

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

MİMARLIKTA FORMSUZLUK KAVRAMI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

HALE GÖNÜL

**DOKTORA TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK TARİHİ VE KURAMI PROGRAMI**

**DANIŞMAN
PROF. DR. BÜLENT TANJU**

İSTANBUL, 2014

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIKTA FORMSUZLUK KAVRAMI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Hale GÖNÜL tarafından hazırlanan tez çalışması 30.01.2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **DOKTORA TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Bülent TANJU
Mardin Artuklu Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Bülent TANJU
Mardin Artuklu Üniversitesi

Prof. Dr. Uğur TANYELİ
Mardin Artuklu Üniversitesi

Prof. Dr. Arzu ERDEM
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Berrin ALPER
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU
İstanbul Teknik Üniversitesi

Ortaya konulan herhangi bir zihinsel üretim, her zaman kolektif bir çabanın ürünü değil midir? Birinin onu gerçekleştirmesi, görünür kılması, ürünü söz konusu şahsa mal etme yanlışlığına düşmemize yol açsa da, her şeyin aslında insanlığın ortak üretimi olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu yüzdendir ki bu çalışma da şüphesiz sadece bana ait değil. Onu ortaya çıkarma sürecinde yanımda olarak üretimine katkıda bulunan birden çok kişi var, biri eksik olsaydı, bu çalışma da mevcut haliyle ortaya çıkmazdı.

Bu süreçte zihnimdeki bulutsu düşünceleri dağılmadan kristalleştirebildiysem eğer, tez danışmanım Bülent Tanju sayesinde, kendisine şükran borçluyum, önerdiği kaynaklar, zihin açıcı konuşmaları, ilgisi ve sabrı olmasa sanırım sonsuza kadar kitap ve makale yığınları arasında bu akışkan bulutu anlamlı bir metne dönüştürmek için boğuşabilirdim. Ayrıca yapıcı eleştirileri ile çalışmanın belli bir aşamaya gelmesinde büyük katkıları olan tez izleme jüri üyelerim Uğur Tanyeli ve Arzu Erdem ile savunma jüri üyelerim Berrin Alper ve Hüseyin Kahvecioğlu'na müteşekkirim. Sağladığı konforlu ortam, bana olan inancı ve verdiği cesaret ile bu çalışmayı yapabilmem için maddi manevi tüm gerekli koşulları sağlamış olan sevgili annem Hafize'ye ve desteği için babam Kader'e, sevgisi ve desteği ile motivasyonumu sağlayan Dilara'ya, İTÜ'den her istediğim kitabı temin eden Birge'ye, beni hep motive eden, gerektiğinde kitap taşıyan Ceren'e, manevi destekleri için sevgili arkadaşlarım Tuğba, Yıldız, Emre, Özlem, Kerem, Ekin, Sevince, Yelda ve Gizem'e, ilgisini ve desteğini esirgemeyen Sinem'e, çalışma arkadaşlarım Elif, Melek, Aylin, Haluk, Dilara ve Selcen'e, yüksek lisansta bana akademik çalışmanın ne demek olduğunu öğretmiş olan Turgut Saner'e, yazdıklarımla ilgilenen ve yorumlarını esirgemeyen Zeynep Aygen, Tolga Sayın, Ahmet Tercan, Uğur Çakıroğlu ve Erdal Özyurt'a, bana kitap ve makaleler getiren Erdem Ceylan ve Demet Eryıldız'a, manevi destekleri için Nesrin Dengiz, Deniz İncedayı, Emel Ardaman, Ayşegül Kuruç, İmre Eren ve Aytu Çebi'ye, çok teşekkür ederim.

Doktora şimdiye kadar öğrenmiş olduğum her şeyi bir daha düşündüğüm bir süreç oldu benim için, sanki biri beni salladı ve her şey yerinden oynadı. Bundan sonra da umuyorum ki katmanlaşmış bilgi birikiminin rehabetine kapılmam ve değerlerimi yerinden oynatarak bana yeni bakışlar kazandıracak başka çalışmalar yapabilirim.

Ocak, 2014

Hale GÖNÜL

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	xi
BÖLÜM 1	
GİRİŞ	1
1.1 Literatür Özeti	4
1.2 Tezin Amacı	7
1.3 Orijinal Katkı	7
BÖLÜM 2	
FORM	9
2.1 Form / Düzen	11
2.1.1 Arkitekton	13
2.1.2 Gündelik Hayatın Tahakkümü	14
2.2 Mekan	17
2.2.1 Gerçek Mekan / Soyut Mekan	18
2.2.2 Lefebvre'nin Mekan Üçlemesi	20
2.2.3 Mekanın Dualitesi	22
2.3 Modern Mimarlık / Kapitalizm İlişkisi Üzerinden Form / İdeoloji İlişkisini Okuma Denemesi	23
2.3.1 Sistem / Hegemonya / Mimarlık	23
2.3.1.1 Tahakküm Olarak Mekan	25
2.3.1.2 Formun Krizi	26
2.3.1.3 Kaosu Düzene Dönüştürmek	29
2.3.1.4 Hegemonya	31
2.3.2 Gramscici Mimarlık	34
2.3.2.1 Taban Madde	36
2.3.2.2 Karşı-hegemoya	38
2.3.2.3 Temellük Edilmiş Mekan	39
2.3.3 Ütopya	41

2.3.3.1	Görünmez Makine	42
2.3.3.2	Bir Eylem Planı Olarak Ütopya.....	44
2.3.3.3	Geleceğin Tahakkümü.....	46
2.3.3.4	Değişimin ve Değişmezliğin Yeri Olarak Ütopya.....	47
2.3.3.5	İdeolojinin Ütopyaya Dönüşmesi.....	49
2.3.4	Otonom Form	51
2.3.4.1	Kaufmann ve “Mimari Otonomi” Kavramı	54
2.3.4.2	Eisenman ve Otonomi Projesi	55
2.3.4.3	Rossi ve Tendenza.....	58
2.3.4.4	Özerk Özne?.....	60
2.3.4.5	Bir Eleştiri Projesi Olarak Otonomi	60

BÖLÜM 3

KON-FORM.....	62
3.1 Beden, Oran, Düzen	63
3.1.1 Rönesans'ta Uyum, Oran ve İnsan Bedeni	64
3.1.2 Biyosiyasal Beden.....	66
3.1.3 Dikey Eksen	69
3.1.4 Hayvansallıktan Mimarlığa	72
3.1.5 Formlardan Kaçış Olarak Hayvansallık	74
3.2 Üslup.....	76
3.2.1 Form-Üslup ilişkisi	77
3.2.2 Öngörü(meye)n Gelecek.....	80
3.2.3 Labirent ve Piramit.....	83

BÖLÜM 4

DE-FORM.....	86
4.1 Dada ve Sürrealizm Üzerine Birkaç Not.....	89
4.2 Sürrealist Mekan	93
4.2.1 Dali ve Art Nouveau Nesne.....	96
4.2.1.1 Bir Nevroz Olarak Art Nouveau	98
4.2.1.2 Bastırılmışlık.....	100
4.2.1.3 Arzu Nesnesi	101
4.2.2 İç Mekan	102
4.2.2.1 Sığınak Olarak İç Mekan	102
4.2.2.2 İç / Dış Karşıtlığı	104
4.2.3 Konut İmgesi	107
4.2.3.1 Tzara ve Rahim-içi Mimarlığı	108
4.2.3.2 Eğrisellik.....	109
4.2.3.3 Dişil Beğeni	111
4.2.3.4 Kiesler ve Sonsuz Ev	113
4.2.3.5 Matta ve Duygusal Matematik	115
4.2.4 Dali, Tzara, Kiesler ve Matta'daki Ortaklıklar Üzerine	118
4.2.5 Benjamin ve Pasajlar	122
4.2.5.1 Pasajlar	124
4.2.5.2 Teknolojik Gelişme ve Toplumsal Transformasyon	127

4.3	Sürrealizmin Mirası: Gündelik Hayat.....	130
4.3.1	Sürrealizm ve Toplumsal Transformasyon	131
4.3.2	Gündelik Hayat.....	133
4.3.2.1	Olağandaki Olağandışı.....	136
4.3.2.2	Sokak	138
4.3.2.3	Fiziksel Mekan ve İçsel Deneyim	139
 BÖLÜM 5		
FORM-SUZ.....		143
5.1	Değerlerin (Yeniden) İnşası.....	146
5.2	Güncel Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı	148
5.2.1	Aşırılık	150
5.2.2	Virtüellik	153
5.2.3	İçkinlik.....	155
5.2.4	Sınır İhlali ve Kopuş	157
5.2.5	Yaşanmış Deneyim	161
5.3	Çürüme	164
5.3.1	“Çürümüş” Villa Savoye.....	165
5.3.2	Toz	168
5.3.3	Harabe Değeri	169
5.3.4	Anıtın “Öteki”si	172
5.4	Gündelik Hayat / Form Çatışması	173
5.4.1	Toplumsal Transformasyon, Gündelik Hayat ve Kent.....	176
5.4.2	Mesken Tutmak	181
 BÖLÜM 6		
SONUÇ VE ÖNERİLER		186
KAYNAKLAR		197
ÖZGEÇMİŞ		209

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2. 1 Eisenman, Ev VI [93]	56
Şekil 4. 1 Gaudi, Casa Mila [149]	97
Şekil 4. 2 Dalí'nin Portlligat Kasabasındaki Evi [154], [155]	105
Şekil 4. 3 Loos, Tzara Evi [157]	106
Şekil 4. 4 Kiesler, Sonsuz Ev [165]	114
Şekil 4. 5 Matta, Apartman Dairesi İçin Bir Proje Modeli [22]	116
Şekil 4. 6 Passage de l'Opera [37]	126
Şekil 5. 1 Tschumi, Advertisements for Architecture [41]	165
Şekil 5. 2 Villa Savoye (1950ler) [188]	167

MİMARLIKTA FORMSUZLUK KAVRAMI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Hale GÖNÜL

Mimarlık Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Bülent TANJU

Mimari form, içinde üretildiği toplumsal ve siyasal düzeni sadece yansıtmakla kalmaz, fakat aynı zamanda onun kurucusu ve koruyucusu olarak çalışır. Mimari pratik, - ve aslında tüm homojenleştirici disiplinler (din, devlet, okul, bilim, felsefe, sanat..) -, ortamı hakim erkin formunda sabitleyerek, toplumu bu forma tabi hale getirme işlevini görür. Bataille'in "formsuz (informe)" kavramı tam olarak buna işaret etmektedir; dünya olduğu gibi formsuzdur, onun akışkanlığını bir formda sabitlemek, dünyayı anlamlandırmak ve hayata bir düzen aşılacak demektir. Form ile farklılıklar elimine edilerek, toplumsal mütabakat sağlanır. Böylece kurulan mekansal tahakküm, toplumsal düzenin istikrarının da garantisi haline gelir. Bu yüzden de toplumsal ve siyasal alandaki ve üretim organizasyonlarındaki transformasyon her zaman mekansal transformasyon ile bir ve beraberdir.

Mimari üretim dahilinde, düzenin transformasyonunu vaad eder gibi gözüken "ütopya" ya da "mimari otonomi" gibi kavramlar ile söz konusu formalizasyondan kaçınılmasının nedeni de aslında mimarlığın formel alanı içinde karşı toplumsal değerler üretilmeye çalışılmasıdır; oysa mimari form ve toplumsal formasyon bir ve aynı şey olarak ortaya çıktığına göre, mimari (ve aslında tüm kültürel) üretim için sistemin bir dışı yoktur; bu durumda formel mimari pratik içinde Gramscici anlamda "karşı-hegemonik" değerler üretilebilmesini beklemek de nafile değil midir?

Mekanın üretimi, hakim iktidarın değerlerinin mekanda sabitlenmesi ve bu aşkın değerlerin, bireylerin içkin değerlerini bastırarak, onların yerine geçmesidir; diğer bir deyişle toplumu rıza ile forma tabi hale getirme işidir. Nitekim mimarlıkta insan

bedenini baz alan oran sistemleri ile beden soyutlanarak bir ölçü haline getirilirken, gerçekte onun taşta kazınmış ideali insanın ölçüsü haline gelir. Bu, bedene bir düzen empoze etmek, onu bu düzene uygun hale getirerek toplumu homojenleştirmektir, ve aynı zamanda insanın sadece bir hayvan türü (homo sapiens) olduğu biyolojik yaşamından koparak, toplumsal ve siyasal bir yaşamı olan insan (man) haline gelmesidir. Adem insanlığını inşa ederek, yani doğal yaşamı formalize ederek kazanır. Kaotik, anti-hiyerarşik, yatay labirentten, ancak yükselerek, yani düzenli, hiyerarşik, dikey, hükmedici piramidi kurarak çıkar. Piramit, katmanlaşmış bilgi birikimi olarak tasvir edilebilir, olanı kavramsallaştırıp, düzene sokarken bir norm belirler ve böylece geleceği de kontrol altına alır. Üslup, labirentte kaybolmaktansa, piramidin hükmedici gölgesinde, forma tabi kalmak demektir. Fakat bir yandan da üslubun sürekli değişmesi, aslında piramidin hiçbir zaman tam olarak inşa edilemediğini gösterir, yaşamın akışkanlığı piramidi sürekli deforme eder ve insan tekrar tekrar labirente geri döner.

Hiyerarşik ve hükmedici piramit, değerleri aşkınlaştırmak ve toplumu bu değerlere tabi hale getirip tahakküm altına alarak bir düzen kurmak ister. Öyleyse mimarlığa/piramide/forma saldırmak, bu aşkın değerlere saldırmaktır, ve bu saldırı toplumsal transformasyona yol açabilecek potansiyeli bünyesinde barındırır. Bu yüzden de sanatı ve hayatı deforme etmek söylemi ile yola çıkan Dada ve ondan aldığı mirası kentsel deneyim ile sentezleyen Sürrealizm hareketleri estetik değerleri kökünden sarsmayı amaçlamıştır.

Öyleyse Dada ve Sürrealizmin mekansal üretimlerine bakmak mimari deformasyonun izlerini aramak için bir yol gösterici olabilir. Her iki hareketin de dahilinde mimari bir üretim yok denecek kadar azsa da bilhassa Sürrealistlerin mimarlık üzerine düşüncelerini metinleştirdiği görülür. Bu metinlerde öne çıkan öncelikle modern mimarlığın yadsınmasıdır, rasyonalist mimarlığı arzulara gem vuran ve insanın düşlerini rasyonel kabuklara hapsetmeye çalışan bir pratik olarak tanımlamaktadırlar. Fakat modern mimarlığın aşkın formunu reddederken, yerine yeni bir mekan anlayışı tanımlamaktan da çekinmezler. Dali Art Nouveau mimarlığı yüceltirken, Tzara ve Matta insana göre şekil alabilen, ona anne rahmindeki hayatını hatırlatan Tzara'nın "rahim-içi (intra-utérine) mimarlığı" adını verdiği bir form önerir. Modern mimarlığın dik açısı yerine eğriselliği, erilliği yerine dişliliği, görselliği yerine dokunsallığı, geçirgenliği yerine içe kapalılığı ve sabitliği yerine akışkanlığı önerirken aslında yaptıkları bir düzenin yerine, bir yenisini; rasyonelin tahakkümünün yerine, irrasyonelin tahakkümünü, ya da Matta'nın sözleri ile "rasyonel matematik" yerine, "duygusal matematik"i koymaktır. Kısacası reddettikleri sadece modern mimarlığın formudur, mimari formun aşkınlığı değildir.

Buna rağmen, Sürrealizmin mekansal bir transformasyon vaad eden asıl potansiyeli, rasyonel ve irrasyoneli sentezleyen sokaktaki psişik deneyimde yatmaktadır. Bu, büyük ölçüde Benjamin'in pasajlarda gördüğü potansiyeldir, Benjamin'e göre pasajda irrasyonel arzular ile rasyonel endüstriyel üretim sentezlenir ve bu da toplumsal transformasyona giden yolu açabilir. Pasajlarda ve sokaklarda olağan, gündelik mekanlar, içsel deneyim ile olağanüstü bir hale bürünür, burası mantık ve hayalgücünün birleştiği yerdir; nitekim Benjamin Sürrealizmin devrimci karakterinin de burada yattığını düşünmektedir. Sürrealist deneyim olağandışı bir şey yaratmak değil, gerçeklikteki sürreel potansiyeli ortaya çıkarmak ve böylece gerçeğin kendisini

transforme etmek olarak belirir. Böylece, formlar tarafından asimile edilmeden kalan, yani gündelik tasarlanmamış pratikler ve bunların formları sarsma becerisi Sürrealizmin mirası olarak ortaya çıkar.

Bununla beraber, çağdaş mimarlıkta bu içkin deneyimi, rastlantısallığı, formsuzu formel mimari pratiğin içine dahil ederek onu olasılıklar dahilinde tanımlama eğilimi söz konusudur. “Başka” geometriler ile daha esnek, muğlak, ucu açık bir mekan yaratılmaya çalışılmaktadır, böylece bireylerin bu esnek form dahilinde daha özgürce hareket edebileceği öngörülür. Bu durumda formsuzluğu mimarlığa dahil etme çabaları, yine bir form tanımlamaktadır ve içkin deneyimi, aşkın form dahiline katmaya çalışırken, bir nevi mimarlığın kapsayamadığı gündelik hayatı bir olasılığa indirgeyip, onu formun bir parçası haline getirerek konformist bir alana dönüştürme tehlikesini barındırır. Ve şüphesiz bu, formsuzun, içsel deneyimin ve gündelik hayatın eleştirel yönünü de baltalayan bir karakter gösterir.

Oysa ki formsuzun asıl yeşerebileceği alan, çerçevelenmemiş insan eylemlerinin tasarlanmış mekanlara olan müdahalesi ve buradan doğan çatışmadır. Gündelik hayat içkin pratiğini mimari düzene takdim ederken, formları sarsar. Lefebvre’nin “temellük edilmiş mekan (espace approprié)” kavramı ile de açıklanabilecek bu olgu, gündelik pratiğin mimari düzene nüfuz ederken mekan ve toplumsal formasyonu beraber dönüştürmesi anlamını taşır. Böylece sürrealist deneyim ile işaret edilen gündelik hayat pratiğinin kendisi en büyük direniş olarak ortaya çıkar ve tüm formları aşındırır, mekan ve hayatı transforme eder. Öyleyse herhangi bir toplumsal transformasyon mekanda, gündelik mekan pratiği ile ve bu formasyonun kurucusu ve koruyucusu olan mimari form üzerinden olabilir mi gibi gözükmemektedir.

Anahtar Kelimeler: Form, formsuz, Bataille, Lefebvre, Sürrealizm ve mimarlık, gündelik hayat

ABSTRACT

A RESEARCH ON THE FORMLESSNESS CONCEPT IN ARCHITECTURE

Hale GÖNÜL

Department of Architecture

PhD. Thesis

Adviser: Prof. Dr. Bülent TANJU

Architectural form does not only express the social and political order it has been produced within, but also functions as the founder and protector of it. Architectural practice –and in fact all homogenizing disciplines (religion, state, school, science, philosophy, art.....)- stabilize the environment in the form of the dominant power and render the society subject to this form. The “formless (informe)” concept of Bataille points to this situation; the universe is formless as it is, to stabilize its flow in a form is to give a meaning to the world and to impose an order on life. Form eliminates differences and constitutes social reconciliation. So the established spatial dominance is the guarantee of the permanence of the order. Therefore, transformation of social and political arenas and the organization of production always go along with spatial transformation.

The reason why “utopia” and “architectural otomy”, which both seem to offer a transformation of the order, cannot escape this formalization, appears to be that counter social values are attempted to be produced within the formal scope of architecture; whereas architectural form and social formalization are one and together, so for architectural (and in fact all cultural) production it seems like the outside of the system does not exist; then isn’t it in vain to expect “counter-hegemonic” values in terms of Gramscian perspective, to be produced within formal architectural practice?

The production of space is the stabilization of the hegemonic values and these transcendental values to suppress the immanent experience of individuals to replace

them; in other words rendering the society subject to form with consent. As a matter of fact, with the proportion systems based on human body in architecture, as the body is abstracted and transformed into a measure, in fact the ideal of the body carved in stone becomes the measure of the individual. This is to impose an order on the body and by making the body to conform, to homogenize the society; at the same time this is where one departs from the biological life where he is only a species of animal (*homo sapiens*) into man who has a social and political life. Human becomes man by building, or formalizing the natural life. It escapes the caotic, non-hierarchic, horizontal labyrinth by only rising and constructing the ordered, hierarchic, vertical, dominating pyramid. The pyramid is the striated knowledge, conceptualizing the given, and ordering, it establishes a norm and so controls the future. Style means to conform in the shadow of the pyramid, rather than to get lost in the labyrinth. On the other hand, the historical fact that style never becomes stable and changes continuously, shows that the pyramid is never exactly constructed, the flow of life always deforms it and one goes back to the labryrith again and again.

The hierarchic and dominating pyramid wants to construct an order, transcendentalizing values and making society subject to them. Thus, an attack on architecture/pyramid/form is an attack on these transcendental values, and this attack harbours a potential that can evoke social transformation. Hence, Dada with its motto of deforming art and life, and Surrealism syntesizing Dada's legacy with urban experience, both meant to shatter aesthetic values.

Then, examining the spatial production of Dada and Surrealism can lead a way for tracing the prints of architectural deformation. Although architectural production within these movements are very few, it is noticed that especially the Surrealists have texted their ideas on architecture. What appears in those texts mostly is their hostility towards modern architecture; they regard rationalist architecture as a practice restraining desires and locking one's dreams into rational shells. However, negating the trascendental form of modern arhitecture, they do not avoid making a new definition of space. Dali exalts Art Nouveau while Tzara and Matta suggests a form that can transform according to human needs and recalls the life of the fetus in its mother's womb, which Tzara names as "intra-uterine (intra-utérine) architectre". Suggesting curvilinearity instead of right angle, feminine instead of masculen, tactile instead of optic, flow instead of stability, what they do is to offer a new order instead of the established one; or dominance of irrationality instead of the dominance of rationality, or in Matta's words "sensible mathematiques" instead of "rational mathematiques". In brief, what they reject is only the form of modern architecture, not the transcendence of the architectural form itself.

Nevertheless, the real potantial of Surrealism offering a spatial transformation lays in the psychic experience, synthesizing rational and the irrational in the street. This is mostly the potential Benjamin observes in the arcades, irrational desires and rational industrial production converge and reconcile in the arcades, which can lead a way to social transformation. The ordinary spaces of everyday transforme into extraordinary with inner experience in the arcades and streets where logic and imagination meet; thus Benjamin distinguishes the revolutionary characteristic of Surrealism in exactly this. Surreal experience appears as not creating something extraordinary but as bringing out the surreal potential embedded in the real and so transforming the real

itself. Then, the undesigned practices of everyday which stay unasimilated by forms and their ability to shatter forms appear as the legacy of Surrealism.

Yet, there exists a tendency within contemporary architecture to introduce this immanent experience, randomness, and formlessness to formal architectural practice and so to define it within possibilities. With “other” geometries there is an endeavour to produce a flexible, ambiguous and open ended space, and so individuals are foreseen to navigate freely in this flexible form. In this case, the endeavour to introduce formlessness to architecture is still defining a form and incorporating inner experience to transcendental form, in a way reducing the ungraspable everyday life to possibility and rendering it as part of the form, it carries the hazard of converting it to a conformist field. This, certainly, shatters the critical aspect of experience and everyday life.

Whereas the field where formless can prosper is the intervention of unframed human practice to designed spaces and the conflict that rises from this situation. Where the everyday life introduces the immanent experience into the architectural order, forms shatter. This case, which can be described by the concept “appropriated space (*espace approprié*)” of Lefebvre, can be described as everyday practice penetrating into architectural order and transforming the space and the social formation together. So that everyday life practice indicated by the surrealist experience emerges to be the strongest resistance and erodes forms, transforms space and life. Then, any social transformation turns out to be in space, with everyday life experience and on the architectural form, which is the founder and protector of this very formation.

Keywords: Form, formless, Bataille, Lefebvre, Surrealism and architecture, everyday life

BÖLÜM 1

GİRİŞ

“Aslında, mimari konstrüksiyonlarda sadece toplumun ideal ruhu -otoriter emirler ve yasaklar- kendini ifade eder. Bu nedenle muazzam anıtlar, heybetin mantığını ve otoritesini boyun eğmeyen tüm öğelerin karşısında bir bent gibi yükseltir; devlet katedrallerin ve sarayların formunda kalabalık ile konuşur ve onlara sessizlik aşılar. Hakikaten, anıtlar açıkça iyi toplumsal davranışı ve hatta genellikle içten bir korkuyu telkin eder.”¹

Bataille, 1929 [1]

“Şans eseri oluşmamış her şeyde, form her türlü üretimin sonucudur.”²

St. Thomas Aquinas, ~1274 [2]

Mimarlığın işi kaosu yerine düzeni, heterojenliğin yerine homojenliği, ilkel hayatın yerine müesseseleri, başkaldırının yerine biati koymaktır. Çoğu zaman sosyal düzenin ifadesi olduğu düşünülen mimari konstrüksiyon, sadece hakim erki yansıtmakla kalmaz, fakat aynı zamanda düzenin kurucusu ve sürdürücüsü olarak iş görürken, erkin sabitlenmesinin ve ortama hakim olmasının da bir aracı olarak çalışır. Bataille 1929 tarihli kısa “Architecture” metninde [1], mimarlığı tanımlarken onun nasıl zecri iktidarın

¹ “In fact, only society’s ideal nature – that of authoritative command and prohibition – expresses itself in actual architectural constructions. Thus great monuments rise up like dams, opposing a logic of majesty and authority to all unquiet elements; it is in the form of cathedrals and palaces that church and state speak to and impose silence upon the crowds. Indeed, monuments obviously inspire good social behaviour and often even genuine fear.”

² “In all things not generated by chance, the form must be the end of any generation whatsoever.” (1.15.1)

mecrası olarak çalıştığının, toplumsal hayatı düzenlemek ve düzeni garanti altına almak adına ortamı farklılıklardan arındırarak mutlak toplumsal mütabakatı sağladığının ve böylece özneleri hakim ideolojiye tabi hale getirdiğinin altını çizer.

Bununla beraber, mimari üretim her zaman bir form üretimidir, mimari pratik ile kaotik ve biçimsiz dünyadaki sonsuz olasılıklar elimine edilirken, ortam bir formda sabitlenerek, düzenlenir. Nitekim sadece mimarlık değil, fakat tüm diğer homojenleştirici pratikler, -din, devlet, sanat, okul... - aslında biçimsiz olan dünyaya bir form verme ve böylece onu düzenleyerek, kontrol altına alma çabasıdır, Bataille'in deyişi ile "bilim adamlarının mutlu olması için dünyanın bir şekle bürünmesi gerekir,"¹ zira dünya olduğu gibi formsuzdur [3]. Diğer bir deyişle, tüm müesseseler aslında yaşama bir tür "mimari düzen" aşlamaktadır, tüm otoritelerin işi budur, olanı bir formda sabitlemek ve ebedi kılmak, ya da yine Bataille'in deyişi ile dünyaya "matematiksel bir frak"² geçirmek [3].

Öyleyse mimarlık –ve gerçekte tüm otoriteler- ile özneler üzerinde kurulan tahakküme direnmek aslında bir anlamda inşa edilen formu bozmaktan ve ona saldırmaktan geçmez mi? Bu durumda mimari konstrüksiyona saldırmak da müesseses düzene ve kurduğu hakimiyete saldırmak ile bir ve aynı şey olarak ortaya çıkmaz mı? Çalışmada "form" kavramı üzerinden ele alınan meseleler büyük ölçüde bu sorulardan yola çıkarak tartışılmıştır.

"Form" bölümünde, form kavramı ve çalışmada mimarlığın neden form ile özdeş tutulduğu açıklanmaya çalışılacaktır. Meseleyi somutlaştırmak ve tarihsel bir çerçevede tartışabilmek amacıyla mimarlığın hakim güç odağı ve üretim sistemi ile olan etkileşimli ilişkisi, formların gündelik hayatı nasıl düzenlediği, modern mimarlık ve kapitalizm ilişkisi üzerinden incelenecektir. 18. yüzyılda üretim sistemlerindeki değişim, Tafuri'nin deyişi ile geleneksel form kavramının bir krizin içine düşmesi ile paraleldir [4], [5]; ve modern mimarlık bu krize cevap olarak aşkınlık iddiasındaki bir formun tekrar inşası için çalışır. Mimarlığın, toplumsal formasyon ile beraber değil de onun karşısında bir odak olarak çalışması, yani karşı-hegemonik bir karaktere bürünebilme potansiyeli

¹ "For academics to be satisfied, it would be necessary, in effect, for the universe to take on a form."

² "a mathematical frock-coat"

olarak tahayyül edilen “ütopya” ya da “otonomi” gibi kavramların, hem mimarlık ve toplumsal formasyonu birbirinden ayrı görme yanlışlığına düşmesinin, hem de bir yandan aslında bu formasyondan kaçamadığı gibi, sosyal ve siyasal istikrarı daha da güçlendiren alanlara dönüşmesinin üzerinde durulacaktır. Bu bölümde tartışılacak olan temel mesele, en genel çerçevesi ile mimarlık için “form”un dışının var olup olmadığıdır.

“Kon-form” bölümünde, formun nasıl çalıştığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. Mimari konstrüksiyonun bilhassa insan bedeni üzerindeki tahakkümü ve onu nasıl düzenlediği, nasıl bedeni bir ölçü haline getirirken aslında mimarlığın bedenin ve öznenin ölçüsü haline geldiği, her zaman insani bir düzen kurmaya çalışırken, nasıl kaotik, vahşi, ya da hayvansal yaşamdan kaçtığı ve onu hep siyasal yaşama dönüştürdüğü tartışılacaktır. Bir yandan da üslup kavramı gibi düzen ile beraber çalışmayı, öznelerin düzene tabi hale getirilmesini sağlayan bir alanın asla sabitlenmeyip, tekrar tekrar kurulmasının, ironik bir şekilde formun kırılabilirliğine işaret ediyor olması üzerinde durulacaktır.

“De-form” bölümünde, Dadaist ve Sürrealistlerin, kurulu düzene saldırmak ve toplumsal hayatı deforme etmek amacı ile rasyonalizmi yadsıyıp, estetik değerleri deforme ederek sanat alanında açtığı yolun mimarlıkta bir de-formasyon alanı olarak karşılığını bulup bulamadığı tartışılacaktır. Öncelikle Sürrealistlerin mekan tahayyülleri, bilhassa iç-dış mekan üzerinden kurulan diyaletik ilişki ele alınacaksa da, asıl olarak sabit, rasyonel gerçekliği reddederken düşsel idrak yollarını açıp, kent ve sokaktaki deneyim ile olağandaki olağandışıyı açığa çıkarmaları ve böylece olağanı dönüştürmeyi vaad etmelerinin mekansal açıdan taşıdığı deformasyon potansiyeli sorgulanacaktır. Arzuları açığa çıkarmaları ve böylece formların geçerliliğini sorgulamaları ile Sürrealistlerin açtığı bu yolun mimari alandaki en önemli karşılığı gündelik hayatın mimari düzene nüfuz etmesi ve onu bozması, deforme etmesi olarak ortaya çıkacaktır.

“Formsuz” bölümünde, mimarlıkta ve mekanda “formsuzluk” kavramının yeri tartışılacaktır. Güncel mimarlıkta formsuzluğun formel mimarlığın içine dahil edilmeye çalışıldığı mimari pratiklerin temellendiği bir dizi kavram ortaya konulacak ve bunların formel alanı gevşetmek yerine aslında nasıl tersine enformel olanı düzenleyerek formalize eden alanlar olarak ortaya çıktığı tartışılacaktır. Buna rağmen, gündelik hayatın akışının olağandaki olağandışıyı açığa çıkararak her zaman için formda gedikler

açması, gündelik hayattaki form ve yaşam çatışması üzerinden ele alınacaktır. Sürrealist sanat pratiği ile işaret edilmiş olan bu gündeliklik durumunun forma nasıl darbe indirdiği, mekanda ve mekan aracılığı ile bir direniş oluşturarak mekanı ve hayatı dönüştürme potansiyeli taşıdığı bilhassa Lefebvre'nin yazını üzerinden tartışılacaktır. Burada ele alınacak temel mesele, mekanın üretiminin öznelere tahakküm altına almasına karşılık, tıpkı Gramsci'nin karşı-hegemonya kavramı gibi mekanın karşı-üretiminin bu tahakküme bir direniş oluşturarak, onu kırıp kıramayacağıdır.

1.1 Literatür Özeti

Bu çalışma Georges Bataille'in 1929 yılında "Documents" dergisinin 1. sayısında yayınlanan "Architecture" [1] ve 7. sayısında yayınlanan "Informe" [3] metinlerinin bir yeniden okuması gibi de kabul edilebilir. Temel kavramlar ve düşünsel altyapı bu iki metin üzerine kurulmuştur, bu yüzden çalışma boyunca bu iki kaynağa sürekli geri dönülmekte ve referanslar verilmektedir. Bataille'in mimarlık üzerine yazını anlamaya ve yorumlamaya Hollier'in "La Prise de la Concorde: Essais sur Georges Bataille" [6] isimli çalışması yararlanılan kaynakların başında gelmiştir. Bununla beraber, modern dünyada mekan kavrayışı ve mekanın (toplumsal) üretimi meselesi büyük ölçüde Lefebvre'nin yazınsal külliyatı üzerinden tartışılmıştır, bilhassa mekanın diyalektik karakterini ortaya koyan ve mekanı tahakkümün yeri olduğu kadar, ona direnişin yeri olarak da tahayyül eden "La Production de l'Espace" (1974) kitabı [7], ve gündelik hayatın formlar tarafından zapturapt altına alınmaya çalışılan bir alan olması ile beraber, bir yandan da akışkanlığı ile bu formları çözen ve onların geçerliliğini sorgulayan niteliğini ele alan "Critique de la Vie Quotidienne II" (1961) kitabı [8] çalışma boyunca yararlanılan başlıca kaynakları teşkil etmiştir.

Yukarıda sayılanlar çalışma boyunca kullanılan ve geri dönülen kaynaklar olmakla beraber, her bölümde ayrıca o bölümde tartışılan meseleyi ele alan metinlerden yararlanılmıştır.

"Form" bölümünde, kapitalizm ve mimarlık ilişkisi ortaya konulmaya çalışılırken, Tafuri'nin 1969 tarihli "Per una Critica dell'Ideologia Architettonica" [4] makalesi ve buradaki fikirlerini daha geniş bir perspektifte sunan 1973 tarihli "Progetto e Utopia: Architettura e Sviluppo Capitalistico" [5] isimli kitabı bir kavramsal altyapı teşkil

etmiştir. Gramsci'nin hegemonya ve karşı-hegemonya kavramlarının mimarlık alanındaki karşılığı için Jameson'un 1985 tarihli "Architecture and The Critique of Ideology" [9] makalesi, ütopayı daha iyi bir gelecek tahayyülünden ziyade müesses bir düzen inşa ederek, özneleri bu düzene tabi hale getiren bir kurum olarak ele alan Mumford'un 1965 tarihli "Utopia, City and the Machine" metni [10], otonomi kavramını Kauffman'dan güncel mimarlığa kadar bir dizi makale seçkisi ile tartışan Perspecta'nın "Mining Autonomy" başlıklı 33. sayısı [11],[12],[13], bu bölümdeki temel kaynaklar arasında sayılabilir.

"Kon-form" bölümünde bilhassa piramit-labirent metaforunu eksen alan Tschumi'nin 1975 tarihli "The Architectural Paradox" metninden [14] yararlanılmıştır, insan bedeninin mimari oran aracılığı ile nasıl biyosiyasal bir bedene dönüştüğü tartışmasında büyük ölçüde bu tartışmayı Le Corbusier'nin Modulor'unun eleştirisi üzerinden yapan Şentürk'ün "Le Corbusier, Modulor'un Bedeni" (2011) isimli kitabından [15] yararlanılmıştır. Üslup tartışmasında, Simmel'in 1908 tarihli "Das Problem des Stiles" makalesi [16] ve Semper'in 1862 tarihli "Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten" isimli kitabı [17], üslubun nasıl konformist bir bilgi alanı olarak çalıştığını ortaya koymada yararlanılan kaynaklardır.

"Deform" bölümünde Sürrealistlerin mimari mekan kavrayışlarını ortaya koyabilmek amacı ile mimari üzerine yazınları incelenmiştir; Dali'nin 1930 tarihli "L'Ane Pourri" [18] ve 1933 tarihli "De la Beauté Terrifiante et Comestible, de l'Architecture Modern'Style" [19] metinleri, Tzara'nın "Minotaure" dergisinin 3-4. sayısında yayınlanan 1933 tarihli "D'un Certain Automatismes du Gout" metni [20],[21] ve Matta Echaurren (Roberto Matta)'ın 1938'de Minotaure'ün 11. sayısında yayınlanan "Mathematique Sensible - Architecture du Temps" isimli metni [22],[23], Sürreal mekan kavrayışını tartışmak için bir kaynak oluşturmuştur; bu metinlerin ortak özelliği modern mimarlığı ve mekanın rasyonel düzenlenmesini yadsımaları ve insanın bilinçaltının neredeyse uzantısı niteliğinde bir mekan yaratma istekleri olarak ortaya çıkar. Bununla beraber, Mical'in Sürrealizm ve mimarlık üzerine bir dizi makaleyi derlediği "Surrealism and Architecture" kitabı [24],[25],[26],[27],[28],[29],[30] ve 2010 yılında Barbican Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen "The Surreal House" sergisinin Alison'un editörlüğündeki aynı isimli kitabı da [31],[32],[33],[34] yine sürreal mekan anlayışını kavramak için bir

külliyyat oluşturmıştır. Sürrealizmin toplumsal transformasyon için bir çıkış noktası teşkil etmesi Benjamin'in 1929 tarihli "Der Surrealismus; Die Letzte Momentaufnahme der Europäischen Intelligenz" makalesinde [35] üzerinde durduğu konudur, ayrıca toplumsal transformasyonun sanat nesnesinin üretim araçlarının dönüşümü ile ilişkisi konusunda Benjamin'in 1936 tarihli "Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit" makalesinden [36] yararlanılmıştır. Yine Benjamin'in ölümünden sonra tuttuğu notların bir araya getirilmesi ile oluşan "Das Passagen-Werk" başlıklı çalışma [37], olağan ve olağandışıyı, ya da gerçek ve arzuları bir araya getiren pasajların hem toplumsal alandaki rolünü ele alır, hem de bu özellikleri ile onları sürreel alanlar olarak değerlendirir. Sürreel deneyimi rasyonel ve irrasyoneli harmanlayan bir olgu olarak ele alan Breton'un 1928 tarihli "Nadja"[38] ve Aragon'un 1926 tarihli "Le Paysan de Paris" [39] romanları, olağandaki olağandışının peşinde olan Sürrealistlerin sokak ve deneyim kavramlarını sorgulamak için bir çıkış noktası oluşturmıştır. Gündelik hayat ve form ilişkisi ve bu ilişkiyi sorunsallaştırmanın nasıl sürrealist pratikten türediğini tartışan Sheringham'ın 2006 tarihli "Everyday Life, Theories and Practices from Surrealism to the Present" kitabı [40], gündelik hayat kavramını Sürrealistlerin düşünsel üretiminin bir mirası olarak değerlendirmesi ile bir çıkış noktası teşkil etmiştir.

"Formsuz" bölümünde ise, çağdaş mimarlığın toplumsal ve işlevsel gereksinimlerinden bir kopuş (disjunction) yaşadığını öne sürerek, değişen dünyada mimarlığın yeni durumunun artık disiplinin sınırlarının dışına çıkışında, yani sınır ihlali (transgression) kavramında temellendiren Tschumi'nin 1975-1990 arası yazdığı makalelerden oluşan "Architecture and Disjunction" kitabı [41] ile güncel mimarlıkta yeni ve (esnek) bir mekan tanımı yapmaya çalışan ve bu esnada bir dizi kavramı mimarlığa takdim etme çabasındaki Grosz'un 2001 tarihli "Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space" [42] ve Rajchman'ın 1997 tarihli "Constructions" [43] kitapları güncel mimarlığın tartışıldığı kavramsal platformu ortaya koymak için yararlanılan kaynaklardır. Grosz ve Rajchman'ın metinlerindeki tartışmalarda büyük ölçüde Deleuze'un kavramları bir düşünsel altyapı teşkil etmiştir, bu yüzden Deleuze'un 1995 tarihli son metni "L'Immanence: Une Vie" [44] ve 1980 tarihli "Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrenic II" (Guattari ile birlikte) [45] kitaplarına başvurulmuştur. Gündelik hayat

ve form arasındaki çatışmaya değinen Simmel'in "Der Konflikt der Modernen Kultur" (1918) makalesi [46] bu bölümün sonucu için bir alt yapı teşkil etmiştir.

Bu kısa literatür özetinden de anlaşılacağı gibi çalışmada kullanılan kaynakların çoğunluğunun yazıldığı dil Fransızca veya Almancadır; çalışma boyunca zorunlu olarak tüm bu kaynakların İngilizcesinden yararlanılmış olduğundan çeviride oluşabilecek kayıpları minimize etmek adına temel bazı kavramların hem ilk yazıldığı dildeki hem de çeviri yapılan dil olduğu için İngilizcedeki karşılıkları verilmiştir. Bununla beraber, bazı metinler yazıldığı dil yerine İngilizce'den, yani bir çeviriden Türkçe'ye aktarıldığı için, yine çeviri kayıplarını minimize etmek adına dip notlarda tüm alıntıların İngilizce metinlerine yer verilmiştir.

1.2 Tezin Amacı

Bu çalışmanın amacı formel mimari pratiğe formsuzluğu takdim etme çabasından ziyade, bu dört durumun (Form, Kon-form, De-form ve Formsuz'un) mimarlıktaki karşılıklarını sorgulamaktır. Fakat öncelikle mimarlığın bir form meselesi olduğu kabul edilmiş, ve bunun nedenleri "Form" bölümünün altında tartışılmıştır. Bu yüzden tezin ana bölümlerini oluşturan başlıklardaki "form" kelimesi rahatlıkla "mimarlık" olarak da okunabilir; "Form", "De-form", "Kon-form" ve "Formsuz", basitçe mimarlığın, yani formun durumlarını tartışır.

Buradaki hedeflerden biri de mekanın üretiminde formsuzluğun olanaklarını sorgulamaktır. Mimarlığın mekan ve özneleri düzenlemesi karşısında, mekansal temellüğün bu tahakkümü kırabilme potansiyeli ve düzenin transformasyonuna bir yol açabilme olasılığı tartışılmaktadır. Mesele mimari üretim pratiğinde, mimarlığın formel alanında, mimari bir dil ve ifade olarak formsuzu aramak, onu bir altyapı ya da hedef gibi görmek değil, formsuzun forma rağmen (ya da formun sayesinde) gündelik hayat pratiği içinde nasıl vuku bulabileceğini sorgulamak ve bunu toplumsal bir transformasyon alanı olarak tartışmaktır.

1.3 Orijinal Katkı

Bu çalışmanın, mimarlığı tüm durumları ile birlikte bir form meselesi olarak görmesi ve söylemini bu sav üzerinden kurması, bunun doğal sonucu olarak otoritenin kurduğu

mekansal tahakkümü ve ona direniş bir form meselesi olarak tahayyül etmesi; formsuzu, mimarlığın hükmünü kırıcı bir eylem, toplumsal formasyon ve düzene bir direniş olarak ele alması; ayrıca Sürrealizmin mimarlıkta bir de-formasyon alanı açıp açmadığını tartışması ve bu hareketin mirası olarak gündelik hayatı işaret edip, bunun çağdaş mimari pratikteki izlerini araması ve formsuzun ancak formel mimarlık pratiğinin dışında, form ve hayat arasındaki çatışmada vuku bulabileceğini öne sürüp bu savın geçerliliğini tartışması, literatüre katkısı olarak değerlendirilebilir.

BÖLÜM 2

FORM

“Aslında bilim adamlarının mutlu olabilmesi için, evrenin bir şekle bürünmesi gerekir. Felsefenin tümünün başka bir amacı yoktur: mesele olana matematiksel bir frak giydirmektir. Öte yandan, evrenin hiçbir şeye benzemediğini ve formsuz olduğunu iddia etmek, onun bir örümcek ya da tükürük gibi bir şey olduğunu söylemektir.”¹

Bataille, 1929 [3]

St. Thomas Aquinas, Yunanca *idea* ile Latince *forma* kelimelerinin aynı olduğuna dikkat çekerek, “form”²un nesnenin kendisi ile değil, onu üretenin düşüncesi ile ilgili olduğunu söyler³, düşünce¹ kelimesi ile kastedilen de aslında nesnelerin kendi varlıklarından

¹ “In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only *formless* amounts to saying that the universe is something like a spider or spit.”

² Kelimenin Türkçe’deki karşılığı “biçim, şekil” olsa da, TDK sözlüğü ikinci anlam olarak “bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu” karşılığını vermektedir [47], çalışma boyunca da aslında sözlükteki bu ikinci anlam, formun ilk anlamı gibi düşünülmüştür. Bununla beraber, TDK sözlüğünde “biçim” sözcüğü için şöyle bir açıklama bulunur; “kaos durumunda, düzensiz ve belirlenmemiş olana karşılık sınırlanmış, düzenlenmiş olan” [48]. Form maddeyi belirleyip, düzenleyerek, kaosu düzene çevirir. “Biçim” Eski Türkçe “biç”mekten [49], şekil ise Arapça hem “biçim, form” anlamındaki hem de “tamamlama, son şeklini verme” anlamındaki “şkl (شكل)” kökünden gelmektedir [50]. “Biçmek” ve “şekil vermek” filleri aslında formun bir işlemin sonucunda ortaya çıktığını ve kendinden menkul olmadığını vurgular, formlar verili değildir.

³ St. Thomas Aquinas (1.15.1) bunu şöyle açıklar [2];

“... Yunanca *Idea* kelimesi, Latince *Forma* kelimesidir. Bunun için, düşünceler (*idea*) ile nesnelerin kendi varlıklarından bağımsız formları anlaşılır.

bağımsız olan formlarıdır [2]. Platon'un felsefesinde *form* (ya da *idea*) maddesel olmayan dünyanın temelidir. İdealar dünyası, asıl, gerçek, değişmez Hakikat'ın dünyası iken ona öykünen, formların kusurlu temsili olan, algılanan dünya, göreceli gerçeğin, sürekli değişenin alanıdır. İdea değişmez, sabit, öncesiz ve sonrasız olduğundan idealar dünyası akıl, içinde yaşanan dünya ise algı ile idrak edilir. İnsanlar algıladıklarını kavramsallaştırabilirler, bu özellikleri Platon'a göre onların bir zamanlar idealar dünyasında olduklarının kanıtıdır [51]. Platon, *Timeaus*'da [52] idea ve nesneyi şöyle ayırır; idea "her zaman aynı, yaratılmamış, yok edilemez, dışardan bünyesine hiçbir şey katmayan ve dışarıya kendinden hiçbir şey vermeyen, her hangi bir duyu ile görünmez ve algılanamaz, ve sadece akıl ile idrak edilebilir" iken, nesne "duyular ile algılanabilir, yaratılmış, her zaman hareket halinde, bir yerde varolan ve sonra yok olan, düşünce ve duyular ile algılanabilen" varoluş şeklidir².

"İdea/form" ve "nesne"nin durumları birer fiil ile tanımlanacak olursa, bu sırasıyla "olmak (being)" ve "oluş (becoming)" şeklindedir [52],

"İlk olarak, bence, farkı ayırt etmeli ve sormalıyız, hep orada olan (being) ve asla oluş (becoming) sürecinde olmayan şey nedir; ve hep oluşan (becoming) fakat bir türlü olmayan (being) şey nedir? Akıl ve mantık ile algılanan her zaman aynı kalır; mantık ile değil fakat duyular ve düşünce ile algılanan her zaman oluşum sürecindedir ve hiçbir zaman tam olarak olmaz. Yaratıcı değişmeze bakarak, yarattığının formunu ve doğasını bu değişmez düzene göre oluşturduğunda, işi doğru ve mükemmel olacaktır; fakat sadece

Şans eseri oluşmamış her şeyde, form her türlü üretimin sonucudur.inşa edenin zihninde evin tasviri önceden bulunur. Ve buna evin düşüncesi (idea) denilebilir, çünkü inşa eden evi zihninde oluşan bu forma göre yapacaktır."

".... the Greek word *Idea* is in Latin *Forma*. Hence by ideas are understood the forms of things, existing apart from the things themselves.

In all things not generated by chance, the form must be the end of any generation whatsoever. the likeness of a house pre-exists in the mind of the builder. And this may be called the idea of the house, since the builder intends to build his house like to the form conceived in his mind."

¹ İngilizce "idea"nın karşılığı olarak kullanılmıştır.

² "Wherefore also we must acknowledge that there is one kind of being which is always the same, uncreated and indestructible, never receiving anything into itself from without, nor itself going out to any other, but invisible and imperceptible by any sense, and of which the contemplation is granted to intelligence only. And there is another nature of the same name with it, and like to it, perceived by sense, created, always in motion, becoming in place and again vanishing out of place, which is apprehended by opinion and sense."

yaratılana bakar ve onu bir örnek olarak alırsa, yaratıcının işi doğru ve mükemmel olmaz.”¹

Nesne ile özdeşleştirilen bu “oluşmak” fiili, onun sürekli bir *transformasyon* halinde olduğunu ve asla tam olarak var olup, sabitlenmediğini gösterir, algıladığımız dünya sürekli bir oluş (genesis) içindedir, form/idea gibi öncesiz değildir. Platon, *Timeaus*’da ayrıca bu dünyayı yaratan Demiurgos adını verdiği bir tanrı tanımlar [52]. Yaşanılan dünya Demiurgos’un tıpkı bir zanaatkar gibi hammaddeye şekil vermesiyle yaratılmıştır. Çömlekçinin çamura şekil vermesi gibi, Demiurgos da hammaddeye şekil verirken idealar dünyasına öykünür [51]. Yani yaradılış, basitçe formsuz maddeye form vermektir. Demiurgos’un yarattığı dünya değişmez ideaların değişen temsilidir. Hammadde idea ile yoğrulmadan önce formsuz ve kaotikse de Demiurgos bahsettiği form ile onu sabitler, ona belirli bir düzen aşılar. Bu anlamda Demiurgos, dünyayı yoğurup kaosu düzenlemeye çalışan tüm pratiklerdir, felsefedir, matematiktir, bilimdir, dindir, devlettir ve tabii mimarlıktır. Bataille “Informe” makalesinde [3] felsefenin (ve aslında tüm diğer düzen aşılama pratiklerinin) başka bir amacı olmadığını söyler: mesele olanı *formel* bir frak ile örtmek, var olana matematiksel bir örtü geçirmek, onu düzenlemektir².

2.1 Form / Düzen

Bu form/idea felsefesi, müesseses kuralların aşkın değil, insan yapımı olduğunu kabul etmeye de bir yol açar. Bilim ve sanat tabiatla süregelen kanunları keşfedip taklit etmek midir? Ya da onları keşfetmek değil de sadece basitçe icat etmek mi? Padovan “Proportion: Science, Philosophy, Architecture” kitabında [53] evrensel gerçeklerin doğanın özünde olmadığını, icat edilip doğaya empoze edilmiş olduklarını tartışır. Ona göre bunun nedeni dünyayı rasyonel terimler ile anlama ve anlatma isteğidir. Biri bir

¹ “First then, in my judgment, we must make a distinction and ask, What is that which always is and has no becoming; and what is that which is always becoming and never is? That which is apprehended by intelligence and reason is always in the same state; but that which is conceived by opinion with the help of sensation and without reason, is always in a process of becoming and perishing and never really is. The work of the creator, whenever he looks to the unchangeable and fashions the form and nature of his work after an unchangeable pattern, must necessarily be made fair and perfect; but when he looks to the created only, and uses a created pattern, it is not fair or perfect.”

² “All of philosophy has no other goal: it is a matter of fitting what is there into a formal coat, a mathematical overcoat.”

şeyi anlamak isterse onda bir takım kural ve düzenlilikler keşfetmelidir, bu yüzden kendi kafasındaki düzeni, tabiata yüklemeye çalışır. Padovan bu davranışın nedenini şu şekilde açıklamaktadır [53],

“Bilim ve sanat dünyayı anlaşılabilir bir yer yapmanın yoludur; ve hem sanatta hem de bilimde idrak edilebilir olmanın anahtarı matematiksel düzendir.”¹

Padovan’a göre nihai hedef güzellik değil, matematiktir [53]. Bunu söylerken Van der Laan’ı örnek gösterir, ona göre mimarlık doğaya empoze edilmiş bir soyutlamadır, “doğal sürekliliği ölçülebilir ve anlaşılabilir hale getirmek için ona giydirilmiş bir çerçeve”dir² [53]. Van der Laan’a göre mimarlığın hedefi gözümüzü şenlendirmek değil, insanların hayatta kalmasına yardım etmektir. Çünkü dünya anlaşılması zor bir “ölçülemez süreklilik”tir. İnsan inşa ederek, onu anlar, dahası ona bir “ölçü” verir. Mimarlığın hedefi “anlamak”tır, estetik kelimesinin kökeni *kalon* yani güzellik değil, *aesthetikos* yani algıdır. Bu bir yerin uzunluğunu anlamak için yapılan gibi bir ölçme işlemi değil, daha çok tanımsız mekanı tanımlı ölçülebilir bir bütünlüğe çevirme işlemidir, tıpkı zamana, bir saatin yaptığından çok daha farklı şekilde ölçü veren müzik gibi. Padovan bu tezini ayrıca Karl Popper’ın şu sözlerine dayandırır [53],

“Bizim düzenlilik bekleme eğilimimizi doğada var olan tekrarların sonucu olarak açıklamak yerine, tekrarı bizim düzenlilik bekleme ve onları arama eğilimimizin bir sonucu olarak açıklamayı önerdim... Pasif olarak tekrarların bizi etkileyip bize düzenliliği benimsetmesi yerine, biz aktif bir şekilde dünyaya düzenlilik aşlamaya çalışmaktayız.”³

Bataille de tıpkı Padovan gibi insanın doğaya düzen, ya da formsuza form yüklediğine inanır, fakat Padovan’a ek olarak bunun bir çeşit kontrol mekanizması olduğunu öne sürer [3]. Çünkü her türlü otoritenin, ortamı kontrol edebilmek için forma ihtiyacı vardır. Bataille’e göre kelimelerin anlamlarına ek olarak bir de işleri bulunur ki mimarlığın işi olana form vererek ortamı stabilize etmektir. “Informe” metninde

¹ “Both science and art are ways of making the world intelligible; that is to say, of making an intelligible world. And in art as in science the key to intelligibility is mathematical order.”

² “a frame projected onto the natural continuum in order to make it measurable and intelligible.”

³ Popper, K., 1965, *Conjectures and Refutations*’dan aktaran: [53];

“Instead of explaining our propensity to expect regularities as the result of repetition, I proposed to explain repetition-for- us as the result of our propensity to expect regularities and to search for them... Without waiting, passively, for repetitions to impress or impose regularities upon us, we actively try to impose regularities on the world.”

tartıştığı gibi, mimarlık olana “formel, matematiksel bir fra” giydirmeyi arzular [3]. “Matematik” olarak kastettiği organize, düzenli ve bilimsel olan her şeydir. Çünkü madde biçimleşmiş halde var olmamıştır, formsuzdur. Bu yüzden sabit değildir, düzensizdir, kuralsızdır, kaotiktir, hayal gücünün manipölasyonuna açıktır, anlaması, anlatması ve kontrol etmesi güçtür. Dünya aslında olduğu gibi formsuzdur, bu yüzden onu kontrol etmek isteyen önce ona tıpkı Platon’un Demiurgos’u gibi bir form vermesi gereklidir, zira hammadde ancak bir formla sabitlendiğinde tahakküm altına alınabilir. Bu yüzden tüm otoriteler (akademi, bilim, din...) dünyayı kendi sabit ve ideal formları ile örtmek ister. Ve yine bu yüzden İngilizcede otoriteye boyun eğmek fiilinin karşılığının (conform= form ile birlikte) olması hiç şaşırtıcı değildir. Bataille tüm otoritelerde aslında mimari bir düzen olduğunu iddia eder [1], her yeni mimari konstrüksiyon hakim sistemin yeniden yapımıdır.

Bataille “Architecture” metninde [1], mimarlığın toplumun ruhunu yansıttığını söyleyen genel kanıyı da tersini çevirir. Ona göre mimari kompozisyonlar toplumların sadece “ideal” ruhlarını yansıtır, dahası hakim ideolojiyi sadece basitçe yansıtmak ile de kalmaz, fakat aynı zamanda onu tekrar ve tekrar üreterek güçlendirir. Yapılar, kitlelere mimari üretimde yansıtılan seçkin sınıfın ideallerini dikte eder. Mimarlık böylece yansıttığı toplumsal düzenin garantisi, dahası uygulayıcısı haline gelir, toplumu yansıttığı idealinde hapsederek sabitler [6].

2.1.1 Arkitekton

Burada İngilizce mimarlık (architecture) kelimesinin oldukça muğlak olan kökeni ile ilgilenmek yerinde olacaktır. “Architecture” sözcüğü İngilizce’ye 16. yüzyılda Latince *architectura* sözcüğünün karşılığı olarak girmiştir [54]. Latince *architectura* ise *architectus* sözcüğünden türemiştir ki bu sözcüğün iki anlamı bulunmaktadır; baş usta ve mucit [55]. *Architectus* sözcüğü ise Latince’ye Yunanca *arkitekton* sözcüğünün karşılığı olarak girmiştir, *arkitekton* Latince karşılığından farklı olarak mucit anlamını içermez, sadece baş usta (chief builder) manasındadır. Yazılı metinlerde ilk M.Ö. 5. yüzyılda rastlanan *arkitekton*, *arché* ve *tekton* kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur [55]. Yunanca *arché* başlangıç, ilk, kaynak, köken ve baş (chief) gibi anlamlar içerir. *Tekton* sözcüğünün ise inşaat yapan, kuran, yaratan, marangoz, taş ustası gibi

karşılıkları bulunmaktadır. Fakat *arché* sözcüğünün anlamları arasında yukarıda sayılanlara ek olarak hakimiyet, hükmetme, yönetme gibi manalar da bulunmaktadır. *Arkitekton* sözcüğü gerçekten de bir hiyerarşiyi ve gücü temsil etmektedir, *aritekton* diğer taş ustalarını yöneten, onların başı konumundaki kişidir. Hollier'e göre ise buradaki yönetme durumu sadece yapım işi ile sınırlı değildir, zira *arché* sözcüğü aslında kitlelerin izlemesi gereken yolun başını temsil eder, adeta Tanrı buyruğu gibi bir tek söz, bir başlangıç noktasıdır [6]. *Arkitekton* sadece inşaat işini değil, aynı zamanda kitleleri de yönlendirmeye muktedirdir. Hakim bir kökendir, yönetici pozisyonu vardır, topluma birlik aşar ve ortamı homojenleştirici bir etkiye sahiptir [6].

Başka bir ilginç nokta *arkitekton* sözcüğünün sadece kamu yapılarını inşa edenler için kullanılması, fakat örneğin konut yapanlar için bu sözcüğün geçerli olmamasıdır. Tarihçiler *arkitekton* ismi verilen kişilerin sadece kamu yapılarında çalışması durumunu iki şekilde açıklar; kamu yapılarında birden fazla taş ve zanaat ustasının çalışması ve onları koordine edecek birinin olması ve kamu yapılarında geometri ve tezyinatta usta birine ihtiyaç duyulması [55]. Fakat aslında bu sayılanlar konut ve bilhassa villalar için de geçerlidir, zira bu yapılarda da süsleme bulunur, ve çoğu zaman belli kurallar ve oranlar dahilinde inşa edilirler. Bu durumda belki de neden başka yerde aranmalıdır. Daha çok kamu yapılarının iktidar eli ile şekillendiği düşünüldüğünde konut yapıları bu ilginin dışında kalır. *Arkitekton*'un ilgilendiği hükmetme işlevini içeren kamu yapılarıdır. Böylece *arché* ile ideoloji kendisini üretirken bir yandan da kitleleri tahakküm altına alarak, onlara alan bırakmaz [6]. *Arkitekton*'un işi insanların günlük dünyalarına nüfuz etmektir, yani estetik bilgidir.

2.1.2 Gündelik Hayatın Tahakkümü

Eagleton, iktidarın kitleleri tahakküm altına alabilmek için estetiği kullandığını öne sürdüğü "The Ideology of the Aesthetic" kitabında [56] estetiğin zor kullanmanın yerini aldığı ve bireylerin algı dünyasına nüfuz ederek yasa ve kuralları içselleştirmelerini sağladığını öne sürmektedir, otoritenin meşruluğunu korumak adına böyle bir ara bulucuya ihtiyacı vardır [56];

"İktidar, tahakküm altına aldığı duyularını teşrih edecek bir yetiye, soluk alan, duyan yaşamın öz yapılarının içeriden bir haritasını çıkaran emrindeki bir bilime veya somut mantığa gerek duymaz mı?"

Hiçbir iktidar, gündelik hayatı (*Lebenswelt*) dışarıda bırakarak varlığını sürdüremez. Algı dünyasını kendi kendine bıraktığında karşı ideolojilerin türemesine de meydan vermiş olur ki bu sonunda iktidarın çöküşü anlamına gelir. Algı dünyasını kontrol ederken formu kullanmak durumundadır, Eagleton'un da ifade ettiği gibi mesele bu gündelik hayatı ve deneyimi biçimselleştirmektir [56]. Biçimselleştirme bir çerçeve çizmeyi ve izlenecek yolu göstermeyi, dolayısı ile onu kontrol altına almayı sağlar. Bu bağlamda Husserl, aklın gündelik hayattan kopmamasını salık verir ve Avrupa'nın ihyasını, aklın günlük hayata¹ nüfuz etmesinde görür [56],

“Felsefe, yaşam-dünyasını anonimliğe terk ederse, tümel, nihai olarak temellendirici bilim olarak oynayacağı rolü yerine getiremez; felsefe şunu anımsamalıdır ki, beden daima daha düşünmeye bile başlamadan önce, bir nesnenin bir kutu içine koyulmasından tamamen farklı bir şekilde kendi dünyası içinde konumlanan duyulur tarzda deneyimde bulunan bir organizmadır.”

Baumgarten'ın “estetik” kavramı da aslında aklın algı dünyasına nüfuz etme çabasıdır, zira estetik bilgi, “aklın genellikleri ile duyunun tikellikleri arasında dolayımında bulunur” [56]. Çağdaş literatürde kullanılan bir çok kavram ve terim gibi estetik kelimesinin de anladığımız anlamı ile ilk 18. yüzyılda kullanılması şaşırtıcı değildir, çünkü söz konusu yüzyıl aynı zamanda üretim pratikleri ve mekanın değişimi ile tahakküm altına alınacak yeni bir öznenin kurulmaya başlandığı zamandır. Bu özneyi tahakküm altına alabilmek için iktidarın iki yolu vardır, zor kullanmak ya da rıza yolu ile ikna etmek. Rıza, özellikle içselleştirildiğinde çok daha güçlü bir muhafızdır. Zira kentli özne dıştan gelen yasayı kabul etmemektedir, ancak “yasadışı yasalık” söz konusudur [56], Rousseau bunu şöyle ifade eder, “[bu yasa], mermer ya da pirinç levhalara değil, fakat yurttaşların yüreklerine kazınmış olandır:.....bir halkı yürümesi amaçlanan yollarda tutar, ve hissettirmeden otoritenin yerine alışkanlığın gücünü geçirir.” [56].

Antonio Gramsci, “Selections from the Prison Notebooks”da sivil toplum için şunları yazmaktadır, “birey, kendi öz-yönetiminin siyasi toplumla çatışmaya girmeyeceği, fakat daha ziyade bu öz-yönetimin siyasi toplumun normal bir uzantısı, organik bir

¹ Yararlanılan çeviride, “life world” olarak geçmektedir, yani “hayat dünyası” ya da “yaşamın dünyası”, Almanca *Lebenswelt* teriminin karşılığını, Türkçe'ye “gündelik hayat” olarak çevirmek daha uygun bulunmuştur.

tamamlayıcısı haline geleceği bir şekilde kendisini yönetebilecektir.”¹ Nitekim ideolojinin sadece bir “düşünce sistemi” olmaktan çıkıp, gündelik toplumsal pratiklere nüfuz eden bir alan olarak algılanması da Gramsci ve onun “hegemonya” kavramı ile başlar [57]. Eagleton’un sözleri ile [57];

“Gramsci ile birlikte ‘düşünce sistemleri’ olarak ideolojiden, yaşanan, alışılmış toplumsal pratik olarak ideolojiye bir geçiş gerçekleşir. Bu geçiş, hayati önem taşır. Dolayısıyla, resmi kurumların işleyişi kadar, toplumsal yaşamın dile gelmeyen boyutları ve bilinçaltı da ideoloji tanımının kapsamına girmektedir.”

Hegemonya, ideolojinin gündelik hayata nüfuz ederek, hakim ideolojinin kitlelerin düşüncesi haline gelmesi, onların algı dünyalarına içselleştirilene kadar nüfuz etmesi, bir anlamda “rızanın organizasyonu”dur [58]. İdeolojinin, gündelik hayatın pratiklerine nüfuz ederek, kendini genel-geçer kabul haline getirmesi, gündelik hayattaki, Althusser’in “devletin ideolojik aygıtları” adını verdiği müesseseler sayesinde [59]. Althusser, hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler.. gibi müesseseler “devletin baskı aygıtları” iken; din, eğitim, aile, hukuk, siyaset, sendika, haberleşme, kültür (edebiyat, güzel sanatlar, spor..) gibi müesseselerin “devletin ideolojik aygıtları” olduğunu söylemektedir [59]. Devletin bütünüyle baskıya ya da bütünüyle ideolojiye dayalı aygıtı olmasa da, temel olarak baskı aygıtlarının işlediği zemin baskı ya da zorlama, ideolojik aygıtların işlediği zemin ise rızadır.

Gramsci’nin hegemonya, Althusser’in ideolojik aygıt kavramları ile işaret ettiği formlardır. Fakat mimarlığı sadece hegemonyanın bir aracı ya da bir ideolojik aygıt olarak değerlendirmek, onu sadece orta yol bulucu ve hakim ideolojiyi yansıtan ve kitlelere empoze eden bir pratik olarak görmek, meseleyi eksik algılamak demektir, aksine Bataille’in “Architecture” metninde tartıştığı gibi, mimarlık hakim ideolojiyi basitçe yansıtmaz, fakat onu üretir ve kendisi de bu üretimin bir parçası haline gelir. İnşa, aslında çoğu zaman bir kültürün ve ideolojinin inşasıdır, var olana bir form vererek onu biçimleştirmek ve düzenlemek, abide ile ebedi² hale getirmektir.

¹ Gramsci, Selections from the Prison Notebooks, 1971; aktaran [51]

² “Ebedi” ve “abide” sözcükleri “sonu olmayan gelecek zaman” anlamındaki aynı Arapça kökten (ebed) gelmektedir [60].

2.2 Mekan

“(Toplumsal) mekan (toplumsal) bir üretilimdir.”¹

Lefebvre, 1974 [7]

“İnsanın devrimci ve insanüstünün kahramanca yolu mekanın kavşağında kesişir.”²

Lefebvre, 1974 [7]

“Soyut evrenin seremonisinin ustaları olan filozoflar, mekanın tüm koşullar altında nasıl davranacağını göstermişlerdir.”³

Bataille, 1930 [61]

Form başlığı altında “mekan” kavramını da tartışmak kaçınılmazdır. Bugün anladığımız hali ile, yani bir kavram olarak “mekan” modern bir kelimedir, 1890’a kadar mimari yazında kavramsal anlamıyla mekan sözcüğüne rastlanmaz [62].

Mekan kavramı bir çok mimar ve kuramcı tarafından tartışılmış, mimari ve felsefi yazında formun, mimarlığın, hayatın.. vb.. karşılığı olarak kullanılmış, üzerine farklı anlamlar yüklenmiş muğlak bir kelimedir, sırf bu yüzden dahi üzerine sayfalarca tartışılıp, yazılabilir. Fakat bu çalışmada “mekan”, Lefebvre’nin üçlü mekan diyalektiğini de baz alarak “fiziksel, zihinsel ve temsili boyutları ile insan yapımı olan, ideolojiler ve anlamlar ile yüklü, sürekli devinim içinde olan çevre” olarak düşünülmüş ve mimari bir uzamdan çok, hakim ideoloji tarafından kullanılan, ona yüklenen formun ve buna karşı direnişin alanı olarak ele alınmıştır. Mesele temel olarak Bataille’in “Espace 1” [61] ve “Espace 2” [63] metinleri ve Lefebvre’nin üçlü mekan diyalektiği üzerinden tartışılacaktır.

Şüphesiz, olan her şey bir mekanda vuku bulur, mekan yoksa, hiçbir şey yoktur, dolayısıyla her türlü otoritenin tahakküm ve iktidar alanı da, her türlü tahakküme ve iktidara direniş alanı da mekandır. Buna rağmen, ideoloji etkin olduğu mekanını hazır

¹ “(Social) space is a (social) product.”

² “The revolutionary road of the human and the heroic road of the superhuman meet at the crossroads of space.”

³ “Philosophers, being the masters of ceremony of the abstract universe, have pointed out how space should behave under all circumstances.”

bulmaz, onu kendisi kurar ki, bu eylem de bizzat onun hükmetme mekanizmasının bir parçasıdır. Mimarlık ile ideoloji mekanda, günlük hayat içinde kurulur ve bir ortak kabule dönüşerek, insanların yüreklerine işlenir, onu içselleştirmeleri sağlanır. Bu durumda, hakim ideolojiye karşı herhangi bir direnişin yolunun da bireyin ya da topluluğun kendi mekanını kurmasından geçeceği düşünülebilir, yani tıpkı tahakküm gibi, ona karşı koymak da hem bir mekanda vuku bulur, hem de kendi mekanını kurarak gerçekleşir. Mekan, hem tahakkümün hem de ona karşı koymanın aracı ve ortamıdır¹.

2.2.1 Gerçek Mekan / Soyut Mekan

Bataille “Espace 2”de [63] iki türlü mekan tanımlamaktadır; biri “masif (solid), süreksiz, ve somut”², diğeri ise “sürekli ve soyut”³’tur, “homojen ve boş bir ortamdır, sonsuzdur ve sonsuza kadar bölünebilir”⁴. İlki somut, sınırlı, farklılıklar barındıran, sürekliliği olmayan, toplumsal ilişkiye ve etkileşime olanak veren irrasyonel bir mekan iken, diğeri “Kartezyen bir uzanım”dan fazlası değildir, mantıklı, rasyonel ve bilimin monizminin hüküm sürdüğü mekandır.

Bunlardan ilki Lefebvre’nin “gerçek mekan”, ikincisi ise “soyut mekan” olarak tanımladığı mekanlara karşılık olarak gösterilebilir. Kapital hükmünü gerçek mekanı soyut mekana çevirerek kurmaktadır, burada zihinsel mekan ile yaşanan mekan birbirinden kopmuştur. Böylece özneler kendi çalışmalarının ve gündelik işlerinin, sistematize edilmemiş rastgele deneyimlerinin sonuçlarından soyutlanmıştır, bu soyutlanma onları kendilerinden yabancılaşmaya iterek düşünemez hale getirir. Soyut mekan felsefe ve bilimin mekanıdır, rasyonel akıl tarafından yaratılmıştır, formel bilgi ile meşrulaşır, önce düşüncede oluşur, tasarlanır, sonra fiziksel gerçekliğe dönüşür [7]. Burada formel bilginin genelliğinin ve aynılığının, öznenin deneyimin tikelliğinin yerini alması altı çizilmesi gereken bir nokta olarak ortaya çıkar; dışarıdan empoze edilen katmanlaşmış aşkın bilgi birikimi içkin deneyimin yerini doldurur; bu mekan “insani alanın bilgi alanına indirgenmesi, kavramsallaştırmanın doğrudan deneyim gibi

¹ İngilizce “medium” kelimesinin karşılığı olarak

² “solid, discontinuous and concrete”

³ “continuous and abstract”

⁴ “homogenous and empty medium, infinite and infinitely divisible”

gösterilmesi"¹ne tanıklık eder [7]. Başka bir deyişle, öznenin yaşantısı ve fikirleri, kuramsallaşmış bilgi tarafından bastırılır. Bataille, "Espace 1"de mekanın davranışının filozoflar (bilgiyi rasyonelleştiren ve soyutlaştıranlar) tarafından belirlendiğini söyleyerek rasyonel bilginin mekan üzerindeki iktidarına vurgu yapar, ona göre "soyut bilginin uygulayıcıları mekanın tüm koşullar altındaki davranışını ortaya koyar"² [61], yani mekanı geleceği ile birlikte tasarlayıp, ona hakim olmaya soyunurlar.

Bu dogmatizm, ekonomik ve politik güçlerin çıkarlarına hizmet ederken, bilim de egemen üretim biçiminin hizmetkârı olarak çalışır. Bataille'e göre "mekan" kavramı iki kez ihanete uğramıştır; biri onu geometrik olarak açıklayıp mekanı bir soyutlamaya indirenler tarafından, diğeri ise mekanı zamana tabi kılan romantikler ve Bergonscular tarafından [63]. Mekanı geometriye indirgemek ve soyutlamak ilk anda akla modern mimarları getirir de, mekanı soyutlamayı talep eden rasyonel akıl ve üretim mekanizmalarıdır. Bu formel bilgi, zihinsel mekan ile politik mekanı birleştirerek meşrulaşır ve bir sistem kurar. Lefebvre mekanın soyutlanmasını yaşamış deneyimlerin arkaya süpürülmesi ve mekanda etkin olmalarına izin verilmemesi olarak değerlendirir [7];

"Temsili mekan, mekan temsillerine dönüşerek kaybolur- ikinci birinciye yutar; ve mekansal pratik, toplumsal pratik ile beraber parantez içine alınarak, sadece kendini egemen yönetici olarak beyan etmiş düşüncenin düşünülmemiş boyutu olarak sürer."³

Düşünceyi bastırarak onun yerini alan bu rasyonel felsefi bilgi, gerçek mekanı soyutlaştırırken, farklılıklardan da arındırır. Toplumsal pratiklere ve içkin tikel deneyime yer olmayan soyut mekanda farklılıklara da yer yoktur, sadece var olan farklılıklar törpülenmez, fakat yenilerinin oluşmasına da izin verilmez. Mekanda mutlak homojenlik esastır [7];

¹ "It is thanks to true space that we witness the rise of 'theoretical man' - the rise of the human realm reduced to the realm of knowledge, conceptualization passed off as direct experience."

² "Philosophers, being the masters of ceremony of the abstract universe, have pointed out how space should behave under all circumstances."

³ "Representational space disappears into the representation of space - the latter swallows the former; and spatial practice, put into brackets along with social practice as a whole, endures only as the unthought aspect of the thought that has now pronounced itself sovereign ruler."

“Tahakkümün aracı olan soyut mekan, dahilinde düşünülen ve tasarlanan ve sonra da zuhur etmeye uğraşan herşeyi boğar..... Bu mekan soyut bir homojenlik aşlamak adına onu var eden tarihsel koşulları, kendi (içsel) farklılıklarını, ve oluşmaya yüz tutmuş tüm farklılıkları yok eden bir katildir..... mevcut ya da potansiyel her türlü farklılığa karşı durur.”¹

Ortamı kontrol edebilmeyi sağlayan homojenlik, varolan her şeyi “bilim tarafından belirlenmiş ortak bir “soyut” ölçüye”² hapsetmektir [6], bilimin indirgemeciliği gibi “farklılıkları elemek, azaltmak ya da mantıklı bir tekillığe indirgemektir”³ [6].

