

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTA OTANTİKLİK TEKNOLOJİLERİ KARTOGRAFİSİ:
TEKNİK ARACILAR, ÖZNELEŞMELER VE MİMARLIK KÜLTÜRÜ**

DOKTORA TEZİ

Hüseyin Furkan BALCI

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

NİSAN 2023

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTA OTANTİKLİK TEKNOLOJİLERİ KARTOGRAFİSİ:
TEKNİK ARACILAR, ÖZNELEŞMELER VE MİMARLIK KÜLTÜRÜ**

DOKTORA TEZİ

**Hüseyin Furkan BALCI
(502162011)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç . Dr. Funda UZ

NİSAN 2023

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

**A CARTOGRAPHY FOR TECHNOLOGIES OF AUTHENTICITY IN
ARCHITECTURE: TECHNICAL MEDIA, SUBJECT
AND THE CULTURE OF ARCHITECTURE**

Ph.D. THESIS

**Hüseyin Furkan BALCI
(502162011)**

Department of Architecture

Architectural Design Programme

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Funda UZ

APRIL 2023

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 502162011 numaralı Doktora Öğrencisi Hüseyin Furkan BALCI, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MİMARLIKTAKİ OTANTİKLİK TEKNOLOJİLERİ KARTOGRAFİSİ: TEKNİK ARACILAR, ÖZNELEŞMELER VE MİMARLIK KÜLTÜRÜ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Funda UZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Meltem AKSOY
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Semra AYDINLI
İstanbul İstinye Üniversitesi

Teslim Tarihi : 15 Şubat 2023
Savunma Tarihi : 10 Nisan 2023





Aileme,



ÖNSÖZ

Genç bir araştırmacının tecrübe edebileceği en iyi karşılaşmalar, şüphesiz ki, Doç. Dr. Funda UZ'un Taşkışladaki odasında gerçekleşir. Bu araştırma, bu karşılaşmalar olmaksızın mümkün olamazdı. Zira araştırma sürecinin olağan belirsizlikleri ve endişeleri, görüşmelerimiz sırasında, harika kütüphanesinden çıkardığı kitaplarla ya da ufuk açıcı önerileriyle dağıldı. Pandemi sürecinde gerçekleştirdiğimiz çevrimiçi görüşmeler bile bu enerjiyi devam ettirdi. Araştırmanın her aşamasındaki önerileri ve yaklaşımı ve hiç bitmeyen motivasyonu ile, beni bu araştırmaya yeniden yeniden bağladı. Bu yüzden Doç. Dr. Funda UZ'a edeceğim hiçbir teşekkürün yeterli olmayacağını biliyorum, ancak yine de danışmanlığı, yol göstericiliği ve samimi heyecanı için sonsuz teşekkürler ediyorum.

Araştırma sürecindeki tüm tez izleme komitesi jürileri, her zaman heyecanla beklediğim bir entelektüel tartışma ortamı oluşturdu. Bu ortam Prof. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU'nun ve Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN'ın yapıcı, dikkatli, heyecanlı ve derin eleştirilerinin doğrudan bir sonucudur. Bu entelektüel enerji, motivasyon ve eleştirelilik tezin biçimlenmesinde hayati bir rol oynadı. Bu keyifli ortam için Prof. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN'a teşekkürlerimi sunuyorum. Bununla beraber tez savunmasında getirdikleri derinlikli eleştirileri ve kapsamlı yorumları ile araştırmaya önemli katkılar sağlayan Prof. Dr. Semra AYDINLI ve Doç. Dr. Meltem AKSOY'a teşekkür ederim.

Araştırma süreci boyunca, mimarlık kuramını, tarihini, kültürünü, akademisini konu edinen, ufuk açıcı olduğu kadar keyifli sayısız sohbetimiz için Doç. Dr. Nizam SÖNMEZ'e sonsuz teşekkürler. Gerek organize ettiği İNSANDIŞI ekibinin kuramsal ajandası, güzergahı, tartışmaları, gerekse de bu kişisel sohbetler, bu araştırmada pek çok katmanda etkili olmuştur. Bununla beraber, İNSANDIŞI ekibine de alternatif, kuramsal bir mimarlık biçimine dair inancımı tazelediği için teşekkür ederim.

Bu çalışma kapsamında üzerine düşündüğüm pek çok isim ile, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'ndeki lisans öğrenimim sırasındaki kuram ve tarih derslerinde karşılaştım. Bu yüzden, bana aşıladığı kuramsal görgü ve mimarlık heyecanı için Prof. Dr. Levent ŞENTÜRK'e teşekkür ederim.

Tez süreci boyunca her türlü desteği benden esirgemeyen babam Ayhan BALCI'ya, annem Dr. Nursel BALCI'ya, kardeşlerim Merve ve Emre Can BALCI'ya sonsuz teşekkürler. Onlara çok şey borçluyum.

Bununla beraber sevgili Şule OTÇU'ya sonsuz desteği, sabrı ve inceliği için teşekkür ederim.

Nisan 2023

Hüseyin Furkan Balcı
(Mimar, M.Sc.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
ÖZET	xv
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Otantiklik Teknolojileri	3
1.1.1 Otantiklik teknolojileri ifadesinin kuramsal öncülleri	6
1.1.2 Medya teknolojik perspektif	10
1.2 Amaç: Mimari Nesnenin Otantiklik Teknolojileri	23
1.3 Kapsam: Otantiklik Kanonlarındaki Yinelenmeler	26
1.4 Yöntem: Kartografi	32
1.4.1 Kartografinin ontolojik ve epistemolojik imaları	32
1.4.2 Otantiklik teknolojileri kartografisinin bileşenleri	36
2. OTANTİKLİK ÇAĞRISININ TARİHSEL, TOPLUMSAL VE MEDYA TEKNOLOJİK İNŞASI	41
2.1 Otantiklik Çağrısı ya da Özneliğe Dair Bir Paradoks	41
2.2 Doğanın Sınırında: Otantiklik Çağrısının Mimarlığa Nüfuzu	49
2.3 Otantikliğin Enformasyonel Sorgulamaları	53
3. MİMARLIKTAKİ OTANTİKLİK TEKNOLOJİLERİ FRAGMANLARI	65
3.1 İlkselci Otantiklik: Marc-Antoine Laugier ve Asil Vahşiler Çağı	68
3.1.1 Kitaplar, hafızanın olağan, süregiden yitimi ve altın çağlar	68
3.1.2 Sıcaklık, soğukluk ve gereksinimler: Laugier'in doğası	70
3.1.3 Aydınlanmanın medya ekolojisi	77
3.1.4 Laugier'in inotantikleri: ayıklanması gereken bir hafıza	83
3.2 Görülebilir Otantiklik: Augustus Welby Northmore Pugin'in Dürüstlüğü	88
3.2.1 Pugin'in enformasyonel bağlamı	94
3.2.2 Pugin ve makine anksiyetesi	100
3.2.3 Pugin'in inotantikleri: alaycı bir grafik strateji	107
3.3 Geometrik-Rasyonel Otantiklik: Viollet-le-Duc, Hendrik Petrus Berlage	112
3.3.1 Otantiklikler çarpışması: Hafıza ve "19. yüzyılda gotik üslup üzerine".	114
3.3.2 Kristaller, evrensel bir matris ve doğanın üretken kuvvetleri	119
3.3.3 Berlage ve üslup	130
3.4 İşlevci Otantiklik: Louis Sullivan	136
3.4.1 "Ya da biz insan-sonrası mıyız?": Sullivan'ın Roma tapınağı	139
3.4.2 Bir amnezi olarak mimarlık	143
3.4.3 Yaşam, işlev, otantiklik	145
3.4.4 Bir medya kuramcısı olarak Sullivan	150
3.5 İntermezzo: Blast (İnfilak)	155
3.6 Altyapıcı Otantiklik: Archizoom, Superstudio	156

3.6.1 Altyapı ağı, yabancılaşma ve otantiklik.....	156
3.6.2 Archizoom ve daktilonun izotropik mekanı.....	160
3.6.3 Superstudio, imaj ve otantiklik	167
3.6.4 Hafıza ve hülyalar	171
3.6.5 Esasa çekilme ve enformasyon ağlarına sızma	177
3.7 Enformasyonel Otantiklik: Mimarlıkta Kuram-Sonrası Durum.....	187
3.7.1 Hafızanın (yeniden) yitimi ve enformasyon işleme	188
3.7.2 Dağıtılmış faillikler ve bütünlüğün reddi	193
4. BAŞKASI OLMAK YA DA BİR “ÜRETKEN İNOTANTİKLİKLER”	
KOLEKSİYONU	201
4.1 Mimarlığın (Enformasyonel) Doğallaştırılması ve Hokusai Dalgası	201
4.2 Balıklar, Yılanlar, Gemiler ve Bilgisayar Programları: Gehry’nin Yüzeyleri	206
4.3 Barnum Jr.’ın Büyük ve Muhteşem Şehri: Superstudio’nun Noel İçin 12	
Uyarısı	212
4.4 İnotantik Bir Vitruvius: Viel de Saint-Maux’un Sunağı	214
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	217
KAYNAKLAR.....	221
EKLER	229
ÖZGEÇMİŞ.....	239

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Pamuk'un Şehzadesinin Otantiklik Teknolojisi	2
Şekil 1.2 : Teknolojiye dair iki farklı otantiklik kavrayışı	5
Şekil 1.3 : Otantiklik Teknolojileri Kavramının Kökenleri	10
Şekil 1.4 : Norbert Weiner'in Palomilla isimli Güvesi	17
Şekil 1.5 : Grey Walter'in Aynada Kendini Tanıması Nedeniyle Bir Çeşit Öz- bilince Sahip Olduğunu İddia Ettiği Elsie isimli Mekanik Organizması.	17
Şekil 1.6 : Coop Himmel(b)lau'nun Hard Space isimli projesini belgeleyen, Gert Wolfschwenger'in kaydettiği fotoğraf.	18
Şekil 1.7 : Hans Hollein'in 1971 yılında Münih Olimpiyat Köyü'nde İnşa Ettiği Media Line projesi,	20
Şekil 1.8 : Peter Eisenman'ın Musee De Quai Branly için açılan mimari proje yarışmasına gönderdiği öneri	25
Şekil 1.9 : Charles Jencks'in Architecture 2000 isimli, mimarlık türlerinin gelişimini projekte eden haritası	36
Şekil 1.10 : Kartografinin Genel Çerçevesi	39
Şekil 3.1 : Laugier'in Essai Sur L'Architecture'daki Frontispiece'i	73
Şekil 3.2 : İdealci Otantiklik Kartografisi-1	86
Şekil 3.3 : İdealci Otantiklik Kartografisi-2	87
Şekil 3.4 : Pugin'in Kontrastlarından Bir Gravür: Düşkünler Evi	93
Şekil 3.5 : Pugin'in "True Principles of Pointed or Christian Architecture'da" Yapının tüm yüzeyleriyle kendini gözlemciye ifade etme ilkesi ile payandaların yüzeylerinin biçimlenişi	94
Şekil 3.6 : İngiltere'deki Diorama Binası	96
Şekil 3.7 : Auguste Charles Pugin ve Rowlandson'un "Microcosm of London" isimli kitaptaki Perspektif çizimlerinden bazıları	97
Şekil 3.8 : Specimens of Gothic Architecture'un Frontispiece'i	99
Şekil 3.9 : Specimens of Gothic Architecture'daki Timeline	100
Şekil 3.10 : Specimens of Gothic Architecture'dan örnekler	101
Şekil 3.11 : Pugin'in The Trade Başlıklı Levhası	103
Şekil 3.12 : Pugin'in 19. Yüzyılda Mimarlık Mesleğinin Durumuna Getirdiği Eleştiri	104
Şekil 3.13 : Mechanics Institute Derslerinden Biri	105
Şekil 3.14 : Pugin'in Apologies'de Ortaya Koyduğu Demiryolu Yapılarını vurgulayan Kontrastlı Çizimler)	106
Şekil 3.15 : Tarihçi Wolfgang Schivelbusch'un "Tastes of Paradise"ından, 1600'lere tarihlenen bir çizim	108
Şekil 3.16 : Pugin'in eleştirdiği dejenere olmuş Mimarlıklardan biri: St. Paul Kilisesi	109
Şekil 3.17 : Pugin'in eleştirdiği dejenere mimarlıklar	109
Şekil 3.18 : Görülebilir Otantiklik Kartografisi-1	110

Şekil 3.19 : Görülebilir Otantiklik Kartografisi-2.....	111
Şekil 3.20 : Viollet-le-Duc'ün Üslup Maddesindeki Geometrik Matrisi.....	124
Şekil 3.21 : Viollet-le-Duc'ün Mısır'daki Amron (Amr-bin-As) Camisi Portikosu Çizimi	126
Şekil 3.22 : Viollet-le-Duc'ün Paris Katedrali Oranları Çizimi.....	127
Şekil 3.23 : Geometrik-Rasyonel Otantiklik Kartografisi-1	134
Şekil 3.24 : Geometrik Rasyonel Otantiklik Kartografisi-2	135
Şekil 3.25 : İşlevci Otantiklik Kartografisi-1	153
Şekil 3.26 : İşlevci Otantiklik Kartografisi-2	154
Şekil 3.27 : Blast Manifestosundan Parçalar	157
Şekil 3.28 : Archizoom Dil Hipotezi	163
Şekil 3.29 : Archizoom Dil Hipotezi-2	164
Şekil 3.30 : Stefi Kiesler'in Pietro Saga Mahlası İle Yayınladığı Typo-Plastique VII	166
Şekil 3.31 : Werkman'ın Tikselleri.....	167
Şekil 3.32 : Salvaggi dei Centri Historici Italiani'de Floransa için Öneri	173
Şekil 3.33 : Continious Monument'in İlk Kareleri	174
Şekil 3.34 : Superstudio'nun Continious Monumentindeki Neon Hülyalar	175
Şekil 3.35 : Continious Monumentteki Metafizik Sıfır Noktası	176
Şekil 3.36 : Continious Monument'in Son Sayfası.....	178
Şekil 3.37 : Supersurface: An Alternative Model for Life On Earth Filminin Sekansları	181
Şekil 3.38 : Altyapısal Otantiklik Kartografisi-1	185
Şekil 3.39 : Altyapısal Otantiklik Kartografisi-2	186
Şekil 3.40 : Enformasyonel Otantiklik Kartografisi-1	198
Şekil 3.41 : Enformasyonel Otantiklik Kartografisi-2	199
Şekil 4.1 : Hokusai'nin Kanagawa'nın Büyük Dalgası isimli Baskısı	204
Şekil 4.2 : FOA'nın Yokohama Santrali.....	204
Şekil 4.3 : Frank Gehry'nin Palladio Karşıtı Zoomorfik Eskizi	211
Şekil A.1 : Kartografinin Genel Çerçevesi	231
Şekil A.2 : İdealci Otantiklik Kartografisi	232
Şekil A.3 : Görülebilir Otantiklik Kartografisi	233
Şekil A.4 : Geometrik-Rasyonel Otantiklik Kartografisi.....	234
Şekil A.5 : İşlevci Otantiklik Kartografisi	235
Şekil A.6 : Altyapısal Otantiklik Kartografisi	236
Şekil A.7 : Enformasyonel Otantiklik Kartografisi	237

MİMARLIKTAKİ OTANTİKLİK TEKNOLOJİLERİ KARTOGRAFİSİ: TEKNİK ARACILAR, ÖZNELEŞMELER VE MİMARLIK KÜLTÜRÜ

ÖZET

Otantiklik, mimarlık kuram, eleştiri ve tarihyazımı içerisinde sıklıkla başvurulmuş bir kavrayış türünü cisimleştirir. Mimari nesneyi kendinden başka bir şey olmaya zorlayan kurumların, makinelerin, kitapların, mimari biçimler hafızasının ve bunun gibi pek çok şeyin ötesine geçme arzusu, bugün bile, mimarlık kuramları içerisinde varlığını güçlü bir biçimde sürdürür. Ele alınan olgunun doğasının, canlılığının, yaşamının hakiki prensiplerine başvuran ve bu olgunun yeniden anlaşılmasını hedefleyen strateji, mimarlık düşüncesinde hala üretkenliğini korur.

Bu çalışma, mimarlık bilgi alanları içerisinde görünür hale gelmiş farklı otantiklik kavrayışlarına dair, bu kavrayışların medya teknolojileri ile kurduğu ilişkileri merkezde tutan bir perspektiften, bir kartografi üretme girişimidir. Araştırma, “otantiklik teknolojileri” kavramını eleştirel bir araç olarak önerir ve bu kavramı mimarlık kuramı, tarih ve eleştirisi içinde, mimari nesnenin hakiki bir biçimde kendisi olarak üretilmesinde, ifade kazanmasında ve aktarılabilmesinde işlev gören, söylemsel ve teknolojik bileşenler ile işleyen bir dizi operasyon olarak tanımlar. Bu operasyonlar aracılığı ile, mimari nesnenin kendinden daha geniş bir dizi hakikat ile bağlantısı kurulur. Bu bağlantı kültürel hafıza ve bu hafızanın parçası olarak barındırdığı mimari biçimler arasında yeni değer hiyerarşileri örgütler.

Bu çalışma kapsamında, otantiklik teknolojilerine başvuran altı kuramsal hat değerlendirilmeye alınır ve bu hatların birbirileri ile kurdukları süreklilikler/süreksizlikler işaret edilir. Bu hatlar Marc-Antoine Laugier’in, Augustus Welby Northmore Pugin’in, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc’ün, Hendrik Petrus Berlage’in, Archizoom’un, Superstudio’nun mimarlık söylemleri ve mimarlıkta kuram-sonrasına yönelik tartışmalar üzerinden geçer. Bu kuramsal teşebbüslerin otantiklik teknolojilerini işlevsel kılma biçimlerine dair eleştirel bir değerlendirme yapılır. Bu kuramların hafızaya, doğadaki ve yaşamdaki işleyişlere başvurma biçimi sorunsallaştırılır ve mimarinin bu işleyişler ile kurduğu bağlantılara odaklanılır.

Araştırma, mimarlık bilgi alanları içinde işe koşulan otantiklik teknolojilerine kartografik bir yöntem çerçevesinde temas eder. Bu temelde, bütüncül bir tarihsel anlatı ya da bir gelişim çizgisi ortaya konulduğu iddiası üstlenilmez. Hedeflenen, otantiklik teknolojileri kavramının yüklendiği zeminde, mimarlıkta hakikati dürüst bir biçimde ifade etmeye yönelik kanonların, kullandıkları medya teknolojilerinin failliği vurgusunu akılda tutan, eleştirel bir okumasıdır. Bu çerçevede başka eleştirel değerlendirmelere ve yeniden sınıflandırmalara açık, bir çeşit envanter ortaya koyulması hedeflenir. Bu tekniklerin ve teknolojilerin birbirileri ile kurdukları birtakım süreklilikler ve süreksizlikler işaret edilmeye çalışılır.

Araştırma metninin birinci bölümünde, otantiklik teknolojileri kavramının kuramsal öncülleri işaret edilir. Mimarlıktaki otantiklik arzusuna yönelik bu türden bir sorgulamaya dair güncel bir aciliyet üreten; doğanın, yaşamın, evrenin medya

teknolojileri tabanında yeniden tanımlanmasına yönelik, tarihsel bir bağlam açıklanmaya çalışılır. Bu tarihsel bağlam gerek eleştirel kuramlarla gerekse de mimarlık disiplini içerisindeki bir dizi üretimle yakın ilişkiler kurmuştur. İkinci bölüm, otantiklik arzusunun, Marshall Berman'ın, Lionel Trilling'in ve Friedrich Kittler'in çalışmaları üzerinden tarihsel, toplumsal ve medya teknolojik inşasını ele alır. Erken Aydınlanma döneminde, öznenin doğa ile kurduğu ilişkinin kavranma biçiminde meydana gelen önemli bir dönüşüm işaret edilir. Otantiklik, öznenin ayrışık bir varoluşa sahip olan toplumun hatalı, bozulmuş, çürümüş, mekanikleşmiş bileşenlerinden öteye geçmeye, tüm bunların altında yatan, maskelenmiş, saklanmış gerçekleri açığa çıkarmaya muktedir, birleştirici bir öznelik türünün inşası ile ilişkilendirilir.

Bu çerçevede, vaka incelemelerini oluşturan üçüncü bölümde tartışmaya açılan ilk otantiklik teknolojisine, doğayı, mimarlığın kompozisyonunda barındırması gereken çeşitli ideaları açığa çıkaran kaynak olarak değerlendiren Marc-Antoine Laugier'in mimarlık kuramı içerisinde rastlanır. Laugier'in gereksinimler temelleninde şekillenen mimarlık kuramı, Erken Aydınlanmanın enformasyonel yapılanmasında gerçekleşen dönüşümlerle birlikte değerlendirilir. Mimarlığın geri döndürülmesi gereken bir altın çağ temasının, metinsel hafızanın saklanmasına yönelik sorunlarla ilişkisine dair bir dizi eleştirel okuma gerçekleştirilir. Ele alınan ikinci otantiklik teknolojisi ise Augustus W. N. Pugin'in görülebilir bir dürüstlük temelinde anlamaya çalıştığı Katolik Hristiyan Mimarlığı kuramsal girişimlerdir. Pugin, yayımladığı bir dizi kitap ile hakiki bir mimarlığın en son 15. yüzyıl İngilteresinde gerçekleştiğini, 15. yüzyıldan itibaren mimarlığın hakiki bir biçimde kendisi olma, olduğu gibi görünme prensibini bir kenara bıraktığını ve 19. yüzyıl'da İngiltere mimarlığının içinde bulunduğu tüm buhranın harmonik bir toplumun çeşitli sebeplerle terk edilmesinden kaynaklandığını ifade eder. Üçüncü otantiklik teknolojisi, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc ve Hendrik Petrus Berlage hattında takip edilebilen, evrensel bir geometrik üsluba sahip doğa kavrayışında temellenir. Buna göre doğadaki nesneler, mikro düzeydeki kristallerden, büyük jeolojik biçimlenmelere kadar; tüm evrene yayılmış geometrik bir matris içerisinde cisimlenirler. Bu prensip evrenseldir ve bir bakıma tüm mimarlık tarihine çeşitli biçimlerde nüfuz etmiş, mimarlığın farklı coğrafyalarda organik bir biçimde serpilip gelişmesinde rol oynamıştır. Dördüncü otantiklik teknolojisi, Lous Sullivan'ın 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, Amerika Birleşik Devletleri bağlamında ortaya koyduğu mimarlık kuramı içerisinde teşhis edilir. Sullivan, amnezik bir biçimde doğaya döndüğünde; biçim ve işlev arasında bir karşılıklılık olduğunu teşhis eder; mimarlık ortamını ele geçirmiş olan çeşitli sorunlar, bu bağlantının yitirilmesinden kaynaklanmaktadır. Beşinci otantiklik teknolojisi, Archizoom ve Superstudio'nun radikal mimarlığında teşhis edilir. İki grup da, eleştirel kuramla ilişkili olarak, 19. yüzyıldan itibaren kentleri örgütlemeye çalışan altyapı sistemlerini kullanarak, kapitalizm ve yabancılaşma sorununu bir oyun alanı haline dönüştürür. Teşhis edilen altıncı otantiklik teknolojisi, hayatın ve canlılığın enformasyonel bir kavranışına başvurarak kuramın mimarlık kültürü içerisindeki yerini sorunsallaştıran kuram-sonrası tartışmalarıdır. Bu tartışmalar, kuramı hayatın önceden tanımlanmış, indirgenmiş bir hali ile olmakla suçlar; mimarlık pratiğinin artık bu türde bir araca olanak veremeyecek kadar hızlı bir biçimde değişen bir ağ içerisinde harekete geçtiğini vurgular.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, mimarlıkta, tüm bu kuvvetli otantiklik kurgularının üretkenliğine rağmen başkası olmaktan çekinmeyen girişimler, inotantiklik, tematize edilmeye çalışılır. Araştırma bu bölgenin zaten mimarlık bilgi alanı içerisinde, sıklıkla

operasyonel bir araç olarak kullanılmakta olduğunu teşhis eder ve bu aracın üretken bir biçimde kullanıldığı çeşitli durumlara yönelik bir tartışma yürütür. Zira inotantiklik, kimliğe, müellifliğe ve benzeri kavramlara yönelik kapsamlı bir dizi sorgulamanın da zemini haline dönüşür. Bu bölüm içerisinde değerlendirilen, Alejandro Zaera-Polo'nun "Hokusai Dalgası" stratejisi, Frank Gehry'nin 1980'lerden 1990'ların ortasına kadar araştırdığı ikonografik mimarlıklar, Superstudio'nun "Barnum Jr.'un Muhteşem ve Harika Şehri" gibi girişimler üzerinden, mimarlığın ahlâki sorumluluklarına rağmen, "başkası olma" temasının mimarlıkta üretken bir biçimde nasıl harekete geçirilebileceği tartışmaya açılır.

Sonuç bölümünde ise mimarlığın araştırma süreçlerini yürütmesi için, kendini bir otantiklik argümanına yaslamasının zaruri olmadığı vurgulanır. Ancak yine de, tam da yukarıda sıralanan bu stratejilerin farklı alanlardaki üretkenliği göz önünde bulundurulursa, kasıtlı bir antagonizma kurmaya yönelik bileşenler barındıran otantiklik teknolojilerinin, mimari araştırmayı sürdürmeyi sağlayacak bir mimari anlatı aracı olarak ehlileştirmenin olası olduğu tartışılır. Yani hem otantiklik argümanlarının hem de çeşitli başkası olma performanslarının, mimari projeyi çeşitli derecelerde meşrulaştıracak, daha geniş çevrelere ve ekolojilere bağlayacak aygıtlar olarak kullanılabileceği belirtilir.



A CARTOGRAPHY FOR TECHNOLOGIES OF AUTHENTICITY IN ARCHITECTURE: TECHNICAL MEDIA, SUBJECT AND CULTURE OF ARCHITECTURE

SUMMARY

Authenticity, as the desire of emancipation from the forces of society that keep things from being themselves, is a pervasive, frequently invoked theme in architectural theory, criticism and history-writing. Strategies attempting to reach beyond alienating texts, institutions, machines, theories, memories of fragmented architectural forms; and looking for principles that will reveal the true nature and vitality of the phenomenon that concern the architectural process are in full effect in architectural theories. This study attempts to produce a cartography for different modes of authenticity that have become influential within the field of architecture, and investigate how these differing conceptions relate with various media technologies. Study proposes the concept “technologies of authenticity” as a critical device and defines it as “Discursive and media technological operations functioning in producing, expressing and transmitting architectural object as itself.” Through these operations, architecture becomes connected to a larger set of truths which in turn result in the assignment of new value hierarchies between cultural memory and architectural object.

