galen Howard. S. Kostof (Ed.), In *The architect: chapters in the history of the profession*. (pp. 209-237). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.



Fleury, L. (2014). *Sociology of culture and cultural practices: the transformative power of institutions*. Maryland: Lexington Books.

Fortier, B. (1989). *La métropole imaginaire: un atlas de Paris*. Liège: Mardaga

Giroux, H. (1992). *Border crossings: cultural workers and the politics of education*. New York: Routledge.

Hidalgo, A. (2011). Paris, la métropole et ses projets. 11.05.2022 tarihinden <https://www.apur.org/fr/nos-travaux/paris-metropole-projets> adresinden edinilmiştir.

Hooper Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.

Hooper Greenhill, E. (1999). *The educational role of the museum*. London: Routledge.

Illich, I. (1995). *Deschooling society*. Londra: Marion Boyars Publishers.

Jannièrè, H. (2002). *Politiques éditoriales et architecture "moderne". - L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*. Paris: Editions Arguments.

Marstine, J. (ed.) (2006). Introduction. J. Marstine (Ed.), In *New museum theory and practice: an introduction* (pp. 1-36). Malden, MA: Blackwell.

Muratori, S. (1960). *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato.

Muratori, S., Bollati, R., Bollati, S. and Marinucci, G. (1963). *Studi per un'operante storia urbana di Roma*. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche.

Perrin, T. and Delvainquièrè, J-C. (2016). *Compendium – Cultural Policies and Trends in Europe*. 11.05.2022 tarihinde <https://www.culturalpolicies.net/database/search-by-country/country-profile/download-profile/?id=13> adresinden edinilmiştir.

Piriou, E. C. (2017). FRAC centre, Plateau of architectural experimentation: a FRAC centre is not an architecture museum. *OASE Journal of Architecture*, (99), pp. 66-76.

Roberts, L.C. (1997). *From knowledge to narrative: educators and the changing museum*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Schäfers, B. (2003). *Architektursoziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Springer).

Troiani, I. Ewing, S. & Periton, D. (2013). Architecture and culture: architecture's disciplinarity. *Architecture and Culture*. 1(1), pp. 6-19.

Wood, G.H. (1982). The theoretical and political limitations of deschooling. *The Journal of Education*. 164(4), pp. 360-377.

Görsel Kaynaklar

URL-1: pariset.hypotheses.org/3588 (Erişim: 21.02.2022)

URL-2: <https://bustler.net/news/6349/frau-architekt-shares-the-untold-stories-of-influential-women-architects-in-germany> (Erişim: 21.02.2022)

URL-3: <https://www.franceculture.fr/environnement/la-revolution-culturelle-de-lecologie-politique-a-grenoble> (Erişim: 21.02.2022)

URL-4: <https://www.lemoniteur.fr/photo/infrastructures-architecture-urbanisme-l-heritage-de-valerie-giscard-d-estaing.2119849/une-grande-loi-pour-l-architecture.4> (Erişim: 21.02.2022)

URL-5: <https://www.amc-archi.com/article/dans-les-archives-d-amc-1971-l-affaire-du-brutalisme,9676> (Erişim: 21.02.2022)

URL-6: <https://cicarchitecture.org/2019/07/24/pierre-vago/> (Erişim: 21.02.2022)



URL-7:<https://www.pavillon-arsenal.com/en/a-propos/9912-pavillon-de-larsenal.html>
(Erişim: 21.02.2022)

URL-8:<https://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/12/15/google-recreo-paris-del-ano-2020/> (Erişim: 21.02.2022)