Buna rağmen mekanda önceden tasarlanmamış toplumsal pratikler, rastgele karşılaşmalar ve deneyimler de vuku bulmaktadır, Lefebvre’nin “mekanın gerçeği” olarak adlandırdığı bu eylemler, gücü elinde bulunduranların mekanı soyutlaması ile değil, mekanın kullanıcılarının doğrudan ve kontrol edilemeyen pratikleri ile ilgilidir [7]. Öznelerin, deneyimleri ile zihinsel mekanı ve toplumsal mekanı birbiri ile tekrar ilişkilendirmelerinin yoludur. Mekanın gerçekliği “bu baskın ve resmi eğilimin aksine”, “mekanı bir taraftan toplumsal pratiğe, diğer taraftan da teorik olarak felsefeye bağlanmıştır, fakat gerçekte pratikle olan bağlarının niteliğinden (virtue) dolayı felsefeyi aşan kavramlara bağlanır”⁴ [7].

2.2.2 Lefebvre’nin Mekan Üçlemesi

Mekansal pratiklerin ve toplumsal ilişkilerin bu tahayyül edilen zihinsel soyut mekan ile ilişkisi Lefebvre’nin mekan üçlemesinde daha açık görülebilir. Lefebvre’ye göre mekanın üç boyutu vardır, mekan bunların hepsinin diyalektik ilişkisinden oluşur,

¹ “Abstract space, which is the tool of domination, asphyxiates whatever is conceived within it and then strives to emerge. This space is a lethal one which destroys the historical conditions that gave rise to it, its own (internal) differences, and any such differences that show signs of developing, in order to impose an abstract homogeneity. it stands opposed to all difference whether actual or potential.”

² “..homogenizing all material externality through a common “abstract” measurement- the idea, previously determined by science...”

³ “Science, having glazed the world over with the ideal, eliminates any difference that is not logical, or reduces it to a *specific* difference, a difference defined by the possibility of the species reproducing itself. Difference must be reduced, diminished, and strung together by logic.”

⁴ “By contrast, running counter to this dominant and official tendency, the *truth of space* ties space on the one hand to social practice, and on the other hand to concepts which, though worked out and linked theoretically by philosophy, in fact transcend philosophy as such precisely by virtue of their connection with practice. Social space calls for a theory of production, and it is this theory that confirms its truth.”

hepsini kapsayan toplumsal bir üretilimdir. Bu üç boyut, yaşanan (toplumsal), algılanan (fiziksel) ve tasarlanan (zihinsel) mekanlardır [7].

“Algılanan mekan (l’espace perçu) (perceived space)”, mekansal pratik ile ilgilidir, somut fiziksel çevreye (doğa, kozmos...) karşılık gelir. Bireyin gündelik yaşamının geçtiği, günlük pratiklerinin yer aldığı, maddi üretimin vuku bulduğu, somut mekandır.

“Tasarlanan mekan (l’espace conçu) (conceived space)”, mekan temsilleri ile ilgilidir. Mantıksal, rasyonel ve formel soyutlamalar ve indirgemeler ile oluşur. Mimarlar, şehirciler tarafından üretilen, her zaman ideoloji, iktidar ve rasyonel bilgi ile ilişkili tasarımlar bu mekanı tanımlar. Algılanan (fiziksel) ve yaşanan (toplumsal) mekanlar burada soyutlaşır, gündelik pratikten ve toplumsal ilişkilerden kopar, homojenleşir.

Tasarlanan mekana verilebilecek belki de en uygun örneklerden biri Le Corbusier’nin kent planlarıdır. Le Corbusier mekanı idealize ederken aslında gündelik hayatı da bu ideale uygun hale gelecek şekilde matematikselleştirir [64]. Le Corbusier’nin tasarladığı kentlerde gündelik hayat programlanmış ve mekan hiyerarşik olarak bölünmüştür, alanlar hem işlevlerine göre (konut, rekreasyon, çalışma..), hem de hiyerarşik olarak (örneğin üst ya da alt sınıfın vakit geçireceği alanlar) birbirinden ayrılmıştır. Işyan Kent’teki (1935) konut alanları sınıfsız bir toplum için düşünülmüş olsa da, Üç Milyon Kişi İçin Çağdaş Kent’te (1922) konutlar sınıflara göre farklılaşmakta, dahası alt gelir gruplarının konutları merkezden yeşil alanlar ve donatı alanları ile tecrit edilmektedir [65]. Çağdaş Kent’teki fonksiyonlar Le Corbusier tarafından iş, konut, endüstri ve toplumsal hizmetler olarak belirlenmiş ve bunlar farklı bölgelere ayrılmıştır [65]. Bu ilkeler ayrıca CIAM’ın ilk toplantısının sonucunda 1928’de yayınlanan “La Sarraz Bildirisi”nde de açıkça ortaya konulmuştur. Bildirinin Kent Planlaması ilkelerine göre kentin düzenini kuran üç işlev vardır; barınma, üretme, dinlenme (sonradan -1933’de- Atina Tüzüğü’nde [66] bu işlevlere ulaşım da eklenmiştir), ne de olsa “insanların tümü aynı organizmaya, aynı işlevlere sahiptir” [67]. Kent oturma alanları, ekili alanları ve trafik alanları gibi zonlara ayrılır [68] ve karar verici mekanizmanın da bulunduğu bir çekirdek içerir. Çağdaş Kent’te bu çekirdek, yani iş ve idari merkez Merkezi İstasyon’un çevresine konumlanmıştır [65]. Bu planlarda mekan ve gündelik hayat öyle tasarlanmıştır ki, kullanıcısı olanlar, “ayaklanmadıkları sürece pasifliğe ve sessizliğe indirgenmiştir” [64]. Ayaklanmanın, başkaldırmanın başlangıcı olabilecek şey ise,

onların karşı-projeler, karşı mekanlar üretmeleri ve böylece bu mekansal hiyerarşiyi, gündelik hayatın ritmini ve merkezîyetçi yapıyı sorgulamalarıdır [64].

“Yaşanan mekan (l’espace vécu) (lived space)” ise temsil mekanları¹ ile ilişkilidir. Bu mekanda hem toplumsal ilişkiler ve etkileşimler, hem de nesnelere yüklenmiş sembolik anlamlar söz konusudur. Anılar, rüyalar, hayaller yine bu mekan ile ilişkilidir. Tasarlanan mekanın tümüyle kontrol altına almaya ve soyutlamaya uğraştığı, formel pratiklerin karmaşıklığından, değişiminden ve muğlaklığından dolayı rasyonelleştirmeye çalıştığı alandır. Lefebvre’ye göre soyut mekana ve onun empoze ettiği ideolojiye direnmek bu yaşanan mekandan geçer. Buradaki öznelerin pratikleri ve toplumsal ilişkilerin karmaşıklığı soyut mekan tarafından dizginlenemediği ölçüde potansiyel içerir.

2.2.3 Mekanın Dualitesi

Kapitalist örgütlenmenin üretim ilişkileri ile fiziksel, algılanan mekan, doğa, kozmos, somut fakat formsuz olarak var olanlar ve orada bulunan özneler, onların ilişkileri ve gündelik hayatları, rasyonel bilimler ve mimari pratik dahilinde düzenlenip, matematikselleştirilerek homojenleştirilmiş, ya da başka bir deyişle kapitalist üretim ilişkilerinin formu (soyut) mekanda sabitlenmiştir. Form öngörülebilir, kontrol ve manipüle edilebilir soyut mekanın kendisidir. Bu, sadece iktidarın kendini mekanda görünür hale getirmesi ve temsil etmesi meselesi değildir, mekanı kendisinin kurması, kurumları, müesseseleri ve kendi kuralları ile tanımlaması ve ona Bataille’in deyişi ile “matematiksel bir frak” giydirmesidir [3]. Özneler ise günlük pratikleri içinde içkin deneyimlerine bağlı tikel düşünceleri yerine bu soyut mekanın onlara dikte ettiği genel-geçer düşüncenin içinde yoğrulmakta, Lefebvre’nin deyişi ile mekandaki eylemlerinin sonuçlarından soyutlanmakta [7], içkin deneyimleri ve tikel düşünceleri bastırıldığından, soyut mekandaki hakim ideolojiyi benimser hale gelmektedirler. Lefebvre bu soyut mekana ve onun aşıladığı düzene direnişin yaşanan mekanda vuku bulabileceğini ileri sürer, bunun yolu öznelerin kendi toplumsal mekanlarını üretmeleri, ve yaşam pratiği ile tikellik, bireysel deneyim ve toplumsal etkileşim ile farklılık

¹ “Temsili mekan” olarak da çevrilebilir; “representational space”

üretmek, homojenliği bozmalarından geçmektedir [7]. Bu durumda pekala şu ileri sürülebilir: ideoloji ve ona karşı direniş, hem mekan üzerinden oynanan bir oyun, hem de mekan kurma pratiğinin kendisidir.

2.3 Modern Mimarlık / Kapitalizm İlişkisi Üzerinden Form / İdeoloji İlişkisini Okuma Denemesi

Mimarlığın bir form/idea olarak kavranmasını ve tahakküm aracı olarak hakim ideoloji ile kurduğu ilişkiyi bir dönem üzerinden tartışmak meselenin daha detaylı ortaya konulmasını sağlayacaktır. Form kavramının bir krizin içine düştüğü ve de-forme olan pratiklerin formu yeniden kurmaya çalıştığı 20. yüzyıl bu konuda verimli bir alan sunar. Bununla beraber 20. yüzyıl mimarlığının muasırı olduğu ideolojik ortamın aslında içinde bulunduğumuz dünyada hala etken güç olan kapitalizm tarafından domine ediliyor olması buradaki birçok tartışmayı 21. yüzyıla da taşımıştır.

Modern mimarlık kapitalist üretimin mekanının örgütlenme formu iken, “otonomi”, “ütopya” ya da “Gramscici mimarlık” gibi kavramlar ile mimarlığın, kapitalizmin hüküm sürdüğü kentteki toplumsal ve politik değerleri eleştirebilen, hatta sistemi de-forme edebilen bir pratik olarak değerlendirildiği görülür. Ancak mimarlığın ve muasırı olduğu toplumsal örgütlenme biçimlerinin ayrı görülmesi ile üretilebilecek bu kavramların kapitalist ideolojinin dışına çıkamadığı gibi, örneğin ütopya kavramının hayal edildiğinin tersine bu ideolojiyi daha da güçlendiren bir müessese olarak ortaya çıkması, mimarlık için toplumsal formasyonun dışının olmadığını tartışmak için bir çıkış noktası teşkil etmiştir.

2.3.1 Sistem / Hegemonya / Mimarlık

19. yüzyılda Avrupa’da daha önce görülmemiş hızla bir kentleşme süreci yaşandı. 19. yüzyılın başında Avrupa nüfusunun yüzde 17’si kentlerde yaşarken, bu rakam yüzyılın sonunda yüzde 54 civarına ulaşmıştı. Sürekli yeni nüfusla beslenen kent, sanayileşme ile beliren yeni iş kollarının yarattığı arz, meta ve kapital akışı sonucunda katmanlaşmış, karmaşık ve kaotik bir alan haline gelmişti. Şüphesiz Endüstri Devrimi öncesinde de kent, karmaşık bir üretim ve ticaret mekanı, Lefebvre’nin deyişi ile, “sadece malvarlığının değil, bilgi (*connaissances*), teknik ve yapıtların (*oeuvres*) biriktiği” bir

yerdi ve heterojen bir yapı sergilemekte idi [69]. Fakat 18. ve 19. yüzyılda sadece kentleşme hızı artmamış, yeni üretim ilişkileri ile kentsel mekanda nitel bir değişim de meydana gelmiştir. Kentte daha önce olmayan yapılar (fabrika, gar.. vb. gibi) ortaya çıkmıştır. Kilise etrafında gelişen kentin merkezi de dinsel alandan seküler alana doğru kaymış, kentte yaşamın ve üretimin yoğunlaştığı yerler değişmiş, üretim fabrikada, tüketim pasajlarda kümelenmeye başlamıştır. Nüfus ve kapital akışı ile oluşan bu yoğunlaşma rasyonel bir şekilde gelişmedi, daha çok katmanlaştı. Kent mekanı önceki yüzyıllara göre daha kaotik ve irrasyonel bir alan haline gelirken, gerek endüstriyel gerek kentsel büyüme ve örgütlenme rasyonel bir gelişme çizgisi izlemedi. Bu durumda endüstriyel üretim, bu kaotik kente egemen olmak için ondaki ilişkileri düzenlemek, rasyonel bir şekilde örgütlemek zorunda idi. Modern mimarlık dahilinde, katmanlaşarak oluşan bu irrasyonel ve “sağlıksız” mekanların yerine önerilen soyut “steril” mekanlar ile tam da bu rasyonel hedefler gerçekleştirilmeye soyunulmuştur; kentsel kaosu yenmek, mekanı ve yaşamı rasyonalize etmek, bir anlamda mekanı endüstriyel üretim mantığında yeniden düzenlemek. Böylece kapitalizmin hakim güç olarak ortaya çıktığı kentsel formda yeni üretim ilişkileri ile tanımlanan yeni sınıfların yaşam alanları da mekansal olarak ayrılmış, örneğin “işçi sınıfı mahallesi” gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Kent mekanı işçi sınıfı ve yöneten konumundaki kentsoylu sınıf arasındaki sınıf mücadelesinin sahnesi olmuştur. Bu sınıf mücadelesinden galip çıkmanın yolu, yine kent ve onun organizasyonudur; Lefebvre’nin deyişi ile “kentsel demokrasi yeni yönetici sınıfın imtiyazlarını tehdit ettikçe, bu sınıf da onun (demokrasinin) doğmasını engellemiştir. Nasıl mı? İşçi sınıfını kent merkezinden ve kentten sürerek ve ‘kentselliği’ yok ederek.”¹ [69]. Lefebvre burada banliyöleşmeden söz etmekte ise de, mimarlığın bu kent mekanını işçi sınıfından kopararak örgütlemesine Hausmanization gibi daha pek çok örnek verilebilir. Zira Hausmann’ın Paris Planı (1850-1870) işçi mahallerinde yaşayanları yerinden etmekle kalmamış, aynı zamanda kentin sınıfsal anlamda mahallelere bölünmesini de sağlamıştır [70]. Dahası bu mahalleleşme ile işçi sınıfı kendini ait olduğu sosyo-ekonomik statü ile tanımlamak

¹ “As urban democracy threatened the privileges of the new ruling class, that class prevented it from being born. How? By expelling from the urban centre and the city itself the proletariat, by destroying ‘urbanity’.”

yerine, kendi sosyal statüsü ile denk olanlar belli bir bölgede toplandığı için artık o bölge ile tanımlamaya başlamıştır. Bu durum sınıf bilincinin oluşmasına büyük bir sekte vurarak, örgütlenerek oluşacak herhangi bir direnişi baştan engelleme amacı güder. Bu örnek mekanın örgütlenmesinin bir bastırma mekanizması olarak nasıl çalıştığını açıkça gözler önüne serer. Dahası, mekanın kullanım değerinin yerine değişim değerinin geçtiği ve bir meta haline dönüştüğü bu kapitalist kentte, rasyonel ekonomik gelişmenin başını çeken kentsoylu sınıf, işçi sınıfının tahakkümünde baskı yerine istismarı ve sömürüyü benimserken yine bu meta haline gelen mekanı kullanmıştır [69].

2.3.1.1 Tahakküm Olarak Mekan

Yukarıda çizilen tabloyu destekler nitelikte, Lefebvre “La Production de l'Espace”de [7], mekanın bilgi ve hareket olarak mevcut üretim pratiklerinde işlevsel ve araçsal bir rolü olduğunu, dolayısıyla kapitalizmin de örgütlenmesini mekan üzerinden kurduğunu, üretim pratiğinin ve hakim ideolojinin kendi sistemini yaratmak için bilgi temelinde mekanı kullandığını savunmaktadır. Her üretim biçimi kendi mekan organizasyonunu da üretir, kendi mekanını üretmeden devamını sağlaması da olanaksızdır. Nitekim, benzer şekilde hiçbir devrim de müesseselerinin etkin şekilde rol alacağı kendi mekanını üretmeden, kendini tam olarak gerçekleştirmiş sayılmaz. Herhangi bir köklü siyasi değişim ancak gündelik hayatı, ideolojik altyapıları, kurumları ve politik araçları ile beraber toplumu değiştirdiğinde kalıcı olabilir [7]. Sadece yeni değil, yerleşmiş düzen için de formun devamını sağlayan, gündelik hayat ile olan ilişkisi ve gündelik pratikleri ne kadar kontrol altında tuttuğudur. Bu denetleme işi merkezi güç olan devlet (İngilizce *state* kelimesinin karşılığı olarak)indir. Devlet, kent-devletten farklı olarak, birbirine ticaret ya da ekonomik bağlar ile bağlı, farklı üretim ve hizmet alanlarında uzmanlaşmış olan kentlerin olduğu bir ağda, bir kentin güçlenerek ve merkezileşerek hiyerarşide üst sıraya oturması ve diğerlerinin ona tabi olması ile ortaya çıkmıştır [69]. Lefebvre’ye göre 20. yüzyılın ikinci yarısında devlet tüm dünyada giderek güçlenmiş ve toplumu baskı altına alır hale gelmiştir, kalıcı olmak için toplumu rasyonel bir şekilde bilgi ve teknoloji yardımı ile organize ederek homojenleştirir [69],

“..devlet farklılıkları tekrarlara indirgeyerek azaltır ve zamanı baskı altında tutar.. bu modern devlet kendini sabit bir merkez olarak tanıtır ve benimsetir... tüm uyumsuzluk ve çelişkilere son veren bir mantığı icra eder.”¹

Burada Deleuze ve Guattari’nin kent ve devlet ayırımına değinmekte yarar vardır. Merkezi bir güç ile işlemesi her ikisinin de ortak noktası olmakla beraber, kent ve devlet arasında temel ayrımlar bulunmaktadır. Kent, diğer kentlerden oluşan bir ağın parçasıdır, dışarıdan mal ve bilgi alır, dışarıya başka mal ve bilgileri verir, devlet ise içindeki tüm noktaları, bu ister başka kentler olsun, ister etnik, ekonomik, teknolojik özellikler olsun beraber çalıştırır ve birbirleri olan ilişkilerini kontrol eder [71]. İçindekileri kendisinin en üstte ve kalan her şeyin ona tabi olduğu hiyerarşik bir düzen içinde kontrol ederken, dışarıdakilerin içeri girmesine izin vermez, ağın diğer parçaları ile bir ilişkisi yoktur. Devlet bir dikeyliktir, devletler birbirine bağlı değildir, kent ise tüm kentlerin birbirine bağlı olduğu bir yataylıktır, ya da Deleuze ve Guattari’nin deyişi ile kent bir “çapraz-tutarlılık (transconsistency)” iken, devlet bir “iç-tutarlılık (intraconsistency)”dir. Sonunda ise kapitalizmin bir kent değil, bir devlet formunda hasıl olduğunu söylerler, Batı’da devlet kenti hükmü altına almıştır [71], kapitalizmin hüküm sürebildiği devlet, mekan üretimi ile içindeki farklılıkları eritir ve tüm karşıtlıkları silerek ortamı homojenleştirir. İktidar, mekanın organizasyonudur.

2.3.1.2 Formun Krizi

Tafari, 1969 tarihli “Per una Critica dell'Ideologia Architettonica” makalesinde [4] ve buradaki argümanlarını genişlettiği 1973 tarihli “Progetto e Utopia: Architettura e Sviluppo Capitalistico” kitabında [5], 20. yüzyıl mimarlığını kapitalist üretim pratikleri olan ilişkisi üzerinden sorgularken, kapitalist mekan örgütlenmesi ile beraber mimarlığın toplumsal konumunun değiştiğini savunmaktadır. Modern mimarlığın “ilerleme ve rasyonalizm ideallerinin bir taşıyıcısı”² haline gelmiş olduğunu iddia ederken, onu kapitalizmin “artçı”sı (rear-guard) olarak tanımlar [4].

¹ “..the state crushes time by reducing differences to repetitions or circularities..... this modern state promotes and imposes itself as the stable centre.... it enforces a logic that puts an end to conflicts and contradictions.”

² “Modern architecture has marked the paths of its own destiny by becoming the bearer of ideals of progress and rationalization to which the working class is extraneous, ...”

Lefebvre'nin de belirttiği gibi her üretim biçiminin kendi mekanı varsa, üretim biçiminin değişmesi mekanın da beraber değişmesi anlamına gelmelidir [7], fakat bu değişimin hemen ve rasyonel bir şekilde gerçekleşmesi beklenemez ki bu durum kaosa ve heterojenliğe olanak tanır. Ortaya çıkan bir endüstri, ortaya çıktığı tarihsel koşullarda, yani mekanını örgütlemekten varlığını sürdürmez [69], fakat bir yandan da aslında mekan örgütlenmesindeki değişim de yeni üretim ilişkilerini beraberinde getirir; bu yüzden üretim ilişkilerinin ve mekan örgütlenmesinin transformasyonunu her zaman bir ve beraber düşünmek gereklidir. Sanayi Devrimi ile başlayan süreçte, kent kaçınılmaz olarak yeni üretim ve örgütlenme biçimlerinin alanı haline geldiğinde, para ekonomisine ve zanaat tabanlı üretimden endüstri tabanlı üretime geçildiğinde bu transformasyon büyük bir krizi de beraberinde getirir. Zira kent mekanının strüktürü de-forme olmuş, süregelen formu çözülmüş, stabilizasyonu bozulmuştur. Bu de-formasyon hali, Tafuri'nin öne sürdüğü gibi geleneksel form konseptinin krizine dönüşmüştür [4], [5]. Bu krizin bir nedeni de kentin stabilizasyonunun bozulması ile farklılıklara, ya da Tafuri'nin deyişi ile "otonom mimari müdahalelere" olanak sağlama potansiyelinin farkına varılmasıdır [5], yani bir anlamda (görece) homojenliğin yerini farklılıkları kabul edebilen bir kentsel alan almıştır. Teknolojik gelişmelerin de yarattığı çelişkiler ile kent her zaman olduğundan daha da belirgin bir şekilde açık bir strüktür, farklı geleceklere olanak tanıyan bir alan haline gelmiştir [5]. Şüphesiz kentsel alan endüstriyel üretim öncesinde de kuvveden fiile geçmemiş sonsuz olasılıkları bünyesinde barındırır, fakat modern kent çelişkileri ile heterojenliğin yoğunlaştığı bir alan olarak ortaya çıkar, Lefebvre'ye göre endüstriyel kent bu yüzden "gelişen bir eser" ve "mümkün olanın yeri"dir [69].

Lefebvre, Sanayi Devrimi sonrasındaki kent için üç aşama tanımlar; birincisi endüstrileşmenin "negatif" bir aktör gibi davranarak, mevcut kentsel gerçekliği ve kent toplumunu tahrip, de-forme etmesi; ikincisi (birincisi ile kaynaşmış durumda) kentleşmenin yayılması ve kentsel bir toplumun yaygınlaşması, yıkılmış eski kentsel gerçekliğin yerini böylece yeni bir sosyo-ekonomik gerçekliğin alması; üçüncü ve sonuncu olarak ise bu yeni kentsel gerçeğin merkezileşmesi, bir karar-verici merkezin ortaya çıkmasıdır [69]. Bu karar verici merkez, ya da devlet, yukarıda da değinildiği gibi

kendi felsefesi, toplum kavramı, politik bir stratejisi olan, üniter, global ve total bir sistemdir [69].

Tüm bu süreç, aynı zamanda yeni bir “rasyonalite” tanımlamaktadır. 19. ve 20. yüzyıllarda toplumsal gerçekliğin rasyonel bir şekilde düzenlenmesi hasıl olmaktadır. Bu rasyonalite, üretim operasyonlarını, toplumsal ve ekonomik organizasyonu, strüktürü ve işlevi içermektedir ki sonunda rasyonalite bunların hepsini boyunduruğu altına almıştır [69]. Bu rasyonalitenin aslında kendisi bir “ideoloji”dir. Endüstri devrimini izleyen yıllarda kentin içinde bulunduğu yukarıda sözü edilen tüm süreçler aslında bir kaosu, çelişki ve düzensizliği işaret etmektedir. Bu durumda düzenleyici rasyonalizm sorusunu sormuştur: “Bu kaotik karışıklığa düzeni nasıl aşılacak gerekir?”¹ [69] Bu kaosu nasıl düzenlemek, ona nasıl normlar vermek gerekir? Cevap, Lefebvre’nin de belirttiği gibi tutarlılık (coherence)dır [69];

“Modern toplumun doktoru kendini hasta bir toplumsal mekanın doktoru gibi görür. Sonuç? Tedavi nedir? *Tutarlılıktır*. Rasyonalist, gördüğü kaotik gerçekliğin içinde tutarlılığı tekrar ve tekrar kuracaktır. Bu rasyonalist tutarlılığın bir form olduğunu, yani bir sonuçtan çok araç olduğunu fark etmeyebilir, ve düzensizlik ile aşık tutarsızlığın altında yatan yaşam mekanının mantığını sistematize edeceğini, kendi tutarlı yaklaşımını, gerçeğin tutarlılığını kendine bir çıkış noktası olarak alacağını da.”²

Rasyonalist mantık, düzensiz ve sağlıksız gördüğü alanı verdiği normlar ile sistemleştirir, sonuçta ise tüm bu sistem, “mükemmel bir tahakküm, insanların, üreticilerin, malları ve mekanları tüketenlerin incelikli istismarı için bir araya gelir.”³ [69]. Nihai hedef, toplumun tahakkümüdür.

¹ “How to impose order in this chaotic confusion?”

² “The physician of modern society see himself as the physician of a sick social space. Finality? The cure? It is *coherence*. The rationalist will establish or re-establish coherence into a chaotic reality which he observes and which offers itself up to his action. This rationalist may not realize that coherence is a form, therefore a means rather than an end, and that he will systematize the *logic of the habitat* underlying the disorder and apparent incoherence, that he will take as point of departure towards the coherence of the real, his coherent approaches.”

³ “All the conditions come together thus for a perfect domination, for a refined exploitation of people as producers, consumers of products, consumers of space.”

2.3.1.3 Kaosu Düzene Dönüştürmek

Form konseptinin kaotik kent mekanında içine düştüğü krize 18. ve ilerleyen yüzyıllarda tüm pratikler gibi sanat ve mimarlık da cevap vermeye soyunur. 19. ve 20. yüzyılın avangard akımlarını, kapitalizm ile transformasyon hali belirginleşen kenti kontrol etmeye, kentsel alana sabit bir form vermeye çalışan hareketler olarak gören Tafuri'ye göre bu avangard sanat hareketleri her ne kadar amaçları bu olsa da kaosu düzene dönüştürmeyi başaramamışlardır. De Stijl dünyayı formsuz olarak görüp, düzenlemeye çalışırken, Dada kaosu onaylamaya çalışmaktadır. Fakat aslında ikisi de aynı şeyin peşindedir: formsuz olanı kontrol etmenin [4]. Ve ikisi de başarısız olmuştur. Nitekim Tafuri'ye göre bu sabitleme yetisine sadece mimarlık sahiptir, çünkü bu çabaları sadece mimarlık somutlaştırabilir [4]. Zaten mimarlığın işi de budur, Tafuri'nin sözleri ile mimarlık, "stabil bir strüktürdür, sabit değerlere form verir ve kentsel morfolojiyi sağlamlaştırır"¹ [4],[5]. Dada ve Sürrealizm gibi avangard sanat hareketleri bu kaosu onaylarken, mimarlık onu gidermeye çalışır. Bu durum mimarlığı her türlü otoritenin potansiyel müttefiki konumuna sokar. Bu yüzden de yeni üretim pratiklerinin mekanını stabil hale getirmek için mimarlık zorunlu olarak üretim zincirinin bir parçası haline gelmiştir [4]. Form ve Plan, modern mimarlık tarafından kentsel kaosu düzene dönüştüren birer araç olarak görülmüştür. Nitekim Bauhaus ile beraber, "tasarım"ın üretimi organize etmenin bir yolu olduğu açıkça ortaya konur ve ideolojinin tasarımsal eylem ile olan ayrılmaz ilişkisi açık bir hal alır [4]. Bu süreçte Plan (Tafuri'nin büyük harfle Plan olarak yazdığını kapitalizmin tasarısı olarak okumak yerinde olur) üretim organizasyonunun hakimidir ki bu durum mimarlığın aslında tüm bu üretim organizasyonu ile nasıl göbekten bağlı olduğunu gösterir [4]. Modern mimarlık, "üretimin, dağıtımın ve tüketimin kapitalist kentte tekrar organize edilmesinde tasarımı her düzeyde bütünüyle Proje'nin içine dahil etmek için ideolojik bir ortam yaratma ... becerisine sahipti"² [4]. Nitekim mimarlığın işi zaten mekanı kurarken aslında üretim döngüsünü organize etmektir [4];

¹ "is a stable structure, which gives form to permanent values and consolidates an urban morphology."

² "Modern architecture... was able to create, an ideological climate for fully integrating design, at all levels, into a comprehensive Project aimed at the reorganization of production, distribution and consumption within the capitalist city."

“Modernist üretim teknikleri ve pazarın genişlemesi ve rasyonalizasyonu ile, “nesne”lerin üreticisi olan mimar aykırı bir figür haline geldi. Artık mesele kentsel dokudaki tekil elemanlara ya da en basit prototiplere form vermek değil. Üretim döngüsünün gerçek birliği bir kere kentte tanımlandığında, mimarın kalan tek işi bu döngüyü organize etmektir.”¹

Tafuri 20. yüzyıl mimarlığını, kapitalist düşüncenin ideolojik bir aracı olarak görürken [4], mimarlık için “artçı” (rear-guard) sözcüğünü kullanmaktadır. Nitekim aynı mantıkla mimari ütopyaları da öncelikle kapitalist ideolojinin dışında görür, başka türlü “ütopyaların sonu ve realizmin doğuşu”ndan söz etmesi mümkün de değildir. Ona göre ütopyaların çöküşü bir nevi mimarlığın toplumsal ideolojisini gerçekleştirememesi ve kapitalist ideolojiye teslim olmasıdır, kendi sözleri ile “mimarlığın üstlendiği toplumsal ütopyaların çöküşü ideolojinin, ekonominin kuralları ile oluşan politikaya boyun eğmesine yol açmıştır”² [4]; fakat bir yandan da ne modern mimarlığın ütopyalarının sonunun gelmesinin, ne de realizmin, modern mimarlığın söyleminin gelişiminde özerk süreçler olmadığını kabul eder; nitekim mimarlığın muasırı olduğu ideolojiden, yani modern mimarlığın kapitalist ideolojiden farklı bir ütopya üretmesi mümkün olamaz, çünkü zaten her ne kadar Tafuri “artçı” vurgusu ile bunların sonradan örtüştüğünü iddia ediyor olsa da, modern mimarlığın ideolojisi ve kapitalizmin ideolojisi bir ve aynı şeydir. Öyleyse mimari ütopyalar da aslında tam olarak bu ideolojinin merkezindedir ve onu sabitlemek için çalışır, “hem sanatsal hem de kentsel formlar olarak mimari ideoloji, insanların tümünü ideal Sentez içinde birleştirerek eritme projesi” ve “Düzensizlik’ten Düzen yaratmanın bir yolu”³dur [4]. Daha açık söylemek gerekirse modern mimari form, kaosu düzene dönüştürerek, ortamı kapitalist ideolojinin sisteminde sabitler ve tüm öznelerin bu sisteme tabi olmasını sağlar.

¹ “In the face of the modernized production techniques and the expansion and rationalization of the market, the architect, as producer of “objects”, became an incongruous figure. It was no longer a question of giving form to single elements of the urban fabric, nor even to simple prototypes. Once the true unity of the production cycle has been identified in the city, the only task the architect can have is to organize that cycle.”

² “The decline of social utopianism confirmed ideology’s surrender to the politics of things created by the laws of profit.”

³ “architectural ideology, in both its artistic and urban forms, was left with the utopia of form as a project for recuperating the human totality in the ideal Synthesis, as a way of mastering Disorder through Order.”

2.3.1.4 Hegemonya

Modern mimarlığın bu “düzenleyici” formu, kapitalizmin mekanı olarak sayılabilecek soyut mekandır, çünkü “kapitalizm için mekanın somut kullanım değeri değil, değişim değeri önemlidir” [70]. Soyut mekan kapitalizmin metalarının, stratejilerinin, paranın gücünün ve politik devletin mekanıdır [7]. Tafuri’ye göre soyut olmasının nedeni genel olma isteğidir [4], çünkü soyut mekanda farklılıklara yer yoktur, hem formel hem de nicel olduğundan farklılıkları kolayca silebilir [7]. Lefebvre’nin “kod” olarak adlandırdığı bir takım pratikler bu soyut mekanı sabitler [7]. Kod, “kentin alfabesini ve dilini sabitlemeye yarar”¹ [7], kodun varlığı, insanların, “-kullanıcıların, inşa edenlerin, politikacıların-, gerçeği açığa çıkarmak için kentsel mesajlardan koda gitmeleri ve kentin kodunu çözmeye çalışmaları değil, onun yerine koddan mesaja gitmeleri, böylece koda uygun söylem ve gerçeklik üretmeleri”²ni sağlar [7]. Yani, “mekansal bir kod, mekanı okumak ya da yorumlamak için bir araç değil; daha ziyade o mekanda yaşamak, onu anlamak, ve üretmek için bir araçtır”³ [7]. Mekandaki gelecek müdahaleler için bir kılavuz gibi görev görürken, yani olası gelecekleri düzenlerken, mekanın sabitliğinin ve homojenliğinin garantisi olarak işler.

Soyut mekan aynı zamanda gücün mekanı olduğundan kendi içindeki uyumsuzluklar bu mekanın çözülmesine sebep olur, bu yüzden homojenliği esastır. Soyut mekan aynı zamanda araçsal bir mekandır, ortamı olduğu otoritenin manipüle ettiği bir yerdir. Başka bir soru ise buradaki öznelerin durumudur. Lefebvre’ye göre bu mekanda bir görünen, yalancı özne, bir de gerçek özne, yani politik güç bulunur [7]. Peki geri kalanların, yani bu mekanı kullananların sessizliği nasıl korunmaktadır? “Bu mekanı kullananlar neden kitlesel bir ayaklanma yerine kendi yaşamlarına ve mekanlarına zarar

¹ “The code served to fix the alphabet and language of the town, its primary signs, their paradigm and their syntagmatic relations.”

² “What the establishment of this code meant was that 'people' — inhabitants, builders, politicians — stopped going from urban messages to the code in order to decipher reality, to decode town and country, and began instead to go from code to messages, so as to produce a discourse and a reality adequate to the code.”

³ “It is clear therefore, that a spatial code is not simply a means of reading or interpreting space: rather it is a means of living in that space, of understanding it, and of producing it.”

veren bu döngüde kendilerinin manipüle olmasına izin verirler?”¹ [7]. Bu sorunun cevabı Gramsci’nin hegemonya kavramında gizlidir, zira mekanı kullanan özneler de bu döngünün üreticisi haline gelirler, kendi kültür dünyaları da bu döngünün içindedir, sistemin bir parçasıdır. Sistemin dışı yoktur.

Gramsci’yi tartışmadan önce Marx’ın ekonomik altyapı ve kültürel üstyapı kavramlarına değinmekte fayda vardır. Altyapı ile kastedilen, ekonomik strüktür, yani üretim biçimi ve paranın örgütlenme şekli, üstyapı ile ise toplumsal, kültürel müesseselerdir, politik organizasyon (devlet), eğitim, sanat, edebiyat, din, spor takımları, basın, aile, yani formdur. Marksist düşüncenin temeli ise, altyapının üstyapıyı belirlediğine inanılmasıdır, yani toplumun formu onun üretim şeklinin organizasyonu ile belirlenir; öyleyse burjuvanın ideolojisi, onun sosyal hayattaki maddi üretim ve tüketim pratiklerinin bir yansımasıdır. Üretim organizasyonu ile ideolojinin iki taraflı ilişkisini (ve hatta müşterekliğini) tek taraflı gibi görerek altyapı-üstyapı şeklinde sınıflandırmak ve birinin diğerini belirlediği şeklindeki idrak biçimi Marksizmin önerisine de yansır; bu durumda toplumu değiştirmek için, altyapıyı, yani üretim organizasyonunu değiştirmek gerekmektedir. Bu yüzden endüstri toplumunda bir devrim için Marx’ın önerdiği, işçi sınıfının üretim araçlarını ele geçirmesidir.

Gramsci için ise basitçe üretim araçlarını ele geçirmek, ya da alt yapıyı değiştirmek devrime giden yolu açmak için yeterli değildir, bu durumun nedeni örneğin Rusya’daki gibi bir devrimin Batı toplumlarında gerçekleşememesi ile aynıdır; çünkü Batılı demokrasiler karmaşık politik gruplar ve müesseseler geliştirmiştir ki, herhangi bir devrim için önce bu müesseselerin burjuva toplumu ile olan ilişkileri kesilmelidir [72]. Başka bir deyişle, kapitalizmin çok iyi yerleşmiş olduğu toplumlarda politik ve ideolojik kaynaklar, yani “sivil toplum” çok güçlüdür, o yüzden Rusya’daki gibi bir devrim mümkün değildir. Sivil toplum olarak kastedilen ise hakim sınıfın kendi hegemonyasını organize ederek toplumsal gücünü inşa ettiği yerdir. Devlet, ya da politik toplum baskının, zorlamanın, diktatörlüğün, boyundurluk altına almanın karşılığı iken, sivil toplum rızanın, hegemonyanın ve güdümün karşılığıdır [72]. Gramsci kapitalizmin

¹ “Why do they allow themselves to be manipulated in ways so damaging to their spaces and their life without embarking on massive revolts?”

kültürel müesseselerinin çok güçlü oluğu bu tür toplumlarda doğrudan devlete yöneltilen “silahlı bir direniş” (war of movement) yerine, işte bu sivil topluma yöneltilen “ideolojik mücadele”yi (war of position) önermektedir. Şüphesiz, ideolojik mücadele çok daha uzun sürelidir.

Fakat Gramsci, gene de Marx’ın altyapı/üstyapı ilişkisini tersine çevirmez, daha çok alt ve üstyapıların diyalektik bir ilişki içinde olduğunu gösterir. “Alt ve üst yapılar, hiç biri diğerinden daha belirleyici olmayacak şekilde, sürekli olarak birbirini etkiler”¹ [72].

Hegemonya kavramına geri dönülecek olursa, onun inşa edildiği yer sivil toplumdur. Sivil toplum, hegemonik bir tahakküme karşılık gelirken, politik toplum otoriteye ve hükmetmeye karşılık gelir. Sivil toplum, politik otorite ile gündelik hayat arasındaki ayrımın bulanıklaştığı yer olduğu için etkili bir mekanizmadır [72]. Sivil toplum ayrıca Gramsci’nin “sağduyu” (common sense) kavramı ile de örtüşmektedir [72]. Sağduyu kelimesi burada günlük hayattaki anlamı ile kullanılmamaktadır. Gramsciye göre, gücü elinde bulunduran sınıf sağduyuya müdahalede bulunur, ona kendine göre şekil verir, kısacası onu tanımlar, diğer sınıflara kalan ise onu kabul etmektir. Kısacası bir sınıf tarafından belirlenen ortak akıl, toplumun tümü tarafından benimsenir.

Hegemonya, en basit anlamı ile kültürel güç olarak tanımlanabilir, ahlaki ve entelektüel bir liderlik durumudur. Hakim sınıfın kültür dünyasını elinde tutması, kendi kültürel değerlerini üretmesi ve ona tabi olan sınıflara bunu empoze etmesi olarak özetlenebilir. Nitekim, Gramsci bir devrim için işçi sınıfının örneğin köylüler gibi diğer tabi olan sınıflar ile bir birlik oluşturmalarını, fakat bu birlik içinde hiyerarşik olarak üst konumda olmasını ve başı çekmesini salık verir, ve işçi sınıfının merkezde olması, ideolojik olarak lider konumunda olması da yine hegemonya kavramı ile açıklanmaktadır. Kısacası Gramsci, aslında hegemonyayı devrimci örgütlenme için de hayati bir unsur gibi görmektedir.

¹ “Base and superstructure constantly impact upon each other with no level assumed to be the primary level of determinacy.”

2.3.2 Gramscici Mimarlık

Mimari pratik ile içinde üretim yapılan ortamdaki hakim ideolojiden farklı bir pozisyon almak, onu eleştirebilmek, farklı bir yöne işaret etmek, hakim iktidarın tahakkümünü sarsmak mümkün müdür? Jameson'a göre mimari üretimde böyle eleştirel bir potansiyel açığa çıkmaktadır, Tafuri'yi tekrar okuduğu ve ona alternatif bir pozisyon önerdiği 1985 tarihli "Architecture and The Critique of Ideology" makalesinde [9] mimari pratiğin uzlaştırmacı toplumsal rolüne parmak basarak, "Gramscici mimarlık" ismini verdiği karşı ve eleştirel bir mimarlık biçiminin mümkün olup olmadığını sorgular.

Birçok araştırmacıya göre Tafuri, "Per una Critica dell'Ideologia Architettonica" (1969) makalesinde [4] ve "Progetto e Utopia: Architettura e Sviluppo Capitalistico" (1973) kitabında [5] mimarlığı öyle bir ideolojik, kültürel ve ekonomik formasyon içine hapsetmiştir ki, mimarlık disiplini dahilinde herhangi bir karşı söylem üretilemez. Jameson, Tafuri'nin pozisyonunu şu şekilde sistemleştirir [9];

- mimarlık eleştirmeni ideolojik bir tutum takınmak yerine, mevcut mimari kuram ve ideolojilere muhalif olmalıdır.
- pratik alanda faaliyet gösteren mimarın, radikal, devrimci, ya da ütöpik bir mimari ya da mekan inşa ve icat etme gibi bir umudu yoktur.
- binaların ya da mimarının eleştirisi, bu yapıları var eden ideolojilerin ve onları inşa eden mimarların kuramlarının eleştirisidir.
- mimarların kendileri politik olsalar bile, mimari ve estetik üretimleri politik olamaz. Politika ve estetik birbirinden koparılmıştır.
- geleceğin mimarisi ancak o geleceğe ulaşıldığında, yani toplumsal bir devrimden ya da sistemin üretim araçları ile tümünden transformasyonundan sonra mümkün olabilir.

Bu maddelerden de anlaşılacağı üzere, Tafuri'nin pozisyonundan bakıldığında toplumsal bir devrimden önce yapılacak her mimari ya da kentsel yenilik boşunadır. Zira mimarlık da şehircilik de kapitalist sistemin parçalarıdır. Onların kapitalizmin bünyesinde ürettikleri, kapitalizmin sözünü tekrar eder ve güçlendirir. Bu yüzden bir devrim ya da sistemin transformasyonu gerçekleşmeden bu alanlarda da herhangi bir değişim beklemek nafiledir [9]. Bu toplumsal devrimden önceki tüm mimarlıklar, hiçbir

politik ve toplumsal söylem üretmeyen ve ortama hiçbir eleştiri getiremeyen birer pratik olarak, ya da Tafuri'nin sözleri ile "muhteşem bir işeyaramazlık" olarak ortaya çıkar. Fakat bir yandan Tafuri'nin bu söylemi de yine aynı toplumsal formasyon içinde üretilmiştir, ve eğer sistem işaret ettiği kadar kapsayıcı ise nasıl olup da kendi metninin eleştirel bir tavır alabildiği sorusunu akla getirmektedir.

Bununla beraber, Tafuri'nin çizdiği bu karamsar tabloyu farklı yorumlayan kuramcılar da mevcuttur, örneğin Aureli'ye göre Tafuri'nin çizdiği tablo bilhassa mimarlar tarafından yanlış anlaşılmaktadır. Ona göre Tafuri'nin bu metinlerinde anlatmaya çalıştığı geline nokta artık yapılması gerekenin yeni mimarlıklar üretmek yerine, mimarın rolünü entelektüel bir işçi olarak tekrar tanımlamak gerektiğidir [73]. Tafuri "mimarlığın ölümü"nü deklare etmek yerine, aslında başka bir öneri sunmaktadır, Aureli bu öneri bazında gerekenin, "entelektüel üretimin her zaman olası politik ekonomilerin gelişimi ile ilgili olduğu gerçeğini göz önünde bulundurarak süreci ve formları tekrar tarihselleştirmek"¹ olduğunu söyler [73]. Tafuri'nin Rönesans'a olan ilgisini de buna bağlar, "bir entelektüel iş olarak mimari pratik ve kapitalizmin gelişmesinin temelini hazırlayan güç strüktürleri arasındaki ilişkinin kökenine inmek"² [73]. Oldukça muğlak olan bu öneri Jameson'un metninde biraz daha da somutlaşmaktadır, Jameson Gramsci'nin "hegemonya" kavramından ve Lefebvre'nin mekan üretimini bir hegemonik durum olarak görmesinden de yola çıkarak mimarlığın açıkça bir "karşı-hegemonik" potansiyel taşıdığını iddia etmektedir.

Jameson sözkonusu metinde mimarlığın uzlaştırmacı bir pozisyonu olduğuna parmak basmaktadır, ona göre mimarlık başka türlü kavranamayan kentsel ve teknolojik güçlerin kavranmasını içeren önemli bir toplumsal rolü üstlenmektedir [74]. Bu toplumsal rol pek çok kuramcı tarafından kabul edilse de, onu Tafuri gibi karamsar, ya da Jameson gibi daha iyimser şekilde yorumlayanlar bulunmaktadır. Jameson, Tafuri'nin mimarlığın toplumsal arenadaki rolü üzerine söylediklerini kabul etmekle

¹ "...what was needed was to seriously (re)historicize the processes and forms through which the content of intellectual work was always structurally linked with the conditions posed by the evolution of possible political economies."

² "...the search of the origin of the link between the practice of architecture as intellectual work and its strategic links in the development of power structures that would provide the cultural basis for capitalist development..."

beraber, mimarlığın uzlaştırıcı durumunu da göz önünde bulundurarak, Antonio Gramsci'nin "kültürel hegemonya" ve "karşı-hegemonya" kavramlarından yola çıkan ve "Gramscici mimarlık" adını verdiği yeni bir mimarlık önerir. Nitekim Gramsci, sivil toplum ile kurulan "hegemonya" adını verdiği kültürel tahakkümü bozmanın tek yolu olduğunu söylemektedir; bu yol işçi sınıfının¹ kendilerine empoze edilen değerlerin yerine kendi değerlerini yaratması, yani "karşı-hegemonya"dır. Jameson bu kavramdan yola çıkarak alternatif bir mekan, kent ve gündelik hayat ideası yaratmanın da bir karşı-hegemonya olarak mümkün olabileceğini iddia eder [9]. Böylece mimarların yeni toplumsal ilişkiler öneren mekanlar ortaya çıkarması mümkün olacaktır.

Marx'ın altyapı-üstyapı ayırımına göre, kültürel ortamı değiştirmenin yolu üretim ilişkilerini değiştirmekten geçer. Fakat Gramsci'nin alt-üstyapı kavramlarını diyalektik kavrayışına göre karşı-hegemonya, yani karşı idealar, karşı değerler üretmek, yeni bir sistem ortaya koymak, henüz politik bir devrim ile güvence altına alınmamış bir kurumsal üstyapı üretmek, bu üretim ilişkilerini değiştirmeye giden yolu açabilir [9]. Bu anlamda Gramsci'nin karşı-hegemonya olarak tanımladığı aslında bir kültürel devrimdir [9]. Gramsci'nin karşı-hegemonya teorisi aslında hem materyalizm ve idealizm ayırımına, hem de taban ve üststrüktür ayırımına bir saldırıdır [9],

"... Gramsci'nin "hegemonya" kavramının (daha sonra ve bağlantılı bir şekilde ortaya çıkan "kültürel devrim" düşüncesi ile birlikte) materyalizm ve idealizm ayırımını (ve onunla beraber geleneksel taban ve üststrüktür kavramlarını) yerinden etmeye yeltendiği iddia edilebilir."²

2.3.2.1 Taban Madde

Hegemonya kavramının taban ve üst ayırımına saldırması akla Bataille'in yine bu ayrımı sarsmaya yönelik "temel madde" kavramını getirir. Bataille, hiyerarşik bir ideal düzene karşı "taban materyalizm"i önermektedir. Buradaki madde ontolojik bir şeyden çok, dışarıdan gelen bir heterojenliktir. Taban madde hiyerarşiyi ve homojenliği bozmaya

¹ "İşçi sınıfı" kavramı da aslında farklılıkları elimine ederek bir homojenlik kurar, ve böylece bir yerde sınıf ayırımını daha da güçlendirir, üstelik bu homojenliğin kendi değerlerini üretmesini savunmak, aslında onu da bir forma dönüştürme tehlikesini barındırır.

² "...it can equally well be argued that Gramsci's notion of "hegemony" (along with the later and related idea of "cultural revolution") attempts rather to displace the whole distinction of materialism versus idealism (and, along with it, of the traditional concept of base and superstructure)."

çalışır, çünkü Bataille'e göre "çoğu materyalistler, tüm ruhani şeylerle bağlarını koparmak istedilerse de, sonunda hiyerarşik ilişkileri ile son derece idealist olarak ortaya çıkan bir düzen ortaya koydular"¹ [75]. Bataille'in tanımladığı taban madde ise idealin üzerinde yükseldiği aşağı şeydir, ve bu yüzden de varlığı ile aslında ideali bulanıklaştırıp bayağılaştırır. Noys'un deyişi ile "taban madde idealin ve 'yüksek değerler'in tabanındadır"² [76]. İdeali ayakta tutan şeydir fakat çoğu zaman idealin kendisi tarafından aşağı ve bayağı görülür ve mümkün olduğunca yok sayılır.

Noys taban maddeye örnek olarak Bataille'in "Le Gros Orteil" metnini örnek verir. İnsanın ayağa kalkması ve dik durmanın beraberinde getirdikleri, yani bilgi, alet kullanma becerisi, mantık, kısaca insanlık, aslında o aşağı ve bayağı ayak başparmağında temellenir [76]. Böylece yine Noys'un deyişi ile, "taban madde yüksek/alçak karşıtlığını olanaklı kılan ve yok eden şeydir"³ [76]. Bu durumda işçi sınıfı, burjuva idealinin üzerinde yükseldiği taban madde olarak ele alınabilir. Öyleyse Bataille'in taban materyalizm teorisi sınıfsal ayrıma da saldırır, politik destabilizasyona yol açma potansiyeli barındırır. Nitekim işçi sınıfı da burjuva tarafından ötelenmektedir, bu sınıfın kendi kültür değerlerini yaratması, kendini ortaya koyması, yani karşı-hegemonya bu hiyerarşinin de çatırdamasına yol açar. Düzeni baltalamaya çalışan, dahası buna gücü olan kavramlardan biri olarak taban madde ideal düzenin pirüpaklığını alt üst ettiği ve sistemi yıkacak olanın yine sistemin içinden olması, hatta dayandığı nokta olması açısından da önemlidir.

Jameson, işte bu taban madde ile arasında analogi kurulabilecek işçi sınıfının üreteceği karşı-hegemonyanın, mimarlık alanında alternatif bir kentsel mekan ya da günlük hayat fikri üretmek ve bunu korumak olarak karşılığını bulabileceğine inanmaktadır.

¹ "most materialists, even though they may have wanted to do away wit all spiritual entities, ended up positing an order of things whose hierarchical relations mark it as specifically idealist."

² "base matter is at the basis of the ideal and the 'higher values'"

³ "base matter is what makes the very structure of the high/low opposition possible in the first place and what ruins it.."

2.3.2.2 Karşı-hegemoya

Gramsci'nin "karşı-hegemonya" kavramı şüphesiz mimarlık gibi bir çok form dahilinde karşılığını bulabilir. Fakat mimarlık konusunda durum biraz daha karmaşıklaşmaktadır, zira Gramsci'nin metinlerinden anlaşıldığı kadarı ile kendisinin de bu konuda şüpheleri bulunmaktadır. Gramsci'ye göre mimarlık rasyonalizmi diğer her formdan daha fazla kucaklamaktadır [77]. Bunun nedeni ona göre mimarlığın uygulamalı bir sanat olması, ve her şeyden önce bir ihtiyaçtan doğmasıdır [77]. Fakat mimarlığa biçtiği tüm bu rasyonalizm ve işlevselcilik rolleri ile beraber, mimarlığın kitleleri organize etmekteki rolünü de yadsımaz [77];

"Mimarlıkta rasyonalizm ve 'işlevselcilik' kavramları kültür politikaları için sonuçları ve ilkeleri açısından zengin gözükmemektedir. Kavramın mevcut (genel anlamda) 'toplumsallaşma' sürecinde ve kültür politikalarında merkezi güçlerin geniş kitleleri bireyselliğin kalıntılarına ve estetiğine karşı organize etme teşebbüsünde ortaya çıkması bir tesadüf değildir."¹

Bununla beraber, mimari üretim aslında hegemonyayı en başta üreten ve dahası koruyan pratiktir, dolayısı ile bir karşı-hegemonya üretmesi mimarlığın aslında yaptığı işi baltalaması demektir. Mimarlık bu hegemonyayı hem yayan, hem sabitleyen pratik iken, nasıl kurduğunu çözen bir alan haline gelebilir? Tafuri'ye göre de işte bu yüzden Jameson'un önerdiği gibi kolektif projeler ancak toplumun sistematik şekilde değişmesinden sonra gerçekleşebilir, nasıl ütopist bir mimarlık mümkün değilse, karşı değerler üreten bir mimarlık da mümkün değildir. Çünkü Tafuri'ye göre kitlesel bir devrim ve sistemin transformasyonu söz konusu olmadan ne mimarlıkta ne de şehircilikte –yani kapitalist sistemin elemanlarında- niteliksel bir değişim olamaz. Kısacası mimarlığın özerk bir dışı yoktur. Nitekim Tafuri'ye göre bu yüzden mimarlık diğer tüm sanatlar arasında üstündür, çünkü mimarlığın ötekisi ya da dışarı, tarih ve toplum ile muasırdır"² [9]. Bu yüzden ütopik mimari de piyasa gerçekleri ile karşılaşınca yaşayamaz. Zira sistemi etkin şekilde dağıtıp, engellemeye çalışmayan, ona karşı

¹ "The concept of rationalism or 'fuctionalism' in architecture seems to be rich in consequences and principles for cultural politics. It is no accident that the concept arose in the present period of 'socialization' (in the broad sense) and of attempts by central forces to organize the great masses against the remnants of individualism and the esthetics of individualism in cultural politics."

² "Architecture is for Tafuri supreme among the arts simply because its Other or exterior is coeval with History and society itself, and it is susceptible therefore to the most fundamental materialist or dialectical reversal of all."

durmayan her şey sistemi yeniden üreterek güçlendirir. Tafuri aslında modern mimarlığın ütopyalarının çöküşünü gören postmodernizmin söylemi ile de örtüşen bir söz söylemektedir, “geç kapitalizmin muazzam varlığı dahilinde yeni hiçbir şey yapılamaz, temel hiçbir şey değiştirilemez.”¹ [9]. Jameson’a göre hem Tafuri’nin pozisyonu hem de postmodern kuramcılarının pozisyonu aynıdır fakat Tafuri bu durumu olumsuz ve negatif olarak görürken, postmodernistler bu durumu kabullenmeye ve bununla mutlu olmaya çalışır, aslında yaptıkları “aynı denklemde eksi yerine artı koymaktır” [9].

Jameson, Aydınlanma ile birlikte mimarlığın önünde iki alternatifin belirdiğini söylemektedir; birincisi toplumsal dengenin bir aracı haline gelerek formal sistemler ile toplumun homojenliğini sağlamak, ikincisi güç ve kontrol odaklarına arzuyu sızdırarak sisteme karşı bir direniş yaratmak [9]. Bu duruşların birincisi rasyonalizm, ikincisi ise irrasyonalizm, arzular ve öznelcilik ile bağdaştırılabilir. Jameson ayrıca arzular ile ilgili olan bu ikinci pozisyonu postmodern ideolojilere bağlamaktadır. Postmodernizm ile beraber homojenin estetiği yerini rastgele bir heterojenliğe bırakır. Farklılıklar rastgele bir aradadır, uyumsuzluklar, çatışmaların olduğu bir algı söz konusudur [9]. Buna rağmen Jameson Gramscici mimarlığı postmodernliğin içinde aramaz, böyle bir mimarlığın potansiyellerinin aranması gerektiğini söylese de metninde bunun nerede aranacağı hakkında da pek bir yol göstermez, sadece Lefebvre’nin “mekanın politiği” kavramına atıfta bulunmakla yetinmiştir [9].

2.3.2.3 Temellük Edilmiş Mekan

Nitekim Lefebvre’ye göre de Gramsci’nin tanımladığı anlamı ile hegemonya mekanı bir alet olarak kullanılmaktadır ve dahası bu mekanı üreten bileşenlerden biridir [7]. Ve tam da bu yüzden Lefebvre toplumsal değişimi mekanın değişiminde görür. O’na göre [64];

“hayatı değiştirmek”, “toplumu değiştirmek”, temellük edilmiş (appropriated) bir mekanın üretimi yoksa, bu ibarelerin de hiçbir anlamı yoktur.”²

¹ “...nothing new can be done, no fundamental changes can be made, within the massive being of late capitalism”

² “”To change life”, “to change society”, these phrases mean nothing if there is no production of an appropriated space.”

Lefebvre bu saptaması için çok önemli bir neden ortaya koyar; ona göre kapitalizm ile beraber, ürünlerin mekanda üretiminden, mekanın kendisinin üretimine geçilmiştir [64], böylece ekonominin planlaması, mekanın planlaması haline gelmek zorunda kalmıştır. Ancak, aslında her zaman mekanın planlaması aynı zamanda üretim ilişkilerinin (ve üretim ilişkilerinin planlaması da aynı zamanda mekanın) planlanmasıdır. Lefebvre, tarihsel süreç boyunca geçerli olan bu durumu, -tıpkı Tafuri gibi- kapitalizmde temellendirdiği için, mekanın tahakküm araçlarından kurtulmasını da mekana sınıf mücadelesinin müdahalesinde bulur [64]. Bu yüzden Lefebvre için ancak sınıf mücadelesi, tüm farklılıkları silen mekana, onun stratejisine, mantığına ve sistemine karşı durabilir [7];

“Bugün her zamankinden de fazla olarak sınıf mücadelesi mekana kazanmıştır. Nitekim, soyut mekanı tüm gezegeni ele geçirip, tüm farklılıkları silmekten alıkoyacak olan da tek başına bu mücadeledir. Yalnızca sınıf mücadelesinin farklılaştırmak, strateji, ‘mantık’ ya da ‘sistem’ olarak ekonomik büyümenin bünyesinde bulunmayan farklılıkları- bu büyüme tarafından ne sunulan ne de kabul edilen farklılıkları- üretme kapasitesi bulunmaktadır.”¹

Jameson’un bahsettiği Lefebvre’nin mekansal bir politikaya olan çağrısı (İngilizce’ye bazen “politics of space” bazen de “spatial policy” olarak çevrilmektedir) da bununla ilgilidir, mekansal bir politikayı henüz gerçekleşmemiş sol görüşlü bir program gibi görmektedir ki, bu program basitçe bireylerin mekanı kullanmasını ve sahiplenmesini (appropriation) içerir [64]. Lefebvre, bu program dahilinde “tüketici hareketi (consumer movements)” adını verdiği bir durum tanımlar. Yoğunlukla Amerika’da olan bu gruplar mekanın ekonomik bir değer ve politik bir araç olmasını reddetmekte [64], mekanın değişim değeri yerine kullanım değerini vurgulamaktadır. Böylece mekan kapitalist ekonomiye ve onu homojenize etmeye çalışan devlete karşı direnebilir.

Lefebvre’nin mekan üçlemesinde yaşanan mekana karşılık gelen mekansal pratik, yani düzenlenmemiş, tasarlanmamış toplumsal ilişkiler ve kitlelerin kendi kültürünü yaratması durumu ne kadar güçlü ise mekanın hegemonik tahakkümü de o kadar

¹ “Today more than ever, the class struggle is inscribed in space. Indeed, it is that struggle alone which prevents abstract space from taking over the whole planet and papering over all differences. Only the class struggle has the capacity to differentiate, to generate differences which are not intrinsic to economic growth *qua* strategy, ‘logic’ or ‘system’ – that is to say, differences which are neither induced by nor acceptable to that growth.”

zordur. Mekanı değişim değerinden kullanım değerine dönüştürmek, gündelik hayat pratikleri ile, yani yaşanan mekan ile mümkündür ki Lefebvre bunun alanını da sınıf mücadelesi olarak görür. Bu anlamda bu çaba Jameson’un iddia ettiği gibi Gramscici anlamda “karşı-hegemonya” olarak tanımlanabilir. Böylece, Jameson’un Gramscici mimarlık tanımı ile Lefebvre’nin üçlü mekan diyalektiği ve buna bağlı olarak yaşanan mekanın daha etkin olmasını salık vermesi ilk anda örtüşüyor gibi görünebilir. Fakat aralarındaki hayati fark, Lefebvre’nin karşı-hegemonyayı yaratacak kitleyi “taban madde”nin eylemlerinde temellendirmesi, böylece hem mekanın hiyerarşisine hem de formel konstrüksiyonlara dolayısıyla mimarlığa saldırması iken, Jameson’un zaten kendisi formel bir pratik olan mimarlığı potansiyel bir alan olarak görmesidir. Lefebvre mekan kuramında, egemenlik altındaki mekanı (dominated space) temellük edilmiş bir mekana (appropriated space) çevirmek için, mekanın “yaşanan mekan” boyutunu öne çıkaracak olan tasarlanmamış toplumsal ilişkileri önerir [64]. Ayrıca mekanın bu değişimi aynı zamanda, “taban madde” teorisi ile paralel olacak şekilde, daha önce tepeden olan mekan üretiminin tabandan olması anlamına gelmektedir [64]. Jameson’a göre ise mimarlığın ütopyaları bu yeni toplumsal ilişkileri ortaya koyacaktır, yani Jameson karşı hegemonyayı yaratacak olanı halihazırda hegemonyanın kendisini kuran ve devamını sağlayan pratikte temellendirmeye çalışır. Lefebvre’nin vaad ettiği umut ve Jameson’un vaad ettiği hayal kırıklığı da ikisi arasındaki bu hayati farktan kaynaklanmaktadır.

2.3.3 Ütopya

“Bereketli doğanın kendiliğinden yaşamındaki en basit manifestoyla bile karşılaştırıldığında, her ütopya insan yaşamı için uygunsuz, steril bir çöldür.”¹

Mumford, 1965 [10]

Batı dünyasındaki ilk ütopya olarak kabul edilen “Devlet”te Platon somut kentsel alandan pek az söz etse de, ütopyaların genellikle kent organizasyonu üzerinden

¹ “Compared with even the simplest manifestations of spontaneous life within the teeming environment of nature, every utopia is, almost by definition, a sterile desert, unfit for human occupation.”

söylemlerini kurduğu rahatça görülebilir. Neredeyse “ütopya” ile “ideal kent” kelimeleri eş anlamlı gibi kullanılmaktadır. Bunun nedeni kuşkusuz ideal yaşamı bir kent içinde, onu bir mikrokozmos gibi görerek anlatmanın rahatlığından, ya da Mumford’un dediği gibi “toplumsal hayatın tüm karmaşıklıklarını insan ölçeğindeki bir çerçeveden görmenin avantajından” daha ötededir [10]. İlk endüstriyel ütopyalar, Ledoux’nun Chaux kenti ve Owen’ın New Harmony’si, Howard’ın Bahçe Kentleri ve tabii Le Corbusier’nin kent tasvirleri, toplum yaşamını kent planlaması üzerinden düzenlemeye çalışırken, aslında 19. yüzyılın muğlak ilişkiler ve karşılaşmalara gebe ve kontrol edilemez kent mekanına da bir cevap niteliği taşır. Kentler kompleks, dinamik ve muğlak olmasından dolayı birden çok geleceğe olanak tanıyan alanlardır. Üstelik bu gelecekler de gelenekten ya da alışkanlıktan türemek yerine aktif, bireysel ve rastlantısal olarak üretilebilmektedir [78]. Kentler kaosun, değişimin, heterojenliğin, belirsiz geleceğin mekanıdır. Simmel bireyin metropol ile olan ilişkisini incelerken de öncelikle buradan yola çıkmaktadır, zira birey için bu kaotik metropol ile başa çıkmak modern hayatın temel meselesidir [79]. Modern mimarlık ile hedeflenen ise bireyin bu kaosla başa çıkmasını değil, tersine bu kaosa boyun eğmesini sağlamaktır. Buna paralel olarak modern mimarlığın ütopyaları da formel konstrüksiyonları yardımıyla özneyi bu azaptan kurtarma isteği ile motive olmakta, böylece endüstriyel sistemin rasyonelleştirilmesine hizmet etmektedir [9]. Nitekim ütöpik düşüncelerdeki temel fikirlerden biri gereğince kurulmuş bir kentin, sakinlerinin ütopyanın değerleri –ya da hakim ideolojinin değerleri- ile uyum içinde olmalarını sağlayacağıdır [78]. Fakat Mumford bu söylemi bir adım daha ileriye götürür, ona göre sadece Batı dünyasındaki ilk ütopyalar Antik Yunan’da doğmakla kalmamıştır, aslında ütopyanın kendisi Helenik çok önemli bir kavrama karşılık gelir: “ilk ütopya antik kentin kendisidir” [10]. Dahası bu antik kent, insanların zihinlerinde kalmış bir ideal formdur [10].

2.3.3.1 Görünmez Makine

Mumford, antik kent formunun ütopyanın kendisi olduğunu söylerken, bu kenti kuran ve devamlılığını mümkün kılan bir araca da parmak basar, bu “Görünmez Makine” diye tanımladığı ütöpik bir müessesedir. Mumford’un, Lefebvre’nin *tutarlılık* (coherence) kavramı ile de benzerlikler gösteren hatta neredeyse örtüşen Görünmez Makinesi,

kentteki bedenlerin bir makinenin parçaları gibi organize olması, bir düzen altına alınması, işin total bir mekanizmada tasnif edilmesi durumudur [10]. Nitekim tüm ütopya bedenle ilgilenmiş ve bedenin bireysel ve kolektif ilişkilerini idealize etmeye çalışmıştır, nihayetinde “bir toplumsal organizasyonu oluşturan da pratikler, alışkanlıklar, ritüeller ve müesseseler ile bedenlerin üretimi, düzenlenmesi ve idaresi”dir¹ [42]. Mumford’un Görünmez Makine ile işaret ettiği de, kentteki bireylerin organize olması ve bir düzen altında hayatlarına ve gündelik eylemlerine devam etmesidir. Kent zaten doğduğundan beri “düzen” kavramı ile ilişkilidir [10];

“Olağanüstü bir ölçüye kadar, arketip kent ritüeli dramaya, gelenek ve geçici hevesleri resmi kanunlara, batıl inançlarla kirlenmiş ampirik bilgiyi kesin astronomik gözleme ve matematik hesaplama çevirerek, kutsal düzenin mührünü ve insanın amacını tüm müesseselerine yerleştirmişti.”²

Kent bu muazzam organizasyonu ile var olan kaosu ve düzensizliği de düzene çevirmiştir ki buna paralel olarak ütopyaların neredeyse hepsinde kent formunun geometrik ilkelere, dahası mükemmel formlar olarak kabul edilen kare ve daireye dayandığı görülür. Bu matematik ve geometri, insanın doğa üzerindeki hükmünün de bir karşılığıdır. Le Corbusier’e göre 20. yüzyılın plansız kentlerinin temel sorunu geometrik olmayışlarıdır [80]. Bu ideal strüktürü oluşturmayı ve organize etmeyi sağlayan müessese olan Görünmez Makine ise aynı zamanda mükemmel bir kontrol mekanizmasıdır, Mumford’un sözleri ile [10];

“...kral haricindeki insanların özerkliğinin baskı altında tutulması bu devasa makineyi çalıştırmak için gerekli bir zorunluluktur. Başka bir deyişle, sıradan insan topluluğunu devasa kolektif bir sanat işine dönüştüren disiplin kuvvetleri kralın gözü, kulağı ve ellerinin gardiyan olduğu bir hapis haneye dönüşmüştü.”³

¹ “All philosophical utopias have dealt with the question of bodies. While they idealize the potential relations between individual and collective bodies, none of them advocates a decorporeal or disembodied state. After all, what a social organization consists in, above all, is the production, regulation and management of bodies through the production of practices, habits, rituals, and institutions.”

² “For to an extraordinary extent the archetypal city placed the stamp of divine order and human purpose on all its institutions, transforming ritual into drama, custom and caprice into formal law, and empirical knowledge spotted with superstition into exact astronomical observation and fine mathematical calculation.”

³ “..the necessary suppression of all human autonomy except that of the king was likewise the imperative condition for operating this giant machine. In other words, the disciplined forces that transformed the humble human community into a gigantic collective work of art turned into a prison in which the king’s agents, his eyes and ears and hands, served as jailers.”

Bu sistematik disiplin mekanizması, özneleri kendisinin bir parçası haline getirirken, onların bireyselliklerini de kendi içinde eritir, artık birey değil, bir makinanın parçasıdır. Ütopya'yı mümkün kılan da işte bu total mekanizma ve onun iş gücünü düzenlemesidir. Bu mekanizma aynı zamanda da denetim sisteminin kendisidir [10]. Öyleyse ütopya, hem kentin ve düzenin kendisi, hem de insanoğlunun doğanın kaotik güçlerinin üzerinde kurduğu rasyonel tahakkümün bir ifadesidir [81].

2.3.3.2 Bir Eylem Planı Olarak Ütopya

Modern dönem ütopyaları kaosu düzene çevirirken, onu geleceğe taşıyacak bir formda sabitlemeye çalışır. Fakat modern mimarlığın ütopyalarının, öncülerinden, sözelimi Rönesans döneminde üretilenlerden temel bir farkı bulunmaktadır, 19. ve 20. yüzyıl ütopyaları öncülerinden farklı olarak (“iyi ve olmayan yer”¹e dair) bir hayalden çok, rasyonel hedefleri olan ve şimdiki zamanı da yeniden inşa etme arzusunda bir “eylem planı”dır [82]. Dahası “toplumun yeniden yaratılabileceği ve fizik kuralları kadar değişmez kanunlara tabi olabileceği inancından kaynaklanan Newton rasyonelliği tarafından yönlendirilen” [82] bir ütopya anlayışı söz konusudur. Mimarlık, bu şekilde toplumsal gündelik hayatı kendi haline bırakmayacak, bir boşluk bırakmayacak şekilde kapatmak ister. Le Corbusier, Üç Milyonluk Kent'te (1922) sadece bir kent planı yaratmaz, fakat burada yaşayanların tüm hayatlarını da planlar, izgara planlı kentte işlevsel zonlama esastır, konutlar hiyerarşik olarak düzenlenmiştir, yöneten sınıfın ve diğer sınıfların hem konutları hem de sosyal donatıları ayrıdır. Nüfusu üçe ayırmıştır, kentliler (kentte çalışan ve yaşayanlar), banliyöde oturanlar (kent dışındaki endüstri zonunda çalışıp, banliyöde oturanlar) ve karma olanlar (bahçe kentlerde oturup, kentte çalışanlar); bu sınıflama ona göre çok önemli bir problemi çözmektedir, söz konusu zonlama onlara ayrılacak alanları belirleyecek ve “sınırları kesinleştirecektir” [80]. Çalışma zamanı günlük 8 saattir ve geri kalan zamanda neler yapılacağını planlanarak kente yayılmıştır. Buradaki hayati nokta kentin ve bu hayatın rasyonelliğidir, tanımlanmamış nokta, sürpriz ve karşılaşma yoktur. Le Corbusier kendi deyişi ile

¹ Utopia kelimesi köken olarak, *eutopia* (iyi yer), ve *outopia* (olmayan yer) arasındaki bir söz oyunundan doğmuş ve ilk defa Thomas More'un Utopia (1516) kitabında kullanılmıştır. Bu durumda Rönesans'ta aslında ütopya, olması arzulanan fakat gerçekte olmayan bir yeri tanımlamaktadır. Lakin 18. yüzyıldan itibaren ütopya artık olması potansiyel bir yerdir [82].

neredeyse “laboratuardaki bir araştırmacı” gibi çalışmış, “tüm özel durumları” yok saymış ve rastlantısallıktan kaçınmıştır [80]. Üç Milyonluk Kent’te hayat neredeyse bir kapitalist üretim bandı gibidir. Dahası bu kentte zaman yoktur, dolayısı ile kurulu düzende hiç bir değişim beklenmez. Le Corbusier sadece, ileride kentin büyümesi gerekirse kullanılabilecek bir rezerv alan önermektedir. Kentin çevresini saran yeşil bölge olan bu alanda her türlü yapım faaliyeti yasaktır, böylece kentin büyümesi gerekirse yerleşim bu alana doğru genişleyebilir [80]. Bu, kentin sonradan yapılacak konutlarının bile yerinin belli olması durumu, kentin yapılı yerinde hiçbir değişim, inşa veya yıkım olmaması anlamına gelmektedir. Ütopik kentlerin çoğunda değişime karşı benzer bir tavır görülmektedir. Platon’un Devlet’i de aynı şekilde değişime karşı dirençlidir. Bir kere kurulduğunda, statik olarak kalır, zira Platon’un Timaios’da belirttiği gibi, değişim doğanın müdahalesi ile olan katastropik bir olgudur [10].

Ütopik kentlerdeki bu sabitlik ve zamana karşı direnç, öngörülen düzenin kendini bu kentin içine kilitlemesini ve transforme olmamasını sağlar [81]. Tarihteki ütopyaların neredeyse tümünün geleceğinde hiçbir değişim öngörülmediği gibi bu kentler dışarıdan gelecek heterojenliğe karşı da kendini korur, kendi içine kapalıdır ve çevreden ya nehir, orman gibi doğal setlerle, ya da duvarlarla ayrılır [81]. Kentin duvarlarının bile işi budur; kaosu dışarıda tutmak [81]. Ütopya gelişmek isterse, bu kendi içinde bir gelişimden çok More’un ütopik kentinin 54 tane özdeşi olması gibi daha çok klonlanma şeklindedir. Mutlak bir homojenlik ve yataylık hakimdir. Öyle ki, kent somut anlamıyla dahi yatay bir yerdedir, Le Corbusier Üç Milyonluk Kent’in kurulacağı araziye, trafik sorununun daha kolay çözülebileceğini söyleyerek düz bir arazi olarak tanımlamıştır [80]. Ayrıca standartlaşmanın ve tektipliliğin önemine değinmiştir. Ütopya bu değişmeyen mekansal formuna ulaştığında işleyiş, politika, toplumsal düzen daim hale gelebilir, taşla kazınarak ebediyete taşınır. Kuşkusuz mimari form bu sabitlemeyi yapmanın yoludur [9];

“..... formun mutlaklığı, geleceğin belirsizliği üzerinde daimi bir zaferin gerçekleşmesidir.”¹

¹ “.... the absolute of form is the complete realization of a constant victory over the uncertainty of the future.”

2.3.3.3 Geleceğin Tahakkümü

Genel bir tarihsel incelemede ütopyaların modern dönemlerde yoğunlaştığı kolayca görülebilir. Kuşkusuz bu bir tesadüf değildir, Rönesans’tan itibaren, -18. yüzyılda yoğunlaşarak-, yerleşik değerlerin yerinden oynadığı ve geleneksel dünya görüşünün çözüldüğü bir dönem söz konusudur. Geçmiş değerlerin hükmünü kaybettiği yeni dünya öncelikle bir kaos ortamıdır ve bu ortamda gelecek de belirsiz, tahmin edilemezdir. Dolayısı ile bu düzensizlik içine düşen tüm pratiklerin bu kaosu düzenleme ve geleceğe yön verme isteği hasıl olmaktadır. Mannheim’a göre ütopyalar da böyle bir durumda eski değerleri yıkarak, yeni değerler ile yeni bir düzen yaratıp onu sabitleme isteğinin aracıdır [83]. Ütopya böylelikle kurduğu müessese ile geleceği rasyonel bir şekilde domine eder ve kontrol altına alır.