Within the context of this study, six different theoretical currents that invoke the technologies of authenticity are identified and continuities/discontinuities between these currents are pointed out. These currents include the theories of Marc-Antoine Laugier, Augustus Welby Northmore Pugin, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, Hendrik Petrus Berlage, Archizoom, Superstudio and discussions of post-theory in architecture. The study provides a critical evaluation of how these theoretical enterprises made technologies of authenticity functional within their discourse; focusing on these theories’ attempts that connected memory, vitality, nature with architecture.

The study employs a cartographical methodology and charts a map of “technologies of authenticity” that functions within the field of architectural theory. The cartography does not claim to be a complete historical narrative or a line of progression. It attempts to provide a critical evaluation for canonical narratives of expressing the truth in architecture, while emphasizing the agency of various media they are related to. The map is considered to be a critical inventory which is open for further expansions and re-classifications. Within the map, continuities/discontinuities between various technique/discourse assemblages are aimed to be represented.

The first chapter points out the theoretical precedents of the term “technologies of authenticity.” The chapter focuses on a historical context that informational re-conceptions of life, vitality and universe are taking place in the field of architecture. This context calls for examination of architectural desire for authenticity which is strongly related to both critical theories and thought-provoking applications within the

field. The second chapter focuses on the historical, social and media-technological construction of the desire for authenticity, following the studies of Marshall Berman, Lionel Trilling and Friedrich Kittler. The text provides an evaluation of an important transformation that took place in early Enlightenment, between the subject and nature: The search of authenticity is related to construction of a unifying subjectivity who possesses the power to go beyond society's faulty, debased, decayed, mechanized, masked components; and reveal the underlying phenomena.

Within this framework, the third chapter includes critical case studies. The first technology of authenticity is encountered within the architectural theory of Marc-Antoine Laugier, which designates nature as the source of all architectural beauty and derives ideals that architecture should contain in its composition directly from this source. Laugier's architectural theory is evaluated in relation with the transformations that took place in the informational organization of the Early Enlightenment. The text presents a series of critical readings exploring the relationship between the theme of "the golden age of architecture" and how this image of history relates to textual memory. The second technology of authenticity the study evaluates is Augustus W. N. Pugin's visible honesty. Pugin, in a series of books he published, argued that the architecture of England was in a state of decay since the 15th century. All the problems that architecture has to endure in the 19th century is the direct result of abandoning true principles that the architects of 15th century employed, which were based on the honesty of architectural expression. For Pugin, this was a symptom of a larger problem concerning the decay of a once harmonized society. The third technology of authenticity discussed, is identified in Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc's and Hendrik Petrus Berlage's theoretical enterprises, where they argued for universal geometric principles that can be identified in nature's productive forces. In these arguments, from crystals of micro scale to largest geological formations; everything is formed within a universal geometrical matrix. These principles, as they argue, are universal, and for that very reason, penetrated architectural conceptions of the past and played a role in organic development of these architectures. The fourth technology of authenticity is identified within the architectural theory put forward by Louis Sullivan in the context of the United States in the late 19th and early 20th centuries. Sullivan, when he advocates for an amnesic return to nature; he argues for a correspondence between form and function. The various problems that have seized the architectural thought in the United States result from the loss of this connection between life and form. The fifth authenticity technology is identified within the radical architecture of Archizoom and Superstudio. Both groups, within the confines of critical theory, turn the problem of capitalism and alienation into a playground by using the infrastructure systems that had been used to organize cities since the 19th century. The sixth technology of authenticity identified is the post-theory discussions that problematize the place of theory in architectural culture by appealing to an informational understanding of life and vitality. These debates accuse theory of being a predefined, reduced state of life; and emphasize that the practice of architecture is moving in a network that is changing too rapidly to allow such a critical tool.

In the fourth chapter of the text, the study attempts to thematize "inauthenticity" in architecture, as architectural attempts that do not hesitate to be someone/something else, despite the productivity of all these historical constructions of authenticity. It identifies that this area is already used as an operational tool within the domain of architectural knowledge production. Inauthenticity also becomes the basis for a series of comprehensive inquiries into identity, authorship and similar concepts. In this

chapter, study evaluates Alejandro Zaera-Polo's "Hokusai Wave" strategy, Frank Gehry's iconographic architectures from the 1980s to the mid-1990s, Superstudio's "Barnum Jr.'s Magnificent and Fabulous City" and discusses how the theme of "being someone else" can be productively activated in the field of architecture despite the historical, moral connections.

In the discussion section, it is emphasized that it is not unavoidable for architecture to base itself on an authenticity argument in order to carry out its research processes. However, considering the productivity of these strategies in different fields, it is argued that it is possible to tame authenticity technologies, which contain components for establishing a deliberate antagonism, as an architectural narrative tool that will enable them to continue architectural research. That is, both arguments for authenticity and various performances of "being someone else" can be used as engines or devices to carry the architectural research to varying degrees and connect it to wider environments and ecologies.





1. GİRİŞ

Bu çalışmanın merkezindeki soruya, Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ta, kendilik üzerine ördüğü kördüğümünden birinde rastlanabilir.

Kara Kitap, yazının farklı imkânları seferber edip; köşe yazılarını, efsaneleri, epigrafları birbiri içinde çözülmeyen, heterojen parçalar halinde yeni konumlara sevk ederken, karakterlerin seslerini birbirine karıştırır. Öyle ki, bazı yerlerde artık konuşanın kim olduğunu takip etmek imkânsız hale gelir. Roman yalnızca edebiyat tarihinden parçaları değil, Osmanlı İmparatorluğundan ve Cumhuriyet tarihinden önemli kişileri, coğrafi sınırları sorgulatan kültürel kodları, İstanbul'un tarihsel katmanlarını ve pek çok başka şey birbiri üstüne çakışır.

Bu çakıştırma stratejisi Pamuk'un (2013), romanda bütünlüklü bir temsilin değil, bir çeşit dokunun peşine düştüğü izlenimini uyandırır. Yine bu dokuda her şeyi birbirine bağlayan bir *leitmotif* sezilir: kendilik. Kendilik sorunu çelişkili ifadelerle, nazirelerle, şüphelerle ve yer değiştirmelerle, metnin farklı katmanlarında, bir sorun olarak yeniden yeniden belirir. Roman, daha ilk satırlarında bizi “gerçek” bir yazara göndermeyen bir epigrafla açılır, bir karakterin diğerinin kimliğini üstlenerek yerine geçmesi ile sona erer.

Pamuk (2013) ördüğü bu karmaşık dokunun bir bölümünü, gazeteci Celal Salık'ın yazısı kılığında anlattığı, hayattaki en önemli şeyin “kendi olmak” olduğunu düşünen ve tüm hayatını bu saf, hakiki kendiliğin tatbikine adanmış bir 19. yüzyıl şehzadesinin hikayesine ayırır. Şehzade samimi bir kendiliği aramakta ve bu kendiliğin ancak ve ancak kapsamlı bir sınama ile üretilebileceğine inanmaktadır. Sadece kendisi olabilmek için kâtibini yanına alır, bir av köşkünde yıllar sürecektir olan bir inzivaya çekilir. Günler boyu düşünür, düşüncelerini kâtibine dikte ettirir, kâtip sessizce yazar. Sonra kâtip yazılanları okur, şehzade söylediklerini yeniden yeniden düşünür.

Böylelikle köşte, şehzadenin düşüncelerini başkalarının seslerinden ayıkladığı bir geri besleme döngüsü ile işlemekte olan bir enformasyon işleme düzeneği kurulur (Şekil 1.1.). Bu düzenek, şehzadenin hayatını mutlak bir kendiliğe eristirecek saf

bağlantılar üretmeyi amaçlar, ancak paradoksal bir biçimde zaten mevcut olanın keşfine odaklanan asketik bir “arındırmalar” pratiğini cisimleştirir (Şekil 1.1.). Örneğin şehzade, bu önemli kendilik projesini zihninde henüz belirginleştirmemişken yaşadığı hayatı zihnine geri çağırarak akışlardan imtina etmek için, bütün köşkü eski eşyalarından arındırır. Ya da şehzadenin zihninde beliren bir tümce ya da alaycı bir ifade, başka bir yazarın varlığını yankıladığında, eskiden el üstünde tuttuğu bütün kitapları köşkten uzaklaştırır. Zira İmparatorluğu, sözgelimi Voltaire ya da bir başkası değil, şehzadenin kendisi yönetecektir. Gündelik bir yaşamı ve bu gündelik yaşamın hafızasını daha büyük bir hakikat uğruna kasrın çeperlerinde tutmaya yarayan bu düzenleme; arındırma işlemine tüm sarayda yalnız şehzade, kâtip, kalem ve kâğıt kalana kadar durmaksızın devam eder. Şehzade konuşur, kâtip yazar; şehzade sildirir, kâtip yazılanın üstünü çizer. Bu düzeneğin içinde, şehzade, *otantikliği* aramaya soyulur.

Şekil 1.1 : Pamuk'un Şehzadesinin Otantiklik Teknolojisi

açından Pamuk'un (2013) kurduğu hikâye, basitçe, otantiklik arzusunun pratikteki imkansızlığına yönelik bir alegori olarak değerlendirilebilir. Yine de, bu otantiklik projesinde, kâtibin, kalemin ve kâğıdın varlığı, bütün dünyayı kapı dışarı eden şehzadeyi bir an bile rahatsız etmez. Şehzadenin, otantikliğe erişmeye çalışan disiplinli hayatında; kâtip ve yazı bütünüyle faillikten yoksundur. Tüm bunlar, muzaffer olması halinde tüm bir imparatorluğu menfur kaderinden kurtaracak olan bu ayırıştırma teknolojisinin, kendinden beklenenleri harfiyen yerine getirmekte olan parçalarıdır.

Araştırma, bir anlamda bu hikayedeki sessiz kâtibî, yazıyı ve düzeneğin bütünü sorunsallaştırmaya çalışır. "Otantiklik" projelerinin ancak ve ancak bu türden bir dizi düzenek içinde anlamlı ve mümkün olabileceğini varsayar, onların mevcudiyetini ve etkilerini sorgular, basitçe "otantiklik teknolojileri" ismini verdiği bir sahayı keşfe çıkar. Otantiklik, teknolojik bir ürün olarak ele alındığında, mimarlık kuramı içinde de önemli bir sorun alanı belirginleşir: Mimarlık bilgi alanı da, tıpkı şehzadeninki gibi, hakiki bir biçimde kendi olmanın peşine düşen ve siyasi kurtuluşunu bu hakiki kendilikte arayan kuramsal çabalarla doludur.

Çalışma, önümüzdeki sayfalarda, öncelikle "otantiklik teknolojileri" kavramını bir tanıma kavuşturur ve otantiklik arzusunu çeşitli teknolojik bileşenlerle ilişkili bir biçimde sorgulamaya çağıran bir dizi kuramsal öncül tartışmaya açılır. Daha sonra, mimarlıktaki otantiklik arzusuna yönelik bu türden bir sorgulamaya dair güncel bir aciliyet üreten; doğanın, yaşamın, evrenin medya teknolojileri tabanında yeniden tanımlanmasına yönelik, tarihsel bir bağlamı açıklamaya çalışır. Bu tarihsel bağlam gerek eleştirel kuramlarla gerekse de mimarlık alanındaki bir dizi üretimle yakın ilişkiler kurmuştur.

1.1 Otantiklik Teknolojileri

"Otantiklik Teknolojileri" bir ifade olarak, bu çalışma boyunca, bir olguyu "otantik" olarak üretmekte, ifade edebilmekte, aktarabilmekte işlev gören tekno-sosyal bileşenleri sorun haline getirmeye yönelik bir dizi girişime gönderme yapar.¹ Mimarlık kuramı içinde, mimari nesnenin kendini bir hakikatin dolaylımsız uzantısı biçiminde

¹ "Otantiklik" düşüncesinin tarihsel, toplumsal ve medya teknolojileri bağlamındaki inşası, çalışmanın ikinci bölümünde daha kapsamlı bir biçimde tartışmaya açılmaktadır. Yine de bu çalışma boyunca otantiklik kavramının, bozulmuş, çürümüş toplumsal yapıları karşısına alarak, doğanın, yaşamın, varlığın hakikatine dönmek anlamını üstlendiği ifade edilmelidir.

örgütlemesini sağlayan otantiklik arayışının, performatif bileşenlerine dikkat çekmeye çalışır ve bu performansların; yazı, kitaplar, çizimler gibi enformasyon işleme ve aktarım teknolojisiyle kurduğu karşılıklı ilişkileri bir sorun alanı olarak değerlendirmeyi önerir. Zira “otantiklik teknolojileri” aracılığı ile mimari nesne, bozulmuş bir toplumsallık karşısında yer tutmanın, bu topluluğu harmonik bir düzenlilik haline erdirmenin daha geniş kapsamlı projelerine bağlanır.

İfade, ilk bakışta, bir paradoksun peşine düşüldüğü izlenimini verebilir. Zira otantiklik ve teknoloji kavramlarını bu bağlamda birbirlerine eklemlenmek, özellikle kavramın son üç yüzyılda üstlendiğı anlam ve işlevler göz önünde bulundurulursa anlaşılması güç bir girişimi belirtecektir.² 18. yüzyıldan itibaren, otantiklik çağrısının çeşitli biçimleri hızla gelişmekte olan teknolojiyi, insanı *hakiki* kimliği ile uyumlu bir biçimde kendisi olmaktan alıkoyan yabancılaştırıcı kuvvetlerden biri olarak ele alır. Bu durum, tüm otantiklik söylemlerinin bütünüyle teknoloji karşıtı olduğı anlamına gelmez. Yine de özellikle 19. yüzyılda gündelik yaşamı bütünüyle dönüştürmeye başlayan bilimsel ve teknolojik dönüşümlere yönelik ahlaki bir itirazı ortaya koymak, otantikliği merkezinde tutan pek çok kuramının ajandasında yer alır.³ Bu yüzden otantikliğe yönelik arzu; tam da *hakiki* ya da *doğal* olduğı için, tanım gereğı teknolojik olmayan bir varoluş biçimini açığa çıkarma girişimi olarak anlaşılabilir. Yine de teknolojiye atfedilmiş bu *yabancılaştırıcı* rol sabit kalmamıştır (Şekil 1.2). Teknoloji, özellikle 20. yüzyıl başındaki sanat ve mimarlık söylemlerinde ikircikli bir rol üstlenmeye başlar. Tüm üretim coğrafyasını yeniden biçimlendiren teknolojik olgular nedeniyle, yeni suretler edinmiş bir dünyada, sanatların ifade edeceği hakikatin konumu da yer değıştirmiştir.⁴

² Marc Coeckhelberg (2017) *New Romantic Cyborgs* isimli kitabında, otantiklik arzusuna yaslanan romantizm ve teknoloji arasında kurulan karşıtlığın görüldüğünden çok daha karmaşık olduğunu vurgulayan bir eleştiri üretir. Coeckhelberg’e (2017, s. 21) göre (büyük r ile yazılan) Romantizm, Rousseau, Novalis, Ruskin gibi isimlerle teknoloji karşıtlığını cisimleştirdiğı iddia edilebilir olsa da, gündelik yaşamın “tüketimci ve teknolojik boyutları bile romantizmden azade değıldir (s. 21). Coeckhelberg (2017), Mary Shelley’nin Frankenstein’ından “Hippie Programlamacılığa”, hatta “Siber-romantizme” kadar romantik düşüncenin teknoloji ile kurduğu bağlantıları tartışmaya açar. Coeckhelberg’e (2017, s. 97) göre Romantizm, doğrudan teknoloji karşıtı olmak zorunda değıldir, daha ziyade teknoloji ile bir “sentezin” peşine düşer.

³ Jean Jacques Rousseau’nun (2015) “Bilim ve Sanatlar Üzerine Söylev” isimli metninden itibaren, yazınsal kültür içerisinde bu eğilimin pek çok biçimine rastlamak mümkündür.

⁴ Sözelimi Marinetti’nin (1909) “Fütürist Manifestosu” ya da Le Corbusier’in (1999) “Bir Mimarlığa Doğru” isimli kitabında otomobiller, transatlantikler ve benzeri teknik nesnelerin değılendirilmesi bu yer-değışimini örnekleyebilir.

Diğer taraftan, “teknolojinin” özünün, zaten “açığa çıkarmak (bringing-forth)” olduğunu ifade eden çeşitli otantiklik tartışmaları da bulunur. Heidegger (1977), teknolojinin özünün (essence) hiç de teknolojik olmadığını ifade ettiği *Question Concerning Technology* isimli metninde bu türden bir pozisyonu üstlenecektir. Buna göre modern teknolojinin, her şeyi bir hammadde ilişkisine indirgeyen zorlayıcı (challenging-forth) *gestell*inden (çerçeve, enframing) çıkıp, kavramın Antik Yunan’daki kökenine doğru yol alırsak, kendine ve maddeye dair bir hakikati açığa çıkarmak (bringing forth) anlamına gelecek *techne* ile karşı karşıya kalırız. Teknolojinin özü hakikati açığa çıkarmaktır ve modern teknoloji, teknolojinin bu özünden giderek uzaklaşmıştır.

Şekil 1.2 : Teknolojiye dair iki farklı otantiklik kavrayışı

hakikatin bulunmadığına yönelik bir ontolojik pozisyonu üstlenir.⁵ Dolayısıyla saf bir kendiliğin açığa çıkarılmasına yönelik projelerin, yalnızca kendiliğin anlaşılabilir ve erişilebilir olarak üretileceği, teknik, söylemsel vb. bileşenler barındıran karmaşık bir dizi düzenleme ile ilişkili olarak inşa edildiğini ima eder. Bir sonraki alt başlıkta, bu ontolojik pozisyonun, bu çalışmadaki öncüllerini işaret edilir.

1.1.1 Otantiklik teknolojileri ifadesinin kuramsal öncülleri

Otantiklik teknolojileri ifadesinin üç farklı kuramsal çaba ile doğrudan ilişkili olduğu ifade edilebilir (Şekil 1.3). Bu kuramsal çabalardan ilki, Marcel Mauss'un (1973 [1935]) "Techniques of the Body" isimli metninde yürüttüğü, bedenlerin çeşitli tekniklere tabi olduğuna yönelik tartışmadır.⁶ Buna göre, çeşitli bedensel eylemler, topluma ve zamana bağlı olarak farklılık gösterirler. Mauss'a (1973 [1935]) göre, sözgelimi, 19. yüzyıl sonunda, İngiltere bağlamında yüzme gibi bedensel bir eylemin öğretilmesi ve uygulanması bile kapsamlı değişikliklere uğramıştır. Öyle ki, bir insan ömrü gibi kısa bir zamanda bile bu eylemin geçirdiği dönüşümler teşhis edilebilir haldedir. Yürüme, kazı yapma vb. eylemlerde gerçekleşen değişimlere dair bir dizi gözlemi bu tespiti eklemledikten sonra, Mauss (1973 [1935]), s. 76) bu değişikliklerin, dönemin sosyolojik araştırmaları bağlamında, henüz kapsamlı bir açıklamaya tabi olmadığını ifade eder. Sıralanan bu edimlerin hiçbirisi yalnızca doğal değildir. Tüm bu edimlerin farklı türleri, çeşitli aktarım süreçleri sonunda topluluklar içerisinde yayılır. Mauss (1973 [1935]) tekniğin yalnızca bir enstrümanın varlığında söz konusu olabileceğine yönelik kavrayışları reddederek, kavramın Platonik kökenlerin döner. Tüm bu bedensel edimleri efektif ve geleneksel olmaları bağlamında birer teknik olarak ele almayı önerir. İnsanın sahip olduğu ilk enstrüman olarak kavranan beden, Mauss'a göre geleneklerle ilişkilidir, zira geleneğin yoksunluğu bağlamında herhangi

⁵ Bu pozisyon, Alman Medya Kuramı olarak anılan kuramsal girişimlerle ilişkilendirilebilir. Metnin ikinci bölümünde, bu pozisyon Friedrich Kittler'in (1990) medya-teknolojileri temelli edebi-eleştiri biçimi üzerinden serimlenir.

⁶ Bernhard Siegert (2011) "The Map is the territory" ismini taşıyan ve Alman Medya Kuramı ile ilişkili bir biçimde "kültürel teknikler" kavramını tartışmaya açan metninde, teknik araçların her zaman üzerilerine inşa edilen kültürel biçimlerden önce geldiğini savunurken, Mauss'un "Beden teknikleri"ne atıfta bulunur. Siegert'e (2011) göre, sayı saymak gibi beden teknikleri bile, parmaklar bile olsa, çeşitli teknik araçlara ikincil bir biçimde kurulurlar. Siegert (2011) bu yüzden, kültürel teknikleri tartışmaya açarken, temsili bilinçli ve iradi bir insan eylemi olarak okuyan yaklaşımların karşısına, olası temsillerin belirlenimini sağlayan teknik nesneleri koyar. Siegert (2020) "Attached: The Object and the Collective" metninde ise Friedrich Kittler'in düşüncesi ve Marcel Mauss'un teşhisi arasındaki bağlantıyı görünür hale getirir.

bir aktarım teşhisi mümkün olamayacaktır. Efektiftir⁷, çünkü bu teknikler, kültürel alanda çeşitli amaçlar gözeterek yayılır. Mauss (1973 [1935]) beden teknikleri hakkında şöyle yazar (s.76):

Fiziksel, mekanik ya da kimyasal (e.g. içki içtiğimizde) amaçlara yönelik sürekli adaptasyon, yalnızca bireyin kendisi tarafından değil, daha ziyade tüm eğitimi, parçası olduğu tüm toplum ve bu toplumdaki konumu tarafından bir araya getirilmiş (assembled) bir dizi eylem ile sürdürülür (Mauss, 1973 [1935], s. 76).⁸

Mauss (1973 [1935]) böylelikle, belirli insan eylemlerini, çeşitli amaçlar doğrultusunda belirginleşmiş bir dizi teknik ve bu tekniklerin kültürler içerisinde/arasında aktarım süreçleri ile ilişkilendirmeye yönelik, öncül bir girişimi ortaya koyar. Mauss'un (1973 [1935]) tartışmasında, bedenin kendisi de bir teknik araç, enstrüman olarak kavranır. Bedenin diğer teknik nesnelerle ilişkisi de bu türden bir şema içerisinde ele değerlendirilir. İnsan bedeni ve aktarıma aracılık yapan teknik nesneler arasında bir çeşit ortaklık tartışılabilir hale gelir.

Araştırma boyunca peşine düştüğümüz “otantiklik teknolojileri” ifadesi, Michel Foucault'nun Mauss'un kavrayış biçimine paralellikler barındıracak bir biçimde serimlediği “kendilik teknolojileri” kavramının gönderme yaptığı sorun alanı ile ilişkilidir. Foucault (1998) 1982 yılında, *University of Vermont* bünyesinde gerçekleşen ve kavramın kendisini başlık olarak seçen derste, kendilik teknolojilerine şöyle bir tanım getirir (s.18):

Kendilik teknolojileri, bireylere kendi araçları ve diğerlerinin yardımı ile kendi vücutları ve ruhları, düşünceleri, davranışları ve var olma biçimleri üzerinde etkimelerine izin veren, onları çeşitli mutluluk, saflık, bilgelik, mükemmellik ve ahlaksızlık hallerine dönüştürmelerini sağlayan (teknolojiler) (Foucault, 1998, s. 18).⁹

Foucault (1998, s. 18) dersinde, bu teknoloji türünü, modern toplumlarda işlemekte olan diğer 3 büyük teknoloji türünden –“(1) şeyleri üretmeye, dönüştürmeye ve yönlendirmeye yarayan üretim teknolojileri; (2) işaretleri, anlamları, sembolleri ve gönderimlere izin veren gösterge sistemi teknolojileri; (3) bireylerin davranışlarını belirlemeye ve onları çeşitli sonuçlara ya da hakimiyetlere teslim eden, öznenin

⁷ Bu efektiflik yalnızca seküler bir kavrayış biçimi olarak anlaşılmamalıdır. Buna göre büyü amaçlı ritüelistik, kült amaçlara gönderme yapan bileşenler de, yazar tarafından bu efektiflik kavrayışı içerisinde değerlendirilmektedir.

⁸ Tez yazarının çevirisi.

⁹ Tez yazarının çevirisi.

nesneleşmesini sağlayan iktidar teknolojileri (Foucault, 1998, s. 18)”- sonra sıralar ve bütün bu teknoloji türlerinin, nadiren diğerlerinden bağımsız bir biçimde işlemekte olduğunu ekler. Bu açıdan Foucault (1998), daha önceleri sürdürdüğü eleştirel projelerinden (hapishane, hastane, askeri yapılar gibi kapatarak disipline eden kurumların kullandığı iktidar teknolojilerini araştırmak) farklı olarak; kendilik teknolojileriyle, bireyin kendi üzerinde iktidar uygulamasının toplumun yüzeyine yayılmış biçimlerinin soykütüğünü araştırır. Birey, kendini bir çeşit etik özne olarak, tarih boyunca dönüşümler gösteren çeşitli kendilik teknolojileri aracılığıyla üretir. Kısacası Foucault’un (1998) projesinde ‘kendilik teknolojileri’, özneliğin tarihsel ve toplumsal inşasının olumsal bir biçimine gönderme yapar. Bu kavram, Foucault’un (1998) Cinselliğin Tarihi isimli çalışmasında, çeşitli Antik Yunan ve Roma metinleri üzerinden daha detaylı bir halde ele alınır. Ancak Batı Kültüründe kendiliğin olumsal ve aktif bir üretim gerektiren işleyişine dair incelemeleri bu tarihsel periyot ile sınırlı ve yarım kalmıştır. Çalışmada önerilen “otantiklik teknolojileri” ifadesi ise, Foucault’un (1998) “kendilik teknolojileri” ifadesinden farklı olarak, kendiliğe yönelik tüm bu operasyonların belirli bir biçimine gönderme yapar. Hakiki bir kendiliğin anlaşıldığı zeminde, 18. yüzyılda gerçekleşen, bireyin doğası ve bu doğanın dışında kalanlar arasında kurulan bir zıtlıkla inşa edilen önemli bir kavrayış farkını vurgular ve bu farklılığın medya-teknolojileri ile kurduğu karşılıklı etkileşimlerin, mimarlık kuramları bağlamında bir haritasını üretmeye niyetlenir.