Keynes, yeni bir ekonomik model önerdiği 1936 tarihli “The General Theory of Employment, Interest and Money” kitabında ekonomik krizden kurtulmanın yolunun işçileri işten çıkarmak değil, maaşlarını artırarak daha çok kazanmalarını, dolayısıyla da daha çok harcamalarını sağlamak olduğunu savunur. Bugünkü modern ekonominin temellerini de oluşturan Keynes’in fikirleri Büyük Buhran döneminde, bilhassa mevcut ekonomik modellerin işe yaramadığının görüldüğü, geçmiş ekonomik normların çatırdadığı bir kaos ortamında ortaya çıkmıştır. Sistemin kaotik ve negatif taraflarını sistemi tehdit eden unsurlar olarak görmek yerine, devamı adına sistemin lehine dönüştürmek bu teorideki kilit noktadır, örneğin kapitalizm için sınıf mücadelesi böyle negatif bir alandır, mesele sistemin destabilizasyonuna yol açabilecek bu negatif tarafı da pozitif taraf ile beraber çalıştırarak kaosu gidermektir. Keynes’in teorisindeki ana hedefler kapitalist sistemin iyice içine girmek, sistemin kendi uyuşmazlığını, kaosunu yararına kullanıp, düzene dönüştürmek, kapitalizmi tehdit eden sınıf çatışmasını tetikleyici bir unsura dönüştürmektir; kısacası sistem ile mücadele yerine onunla beraber hareket etmektir ki aynı amaçları modern mimarlığın da taşıdığı söylenebilir. Keynes ekonominin, modern mimarlık kentin krizine benzer yöntemlerle cevap arar, nitekim Tafuri de Keynes’in “General Theory”deki ekonomik hedeflerinin modern mimarlığın temellerinde ideolojik seviyede bulunabileceğini iddia etmektedir [4];

“Keynes’in müdahaleciliği, modern mimarlığın manzumesi ile aynıdır: ‘geleceği bugün gibi görerek ve göstererek, kişiyi gelecek korkusundan kurtarmak’.”¹

Tafari’nin de belirttiği gibi bu müdahaleci yaklaşım her şeyden önce gelecek üzerinde hakimiyet kurmayı, böylece tüm endişeleri gidermeyi sağlamaktadır, çünkü sistemi devam ettirmenin yolu geleceği hiçbir çelişki ve çatışmaya meydan vermeyecek şekilde kontrol altına almaktır. Tafari bu yüzden modern mimarların planı Demiurgoscu bir değer gibi gören yaklaşımı ile Keynes’in bu geleceği kontrol etme idealini birbirine benzetip bağlamaktadır [9]. Bu durumda Keynes’in ekonomik terorisini ile modern mimarlığın ve ütopyik yaklaşımların temelinde yatan motivasyon aynıdır; varolan (ve çatırdamış) düzeni ve değerleri yıkarak, kendi düzenini ve değerlerini sabit ve baki kılacak bir şekilde ortaya koymak [5].

2.3.3.4 Değişimin ve Değişmezliğin Yeri Olarak Ütopya

Nitekim Cunningham’a göre baki kılınacak bu değerlerin zorunlu olarak yeni olması gerekmez, hatta ütopyanın temelini oluşturan idealler toplumda zaten var olan bir düzene aittir, ütopya ise sadece bu düzeni geleceğe taşıyıp sabitlemeye çalışır [78]. İlk ütopyik metinlerden sayılan Devlet’te de Platon, aslında antik kentin kurulumu ile hayata geçen müesseseleri rasyonelleştirme ve mükemmelleştirme çabasıdır² [10]. Yani toplumsal hayatta zaten mevcut olan ideolojik değerler ütopya ile geleceğe taşınıp, sabitlenir ve tam da bu yüzden mevcut ideoloji yaşayabilmek için ütopyaya dönüşür. Lakin 20. yüzyıldaki modern hareketlere bakıldığında geleneksel değerlerden özgürleşmenin esas olduğu görülmektedir, zira yerleşik değerler yeni ideoloji karşısında bir engeldir, bu yüzden değerlerden özgürleşme *Wertfreiheit* esastır [4]. Avangard hareketler de mevcut değerleri yıkma isteği ile motive olmaktadır. Yerleşik yıkmanın var olan gizli potansiyelleri açığa çıkaracağına dair inanç söz konusu olsa da, bu değerler yıkılınca öncelikle negatif taraf ile karşı karşıya kalınmıştır. Bu negatif taraf

¹ “It is significant that almost all the economic objectives formulated by Keynes in his General Theory can be found, in purely ideological form, at the basis of the poetics of modern architecture. The foundation of Keynesian interventionism is the same as that of the poetics of all modern art: “To free oneself from the fear of the future by eyeing that future as present”.”

² Platon’un “Devlet”te tasvir ettiği, totaliter bir devlettir. 20. yüzyılda Bertrand Russel, Richard Crossman ve başka birçok araştırmacı tarafından öne sürüldüğü gibi, Platon’un devleti, faşist devletin bir ön prototipidir [10].

gelişme potansiyelini açığa çıkaran bir unsur, ya da Tafuri'nin deyişi ile bu sınırsız potansiyelin "tahliye vanası (release valve)"dır [4]. Fakat kimi avangard hareketler, örneğin Dada bu negatif değerlerin yerine aşkınlık iddiasında değerler üretmeyi reddetmiştir, dolayısı ile sabit bir yaklaşım önermek yerine kaosu devam ettirmeyi öğütlemektedir. Dada var olan değerleri reddederken, yeni aşkın değerler kurmak yerine bu negatif unsurlar üzerinden söylemini kurar, böylece aslında reddettiği sadece mevcut değerler değil, normatif bir anlayışın kendisi olur. İşte bu yüzden Tafuri, Dada ve Sürrealizmi mevcut kaosu kabul eden ve dolayısı ile onaylayan yaklaşımlar olarak değerlendirirken, Bauhaus ve De Stijl gibi modern hareketleri kapitalizmi devam ettirmeye çalışan Keynesci çabaların yapılı çevredeki yansıması olarak yorumlamaktadır [78]. Zira "tasarım" tabanlı bu modern hareketler aşkınlık iddiasında yeni değerler önerir ve onları geleceğe taşıma potansiyeli gösterir.

Bu durumda ütopya sanki ikiyüzlü bir madalyon gibidir. Bir yandan değiştirilmek istenen mevcut değerlere karşı yeni bir alternatif sunuyor gibi gözükmemektedir, örneğin Platon dejenere bulduğu Atina'yı, Le Corbusier mevcut endüstriyel kentleri, koridor gibi sokakları ve "gürültülü, tozlu ve ışıktan yoksun" [80] olduğu için eleştirir ve kendi alternatif kentini sunar. Öte yandan, ütopyanın katı bir düzene zemin hazırlama ve her türlü değişimi bertaraf etme durumu vardır. Mumford'un da dediği gibi Görünmez Makine'nin amacı artık "yeryüzünde kent formunda bir cennet yaratmak" değildir [10]. Nitekim modern mimarlığın ütopyaları da aslında "yeni ve iyi bir hayat tasarlama"ktan çok, kapitalizmin krizine çözüm bulma amacını taşımaktadır, amaç yeni değerler ile aslında üretimi organize etmektir [84].

Benjamin'in "Das Passagen-Werk"de ele aldığı 19. yüzyıl Paris pasajları belki de bu madalyonun iki yüzünü basitçe gözler önüne seren somut örneklerdir. Benjamin'e göre pasajlar da diyalektik bir ütopik karakter taşır, çünkü pasajlar "hayalin ve mevcut durumun idrakının kesiştiği" yerlerdir¹ [78]. Benjamin'e göre kapitalizmin temel strüktürü yerinde kaldıkça ütopyaların gerçekleşme şansı yoktur ve kapitalizmin cisimleştiği alanlar olarak pasajlar tüm ütopik potansiyeline rağmen meta kültürünün toplumsal hakimiyeti sağladığı yerler olarak aslında bu strüktürün yerinde kalmasının

¹ "the arcades where dream and cognizance of existing circumstances intersect."

garantisi olarak çalışır. Yani pasajlar hem kapitalizmin mekanı olarak bir gerçeklik, yani yabancılaşmanın mekanı, hem de değişime bir başlangıç teşkil edebilecek ütopyik bir potansiyel taşıyan alanlardır [85]. Çünkü pasajları var eden modern teknoloji, aslında toplumsal devrim için de bir olanak sağlamaktadır. Benjamin açıkça teknolojik gelişmelerin tıpkı geleneksel üretim mekanizmalarından özgürleştirdiği gibi, toplumsal bir özgürleşmeye de yol açabileceğini savunmaktadır. Nasıl demir ve cam geleneksel inşaat yöntemlerinden özgürleşmeyi sağlayarak, pasajları mümkün kılmış ise, toplumsal olarak yerleşik değerlerden özgürleşmek de toplumsal bir devrime yol açabilir. Fakat tam da bu özgürleşme ile var olabilen pasajlar toplumsal bir devrimin olmamasının garantisi olarak çalışırlar. Ya da Rowe'un deyişi ile [86], "... özgürlük Ütopya sayesinde ve Ütopya her zaman özgürlüğü kısıtlamaya çalışır."

2.3.3.5 İdeolojinin Ütopyaya Dönüşmesi

Tafuri'ye göre modern mimarlık erken evrede kendine ütopyik roller biçerek, bir öncü olmaya soyunmuş ise de sonuçta pratik üretimi onu sisteme tabi hale getirmiştir, çünkü toplumsal bir devrim olmadan tüm ütopyik projeler nafi'dir, kendi toplumsal ve politik strüktürü içinde mimarlığın eli kolu bağlıdır. Bu Tafuri'nin diyalektik dönüş (dialectical reversal) olarak tanımladığı durumdur: avangard hareketler ve mimari ütopyalar toplumsal bir devrim gerçekleştirmek istedilerse de, kapitalizmin dünyasında pratikte, bu hareketlerin sonuçları diyalektik olarak tersine döner ve bu çabalar sistemin teknokratik kontrolünü güçlendiren şeylere dönüşür¹ [9]. Fakat Tafuri'nin bu düşüncesinde madalyonun öbür yüzü eksikmiş gibi gözükmemektedir. Neticede gerçekte mimarlığın ütopyaları da zaten kapitalizmin bu muazzam varlığına eklenmemiştir miydi? Modern mimarlığın ütopyik projeleri gerçekten birer kent ve yaşam alternatifi mi sunuyordu, ya da tam tersi toplumun sistemini sabitleyerek kapitalizm ışığında gideceği yolu mu belirliyordu? Nitekim yine Tafuri'ye göre aslında ütopyanın geleceği kontrol altına alma potansiyeli ideolojik alanda bir düşüncüyü sabitlemeye ve

¹ Jameson, Tafuri'nin görüşünü aktarıyor [9]:

"Whatever avant-garde or architectural aesthetic Utopias thought they were intent on achieving, therefore, in the real world of capital and in their effective practice, those ends are dialectically reversed and serve essentially to reinforce the technocratic total control of the new system of the bureaucratic society of planned consumption."

yerleştirmeye de olanak verir. Bu yüzden kapitalizmin ideolojisinin yerleşmesi ve gelecek üzerinde de hakim olmasının belki de en iyi yolu onun bir ütopyaya dönüşmesidir [4];

“İdeoloji özneyi ve üretim nesnesini birleştirmeyi kendine amaç edindi. Başka bir deyişle, ideoloji *kapitalist-endüstriyel ütopyaya* dönüştü.”¹

Fakat burada önemli bir ayrıntı dikkati çekmektedir, tarihteki ve bilhassa 18. yüzyıl sonrasında üretilen ütopyalar Mannheim’ın ütopya tanımındaki gibi baskı altındaki, yönetilen grupların fikirleri olarak ortaya çıkmak yerine, tam tersi rasyonel aklın uygulayıcılarının, filozofun, mimarın ya da sanayicinin elinden çıkmıştır. Ve bu rasyonel akıl, rasyonel üretim sistemleri ile uyum içindedir, bu durumda modern mimarlığın kent ütopyaları da aslında mimarlığın kapitalist sistem ile en mükemmel şekilde uyumunu işaret eder. Ütopya, modern mimarlığın dahilinde daha iyi bir hayat tasviri ile mevcut değerlerin yıkılması, yani bir direniş olarak değil, tam tersi hakim endüstriyel ideolojiyi sabitlemek ve geleceğe taşımak için yapılan bir plan olarak ortaya çıkar. Nitekim Mumford’a göre de ütopya, hakim ideolojinin somutlaşıp, ebedi kılınması için en iyi yollardan biridir, ütopyanın işi “tüm hareketli formları ve organik değişimi sabitleyip geometrikleştirmektir: hayatı anlayabilmek için onu zapturapt altına almak, türlerin kökeninde yatan aralıksız oto-transformasyon süreci ile mücadele etmek”tir² [10].

¹ “Ideology assumed for itself the task of unifying the subject and the object of production. In other words, ideology was transformed into *capitalistic-industrial utopia*.”

² “to fix and geometrize all forms of motion and organic change: to arrest life in order to understand it, to kill the organism in order to control it, to combat that ceaseless process of self-transformation which lies at the very origin of species.”

2.3.4 Otonom Form

“Hakim mimari eleştirinin problemi, mimarlığın derinlerindeki motivasyonlarda eleştirilemeyecek bir şey olduğunu fark edememesidir.”¹

Koolhaas, 1994 [87]

Mimarlıkta otonomi sözcüğü ile kast edilen, mimarlığın toplumsal etkenlerden bağımsız -etkilemeyen ve etkilenmeyen-, kendi iç dinamikleri olan, kendinden menkul bir disiplin gibi davranmasından ziyade, aslında mimari pratiğin hakim kültürün uzlaştırıcı bir unsuru gibi davranmayı reddedip, toplumsal gerçekler ile arasına mesafe koyarak, toplumsal ve siyasi ortamı eleştirmeye -ve değiştirmeye- soyunması durumudur. Mimarlık alanında otonomi terimi ilk 1933'te kullanılmış olsa da, aslında mimarlığın özerkliğinin yoğun olarak tartışıldığı dönem 20. yüzyılın 3. çeyreğidir. Mimari özerkliğin konu edildiği Perspecta'nın 33. sayısının önsözünde sayı editörleri 1970'lerdeki mimari ortamı şöyle tanımlar [88];

“.....mimarlar ve mimarlık tarihçileri özerkliği kapitalist üretim ve tüketim döngüsüne direnmek ve mevcut durum yerine yeni alternatifler sunmak için kültürden yeterli uzaklığı sağlayacak yegane pozisyon olarak görmekte idiler.”²

Bu saptamadan da anlaşılabileceği gibi mimarlıkta otonomi, toplumsal strüktüre sırtını dönmekten çok, toplumsal örgütlenmede vuku bulan bir durumun mimarlıktaki (olumsuz) bir yansıması ve bu durumla arasına mesafe koyarak yeni bir alternatif sunma çabası gibi yorumlanmıştır.

Birçok araştırmacıya göre, mimarlıkta otonomi, sanattaki otonomiye izlemektedir. Sanatın özerkliği mefhumu yoğun olarak 18. yüzyılda ve büyük ölçüde burjuva toplumunun gelişmesi ve siyasal iktidarda söz sahibi olması ile ilişkili olarak tartışılmaya başlanmıştır. Aydınlanma akli ve Rousseau'nun felsefesi ile yayılan özgürlük ve bireysellik fikirleri burjuva toplumunda yer etmiş ve iktidara hakim olmaya başlayan bu

¹ Koolhaas, R., ANY Magazine Conference, 1994; aktaran: [87];

² “The problem with the prevailing discourse of architectural criticism is [the] inability to recognize there is in the deepest motivations of architecture something that cannot be critical.”

² “...architects and architectural historians viewed autonomy as the only remaining position for architecture to gain sufficient distance from culture to resist the capitalist cycle of production and consumption and present new alternatives to the status quo.”

kesimin fikirleri sanatta da karşılığını bulmuştur. Bireyin tekilliği ile motive olan sanattaki özerkliğin belirleyici özelliği sanatın gündelik hayat pratiğinden ayrılma çabasıdır. Bürger sanatın özerkliğinde iki ana durum tanımlar: burjuva toplumunda sanat hem üretimde hem de algılamada bireysel bir eylem halini almıştır [89]. Bürger’e göre sanatın özerkliği ile kast edilen de sanatın, toplumsal konulardan soyutlanması değil, bu özgürlük ve tekillik durumudur, “özerklik burjuva toplumunda sanatın statüsünü tanımlar, ama burada eserlerin içeriğiyle ilgili bir iddia söz konusu değildir” [89]. Dahası Eagleton’a göre de bu özerklik durumu, negatif bir siyaset, bir eleştiridir [56];

“Kendisi için kafa yoran; Adorno’nun deyişi ile, silahı kendi kafasına doğrultan, toplumsal bir düzene karşı geliştirilen sessiz bir direniş olarak sanat. Estetik özerklik, negatif bir siyaset olma yolundadır. Tıpkı insanlık gibi sanat da, sol etkinliğin, tamamıyla yararsız, belki de somutlaştırılmamış ve araçsallaştırılmamış biçimidir.”

Kısacası sanattaki otonomi de mimarlık alanındaki gibi yerleşik toplumsal ve politik değerler karşısında bir eleştiri çabası şeklinde yorumlanabilir. Biçimin otonomisinden çok, hakim ideolojiyi tekrar etmek yerine, kendi sözünü söyleyerek ona karşı durma çabası, bir nevi düzene direniş şeklinde açıklanabilir. Buna rağmen, sanat nesnesinin otonomisinden farklı olarak, “mimari otonomi sadece dışsal asimilasyon ve direniş arasındaki ayrım ile değil, kendi faydacı ve fonksiyonalist geleneği ile de çakışır”¹ [88].

Tafari, kapitalist örgütlenme ile beraber, mimarlığın endüstri öncesi üstlenmiş olduğu toplumsal rolleri kaybettiğini ve kapitalist sistemi, üretimi organize ederek destekleyen bir alana dönüştüğünü savunmaktadır [4]. Modern mimar, endüstrileşme ile beraber ilerleme ve rasyonalizasyon hedeflerinin taşıyıcısı olmak istemişse de Tafari’ye göre “kapitalizmin muazzam varlığı dahilinde” bu imkansızdır, ki bu durumda ona göre mimarlığa kalan tek seçenek vardır; kendi kalıbına çekilmek ve susmak [4]. Tafari’ye göre modern mimarın (1970lerde yazdığını hatırla tutarak) iki seçeneği vardır: “ölümünü garanti eden bir sistemin içine düşmek ya da uyuşturucu bir yalnızlığın içine

¹ “while the autonomy of the art object was considered as an assertion against the perceived bankruptcy of mass-culture, architectural autonomy coincided not only with distinctions between external assimilation and resistance, but also with its own tradition of utility and functionalism.”

çekilmek”¹ [74]. Kısacası pasiflik önermektedir, çünkü ona göre mimarlık kımıldadıkça batmaktadır. Fakat Ghirardo’ya göre Tafuri’nin öğütlediği kesinlikle mimarlığın politik gerçeklikten kopması değil, fakat mimari eleştirinin sosyal ve ekonomik sistemler ile arasına mesafe koymasındır [11];

“Tafuri politik gerçeklikten kopuk yeni bir mimari üretim tanımlamaz. Bilakis, dikkat çektiği eleştirmen ve tarihçilerin eleştiri ve mimarlık tarihine yaklaşımlarıdır.

....Tafuri, eğer mimari politik, sosyal ve ekonomik sistem ve müesseseler ile sıkı ilişki içinde olmayı talep ediyorsa, eleştirel bir mesafe gerektiğini iddia etmektedir.”²

Yani Ghirardo’ya göre Tafuri, mimari pratik ile tarih ve eleştiriyi ayırmayı önermektedir [11]. Fakat Tafuri’nin mimarlığın bulunduğu durumu tanımlarken kullandığı “ütopyasız form” ve “muhteşem işeyaramazlık” gibi terimler, onun karamsarlığını açığa vururken, bir yandan da aslında “eleştirel”in imkansızlığını gözler önüne serer. Aslında Tafuri mimarlıkta otonomiye, kapitalizm karşısında direniş (ya da en azından daha çok batmamak) için nerdeyse bir çıkış noktası gibi sunar ki bu çaba sadece bir öneri değil, aslında tarihsel bir gerçektir; nitekim mimaride özerklik tartışması yoğunlukla modern mimarlığın ütopyik hayallerinin çözüldüğü, toplumu organize etme projesinin eleştirilmeye başlandığı, mimarlık alanında modern mimarlığa alternatifler arandığı yıllarda yoğunlaşır, 1940larda Johnson, 50lerde Rowe, 60larda Rossi ve Eisenmann’ın metinleri ile otonomi tartışması hız kazanmıştır. Eisenman “The Formal Basis of Modern Architecture” (1963), Rossi ise “L’Architettura della Città” (1966) metinlerinde mimarlığı geometrik formlar üzerinden okumaya ve biçimsel mimari sistemler kurmaya çalışmışlardır. Kendinden menkul, kendi iç tutarlılığı, normları ve kuralları olan bir mimari, mimarlık olmayan her şeyden bağımsız bir mimari tanımlamaya çalışmışlardır. Hays bu yıllardaki mimari ortamı modern mimarlığın toplumsal işlevlerini bir kenara

¹ “to collapse into the very system that assures its demise or retreat into hypnotic solitude”.

² “Tafuri was not outlining an agenda for a new architectural production disengaged from political reality. On the contrary, it was to the critic and the historian that he addressed his remarks as an approach to the criticism and the history of architecture.

... if architecture demands engagement with political, social and economic systems and institutions, criticism requires distance, Tafuri insisted.....”

bırakarak, kendini özerk formlar üzerinden örgütlenme çabası olarak yorumlamaktadır [74];

“Mimarlığın kendini otonom formlar üzerinden rasyonalize etme çabası bize mimarlığın başarısını değil, modernitenin kısıtlayıcı bir durum haline geldiği tarihsel anı, mimarlığın daha önce üstlendiği toplumsal rolleri devre dışı bırakan bir anı işaret eder.”¹

2.3.4.1 Kaufmann ve “Mimari Otonomi” Kavramı

Emil Kaufmann, modern mimarlığın başlangıcını 18. yüzyılın ikinci yarısında faaliyet göstermiş Fransız mimar Ledoux’ta temellendirdiği 1933 tarihli “Von Ledoux bis Le Corbusier” başlıklı metninde hem ilk defa “özerk mimarlık” terimini kullanmakta, hem de özerk mimarlığı modernizm ile birlikte ele almaktadır. Kaufmann’a göre Ledoux, “yeni fikirleri ve daha da önemlisi yepyeni bir sistem fikrini ilk ifade eden” mimardır [90]. Kaufmann, yeni formları Ledoux’un gerçekleştirilmiş yapılarından ziyade, Chaux kenti için tasarladığı İdeal Kent projesinde görmektedir [91]. Bu kentteki bir çok yapı “geleceğin arkitektonik idealindeki gibi kübik bir kütleden” çıkmaktadır [90]. Ledoux, tüm organik form imitasyonları reddetmiş ve onlar yerine temel geometrik kütleleri koymuştur [91].

Kaufmann, mimari özerkliği de modernizm gibi ilk Ledoux’un bu “yenilikçi” mimari üretiminde görür. Dahası ona göre Ledoux’un mimarlığı da yine söz konusu yıllardaki burjuva toplumunun örgütlenmesi, dolayısı ile politik ve toplumsal sistemin değişimi ile sıkı bir ilişki içindedir. Kaufmann, ona göre formu belirleyenin sistem olduğunu şu şekilde ifade eder [90];

“Formlar ve sistem arasındaki ilişkide, her çağ parçaların ilişkisini ve kendi eğilimlerinin temellerini kurar. Ya eski formlar yeni sisteme tamamen uyacak şekilde değiştirilir, ya da yeni inşa teknikleri ile sunulan yeni formlar sisteme uygunsa adapte edilir, ya da doğal formlar değişen genel eğilime uyacak şekilde tekrar ele alınır. Öyleyse yeni formlar aramak yeni bir sistem

¹ “The struggle of architecture to rationalize itself through autonomous formal operations alerts us not to architecture’s success, but to the historical moment of modernity as limiting condition, one that shuts down certain social functions that architecture had previously performed.”

arzulamanın gerekli sonucudur. Formlar kendileri ikincil faktörlerdir, asıl önemli olan sistemdir.”¹

Kaufmann, yeni mimari formlar aramayı açıkça yeni bir toplumsal düzenin özlemi ile bağdaştırır. Ledoux’da bir mimar olarak gördüğü tam da budur, ona göre Ledoux içinde bulunduğu mimari ortamdan farklı bir üretim yaparak, aslında düzene meydan okumuştur. Bu bakış açısı bir sebep/sonuç ilişkisi üzerine kuruludur, mimari farklılık, bir sistem farklılığı doğurabiliyor ya da en azından arzulanabiliyorsa, bu formu sistemin sonucu olarak algıladığını gösterir, kendisinin de yazdığı gibi formlar “ikincil”dir, ki bu da aslında mimarlıktaki otonomi tartışmalarının belki de temel problemini teşkil eder; sistem/form ilişkisini diyalektik olarak kavrayamamayı. Nitekim 20. yüzyıldaki otonomi tartışmalarının neredeyse tümünde bu kavrayışın izleri açıkça görülür.

2.3.4.2 Eisenman ve Otonomi Projesi

Eisenman’ın otonomi ile kast ettiği, “mimarlığın formel dilinin politik anlamlandırmalardan ayrı olarak” okunabilmesidir [87], Martin, Eisenman’ın otonomi projesini şöyle tanımlar [87];

“.... (Eisenman’ın) projesi mimari formun teknoloji, program gereklilikleri ya da tarihsel faktörler gibi dışsal etmenler tarafından etkilenmeyen, rasyonel zihinsel bir konstrüksiyon olduğu ütopyik bir durumu hedefler.”²

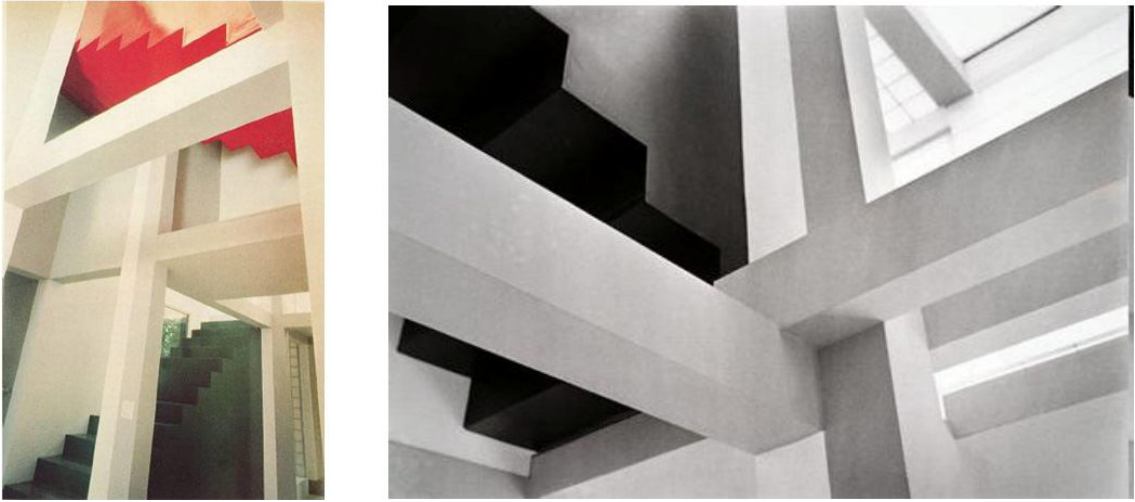
Eisenman, mimarlıkta otonomiye sıkı bir şekilde hem mevcut siyasi ve toplumsal hem de mimari ortamın eleştirisine bağlar, ona göre “eleştirellilik mimarlığın otonomisini açıkça ortaya koymak ve *uygulamak* uğraşı ve niyeti olarak anlaşılmalıdır”³ [92]. Eisenman’ın eleştiri olarak tanımladığı eylem, nesneleri sembolik anlamlarından kurtararak onların tekilliğini ortaya çıkarmaktır ki bunu yapmanın yolu da nesnelerin

¹ “In the relationship between forms and system, each epoch establishes its own basic ideas of disposition and interrelation of parts. Either older forms are remodeled until they are perfectly adjusted to the new system of arrangement; or new forms proffered by new constructional methods are adopted if they accord with the new system; or natural forms are reinterpreted in keeping with the changed ideal of general disposition. To search for new forms is, therefore, a necessary consequence of the desire for a new system. Forms themselves are secondary factors; the system is the primary consideration.”

² “his project aims at realizing a utopian condition in which architectural form would be a rational mental construction, totally unaffected by external factors such as technology, programmatic requirements or historical factors”

³ “...criticality can be understood as the striving or the will to *perform* or manifest architecture’s autonomy.”

meşruluk zeminlerinden onları koparmaktır; örneğin mimarlıkta kolon bir strüktürel eleman olduğu kadar, o strüktürün taşınmasının da bir sembolüdür. Kolon, strüktürü taşıma işlevi ile meşrulaşır, onu bu sembolik anlamından koparmak ona “tekillik (singularity)” atfetmek demektir, tekillik nesnenin kendisini yerinden etmez, ya da örneğin kolonun faydasını reddetmez, daha çok onu meşrulaştıranın, yani kolonun strüktürel işlevinin sembolünü reddeder [92]. Eisenman’a göre mimarlığın otonomisi de bu tekillik ile başlar, “bu nesneyi sembolik işlevinden koparmak –başka bir deyişle anlam olarak mimarlığın katmanlaşmış tarihinden koparmak- ile ortaya çıkan tekillik mimarlığın otonomisini ortaya koyan şeydir”¹ [92].



Şekil 2. 1 Eisenman, Ev VI [93]

Bu anlamda Eisenman’ın mimari üretiminde de gene bu özerklik çabası okunabilir. Ev VI (House VI) örnek alınacak olursa, tasarımın ilk aşamasında bir gridal sisteme oturtulan ve sonra bu gridal sistem üzerindeki oynamalarla ana strüktürü oluşan konutta, taşıyıcılar açıkça seçilebilmektedir, ne var ki bazı kolon ve kirişlerin aslında taşıyıcı bir fonksiyonu olmadığı da konut incelendiğinde görülmektedir, birbirine kavuşmayan kirişler, ya da yere değmeyen kolonlar mevcuttur. Aynı konuttaki ters çevrilmiş merdiven de aynı bağlamda ele alınabilir, merdiveni bir katı diğerine bağlayan strüktürel bir eleman olmaktan çıkarmakta ve başka bir gözle “tekil bir nesne” olarak sunmaktadır.

¹ “... singularity that evolves from the cutting off of the sign function- in other words, architecture’s sedimented history as meaning- that begins to suggest architecture’s autonomy.”

Bu konut ve Eisenman'ın uygulamaya geçmeyen benzer diğer konutlarının hem barınma meselesini, hem de strüktür, taşıyıcılık, işlev.. vb.. gibi temel kavramları sorgulamaya yol açtığı yadsınamaz. Fakat özellikle bulunduğu toplumsal formasyon için bir direniş oluşturur mu? Eisenman mimarlık pratiğine içkin olduğunu iddia ettiği eleştirelliği ve bu eleştirelliğin tanımladığı otonomi durumunun formel bir mesele olmadığını altını çizse de [92], çoğu kuramcı tarafından bu düşünce sistemi biçimci olarak nitelendirilir. Bununla beraber biçimcilik atfedilen bu sistemleri iki türlü yorumlamak mümkündür. Kaminer, Eisenmann'ın mimariyi toplumsal bir eleştiri alanı, metalaştırmaya karşı bir direniş olarak gördüğünü savunmaktadır [94];

“Eisenman mimari otonomiye toplumsal endişe, ideoloji ve ekonomi gibi Eisenman'ın bakışına göre mimarlığa yabancı bir takım ilgilerden bağımsız ve içkin, zamanın ilerlemesi ile gelişen, disiplinin kendi gelişimi ile ilgili bir süreç gibi görmektedir. Disiplinin bu toplumdan ayrılması durumu, toplumun metalaştırılmasının reddi, bir eleştiri ve direniş gibi görülmüştür.”¹

Buna rağmen, örneğin Ghirardo, Eisenman'ın sistemini aslında toplumsal meselelere sırtını dönerek kolaya kaçmak olarak görüp, eleştirir [11];

“Eisenman ve Libeskind gibi figürlerin inşa pratiğinin boyun eğici olduğuna ve bu yüzden otonominin yegane savunulabilir pozisyon olduğuna, eleştirel bir pozisyon takınmanın tek yolunun dünya meselelerinden uzak durmak olduğuna inandıklarını iddia etmek uygun gibi gözükse de, aslında mesele böyle değildi. Eisenman'ın politik, ekonomik ve işlevsel endişelere olan vurdumduymazlığı efsanevi ve uzun sürelidir, ve böyle sevimsiz sıkıntılar ile bunaltılmaktan duyduğu isteksizlikten başka bir şeyi ifade etmez.”²

Burada tartışılan mimarlığın otonomisinin bu “dünya meselelerinden uzak durma” halinin bir direniş olarak başka alanlarda da sembolik bir direnişe yol açıp, açmadığı, ve eğer kültürün bir transformasyonu söz konusu ise, bunun bir parçası haline gelip gelemediğidir. Fakat bu soruya ne cevap verilirse verilsin, aslında otonomi meselesinin

¹ “Eisenman perceived architectural autonomy: as an internal, disciplinary progress, a self-evolution of architecture dominated by a constant movement of time and ‘free’ of interests which are, from Eisenman’s perspective, alien to the discipline, such as social concern, ideology or economics. This total disjunction of the discipline from society was cast as a rejection of society’s commodification, as a form of resistance and critique.”

² “Although it would be convenient to argue that figures such as Eisenman and later Libeskind fully believed that the act of building was so compromised that autonomy was the only defensible position, and that the only way of advancing a critical position was to stand aloof from the world of practice, it wasn’t just so. Eisenman’s indifference to political, economic, and functional considerations is legendary and longstanding, and expresses nothing more than an unwillingness to be troubled by such nasty inconveniences.”

temelindeki çıkmaza, yani mimarlığı ve toplumsal formasyonu birbirinden ayırarak düşünmeye geri dönülür.

2.3.4.3 Rossi ve Tendenza

Eisenman, mimari otonomiye bir eleştiri gibi görürken, Rossi ve Tendenza grubu, mimari özerkliği kentte “alternatifler üretebilen” bir alan olarak değerlendirmiştir.

Rossi'nin mimari yazınında, özerklik ile beraber rasyonel mimari kavramı öne çıkmaktadır. Rossi “L'Architettura della Città” (1966) kitabında [95] mimari formun, kentte tarih içinde süregelen formlardan çıktığını öne sürer. Mimarlık kendi dili olan, kendinden menkul bir disiplindir. Kitapta arsa spekülasyonlarından, ekonomiden ve politikadan söz ediyor olsa da bunlar alt metinler olmaktan öteye geçmez, zira mimari form tarihsel olarak şehirde katmanlaşmış formların bir sonucudur [95]. Kaminer'e göre Rossi'nin tanımladığı otonomi “zamansız, aşkın, ideal tipolojilerin mimarisi”¹dir [94].

Rossi'nin Carlo Aymonino, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti ve Ezio Bonfanti ile başı çektiği ve yoğun olarak 1965-85 arası faaliyette bulunmuş Tendenza hareketi de felsefi arka planında Frankfurt Okulunun olduğu, mimarlıkta özerkliği savunan bir akımdır. Bu oluşuma Tendenza ismini veren ve üyelerinden biri olan Scolari'nin sözleri ile [96];

“Tendenza için, mimarlık kendinden bilişsel bir süreçtir, otonomisinin ışığında disiplinin tekrar kurulması gerekmektedir; kendi krizlerine disiplinlerarası çözümleri reddetmekte, kendini kendi yaratıcı ve formel sterilliğini gölgeleyerek politik, ekonomik, toplumsal ve teknolojik olayların içine sokmadan, fakat içlerine dahil olabilmek için onları sağduyuyla anlamaya çalışarak - onları belirlenmeden, ve onlar tarafından belirlenmeden.”²

Scolari'ye göre Tendenza bir üslup peşindedir, ve kendini teorik prensipleri olan bir sistem olarak kurmaya çalışır [96]. Scolari, ayrıca eksik olduğunu düşünerek de olsa, Vittorio Gregotti'nin de kitabına dayanarak Tendenza'da şu prensipler olduğunu

¹ “..timeless, transcendental architecture of ideal typologies..”

² “For the Tendenza, architecture is a cognitive process that in and of itself, in the acknowledgement of its own autonomy, is today necessitating a refounding of the discipline; that refuses interdisciplinary solutions to its own crisis; that does not pursue and immerse itself in political, economic, social, and technological events only to mask its own creative and formal sterility, but rather desires to understand them so as to be able to intervene in them with lucidity - not to determine them, but not to subordinate to them either.”

söylemektedir: “tarihle sıkı bir ilişki, kentsel çalışmaların üstünlüğü, bina tipolojisi ve kentsel morfoloji arasında ilişki, anıtsallık ve formun ehemmiyeti”¹ [96]. Bununla beraber, yine de Scolari, mimarlığın toplumsal bir fonksiyonu olduğunu ve otonomisinin de zaten bu işlevinin neticesinde ortaya çıktığını söyler, “mesele mimarlığın otonomisini toplumsal fonksiyonunun yanında değil, neticesinde tanımlamaktadır”² [96].

Tendenza’nın amacı ise rasyonel bir dil aramaktır; peşinde oldukları “hakim burjuva müesseselerinin tesirindeki formel stillerden özgürleştirilmiş bir form kuramı”dır [97]. Rossi’ye göre gerekli olan “mimari stil ya da kentsel formda bir değişiklik değil, kent ve mimari üzerine yeni bir teokratik bakış açısının detaylandırılmasıdır” [97]. Bununla beraber, Rossi’ye göre mimari formun hakim sınıfın gücünü yansıtmaktan başka şansı da yoktur. Rossi, hakim sınıfın bu politik rolünü öne çıkartmak ve görünür kılmak ister, zira zaten formun hakim ideolojiye karşı durması mümkün değildir. Ona göre ancak, bu güç görünür kılınarak bir tartışma nesnesi haline getirilebilir ve böylece politik tercih mümkün kılınabilir, toplumun “kolektif olarak bir kenti reddedip, başka bir kenti seçmesi” böylece mümkün olabilir [97].

Gerek Tendenza’nın kuramında, gerek Tendenza ile beraber İtalyan Rasyonalistleri olarak anılan Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello ve Massimo Morozzi’den oluşan Archizoom grubunun ütöpik “Durmayan Şehir (No-Stop City)” (1969) projesinde, mimarların amaçlarının kapitalist şehre, ondan bağımsız yeni bir alternatif yaratmak olduğu görülmektedir. Tafuri otonom mimarlığın sadece mimarlığın kapitalist sistemin içine daha çok batmayı önleyeceğini savunsa da, İtalyan Rasyonalistler otonom mimarlıkla bir takım toplumsal problemlere eleştiri getirdiklerine, hatta çözüm olabileceklerine inanmaktadırlar ki, bu aralarındaki en temel farkı teşkil eder.

¹ “the strict relationship to history, the predominance of urban studies, the relation between building typology and urban morphology, monumentality, and the importance of form.”

² “... it is not a question of “recognizing an autonomy alongside the social function of architecture, but an autonomy as a corollary to the social function of architecture.”

2.3.4.4 Özerk Özne?

Gene de Aureli; Tafuri, Rossi ve Branzi'nin düşüncelerinin tek bir yerde birleştiğini söylemektedir; “disiplinin özerkliğinde değil ama burjuva hakimiyetindeki kapitalist kente kültürel bir alternatif yaratacak bir politik öznenin özerkliğini içeren bir kuramın gerekliliği”nde [97]. Yani mimari özerklik ile hedeflenen bir anlamda aslında öznenin politik duruşunun özerkliğidir. Nitekim, Kaufmann'ın “otonom mimari” kavramı da Kant'ın “özerk irade (autonomous will)” kavramına dayanmaktadır. Kaufmann aslında mimarlıktaki otonomi gereksinimini burjuva öznenin özerkliğinde temellendirir, burjuva toplumu kendini izole, her biri birbirine eşit bireylerden oluşan bir topluluk olarak görmektedir ki kentsoylu toplumunun bireyselliğe verdiği bu önem, Kaufmann'a göre [90] mimarlıkta da özerklik arayışı olarak karşılığını bulmuştur [13]. Ledoux'un ideal kentindeki birçok yapı da Aydınlanma felsefesinin idealleri ile şekillenmiştir. Ayrıca Ledoux, Rousseau'nun doğa, eğitim ve kültür alanındaki fikirlerini de benimsemiş [90] ve derinden etkilendiği düşünürün fikirlerini gene bu ütopyik kentteki yapılarına yansıtmıştır [91]. Vidler'in sözleri ile [13];

“Kaufmann, Ledoux'a göre mimarlığın Rousseau'nun bireysel özgürlük ideali ve bunun Kant'ın düşüncesindeki karşılığı “otonomi” ile gelişen yeni burjuvazinin toplumsal düşüncelerinin ve Aydınlanma'nın politik fikirlerinin bir yansıması olduğunu söylemektedir.”¹

Bu durumda mimari özerklik hem bireysel özerklikten feyz almış hem de onu hedeflemiş gibi görünür, mimari özerklik aslında egemen “siyasi ve toplumsal örgütlenme biçimi”nden özerkliktir.

2.3.4.5 Bir Eleştiri Projesi Olarak Otonomi

Hays, 1984 tarihli “Critical Architecture: Between Culture and Form” metninde [12] “eleştirel mimarlık” olarak tanımladığı bir orta yol bulma uğraşına girer. İki türlü mimarlık tanımlamıştır, biri “kültürün aracı olan mimarlık (architecture as an instrument of culture)”, diğeri “otonom form olarak mimarlık (architecture as autonomous form)”. İsimlerinde de anlaşılabilceği gibi bu mimarlıklardan bir tanesi

¹ “For Ledoux, argued Kaufmann, architecture was the very expression of the social ideals of the new bourgeoisie and the political ideas of the Enlightenment as developed in Rousseau's ideal of individual freedom and its Kantian counterpart, “autonomy”.”

içinde üretildiği hakim kültürün değerlerini yansıtan, yücelten ve toplumu onlar ile uzlaştırmacı rol oynayan, diğeri ise ortamından bağımsız ve kendinden menkul bir mimarlık iken, ikisinin orta yolu olarak “eleştirel mimarlık”ı önerir. Fakat asıl ilginç olan bu “kültürün aracı olan mimarlık”ı tanımlarken kullandığı şu sözlerdir; “kültür ve form arasındaki en uygun ilişki, ikincinin birincinin değerlerini yansıttığı bir tür muhabere”dir¹ [12]. Bu cümle aslında tüm otonomi tartışmasının temelindeki düşünce sistemini, yani kültür ve form arasında kurulan tek yanlı ilişkiyi açıkça gözler önüne sermektedir; mimarlık kültürün aracı olmamak için otonomiye sığınır, zira hakim ideolojik ve kültürel değerleri yansıttığına inanılır, fakat mesele mimarlığın bu değerleri sadece “yansıtma”sı değil, “kurma”sıdır, yani tahayyül edilen bu tek taraflı mimarlığın kültürü yansıtması meselesi, gerçekte iki taraflı işler. Mimari özerklik, ister toplumsal gerçeklik ile mimari pratiğin arasına mesafe koyan bir duruş, ister bu mesafe ile sistemin ve toplum düzeninin eleştirebildiğine ve değiştirebileceğine olan inanç olarak değerlendirilsin, neticede temel meselesi aslında mimari formu ve toplumun formunu ayrı görmekten kaynaklanmaktadır, mimaride özerklik arayışı onları ayırarak birini diğeri için nedeni/sonucu konumuna getirme yanılgısına düşmekte, fakat onların bir ve aynı şey olduğunu kavrayamamaktır.

¹ “the optimum relationship between culture and form is one of correspondence, the latter efficiently representing the values of the former”

BÖLÜM 3

KON-FORM

“Hepimiz konformistiz, bir konformizm ya da diğeri, her zaman kitlelerin içindeki adam ya da kolektif insan.”¹

Gramsci, 1971 [98]

İngilizce “con-form”, “form” kelimesinden türemiş bir sözcüktür. Anlamları; “itaat etmek ve ya aynı fikirde olmak”², “diğer insanların yaptığını yapmak: çoğunluk tarafından kabul edilen şekilde hareket etmek”³; ve “aynı şekli, taslağı ya da kontürü vermek, uyumlu hale getirmek, uzlaştırmak”⁴ olarak sıralanabilir [99]. İngilizce “con-” ön takısı eklendiği kelimeye, “birlikte, beraber (with, together)” anlamları katar, yani “con-form” aslında kelimenin düz anlamı ile “form ile beraber” anlamını taşır. Bu durumda bir şeye uymak ve (ya) ona itaat etmek, aslında onun formuna uygun şekilde hareket etmektir.

Kelimenin tam Türkçe karşılığı bulunmamaktadır, Türkçeye genellikle “uymak, riayet etmek, boyun eğmek” şeklinde çevrilir; fakat bu sözcüklerin hiç biri ne kelimenin tam karşılığını ne de form ile olan ilişkisini ortaya koyar. Bununla beraber “konformist” ve “konformizm” sözcükleri Türkçeye Fransızcadan girmiştir, TDK bu kelimelerin anlamlarını sırasıyla “uymacı” ve “uymacılık” olarak vermektedir [100], [101].

¹ “We are all conformists, of some conformism or other, always man-in-the-mass or collective man.”

² “to obey or agree with something”

³ “to do what other people do: to behave in a way that is accepted by most people”

⁴ “to give the same shape, outline, or contour to: bring into harmony or accord”

Mimari formu, ortamdaki kaotik öğeleri ve ilişkileri rasyonelleştirmek ve farklılıkları elimine etmek vasıtası ile, kuran ve çalıştıran bir takım unsurlar bulunmaktadır, bunlar form ile beraber hareket ederken, bir yandan da toplumu söz konusu forma tabi hale getirme işini üstlenirler. Burada sadece insan oranları ve üslup meseleleri tartışılmış olsa da aslında işlev, tip, standart, plan-kesit-görünüş gibi temsil araçları, program,.. ve bunun gibi mimari tasarım sürecinin temel kavramları bu öğelere örnek olarak gösterilebilir. Bu unsurlar bir omurga, bir mimari iskelet tanımlar ve yapının ayakta kalmasını sağlar. Bu kavramların işleri ortamı ve bireyleri şekillendirmek, onu form ile beraber çalıştırmak ve forma tabi, ona uygun hale getirmek, yani biatı sağlamaktır. Bunu yaparken zor kullanmazlar, fakat ortamı tasnif ve benzeri araçlar ile rasyonalize ederek kaosu düzene dönüştürür, bir yol, bir gelecek tasviri (bir proje) sunarlar ve böylelikle öznelere belli bir rahatlık, garanti ve emniyet vaad ederler, tanımladıkları huzurlu, güvenli, tanınır, bilinir alan hükmedici formun gölgesidir.

3.1 Beden, Oran, Düzen

“Estetik bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur”

Eagleton, 1990 [56]

“İnsan oranları, baştan beri, onun gelişmiş halinden başka bir şey olmayan mimari düzene bağlıdır.”¹

Bataille, 1929 [1]

Eagleton, “The Ideology of the Aesthetic” kitabına [56] şu cümle ile başlar; “Estetik bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur”. İdeoloji nasıl estetik aracılığıyla gündelik hayatı düzenlemeden kendini tamamlayamıyorsa, bedeni düzenlemeden ve kontrol altına almadan da mevcudiyetini koruyamaz. Bu yüzden de Agamben’in de belirttiği gibi “egemen iktidarın ortaya koyduğu ilk etkinlik, biyosiyasal bir beden yaratmaktır” [102]. Bunu yaratmanın en uygun yolu estetik bilgi ile bedenin günlük dünyasına nüfus etmek ve onu düzenlemektir. Bu estetik bilginin bir parçası olan mimari pratik de

¹ “The human order from the beginning is, just as easily, bound up with architectural order, which is no more than its development.”

bedeni kendi nesnesi, kullanıcısı olarak görürken, bir yandan da asıl olarak onu soyutlar ve kendi ölçüsü, dolaylı olarak da kendini bedeninin (ya da öznenin) ölçüsü haline getirir.

3.1.1 Rönesans'ta Uyum, Oran ve İnsan Bedeni

Mimarlık tarihinde yapı öğelerinin insan formuyla ve oranları ile ilişkili olarak değerlendirildiği bilinen en eski yazılı kaynak Vitruvius'un "De Architectura"sıdır [103]. 3. kitabın 1. bölümünde Vitruvius, bir tapınağın inşası için simetri, oran ve parçalar arasında düzgün bir ilişkinin şart olduğunu söylemektedir. Bu ilkelerin biçimli bir insan vücudunda da bulunduğunu söyler ve ardından ünlü Vitruvius Adamı'nın tarifini yapar [103].

Vitruvius'un tarif ettiği bu ideal bedenini çizimini yapmak ise Rönesans mimarlarına kalmıştır, 15. yüzyılda mimar ve ressam Vitruvius'un bu beden tasvirini çizgiye dökmekle kalmamış, insan vücudundan ilham alarak ideal kilise ve kent çizimleri de üretmiştir. Rönesans sanatçıları için sadece mimari olanlar değil fakat tüm ölçüler biçimli bir insan vücudundan türemiştir. İnsanın vücudu, sadece bir ölçü olmakla kalmaz, aynı zamanda bir mihrahtır. Dahası, insanın ve binanın birbirine analogik olduğuna inanmışlardır, nasıl her insan yegane ise, her bina da yeganedir. 16. yüzyılda yaşamış olan John Shute, insan fizyonomisinin çeşitliliğinin farklı bina karakterlerine denk düştüğünü söylemektedir [104], bu bağlantıyı insan karakteri üzerinden değil, fizyonomisi üzerinden kurması ise ayrıca dikkate değerdir.

Rönesans sanatçıları tabiatın kurallarının insan bedeninde vücut bulduğuna inanmıştır. Francesco di Giorgio, "Trattato di Architettura"da, "küçük bir dünya olan insanın, bünyesinde tüm dünyanın mükemmelliğini taşıdığı"nı yazmaktadır [105]. Yine antikiteye dayanan bu görüşte beden, dünyanın bir benzeşimidir, dünya bir makro kozmos ise, vücut da onu yansıtan bir mikro kozmostur. Alberti'nin bütün-parça ilişkisi de bu çerçevede düşünülmelidir, bütünü parçalarla, parçaların da kendi aralarında uyuşması gerekir, bütüne hiçbir şey eklenemez ve ondan hiçbir şey çıkarılamaz, Alberti'ye göre bina, kendine yeten iyi biçimlenmiş bir vücuttur ve doğa ile muvazidir [106], güzellik doğanın temel kuralı olan uyumda (*concinnitas*) gizlidir, uyum ise matematikte [106]. Uyumu oluşturanlar sayı, oran ve düzendir (distribution).

Kısacası tıpkı insan vücudu gibi yapının her bir parçası hem diğer parçalara hem de bütüne uyumlu olacak şekilde matematiksel bir oranlar sisteminin parçası olmak durumundadır. Burada önemli olan aslında sayılar değil, onların birbirlerine olan oranlarıdır [107]. Oran, aslında sayısal bir kavramdan çok bir analogi meselesidir. Vesely [108] İngilizce “oran (proportion)” kelimesinin Yunanca karşılığının *analogia* olduğunu söyleyerek, *analogia*’nın “sayılar ile alakası olmayan, sembolik bir strüktür”¹ olduğunu öne sürer. Yani önemli olan parçaların kendi içlerinde değil, tümleyici bir bütüne göre oranlarıdır, o bütün içindeki uyum esastır. Alberti için de oran, “farklı çizgilerin mutlak uyumu”²dur [106], bu uyum ilahi düzene uygun olmak, ya da Tanrısal olana analogik olmak olarak yorumlanmalıdır.

Neticede tüm parçalarının bütünü ile uyum içinde olduğu bu beden pek tabii sabittir, zira başka türlü bu oranın korunması da mümkün olamaz. Nitekim Alberti için oranlar Doğa’nın kuralları gibi değişmezdir zira “doğanın her zaman her bakımdan aynı kaldığı kesindir.”³ Donup kalmış bu insan tasviri, deforme olmaz, yaşlanmaz ve değişmez.

Bu sabit insan vücudu, hem güzeli, hem doğruyu, hem de iyiyi yansıtmaktadır. Antikite boyunca, güzellik ve iyiliğin birbiri ile özdeşleştirildiği bilinmektedir. Yunanca *kalon* (güzellik) sadece fiziksel güzelliği değil, aynı zamanda iyiyi ve doğruyu da temsil eden etik bir kavramdır [109]. Rönesans düşünüşünde de güzel, doğru ve iyi arasındaki bu Platonik birlik devam etmiştir. Alberti için güzelliğin ahlaki bir değer taşıması, ya da Filarete’ye göre insan vücudundan türetilmiş düzenlerin toplumsal strüktürlere denk gelen bir hiyerarşiyi yansıtmaları da şaşırtıcı olmasa gerekir [105]. Vitruvius Adamı’nın herhangi bir insan değil, bir *kalos kagathos* olduğu aşıkardır. Daha çok savaş kahramanları ya da Atina aristokrasisinin kendini tanımlamak için kullandığı bu antik Yunanca söz grubu iki kelimenin bir araya gelmesi ile oluşmuştur; *kalos* (güzel) ve *kagathos* (erdemli). Böylece mükemmel zihin ve bedenin uyum içinde bir arada var olduğu ideal bir insanı tanımlar.

¹ “..... *analogia* is a symbolic structure that has nothing directly to do with numbers.”

² “a certain mutual Correspondence of those several Lines...” (IX.V)

³ Alberti’den aktaran: [105];

“It is absolutely certain that Nature always remains the same in all respects.”

Vitruvius tarafından betimlenen ve Rönesans sanatçıları tarafından resmedilen Doğa ile muvazi bu sabit insan bedeni aslında bir *form* (ya da bir *idea*)dır. Bu yüzden belli bir aşkınlığı ve Tanrısallığı bünyesinde barındırır. İnsan Tanrı'nın bir imajıdır, bu yüzden bedenindeki oranlar da Tanrısal irade tarafından yaratılmıştır, mimarlıktaki oranlar da aslında insan bedenini baz alarak bu kozmik düzeni ifade etme peşindedir [107]. Burada asıl olan formun “güzelliği” değil, fakat “Tanrısallığı, kutsallığı”dır. Francesco di Giorgio, yapıların insan bedenindeki kutsal düzeni yansıtmaları gerektiğini açıkça belirtmiştir [104]. Fakat bu yansıtma hep matematiksel oranlar üzerinden düşünülmüştür, bakan öznenin algısı asla işin içine katılmaz. Palladio kiliselerin bakanların gözüne uyumlu gelen bir oranla yapılmasını salık verirken [110] aslında müphem bir göze hoş görünme durumundan ziyade, oranların birbiri ile ilişkisinden doğan ahenk ve uyumu kast eder [107]. Nitekim Wittkower, plan ve cephelere yansıyan bu oranları, binanın içinde dolaşan bir insanın asla matematiksel kesinlikte algılayamayacağından söz etmektedir [107],

“Plan ve kesitteki matematiksel ilişkilerin binada gezinen biri tarafından doğru bir şekilde algılanamayacağı açıktır. Bunu Alberti de bizim kadar bilmekte idi. Öyleyse mükemmel geometrik uyumun bizim öznel ve geçici algımızdan bağımsız başka bir soyut değeri yansıttığı sonucuna varabiliriz. Ve görülüyorki Alberti ile diğer Rönesans sanatçıları için bu insan yapımı uyum göksel ve evrensel olarak geçerli bir uyumun yansımasıdır.”¹

Böylece önemli olanın insanın algısı olmadığı sonucuna varır. Önemli olan yapının insanın gözüne güzel gözükmüş, gözükmemesi, onun için olup olmaması değildir. Yapı insanın gözü için değil, Tanrı'nın gözü için yaratılmıştır [53]. Ya da bir toplum Tanrı yerine ne koyuyorsa onun.

3.1.2 Biyosiyasal Beden

20. yüzyılın Tanrı yerine koyduğu, rasyonalite ve matematiktir. Nitekim Le Corbusier de insan ölçeğini baz alarak bir ölçü sistemi yaratmak istediğinde yine Doğa'nın kurallarına

¹ “It is obvious that such mathematical relations between plan and section cannot be correctly perceived when one walks about in a building. Alberti knew that, of course, quite as well as we do. We must therefore conclude that the harmonic perfection of the geometrical scheme represents an absolute value, independent of our subjective and transitory perception. And it will be seen later that for Alberti –as for other Renaissance artists- this man-created harmony was a visible echo of a celestial and universally valid harmony.”

ve matematiğe başvurur. Bir kez daha doğanın matematiksel kurallarını keşfetmeye, daha doğrusu icat etmeye çalışırken Modulor'u yaratır. 183 cm boyundaki -6 inch, ortalama bir İngiliz polisinin boyudur- Modulor metre ve inch sistemlerinin bir sentezidir, Le Corbusier Fibonacci serisi ve Altın Orandan yararlanır. Ve tabii şaşırtıcı olmayan bir şekilde Modulor, Vitruvius Adamı'nın oranları ile de benzerlikler taşır. Le Corbuiser, Modulor'u sadece mimari değil fakat tüm standart endüstri üretimi için bir birim olarak hayal etmiştir. Ona göre standardizasyon ve seri üretim düzeni kurmanın ve devam ettirmenin yollarıdır. Dahası "ilkel" insanın da çevresindeki (ormandaki) düzensizliğe karşı yapısını bir düzen ile kurmak istediğini ve bunu yaparken de bir ölçü ve ondan ürettiği bir "modül", yani bir "standart" ile bunu başardığını söylemektedir [67]. Corbusier'ye göre ilk tapınağı inşa ederken insan ölçü olarak kendi ayağını, dirseğini, kısacası kendi bedenini kullanmıştır, "düzeni ölçü ile sağlamıştır" [67]. Böylece sonunda ortaya çıkan yapı da onun kendi ölçüsünde, yani "insan ölçeğinde"dir. Bu düşüncenin temelindeki "düzen" kelimesi, İtalyanca "ordinamento" sözcüğünün karşılığı olarak düşünüldüğünde daha anlamlı olacaktır. *Ordinamento* sadece düzen değil, politik ve yasal hakimiyet ve düzenlemeleri de temsil eder [15]. Mimari program, bedenin yer alacağı aktiviteleri tanımlar, Modulorik program böylece bedeni kontrol eder ve ortamı homojenleştirir [15]. Diğer şeyleri dışarıda bırakır, sadece kendi ölçüsünü alır ve onu dünyanın ölçüsü yapmaya çalışır, "dış dünyanın birçok renkten, dilden, genotip ve fenotipten malzemenin karışımından oluşan sivil giriftliği karşısında, uygarlık timsali İngiliz polisinin boyu"nu bir standart haline getirmenin peşindedir [15]. Belki de Le Corbusier'in ünlü "Mimarlık ya da Devrim" [67] sözünü hatırlamanın zamanıdır. Le Corbusier mimarlığın devrimi, devrimin hedefini daha yumuşak ve uyumlu bir yoldan gerçekleştirerek, yani tüm sosyal sınıflara daha iyi yaşam standartları sağlayarak, engellediğini söyler. Dahası "bozulmuş toplumsal dengeyi" de mimarlığın tekrar kurabileceğine inanır [67]. Belki de mimarlık devrimi gerçekten engelleyebilir, fakat modern mimarların da zaman içinde keşfettiği gibi onun hedeflerini gerçekleştirerek değil. Daha çok, devrimi, toplumsal istikrarın lehine, o istikrarı daha yumuşak ve uyumlu bir yoldan sürdürerek engeller. Modulor'un işi budur.

Le Corbusier'nin asıl niyeti de metre ve inch sistemlerinin arasında duran insan ölçeğine uygun bir sistem yaratmaktan çok, "parçalanmış modern bedeni tamir etmek"

ve ondan tahakküm altına alınacak “biyosiyasal bir beden yaratmak”tır [15]. Modülör herhangi bir standart ve norm ile kısıtlanmamış “çıplak hayatı” (*zoê*), “siyasal bir varoluş”a (*bios*) çevirir. Agamben’den [102] alınan bu iki kavram, *zoê* ve *bios*, her ikisi de “hayat” kelimesinin karşılığı olmakla beraber birbirinden farklıdır. Antik Yunancada *zoê*, tüm canlıların ortak özelliği olan yalın, çıplak yaşama karşılık gelirken, *bios* bir yaşama biçimi ve hayat tarzına karşılık gelir [102]. Kabaca biri vahşi hayat, diğeri kent içindeki yaşam gibi de düşünülebilir. Egemen iktidar, öznelerin bedenlerine ve hayat tarzlarına nüfus ederek *zoê*’yi *bios*’a çevirir, Agamben’e göre “*zoê*’nin polis’in alanına girmesi –yani çıplak hayatın siyasallaştırılması- modernliğin belirleyici olgusunu oluşturur ve klasik düşüncenin siyasal-felsefi kategorilerinin radikal bir dönüşümüne işaret eder” [102]. Şentürk [15], Modülör’ün işinin tam da bu, yani *zoê*’yi *bios*’a dönüştürmek olduğunu söyler;

“Modülör, mimarlığı anlatırken biyo-siyasetin alanına dalar. Modülörük mekan, doğrudan çıplak hayatı hedef alan biyosiyasal bir kurgudur. Kitap için çarpıcı olan nokta, tam da Nazizmin çöküşünün ertesinde ortaya konmuş olmasına ve açıkça Nazizmin felaketini hedef almasına karşın, kutsama, aşkınlaştırma, insaniyetçilik, iktisadiyatçılık ve evrenselcilikle –ve benzeri yaklaşımlarla- örülmüş olmakla, mimarlığın öjeniğini [soy ıslahını] kurmayı sürdürmesidir.”

İktidarın beden üzerinde kurduğu bu hakimiyette “kent” anahtar bir rol oynar. “Toplum ve birey arasında bir mafsallık noktası olarak beden, onun düzenlenmesi, alışkanlıkları ve (siyasal) duruşu, hazları, normları ve idealleri, idari kuralların zahiri hedefleridir ve kent de kilit bir araçtır”¹ [111]. Grosz, kentin beden üzerinden, onun eylemlerini düzenleyerek, sınıflandırarak, yerini belirleyerek bu tahakkümü nasıl kurduğunu şöyle açıklamaktadır [111];

“Kent aileyi, cinselliği, toplumsal ilişkileri düzenler ve yönlendirir, kültürel hayatı özel ve kamusal olarak ayırır, coğrafi olarak bireyler ya da gruplar tarafından kullanılacak yerleri böler ve toplumsal mevkilerini belirler. Kentler bireyler ve toplumsal gruplar arasında ikincil, bağımlı, kısa –ya da uzun- süreli ilişkiler kurar ve kamusal ya da özel gibi az ya da çok sabit bölünmeler oluşturur. Bu mekanlar, bölünmeler ve ilişkiler bedenlerin özne olmak için bireyselleşme yollarıdır. Kentin strüktürü ve düzeni bilginin sirkülasyonunu sağlar, düzenler, mallara ve servislere erişim olanağı sağlar. Sonuç olarak

¹ “As a hinge between the population and the individual, the body, its distribution, habits, alignments, pleasures, norms, and ideals are the ostensible object of governmental regulation, and the city is a key tool.”

kentin formu ve strüktürü toplumsal mutabakatın (conformity) sağlanması adına toplumsal kural ve beklentilerin içselleştirilmesi ve alışkanlık haline getirilmesi için gerekli şartları, ya da toplumsal marjinaliteyi güvenli, yalıtılmış ve sınırlandırılmış (gettolaştırma) bir uzaklıkta konumlandırmayı sağlar. Bu kentin gücün üretimi ve sirkülasyonu için doğrudan en somut mahal olarak görülmesi gerektiği anlamına gelir.”¹

Beden bir normdur ve o normun bozulmadan devam edebilmesi için de norm dışı bedenlerin, ya da Grosz’un deyimi ile marjinallerin bir yere –gettoya, hapse, ceza evine, tımarhaneye- kapatılması gerekmektedir [15]. Düzenin devamı için heterojen öğeler dışarıda tutulmalıdır. Foucault, Klasik Dönemde delilerin insandan çok hayvan olarak görüldüklerine dikkat çekmektedir [112]. Düşünme yeteneklerini kaybettikleri için insan değil hayvan olarak değerlendirilirler, bu yüzden onları diğerlerinden ayırmak hayvanlığı insanlıktan ayırmak için mecburi görülmüştür. Burada düzenin yaptığı, yaşayan bireyin insanlığına karar vermektir [102]. Hollier benzer şekilde mimarlığı otorite ile ilişkisi bakımından bir hapishane gardiyanına benzetmektedir, çünkü o düzeni kaostan korumak ile yükümlüdür [113]. Modülör’un bir İngiliz polisinin boyunu temel alması tesadüfi değildir.

3.1.3 Dikey Eksen

Le Corbusier de tıpkı Rönesans düşünürleri gibi insan oranlarını dikey bir figür üzerinden tarif etmeyi seçmiştir. Bu sabit beden, ister Modülör’daki gibi bir kolunu yukarı kaldırmış, ister Vitruvius Adamı’ndaki gibi kollarını iki yana açmış olsun, her zaman ayakta dimdik duran hali ile tasvir edilmiştir. Bu dikeylik, insanın hayvan olmaması durumu (birçok hayvanın bedeninin yatay pozisyonda ya da kuşlarda olduğu gibi yataya yakın olduğu düşünülürse), hiyerarşi ile (hem insanın diğer hayvanlardan üstünlüğü, hem de insanın başının diğer organlarından üstünlüğü) ve tabii gözün

¹ “The city orients and organizes family, sexual, and social relations insofar as the city divides cultural life into public and private domains, geographically dividing and defining the particular social positions and locations occupied by individuals and groups. Cities establish lateral, contingent, short -or long-term connections between individuals and social groups, and more or less stable divisions, such as those constituting domestic and generational distinctions. These spaces, divisions, and interconnections are the roles and means by which bodies are individuated to become subjects. The structure and layout of the city also provide and organize the circulation of information, and structure social and regional access to goods and services. Finally, the city’s form and structure provide the context in which social rules and expectations are internalized or habituated in order to ensure social conformity, or position social marginality at a safe or insulated and bounded distance (ghettoization). This means that the city must be seen as the most immediately concrete locus for the production and circulation of power.”

hegemonyası ile açıklanabilir. İnsanın ayağa kalkmasının bir sonucu da ellerin serbest kalması ile birlikte, yüzün kısalmış olmasıdır, yüzdeki bu değişim insanın koku duygusunun yerine gözlerinin keskinliğini artırmıştır [114].

Le Corbusier dikeyliği ve dik açıyı rasyonalizm, ve doğruluk ile özdeşleştirir. Yataylık ölümse, dikeylik yaşamdır. “Le Poème de l’Angle Droit” kitabından bir şiirde bu yaşam ve ölüm teması çok belirgindir [115];

“Gözümüzün evreni geziniyor
ufuk ile sonlanan bir düzlük üzerinde
Göğe doğru
kavranılamaz mekanı düşünelim
bugüne kadar anlaşılamamış
Ebedi yatay uyku
- ölüm
Sırtlarımız yerde
Ama ben dik duruyorum!
Diksen eğer
harekete hazırsın demektir
bilinen şeylerin
Karasal düzlüğünde dik
dayanışma anlaşması imzalıyorsun
doğayla: işte bu dik açı
Denize doğru dikey
işte orada ayaklarının üstündesin.”¹

Dikeyliği açıkça hem hayat, hem de harekete geçmek için hazır olmak, tetikte olmak ile özdeşleştirdiği görülür. Ayrıca, ona göre dikeylik doğa ile de uyumlu bir durumdur.

¹ “The universe of our eyes rests
upon a plain edged with horizon
Facing the sky
let us consider the inconceivable space
hitherto uncomprehended.
Repose supine sleep
- death
With our backs on the ground...
But I am standing straight!
since you are erect
you are also fit for action.
Erect on the terrestrial plain
of things knowable you
sign a pact of solidarity
with nature: this is the right angle
Vertical facing the sea
there you are on your feet.”

Vitruvius, insanın yapı yapmasını da onu hayvanlardan ayıran özellik olan bu dikeyliğe bağlar; tarih öncesi insanı vahşi hayvanlara (wild beasts)¹ benzetir, ateşi bulduklarında önce ondan korkmuş sonra da çevresinde bir araya gelmişlerdir [103]. Burada büyük gruplar halinde bir araya geldiklerinde kendilerini diğer hayvanlardan ayıran bir yeteneği keşfederler, onlar gibi “yere bakarak yürümek zorunda”² değildirler, fakat “yıldızlı göğe bakarak dik”³ yürüyebilirler [103]. Böylece daha o ilk toplanmada barınaklar inşa etmeye başlarlar⁴, ve yapılar ile “kaba ve barbar bir yaşamdan medeniyete ve görgüye geçmişler”⁵dir [103]. Böylece Vitruvius insanın yapı yapmasını ve medenileşmesini aslında onları hayvanlardan ayıran özelliğinde yani dik durabilmesinde temellendirir, dik durma ile özdeşleştirdiği gökyüzüne verdiği referans ise Tanrısallığı ve kutsallığı çağrıştırmaktadır, bu Vitruvius’un bir anlamda insanın barınağını hayvansal yataylık ile kutsal bir dikeylik arasında konumlandığını düşündürür [116]. Bu dikeylik meselesi aslında insanın hem hayvandan ayrılması, hem de semavi olana, yani ilahi olana yaklaşması ile ilgilidir. Nitekim insan ayağa kalksa da Bataille’in de söylediği gibi aslında ayağı hala çamurdadır ve her zaman içinde potansiyel bir yataylık (ya da hayvani yönler) taşır.

Bataille [117] yaşamda biri yatay, diğeri dikey iki tane eksen tanımlar, dikey eksen bitkiler ile, yatay olanı ise hayvanlar ve hayvansallık ile özdeşleştirir. Hayvanlar arasından sadece insanlar kendilerini bu huzurlu yatay eksenden ayırıp, acılı çabalarla dikey nebati eksene geçmişlerdir [117]. Dikey eksene geçişi yani insanlığın hayvanlıktan ayrılmasını hem onursuz hem de acı verici bir deneyim olarak tanımlasa da, bu dikey eksen, insanın hayvani yönünü reddederken tutunmaya çalıştığı şeydir [117].

Bataille’e göre [118] insanın ayakbaşparmağı vücudunun en *insani* parçasıdır, zira insanı diğer maymunso türlerden ayıran, onlar ağaçtan ağaca dallara tutunarak

¹ (II.I.1)

² “...finding themselves naturally gifted beyond the other animals in not being obliged to walk with faces to the ground...” (II.I.2)

³ “...but upright and gazing upon the splendour of the starry firmament” (II.I.2)

⁴ “...and also in being able to do with ease whatever they chose with their hands and fingers, they began in that first assembly to construct shelters.” (II.I.2)

⁵ “passed from a rude and barbarous mode of life to civilization and refinement.” (II.I.6)

zıplarken, insanın dallara ihtiyaç duymadan ayağa kalkıp dünya üzerinde dolaşabilmesi ayakbaşparmağı sayesinde, “insan hayatı hatalı olarak bir dikilme, ayağa kalma olarak görülür” [118]. Nitekim başı göklerde olsa da, insanın ayağı çamurdadır, bu yüzden aslında ayak başparmağı insanın düşmesi ve yataylık ile özdeşleşmiş ölüm ile benzeşir [118];

“Ayakbaşparmağının bu korkunç biçimde kadavraması ve aynı zamanda yüksek ve gururlu görünüşü küçümsemeye, hor görmeye, alaya karşılık gelir ve insan bedeninin düzensizliğine çok tiz bir ifade verir, organların şiddetli uyumsuzluğunun ürünü.”¹

3.1.4 Hayvansallıktan Mimarlığa

Mitolojide de bireyin bu hayvalıktan sıyrılıp, insan olma hikayesi ile sık karşılaşılır, antik mitler hayvanı/canavarı yenen insan figürleri ile doludur. Theseus, Atina’nın mitik kurucusu, “canavarsı anti-mimari”² [119] labirentinde yaşayan Minotaur’u, Oedipus Sphinx’i, Herkül ise Hydra’yı öldürür. Ya da, medeniyet barbarlığı yener. Bu mitlerdeki canavarların genelde hibrid olması da şüphesiz tesadüfi değildir, hibridler daha da korkutucudur çünkü insan ve hayvan karışımı oluklarından ikisi arasındaki çizgiyi flulaştırır, farkı silmeye yakındır, ne yatay ne de dikey eksene ait olmalarıyla insanın hayvani yanını daha da vurgulamaktadırlar. Bu mitler, hayvandan çok insanın içindeki hayvani tarafı yenmesini temsil eder, hayvanlık kaos, barbarlık ve düzensizliktir ve bunlar insanın bir parçasıdır [6], ayak başparmağı insana uyurken ve ölürken geri döndüğü bu parçasını sürekli hatırlatır. Hayvani tarafını yenen birey artık “medenileşmiş” bir insandır, şimdi Vitruvius Adamı’na her zaman olduğundan daha da yakındır.

İnsanın hayvani yönünü kontrol altına alması, en basit anlamı ile kaosu yenip, yerine düzen getirmeye çalışmasıdır. İngilizce abide (monument) ve canavar (monster) kelimeleri aynı Latince kökten gelmektedir, *monere*. Bu fiilin “hatırlatmak, öğüt vermek, uyarmak, göstermek” gibi anlamları bulunur. Birey canavarı/hayvanı yenip,

¹ “The hideously cadaverous and at the same time loud and proud appearance of the big toe corresponds to this derision and gives a very shrill expression to the disorder of the human body, that product of the violent discord of the organs.”

² “monstrous anti- architecture” labyrinth

insan olunca kendini abide üzerinden, yani mimarlık üzerinden gerçekleştirir. Abide (ya da mimarlık) alt edilen düşmanın, yani hayvanın/canavarın yerini doldurur, onun yerine geçer. Hayvani tarafını yenen, söküp atan insan için bir analogi olur. Adem insanlığını mimarlık üzerinden kazanır. Bataille durumu şöyle açıklar [1];

“Taşa kazınmış matematiksel düzenin, dünyevi formların biyolojik düzende yönü maymundan –mimarinin tüm öğelerini zaten bünyesinde barındıran-insan formuna geçiş ile belirlenen evriminin doruk noktası olduğu açıktır. İnsan ise maymun ile bina arasındaki bu morfolojik gelişimde sadece bir ara aşamadır.”¹

Romanesk ve Gotik Katedrallerde, *gargoyle* adı verilen canavar tasvirleri “bu hayvani kökleri anımsatırcasına” [114] duvarların, sütun başlıklarının, kilit taşlarının üzerinde konumlanırlar [120]. Frascari’ye göre [120] bu elemanların hep kenarda olmasının sebebi, onların “fiziksel gerçeklik ile sanatsal ifade” [120] arasında olmasıdır. Başka bir deyişle, hayat ile mimarlık arasında. Literatürde hem “canavar”ı betimlemek, hem de kenarda duran bu mimari elemanlar için *gargoyle* ile birlikte *grotesk* sözcüğü de kullanılmaktadır. Grotesk imaj sabit olmayan fakat sürekli transforme olan bir bedendir. Öldüğünde ondan yeni bir beden dirilir, sürekli bir metamorfoz halindedir. Fakat mimarlık “bu metamorfozu mekan ve olay ile sınırlar, onu sabitleştirir,” [120] bu yüzden de canavarlar, yani sabit olmayanlar, her zaman kenardadır, sabit ve kararlı olanın, mimarlığın bir parçası olamazlar [120];

“Ucube mimarlıklar ve mimari canavarlar bilinen ve bilinmeyen, algılanan ile algılanamayan arasında var olan bilincin kenarında dururlar ve bizim dünyayı rasyonel olarak belirlenebilir kısım ve detaylara bölerek organize etme yollarımızın yeterliliğini sorgularlar.”²

Fakat yapının kendine ölçü aldığı ve benzeşmeye çalıştığı insan oranları sabittir, canavarlar gibi transforme olmaz ve değişmezler. Aslında bina insan oranlarını yansıtmaz, insan kendinin sabit ideal durumunu taşta ölümsüzleştirir. Kendi ölümlü

¹ “It is clear, in any case, that mathematical order imposed upon stone is really the culmination of the evolution of earthly forms, whose direction is indicated within the biological order by the passage from the simian to the human form, the latter already displaying all the elements of architecture. Man would seem to represent merely an intermediary stage within the morphological development between monkey and building.”

² “Monstrous architecture and architectural monsters stand at the margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing rationally the world into determinable parts and details.”

bedeni –kaçınılmaz olarak- deforme olurken, ilahi oranları sonsuza dek sabit kalabilir, mimarlık onun ölüme, yani yataylığa, yani tekrar hayvansallığa geri dönmeye karşı bir meydan okumasıdır.

3.1.5 Formlardan Kaçış Olarak Hayvansallık

Nitekim insan bedeninde var olduğuna inanılan ilahi oran, Platon'un felsefesindeki Idea'dır. Bir form olan bu bedenin deformasyonu, transforme olması, ideal olandan uzaklaşma anlamına gelecektir, yani bir anlamda düzenin çözülmesine giden bir süreçtir. Bu yüzden, 20. yüzyılın başında, bilhassa 1. Dünya Savaşı yıllarında, insan oranları ve yerleşik estetik kurallar avangard sanatçılar tarafından reddedilmiş ve saldırıya uğramıştır, çünkü bedene saldırarak savaşı var ettiğine inandıkları kurulu düzene saldırdıklarına inanmışlardır. Bataille, klasik akademik resmi ve aslında tüm homojenleştirici pratikleri bir "mimari konstrüksiyon" olarak görüp, akademik resmin çöküşünü formun çözülmesi olarak değerlendirir ve toplumsal stabilizasyonun çökmesine giden bir süreci de başlatabileceğini söyler [1]. Bu yüzden tüm totaliter rejimlerin avangard sanatı "dejenere" olarak görmesi hiç şaşırtıcı değildir. Modern resim forma öldürücü bir darbe indirmiş, Hollier'in deyişi ile resimde "mimari" bir şey kalmamış, resim "mimari düzeni" aşmıştır [6]. Modern resim bunu bedeni dekompoze ederek başarmıştır. Bataille beden ile kurdukları bu ilişkiden dolayı akademik resme karşı çıkan modern ressamların işlerinde "canavarlık" gözlemler[1];

"Bu nedenle, ne zaman abidelerden başka bir yerde mimari konstrüksiyon ile karşılaşsak, ister fizyonomide olsun, ister moda, müzik ve ya resimde, insani ya da ilahi bir otorite için bir egemen zevk çıkarsayabiliriz. Belli ressamların büyük ölçekli kompozisyonları ruhu resmi bir ideale hapsedme niyetini yansıtır. Öte taraftan, akademik resimsel kompozisyonun kayboluşu, toplumsal istikrar ile açıkça ters düşen psikolojik süreçlerin ifadesine (ve böylelikle heyecanına) giden yolu açar. Bu, büyük ölçüde, şimdiye kadar bir tür gizli mimari iskelet ile karakterize edilmiş resmin yenilikçi transformasyonuna karşı neredeyse yarım yüzyıldır gösterilen güçlü reaksiyonu açıklar."¹

¹ "For that matter, whenever we find architectural construction elsewhere than in monuments, whether it be in physiognomy, dress, music or painting, we can infer a prevailing taste for human or divine authority. The large-scale compositions of certain painters express the will to constrain the spirit within an official ideal. The disappearance of academic pictorial composition, on the other hand, opens the path to the expression (and thereby exaltation) of psychological processes distinctly at odds with social stability. This, in large part, explains the strong reaction elicited, for over half a century, by the

Bu sabit mimari konstrüksiyonu baltalamak insan vücudunu baltalamaktan geçer, tıpkı avangard sanatta olduğu gibi. İnsan, içindeki canavarı öldürmediği sürece biçimsizdir. Dada Manifestosu’nda, Tzara [121] şöyle sorar,

“...nasıl olur da sonsuz ve biçimsiz çeşitliliği, insanı yaratan kaosu düzene sokmak beklenebilir?...”

Ve her türlü otoriteye karşı olan nefretini açıklayarak devam eder, “yapış yapış nesnellikten, uyumdan, her şeyi düzene sokan bilimden öğreniyorum”, ve sonunda çözümün anti-insanlıkta olduğunu söyler, “içimizdeki ilahi şey insanlık dışını harekete geçmeye çağırıyor” [121].

Bu hayvani yan, ya da Ingraham’ın adlandırdığı şekli ile “biyolojik hayat”, ya da Agamben’in deyişi ile *zoê*, mimarlık tarafından kapsanamaz, bu yüzden insanın kaçmaya ya da öldürmeye çalıştığı hayvanlığı, düzenden (ya da formdan) kaçma ve onu bastıran otoriteye karşı gelmenin belki de tek yoludur. Mimari pratik ve söylem bir sosyo-politik konstrüksiyon tanımladığına göre, toplumsal strüktürü değiştirmek için, birey önce mimari düzenin dışına çıkabilmelidir. Avangard sadece mimari strüktürün dışında mümkündür, tıpkı 20. yüzyılda modern sanatta olduğu gibi. Bataille mimari düzenden kurtuluşu, mimari ve insan oranları arasında kurulan analogi de düşünüldüğünde, ancak ve ancak canavarlıkta ve barbarlıkta görmektedir [1];

“Bundan dolayı, insan gibi zarif bir varlık söz konusu olduğunda bu ne kadar garip gibi gözükse de, ressamlar tarafından izlenen yol, mimari kısıtlamalardan kaçmanın başka yolu yokmuşçasına, barbarlığa ve canavarlığa bir yol açmaktadır.”¹

Belki de zecri düzene ve hakim iktidarın tahakkümüne karşı durmanın yolu, bu iyi, doğru, güzel ilahi insan bedeninin dışında, insanın hayvani yönünde saklıdır.

progressive transformation of painting, hitherto characterized by a sort of concealed architectural skeleton.”

¹ “Hence, however strange this may seem when a creature as elegant as the human being is involved, a path traced by painters – opens up toward bestial monstrosity, as if there were no other way of escaping the architectural straitjacket.”

3.2 Üslup

“Bir zamanlar geçici olan, bugün artan bir tempoyla formel ve sabit hale gelmeye başlıyor.”¹

Benjamin, 1999 [37]

19. yüzyıl üslup üzerine en çok konuşulmuş ve yazılmış zaman dilimi olmalıdır. Üslup sorunsalının yoğun olarak 19. yüzyılın tartışması olması 18. yüzyılın ortasına kadar mimarların nispeten müesses prensiplere göre inşa etmesi, başka bir deyişle “nasıl inşa ettiklerini” sorgulamamaları, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise modernizm ile birlikte heterojenleşen kültür ortamında üslubun estetik bir “seçim” haline gelmeye başlamasının sonucu olarak değerlendirilebilir [122]. Crook bu durumu “üslup ikilemi (the dilemma of style)” olarak adlandırarak, bu ikilemin aslında 18. yüzyıldan da önce Rönesans’ın ürünü olduğunu iddia etmektedir [123], zira “nasıl inşa edileceği”nin sorunsallaştırılması ile ilk defa Rönesans’ta karşılaşılır. Kelimenin kullanımına bakıldığında ise örneğin 15. yüzyılda Filarete’nin “stile” ve “maniera” gibi sözcükleri kullandığı görülür, fakat bunu genel bir kavram gibi kullanmamakta, daha çok tek bir sanatçıyı tanımlamak için bu sözcüğe başvurmaktadır, bu yüzden kelime olarak olmasa da bir kavram olarak “üslup”un 18. yüzyılda ortaya çıktığı söylenebilir, zira üslup sözcüğünün anladığımız hali ile sıklıkla kullanılması ancak bu yüzyılda başlamıştır, yani “estetik” gibi “üslup” da 18. yüzyılda doğmuş bir kavramdır [123].

Üslubun İngilizce’deki karşılığı olan “style” kelimesi, en genel anlamı ile “bir şeyi yapmanın, yaratmanın ya da uygulamanın belirli bir yolu”² anlamına gelir [124]. Latince, kil tabletler üzerine yazı yazarken kullanılan keskin uçlu demir çubuklara verilen ad [125] olan “stilus” sözcüğünden türemiştir [126], Bu anlamda “style” kelimesinin kökü aslında “kalem” sözcüğüdür. Sözcüğün yazı yazılan bir aracın isminden türemesi öncelikle Filarete’nin kullanmış olduğu anlamını, yani bireyselliği çağrıştırır, nitekim bugün dahi örneğin bir kişinin yazımı üzerine konuşurken “kalemi güçlü, kalemi kesin..” ifadeleri kullanılmaktadır, ve bunlar bireysel niteliği temsil ederler. Bunun

¹ “What was once functional and transitory, however, begins today, at an altered tempo, to seem formal and stable.”

² “a particular way in which something is done, created, or performed”

yanında, “style” kelimesinin kökeni, üslubun bireyin “dışında” bir mecrada temellendiğini gösterir, “içsel” bir yerde konumlanmaz, nitekim kalem birey ve üretilen arasında bir araç, köprü, bir “yol”dur. Sanatçının, ya da üreten kişinin “dışında” bir gerçekliktir.

Türkçede ise Fransızcadan giren “stil” sözcüğü ile beraber “üslup” (Arapça “uslûb” sözcüğü, kökü “slb (سلب)”; “yol, rota, yön” anlamına gelir [127]) ve “biçem” sözcükleri kullanılır. “Biçem” sözcüğü, hayli geç, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkçe “biç-” kökünden türetilmiştir, yani “biçim” ile aynı kökten gelmektedir, yalnız Türkçede biçim kelimesinin varlığı 1400lere kadar sürülebilirken, “biçem” sözcüğü dilin olağan seyrinde gelişmemiş fakat stil ve üslup kelimelerini Türkçeleştirmek için üretilmiştir [128], bu üretim esnasında biçim ile aynı köke, yani biçmek sözcüğüne başvurulması, form ve üslup arasında zihinde kurulan bağı gözler önüne sermesi açısından kayda değerdir.

3.2.1 Form-Üslup ilişkisi

Çünkü biçem, yani üslup aslında basitçe bir şeye “nasıl” form verileceği meselesidir, dahası bir formun prensiplerini kabul etme hali olarak değerlendirilir. Semper, 1869 tarihli “On Architectural Styles” makalesinde üslubu şöyle tanımlamıştır, “sanatsal bir olgunun, şeceresi, oluşması için gerekli tüm durumlar ve koşullar ile olan uygunluğu (conformity)”¹.

Nitekim Semper 19. yüzyılın hararetli üslup tartışmasına “çağa uygun” bir üslup arayarak katılmaktadır, ona göre böyle bir üslup tanımlamak elzemdir, çünkü mimarlık bir krizin içindedir, 1863 tarihli “Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics” kitabına da bu krizi tanımlayarak başlar. Sanatın içinde bulunduğu hali bulutsu takımyıldızların yok olmalarına ve yeniden oluşmalarına benzetir [17];

“Bunlar sanat tarihinin ufkunda olan benzer olaylar için uygun bir analogidir. Formsuzluğa doğru giden bir sanat dünyasını ve aynı zamanda da yeni bir oluşumu işaret ederler.

¹ Semper, G., “On Architectural Style (1869)”, The Four Elements of Architecture’dan aktaran: [129]; “the conformity of an artistic phenomenon with its genealogy, with all the conditions and circumstances of its becoming.”

Bu sanatsal gerileme ve yeni bir sanatsal yaşamın zümrüdüanka kuşu misali yok oluş sürecinden gizemli doğuşu olgusu bizim için çok daha fazla kayda değerdir, çünkü – içinde yaşayan olarak (ve bu yüzden de net bir genel bakıştan yoksun olarak) bizlerin değerlendirip anlayabileceği kadarıyla - biz de muhtemelen benzer bir krizin ortasındayız.”¹

Semper mimarlığın içinde bulunduğunu öne sürdüğü bu krizi –ki buna basitçe heterojenlik ortamı da denilebilir- “formsuzluk” ile eşdeğer görmektedir [17], nitekim üslubu tanımlamaya çalışırken izlediği yol aslında basitçe formun prensiplerini ortaya çıkarmak, daha doğrusu üretmektir, bunu kendisi de kitabın önsözünde ortaya koyar [17];

“Üslup kuramı, *formun kendisi olmayan* fakat fikir, efor, malzeme, ve araçlar –başka bir deyişle, formun temel durumları- olan, formun bileşenlerini arar.”²

Bu bileşenleri şimdiye kadar varolan formlarda aramıştır, amacı “... *yaratıcı oluşum sürecinde sanatsal olguda açığa çıkan münferit durumların bünyesindeki devamlılıkları ve düzeni keşfetmek ve bundan genel prensipleri ve ampirik bir sanat teorisinin temel unsurlarını çıkarmak.*”³tır [17]. Yani formu kuran elemanları analiz ederek rasyonelleştirmek ve bunlardan homojen bir bütünlük yaratmaktır. Bunu yaparken de doğaya başvurur. Doğal formları inceleyerek onların biçimlenişini anlamaya çalışır, kar kristallerinin, bitkilerin morfogenezlerini inceler, ve onların altında yatan prensipleri ortaya çıkarmaya çalışır. Zira sanat da “... en kadim geleneklerden doğan bir kaç standart form ve tipe dayalıdır; bunlar sürekli olarak yeniden ve yeniden ortaya çıkar,

¹ “The nocturnal sky shows glimmering nebulae among the splendid miracle of stars –either old extinct systems scattered throughout the universe, cosmic dust taking shape around a nucleus, or a condition in between destruction and regeneration.

They are a suitable analogy for similar events on the horizon of art history. They signify a world of art passing into the formless, while suggesting at the same time a new formation in the making.

These phenomena of artistic decline and the mysterious phoenixlike birth of new artistic life arising from the process of its destruction are all the more significant for us, because we are probably in the midst of a similar crisis- as far as we who are living through it (and therefore lacking a clear overview) are able to surmise and judge.”

² “Style theory, looks for the constituent parts of form *that are not form itself* but rather the idea, the force, the material, and the means –in other words, the basic conditions of form.”

³ “... *to explore within individual cases the regularity and order that become apparent in artistic phenomena during the creative process of becoming and to deduce from that the general principles, the fundamentals of an empirical theory of art.*”

yine de sonsuz bir çeşitlilik sunarlar, ve doğanın türleri gibi kendi tarihsellikleri vardır”¹ [17]. Kısacası Semper üslubu, forma giden rasyonel bir reçete gibi görmektedir, homojen bir kurallar bütünü tanımlamaya çalışır ve bunu da süregelen formları inceleyerek yapar.

Semper daha sonra meseleyi yapıda kullanılan malzemeler üzerinden incelemeye başlar. Nitekim 19. yüzyıl metinlerinde üslubun daha çok malzeme üzerinden tartışıldığı görülmektedir, yeni bir üslubun ancak yeni bir malzeme ile mümkün olduğu düşüncesi sıklıkla kabul görmüştür, ki yeni bir inşa biçimini gerektiren o malzeme çoğu kuramcıya göre demirdir^{2, 3}. Hübsch, 1828 tarihli “In Welchem Style Sollen Wir Bauen?” metninde [132] bir üslubu oluşturan dört temel eleman saymaktadır: malzeme, teknik deneyim, iklim ve mevcut ihtiyaçlar. Fakat malzemenin hem Hübsch hem de bu konuda yazan diğer araştırmacılar tarafından daha çok vurgulandığı görülür. Kullanılan formların malzemeye göre çeşitlendiğine olan inanç, onları çoğu zaman malzemenin üslubu belirlediği sonucuna götürür. Hübsch, malzeme ve konstrüksiyonu neredeyse bir baz olarak görmekte, sanatçının zevkinin ise daha özgürce şekillendiğini söylemektedir, yani estetiği daha öznel bir kavram olarak görmektedir.

Semper, her ne kadar kendisi de malzeme üzerinden konuyu tartışsa da, yine “Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics”in önsözünde mimari formun sadece strüktür ve malzemeye bağlı olması görüşüne karşı çıkar [17];

“Malzeme aslında düşünceye tabidir, ve hiçbir şekilde görüngüler dünyasında düşüncenin fiziksel olarak vücut bulmasını kontrol eden *yegane* faktör değildir. Her ne kadar formun –düşüncenin vücut bulmuş hali- yapıldığı malzeme ile bir çatışma içinde olmaması gerekse de, malzemenin sanatsal görüntüde *bu denli* etkin bir faktör olması gerekli değildir.”⁴

¹ “... art is based on a few standard forms and types that derive from the most ancient traditions; they reappear constantly yet offer infinite variety, and like nature’s types they have their own history.”

² Bötticher, Die Tektonik der Hellenen’den aktaran [130]

³ Auer, The Development of Space in Architecture’dan aktaran [131];

⁴ “The material is in fact subservient to the idea and is no means the only factor controlling the idea’s physical manifestation in the phenomenal world. Although form –the idea made visible- should not be in conflict with the material out of which it is made, it is not absolutely necessary for the material as such to be a factor in artistic appearance.”

Kısacası Semper düşünceyi (İngilizce idea kelimesinin karşılığı olarak) malzemenin önüne koymuştur. Yeni bir üslup yeni bir malzemeye değil, onu var eden düşünceye bağlıdır. Bu görüşe paralel olarak Mumford, insanın alet-yapan bir hayvan olmadan önce ‘sembol-yapan’ bir hayvan olduğunu öne sürmektedir [133]. İnsan kültürün maddesel yönünde uzmanlaşmadan önce, mit, din ve ritüelde uzmanlaşmıştır, ritüelin mükemmeliyeti, iş (inşa tekniği)nin mükemmeliyetinden önce gelmiştir.

20. yüzyılın başında modern eğilimler ile birlikte üslup tartışması giderek hararetini kaybedip sonunda kendini tüketerek anlamsız hale gelmiştir [130]. 20. yüzyılın işlevselci eğilimleri ile üslup formalist bir yaklaşım olarak görülüp, reddedilmeye başlanmıştır. Modern mimarlık dahilinde sadece geçmiş üslupların değil, üslup kavramının kendisinin de reddedildiği görülmektedir. Fakat modern mimarlar bu mefhumu reddederken, aslında ellerinde üslubun ta kendisi olan “nasıl inşa edilmesi” gerektiğine dair kendilerince bir formülleri vardır. Le Corbusier, “Biçemler koskoca birer yalandır,” diye yazar [67]. Fakat modern mimarlık zamanla reddettiği şeye dönüşür, kendisi bir üslup olur ve kendinden başka üsluplar türer, Uluslararası üslup, Brütalist üslup.. çünkü Le Corbusier’e göre üslup bir yalan olmasının yanında, aynı zamanda “belli bir çağın tüm yapıtlarına canlılık getiren ve belirgin bir anlayışın sonucu olan ilkeler bütünüdür” [67]. Dahası çağ kendi üslubunu bulmak istemektedir. Sonuçta Adorno’nun deyişi ile “üslubun reddinin kendisi bir tür üslup haline gelmiştir”¹.

3.2.2 Öngörüle(meye)n Gelecek

Modern mimarlar, heterojenliğin yerine kendi kurdukları bir homojenliği önerirken, Rowe ve Koetter “Collage City”de, modernizmin ütopya hevesi ile oluşturduğu total tasarım (ya da Plan) yerine çokluğa ve heterojenliğe izin veren ve ironiyi de içinde barındıran “kolaj”ı önerir [135]. Modern mimarlığın tek yol reçetesine karşı, kolaj çokluğu ve ironiyi kucaklamaktadır. Dahası kolaj çoğu zaman “öngörülemez” konstrüksiyonlar ortaya çıkarır [135]. Nesneleri devşirip, kendi bağlamlarından koparır, böylelikle kullandığı nesnelerin “ne olduğunun” bir önemi kalmaz, “aristokratik ya da

¹ Adorno’dan aktaran [134]; “The absolute rejection of style becomes itself a form of style.”

alelade, akademik ya da popüler”¹ olabilirler, böylece hibrid bir görüntü yaratılır, fakat bunun içinde toplumun ve insanın kendi geleneksel değerlerini de koruyabileceği bir alan bırakmaktadır.

Rowe ve Koetter, Levi Strauss’un “brikolaj”² terimini ödünç alarak, brikolör ve mühendis arasındaki ayrımına atıfta bulunurlar [135]. Mühendisin evcilleştirilmiş aklına karşı, brikolörün yabani aklı. Rowe ve Koetter’a göre [135] mimar ikisini sentezlemeli ve hem bir brikolör hem de bilim insanı olmalıdır.

Kolaj nesneleri bağlamından soyutlar, anlamlarını değiştirir, onları olmadık yerlerde kullanır, bu yüzden ne yapacağı öngörülemez. Kolajda hiç bir şeyi olduğu gibi kabul etmenin gerekli olmaması ve nesneleri anlamlarından soyutlayarak onları istediği biçimde yeniden kullanması postmodernizmin temel argümanlarına giden yolu açar. Rowe ve Koetter’e göre [135];

“Kolaj meziyetini ironiden alan bir metottur, çünkü nesneleri kullanırken aynı anda o nesnelere inanmamayı mümkün kılan bir teknik, aynı zamanda ütopya ile onun tamamını kabul etmeden onu fragmanlara bölerek bir imaj gibi uğraşabilmeyi sağlayan bir stratejidir. Hatta kolajın değişmezlik ve nihayet gibi ütöpik ilüzyonları destekleyerek bir değişim, hareket, eylem ve tarih gerçekliğini ateşlediği bile iddia edilebilir.”³

Kolajın üslup tartışması bakımından en ilgi çekici kısmı ise kuşkusuz onun bir heterojenlik tanımlaması kadar sonuçlarının öngörülemez olmasıdır. Yol sürprizlerle dolu, ve bir o kadar da tehlikeli ve endişe vericidir. Tanımlı, bilinen gelecek olan üslubun tanımladığı alanda ise sürprize yer yoktur, sonuç ürün önceden kestirilebilir, dahası ona giden yol güvenli ve rahattır, zira müşterek, ortak aklın yoludur.

Simmel’e göre üslup sadece onları üreten değil fakat nesneleri kullanan kişileri de rahatlatan bir şeydir ve bilhassa uygulamalı sanatların nesneleri mutlaka bir üsluba

¹ “The objects can be aristocratic or they can be “folkish,” academic or popular....”

² “Bricolage” için Türkçe’de “yaptakçılık”, “bricoleur” için ise “yaptakçı” sözcükleri pek yaygın olmamakla beraber kullanılsa da, bu sözcüklerin okunuşlarının Türkçe yazılmış halini kullanmak metnin akışı açısından daha uygun görülmüştür.

³ “...collage is a method deriving its virtue from its irony, because it seems to be a technique for using things and simultaneously disbelieving in them, it is also a strategy which can allow utopia to be dealt with as image, to be dealt with in fragments without our having to accept it in toto, which is further to suggest that collage could even be a strategy which, by supporting the utopian illusion of changelessness and finality, might even fuel a reality of change, motion, action and history.”

dahil olmalıdır [16]. Çünkü kişi, kendi üstünde, evrensel kurallara bağlı bir şeye sahip olduğunda tüm sorumluluk kendine ait değildir, onu paylaşır, bu yüzden günlük nesnelerin de bir üslubu olması zorunludur. Bu durum onaylanma arzusu ve bir bütünün parçası olmak ile ilgilidir. Simmel'e göre insanı üsluba iten şey, bu yük taşımama, şahsi olarak göz önünde olmama isteğidir [16]. Sanki ego kendini artık daha fazla taşıyamaz da daha genel stilize bir kostüm giymek ister.

1908 tarihli "Das Problem des Stiles" makalesinde Simmel bir anlamda üslubu yadsıyan bir tutum sergileyerek, bir işin onu izleyende bıraktığı etki ne kadar derin, ne kadar eşsiz ise, yani bir eser ne kadar başarılı ise, üslubun bu etkide oynadığı rolün de o kadar az olduğunu savunmaktadır [16]. Ona göre üslup bir işin bireyselliğinin ve yeganeliğinin karşısındadır. Bazı sanatçıların, Michelangelo gibi, kendi stilleri olduğunu çünkü o cevheri içlerinde bulduklarını, fakat onun kadar iyi olmayanların bir üsluba göre hareket etmeye mecbur olduklarını iddia etmektedir, üslubun "iş"i budur, kendi kendine üretemeyelerin daha büyük bir birliğin parçası olmasını sağlamak [16]. Rumohr da benzer bir görüşü öne sürer, "bazen üslup başka türlü zayıf olacak bir işin tek meziyetidir, Başarılı bir iş ise üsluptan yoksun olabilir."¹ İki yazarın da görüşüne göre üslup, garantili bir yol, bir reçete gibidir, "yoldan sapılmaz" ise hedefe ulaştırır, bir nevi ana yoldur, hedefe götüreceği kesindir, fakat yolda heyecanlı ve yeni hiçbir şey ile karşılaşmaz, konforlu ve yavandır. Bahsettiği konforun en önemli nedenlerinden biri "yolun sonunun gözüküyor olması"dır. Sanatçı ya üsluba tabi olarak bu yolu izler ve önceden belirlenmiş hedefe varır, ya da yoldan saparak nereye gittiğini bilmediği yollarda –bir labirentte- kaybolur. Simmel'e göre ancak Michelangelo gibi dahiler bu labirentten bir çıkış yolu bulabilir, öbürleri bu hengamede kaybolur [16]. Bu yüzden onlar için tek çare ana yoldan ayrılmamaktır.

Kolaj ise kaybolma riskini göze aldığı gibi sonuç ürünün sorumluluğunu da üzerine alır, fakat her ne kadar sonuçları öngörülemez olsa da, kolajda da aslında sonu görülemez de gidilecek yol bellidir. Yerleşik katı kurallara karşı çıkan modernist hareketler nasıl kendileri katı kurallara dönüşmüşse, Rowe ve Koetter'un Collage City'sinin düşünsel

¹ Rumohr, 1825, Kunst-blatt 6'dan aktaran [130];

"at times style.... is the only merit of an otherwise poor work, ... while a well-executed work may lack any style."

temelinde büyük rolü olduğu postmodernizm de modernin katı kurallarına karşı çıkarak, sonuçta karmaşıklık ve çelişki yerine aslında kendi yolunu ya da reçetesini sunmaktadır.

3.2.3 Labirent ve Piramit

Tschumi mimarlıkta birbirine zıt olan iki durum tanımlar, biri kavramsal diğeri algısal olan bu iki uç mimari bir paradoks meydana getirir [14]. Kavramsal olan uç piramit metaforu ile temsil edilir, kabaca geleneksel kategori ve sabit kavramlardır, kavramsal, kurallara bağlı ve muhafazakardır [14], labirent metaforu ile temsil edilen algısal uçta ise sabit bir anlam yoktur, o algıya göre değişir ve hepsini aynı anda algılamak mümkün değildir, duygusal, şiddet yanlısı ve kuralları çiğneyendir [14];

“....maddesellikten çıkmış kavramsal bir disiplin olarak, dilsel ve morfolojik varyasyonları ile birlikte aklın uğraştığı bir şey olarak mimarlık (Piramit); ve, hem duylara hem de mekanın deneyimlenmesi ile mekan ve pratik arasındaki ilişkiye yoğunlaşan empirik bir inceleme olarak (Labirent).....”¹

Piramit ve labirent metaforunda labirent geleceği görememek, nereye gittiğini bilememek ile eşdeğerdir. Bir çeşit körlüktür ve Nietzsche’nin deyimi ile [136] bu “körlükten zevk alma”² durumudur. Labirentte gidilen yol ve dolayısı ile gelecek belirsizdir, bilgi yoktur³ [6], böylece gelecek ile olan ilişki de kuramsal hale gelemmez, “teorik, görsel bir perspektife giremez ve bir ufuk teşkil edemez”⁴ [6].

Hollier, kuramsal bilgiyi formalist bilgi olarak tanımlarken, Bataille’a gönderme yaparak, kuramın düşünceyi tanımlı ve sabit bir bütünlük içine soktuğunu söylemektedir [6]. Teorinin, bir şekilde bilgiyi homojenleştirerek, geleceği bilinir kılmaya, bilimeyen bilinin içine sokmaya, geleceği şimdinin bir reproduksiyonu yapmaya çalıştığını iddia etmekte, ve bunu geleceği “bir mimarın projesini gördüğü gibi

¹ “...architecture as a thing of the mind, as a dematerialized or conceptual discipline, with its linguistic or morphological variations (the Pyramid); second, empirical research that concentrates on the senses, on the experience of space as well as on the relationship between space and praxis (the Labyrinth);....”

² “My thoughts should show me where I am: not reveal to me where I am going. I love ignorance of the future and do not want to succumb to impatience or to savoring beforehand what is promised.”

³ “Labyrinthine space is space where the future appears only in the threatening and unrepresentable guise of the unknown;....”

⁴ “....the relationship to the future does not enter into a theoretical, optical perspective, cannot be taken as a horizon.”

görmeye, üstüne zamanı durduran o formel matematiksel fragı giydirmeye” benzetmektedir [6]. Her türlü üslubun da aslında o matematiksel fragın ta kendisi olduğu rahatlıkla söylenebilir.

“Başsız” ve “anti-hiyerarşik” olan labirentten çıkmanın tek yolu yukarıya yükselmektir [6]. Bu yükseliş ise bir piramit tanımlar. Piramit tek yönü, tek algıyı sembolize eder, öğretici, eğitici bir anıttır, anlamı tek bir yerde toplar ve tüm kafa karışıklıklarını giderir [6]. Bu piramiti düşünce ile özdeşleştiren Tschumi ona *cosa mentale* demektedir [14].

Labirentin içindeyken, ona hakim olamayan, içinde mi yoksa dışında mı olduğunu bile anlayamayan, yükselince tüm labirenti görüp, ona hakim olur, fakat Tschumi labirentin domine edilemez olduğunu söyleyerek bu çıkışı mümkün görmez [14]. İkarus yükselmiştir, fakat o da aşağı düşmüştür. Bu yüzden Tschumi’ye göre mimarlık hem labirente hem de piramite yakın olmalıdır, mimari kuralın ve deneyimin sentezi bu paradoksun çözülmesidir [14];

“Hazzın mimarlığı kavramsal ve mekansal paradoksların keyif ile karışıp birleştiği, mimari dilin bin parçaya ayrıldığı, mimari elemanların yürürlükten kaldırılarak kurallarının çiğnendiği yerde yatmaktadır. Rahatsızlık ve dengesiz beklentiler. Bu tür bir mimari akademik (ve popüler) kabulleri sorgular, edinsel zevkleri ve şefkatli mimari hatıraları rahatsız eder.”¹

Üslubun homojenleştirici, bir ufuk belirleyici ve domine edici işlevine karşı olan bu iki öneride sonuçta Tschumi de Rowe ve Koetter da çözümü her iki ucun sentezinde görmektedir, Tschumi labirent ve piramitin sentezi olarak mimarlığı, Rowe ve Koetter ise brikolör ve mühendisin sentezi olan mimari bir çözüm olarak görmektedir. Üslubun reddi ise labirentte kaybolmak demektir, bu durumda mimarlık mümkün olmaz, zira zaten mimarlık piramidin kendisidir, formun kurulabilmesi için bir yerde yükselmek ve piramide dönüşmek gerekmektedir.

Bu yüzden de labirentte dolaşan avangard hareketler bir kurama dönüştükçe, belki de düzen ile ilişkisi sabitlenmeye başladığından, artık ürettiği değerleri katmanlaştırarak piramidini inşa etmeye başlamış ve formalize olarak, kabul edilebilir, genel düşünceye,

¹ “The architecture of pleasure lies where conceptual and spatial paradoxes merge in the middle of delight, where architectural language breaks into a thousand pieces, where the elements of architecture are dismantled and its rules transgressed. Discomfort and unbalanced expectations. Such architecture questions academic (and popular) assumptions, disturbs acquired tastes and fond architectural memories. ...”

diğer bir deyişle bir norma dönüşmüştür. Bu, bir anlamda içkin değerlerin aşkınlaştırılma çabasıdır; önce labirentte kaybolur, sonra da dışarı çıkmak için yeni bir piramit kurarak yükselir. Belki de bu yüzden tıpkı devrimci hareketlerin müesseseleri ile otoriter sistemlere dönüşmesi gibi, tarihteki avangard hareketler de çoğu zaman ürettikleri değerler kuramsallaştıkça konformistlere dönüşmüştür.

BÖLÜM 4

DE-FORM

“Gerçek şu ki, 20. yüzyılın sonunda, gençlik yıllarında yaptığım gibi, her türlü konformizme karşı çıkma mecburiyetini duyuyorum ve bu karşı çıkmaya çok belirgin bir Sürrealist konformizmi de dahil ediyorum.”

Breton, 1942 [137]

“Herşey akar.”

Heraklitus, M.Ö. 5. yüzyıl [138]

Termodinamiğin ikinci yasasına göre, kendi kendine bırakılan tüm sistemlerde entropi artar, zaman içinde sistem kaosa ve düzensizliğe doğru sürüklenir. Mimarlığın düşü ise, “bu entropiyi alt edebilmektir”¹ [139]. Fakat her ne kadar tüm otoriteler ortamı sabitleyerek formu ebedi kılma çabasında ise de, stabilize edilmeye çalışılan sistem her zaman transforme olma eğilimindedir, nitekim uygarlık tarihi de aslında homojenliğe sekte vurulan ve mimari konstrüksiyonların transforme olduğu bu deformasyon anlarının kümelenmesiyle oluşur.

Bataille, “Architecture” metninde [1], mimarlığı bir form kurucu ve koruyucu pratik olarak tanımlayarak, mimari kompozisyonun yapıdan başka bir çok alanda (fizyonomi, müzik, resim..) daha ortaya çıktığını ve mutlak otoriteye giden bir yol olarak çalıştığını söyler. Bu pratiklere balta vurmak, aslında otoriteye karşı durarak, toplumsal düzeni sekteye uğratmaktır. Nitekim, sonrasında akademik resmi terk eden kompozisyonların aslında bu mimari düzeni nasıl çözmeye başladığından ve bunun toplumsal stabiliteyi

¹ “Thus the dream of architecture, among other things, is to escape entropy.”

nasıl sekteye uğrattığından bahseder. Sanatın yerleşmiş estetik değerleri reddetme hali aslında her şeyden önce toplumsal ve politik düzene bir saldırdır. Bataille sanattaki bu transformasyon halini ‘mimari iskeletin çözülmesi’ olarak yorumlar [1];

“Akademik resim kompozisyonunun kaybolması, öbür taraftan, sosyal istikrar ile arası belirgin biçimde açık psikolojik süreçlerin dışı vurumuna (dolayısıyla yüceltilmesine) bir yol açar. Bu, büyük ölçüde daha önce bir tür mimari iskelet ile örtülü resmin progresif transformasyonu sonucu meydana gelen yarım yüzyıllık güçlü tepkiyi açıklar.”¹

Böylece formun hegeemonyası bilhassa 19. yüzyıl ortasında resim sanatı tarafından zayıflatılmıştır [6]. Hollier’e göre Bataille, 1929’da yazmış olduğu bu metinde aralarında bir yüzyıl olan iki olayı birbiri ile muasır görmektedir; Fransız Devriminde Bastille’in ele geçirilmesi (1789) ve akademik resmin çözülüşünün başlangıcı olarak görülen Manet’in Olympia tablosu (1863) [6]. Başka bir deyişle, aslında Manet’in Olympia ile yaptığı -yani varolan estetik değerlere saldırmak- ile, halkın Bastille’i ele geçirmesi, yani toplumsal düzene –ya da onun temsiline- saldırmak bir ve aynı şeydir. Bu yüzden 19. yüzyılda modern sanatın akademik resim geleneğini reddederek yaptığı, aslında mimari formu aşmaktır [6].

Sadece yerleşik estetik kurallara değil fakat sanat müessesesinin kendisine de karşı alınan bu muhalif duruş, Mumford’un bahsettiği, bireyi, sistemi ve araçlarını kuran bir bütünün parçasına dönüştüren Görünmez Makine’ye de vurulan bir darbedir [10]. Mumford, düzeni reddetmenin yolunun avangard sanattan geçtiğini şöyle anlatır [10];

“Görünmez Makine’nin insanlıktan uzaklaştırıcı tehditlerini anlayabilen tek grup olan avangard sanatçılar düzensizliğin en uç karşıt noktasına giderek onu karikatürize ettiler. Hesaplanmış tahribatları ve “happening”leri total kontrolü sembolize ediyor: düzenin, sürekliliğin, tasarımın, anlamın reddi, ve suçluları azizlere, akli karışıkları bilgelere dönüştürecek şekilde insani değerlerin tümünden tersine çevrilmesi. Böyle bir anti-sanatta tüm medeniyetimizin rastlantısallık ve entropi içinde çözülmesi bir kehanet gibi sembolize ediliyor. Espri anlayışından yoksun sağır ve dilsiz lisanlarında avangard sanatçılar farklı bir yoldan olsa da bilim adamları ve teknisyenler ile aynı hedefe ulaşıyor, hepsi

¹ “The disappearance of academic pictorial composition, on the other hand, opens the path to the expression (and thereby exaltation) of psychological processes distinctly at odds with social stability. This, in large part, explains the strong reaction elicited, for over half a century, by the progressive transformation of painting, hitherto characterised by a sort of concealed architectural skeleton.”

de insanın yerinden edilmesini ve nihai eliminasyonunu talep ediyor ya da en azından sevinçle karşılıyorlar.”¹

Kuşkusuz modern mimarlığın da süregelen mimari değerleri reddetmesi avangard bir tutumdur, fakat mimari kuralların de-formasyonu, mimarlık alanında sistem ile entegre yeni bir kurallar bütününe dönüşmüştür. Bu anlamda sistemin karşısında olan avangard hareketlerden önemli bir farklılıkla ayrılır ve sistemi formu ile daha da güçlendiren bir alana dönüşür. 20. yüzyıl mimarlığı, 20. yüzyıl sanatının aksine, bir transformasyona dönüşmek yerine kendini formunda sabitlemiştir.

Dada ve Sürrealistlerin temel söylemleri ise bu sabitlenmeye karşıdır ve transformasyon halinin devamını öngörür. Roberto Matta (Echaurren) “gerçeğin sadece daimi bir transformasyon hali içinde temsil edilebileceği”ni söylemiştir². Dadacılar ve Sürrealistler, bilhassa Dadacı Hugo Ball ve Sürrealist Masson’un Antik Yunan düşünürü Heraklitus’tan etkilendiği bilinmektedir [140]. Heraklitus’un felsefesine göre her şey her zaman akış halindedir, en ünlü söylemi “*Panta rhei*”, yani “Herşey akar”dır [138]. Dahası değişimi sanki doğanın içinde, ona içkin bir durum gibi görmüştür, sabitlik sadece bir yanılsamadır. Karşıtlıklar da aslında aynı şeyin farklı yüzleridir, “Soğuk ısınır, ılık soğur, nem kurur, kuru ıslanır”³ [138]. Karşıtlıklardan ve çatışmadan uyum doğar, “başlangıç ve bitiş aynı çemberin üzerindedir”⁴ [138]. Herşey değişip birbirine dönüşürken, istikrarlı olan tek şey değişimin kendisidir, ünlü “aynı ırmağa iki kez girilmez” sözü de bunu anlatmaktadır, “kişi aynı ırmağa iki kere giremez, ya da herhangi

¹ “The only group that has understood the dehumanizing threats of the Invisible Machine are the avant-garde artists, who have caricatured it by going to the opposite extreme of disorganization. Their calculated destructions and “happenings” symbolize total control: the rejection of order, continuity, design, significance, and a total inversion of human values which turns criminals into saints and scrambled minds into sages. In such anti-art, the dissolution of our entire civilization into randomness and entropy is prophetically symbolized. In their humorless deaf-and-dumb language, the avant-garde artists reach the same goal as scientists and technicians, but by a different route - both seek or at least welcome the displacement and the eventual elimination of man.”

² Matta’dan aktaran: [24]; “reality can only be represented in a state of perpetual transformation”

³ “Cold warms up, warm cools off, moist parches, dry dampens.”

⁴ “The beginning and the end are shared in the circumference of a circle.”

bir fani varlığı sabit bir halde yakalayamaz, fakat dağılır ve tekrar toplanır; biçimleşir ve çözülür, yakınlaşır ve uzaklaşır”¹ [138].

Düzene karşı duruşları ile mimari konstrüksiyona baltayı vuran iki avangard hareket, Dada ve Sürrealizm, sadece toplumsal düzene karşı takındıkları eleştirel tavırları ile değil, yerleşik değerleri reddederken, yerine yenilerini önermeyerek kaosu kabul edişleri ile de formsuzluk için potansiyel bir alan olarak ortaya çıkar. Birbiri ile sıkı ilişki içinde olan bu iki hareketin düşünce sisteminin mimarlığa değdiği noktalar ve bu noktaların mimarlığı potansiyel bir transformasyon haline sokması ya da toplumsal eleştirel rol üstlenmesi için yol gösterici olup olamayacağı tartışılacaktır.

4.1 Dada ve Sürrealizm Üzerine Birkaç Not

“Herhangi biri şu sonsuz, şekilsiz değişimi, yani insanı oluşturan kaosa düzen vermeyi nasıl umabilir?”

Tzara, 1918 [121]

“Sürrealizm başka bir sanatsal ya da politik avangardı değil, tüm modern kültürün yeraltındaki gizli dünyasını temsil eder.”²

Vesely, 1978 [141]

Dada ve Sürrealizmin birbirinden önemli farklılıkları bulunsa da çalışma boyunca genelde ikisi beraber ele alınmıştır. Bunun en önemli sebebi iki hareketin de sanatsal üretiminden çok neredeyse eş düşünsel zeminine odaklanması ve Dada’nın mimari üretim alanını doğrudan etkilediği alanların (Merzbau gibi birkaç tekil örnek dışında) son derece kısıtlı olması, Sürrealizmin ise bu alanda en azından yazınsal olarak daha çok malzeme vermesidir. Bununla beraber, sanat alanında bu iki hareket birbirinin devamı olarak yorumlanır, neticede Sürrealizm, Dada’nın pasajlardan doğma çocuğudur³ [37].

¹ “One cannot step twice into the same river, nor can one grasp any mortal substance in a stable condition, but it scatters and again gathers; it forms and dissolves, and approaches and departs.”

² “Surrealism does not represent another artistic or political avant-garde, but a subterranean world of the whole modern culture.”

³ “Surrealism was born in an arcade. The father of Surrealism was Dada; its mother was an arcade.”

Yine de başlarken her ikisinin de hayati noktalarına ve temel farklarına değinmek yerinde olacaktır. Dada'nın, mevcut sanat kuramına ve pratiğine karşı duran diğer avangard hareketlerden en önemli farkı reddettiklerinin yerine bir şey önermeyerek, kaosu kabul etmesidir. Nitekim Dada'nın reddettiği sadece önceki sanat ekolleri ve yerleşik değerler değil, sanat kurumunun kendisidir. Bürger bu durumu şöyle açıklar [89];

“Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan Dadaizm, artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir. Burada “kurum olarak sanat” mefhumuyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hakim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kast edilmektedir.”

Bu yüzden de Dadacılar için hiçbir normatif estetik kural yoktur ve zaten de olmamalıdır. Gene de 1922'deki Congres de Paris'te yaptığı konuşmada Breton Dada'nın sakınmak istediği şeye, yani sanat tarihindeki başka bir akıma dönüştüğünü iddia eder [140].

Sürrealizmin ise, genellikle şiirsel estetik olarak tanımlanan belirli bir estetik anlayışı bulunmaktadır [140]. Sürrealizmin, özellikle Dada ile kıyaslandığında belli bir sistem ortaya koyduğu söylenebilir, Breton Sürrealizm'i tanımlarken şöyle söylemektedir; “varolan değerleri onaylamak ya da hükümsüz kılmak için yeni kuralların aranması süreci”¹ [142]. Aslında Sürrealizm'in aklın düzeninden (order of reason) başka türlü bir düzen kurma peşinde olduğu da iddia edilebilir. Sürrealizmi diğer hareketlerden farklı olarak ilgi çekici kılan, ve mimari alanda daha çok malzeme vermesini sağlayan da belki de bir sistemin reddi olarak rol oynamasından çok, peşinde olduğu sistem ya da düzenin “rasyonelliğin” karşısında olmasıdır. Sürrealizmin asıl derdi gerçeği tamamen redetmek değil, Vesely'nin sözleri ile, “düş ve gerçek arasında mutlak bir mutabakata ulaşmak”tır² [141].

“Akılcılığın” karşısında olma meselesinde, farklı araçlar ve kanallarla da olsa, Dada ve Sürrealizmin aynı çizgide olduğu görülür. Sürrealistler rasyonel akılcılığı dışarıda bırakmak için daha çok otomatizm gibi yöntemleri kullanarak bilinçaltını vurgularken,

¹ “the process of seeking after new rules in order to confirm or invalidate existing ones”

² “to reach an absolute point of reconciliation of dream and reality”

Dadacılar şans, rastlantı gibi bağımsız güçleri sanatsal üretime dahil etmiştir. Dadacılar özellikle insan aklına karşı mesafelidir, Hopkins'e göre insan aklına ve rasyonaliteye güvenmemelerinin en büyük nedeni Birinci Dünya Savaşının bu akılcılığı yücelten düşünceden çıktığını düşünmeleridir [140].

Breton'un "Birinci Sürrealist Manifesto"da [143] yaptığı "Sürrealizm" tanımında da bu rasyonel aklı dışarıda bırakma ve yadsıma isteğini açıkça görmek mümkündür. Sürrealizmin, rasyonalizme, rasyonel olanın hegemonyasına karşı olduğunu söyler [143];

"Hala mantığın saltanatı altında yaşıyoruz; bu, elbette sözü getirmek istediğim noktaydı. Fakat günümüzde ve bu çağda mantıksal yöntemler yalnızca ikincil öneme sahip problemleri çözmek için kullanılıyor. Hala moda olan mutlak rasyonalizm, yalnızca doğrudan deneyimimizle bağlantılı gerçekleri dikkate almamıza izin verir. Oysa mantıksal sonuçlar gözümüzden kaçmakta. Deneyimin kendi kendisini gitgide daha fazla kısıtlanmış olarak bulduğunu eklemek de anlamsızdır. Çıkarılmasının gittikçe daha zor bir hal aldığı kafeste bir ileri, bir geri gider gelir. O da destek almak üzere çıkarına en uygun düşen şeye sırtını yaslar ve sağduyunun nöbetçileri tarafından korunur."

Breton'un Sürrealizm tanımlarında da aklın ve düşüncenin diktesinden kurtulmanın motivasyonu görülmektedir [143];

"SÜRREALİZM, (isim). Kişinin, düşüncesinin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.

ANSİKLOPEDİ. *Felsefe*. Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışımlar biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkmak ve hayatın temel sorunlarını çözmek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir."

Bu tanımlardan ayrıca sürrealizmin bir akımdan çok, bir tutum, tavır gibi, ya da Blanchot'un deyişi ile, "bir okul değil de, daha çok bir halet-i ruhiye"¹ gibi anlaşıldığı görülür. Öyle ki Breton sürrealizmi bir isim değil de sıfat gibi kullanarak bazı durumları sürrealist olarak şöyle tanımlar [142];

¹ Blanchot, M., 1944, La Part du Feu, Paris'den aktaran: [144]

“Heraklitus diyalektikte sürrealisttir.” “Picasso Kübizm’de sürrealisttir.”¹

İki hareketin içindeki bulundukları toplumsal ve politik ortama bakıldığında, Dada’nın hem Birinci Dünya savaşı ile hem de Rus Devrimi ile aynı anda doğduğu, Sürrealizm’in ise Stalin ve Hitler’in yükselişine koşut geliştiği görülür. Bu durumda şu soru akla gelebilir: rasyonel aklın hegemonyasını reddetme durumu, toplumsal ve politik olarak eleştirel bir duruş ile nasıl bir noktada birleşmektedir?² [140]. Dada ve Sürrealizm çoklukla anarşist ya da komünist hareketlere eklemlenmiş olsa da, bunlar hiçbir zaman uzun süreli olmamış ve sanatçılar bu ve benzeri hareketlerde fazla etkin olamamıştır. Politik alanda kayda değer bir etkinlik olarak gösterilebilecek belki de tek durum Sürrealistlerin etkilediği Situasyonalistlerin 1968 Paris ayaklanmalarında oynadığı küçük roldür. Hopkins’e göre sonuçta Dada ve Sürrealizmin politik alandaki “büyük toplumsal amaçları uzlaşmayla geride kalmıştır” [140]. Sadece somut örnekler üzerinden bakıldığında Hopkins’e katılmamak mümkün değilmiş gibi gözükse de, politik alanda etkili olmanın sadece somut bir hareket başlatmak ya da bir harekete eklemlenerek siyasi işbirliği kurmak olmadığı da aşıkardır. Dada ve Sürrealizm aslında duruşları ile yeni bir algı kapısı açmış ve yeni idrak yolları siyasi hayatı etkilemiştir. Öyle ki herhangi bir siyasi harekete eklemlenip, görüşlerini formalize etmektense, eleştirel bir tavır takınmak ve düzenin karşısında negatif bir aktör olarak rol oynamak Dada ve Sürrealizmin düşünsel zeminine daha uygun gibi gözükmektedir.

Öte yandan, bu iki sanat hareketinin de amacı sanatı değil, aslında hayatı deforme etmektir. Birçok kuramcıya göre avangard hareketler dünyayı değiştirmek istemiş, bunda başarılı olamamış fakat neticede sanatı değiştirmiştir [140]. Fakat sanatı değiştirmek, belki de zaten toplumu değiştirmektir. Nitekim, Benjamin’e göre faşizm insanlara haklarını vermek yerine, kendilerini sanatsal olarak ifade etme şansı vermiştir, faşizmin doğal sonucu “politik hayata estetiğin katılması”dır [36]. Bu

¹ “Heraclitus is surrealist in dialectic.”

“Picasso is surrealist in cubism”

² Hopkins bunu şöyle belirtir [140];

“....Dada’nın sadece Birinci Dünya Savaşı ile değil, aynı zamanda Rus Devrimi ile de aynı anda doğduğunu ve Gerçeküstücülüğün Stalin ve Hitler’in yükselişine koşut geliştiğini düşünürsek, bireyciliğe ve usdışılığa odaklanmalarının bu tür çok önemli politik olayların ve tercihlerin gereklerini nasıl karşılayabileceğini merak edebiliriz. Bununla birlikte, her iki akım da, estetikle sosyal deneyim arasında bağlantılar oluşturacak gerçek avangard itkiyi politik işbirliği kurmakta buldular.”

durumda, zaten politika ve estetiğin iç içe olduğu bir dünyada, sanatı değiştirmek aslında politik düzene en büyük darbeyi vurmaktır. Nitekim bu iki avangard hareketin başarısı da belki de devirlerindeki sosyo-politik düzenin temel dayandığı nokta olan rasyonalizmin reddi ve düzenin deformasyonunu gündelik hayat pratiğinin kendi içinde görmeleri ile bunu gerçekleştirmiş olmalarıdır.

4.2 Sürrealist Mekan

“.....-kreatif sanatlardan, sürrealist düşüncenin yerine getirilmemiş vaadi olarak kalan sadece mimarlıktır.”¹

Mical, 2005 [145]

Bu bölümün amacı Sürrealizmin ve mimarlığın birebir ilişkisini ortaya koymaktan ziyade, Dada ve Sürrealizm hareketlerinin temelinde yatan düşüncenin ve kuramsal üretimlerinin mimarlık alanındaki gerçekleşmiş ya da potansiyel karşılıklarını sorgulamaktır.

Sanat tarihindeki neredeyse tüm hareket ve akımların mimari alanda bir karşılığını bulmak ve paralel bir okumak yapmak şüphesiz mümkün olabilir, fakat böyle bir işte herhalde en problemli alanlar Sürrealizm ve bilhassa Dada olarak ortaya çıkacaktır, zira bu iki hareketin mekansal karşılıkları en azından pratik alanda son derece sınırlıdır. Sürrealist anlamda bir mekan organizasyonu olarak Duchamp, Kiesler, Bartos’un sergi düzenlemeleri, Artaud, Ernest’in sahne tasarımları, Dali’nin Bonwit Teller dükkanının vitrin düzenlemesi ve New York Dünya Ticaret Fuarı’ndaki Venüs’ün Rüyası Pavyonu (Dream of Venus Pavillion) ile Le Corbusier’nin Beistegui apartmanının terası sayılabilir... Diğer popüler örnekler, Sürrealistler tarafından sık sık ziyaret edilen Cheval’in Palais Ideal’i, ya da Gaudi’nin binaları aslında sürreel pratik içerisinde üretilmiş yapılar değildir, bu yüzden Vesely’in deyişi ile [141] örneğin “bir Max Ernst

¹ “....-of the creative arts, it is only architecture that remains as the unfulfilled promise of surrealist thought.”

tablosunun sürrealist olması gibi, sürrealist değillerdir”¹, daha çok birer “*objets-trouvés*”², “keşfedilmiş sürrealist nesneler, ya da keşfedilmiş mimarlıklar”dır [141].

Literatürde doğrudan Sürrealist hareketin içinde üretilmiş mekanlar kısıtlı olmakla beraber, bu düşüncenin mimarlık, mekan ve sistem ile olan ilişkisini sorgulamak için Sürrealistlerin mimarlık üzerine yazınları ve gerçekleştirilmemiş tasarımları daha geniş olanaklar sunmaktadır.

Dada ve Sürrealizmin muasır olduğu mimari ortam rasyonalizm ve fonksiyonalizm ile motive olan modern mimarlıktır. Sürrealist sanatçıların metinlerine bakıldığında, bireyin arzularını ve bilinçdışını açığa vuran bir mimarinin özlemini duydukları, modern mimarlığı ise totaliter bir pratik olarak görerek, onun mekanının teknolojiyi fetişleştirdiğini, irrasyonel arzuları bastırdığını ve soyut mekanlar yarattığını düşündüklerinden yadsıdıkları görülmektedir³ [145]. “Surrealism and Architecture” kitabının önsözünde Mical [145] mimarlığın işinin formsuz arzulara bir form vermek olduğunu, oysa modern mimarlığın arzuları rasyonel çerçeveler ile sınırlanmış boşluklara hapsettiğini söylemektedir. Vidler ise Sürrealistlerin modern mimarlık karşısındaki tavırlarını şöyle tanımlamaktadır [146];

“Hepsi (sürrealistler) steril ve aşırı-rasyonelleştirilmiş teknolojik realizme karşı değişken ve kaypak bir zihinsel-fiziksel yaşamın hassasiyetini ortaya koyuyordu: harici oranlara karşılık içsel psişik hayat.”⁴

Breton “Situation Surréaliste de l'Objet”de [147] Hegel’in mimarlığı en temel sanat formu olarak alan düşüncesini devam ettirir ve modern mimarlığı açıkça yadsır. Breton’a göre modern fonksiyonalizm, “kolektif bilinçaltının en mutsuz düşü”dür⁵

¹ Vesely, Palais Ideal, Gaudi, Guadalajara, Mazur için şöyle yazmıştır, “It should be emphasised that none of the mentioned examples is a surrealist architecture in the sense that for example a Max Ernst painting is a surrealist painting. They are, and remain, only discovered surrealist objects- discovered architecture.”

² “discovery-kind of architecture (*objets-trouvés*).”

³ “... modern architecture’s fetish of technology, as a supplement, marks the supression of irrational desires, of ornament and historicism, and tends towards an architecture of blank walls within a totalizing oceanic space.”

⁴ “All posed a volatile and elusive sensibility of mental-physical life against what was seen as a sterile and overrationalized technological realism: the life of the interior psyche against the externalizing ratio.”

⁵ “the most unhappy dream of the collective unconcious”

[146]. Dahası rasyonalist mimarlık herhangi bir umut vaad etmez ve eninde sonunda yitmeye mahkumdur, Tzara modern mimarlığın; “ne kadar hijyenik ve süsten arınmış gibi gözükmek isterse de, yaşama şansı olmadığı”¹’nı yazmıştır [21].

Özellikle Le Corbusier’nin mimarı fikriyatı ve mekan üretimi sürrealistler tarafından bir nefret söylemine varacak şekilde eleştirilir, öyle ki savaş ortamını üretenler mevcut sosyal düzenin durumundan ne kadar suçlu ise, Le Corbusier de bir o kadar kabahatlidir. Ressam André Masson şöyle yazmıştır²;

“‘Endüstriyel Çağ’ın korkularından ve tüm makine ilminin iğrenç taleplerinden hep nefret edeceğim, ışın tabancasının mucidinden tüm insan ırkının (ya da kalanının) bir güvercinlikte (herkes için bir güvercin deliği) yaşamasını sağlamaya çalışan Le Corbusier’ye kadar.”

Masson’un sözlerinden de anlaşıldığı üzere, akılcılık ile olan temel meseleleri onu içinde bulundukları dünya düzeni ile, teknoloji, ve bilhassa savaş ve getirdiği yıkım ile özdeşleştirmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden rasyonalizm vahşi ve soğuktur, insanın kendi içsel dünyasını ezer, ve mekansal araçlar ile bir kalıba sokmaya çalışır, Breton’a göre modern mimarlık “arzunun en vahşi ve acımasız otomatizmde somutlaşması”dır³ [146]. Sabit ve rasyonel mekan, bireye empoze ettiği harici düzeni ile onun içsel arzu ve umutlarını sabitleyerek bastırır.

Bu bastırılış belki de en açık hali ile konutta vuku bulduğundan, Sürrealistler de mimari yazınlarında bilhassa konut ve iç mekanı ile ilgilenmişlerdir. Foster’a göre Sürrealistler mimarileri “psikolojik uzamlar” olarak görmektedir [148], nitekim konut da bu yüzden nesnel değil, fakat içsel, ruhsal, ve bireysel arzulara yer açan bir mekan olmalıdır. Bu da onu hem kişisel, hem de değişken bir mekan haline getirir. Breton’a göre konut “bilinçaltının strüktürünü tekrarlayan bir labirent”⁴’tir [32]. Sürrealistler konutu bireyin

¹ “as hygienic and stripped of ornaments as it wishes to appear, ‘modern’ architecture has no chance of survival -....”

² “Masson, letter to Kahnweiler, 1935, Les Annees surrealistes: Correspondance”dan aktaran [26];

“I will always hate the horrors of the ‘industrial age’ and the hideous claims of all those mechanics, from the inventor of the death ray to Mr. Le Corbusier who dreams of getting the whole human race (or what’s left of it after his learned colleague) to live in a columbarium (a pigeon hole for everyone).”

³ “solidification of desire in a most violent and cruel automatism”

⁴ “André Breton imagined the house as a labyrinth, in itself thus replicating the structure of the unconscious.”

iç dünyasını rasyonalizmden koruyup, hayallerini çoğaltabileceği bir alan olarak görürken, pasajlar ve sokaklar da sürreel hadiselerin vuku bulabileceği ve içsel psikik deneyimlerin yaşanabileceği yerler olarak ilgilerini çekmektedir.

Sürrealistlerin mimari yazınlarına bakıldığında öne çıkan mimari öğelerden biri de bilhassa Dali'nin üzerinde durduğu Art Nouveau'dur. Dali'nin histerik bir "arzu nesnesi" olarak gördüğü Art Nouveau'yu bir mekan deneyiminden çok, sürreel bir nesne, neredeyse bir heykel gibi okumak gereklidir. Endüstriyel üretim araçlarının kullandığı halde, işlevselciliğe ve rasyonalizme meydan okur şekilde arzulara ve bilinçaltına cevap veriyor olması ona nevrotik bir karakter kazandırır ki, onu çekici kılan tam da budur.

Bu durumda Sürrealistlerin iç mekan, Art nouveau ve pasajlar üzerine yazdıklarına ve konut iç mekan tasarımlarına bakmak onların mimari hakkındaki genel görüşleri üzerine bir fikir edinmeyi sağlayacaktır. Gene de baştan şöyle bir yargı öne sürülebilir: Sürrealist mekan anlayışı şaşırtıcı biçimde belirli tanımlamalara kolayca oturtulabilen, dahası kategorize edilebilen, sadece külliyyatının azlığından dolayı kuramsallaşamayan bir düşünceler sistemi gibi gözükmektedir. Temel motivasyonları işlevselciliğin ve rasyonalizmin karşısında olmak ve kişinin bilinçaltının devamı niteliğinde, onun arzularını çoğaltabilen bir mekan tanımlamaktır. Fakat kentin mevcut dokusuna düş ve hayal gücü ile nüfuz ederek, ondaki mevcut sürreel potansiyeli açığa çıkarma girişimleri ile pasaj ve sokaklarda vuku bulan gündelik içsel deneyimlere atfettikleri dönüştürücü ve özgürleştirici potansiyel, Sürrealizmin mimari alanda gerçek bir deformasyon alanı açıp açmadığını sorgulamak için daha verimli bir alan gibi gözükmektedir.

4.2.1 Dali ve Art Nouveau Nesne

Dali'nin mimarlık üzerine yazdığı metinler neredeyse birer "Art Nouveau" güzellemesidir. Burada, 1930 tarihli "L'Ane Pourri" [18] ve 1933 tarihli "De la Beauté Terrifiante et Comestible, de l'Architecture Modern'style" [19] olmak üzere iki metni üzerinde durulacaktır. Bu iki metninde Dali, nihai "arzu nesnesi"nin somutlaştırılmış hali olarak gördüğü Art Nouveau'dan ve bilhassa Gaudi'nin mimarlığından övgüyle bahseder. Aslında irrasyonel formlar ve bilhassa Art Nouveau sadece Dali değil, genelde tüm Sürrealistler tarafından sevilmiş ve onaylanmıştır. Breton, "Situation Surréaliste de l'Objet"de [147] Art Nouveau'nun harici dünyayı dışsallaştırıp, bilincin iç

dünyasına dönüp, onu görsel olarak ifade ederek sanatlar arasında Sürrealizme ilk yaklaşan olduğunu söyler. Nitekim Sürrealizmin amacı da “nesneyi biçimsizleştirmek değil, algıyı gerçekleştirmek...”¹tir [145], arzuları öznel bir şekilde biçimleştirerek dışa vurmak istemektedir. İşte Sürrealistler için tam da bunu gerçekleştirebilen Art Nouveau, Dali için “katılmış arzular”ın ifadesidir [148].



Şekil 4. 1 Gaudi, Casa Mila [149]

Dali Art Nouveau’yu “sanrılı (délirante) (delusional)” olarak tarif eder, ve onun “sanat tarihindeki en orijinal ve en sıradışı fenomen”² olduğunu söyler [19]. Art Nouveau “saf olmayan (impureté) (impure)”dır [19], Art Nouveau bir binada Gotik, Yunan, Rönesans ya da Doğulu biçimler birbirinin içine geçerek bir arada bulunabilir, bu da aslında onun “hayal benzeri” olduğunu gösterir, bir çeşit nevroz ve ya rüya gibidir [19]. Nitekim Dali, Art Nouveau’nun genel karakteristiklerini sıralar ve psikolojik patolojiler ile bu özellikler arasında paralellik kurar [19]. Gaudi’nin Casa Milà’sını anlatırken cephenin akıl hastalığından acı çektiği için “eğrilmiş (contorsionnés)” olduğunu söylemektedir [19]. “L’Ane Pourri”de [18] ise şöyle yazmıştır;

¹ “Surrealism does not intend to disfigure the subject, but to substantiate perception...”

² “... le phénomène le plus original et le plus extraordinaire de l’histoire de l’art.”

“Hiçbir kolektif çaba, “Modern Tarzda” binalar kadar saf ve bir o kadar da rahatsız edici bir hayal dünyası yaratmamıştır; bu binalar, mimarileri bir yana, somutlaşan arzuların kendi içlerinde hakiki bir idrakıdır. Son derece haşin ve gaddar olan otomatizmleri, gerçekliğe duyulan bir nefret ve ideal bir dünyaya sığınma ihtiyacını açığa vurur; tıpkı çocukluk nevrozunda olduğu gibi.”¹

4.2.1.1 Bir Nevroz Olarak Art Nouveau

Dali’nin Art Nouveau’ya atfettiği bu histeriklik ve sapkınlık hali aslında aynı anda hem endüstriyeli, yani rasyoneli hem de öznel, yani irrasyoneli kucaklamasından kaynaklanmaktadır, zira Art Nouveau teknik ilerlemeyi içselleştirmeye çalışırken bir yandan da öznel ve içsel olanla uğraşmaktadır [148]. Çelik, cam, beton gibi endüstriyel gereç ve materyelleri ve teknik olanakları kullanır, hem de onları öznel hale getirerek, bitkisel motifler gibi rasyonel olmayan biçimlere girmeye zorlar. Bu “teknik olanla öznel olan arasındaki kültürel çekişme” [148] aslında aynı zamanda endüstri ile başa çıkmanın bir yoludur, Benjamin Art Nouveau’nun, sanatın teknoloji ile uzlaşmada ikinci denemesi olduğunu söyler, birincisi realizmdir [37]. Endüstriyeli ve öznel düşleri bir arada bulundurması nedeni ile aslında Art Nouveau hem pasajlara, hem de burjuva iç mekanına benzemektedir. Foster’ın sözleri ile [148];

“19. yüzyılın başları dolaylarında pasajlarda endüstri sanata rakip çıkmışsa ve yüzyılın ortalarında makineleşme içmekana girmişse, Art Nouveau da yüzyılın sonunda “teknik gelişmenin kuşatması altındaki”² sanatı ortaya çıkarmıştır.”

Benjamin’e göre Art Nouveau’nun yaptığı şey, yani “teknoloji kullanılarak oluşturulmuş formları işlevsel bağlamlarından kopararak doğal biçimlere büründürmek, yani onları stilize etmek”³ tepkisel bir girişimdir [37]. Bu iki uzlaşmaz gibi gözüken şeyi birleştirme durumu “.... özel ve kamusal alanlar arasında neticede ortaya çıkan boşluğa bir köprü

¹ “Perhaps no image has produced effects to which the word *ideal* can more properly be applied than the tremendous image which is the staggering ornamental architecture called the ‘Modern Style’. No collective effort has produced dream world so pure and so disturbing as the ‘Modern Style’ buildings, these being, apart from architecture, the true realization in themselves of desires grown solid. Their most violent and cruel automatism pitifully betrays a hatred of reality and a need for seeking refuge in an ideal world, just as happens in infantile neurosis.”

Metnin bir kısmının Türkçe çevirisi için: [148]

² Burada Foster [148] Benjamin’in şu cümlesine [37] bir anırtıma yapmaktadır;

“It represents the last attempted sortie of an art besieged in its ivory tower by technology.”

³ “The reactionary attempt to sever technologically constituted forms from their functional contexts and turn them into natural constants -that is, to stylize them- appears, in a mode similar to Jugendstil, somewhat later in Futurism.”

olma, sanat ile endüstrinin birbirleriyle çelişen taleplerini uzlaştırma girişimini ortaya koyar” [37], [148].

Bununla beraber, nevroz durumunun mimari stabiliteyi sarstığı iddia edilebilir. Ruhsal stabilite ile mimari düzen arasında kuvvetli bir bağ vardır çünkü şizofrenin bulunduğu durumdan kurtulmasının ve tutarlı hale gelmesinin yolu mimarlıktır [29]. Nitekim şizofren, sınır duygusunu, bilhassa da kendisi ve dünya arasındaki sınırı kaybeder, mimarlık ise “parçalanmanın karşısında bütünlük ve birlik, tamamlanmamışın karşısında bitmişlik, karasızlığın karşısında sabitlik isteği” ile karakterize olduğundan, ona kaybettiği sınırı sunar ve tutarlılığını geri kazandırır [29].

Bununla beraber Art Nouveau nesnedeki “zihinsel ve fiziksel, organik ve inorganik arasındaki çizginin muğlaklığı, sürrealistler için Art Nouveau’nun temel karakteristik zevklerinden biridir” [146]. Nitekim Dali’nin biyolojik ve strüktürel olanı harmanlayıp iç içe geçirebilmesini sağlayan da aslında Art Nouveau’nun bu belirsizlik ve bulanıklık durumudur, biyolojik olanın bitip, mimari olanın başladığı, ya da mimari olanın bitip, biyolojik olanın başladığı bir yer yoktur. Dali Art Nouveaunun bu durumunu “biyolojik ve inşai, bina ve ruh, mimarlık ve histeri arasındaki hayati kesişime parmak basan bir formüle dönüştürmüştür”, ve böylece “nihai arzu nesnesini, ya da en azından onun maddeleşmesini” ortaya koyar¹ [150].

Dali’nin “De la Beauté Terrifiante et Comestible, de l’Architecture Modern’s style” metninde [19] sıklıkla basettiği “yemek” eylemi de aslında bu organik ve inorganik olanı birleştirme meselesi ile ilgili olarak düşünülebilir. Art Nouveau öğeler “yenilebilir”dir, bu onları biyolojik bir varlığa dönüştürür ve insani düzeye indirir. Taşın soğukluğuna, katılığına ve insana uzaklığına karşı yenilebilir yapı öğesi. Nitekim Roberto Matta (Echaurren) da “Mathématiques Sensibles - Architecture du Temps” metninde [23],

¹ “The blurring of lines between the mental and physical, the organic and inorganic, that was, for the Surrealists, one of the characteristic pleasures of art nouveau, was immediately transformed, by Dali among others, into a formulation that stressed the fatal intersection of the biological and the constructional, building and psyche, architecture and hysteria, in order to produce the ultimate object of desire, at least, its reification.”

metne eşlik eden eskizindeki mobilyaları tanımlarken onların “son derece iştah açıcı ve biçimli profilleri”¹ olduğundan bahseder.

4.2.1.2 Bastırılmışlık

Dali’nin Art Nouveau’da sevdiği bir şey onun öznelliği ve kendi içindeki çekişmeli ve çelişkili durumu ise diğer bir şey de onun bastırılmışlığı ve bir kenara itilmişliğidir. “L’Ane Pourri”de [18] Art Nouveau’yu bastırılmış bir mimari olarak tanımlar ve hor görüldüğünden, ihmal edildiğinden bahseder;

“Literatür ve bilim tarafından küçümsenmiş ve ihmal edilmiş, Avrupa’nın geneline yayılmış soğuk ve çılgın binaların heybetli kütleleri, hala sevebileceğimiz bir şey. Bu ‘modern sanat’ın iğrenç şampiyonlarını, bizim kaba çağdaş estetikçilerimizi şaşırtmak, tüm sanat tarihini şaşırtmak için yeterli.”²

Dali ve Sürrealistler için Art Nouveau’nun bu gözden düşme meselesi birden çok şey ifade eder, her şeyden önce, bunu bir “bastırılış” olarak algılarlar yüzden de onu bilinçaltı ile özdeşleştirirler [148], nitekim Dali de [18] modern mimarlığın “işlevselci ideal”ini sorumlu tuttuğu bu bastırılışın³ Art Nouveau’da histerik bir şekilde ifade edildiğine işaret etmektedir [148]. Bununla beraber, Sürrealistler bu gözden düşmüş ve demode olmuş nesne ve mekanların –tıpkı 19. yüzyıl Paris pasajları gibi- devrimci bir potansiyel taşıdığına inanırlar. Benjamin’in sözleri ile [35];

“(Breton) “demode olan”da ortaya çıkan devrimci enerjileri ilk fark eden kişidir, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, ilk fotoğraflarda, soyu tükenmekte olan nesnelerde, büyük piyanolarda, 5 sene öncenin

¹ “Very appetizing and with well-shaped profiles is furniture which rolls out from unexpected spaces, receding, folding up, filling out like a walk in the water,”

² “This, then, is something we can still like, the imposing mass of these cold and delirious buildings scattered over Europe and despised and neglected by anthologies and scholarship. This is enough to confound our swinish contemporary aestheticians, the champions of the execrable ‘modern art’, and enough too to confound the whole history of art.”

³ Foster [148] meseleyi şöyle açıklamaktadır;

“Gerçeküstücülerin eski mimariyi bilinçdişiyile özdeşleştirmeleri kısmen, gözden düşmesini bastırılışı olarak anımlarlarından kaynaklanıyordu. Aragon bu bastırmayı kesin olarak modernleşmeye, bilhassa da Haussmannlaşmaya bağlıyordu. Diğer taraftan Dali bu bastırmadan modernizmi, bilhassa da “işlevselci ideal”i sorumlu tutar.”

elbiselerinde, bir zamanlar moda olan fakat artık el ayak çekilen restoranlarda.”¹

4.2.1.3 Arzu Nesnesi

Öte yandan, Dali’nin metinlerinde büyük ölçüde yapı cephesindeki mimari öğeler, heykeller, yani nesneler üzerinden konuştuğu dikkati çeker. Tschumi’ye göre Dali’nin “De la Beauté Terrifiante et Comestible, de l’Architecture Modern’s style” metninde tanımladığı bu yenilebilir, dehşedengiz güzellik de bir mekanı değil, bir nesneyi işaret eder, çünkü “nesneler yenilebilirdir, boşluklar ve mekanlar değil”² [151]. Dahası Tschumi, Sürrealist mimarının “sürrealist şiir, resim hatta heykelin torunu- zavallı bir çocuğu”³ olduğunu öne sürerek; bu nesne takıntısını Sürrealizmin henüz gerçek bir mekan deneyimi yaratamamış olmasına bağlasa da [151], aslında Dali nesnelerden bahsederek şüphesiz mekandan söz etmektedir, neticede mekan bir boşluk değildir ve onun maddesel varlığından konuşmak, aslında aynı zamanda mekandan konuşmaktır.

Bununla beraber Dali, Art Nouveau yapı öğelerini tanımlamak için “arzu nesnesi (l’objet du désir)” sözügünü kullanır ve bu nesnelere eleştirel ve özgürleştirici bir potansiyel atfeder [19]. Bunlar, “baskı yöntemleri ile gizlenmiş olanı gösteren”⁴ imgelerdir [152]. Bu nesneler histerik ifadeleri ile bilinci bir krize itme ve böylece bir devrime yol açma potansiyelini de içinde barındırır. İdeali işaret ettiğine inandığı bu “arzu nesneleri” için şöyle yazmıştır [18];

“Sürrealizmin ideal imgeleri bilincin yakında gerçekleşecek krizine hizmet edecektir; Devrime hizmet edeceklerdir.”⁵

¹ “He (Breton) was the first to perceive the revolutionary energies that appear in the “outmoded”, in the first iron constructions, the first factory buildings, the earliest photos, the objects that have begun to be extinct, grand pianos, the dresses of five years ago, fashionable restaurants when the vogue has begun to ebb from them.”

² “Objects were edible, voids and spaces were not.”

³ “In this respect, surrealist architecture is no more than an offshoot –a poor child- of surrealist poetry, painting or even sculpture. It has not yet found its specificity: it does not attempt to enclose and define a space where oneiric magic is not merely the result of symbolic images; it has not yet created an erotic experience of space itself- a *real* space.”

⁴ “The resulting images are possessed of a critical and emancipatory potential, he asserts, in so far as they reveal what is normally concealed by the mechanisms of repression.”

⁵ “The ideal images of surrealism will serve the imminent crises of consciousness; they will serve Revolution.”

Kısaca, Dali'nin "arzu nesneleri" tanımı ile amaçladığı aslında Art Nouveau nesnenin rasyonel ve irrasyoneli sentezleyerek ortaya çıkardığı devrimci potansiyel ve histerik duruma işaret etmektir.