Bununla beraber, medya teknolojileri ve otantiklik arzusu arasındaki bağlantıya yönelik bir vurgu, 20. yüzyılda modern sanat kültürü ve mekanik yeniden üretim teknolojileri arasındaki bağlantıyı sorgulayan, belki de akademik kurumlardaki etkisi bakımından “en önemli” olarak nitelendirilebilecek metinde de belirgindir. Walter Benjamin (2008) “Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” isimli metnin sonnotlardan birinde, “otantiklik teknolojileri” ismini verdiğimiz sorunsallaştırma sahasına doğrudan bir göndermede bulunur. Benjamin (2008) otantikliğin tarif edilebilmesinin; mekanik yeniden üretim teknolojileri ile yakından ilişkili bir biçimde mümkün olduğunu; sanat eserinin otantikliğinin ancak bu teknolojiler ışığında sorgunır hale geldiğini ifade etmiştir (s. 20):

Tam olarak, otantikliğin yeniden üretilebilir olmaması nedeniyle, çeşitli (mekanik) yeniden üretim süreçleri otantikliğin ayırt edilmesi ve derecelendirmesi süreçlerinde araçsallaştırılmıştı. Bu ayırt etme süreçlerinin geliştirilmesi sanat eserlerinin ticaretinde önemli bir işlevi belirtiyordu. Ahşap baskının icadı, otantikliğin geç filizlenmesinden çok önce, bu

niteliğin köküne darbe vurmuştu. Şüphesiz, Orta çağdaki bir Madonna resmi henüz “otantik” olarak nitelenemezdi. Resim takip eden yüzyıllarda, hatta belki en çarpıcı biçimde son yüzyılda, “otantik” hale geldi.¹⁰

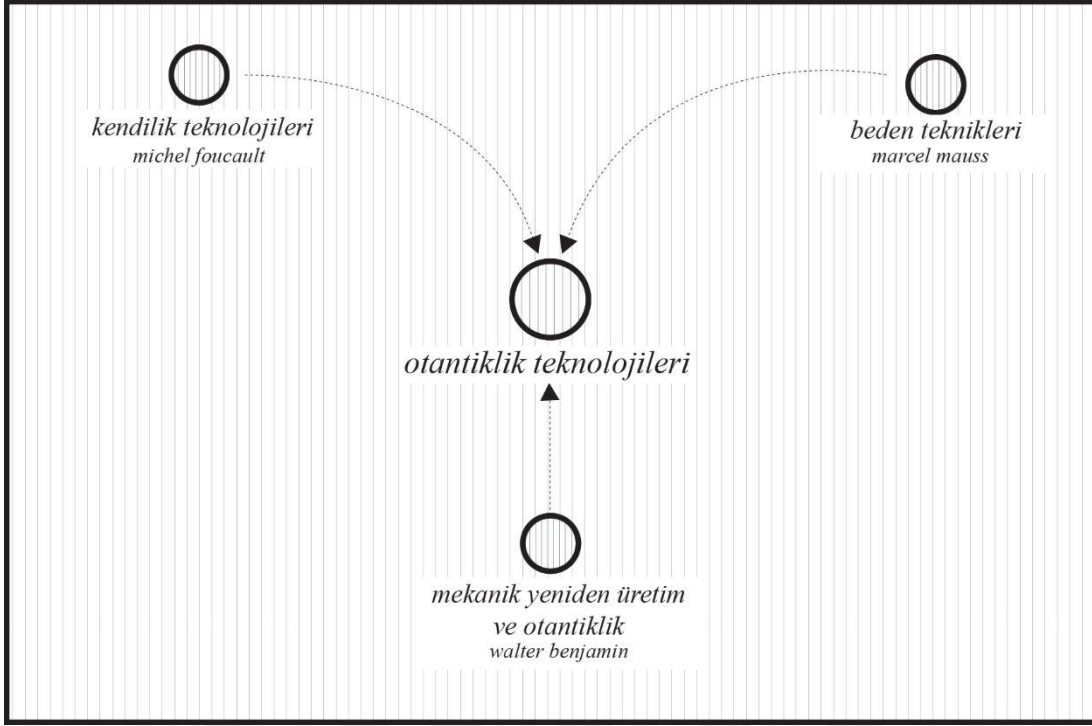
Dolayısıyla Benjamin (2008) için, sanat eserleri bağlamında “otantikliğin” güçlü bir vurgu kazanması, mekanik yeniden üretim teknolojileri ve sanat eseri pazarının kesişimiyle ilişkilidir. Benjamin’e göre (2008) mekanik yeniden üretim, otantiklik vurgusu ile iki önemli bağlantı kurduğu ifade edilebilir: Birincisi, otantikliğin anlaşılabilirliği ve üretilebilirliği için bir dizi mekanik yeniden üretim aracı gerekir. İkincisi, mekanik yeniden üretimin beraberinde getirdiği bir örneklik ve aktarılabirlik, “otantik” olana pazar tarafından atfedilen önemi örgütler.

Benjamin (2008), metninde, mekanik yeniden üretim ve sanat eserinin alımlanması arasındaki karşılıklı bağlantıyı, *aura* kavramı üzerinden serimler. *Aura* sanat eserinin belirli bir yer ve zamandaki mevcudiyetine ile ilişkin zorunlulukların, teknik yeniden üretimin beraberinde getirdiği koşullar ile ilişkili bir biçimde kalkmasına vurgu yapar. Bu açıdan *organik* bir biçimde gelişmiş, belirli bir *bütünsel* varlığın, *mekanik* tarafından ele geçirilip dönüştürülmesinin- bir aracı haline gelir.¹¹ Özetle, Benjamin (2008), daha önceki dönemlerde sanat eserinin tecrübe edilmesini sıkı sıkıya koordine eden zamansal ve mekânsal koşulların, 19. yüzyılda gelişmiş yeniden üretim süreçlerinin, özellikle fotoğrafın ve filmin etkisi altında kapsamlı bir çözülmeye tabi hale geldiğini tartışmaya açar.

Araştırma, Benjamin’in (2008) sanat eserinin alımlanması ve üretimi bağlamında kurduğu, otantikliğe dair bu pratik teşhisini; idealin yayıldığı geniş düşünsel coğrafyayı göz önünde bulundurarak yeniden detaylandırmaya çalışır. Zira kültürdeki otantiklik vurgusu, yalnızca sanat alanlarının taleplerini ve bu alanı ilgilendiren teknik etkileşimleri aşar. Otantiklik ideali felsefe, siyaset kuramları, sanat kuramları gibi pek çok bilgi alanı ve disiplin ile doğrudan bir biçimde ilişkilendirir. Bu açıdan, otantikliği, ilişkili olduğu bütün bu karmaşık coğrafya göz önünde bulundurularak sorunsallaştırmak kritik bir önem arz eder.

¹⁰ Tez yazarının çevirisi.

¹¹ Rutsky (1999) *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to Post-human* isimli kitabında, Benjamin’in *aura* vurgusunu, “makine” ve “ruh (spirit)” arasında kurulan ikilikle birlikte değerlendirir ve Benjamin’in bu teşhisini, sanat nesnesinin estetik kuramlarında üstlendiği “spirüel, sihirli ve ritüelistik” değerlerin, sanat üretiminin dışında bırakılması olarak ele alır.



Şekil 1.3 : Otantiklik Teknolojileri Kavramının Kökenleri

1.1.2 Medya teknolojik perspektif

Otantiklik argümanlarını, özellikle kavramın modern kültüre nüfuzunun yoğunluğu göz önünde bulundurulursa, farklı kuramsal pozisyonları merkeze alarak harekete geçecek, üretken eleştirilere tabi tutmak mümkündür. Sözgelimi otantiklik idealinin arka planındaki sınıf mücadelelerine odaklanan bir tarihsel çalışmanın, 18. yüzyıldan bu yana majör siyasi kutupları oluşturan kabullere dair yeni ve olumsal bir bağlam vaat edebileceği düşünülebilir. Ya da otantiklik idealinin modern toplumlarda, toplumsal cinsiyet normlarının inşası ile kurduğu doğrudan bağlantıları işaret eden bir dizi eleştirel girişim tahayyül etmek olasıdır. Bütün bu sorgulamaların, daha kapsamlı politik ajandalar ve eleştirel gündemlerle ilişkili bir biçimde, çeşitli aciliyetler gerektirdiği savunulabilir.

Ancak bu çalışma, otantiklik vurgularını medya kuramı perspektifinden sorun haline getirmeyi dener. Bu niyetin arkasında, basitçe iki önemli itki bulunur: İlk olarak, bu kapsamdaki bir otantiklik sorgulaması, mimarlığın günümüzde yeni-medya teknolojileri ile bağlantılı bir biçimde geçirdiği dönüşümü tematize etmeye yönelik yeni bir eleştirel biçim vaat eder. Zira otantikliğe dair kavrayışların mimarlık kuramına hediye ettiği çeşitli formülasyon biçimleri, bugün hala mimarlığı anladığımız çerçeveler içinde, en azından söylem düzeyinde varlığını sürdürmektedir.

İkincisi, medya kuramı perspektifinden kendini açımlayan bir sorgulamanın, yukarıda bahsedilen “teknoloji” ve otantiklik kavrayışı arasındaki paradoksal ilişkinin güzergahını işaret etmesi bakımından da üretken bir çerçeve ortaya koyacağı düşünülür. Bu nedenle araştırmanın medya teknolojilerine yaptığı bu vurgunun, bütün kültürel olguların medya teknolojilerinin geçirdiği değişimlerde kökenlendiğini savlayan, naif bir medya-determinizmle ya da teknolojik-determinizmle ele alınmadığı ifade edilmelidir. Üstlenilen medya-teknolojileri vurgusu, en mimarlık kuramlarını ilgilendirdiği hali ile içeride, özde, bütün maskelerin altında yer alan bir hakikatin, enformasyonel bir dizi işlemle, çeşitli bağlamlarda ile erişilebilir kılınmasını tartışmaya açar. En nihayetinde, bu hakikatin yatay hiyerarşiler içinde işlemekte olan, anlık enformasyon işlemleri ile gerçekleşen, kimlik-karşıtı bir hâle çözülmesine dair alternatif bir eleştirel temsil, anlatı ortaya koyar.

Temelde, araştırmanın medya-teknolojileri temelli vurgusu, kendi bağlamını, enformasyonun 20. yüzyılda merkezi bir kavram haline gelmesinde ve pek çok bilgi alanının bu kavram dolayımında kapsamlı bir dönüşüme uğramasında bulur. Bu dönüşüm, daha önceleri ciddi bir zıtlık ortaya koyan iki kavrayış türünün enformasyon dolayımında aynı ontolojik düzlemde birleştirilmesine ilişkindir: *organik* ve *mekanik*. Bu kavramlar, pek çok kuramsal girişim için -kavramların kökenleri birbirine son derece yakın olsa da- 19. yüzyılda kuvvetli bir çift kutupluluk hali ortaya koyar.¹² Joseph Rykwert (1992) *Organic and Mechanical* isimli metninde kavramların Antikitede neredeyse eş anlamlı olduğunu vurgulamış, ikiliğin 18. Ve 19. yüzyılda üstlendiği çeşitli anlamların bir haritasını çıkarır. Buna göre kelimenin kökeni *organon*, Eski yunancada “enstrüman” anlamına gelir (Rykwert, 1992). Ancak Rykwert’e (1992) göre kavramlar, Kant, Hegel, Herder, Goethe, Fichte vb. gibi isimlerin müdahaleleriyle, 19. yüzyılda bir karşıtlık üstlenmeye başlayacaktır.

Organizma ve mekanizma arasında kurulan bu tarihsel karşıtlığın, 19. yüzyıl bağlamı içerisinde kapsamlı bir itirazı örgütlemeye çalıştığı ifade edilebilir: 17. yüzyıldan itibaren bilginin kavranma biçimlerinde kapsamlı bir dönüşüm yaşanmaya başlamış,

¹² Buradaki organizma ve mekanizma vurgusunun mimarlıkta denk düştüğü alanların indirgenmiş, naif bir karşıtlık olarak ele almanın sorunlu olduğu belirtilebilir. Steadman (2008), mimarlıktaki biyolojik analojiyi değerlendirdiği kapsamlı çalışmasında, bu karşıtlığın barındırdığı karmaşıklıklarını vurgular. Steadman’a (2008) göre, organizmayı tinsel bir bütünlük olarak ele alan kuramların yanı sıra, Cuvier’ci biyoloji ile yakın ilişkiler kurarak, mekanik bileşenlerden oluşan kapsamlı bir bütünlük olarak tartışan mimarlık kuramları da bulunur.

dünyanın yalnızca mekanik prensipler temelinde açıklanabileceğine yönelik bir düşünce imgesi dolaşıma girmiştir.¹³ Bu türden kavrayışlarda evren ve evrenin barındırdığı dinamizm, tıpkı mekanik bir saatin çarklarının belirli prensiplerde bir araya gelerek hareket etmesi gibi anlaşılmaya başlamış, olguların evrendeki hareketleri hakkında, mekanizmalar temelinde soyut ve evrensel ilişkiler teşhis edilebileceği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Organizmanın bütünselliğini merkeze alan kurumlar ise, özellikle canlı varlıkların bu mekanik prensipler temelindeki parçacıl açıklamanın yetersizliğini işaret etmiş; canlılığı mekanik prensiplerin ötesinde, kendini oluşturan parçalara indirgenemeyecek bir “bütünlük” merkezinde temas etmeye çalışmıştır.¹⁴ Teknolojik ilerlemeye yönelik söylemler, 19. yüzyıl boyunca mekanizma kavrayışının kuvvetli üretkenliği ve yaygınlığı ile yakından ilişkilidir. Evrenin mekanik ilkeler temelinde açıklanmasına yönelik yoğun bilimsel çabalar, uygulamalı bilimlerin alanlarında son derece önemli sonuçlar vermiştir. Organizmanın indirgenemezliğini, bütünlüğünü, canlılığı var eden özsel bir dizi bileşeni vurgulayan kuramsal çabalar ise, temelde bu sonuçların yarattığı metafiziksel yıkıma gösterilen kapsamlı bir reaksiyonu cisimleştirmiştir. Felsefe, sanat, siyaset gibi alanlarda, bu mekanik dünya imgesinin ötesine geçebilecek çok çeşitli ilişkiler tartışılmaya açılmıştır.

Teknolojik ilerlemeyi kişiyi kendisi olmaktan alıkoyan bir kuvvet olarak kavrayan 19. yüzyıl otantikliği ile bu organizmacı “bütünlük” vurgusu arasında kurulabilecek bir dizi paralellik işaret edilebilir. Sözgelimi Lionel Trilling (1973) “Sincerity and Authenticity” isimli çalışmasında bu bağlantıyı Marx’ın “*İnsanın, insan olduğunu ve dünya ile ilişkisinin insanca bir ilişki olduğunu varsayalım.*” sözü ile ilişkilendirerek detaylandırır. Trilling’e göre (1973), makineler nedeniyle, tarihte ilk defa, insanın insan olmamasına -yalnızca bir makine olmasına- yönelik kapsamlı bir endişe belirginleşmiş ve Marx kuramını bu 19. yüzyıla tarihlenen endişe ile yakından ilişkili bir biçimde geliştirmiştir. Bu türden bir endişe, mimarlık kuramı, eleştirisi ve tarihi içerisinde de sıklıkla görünür olmuştur.

¹³ Bu düşünce imgesinin batı kültürü içinde kademeli bir biçimde belirmesine dair kapsamlı bir tarihsel izlek, Dijksterhuis’un (1986) “Mechanization of the World Picture: From Pythagoras to Newton” isimli çalışmasında takip edilebilir.

¹⁴ Bu “bütünlük” vurgusunu Aristoteles’in metafiziğine kadar geri götürmek mümkündür. Romantizmin merkezi kavrayış biçimlerini ortaya koyar. Romantikler, doğadaki görüngülerin içinde, tanrıya ait bir takım izlerin bulunabileceğini düşünüp yüzlerini bu algısal süreçlere çevirirler.

Sözelimi Adams (1957) *Architecture and Romantic Tradition: Coleridge to Wright* isimli makalesinde, 19. yüzyılda Romantizmin biçimi “mekanik bir biçimde maddeye giydirilen” bir şey olmaktan ziyade; içeriden, “organik” bir biçimde büyüyen bir şey olarak kavradığının altını çizerek ve bu fikrin 19. yüzyıl boyunca bütün sanat alanlarının sarstığını ifade eder. Paralel bir biçimde Hvattum (2006) *Unfolding from within: Modern Architecture and the Dream of Organic Totality* isimli makalesinde, 19. yüzyıl’da gelişmeye başlamış olan, biçimin bir çekirdekten başlayarak kendi kendini yavaş yavaş açan bir süreç ortaya koymasının, modern mimarlık için de önemli bir kavrayış biçimi ortaya koyduğunu vurgular. Hvattum’a (2006) göre bu kavrayış, 2000’lerin başındaki çeşitli girişimler için bile, hâla merkez bir tasavvuru cisimleştirmektedir.

Organizma ve mekanik dünya arasında kurulan karşıtlığın etkileri “yabancılaşma” teşhislerinin, siyasi çözümlemelerde 20. yüzyıl boyunca üstlendiği merkezi rol ile ilişkili olarak etkilerini sürdürmüştür. Sözelimi, kültür eleştirisinin baskın bir biçimini ortaya koyan Frankfurt Okulu bağlantılı kuramlar, kapitalist üretim biçimlerinin araçsallaştırdığı mekanik üretim yöntemlerine karşı verilen, kültürel bir mücadele olarak tematize edilebilir. Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse gibi kuramcılar, imajların ve seslerin kitlesel bir biçimde yeniden üretime tabi olmasını bir yıkım ya da değersizleşme süreci olarak ele alırlar. Bu yeniden-üretimlerin gündelik hayat içinde yeni hızlı-tüketim biçimlerini doğurmasını, Marx’ın “yabancılaşma” kavramında teşhis ettiği süreçler ile uyumluluk içinde değerlendirirler. Sözelimi Adorno (2012), -her ne kadar *Sahicilik Jargonu* isimli çalışmasında Alman İdeolojisinin “otantiklik” vurgularına kapsamlı bir eleştiri getirmiş olsa da- kitle kültürü eleştirilerinde, sinema filmleri, jazz müzik gibi erken 20. yüzyıla ait kültürel biçimlenmeleri, bu türden bir otantiklik kavrayışı ekseninde sorunlaştırır. Zira Frankfurt Okulu kuramcıları, bu yeni sanat biçimlerini, endüstriyel üretime ait mekanik ve bir-örnek bir üretim mantığı ile ilişkilendirmiş, kültürel hayata içkin organik çeşitliliğin altının oyulması olarak yorumlamışlardır. Sıklıkla kapitalist üretimle birlikte anladıkları mekanizmacılığın; gündelik hayatı hızlı tüketilen ve fabrikasyon üretim merkezli doğaları gereği merkezi bir kontrolle işleyen bu yeni kültürel biçimlerle kolonize ettiğini savlamışlardır. Adorno’nun (2005) *Minima Moralia*’da teknolojik nesnelerin belirli davranış türlerini zorunlu kıldığını ifade etmesi bu argümanı örnekleyebilir. Adorno’ya (2005) göre mekanik dünyanın parçası

olan çeşitli nesnelerin, sözgelimi buzdolaplarının ya da otomobillerin kapıları sert bir biçimde kapatılmayı gerektirir, bazı kapılar ise kendi kendilerine açılırlar. Adorno (2005) bu durumu, birinin geçmesi için nezaketen kapıyı tutmak, ya da kapıyı birilerine rahatsızlık vermemek adına sessizce kapatmak gibi bir dizi nezaket biçiminin ortadan kalkmasının nedeni olarak tartışır. Bir bakıma, mekanik nesnelerin kaba ve şiddet gerektiren dünyası, hayatın organik çeşitliliğini ortadan kaldırmaktadır.

Görsel ve işitsel kültürün 19. yüzyıla ait, fotoğraf, film, fonograf gibi kayıt teknolojilerinin belirmesiyle geçirdiği kolektif değişimi vurgulayan eleştirel okumalar, 20. yüzyıl boyunca kültür eleştirisinin en çok takip edilen ve tartışılan izleklerinden birini belirtmiştir¹⁵. Simmel'in (2013) sürekli yeni uyaranlara maruz kalarak *blasé* hale gelen kentlisinden, İngiliz kültürel çalışmalarının aktif ve üretken altkültürel brikolörlerine (Turner, 2016) kadar kültür eleştirisini sürdürmeye çalışan pek çok girişim, medya teknolojilerinin gündelik hayat ile kurduğu ilişkiyi sorunsallaştırmıştır. Bu enformasyonel araçların yalnızca kapitalist üretim mekaniklerinin gündelik hayata mutlak nüfuzu anlamına gelip gelmediği, kültürel araştırmalar için önemli bir tartışma hattını belirtmiştir. Kısacası Frankfurt okulu ve ilişkili kültür eleştirisi, “makine” ve “organizma” ikiliğinin sürekliliğinde belirginleşen hatlara yerleştirilebilir haldedir. Dünyanın, giderek teknolojinin belirleniminde ilerleyen ve kapitalizm tarafından hızlıca kitlesel tüketime angaje edilebilecek mekanik ilişkilere çözünmesi; estetik kuramların 19. yüzyıl boyunca sanata atfettiği yaratıcı ruha (genius), ruhani bütünlüğe ya da toplumun karakterini belirleyecek ritüelistik bileşenlere dair kapsamlı bir yitimin habercisi olarak değerlendirilir. Mekanik dünya bir değersizleşmeler dünyasıdır: Ruh ve bireysel varoluş; teknikler dolayımında baskı altına alınmakta, kendine yabancılaşmakta ve tüm gücünü yitirerek, bir makine gibi işlemekte olan toplumsallıkların içinde basit bir bileşene dönüşmektedir.

Yine de kültür eleştirisinin 20. yüzyıl boyunca takip ettiği bu hattın baskınlığına rağmen, organizma ve mekanizma arasında kurulan bu karşıtlığı ortadan kaldıracak başka bir kavrayış türü de bir alt-akıntı halinde belirmiş ve etkilerini göstermiştir.

¹⁵ Frankfurt okulunun kültürel olgulara bakış biçimi 20. yüzyıl boyunca farklı eleştiriler almıştır. Birmingham Contemporary Cultural Studies bünyesinde 1960'lardan itibaren, kapitalist üretim mekaniklerinin parçası olarak ortaya çıkan müzik, film, televizyon programları, kıyafetler gibi popüler kültür olgularının, işçi sınıfı tarafından bir direnç örgütlemek amacıyla nasıl araçsallaştırıldığı tartışılır (Turner, 2016). Fiske (2012, s. 186) “Popüler Kültürü Anlamak” isimli kitabında televizyon gibi mecraları bu çerçevede değerlendirir.

Medya teknolojileriyle sıkı sıkıya ilişkilenen bu kavrayış türü, yeni bir düşünce hattını teşkil eder ve 20. yüzyılın ikinci yarısında kapsamlı bir dönüşümü örgütler. Dönüşüm, 19. yüzyılda beliren medya teknolojilerinin gelişiminde görsel ve işitsel veriyi üretmek, işlemek modellemek ve aktarabilmek için geliştirilmiş çeşitli bilimsel kuramların içinde serpilip gelişmiştir. Özellikle 2. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ortaya çıkan enformasyonun matematiksel teorileri, sibernetik kuramları ve bilgisayar bilimleri gibi disiplinler aracılığı ile makine ve organizma arasındaki karşıtlığı geçersiz kılan bir “enformasyonel dönüş”¹⁶ gerçekleşmiştir. Bu enformasyonel dönüş neticesinde, tarih boyunca tanrı, ruh, doğa, geist ya da yaşamsal kuvvet gibi aşkın bir dizi kavramla karşılanan, ya da evrensel mekanik prensipler üzerinden işlemekte olan maddi süreçsellikle anlaşılan çift kutupluluk hali, çeşitli enformasyonel sistemler içinde bütünleşmeye başlamıştır (Şekil 1.4, Şekil 1.5).¹⁷ Bu kavrayış biçimleri içinde canlılık, zihin, bilinç, ya da düşünce gibi, düşünce tarihi boyunca farklı metaforlarla anlaşılmış, doğrudan deneysel erişimimiz altında bulunmayan olgular, maddi ilişkilerden soyutlanmış bir katmanda işlemekte olan sistem-tabanlı etkileşimler ile anlaşılır ve tarif edilebilir hale gelmiştir.¹⁸ Böylelikle, batı kültürünün tarih boyunca merkezinde tuttuğu canlı/cansız, organizma/makine, immateryal/materyal gibi büyük kavramsal ikiliklerin altında yatan ontolojik özdeşliklere dair kapsamlı bir aşınma süreci başlamıştır. 20. yüzyılın sonlarından itibaren bu aşınmaya yönelik pek çok kuramsal girişim ve tarihyazımı ortaya konulduğu ifade edilebilir. Zira bu “organizasyonel düşünce”, yalnızca mimarlık düşüncesini değil; pek çok bilgi alanını da kapsamlı bir biçimde dönüştürmüştür. Sözgelimi, 19. yüzyılda toplumsal harmoninin, hiyerarşinin, makinelerin, geometrinin ve iş bölümünün metaforlarını oluşturan arı kovanları, 20. yüzyılda sürü

¹⁶ Frederick Adams (2003) enformasyonun matematiksel teorileri ve zihin felsefesindeki yaklaşımlar arasındaki bağlantıyı sorguladığı metninde bu ifadeyi kullanır.

¹⁷ Katherine Hayles (1999) henüz 90’lı yılların sonunda, nasıl insan-ötesi bir pozisyona kavuştuğumuzun tarihini, Claude Shannon’un iletişimin matematiksel bir formülasyonunu ortaya koymasıyla ilişkilendirir, Amerikan Kültüründe “enformasyon” kelimesinin, 1950’lerden itibaren üstlendiği merkezi role dikkat çeker. Sibernetik kuramları ile birlikte, canlı ve cansız varlıkların çeşitli örüntüler ya da sistemler halinde aynı çerçeveye içinde tarif edilebilir hale gelir (Hayles, 1999).

¹⁸ Bu durum Draaisma’nın (2014) Bellek Metaforlarında açıkça ortaya koyulur. Draaisma’ya (2014) göre tarih boyunca zihin, düşünce, bellek gibi olguları düşünürken farklı metaforlar kullanılır, çünkü bu olgular, direkt olarak empirik deneylere tabi tutulamazlar. Draaisma (2014), belleği, zihni ve bilinci anlamak için kullanılan çeşitli metaforlara dair kapsamlı bir tarih yazımı ortaya koyarken; 20. yüzyılda, en geçerli metaforunu holograma ve bilgisayara bırakmadan önce, belleğin, balmumu, ışık, ya da mimari nesne gibi pek çok metaforla açıklandığını ve işleyiş prensiplerini ortaya koyduğunu vurgular.

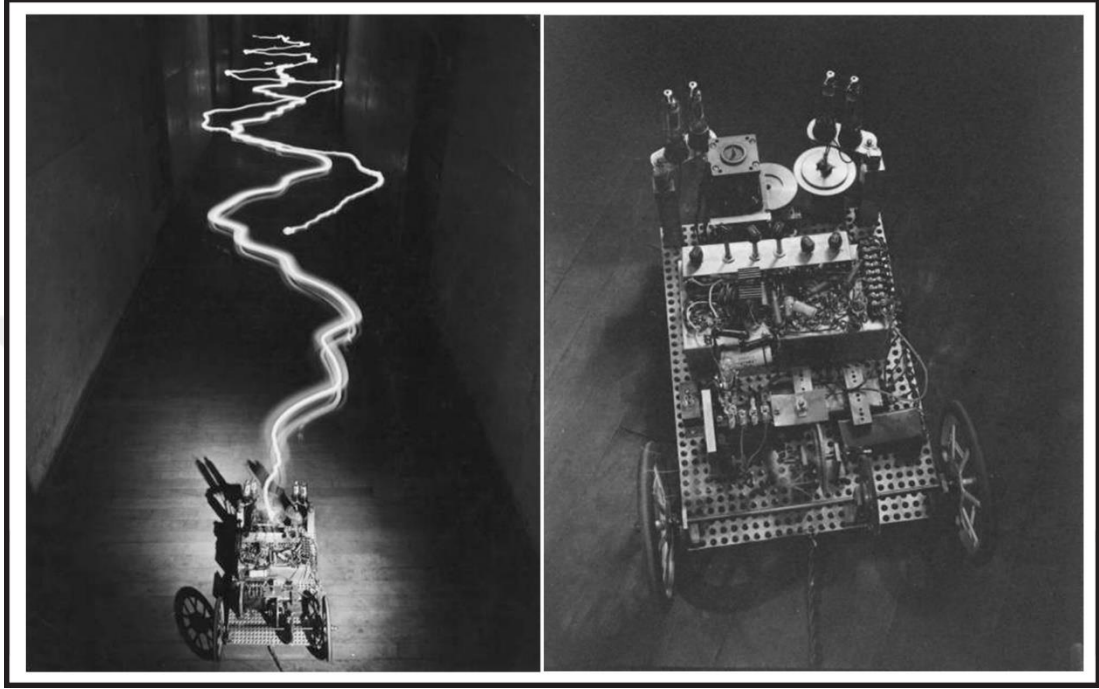
davranışlarının enformasyonel modelleri içinde, merkezi olmayan bir zekâ türünün metaforunu cisimleştirir hale gelmiştir (Parikka, 2010). Bu türden bir zaka, insana tanımlı, iradesi altında kontrol edilebilen bir zekâ türünün yerine; kendi başına zeki olmayan çeşitli alt bileşenlerin etkileşimlerinde ortaya çıkan (emergent), dağıtık bir ilişki türünü belirtir.

Bu ontolojik aşınma ile paralellikler barındıran bir diğer okuma biçimi yapısalcılık-sonrası Fransız düşüncesi içinde de belirginleşmiştir. Foucault (2007), iktidarın aşkın bir biçimde hayatın dışında duran ve dünyayı düşey bir hiyerarşi içinde örgütleyen çözümlemelerine karşı çıkmış, bunun yerine iktidarın çeşitli teknikler ve stratejiler dolayımında kurulduğunu tartışmaya açmıştır.¹⁹ Foucault'ya (2007) göre modern devlet, *bios*'u, yani yaşamı, ölüm yerine siyasetin merkezine taşıırken, nüfusu bilmenin ve denetlemenin yeni tekniklerini, hayatın içerisinde başka alanlarda gelişmiş olan stratejilerden devşirerek genelleştirmiştir. Bu açıdan 19. yüzyılın disiplinler toplumu, belirli öznel türlerini üretmenin ve bu öznel türü içinde düzenlenemeyen diğer öznel türlerini ayrıştırarak kapatmanın, onları gözetleyerek kontrol etmenin teknolojileri ile anlaşılabilir hale gelir. Foucault'ya (2007) göre belirli bir özne olarak var olma hali, insanın “öz”ünde bulunan “doğal” niteliklerine dayalı, aşkın idealler ile değil; aktif ve sosyo-teknolojik bir üretim sürecinin sonucu olarak tematize edilir. Deleuze ve Guattari'nin (2005) yazını ise, önceden tanımlı bireylikler ve özdeşlikler üzerinden değil, oluşlar üzerinden işleyen bir süreç felsefesi kurarken, benzer bir yaklaşımı dünyadaki bütün maddi-maddi olmayan etkileşimlere doğru genişletir. Böylelikle jeolojik yapılanmalardan, insan kurumlarına kadar uzanan, görünürde-kararlı yapılanmalar, bir tarihselliğe tabi olmaları bakımından sorunsallaştırılabilir hale gelir.²⁰ Kurulu bireylikler önceden tanımlanmış kararlı kimliklerle ve özsel niteliklerle değil; bireyleşme süreçleri çerçevesinde çevreyle kurulan karmaşık etkileşimlerle ve akışlarla üretildiğini tartışmışlardır. Organizma ve mekanizma arasında kurulan karşıtlık ve bu karşıtlığın enformasyonel modeller içerisinde

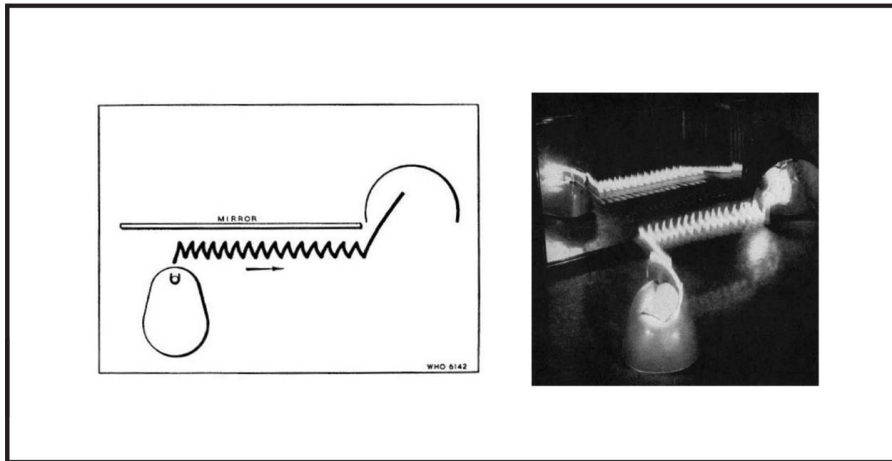
¹⁹ Foucault (2017) *Cinselliğin Tarihinde*, siyaset çözümlemesinde kralın başı hala yerinde durduğunu ifade ettiğinde, düşey hiyerarşiler içinde işleyen, tepeden inme organizasyonlar yerine; aşağıdan yukarı kurulan bir iktidar kavrayışını öne sürmüştür.

²⁰ Deleuze ve Guattari (2005) *A Thousand Plateaus* isimli kitaplarının, *A Geology of Morals* isimli bölümünde bu biçimlenme süreçlerinde etkimekte olan *soyut makineyi* tartışmaya açar. Onlara göre jeolojik, biyolojik ve insanbiçimli (antropomorfik) biçimlenmeler, bir ikili boğumlanma süreci sonucunda katmanlaşmaktadır. Birinci boğumlanma ayrıştırma, ayıklama üzerinden çalışırken, ikinci boğumlanma ayıklanan şeyleri birbirine kaynaştırır. Bu çerçevede, ilk bakışta kararlı kimliklere sahipmiş gibi görünen biçimlenmeler, aslında bir seçim ve yeniden birleşme süreçlerine tabiidir.

özölmesine yönelik bu kapsamlı tartışma metin boyunca tekrar tekrar ziyaret edilir ve mimarlık kuramı içinde ortaya koyduğu çeşitli bağlantılarla açılır. Yine de araştırmanın merkezinde bulunan “Otantiklik Teknolojileri” sorgulamasının, 20. yüzyılın düşünsel ikliminde gerçekleşen bu kapsamlı dönüşüm bağlamında bir aciliyet arz ettiğinin altı çizilmelidir.



Şekil 1.4 : Norbert Weiner’ın Palomilla isimli Güvesi (URL-1).



Şekil 1.5 : Grey Walter’ın Aynada Kendini Tanıması Nedeniyle Bir Çeşit Öz-bilince Sahip Olduğunu İddia Ettiği Elsie isimli Mekanik Organizması (URL-2).

Mimarlık bilgi alanı da 20. yüzyılın ikinci yarısında beliren bu enformasyon kuramı temelli kavrayışlara uzak kalmamış, onlarla sıkı sıkıya ilişkilendirilmiştir. Gerek medya teknolojileri ve kültürel yapılanmalar arasında süregiden eleştirel kuram tabanlı

sorgulamalar, gerekse de yeni enformasyon sistemlerinin olanakları, mimarlık bilgi alanı içinde sıklıkla vurgulanan tartışma sahaları haline gelirler. Bütün bu tartışmalarla eşbiçimli vurgular üstlenen, medya teknolojileri ve mimarlık bilgisinin üretimi arasındaki çok-boyutlu ve karşılıklı etkileşimli ilişkileri araştırmalarının parçası haline getiren uygulamalar, eleştiriler, kuramlar ve tarih-yazımları mimarlık bilgi alanının önemli bir sahasını teşkil eder. Sözelimi Coop Himmel(b)lau'nun ilk on yılında (1967-1970) ürettiği projeler, bu enformasyonel yaşam teması ile doğrudan bir ilişki kurar: Urban Fictions, Villa Rosa, The Cloud, Heart Space, The White Suit, Soul Flipper ve Hard Space isimli projeler beden ve enformasyon teknolojileri arasındaki bağlantıyı bir araştırma sahasına dönüştürecektir. Sözelimi 1970 tarihli Hard Space isimli projede (Şekil 1.6) Coop Himmel(b)lau, 3 insanın kalp atışlarını algılayan sensörlerle iki kilometelik bir alan içerisinde, yirmi kalp atışına bağlı olarak gerçekleşen atmış kontrollü patlama ile toz ve şarapnelden oluşan bir mekan örgütler (URL-3). Böylelikle bedenin kendi ritimlerinden devşirilen enformasyon, mekânı doğrudan bir biçimde örgütleyecek üretken bir düzenek içerisinde tetikleyici girdilere dönüşür. Ya da Media Line isimli, 1971 yılında Münih Olimpiyat Stadı için öngörülen projede (Şekil 1.7.) Hans Hollein mimarlığı enformasyon dağıtmak üzere kurulan bir sisteme indirger (Buckley, 2019).



Şekil 1.6 : Coop Himmel(b)lau'nun Hard Space isimli projesini belgeleyen, Gert Wolfschwenger'in kaydettiği fotoğraf (URL-3).

Bununla beraber Reinhold Martin (2005) *The Organizational Complex: Architecture, Media and Corporate Space* isimli kitabında, enformasyonun matematiksel teorileri bağlamında tecrübe edilen bu kapsamlı dönüşüme “organizasyonel düşünce” ismini vermekte ve bu düşüncenin 1950’lerden itibaren mimarlık kuramlarına ve pratiğine nüfuzunu, Gyorgy Kepes’in kuramlarını ve Eero Saarinen’in pratiğini merkezinde tutarak tartışmaya açmaktadır. Martin (2005), organizma ve mekanizma arasındaki karşıtlığın ortadan kalkmasını, Kepes’in çalışmaları üzerinden, şöyle ifade eder (s.159):

Bilgisayar bilimleri hakkındaki erken söylemlere nüfuz etmiş nörolojik terminolojiyi akılda tutarak, Kepes’in bilgisayarların düşünce süreçlerini, minerallerin ya da organizmaların “modülasyon” rejimi altında görünür kılınan gizli özelliklere doğal bir denk olarak ele aldığını söyleyebiliriz. Canlı ya da ölü, makine ya da organizma -tümü bir örüntüdür, bir sinyal olarak aktarılır ve gürültüye karşı ölçülür (Martin, 2005, s. 159).²¹

Reinhold Martin (2005) *organizasyonel* düşüncenin, dönemin mimarlık kuramları içinde, 19. yüzyıl organizmacılığının doğrudan bir devamı olarak algılandığını, ancak bu değişimin bir devamlılıktan ziyade kapsamlı bir paradigma değişimi arz ettiğini vurgular. Martin (2005) organizasyonel düşüncenin mimarlık kuramları içinde, diğer bilimlerle neredeyse eş zamanlı olarak belirmesinin, yalnızca kapitalist üretim pratikleri güdümünde gerçekleşmediğini de ekler. Zira Martin’e (2005) göre, 1950’lerin kültürel bağlamında organizasyonel mantık, eşikte olduğu düşünülen nükleer felaketlerin yarattığı tehdit ile de pratik karşılıklar ortaya koymuştur. Norbert Weiner’in da dahil olduğu, Amerika Birleşik Devletlerindeki altyapısal ağların herhangi bir nükleer saldırı karşısında dirençliliğini sağlamak için önerilen kentsel planlama projeleri, bir çeşit merkezsizleşme mantığının mimarlık düşüncesine nüfuzu olarak anlar (Martin, 2005).

Bugün mimarlık kuramının gündeminde, bu organizasyonel paradigma ile yakından ilişkili bir biçimde, öz-örgütlenme (self-organisation) kendini-yapma (auto-poiesis), belirme (emergence), aşağıdan yukarı örgütlenme (bottom-up organisation) gibi bir dizi kavram bulunur.²² Karmaşıklık bilimlerinde öz-örgütlenme tartışmaları, doğadaki, toplumdaki, kültürdeki çeşitli olguların karmaşık bir çevre içerisinde biçimlenmelerine

²¹ Tez yazarının çevirisi.

²²Charles Jencks’in (1997) *Architecture of the Jumping Universe*’inden Reiser+Umemoto’nun (2006) *Atlas of Novel Techtonics*’ine, pek çok mimarlık kuramı metni bu türden kavrayışlara örneklenebilir.

dair enformasyonel modeller geliştirmeye çalışmaktadır. *Emergence* (belirme) kavramı, 19. yüzyılda üstlendiği yırtılma anlamı ile paralellikler barındıracak bir biçimde, bir bütünün alt-katmanlardaki bileşenlerin sahip olmadığı bir dizi ilişkinin, karmaşık btnlerde nasıl ortaya çıktığını enformasyonel olarak modellemektedir.



şekil 1.7 : Hans Hollein'in 1971 yılında Münih Olimpiyat Köyü'nde İnşa Ettiği Media Line²³ projesi, 1971 (URL-4)

Bütün bu tartışmalarda yaşamın, çeşitli enformasyonel etkileşimler üzerinden yeniden tarif edildiği bir bilgi rejiminin içinde yeniden tarif edildiği ifade edilmelidir (şekil 6). Hayatın ve evrenin enformasyon temelli kavranışları, sınırlarını Nick Bostrom'un ki (2003) gibi tartışmalarda, içinde yaşadığımız tüm evrenin bir bilgisayar simülasyonu olabileceğine yönelen felsefi spekülasyonlara kadar genişletir. Bu yeni bilme türü, mimarlık kuramlarının da alışılagelmiş biçimlerini kapsamlı bir dönüşüme ğratır; mimari biçimi, mimarlık araçlarını, mimarlık bilgisini süregiden bir yeniden-sorgulamaya tabi hale getirir. Bu açıdan kendi mevcudiyetini, organizasyon tabanlı düşünceler temelinde yeniden tematize eden mimarlık kuramının en acil gündemini, medya ve enformasyon teknolojileri ile kurulan bu karşılıklı ve tarihsel ilişkiler oluşturmaktadır.

²³ Craig Buckley (2019, s. 181), Hans Hollein'in bu projesini, merkezsizleşme ve elektronik devrelerin bir alt-yapı sistemi halinde maddileşmesi gibi temalar üzerinden yorumlar.

Bu aciliyet, mimarlık pratiğinde temellenen pek çok baskı ile de ilişkilidir: sözgelimi tarihsel ön koşullarını 1960’lardan itibaren gerçekleştirilen çeşitli deneyler biçimlendirmiş olsa da, bilgisayar temelli yeni medya ekolojileri, 80’li yılların ortalarından itibaren mimarlık pratiğine ve eğitimine derin ve kuvvetli bir biçimde nüfuz etmiş ve mimarların tasarım/uygulama süreçlerini radikal bir biçimde dönüştürmüştür.

Bu yeniden biçimlenmenin kapsamı, yalnızca mimarlar tarafından koordine edilen üretim süreçleri değildir. Mimarlık kültürü ve bu kültürün daha geniş bir kamuoyuna ya da ana akıma yansıyan biçimleri içerisinde kendi mevcudiyetini kavrama, inşa ve temsil etme, ortaklıklar kurma gibi daha karmaşık süreçler de bu dönüşümden etkilenir. Artık, farklı uçlarına giderek daha yoğun biçimlerde bağlanan, bu bağlantı üzerinde gerçek zamanlı bir biçimde işlenebilecek veriler bırakan bir dünyada; mimarlığın bağlantılı olduğu, beraber işlediği kurumların yapısı da dönüşüm göstermektedir. Mimarların içinde hareket etmek zorunda kaldıkları giderek karmaşıklaşan bu enformasyonel ağ; mimarlık bilgisinin kuramla, eleştiriyle ya da tarihle kurduğu ilişkiyi de dönüştürür.

21. yüzyılın başında kuvvetli bir biçimde yürütülen mimarlık kuramının ölümünü, sonunu ve sonrasını vurgulayan tartışmaların temelinde de mimarlığın ilişkili olduğu kurumların ve pazar dinamiklerinin kavranış biçimlerine dair bu kapsamlı dönüşüm yatmaktadır. Speaks (2002), Somol ve Whiting (2017) gibi mimarlık kuramcıları, mimarlık kuramını²⁴ tarih boyunca öz-gönderimsel olmakla ve “hayatın” karmaşık organizasyonel dinamikleri karşısında kuramın bu yapısını incelemekle suçlarlar. Onlara göre mimarlık kuramı “aşkın” bir biçimde kurduğu soyut kavramsal şemalarla, yukarıdan aşağı bir biçimde kararlı özdeşlikler kurar ve bir anlamda kendini hayatın karşısına koyar. Bu nedenle 1960’lardan beri mimarlığın gündemini oluşturan, kıta felsefesinin güncel ve daha kapsamlı tartışmalarını mimarlık pratiğine dolaylı bir biçimde eklemlemeye çalışan, özerklik ve eleştirelilik gibi büyük kuramsal projelerin rafa kaldırılması gerektiğini savunurlar. Bunların yerine *eleştirelilik-sonrası*, *kuram-sonrası*, *projektiflik* ya da *tasarım zekâsı* gibi kavramlarla karşılanan; mimarlık

²⁴ Buradaki “mimarlık kuramı” ifadesi, açıktan 1960’lardan itibaren mimarlığı etkisi altına almış olan, kapsamı itibarıyla mimarlığı ciddi bir biçimde aşmakta olan büyük felsefi projelerin mimari üretime hızlı bir biçime eklemlemediği bir pratiği belirtiyor. Kuram-sonrasının kuramı, Eisenman’ın mimarlığı ya da Hays’in eleştirel mimarlıklarında cisimleştirir.

pratiğinin karmaşık süreçleri içinde kendine yeni ve değişken kimlikler edinebileceği mimarlık bilgisi türlerini tartışmak gerekliliğini savunurlar. Böylelikle mimarlığın disipliner sınırlarını ve (gönüllü) özerkliğini örgütlemeye yönelik kuramsal ve eleştirel geleneğin terk edilmesi salık verilir; pazarı biçimlendiren karmaşık ağ ilişkileri içinde kendine yeni pozisyonlar edinebilme yetisi, mimarlığın yegâne gündemi haline gelir.²⁵

Bu kuram-sonrası pozisyonlar, Deleuzeyen bir ontolojiden beslenen, insan-sonrası (post-humanism) (Braidotti, 2016) ya da yeni-materyalizm (De Landa, 2006) gibi tartışma hatları ile, başvurdukları oluş ontolojisi bağlamında ilişkilendirilebilir haldedir. Yalnızca mimarlığın değil, başka beşerî bilim sahalarının da kuramsal gündemini işaret eden bu düşünce hatları, bireyliğin karmaşık bir çevre içinde etkileşimli bir biçimde üretildiği karmaşık maddi süreçlerle ilişkili olduğunu savlamaları bakımından ortaklıklar barındırır. Bu kuramsal girişimlerin tümünde, batı kültürünün tarih boyunca merkezinde tuttuğu doğa/kültür, özne/nesne gibi büyük ikilikler, enformasyonel etkileşimler vurgulanarak ortadan kaldırılır; bütün dünyanın aynı anda faillik üstlenebildiği, jeolojik yapılanmalardan toplumsal kurumlara uzanan bir oluşlar ontolojisini savunurlar.

Mimarlığın organizasyon tabanlı bu dönüşümü mimarlık kültürünün içinde halihazırda işlev göstermekte olan faillik biçimlerine dair yeni eleştirel okumalar ve tarih-yazımlarına dair bir vurgu üretmiştir. Antoine Picon, Mario Carpo, Beatriz Colomina gibi mimarlık kuramcıları, mimarlık kültürünün farklı dönemlerine odaklanarak, bu medya teknolojilerinin üstlendiği faillikleri ve mimarlık kültürü içerisinde örgütlediği dönüşümlerini tartışmaya açmışlardır.

Özetle, bugün mimarlık kuramına hasıl olan ana-akım tartışmalar, mimarlığın disipliner özünü, özerkliğini, hakikatini, iradiliğini; medya teknolojileri ve enformasyon kuramları ile ilişkili bir biçimde gelişen yeni bir kavrayış türü içinde yeniden tarif etmektedir. Bu sorgulamanın, mimarlık bilgi alanlarının 1990’lardan itibaren mimarlık tartışmalarının merkezinde bulunan *leitmotif* olduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla mimari nesne ve otantiklik argümanlarını, medya teknolojileri ve

²⁵ Bu tartışmalar Deleuze ve Guattari felsefesinin çeşitli yorumlarından beslenen çeşitli başka düşünce izlekleri ile de, farklı faillik türlerini mimarlığın içinde örgütlenebilecek yeni kolektif bedenlerin parçaları olarak yorumlamak bağlamında ilişkilidir.

enformasyon temelli bir çerçevede sorunlaştırmak, mimarlığı ele geçirmiş gibi görünen bu birincil gündeme temas etmek için yeni ve alternatif eleştirel araçlar vaat eder.

1.2 Amaç: Mimari Nesnenin Otantiklik Teknolojileri

Sanford Kwinter (1994) *Architecture and New Technologies of Life* isimli makalesinde bütün bu kuramsal gündeme, mimarlık bağlamında, açık bir ifade kazandırır. Kwinter'a (1994) göre, bilimlerin 20. yüzyılın başından itibaren ilgisini organik olana ve yaşama kaydırması ile birlikte, 19. yüzyılda hâkim olan mekanist paradigma çözülmeye uğramıştır. Hayatı inceleme nesnesi haline getiren bu yeni düşünce biçimlerinin baskısı, mimarlık disiplini içinde de hissedilmekte; daha önceleri mekanist bir paradigmayı takip eden Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi gibi kuramsal mimarlık aktörleri tarafından bile halihazırda kat edilmekte olan bir araştırma programını cisimleştirmektedir (Kwinter, 1994). Gerçekten de - kendi kendini gerçekleştiren bir kehanet olarak yorumlanmaya açık olsa da- Eisenman'ın "Musee de Quai Branley" yarışması için önerdiği proje, Pompidou Center'ın Marxist mekanik paradigmasına karşıt bir biçimde; kentin biçimlerini Darwinist, "evrimsel enformasyonel" bir akış temelinde (URL-5) ele aldığını vurgular (Şekil 1.8).