4.2.2 İç Mekan

Sürrealistler mekansal üretimlerinde bilhassa konut ve konut iç mekanı üzerinde durmuştur. 1930larda sürreel sergi enstelasyonlardan¹ nasıl iç mekanlar hayal ettikleri anlaşılabilir, fakat konutun içi ve dışı arasında tanımlamış oldukları karşıtlık hali aslında mimariye ve bilhassa konuta bakış açılarını daha açık bir şekilde gözler önüne serer. Bu karşıtlığın kabaca dış mekanın rasyonel ve mantıksal olan ile, iç mekanın ise daha çok insanın arzuları ve tabii bilinçaltı ile özdeşleştirilmesinden kaynaklandığı söylenebilir; dış mekan tekinsiz ve tehlikeli bir yer iken, iç mekan insanın duygu ve düşünce dünyası, kendi iç dünyası ile paraleldir, bir nevi sığınak gibidir. Bununla beraber, iç ve dış arasında tanımladıkları bu diyalektik ilişki, ilk modern mimarlardan sayılan Loos'un mekan anlayışında da önemli bir yer teşkil etmektedir; Tzara'nın konutunu da tasarlamış olan Loos'a göre konutun iç ve dış mekanı arasında bir karşıtlık söz konusudur ve yapı koruyucu bir kabuk gibi davranmalıdır. Nitekim Sürrealistlerin konutun iç mekanına olan ilgilerinin en önemli nedenlerinden biri de budur; konut aslında bir anlamda bilinçaltının uzamda dışa vurulduğu ve mantığın tahakkümden "korunduğu" bir alan gibi düşünülmüştür. Dahası Fijalkowski'ye göre kamusal ve özel mekan arasındaki bu diyalektik Sürrealizmin toplumsal vaadinin de temel noktasını teşkil etmektedir [26].

4.2.2.1 Sığınak Olarak İç Mekan

Benjamin'e göre 19. yüzyıl burjuva konutunun içmekanı da böyle bir sığınaktır, özne burada endüstrileşmeden, iş dünyasından ve kamusal alanının düşmanca yönlerinden kaçarak korunur [37]. Kendi özelini dış dünyadan muhafaza eder. Nitekim endüstriyel kentte öznenin yaşadığı ve çalıştığı mekanlar birbirinden ayrılmıştır ve "ofiste gerçeklik ile başa çıkmak zorunda olan birey, konutunun iç mekanının kendisini ilüzyonlarında

¹ 1938 Uluslararası Sürrealizm Sergisi; 1947 Uluslararası Sürrealizm Sergisi (Galerie Maeght); 1939 Dali'nin Venüs'ün Rüyası Pavyonu (New York Dünya Fuarı)...

saklamasına ihtiyaç duyar.”¹ Benjamin’in iç mekana atfettiği, korunaklık, dış dünyadan sakınma, kişiselleşme ve arzuları saklama özellikleri Sürrealistlerin mimari düşünceleri ile paraleldir [37];

“Konutu dile getirmenin zorluğu: bir tarafta asırlık –belki de ebedi- olarak anlaşılması gereken bir şey var, insanoğlunun annesinin rahmini mesken tutan imajı, bu ilkel tarihin motifine rağmen, konutu 19. yüzyıl varoluşunun bir durumu gibi anlamalıyız. Her konutun orijinal formu bir evde değil bir kabukta olmaktadır. Kabuk, onu mesken tutanın intibasını taşır. En uç örneğinde, konut bir kabuğa dönüşür. Öncekilerden farklı olarak 19. yüzyıl konuta aşırı tutkundu. Konutu insanın bir haznesi gibi algılıyordu. Konut insanı tüm aksamaları ile birlikte kendi derinliklerinde öyle bir örtüp saklıyordu ki insana aletin tüm aksesuarları ile beraber genelde mor kadife kıvrımları arasında yattığı pusula kılıfının içini hatırlatır. ... 20. yüzyıl geçirgenliği ve şeffaflığıyla, iyi aydınlatılmış ve havadara olan eğilimiyle, eski anlamıyla konutun sonunu getirmiştir. Konut önemini yitirmiştir, yaşayan için otel odaları, ölümler için krematoryumlar vasıtasıyla.”²

19. yüzyıl konutu, tıpkı bir pusulayı saklayan kılıfı gibi özneyi içine alır, kıvrımlarında onu saklar, mekan kişiseldir, bireyin arzularını ve hayallerini yaşatmasına izin verir, dıştaki endüstriyel dünyadan kopuktur, modern dünya onun koruyucu duvarlarının dışarıda kalır. Modern konut ise tersine iç ve dış arasındaki ayrımı mümkün olduğunca silikleştirir, özneyi koruyan kabuğu kırar, dıştaki endüstriyel yaşamı ve rasyonel üretim mantığını konutun içine davet eder, dahası konutu bu üretimin bir parçası haline getirir, aynı zamanda soyutluğu ile her duruma ve her kişiye uyum sağlar, öznelleşmez.

Konut, dış dünyada hakim olan rasyonalizmin ve mantığın içine giremeyeceği korunaklı bir kabuk gibi düşünüldüğünden onu rasyonelleştiren, bir makine gibi gören, ve onu dışarıya açan modern mimarların tavrı Sürrealistler tarafından yadsınmıştır. Buna

¹ “The private individual, who in the office has to deal with reality, needs the domestic interior to sustain him in his illusions.”

² “The difficulty in reflecting on dwelling: on the one hand, there is something age-old -perhaps eternal- to be recognized here, the image of that abode of the human being in the maternal womb; on the other hand, this motif of primal history notwithstanding, we must understand dwelling in its most extreme form as a condition of nineteenth-century existence. The original form of all dwelling is existence not in the house but in the shell. The shell bears the impression of its occupant. In the most extreme instance, the dwelling becomes a shell. The nineteenth century, like no other century, was addicted to dwelling. It conceived the residence as a receptacle for the person, and it encased him with all his appurtenances so deeply in the dwellings’s interior that one might be reminded of the inside of a compass case, where the instrument with all its accessories lies embedded in deep, usually violet folds of velvet. The twentieth century, with its porosity and transparency, its tendency toward the well-lit and airy, has put an end to dwelling in the old sense. dwelling has diminished: for the living, through hotel rooms; for the dead, through crematoriums.”

rağmen Fijalkowski, “‘Un Salon au Fond d’un Lac’: The Domestic Spaces of Surrealism” metninde [26] sürreel mekan tanımlamalarını ve Sürrealist sergilerdeki mekan düzenlemeleri ile Sürrealistlerin kendi yaşadıkları iç mekanları karşılaştırır ve örneğin Art Nouveau mimarlığa övgüler yağdıran Dalí’ni yaşadığı iç mekana ya da konutun eğrisel formlardan meydana gelmesi gerektiğini söyleyen Tzara’nın Loos’un tasarımı olan konutuna bakılınca yazınları ile tam örtüşmediği ve Sürrealistlerin aslında rasyonalist mimarlığın ilkelerine göre döşenmiş mekanlarda yaşadıklarına parmak basar.

4.2.2.2 İç / Dış Karşıtlığı

Fijalkowski, Dalí’nin Art Nouveau’ya olan tutkusuna rağmen, 1930larda yaşadığı mekanın, orada çekilmiş fotoğrafları ve ziyaretçilerin sözlerini de kanıt olarak göstererek, daha sade olduğunu ve aslında modern mimarlık ile örtüşen bir tavırla döşenmiş olduğunu kanıtlamaya çalışır [26]. Bununla beraber, Dalí’nin daimi ikametgahı olan Barselona yakınlarındaki Portlligat sahil kasabasındaki evi de ilk bakışta Dalí’nin mimari düşünceleri ile örtüşmüyor gibi gözükmemektedir. Portlligat Evi dıştan, tam dik açı ile kavuşmayan köşeleri, çatıdaki küçük seviye farkları ve belki de dış cephede tek sürreel öge sayılabilecek çatıdaki büyük yumurtaya rağmen, beyaz ve son derece sade bir cepheye sahiptir, fakat aslında bu cepheyi biraz da bulunduğu alandaki yerel mimariye olan uyumuna borçludur. Yine de, bu son derece sade olan dış cepheye tezat biçimde içerisi bir labirent gibi düzenlenmiştir ve birbirine küçük koridorlarla bağlı bölümler içerir. Kısacası, evin içinde ve dışında bir karşıtlık söz konusudur. Evin başka bir ilgi çekici özelliği ise, tasarlanıp bitmiş bir nesne olmak yerine sürekli kurulan, eklemeler ile büyüyen ve değişen bir mekan olmasıdır. Dalí bu bölgeye ilk yerleştiğinde burada bulunan balıkçı kulübesini aşamalı olarak eklemeler ile genişletmiş ve ev zaman içinde sürekli eklemeler ve değişiklikler ile sabit bir nesne değil, bir transformasyon süreci olarak ortaya çıkmıştır ki bunu kendisi de “biyolojik bir süreç” olarak tanımlamıştır [153]. Nitekim aslında bu tanım, Art Nouveau’ya atfettiği biyolojik ve inşai olanı birleştirme hali ile de örtüşür.



Şekil 4. 2 Dalí'nin Portlligat Kasabasındaki Evi [154], [155]

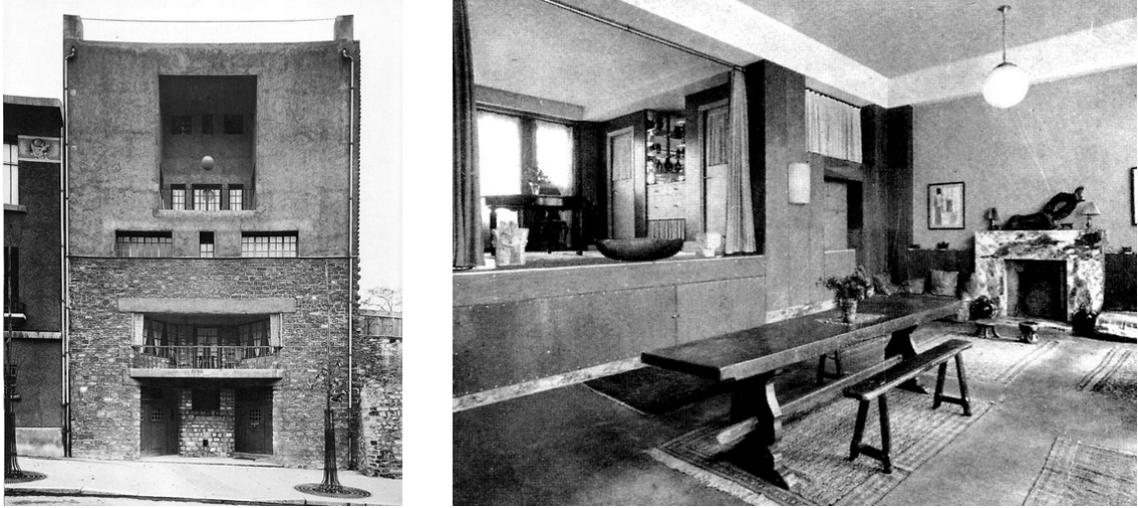
Bununla beraber, konutu ana rahmi ile özdeşleştiren ve irregüler ve eğrisel formlardan meydana gelmiş bir konut hayal eden Tristan Tzara'nın 1930larda Pariste'ki Avenue Junot'da yaşadığı kendi evi modern bir iç mekan ihtiva etmektedir, dahası bu evi kendisi için 1926'da Adolf Loos tasarlamıştır. Fijalkowski, Tzara'nın konutun kendisinin Dadacı geçmişi göz önünde bulundurularak, Sürrealizm ile değil de Dada ile ilişkilendirilmesi gerektiğini söylemektedir [26]. Yine de ilk bakışta bu bir tezat gibi gözükmemektedir, rasyonalist mimari anlayışı açıkça yadsıyan biri neden modern mimarlığın kurucularından sayılan bir mimarın elinden çıkmış bir konutta yaşamak istemiştir? Fakat Loos modernizmin başını çekenlerden biri olarak görülmekle beraber, mimarisinde karşıtlıkları kullandığı, rasyonel fakat süprizli mekanlar yarattığı, irrasyoneli de kucakladığı kuramcılar tarafından kabul edilmektedir. Dahası Loos konutu tıpkı Benjamin gibi koruyucu bir kabuk olarak görmektedir ve dış ve iç arasındaki ayrımı gözetir [26]. Nitekin en ünlü sözlerinden olan, "Bina dışta dilsiz olmalı, ve tüm zenginiğini içeride göstermelidir,"¹ cümlesi bu düşüncesini çok net bir şekilde açıklayabilmektedir.

Bununla beraber, Frampton [156], Adolf Loos'u tek gerçek Dadacı mimar olarak değerlendirmektedir, ona göre Loos iç mekanı "ilüzyon ve gerçekliğin limitlerine meydan okumak için"² kullanmaktadır [156]. Bunu söylerken özellikle iç mekan

¹ "The building should be dumb outside and only reveal wealth inside"

² "to use the interior as a field for challenging the limits of illusion and reality".

tasarımlarından ve Tzara'nın evinden bahseder ve nasıl şaşırtmacalı mekanlar yarattığını anlatır. Bunlardan biri konutun salon ve yemek odası arasındaki ilişkidir. Konutun giriş katında salon ve ona bakan, kotu daha yüksekte bir yemek odası bulunur, fakat ikisi arasında direkt bir geçiş bulunmaz, yandaki bir duvarın arkasında kalan merdiveni kullanmak gerekmektedir [157]. Örneğin kafa karıştırıcı şekilde aynayı açıklıkların, pencere ya da kapıların yerine kullanır. Tzara'nın evinin salon girişinde de ikisi de aynı boyda olan bir kapı ve bir aynayı yan yana kullanmıştır. Aslında Loos'un aynalar ile yaptığı bu oyun iç ve dış arasındaki ilişkiye de bir göndermedir, aynalar Loos'un "iç ve dış arasındaki ilişkiyi karmaşılaştırmak için"¹ kullandığı birer aygıttır [157].



Şekil 4. 3 Loos, Tzara Evi [157]

Kısacası Tzara'nın evi, sürreel iç mekanlardan çok farklı olsa da, konutta "iç ve dış, özel ile toplumsal alan, görmek ile aramak arasında paralel bir diyalektik ... hala ayırt edilebilmektedir,"² [26] çünkü Sürrealistlerin üzerinde durduğu iç ve dış arasındaki gerilim Loos'un mimarisinde de önemli bir yer teşkil eder. Risselada durumu şöyle açıklar [157];

"Loos iç ve dış arasında mahremiyet ve metropolün sosyal yaşamı arasındaki ayrımı yansıtan radikal bir farklılık kurar gibi gözükmemektedir: dışarısı,

¹ "To set the scene, Loos breaks down the condition of the house as an object by radically convoluting the relation between inside and outside. Mirrors are one of the devices he uses."

² "a parallel set of dialectics between inside and outside, private and social space, seeing and seeking can still be discerned."

değişimin, paranın, ve maskelerin diyarı; içerisi, devredilemeyen, değiştirilemeyen ve söylenemeyenin diyarı.”¹

Bu anlamda aslında konutun iç mekanın, bireyin arzu ve bilinçaltının, ya da zihinsel-duygusal dünyasının genişletilmiş bir hali, mekansal karşılığı olduğu söylenebilir. İç mekan bireyin arzu ve hayallerinin yeşermesine olanak tanır, onları sınırlandırmak yerine çoğaltır, uzama yayılmasını sağlar. Dahası, aslında iç mekan bir varoluş meselesidir, kişinin özne olmasını sağlayan uzamdır, Bachelard açıkça içerisi ve dışarı arasındaki ilişkinin bir “var oluş ve ya var olmayış” ilişkisi olduğunu söyler [158]. Bu yüzden bu değişken, kırılğan dünyayı, kendi dışındaki, onu zapturapt altına almaya çalışan düzenden korumak gerekir, ancak böylece birey kendi içsel dünyasını muhafaza edebilir, ve dışarıdan ona empoze edilen rasyonel düzene karşı direnebilir.

4.2.3 Konut İmgesi

Minotaure dergisinin 1933 yılındaki 3-4. sayısında Tristan Tzara’nın modern konutu yadsıyan ve hayalindeki geleceğin konut mimarisini tarif eden bir yazısı [20] yayımlanır. Roberto Matta (Echaurren) ise yine Minotaure’de 1928’de bir konutun iç mekanını gösteren bir eskiz ile birlikte bu eskizi açıklayan bir metin [22] yayınlar. Bununla beraber, kendisini hiçbir zaman bir Sürrealist olarak tanımlamaması ile birlikte, Kiesler’in 1924’te ilk modelini yaptığı Sonsuz Ev’i Sürrealistler tarafından büyük ilgiyle karşılanır. Tzara, Matta ve Kiesler’in konut mimarisi üzerine düşünceleri neredeyse birbirini tamamlar niteliktedir, üç tasvir de en kaba hali ile “modern konutun olmadığı her şey”e karşılık gelir.

Nitekim modern mimarlığın konut imgesi Sürrealistler tarafından bireyin arzu ve umutlarının bastıran soyut mekanlar olarak değerlendirilir ve yadsınır. Modern mimarlar konutu rasyonelleştirmiş, yüklediği işlevler ile tasniflemiş, “Existenzminimum” ile şemalaştırmış ve onu endüstriyel bir ürüne dönüştürmüştür [159]. Le Corbusier’in deyişi ile “yaşamak için bir makine” olması amaçlanan konut, endüstriyel üretim sürecinin sonucunda her hangi bir meta haline gelmiştir. Bu Talu’nun deyişi ile “öznelliğin kalesi ve insan bedeninin de metaforu olan evin ele

¹ “Loos seems to establish a radical difference between interior and exterior, which reflects the split between the intimate and the social life of the metropolitan being: outside, the realm of change, money, and masks; inside, the realm of the inalienable, the non-exchangeable, and the unspeakable.”

geçirilerek nesne(l)leştirilmesi” sürecidir [159]. Konut, bir meta haline gelerek hem kişiselliğini yitirmiş, hem de üretim ilişkilerinin bir ürününe dönüşmüştür. Dahası, nesneleşen bu konut, aslında nihai anlamda içinde barınan özneyi de nesneleştirme gayesinin bir parçasıdır.

Sürrealistlerin iç mekan ve konut kavramı üzerinde sıkça durmasının nedeni de, ona kaybettiği sığınma duygusunu, bireyselliğini, bir nesne değil, hem zihinsel hem de bedensel anlamda bir yuva, kişinin hayallerini saklayıp çoğaltabileceği bir alan ve kişiyi dış dünyadan koruyan bir kabuk olmasını ve beden ile kurduğu metaforik analogiyi geri kazandırmak istemeleri olsa gerektir.

4.2.3.1 Tzara ve Rahim-içi Mimarlığı

Tzara, 1933 tarihli “D’un Certain Automatismes du Gout” metninde [21] modern mimarlığı “konut imajının tamamen yadsınması” olarak görür ve suçlar¹. Modern mimarlık iç ve dış, kamusal ve özel arasındaki bariyerleri muğlaklaştırır, fakat insan tam tersi bir kabuğun içine sığınmak ve korunmak ister. Bu korunma duygusunu insanın bilinçaltına bağlar. Nitekim metnin isminden de anlaşılacağı gibi “beğeni” aslında insanın bilinçaltındaki arzuları, istekleri, dürtüleri, korkuları ve ihtiyaçlarından bilinçsizce meydana gelir, bu süreci “beğenin bilinçsiz motivasyonu” olarak tanımlar. İnsanın bilinçaltında da sığınma dürtüsü bulunur, çünkü konforlu, irrasyonel ve farkındalığının ve sorumluluğunun olmadığı anne karnındaki o doğum öncesi hayatını özlemektedir [20]. Buradaki duygu, kaygının, trajik kayıpların, tesadüfi olanın, bilincin tersidir, bir sığınak gibidir [20]. İnsanın beğenisi bu bilinçaltındaki duygular ile motive olduğundan konut da insana böyle bir sığınak olmalıdır, evin fonksiyonu insanı dış dünyadan korumaktır; dahası ona bu doğum öncesi formları hatırlatmalı, yani yumuşak, sıcak, karanlık ve küresel olmalıdır. Buna karşın modern mimarlık rasyonel formları ile bu korunma duygusunu sağlamaktan uzak olduğundan insanın ihtiyaçlarına cevap veremez, Tzara [20] modern estetiğin insana uzak, onun bilmediği bir şey olduğunu söyleyerek onu “(castration) hadım” sıfatı ile tanımlar.

¹ “for it is the complete negation of the image of the dwelling”.

İngilizce çeviri metnin sadece bir bölümünü kapsamaktadır, metnin tamamı için: [20]

Bu yüzden de Tzara'nın tanımladığı konut, modern mimarlıktaki konut imgesinin tam tersidir, modernin rasyonelitesine karşı irrasyonel, modernin dik açılı formuna karşı eğrisel, modernin gözü ve görmeyi öne çıkaran gözün hegemonyasına verdiği öneme karşılık, duymaya, tatmaya, koklamaya ve bilhassa dokunmaya önem veren ve modernin iç ve dış ayrımını yok etmeye çalışan malzeme kullanımına karşı, içe kapalı bir kabuk olarak şekillenmiştir. Fakat belirtmek gerekir ki, burada Tzara'nın yadsıdığı konutun modern mimarlıktaki formudur, formun kendisi değildir. Nitekim, dik açının yerine eğriselliği önerirken, aslında yaptığı tam olarak modern mimarlığın soyut formunun yerine, bir sembol ile ilişkilendirdiği başka bir form önermektir.

4.2.3.2 Eğrisellik

Tzara konut yapımında korunmayı, ana rahminin konforunu, rahim içini ve çocukluğumuzu hatırlatan, doğum öncesi, rahim-içi ve döl yatağını çağrıştıran konstrüksiyonları önerir, ve buna “rahim içi, döl yatağı mimarlığı” (Fransızca: intra-utérine; İngilizcesi: intrauterine architecture) adını verir, dahası tarihsel olarak da örnekler göstererek bu tezini kanıtlamaya çalışır ve mağaradan ine, hatta çadıra kadar bunun temel insan yerleşmelerinin “form”u olduğunu söyler [20]. Bu dairesel, kanonik, küresel, yarı-küresel, irregüler “form”lar insanın mağaradan, rahim içinden, beşikten, mezardan bildiği biçimlerdir, diğer “form”lar ona yabancıdır [21];

“Mağradan (ki insan doğada “annede” yaşar), Eskimo çadırına, inle (kişinin vajinal formu andıran deliklerden içeri girdiği rahim içi konstrüksiyonun fevkelade örneği) çadır arasındaki formdan girişinde kutsal bir karakter taşıyan öğelerle bezenmiş konik ya da ya da küresel kulübeye, konut doğum öncesinin konforunu sembolize eder.”¹

Tzara'ya göre bu tür formları benimsemek geriye dönmek değil, tam tersi ilerlemedir, zira bu formlar insanın en güçlü arzularını açığa vurmaktadır [21];

¹ “From the cave, because man inhabited the earth, ‘the mother’, through the yurt of the Eskimo (an intermediate form between the grotto and the tent, a remarkable example of uterine construction to which one gains access through vaginal-shaped cavities), up to the conical or hemispherical hut furnished with a sacred post at the entry way, the dwelling symbolizes prenatal comfort.”

“Eğer zorba niyetleri ancak insanı kaderinden ayıran burjuvanın çevirmeni ve uşağı olma rolünü terk ederse ve konfor, malzeme ve duygusal esenlik problemlerini çözerse, geleceğin mimarisi rahimiçi olacaktır.”¹

Eğrisel formlu konut mimarlık tarihinde genelde ikellik, göçebelik ve örgütlenmemişlik ile bağdaştırılır, toplumsal ve ekonomik olarak örgütlenmiş ve bir düzeni olan yerleşimlerde ise konutlarda ve arazi yerleşiminde dik açının hakim olduğu düşünülür. Nitekim dik açı rasyonalite ve düzen ile bağdaştırılmıştır. Dik açığa övgüler yağdıran Le Corbusier’nin de Partheon’a olan hayranlığının nedenlerinden biri, onun dik açısı ve rasyonalitesidir², Partheon’daki bir alınlığının fotoğrafı altına şunu yazmıştır; “.... bir mühendisin çizgisi gibi dümdüz ve gergin” [67].

Bununla beraber, Tzara’nın irrasyonel formlara olan bu ilgisi sadece modern mimarlığın rasyonalitesine bir karşı duruş değil, aynı zamanda arkektipel formlara dönüşü de çağırıştır, nitekim Tzara bunu destekleyecek nitelikte ilk insan yerleşmelerinden söz eder. Arkaik formlara dönme, konutun ya da mimarının kaynağını arama meselesi ile özdeşir ki bu Art Nouveau’nun da temel motivasyonlarından birisidir; Vesely, Gaudi’nin sürrealistler ile paylaştığının tam da bu olduğunu söyler; “kültürde arkaikçe, mimari formlardaki sembollerin kökenine dönme gerekliliği”³ [141]. Bu köken, dışarıda değil, bireyin iç dünyasında aranır. Nitekim Bachelard yuvarlaklığı kişinin kendi içsel varoluşu ile özdeşleştirir, ona göre “varoluş yuvarlaktır”⁴ [158]. Yani kişi, dış faktörler

¹ “The architecture of the future will be intra-uterine. It will be capable of resolving the problems of comfort and material and emotional well-being, while renouncing its role of interpreter-servant to the bourgeoisie, whose coercive will can only sunder man from the ways of his future.”

² Parthenon M.Ö. 5. yapısıdır, bu yüzyıl “bir yüzyıldan beri zaten her ögesiyle düzenlenmiş olan Yunan tapınağını” [67] mükemmelleştiren Parthenon ile birlikte iki şeye daha tanıklık eder; gözlem ve analize dayalı rasyonel bilimsel bilgi ve ızgara planlı kentler. Birçok araştırmacı Batı felsefesinin doğuşunu Thales’de temellendirir [160], Thales ile M.Ö. 6. yüzyılda ilk defa mitlerden ayrı bir felsefi bilginin kuruluşu, mitostan logosa geçiş söz konusu ise de, Sokrates gözlem ve çözümleme yöntemlerini geliştirdiği için felsefenin asıl kurucusu kabul edilir. Bu felsefi sistemin mükemmelleşmesi ise M.Ö. 5. yüzyıla denk gelir. Bu yüzyılda hem eğrisel formlu konut yapımı tamamen terk edilmiş ve konutlar dik açılı olmuş, hem de grid planlı şehirler Batı dünyasında –daha önce Mısır’da ve Mezopotamya ızgara planlı şehirler mevcuttur- ilk defa felsefenin kurucusu kabul edilen Thales’in doğum yeri Milet’te ortaya çıkmıştır (Bu konuda daha geniş bir tartışma için bkz. [161]), öyle ki sonraki yüzyıllarda da eğimli arazilere rağmen kentler gridal sistem üzerine kurulmaya devam etmiştir.

³ “the necessity to return to the archaic in culture, to the origins of symbols in architectural forms.”

⁴ “being is round”

olmadan kendi içine döndüğünde ve içsel dünyasında bir varoluş müesses ettiğinde, bu oluş dik aç içermez [158];

“.... *tam yuvarlaklığa* sahip imajlar kendimizi toplamamıza yardım eder, kendimiz için bir başlangıç müesses etmemize, kendimizi samimiyetle içten tasdik etmemize izin verir. Çünkü içten deneyimlendiğinde, dıştaki tüm unsurlardan mahrum olduğunda, varoluş yuvarlaktan başka bir şey olamaz.”¹

4.2.3.3 Dişil Beğeni

Tzara insanın bilinçaltındaki ihtiyaçlarından yola çıkıp, bir konut formu tanımlayarak aslında bir anlamda psikoanaliz ile mimarlığı birleştirir [162]. Tzara’nın konutu, anne rahmine geri dönme isteği ile bağdaştırması Freudyen² bir bakış açısı ile açıklanabilse de, metnin başında kadını aslında bir anne imajı olarak değil de beğenileri ve zevkleri farklı işleyen bir insan olarak ele alır [20]; aslında mesele modern mimarlığın “erilikte temellenen düzen”inin yerine “dişilikte temellenen bir düzen” önermektir.

Metnin girişinde kadın modasından ve bilhassa şapkadan bahsederek “beğeni” durumunun kadında daha içgüdüsel ve irrasyonel olduğunun altını çizer, ona göre “bir kadın beğenilerinde asla yanılmaz”³ [21]. Dahası her kadın “beğenininin özdevinimi”ne sahiptir⁴ [21]. Tzara’nın konutu anlatırken bireyi, onun arzularını ve zihnini merkez alması ve nesnel herhangi bir ölçütten söz etmemesi de bu kişi-merkezcilik ve öznel

¹ “...images of *full roundness* helps us to collect ourselves, permit us to confer an initial constitution on ourselves, and to confirm our being intimately, inside. For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise than round.”

² Freud “Uncanny” makalesinde [163] bu rahme dönem isteğini bir nevi sıla hasreti gibi açıklar;

“It often happens that male patients declare that they feel there is something uncanny about the female genital organs. This *unheimlich* place, however, is the entrance to the former *heim* [home] of all human beings, to the place where everyone dwelt once upon a time and in the beginning. There is a humorous saying: “Love is home-sickness”; and whenever a man dreams of a place or a country and says to himself, still in the dream, “this place is familiar to me, I have been there before,” we may interpret the place as being his mother’s genitals or her body. In this case, too, the *unheimlich* is what was once *heimisch*, homelike, familiar; the prefix “un” is the token of repression.”

³ “...a woman is never mistaken in her tastes...”

⁴ “Automatism of taste functions in her beyond all reason, and the transformation of desires into physical symbols, by means of transference, is effected with the utmost skill.”

“L'automatisme du gout agit chez elle en dehors de toute raison et la transformation des désirs en symboles existants, au moyen du transfert, s'opere avec une supreme habileté.” [20]

yaklaşım ile, yani dişilik ile bağlantılı olarak düşünölmelidir. Simmel şöyle yazmıştır [164];

“Doğasına münasebetle, kadın merkez olarak kendisini alan bir varlıktır. Dürtöleri ve düşönceleri tek bir noktaya ya da bir kaç noktaya odaklanır ve bu noktalar tarafından direkt olarak uyarılırken, erkek daha farklı şeylere ilgi duyar ve ilgi alanları ve eylemleri daha nesnel bir özerklikte konumlanır, iç dünyasından ve topluluktan iş bölümü ile ayrılır.”¹

Simmel kısacası kadınların iç dünyaları ile, erkeklerin ise dış dünya ile daha çok ilgilendiklerini iddia etmektedir ki bu aslında Simmel’e özgü bir saptama da değildir, zira medeniyet tarihinde genelde kadın içsel ve duygusal dünya (ve konut), erkek ise daha somut ve dışsal dünya (ve kent) ile özdeşleştirilmiştir. Tzara’nın evini tasarlayan Adolf Loos için de iç ve dış arasındaki ayrım biraz cinsiyet odaklıdır [157];

“..... iç ve dış, duyu ve görüş arasındaki bu ayrım cinsiyet odaklıdır. Loos evin dışının, bir smokini andırması gerektiğini yazar, eril bir maske; kusursuz cephe ile korunan birleşik benlik gibi, dış maskürendir. İçerisi cinselliğin ve üremenin sahnesidir, dış dünyada özneyi bölecek olan her şeyin.”²

Dahası kadının nesnel ölçütlerden önce kendini ve dolayısı ile kendi isteklerini merkez aldığını gösterir, Tzara için de bu beğenilerin otomatik olarak, dürtösel olarak içten gelmesi durumu konutu tanımlarken üzerinde durduğu bir noktadır. Bununla beraber, irrasyonel ve eğrisel formlar da tarih boyunca kadın vücudu ile bağlantılı düşünölmüştür, Kiesler yumurta şeklindeki “Sonsuz Ev (Endless House)”ın geometrisini tanımlarken, “oldukça hissi, keskin açılı erkek vücuduna zıt olarak daha çok kadın bedeni gibi”³ benzetmesini kullanmaktadır.

¹ “As regards her nature, woman is a being that is centralized in itself. Her impulses and ideas are most closely concentrated around a single point or a few points and can be more directly stimulated by these points than is the case for man, who is more differentiated and whose interests and activities take place in a more objectively defined autonomy, differentiated by the division of labor from the totality and the interior of the personality.”

² “this split between inside and outside, between senses and sight, is gender-loaded. The exterior of the house, Loos writes, should resemble a dinner jacket, a male mask; as the unified self, protected by a seamless façade, the exterior is masculine. The interior is the scene of sexuality and of reproduction, all the things that would divide the subject in the outside world.”

³ “Kiesler, F., “The Endless House”, in Gohr and Luyken, Frederick J. Kiesler: Selected Writings”den aktaran [30];

“is rather sensuous, more like the female body in contrast to sharp-angled male architecture”

Tzara, dik aç ı yerine eğriselliği, erillik yerine dişiliği, nesnellik yerine öznel liği önerirken, aslında yine bir form tanımlamaktadır; var olan aşkın değ erleri yadsır, fakat bir yandan da yerine önerdiği değ erleri aşkınlaşt ırmaya çalış ır, konutu tartışırken meselesi formu reddetmekten ziyade, aslında modern mimarlığın formunu reddetmek gibi gözükmektedir.

4.2.3.4 Kiesler ve Sonsuz Ev

Aslında sürrealist bir sanatçı tarafından ve direkt sürrealist pratik içinde üretilmemiş olsa da Frederick Kiesler'in bir yumurta gibi tasarlanmış olan "Sonsuz Ev (Endless House)"i çoğu zaman sürrealist düşünce ile özdeşleştirilir. Kiesler'in ilk 1924'te tasarlad ığı ve sonrasında 1965'e kadar birden çok modelini geliştirdiği bu konut bilhassa biçimiyle Sürrealistlere korunmayı ve ana rahmini çağ ırşt ırmıştır. Hans Arp "Sonsuz Ev" için şöyle söylemiştir;

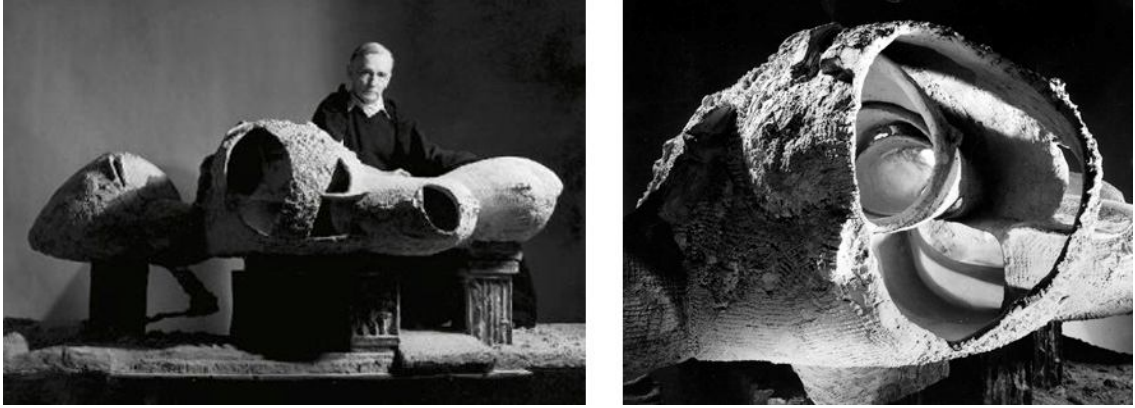
"İnsan oğlu şimdi yumurtasında, bu küremsi yumurta-biçimli strüktürlerde barınabilir ve annesinin rahmindeki gibi yaşayabilir. Bu yumurta-biçimli ev elementleri mükemmel şekilde birleştirir. Toprakta yatar, su üstünde yüzer, ateşte parlar, havada kayar. Sürekliliğin ve ebediyetin içinde uyumlu bir şekilde erimek için yaratılmıştır. İnsan kemiklerinin ilkel konstrüksiyonlarından, bakır ormanlardaki gökdelenlerden, o acınası materyalist küplerden üstündür."¹

Kiesler aslında kendini "sürrealist" değil, "korrealist (correalist)" olarak tanımlar ve belki "Sonsuz Ev" de yine bu çerçevede değ erlendirilmelidir, fakat kendisi sürrealist sanatç ılarla beraber başka mekan denemelerinde de bulunmuştur. 1942'de Peggy Guggenheim için tasarlad ığı "Art of This Century (Bu Yüzyılın Sanat ı)" galerisi, sürrealistler tarafından ilgi görmüş ve VVV adlı sürrealist dergide yayımlanmıştır [141]. 1947'de ise Paris'teki "Exposition Internationale du Surréalisme (Uluslararası Sürrealizm Sergisi)" için Duchamp ve Breton ile birlikte "Salle des Superstition (Batıl İnançlar Salonu)"nu tasarlamıştır. Sürrealistler ile olan ilişkisi ve konutun Tzara'nın

¹ "Arp, J. H., 1947, Kiesler's Egg and the Hall of Superstitions"dan aktaran [141];

"In his egg, in these spheroid egg-shaped structures, a human being can now take shelter and live as in his mother's womb. This egg-shaped house joins the elements together perfectly. It rests on the earth, it floats on water, it blazes in fire, it slides through the air. It is created to melt harmoniously into continuity and eternity. It has surpassed those primitive constructions of human bones, virgin-forest skyscrapers, those pitiful materialist cubes."

tanımladığı mekansal unsurlar ile olan akrabalıkları bu konutu Sürrealizm dahilinde ele almayı da meşru kılar.



Şekil 4. 4 Kiesler, Sonsuz Ev [165]

Aslında Kiesler'in yumurta şeklinde tasarladığı ilk ev "Mekan Evi (Space House)" (1933)'dur. Hem Mekan Evi'nin, hem de Sonsuz Ev'in özelliği bedenin hareketlerine ve ihtiyaçlarına göre değişebilen esnek tasarımlar olmalarıdır. Mekan Evi'nde kauçuk perdeler duvar olarak açılıp kapanabilmekte, duvarlar kayabilmekte, ev insanın ihtiyaçlarına göre transforme olabilmektedir [30]. Bu ev insana sadece bir barınak değil, aynı zamanda istediği zaman değiştirebileceği ve sınırlarını genişletebileceği bir sığınak temin etmektedir, konut "hiçbir sınır hissi yaratmadan korunma sağlar"¹ [30]. Kiesler bu iki konutla beraber, mobilya tasarımlarında da vücut hareketlerini baz almış ve insanın hareket ettiğinde vücudunun değişimine göre transforme olan mobilyalar tasarlamıştır. Kiesler'in bu tasarımları bedeni ve hareketlerini merkeze koyduğunu gösterse de, aslında asıl mesele teknoloji ve insan ihtiyaçlarını birleştirme arzusudur. Teknolojinin bu ihtiyaçlar ile birleşmesini vurgulayarak Phillips, Sonsuz Ev'e "rüya makinesi (dream machine)" adını vermiştir [30]. Fakat Kiesler bu teknoloji- ihtiyaç korrelasyonunu kurarken, bunu örneğin Matta gibi alloplastik bir tavırla değil de daha çok insanı teknolojiye uydurmak olarak düşünmüş olmalıdır ki, konutu insanın esenliği üzerinde bir kontrol mekanizması gibi gördüğünü beyan eder. Kendisinin sözleri ile;

¹ "The Endless House provides no sense of boundary, but is still able to shelter."

“Mimarlık.... sadece onun insanın esenliğini -fiziksel ve ruhsal- sağlama gücü ile değerlendirilebilir. Mimarlık insanın sağlığını, onun dejenerasyonunu ve rejenerasyonunu, kontrol etmek için bir araç haline gelir.”¹

Konut sanki sağaltıcı, sıhhat verici bir etkiye sahip olması için tasarlanmıştır, insanın hem vücudunu hem de zihnini güçlendirerek onu deşarj eder, bir rekreasyon alanı gibi çalışır [30]. Mimarlık Kiesler için insanın fiziksel çevresini kontrol edebilen bir mekanizmadır, onu insanın sağlığını koruması için insan vücudunu teknoloji ile uyumlu hale getirecek bir araç gibi görmektedir² [30]. Fakat bunu yaparken bedenin üzerine bir düzen empoze etmekten de kaçınır. Nitekim Virilio, Kiesler’in Sonsuz Evi’ni sabit Vitruvius Adamı ya da Modulor karşısında bir dansçıya benzetir [166];

“Mekanda yaşamak bir dandır. Dikey bir yüzeyde iplerle dans eden dansçılar var. Bana göre bu, mimarlığın olması gerektiği şey. Mimarlığın modeli Nietzsche’nin dansçısı... Herkes Fredrick Kiesler’in “Sonsuz Ev”inin rampavari konstrüksiyonunu seviyor. Neden? Kesinlikle dansçı olduğu için. Bu bizim bağlandığımız mantık. Corbusiye (Corbusian) değiliz.”³

Virilio’ya göre izlenmesi gereken model Vitruvius Adamı ya da Le Corbusier’in Modulor’u değil, fakat mekanda serbestçe hareket eden bu dansçıdır⁴ [166].

4.2.3.5 Matta ve Duygusal Matematik

Roberto Matta (Echaurren), 1938’de Minotaure’nün 11. sayısında, “Mathematique Sensible - Architecture du Temps” isimli metin [22] ile beraber bir konutun iç mekanını gösteren bir de eskiz yayınlamıştır. Tasarıma eşlik eden yazıda Matta mimarlığın

¹ “Kiesler, F., On Correalism and Biotechnique”den aktaran: [30];

“Architecture... can only be judged by its power to maintain and enhance man’s well being- physical and mental. Architecture thus becomes a tool for the control of man’s health, its degeneration and re-generation.”

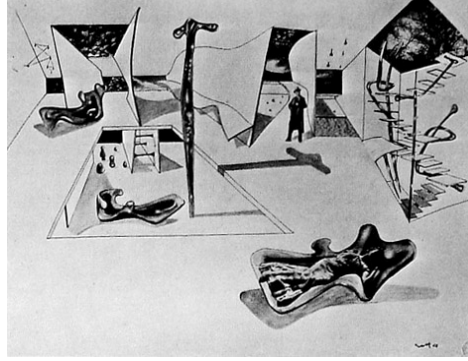
² “For Kiesler, architecture is a tool for controlling the de-generation and re-generation of man’s physical environment...”

³ “Living in space is dance. There are dancers that dance on a vertical surface with ropes. To me that’s what architecture has to be. The model of architecture is Nietzsche’s dancer. ... Everybody likes the ramplike construction of Fredrick Kiesler’s “Endless House”. Why? Precisely because it’s the dancer. That’s the logic we adhere to. We’re not Corbusian.”

⁴ “The model to be followed is not Vitruvian man, nor man of Le Corbusier’s Modulor; it’s the dancer.”

görevinin “her insan için diğerleri ile iletişimi sağlayan göbek bağı bulmak”¹ olduğunu söyler [23].

“Apartman dairesi için bir proje modeli” ismini verdiği eskiz “dikeyliği akla getirecek bir mekan”ın tasviridir, “farklı kotlarda döşemeler ve boşluğun üstesinden gelmek için bir korkuluğa sahip olmayan bir merdiven” ve “pnömatik yumuşak koltuklar” içerir [22]. “Kullanılan malzemeler, şişme lastik, mantar, kağıt, beton ve alçı”dır, bu malzemeler “rasyonel mimari çerçeve”nin içindedir². Bu açıklamadan ve aslında eskizden de anlaşıldığı üzere, Matta modern ve muhtemelen kübik bir apartman dairesinin iç mekan organizasyonunu gösteren bir eskiz yayınlamıştır.



Şekil 4. 5 Matta, Apartman Dairesi İçin Bir Proje Modeli [22]

Metinden, iç mekanın gene sığınma duygusu ile yakından ilgili olduğu anlaşılmaktadır Dahası bu yine Tzara’da olduğu gibi aslında insanın rahim içindeki yaşantısından gelen bir arzudur ve oradaki hayatına duyduğu özlemdir. Matta şöyle yazmıştır [23];

“İnsan, onu kanın annesinin sesi ile beraber gözün yanında attığı nemli duvarlar arasına kapatan varlığının bilinmez dürtülerinin hasretini çeker.”³

Matta da tıpkı Tzara gibi, sığınma duygusunu insanın annesinin nemli rahminde olma isteğine bağlar. Bu yüzden konutta da “biçimini kaybeden, nemli katmanlar gibi duvarlara ihtiyacımız vardır”¹ [23].

¹ “To find for each person those umbilical cords that put us in communication with other suns, objects of total freedom that would be like plastic psychoanalytical mirrors.”

² Eskizin yanında şunlar yazmaktadır: “Projet-maquette d’appartement: Espace propre à rendre consciente la verticale humaine. Plas différents, escalier sans barre d’appui, pour maîtriser le vide. Colonne ionique psychologique. Fautseuils souples, pneumatiques. Matériux employés: caoutchoue gonflé, liège, papiers divers; béton, plâtre; armature d’architecture rationnelle.” [22]

³ “Man yearns for the obscure thrusts of his beginning, which enclosed him in humid walls where the blood beat near the eye with the sound of the mother.”

Tzara ile Matta'nın uyuştuğu noktalar bununla da sınırlı değildir, biyolojik ve mimari olanın arakesidi ile de gene Matta'nın metninde karşılaşılır, "Bir ev bir kalp gibi işlemelidir, sistol ve diastol²..."³. "Dik açıların özümsemesine karşı bir çığlığa ihtiyacımız"⁴ olduğunu söylerken gene eğrisel formlara dikkat çeker ve bedene uyum önerir [23];

"Bu mobilya cismi, koltuğun dik açısından itibaren tüm geçmişinden kurtaracak, selevinin stiline kökenini terk edecek, kendini dirseğe, boyna, enseye açacak..."⁵

Phillips'e göre Matta'nın yarattığı mekan *alloplastik (alloplastic)*'dir, yani bilinçaltını yansıtmak için dış dünyayı değiştirir ve biçimlendirir; "kişinin kendi vücudunu dış dünyaya göre değiştirmesinin yani *otoplasti (autoplasticity)*"⁶ nin tersidir [30]. Bu, Tzara'nın hayal ettiği mimari ile de uyuşmaktadır, bilinçaltının ihtiyaçlarına cevap verecek bir mimari, "...hareket halindeki bedenin sonsuz transformasyonlarına göre kendini ayarlayan"⁷ bir mimari, böylece "bilinçdışı duygusal arzular, her ihtiyacımıza cevap verecek şekilde hareket eden esnek mimari kabuklarla sonsuza dek doyurulabilir"⁸ [30]. Tıpkı Tzara gibi Matta da insan ve insanın psikolojik ihtiyaçlarını merkez alan bir konut önermektedir. Bununla beraber, bedenin hareketlerine cevap

¹ "We need walls like damp sheets which lose their shapes...."

² Kalbin kasılıp gevşemesi hareketi

³ "Matta ile röportaj, Bozzo"dan aktaran [26];

"A house must function like a heart, with a systole and diastole, outside and inside. You must recharge your batteries at home, and in the street as well. This is one of the principal ideas of *Mathématique sensible*, the politico-economic significance of this energy."

"Bir ev bir kalp gibi işlemelidir, sistol ve diastol, dış ve iç. Pillerinizi evde ve aynı zamanda sokakta da şarj etmelisiniz. Bu *Mathématique sensible*, bu enerjinin politik-ekonomik öneminin temel ilkesidir."

⁴ "We need a cry against the digestions of right angles in the midst of which one allows oneself to be brutalized while contemplating numbers like prize tickets and considering things only under the aspect of one single time among so many others."

⁵ "This furniture would relieve the substance of its whole past from the right angle of the armchair; abandoning the origin of its predecessors' style, it would open itself to the elbow, to the nape of the neck, ..."

⁶ "Alloplasticity: to change or mold the external world to reflect the unconscious; it is versus autoplaticity: to change one's body."

⁷ "...modulating to the infinite transformations of the body in motion. Unconscious sensual desires could be forever satiated with flexible architectural skins moving in response to our every need."

⁸ "...modulating to the infinite transformations of the body in motion. Unconscious sensual desires could be forever satiated with flexible architectural skins moving in response to our every need."

veren ıslak duvarları ile bu mimari gözün hegemonyasına da bir saldırıdır. Optik mekana karşı dokunma duygusunun öne çıktığı bu tasarım, dokunsal (tactile) ya da temassal (haptic) bir mekan tanımlar.

Aslında, yine Tzara'dan çok farklı olmayan bir şekilde Matta'da da temel meselenin modern mimarlığın işlevselciliğine ve rasyonalitesine karşı durmak olduğu söylenebilir. Le Corbusier'nin "mathématique raisonnée"ına karşı Matta "mathématique sensible" önermektedir, başka bir deyişle modern "mekan mimarlığı"na karşı, "zaman mimarlığı"¹ [150]. Yani aslında matematik terk edilmez, "duygusallaştırılır", mantık yerine duygu konulsa da, matematik, yani düzen bakidir.

4.2.4 Dali, Tzara, Kiesler ve Matta'daki Ortaklıklar Üzerine

"Ben sistemlere karşıyım. Sistemlerin en kabul edilebilir olanı hiç olmayanıdır."

Tzara, 1918 [121]

Dali, Tzara ve Matta'nın mimari ve bilhassa konut mekanı üzerine düşünceleri incelendiğinde öncelikle öne çıkanın modern mimarlığın rasyonel ve işlevselci bakış açısını yadsımaları olduğu görülmektedir, öyle ki rasyonalizme karşı aldıkları mesafeli tavrın en temel motivasyonları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bununla beraber, kişinin bilinçaltındaki arzu ve tutkularını dışa vurmasını sağlayabilecek bir mekanın hayalini kurmuşlardır. Dali için bu arzu ve tutkuların somutlaşmış hali Art Nouveau'dır. Tzara ve Matta ise, sürreel deneyimlere olanak veren ve insana annesinin rahmindeki konforu sağlayan bir mekan tanımlama peşindedir.

Konut mimarisi için Tzara, Matta ve dahi Kiesler'de ortak olan insanın en korunaklı olduğu yerdeki, yani doğum öncesindeki ortamı ona sunabilen, ve onun ihtiyaçlarına göre şekil alabilen bir mekan tasarımı önermeleridir. Beden nasıl ruhun dış kabuğu, onu sarıp sarmalayan ve muhafaza eden şey ise, konut da insanın fiziksel ve ruhsal varlığı için öyle bir koruyucudur; bu yüzden onu beden ile özdeş olarak görmüşlerdir. Fakat bu

¹ "Against what Le Corbusier had polemically defined as a 'Mathématique raisonnée', Matta posed his 'Mathématique sensible', proposing an 'architecture of time' against the modernist 'architecture of space'."

beden “Freud’un medikal anlamdaki bedeni değil, daha çok insanın bilinçaltının ya da hayalgücünün bir metaforudur”¹ [31].

Tzara, Matta ve Kiesler’in konut tahayyüllerinde öne çıkanlar şu şekilde sıralanabilir;

- tıpkı ana rahmi gibi bir sığınaktır, işi bireyi, bilhassa bireyin iç dünyasını korumak ve çoğaltmaktır.
- genel olarak konutun dışarisından, çevresinden söz edilmez, vurgu iç mekandadır.
- dik açının hegemonyasını reddeder, irrasyonel ve bilhassa arkaik olan ile özdeşleştirdikleri küresel formları kucaklar.
- gözün hegemonyasını reddeder, diğer duyu organları, bilhassa dokunsal öğeler ön plandadır.
- kişiseldir, insanın bilinçaltındaki ihtiyaçlarına cevap verir, nesnel ölçütleri yoktur.
- insana göre şekil alabilir, transforme olabilir.

Özetle aslında tanımladıkları konut tam olarak, “yaşamak için bir makine” olan modern anlamda konutun tam tersidir. Talu’ya göre bu tavır modern mimarların evi nesnelleştirmesine bir eleştiridir ve modern mimarlık ile yıkılan arketipal ev imgesini geri kazanma isteği, yani bi nevi “eve dönüş özlemi” ile karakterize olmaktadır [159].

Fakat Sürrealistlerin tanımladığı bu konut mekanı, hem eve dönüşü hem de aslında evden kopuşu simgeleyen diyalektik bir karakter taşıyor gibi gözükmektedir. Adorno 1944’te “ikamet, gerçek anlamıyla, artık mümkün değildir,”² yazmıştır [167]. “Konut, artık geçmişte kalmıştır.”³ Bunu, öncelikle savaşın getirdiği yıkım ile ilişkilendirmiştir. Bu ortamda eve duyulan arzu artık “yıkıcı derecede nostalgik, fütursuzca gerici, zehirleyici biçimde kapitalist ve nasyonalist, ve en kötüsü de faşisttir”⁴ [168]. Artık birisinin kendini evinde korunaklı hissetmesi politik bir bilincin reddi, sorumsuz bir soyutlama

¹ “From the very beginning of their activities –poetry and then art- the surrealists thought of the house not as Freud’s medical body, but as a metaphor for the imagination or the unconscious itself.”

² “dwelling, in the proper sense, is now impossible”

³ “the house is past”

⁴ “destructively nostalgic, irresponsibly regressive, noxiously capitalist and nationalist, and at its worst, fascist.”

demektir, “...birinin evinde kendini evde hissetmemesi ahlakın bir paçasıdır”¹ [167]. “Heimat” düşüncesi ile ev imgesi faşist bir imgeye dönüşmüştür, “nasyonalizm kendini psiko-sosyal-mimari birleşimi ile tanımlarken, ev de faşizmin bir belirlenimi haline gelmiştir”² [168]. Bu durumda aslında Sürrealistlerin tersini yapması, yani korunaklı, konforlu konuta saldırmaları beklenmez miydi?

Fakat, Sürrealistlerin konut tahayyülleri gerçekte basitçe insanın benliği ile özdeşleşen, onu sarıp sarmalayan, kendini güvende ve rahat hissettiği konuta dönüş düşüncesi ile sınırlı değildir. Burada kelimelerin İngilizcelerini kullanmak belki de meseleyi daha iyi açıklayacaktır, bu konut imgesi ile elde edilen sadece bir “evcillik (homeliness)” hali değil, aynı zamanda Vidler [146] ve Foster’ın [148] iddia ettiği gibi tersine “(unhomely) (unheimlich) tekinsiz” bir durumdur.

Vidler’a göre “tekensiz (unhomely ya da uncanny)”, mekan tarafından üretilen bir duygudur, “Freud tarafından ölüm içgüdüsüne, hadım korkusuna, imkansız olan rahime dönme isteğine bağlanan tekensizlik, hayatın tüm boyutlarına değen bir mekansallıkla ilişkili olarak, modern nostaljinin baskın bir bileşeni gibi anlaşılmaktadır”³ [146]. Yani tekensizlik durumu mekanda vuku bulup çoğalır. Nitekim Caws’a göre de bu Sürrealist konut tasavvurları bir anksiyete yaratarak tekensiz birer alana dönüşür [33];

“Bu noktada, ‘Papa Dada’ Tzara’nın “rahimiçi” adını verdiği rahatlatıcı rahim-benzeri konstrüksiyonları –labirentimsi koridor ve pasajlar, Dali’nin çözünebilir meskenleri, Matta’nın ‘yumuşak konutu’- birdenbire tüm konforunu kaybedip şok edici bir etkiyle tehdit edici bir hale bürünüyorlar.”⁴

Bu durumda geleneksel anlamı ile konuta dönmek, bir yerde tekensizliğin de başladığı yere dönmektir, zira tekensiz zaten kişiye en yakın, en tanıdık gelen, en somut mekanda vuku bulur. Freud 1919 tarihli “Uncanny (Unheimlich)” makalesinde [163] tekensizi

¹ “.... it is part of morality not be at home in one’s home.”

² “the home became overdetermined by fascism, where nationalism defined itself through psycho-social-architectural fusion”.

³ “Linked by Freud to the death drive, to fear of castration, to the impossible desire to return to the womb, the uncanny has been interpreted as a dominant constituent of modern nostalgia, with a corresponding spatiality that touches all aspects of social life.”

⁴ “At this point, the comforting and womb-like constuctions which Tzara, ‘Papa Dada’ called ‘intrauterine’- the labyrinthine corridors and passages, Dali’s soluble habitations, Matta’s ‘soft houses’- suddenly lose their comfort quotient and turn, with shocking effect, menacing.”

şöyle tanımlar, “... yeni ya da yabancı bir şey değil, baskı sürecinde yabancılaşmış, tanıdık ve zihinde eskiden beri müesses bir şey.”¹ O yüzden de bu tekinsizlik (unhomely) durumu en çok evde (at home) vuku bulabilir. Bu yüzden de bilinçaltını ve hayalleri çoğaltan mekanları ile Sürrealizm, “sürekli olarak kişinin, evinin kapısına hem fevkeladeye açılan bir eşik, hem de evi terk etmek için bir davetiye gibi davranması teşebbüsü olarak görülebilir”² [34].

Özetle, sürreel konut tasarımlarını sadece basit bir nostaljik eve dönüş, düşsele, bilinçaltına, ilk arektipal imegeye sığınma isteği gibi düşünmemek gereklidir, çünkü orası insanın kendini rahat ve konforlu hissettiği yer kadar, en derin korkularının da açığa çıktığı yeri temsil eder.

İnsanın sığındığı yerde açığa çıkan bu korku ve rahatsızlık durumu, belki de kişiyi sığınağından çıkarıp, harekete geçirecek ve böylece onu ve çevresini dönüştürecek olan eylemin de başlangıcını temsil eder. Örneğin Virilio eğimli yüzeylere toplumsal dengeyi bozabilecek bir karakter atfederek, bu tip yüzeylerde, “eğim işlevi (oblique function)” adını verdiği toplumsal değişimi tetikleyici bir potansiyel tanımlar [166]. Ona göre eğimli yüzeye sahip olan meskenler insana sadece bir çatı sunmakla yetinmez, “kıvrımlar, rampalar, çeşitli açılarda eğimli yüzeyler gibi engeller içererek, onu harekete geçmeye zorlar”, bu dinamik durum toplumsal kuramların başaramadığı şeyi, yani “yeni bir toplumun doğuşuna ön ayak olmayı başarabilir”³ [166].

Bununla beraber, asıl mesele gene de bir sistem olarak mimarlığın kendisinin deformasyonu olduğuna göre, ilk bakışta Sürrealistler hala böyle bir tavırdan oldukça uzakmış gibi gözükmektedir. “Her plastik sanat ve resmin gereksiz” olduğunu söyleyen, Dada Manifestosunda [121] açıkça “sanata karşı” bir duruş sergileyen Tzara’nın belki mimarlığa karşı da benzer bir tavır takınması beklenebilirdi, fakat “D’un Certain

¹ “... is in reality, nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression.”

² “.... surrealism may also be seen as a constantly renewed attempt to treat one’s own doorstep as both a threshold to the marvellous and an invitation to leave home.”

³ Lotringer, [166];

“containing obstacles such as curves, ramps and planes inclined to vaying degrees would throw him into action. “The natural dynamic of this situation,” Virilio concluded, “will achieve what social theories failed to accomplish: the invention of a new society.”

Automatisme du Gout” metninde Tzara bunun yerine açıkça mimarlığın gitmesi gerektiğine inandığı yolu gösterir [20], “anti-sanat”ı savunurken, “anti-mimarlık”tan oldukça uzaktır, yadsıma sadece mimaride bir duruşa karşıdır. Modern mimarlıktaki “yaşamak için bir makine (a machine for living)” olan konut imajının yerine “yaşamak için bir sahne (stage for living)”yi koyar [169]. Yadsıdığı form yerine kendi doğrusunu önerir. Bu durumda sistemlere karşı olan Tzara’nın, aslında bir konut sistemi ortaya koymuş olduğu söylenebilir mi?

Nitekim Sürrealistlerin Dadacılara kıyasla daha normatif bir sanat anlayışları olduğu düşünülürse¹, mimarlık alanında bu durumun daha da öne çıktığı ve arzuladıkları mimarinin kolayca sistematikleştirilebildiği söylenebilir. Kuramcılar “sürreel mimarlık”² diye bir bütünlük tanımlamaktan alıkoyan tek şey külliyyatın azlığı ve derinlikten uzak oluşu gibi gözükmemektedir. Bu durum hiç şaşırtıcı değildir, nitekim Sürrealistlerin temel dertleri zaten mimarlığa değil, modern mimarlığa saldırmaktır. Sorgulanan mimarlık kurumunun kendisi değildir.

Bununla beraber, Sürrealistlerin kentin sokaklarına, pasajlara ve buralarda yaşanan deneyime atfettikleri devrimci potansiyel bir zihinsel, mekansal ve nihayet toplumsal deformasyon hali olarak kayda değerdir. “Formsuz”un izi aranacaksa, Sürrealistlerin mimari üzerine olan külliyyatlarından ziyade, belki de rasyonel ve irrasyonelin karşılaştığı ve çatıştığı alan olan sokaklara, pasajlara ve buradaki gündelik hayatı idrak yollarına bakmak gereklidir.

4.2.5 Benjamin ve Pasajlar

Benjamin, Sürrealist hareketi açıkça toplumsal devrime yol açabilecek potansiyel bir düşünce alanı gibi değerlendirmektedir. Kentin pasaj ve sokaklarında vuku bulan

¹ Hopkins [140], Andre Breton’un “çirpınlı güzellik” tanımlamasını örnek göstererek, şöyle yazmıştır;

“Bu, kısmi görülen herhangi bir olayın içinde, yeni estetik kategoriler üretme girişimi, Dada ve Gerçeküstücülük arasındaki farka ilişkin çok şey söyler. Dadacılar için, hiçbir normatif estetik deneyim olamazdı. Sanatın kendisi soruya açıldı. Tersine, Gerçeküstücüler, dönüştürülmüş ve yaşayarak dönüşen bir şiire/estetik vazgeçemedikleri ütöpic bir öze beslediler.”

² 2010 yılında Barbican Gallery’de “Sürreel Konut (Surreal House)” başlıklı bir sergi gerçekleşmiştir. Serginin yayını “The Surreal House” [31] incelendiğinde, aslında sallantılı da olsa böyle bir bütünlük kurulabildiği görülür.

sürrealist durum ve ya karşılaşmaları düzene başkaldırmak ile paralel görmektedir, ona göre Sürrealizmin tüm yazınında ve sanatsal pratiğinde de üzerinde durduğu amaç “devrim için gerekli sarhoşluğun enerjisinin kazanılması”¹dır [35]. Benjamin’in Sürrealizme atfettiği bu devrimci karakterin nedeni hareketin ana eksenini teşkil eden hayal gücünü, teknik gelişmeler ile birleştiğinde, toplumsal özgürleştirme (emancipation) için önemli bir araç olarak yorumlaması gibi gözükmetedir² [85]. Bununla beraber, bu özgürleştirici ve dönüştürücü enerjiyi Sürrealistlerin sanatsal külliyatından ziyade sokaklardaki ve bilhassa pasajlardaki gündelik hayatta arar. Benjamin için kentin sürrealist potansiyeli sanatsal üretimin üzerindedir [35];

“... hiçbir çehre bir şehrin gerçek çehresinden daha sürealist değildir. De Chirico ya da Max Ernst’in hiçbir tablosu bir şehrin iç kalelerinin keskin yükseklikleri ile aşık atamaz...”³

Benjamin Sürrealizmi, 19. yüzyıl burjuvasinin hayallerinin kalıntılarının bir yansıması gibi görmektedir⁴. Ona göre 19. yüzyıl (ve tabii 19. yüzyılın pasajları) 20. yüzyılın bilinçaltıdır. Bu düşüncesi büyük oranda Sigfried Giedion’ın 19. yüzyılın mimarisinin modern mimarlığın “bilinçdışı rolünü oynadığı”⁵ tezine dayanır [37]. Giedion, modern mimarlığı 19. yüzyıldaki mimarlığın bilinçaltındaki konstrüksiyon prensiplerinin açığa çıkarılması gibi görmektedir, bu yüzden modern mimarlığın temelleri 19. yüzyıl yapılarında okunabilir. Buna paralel olarak Benjamin de sürrealizmi, 19. yüzyıl burjuva

¹ “To win the energies of intoxication for the revolution – this is the project about which Surrealism circles in all its book and enterprises.”

² “What tends to undermine the recognition of surrealism as a revolutionary material practice is its identification of the imagination as the essential vehicle of social emancipation.”

³ “... no face is surrealistic in the same degree as the true face of a city. No picture by de Chirico or Max Ernst can match the sharp elevations of the city’s inner strong-holds”

⁴ Fijalkowski [26], durumu şöyle açıklar;

“Benjamin reads Surrealism specifically as a glimpse of the ruins of the nineteenth-century bourgeoisie, those of a vanished epoch that more than ever exalted in self-protective dwelling, and for all of its rejection of the domestic and its longing for the exotic and the other, surrealism must also be seen as a search for a rootedness through wandering, of new places through the revolt against order, of the *heimlich* in the *unheimlich*.”

“Benjamin Sürrealizmi, bir sığınak gibi gördüğü konutu her zamankinden fazla yücelten silinip gitmiş bir çağın, 19. yüzyıl burjuvazisinin kalıntılarının bir görünüşü olarak ele alır ve evcil olanı reddedişi, egzotik olana ve ötekine duyduğu özlem ile Sürrealizm de düzene karşı başkaldırma, tekinsizlikteki tekinliklik (*heimlich* in the *unheimlich*) gibi yeni yerlerde gezinen bir kökleşme arayışı olarak görülmelidir.”

⁵ Benjamin [37], Gideon’dan şu alıntıyı yapıyor: “Construction plays the role of the subconscious.”

materyalist kültürünün devrimci potansiyelinin açığa çıkması olarak yorumlar. Benjamin tıpkı psikanaliz yapar gibi 20. yüzyılı anlamak için onun çocukluğuna, 19. yüzyıla ve bu yüzyılın arzularına bakar, “20. yüzyılın toplumsal patolojilerinin izlerini 19. yüzyıldaki köklerinde sürmeye çalışır”¹ [85]. Kendi deyimi ile, “... tıpkı Giedion’un bize bugünün mimarisinin temel özelliklerini 1850’lerde yapılmış binalarda okumayı öğrettiği gibi, biz de, bugünün formlarını o çağın hayatında ve kaybolmuş formlarında bulabiliriz”² [37]. 19. yüzyılın arzularının kümелendiği ve bu materyalist kültürün en iyi izlenebildiği yerler de burjuva konutlarının iç mekanları ve pasajlardır [85]. İçmekan öznenin arzularını sakladığı yer iken, sokaklar kitlelerin, müşteregin konutu, pasajlar ise kitlelerin misafir odasıdır [37]. Konutta bireysel olan bu arzu ve hayaller, sokak ve pasajlarda müşretek bir hal alır [37];

“Sokak, müşteregin konutudur. Müşterek, –binaların ön cephelerinin arasındaki mekanda- bireylerin kendi dört duvarlarının mahremiyeti arasında yaptığı gibi deneyimleyen, öğrenen, anlayan ve icat eden, ebediyen huzursuz, sonsuza dek tedirgin bir varlıktır..... Trabzanın yol işçilerinin ceketini astığı kısmı giriş salonu, sıra sıra avluları açığa bağlayan geçit burjuvayı korkutan uzun koridoru, avluları da kentin odalarına girişidir. Bunlar arasında pasaj, misafir odasıdır. Sokak, her yerden daha çok, kitlelerin döşenmiş ve tanıdık iç mekanı olan pasajda kendini gösterir.”³

4.2.5.1 Pasajlar

Çoğu 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde inşa edilen Paris pasajları, Benjamin’e göre “arzu imgeleri (wish images)”dir. “Emtianın tapınağı”⁴ olan pasaj, “sadece şehvetli ticaretin

¹ “The radicalism of Benjamin’s theoretical practice, therefore, resides in his effort to trace the social pathologies of the twentieth century back to their early nineteenth-century roots.”

² “...just as Giedion teaches us to read off the basic features of today’s architecture in the buildings erected around 1850, we, in turn, would recognize today’s forms, in the life and in the apparently secondary, lost forms of that epoch.”

³ “Streets are the dwelling place of the collective. The collective is an eternally unquiet, eternally agitated being that- in the space between the building fronts- experiences, learns, understands, and invents as much as individuals do within the privacy of their own four walls. The section of railing where road workers hang their jackets is the vestibule, and the gateway which leads from the row of courtyards out into the open is the long corridor that daunts the bourgeois, being for the courtyards the entry to the chambers of the city. Among these latter, the arcade was the drawing room. More than anywhere else, the street reveals itself in the arcade as the furnished and familiar interior of the masses.”

⁴ “The arcades as temples of commodity capital.”

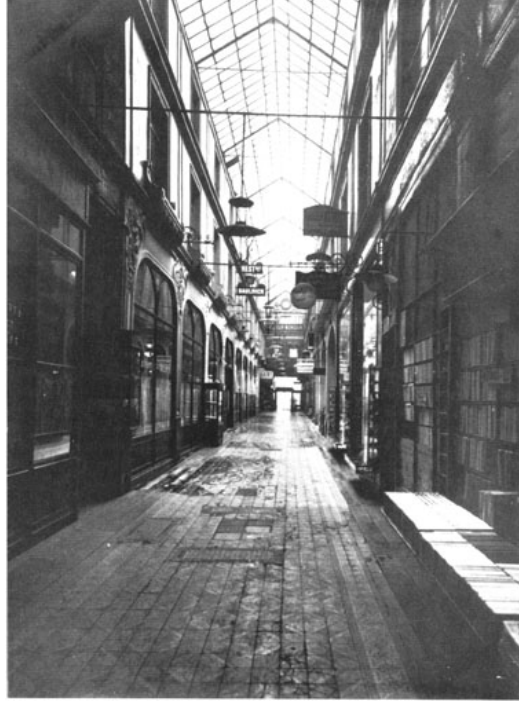
yapıldığı sokaktır”¹, burada arzular ve şehvet uyanarak kendini açığa vurur [37]. Bu arzu imgeleri, eski ve yeninin kesiştiği yerler olduğundan “müşterek onda üretimin toplumsal organizasyonundaki yetersizliklerini değiştirmek ve üstesinden gelmek ister”, yani bir anlamda üretim ve organizasyonunu, dolayısı ile hayatı yeniden düzenlemeyi [37];

“Başta eski formun egemenliğindeki (Marx) yeni üretim yolları, kolektif bilinçte yeni ve eskinin bir arada olduğu imgelere karşılık gelir. Bunlar arzu imgeleridir: müşterek onlarda toplumsal ürünün hamlığı ve üretimin toplumsal organizasyondaki yetersizlikleri değiştirmek ve onların üstesinden gelmek ister. Ayrıca bu arzu imgelerinde ortaya çıkan insanın eskimiş olanlardan –ki bu yakın geçmişi de kapsar- uzaklaşmak için sarf ettiği azimli çabadır. Bu eğilimler (yeninin itici gücüyle harekete geçen) hayalgücünün yönünü ilkel tarihe <Urgeschichte (prehistorya, tarih öncesi)> doğru çevirir. Her çağın kendinden sonra gelecek olanın imajını düşlediği rüyada, bu yeni çağ ilkel tarihte, yani sınıfsız bir toplumun unsurlarında temellenir.”²

Bu anlamda “arzu imgeleri” aslında diyalektik bir karakter taşımaktadır, hem arkaik olanda, ya da eskide temellenirler, hem de değişim ve ilerlemenin önünü açarlar, yani geleceğe yönelik bir vizyon geliştirmeyi sağlarlar. Böylece “arzu imgeleri” teknoloji ve toplumsal değişim arasında neredeyse aracı bir rol oynar. Henüz mümkün olmayanı arama yollarını sorgulamayı sağlayarak, yeni teknolojiler bir yandan da yeni formların olasılığının algılanmasına ve anlaşılmasına giden yolu açar [170].

¹ “The arcade is a street of lascivious commerce only; it is wholly adapted to arousing desires.”

² “Corresponding to the form of the new means of production, which in the beginning is still ruled by the form of the old (Marx), are images in the collective consciousness in which the old and the new interpenetrate. These images are wish images: in them the collective seeks both to overcome and to transfigure the immaturity of the social product and the inadequacies in the social organization of production. At the same time, what emerges in these wish images is the resolute effort to distance oneself from all that is antiquated- which includes, however, the recent past. These tendencies deflect the imagination (which is given the impetus by the new) back upon the primal past. In the dream in which each epoch entertains images of its successor, the latter appears wedded to elements of primal history <Urgeschichte> - that is, to elements of a classless society.”



Şekil 4. 5 Passage de l'Opera [37]

Bununla beraber Benjamin pasajları kentin kendisi gibi görmüştür, bir rehber kitaptan yaptığı alıntıda şöyle yazmaktadır, “pasaj bir kenttir, minyatür bir dünyadır”¹ [37]. Pasajda meta kültürü ve yeni üretim ve tüketim organizasyonları rüya-benzeri bir hal alır, aslında pasaj hem meta kültürünü hem de hayalleri bir arada barındırması ile tam anlamıyla bireyin rasyonalizm ve yeni üretim araçları ile başa çıkmasının yoludur, rasyonel üretim mekanizmasının ürünü metalar hayal ve arzu dünyasına iner, modernizm günlük hayatın içine nüfuz eder. Burada sanat da, endüstrileşmenin emrine girmiş, metaya dönüşmüştür. Fakat bir yandan “meta kendini sunarken, ticari özünü gizler. Burada meta güzellik, sükunet, lüks ve şehvet olma iddiasındadır.” Rasyonel olan, irrasyonel ile uzlaşarak açığa çıkar ve ancak böyle kabul görerek algı dünyasına nüfuz eder, bir nevi “ihtiyaçların, arzuların ve malların uyumu” söz konusudur² [8].

¹ Benjamin’in “Illustrated Guide to Paris”ten yaptığı alıntı; “the passage is city, a world in miniature.”

² Aslında Lefebvre bu saptamaları sokak için yapmaktadır, fakat pasajlar için de geçerli olduğu söylenebilir [171];

“Nesneler dünyası”, sokakta kendini gösterdiği haliyle, en önemli konu başlıklarından birini, en incelikli ama yine de en az tanımlı işaret sistemlerinden birini oluşturur. Sokakta meta kendini sunarken, ticari özünü gizler. Burada meta güzellik, sükunet, lüks ve şehvet olma iddiasındadır. Büyük bir modern şehrin sokağı, ihtiyaçların, arzuların ve malların uyumunu şart koşar ve ileri sürer..... Mallar, şeyler, nesneler sergilenir; arzu uyandırmak ve körüklemek için kendilerini bakışa sunarlar, belirgin bir ironi olmadan kendi prensiplerini ilan ederler: “Her nesneye arzu duyulur, herkes arzu duyar, her arzuya uygun mal ve

Pasajlarda henüz üretim organizasyonun gerçekleştiremediği bir sonraki yüzyıla ait hayaller gizlidir, “meta üretimi ve tüketimi ile başlayan toplumsal patolojilerden özgürleşmiş bir toplumsal düzenin hayal-benzeri önsezisini taşır”¹ [85].

Benjamin’i Pasajlar üzerine yazmaya iten etkenlerden biri de Aragon’un “Le Paysan de Paris (1926)”ini okuduğunda, onun Paris sokaklarının “bilinçaltını” açığa sermesinden etkilenmiş olmasıdır [40]. Aragon “Le Paysan de Paris”de, Breton’un “Nadja” romanında olduğu gibi büyük ölçüde Paris sokaklarında ve Aragon’un “rüya evleri” diye tanımladığı pasajlarında vuku bulan gündelik olay ve karşılaşmalar ile ilgilenmiş ve onları hayal ve arzuların açığa çıktığı alanlar olarak betimlemiştir [148]. Aslında Sürrealistlerin pasaja duydukları ilgi, onun 20. yüzyılda “gözden düşmesi” ile yakından ilgilidir. Bir önceki yüzyılda pasaj teknolojik gelişmeleri hayata yediren, rasyonel ile bilinçaltını uzlaştıran bir mekan iken, 20. yüzyılda ihmal edilmiş, gözden düşmüş alanlar haline gelir, Aragon “Le Paysan de Paris”de Passage L’Opéra’yı “harabe halindeki bir kale”ye benzetir [39] . Bu ihmal edilmişlik pasajları “bastırılmış arzuların histerik ifadeleri” haline getirir [148].