Günümüzde mimarlığın "kendiliği", "özerkliği", "disipliner sınırları" enformasyonel bir evrimcilikle ilişkili bir bağlam içerisinde süregiden bir sorgulamaya tabi olduğuna yönelik bu okumayı, Charles Jencks'in (1997) *Architecture of the Jumping Universe: A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture* isimli kitabında belirttiği paradigma değişiminde takip etmek mümkündür (s. 14):

Bu türden bir mimarlık, mesleği hala baskı altında tutan, Newtoncu, mekanistik dünya görüşünden türeyen, *homo economicus* ve onun 9-5 (mesai) rutinini yansıtan mimarlığa kaşdır ya da direnir. Günün sonunda yeni dünya görüşünü, kendi-kendini örgütleyen, sandığımızdan daha şaşırtıcı ve açık uçlu olan bir evreni mesken tuttuğumuz *hakikatini*²⁶ daha uygun bir biçimde yansıtan bir mimarlık arıyoruz. İçindeki her varlık, atomdan, ulusa ve galaksiye, bir öz-örgütlenme niteliği ve bir derece özgürlük, kendini geri-besleme yoluyla yeniden organize edebilme yetisi barındırır. Jüpiter'in Kırmızı Noktası ya da karaya çarpan bir kasırga gibi canlı olmayan maddeler bile bu niteliğe sahiptir. Eğer şüphemiz varsa, kendi içinize

²⁶ Vurgu tez yazarına ait.

bakın, vücudunuzdaki en önemli iki organınıza, beyne ve kalbe bakın. Her biri, artık bilgisayar tarafından modellenebilecek ince öz-örgütleyen ritmlere sahiptir, her biri çok fazla düzen ve çok fazla kaos arasındaki narin bir bölgede dengelenmiştir, her biri “garip atraktör” (strange attractor) denilen bir organizasyona sahiptir. (...) Mimarlar, tasarımcılar, sanatçılar -Ruskin’ın de ısrar edebileceği gibi- kalbinize bakın ve örüntüleri çalışın, başka bir estetiği göstereceklerdir: yaşamın estetiği (Jencks, 1997, s. 14).²⁷

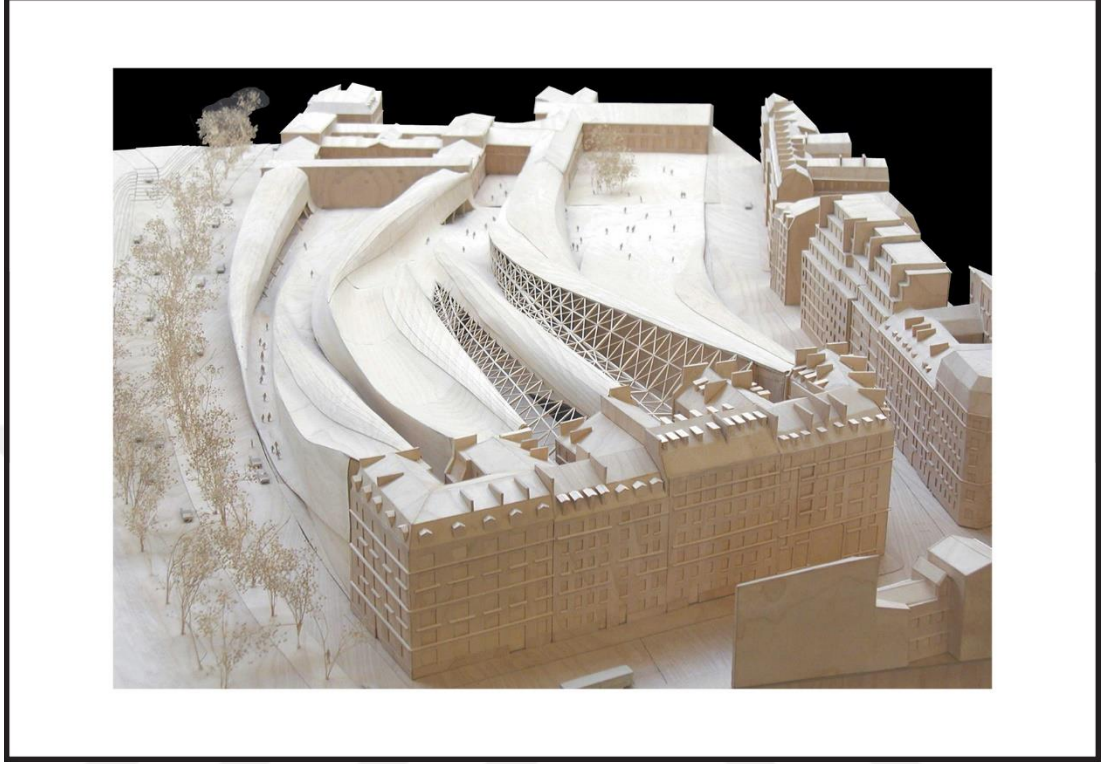
Jencks (1997) bu paradigma kaymasını basit ve etkili bir slogana sıkıştırır: *saatler* yerine *bulut*.²⁸ Yine de Jencks’in pasajında da görülebileceği gibi bu kapsamlı yeniden sorgulama, mimarlığa biçilen, kâinata yayılmış bir hakikatin dolaylı ve hakiki bir ifadecisi olmaya yönelik *ahlâkî* yükümlülüğün kendisini tartışmaya açmaz. Mimarlık ile mesken tuttuğumuz evrenin hakikati arasında kurulacak bir bağ olduğu düşünülür. Bu ahlâkî yükümlülük adeta tarihsel bir ön kabul biçiminde, mimarlığı kavrama biçimimizin içinde hala yankılanmayı sürdürür. Kısacası mimarlık kuramı bugün karmaşıklık teorilerinden çağırılan öz-örgütlenme (self-organization), belirme (emergence) gibi bir dizi önemli kavram dolayımında özerkliğini, faillik türlerini, siyasi kapasitelerini ve değişmekte olan bir dünyada harekete geçme biçimlerini sorun etmekte olsa bile, bu kapsamlı program, hala yaşamın prensiplerini mimarlık ediminde hakiki bir biçimde ifade etmek, ya da mimarlığı, yeni erişime açılmış bu türden bir doğa ile eşlemek gibi ahlaki bir temayı takip etmeleri bakımından, mimarlık kuramında 18. yüzyıldan itibaren belirmeye başlayan bir düşünce sisteminin uzantısı olarak konumlandırılabilir. Böylelikle, mimarlığın biçimleri sorun haline getirilse bile; mimarlık, biçim ve yaşam arasında doğrudan bir bağlantı kurulmasına yönelik argümanların kendisini sorgulamaya çağırır.

Araştırmanın bu sürekliliği tartışmaya açmaktaki niyeti, mimarlığın kendiliğinin üretim sürecini yeniden kavramsallaştırmaya yönelik bu eleştirel girişimleri ve bu girişimlerin temellendiği ontolojik ve epistemolojik çerçeveleri yadsımak, sözelimi bunların yerine daha gerçek, yeni bir kozmolojik imge önermek değildir. Daha ziyade bu kapsamlı yeniden sorgulamanın mimarlık kuramları dahilinde, mimarlığın “hakiki kendiliğini” ve bu kendiliğin ilişkili olduğu hayat kavrayışlarının bütüncül bir biçimde anlaşılmasına, bilinmesine ve ifade edilmesine yönelik medya teknolojileri ve söylem birleşimlerine yönelik, genişletilebilmeye açık bir harita ortaya koymaktır. Bu

²⁷ Tez yazarının çevirisi.

²⁸ Jencks’e (1997) göre bu metafor, tanrının dışarıdan kurduğu mekanik bir saat imgesinin yerine, şaşırtıcı biçimler alma kapasitesini taşıyan anlık bir yoğunlaşma imgesi olarak anlaşılmalıdır.

teknikler kümesinin sürekliliklerine, özgüllüklerine ve kopmalarına işaret ederek, mimarlığın güncel gündeminin alternatif açılımlarla anlaşılabilceğı, yeniden konumlandırılabilceğı bir çerçeve üretmek hedeflenmektedir.



Şekil 1.8 : Peter Eisenman'ın Musee De Quai Branly için açılan mimari proje yarışmasına gönderdiği öneri (URL-5)

Araştırmanın üçüncü bölümünde ele alınan vakaların özgül eleştirel okumalarının daha açık bir biçimde serimleyeceğı gibi; mimarlık kuramı içinde bu ahlaki tema tarih boyunca kendiliğın hakikatının anlaşılması için; hafızaya, mimarlığın ilişkili olduğı bilgileri değerlendirme süreçlerine ve bu süreçlere dahil olan teknolojilere dair bir dizi değer tanımlayarak işler. Bütün bu kuramsal teşebbüsler, hakiki bir yaşama başvurma biçimlerinin meşruiyetini, içinde işledikleri bilimsel, toplumsal ve enformasyonel bileşenler barındıran karmaşık bir organizasyonun içinde bulurlar.

Düşüncelerin içeriğine odaklanan mimarlık eleştirileri ve kuramları oluşturdıkları tarihsel hatlarda, düşüncelerin organizasyonel bileşenlerini gözardı etme eğilimindedir. Mimarlık kuramları ve söylemleri, bu organizasyonel bağlam ışığında yeniden sorgulamaya tabi tutulduğunda, mimarlık kuramının alışılmış ilerleme hatları dışında başka bağlantılar ve süreklilikler görünür hale gelir. Araştırma, bu hakikate başvurma tekniklerinin çokluğunda, bu kuramları yeniden tematize etmeyi hedefler.

Dahası, “kendisi olmayan”, “hakikatini yitirmiş”, “bozulmuş”, “çürümüş”, “özünden uzaklaşmış” bir dizi mimarlık teşhisi, tarihsel olarak bu temanın en üretken olduğu sahalardan biridir. Hakikati ifade etmeyi arzulayan her mimarlık kuramı, otantiklik düşüncesine içkin işleyiş biçiminden dolayı, kavramsal olarak bir inotantiklik bölgesini de aktif bir biçimde tanımlamak durumunda kalacaktır. Mimarlık kuramı ve tarihi, mimarlıkta hakikati ifade etmekle ilgilenmiş; kendi kanonlarını bu vurgunun sürekliliği üzerinden inşa etmeye çabalamıştır. Dolayısıyla, araştırma mimarlık kuramlarının inşa ettiği bu ihlaller bölgelerine dair bir okuma yapmayı hedefler. Araştırmanın dördüncü bölümü; mimarlık bilgi alanı içerisinde bu “inotantikliğin” üretken kılındığı çeşitli biçimleri, “başkası olmak” başlığı altında tematize etmeyi önerir. Zira bu temanın, tarih boyunca, farklı kapsamlarda, özneliğe, müellifliğe ve siyasi varoluşa yönelik farklı düşünsel sorgulamaların bir dinamosu olarak işletildiği ifade edilebilir. Dolayısıyla araştırma, dördüncü bölümde, inotantiklik temasının üretken bir biçimde dolaşıma sokulduğu çeşitli vakalara dair bir katalog önerisi barındırır.

Bu öneri, bağlamını, 21. yüzyıl başında, kuramın hakikatle kurduğu ilişkinin meşruiyetinin sorgulanması ile ilişkili bir biçimde bulur. Eğer anlık enformasyon işleme süreçleri ile tematize edilmiş bir hayata başvuran kuram-sonrası, eleştirel-sonrası, ütopyacılık-sonrası, öncü-sonrası ajandalar, kuramı hayatın indirgenmiş bir temsilini üretmekle suçluyorsa ve bu temsiliyet temelinde, geçmişin muteber mimarlık kuramı teşebbüsleri bir “inotantiklikler” sınıfı altına hızlıca yerleştiriliyorsa, bu inotantiklik sahasının ihlallerle dolu üretkenliğini vurgulamak; kuramın yeni ve olası bir hareket alanını tarif etmek anlamına da gelecektir. Kuram, bu yeni coğrafyada, halihazırda üretmekte olduğundan duyduğu ahlaki suçluluğu bir kenara bırakabilir, ütopyacılığını, eleştireliliğini, öncülüğünü stoik bir bilgelikle ya da bir *amor fati* (kader sevgisi) ile sürdürebilir.

1.3 Kapsam: Otantiklik Kanonlarındaki Yinelenmeler

Otantiklik vurgusunun kültürel alana geniş ölçekli nüfuzu, bu çalışmada, literatürdeki iki çalışma merkezde tutularak takip edilir. Bunlardan ilki Marshall Berman’ın (2017) *Özgünlüğün Politikası: Radikal Bireycilik ve Modern Toplumun Ortaya Çıkışı* isimliyle Türkçe’ye çevrilen *Politics of Authenticity* başlıklı çalışmasıdır. Berman (2017) otantiklik argümanlarını, bugün hala politik sınıflandırma biçimlerinin sınırlarını

belirginleştiren birbiriyle karşıt iki kutbun bile merkezinde bulunduğunu vurgular: Eğer Marx'ın "yabancılaşma" ile teşhis ettiği kapitalist üretim mekaniklerin insanı kendi doğasından uzaklaştıran kuvvetleri politik spektrumumuzun bir ucunu belirtiyorsa, liberal düşüncenin merkezinde yatan, bireyin, toplumun ve devletin doğrudan baskısından özgürleştirilmesi fikri spektrumun diğer ucunu belirtir. Bu anlamıyla otantiklik, en genel anlamıyla, ele alınan olguyu kendisi olmaktan alıkoyan, ona şu ya da bu şekilde, hakiki kendiliğinden başka bir mevcudiyeti zorunlu kılan bir dizi "dışsal" kuvvetin teşhisine ilişkin bir argümanlaştırma biçimine gönderme yapar. Berman kapsamlı kültürel incelemesinde, *Ancien Regime* ortamının otantiklik tartışmalarının, kenti, sanatı, bireyi ve eğitimi nasıl yeniden konumlandırıldığını tartışmaya çalışır.

İkinci anahtar metin, Lionel Trilling'in (1973) *Sincerity and Authenticity* isimli kültürel tarih çalışması olarak belirir. Trilling (1973) edebiyat, felsefe, siyaset, sanat ve psikoloji alanlarında, Avrupa'da önem kazanmış "dürüstlük" temasının çeşitli tezahürlerini sorun haline getirir. Yükselişe geçen samimiyet, dürüstlük ve otantiklik vurgusunun kültürel, ekonomik ve toplumsal arka planları tartışmaya açılır. Otantikliğin, baskın toplumsal etmenlere karşı bir pozisyon olarak hangi biçimlerde, hangi düşünce izleklerinde sürdürüldüğüne dair kapsamlı bir tartışma yürütülür. Buna göre, her görünür olgunun altında yatan gizli bir hakikat bulunduğuna ve bu hakikatin açığa çıkarılmasıyla bir dizi kazanımın elde edileceğine dair inancın bağlamı sorgulanır (Trilling, 1973).

Berman'ın (2017) ve Trilling'in (1973) muhakemelerinde serimlediği argümanlar ışığında, 18. yüzyılda Avrupa'da yükselmeye başlayan otantiklik çağrısı ile mimarlık kuramlarının süregiden hakikat sorgulamasının bir dizi eşbiçimlilik barındırdığını tartışmak mümkündür. Bu eşbiçimlilikler, araştırma metnin ikinci bölümünde daha detaylı bir biçimde serimlenecek olsa da, araştırmanın kapsamını daha detaylı bir biçimde ifade etmek amacıyla kısaca şöyle özetlenebilir:

İlk olarak gerek otantik birey, gerek hakikatin ifadecisi mimari nesne, karşısına toplumu ve toplumsal hayata içkin "genel" yargıları yerleştiren kapsamlı bir antagonizma içerisinden hareket eder. Bu olgunun devamı olarak, bu dönüştürücü dışsallıkların sürekliliğini sağlayacak akademi, meslek organizasyonu, sınıfsal yapılanmalar türü muhafazakâr kurumları ve katmanlaşmaları suçlayan bir toplum karşıtlığı kurgusu içinden konuşurlar ve bu antagonizmayı tartışmanın merkezinde

tutarlar. İkinci eş biçimlilik hakikati, doğayı ya da yaşamı yadsımak için; onun üzerini örtmek, ona süslü kıyafetler giydirip olduğundan başka bir biçimde görünmesine yönelmek gibi ortak bir dizi metaforu işe koşarlar. Bu çerçevede otantiklik mücadelesi de, mimarlık kuramı da bozulma ve çürüme sahasından çıkarıp kurtarılması gereken saklı bir dizi hakikatin, entelektüel, pratik ve ahlaki kazanımını vurgular. Böylelikle hem otantiklik çağrısında hem mimarlık kuramında kökensel, mekanik ve organik bileşenleri vurgulayan bir aracı olarak bilgi, toplumun bayağılaştırıcı, bozucu kuvvetlerine karşı devrimci bir direnç örgütlenme pratiğini tarif etmenin yöntemini ortaya koyar.

Biçimin dürüst bir biçimde “kendisi olmasına”, yani otantikliğine, yönelik ahlaki argümanlara, 18. yüzyıldan itibaren mimarlık kuramlarında sıklıkla rastlanır. Mimari nesnenin bir öze, ifade etmesi gereken kararlı bir kimliğe sahip olduğu düşünülür ve bu özün ya da kimliğin dürüst bir biçimde ifade kazanmasının, mimarlığa ait *güzelliğin* yegâne koşulu olduğuna dair bir ön-kabul örgütlenir²⁹. Mimarlık kuramlarında, bu argümanlaştırma biçiminin yerleşikleştiği tarihsel bir kanonun varlığını tartışmaya açmak mümkündür. Araştırma, mimarlıktaki otantiklik kanonlarını, içinde işledikleri tekno-sosyal yapılar ile ilişkili olarak sorunsallaştırmaya yönelik bir “kazı alanı”, bir “veri seti” olarak değerlendirir. Kısacası halihazırda mimarlık ve hakikat bağlantılarını sorgulamaya yönelmiş tarih-yazımlarını değerlendireceği arşivin işaretleyici olarak düşünür, bu tarih anlatılarında ön plana çıkan mimarlık kuramı metinlerini, araştırmanın kendini ortaya koyacağı bir arşiv olarak ele alır.

Mimarlıkta “hakikatin” ve bu hakikatin dürüst bir biçimde ifade edilmesi üzerinden kurulan ahlaki tema, en azından 1970’lerden beri süregelen bir eleştiriye tabidir. Bu eleştiriler, farklı felsefi dayanak noktalarını cisimleştirmeleri bakımından tümüyle türdeş bir izlek ortaya koymaz. Tarih-yazımlarının ontolojik ve epistemolojik kabulleri, sürdürdükleri eleştirinin yörüngesini tarif eder. Bu bakımdan, araştırmanın mimarlıktaki otantiklik kanonlarını tematize eden tarih metinlerini sıralamak, bu kabulleri ışığında onları tartışmaya açmak araştırmanın kapsamını daha açık bir hale büründürecektir.

²⁹ Adrian Forty’nin (2004) yürüttüğü tartışmaya göre, 19. Yüzyılda ortaya çıkan estetik kuramlarına kadar, mimarlıkta “iyi” ve “güzel” kavramları, neredeyse birbiri yerine kullanılabilir kavramlardır.

Bu kapsamda irdelenen birincil tarih anlatısı, David Watkin'in (1977) *Morality in Architecture: Development of a Theme in Architectural History and Theory from Gothic Revival To Modern Architecture* isimli çalışmasıdır. Watkin (1977) mimarlıkta hakikati ifade etmeye yönelik temanın, ahlaki bir argümanlaştırma biçimine yaslandığını belirtir ve tarih felsefesi perspektifinden bu ahlaki temayı eleştirel bir biçimde ele alır. Watkin (1977) bu temanın 19. yüzyıldan Erken Modernizme kadar uzanan bir süreklilik belirttiğini ima eder ve bu hattı Laugier'den, A. W. N. Pugin'den, Viollet-le-Duc'ten ve Pevsner'den geçirir. Bu hattın merkezindeki kavrayış biçimlerini, bir çırpıda şöyle ifade eder (s.7):

Mimarlığın (1) din, sosyoloji ya da siyaset, (2) çağın ruhu, ve (3) rasyonel ya da teknolojik olan açısından en yaygın üç açıklaması kökeninde İngiliz, Alman ve Fransız'dır. Tabi ki, bunları birbirinden ayırmak her zaman mümkün değildir. Bununla beraber, bu yaklaşımların yaygın olanlarından pek çoğu, mimarın kendine ait bir imgeleme ya da iradeye sahip olmadığına ve 'kolektif bilinçdışının' ifadesi olduğuna inanır.³⁰

Watkin (1977) bu ahlaki temanın 19. yüzyıl romantizmiyle ve 19. yüzyıldaki çeşitli tarih felsefeleri ile yakınlığını vurgular ve temaya yönelik itirazını, Karl Popper'ı tartışmaya çağıran daha geniş bir "Tarihselcilik" eleştirisi içinden yükseltir. Buna göre bu kuramlar, mimarlığın aşmak mecburiyetinde olduğu eşikler ya da varmak zorunda olduğu nihai hedefler varmışçasına, gerçekte var olmayan tarihsel gelişim çizgileri tahayyül etmişlerdir (Watkin, 1977). Watkin (1977), mimarların, kuramlarını sanki kendi bireysel tercihleri yokmuşçasına ortaya koyduğunu vurgular. Mimarlığın bu şekilde ele alındığı kuramları, 19. yüzyıl tarih felsefeleri ile kurdukları yüzeysel ilişkiler bağlamında "popülist" ya da "mekanist" gibi bir dizi sıfatla niteler ve temel itirazını; bu ahlaki temanın mimarlığın ilişkili olduğu daha geniş bir kültürel çevrenin beğeni yargılarını, sahiplenme dinamiklerini, kimliğini ve en nihayetinde bir imge-üreticisi olma rolünü dışarıda bırakması üzerinden kurar (Watkin, 1977). Buna göre mimarlık, kendini "amaçlar", "akılcılık", "teknoloji" türü evrensel bazı bileşenlerin ifadecisi olarak kavramaya başlar başlamaz; amaçların ve akılcılık türlerinin zamana ve kültüre göre farklılık gösteren çoğulcu karakterini dışarıda bırakmaktadır. Bu açıdan Watkin'in (1977) eleştirisi, 1950'lerde yükselmeye başlayan tarihselcilik temelli kuramlara yönelik bir dizi itirazla benzer bir tondan yükselir. Hakikat kavramının, tarihin ilerleyişine biçilen rollerin ve rasyonel aklın tabi olduğu geniş

³⁰Tez yazarının çevirisi.

sorgulamalar ile ilişkilidir ve bir tür kültürel göreliliği çıkış noktası edinir. Bu pozisyonun devamında, çoktandır mimarlık kuramının dışında bırakılan, bireysel tercihlere, beğenilere, keyfiyete alan açan bir faillik biçiminin, mimarlık biçimin üretim süreçleri içine yeniden yerleştirilmesi gibi bir projeyi ima etmiştir. Yine de, Watkin'in (1977) teşhis ettiği ve saldırdığı bu temanın, mimarlık söylem alanında hala güçlü bir biçimde varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Her ne kadar, mimarlık kuramı kendine tarih boyunca inşa ettiği özsel kimliklerden kurtulmuş ya da kendi hakikatini içinde anladığı, tarihi yönlendiren büyük ilerleme metaforlarından, genel prensiplerden ve anlatılardan arındırılmış olsa da günümüzde mimari biçim hala hayata bir dizi sistemik etkileşimin ifadecisi olarak ele alınmaya devam etmektedir.

Watkin'in (1977) çalışması, mimarlık aracılığı ile hakikatin ifade edilmesi ile ilişkili bu büyük kanonu serimleyen yegâne çalışma değildir. 1990'lı yıllarda “tektonik” tartışmalarını yeniden vurgulayan tarihsel/kuramsal perspektifler, mimari hakikatin strüktürle eşlenmesinin tarihini anlatmaya çabalarken, benzer bir çizginin varlığını ima ederler. Kennett Frampton'un (1995) tektonik kültürün poetik imkanlarını sorguladığı *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century* isimli araştırması da mimarlıkta hakikat ifadeciliği kanonlarıyla ilişkilendirir. Zira 18. Ve 19. yüzyıllarda mimarlığın inşa etmeye yönelik doğası gereği, mimarlığın hakikati binanın inşai katmanlarında anlaşılmaya başlar.

Frampton (1995), tektonik kültür araştırmasının merkezinde, mimarlıkta strüktürün kavranma biçimleri ve mimarlığın algısal, anlamsal ve fenomenolojik düzeydeki okumalarına yaklaşan bir poetikayı sürdürmeyi arzular. Zira Frampton'un (1995) niyetlerinden biri, yukarıda sıralanan enformasyon ve gelişen yeni teknolojik araçlar tabanında gerçekleşen maddesizleşmesinin karşısına, mimarlığın bir maddi kültür olarak anlaşıldığı kuramların tarihsel ağırlığını vurgulamaktır. Tektonik vurgusunu üstlenen kuramlarının yolu, mimarlığın hakikatinin dürüst bir biçimde ifade edilmesine yönelik kanonlarıyla sıklıkla kesişir. Frampton'un (1995) kapsamlı araştırmasında, Pugin'in, Viollet-le-Duc'ün kuramları bu biçim üretimi tartışmalarında ziyaret edilir.

Bu çalışmalara, kavramların yüklendiği anlamların geçirdiği değişimler üzerinden mimarlık ve dil arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran Adrian Forty'nin (2004) “*Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*” isimli çalışması eklenebilir. Forty (2004), çalışmasının “hakikat” kısmında, kavramın mimarlıkta üstlendiği anlamı

dört başat kategori içinde anlamının mümkün olduğunu teşhis eder: *rönesans kuramlarında hakikat, strüktürel hakikat, ifadeci hakikat ve tarihsel hakikat*. Forty'nin (2004) çizgisi, Lodoli'den, Pugin'den Viollet-le-Duc'ten ve Sullivan'dan geçerek Louis Kahn'ın mimarlığına uzanır.

Son olarak Wigley (2007) *Architectural Brain*'de, bir önceki bölümde vurgulanan organizasyonel düşüncelerin tarihini, mekanizmacı kavrayışlardan ayırmayak, rönesans mimarlık kuramlarının düşey hiyerarşilerinin çözülmesi ilişkilendirdiği, Perrault'un itirazlarına kadar geri götürür. Wigley'e göre Rönesans'ın kozmik harmonilerinin ve klasik düşey hiyerarşilerin çözülmesi ile birlikte mimarlık, ilk defa, doğadaki diğer sistemlerle ve bu sistemlere dair kavrayışlarla ilişkili olarak, evrilen, tepkisel bir biçimde kavranmaya başlamıştır. Wigley'e (2007) göre bu sistemleşmenin Chambray, Perrault, Durand ve Viollet-Le-Duc gibi aktörler üzerinden farklı tarihyazımları mümkündür.

Araştırma, otantiklik teknolojileri sorgulamasını, dürüst ifadeye yönelik bu kanonun sık yinelenen aktörleri üzerinden yeniden ziyaret etmeyi hedefler. Buna göre Marc-Antoine Laugier'in, Augustus Welby Northmore Pugin'in, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc'un, Louis Sullivan'ın, Archizoom'un, Superstudio'nun ve mimarlıkta kuram sonrası tartışmalarının merkezi metinleri yeniden okunur. Bu metinlerin kullandıkları otantiklik teknolojileri ve icat ettikleri inotantikler eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulurlar. Bu eleştirel okumanın yaslandığı veriler, ilgili kuramcıların birincil kaynaklarına bir geri-ziyaret temelinde ele alınır, bununla beraber kuramlar hakkındaki ikincil literatür de göz önünde bulundurulur. Bu kapsamda, aktörler hakkında yazılmış kapsamlı biyografiler, eleştirel makaleler türü araştırmalar da araştırma kapsamı içinde değerlendirilmiştir.