4.2.5.2 Teknolojik Gelişme ve Toplumsal Transformasyon

Meta kültürü ve tekstil pazarının büyümüş olması her ne kadar pasajın kültürel altyapısını hazırlamış gibi gözüксе de, somut anlamı ile bu mekanları olanaklı kılan aynı zamanda inşaat alanındaki teknolojik gelişmelerdir, yani büyük cam yüzeylerin üretimi ve demirin inşaat malzemesi olarak kullanılmaya başlanması [37]. Benjamin’e göre mimaride demir kullanımının toplumsal formasyon üzerinde fonksiyonel bir rolü vardır, nasıl “Napolyon devletin hakimiyet kurucu bir araç olarak önemini kavrayamadıysa, mimarlar da demiri konstrüksiyonlarda ilk kullandıklarında onun bu fonksiyonunu anlayamamışlardır” [37]. 19. yüzyıl, “yeni teknolojik olanaklara yeni bir toplumsal

haz bulunur. Herkesin demokratik olarak sahip olabileceği mal ve arzu vardır; çocuklar için bile, çok zengin olmayan insanlar için bile bulunur, ama daha ziyade de –her şey- zenginler içindir. Ürünü – metayı- aru edilebilir ve arzu edilen mala dönüştüren dolaşım burada kendi üzerine kapanır. Burada, iradedışı bir eser olan sokakta bizim toplumumuza özgü güzellik gerçekleşir. Nesnelerin oyun oynadığı, sunulup kaçırıldığı sokak, bir düş yeridir; hayalgücüne en yakın olan bu yer, aynı zamanda en amansız gerçekliğin yeri olur.”

¹ “the arcades bear dream-like premonitions of a social order freed from the social pathologies induced by commodity production and consumption.”

düzen ile cevap vermekte yetersiz kalmıştır”¹ [37]. Oysa demirin inşaatta kullanılması ile beraber mimarlık sanatı aşmıştır, demir konstrüksiyon ile “nasıl 16. yüzyılda bilim kendini felsefeden özgürleştirmişse, inşaatın formu da sanattan özgürleşmiştir”² [37]. Kısacası Benjamin bu yeni konstrüksiyon tekniği ve malzemesinin, yeni bir formun doğuşunu da gerektirdiğini, fakat bu “gerekliliğe” hemen cevap verilemediğini iddia etmektedir.

Bu teknolojik gelişmenin toplumsal düzenin değişimini tetiklemesi ya da devrimsel potansiyel taşıması meselesi, Benjamin’in “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” metninin de [36] ana eksenini oluşturur. Benjamin’e göre her türlü teknolojik gelişme, bilhassa da işlerin makine ile tekrar üretilebilir olması sanatı özgürleştirmiştir [36], “özgürleşme” kelimesi için İngilizce çeviride “emancipation” sözcüğü kullanmıştır, yani bu basit bir bağımsızlaşma değil, aynı zamanda politik ve toplumsal bir özgürleşmedir. Benjamin mekanik çoğaltma yöntemlerinin sanatın ritüele bağlılığını kırdığından bahseder, gerçekte bu bağlılık Rönesans ile birlikte zaten kırılmıştır. Fakat Benjamin’e göre makine teknolojisi ile birlikte sanat nesnesi “ritüelde temellenmek yerine, başka bir şeyde –politikada- temellenmeye başlamıştır”³ [36]. Hatta bu mekanik teknolojik gelişme, geleneği yıkarak, kitle hareketlerine de yataklık eder [36]. Reprodüksiyonun sanat nesnesini gelenekten koparması, geleneğin muazzam şekilde çatırdamasına yol açar [36]. Kültürel mirasın geleneksel değerleri buharlaşmaya başlar ki bu durum da kitle hareketlerinin önünü açar [36]. Hem pasajların demirin inşaatta kullanımı ile kurduğu sıkı ilişki, hem de devrimci kitle hareketlerini sanattaki üretim yöntemlerindeki değişiklikte temellendirmesi Benjamin’in formları maddeden kaynaklandığı ve belirli bir duruma verilen cevap olduğunu düşündüğünü gösterir, ona göre yeni formu getiren teknolojik bir gelişmedir [37]. Bu yüzden makinelerin, ve tabii demir konstrüksiyonun formu da gelenekselden özgürleşerek kendi formunu bulmalıdır [37]. 19. yüzyılı işte bu

¹ “the century was incapable of responding to the new technological possibilities with a new social order.”

² Mimarlıktaki özgürleşme için “free” değil “emancipate” sözcüğünü kullanılmıştır;

“...emancipate the forms of construction from art, just as in the sixteenth century the sciences freed themselves from philosophy.”

³ “instead of being based on ritual, it begins to be based on another practice- politics”

formu arama süreci olarak tanımlar. Teknik inovasyonu ve malzemeyi formun önüne koyan Benjamin, kendisinin bu materyalist bakış açısını aslında sarsacak bir şekilde Dadacıların kolaj tekniğini, film teknolojisinden önce kullanıp, filminkine benzer bir etki yarattıklarının da altını çizer. Benjamin'in tezindeki bu sorunsalı Bürger şöyle açıklamıştır [89];

“.... bu girişim (Benjamin'in tezi) sorunludur; çünkü o zaman, sanatın gelişiminde Benjamin'in tarihsel anlamını tam olarak kavradığı belirleyici kopuş, teknolojik değişimin bir sonucu olurdu. Burada, özgürleşme ya da özgürleştirici beklenti ile teknik arasında doğrudan bağ kurulur. Ama özgürleşme, her ne kadar insan ihtiyaçlarının karşılanması için yeni imkanlar alanı sunan bir süreç olsa da, insan bilincinden bağımsız olarak düşünülemeyecek bir süreçtir. Doğal olarak ortaya çıkan bir özgürleşme, özgürleşmenin tam tersi olurdu.”

Benjamin, demir inşaat malzemesi olarak kullanılmaya başlandığı için demirin formunun aranması ve bulunması gerektiğini söyler, fakat belki de başka formlar hayal edildiği için zaten demir ile inşaat yapılmaya başlanmıştır. Belki de biri diğerinden önce ya da sonra değildir. Bu lineer bakış açısı Benjamin'in sanatsal değişimin toplumsal değişimi tetiklediği görüşünde de açığa çıkar, “gerçekten devrimci ilk reproduksiyonun aracı” olan fotoğrafın sosyalizmin yükselişi ile eşzamanlı olduğuna dikkat çeker [36]. Benzer şekilde Dada da Rus devrimi ile eşzamanlıdır, fakat bu gerçekler şüphesiz birini diğerinin sonucu ya da nedeni yapmaz. Fakat Benjamin sadece teknik gelişme ile toplumsal devrimi birbirine bağlamak ile yetinmez, ona göre teknolojik gelişme aslında ancak toplumun hayalleri ve arzuları ile beraber çalıştığında -ki bu entegrasyonun yeri pasajlardır- bir toplumsal dönüşüme yol açabilir.

Benjamin'in Sürrealistlerden farklılaştığı yer, hem rasyonel hem de irasyonel olanı kucaklayarak, entegre etmeyi, toplumsal formasyonu dönüştürmek için bir başlangıç noktası olarak görmesidir, ki pasajlara olan ilgisinin en temel nedeni de budur, çünkü pasajlarda rasyonel gelişmeyi de içine alan bir şeyin hayali kurulmaktadır. Burada rasyonelleşme ile yeni üretim araçlarını, hayaller ile birleştirmeyi düşler, böylece toplumsal özgürleşmeye ve düzene başkaldırabilmeye giden yol da buradan geçecektir. Bu isteği belki de en iyi şu cümlesi özetler, “Breton'u ve Le Corbusier'i kucaklamak- bu,

çağdaş Fransa'nın ruhunu resmetmek demektir..."¹ [37]. Lefebvre, Breton'u ve Le Corbusier'i aynı anda kucaklayan, ya da rasyonel ve irrasyoneli aynı anda barındıran Fransa'nın bu "ruhu"nu şöyle açıklar [171];

"Fransa, teorik ve pratik ezeli aklın vatanıdır, Descartes'ın ve klasisizmin ülkesidir, üç birliğin, müzikteki tonal sistemin (Rameau), metrik sistemin, vb ülkesidir. Günümüzün simgesi olan ve modern insanın duyuları için saf aklı maddileştiren Fransa'nın karayolu sinyalizasyonu bütün dünyanın teknisyenlerine model olmuştur. Fransa, hektometrenin ülkesidir.

Bununla birlikte, bu Kartezyen Fransız, kaynaşan ve öngörülemez hayata sever. Tuhaf hayranlıklar ona esin verir. Fransa, aynı zamanda, moda'nın, geçiciliğin, uçarılığın, parfümlerin ve özlem nesnelerinin, kadınlığın vatanıdır."

Fakat, bu iki alan Benjamin'in hayal ettiği gibi yan yana, birbiri ile çatışmadan var olamaz, söz konusu olan bir "sentez" değildir, bir çelişkidir, fakat zaten belki de aralarındaki bu çatışma gündelik hayatın kendisini ve asıl deformasyon anlarını teşkil eder.

4.3 Sürrealizmin Mirası: Gündelik Hayat

"Gündelik yaşamın, günümüzün eleştirisinin son biçimlerinden biri, gerçeğin gerçeküstü tarafından eleştirisi olmuştur. Gerçeküstücülük, (gerçeğe hem içkin hem de aşkın olan) olağandışıyla ve sürprizlerle buluşmak için gündelik olandan çıkarak, yavanlığı dayanılmaz kıldı."

Lefebvre, 1958 [172]

Gündelik hayat, toplumsal transformasyonun mekanıdır. Sherigham "Everyday Life Theories and Practices from Surrealism to the Present" kitabında [40], 20. yüzyılın ikinci yarısında kültürel ve kentsel çalışmalarda çokça tartışılmış "yaşanmış deneyim (lived experience)" ve "gündelik hayat (everyday life)" kavramlarının, Sürrealistlerin kurmuş olduğu düşünsel zemin üzerine inşa edildiğini iddia etmektedir. Ona göre Sürrealizm "gündelik hayat üzerine düşünmek için hayati bir ilham kaynağıdır"² [40].

¹ "To embrace Breton and Le Corbusier- that would be to draw the spirit of contemporary France...."

² "... a vital source of inspiration for thinking about everyday life."

4.3.1 Sürrealizm ve Toplumsal Transformasyon

“Devrim için gerekli esrik enerjinin kazanılması- bu Sürrealizmin tüm kitaplarında ve tüm girişimlerinde çevresinde dolandığı projedir.”¹

Benjamin, 1929 [35]

Sürrealistler, olağandaki olağandışıyı ortaya çıkaran gündelik deneyim ve pratiklerde, sabitleştirici rasyonel düzenin tasfiyesine gidebilecek devrimci bir potansiyel görmüştür. Benjamin’in deyişi ile Sürrealistlerden önce “kimse yoksunluğun- sadece toplumsal değil fakat aynı zamanda arkitektonik, iç mekanın/köleleşmiş ve köleleştirici nesnelerin yoksulluğunun- birdenbire devrimci nihilizme dönüşebileceğini kestirememişti”² [35]. Sürrealizmin iki önemli dergisi, “La Révolution Surréaliste” ve “Le Surréalisme au Service de la Révolution”ın da adından anlaşılabilceği üzere, “devrim” Sürrealizmin temel kavramlarından biridir [173]. Aslında Troçki’nin “daimi devrim” düşü, hayatın her anında, sanatsal, ahlaki, politik, toplumsal bir devrimci ruh arayan Sürrealist pozisyonu daha iyi açıklamaktadır [173]. Bu duruşta iki tema çok öne çıkmaktadır; Rimbaud’un izinde “hayatı değiştirmek”, yani “ruhu yeni istikametlere yönlendirmek, bireyi rasyonel bakış açısından uzaklaştırmak” ve Marx’ın izinde toplumsal ve ahlaksal düzeyde “dünyayı transforme etmek”³ [144].

Sürrealistlerin politik duruşlarını en iyi açığa vuran metinlerden biri olan “Revolution First and Always!”de Avrupa medeniyeti ve aslında medeniyet kavramı açıkça yadsınır [174];

“Dünyayı çalkalayan güncel güçlerin doğasının tamamen farkındayız ve askerlik yoklamasına çağrılıp işe koyulmadan önce bile, katı bir şekilde Avrupa medeniyetinin temellerini oluşturan düşüncelerden ve hatta kabul edilemez

¹ “To win the energies of intoxication for the revolution—this is the project about which Surrealism circles in all its books and enterprises.”

² “No one before these visionaries and augurs perceived how destitution—not only social but architectonic, the poverty of interiors/enslaved and enslaving objects- can be suddenly transformed into revolutionary nihilism.”

³ “The surrealists had two passwords: ‘To change life’ (Rimbaud) and ‘To transform the world’ (Marx). To change life meant to modify feeling to guide the spirit in new directions, to wean the individual away from a rational view of the world. To this poetic requirement was added that of transforming the world on the social and moral level.”

gereklik ve görev prensiplerinin üzerine kurulmuş tüm medeniyetlerden tümünden ayrılığımızı ve bir anlada arınmamızı beyan etmek istiyoruz.”¹

Breton’un çevresindeki çekirdek grup, bu kurulu toplumsal, ahlaki, politik düzeni uzlaşmaz şekilde reddetme durumlarını hiç terk etmemiştir [175]. “Revolution First and Always!”de [174] şöyle yazmışlardır; “Belli bir medeniyet formu bizi tiksindirdiğine göre, biz kesinlikle Barbarız.”²

Löwy, Sürrealizmi romantik bir devrimci hareket gibi görürken, onu “ideal bir nokta, liberal yol ile devrimci Marksizmin kesiştiği üstün zihinsel konum”³ olarak tanımlar [175]. Sürrealizmde “devrim” fikri, dıştan gelen bir şey gibi değil de, var olan hayatın ve nesnelerin içinde zaten olan ve ortaya çıkan, ezoterik bir durum gibi düşünülmüştür. Dali’nin Art Nouveau nesnede, Benjamin’in pasajlarda, Aragon ve Breton’un pasaj ve sokaklarda, oradaki gündelik tasarlanmamış deneyimlerde gördüğü böyle bir dönüştürme potansiyelidir. Breton “Nadja”da, Aragon “Le Paysan de Paris”de kentteki gündelik deneyimleri “devrimci deneyime” dönüştürür. “Bu şeylerde gizlenen “atmosfer”in muazzam gücünü patlama noktasına getirirler”⁴ [35].

Sürrealistler için mekansal temellük, kenti bireysel ve kolektif arzuların mekanı haline getirme, politik ve toplumsal özgürleşme için bir yoldur⁵ [40] . Hem Benjamin hem de Sürrealistler için sokaktaki “gündelik hayat ve somut maddesel gerçeklik devrimci bir

¹ “We are fully aware of the nature of the forces currently agitating in the world, and we wish, even before taking a roll call and setting to work, to proclaim our total detachment, and in a sense our purification, from the ideas still rigidly forming the basis of European civilisation, and even from any civilisation based on the unacceptable principles of necessity and duty.”

² “We are certainly Barbarians, since a certain form of civilisation disgusts us.”

³ “....Surrealism and the thought of Andre Breton are perhaps that ideal point, that supreme mental location where the libertarian trajectory meets revolutionary Marxism.”

⁴ “Leaving aside Aragon’s *Passage de l’Opera*, Breton and Nadja are the lovers who convert everything that we have experienced on mournful railway journeys (railways are beginning to age), on Godforsaken Sunday afternoons in the proletarian quarters of the great cities, in the first glance through the rain-blurred window of a new apartment, into revolutionary experience, if not action. They bring the immense forces of “atmosphere” concealed in these things to the point of explosion.”

⁵ “Surrealism showed that the act of appropriation, of making the city the space of individual and collective desire, could be a path of liberation, even if some aspects of the movement—including features of *Le Paysan* and *Nadja*—showed that true ‘awakening’, as Benjamin conceived it, might not result.”

değişimin alanıdır”¹ [40]. Çünkü sokak, sağladığı bağlantılar, dolaşım ve iletişim ile bir anlamda “gün (*journée* (day)) kelimesinin mekansal karşılığıdır”² [40].

4.3.2 Gündelik Hayat

“Gündeliklik (Fransızca: la quotidienneté; İngilizce: everydayness)” kavramı Lefebvre, Certeau, Barthes ve Situasyonistlerin yazınının temel kavramlarından. Bununla beraber Lefebvre, aslında “La Production de l'Espace”de mekan ve mekanın kurulumu ile gündeliklik kavramı arasında hayati bir bağlantı kurduğundan burada özellikle onun yazını üzerinde durulacaktır. Lefebvre için gündelik hayatın önemi kendi varoluşsal veya varlıksal transformasyonunu da içinde barındırmasından gelmektedir³ [40]. Lefebvre gündelik hayatı şöyle tanımlar [176];

“Gündelik hayat, ayrı görülen sistemleri bir araya getiren ve bağlayan işlevler bütünü olarak tanımlanabilir. Bu şekilde tanımlanınca gündelik hayat bir üründür, üretimin tüketimi oluşturduğu bir çağda, ve tüketimin üreticiler tarafından idare edildiği bir yerde: “işçiler” tarafından değil, fakat yöneticiler ve söz konusu üretim araçlarının (zihinsel, araçsal, bilimsel) sahipleri tarafından- ürünlerin en genelidir. Gündelik hayat, formların okunabilirliği için gerekli olan bir durum, işlevsel araçlar tarafından buyrulan ve strüktürlere kazanmış olarak, bürokratik kontrollü tüketim toplumunun üzerinde yükseldiği platformu kurar.”⁴

İnsanın eylemlerinin mahali olan bu gündelik hayat, sosyal hayatın çalışma, aile, özel hayat, dinlenme gibi farklı bölümlerinin ortak paydası olarak işler. Hayatın bu farklı bölümlerinin ortak olarak paylaştığı, organize bir edilgenliktir, gündelik hayat pratiği içinde bu edilgenlik strüktürler tarafından insana empoze edilir [176]. Bu durumda

¹ “For Benjamin, as for Surrealism, everyday life and concrete material reality were the real terrain of revolutionary change.”

² “The figure of the street—‘lieu de passage, d’interférences, de circulation et de communication’ (place of passage, of interconnections, of circulation and communication)—is the spatial counterpart of the *journée* (day).”

³ “.... as throughout his (Lefebvre’s) work, a central insight, deriving from early Marx, is that everyday life harbours within itself the possibility of its own existential or ontological transformation.”

⁴ “The everyday can therefore be defined as a set of functions which connect and join together systems that might appear to be distinct. Thus defined, the everyday is a product, the most general of products in an era where production engenders consumption, and where consumption is manipulated by producers: not by “workers,” but by the managers and owners of the means of production (intellectual, instrumental, scientific). A condition stipulated for the legibility of forms, ordained by means of functions, inscribed within structures, the everyday constitutes the platform upon which the bureaucratic society of controlled consumerism is erected.”

“gündeliklik” kavramı aslında bir sistem belirlemez, daha çok “hukuki, toplumsal, pedagojik, mali, güvenlik gibi mevcut sistemlerin ortak paydasını tanımlar”¹ [176]. Bu sistemlerin bir araya gelmesi ve insanın üzerine empoze edilmesi, böylece özneyi edilgen kılıp, onun alanını tanımlaması olarak da düşünülebilir.

Sistemler tarafından kurulup, tanımlanmaya çalışılsa da aslında gündelik hayat için belki de en hayati şey, hem formel hem de enformel bünyesinde barındırmasıdır, nitekim gündelik hayat formlar ve strüktürler tarafından sürekli olarak formel kılınmaya çalışılır, fakat bir yandan da içinde barındırdığı karmaşıklık ve öngörülemezlik ile aslında her zaman enformel durumlara gebe dir. Bu bir paradoks gibi de görülebilir, çünkü gündelik hayatın “elle tutulamayan yönü -her zaman değişim kapasitesi ve insani olasılıklar ile ilgili olarak- çeşitli belli disiplinler ya da ‘bilim dalları’- tarih, ekonomi, sosyoloji, felsefe ve psikoloji gibi- üzerinde hak iddia etmeye çalışırken, onlardan kendisini kurtarmak için tekrar ve tekrar ortaya çıkmaktadır”² [40]. Böylece aslında gündelikliğin iki yönlü olduğu söylenebilir; “hem formun hem de formsuzluğun yeridir”³ [40].

Gündelik hayat bir yandan “ideolojilerin, müesseselerin, söylemlerin ürünü” iken diğer yandan da indirgenemez bir özelliğe sahiptir⁴, bu yüzden onu boyundurluk altına

¹ “The concept of everydayness does not therefore designate a system, but rather a denominator common to existing systems including judicial, contractual, pedagogical, fiscal, and police systems.”

² “The paradoxical, ungraspable aspect of the everyday—always associated with its capacity for change and its link to human possibility—emerges again and again, as various specific disciplines or ‘sciences parcellaires’— including history, economics, sociology, philosophy, and psychology—seek to lay claim to it, only for Lefebvre to prise it from their grasp.”

³ “Lefebvre shows that ‘la quotidiennete’ again reveals a double aspect, this time as both ‘l’informel et le contenu des formes’ (the formless and the receptacle of forms).”

⁴ Sherringham bunu şu sözlerle ifade eder [40];

“The everyday is ‘informel’ by virtue of the irreducible, residual ‘matière humaine’ that is its core. But if everyday life is also the product of ideologies, institutions, and discourses, it gives content to these forms through the conflict between its status as ‘résidu’ and its status as ‘produit’: ‘la quotidiennete’, c’est “cela”, qui rend manifeste l’incapacité des formes (de chacune et de leur ensemble) à saisir, à intégrer et à épuiser le contenu’ (everydayness is ‘that which’ manifests the inability of forms (individually and collectively) to grasp, and integrate the content). There is a ‘contenu’ that resists outer forms—partly constituted by that very resistance. Lefebvre develops the example of bureaucracy at some length: bureaucracy, he argues, never entirely succeeds in organizing the everyday: there is always something that escapes.”

“Günlük hayat, çekirdeği olan indirgenemezliği, tortu halindeki “insani gereçler”i nedeniyle “enformel”dir. Fakat gündelik hayat aynı zamanda ideolojilerin, müesseselerin, söylemlerin ürünüdür,

almaya çalışan formların bunu yapmadaki acizliğini de gözler önüne serer [40]. Lefebvre gündelik hayatın onu zapturapt altına almaya çalışan formları nasıl acizleştirdiğini “bürokrasi” kavramı üzerinden açıklar [8];

“..... *Bürokrasi* hem kendi için, hem de kendi kendine işler. Kendini bir ‘sistem’ olarak kurarak, kendinin hem hedefi hem de sonucu olur; aynı zamanda, belli bir toplulukta, az ya da çok etkin biçimde yürüttüğü gerçek işlevleri vardır. Günlük hayatı modifiye eder, bu onun hedefi ve amacıdır. Fakat, gündelik hayatı “organize” etmekte tamamıyla başarıya ulaşamaz; bürokratların kendilerinin de pişmalıkla kabul ettiği gibi, birşeyler hep kaçar. Gündelik hayat karşı çıkar; sayısız özel durum ve öngörülemez haller adına isyan eder. Formsuz ve spontan olan bürokrasinin ulaşabildiği bölgenin dışında, ya da, daha çok, sınırında, yaşamaya devam eder. Bu organize hatta büyük olasılıkla aşırı organize kürede formları adapte olmaya ve değişmeye zorlayan inatçı bir şekilde direngen bir şey var. Form ya başarısız olur ya da gelişir; ve bu şekilde yaşamaya devam eder. Böylece, hem formsuz hem de içerik olduğundan, günlük hayat bürokratik formların ve onların etkililiğinin süregiden bir eleştirisini ‘içerir’. Gereken tek şey bu süregiden eleştiriye tekilleştirmektir....”¹

Formlar onu organize etmeye çalışırken, gündelik hayatın birçok yönü bu organizasyondan kaçar, çünkü zaten “her hangi bir bilgi formunun egemenlik alanının dışında olmak gündelik hayata içkin bir şey”²dir [40]. Sadece formların boyundurluğuna direnmek değil, onları ve kendini eleştirmek de aynı şekilde hayatın dahilinde vuku bulur. Bu eleştirinin gündelik yaşamın içinden çıkması durumu Sürrealist düşünce ile paraleldir, çünkü “Sürrealizm, yaşadığımız sıradan hayatı, başka bir hayat için tamamen reddetmektense, onun içinde barınan gerçekleşmemiş potansiyellere parmak

tortu statüsü ve ürün statüsü arasındaki çelişki ile bu formlara içerik verir: gündeliklik formların (bireysel ve kolektif olarak) boyundurluk altına alma acizliğini beyan edendir. Muhteviyatı, dıştan gelen –kısmen bu direnişin kendisi tarafından kurulmuş- formlara direnir. Lefebvre bürokrasi örneğini enine boyuna tartışır: bürokrasi, hiçbir zaman gündeliği organize etmekte tam olarak başarılı olamaz: her zaman kaçabilen bir şeyler vardır.”

¹ “..... *Bureaucracy* tends to operate for and by itself. By establishing itself as a ‘system’, it becomes its own goal and its own end; at the same time, in a given society, it has real functions, which it executes more or less effectively. Thus it modifies the everyday, and this too is its goal and its aim. However, it never succeeds in ‘organizing’ the everyday completely; something always escapes it, as bureaucrats themselves ruefully admit. The everyday protests; it rebels in the name of innumerable particular cases and unforeseen situations. Beyond the zone bureaucracy can reach, or, rather, in its margins, the unformed and the spontaneous live on. There is something tenaciously resistant within this organized or possibly overorganized sphere, which makes form adapt and modify. Form either fails or improves; and this is how it manages to go on living. Thus, in so far as it is both unformed and a content, the everyday ‘contains’ an ongoing critique of bureaucratic form and its effectiveness. All that is required is to single this ongoing critique out....”

² “...it is inherent in the everyday to lie outside the sway of any particular form of knowledge....”

basmaktadır”¹ [40]. Sürrealistler için tüm olasılıklar ve potansiyeller özerk değildir, bilakis, gerçeğin, yani mevcut olanın içinde saklıdır, mesele onları bulup çıkarmaktır [40];

“Ne edebi ya de politik olarak, sürreel pratik ilk aşamada gündelikte –sokakta, kafede, berberde- konuşmada, tutkuda ve raslantıda işler. Sürrealizm için olasılık aktüelin içindedir; olabilecek olan her zaman olanın bünyesinde mevcuttur. Problem onu yakalamanın bir yolunu bulmaktır ve bu hem koşulların yeniden inşasını (decondition); yani kendi hayatımıza erişimimizi engelleyen bariyerleri aşmayı; hem de aktif olasılıkları: yani virtüel fakat ulaşılamaz olanın açığa çıkarılmasını teskin edecek stratejilerin icadını içerir. Her iki yolda da, sürrealist ‘varoluş pratiği’ (Blanchot) şimdi, burada ve mevcut olan somut dünyaya işaret eder. Sürrealizmin hayati noktası deneyimdir.”²

4.3.2.1 Olağandaki Olağandışı

Sürrealistlerin Paris kenti üzerine hayal ettikleri spekülâtif projeler, kentteki mevcut alanların farklı şekilde deneyimlenmesi yardımı ile, onlardaki sürreel ve tekinsiz durumları nasıl ortaya çıkardıklarını gözler önüne serer. Sürrealist sanatçıların bir araya gelerek zaman zaman oynadığı bir oyunda katılımcılara bir parça kumaş, bir tablo ya da her hangi bir tarih gibi belli bir olgu üzerine yorum yapmaları isteniyordu. 1933’de ise bu oyunun bir parçası olarak katılımcılardan bir kentin irrasyonel şekilde güzelleştirilmesi için fikirler istenmeye başlandı. Burada katılımcılara şehirde yapmak istedikleri değişiklikler, örneğin belli yerleri korumak, yerini değiştirmek, modifiye etmek, transforme etmek... soruluyordu. 60lı ve 70li yıllarda ise gene bu oyun ile bağlantılı olarak Rue Pernelle’deki Cafe la Tour St Jacques’da toplanıp, Paris’in büyük bir haritası üzerinde değiştirmek, transforme etmek ya da yeniden ele almak istedikleri yerleri işaretlemişlerdir [25]. Amaç büyük bir proje üretmek değil, sadece “rahatsız etmek, kabulleri yerinden oynatmak ve alternatif yaşam biçimleri için yeni fikirler

¹ “Surrealism involved tapping into the unrealized possibilities harboured by the ordinary life we lead rather than rejecting it for another life.”

² “Neither literary nor political in the first instance, surrealist practice operates in the everyday—the street, the café, the hairdresser’s; in speech, desire, and chance. For Surrealism, the possible is contained in the actual; what might be is always already present within what is. The problem is to find a way of grasping it, and this involves both deconditioning: getting round the barriers that have grown up to impede access to our own lives; and active prospecting: the invention of strategies that will propitiate the revelation of what is virtual yet inaccessible. Either way, the surrealist ‘practice of existence’ (Blanchot) addresses the concrete world of the here and now, the present. The crucial dimension of Surrealism is that of experience.”

ortaya çıkarmayı arzu eden farklı ve daha iyi bir gelecek isteği”¹ ile alternatifleri düşünerek kafa açmaktı [25]. Önerilen projeler arasında, Notre Dame de Paris’in geceleri insanların içinde uyuması veya sadece toplanması için açılması, Paris’in tüm banliyölerinin yıkılıp, Paris etrafına bir kale duvarı örülmesi ve Ortaçağ kulelerini de içerecek bu surun içinde insanların yaşaması, surun etrafında bir hayalet treninin dolaşması, Lafayette ya da La Samaritaine gibi büyük alışveriş merkezlerinin tiyatrolara, sirklere ya da insanların komün olarak yaşayabildiği binalara dönüşmesi, Seine üzerinde barok tarzda konutların bulunduğu bir köprü yapılması, Seine kıyısında bir plaj kurulması -2001’de gerçeğe dönüşmüştür-, sanayi banliyölerinden bir kaçının ormana dönüştürülmesi, buralarda falansterler kurulması, Centre Pompidou’nun doğaya terk edilmesi, içindeki sanat eserleri ile beraber onu doğanın ele geçirmesinin izlenmesi, Forum des Halles’in zemini bataklık olan bir labirente dönüştürülmesi, metroların roller-coasterlara dönüştürülmesi ve hayalet trenler işletilmesi... sayılabilir. Bu önerilerde en belirgin temalar, doğanın kenti ele geçirmesi, tekinsiz mekanlar, rastlantısallık, oyun, beklenmedik işlevlerin beklenmedik yerleri istilas ve tarihsellik olarak sıralanabilir. Ayrıca daha da ilgi çekici olan bu önerilerin hepsinin bir mekansal ve metaforik transformasyon olmasıdır, var olan sabitlikleri süreç içinde başka bir şeye dönüşmesini salık verirler. Tüm önerilerde hayalgücü, düş, doğa, gündelik hayatın pratikleri içinde kentin katı mekanlarını deforme eder. Nitekim Sürrealist harekette “bir mekanın transformasyonu hayalgücü, düş ve fantezi üzerine olası bir ütopya için hedeflenen bir projedir”² [25]. Bu önermeler aslında fonksiyonalist mimarlığa bir eleştiridir ve mekanın hayal gücü ve fantezi ile yoğrulmuş sürreel bir keşfidir [25]. Bununla beraber, hepsinde ortak olan bir şey daha vardır; hiçbirisi yeni bir durum, yeni bir proje önermezler, fakat kentte mevcut olan mekanların içinde saklı potansiyeli ortaya çıkarmak sureti ile çalışırlar. Mesele, onlarda içkin olarak var olan aşırılığı ve fevkaladeyi irrasyonel şekilde açığa vurmak ve aktüelleştirmektir.

¹ “...desire for a different and better future that seeks to disturb, displace assumptions and to open up ideas on alternative modes of living.”

² “Within the surrealist movement transformation of place is a projected model for a *possible* utopia founded on imagination, dream and fantasy.”

Burada Sürrealizmin yapmaya çalıştığı bir anlamda gerçeği rasyonalizmin ve mantığın esaretinden kurtararak açığa çıkarmak, ve böylece onu değiştirmektir [40]. Bunun için ilgilenilen nesne, mekan ya da durumun olağanüstü olması gerekmez, önemli olan bakma biçimidir, burada bakma eyleminin kendisi betimleyici bir şey, bir temsil olmaktan çıkarak, bir performans haline gelir [40]. Bu performans mevcut sabitliklere şaşırtıcı, mantıksız, irrasyonel öğeler, pratikler ya da bakış açıları enjekte etmeyi, ve böylelikle bünyesinde virtüel halde bulunan gerçeküstüyü açığa çıkararak, onları deforme etmeyi içerir. Bu eylemin nesnesi gündelik hayatın olağan nesnesi, mekanı ise gündelik hayat pratiğinin kendisidir. Lefebvre şöyle sorar; “Sürreel, olağandışı, şaşırtıcı, hatta büyülü de gerçeğin bir parçası değil midir? Neden gündeliklik kavramı olağandaki olağandışıyı açığa çıkarmasın?”¹ [176].

Mevcudun bünyesindeki bu olağandışıyı harekete geçirecek, açığa çıkaracak olan “gündelik deneyimler”dir. Sürrealistler için tüm aşındırıcılığı ile günlük hayat, sokaktaki “deneyim” üzerinden betimlenir, “benliğin geçmiş ve gelecek versiyonlarını barındıran bir mekan ve anlık deneyimin yeri, tipik olarak kentin sokaklarıdır”² [40].

4.3.2.2 Sokak

Kent ve kentin sokakları sürreel hadiseler ve karşılaşmaların gerçekleştiği yerdir, kentin isimsiz sokaklarında, binalarında, yol kenarlarında, dükkanların vitrinlerinde ya da yol işaretlerinde olasılıklar ya da anlamlı tesadüfler vuku bulabilir. “Kent henüz bilinmeyen potansiyellere gebe bir alandır”³ [28]. Breton’un “Nadja”sında ya da Aragon’un “Le Paysan de Paris” romanında maceralar ya da amaçsız gezintiler Paris’in sokaklarında, kafelerinde ya da pasajlarındadır. Her iki yazara göre de “.... sokak saymaca ve tesadüfi olayların vuku bulduğu, anonimliğin, hareketsizliğin, amaçsızlığın yerini temsil eder.

¹ “Are not the surreal, the extraordinary, the surprising, even the magical, also part of the real? Why wouldn't the concept of everydayness reveal the extraordinary in the ordinary?”

² “... for the Surrealists, the zone of present experience, a space that plays host to past and future versions of self, is quintessentially the city street.”

³ “The cityscape was seen as a place pregnant with unrecognized potential.”

Anlaşılmazın ve fevkaladenin lehine rasyonalizmin, istenç ve iradenin tahtından indirildiği yerlerdir”¹ [28].

Değişkenliği, düzensizliği ile sokak ve sunduğu deneyim gündelik yaşamın transforme olabileceği çevreyi oluşturur, çünkü sokak “şehirdeki en özgün ve en gerçek yaşamın” yeri olarak “çok sayıda olasılık ve tercih sunar”² [171]. Lefebvre sokağın gündelik yaşam için ne kadar hayati olduğunu şöyle belirtir [171];

“... çevremizde, sokak, kafe, gar gibi geçiş ve karşılaşma yerlerinin, binalardan, evlerden, birbirine bağlı yerlerden daha önemli ve gerçekten daha fazla ilgi odağı olduğudur. Gündelik hayatın bize aşına kıldığı ve saçmalığını bizden gizlediği canlı paradoks buradadır. Sokak ilginçliğini yitirdiğinde, gündelik hayat da önemini yitirir.”

Sokağa atfedilen bu önem öncelikle kamusallaştırma gücünden gelmektedir, “gizlilikte olup biten şeyi yayımlar; onu deforme eder, toplumsal metnin içine katar” [171]. Sokak bir karşılaşma yeridir, mevcut öğeleri hayatın içine katar ve onların birbirleri ile karşı karşıya gelmelerini sağlar, burada sabit unsurlar özgürleşir ve başka unsurlar ile iç içe geçer³, böylece onların pürü paklığını bozarak, heterojen bir ortamın içine katar ve transforme olmalarının önünü açar [177].

4.3.2.3 Fiziksel Mekan ve İçsel Deneyim

Sokaktaki sürreel hadiselerin hayati noktalarından biri de fiziksel mekan ile içsel deneyimi sentezlemesidir, sürreel deneyimde “zihinsel ve fiziksel, içsel ve dışsal, yüksek

¹ “...the street represented a place of anonymity, inactivity and aimlessness, where the conditions were right for arbitrary and accidental events to take place. It was where rationalism and volition were dethroned in favor of the incomprehensible and the marvellous.”

² Lefebvre sokağı şöyle tanımlar [171];

“Sokaktan, modern şehrin bu karakteristik olgusundan hızla söz etmekle yetinelim. Büyük sanayi şehrinde en özgün ve en gerçek yaşam sokağıdır. Büyük şehirde köyle ya da kasabayla kıyaslanmayacak kadar çok sayıda olasılık ve tercih sunan, sokaktır. Söz konusu edilen şey ister nesne olsun ister insan, isterse de çağrı, karşılaşma ya da ısrar ve macera, bunlara, “baştan çıkarma”, “kışkırtma”, vesile denir. Sokak, boşalarak ya da –tersine- yoğun araba trafiği yüzünden dayanılmazlaşarak bu cazibesini yitirdiğinde, şehir Ay ıssızlığına bürünür.”

³ Lefebvre, sokaktaki düzensizlik üzerine şöyle yazmıştır [177];

“Sokak, düzensizlik demektir. Şüphesiz. Kent yaşamının başka yerlerde sabit ve kendini yenileyen bir düzen içinde donup kalmış olan tüm unsurları sokaklarda özgürleşir ve sokaklardan merkezlere doğru akar, bu unsurlar kendi barınaklarına doğru çekilirken birbirleriyle karşılaşır. Bu düzensizlik, yaşayan bir düzensizliktir.”

ve alçak birleştirilir ve kucaklanır”¹ [40]. “Le Paysan de Paris”de ya da “Nadja”da “odak noktası tamamen etken bir keşfetme durumudur, deneysel pratik vasıtasıyla, somut mekanda yaşanan deneyimdedir”² [40]. Özne ve nesne, gerçek ve hayali arasındaki ilişkiler Paris’in kentsel mekanında açığa çıkar [40]. Breton, “Nadja”da bu deneyimleri anlatırken, bunların kişide bırakmasını umduğu duyguyu şöyle açıklar [38];

“Umuyorum ki her halukarda bu düzenin ve gelecek olan bir düzine gözlemin sunumu bir miktar insanın, sözümona kategorik öz değerlendirmenin, sürekli bir tatbik gerektiren ve önceden tasarlanmış her türlü eylemin yokluğunun olmasa bile en azından elzem yetersizliğinin farkına varmasından sonra, sokağa fırlamasını sağlayacaktır. En küçük oluşum (concurrency), eğer gerçekten öngörülmemiş ise, böyle şeyleri boş konuşmaya çevirir.”³

Breton’un amaçladığı, gündelik hayat söz konusu olduğunda tasarlanmış ve önceden düşünülmüş olanın nafile olduğunu göstermektir. Öngörülme ve rasyonel olmayan sürreel deneyim tüm planları “boş konuşma”ya dönüştürür. Bu yüzden somut gerçeklik de tek başına bir olgu olarak değil, kişinin iç dünyasının ve gerçekliğin karşılıklı olarak birbirine nüfuz etmesi ile açığa çıkar. Nitekim Aragon da, “Le Paysan de Paris”de somut bir mekan betimlemez, bunun yerine bu mekandaki deneyimi anlatmaktadır, mekan, onu deneyimleyen bireyin iç dünyasındaki durumu ile beraber yeni bir hal alır ve okuyucuya bu ikisinin sentezini, yani deneyimleyenin içsel dünyasında somut gerçekliğin algılanması ve onun bakma biçimi ile gerçeklikteki virtüelliğin açığa çıkarılmasını, aktarır, tıpkı Tzara ya da Matta’nın konut tasvirlerinde olduğu gibi sokakta da somut gerçeklik ve içsel deneyim bir aradadır.

Lefebvre, sokaktaki bu deneyimi yoğunlaştıran şeyin bilhassa “arzu” olduğunu söyler [8]. Ona göre tüketim gündelik hayatı bir nevi “kolonileştir”mektedir, gündelik hayatın kolonileştirilmesinden ya da diğer bir deyişle formların organizasyonundan kurtulabilen

¹ “embracing and synthesizing mental and physical, inner and outer, higher and lower.”

² “the focus is on active exploration, through experimental practice, of lived experience in concrete space.”

³ “I hope, in any case, that the presentation of some dozen observations of this order as well as what follows will be of a nature to send some men rushing out into the street, after making them aware, if not of the non-existence, at least of the crucial inadequacy of any so-called categorical self-evaluation, of any action which requires a continuous application and which can be premediated. The slightest occurrence, if it is truly unforeseen, turns all such things to idle talk.”

tek şey ise “arzu”dur¹ [40]. “Arzu”, tıpkı “rüya” gibi hareket eder, “uykuyu ve uyanıklığı, imgeleri ve gündeliği ayıran eleştirel yüzeyi aşar ve kendine dışsal bir form üretir”² [8]. Bilinçaltı, formlar tarafından kapsanamayan yer olarak kalır. Onunla bağlantılı olan içsel deneyim ve arzular tıpkı bir buzdağının görünen kısmı gibidir, açığa vurulduğu yerde irrasyonallitesi ve mantıksızlığı ile formu sarsar. Tüketim toplumunda ise birey aslında hiçbir şeyi arzulamaz, herşey tüketicinin önüne hazır konulmaktadır ve o da kendine verilene alır, yani boyun eğer, işte bu yüzden de Lefebvre için “arzulamak” eylemi bu tüketim sisteminin dışına çıkmak, baş kaldırmak demektir [8]. Nitekim tutku (ya da arzu) kentin kurulumunda asimile edilmeden kalan şeydir [178];

“..... doğa halinden kente geçiş, tutkudan akla geçiş, salt bir kopma değildir. Kentin tüm kalbinde doğadan bir hatırlatıcı, bir kalıntı, bir iz, tramvatik bir irrasyonallite lekesi kalır her zaman (Zizek, The Sublime Object of Ideology, 1989, s. 43). Asimile edilmeden kalanlar ise, örneğin Spinoza’nın kent oluşumunda, tutkulardır. Temelde insanların bir aradalığı açısından makul bir form olan kentte tutkular önemli davranış unsurları olarak kalır ve tutkular varlığını sürdürdüğü için, toplumsal kimlikler tutkudan ya da antagonizmadan bağımsız bir şekilde oluşturulamaz.”

Bilinçaltının uzanımları, hayagücü, arzu, tutku, deneyim, mekanda çoğu zaman kaçarak asimile olmadan kalmayı başarır; dahası yaşamın akışında buldukları gediklerden açığa çıkarak, onları bastırmaya çalışan formlara meydan okurlar, onların meşruluğunu sorgulayıp, bir yandan da onları transforme etmeye çalışırlar. Bu yüzden gündelik hayat formların belirme yeri olduğu kadar, bir yandan da o formlara direnme yeri olarak ortaya çıkar. Gündelik yaşam kendi içinde önceden tasarlanmamış, üzerinde uzlaşılmamış, bölünmemiş anlar ve mekanlar barındırır, formsuz tam da bu an ve mekanlarda yeşerir. Dada ve Sürrealizmin ise irrasyonel ve psişik olanı tekrar keşfetmeyi sağlayarak ve deformasyon anlarının tohumlarını hayatın içine ekerek, gündelik hayatta formların tahakkümünü sekteye uğratacak bir toplumsal transformasyona gidebilecek bir yolu açtığı söylenebilir. Sürrealizm kendinden sonraya

¹ “Lefebvre claims (more justifiably) that desire breaks off from actual needs and thus potentially escapes the ‘colonization’ of everyday life imposed by consumerism.”

² “going beyond the critical surface which separates sleeping and waking, images and the everyday, and create itself in an external form?”

“şimdiye kadar ilham verici gücünü alıkoyan gündelik hayatı anlamının, açığa çıkarmının ve ona etki etmenin yollarını miras bırakmıştır”¹ [40].

¹ “Surrealism bequeathed ways of construing, uncovering, and acting on the everyday that have retained their inspirational power until now.”

BÖLÜM 5

FORM-SUZ

Yaşamın akışı içinde form, ancak bir “an”da tutunabilir. Yaşam herşeyi sürekli aşındırır, ve formun ebedileşmesine izin vermemek için direnir.

Mimari formun üretim süreci de sürekli sızmalar ve kayıplar ile ilerler, zira zihinde tasavvur edilen (form) herhangi bir mecrada –dil, kağıt, bilgisayar, maket...- temsil edildiği andan itibaren transforme olmaya mahkumdur. Temsil, yapının ya da formun kendisi olmadığı gibi, uygulama sonucunda ortaya çıkan nesne de değildir. Dahası inşa sürecine farklı pratiklerden aktörler, -mühendis, teknisyen, elektrikçi, mekanikçi...-, farklı zihinler müdahil olduğunda, sızma kaçınılmazdır. Yapım aşamasında malzeme her zaman öngörüldüğü gibi davranmaz, sonuçta ortaya çıkan yapı ne mimarın zihnindeki ne de temsilindeki tasavvur değildir. Birden çok aktörü içeren karmaşık ve hibrid bir süreç olan mimari üretim, ne kadar rasyonelse, öznel faktörler ne kadar sürecin dışındaysa, sızma o kadar azalır. Tasarım sürecine dahil olan yeni teknolojiler, örneğin CAD¹ tabanlı uygulamalar ile binaların uygulama projesinin de 3 boyutlu çizilmesi, tek bilgisayar programına tüm disiplinlerin entegre edilerek yapının mekanik/statik/elektrik projelerinin mimari projeyle çakıştırma işinin bilgisayar programının kendisi tarafından yapılması, CNC² üretim teknolojileri ve inşaat sürecinin dijitalleşmesi,.. gibi yeni olanaklar aslında bu sızmayı en aza indirme çabalarıdır. Bu çabalar sızmayı önleyemese de minimize edebilir. Fakat mimar ve rasyonel aygıtları eninde sonunda yapıyı terk

¹ Bilgisayar destekli tasarım “computer aided design (CAD)”

² Bilgisayarlı sayısal denetim; “computer-numerically-controlled (CNC) manufacturing”

eder ve onu “yaşamın akışına” bırakır. Yapının inşaat ile mesken arasındaki o kısa anı belki de forma en yakın olduğu andır. Zira hiçbir yapı asla mimarlık dergileri ya da internet sitelerindeki fotoğraflarda olduğu gibi kalmaz. Zaman ve kullanıcı ona kendi ritmini ve düzenini dayatır ve onu deforme eder.

Bir binayı mesken tutmak bir “şiddet” eylemidir; Tschumi’ye göre “yapı ve kullanıcı arasındaki herhangi bir ilişki, bir şiddet ilişkisidir, çünkü herhangi bir kullanım insan bedeninin verili bir mekanı ihlalidir, bir düzenin içine başka bir düzenin zorla nüfuz etmesidir”¹ [41]. Her kullanım bir vandalizmdir, her kullanıcı da bir vandaldır. Bu yüzden dergilerdeki ve internet sitelerindeki mimari fotoğraflar çoğu zaman kullanıcıları içermezler. Altınyıldız’a göre yapı, inşa edilip hayata karışınca “fikir alemindeki saflığını” yitirir, yapının fotoğraflarının önemi de bu gerçeklikten gelmektedir [179];

“... İnşa edilmiş yapı basılı kağıt üzerinde temsil edildiğinde yeniden ‘saf’ fikirler alemine döner. Fotoğraf, sayfanın iki boyutlu mekanında yeni bir mimarlık kurar. Hayata karışan evin gerçekliği değil, yapıyı tasarladığı gibi, onun temsillerini de kurgulayan, denetleyen, istediği gibi yayan mimarın yarattığı, görselliğe dayanan başka bir gerçeklik.”

Bu yüzden de mimari imajlarda “yaşamın içkin düzeni”nin bu yapıları istila edeceği göz ardı edilir² [119]. Şayet bu görseller bir insan figürü içeriyorsa, bu bedenler tesadüfen orada değildir, tasarımın bir parçasıdır ve çoğu zaman “tasarlanmış bir işlevi” göstermek için mimar tarafından yerleştirilmiştir. Mimari fotoğraflar ve çizimlerde kavga eden, öpüşen, ağlayan, intihar eden, binaya zarar veren, duvarları yıkan, camları kıran birine rastlayamazsınız, çünkü beden, “mimari düzenin pirüpaklığını bozar”³ [41]. Şüphesiz burada sözü edilen beden, “Kon-form” bölümünde tartışılan mimari nesnenin zapturapt altına aldığı soyut beden değildir, kendi yaşam ritmi bulunan öznedir, başka

¹ “Any relationship between a building and its users is one of violence, for any use means the intrusion of a human body into a given space, the intrusion of one order into another.”

² “The immanent order in the life played out in buildings remains undiscovered in these images, which prefer to show how closely one can aspire to live in surroundings that have geometric definition or well-defined pictorial qualities.”

³ “The body disturbs the purity of architectural order.”

bir deyişle tasarlanmamış, *biosa* dönüşmemiş, çıplak yaşamdaki *zoêye* karşılık gelen bedendir¹.

Nitekim bu önermenin tersi de doğrudur, beden mekana ne kadar şiddet uyguluyorsa, mekan da bedene, hem ideolojik hem de fiziksel araçlar ile şiddet uygulamaktadır. Bu karşılıklı bir savaş, bir çatışma²dır. Formsuz –eğer gerçekleşebiliyorsa- bu savaşın beden ve bedeninin pratikleri, yani yaşam lehine dönmüş halidir. Bu yüzden Bataille, mimari düzeni, toplumsal düzen ile analog gördüğü “Architecture” metninde [1], “yaşamı sanata dahil etme” çabasındaki avangard sanatı bu düzene darbe indiren bir alan olarak düşünmüştür. Dada ve Sürrealizm gibi avangard hareketler transformasyonu sabitlemekten kaçınma çabası ile formsuzluğa gidebilecek bir yolu açmışlardır. Fakat her ne kadar normatiflik reddedilse de, bilhassa Sürrealizmin formel bir sanat alanı içinde kaldığı görülür. Nitekim bu tutum mimarlık alanında daha da belirgindir, mekan algıları ve tanımları çoklukla savundukları kavramlar tarafından çerçevelendirilmiş bir alanın içinde kalır. Aslında tıpkı çağdaş mimaride vuku bulduğu haliyle Sürrealistlerin de önerdikleri rastlantısallık tasarlanmıştır; nitekim Tzara’nın “Dada Manifestosu”nda yazmış olduğu gibi “sistemlerin en kabul edilebilir olanı hiç olmayanıdır”, yani sistemin yokluğu da aslında hala bir sistemi tanımlamaktadır [121].

Fakat mimarlık düzenlemeye çalıştığı gündelik hayat ile bir kavga ve çelişki halinde iken, ona nüfuz etme çabası zaman zaman gündelik hayatın kendisine nüfus etmesi ile de sonuçlanabilir. Bu çatışmada sanatta yakalanamayan hayati bir özellik söz konusudur, zamanın ve insanın (kullanıcının) bilinçdışı, “kayıtlı olmayan”, “gündelik” müdahalesi. -Bu önermeye interaktif sanat uygulamaları ya da *landart* örnek gösterilerek itiraz edilebilir, fakat izleyicinin katılımı sanat nesnesinin tanımladığı çerçevenin içinde, onun izin verdiği kadar gerçekleşir. Ya da örneğin *landart* söz konusu ise, doğanın iş üzerinde yapacağı etki öngörülmüştür.- Bu yüzden en katı form olan mimarlık, belki de şaşırtıcı biçimde formsuzluğun en kolay yeşerebildiği alan olarak ortaya çıkar.

¹ Bkz. 3.1 Beden, Oran, Düzen

² İngilizce “conflict” kelimesinin karşılığı olarak; metin boyunca “çatışma” ve “çelişki” kelimeleri hep İngilizce “conflict” kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır.

Burada “mekan” ve “mimarlık” sözcüklerinin analog düşünülmesi gibi bir tehlike de söz konusudur, bu iki sözcük çalışma boyunca asla birbirinin yerine kullanılmamıştır, zira mekan inşa etmek her zaman formel mimarlık alanında olmayı gerektirmezken, mimarlık pratiği hemen her zaman, zihinsel ya da fiziksel bir mekan yaratır. Bu önermeden, formel mimari pratiğin dışında da mekanlar yaratılabileceği sonucu çıkar ki burada tartışılan temel argüman için bu durum bir ön kabul olarak düşünülebilir, zira Lefebvre’nin üçlü mekan diyalektiğindeki mekanın “yaşanan” boyutu, çok kabaca da olsa bir anlamda formel mimari pratiğin dışında kalan mekana –daha doğrusu mekanın boyutuna- karşılık gelir. Mimarlık, kendi yarattığının dışında kalan bu mekanın sözkonusu boyutlarını silme pratiği olarak da tanımlanabilir, mekanı ve içindeki somut ve soyutları ve hatta olasılıkları düzenlemek, bilinir, öngörülür yapmaktır. Bu durumda formsuz ve mimarlık birbirinin tam olarak zıddı gibi düşünülebilirse de, formsuz, onu biçimleştirmeye çalışanın, yani mimarlığın içine nüfuz edip, orada yaşayıp, çoğalabilir, zira transformasyon ancak bir mekanda vuku bulabilir.

5.1 Değerlerin (Yeniden) İnşası

Formun inşası, aynı zamanda bir değerler sistemin de inşasıdır. Nitekim çalışma boyunca hep değerler –mevcut değerleri reddetme, yenilerini kurma(ma)- üzerinden tartışıldı, Dada, bu değerleri yıkarken, yerine yenilerini önermediği ve kaosu kabul ettiği için bir çıkış noktası oluşturdu.

Müesses değerleri yıkmak öncelikle nihilistik bir tutum gibi düşünülebilir. Peki bu değerleri bir daha kurmamak –eğer mümkünse- nihilizmin neresinde durur? Nietzsche’nin nihilist tanımı şöyledir: “Nihilist, olduğu haliyle dünyanın olmaması gerektiği ve olması gerektiği gibi bir dünyanın da var olmadığı hükmünü veren kişidir”¹.

¹ “Nietzsche, 1967, The Will to Power”dan aktaran [178].

Her ne kadar Nietzsche’nin tanımından ilk anda bu anlaşılrsa da nihilizm her zaman “değersizlik” anlamına gelmez. Diken, nihilizmin 4 biçimini tanımlar [178];

“Olumsuz” ya da “dinsel” nihilizm: aşkın bir Tanrı, dünyevi yaşamın ötesinde duyular-üstü başka bir dünya

“Edilgin” nihilizm: “her hangi bir metafizik dünyaya inanmama”. Değerlerin bulunmadığı bir dünya. Tüm değerlerin reddi.

Bu durumda değerler aşkınlaştırılmadığında ve -eğer böyle bir durum mümkünse- kaosta, geriye kalan şey “hiçlik” midir? Pek değil.

Bu tartışma için şüphesiz 19. yüzyıl, Tanrı’nın ölümü bir kırılma noktasıdır, Tanrısal değerler yıkılmıştır, fakat geriye kalan “hiçlik” değildir, yerine dünyevi araçlarla yeni aşkın değerler inşa edilir. Neticede durum değişmez, bir değer sistemi reddedilip, yerine yeni bir değer sistemi kurulduğunda, insanın “değerlere tabi olması” durumu, ya da Deleuze’un ifade ettiği şekli ile “insanın köle olarak konumu” baki kalır [44]. Deleuze Tanrı’nın ölümünü şöyle tanımlar [44];

“Nietzsche’ye göre Tanrı’nın ölümü muazzam bir olaydır, cazibeli fakat yetersizdir, çünkü nihilizm formunu hemen hemen hiç değiştirmeden devam eder. Öncesinde, nihilizm değersizleştirme demektir, daha yüksek değerler adına hayatın yadsınmasıdır. Fakat şimdi bu daha yüksek değerlerin yadsınması insani değerler ile yer değiştirmiştir- tamamen insani değerler (ahlak dinin yerine geçer; yararlılık, ilerleme, hatta tarih ilahi değerlerin yerine geçer). Hiçbir şey değişmedi, aynı reaktif hayat için, ilahi değerlerin gölgesi altında hüküm süren kölelik, şimdi insani değerlerin altında hüküm sürüyor.”¹

Muhakeme yolları değişmediği sürece, Tanrısal değerler çözülsede, formlar yıkılsa da, aslında değişen bir şey yoktur, yıkılan değerlerin yerine yenisinin inşa edildiği ve sabitleştirilip ebedileştirilmeye çalışıldığı sürece, bireyler hep “müesses değerlerin gölgesinde”², ve düzen ile bir tür konformizm ilişkisi içinde yaşamaya mahkumdur [44].

Nitekim Sürrealizmin açtığı yolda mantığın hegemonyası belli ölçüde zarar görmüş olsa da, onun yerini hayal gücü doldurmamış mıdır? Mimarlıkta sürreel tekniklerin

Radikal nihilizm: kişinin gerçekleştirilemez üstün değerleri olması. “bir dünyası olmayan değerler.” Umutsuzluk.

“Tanrı’nın ölümünün iki sonucu vardır: yönünü kaybetme (edilgin nihilizm) ve umutsuzluk (radikal nihilizm).” [178]

Anti-nihilizm (kusursuz nihilizm): değerleri yıkıp, yerine yenisini koymak.

“Yanlış değerlerin reddedilmesi ve bunların yok edilmesi yanında bir içkinlik düzlemi inşa ederek, yeniden yaratımların yenilenmesi gerekir.” [178]

¹ “Nietzsche’s idea is that the death of God is a grand event, glamorous yet insufficient, for nihilism continues, barely changing its form. Earlier, nihilism had meant depreciation, the negation of life in the name of higher values. But now the negation of these higher values is replaced by human values- all too human values (morals replace religion; utility, progress, even history replace divine values). Nothing has changed, for the same reactive life, the same slavery that had triumphed in the shadow of divine values now triumphs through human ones.”

² “under aegis of *established* values”

kullanılması, mimarlığın mantığının ve rasyonalitenin hükmünden kurtularak, kendini arzu ve hayallere açması, bilinçaltı ile karakterize olan bir mekan “tanımlaması” ile yeni bir form da ortaya konulmamış mıdır?

Bu yüzden Simmel, “Der Konflikt der Modernen Kultur (1918)”da [46] meselenin bir formu reddedip, yerine yenisini koymak değil, formun kendisini reddetmek, hayata empoze edilmiş forma karşı durmak olduğunu söylemektedir, “formun kendisine, formun prensipine karşı mücadele”¹ esastır, böylece “tüm bilişsel değerler ve strüktürler sadece hayatın direkt olarak açığa vurulması ile ortaya çıkar”². Daha açık söylemek gerekirse, formlar yıkıldığında Simmel’e göre geriye kalan “”hayat”ın kendisidir [46].

5.2 Güncel Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı

Güncel mimarlık ortamında, bilhassa gelişen dijital teknolojiler, sanal mimarlık ve bilgisayar tabanlı uygulamalar ile birlikte mekan üretim ve deneyim yollarının farklılaşması ve akabinde mekan kavramının anlamının da değişmesi, formsuz kavramı ile iniltili olarak değerlendirilecek mimari pratiklere zemin hazırlamıştır. Marcos Novak’ın sürekli transforme olan ve kullanıcıya göre değişen bir mekanı öngören sıvı mimarlık (liquid architecture) kavramı, Greg Lynn’ın, ancak bilgisayar destekli tasarım ile mümkün olabilen “blob mimarisi (blob architecture)” ya da 2000lerdeki adıyla blobitecture kavramı, Lars Spuybroek’in blobitecture ve interaktif mekan uygulamaları, Asymptote’un sanal mekan tasarımları, ve burada sayılmayan çoklukta dijital teknolojileri kullanarak önceden mümkün olamayan bir interaktifliği, sanallığı ve ifade biçimini mimarlığın içine dahil eden uygulamaların herhalde hepsi formsuzluk kavramı altında incelenebilir. Fakat bu ve benzeri örnekler formsuzluğu mimari üretim pratiğinin dahilinde var etmeye çalışır, diğer bir deyişle formsuzu formel mimari üretimin bir parçası haline getirme kaygısı taşırlar.

Bunun yanında, formsuzluk deneysel alanda mimarinin sınırlarını sorgulama adına da çoklukla bir çıkış noktası teşkil etmiştir, Woods’un nesnenin sınırlarını sorgulayan

¹ “the struggle against form itself, against the very principle of form,”

² “all cognition, values and structures can only be seen as the direct revelation of life.”

enstelasyonları, “mimariye formsuzluk anlarını takdim etme çabasında bir metodolojik deneysel laboratuvar”¹ olma iddiasındaki “formlessfinder” grubunun deneysel ve eleştirel uygulamaları ile “formsuzluk mimariye takdim edilir” [180]. 2011’de AA’de “Intermediate Unit 13 – Formless” isimli bir proje grubunun çalışmalarında ise formsuzluk “mimari bir dil, bir ifade biçimi” gibi değil de, “insani deneyim ve kentte ikamet üzerine eğilmiş ve formsuz homojenleştirmek ve kontrol etmek için çalışan müesses ideal ve otoritelere bir tepki olarak okunmuştur”² [181]. Öğrenciler Bataille’in formsuzluk ile inilti kavramlarını baz alarak bunlar üzerine projeler geliştirmişlerdir.

Açıktır ki bu sayılanlar -ve burada sayılmayanların- hepsi formsuzluk kavramının mimari üretimdeki karşılıkları olarak düşünülebilir. Fakat bu bölümde daha ziyade hem güncel mimarlıktaki üretim sürecinde, hem de mimari nesneyi deneyimleme sürecindeki formsuzluk arayışlarının altında yatan, ya da yattığı düşünülen, temel dayanak noktalarını oluşturan kavramlar tartışılacaktır. Bunu yaparken temel olarak Tschumi, Rajchman ve Grosz’un metinlerinden yararlanılmıştır.

Tschumi’nin 1975-1990 arası makalelerinin toplandığı “Architecture and Disjunction” kitabının [41] seçilmesinin nedeni zaman dilimi olarak makalelerin Sitüasyonizmin “fiilen” son bulmasından (1972) hemen sonraya denk gelmesi ve oradaki birikimi kullanmasıdır. Mimarlığın işlev, yer, malzeme, anlam.. gibi bir takım belirleyicilerinden kopması (disjunction) ve bunları aşması (transgression-sınır ihlali) ile yeni bir mimarlık tanımlamaya çalışması açısından ve yaşamsal pratik ile mimari form arasında bir ara kesit bulmaya çalışması ile, 21. yüzyıldaki tartışmalar için bir dayanak noktası oluşturmuştur.

Grosz [42] ve Rajchman [43] ise, Tschumi’nin sınır ihlali kavramını bir adım öteye götürerek yeni bir mimarlık değil, aynı zamanda yeni bir mekan üretim ve deneyim gerçekliği de tanımlamaya çalışmıştır. Grosz geleneksel mimarlık tanımının dışında kalanları, -zaman, değişim, akış...- felsefe yardımı ile mimarlığa dahil etmeye çalışırken,

¹ “formlessfinder is a laboratory for methodological experimentation oriented toward the introduction of moments of formlessness into architecture.”

² “Intermediate 13 has been interested in formlessness in relation to human experience and habitation within the city – where formless can be read as a reaction to established ideals or authorities that operate to homogenise and control.”

Rajchman bir dizi kavramı –katlanma, hafiflik, zemin, soyutlama...- tartışarak yeni ve esnek bir mekan tanımı yapmaya çalışır. İkisinin ortak noktası hem yazınlarını dayandırdıkları felsefi temel, -büyük oranda Deleuze’ün yazınsal külliyatı- ve formu kırabilen, “çerçevenlenmemiş”, virtüellik barındıran, esnek bir mekanı tanımlamaya çalışmaları ve bunun “mimari alan içinde” olabilirliğini sorgulamalarıdır.

Bu üç yazında da, sözkonusu “formsuzluğun” üzerinde tartışıldığı öne çıkan bazı kilit kavramlar bulunmaktadır. Bu bölümde bunlar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

5.2.1 Aşırılık

Grosz, “Outside Architecture” kitabında [42] Deleuze’un “dışarı (l’extérieur) (outside)” kavramından yola çıkarak, mimarlığın “dışında” kalanları kucaklamasını salık vermektedir. “Dışarı” ile kast ettiği, binanın cephesi ya da dışı değil, fakat disiplinin geleneksel tanımında alanının dışında kaldığı tasavvur edilen nosyonlardır. “Dışarı”yı kucaklayabilen mimariye “aşırılığın mimarlığı (architecture of excess)” adını verirken, “aşırılık”ı politik, ekonomik ve estetik bir kavram olarak tanımlamıştır, “egemen, temiz, düzgün, işlevsel ve kendini bilen özne tarafından dışlanan bu aşırılık, sistemi, düzeni, takası ve üretimi hem kuran hem de onların kuyusunu kazan koşulları hazırlayan”¹dir [42].

Grosz’un sorguladığı, mimarlığa “dışarı”nın nasıl aşılacağı, ya da mimarlık ve “dışarı”nın bir araya, karşı karşıya gelmeye nasıl zorlanacağı, mimarlığın dışarıdan bir (ya da birçok) eleman ile –ve bilhassa felsefe ile- karşılaşınca nasıl transforme olacağıdır² [42]. Şüphesiz “dışarı”dan bahsetmek, akla tersini, yani “içerisi”ni de getirmektedir, fakat bu iki tanımı birbirinden ayrı düşünmemek gerekir. Nitekim Foucault’nun içerisi olarak adlandırdığı mefhum, dışarının katlanması (fold) ile oluşur.

¹ “The concept of excess, or more, enables the question of the superabundant—that which is excluded or contained because of its superabundance—to be raised as a political, as much as an economic and an aesthetic, concept. This excess, that which the sovereign, clean, proper, functional, and self-identical subject has expelled from itself, provides the conditions of all that both constitutes and undermines system, order, exchange, and production.”

² “How to infect architecture with its outside? In other words, how to force an encounter, to effect a transformation or becoming, in which the series that is architecture can be intercut with an element (or several) from its outside, from that series which is philosophy, in which the two series are thereby transformed through their encounter:”

Deleuze Foucault'nun felsefesinde üç boyut tanımlar; "katmalar arasında formalize olmuş ve biçimleşmiş ilişkiler (Bilgi); diyagram düzeyinde güçler arasında bulunan ilişki (Güç); ve Blanchot'un dediği gibi, aynı zamanda bir ilişkisizlik olan, dışarı ile olan ilişki (Düşünce)"¹ [182].

Bu durumda dışarı düşünülmemiş olanın alanıdır, katlanma ile biçimleşmiş ilişkiler ağına, yani içeriye dahil olduğunda kuramsallaşmış bilginin bir parçası haline gelir [182]. İşte Grosz'un [42] "dışarı" ile kast ettiği de mimarlığın kapsamadığı alan olmakla beraber, aslında henüz mimarlık tarafından "düşünülmemiş, tasarlanmamış, çerçevelenmemiş olan"ın, yani "virtüel" olanın alanıdır.

Rajchman ise mimarlığın kendi sınırları dışında mekanlaşmasını, yani "aşırılık"ı "Constructions" kitabında [43] birden çok kavram üzerinden sorgulamıştır; bunlar sıralanacak olursa, Deleuze'un "katlanma (le pli) (fold)" kavramı, Koolhaas'ın deyişi ile "strüktürden, tipolojiden ve ideolojiden özgürleşmeyi"² sağlayan "hafiflik (lightness)" kavramı, gevşeklikleri ile farklı olasılıklara da olanak tanıyan, geometrik mekanın yerine yaşanmış deneyimi öne çıkaran "başka geometriler (other geometries)", virtüele olanak sağlayan, bir tür indirgemecilikten çok, bağları genişletmek ile ilgili olan "soyutluk (abstraction)" kavramı, soyutlamanın ulaşılan bir durum değil de, içkin ve formlardan öncül bir şey olduğundan yola çıkarak, "aşkın form yerine içkin durumun önceliği"³ni vurgulayan "içkinlik (l'immanence) (immanence)" kavramı [43].

Deleuze'un "katlanma" kavramı bu aşırılığı meydana getiren eylem gibi düşünülebilir. Rajchman katlanmanın, "görülmemiş, henüz "orada" olmayan bir şeyi görme sanatı,"⁴ olduğunu söyler [43], form kendini strüktür, arazi ya da işlev gibi belirleyicilerden kopararak, özgürce katlanır, böylece kendi sınırlarının "dış"ında da mekanlaşarak bir "aşırılık" oluşturur [43]. Yani form "katlanarak" dışarıyı dahil eder, ve böylece kendini

¹ "Up until now, we have encountered three dimensions: the relations which have been formed or formalized along certain strata (Knowledge); the relations between forces to be found at the level of the diagram (Power); and the relation with the outside, that absolute relation, as Blanchot says, which is also a non-relation (Thought)."

² "freedom from structure, from typology, from ideology"

³ ".... priority of immanent condition rather than transcendental form."

⁴ "Folding is an art of seeing something not seen, something not already "there".

bir nevi aşırılığa taşır. Bu durumda aşırılık, aslında daha önce düşünülmemiş olanı düşünmektir.

Burada “aşırılık” kavramı, “sınırı aşma”, “sınır dışına çıkma” anlamlarını da taşımaktadır, dolayısı ile Tschumi’nin “sınır ihlali (transgression)” kavramının karşılığı olarak da düşünülebilir. Kendi sözleri ile Tschumi’nin “sınır ihlali” kavramı, “basitçe kabullenilemez genel-geçerliklerin üstesinden gelinmesi”¹dir [41]. Bu aşırılık, mimarlığın kendini saran, sınırlayan şeyi aşması, yani genel kabul gören işlev, program gibi çerçevelerin ve sınırların dışına çıkma durumudur [43]. Rajchman bunu şöyle tanımlamıştır [43];

“Formsuzluğun mimarlığı, kapsayıcı gridini, onu her zaman aşan, gölgede bırakan ve ya ona baskın olan bir şeyi “sınırlayan” ve ya “çerçeveleyen” şey gibi gösterendir.”²

Grosz, “dışarı” kavramını Deleuze’dan ödünç alırken, “aşırılık” kavramını da Bataille’den almaktadır [42]. Bataille için “aşırı” olan her şey (çamur, pislik, düzensizlik, bulaşma, israf, ahlaki bozukluk, ölçsüzlük....) kabul edilmiş, düzgün olanı, formu ve ölçülebilir olanı aşan, onun sınırlarını ihlal eden şeydir³ [42]. Grosz’un sözleri ile [42];

“Bataille için, “fazla” ya da “aşırı”, işlevi, amacı, ya da kaynakların ve enerjinin harcanmasından başka kullanımı olmayan, işlevselliğin mantığının kuyusunu kazan, onu aşan ve fesheden şeydir. Bezeme, detay, fazlalık ve gereksiz: bunlar aşırılığın mimarlığının geçici elemanlarını oluşturabilir...”⁴

Bu tanıma göre mimari olarak aşırılığın da aslında mimarlığın üretiminde değil, yıkımında yatması beklenir [42]. Nitekim, Grosz’un “aşırılığın mimarlığı”nı tanımlamak için kullandığı bir başka söz grubu “ucube mimarlık (monstrous architecture)”dır [42];

“Bataille’in tanımladığı üzere, mimarlık, kararlar, kurallar, işlev ve form yerine kendi aşırılıklarını, kendi barbar ucubeliğini, diğer güçlerle olan işbirliğini,

¹ “Very simply it (transgression) means overcoming unacceptable prevalences.”

² “An architecture of the *informe* is one that exposes its containing grid as “constraining” or “framing” something that is always exceeding it, surpassing it, or overflowing it.”

Rajchman burada Fransızcadaki “informe”yi İngilizceye “formless” değil, “informel” olarak çevirmiş.

³ “For Bataille, dirt, disorder, contagion, expenditure, filth, immoderation—and above all, shit—exceed the proper, what constitutes “good taste,” good form, measured production.”

⁴ “For Bataille, what is “more” or “excessive” is that which has no function, purpose, or other use than the expenditure of resources and energy, is that which undermines, transgresses, and countermands the logic of functionality. The ornament, the detail, the redundant, and the unnecessary: these may prove provisional elements of any architectures of excess....”

etkileşimini, enerjisini, deneyimini aramalıdır. Bu, sınır ihlali olarak aşırılığın yeri anlayışını takip ederek, mimari “barbar ucubeliği”, radikal şekilde işlevsiz bir mimarlığı, anti-otokratik ve anti-bürokratik bir mimarlığı sorgulamalıyız. Deleuze’un adlandırdığı üzere “kontrol toplumları”nda işleyen ve onların bir parçası olmayı reddeden bir mimarlık.”¹

Sözkonusu mimarlık, sınırı aşarak, otoritenin bir işlevi ve parçası olmayı da reddeder; mimarlığın, “çerçeveleri” gibi görülen işlev, yer, malzeme, strüktür gibi unsurlardan kendini özgürleştirmesi ile onun toplumun kontrolünün bir aracı olmasının dışına çıkmasının birbirine paralel, hatta bir görülmesi “formsuz”a atfedilen asıl “işlevi” de ortaya çıkarır.

5.2.2 Virtüellik

Rajchman’ın “formsuz” tanımının aşağı yukarı şöyle olduğu söylenebilir; virtüel olan, başka formlara olanak tanıyan, esnek, farklılıkları bir arada barındıran, limitlerin dışına çıkabilen, önceden her yeri tasarlanmamış olan, içinde nasıl doldurulacağı öngörülmemiş açıklıklar barındıran, önceden kurulu bir uyum içinde olmayan (mekan). Yani formsuz, bir anlamda virtüellikle karakterize olur. Nitekim virtüel, orada olan, fakat henüz “çerçevenememiş” olandır, “mekanı aşan ve mekan tarafından tamamıyla çerçevenemeyen”²dir [43]. Katlanma ise virtüel olanı aktüelleştirerek açığa çıkarabilen eylemdir, prensiplerden, tasarımdan önce olan, fakat her zaman onlarda virtüel olarak bulunan, açıklanamaz bir olasılıktır³ [43].

Deleuze’un “virtüellik (virtualité) (virtuality)” kavramı, Bergson’un felsefesinde tanımlanan “süre (la durée) (duration)”nin tanımladığı bir bütünlüktür, bu bütünlük içinde farklılaşma çizgileri bulunmaktadır ve virtüellik bu çizgiler yardımı ile, “farklılaşma (differentiation)” yoluyla aktüelleşir, bu durumda aktüellik aslında virtüelliğin içinde

¹ “As Bataille identifies it, architecture must seek its own excesses, its bestial monstrosity, its allegiances with forces, affects, energies, experiments, rather than with ordinances, rules, function, or form. We must ask, following this understanding of the place of the excessive as transgression, how to engender an architectural “bestial monstrosity,” a radically antifunctional architecture, an architecture that is anti-authoritarian and antibureaucratic. An architecture that refuses to function in and be part of, as Deleuze names them, “societies of control.””

² “something that exceeds the space and that it cannot integrally frame.”

³ “... This pli, this “folding”, which is a matter of an inexplicable chance, prior to principles, prior to design, yet always virtual in them.”

saklıdır [183]. Bununla beraber, Deleuze, “virtüellik” kavramını, aktüelin tam karşıtı olarak kullanmaktadır, virtüel olan, gerçek fakat maddesel olmayana tekabül etmektedir, bu yüzden olası olan, gerçek olanın zıttı iken, virtüel, aktüelin zıttıdır [183]. Virtüellik gerçekliğin bir boyutu, bir bileşenidir.

“Virtüellik”, “olasılık (possibility)” ile aynı şey değildir. Olasılık, gerçeğe dönüşürken, birden çok olasılık elenir ve bastırılır, zaten orada var olan bir şey gerçeğe dönüşür, fakat virtüelin aktüelleşmesi böyle bir eliminasyon ya da sınırlama yardımı ile değil, kendi “aktüelleşme çizgilerini” farklılaşma yolu ile *yaratması* sonucunda olur”¹ [183]. Kısacası virtüelin aktüelleşmesi kreatif bir süreçtir [183];

“... her olasılık gerçekleşmez; gerçekleşme, bir takım olasılıklar gerçekleşirken, diğerlerinin geri püskürtüldüğü ve ya engellendiği bir kısıtlama içerir. Öte yandan, virtüelin gerçekleşmesi gerekmez, daha ziyade aktüelleşir; ve aktüelleşmenin kuralları benzerlik ve kısıtlama değil, farklılık, ayrışma ve yaratımdır.”²

Bu yüzden aktüele dönüşen virtüellik “farklılık” ile karakterize olur, aktüelleştiğinde virtüelliği anımsatması gerekmez, çünkü olasılık gibi önceden belirli değildir. Bir olasılık gerçekleştiğinde, gerçek o olasılığı anımsatır ve onun izlerini taşır. Olasılıkta, “hazır, önceden oluşturulmuş, kendinde önceden var olan ve başarılı kısıtlamaların düzeni ile hayata geçmiş olan bir gerçeklik”³ söz konusudur [183]. Her şey tamamıyla verilidir, “olasılığın *pseudo* aktüalitesinde imajdaki tüm gerçeklik zaten mevcuttur”⁴ [183].

Bu durumda “olasılık” tasarlanabilir bir olgu iken, “virtüellik” önceden tasarlanamaz, o “yeni bir yaratım”dır. Virtüellik öngörülemez ve ancak bir farklılık ile yaratılabiliyorsa, tasarımın öngördüğü, ya da “kapsadığı” bir virtüellikten söz etmek mümkün müdür? Mekanın virtüelliğinden şüphesiz söz edilebilir, fakat mimarlık ile kast edilen “çerçevenilmiş” bir mekan olduğu sürece, onun düşünsel ve pratik alanının içinde bir

¹ “must *create* its own lines of actualization in positive acts”

² “... every possible is not realized, realization involves a limitation by which some possibilities are supposed to be repulsed or thwarted, while others “pass” into the real. The virtual, on the other hand, does not have to be realized, but rather actualized; and the rules of actualization are not those of resemblance and limitation, but those of difference or divergence and of creation.”

³ “That is to say, we give ourselves a real that is ready-made, preformed, pre-existent to itself, and that will pass into existence according to an order of successive limitations.”

⁴ “Everything is already *completely given*: all of the real in the image, in the pseudo-actuality of the possible.”

virtüellikten nasıl ve ne kadar söz edilebilir? Zira virtüelliğin hayati noktası, onun “öncül (prior)” olmasıdır, yani “soyut (abstract)”tır, “gerçek fakat somut olmayan, mevcut fakat yürürlüğe girmemiş”¹ şey olarak, bu soyutluk hali onun “biçimleşmemiş” olması ile ilgilidir [45]. Fakat burada soyutluğu, pirüpaklık anlamında, bir şeyin özünü çıkarma, saf, temel formuna ulaşma, onu somut detaylardan arındırma anlamında düşünmemek gerekir [45]. Bu, “formlardan önce de orada olan”, daha çok bir öncül olma durumunu işaret eden bir soyutluktur. Saf olmayanların karışımı, kurucu formların dışına çıkan, etken (operative) bir soyutlanmadır; nitekim sanatta da, örneğin resimde aslında soyutlama ulaşılan bir durum değildir, formalizasyondan önce var olandır, nitekim tüm sanatların bir pre-figuratif çağı bulunduğu düşünülürse, aslında tam olarak “ilkel” olarak tanımlanan sanatlardaki durumdur.

Bu yüzden de soyutluk meselesi doğrudan içsellik ile ilgilidir, nitekim söz konusu olan “aşkın formdan ziyade, içsel gücün soyutluğu”²dur [43]. Burada öncelik, aşkın (transcendental) formda değil, içsel (immanent) durumdadır [43]. Bu yüzden de Rajchman inşa edilmiş mekanda “virtüel olan”ı sorgularken, mekanda “neyin olası ve yapılabilir olduğuna dair “saf” veya belirsiz bir “içkinlik” fikri”³ni de sorgular [43]. Zira virtüelliğin aktüelleşmesi “içkinlik düzlemi (plan d’immanence) (plane of immanence)”nde gerçekleşir; “.... onu dolduran durumlar virtüel olduğu sürece, içkinlik düzleminin kendisi virtüeldir. Olaylar ve ya tekillikler düzleme tüm virtüelliğini verir, tıpkı içkinlik düzleminin virtüel olaylara tüm gerçekliğini vermesi gibi”⁴ [44].

5.2.3 İçkinlik

Deleuze’un “içkinlik” kavramı, bir şeye içkin olmaktan ziyade, neredeyse o şeyin kendisi olma durumunu tanımlar, bunu şöyle açıklamıştır; “Mutlak içkinlik kendi kendisinin

¹ “real although not concrete, actual although not effectuated.”

² “They have the abstraction of immanent force rather than transcendental form-...”

³ Rajchman şöyle yazmıştır [43];

“... questions about the very nature of the powers and potentials of built space- to the whole question of “the virtual” in construction and the idea of a “pure” or indeterminate “immanence” in it of what is yet possible to be and do.”

⁴ “.... the plane of immanence is itself virtual, so long as the events that populate it are virtualities. Events or singularities give to the plane all their virtuality, just as the plane of immanence gives virtual events their full reality.”

içindedir; bir şeyde ya da bir şeyin içinde değildir; bir nesne ya da özneye bağlı değildir. Spinoza’da, içkinlik bir maddeye içkinlik değildir; daha ziyade, madde ve durum içkinlik içindedir”¹ [44]. Ancak böylece, yani “içkinlik kendinden başka hiçbir şeye içkin olmadığına”² içkinlik düzleminden söz edilebilir [44].

“Saf içkinlik (pure immanence)” kavramı ile kast ettiği de böyle saf bir düzlemdir, bu içkinlik düzleminde kurucu, ayrıcı hiçbir öge bulunmaz. Bu düzlemi “tutarlılık düzlemi (plan de consistance) (plane of consistency)” olarak da adlandırmıştır. Tutarlılık düzlemi, organizasyon ve gelişme düzleminin karşısında yer almaktadır. Organizasyon ve gelişme form ve madde ile, formun gelişimi, maddenin ya da nesnenin oluşumu ile ilgilidir [45]. Fakat tutarlılık düzleminde ne form ne de madde bulunur, onda sadece “tikel nitelikler (heccéités) (haecceities)” vardır³ [45]. Bu yüzden tutarlılık düzlemi formsuzun alanıdır.

İçkinlik düzleminin hayati noktası onun herhangi bir formdan ve sistemden öncül olması, “çerçevenlenmemiş” olmasıdır, barındırdığı virtüellik bir katlanma ile aktüelleşip, gerçeklik halini alabilir. Bu anlamda tüm içkin pratikler, yani hayal gücü, bilinçaltı ve içsel deneyim, aslında formlardan öncüdür. Yaşanmış deneyim, düşünsel mekandan ve mekansal düşünceden, *logostan* önce üretilmektedir, Lefebvre’nin deyişi ile “formel bilginin aklından önce, bedenin kendi aklı gelir”⁴ [7].

¹ “...Absolute immanence is in itself: it is not in something, *to* something; it does not depend on an object or belong to a subject. In Spinoza, immanence is not immanence *to* substance; rather, substance and modes are in immanence.”

² “... it is only when immanence is no longer immanence to anything other than itself that we can speak of a plane of immanence.”

³ “Inscribed on the plane of consistency are *haecceities*, events, incorporeal transformations that are apprehended in themselves; nomadic essences, vague yet rigorous, *continuums of intensities* or continuous variations, which go beyond constants and variables; *becomings*, which have neither culmination or subject, but draw one another into zones of proximity or undecidability; *smooth spaces*, composed from within striated space.”

⁴ “Before –long before– the advent of Logos, ..., lived experience already possessed its internal rationality; this experience was producing long before thought space, and spatial thought, began reproducing the projec-tion, explosion, image and orientation of the body. ... For, long before the analysing, separating intellect, long before formal knowledge, there was an intelligence of the body.”

5.2.4 Sınır İhlali ve Kopuş

Tschumi, mekanı kavramsallaştırmanın ve deneyimlemenin aynı anda gerçekleşemeyeceğini iddia etmektedir, kavramsal mekanın ve deneyimlenen mekanın aynı anda bir arada bulunamaması durumunu bir “mimari paradoks”¹ olarak tanımlar [41] ve bu paradoksu aşmanın yolunu, aşırılık ile beraber içsel deneyimde (inner experience), yani hayalgücünde görür [41]. Bu paradoksun çözümü, “mimari kurallar ile deneyimin keyfini hayali olarak harmanlamak”²tan geçer [41].

Diğer bir deyişle, birini kavramsal, diğerini deneyimsel olarak gördüğü iki uç tanımlamakta ve çözümü ikisinin harmanlanmasında görmektedir, bu uçlar sırası ile piramit ve labirente, ya da aşkın ve içkine tekabül eder. Labirent metaforu ile temsil edilen, duyulara ve deneyime konsantre olan uca, “mimarlığın hazzı (pleasure of architecture)” ismini vermiştir. “Mimarlığın nihai hazzı, aşırı uca getirilmiş mimarlık sanatının, hem mantıksal izler, hem de dolaysız mekan deneyimini ifşa ettiği o imkansız andır”³ [41].

Mimari bir parçanın işlevsel bir fonksiyonu yerine getirdiği için değil de, bilinçaltını ve tahriki hayata geçirdiği için mimari olduğu an, mimarlığın sınırlarının ihlal edildiği andır [41];

“Hazzın mimarlığı mekan kavramı ve mekansal deneyimin ansızın çakıştığı yerde yatar, mimari fragmanların çarpıştığı ve keyif içinde kaynaştığı, mimari kültürün durmaksızın dekonstrükte edildiği ve tüm kuralların ihlal edildiği yerde.”⁴

Sınır ihlali işte tam da bu mekansal pratik ile zihinsel düzenlemelerin birleştiği, yani piramit ile labirentin birleştiği yerde, yani “aşırılığın” mekanında ortaya çıkmaktadır [41].

¹ “... the impossibility of questioning the nature of space and at the same time experiencing a spatial praxis.”

² “... the solution of the paradox is the imaginary blending of the architecture rule and the experience of pleasure.”

³ “The ultimate pleasure of architecture is that impossible moment when an architectural act, brought to excess, reveals both the traces of reason and the immediate experience of space.”

⁴ “The architecture of pleasure lies where concept and experience of space abruptly coincide, where architectural fragments collide and merge in delight, where the culture of architecture is endlessly deconstructed and all rules are transgressed.”

Kavramsal olarak mekan ile mekanda geçen aktivitelerin birleşimi, bir sınır ihlali oluşturuyorsa, bu aslında güncel mimarlıkta gerçekleşen –ya da Tschumi’nin gerçekleştiğini iddia ettiği- “kopuş (disjunction)” ile mümkün olabilmektedir. Tschumi [41] güncel kentsel toplumda artık form, işlev, kullanım, ve sosyo-ekonomik strüktür arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurulamayacağını öne sürmektedir, bu ona göre hem modası geçmiş, hem de artık mümkün olmayan bir durumdur. Dahası bu kopuş ona göre mimarlığı baltalayan veya onu küçülten bir şey değil, tam tersi asıl “mimari” olandır [41]. Fakat tarihsel olarak kullanım, işlev ve müesses değerler arasında Tschumi’nin tahayyül ettiği gibi bir ilişki zaten kurulamadığından, aslında çağdaş mimarlıkta vuku bulmuş olanın da, bunlar arasındaki ilişkinin kopmasından ziyade, bu ilişkisizliğin farkına varılması olduğu söylenebilir.

“Toplumsal en muhafazakar öğelerini” yerinden edebilecek potansiyeli taşıyan bu kopuş ile mekan kavramı ve mekanın deneyimi, binalar ve onların kullanımı, mekan ve içindeki bedenlerin hareketi arasındaki neden-sonuç ilişkisi yok olmuştur [41]. Dahası bu kopuşu aslında zamanın bir getirisi gibi görmektedir, bugün insanlar ve nesneler artık homojen ve ahenkli, uyumlu bir bütünün parçaları değildir, ve bu yüzden de “mimari pratiğin çoğu –kompozisyon, nesnelerin düzeni, ilerleme ve devamlılıktan oluşan bir gelecek vizyonu- bugün kavramsal olarak uygulanamaz”¹ [41]. Zira “güncel kent ile beraber artık, tutarlı ve homojen bir bütünlüğü betimleyen sınırlar yok”² olmuştur [41]. Tschumi engin bir iyimserlikle kentlerin artık “deregülasyon”³ a uğradığını iddia etmektedir³ [41].

¹ “Much of the practice of architecture –composition, the ordering of objects, the vision of a future made of progress and continuity- is conceptually inapplicable today.”

² “...with the contemporary city, there are no more boundaries delineating a coherent and homogenous whole.”

³ “cities have become *deregulated*.”

Nitekim Tschumi tarihsel olarak şöyle bir tez öne sürmektedir [41];

Ortaçağda toplum kendi kendini regüle edebilen (self-regulated) bir örgütlenme içinde idi, regülasyon merkezde konumlanıyordu, kurallar ve gündelik hayat arasında bir neden-sonuç ilişkisi vardı, duvar işçiliği ile binaların yapımı birbiri ile doğrudan ilişkiliydi. Endüstri çağında ise, toplum yapay olarak regüle edilmeye başlandı, ekonomik ve endüstriyel güçler toplumu homojenleştirmeye çalışırken, kontrol de toplumun kenarında kurulmaya başlandı. Kurallar ve gündelik hayat arasındaki ilişki artık o kadar net değildi, bürokrasi adında bir gerçeklik hasıl olmuştu. Regülasyon artık merkezde değil, kenardaydı. Ve böylece, işlev, form ve anlam arasındaki bağlantı da koptu [41]. Birincisinde kontrolün merkezde,

Aslında Tschumi'nin amaçladığı bu toplumsal kopuş ve transformasyonları ortaya koyarak, mimarlığın, tasavvur ettiği bu yeni dünyada, yeni bir tanımını yapmaktır. Çünkü zaten ona göre bu kopuş, “mimarlığın yeni bir tanımını ortaya koyar”, dahası toplumsal ya da politik bir değişimi “sözümüne sabit mimari ve diğer müesseseleri aşan hareket ve programlar”a bağlamaktadır¹ [41]. Nitekim kopuş kavramı, Tschumi'ye göre mimarlığın artık sabit değil, tam tersi değişken olduğunun kanıtıdır [41]. Bu durumu şöyle açıklamıştır [41];

“Mimarlığın içsel olarak mekan ve işlevi karşı karşıya getirmesi ve iki terimin kaçınılmaz kopuşu, mimarlığın kararsız ve sürekli değişimin eşiğinde olduğu anlamına gelir. 3000 yıllık mimari ideolojinin tam tersini kanıtlamaya çalışması paradoksaldır: mimarlığın sabitlik, masiflik, temel ile ilgili olduğunu. Toplum onu sabitleştirmek, müesses etmek ve devamlılık sağlamak için kullanmaya çalıştığından, mimarlığın kendine karşı ve kendine rağmen kullanıldığını iddia ederdim.”²

Tschumi'ye göre bu kopuşla beraber artık mimarlık, bu müesseselerin yanında, onları sabitleştiren bir araç değil, bunun tam tersi, “kentsel politika kuramcılarının sürdürdüğü gibi yalnızca egemen sosyo-ekonomik strüktürlerin üç boyutlu yansıması olmayan herşey”³dir [41], ya da toplumsal ve ekonomik alanda hakim olanın yansıttığından geriye kalan şey. Dahası, mimarlıkta toplumsal ve politik transformasyon için bir katalizör olma potansiyelini de görmektedir. Tüm bunları yapmasını sağlayan şey ise mimarlığın kendi sınırını aşmasıdır [41].

ikincisinde kenarda, bugün ise tamamen toplumun dışında yer aldığını savunup, bugünün artık deregülasyon çağı olduğunu iddia etmektedir, artık öznenin ve hatta toplumun merkezsizleşmesi söz konusudur [41].

¹ “... there is no social or political change without the movements and programs that transgress supposedly stable institutionality, architectural or otherwise; that there is no architecture without everyday life, movement, and action; and that it is the most dynamic aspects of their disjunctions that suggest a new definition of architecture.”

² “Architecture's inherent confrontation of space and use and the inevitable disjunction of the two terms means that architecture is constantly unstable, constantly on the verge of change. It is paradoxical that three thousand years of architectural ideology have tried to assert the very opposite: that architecture is about stability, solidity, foundation. I would claim that architecture was used “à contre-emploi”, against and despite itself, as society tried to employ it as a means to stabilize, to institutionalize, to establish permanence.”

³ “whatever cannot be the mere three-dimensional projection of ruling socioeconomic structures, as theorists of urban politics were then maintaining.”

Kısacası Tschumi'ye göre bu "sınır ihlali" ile mimarlığın toplumsal ve politik konumu ve "işlevi" yeniden tanımlanmaktadır. Fakat hem Tschumi hem de Grosz'da aynı problemlilik nokta ortaya çıkmaktadır, her ikisi de mimarlığın kapsamadığı bir alandan söz edip, bunu bir şekilde mimari pratiğin içine dahil etmeyi öngörür, daha doğrusu mimarlık sınırlarını "aşarak" bu alanları kapsayacak şekilde genişler, ya da "katlanır". Mimari alan katlanarak, içkinlik düzlemindeki "düşünülmemiş" virtüelliği aktüelleştirir ve kendi bilgi birikiminin bir parçası haline getirir. Bu durumda, aslında "daha önce çerçevelenmemiş" olan, mimarlığın strüktürü içinde erime tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Aslında mimarlığın "dışı"na çıkılmaz, sadece sınırları genişler; mimarlık formsuzluğunu kapsamaz, sadece formunu onu da kapsayacak şekilde genişletir. Nitekim Grosz "dışarı" üzerine konuşup, ona böyle bir önem atfederken bir yandan da bunu, sanki mimarlığın o dışarısını da kapsamasını salık verir gibi yapmaktadır [42]. Kendi sözleri ile [42];

"Çoğu zaman böyle işlemiş olsa da, mimarlık basitçe mekanın kolonileştirilmesi ve ya bölgeselleştirilmesi değildir, Bataille'in de sezmiş olduğu gibi, aynı zamanda olsa olsa şimdiki zamanın artık kendini tanıyamadığı bir geleceğin beklentisi ve davetidir. Bu bağlamda, mimarlık gelecekteki yaşam için deneysel bazı gerekli durumları sağlayabilir, dışlanmış, marjinalize, dışa itilmiş ya da yersiz de kendini bulabileceği bir takım deneyler."¹

Oysaki "dışarı"nın önemi, eleştirel gücü, zaten mimarlığın kontrol alanının dışında kalmasından gelmektedir; "mimarlığın dışında, onun üzerinde oynadığı fakat direkt olarak kontrol edemediği ve yönlendiremediği teknolojiler, bedenler, fantaziler, politika, ekonomi, ya da başka faktörler olabilir"² [42]. Bu durumda buradaki asıl mesele, "kontrol"dür, yani mimarlığın aslında bir kontrol aracı, Deleuze'un "kontrol toplumları" dediği şeyin bir parçası olması ve ya –eğer öyle bir şey söz konusu ise– bunun "dışı"nda kalması halidir. Fakat mimarlık o kontrolün kendisi iken, bunun dışında hala nasıl mimarlıktan konuşulabilir? Mimarlık katlanarak dışarısını da kapsayacak şekilde kendi alanını genişlettiğinde, içeri alınan, ya da aktüelleşen bu kontrolün bir

¹ "Architecture is not simply the colonization or territorialization of space, though it has commonly functioned in this way, as Bataille intuited; it is also, at its best, the anticipation and welcoming of a future in which the present can no longer recognize itself. In this sense, architecture may provide some of the necessary conditions for experiments in future living, experiments in which those excluded, marginalized, and rendered outside or placeless will also find themselves."

² "Outside of architecture may be technologies, bodies, fantasies, politics, economics, and other factors that it plays on but doesn't direct or control."

parçası olmaktan nasıl kurtulabilir? Zira Grosz da Deleuze'dan aldığı kavramları tartışırken neticede şu soruyu sorar; "Mimarlık Deleuze'un tüm çalışmasına aykırı değil midir?"¹ [42]. Aslında Grosz'un yapmaya çalıştığı tam anlamı ile, bu mimarlığa aykırı olanı, ya da "Deleuze'ü mimarlığa takdim etmektir"² ve böylece mimarlığın "yıkılmasa da, titremesini sağlamak"³tır [42]. Fakat, mimarlığın titremeden bu kavramları kendi potasında eritmesi daha olası gibi gözükmetedir, zira mimarlık tarihi boyunca her kültürel kırılma noktasında olan tam olarak bu değil midir?

Bununla beraber, bu titremeyi sağlayacak olan, belki de onun sürekli çatışmada olduğu, her zaman domine etmeye çalıştığı fakat bunda hiçbir zaman tam olarak başarılı olamadığı, mimarlığın "dışında" olan, fakat onu bir mecra olarak kullanan, formlardan "öncül" olan şeydir, yani mekandaki hayat ve deneyim. Mimarlığın, içkinlik düzlemindeki formlardan öncül olan virtüelliği kapsayacak şekilde genişlemesi gibi, tersine bir katlanma da söz konusudur, yani deneyimin ve hayatın mimarlığın içine katlanması durumu, böylece formun ve hayatın (deneyim, içkinlik) sürekli bir çatışma içinde olduğu ve sürekli birbirlerinin alanına girdiği, sınırı ihlal ettiği yerde, sınır da muğlaklaşır ve sürekli değişir.

5.2.5 Yaşanmış Deneyim

Rajchman, Öklid geometrisi ile yaşanmış deneyimi (lived experience) karşı karşıya getirip, "etkin form (operative form)" olarak adlandırdığı bir kavramı tartışmaktadır [43]. Husserl'in fenomenoloji kavramına göre, esas olan aslında mekanda yaşanan deneyimin kendisidir ve geometrinin soyut figürleri, bu deneyimin temelini oluşturmak yerine, sadece belli amaçlar için ondan türetilmiş şeyler olabilir⁴ [43]. Deneyim esas unsurken, fiziksel çevre onun fonunu dahi teşkil etmez, daha ziyade soyut ve ikincil önemde bir olgudan ibarettir. Rajchman, bu felsefeden yola çıkarak, yaşanmış

¹ "... Is architecture not antithetical to the Deleuzian endeavor?"

² "To "introduce" Deleuze to architecture"

³ "if not shutter, then tremble"

⁴ "It (fenomenoloji) says that what is real is in fact the lived experinece of space and that Euclid's abstract figures, far from giving the "real" basis of that experience, are only something derived from it for certain purposes."

deneyimi somut mekanın içine yedirerek, başka türlü geometriler elde edilebileceğini savunur [43];

“Diğer geometrilerin meselesi, bu organize edilmemiş ve kompleks mekanı binanın içine yedirmek- başka bir deyişle nasıl, kapsayıcı bir düzenleme ile önceden tanımlanmamış veya var olan elemanların birleşimi ile belirlenmemiş, serbest ve etken bir mekan yaratılacağıdır.”¹

Rajchman’ın “etkin form” olarak tanımladığı; formun önceden belirli bir zeminde tanımlanmasından ziyade, daha az sistematik ve öngörülemez şekilde işlenmesidir [43]. Burada mesele, mekanı “tekilleştirmek” ve yaşamın başka geometrilerine yer açmak için konstrüksiyonu gevşetmektir, mekanın, tamamen, tüm detayları ile düzenlenmeden ve belirlenmeden serbestçe kurulmasıdır. Bu durumda etkin form, formun davranış, ya da işleyiş biçimi ile ilgilidir, yani söz konusu olan, formun neyi temsil ettiği ya da neye karşılık geldiği değil, ne yapabildiğidir, formun belirlenmiş olandan başka türlü davranması, dahilindeki tüm eylemlerin önceden belirlenmemiş olması, yani etkinlik alanının serbest olmasıdır [43]. Mesele form “daha serbest, esnek, daha az öngörülebilir bir düzenlemede özgürce hareket edebildiğinde, afektif (affective) bir mekanda hareket ettiğinde, form vasıtasıyla ne yapılabileceği”²dir [43].

Lerup “After the City” kitabında [184] formun muğlak (ambiguous) olmasını salık verirken aslında Rajchman’ın etkin formuna benzer bir olguyu tanımlamaktadır. Lerup’a göre tasarım mümkün olduğunca muğlak olmalıdır, böylece insan da onun üzerinde “hareket edebilir”³ ve yeni mekanlar tanımlayabilir [184], bu düşünce insanın hareketini, eylemini mekan kurucu bir öge olarak alır, form ise sadece sunulan olasılıklardan ibarettir. Bunun için Borges’in “yolları çatallanan bahçesi”ni örnek vermektedir. Burada birden çok gelecek (olasılık) vardır ve aynı anda hepsini seçmek söz konusudur [185];

¹ “The problem of other geometries is then how to introduce this anorganized or complex space into building- in other words how to create a free, operative space in construction not preset by any overarching organization or given through combination among existing elements.”

² “...what can be done through form when it is free to move within a looser, more flexible, less predictable sort of arrangement, once it starts to move in an affective space.”

³ “... architecture must be seen as a parallel enterprise, whose relationship with us is always ambiguous, until we act on it.”

“... Yolları Çatallanan Bahçe’mi çeşitli geleceklere (hepsine değil) bırakıyorum. Bütün kurgusal eserlerde, kişi birden fazla seçenikle karşılaştığında, bir tekini seçer ve ötekilerden vazgeçer; Ts’ui Pên’in kurgusal eserindeyse yazar – aynı anda- hepsini birden seçiyordu. Yazar böylelikle kendileri de çoğalıp çatallanan çok sayıda gelecek, çok sayıda zaman da yaratıyordu.”

Lerup’a göre bu çatallanan yollar bahçesinde “kişi, kendi özgürlüğünü bulabilir”¹ [184]. Özne ve nesnenin çatışmasından, yani mekansal pratikten yeni bir mekansal üretim doğmaktadır [184]. Yani mekan sabit değildir, bir kerede kurulmaz, fakat kişi eylemleri ile onda birden çok mekan üretir ve bunların hepsi Borges’in bahçesinde olduğu gibi aynı anda mümkün olabilir.

Borges’in bahçesi aslında bir anlamda içkinlik düzlemi, çatallanan yollar da virtüelliklerdir. Bazıları kuvveden fiile geçerken, bazıları kuvve olarak kalan sonsuz olasılık, çokluk olarak virtüellik, tıpkı Borges’in bahçesindeki gibi “en en karmaşık “farklı olası dünyaları” aynı kapta bir arada tutar, onların yapıları bir alanda önceden kurulu bir armoni olmaksızın bir arada var olmasına izin verir”² [43] . Virtüellik gerçeğin parçası olsa da, daha doğrusu gerçeğe içkin olsa da tanımlanmamış ve tasarlanmamıştır, dolayısı ile deneyim ile aktüelleşen virtüel, mimari düşüncenin, ideanın yani formun bir parçası değildir.

Rajchman’ın tanımladığı “etkin form” için ise, aslında virtüellikten çok, bir olasılıktan söz edilmesi belki de daha uygundur, zira “önceden belirlenmemiş, tasarlanmamış” eylemlerden söz ediliyor olsa da, bunlar hala “muğlak” da olsa bir form dahilindedir. Bu etkin form, bir nevi “esnek” bir mekandır, olasılıklar barındırır, ki olasılıklar da tıpkı virtüellik gibi gerçeğin parçası olmakla beraber öngörülmüş ve tanımlıdır, formun bir parçasıdır. Yani bir anlamda “başka geometriler” ya da “etkin form” ile tanımlanan aslında hala bir “form”dur, sadece Öklid geometrisinin dışında, başka türlü bir geometri, başka bir matematiksellik, ya da başka bir “aşkınlık” ile karakterizedir. Dahası, tasarlanmamış enformel pratikleri olasılıklara indirgeyerek onları da tasarımın,

¹ “... it is in this “garden of forking paths” that the dweller in thought and action must find his or her freedom.”

² “... it is the house that holds together the most, and most complicated, “different possible worlds” in the same container, allowing them to exist together along a constructed plane with no need of preestablished harmony.”

yani formun bir parçası haline getirmek suretiyle mekanı tanımlar. Lahiji bunun da “matematiksel bir frak” olduğunu şöyle açıklamaktadır [186];

“*Formsuzluk* söylemini tartışanlar teorilerini ve bir reçete gibi zuhur eden pratiklerini desteklemek için her ne kadar sofistike felsefelerin arkasına sığınmaya çalışsalar da, sözde “başka” geometrileri,, hala bir “matematiksel frak” ile karakterizedir. Bu sadece, Öklidisel olmayan, başka türlü bir “frak”tır. Bu bağlamda, *formsuzluğun* savunucuları sadece eleştirel bir projeden yoksun olmakla kalmazlar, daha kötüsü, söylemleri Bataille’in radikal felsefesinin keskin kenarlarını da köreltmıştır.”¹

Kısacası bu muğlak form arayışları, her ne kadar formsuzlukla karakterize gibi gözüксе de, aslında sadece başka türlü bir form tanımlar ve dahası yaşamın içkinliği içinde zuhur eden formsuzluğun eleştirel yönünü baltalama potansiyelini de beraberinde getirir.

5.3 Çürüme

Tschumi mimarlığı fiziksel olan ile deneyimin, ya da formel mimarlık ile enformel hayatın arakesitinde görmüştür [41]. Yani mimarlığın çürümeye –yani baştan tasarlanmadığı gibi davranmaya; ki burası aynı zamanda mimari kavramın ve mekan deneyimin birleştiği yerdir- başladığı yer onun için mimarlığın ta kendisidir [41];

“...*mimarlığın anı*, mekanın deneyiminin kendi kavramı olduğundaki, mimarlığın aynı anda hem yaşam hem de ölüm olduğu o andır. Mimarlığın paradoksunda mimari kavram ve duysal deneyim arasındaki çelişki kendini bir teğet noktasında gösterir: *çürümüş noktada*, tam da tabuların ve kültürün her zaman reddettiği nokta. Bu metaforik çürüme, aynı zamanda mimarlığın yattığı yerdir. Çürüme duysal haz ve mantık arasında bir köprü kurar.”²

Bu çürümüş nokta, tam da “mekansal pratik ile zihinsel konstrüksiyonların bir araya geldiği noktadır”³ [41]. “Böyle bir yer, örneğin zamanın yapı üzerinde bıraktığı küflü

¹ “No matter how much the exponents of the discourse of *informe* hide behind the sophisticated philosophies to shore up their theories and prescriptive practices, their so-called “other” geometry,, is still ruled by a “mathematical frock coat.” It is just a different kind of non-Euclidian mathematical “frock-coat.” In this respect, the proponents of the discourse of *informe* not only lack a critical project, but worse, their discourse has blunted the sharp edges of Bataille’s radical philosophy.”

² “... the *moment of architecture* is that moment when architecture is life and death at the same time, when the experience of space becomes its own concept. In the paradox of architecture, the contradiction between architectural concept and sensual experience of space resolves itself at one point of tangency: the *rotten point*, the very point that taboos and culture have always rejected. This metaphorical rot is where architecture lies. Rot bridges sensory pleasure and reason.”

³ “.... the rotten place where the spatial praxis meets mental constructs....”

izlere, gündelik hayatın kalıntılarına, insanların ya da nesnelerin kayıtlarına –aslında bir binayı işaret eden her şeye- sahiptir”¹ [41].

5.3.1 “Çürümüş” Villa Savoye

Tschumi “Architecture and Transgression” makalesinin [41] başında, “Mimarlık İçin İlanlar (Advertisements for Architecture) (1975)” serisinden Villa Savoye’un 1965 yılındaki halini gösteren bir fotoğrafını içeren posterini yayınlamıştır. Villa Savoye’un terk edilmiş ve bir harabe halindeki durumunu gösteren resmin altında şunlar yazılıdır; “Mimarlık sadece toplumun ondan beklediğini inkar ettiğinde hayatta kalabilir. Tarihin ona koyduğu limitleri aşarak kendini inkar ettiğinde”² [41]. Resmin üstünde ise bunu destekler nitelikte şöyle yazmaktadır; “Bu bina hakkındaki en mimari şey içinde bulunduğu çürüme halidir”³ [41].



Şekil 5. 1 Tschumi, Advertisements for Architecture [41]

¹ “.... such a place may possess the moldy traces that time leaves on built form, the soiled remnants of everyday life, the inscriptions of man or of the elements – all, in fact, that *marks* a building.”

² “Architecture only survives where it negates the form that society expects of it. Where it negates itself by transgressing the limits that history has set for it.”

³ “The most architectural thing about this building is the state of decay in which it is.”

Modern konut imgesinin bir sembolü olan, Le Corbusier'nin 1929'da tasarladığı ve 1931'de inşası tamamlanan Villa Savoye 1960larda bir harabe halini almıştı [187]. Madam Savoye 1940'da Nazi Almanyası'nın Fransa'yı işgal etmesi sırasında evini terk etmek zorunda kalmış ve savaştan sonra geri döndüğünde ise bir süre yaşadından sonra evi barındırdığı teknik ve işlevsel problemler dolayısı ile yine terk etmiştir. Blake konutun 1964'teki durumunu "tuhaf ve ziyadesiyle trajik bir harabe"¹ olarak tanımlar ve şöyle tasvir eder [187];

"Bugün Villa Savoye'dan kalan, özetle, şudur: bir düzine yuvarlak beton *pilotis* üzerinde havaya kaldırılmış, 60 feet kare alanında, çizgili, gri, dikdörtgen, beton bir kutu. Bu beton kutunun altında içerlek olarak, bir zamanlar giriş salonu ve garajın olduğu yerde, şimdi iğrenç ve çirkin bir çöp yığını bulunmakta. Bu çöp yığınının içinden arada Villa Savoye'un bir zamanlar zarif olan giriş salonunun şimdi astımlı bir ata ahır işlevi gördüğünü gösteren boğucu sesler yükselmekte.

Yukarıda, büyük beton kutunun içinde, durum çok farklı değil; pencerelerin çoğu tahtalarla kapatılmış; döşemenin çoğu samanlarla kaplı durumda. Oturma odası eski bir marangoz tezgahı ve kırık dökük bir çay servis arabası içermekte. Tek, parçalanmış, ABD ordusu armalı askeri bir bot şömüne rafının üzerinde durmakta. Duvarlardaki boyanın çoğu kabarıp dökülmüş; orijinal pastel mavisinin yanında beyaz sıva lekeleri gözükmekte. Üst katın ortasındaki terasın yarısı samanlık, yarısı ise yabancı otlarla kaplı bir bahçe halinde.

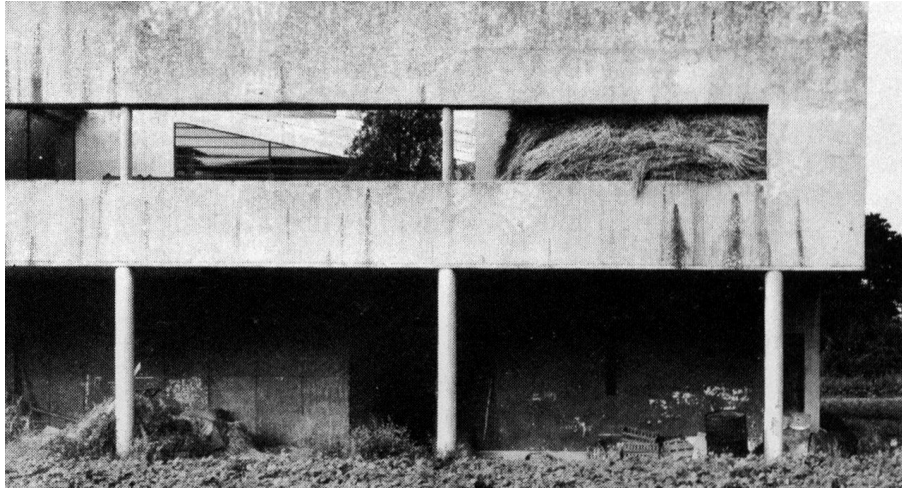
Son olarak, uzun bir rampa ile çıkılan çatı strüktürü: düz ve eğimli beton yüzey ve formlardan oluşan bir kompozisyon, şimdi geri kalanlar kadar solgun, ıssız ve virane – pul pul dökülen boya, çizgi çizgi olmuş beton, paslanmış korkuluklar, ve her yerde yabancı otlar."²

¹ "a strange and rather tragic ruin"

² "What remains of the Villa Savoye today is, briefly, this: a streaky, grey, rectangular box of reinforced concrete, measuring about sixty feet square, raised up in the air and supported on a dozen round, concrete *pilotis*. Deeply recessed under this concrete box, where the entrance foyer and garage used to be, there is now a hideously ugly pile of junk that looks, more or less, like the local village dump. Among the items in this junk pile, there are two old easy chairs of rattan; a coiled-up garden house; several broken crates; an ancient Citroën sedan converted, at one time in its life, into a vegetable delivery truck; the remains of an old dining-table; and, depending upon the season of the year, a few dozen bales of hay. From inside this junk pile there emerge occasional muffled sounds; these suggest that the once elegant foyer of the Villa Savoye now serves as a stable for an asthmatic horse.

Upstairs, inside the great concrete box, things are not very different; most of the windows are boarded up; much of the floor area serves as a hayloft. The living-room contains an old workbench and a dilapidated tea-serving cart. A single, torn, U.S. army issue boot stands on the mantelpiece. Most of the paint has flaked off the walls; white splotches of plaster have appeared next to the original pastel blue. The patio, in the centre of this upper floor, is part hayloft, part weed garden.

Villa Savoye'un bu çürümüş hali modern mimarlığın tabularını kökünden sarsar, öncelikle modern mimarlık dahilinde zaman tanınmaz ve tasarıma katılmazken, Villa Savoye "zamanın akışını görünür kılmıştır"¹ [27]. Bununla beraber, işlevselci ve rasyonalist bir anlayışla tasarlanmış olan konut, ironik bir şekilde fonksiyon ve konstrüksiyon açısından problemler barındırmış ve terk edilme nedenlerinden biri de bu olmuştur. Aslında bir anlamda Tschumi'nin de belirttiği gibi "toplumun ondan beklediklerini boşa çıkarmış"tır² [27].



Şekil 5. 2 Villa Savoye (1950ler) [188]

Tschumi, onun bu durumunu "kösnüllük" olarak nitelendirir, zira mimarlık, aşırılığa giden durumu (yani çürümesi) ile "aynı anda" hem rasyonel hem de kösnülü bir arada

Finally, the roof structure, one flight farther up by a long ramp: this is a composition of straight and curved concrete screens and forms, now as pale and flat and desolate as the rest –flaking paint, streaked concrete, rusty railings, weeds everywhere."

¹ ".... modern architecture refused to recognize the passage of time. By decaying, the Villa Savoye made the passage of time visible and thus transgressed the taboo of modernism."

² Jormakka, Tschumi'nin bir binanın mimarlık olarak nitelendirilebilmesi için onun toplumun beklentilerini boşa çıkarması gerektiğini söylediğini hatırlattıktan sonra, Villa Savoye'un bunu en azından 3 alanda gerçekleştirdiğini söyler [27];

"Öncelikle, yapının 1965'teki durumu saf geometrinin sonsuz istikrarı yerine zamanın akışını tematikleştirmiştir. Yapının çürümeye terk edilmesi ikinci beklenti ile ilgilidir- işlevselciliğin bir simgesi olmasına karşın, baştan beri işlevsel ve yapısal problemler barındırmıştır. Üçüncü olarak, konut "binaların en rasyoneli" olma iddiasında iken, Tschumi'nin "Mimarlık için İlanlar"da gösterdiği gibi kösnüllük üstesinden geldiğinden, tüm beklentilerin karşısındadır."

"First, its ruined condition in 1965 thematized the passage of time, rather than the eternal persistence of pure geometry. The reason why it was left to rot has to do with not meeting a second expectation – although an emblem of functionalism, it was plagued with functional and construction problems right from the beginning. Third, the villa was supposed to be "the most rational of buildings", but according to Tschumi's Ad no. 3 it is against all expectations overcome by sensuality."

barındırmayı başarabilir [41]. “Mimarlık için ilanlar” serisinden başka bir posterde harabe halindeki Villa Savoye’un iç mekanından bir fotoğrafı gösterir ve şunları yazar [41];

“Kösnüllük, binaların en rasyonelinin üstesinden gelmeyi başardı.

Mimarlık nihai bir erotik eylemdir. Onu aşırılığa taşı, hem mantığın izlerini hem de mekanın kösnül deneyimlerini gösterecektir. Aynı anda.”¹

Villa Savoye’da Tschumi’yi heyecanlandıran, mantığın ve şehvetin aynı yerde buluştuğunu, ve bu buluşmanın kendisinin “mimari bir durumu” tanımladığını düşünmesidir. Tschumi’nin mimarlığın kendisi olarak gördüğü bu çürüme hali, Sürrealistlerin olağandaki olağandışıyı açığa çıkaran mekansal pratikleri ile bir analogi içindedir, zira çürüme de aslında formda saklı olan formsuzu açığa çıkarır. Bu anlamda çürüme, sürreel bir eylemdir. Nitekim Blake, Villa Savoye’un bu çürümüş halini “hoş, sürrealist, hayali bir varoluş”² olarak tanımlar, o “enfes bir harabe”³dir ve “belki de böyle bırakılması daha iyi”⁴dir [187].

5.3.2 Toz

Simmel “Die Ruine” makalesinde [189] doğayı ve insani pratiği birbirinden tamamen ayrı görürken, çürümeyi daha çok doğa ve insanın savaşı gibi tanımlar, o yüzden örneğin yaşanan bir binadaki çürüme hali terkedilmiş bir harabe kadar haz verici bir deneyim değildir çünkü bu sadece yaşayanların o yapıya bakmaya karşı olan isteksizliğini göstermektedir; aynı şekilde savaşta yıkılmış bir yapı, insan tarafından yıkıldığı için aynı estetik hazı yaşatmaz. Yani Simmel’e göre, çürüme insanın eylemleri yüzünden değil de, sadece doğa tarafından gerçekleştirildiğinde bir haz unsuru teşkil eder [189]. Fakat, yapıyı doğaya terk etmek aslında zaten bir insan eylemidir, ve belki de orada gerçekleşen eylemlerin en radikalidir, mevcut form ile en çok çatışma halinde olanıdır. Bataille “Poussière” metninde [190] toz almayı mantığın ve formu devam

¹ “Sensuality has been known to overcome even the most rational of buildings.

Architecture is the ultimate erotic act. Carry it to excess and it will reveal both the traces of reason and the sensual experience of space. Simultaneously.”

² “lovely, surrealist dream existence”

³ “a delightful ruin”

⁴ “perhaps much better left that way”

ettirmenin bir metaforu gibi kullanır, toz her gün mekanda birikir, bu şüphesiz “doğal”dır, fakat insan her gün tozu alır ve bu döngüyü durdurmaya çalışır, “dolgun genç hizmetçi kızlar, her sabah büyük tüy toz alıcılar ya da elektrikli süpürgeler ile silahlanır”, ve her gün toz ile savaşır, fakat bilmedikleri şey aslında pozitivist bilim adamları ile aynı şeyi yapıyor oluşlarıdır, “temizlik ve mantığın hor gördüğü zararlı hayaletleri gidermek”¹ [190]. Günün birinde toz “hizmetçiler üzerinde galip gelecektir, ve terkedilmiş binaların büyük harabelerini istila edecektir”² [190]. Harabe, sadece tozun birikmesi ile değil, o tozu artık almama eylemi ile de mümkün kılınmıştır.

Simmel, harabeyi doğanın insan egemenliği üzerindeki zaferi olarak görürken, onun basitçe maddenin formsuzlaşması değil, doğanın kendi formunun insanın eseri üzerinde galip gelmesi olduğunu söylemektedir [189]. Bu yüzden harabe, insanın doğa üzerindeki tahakkümünün, ya da insanın doğayı zapturapt altına aldığı, düzenlediği araç ve müesseselerin çökmesinin bir ifadesidir, “.... doğanın güçleri insanın eseri üzerinde egemenlik kurmaya başlar: binanın açıkça ortaya koyduğu doğa ve ruh arasındaki denge doğadan yana yön değiştirir”³ [189]. İnsanın dünyayı düzenleme isteğini, onu düzenleme ilüzyonunu yerle bir ederek, boşa çıkarır.

5.3.3 Harabe Değeri

Mimarlık, aslında harabenin, anıtın düzenleyici ve sabitleştirici gücünü boşa çıkarmasının üstesinden gelebildiği ölçüde kendi formunu sabitleyebilmektedir. Şüphesiz, binayı “harabe haline geldiğinde bile estetik açıdan iyi görünmesini sağlayacak şekilde tasarlamak” olarak tanımlanabilecek, Albert Speer tarafından 1930larda geliştirilen ve Adolf Hitler tarafından benimsenen “harabe değeri (Ruinenwert) (ruin value)” kavramı böyle bir çabanın ürünüdür. Hitler, yapıların gelecek

¹ “When plump young girls, Cemaids of all work,' arm themselves each morning with a large feather-duster or even a vacuum cleaner, they are perhaps not completely aware that they are contributing every bit as much as the most positivist of scientists to dispelling the injurious phantoms that cleanliness and logic abhor.

² “One day or another, it is true, dust, supposing it persists, will probably begin to gain the upper hand over domestics, invading the immense ruins of abandoned buildings, deserted dockyards; and, at that distant epoch, nothing will remain to ward off night-terrors, for lack of which we have become such great book-keepers...”

³ “...natural forces begin to become master over the work of man: the balance between nature and spirit, which the building manifested, shifts in favor of nature.”

nesillere bir “gelenek köprüsü” kuracağını düşünmekte idi, fakat geçicilikleri dolayısı ile modern malzeme ve konstrüksiyon teknikleri bunun için yeterli değildi; örneğin Speer demirin paslanmasından söz eder ve bu yüzden onun yerine daha kalıcı malzemeler kullanmak gerektiğini belirtir [191]. Zira harabe haline gelecek olsa da, binanın “çökmesi” istenmeyen bir durumdur. Böylece statik hesaplar ve malzeme seçimi ile yüzler hatta binlerce yıl sonra bile yapı bir harabeye dönüştüğünde tıpkı Roma harabelerinin o dönemin “ihtişamını” yansıtmaya gibi Nazi Almanyasının harabeleri de “Romalı örneklerine benzeyecek” ve Hitler rejiminin “ihtişamını” yansıtacak, onu geleceğe ve sonsuza taşıyacaktı¹ [191]. Speer’in sözleri ile [191];

“Hitler, binanın amacının kendi zamanını ve ruhunu gelecek kuşaklara iletmek olduğunu söylerdi. Nihayetinde insanlara muhteşem çağları anımsatmak için kalan onların anıtsal mimarisiydi. Milletler tarihinde güçsüzlük dönemleri belirebilir, fakat, en kötü vaziyette dahi, mimarlıkları önceki güçlerini anlatmaya devam edecektir. Uzun bir durağanlıktan sonra yeni bir ulusal ihtişam doğduğunda, atalarının anıtları en etkileyici teşviği oluşturur. Örneğin bugün Mussolini Roma’nın destansı ruhunu sembolize eden Roma İmparatorluğu’nun yapılarını gösterebilirdi. Ve böylece milletini modern bir imparatorluk fikri ile ateşleyebilirdi. Bizim mimari yapıtlarımız da bugünden itibaren yüzyıllar sonra da geleceğin Almanya bilincine hitap etmeli.”²

Bu anlatıda yapının bir şekilde var olmayı sürdürerek, içinde üretildiği çağın ihtişamı yansıtmaya ile beraber, bir rasyonel ilerleme tahayyülü meselesi de öne çıkmaktadır. Bir sonraki -ve tabii daha ileri- olan medeniyet, kendini bu artefaktlar üzerinden, güçlü bir devletin mirasçısı olarak, geçmişte temellendirir. Nitekim bu yeni düzenin meşruiyeti

¹ “The idea was that buildings of modern construction were poorly suited to form that 'bridge of tradition' to future generations which Hitler was calling for. It was hard to imagine that rusting heaps of rubble could communicate these heroic inspirations which Hitler admired in the monuments of the past. My 'theory' was intended to deal with this dilemma. By using special materials and by applying certain principles of statics, we should be able to build structures which even in a state of decay, after hundreds or (such were our reckonings) thousands of years would more or less resemble Roman models.”

² “Hitler liked to say that the purpose of his building was to transmit his time and its spirit to posterity. Ultimately all that remained to remind men of the great epochs of history was their monumental architecture, he would philosophize. Periods of weakness are bound to occur in the history of nations, he argued, but at their lowest ebb, their architecture will speak to them of former power. But when after a long spell of inertia a sense of national grandeur was born anew, the monuments of men’s ancestors were the most impressive exhortations. Today, for example, Mussolini could point to the buildings of the Roman Empire as symbolising the heroic spirit of Rome. Thus he could fire his nation with the idea of a modern empire. Our architectural works should also speak to the conscience of a future Germany centuries from now.....”

ve sağlamlığı açısından da önemlidir, sanki yeni düzen böylece köklerini derinlere salmaktadır.

Bununla beraber, “harabe değeri” kavramı öznenin düzen içinde çözülmesinde de etkin bir rol oynar; nitekim harabe, herşeyin bir gün çürüyeceğini göstermektedir, dolayısı ile insana da kendi ölümünü, doğaya eninde sonunda boyun eğdiği o anı hatırlatır¹ [192]. Fakat insanın kendi faniliği karşısında, yapı kalabilir ve sonsuza dek yaşayabilir. Yani “harabe değeri” aslında Nazi ideolojisinin birey ile kurduğu ilişkinin, onu asimile etmesinin bir boyutu gibi de değerlendirilebilir [192]. Stead’ın sözleri ile [192];

“Nasıl Nazi mimarlığı öznelere iradelerini hakimiyet altına alma isteğinde ise, Speer’in de ideal harabeleri, faniliği dolayısı ile bireyin önemi değil, fakat zamansız ve tekil devlet aygıtının bağlamında tekil insan yaşamının önemsizliğini yansıtıyordu.”²

Buradaki asıl mesele, birey ölse dahi, aslında onun politik olarak varlığının devam edeceğidir, yani bireyi politik bir varlığa ekler, onun parçası yapar ve ölümsüzlüğünü bu politik yapı üzerinden mümkün kılar [192]. Bu da bireyi “Anavatan” ideolojisine daha da bağlı hale getirecektir.

Görüldüğü gibi Speer’in “harabe değeri” kavramı onun basitçe binaları doğanın ele geçirmesini kabul etmesi, ve onlar üzerindeki kontrolünden feragat etmesi değildir [192]. Neticede malzeme seçimi, konstrüksiyon tekniği ile bu, kontrollü bir çürümedir. Geleceğin kontrolü, form çatırdadığında bile, onun devamını sağlayacaktır. Zira formun devamı için çürüme anını da tasarlamak ve deformasyonu da formun bir parçası

¹ Stead bunu Benjamin’in “The Origin of German Tragic Drama”da tartıştığı eksenden şöyle açıklar [192];

“Birey, harabenin ‘ilkel manzarası’ karşısında kendi ölümünün, ‘doğaya boyun eğmenin en uç noktasının’ bir imgesi ile karşılaşır. Bireysel insan yaşamının abesliği tarihteki tüm insan emeğinin anlam ve değeri gibi ‘esrarengiz sorular’ ile birleşir. Barok bakış açısı, ölümün başının her zaman orada olan gölgesi dahilinde oynanan bir oyun gibi, önemini bu fanilikten alır. Romantik sembolün yalancı aşkınlığına karşı, barok alegori ‘tarihin ilerlemesinin izini taşıyan yenilmiş doğadır’.”

“The individual, in the 'primordial landscape' of the ruin, is faced with an image of his or her own death, that 'most extreme subjection to nature'. The futility of the individual human life is compounded into the 'enigmatic question' of the meaning and value of all human endeavour in all of history. The baroque view of life, as a play performed within the ever-present shadow of the death's head, takes its significance precisely from this transience. Opposing the false transcendence of the romantic symbol, in baroque allegory 'it is fallen nature which bears the imprint of the progression of history'.”

² “Just as Nazi state architecture relied on domination to subordinate the will of its subjects, Speer’s ideal ruins project a sense, not of the individual’s significance through transience, but the absolute irrelevance of a single human life in the context of the timeless and monolithic state apparatus.”

yapmak, onu kapsamak, çerçevelemek elzemdir, çünkü fiziksel çürüme toplumsal çürümeye, ya da değerlerin çürümesine eşdeğerdir. Nitekim tıpkı Roma ya da Antik Yunan harabelerinde olduğu gibi, “harabe estetik bir artefakta dönüştüğünde artık rasyonel ilerleme sanını yıkan bir olgu gibi davranamaz”¹ [193] ve toplumsal düzenin kırılmasını ve olası deformasyonunu gösteren bir nesne olmaktan da çıkar.

5.3.4 Anıtın “Öteki”si

Bu durumda “harabe değeri” bir anlamda mimarlığın kendisini çözeni, tersini, ötekisini, kendinin bir parçası haline getirerek asimile etmesidir, çünkü harabe “anıt”ın ötekisidir [192]. Bununla beraber Tschumi tersine bir savla mimarlığın her zaman kendini çözen eylem ve olguları içinde barındırdığını, bunun mimarlığın kapsadığı bir alan olduğunu tartışır, bu savını şu şekilde ifade eder [41];

“... mimarlık kendini ünik bir durumda bulur: doğası gereği kavram ve deneyimi, imajı ve kullanımı, imajı ve strükürü birleştiren tek disiplindir. Filozoflar yazabilir, matematikçiler virtüel mekanlar geliştirebilir, fakat bir tek mimarlar imajın beraberinde bir aktivite olmadan hemen hemen hiç varolamayan bu hibrit sanatın mahkumudur.”²

Çürüme anının yapıya içkin olmasını, onun kullanımı, deneyimi ile açıklamaya çalışmıştır, bu teoriye göre bir anlamda mimarlık yapının formu deforme olmaya başladığında açığa çıkar. Bina, fiziksel varlığı ile onu çözecek eylemleri bir anlamda gerektirir, ya da daha doğrusu öncüller, bu durumda belki bu eylemler ve olguların binanın bir parçası olduğu hala savunulabilir olsa da, bunlar gerçekten mimarlığın da bir parçası mıdır?

Tschumi, bu çürüme anını mimarlığın içinde görse, ve hatta çürüme eyleminin bir binadaki “en mimari şey” olduğunu iddia etse de, aslında binanın çürüme anı, tersine onun tam olarak mimarlıktan uzaklaştığı an değil midir? Ve zaten tam da bu yüzden

¹ “Since they have been reduced to aesthetic artifacts and that alone, Roman, Grecian, and other such ancient ruins can no longer serve as objects which subvert our philosophical assumptions concerning rational progress.”

² “... architecture finds itself in a unique situation: it is the only discipline that by definition combines concept and experience, image and use, image and structure. Philosophers can write, mathematicians can develop virtual spaces, but architects are the only ones who are the prisoners of that hybrid art, where the image hardly ever exists without a combined activity.”

Speer, bu mimariden uzaklaşıl原因 yapının strüktürüne asimile ederek onu yapının ve dolayısı ile formun bir parçası haline getirmek istemez mi? Zira binanın çürümesi, –hem fiziksel hem de simgesel olarak- deforme olması, forma indirilen bir baltadır, bu durumda hayatın akışı içindeki deformasyon ve çürüme belki de Tschumi’nin savunduğunun tam aksine “mimari olmayan herşey”e tekabül eder, mimarlığın “dışında” kalır. Tüm katılıkları, tüm kuralları, tüm öngörülerini yerle bir eder. Mimarlık, onu kapsayamaz, bu yönüyle de bu meydan okumanın ancak mimari pratiğin dışında var olabildiğini gösterir. Belki de mesele esnek mekanlar tasarlamak, ve farklı yaşantıların form dahilinde var olabilmesini sağlamak değildir, mesele yaşamın form ile bir kavga içinde, onu değiştirerek, var olanın üzerindeki virtüellikleri aktüelleştirmesidir.

5.4 Gündelik Hayat / Form Çatışması

“Yaşam, iktidara direnmektir.”

Diken, 2011 [178]

“... mimari çizim esas yapının gündelik deneyiminin engellediği belli anlamları içerebilir.”¹

Tschumi, 1996 [41]

“... hayat üretimdir, farklılıkların yaratılmasıdır.”²
Deleuze, 1991 [183]

Gündelik hayat, yaşam ve formun sürekli çatışma halinde olduğu bir savaş alanıdır. Hem formların alanını düzenleyerek kendilerini üstüne kurdukları yer, hem de o formlara direnme alanı ve aracı olarak kendi içinde elzem bir çelişki ihtiva eder.

Simmel, yaşam biyolojik alanından zihinsel düzeye geçtiğinde, oluşan kültürel alanda yaşam ve form arasında bir çatışmanın (conflict) vuku bulduğunu öne sürmektedir [46]. Hayatın dinamiği, ona bir form veren belli artefaktlar üretir -ki bunu kültür olarak tanımlamaktadır-, hayatın akışı içinde üretilen bu artefaktlar (ya da formlar) -yasalar, müesseseler, sanat eserleri, din, bilim, teknoloji...- katılaşır, bağımsızlaşır, sabitlenir ve

¹ “... the architectural drawing can support specific meanings that the everyday experience of the actual building prevents.”

² “... life is production, creation of differences.”

bu formlar hayatın değişken, süreksiz, esnek akışına bir düzen vermeye, bireye kendini empoze etmeye çalışır. Hayatın akışı içinde üretilmiş olmalarına rağmen, kendi mantıkları ve yasaları ile hayatın bu akışından ayrılıp onu bastırmaya çalışırlar ve ona muhalif bir durum içine girerler [46]. Yaşam bir yandan bu “kendine yeterli, istikrar ve ebediyet talebindeki”¹ artefaktları –ya da formları- üretirken, bir yandan da rastgele akışına devam eder, bu yüzden içinde üretilen her formla beraber, onunla bir çatışma içine girmesi kaçınılmazdır, zira yaşamın bitmez bilmez dinamiğine karşın, formun sabit ve ebedi olarak geçerli olma dürtüsü birbiri ile zıttır [46]. Bu yüzden “yaşamın güçleri ürettiği her kültürel formu, er ya da geç, aşındırır”² [46].

Nitekim formun değişmek, evrilmek, transforme olmak için herhangi bir içsel enerjisi bulunmaz, o sabitlenmek ve katılaşmak ister, bu yüzden gücü, şiddeti ve dinamiği ile onu deforme edebilecek şey de ancak yaşamdır, fakat yaşam da bir yandan bir olgu olabilmek için forma ihtiyaç duyar, zira yaşam, “kendisi formsuzdur”, bu yüzden formları deforme ederken, bir yandan da aslında “ancak bir form verildiğinde kendini bir olgu olarak ortaya koyabilir”³ [46]. Form, “kendi menşeinin meşruluğu ve önemi ile donatılmış, spontan hayatın ötesinde bir varoluş talep ve iddia eder”⁴ [46]. Fakat bu hayatın dinamiğine, onun geçiciliğine, değişkenliğine, farklılıklarına muhalif bir şeydir, “Yaşam kaçınılmaz bir şekilde ancak kendi tersinin, *formun* maskesi altında gerçekleşmeye mahkumdur”⁵ [46].

Simmel’in “yaşam” olarak tanımladığı mefhum, 20. yüzyılın ikinci yarısında “gündelik hayat” söz grubu ile kavramsallaşmıştır. Blanchot’un tanımı ile gündelik (everyday)⁶,

¹ “self-sufficient and with an inherent claim to permanence, indeed to timelessness”

² “With each and every new form of existence which it creates for itself, its perpetual dynamism comes into conflict with the permanence or timeless validity of that form. Sooner or later the forces of life erode every cultural form which they have produced.”

³ “It is life itself with its impetus and dynamism, its transformation and differentiation, which provides the driving force behind the entire process, but which, being itself formless, can only manifest itself as a phenomenon by being given form.”

⁴ “..... endowed with the legitimacy and stature of its own provenance, it asserts and demands an existence beyond spontaneous life.”

⁵ “Life is ineluctably condemned to become reality only in the guise of its opposite, that is as *form*.”

⁶ Aslında Türkçede “everyday”in karşılığı tam olarak “hergün”, fakat burada tam olarak “gündelik”in karşılığı, o yüzden bu kelimeyi kullanıyorum.

“her şeyden önce ve çoğunlukla olduğumuz şeydir: işte, boş zamanda, uyanıkken, uyurken, sokakta, özel alanda. Gündelik, öyleyse, olağan halimizle bizleriz”¹ [194]. Gündelik hayatın öznesi ve nesnesi yoktur, müşterektir ve “herkes için öyle”dir² [194]. Bununla beraber, gündelik hayat aslında kapsadığı herhangi bir alanda “bir devrim olmamasının en iyi garantisidir”, çünkü bize verilen ve sorgulamadan kabul ettiğimiz şeydir, kaçınılmazdır, bizim onu sevip sevmememizi hesaba katmadan “başka türlü olamayan”dır³ [195]. Dahası, “yabancılaşmanın, nesneleştirmenin, somutlaştırmanın gerçekleştiği mecradır”⁴ [194].

Bununla beraber, paradoksal biçimde, bir çatışma alanı olarak aslında herhangi bir toplumsal devrimin de gerçekleşebileceği tek mecradır. Çünkü o aynı zamanda, formlardan kaçabilenin, yani spontan ve enformelin yeridir [194]. “Başka boyutları ne olursa olsun, gündelik hayat şu asli özelliğe sahiptir: kavranılamaz. Kaçar”⁵ [194].

Fakat, dahilinde üretilen formlar bir “kavrama” çabasıdır, Lefebvre’ye göre gündelik hayat formların ürünüdür, “formlar vasıtasıyla edinilen ve ele geçirilen, onların insani yatırımı”dır⁶ [8], gene de gündelik hayatın iki türlü karşımıza çıktığını söyler, “hem *formsuz* olarak hem de *formların içerdği şey* olarak”⁷ [8]. Lefebvre de “form” kelimesi

¹ “... the everyday is what we are first of all, and most often: at work, at leisure, awake, asleep, in the street, in private existence. The everyday, then, is ourselves, ordinarily.”

² “The everyday is the same for everyone.”

³ “Everyday life is the “best guarantee of non-revolution” (Lefebvre, Critique of Everyday Life I, s. 32) because it refers to what we take for granted, what seems self-evident (“that’s how it is”) and inevitable (“it can’t be any different”), irrespective of whether we like it or not (Lefebvre, Everyday Life in the Modern World, s. 109, 187).”

⁴ “This anyone presents himself as the common man for whom all is appraised in terms of good sense. The everyday is then the medium in which, as Lefebvre notes, alienation, fetishisms, reifications produce their effects.”

⁵ “Whatever its other aspects, the everyday has this essential trait: it allows no hold. It escapes.”

⁶ “... it (everyday) expresses itself as the product of forms: what has been acquired and won via these forms, their human investment.”

[171]’de Türkçe çevirisi şöyle yapılmış; “biçimler dolayısıyla edinilen ve ele geçirilen, onların insani yatırımı.”

⁷ Lefebvre, form/içerik ayrımını tartışırken, bu ikisini ayırmanın ancak analiz ve tabii formu soyutlama yolu ile mümkün olabileceğini söylemektedir. Fakat buna rağmen, formsuz olana ancak sezgi yolu ile erişildiğini söyler.

İngilizce metin şöyledir: “*unformed*, and as *what forms contain*.” [8]

ile Simmel ve Blanchot ile aynı olguyu kast etmektedir, yaşam içinde üretilmiş “ideolojiler, kurumlar, kültür, dil, (sanat dahil) oluşmuş ve yapılandırılmış faaliyetler” [171].

Gündelik hayat, katılaşmış, kurumsallaşmış bilgi ve onun egemenlik alanı ile bu alandan kaçan spontan hayat arasındaki çizgide yaşar, bu hudut “belirsiz ve tehlikelidir” [171]. Dahası, burası muğlak bir bölgedir, her iki alana da kayar, “muğlaklık” gündelik hayatı niteleyen temel sıfatlardan biridir [171]. Lefebvre’nin “moment” olarak tanımladığı anlar, bu muğlaklığın formun lehine aşıldığı kesitlere işaret eder. Moment, “bir olasılığın gerçekleşmesini hedefleyen teşebbüs”dür, “gündelik hayatın belirsiz ve geçici zemini üzerine bir yapılanma koyar (gündelik hayatı, bu şekilde, belirsiz ve geçici olarak ortaya koyarken, o, sağlam ve belirgin “gerçek” olarak belirir)” [171]. Moment, gündelik hayatın içinde oluşur, daha doğrusu üretilir, “ayırt edilmiş, yerleştirilmiş, mesafelendirilmiş”tir [171]. “Yaklaşık olarak yapı”dır, fakat “yapıdan daha fazlası”dır [171]. Daha açık ifade etmek gerekirse moment, “gündelik hayata bir biçim verir”, onun “muğlak kasouna bir düzen dayatır”, gündelik hayatın akışkanlığının karşısındadır, bu yüzden momentler “–edimsel olarak- gündelik hayatı eleştirir; gündelik hayat –fiili olarak- en şiddetli momentleri eleştirir” [171].

5.4.1 Toplumsal Transformasyon, Gündelik Hayat ve Kent

“Fakat hayatı değiştirmek için, öncelikle mekanı değiştirmemiz gerekir.”¹

Lefebvre, 1974 [7]

Lefebvre, oluşacak herhangi bir toplumsal hareketi veya potansiyel bir devrimi yukarıda tanımlı yapılan formların ürünü olan bu gündelik hayat pratiğinin içinde görmektedir. Zira toplumsal formasyonu dönüştürmenin yolu gündelik yaşamı değiştirmekten geçer, çünkü işçi sınıfının –ve bugünün prekaryasının- elinde “gündelik hayatından başka bir

Türkçe çeviride [171] “form” yerine “biçim” kullanılmış; “hem *biçimsiz* olarak hem de *biçimlerin içeriği* olarak”.

¹ “To change life, however, we must first change space.”

şeyi yoktur”, bu yüzden de “yaşamını dönüştürmek için gündelik hayatını dönüştürmesi gerekir”, ancak bu şekilde “dünyayı dönüştürebilir” [171].

Gündelik hayat üzerinden gerçekleşebilecek bu devrimin mecrası ise mekan, yani kenttir. Lefebvre şöyle yazmıştır [177];

“Devrimci eyleme gelince, genellikle o da sokakta gerçekleşir. Bu aynı zamanda sokağın düzensizliğinin başka bir düzen doğurduğunu göstermez mi? Sokağın kentsel mekanı, sözün söylendiği yer, kelimelerin, işaretlerin ve şeylerin mübadele yeri değil midir?”

Negri, Harvey gibi başka kuramcılar da bu toplumsal değişimin kent üzerinde gelişeceğinde Lefebvre ile hemfikirdir. Hardt ve Negri şehrin müşterek olanın üretildiği bir fabrika gibi görülmesi gerektiğini iddia ederken, bunu antikapitalist eleştiri ve siyasi eylem için bir başlangıç noktası olarak ortaya atarlar [196]. Nitekim, Harvey’nin ilkinin Fransız İhtilali olarak gördüğü, 20. yüzyılda büyük kentlerde ortaya çıkan ve 21. yüzyılda şaşırtıcı bir biçimde tüm dünyaya yayılan, yakın zamanda İstanbul’da da vuku bulmuş kent menşeli toplumsal hareketler bu tezin ne kadar savunulabilir olduğunu gösterir¹. Dünyada kamusal alanı sahiplenme ve kent hakkını talep etme tabanında vuku bulan hareketler, hayatı mekan, mekanı hayat ile birlikte dönüştürme amacıyla motive olmaktadır.

Bununla beraber, toplumsal taleplerin kent üzerinden örgütlenmesi hiç şaşırtıcı değildir. Kent, tıpkı yaşam ve form arasındaki gibi bir çelişkiyi içerir, bu gerginliği ile kendi içinde ve hatta kendi üzerinden üretilen formlara direnme yeri olarak ortaya çıkar. Bu yüzden toplumsal transformasyon kamusal mekanda vuku bulur, toplumu değiştirmek, kenti değiştirmektir.

Buna rağmen Harvey, sınıf mücadelesini ve kenti yeniden sahiplenmeyi birbirinden “ayrı” iki olgu olarak düşünür ve kentsel hareketler için neredeyse aynı derecede öneme sahip farklı iki temel nokta olarak görür, 1871 Paris Komünü için, “işçileri sınıf tahakkümünden özgürleştirme arzusu kadar burjuva hakimiyetindeki şehri yeniden sahiplenme yönünde bir arzunun da hareketi devindirdiği gerçeği”nin göz ardı edildiğini söyler [196]. Fakat aslında bu ikisi bir ve aynı şey değil midir? Zaten bu

¹ Bu hareketlerin kısa bir tarihçesi için; [196]

tahakküm büyük ölçüde işçilerin kentsel alandan dışlanması ile kurulmamış mıdır? Biri olmadan diğerinden konuşmak mümkün değildir. İşte tam da bu yüzden gerçekleşecek herhangi bir toplumsal transformasyon ancak kentin transformasyonu ile bir ve beraber, ve dahası onun üzerinden vuku bulabilir. Çünkü kent, bir çevre (milieu) olarak formun kendisini çözer.

Kent, gündelik hayatın ve onun formlarının “çevresi”dir. Buradaki “çevre” kelimesi, Deleuze ve Guattari’nin “çevre (milieu)” kavramına karşılık gelir. Deleuze ve Guattari canlıları salt kendileri olarak değil de, çevreleri ile beraber bir bütün olarak düşünmektedir, nitekim canlı bir varlık çevresi olmadan yaşayamaz, örneğin bir böcek cam bir kavanoza konulduğunda çevresinden yalıtılmış olur ve kısa sürede ölür, çevre ise varlığın kendisi kadar kolay tanımlanabilen bir olgu değildir, karmaşık ilişkiler içerir, somut değildir, sınırları yoktur, değişkendir, bu yüzden Deleuze ve Guattari çevreyi “formsuz” olarak değerlendirmiştir. Organizma ve çevresi tek bir ünite gibi düşünülürse, bu birim, ve dolayısıyla aslında canlının kendisi formsuzdur, net bir formu olmadığı gibi sınırları da yoktur [119]. Bu felsefe canlı olduğu kadar cansız varlıklar ve kavramlara da uygulanabilir. Deleuze ve Guattari de kenti (town) bir çevre gibi görmüşlerdir, fakat devlet (state) bir karar mekanizmasıdır, ve bu formsuz alana, yani kente düzen empoze eder, bu yüzden “devletin formu vardır, kent ise formsuzdur”¹ [119].

Bununla beraber çevreyi tek ve homojen bir gerçeklik gibi düşünmemek gerekmektedir, nitekim “canlının maddelerden oluşan bir dış çevresi, oluşmakta olan elemanlardan ve oluşmuş unsurlardan oluşan bir iç çevresi, mebran ve sınırlardan oluşan bir ara çevresi, ve enerji kaynaklarından, hareket ve algıdan oluşan ilave bir çevresi daha vardır”² [45]. Kısacası çevreler katmanlıdır ve tüm bu çevreler sürekli biriri ile iç içe geçmektedir.

Buradan bir çelişki (diyalektik) doğar. Bu aslında kent formundan doğan bir çelişkidir. Bu çelişkinin iki ucu olarak Lefebvre, kapitalizmin ve devletin rasyonel mekansal

¹ “The state has form, the town is formless”.

² “Thus the living has an exterior milieu of materials, an interior milieu of composing elements and composed substances, an intermediary milieu of membranes and limits, and an annexed milieu of energy sources and actions-perceptions.”

düzenlemesine (izotopya) karşı, insanların planlanmadan bir araya gelerek, hissederek, duyumsayarak, gündelik hayatın bir parçası olarak oluşturdukları mekanları (heterotopya) koyar¹ [177], ve bu heterotopik fark mekanlarını şehir pratiğinin bir ürünü gibi değerlendirir [177];

“... boşluk (bir meydan) insanları çeker. ... Herhangi bir yerde herhangi bir şeyin olma potansiyeli mevcuttur. Şurada veya burada, bir insan topluluğu bir araya gelebilir, nesneler yığılabilir, bir kutlama yapılabilir, hoş ya da ürkütücü bir etkinlik düzenlenebilir. ... merkezîyet her zaman mümkündür. Aynı zamanda, deyim yerindeyse, bu mekanın boşalması, içerdiklerini dışlaması, enderliklerin veya saf anlamda iktidarın yeri haline gelmesi de ihtimal dahilindedir. Bu mekan, gayrimenkulden idari karar ve hükümlerin görünür veya görünmez sınırlarıyla kuşatılmış kentsel alanın bütününe kadar, sabit, bölümlere ayrılmış, hiyerarşize edilmiş yapılar içinde alınır.”

Burada direnişin, yani mekanı sahiplenmenin kilit noktası, praksistir² [171]. Kent her ne kadar “sosyoekonomik ve politik stratejileri ile totaliter ve neredeyse mitik bir simge”³ gibi gözükse de, kentsel yaşam “artan bir şekilde bu kentsel projenin dışladığı unsurların açığa çıkmasına izin verir”⁴ [197]. Tıpkı mekansal pratiklerin toplumsal hayatın yapısını tayin ettiği gibi, gündelik hayat pratiği de, bu alanın üzerinde fakat ona karşı bir şekilde hareket ederek bu disiplinden sıyrılarak kurtulur [197]. Fakat Lefebvre’ye göre [177] şehirci (ya da mimar) için işte bu kent pratiği “tam olarak bir *kör alandır*”. Şehirci (ve ya mimar) “tüm iyi niyetiyle mekan, toplumsal yaşam, topluluklar ve onlar arasındaki ilişkilere dair temsillerini *praksisin* yerine koyar” [177]. Yani mimarın mekan temsilleri, kendini “yaşamın kendisi” zanneder. Lefebvre her ne kadar

¹ Lefebvre’nin pozisyonunun kısa bir özeti için; [196]

² Lefebvre, praksis üzerine şöyle yazmıştır [171];

“Toplumsal yaşam, toplumun ve bireyin yaşamı, özünde, toplumsal pratiktir; praksis. Üretim, insanı üretir. Sözde “dünya tarihi” ya da “dünyanın tarihi” insanın kendisi tarafından üretiminin tarihidir. İnsan, hem insanın dünyasını hem de öteki insanı, (yabancılaşmış) başka insanı ve kendini (kendinin bilincini) üretir.

... Praksis, hem maddi hem de “manevi” üretimi, araç ve amaç üretimini, aygıtların, malların ve ihtiyaçların üretimini kapsar. Üretmek ve yeniden üretmek, yalnızca bir miktar üretilmiş nesneyi (üretim aygıtları ya da tüketim malları) dolaşıma, mübadeleye, tüketime ya da, tersine, yatırıma ve birikime sokmak değildir. Aynı zamanda, malların üretimini ve bunlara sahip çıkmayı mümkün kılan (ve bunları sınırlandıran ya da engelleyen) çok sayıda toplumsal ilişkiyi üretmek ve yeniden üretmektir.”

³ “the city serves as a totalizing and almost mythical landmark for socioeconomic and political strategies”

⁴ “increasingly permits the re-emergence of the element that the urbanistic project excluded.”

bunun bir bilinçsizlikten kaynaklandığını öne sürse de [177], mimarın rolü ve konumu düşünüldüğünde aslında bunun kasıtlı bir durum olduğu da söylenebilir. Zira zaten mimar ve şehirci yaşamın kendisini tasarlamak gayesinde değil midir, Demiurgoscu bir tavır içinde yaşamın akışına kendi biçimini vermek istemez mi? Mimarlık, zaten yaşama enjekte edilen bu formun kendisi değil midir?