Yine de araştırmanın üçüncü bölümde ele alınan aktörlere/olgulara dair kapsamlı bir birer tarih-yazımı ya da bütünlüklü bir temsil üretmek iddiasını üstlenmediği ifade edilmelidir. Bu açıdan sınırlarını, "otantiklik teknolojileri" kavramının eleştirel imalarını görünür hale getirme niyetiyle ilişkili olarak örgütler. Burada vurgulanan durum, otantikliğin belirli medya tabanlı pratiklerle ilişkili olarak örgütlenen bir güç-kazanma pratiği olduğudur.

1.4 Yöntem: Kartografi

Araştırma, mimarlık bilgi alanları içinde işe koşulan otantiklik teknolojilerine kartografik bir yöntem çerçevesinde temas eder. Bu kartografik girişim temelinde, bütüncül bir tarihsel anlatı ya da bir gelişim çizgisi ortaya konulduğu iddiası üstlenilmez. Hedeflenen, otantiklik teknolojileri ifadesinin yüklendiği zeminde, mimarlıkta hakikati dürüst bir biçimde ifade etmeye yönelik kanonların, barındırdıkları medya teknolojilerinin failliği vurgusunu akılda tutan, eleştirel bir okuması, farklı araştırmalarla genişletilebilecek; başka eleştirel değerlendirmelere ve yeniden sınıflandırmalara açık, bir çeşit envanter ortaya koyulması hedeflenir. Bu tekniklerin ve teknolojilerin birbirileri ile kurdukları birtakım süreklilikler ve süreksizlikler işaret edilmeye çalışılır. Ele alınan fragmanlardaki teorik tartışmalar, bahsi geçen kuramcılarının çalışmalarına dair bütüncül monografilerden ziyade, belirtilen kapsamdaki bir eleştirel değerlendirmenin aracı olarak ele alınır. Nihayetinde tezin amacı, otantiklik argümanlarının performatif bileşenlerinin bir haritasını ortaya çıkarmaktır.

1.4.1 Kartografinin ontolojik ve epistemolojik imaları

Bu türden kartografik girişimler, bilgi ve bilginin denk düştüğü gerçeklik alanlarını yeniden sorunsallaştırmaları bakımından ontolojik ve epistemolojik bir dizi ima üstlenir. Zira tarihsel olguları ve bu olguların birbirileri ile kurdukları ilişkilerin türlerini düşünmek, bu ilişkileri üretmeye çalışmak, her zaman, tarihe yönelen daha kapsamlı felsefi girişimler ile ilişkilidir. Tarihin ne olduğunu ifade etmek ne türden ilişkiler barındırdığını teşhis etmek, bu ilişkilerin birbirileri ile kurdukları hiyerarşik çerçeveleri üretmek; bu ilişkileri görünür, anlamlı ve okunabilir kılacak bir düşünce sistemi içinde mümkün hale gelir. Mari Hvattum (2017), Cicero'dan 18. yüzyıl sonuna kadar, tarihin, geçmişteki önemli olayların bir süreklilik dahilinde, birbirilerinden ayırıştırılmadan ele alındığı, *magistra vitae*³¹ bütüncül mekânında anlaşıldığını vurgular. Bu mekân hem “insan doğasının değişmezliğinin soyut bir indeksidir (Hvattum, 2017, s. 2)” hem de geçmişin ve şimdinin arasında keskin bir ayrımın inşa edilmediği, holistik bir kavrayış biçimidir. Tarih, hayatın yüce öğretmeni, bu devamlı

³¹ Latince “Historia est magistra vitae”, Türkçe’de “Tarih, hayatın öğretmenidir.” anlamına gelen deyiş.

doğanın derslerini öğrenme edimidir. Hvattum’a (2017) göre, 18. yüzyıldan itibaren bu sürekliliğin mekânı çöker, ele alınan geçmiş bütünlüğünü yitirir ve içinde bulunulan şimdi ile arasında bir yırtılma gerçekleşir. Geçmiş, adeta kendi içinde belirli bütünlükler taşıyan fragmanlara, çağlara ayrılır; böylelikle değişimin, dönüşümün görünür hale getirilebileceği bir sistemik düşünce biçimi elde edilir. Tarihsel süreçlerin arka planlarında bütün bu dönüşümleri mümkün kılan, yönlendiren, onlara rehberlik eden, tarihin arka planında işlemekte olan, adeta mekanik “prensipler” teşhis edilmeye başlanır. Hvattum’un (2017) Kosseleck’ten aktardığı haliyle, tarih, adeta bir doğa bilimcinin bir bitkinin *organik* gelişimini incelemesi gibi incelenmeye başlar. Gelişiminin, serpilip büyümesinin arkasında yatan kanunların anlaşılabilmesi için historiyoğrafik bir dizi neşterle parçalara ayrılır. Yine de bu parçalanma hali mutlak bir özerklik alanını değil; daha ziyade tarihi yürüten, işleten bir “genel mekaniğin” içinde özelleştiği, lokalleştiği bir sistemik yapılanmayı çağırır. Hvattum’a (2017) göre 18. yüzyıla kadar birden fazla olması mümkün olan tarihler, artık büyük harfle yazılan, bütün hayatın üzerinde işlemekte olan bütüncül bir Tarihe dönüşür. Tarihin, onu düzenleyen büyük prensiplerin etkisi altında organik bir biçimde gelişip serpilmesi, ya da mutlak bir çizginin üzerinde belirli bir ilişki tarzı içinde ilerlemesi ya da bu ilişkilerde kırılmalar, atlamalar ve dönüşümler yaratan belirli bir motora sahip olması türü düşünceler, 19. yüzyılda başlayan ve bugün bile etkileri entelektüel coğrafyada hissedilen, yaygın bir fikri belirtir. Bu perspektifte, Tarih, sözgelimi insanın mutlak özgürlüğüne ya da üretim araçları üzerindeki sınıfsal mücadelenin belittiği bir doğrultuda ilerler ve bu mücadele bir dengeye eriştiğinde sonlanır.³²

Tarihin belirli katastroflarla sürekli bir biçimde çürümeye tabi olduğu, ya da kolektif bir birikim temelinde mutlak bir ilerlemeye ya da belirli bir homeostasis’e ulaşacağına yönelik imgeler bütünü, 20. yüzyıl boyunca pek çok bağlamda süregiden bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Bunun yanında, tarihin organizasyonel ya da maddi ilişkiler temelinde değerlendirildiği, enformasyonel teorilerden ödünç alınan modellerle birlikte anlaşıldığı tarih felsefesi teşebbüsleri de bulunur. Sözgelimi De Landa (2006), matematikteki çizgisel-olmayan denklemlerden aldığı modellerle mutlak ilerleme yerine

³² Bu fikrin etkilerini, bugünün entelektüel ikliminde bile takip etmek mümkündür. Sözgelimi, Fukuyama (1989) Varşova Paktının dağılması ile “tarihin sonunu” ilan edebilir, ona göre kapitalist gelişme tarihin ilerleyişine ait mücadele sahasından mutlak bir zaferle ayrılır, ve bu bakımdan tarih, daha önceleri olduğu gibi yeni bir parçaya sığramayacak, uzunca bir süre aynı türden pazar ilişkileri ile kendi mevcudiyetini devam ettirecektir.

alternatif bir tarih kavrayışı önerir. Bu kavrayış, parçası olduğu ilişkiler içerisinde öz-örgütlenimci çeşitli katmanlaşmalar ve katmansızlaşma süreçleri üzerinden işler. Sistemin içinde bulunduğu ve etkileştiği çevre değiştikçe, kurumların kendi içinde kurdukları ilişkiler yeni biçimler alırlar ya da daha önceleri sahip oldukları biçimlenmelere geri dönerler. Hiçbir aşama, bir öncekinin yerini, özgürlük, sınıf mücadelesi gibi aşkın, yani maddi ilişkiler dışında konumlanan bir kavramsal düzenek içerisinde almaz. Bunun yerine karmaşık madde ve enerji akışları, bağlantıları içerisinde kendi yapılanmalarını örgütler. Bu açıdan madde jeolojik oluşumlardan dilbilimsel yapılanmalara kadar bütüncül bir tarihsellik içinde kendi kendini örgütleyen sistemik etkileşimlerdir. DeLanda'nın (2006) "Çizgisel Olmayan Tarih" fikrinin, araştırmanın izlediği yöntem ile, bu organizasyonel düşünce nedeniyle bir yakınlığı bulunur. Herhangi bir gelişme, süreklilik, evrensellik ve başatlık argümanına yaslanmadan ele aldığı meseleleri değerlendirme biçimi, bu organizasyonellik vurgusu temelinde biçimlenir.

Bununla beraber, bilgi alanları içinde belirli pozisyonların sürekliliklerini ve süreksizliklerini araştıran kartografi denemeleri, mimarlık kuramı, tarihi ve eleştirisi içinde uzunca bir süredir başvurulmuş bir yöntemi ele verir. Sözgelimi, Charles Jencks'in 20. yüzyılın mimarlığının izleklerini ve dönüşümlerini haritaladığı ünlü evrimsel harita denemeleri, mimarlık kuramının en ikonik imajlarından biridir. Alejandro Zaera-Polo (1998), El Croquis'te yayınlanan "Deliklerle Dolu Bir Dünya" isimli makalesinde, 90'lı yıllardaki mimarlık ortamının karmaşık yapısını anlamak ve onunla ilişkilenebilmek bir kartografi önerir ve Jencks'in kartografisini tartışmaya çağırır. Zaera-Polo'ya göre Jencks'in kapsamlı haritaları, çoğulcu bir perspektiften mimarlık kültürünün alabildiğine parçacıl yapısını ifade eder; "kesin" ve "değişmez" bir hakikatin olmadığı bir mimarlık kültürü içerisinde, 1960'ların karşı kültürünün içinden yükselen bir tonda, rahat bir biçimde "*kendini gerçekleştirmeyi* (Zaera-Polo, 1998, s. 309)" salık verir (Şekil 1.9). Dolayısıyla, Zaera-Polo'nun (1998) okumasına göre Jencks'in haritaları, mimarlığın belirli temalar çerçevesinde tekrar ve tekrar kendi kimliğini ve sınırlarını organize etmesinin ve dolayısıyla bu organizasyonel çerçeve içerisindeki kimliksizliğinin bir ifadesidir. Zaera-Polo ise başka türden bir dizi kartografi önermeye girişir: ona göre tüm taksonomiler ve kategorik yaklaşımlar "*mahvolmaya yazgılı* (Zaera-Polo 1998, s. 309)" olsa da "*bilgi üretmenin yöntemlerinden biri tam olarak olguyu isimlendirme ihtimalidir*". Zaera-Polo'nun

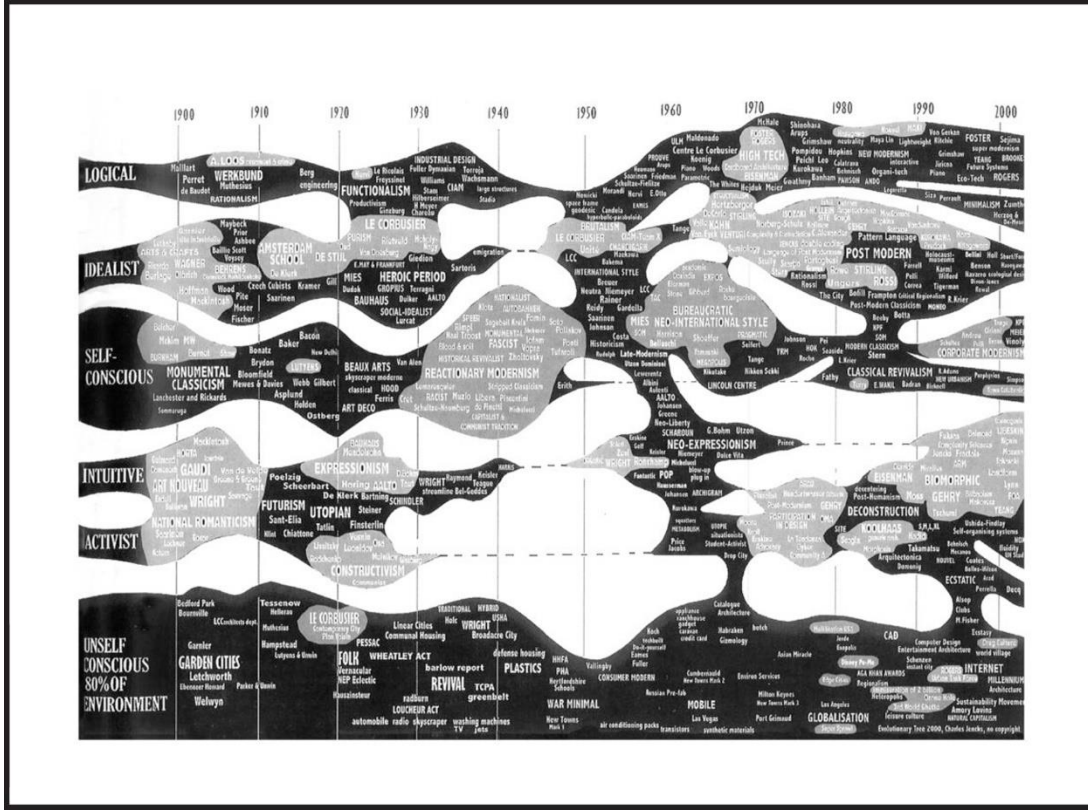
(1998) önerdiği niş-arayıcı haritalar, mimarlığın bu karmaşık parçacılığı ve çokluğu içinde bir yer tutmanın bir enstrümanı olarak var olurlar. Bu haritalardaki yegâne eleştirel hedef, mevcutun pasif bir temsilini üretmek değil, mevcut olanı, olguları değiştirmek üzere operasyonel kılacak, aktif bir üretim tekniğidir. Zaera-Polo (1998) önerdiği türden, mimarlığı farklı biçimlerde harekete geçirmeyi amaç edinecek kartografik girişimlere dair şöyle yazar (s. 309):

Bir harita, bir ihtilaf enstrümanından başka bir şey değildir -her zaman kişisel bir panoramadır ve hiçbir zaman mutlak bir hakikatin tarifi değildir, bu anlamda harita üretimi bir bölgede çalışabilir olmanın yegâne aracıdır.³³

Bu açıdan Zaera-Polo (1998), mimarlık kuramının politik stabilliği karşısında vulgarizme yaklaşır. Haritanın amacı halihazırda deliklerle, yırtıklarla, süreksizliklerle ve ihtilaflarla dolu bir dünyayı, kendi amaçları ve çıkarları doğrultusunda yeniden üretmenin; onu Zaera-Polo'nun (1998) ifadesi ile istismar (exploit) etmenin yöntemlerini geliştirmektir. Bu niş arayıcılar çeşitli kavramsal ikiliklerle işler gibi görünürler: güç (power) /potansiyel (potential), teknik (technic) / etki (effect), ifadeci (expressionistic) / makinik (machinic) gibi kutuplar belirtirler. Yine de Zaera-Polo'ya (1998) göre bunlar, kesin uçları belirtmekten ziyade, farklı olguların harita üzerinde çeşitli pozisyonlara yerleştirilebileceği spektrumlar olarak anlaşılmalıdır.

Bilgi üretiminde bu türden kartografilere yönelik ilginin, 1990'lardan itibaren, beşerî bilimlerin çatısı altında da giderek artan bir ivme ile dolaşıma girdiği ifade edilebilir. Sözgelimi Braidotti'nin (2021) insansonrası hümanizmsonrası insanötesi pozisyonların ilişkili olduğu pek çok disiplinler ötesi çalışmayı haritalamaya giriştiği makalesi, bu türden kartografilere dair bir kapsamlı bir öncülü ortaya koyar. Bu temalar ışığında araştırma stratejisini örgütleyen kartografik yöntem; bir pasif temsiliyet sürecinden ziyade, ele alınan olguları başka bir biçimde harekete geçmek üzere yeniden üreten, ele alınan olgularla ilişkili aktif bir içkin bir süreci cisimleştirir. Niyeti tarihin barındırdığı mutlak ve değişmez bir hakikatin, genel bir ilkenin ya da ilkeler bütününe temsili değil; eleştirel bir biçimde yer tutmanın, tartışılan olguları farklı biçimlerde harekete geçirilebilmesinin eleştirel bir stratejisini örgütlemektir. Böylelikle kartografi, bu araştırma boyunca, bir özgürleşme projesini hedefleyen eleştirel bir yöntem olarak belirir.

³³ Tez yazarının çevirisi.



Şekil 1.9 : Charles Jencks'in Architecture 2000³⁴ isimli, mimarlık türlerinin gelişimini projekte eden haritası (URL-6)

1.4.2 Otantiklik teknolojileri kartografisinin bileşenleri

Bu araştırmada ortaya konulan kartografi, diyagramatik bileşenler barındırmakla birlikte, metinsel bir çaba olarak ön plana çıkar ve otantikliği merkezinde tutan kuramlar içinde takip edilen bir dizi temanın etrafında örülür. Dolayısıyla metnin kendisini kartografinin bir bileşeni olarak değerlendirmeyi arzular. Ele aldığı temalar, mimari nesnenin hakikatini farklı kavramsal düzenlerde bulmaları nedeniyle mutlak süreklilikler arz etmezler. Kimi zaman birbirileri ile bağlantılandırılabilirler, türdeş kurgular içerisinden konuşurlar; kimi zamansa tümüyle farklı kavramsal kurguları işe koşarlar. Bu yüzden, bir “otantiklik teknolojileri” kartografisi; birbiriyle çeşitli ilişkiler kuran olgulara dayanıyor olsa da çizgisel bir ilerleme hattına sahip bir tarihsel gelişme anlatısı ortaya koymaz. Daha ziyade, kendi içinde tutarlı bütünlükler oluşturarak kurulan farklı epistemolojik fragmanlaşmaları oluştururlar. Bu fragmanların kimi

³⁴ Jencks (1971), “Architecture 2000: Prediction and Methods” isimli metninde, aslında mimarlık bilgi alanı içerisinde etkili olan kuvvetli gelenekleri teşhis eder ve projeksiyonunu bu geleneklerin birbirileri ile kuracağı olası etkileşimler temelinde kurmaya çalışır. Bu açıdan Zaera-Polo’nun (1998) çoğulculuk vurgusundan ziyade, bu haritalar, mimarlık kuramlarının geleneksel biçimleri içindeki ayrıştırma girişimi olarak da yorumlanabilir.

bileşenleri, tıpkı kimi inaktif evrimsel kalıntılar gibi kendilerini yeni kümelenmelerin içinde yeniden aktif hale getirmeyi beklerler. Yani fragmanların içinde görünürlük kazanan bazı argümanlaştırma biçimleri, başka rejimler içerisinde, yeni roller üstlenerek yeniden dolaşıma girer. Dolayısıyla, kartografinin bileşenleri, teknolojilerin tümüyle farklı bileşenleri işe koştugu bir dizi fragman çerçevesinde serimlenir.

Kartografi, bu kopuşları ve süreklilikleri teşhis ederken, bütün bu dönüşümleri kuramsal düzenlerin ilişkili olduğu ve araçsallaştırdığı medya teknolojinin ve bu medya teknolojilerini sorunsallaştırarak işler. Bu sorunsallaştırma süreci içinde ayrıştırılan temaların her biri, metnin ikinci bölümünde yürütülen “otantiklik” tartışması içerisinde daha detaylı bir ifade kazanır, ancak izlenen yöntemin daha açık bir biçimde ifade edilmesi adına, kısaca şu şekilde özetlenebilirler:

Mimarlık bilgisinin dürüst bir biçimde ifade edeceği “hakikatin”in sürekli değişen konumu, takip edilen ilk temayı belirtir. Tema dahilinde yukarıda vurgulanan mekanizma ve organizma arasında kurulan karşıtlık akılda tutularak, mimarlığın “Hakikatin” nerede saklı olduğu; bu hakikatin hangi düşünce izleklerinde açığa çıkarılabileceği ve mimari biçim aracılığı ile ifade edilebileceği bir sorun haline getirilir ve fragmanların gerçekleştirdiği kuramsal bir dizi operasyon içindeki türdeşlikler, eşbiçimlilikler, benzerlikler, farklar, kopuşlar teşhis edilir. Bu açıdan, sözgelimi Laugier’in kuramlarının hakikati ile Viollet-le-Duc’ün kuramlarının hakikati arasında ciddi birtakım farklar bulunur. Her iki kuram da “doğayı” hakikat ile eşlese de bu doğanın anlaşılma ve bilinebilme biçimi son derece farklıdır. İkinci tema ise, birinci ile ilişkili olarak, bu kuramsal yapılanmalar içerisinde mimar öznenin kavranma biçimlerine odaklanır. Buna göre mimarın bir özne olarak var olma biçimi ile hakikat arasındaki ilişkiyi kuran, ölçen, derecelendiren düşünce sistemlerinin işleyişi sorunsallaştırılır. Mimar öznenin kendi pozisyonunun, bilgiyi üretmekte kullandığı araçların içerisinde sorunsallaştırılır. Mimar öznenin üstlendiği faillik ve bu failliğin daha geniş bir hakikat rejimi ile bağlantısı tartışma konusu haline getirilir. Ele alınan üçüncü tema ise, ele alınan kuramların karşılarına konumlandığı, mimarlığın kendini hakiki bir biçimde ifade etmesini engelleyen kurumsal/kültürel yapılanmaların kavranma ve eleştirilme biçimlerini kapsar. Zira otantiklik vurguları, otantik olmayı engelleyen bir dizi dışsal kuvveti sorunsallaştırılarak yükselirler. Bu kuvvetleri toplumsal/kültürel alanda örgütleyen, aktaran, dağıtan kurumsal yapılanmalar, otantiklik argümanlarında sıklıkla vurgulanan merkezi bileşenleri oluştururlar.

Dördüncü tema ise, tarihsel bozulma anlatıları üzerinden takip edilir. Buna göre otantiklik vurgusunu yüklenen kuramların mimarlık tarihi ile kurdukları ilişkilerin öne çıkardıkları değerler sistemleri ve bu sistemlerin bileşenleri arasında süreklilikler ve kopmalar takip edilir. Bu kuramsal girişimlerde kimi zaman mimarlığın, teşhis edilen hakikat ile ilişki kurduğu bir altın çağ, mükemmelleşmiş bir sanat kavrayışı ya da ideal dönemler kavramsallaştırılır. Bu kavramsallaştırmanın devamında mimarlığın çeşitli biçimlerde bozulduğu genel dönemsel karakteristikler ortaya koyulur. Bu kartografinin genel çerçevesi Şekil 1.10'da, bütünü de EK A'da takip edilebilir haldedir.

Araştırmada kapsamında yürütülen otantiklik teknolojileri muhakemesi, bu metinde üç bölüm halinde cisimleştirilir. Önümüzdeki bölüm, “Otantiklik Çağrısı, Mimarlık Kuramı ve Medya Teknolojik Ön Koşullar”, otantiklik tartışmalarına dair kuramsal bir açılım getirir ve bu çağrıyla belirli medya-teknolojileri temelinde sorunsallaştıran girişimleri serimler. Üçüncü bölüm, eleştirel vaka değerlendirmeleri sonrasında ortaya çıkan fragmanları detaylandırır. “Başkası olmak” başlıklı dördüncü bölüm, “kendi olmaya” yönelik ihlallerin kültürel biçimler içinde hangi biçimlerde üretken kılındığına dair eleştirel bir tartışma yürütür. Sonuç ve öneriler kısmında, günümüzün enformasyon temelli dünyasında, mimarlık kuramının “otantiklik teknolojileri” temelindeki yeni imkanları tartışmaya açılır.

mimarlıkta otantiklik teknolojileri kartografisi

	ilkelci otantiklik	görülebilir otantiklik	geometrik-rasyonel otantiklik	işlevci otantiklik	altyapıcı otantiklik	enformasyonel otantiklik
organik-mekanik teması	mekanizmin ötesinde ilkeler	daha büyük bir ilkeye tabi mekanizma	organizmaya ikincil mekanizma	anti-mekanizma	mekanizma: ikinci doğa	ilerlemeçi anlatılar (başka kültürü)
hafızayı organize etme biçimleri	ilkelci doğaya geri dönüş (I) altın çağ anlatıları (el yazması kültürü)	katolik düristliğe geri dönüş	üşuplu doğaya + bu doğanın organik bir biçimde büyüdüğü rasyonel bir mimarlığa dönüş	amerikan demokrasi'sinin organik bir ifadesi olan işlevci doğaya dönüş	total amnezi + doğa/makine birleşimine	total amnezi + enformasyonel yaşama suçrama
veriyi işleme biçimleri	sıcaklık/soğukluk sembolik	görülebilirleştirme/ sembolik	geometrikleştirme/ altyapısallaştırma	bağıntılandırma/ sembolik	ikinci doğa/ altyapısallaştırma	ikinci doğa/ enformasyonelleştirme
aktarım türü	• elementer ifade	• biçimsel ifade	• biçimsel ifade	• biçimsel ifade	• biçimsel ifade	• disiplinler ifade
organizasyonel bileşenler	kitap, mektup	kitap, mektup, ahşap baskı	kitap, mektup, ahşap baskı	dergi, kitap	sergi, dergi, kitap, kolaj, film, daktilo, ses kaydı	
	m. a. laugier	a. w. n. pugin	e. e. violet-le-duc h. p. berlage	l. sullivan	archizoom superstudio	kuram-sonrası
	Essai Sur L'architecture • 1753	An Apology for the Revival of Christian Architecture in England • 1843 True Principles of Pointed or Christian Architecture • 1841 Contrasts, or a Parallel Between Architecture of 15th and 19th centuries • 1836	Gedanken über Stil in der Baukunst • 1905 Entretiens Sur L'architecture • 1863(-72) Dictionnaire Raisonne de L'architecture Française • 1854(-68)	Kindergeraten Clubs and Other Writings • 1918 (1901)	Salvagati di Centri Historici Italiani • 1972 Supersurface • 1971 12 Camionary • 1971 Tales for Christians • 1969-1970 Continuous Monument • 1967 Architectures Radicale • 1967	Doppelte Existenz (...) • 2002 Theorizing Zekou • 2002 Theory Was Interesting... • 2002

Şekil 1.10 : Kartografinin Genel Çerçevesi



2. OTANTİKLİK ÇAĞRISININ TARİHSEL, TOPLUMSAL VE MEDYA TEKNOLOJİK İNŞASI

Ahmaklar, ne yaptınız? Siz, ulusların efendileri, kendinizi fethettiğiniz önemsiz insanların kölelerine mi dönüştürdünüz? Artık retorikçiler tarafından mı yönetiliyorsunuz? Yunanistan'ı ve Asya'yı kanlarınızla ıslatmanızın nedeni mimarları, ressamı, heykeltıraşları ve komedi aktörlerini zengin etmek miydi? Kartaca'nın yıkıntıları flüt çalanlar için ganimet miydi? Romalılar, acele edin ve tüm bu amfiteyatroları yıkın, bu mermerleri kırın, bu resimleri yakın, sizi hükmü altına alan, sanatları sizi çürüten (corrupt) şu köleleri kovalayın.³⁵ (Rousseau, 1751, s. 12)

İnsanlar, insan zihninin ekstremitasını ölümsüzleştirme sanatını henüz icat etmemişlerdi. Ancak tipografik karakterler ve onları kullanma biçimimiz sayesinde, Hobbes ve Spinoza'nın tehlikeli hülyaları sonsuza dek kalacak³⁶ (Rousseau, 1751, s. 24).

2.1 Otantiklik Çağrısı ya da Özneliğe Dair Bir Paradoks

Otantiklik (authenticity), Eski Yunanca'dan, *auto* (kendi) ve *hentes* (yapan, icra eden) anlamındaki kökenlerden türer ve bugün nüfuz etmiş olduğu pek çok dilde basitçe “kendi olmak” anlamını üstlenir. Kavramın Türkçe’de doğrudan “otantiklik” kelimesi ile karşılandığına sıklıkla rastlanır. Bununla birlikte Türkçe literatürde sahicilik, özgünlük, sahilik³⁷ gibi bir dizi terim ile tercüme edildiği de görülebilir. Kavramın Türkçe karşılıklarında görülen bu çeşitlilik, kavramın yayıldığı kuramsal, eleştirel ve kültürel alanın genişliği ile ilişkilendirilebilir. Buna göre kavramın farklı vurgularını merkeze alan çeviriler; türdeş bir kavrayış biçiminin farklı disiplinler içinde üstlendiği anlamlarla ilişkilendirirken, bu kültürel alanın bir indeksini ortaya koyar.³⁸

³⁵ Tez yazarının çevirisi.

³⁶ Tez yazarının çevirisi.

³⁷ Sözelimi Adorno'nun “Jargon of Authenticity” kitabı tercüme edilirken “Sahicilik Jargonu” ismi uygun görülür. Berman'ın “Politics of Authenticity” isimli çalışması tercüme edilirken “Özgünlüğün Politikası” ismi tercih edilir. Çevirilerin her birini meşru kılacak bir yan bulunur: Özgün, kelimenin kökenindeki “kendi” anlamına gelen öz ile bu kendiliğe ait olan anlamında özgün, otantiğin direkt karşılığı gibi görülebilir. Yine de özgünlük, Türkçe’de orijinalite gibi bir anlama daha yakındır.

³⁸ Zeynep Gül Söhmen Tunay’(2022) “Orijinalkopya Bir Mimarlığa Doğru: Mimarlıkta Bir Yüzergösteren” başlıklı doktora tezinde, otantik, özgün, orijinal vb. gibi kavramların, sabitlenmeye direnç gösteren anlamlarının bir haritasını ortaya koyar.

Otantiklik, tüm evrenin harmonik bir düzenliliğin ifadesi biçiminde anlaşıldığı klasik düşünce sistemleri içinde, bir sorun alanına gönderme yapmaz. Zira bitkilerin, hayvanların, insanların, makinelerin, devletlerin, kurumların, şirketlerin ve bunun gibi pek çok şeyin, aynı hakikatin –Tanrının- uzantısı olduğu bütüncül bir kozmoloji içinde, “kendi olmak” bir problem alanı tanımlayamaz. Bu türden kozmolojilerde, evrenin tüm bileşenleri, bir süreklilik içinde kendilerine tanımlı rolleri pürüzsüzce sürdürmeye devam eder. Böyle evrenlerde bir şeyin “kendisi olması”na yönelik bir talep, ancak bir totoloji, basit bir mantıksal yineleme anlamına gelecektir. Marshall Berman (2009) bir düşünce tarihi problemi olarak otantikliği serimlemeye, kavrama içkin bu totolojiye dikkat çekerek başlar (s.22):

Burada [otantiklik probleminde] tuhaf bir durum söz konusu. Mantığın en temel ilkesi olan özdeşlik ilkesi yani; A, A’dır ilkesi ihlal ediliyormuş gibi görülmektedir. Herkes zaten kendi değil midir? İnsan nasıl kendi olmaya çalışabilir? Başka kim ya da ne olabilir ki? Özgünlüğün (Otantikliğin) peşinden bir ideal olarak, ulaşılması gereken bir şey olarak koşmak için bilinçli bir şekilde paradoksal olunmalıdır. Ama [otantiklik] özgünlük arayışında olanlar bu paradoksun içinde yaşadıkları dünyanın yapısında var olduğunda ısrar ederler. Bu dünyanın benliği baskıladığını, yabancılaştırdığını, böldüğünü, inkâr ettiğini ve yıktığını ileri sürerler. Böyle bir dünyada kendi olmak bir totoloji değil, bir sorundur.

Bu yüzden otantiklik tartışması, ele alınan olguyu kendisi olmaktan alıkoyan, onu benliğinden uzaklaştıran ve bu benliğin dışında konumlanan bir dizi kuvvetin teşhisine ilişkindir. Öyle ki, artık kozmolojik süreklilik yitirilir; özneler ve nesneler, bu dışarıya ait, yabancılaştırıcı kuvvetlerin nüfuz edici etkileri altında, kendiliklerinden uzağa savrularak mevcudiyet kazanırlar: Basitçe “başka bir şey” olurlar. Otantiklik, varlığın bileşenleri ile bu varlığın dışında konumlanan şeylerin tahrip edici etkileri arasında kurulan ahlâkî bir karşıtlığı ele verir. Otantikliği aramak, bu kuvvetleri anlamamanın ve bu kuvvetlere rağmen kendi varoluşuna ait bileşenler ile uyumlu bir yaşamı üretmenin pratiğini aramak anlamına gelecektir. Berman’a (2009) göre bu problem alanının inşası pek çok şeye, hatta liberalizm ve sosyalizm arasında kurulan ve bağdaşmaz görünen modern siyasi kutupların bile kökenlerine nüfuz etmiş başat bir gelişmedir. Otantiklik argümanları, öznelige atfedilen rolde gerçekleşen bir tarihsel bir kırılmayı görünür hale getirir: Etraftaki nesnelerin, mesken tutulan kentlerin, gündelik karşılaşmalarımızdaki insanların; kapsamlı bir aldatmacanın bileşenlerine dönüştüğüne dair kolektif bir tasavvur ve bu tasavvur ile yakından ilişkili olarak, bu aldatmacayı aşmaya muktedir bir öznellik türü belirginleşir.

Berman (2017) otantiklik çağrısının, tarihsel olarak Stoacıların dirayet vurgusu ile ilişkilendirilebileceğini, ancak aralarında kritik farklar bulunduğunu belirtir. Berman (2017, s.26) “*Stoacılar dünyadaki herhangi bir düzene değil, dünyanın bizzat kendisine karşıydılar. İnsanın gerçek benliğinin dünyadan yabancılaştığını hissettiklerinde, benliğin evini dünyanın ötesinde ulvi bir diyarda buldular* (2009, s. 26).” yazar. Buna göre Stoacı düşünce, bu dünyanın ötesindeki aşkın bir gerçekliğe gönderme yapan bir karşıtlık üzerinden, bu dünyada şu ya da bu şekilde bir rol performe etmek zorunda olduğunun farkındadır ve bu rolün gereksinimlerini kabul eder.³⁹ Otantiklik vurgusu ise, hatalı olduğunu düşündüğü toplumsal kabullere tümüyle karşı duran, devrimci bir arzuyu cisimleştirirken, insanın bu dünyadaki varoluşunda temellenen bir dizi kavrayışa yaslanır.

Bu tasavvurun *Ancien Regime*deki kökenlerine, Berman’a göre (2017), Montesquieu’nun “İran Mektupları” isimli epistolar romanında rastlanır. Montesquieu romanında, İran’dan yola çıkıp Paris’te yaşamaya başlayan bir hükümdar olan, Uzbek ve eşrafının, Paris’te tecrübe ettiği kapsamlı kimlik sorgulamasını ve bu sorgulama sonucunda kendi konumlarına dair çıkarımlarını anlatır (Berman, 2017). Uzbek, Montesquieu için hem doğuya hem de Paris’e “dışarıdan” bakmanın edebi bir aygıtı olarak belirir. Uzbek, kendi alışageldiği ve bir gün hükmedeceği coğrafya ile Paris’i kıyaslar (Berman, 2017). Paris’in hızlı yaşantısında, çalışma koşullarında, toplumsal rollerinde kendini dayatan kapsamlı farklılıkları bir yere koymaya çalışırken, kendi konumuna da yabancılaşır (Berman, 2017). Yine de Berman (2017), İran Mektuplarının çağdaşları tarafından bu şekilde alımlanmadığını ve temelde ortaya koyduğu problemin anlaşılması için yüz elli yıl geçmesi gerektiğini vurgular.

Berman (2017), otantiklik arzusunun 18. yüzyıl düşüncesi içinde dayattığı çeşitli yorumların; Pascal ve Voltaire üzerindeki etkilerini tartıştıktan sonra, çalışmasının asıl aktörü Jean Jacques Rousseau’nun kuramlarına odaklanır. Rousseau (2015), kendisine ün kazandıran, Dijon Akademisi tarafından açılan ve “*Bilim ve sanatlardaki ilerlemeler ahlaki prensiplerimizde de rafineleşmeye neden oldu mu?*” sorusunu soran yarışmaya yazdığı “Bilim ve Sanatlar Üzerine Söylev” isimli metninden, ölümünden

³⁹ Stoacı Seneca (2019, s. 41) “Epistulae ad Lucilium”daki 5’inci mektupta bu tavrı şöyle ifade eder: “Yalnız felsefe sözü bile, alçak gönüllülükle de ele alınsa nefret uyandırmaya yetiyor ya, bir de insanların göreneklerine aykırı davranmaya başlarsak ne gelir başımıza? Bütün çelişkilerimiz içimizde kalsın, dıştan halkla bağdaşır görünelim. Togamız parıl parıl parlamasın, ama kirli de olmasın.”

sonra yayımlanan “*Yalnızgezerin Düşleri*” isimli çalışmasına kadar, çeşitli değişmelerle de olsa, otantiklik çağrısının savunuculuğunu üstlenir. İnsanın doğal ve onurlu hali, toplumdaki eşitsizliklerin kaynağı, insanın kendisi olabilmesi için eğitilmesi gibi bir dizi farklı alanda bu temayı detaylandırır.

Berman (2017), Rousseau’nun en önemli hamlesinin, Aydınlanmayı karakterize eden, evreni anlamak için kullandığı yöntemleri devre dışı bırakacak bir kavrayış türü ortaya koymak olduğunu tartışmaya açar. Berman’a (2017) göre Rousseau, insana doğrudan deneyim alanı içinden yaklaşılmasının, insanın toplum nedeniyle gerçekleştiği yabancılaşma nedeniyle geçersiz olduğunu ifade etmiştir. İnsanı ilgilendiren erdem ve ahlak gibi konulara farklı bir yöntemle, *içe dönerek* yaklaşmak gerekecektir (Berman, 2017). Berman (2017) şöyle yazar (s. 95):

Rousseau’nun fiziksel bilimlere uygun yöntemleri insanın incelenmesi için esas olan yöntemlerden ayırması onun temel temalarından birini ortaya serer. Rousseau, insana yeni bir yöntem gerektiğine inanıyordu çünkü insanın dünyadaki davranışları son derece *yabancı* davranışlardı; insanların ne *olduklarına* ilişkin olarak ortaya koyduklarından daha azdı. Bu çelişkili fikir Rousseau’nun eserlerine yayılmıştır (Berman, 2017, s.95).

Otantikliğin Rousseau’cu (2017 [1755]) formülasyonu içerisinde, insanların kendi doğalarına yabancılaşması, insanın doğadaki halinden kopması ile eş zamanlıdır. Rousseau’nun insan ve doğa arasındaki kopuşa dair kurduğu anlatı, hiçbir arzuya, ihtiyaca, ihtirasa sahip olmayan, doğanın tam bir uzantısı halinde varlığını sürdüren “soylu vahşilerle” (*noble savage*) başlar. Aralarından birinin, dünyanın bir parçasının etrafını çevirip “*Burası benim.*” demesiyle, dehşet verici bir kaderin içine doğru fırlatılırlar. İnsanlar bu doğal halde, yalnız yaşar, yalnız gezerler; kimi zaman birbirleriyle karşılarlar ve özgürdürler. Sadece kadınlar, kendilerine tarifli doğal içgüdüleri ile çocuklarına bir süre eşlik ederler, zamanı geldiğinde ise yollarını ayırırlar. Doğal halde, insanların birbirlerine zarar vermek için herhangi bir nedenleri yoktur, hatta sahip oldukları merhamet duygusu bunu zaten engeller. Bu halde hiç kimse bir diğerrinin kölesi olmak zorunda değildir, aralarındaki herhangi bir ihtilafta basitçe başka bir yere göç eder, yerlerini değiştirirler. Rousseau (2017 [1755]) için insanlar arasındaki eşitsizliğin tarihi, toplu yerleşimlerin tarihi ile eşzamanlı bir biçimde başlar. Birlikte yaşamının getirdiği yeni ilişkiler; aile, klanlar, diller, dini ritüeller vb. bir dizi toplumsal bileşeni ortaya çıkarır. Bu ilk toplu yerleşimler, Rousseau’nun (2017 [1755]) kurduğu anlatıda, “insanlığın altın çağını” teşkil etmiştir. Ancak beliren bu topluluk hayatı, Rousseau’ya (2017 [1755]) göre, mülkiyet

nedeniyle; güvenlik, koruma gibi dinamikler gereği, insanı olduğundan başka görünmek zorunda bırakır. Zira bu hal içerisinde, güçlü değilken bile güçlü görünmek; yoksulken bile zenginmiş gibi davranmak bir zorunluluk belirtir. Benzer nedenlerle, yalnızca bir grup bu şekilde yaşamaya başlasa bile, diğerlerinin de varlığını sürdürebilmesi için bu yeni yaşamı taklit etmesi gerekecektir. Toplu yaşam, Rousseau'ya (2017 [1755]) göre, giderek hızlanan biçimde ulusları ve devletleri ortaya çıkarır, böylelikle içinde var olmaya zorlandığımız toplumsal dinamikler belirginleşir. Rousseau'nun bu formülasyonunda sanat ve sanatsal üretimin pozisyonu da, toplumun dayattığı aldatmacalar ile yakından ilişkilidir. Sanat, Fransa'da belirli bir toplumsal grubun kendi varoluş biçimlerini meşrulaştırmak için giriştiği aldatmacalar için bir araç halindedir. Rousseau, kendi yazarlığına bir ironi barındıracak biçimde, yazıyı ve yazarlığı inotantiklik ile ilişkilendirir.

Berman (2017), çalışmasının ilerleyen sayfalarında, Rousseau'nun düşüncesini, ilk bölümde tartışmaya açtığımız makine ve organizma arasındaki karşıtlığın ilk örneklerinden biri olarak detaylandırmayı önerecektir. Berman (2017), otantikliğin ahlaki konumunu incelemeye devam ederken şöyle yazar (s. 161):

Simgesel makine ve ağaç antitezi, Romantik Çağ'dan bu yana gelmiş geçmiş tüm siyasi düşünür ve kültür eleştirmen nesilleri için modern yaşamın temel kutuplaşmalarını ve alternatiflerini tanımlamaya yaramıştır. Makine; katı, zorlayıcı, dışarıdan belirlenen ya da dayatılan, boğucu ya da ölü olan her şeyi simgeler. Ağaç ise insanların yaşam, özgürlük, doğallık, etkinlik, büyüme, kendini geliştirme ve bizim değişimimizle özgünlük (otantiklik) kapasitesini temsil eder. Rousseau bu antitezi Romantik Çağ'ın başında ilk kullananlardandı. Fakat bu antitezin kutupları arasındaki karmaşık ve bulanık ilişkiyi Romantik ardıllarının -hatta anti-romantik ve post-romantik ardıllarının- çoğundan daha iyi kavradı. Rousseau tabi ki kesinlikle insanın makine değil ağaç olduğunu kabul ederdi. Fakat o, konuya ağaç uğruna makineyi tamamen reddeden bir tür naif düalizmin ötesinde bakıyordu. Rousseau, mekanik kuramların ve modern insanın gittikçe daha fazla çekindiği davranış biçimlerinin aslına bakılırsa bizzat bu modern insanlar tarafından yaratıldığını biliyordu. Modernitenin paradoksu makinenin ağacın doğal bir sonucu olmasındaydı (Berman, 2017, s.161).

Berman'ın (2017) bu değerlendirmesi, Rousseau'nun Emilé'de ortaya koyduğu, yol kenarında büyümekte olan bir ağaç metaforu ile detaylandırılır. Kökleri yola uzanan ağaç, yolun tümüyle mekanik ritimleri ile kendi biçimine kavuşmak zorunda olsa da, yalnızca bir ağaç olduğu için, hala yol tarafından dizginlenemeyen, ele geçirilemeyen nitelikler barındırır. Berman (2017) Rousseau'nun başvurduğu bu ağaç ve yol metaforu hakkında şöyle yazar (s. 163):

Modern insanın durumu yoldaki bir ağaç gibidir. Rousseau'nun burada gördüğü haliyle insanın doğası tahrip edilmemiştir; kendini tamamen doğal olmayan bir dünyaya savrulmuş halde bulmuştur. İnsan doğası hayatta kalacaksa eğer, böyle bir dünyada yaşamayı öğrenmek zorundadır çünkü bu dünya şu an var olan tek dünyadır. Gerçekten de, insan doğası böyle bir dünyada beslenmeyi öğrenmelidir çünkü onun da kökleri tarihin inşa ettiği yolun ortasındadır (Berman, 2017, s.163).

Dolayısıyla otantiklik tartışması, mekanizma karşıtı, bütünlükçü organizma kuramları ile yakından ilişkilidir. Bu kavrayış türü 19. yüzyıl boyunca pek çok kuramsal çabanın merkezinde tutulur; siyasetin, mimarlığın da dahil olduğu sanatların, hatta insanı insan yapan olgulardan biri olarak kavramsallaştırılacak, gülmenin bile içinde anlaşıldığı düşünsel bir çerçeve serimleyecektir.⁴⁰ Otantiklik, bize mekanik bir varoluşu dayatan tarihsel bir gerçeklikle devrimci ve aynı zamanda varoluşsal bir mücadelenin sahası olacaktır. İnotantik bir yaşamı dayatan, insan-yapımı sistemleşmelere karşı, bunlar ne olursa olsun; yaşamımızda, tam da yaşamımız olduğu için organik olan, bir var olma pratiğini takip etmemiz salık verilir.

Lionel Trilling (1972) “Samimiyet” (Sincerity) ve “Otantiklik” kavramlarına yönelen kültür tarihi yazımında, iki kavramın birbiriyle kurduğu yakınlıkları ve zıtlıkları, kavramların içinde işlediği genel kültürel dönüşümlerle açıklamaya çabalar. Trilling’e (1972) göre, Latince *sine cera* (balmumu olmadan) kökünden türeyen sincerity (samimiyet, huluskarlık)⁴¹, üretim sürecindeki basit imalat hatalarını gizlemeye yönelik bir pratikte kökenlenir⁴² ve 16. yüzyıl’a kadar, insanları değil, yalnızca nesneleri nitelemek için kullanılır. Sözelimi eğer biri “sincere” bir şaraptan ya da baldan bahsediyorsa, bu basitçe ürünün üretim sürecindeki saflığına gönderme yapmaktadır. Bu açıdan, kavramın bir üretim süreci içinde, sürecin işlemlerini garanti altına ahlaki bir pratikte kökenlenmesi, medya teknolojileri tabanındaki araştırmamız için önemli bir vurgudur. Trilling (1972), kelimenin gönderme yaptığı alanın değişmesinin, orta çağda belirginleşmeye başlayan yeni bir bireysellik türü ile bağlantılı olduğunu savlar. Öyle ki, Trilling’e (1972) göre samimiyete yönelik kültürel

⁴⁰ Henry Bergson (2019), “Gülme” adlı eserinde, gülmeyi tetikleyen yegane olgunun, organik bir yaşamın içine giydirilen mekaniklik olduğunu tartışacaktır.

⁴¹ Kubbealtı Lügati’na (URL-7) göre samimiyet kelimesi, Arapça Samim, yani “asıl kısım, iç, öz” anlamından türüyor. Sincerity’ye kelimenin gelişimi bakımından daha uygun bir tercüme huluskarlık gibi görünür. Hulus, aynı sözlüğe göre, Arapça’da saf, temiz anlamlarına gelmektedir.

⁴² Belki de bugün mimarlık pratiğinde küçük hataları gizlemek anlamında kullanılan enformel deyim olan “sabunlamak” ile aynı anlamı taşır.

beklentinin, bugünden yola çıkan bir bakışla, tüm edebiyat tarihine içkin bir metafor olduğunu düşünmek ya da tüm düşünce tarihine ait bir sürekliliği belirttiğini sanmak, basitçe yanılmak anlamına gelecektir. Trilling'e (1972) göre, samimiyetin Avrupa edebiyatı içinde merkezi bir vurgu üstlenmesi tarihsel bir gelişmedir. Trilling (1972) bu durumu, edebiyat tarihi üzerinden sorunsallaştırmaya çalışır (s.2):

Sözelimi, Patriark Abraham'ın samimi bir adam olduğunu söyleyemeyiz. Bu ifade yalnızca komik görünmelidir. Achilles'in ya da Beowulf'un samimiliği tartışılmaz: onlar samimiyete ne sahiptirler ne de samimiyetleri eksiktir. Ancak, eğer genç Werther'in olmaya çabaladığı kadar samimi olup olmadığını ya da Jane Austen'in, iki Dashwood kardeşten, Eleanor ya da Marianne, hangisinin daha gerçek bir biçimde samimi olduğunu düşündüğünü sordüğümüzda, tereddüte düşmeden sorunun iki tarafından da, görüşler biçiminde, ciddi cevaplar bekleyebiliriz (Trilling, 1972, s. 2) ⁴³

Trilling (1972), batı edebiyatında samimiyet vurgusunun 16. yüzyıldan itibaren yükseldiğini ifade eder ve bu durumu İngiltere bağlamında tecrübe edilmekte olan kapsamlı ekonomik ve kültürel değişimlerle birlikte değerlendirmek gerektiğini vurgular. Bu bağlamda, Trilling'e (1972) göre, kültürel alanda vurgulanmaya başlayan bir erdem olarak samimiyet, orta çağa kıyasla daha mümkün hale gelen sınıfsal mobilite ile birlikte anlamlıdır. Ahlaki bir problem olarak, ait olmadığı bir sınıfın kültürel kodları içine düşen ve bu kodlar içinde çeşitli çekimserlikler, uyumsuzluklar, aksaklıklar sergileyen kişinin konumuna ilişkin bir sorunsallaştırmanın uzantısıdır.⁴⁴ Buna göre toplum içerisinde farklı pozisyonlar kazanan alt sınıflar, yürürlükteki toplumsal düzeni, bu pozisyonların gerektirdiği erdemlere hakiki bir biçimde sahip olup olmamaları temelinde tehdit etmeye başlarlar. Trilling (1972), Batı'da yükselen bu samimiyet vurgusunu, kolektif hayatın genel çıkarları için öznelerden beklenen koşulsuz bir dürüstlük hali olarak değerlendirme eğilimindedir.

Trilling (1972), yine de “samimiyet”e yönelen bu vurgunun paradoksal yapısına dikkat çeker. Paradoksa göre, eğer samimiyet başkalarına sahtekârca davranmaktan imtina etmeyi genel bir kural olarak salık veriyorsa, bu dürüst kendilik kurgusu, başkalarının varlığı ve kişinin davranışlarına nüfuzu ile biçimlenen ve anlaşılan bir olgu olmalıdır.

⁴³ Tez yazarının çevirisi.

⁴⁴ Trilling (1972), bu kavrayışın Viktorya dönemi edebiyatının içine kadar “kötü karakter” (Villain) teması ile taşındığını ifade eder. Bugünden bakıldığında mutlak bir biçimde habis olan bir karakter, edebi anlatılarda son derece sorunlu görünür; ancak Trilling'e göre ait olmadığı bir sınıfın rollerini üstlenmeye ve oynamaya çalışan aldatıcı birey, 19. yüzyılın kültürel koşulları içinde hala geçerliliğini sürdürmektedir.