Nitekim Lefebvre de ilerleyen sayfalarda bunu destekler nitelikte aslında şehirciliğin bir “devlet ütopyası” olduğunu öne sürer¹ [177]. Şehircilik, neo-kapitalist toplumun, yani “*güdümlü tüketime dayalı bürokratik toplum*”un bir “üst yapısı” olarak bu toplumun mekanını rasyonel bir şekilde örgütler [177]. Disiplin tarafından yaratılan bu mekanı “soyut”, yaşanan mekanı ise “somut” olarak tanımlamıştır [177];

“Somut mekanın yerine soyut mekan geçirilmektedir. Somut mekan, meskenin mekanıdır: jestler ve güzergahlar, vücut ve hafıza, semboller ve anlamlar, (insanoğlunun) zor olgunlaşma(sı) ve olgunlaşmamış – prematüre olan, arzular ve ihtiyaçlar arasında çelişki ve çatışmalar, vs. Düşünce, bu somut içeriği, bir mekanın içine yerleşen zamanı, bilinçsiz ve kendi koşullarını bilmeyen *poïesis*’i tanımaz. Vizyonun, geometrinin soyut mekanına atılır. Gündelik hayatın neredeyse bütünüyle olduğu söylenebilecek şekilde böyle *indirgenmesinden* sonra, “yaşanmış” olanın alanına geri gelirler.”

Bu indirgemeci, soyut mekanı alt edecek olan, “”yaşanmış” olanın, gündelik olanın, praksisin başkaldırısı”dır² [177], zira yönetilmesi mümkün olmayan bir çok eylem dahilinde vuku bulduğunda, kent artık programlanmış ve regüle bir alan olmaktan da çıkar [197]. Nitekim, mimarlık bu başkaldırının hem olmamasının garantisi, hem de paradoksal şekilde oluşması halinde onun mecrasıdır. Mimari eser yaşama enjekte edilen form ise, yaşam ve form arasındaki çelişkiyi göz önünde bulundurarak bir soru daha sormak gereklidir; yapı, çevresi (milieu), yani kent ile beraber aynı zamanda formun çürüme yeri de değil midir?

¹ “Ütopyaların en kötüsü, adını söylemeyendir. Şehircilik yanılsaması bütünüyle devlete aittir. Bu bir devlet ütopyasıdır:.....”

² Lefebvre şöyle sorar [177];

“Teknik nedenlerle üzeri örtülmüş, tartışılıp yetkinlikler tarafından doğrulanmış bu yer değiştirmenin *ideo-mantık* denebilecek mantığına, “yaşanmış” olanın, gündelik olanın, praksisin başkaldırısı olmadan nasıl son verilebilir?”

5.4.2 Mesken Tutmak

“İkamet etmek iz bırakmak demektir. yaşayanın izleri iç mekana kazınır.”¹

Benjamin, 1999 [37]

Lefebvre, öznelerin mekanın hakim ideoloji tarafından organizasyonu ile nasıl tahakküm altına alındıklarını ve onlara empoze edilen formlardan yine mekandaki pratikleri ile nasıl kaçabileceklerini tartışır, fakat bunun “nasıl” politik bir harekete dönüşebileceği hakkında büyük oranda suskun kalmıştır [198]. Yine de her halükarda mekanın diyalektiğinin burada elzem bir rol oynadığını açıkça ortaya koyar [198] ve bilhassa “temellük edilmiş mekan (espace approprié) (appropriated space)” kavramı ile bir yol göstermeye çalışır. Gerek bu kavramı ile Lefebvre, gerek kent tabanlı politik hareketler ve kent hakkının üzerinde durarak Harvey, mekanın barındırdığı toplumsal değişim potansiyelinden söz ederken daha ziyade sokak ve kamusal alan üzerinde durmaktadır, tekil olarak yapıdan ve direkt olarak mimarlıktan neredeyse hiç söz etmezler.

Nitekim gündelik hayat ve form arasında ortaya konulmaya çalışılan bu çelişki ve çatışmada -yaşamın formlar üretmesi, formun katılaşması ve kendini yaşama direktmesi ve yaşamın akışı ile onu çözmesi-, form hep parantez içinde mimarlığı, gündelik hayat ise yapının kullanımına işaret eder. Bu çatışma mekanda vuku bulur, yaşam mimarlığı üretirken, mimari ürünün kullanımı da mimari formu çözer. Tschumi yapının “suistimal”inde, tıpkı kentsel mekanda olduğu gibi süregelen formların transformasyonun potansiyelini görmektedir [41];

“Fiziki kentsel çerçevenin suistimali² ya da isyankar kullanımının çeşitli türde kentsel ayaklanmalara sebep olması gibi, mimari mekanın kullanımı ve kötüye kullanımı da yeni bir mimariye giden yolu açabilir mi?”³

¹ “To dwell means to leave traces.the traces of the inhabitant are imprinted in the interior.”

² Tschumi, Fransızca olan “détournement” sözcüğünü kullanmıştır, bu sözcüğün tam Türkçe karşılığı “zimmete geçirme, kötüye kullanma, ayartma”dır; fakat burada İngilizce karşılığı “misappropriation” baz alınmıştır, zira bu Lefebvre’nin “appropriated space”i ile Tschumi’nin bahsettiği “misappropriation”ın birbirine ne denli paralel olduğunu ortaya koyar.

³ “Just as the détournement, or rebellious use, of the urban physical framework had led to various types of urban upheaval, could the use and misuse of the architectural space lead to a new architecture?”

Tschumi'nin sorusu şu şekilde genişletilebilir; "mimari mekanın kullanımı ve kötüye kullanımı, tıpkı kentte olduğu gibi, yeni bir mekan üretim sürecine (ve toplumsal düzenin çatırdamasına) giden yolu açabilir mi?"

Burada mesele Tschumi'nin belirttiği gibi sadece mekanı öngörülenden başka şekilde kullanmak değildir, fakat zaten her kullanım bir deformasyondur, zira her kullanım yaşam ve formun karşılaşması ve çatışması demektir. Yapı mesken tutulduğunda, gündelik hayat binanın içine doğru sızar, orada bir çıkıntı meydana getirir, ya da Deleuze'un kavramları ile konuşulacak olursa, katlanır. Bu durumun kendisi, en basit katlanma anı, forma karşı bir direniştir. Nitekim yapıya nüfuz eden kullanıcı, mimarlık tarafından kapsan(a)mayandır. Kontrol altına alınmaya çalışılan, fakat öngörülemeyen bir unsurdur. Lefebvre, onun mimar ve şehirci arasındaki diyalogda kendisini "dışlanmış üçüncü kişi gibi hisset"tiğini¹ öne sürer ve ekler [177];

"Kullanıcı? Kimdir o? İnsanların (yetkililer, "aktörler", otoriteler) kullanımı, mübadele lehine olacak şekilde devre dışı bıraktığı koşullarda, her şey öyle bir gerçekleşir ki, kullanım adeta aşınma ile birbirine karışır. Şu durumda kullanıcı nasıl görülür? Ona yeni ve taze olarak satılan şeyi kirleten, bozan, berbat eden, onun yerine başka bir şey koymayı imkansız kılma işlevini, onu kullanılamaz hale getirme işlevini –ne mutlu ki- yerine getirebilen, hayli tiksinti verici kişi olarak görülür. Bu ise onu birazcık affettiriyor."

Buradaki kullanıcı, mimar tarafından öngörülen "beden" ya da ölçek vermek ya da bir işlevi anlatmak için görsellerinde ya da çizimlerinde kullandığı insan figürleri değildir. Kullanıcı her şeyden önce bir vandaldır, graffiti yapan kişidir, binanın "orijinaline" sadık kalmadan onu değiştirmekten kaçınmaz, balkonu kapatır, dış cepheye klima takar, kaçak kat çıkar, pencereleri iptal eder, yeni pencereler açar, binayı başka bir malzeme ile kaplar, ve onu sürekli deforme eder. Üstelik her zaman fiziksel bir iz bırakması gerekmez; merdivenin trabzanından kaymak da bu anlamda bir deformasyondur. Kullanıcı, gündelik pratiği ile yapıya şiddet uygulayan kişidir. Tschumi, sözkonusu şiddeti mimarlık için temel ve kaçınılmaz bir şey olarak görür [41];

"Mimarlığın şiddeti temel ve kaçınılmazdır, bir gardiyanın mahkuma, bir polisin suçluya, bir doktorun hastaya, ya da düzenin kaosa bağı gibi, mimarlık da olaylara bağlıdır. Bu aynı zamanda mekanın eylemi nitelendirdiği gibi,

¹ "Nasıl olur da kullanıcı, mimar ve şehirci arasındaki buluşma ve diyalogda (eğer bir diyalog oluyorsa) kendisini dışlanmış üçüncü kişi gibi hissetmez?"

eylemin de mekanı nitelendimesi anlamına gelmektedir; mekan ve eylem birbirinden ayrılamaz ve hiçbir mimari, çizim ya da gösterim biçiminin yorumu bu gerçeği dikkate almayı reddedemez.”¹

Mimarlık her zaman kullanıcısı ile ilişki içindedir, bedenler mimari düşüncenin dikkatlice kurulmuş kurallarına karşı hareket ederler² [41] “...(şiddet) her zaman (mimarlığın) içinde saklıdır. Her kapı onun çerçevesinden geçen birini imler. Her koridor onu bloke eden bir hareketi imler. Her mimari mekan onu mesken tutacak zorla içeri giren bir varlığı imler (ve arzular)”³ [41]. Yani mimarlık aslında onunla çatışacak, onu deforme edecek eylemler için kendisi bir potansiyel alan teşkil eder, bir binayı yıkmak için, önce onu kurmak gereklidir.

Yapı ile çatışan kullanıcı, “çerçevenlenmemiş, formlar ile belirlenmemiş” birden çok şeye sahiptir, arzular, bilinçaltı, hayaller, içsel deneyim.. Nitekim Sürealizmin bir çıkış noktası olarak alınmasının sebebi de içsel deneyime odaklanan idrak yollarını açmış olmasıdır.

İçsel deneyimin gerçekleştiği tutarlılık düzemindeki (ya da içkinlik düzlemindeki) şeyler “şekillenmemiş, organize olmamış ve tabakalaşmamıştır”⁴ [45]. Nitekim “tabakalaşma (stratification) kaostan dünyanın yaratılması gibidir, sürekli ve yenilenen bir yaratım”dır. Ve “tabaka (strata) Tanrının hükmünü tesis eder. Klasik sanatçılar Tanrı gibidir, formları ve maddeleri, kodları ve çevreleri ve ritimleri organize ederek dünyayı yaratırlar”⁵ [45]. Deleuze ve Guattari bu tabakalaşmanın dışında formdan söz

¹ “Architecture’s violence is fundamental and unavoidable, for architecture is linked to events in the same way that the guard is linked to the prisoner, the police to the criminal, the doctor to the patient, order to chaos. This also suggests that actions qualify spaces as much as spaces qualify actions; that space and action are inseparable and that no proper interpretation of architecture, drawing, or notation can refuse to consider this fact.”

² “Bodies carve all sorts of new and unexpected spaces, through fluid or erratic motions. Architecture, then, is only an organism engaged in constant intercourse with users, whose bodies rush against the carefully established rules of architectural thought.”

³ “... (violence) is always implicit (to architecture). Each door implies the movement of someone crossing its frame. Each corridor implies the progression of movement that blocks it. Each architectural space implies (and desires) the intruding presence that will inhabit it.”

⁴ “unformed, unorganized, ve non-stratified.”

⁵ “Stratification is like the creation of the world from chaos, a continual, renewed creation. And the strata constitute the judgement of God. Classical artists are like God, they make the world by organizing forms and substances, codes and milieus, and rhythms.”

edilemeyeceğini öne sürer, tabaka yoksa, “organizasyon ya da gelişme, içerik ya da ifade” de yoktur¹ [45]. Biçimleşmemiş madde, sırf kaostur.

Bununla beraber tabakalaşmamış olan, yani formları önceleyen içkinlik düzlemi, “hayatın kendisi”dir. “İçkinlik ve hayat birbirini gerektirir.”², zira ““hayat” böyle saf bir içkinlik düzeminde var olan bir potansiyel ya da virtüellik”³tir [199]. Deleuze şöyle yazmıştır [44];

“Saf içkinlik için onun BİR YAŞAM olduğunu söyleyeceğiz, başka bir şey değil. Bu yaşama içkinlik değil, fakat hiçbir şeyin içinde olmayan, fakat kendisi bir yaşam olan içkinliktir.”⁴

Bu tabakalaşma teorisine paralel olarak Deleuze ve Guattari iki tür mekan tanımlar, biri “kaygan mekan (espace lisse) (smooth space)”, diğeri “pürtüklü mekan (espace strié) (striated space)”. Bunlar katı gerçeklikler değildir, her an biri diğerine dönüşebilir.

Pürtüklü mekan, dikey olarak kesişen biri dikey biri yatay iki elemandan oluşmaktadır. Bunlardan biri sabittir, diğeri ise onun üzerinde hareket eder. Pürtüklü mekanda sabit ve değişken elemanlar birbirinin içine geçmekte ve farklı formlardan oluşan bir düzen oluşturmaktadırlar [45]. Kaygan mekan ise sürekli bir çeşitlilik ihtiva eder, bu mekan “düz bir çokluktur”⁵ [45]. Bu iki mekanın farkını şöyle anlatmışlardır [45];

“Kaygan mekan, biçimleşmiş ve idrak edilmiş şeylerden çok, olaylar ve tikel nitelikler (haecceities) ile doludur. Varlıklardan ziyade etkileşimin (affect) mekanıdır. Görsel algılamadan çok dokunma ile ilgilidir, pürtüklü mekanda formlar bir maddeyi kurarken, kaygan mekanda maddeler güçleri uyarır ve onlar için birer semptom görevi görür. Genişletilmiş değil, yoğunlaştırılmış bir

¹ “For outside the strata or in the absence of strata we no longer have forms or substances, organization or development, content or expression. We are disarticulated; we no longer even seem to be sustained by rhythms. How could unformed matter, anorganic life, nonhuman becoming be anything but chaos pure and simple?”

² “Immanence and a life thus suppose one another.”

³ “For immanence is pure only when it is not immanent to a prior subject or object, mind or matter, only when, neither innate nor acquired, it is always yet “in the making”; and “a life” is a potential or virtuality subsisting in just such a purely immanent plane.”

“İçkinlik önceki bir özne, nesne, zihin ya da maddeye içkin, ya da yaratılıştan ya da sonradan kazanılan değil, her zaman “olmakta olan”dır; ve “hayat” böyle saf bir içkinlik düzleminde var olan bir potansiyel ya da virtüelliktir.”

⁴ “We will say of pure immanence that it is A LIFE, and nothing else. It is not immanence to life, but the immanent that is in nothing is itself a life.”

⁵ “it is a flat multiplicity”

mekandır, ölçünün ve niteliğin değil, mesafelerin mekanıdır. *Extensio* yerine yoğun *Spatium*.”¹

Bu ikili kaygan/pürtüklü mekan kavramı, Lefebvre’nin somut/soyut mekanı ve Tschumi’nin labirent/piramit metaforu ile bağdaştırılabilir. Devletin/otoritenin katmanlaşmış mekanı pürtüklü/soyut/piramit iken, çokluğun gündelik pratiklerinin, düz (ya da katmanlaşmamış) mekanı kaygan/somut/labirenttir.

Bu mekanlar arasındaki akışı, onların birbiri içine geçmesini sağlayan, mekan pratiği, yani günlük kullanım ve deneyim, gündelik hayattır. Mimari üründe bu ikisi karşılaşır ve çatışır, yapının kullanılması ile kaygan mekan, pürtüklü mekanın içine nüfuz etmeye başlar. Bu yüzden mimari ürün de kullanım ile bir muharebe meydanı haline gelir. Başlarken, “gündelik hayatın, yaşam ve formun sürekli çatışma halinde olduğu bir savaş alanı” olduğu söylenmişti, bu cümle şöyle de kurulabilir, “Mimarlık (form), form (mimarlık) ve formsuzun sürekli çatışma halinde olduğu bir savaş alanıdır.”

¹ “Smooth space is filled by events or haecceities, far more than by formed and perceived things. It is a space of affects, more than one of properties. It is *haptic* rather than optical perception, whereas in the striated forms organize a matter, in the smooth materials signal forces and serve as symptoms for them. It is an intensive rather than extensive space, one of distances, not of measures and properties. Intense *Spatium* instead of *Extensio*.”

SONUÇ VE ÖNERİLER

Herhangi bir artefaktın formu, kendinden menkul değildir, ona empoze edilen bir düşünceden ibarettir. Form, söz konusu düşüncenin somutlaşmasına, sabitlemesine, taşlaşmasına ve yaygınlaşmasına hizmet eder, onu sağlamlaştırır ve yaşatırken aynı zamanda hakim ve genel-geçer hale getirir, böylece ortamdaki farklılıkları elimine eder ve kendi alanında uzlaştırır. Mimari form da bu anlamda hakim ideolojinin cisimleşmiş halidir. Dahası, aslında aynı zamanda bu ideolojiyi kurandır. Kiliseyi inşa etmeyi gerektiren din kurumudur, fakat aynı şekilde kilise inşa edildiği için din var olmayı sürdürür, onları temsil eden tapınaklar oldukça, Tanrılar daha gerçektir.

Form (ya da mimarlık) hakim ideolojiyi sadece basitçe yansıtmaz, aynı zamanda bu düşünce sisteminin sürmesinin ve kitleler tarafından içselleştirilmesinin garantisidir, Platoncu anlamı ile *form* ve *idean*ın aynı sözcük olduğu düşünüldüğünde, form aslında kitleleri bünyesinde, yani idealinde hapseder. Onlara mutlak bir itaat ve sessizlik aşılar [1], yani bir nevi kolluk kuvveti, ya da Hollier'in deyişi ile “gardiyan” işlevi görür [113]. İngilizce “police” (polis) kelimesinin kökeni Yunanca kent anlamındaki “polis” sözcüğündedir. Kent düzenin bekçisidir.

Düzen, aslında formsuz maddenin biçimlenme şeklidir; var olanı anlamak, anlamdandırmak ve kontrol edebilmek için onu düzenlemek, yani ona bir form vermek gerekir. Bu düzen sadece mekan ve müesseseleri değil, mekanın içinde bulunan özneleri de kapsayan total bir tasniftir. Zira öznelerin bu düzene boyun eğecek şekilde tahakkümü mekanda vuku bulur, bu yüzden aslında tüm otoriteler Bataille’in söylediği gibi evreni bir şekle büründürmek isterken [3], onu bir mekanda sabitlemek ve hapsetmek istemektedir, mekan içindekiler ile beraber formun kendisi olur.

Nitekim bu tasnif edilmiş ve bir formda sabitlenmiş mekan, her zaman tasarlanmamış alanlar, resmi olmayan olaylar ve pratikler, diğer bir deyişle transformasyon anları barındırır, mekanın kullanımındaki enformellik aslında iktidara karşı Lefebvreci anlamda bir direniştir.

Formların parçası olduğu üretim, yönetim ya da toplumsal örgütlenme sistemleri değişirken, artefaktlar da kaçınılmaz olarak değişir. Fakat nihayetinde bunu iki uçlu bir süreç gibi düşünmek gerekir, formlar ve sistem diyalektik bir ilişki içindedir, birbirini güçlendirir ve var ederken aslında içinde deformasyon potansiyelini de hep taşır. Sistemin deforme olması, formların deforme olması ile bir ve beraberdir, bu yüzden 18. yüzyılda üretim ve kentsel organizasyon sistemi değişmeye başladığında geleneksel form kavramı da bir krizin içine düşmüştür. Aşkınlaştırılmış formlar deforme olurken, sistem bu krizden çıkarak başka bir formda, ya da daha ideali eski formunda sabitlenmeye çalışılır. Amaç şirazesini kayan dünyayı yerine oturtmaktır, nitekim 1948’de Sedlmayr’ın da yazdığı gibi 18. yüzyılda dünyanın “merkezi” kaybolmuştur [200]. Mimarlık dışındaki bazı pratikler, sanat alanında bilhassa Dada ve Sürrealizm, bu merkez kaybına cevap olarak, transformasyon halinin devamını, yani heterojenliği ve formsuzluğu önermektedir.

Modern mimarlık ise, tam olarak bu kaybolan merkezi yerine koyma amacını güder. De-forme olan mimarlığa tekrar ve yeni bir form vererek, eksenine/merkeze oturtmaya çalışmış, onu 19. yüzyılın “kaos”undan kurtarmış, tekrar düzenlemiş ve olması gerekenin ne olduğunu tanımlamıştır. Modern mimarlığın işi, muasırı olduğu hakim sistemin, yani kapitalizmin formunu aşkınlaştırmak olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, mimarlık ve sistem ilişkisi pek çok kuramcı tarafından eleştirilmiştir. Tafuri, belki de bunlardan en karamsar tabloyu çizendir, mimarlığı açıkça kapitalizmin hizmetinde bir araç, bir artçı kuvvet gibi görmüş, dahası mimarlığın kendi ölümüne yol açacak bu sistemin içine gömülmemek için susmaktan başka şansı olmadığını ileri sürmüştür [4]. Fakat aslında Tafuri’nin mimarlık ve kapitalizm arasında tanımladığı ilişki sadece 20. yüzyıla özgü değildir, zira her zaman mimarlık ve hakim ideoloji arasındaki ilişkinin benzer şekilde vuku bulduğu rahatlıkla söylenebilir. Burada Tafuri ve diğer Marksist eleştirmenlerin de üzerinde durduğu mesele bu ilişkiden çok aslında kapitalist sistemin kendisi gibi gözükmemektedir. Bu durumda Tafuri aslında mimarlık ve ideoloji

ilişisini sorunsallaştırmaz, asıl meselesi modern mimarlığın dahilinde kapitalist sisteme “karşı” bir söz üretilememesidir, ona göre kapitalist örgütlenme biçimi “ile” mimarlık dahilinde toplumsal bir söz söylenemez hale gelmiştir; oysa mimarlığın, ve aslında tüm müesseselerin, zaten muasırı olduğu toplumsal formasyonun kendisi olması tarihsel bir durum olarak ortaya çıkar ve kapitalizme özgü olmaktan ziyade, her örgütlenme biçimi için geçerlidir. Nitekim başka türlü, muhafazakar bir bakış açısı ile konuşan Sedlmayer’in ve Marksist bir eleştirmen olan Tafuri’nin aynı şeyi, yani susmayı öğütlemesi de mümkün olamazdı. Öte yandan bu durum aslında formların aşkın olmadığının da bir göstergesi olarak tezahür eder, zira her ikisi de sistemin devamı için transformasyon halini önlemeyi çare olarak görmektedir.

Öyleyse, mimari üretim alanında hakim ideolojinin dışına çıkmak, sistemin deformasyonuna giden bir yolu işaret etmek, egemen kültürün yanında yer almayarak, eleştirel bir tavır takınmak, ya da alternatif bir hayat biçimini işaret etmek ne kadar olasıdır? Mimarlık, Althusser’in deyişi ile “devletin ideolojik aygıtı” olmak yerine, kendinden menkul ve kendi iç dinamikleri olan bir disiplin gibi değerlendirilebilir mi? Hakim formasyonun dışında “mimarlık” üretilebilir mi? Ya da mimari üretim ile Gramscici anlamda bir “karşı-hegemonya” yaratılması, karşı değerler üretilmesi ve sistemi deforme eden bir tavır sergilenmesi mümkün müdür?

“Ütopya” kavramı aslında tam da bu var olan düzenin dışına çıkarak, yerine yeni –ve pek tabii daha iyi- bir alternatif önerme ve başka bir hayatın mümkün olup olmadığını sorgulama arzusu gibi algılsa da, başka bir deyişle aslında sistemin deformasyonunu vaad etse ve hakim ideolojinin dışından konuşuyor gibi gözükse de, aslında ortamı sabitleme ve kontrol etme potansiyeli ile tersine mevcut değerleri düzenleyip formda sabitleyen ve böylece kaostan çıkmaya yarayan bir müessese olarak işler. Zihinsel bir manipülasyon aracı olarak ütopyanın kendisi en katı formdur çünkü mekanı sadece bugünde değil, gelecekte de sabitler ve değerleri ebedi kılar. Böylece sistemin bugününü ve geleceğini garanti altına alan bir müessese olarak çalışır. Toplumun değerlerini sabitlemek aslında bir ideolojiyi güçlendirmenin ve ebedi kılmanın da yoludur, bu yüzden modern mimarlığın ütopyaları, kapitalizmin ideolojilerini ebedileştirmek için çalışır ve bunu gerçekleştirirken de artık ütöpik karakterini yitirir, Tafuri’nin sözleri ile [4];

*“Plan’ın ideolojisi olarak mimarlık, plan ütopik seviyeden inip, bir etkin mekanizma haline geldiğinde, Plan’ın gerçekliği ile silip süpürüldü.”*¹

Nitekim aslında modern mimarlığın ütopyelerinin birer distopyaya dönüşmesi ile, 20. yüzyılın ikinci yarısında mimarlığın bu “itaatkar” konumunu eleştirmeye soyunan kuramcı ve uygulamacılar tarafından eleştirel tavırlar geliştirilmeye çalışılmıştır. Mimari formun sistem tarafından manipüle edilmesini reddederek, mimarlığı kendi iç dinamikleri olan, kendinden menkul bir disiplin gibi görmüş ve mimari pratiğin sistem ile arasına mesafe koyarak eleştirel bir tavır takınabileceğine inanmışlardır. Toplumsal ve politik gerçeklerden etkilenmeyen ve onlar ile ilişki kurmayan bir mimarlığı, aslında başka alanlarda da hakim kültürel değerlere direnişi tetikleyebilecek bir eleştiri biçimi gibi görmüşlerdir. Fakat mimarlıkta otonomiye savunmak, aslında bir anlamda mimari formu toplumsal formasyondan ayrı görmek demektir, zira başka türlü birinin diğerini etkilemesinden ya da yansıtmasından söz edilemez. Fakat sistemin iskeleti mimarlığın kendisi iken böyle bir ayırmadan nasıl söz edilebilir? Sadece mimarlık değil, fakat herhangi bir kültürel üretim söz konusu olduğunda sistemin bir *dışı* gerçekten var mıdır?

Mimari üretim dahilinde egemen iktidarınki ile örtüşmeyen karşı değerler yaratılabileceğine inanmak, bunu Gramscici anlamda bir karşı-hegemonya projesi olarak görüp, böylece düzenin kültürel dayatmalarına direnilebileceğini düşünmek aslında tam olarak formel bir pratiğin dahilinde enformel alanlar üretilebilmesini beklemektir. Şüphesiz, ideolojik tahakkümün alanı olan mekanın başka şekillerde üretilmesi, bireyi ya da kitleleri bulundukları formasyonun içinden çıkarabilecek bir potansiyel taşır, fakat mekanda bir direniş olarak karşı kültürel değerler üretilecekse, bu herhalde mimarlığın formel alanının dışında gerçekleşecektir. Öte yandan, mimarlığın içinden nasıl düzene saldırılabilir ya da ona karşı durulabilir ki, zaten düzene saldırmak aslında mimari forma saldırmak ile bir ve aynı şey değil midir, tıpkı Bastille’e saldırmanın Fransız İhtilali ile bir ve aynı olması gibi².

¹ “Architecture as the *ideology of the Plan* is swept away by the *reality of the Plan* the moment the plan came down from the utopian level and became an operant mechanism.”

² Bataille, “Architecture” metninde şöyle yazmıştır [1];

Öyleyse ilk anda bir deformasyon vaad ediyor gibi gözüken ütopya kavramının, mimarlıkta özerk form arayışlarının ya da karşı değerler üretebilen, Jameson'un deyişi ile Gramscici bir mimarlık pratiğinin, ortak özelliği mimarlığın içinden konuşmasıdır. Niyetleri ya da amaçları ne olursa olsun bu girişimler formel alanda kalarak neticede hep formu daha da güçlendiren kavramlara dönüşürler.

Bununla beraber, mimari pratikte tabakalaşmış bilgi birikiminin parçası olan kavramlar, kurulan normlar ile toplumun forma uyumlu hale gelmesini sağlama işlevini de görür. Bu unsurlar çoğu zaman bir kılavuz gibi mimarın varolana eklemelenmesini sağlayarak ona yol gösterir, tasarımcının kendi meşruiyetini sağlaması, bir zemine oturması, dayanak noktası olması ve diğer mimarlar ve toplum ile anlaşmasını sağlaması açısından tutunabileceği bir dal gibidir. Olanı kavramsallaştırıp, bir düzene sokan bu öğelerin temel işi, bireyi çoğunluğun değerlerine uydurmak, ortamdaki hakim kabul ve yargılara uygun hareket etmesini sağlamak, toplumu homojenleştirerek forma tabi hale getirmektir.

Mimarlıkta insan bedenini bir oran sistemi olarak alan teoriler, temel olarak insanın dünya ile muvazi olduğundan yola çıkarak, onun oranlarından doğanın uyumunu yakalamaya çalışmıştır. Rönesans mimarları güzelliğin uyumda (*concinnitas*) -parçaların bütünle bütünü parçalarla oranı- gizli olduğuna inanmıştır. Zira oran kelimesi de aslında sayıdan çok bir uyum meselesidir; "oran"ın Yunanca karşılığı benzeşiklik, muvazilik anlamındaki *analogia* sözcüğüdür. Mesele aslında mimarlığı insanla değil, insanı, müesses değerler ile uyumlu hale getirme işidir.

Mimarlık bedene ve ihtiyaçlarına uymak istediği için onu kendi pratiğinin bir ölçüsü haline getirmeye çalışmaz, daha ziyade, bir oranlar sistemi, yani bir rasyonalite bireye bu şekilde empoze edilir ve onu ölçülebilir, tanınır ve kontrol edilebilir beden haline getirir. Yani mimarlık kendine tasarım kriterleri belirler, ya da kendi alanını düzenlerken, aslında bedeni ve dolayısı ile insanın gündelik hayatını düzenlemekte, kendi formuna uygun hale getirmektedir. İnsan oranlarını kullanmak, aslında mimarlığın bedeni soyutlayarak kendi nesnesi haline getirmesidir, ve bu şekilde

"Indeed, monuments obviously inspire good social behaviour and often even genuine fear. The fall of the Bastille is symbolic of this state of things. This mass movement is difficult to explain otherwise than by popular hostility towards monuments which are their veritable masters."

bireyler de o soyut bedene hapsedilmeye çalışılır. Bir nevi insanın doğal gündelik hayatı bir formalizasyona sokulur, etik değerleri ve müesseseleri ile beraber modern insan, tam da bu formalizasyon ile hayvansallığını terk edip, insana dönüşür.

Bu, insanın, sadece hayvanlar aleminden bir canlı türü olduğu ilkel hayatından¹ sıyrılarak, etik değerleri ve bir zihinsel yaşamı olan “insana” dönüşmesinin yoludur, homo sapiens anıtlar kurarak “insan” olur, “... “insan olduğumuz” an aynı zamanda “mimari olduğumuz” andan başka bir şey değildir”² [114].

Atina’nın mitik kurucusu Theseus, Minotaur’u yenip, onun labirentinden çıkmayı başarır. Kaosu yenerek, yerine düzeni ve formu getirir. Belki de bu yüzden Theseus’un ismi antik Yunanca “müessese”nin karşılığı olan “thesmos” sözcüğü ile aynı kökten gelmektedir. Minotaur ise mimarlık-öncesi insandır -yarı insan, yarı hayvan-. Yaşadığı labirent ise anti-mimarlıktır, kaotik ve yataydır. Yataylık hayvanlık, dikeylik ise insanlık ile özdeşdir, insanı hayvandan ayıran en önemli ve ilk adım ayağa kalkmış olması, yani dik olmasıdır.

Labirentte her hangi bir gelecek öngörüsü bulunmaz, gidilecek yol belli değildir. Labirentten çıkmanın tek bir yolu vardır, o da yükselmek, yani bir piramit inşa etmek [6]. Piramit yükselir, somutlaşır, sabitleşir, tanımlı bir gelecek sunar. Bu piramit matematiksel ve rasyonel olanı tarif eder, tıpkı oran ya da üslup gibi.

Üslup, temel olarak “nasıl form verileceğinin mütabakatı” meselesidir. Süreç için olduğu kadar sonuç ürün için de bir homojenlik tahayyülüdür, zira en önemli işi geleceği bilinir kılmaktır. Üslubun bilinçli olarak farkına varılması ile böyle bir kavramın oluşması 18. yüzyılda (aslında daha öncesinde Rönesans’ta) “nasıl yapılacağı”nın sorunsallaşması ile ortaya çıkmaktadır. “Nasıl yapılacağını” düşünmek aslında labirentte dolaşmak ve bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktır. Köşeyi dönünce orada ne olduğu belli değildir, gelecek öngörülemmez. Süreç rasyonel değildir. Labirentte kaybolmak yerine piramitin gölgesine sığınmak, kaostan kaçmak için matematiksel, rasyonel ve bir o kadar da dikte edici piramitin hükmüne boyun eğmek demektir.

¹ Ingraham’ın [114] deyişi ile biyolojik yaşam, ya da Agamben’in [102] deyişi ile çıplak yaşam (zoê).

² “... the moment we “became human” was anything other than a moment of also “becoming architectural””

Labirentin sunduğu sürprizleri deneyimleyebilmek içinse, belki de Minotaur’a geri dönmek gerekir.

Şüphesiz mimarlık tarihinde insan birçok kez labirenti deneyimlemiştir, 19. yüzyıldaki üslup tartışması tam olarak labirentte dolaşıp, piramit inşa etmeye çalışmak değil midir? Fakat modern mimarlık sonrasında bu yüzyılın üzerinde bir piramit gibi yükselir ve ona kendi reçetesini aşılammaya başlar.

Bununla beraber, üslubun tarih içinde sürekli değişmesi insanın bir nedenle hep labirente geri dönüp, orada kaybolmaya çalıştığını düşündürür. Simmel bunu yaşamın durdurulamaz, sabitlenemez akışkanlığına bağlar [46];

“Kültürün, ve uzun vadede tüm kültürel üslupların içeriğindeki bitmez bilmek değişim, hem yaşamın sonsuz bereketinin hem de sonsuz evrimi ve transformasyonu ile sayesinde var olduğu manifesto ve formların nesnel geçerlilik ve meşruiyetinin derin karşıtlığının belirtisi, daha doğrusu sonucudur. Ölüm ve yeniden doğuş, yeniden doğuş ve ölüm kutuplarının arasında hareket eder.”¹

Üslup, form ve yaşam arasındaki çelişkinin sonucu olarak sürekli değişir, bu kararsızlık yaşamın akışkanlığı ile formların sürekli de-forme olmasının bir göstergesidir. Piramit hiçbir zaman tam olarak kurulamaz. Minotaur ise aslında hiçbir zaman gerçekten ölmez.

Bu durumda piramidin aşkın değerlerini reddederek, labirentte dolaşan sanat hareketlerinin mimari alandaki zihinsel üretimlerini sorgulamak mekanda formsuzun izlerini yakalamak için bir çıkış noktası teşkil edebilir. Bilhassa Dada ve Sürrealizm, müesses değerlere saldırırken, bir yandan da yerine aşkın değerler inşa etmeyi reddederek aslında sanat müessesesinin kendisini deforme etmeyi amaçlamıştır. Toplumsal düzene saldırmak isteyen Dada hareketinin amaçlarından biri de hayat ile sanat arasındaki farkı kapatmaktır. Bu boşluğu kapatmaya çalışmak aslında sanatı bulunduğu formel kabuğundan çıkartmak demektir, ve o andan itibaren artık bilinen

¹ “The never-ending change in the content of culture, and in the long run of whole cultural styles, is the sign, or rather the result, both of the infinite fertility of life and of the profound opposition between its eternal evolution and transformation and the objective validity and selfassertion of those manifestations and forms in which, or by means of which, it exists. It moves between the poles of death and rebirth, rebirth and death.”

anlamı ile “sanat” olmaya devam etmez. Dada mimarlığın hiç bir zaman kendine dert edinmediği şeyi dert edinir, formel pratiğin dışına çıkmayı.

Bununla beraber, mimarlık ile Dada ve Sürrealizmin arakesitini ortaya koymak ya da bu hareketlerin mimari alandaki karşılıklarını araştırmak oldukça sorunlu bir iş olarak ortaya çıkar, öncelikle bu hareketlerin yazılı ve görsel alandaki mimari üretimi son derece kısıtlıdır, mekansal olarak gerek tarihi gerek güncel bir çok mekan üzerinden sürreel okumalar yapılabilir, fakat bunlar gene de sürreel pratiğin içinde üretilmiş mekanlar değildir. Örneğin Sürrealizm ile çokça özdeşleştirilen Gaudí’nin mimarlığı; Cheval’in Palais İdeal’i, ya da Kiesler’in Endless House’u, sürrealist pratik içinde üretilmemişlerdir, yani bir anlamda “kelime anlamıyla” sürrealist değildir. Bu herhalde onları daha az kayda değer kılmaz, fakat Sürrealizmin mimarlık alanındaki karşılığı aranacaksa, bu pratik içinde üretilmiş mekanlara ve yazına bakmak öncelikli olarak daha uygun olacaktır. Belki de görsel ve yazılı materyallerdeki bu kısıtlılık yüzünden Sürrealistlerin mimari düşünceleri üzerine yapılan yargılar ve saptamaların da tam sağlıklı olduğu söylenemez. Fakat gene de kısıtlı literatüre bakınca da modern mimarlığın ve rasyonalizmin karşısında olmak, ya da rüyaları ve insanın arzularını kucaklamak gibi belli temalar öne çıkar, bu temalar zaten sürreel pratiğin içinde etkindir, ve mimarlığa olan yaklaşımlarını da doğal olarak etkilemiştir.

Sürrealist düşünüşteki genel temalar mimarlık alanındaki üretimlerinde de okunabiliyor olsa da, en temel motivasyonları, yani sanatı ve aslında hayatı deforme etme isteklerinin mimari alandaki üretimlerinde karşılığına rastlandığı söylenemez. Zira rasyonalist mimarlığı reddeden Sürrealistlerin bunun karşılığında tanımlanabilir bir mekan anlayışı olduğu açıkça görülmektedir. Sürrealist yazında rasyonel ve soyut mekan anlayışına saldırılırken, yerine hayallere ve arzulara yer açan yeni bir mimari anlayışın tanımlandığı görülür; Dali bunu Art Nouveau’da, Tzara ve Matta ise eğrisel formlarda görür. Tzara, Matta ve hatta Kiesler, modern mimarlığın rasyonel, işlevselci, dik açılı, soyut ve geçirgen konutuna karşı, eğrisel, değişken, içe kapalı ve akışkan, bir ana rahmi konforundaki konutunu ileri sürmüşlerdir. Bu durumda Sürrealistlerin bir mimari formu reddederken, bir diğerini kucakladıkları, yani aslında temel meselelerinin formun kendisi olmadığı söylenebilir, zira saldırdıkları formun yerine, yeni değerler önermekten çekinmezler. Hatta şu soru bile ortaya atılabilir; onları gerçekten geçmiş

değerleri yıkarak yerine yenilerini koyan modern mimarlardan ayıran nedir? Modern mimarlık yeni değeri olarak rasyonalizmi kucaklarken, onlar da bilinçaltını ve irrasyoneli kucaklamış ve bir form tanımlamamışlar mıdır?

Bununla beraber, mimarlık alanında takındıkları neredeyse normatif denilebilecek tutumları ile yazınsal ve pratik olarak mimari üretimin yok denecek kadar az olması durumu belki de Sürrealizm ve mimarlık ilişkisindeki en önemli şeyi söylemektedir; mimari alandaki bu tıkanıklığın nedeni, belki de zaten Sürrealizmin temel motivasyonunun, yani deformasyonun kuramsal mimari birikim ile pek iyi geçinemiyor olmasıdır.

Mekan tasarımları ya da mimari üzerine yazınları bir yana, mekansal anlamda bir deformasyon vaad eden asıl Sürrealistlerin sokakta, olağan kentte gündelik hayatın akışı içinde deneyim ile var olan potansiyel olağanüstü halleri açığa çıkarma becerisidir. Aragon'un "Le Paysan de Paris", Breton'un "Nadja" romanlarında gündelik hayat, olağan mekanlarda psikik deneyimle olağanüstü bir hale bürünür. Burada rasyonel ve irrasyonel birbirinin içine geçerek kaynaşır. Dahası Benjamin sokakta ve bilhassa 19. yüzyılın pasajlarında tespit ettiği bu mantık ve hayagücünü birleştiren olağanüstü potansiyele, toplumu dönüştürücü devrimci bir misyon yükler. Pasajlarda rasyonel gelişme ve arzular, hayaller bir araya gelmiştir ki bu durum toplumsal formasyonu çatırdatacak gücü barındırır. Bu anlamda gündelik deneyim neredeyse deformatif bir sanat performansı haline gelir. Bürger avangard hareketleri "burjuva topmundaki sanatın statüsüne yönelik bir saldırı" olarak tanımlar, "bu hareketler bir sanat formunu (bir stili) değil, insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar" [89]. Böylece doğrudan yaşanmış deneyime dayalı sanat da, Dadanın temel meselesine, yani sanat ve hayat arasındaki farkı kapatma isteğine yaklaşır.

Sürrealistlerin 60larda oynadıkları bir oyunla Paris'teki bazı alanları (Notre Dame de Paris, Lafayette, Forum des Halles, vb...) şaşırtıcı ve sıradışı işlevler, beklenmedik nesne, mekan ya da performanslar ile deforme etmeye yönelik projeleri bir anlamda Dadanın sanat alanında yaptığına, yani transformasyonu sabitlemeyerek, daimi kılma isteğine en yaklaştıkları alandır. Bu projelerde önemli olan, sıradışı bir mekan yaratmak değil, olağandaki olağandışıyı, yani mevcuttaki sürreel potansiyeli açığa çıkartmaktır. Meseleleri gündelik mevcut formlardır ve bunlara saldırırlar. Böylece olağandışı ya da

sürreel, gündelik hayatta ve kentte ortaya çıkmaktadır. Belki de bu yüzden Aragon için “binalar ‘fevkeladenin krallığına açılan eşiklerdir’”¹ [32]. Kent bu deformasyonun mecrası haline gelir; Benjamin’in deyişi ile bir labirent halini alır, ve *flaneur* da orada kendini kaybeder [37];

“Kent insanlığın antik rüyasının, labirentin, gerçekleşmesidir. Bu gerçeklik, *flaneurun* bilmeden kendini adadığı şeydir.”²

Sürrealizmin peşinde olduğu şey de aslında gerçeği rasyonalitenin esaretinden kurtarmak ve böylece onun geçerliliğini sarsmak, ve nihayetinde de onu dönüştürmektir. Sheringham’ın sözleri ile [40];

“Örtüsü açılacak ve meydana çıkarılacak bir alan olarak gördüğü gündelik hayat ile ilişki kuran Sürrealizm, yabancılaştırma, yerinden oynatma, bozma, parçalama teknikleri ile gerçeği —‘ce qui est donné’ (verilmiş olanı)- açığa çıkarmayı, ve açığa çıkararak onu değiştirmeyi hedefler.”³

Böylece Sürrealizm aslında gündelik hayatta formlar tarafından asimile edilmeden kalan şeyi, saklı arzuları açığa çıkarır, ve bu da formların çatırdamasına giden bir sürecin başlangıcını teşkil eder. Neticede Sürrealistlerin bıraktığı bu miras, yani irrasyonel düşünce ile düşsel idrak yollarını açmaları, tüm sabit gerçekliği reddetmeleri, gerçeği transforme etmeleri, psişik deneyim ile mevcut olandaki olağanüstüyü açığa çıkarma çabaları, mevcut gündelik hayat ve taşıdığı devrimci ve dönüştürücü potansiyel üzerine düşünmek için müthiş bir kaynak olarak ortaya çıkmaktadır [40].

Bu durumda mimarlıkta bir deformasyon aranacaksa bakılması gereken yerin mimarlığın dışı, gündelik tasarlanmamış insan ilişkileri ve eylemleri olduğu düşünülebilir. Nitekim çağdaş mimarlık pratiğinde de bu “kapsanamayan” alanları mimari tasarım sürecine dahil etme yönünde bir eğilim, formsuzluk kavramını mimari üretim sürecine takdim ederek mekanı daha esnek, muğlak ve ucu açık hale getirme yönünde bir çabanın mevcut olduğu görülür. Aşırılık, hafiflik, soyutluk, virtüellik ve

¹ “buildings were ‘thresholds to a kingdom of the marvellous’”

² “The city is the realization of that ancient dream of humanity, the labyrinth. It is this reality to which the flaneur, without knowing it, devotes himself.”

³ “The Surrealism that connects with the everyday as a territory to be uncovered or revealed, aims, through techniques of defamiliarization, dislocation, or disruption, to reveal reality—‘ce qui est donné’ (what is given)—and to change it by revealing what it is.”

katlanma gibi bir dizi kavram ile karakterize olan bu esnek mekan virtüellikler, daha doğrusu olasılıklar barındıran, öznenin bu olasılıkları açığa çıkarmasına izin veren muğlak bir formu tanımlar.

Bu durumda mimarlığın “aşırılma”sı, sınırlarının dışına çıkarak alanına dahil olmayanları kapsamı söz konusudur. Nitekim bu kapsanamayan pratikleri, yani hayatın öngörülemez olağan akışını tasarımın bir parçası olacak şekilde kısmen öngörülür hale getirerek, formel mimari pratik içine dahil etme çabası, formsuz tabakalaşmış bilgi birikimin bir parçası haline getirerek, onu konformist bir alan haline dönüştürme potansiyelini barındırır; formel pratik içinde enforme yer açmak, şüphesiz onun eleştirel, sorgulayıcı, muhalif tarafını yerle bir edecektir.

Oysaki toplumsal transformasyon için elzem olan, formsuzun, hayatın, içkinliğin; aşkın ve zecri form ile çatışmasıdır. Hakim gücün ideolojik aracı olarak mimarlık, özneleri ve ortamı homojenleştirme çabası içindeyken, herhangi bir toplumsal transformasyon ve direniş de tam da bu yüzden mimari form üzerinden olabilir. Bu kadar katı bir alanda açılan delik, ona yapılan saldırı, toplumun formuna yapılmıştır, ve bu yüzden her hangi bir toplumsal devrim, mekanda ve mekan üzerinden, mekan aracılığıyla ve mekan pratiği ile mümkün olabilir. Hapisten kaçabilmek için, öncelikle bir hapisane gereklidir. Nitekim mekandaki eylem her zaman bu kadar radikal bir durum gerektirmez. Gündelik hayatın kendisi bu deformasyonu zaten yapar, formda sürekli yeni yarıklar açar, zira en basit mekan kullanımı ve deneyimi aynı zamanda bir şiddet eylemidir. Form ve hayat arasındaki çelişkide bir şiddet ilişkisi söz konusudur. Gündelik hayat, tüm akışkanlığı ile en büyük direniştir, ve zapturapt altına alınamazlığı ile tüm formları aşındırır.

Tıpkı Sürrealist düşüncenin psişik deneyim ile rasyonel gerçeklikteki düşsel olanı açığa çıkarması ve böylece gerçekliği sarsması gibi, hayatın akışındaki formsuz pratikler de mimari forma içkin pratiklerini takdim ederek onu kökünden sarsar, ve böylece formların dünyayı düzenleme çabasını sorgular. Bu durumda mimari form da, aslında tüm katılığına rağmen, kendi deformasyonunu da her zaman bünyesinde barındırır ve çözülürken formsuzun ortaya çıkacağı alan haline gelir.

KAYNAKLAR

- [1] Bataille, G., (1929). "Architecture"; Derleyen: Bataille, G., Waldberg, I. ve White, I., (1996). Encyclopaedia Acephalica, Atlas Press, Londra.
- [2] Thomas Aquinas, Summa Theologica, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/17611/pg17611.html>, 17 Ekim 2012.
- [3] Bataille, G., (1929). "Formless", 31; Derleyen: Stoekl, A., (2008). Visions of Excess, Selected Writings, 1927-1939, University of Minnesota Press, Minnesota.
- [4] Tafuri, M., (1969). "Toward A Critique of Architectural Ideology", 2-35; Derleyen: Hays, M., (1998). Architectural Theory Since 1968, MIT Press, Massachusetts.
- [5] Tafuri, M., (1976). Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development, MIT Press, Massachusetts.
- [6] Hollier, D., (1992). Against Architecture: The Writings of Georges Bataille, MIT Press, Massachusetts.
- [7] Lefebvre, H., (2007). The Production of Space, Blackwell Publishing, İngiltere.
- [8] Lefebvre, H., (2002). The Critique of Everyday Life II, Verso, İngiltere.
- [9] Jameson, F., (1985). "Architecture and the Critique of Ideology", 440-461; Derleyen: Hays, M., (1998). Toward A Critique of Architectural Ideology, MIT Press, Massachusetts.
- [10] Mumford, L., (1965). "Utopia, the City and the Machine", Daedalus, 94: 271-292.
- [11] Ghirardo, D., (2002). "Manfredo Tafuri and Architectural Theory in the U.S., 1970-2000", Perspecta, Mining Autonomy, 33: 38-47.
- [12] Hays, M., (1984). "Critical Architecture: Between Culture and Form", Perspecta, 21: 14-29.
- [13] Vidler, A., (2002). "The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy", Perspecta, Mining Autonomy: 33: 16-29.
- [14] Tschumi, B., (1975). "The Architectural Paradox", 214-228; Derleyen: Hays, M., (1998). Architectural Theory Since 1968, MIT Press, Massachusetts.

- [15] Şentürk, L., (2011). Le Corbusier: Modüler'un Bedeni- Modern Mimarlıkta Hegemonik Erilliğin Eleştirisi, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- [16] Simmel, G., (1991). "The Problem of Style (1908)", Theory, Culture & Society, 8: 63-71.
- [17] Semper, G., (2004). Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics, Getty Publications, Amerika Birleşik Devletleri.
- [18] Dalí, S., (1930). "The Stinking Ass", 478-481; Derleyen: Harrison, C. ve Wood, P., (1999). Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideals, Blackwell Publishing, İngiltere.
- [19] Dalí, S., (1933). "De la Beauté Terrifiante et Comestible, de l'Architecture Modern'style", Minotaure, 3-4: 69-76.
- [20] Tzara, T., (1933). "D'un Certain Automatism du Goût", Minotaure, 3-4: 81-84.
- [21] Tzara, T., (1933). "Concerning a Certain Automatism of Taste", 243-244; Derleyen: Caws, M. A., (2004). Surrealism, Phaidon Press, Hong Kong.
- [22] Echaurren, M., (1938). "Mathématiques Sensibles- Architecture du Temps", Minotaure, 11: 43.
- [23] Echaurren, M., (1938). "Sensitive Mathematics- The Architecture of Time", 299-300; Derleyen: Caws, M. A., (2001). Surrealist Painters and Poets, An Anthology, MIT Press, Massachusetts.
- [24] Dolin, B., (2005). "Matta's Lucid Landscape", 53-59; Derleyen: Mical, T., Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [25] Fenton, J., (2005). "Re-enchanting the City: the Utopian Practices of the Paris Group of the Surrealist Movement", 209-219; Derleyen: Mical, T. Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [26] Fijalkowski, K., (2005). "'Un Salon au Fond d'un Lac', The Domestic Spaces of Surrealism", 11-30; Derleyen: Mical, T., Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [27] Jormakka, K., (2005). "The Most Architectural Thing", 290-317; Derleyen: Mical, T., Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [28] Levy, S., (2005). "Menace: Surrealist Interference of Space", 60-80; Derleyen: Mical, T., Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [29] La Marche, J., (2005). "Surrealism's Unexplored Possibilities in Architecture", 273-289; Derleyen: Mical, T., Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [30] Phillips, S., (2005). "Introjection and Projection: Frederick Kiesler and His Dream Machine", 140-155; Derleyen: Mical, T., Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [31] Alison, J., (2010). "The Surreal House", 14-33; Derleyen: Alison, J., The Surreal House, Yale University Press, Amerika Birleşik Devletleri.

- [32] Bush, K., (2010). "Foreword", 8-9; Derleyen: Alison, J., *The Surreal House*, Yale University Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [33] Caws, M. A., (2010). "How to House the Surrealist Imagination?", 42-53; Derleyen: Alison, J., *The Surreal House*, Yale University Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [34] Fijalkowski, K., (2010). "Marcel Duchamp, Surrealist Exhibitions and the Restless Place", 62-69; Derleyen: Alison, J., *The Surreal House*, Yale University Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [35] Benjamin, W., (1929). "Surrealism, The Last Snapshot of the European Intelligentsia", 207-221; Derleyen: Jennings, M. W., Eiland, H. ve Smith, G., (2005). *Walter Benjamin, Selected Writings, Cilt 2, Bölüm 1, 1927-1930*, Harvard University Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [36] Benjamin, W., (1936). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", 217-251; Derleyen: Arendt, H., (2007). *Illuminations*, Schocken Books, Amerika Birleşik Devletleri.
- [37] Benjamin, W., (1999). *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [38] Breton, A., (1928). "Nadja", 222; Derleyen: Caws, M. A., (2004). *Surrealism*, Phaidon Press, Hong Kong.
- [39] Aragon, L., (1926). "From *Paris Peasant*", 67-77; Derleyen: Caws, M. A., (2001). *Surrealist Painters and Poets, An Anthology*, MIT Press, Massachusetts.
- [40] Sheringham, M., (2006). *Everyday Life, Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, New York.
- [41] Tschumi, B., (1996). *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Massachusetts.
- [42] Grosz, E., (2001). *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press, Massachusetts.
- [43] Rajchman, J., (1998). *Constructions*, MIT Press, Massachusetts.
- [44] Deleuze, G., (1995). *Immanence: A Life*, 25-33; Derleyen: Rajchman, J., (2001). *Pure Immanence, Essays on A Life*, Zone Books, Amerika Birleşik Devletleri.
- [45] Deleuze, G. ve Guattari, F., (2005). *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [46] Simmel, G., (1918). "The Conflict of Modern Culture", 75-90; Derleyen: Frisby, D., ve Featherstone, M., (1997). *Simmel on Culture: Selected Writings*, SAGE Publications, Londra.
- [47] Türk Dil Kurumu, "Form", Büyük Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52ab89c12ab0f3.81066337, 20 Temmuz 2013.

- [48] Türk Dil Kurumu, "Biçim", Büyük Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK_GTS.52ab89c75473e2.98712514, 20 Temmuz 2013.
- [49] Nişanyan, S., "Biçim", Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=bi%C3%A7im>, 20 Temmuz 2013.
- [50] Nişanyan, S., "Şekil", Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=%C5%9Fekil>, 20 Temmuz 2013.
- [51] Gökbek, M., (1998). Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [52] Plato, Timeaus, <http://classics.mit.edu/Plato/timaeus.html>, 8 Ekim 2012.
- [53] Padovan, R., (1999). Proportion: Science, Philosophy, Architecture, Spon Press, Londra.
- [54] Harper, D., "Architecture", Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=architecture&searchmode=none, 17 Aralık 2012.
- [55] Parcell, S., (2012). Four Historical Definitions of Architecture, McGill-Queen's University Press, Kanada.
- [56] Eagleton, T., (2010). Estetiğin İdeolojisi, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- [57] Eagleton, T., (2011). "İdeoloji ve İdeolojinin Batı Marksizimindeki Serüveni", 267-340; Derleyen: Zizek, S., İdeolojiyi Haritalandırmak, Dipnot Yayınları, Ankara.
- [58] Lahiji, N., (2011). "Reloading Ideology Critique of Architecture", 211-233; Derleyen: Lahiji, N., The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative, Ashgate Publishing, İngiltere.
- [59] Althusser, L., (1970). "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları", 153-210; Derleyen: Zizek, S., (2011). İdeolojiyi Haritalamak, Dipnot Yayınları, Ankara.
- [60] Devellioğlu, F., (2008). "Ebed", Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat, 234.
- [61] Bataille, G., (1930). "Space 1: Questions of Propriety"; Derleyen: Bataille, G., Waldborg, I. ve White, I., (1996). Encyclopaedia Acephalica, Atlas Press, Londra.
- [62] Forty, A., (2004). Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture Thames&Hudson.
- [63] Bataille, G., (1930). "Space 2: Fundamentals of the Duality of Space"; Derleyen: Bataille, G., Waldborg, I. ve White, I., (1996). Encyclopaedia Acephalica, Atlas Press, Londra.
- [64] Lefebvre, H., (1978). "Space and the State", 223-253; Derleyen: Brenner, N. ve Elden, S., (2009). State, Space, World, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- [65] Dostoğlu, N., (2002). "Le Corbusier'nin Kentsel Ütopyalarına Genel Bir Bakış", 9-26; Derleyen: Le Corbusier ve Kent, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

- [66] CIAM, (1933). "Atina Tüzüğü: İlkeler", 117-124; Derleyen: Conrads, U., (1991). 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- [67] Le Corbusier, J. M. (2012). Bir Mimarlığa Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [68] CIAM, (1928). "La Sarraz Bildirisi", 92-95; Derleyen: Conrads, U., (1991). 20. Yüzyıl Mimarlığında Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- [69] Lefebvre, H., (2000). Writings on Cities, Blackwell Publishers, İngiltere.
- [70] Şengül, T., (2001). "Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekanı", Praksis, 2: 9-31.
- [71] Deleuze, G. ve Guattari, F., (1985). "City/State", 296-299; Derleyen: Leach, N., (1997). Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory, Routledge, New York.
- [72] Jones, S., (2006). Antonio Gramsci, Routledge, Londra ve New York.
- [73] Aureli, P. V., (2011). "Intellectual Work and Capitalist Development: Origins and Context of Manfredo Tafuri's Critique of Architectural Ideology", <http://thecityasaproject.org/2011/03/pier-vittorio-aureli-manfredo-tafuri/>, 21 Mayıs 2012.
- [74] Hays, M., (1998). Architectural Theory since 1968, MIT Press, Massachusetts.
- [75] Bataille, G., (2008). "Base Materialism and Gnosticism", 45-52; Derleyen: Stoekl, A., Visions of Excess, Selected Writings, 1927-1939, University of Minnesota Press, Minnesota.
- [76] Noys, B., (1998). "Georges Bataille's Base Materialism", Cultural Values, 2: 499-517.
- [77] Gramsci, A., (1933). "Art and the Struggle for a New Civilization", 391-402; Derleyen: Forgacs, D., (2000). Gramsci Reader, Selected Writings, 1916-1935, New York University Press, New York.
- [78] Cunningham, F., (2010). "Triangulating Utopia: Benjamin, Lefebvre, Tafuri", City, 14: 268-280.
- [79] Simmel, G., (2009). "Metropol ve Zihinsel Yaşam (1903)", Cogito, 8: 81-89.
- [80] Corbusier, L., (1987). The City of Tomorrow and Its Planning, Dover Publications, New York.
- [81] Eaton, R., (2002). Ideal Cities, Utopianism and the (Un)Built Environment, Thames & Hudson, Londra.
- [82] Dostoğlu, N. T., (2001). "Ütopya, Kent ve Mimarlık Üzerine Düşünceler", Arredamento Mimarlık, 100+36: 73-76.
- [83] Mannheim, K., (1954). Ideology and Utopia, An Introduction to the Sociology of Knowledge, Harcourt, Brace & Co., Londra.
- [84] Hall, P., (2002). Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century, Blackwell Publishing, İngiltere.

- [85] Elliot, B., (2011). Benjamin for Architects, Routledge, Londra ve New York.
- [86] Rowe, C., (1982). "The Architecture of Utopia", 205-224. Derleyen: Rowe, C., Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, MIT Press, Massachusetts.
- [87] Martin, L., (2011). Fredric Jameson and Critical Architecture, 171-209; Derleyen: Lahiji, N., The Political Unconscious of Architecture, Re-opening Jameson's Narrative, Ashgate, İngiltere.
- [88] Osman, M., Ruedig, A., Seidel, M. ve Tilney, L., (2002). "Editors' Statement", Perspecta, Mining Autonomy, 33: 7.
- [89] Bürger, P., (2012). Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [90] Kaufmann, E., (1943). "Claude-Nicolas Ledoux, Inaugurator of A New Architectural System", The Journal of the American Society of Architectural Historians, 3: 12-20.
- [91] Kaufmann, E., (1936). "Claude Nicolas Ledoux, A Pioneer of Modern Architecture in the Eighteenth Century", Parnassus, 8: 16-18.
- [92] Eisenman, P., (2000). "Autonomy and the Will to the Critical", Assemblage, 41: 90-91.
- [93] Perez, A., (2010). "AD Classics: House VI / Peter Eisenman", ArchDaily, <http://www.archdaily.com/?p=63267>, 7 Aralık 2013.
- [94] Kaminer, T., (2007). "Autonomy and Commerce: the Integration of Architectural Autonomy", Theory, 11: 63-70.
- [95] Rossi, A., (1984). The Architecture of the City, Opposition Books, Amerika Birleşik Devletleri.
- [96] Scolari, M., (1973). "The New Architecture and the Avant-Garde", 124-145; Derleyen: Hays, M., (1998). Architectural Theory since 1968, MIT Press, Massachusetts.
- [97] Aureli, P. V., (2008). The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and Against Capitalism, Princeton Architectural Press, New York.
- [98] Gramsci, A., (1971). Selections from the Prison Notebooks, International Publishers, New York.
- [99] "Conform", Merriam Webster Dictionary, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/conform>, 15 Nisan 2013.
- [100] Türk Dil Kurumu, "Konformist"; Büyük Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5264251e94e5b4.47419028, 15 Nisan 2013.
- [101] Türk Dil Kurumu, "Konformizm"; Büyük Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52642564697983.62272345, 15 Nisan 2013.
- [102] Agamben, G., (2001). Kutsal insan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- [103] Vitruvius, Ten Books on Architecture, <http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/29239-h.htm>, 15 Ekim 2012.
- [104] Anderson, A., (2002). "On the Human Figure in Architectural Representation", *Journal of Architectural Education*, 55: 238-246.
- [105] Kruft, H.-W., (1994). *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, New York.
- [106] Alberti, L. B., (1955). *Ten Books on Architecture*, A. Tiranti, Londra.
- [107] Wittkower, R., (1952). *Architectural Principles in the Age of Humanism*, A. Tiranti, Londra.
- [108] Vesely, D., (2002). "The Architectonics of the Embodiment", 28-43; Derleyen: Tavernor, R. ve Dodds, G., *Body and Building, Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Massachusetts.
- [109] Pappas, N., (2013). "Plato's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/plato-aesthetics/>, 22 Mart 2013.
- [110] Palladio, A., (1997). *The Four Books on Architecture*, MIT Press, Massachusetts.
- [111] Grosz, E., (1992). "Bodies-Cities", 241-254; Derleyen: Colomina, B. ve Bloomer, J., *Sexuality&Space*. Princeton Architectural Press, New York.
- [112] Foucault, M., (2006). *History of Madness*, Routledge, İngiltere.
- [113] Hollier, D., (1989). "Bloody Sundays", *Representations*, 28: 77-89.
- [114] Ingraham, C., (2005). *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition*, Routledge, İngiltere.
- [115] Corbusier, L., (1989). *The Poem of the Right Angle*, <http://designspeculum.com/POD/Le%20Poeme%20de%20%27Angle%20Droit,%20redu.pdf>, 15 Nisan 2013.
- [116] Harries, K., (2002). "Sphere and Cross: Vitruvian Reflections on the Pantheon Type", 150-161; Derleyen: Tavernor, R. ve Dodds, G., *Body and Building, Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Massachusetts.
- [117] Bataille, G., (1967). "The Pineal Eye", 79-90; Derleyen: Stoekl, A., (2008). *Visions of Excess, Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- [118] Bataille, G., (1929). "The Big Toe", 20-23; Derleyen: Stoekl, A., (2008). *Visions of Excess, Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- [119] Ballantyne, A., (2007). *Deleuze & Guattari for Architects*, Routledge, İngiltere.

- [120] Frascari, M., (1991). *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman & Littlefield Publishers, Amerika Birleşik Devletleri.
- [121] Tzara, T., (1918). "Dada Manifestosu", 77-93; Derleyen: Oflas, M., (2008). *Dada Manifestoları*, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- [122] Collins, P., (1998). *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950*, McGill-Queen's Press, Kanada.
- [123] Crook, J. M., (1987). "Style in Architecture: the Historical Origins of the Dilemma", 70-88; Derleyen: van Eck, C., McAllister, C. ve van de Vall, R., (1995). *The Question of Style in Philosophy and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- [124] "Style", Merriam Webster Dictionary, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/style>, 24 Haziran 2013.
- [125] "Stilus", Wiktionary, <http://en.wiktionary.org/wiki/stilus>, 24 Haziran 2013.
- [126] Harper, D., "Style", Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/index.php?term=style>, 24 Haziran 2013.
- [127] Nişanyan, S., "Üslup", Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=%C3%BCslup>, 24 Haziran 2013.
- [128] Nişanyan, S., "Biçem", Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=bi%C3%A7em>, 24 Haziran 2013.
- [129] Schumacher, P., (2011). *The Autopoiesis of Architecture, A New Framework for Architecture*, Wiley, İngiltere.
- [130] Herrmann, W., (1992). "Introduction", 1-60; Derleyen: Herrmann, W., *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Getty Publications, Amerika Birleşik Devletleri.
- [131] Mallgrave, H. F., (2004). "Introduction", 1-70; Derleyen: Mallgrave, H. F., *Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics*, Getty Publications, Amerika Birleşik Devletleri.
- [132] Hübsch, H., (1828). "In What Style Should We Build?", 63-102; Derleyen: Herrmann, W., (1992). *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Getty Publications, Amerika Birleşik Devletleri.
- [133] Mumford, L., (2000). *Art and Technics*, Columbia University Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [134] Leach, N., (1997). *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory*, Routledge, Londra.
- [135] Rowe, C. ve Koetter, F., (1973). "From *Collage City*", 88-111; Derleyen: Hays, M., (1998). *Architectural Theory Since 1968*, MIT Press, Massachusetts.
- [136] Nietzsche, F., (2001). *The Gay Science*, Cambridge University Press, Cambridge.

- [137] Breton, A., (1942). "Küçük Kahinsel Ara", 142-145; Derleyen: Güngör, A., (2009). Sürrealist Manifestolar, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- [138] Kahn, C. H., (2001). The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary, Cambridge University Press, Cambridge.
- [139] Bois, Y.-A. ve Krauss, R. (1996). "A User's Guide to Entropy", October, 78: 38-88.
- [140] Hopkins, D., (2006). Dada ve Gerçeküstücülük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- [141] Vesely, D., (1978). "Surrealism, Myth & Modernity", Architectural Design; Surrealism and Architecture, 2-3: 77-95.
- [142] Breton, A., (1934). "What is Surrealism?", konferans; <http://home.wlv.ac.uk/~fa1871/whatsurr.html>, 12 Ağustos 2013.
- [143] Breton, A., (1924). "Sürrealist Manifesto", 5-53; Derleyen: Güngör, A., (2009). Sürrealist Manifestolar, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- [144] Waldberg, P., (2001). Surrealism, Thames & Hudson, Singapore.
- [145] Mical, T., (2005). Surrealism and Architecture, Routledge, İngiltere.
- [146] Vidler, A., (1992). The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely, MIT Press, Massachusetts.
- [147] Breton, A., (1935). "Surrealist Situation of the Object", 255-278; Derleyen: Seaver, R. ve Lane, H. R., (1969). Manifestoes of Surrealism, University of Michigan Presss, Michigan.
- [148] Foster, H., (2011). Zoraki Güzellik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [149] Barbara Youngleson's Photoblog, <http://younglesonphotoblog.wordpress.com/2011/12/05/casa-mila/>, 9 Aralık 2013.
- [150] Vidler, A., (2003). "Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture", Papers of Surrealism, 1: 1-12.
- [151] Tschumi, B., (1978). "Architecture and its Double", Architectural Design; Surrealism and Architecture, 2-3: 111-116.
- [152] Harrison, C. ve Wood, P. J., (1999). Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideals, Blackwell Publishing, İngiltere.
- [153] Portlligat House Museum Web Sayfası, http://www.salvador-dali.org/museus/portlligat/en_historia.html, 9 Aralık 2013.
- [154] Joan Felip, Panoramio, <http://www.panoramio.com/photo/23540985>, 9 Aralık 2013.
- [155] Anna ve Christian Reck, PBase, http://www.pbase.com/ac_reck/image/136963816, 9 Aralık 2013.
- [156] Frampton, K., (1978). "Has the Proletariat No Use For a Glider?", Architectural Design; Surrealism and Architecture, 2-3: 96-100.

- [157] Risselada, M., (2008). Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos [and] Le Corbusier, 010 Publishers, Rotterdam.
- [158] Bachelard, G., (1994). The Poetics of Space, Beacon Press, Boston.
- [159] Talu, N., (2012). "Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev", 73-117; Derleyen: Altınıyıldız Artun, N. ve Ojalvo, R., Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- [160] Russel, B., (1947). History of Western Philosophy, George Allen and Unwin, İngiltere.
- [161] Gönül, H., (2008). "Eğrisel Duvarlı Konut", 45-51; Batı Anadolu'daki Antik Yunan Konutu Araştırmalarında Başlıca Konu ve Sorunlar, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [162] Chapman, M. ve Ostwald, M., (2012). "Avian Monstrosities: Hatching and Dispatching the Machined Interior", Ultima Thule; Journal of Architectural Imagination, 2 (1), <http://www.ultimathule.com.au/index.php/ultima/article/view/35/35>, 8 Temmuz 2013.
- [163] Freud, S., (1919). "The Uncanny", <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, 15 Temmuz 2013.
- [164] Simmel, G., (1909). "Flirtation", 133-152; Derleyen: Oakes, G., (1984). Georg Simmel: On Women, Sexuality and Love, Yale University Press, Michigan.
- [165] Sveiven, M., (2011). "AD Classics: Endless House / Friedrich Kiesler", ArchDaily, <http://www.archdaily.com/?p=126651>, 9 Aralık 2013.
- [166] Virilio, P., (2001). "After Architecture: A Conversation", Grey Room, 3: 32-53.
- [167] Adorno, T., (2005). Minima Moralia, Reflections on a Damaged Life, Verso, İngiltere.
- [168] Demos, T. J., (2001). "Duchamp's Labyrinth: "First Papers of Surrealism", 1942", October, 97: 91-119.
- [169] "The Surreal House" sergi kataloğu, 2010.
- [170] Calderbank, M., (2003). "Surreal Dreamscapes: Walter Benjamin and the Arcades", Papers of Surrealism, 1: 1-13.
- [171] Lefebvre, H., (2013). Gündelik Hayatın Eleştirisi II, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [172] Lefebvre, H., (2012). Gündelik Hayatın Eleştirisi I, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [173] Aspley, K., (2010). "Revolution", 415-416; Historical Dictionary of Surrealism, The Scarecrow Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [174] Altman, G., vd., (1925). "The Revolution First and Always!", 95-97; Derleyen: Richardson, M. ve Fijalkowski, F., (2001). Surrealism Against the Current; Tracts and Declarations, Pluto Press, İngiltere.
- [175] Löwy, M., (2009). Morning Star, University of Texas Press, Amerika Birleşik Devletleri.

- [176] Lefebvre, H., (1987). "The Everyday and Everydayness", Yale French Studies, 73: 7-11.
- [177] Lefebvre, H., (2013). Kentsel Devrim, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [178] Diken, B., (2011). Nihilizm, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [179] Artun, N. A., (2012). "Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler", 119-153; Derleyen: Altınıyıldız Artun, N. ve Ojalvo, R., Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- [180] "formlessfinder" web sitesi, <http://www.formlessfinder.com>, 7 Ekim 2013.
- [181] "AA Projects Review 2011", <http://projectsreview2011.aaschool.ac.uk/units/INTER-13>, 7 Ekim 2013.
- [182] Deleuze, G., (1998). Foucault, University of Minnesota Press, Massachusetts.
- [183] Deleuze, G., (1991). Bergsonism, Zone Books, Amerika Birleşik Devletleri.
- [184] Lerup, L., (2001). After the City, MIT Press, Massachusetts.
- [185] Borges, J. L., (2012). "Yolları Çatallanan Bahçe", 79-92; Ficciones, Hayaller ve Hikayeler, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- [186] Lahiji, N., (2011). "Must Architecture Be Defended... The Critique of Violence and Autoimmunity", 199-217; Derleyen: Kenzari, B., Architecture and Violence, Actar Publishers, New York.
- [187] Blake, P., (1960). The Master Builders, Victor Gollancz, Londra.
- [188] Architecture of Doom Blog; <http://architectureofdoom.tumblr.com/post/57349942214/stavrosmartinis-the-villa-savoye-as-a-cow-shed>, 9 Aralık 2013
- [189] Simmel, G., (1958). "The Ruin (1911)", Hudson Review, 11: 379-385.
- [190] Bataille, G., (1929). "Dust"; Derleyen: Bataille, G., Waldborg, I. ve White, I., (1996). Encyclopaedia Acephalica, Atlas Press, Londra.
- [191] Speer, A. (1970). Inside the Third Reich, Memoirs by Albert Speer, The Macmillan Company, Londra.
- [192] Stead, N., (2003). "The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer", Form/Work: An Interdisciplinary Journal of the Built Environment, 6: 51-64.
- [193] Trigg, D., (2006). The Aesthetics of Decay, Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason, Peter Lang Publishing, New York.
- [194] Blanchot, M. ve Hanson, S., (1987). "Everyday Speech", Yale French Studies, 73: 12-20.
- [195] Kipfer, S., (2008). "How Lefebvre Urbanized Gramsci", 193-211; Derleyen: Goonewardena, K., Kipfer, S., Milgrom, R. ve Schmid, C., Space, Difference, Everyday Life, Reading Henri Lefebvre, Routledge, New York.
- [196] Harvey, D., (2013). Asi Şehirler, Metis Yayınları, İstanbul.

- [197] de Certeau, M., (1984). *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Amerika Birleşik Devletleri.
- [198] Unwin, T., (2000). "A Waste of Space? Towards a Critique of the Social Production of Space", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 25: 11-29.
- [199] Rajchman, J., (2001). Introduction, 7-23; Derleyen: Rajchman, J., *Pure Immanence, Essays on A Life*, Zone Books, Amerika Birleşik Devletleri.
- [200] Sedlmayr, H., (2006). *Art in Crisis: The Lost Center*, Transaction Publishers, Amerika Birleşik Devletleri.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Hale GÖNÜL
Doğum Tarihi ve Yeri : 08.06.1982, Kadıköy
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : hale.gonul@msgsu.edu.tr

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Mimarlık Tarihi	İstanbul Teknik Üniversitesi	2008
Lisans	Mimarlık	İstanbul Teknik Üniversitesi	2005
Lise		Kadıköy Anadolu Lisesi	2001

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2011-halen	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü	Araştırma Görevlisi
2010-2011	Maltepe Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü	Araştırma Görevlisi
2008-2009	DB Mimarlık	Mimar

YAYINLARI

Makale

1. 2013, istanbul “Bir Homo Poetica Olarak Mimar”, Betonart, 38, s. 41
2. 2012, Viyana “Architecture, or Human versus Animal”, International Scientific Journal, Architecture and Design

Bildiri

1. 2012, Viyana “Architecture, or Human versus Animal”, INTERCAD 2012, Architecture and Humanism, Bildiri Kitabı, 17-18 Ekim 2012
2. 2012, İstanbul “The Relation of Classical Domestic Space and Political Thought in Ancient Cities of West Anatolia”, ARCHHIST 2012, Interactions in the History of Architecture, Bildiri Kitabı, 23-25 Mayıs 2012, s. 218-231
3. 2011, İstanbul “Is Architecture of Social Responsibility a ‘Symptomatic Remedy’?”, ARCHTHEO 2011, Theory for the Sake of the Theory, Bildiri Kitabı, 23-26 Kasım 2011, s. 379- 391 (iki yazarlı bildiri)
4. 2011, Chianciano Terme “Main Topics and Discussions on Ancient Greek Houses of West Anatolia”, STREMAH XII, International Conference on Structural Repairs and Maintenance of Heritage Architecture, Bildiri Kitabı, 5-7 Eylül 2011, s. 61-72
5. 2010, İzmir “Pratik-İdeolojik Cumhuriyet Dönemi Mimarlık Nesnesinin Çağdaş Kültürel Nesneye Dönüşme Sorunsalı”, 5. 4T Konferansı, Nesneyi Okumak, Bildiri Kitabı, 13-14 Mayıs 2010, s. 214-222

Kitap İçinde Bölüm

1. 2010, Ankara “Dijital Bezeme”, Mimarlıkta Eleştirel Okumalar I-II, ed: Kesmez, İ., 2010