Bu çerçevede, Trilling'e (1972) göre, hakiki bir samimiyeti düşünmek mümkün değildir; zira samimiyet, genel bir toplumsal çıkarlar sistemini işe koşar. Bu nedenle toplumun çıkarı gereğince, bireyin "samimi olma" rolünü oynaması zorunluluğunu dayatır. Samimiyetin güçlü bir vurgu kazanan bir erdem haline dönüşmesine ilişkin bu ahlaki açmaz, Trilling'e (1972) göre, yine 16. yüzyıl Avrupa'sında yavaş yavaş belirmeye başlayan bir kavrayış biçimiyle beraber, kendine dair bir sorgulamayı dayatacaktır: "Toplum" kavramı, kültürel hayata, yavaş yavaş nüfuz etmeye başlar. Toplumun, içinde barındırdığı bireylerden ayrışık, kendine ait birtakım dinamiklere sahip olan bir olgu olduğu ifade edilebilir hale gelir. Beliren bu kavrayışa göre toplum, kendini oluşturanlardan bağımsız bir mevcudiyete sahiptir ve bireyden ayrıştırılabilen bir olgudur. Böylelikle, otantikliğin bir problem alanı olarak tariflebilmesini sağlayacak; birey ve bireyin dışında konumlanacak olanlara dair belirecek süreksizliğin mekânı ortaya çıkar. Trilling'in (1972) kurduğu anlatıya göre samimiyet, toplumun süregiden varlığını muhafaza edebilmesini vurgulayan bir erdemse; otantiklik, toplumun, bireye dayattığı zorunlulukları reddedebilmesine, bu zorlayıcı kuvvetlere rağmen kendi varoluşunun hakikatini ifade edebilme kudretine sahip olmasına vurgu yapan bir erdemdir. Trilling'e (1972) göre, bireyin doğal haline, özüne, nüvesine dair ön-kabuller ve toplumun bu doğal özü dönüştürme biçimleri arasında kurulan bu karşıtlık, 19. yüzyıl boyunca, pek çok toplumsal çözümlemenin merkezine yerleşen bir kavrayışı belirginleştirir. Sözgelimi Hegel'in koşulsuz bir dürüstlük üzerinden işleyen samimiyete dayalı ahlaki değerlere yönelik saldırısı ya da Marx'ın 19. yüzyıl boyunca kapitalist üretim mekaniklerinin yabancılaştırıcı kuvvetlerine yönelik siyasi kurguları bu türden bir formülasyonla ilişkilenecektir (Trilling, 1972).

Yine de bu formülasyon biçiminin, topluma tümüyle türdeş tanımlar getirdiğini ifade etmek güçtür. 19. yüzyıl içerisinde yaşanmaya başlayan, bir dizi çok yönlü ve köklü dönüşümler ile birlikte değerlendirilmeleri gerekir. Buna göre, 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'da kolonyalizmle ve burjuvazinin güç kazanmasıyla ortaya çıkan sınıfsal mobilite, üretim koşullarını tamamen değiştirecek olan makineleşme, reformun beraberinde getirdiği çalkantılar, Aydınlanmayla belirmeye başlayan akılcılık gibi etmenler, sorunlu bir topluma atfedilen biçimler ile yakından ilişkilidir.

Trilling (1972) sanatçının ve sanatsal edimin belirli bir izleyicinin varlığından ayrışmasını, otantiklik kavrayışları ile birlikte değerlendirir. Trilling (1972), Edmund

Burke'nin estetik kuramında ve Friedrich Schiller'in felsefesinde merkezde tutulan *yüceyi* (sublime), Rousseau'nun sanatlara atfettiği, belirli toplumsal kanıları sürdürmek pahasına gerçekleştirilen tatminden ayırma çabası olarak kavrar. Trilling'e (1972, s. 96) göre bu çabalar, toplumsal olarak tariflenen "güzellik" ile, insanın kendi doğal varoluşundan kaynaklanan duyumsamaları ayırıştırır ve sanata, yalnızca toplumsal beğeni yargılarını tatmin etmekten ayrı bir "niyet ve etki (s.96)" bahşeder. Dolayısıyla Trilling'e (1972) göre, sanatın 19. Yüzyılda kazandığı özerklik, yeni yeni yeşermekte olan otantiklik kavrayışı ile yakından ilişkilidir.

2.2 Doğanın Sınırında: Otantiklik Çağrısının Mimarlığa Nüfuzu

Otantikliğe yönelen bu arzunun, modern mimarlığın merkezi kuramlarına nüfuz eden; kendini toplum tarafından bozulmamış, çürütülmemiş bir özün açığa çıkarılmasına ilişkin söylemsel eğilimin kuramsal kökenleri ile ilişkilendiği ifade edilebilir. Joseph Rykwert (1981), *Adam's House in Paradise: The Idea of Primitive Hut in Architectural History* isimli kitabında, mimarlık kuramının Vitruvius'taki kökenlerinden modern mimarlıklara kadar güçlü bir parçası olagelmış köken mitlerinin tarihsel bir dökümünü ortaya koyarken; bu mitlere başvurmayı tarihsel/toplumsal sorunlarla hesaplaşmak adına takip edilen bir strateji olarak değerlendirir. 19. yüzyılda inşai alanlarda kullanılan yeni malzemelerle, yapım teknikleri, üretim teknolojileri ve hesaplama yöntemleri ile alışılmadık bir hızda dönüşmekte olan mimarlık bilgi alanı, bu merkezsizleştirici, dönüştürücü ve belirsizleştirici kuvvetler ile karşı karşıya kaldığında, çareyi sıklıkla "doğal olanın" sınırına, inşa etmenin "bilinç öncesi haline (Rykwert, 1981, s. 28)" yeniden dönmekte bulmuştur.

Mimarlıktaki köken mitleri bir "altın çağ" anlatıları çokluğudur. Mimarlık kuramı, Adem'in cennetten kovulmadığı; dünyevi uğraşların içine gömülmediği ve hakikatten uzağa sürüklenmediği bir çağın yitirilmiş bilgeliğine başvurmaya; kısacası bu kuvvetler tarafından saklanmış özü, en hakiki kimliği, yeniden yakalamaya yönelik çabaları sıklıkla sürdürür⁴⁵. Rykwert (1981) şöyle yazar (s.28):

⁴⁵ Rykwert (1981), burada Bülent Tanju'nun (2008) "Tereddüt ve Tekerrür" isimli metnindeki argümanına benzer bir tondan konuşur. Buna göre mimarlık düşüncesi ne zaman mimarlık yapma biçimlerinde tereddüt gerektiren bir durum ile karşılaşsa, çareyi geçmiş mimari biçimlere dönerek tekerrür etmekte bulacaktır.

Eğer mimarlık yenilenecektiyse, eğer hakiki işlevi yıllar süren ihmallerden sonra yeniden anlaşılacaktıysa, inşa etmenin “bilinçöncesi” haline ya da alternatif olarak, bilincin şafağına doğru bir geri dönüş, mimari biçimlerin fışkıracığı hakiki bir anlayışın birincil fikirlerini ya da ister basit ister ayrıntılı olsun, en basit fikirleri en ayrıntılı ifadeler olarak yaratmak için, mimarların kaçınılmaz biçimde bir oyunda karşıtlıklar olarak oynayacağı temel biçimleri açığa çıkaracaktı (Rykwert, 1981, s. 28)⁴⁶

Ticari amaçlarla ya da mekanik genişlemelerle bozulan toplumsal yapıların, gelip geçen beğeni yargılarının, gösterişçiliğin, yeni teknolojilerin, kapitalist üretim biçimlerinin ya da bunun gibi birçok inotantiklik itkileri çokluğunun, mimarlığa hatalı biçimler dayattığı düşünülür. Bu bozulmuş biçimlerin karşısına, ilk mimarlığın özünde bile yer alan “doğal” ve “hakiki” ilkeler yerleştirilir. Bu problemleştirme biçimi, mimarlık kültürüne boylu boyunca nüfuz etmiş ahlaki bir temayı serimler. Mimarlığın bu bozulmalarla kurduğu ilişkiyi sorun haline getirme çabaları, otantiklik argümanlarını güçlü bir biçimde dolaşıma sokan Rousseau’nun ilk metinlerinde bile belirgindir. Rousseau (1752) Bilim ve Sanatlar Üzerine Söylev’inde, kimi zaman mimarlığı diğer sanat alanları altında bir kategori olarak, kimi zaman da doğrudan vurgularla; çürümüş bir toplumun bileşenlerinden biri olarak değerlendirir. Bununla beraber, otantiklik argümanları sıklıkla maske ve perde metaforlarına başvurur.⁴⁷ Buna göre, doğamız bir dizi süslü maskeyle saklanmış, perdelenerek üstü örtülmüştür. Berman (2017), Rousseau’nun tartışmalarını “siyasi maskeler” ve “kültürel maskeler” olarak tematize eder. Siyasi irade güç kazanma arzusu ile kendini olduğundan başka türlü gösterirken, kültürel alanda sanatçı, sanat eserini alımlayacak zümreyi tatmin edebilmek adına hakikati olduğundan başka türlü göstermek, maskelemek zorunda kalır. Dolayısıyla maskeler, miras aldığımız gelenekler çerçevesinde toplumsal varoluşumuzun birincil modunu dayatır. Trilling (1972, s.141) de, çözümlemesinde bu maske metaforuna atıfta bulunur ve maskeler üzerine kurulan bu kuvvetli kavrayış biçiminin pek çok entelektüel alanda temel bir kavrayış biçimine dönüştüğünü ifade eder. Freud’un bilinçdışı üzerine yürüttüğü çalışmalarının kökenlerinden birini bu eğilimle birlikte anlayan psikolog Ellenberger’den aktararak, Avrupa’da Fransız Moralistleri’nden başlayan; Schopenhauer’de, Marx’ta ve Nietzsche’de ve Freud’da takip edilebilen bir maske-düşürme (unmasking) trendini vurgular. Trilling (1972)

⁴⁶ Tez yazarının çevirisi.

⁴⁷ Mimarlık kuramları da bu metaforlardan sıklıkla nasibini alır. Viollet Le Duc, Berlage gibi isimler, inotantik mimarlıkları tematize ederken bu giyim metaforlarını kullanırlar.

Aydınlanma dönemi sonrası Batı kültürünü kuvvetli bir biçimde etkisi altına almış, ahlaki bir arayışı sistematik bir biçimde sürdürmeye yönelik bu maske düşürme eğilimi hakkında şöyle yazar (ss. 142-143):

(...)Ellenberger'in "maske-düşürme" trendi dediği ve "aldatmanın ve kendini-aldatmanın sistematik arayışı ve altta yatan hakikatin ortaya çıkarılması" olarak tarif ettiği, Avrupada birkaç yüzyıl boyunca dikkat çeken bir düşünce biçimiydi. (...) "Maske-düşürme trendi" günümüzde de azalmayan bir enerjiyle devam ediyor, ve eğer görünürdeki sistemin altında yatan zihinsel bir sistem fikri niçin bizim için bu kadar geniş bir kabul kazandı diye sorarsak; şüphesiz ki sebeplerden biri, bu fikrin, her insan olgusunun görünüşünün altında üstü örtülü, farklı bir aktüelite yattığına ve bunu ortaya çıkarmakta kazanılacak entelektüel, pratik ve (daha az önemli olmamak kaydıyla) ahlaki bir avantaj bulunduğu dair yaygın inanışla uyumluluk göstermesidir (Trilling, 1972, ss. 142-143).⁴⁸

18. yüzyıl bağlamında ortaya çıkan ve görünürün altında yatan gizli hakikatlere yönelik bu "*maske düşürme trendi*" ile ilişkili bir biçimde kurulan çeşitli sorgulamalar, mimarlık kuramları içinde de eş zamanlı olarak belirginleşmiştir. Öyle ki otantiklik argümanlarının merkezindeki bu metaforun mimarlık kuramında sıklıkla düz, doğrudan bir tercümeyle dönüştüğünü düşünmek bile olasıdır: mimarlığa giydirilen kötü, süslü, aldatıcı kıyafetlerden kurtulmak, yapı elemanlarının kendilerini ifade etmek, kendi sistemsel yapısını dışavurmak gibi ilkeler mimarlık kuramları içinde kuvvetli vurgular kazanır. Bu kelimesi kelimesine tercüme aracılığı ile, mimarlığın inşai özünü vurgulayan tektonik tartışmaları (Frampton, 1995) içerisinde organizasyonuna tabi kılınacaktır.

Yine de altta yatan saklı hakikatlere yönelik ve açığa çıkarmayı arzulayan bu doğrudan tercümenin, otantiklik argümanlarının mimarlık kuramına yegâne nüfuzu olduğu düşünülemez. Otantiklik, Forty'nin (2004) "ifadeci hakikat" ismini verdiği tartışmalar ile paraleldir. Üçüncü bölümdeki fragmanlarda bu tartışmalar Laugier, Pugin, Viollet-Le-Duc gibi aktörlerin kuramları üzerinden detaylı bir biçimde ele alınacaktır, ancak 19. yüzyıldaki üslup tartışmaları ile, otantiklik argümanlarının birbiri ile mutlak bir çelişki barındırmadığını vurgulamak önemli görünür. Zira otantiklik argümanlarının nüfuzu yalnızca bu tektonik ilkeler temelinde gerçekleşirse, 19. yüzyıldaki üslup tartışmalarının yönelimi anlaşılmaz hale gelecektir. Oysa üslup tartışmaları, otantiklik argümanları ile yakın ilişkiler kurmuştur.

⁴⁸ Tez yazarının çevirisi.

20. yüzyıl başındaki mimari modernizm, mimarlığın üsluplar biçimlerde anlaşıldığı kuramlara, bu maske-düşürme eğilimi ve çıplaklık temelinde kuvvetli bir itiraz ortaya koyar. Ancak Hvattum'un (2019) belirttiği haliyle 18. yüzyıldan itibaren dolaşıma giren "üslup" kavrayışları, hakikati dürüst bir içimde ifade etme temasıyla uyumluluklar içinde anlaşılabilir. Hvattum'a (2019) göre retorik sanatından tarihyazımına aktarılan üslup kavramı, büyük tarihsel periyotlar içerisinde sanatsal "gelişmenin" çalışılabilmesini sağlamak bakımından historiyoğrafik bir işlevi yerine getirir. Bu işlev, ciddi bir anlam değişikliği ile ilişkilidir. Bu bakımdan üsluplar; zamanlarını ve mekanlarını ifade eden büyük katmanlaşmaları belirtir. Coğrafya, iklim, jeoloji, dini yapı, toplumsal yapı, tarihsel ilişkiler gibi, mimari biçimin altında yatan evrensel kuvvetlerin farklılaşmasıyla yeni biçimler kazanan belirli üst olguları tarif ederler. Sanat ve dolayısıyla mimarlık edimi, belirli zamansal ve tarihsel kuvvetlerin; mekansal ilişkilerin dolayimsız bir ifadecesi haline gelir. Hvattum'a (2019) göre bu evrensel kuvvetler ve çağa ait olduğu düşünülen genel bir "ruh" üzerinden işleyen üslup teorileri, sanatçının sahip olduğu bireysel faillikleri, maniyerizm kavramının sahasına taşır ve sanatsal üretimi, bireysel çabalardan ziyade, daha geniş kuvvetlerin ilişkisinde anlamaya girişir. Bu bakımdan üsluplar, mimarın beğeni yargıları temelinde ortaya koyduğu bireysel tercihlerden ziyade; farklı bileşenlerden oluşan daha büyük kolektiflerin, tüm yaşamı kapsayan organik bütünlüklerin ifadecisileridir. Dolayısıyla içinde yaşanan çağın değişen koşullarını teşhis edip bu çağların hakiki ifadelerini aramak, ya da eğer -ileride Laugier ve Pugin'de göreceğimiz gibi- yitirilmiş bir altın çağımız var ise, bu çağa dönüşün hakiki yöntemlerini tartışmak; mimarlık kuramının, otantiklik ile uyumlu alt akıntılarından bir diğerini belirtir. Rykwert (1981), bu türden hakikatin işleyiş biçimini, Hegel'in üzerinden, basitçe anlatacaktır (s.93):

Hegel, "Söylenenleri örneklerle daha canlı hale getirmeye çalışacağım" der. Bir evin inşası, her şeyden önce, öznel bir amaç ve tasarımıdır. Öte yandan, bir araç olarak, demir, tahta ve taş gibi çeşitli maddeleri işleyecek cevherlerimiz vardır. Bu malzemenin işlenmesinde çeşitli unsurlardan yararlanılır: demiri eritmek için ateş, ateşi üfleme için rüzgâr, odunu kesmek için tekerlekleri harekete geçirmek için su vb. Sonuç, evi yapmakta yardımcı olmuş rüzgâr, evin dışında bırakılır; aynı zamanda yağmurun, selin şiddeti ve eğer ev yangın geçirmez bir biçimde yapıldıysa ateşin yıkıcı güçleri de. Taşlar ve kirişler yerçekimi yasalarına uyar, aşağı doğru bastırır ve böylece yüksek duvarlar taşınır. İnsanların tutkuları tatmin edilir; doğal eğilimlerine

göre kendilerini ve amaçlarını geliştirirler ve insan toplumunun yapısını inşa ederler, bu şekilde kendilerine karşı bir doğru ve düzen için bir konum sağlamış olurlar.” (Rykwert, 1981 s.93).⁴⁹

Buna göre insanlar, bireysel ve öznel tercihleri ile inşa süreçlerine başlasalar bile, zamanın devamlılığı ve birikimi hem mimarının örgütlenmesini sağlayan hem de mimarlığın biçimlenmesine etki eden bu unsurlar nedeniyle; bu genel kuvvetlerin tümünün ifadecisi haline gelecektir. Burada Watkin’in (1977) ahlaki temaya karşı yürüttüğü saldırının kökenine tekrar rastlarız. Zamanın ilerleyişi, mimarların kendi bireysel tercihlerinin; daha yüce, adeta doğanın tercümanı rolünü üstlenen, doğanın fısıltılarını duyan bir faillik ile değiştirilmesinin bağlamını ortaya koyar. Bu doğa ile, ya da 20. yüzyılın makine-doğası ile bütünleşir ve bu doğayı dürüst bir biçimde ifade eder.

Özetle 18. yüzyılda ortaya konulduğu hali ile otantiklik problemi, özne ve toplum arasındaki ilişkideki kapsamlı bir dönüşüme ilişkindir. Otantiklik çağrıları ile eş zamanlı olarak, batı kültüründe yeni bir özne türü belirginleşmiş; içinde bulunduğu toplumsal koşulları sorgulamaya, aşmaya ve bu toplumsal koşulların ihlal ettiği, bozuma uğrattığı kökensel, organik biçimde serpilip büyümekte olan bir doğanın hakikatini ifade etme gücüne ve sorumluluğuna sahip bir birey düşüncesi kurulmuştur. Bireyliğin bu türden kavranışları 19. ve 20. yüzyıl boyunca etkisini sürdürecektir. Romantizim gibi pek çok kuramsal girişimin merkezinde konumlanacaktır. Bu türden kavrayışlara göre sanatçı “hakikat” ile adeta şamanistik bir güç barındırarak ilişkiye geçer, sanat eseri bu hakikat ile ilişkili bir biçimde kendi kendini örgütler.⁵⁰ Otantiklik probleminin ortaya koyduğu, görünürün altında yatan perdelenmiş, gizlenmiş, bozuma uğratılmış; ancak açığa çıkarılması gereken saklı bir hakikat bulunduğu fikri siyasi çözümlemede, psikolojide ve felsefede ortak bir güzergahı biçimlendirir.

2.3 Otantikliğin Enformasyonel Sorgulamaları

Otantiklik vurgusunun dolaşıma soktuğu, toplumsallık karşıtı devrimci arzu, 19. yüzyılı boylu boyunca kat eder, etkilerini bugün bile kuvvetli bir biçimde sürdürür. Otantiklik argümanlarına Kierkegaard’da, Marx’ta, Nietzsche’de ya da Heidegger ve

⁴⁹ Tez yazarının çevirisi.

⁵⁰ Sevgi Türkkan (2016) mimarlık eğitim süreçlerinde mimari müellife atfedilen mitleri çeşitli teknikler dolayımında kırmanın stratejilerini araştırırken, otantiklik ve yaratım arasındaki bu ruhani ilişkiyi sorunlaştırır ve günümüzde bu ilişkilerin yalnızca sembolik olarak devam ettiğini vurgular.

Sartre gibi varoluşçularda merkezi bir tema haline gelir. Yine de bu devrimci arzusun merkezinde yatan öznelik türü, tarih boyunca değişim göstermiştir. Sözelimi Nietzsche, daha önceleri tanrının yarattığı ve yönettiği bir doğaya bağlı olarak biçimlenen bir ahlaki temanın karşısına, hayatın önümüze sunduğu hiçbir olguyu yadsımayan bir *amor fati*yi (kader sevgisi) yerleştirecektir. Kader sevgisi, bu bağlamda; bedenini, arzularını, isteklerini belirli bir idealist şema içinde disipline etmeye çalışan, Tanrı-merkezli bütün düşüncelere dair bir reddiyedir. Yine de bu, Nietzsche için politik ve kültürel bir kabulleniş anlamına gelmez, daha ziyade tanrının varlığı içinde biçimlenmiş bir dünyanın eski öz-disiplin kurgularına bir saldırdır. Bu açıdan Nietzsche ve otantiklik kuramı arasındaki bağlantı doğrudan, ancak serimlenme biçimleri ile ikirciklidir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özneliğin belirli pratikler tarafından üretiliyor olduğuna yönelik farklı disiplinler kavrayışların bir araya geldiği, bütün bu disiplinlere yayılmış ortak kavrayışlar zemininde birleşerek yeni bir problem alanı ortaya koyduğu ifade edilebilir. Sözelimi Louis Althusser (2014) Marksist analizin sıklıkla başvurduğu yapı-üstyapı ikiliğini aşmak için “İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları” isimli metninde, iktidarı elinde bulunduran sınıfın yalnızca baskı aygıtları ile değil, bir dizi ideolojik aygıtı kullanarak işlediğini savunur. Buna göre kapitalist üretim pratiklerinin devamını sağlayacak özneliğin yeniden üretimi⁵¹ celbetme (interpellation) yoluyla gerçekleşir (Althusser, 2014). Devlet; kilise, okul vb. türde yapılanmaları kullanarak, öznenin içinde hareket edeceği anlamlar rejimini devamlı bir biçimde kontrol eder; öznenin kendi maddi gerçekliğiyle kurduğu, bir bakıma “sahte” olan ilişkinin ideoloji aracılığı ile devam etmesi sağlanır. Althusser’e (2014) göre öznenin kendi maddi gerçekliği ile ilişkisini düzenleyen ideoloji tarihsizdir. Dolayısıyla tarihin ilerlemesi ile değişen pratiklerin üstünde konumlanır, bütün bu tarih boyunca kendini açmakta, gelişmekte olan bir ruhun özsel bileşenlerinden biri olarak anlaşılır.

Foucault’un (1998) kavrayışı ise, Althusser’in (2014) kavrayışlarından farklı bir biçimde, özneliğin üretiminin tarihsel koşullarına odaklanır. Çalışmalarında bir dizi söylemsel ve söylemsel-olmayan tertibat tarafından, hayat ölçeğinde koordine edilen

⁵¹ Buradaki yeniden-üretim ifadesi, üretimi koordine edecek öznelerin devamlılığını sağlamaya gönderme yapmaktadır.

bir özneleşme sürecinin işleyiş biçimlerini çözümler. Foucault'nun bu iktidar çözümlemesine yönelik strateji, Deleuze ve Guattari'nin (2005) "Bin Yayla"da ortaya koyduğu düşünce pratiğini etkilediği söylenebilir. Deleuze ve Guattari (2005) aşkın bir biçimde işleyen, tarihsiz olan, "ideoloji" kavramını reddeder. Bunun yerine, jeolojik yapılanmalardan söylemsel rejimlere kadar geniş bir ölçeğe yayılan, bağlantılar ve farklı organizasyonlar barındırabilen bir katmanlaşmalar dizisi teşhis eder. Yine de Foucault ve Deleuze & Guattari hattı, görünürün altında yatan saklı bir hakikata yönelik temayı "diyagram" ve "virtüel" kavramları ile sürdürür. Ancak bu diyagram, maddi ilişkileri örgütleyen bir şema gibi davransa da aşkınsal değildir. Maddi süreçlerle etkileşim içindedir, bir ideal ilkenin yerelleşmesinden ziyade, farklı bir katmanda işleyen soyut bir ilişkiselliği tarif etmektedir.

Özneliğin kurumlarla, katmanlarla, biyolojik etkileşimlerle, dilbilimsel yapılanmalarla; jeolojik ölçekten psikolojiye kadar devam eden bir karmaşıklık alanı içinde kurulduğuna yönelik bu fikirler, İnsan öznenin 19. yüzyıl başından itibaren sahip olduğu ayrıcalıklı konumu sorgulamaya açmıştır. Artık tarih bir ilerleme çizgisine ya da motora sahip değildir. İnsanın mutlak özgürlüğüne doğru yazgılanmamıştır, çeşitli koşullar altında karmaşık örüntüler üreten organizasyonel bileşenlere dönüşmüştür. Bu organizasyonel yapı, kapatmaya, statikleştirmeye, tanımlamaya ve yakalamaya yönelik aparatlar barındırıyor olsa bile; etkileşimler arasında minör manevralar yapabilmek, yeniyi üretebilmek, farklı türde öznellikler üretebilmek imkanını da barındırmaktadır. Bu sorgulama, pek çok farklı disipline yeni eleştirel araçlar kazandırır. Sözgelimi Deleuze ve Guattari (2001); Kafka'nın yapıtlarını bu türden bir minör-siyaset çerçevesinde değerlendirirler. Edebiyat tarihinde Kafka'yı oedipal bir şema içinde çözümleyen, kapalı eleştiri biçimlerinin karşısına; Kafka'nın içinde bulunduğu toplumun kurumları, dilleri ve organizasyonu arasındaki ilişkilerin yoğunluklarını keşfeden, minör bir yazma pratiğini inşa ettiğini tartışırlar.

Anti-hümanizmler olarak nitelenen bu girişimler, insan-özneye atfedilen faillik türlerinin kapsamlı yerinden ediminin öncüleri olarak görülürler. Bilginin ve bu bilginin üretilmesini anlamlı kılan öznellik türleri ile kurduğu karşılıklı ilişki, süregiden bir sorgulamanın ana hatlarını çizer. İnsan eyleminin, insanın etrafındaki sistemlerle ilişkili bir sistem olarak çözümlenmeye başlaması, bugün hala devam etmekte olan bir projeyi cisimleştirir. 1990'lı yıllardan itibaren eleştirel kuram içinde

gündeme gelen insan-sonrası, insan-ötesi eğilimler çeşitli tarih-yazımları aracılığı ile, öznenin ve failliğin 19. yüzyıldan itibaren tecrübe ettiği bu dönüşümü, merkezi bir hesaplaşma sahası haline getirirler. Bu hesaplaşmanın farklı kanatlarında süregiden projelerden biri, gerçekliği söylemsel yapılanmalarla ve söylemsel-olmayan tertibatlarla organize eden bilgi/iktidar ilişkilerinin; bilginin temellendiği enformasyonel düzenekler içinde sorunsallaştırılmasıdır. Bu kapsamda bir kültürün belirli türde enformasyonu işleme, depolama ve aktarma süreçlerindeki eğilimler/seçicilikler sorun haline getirilmiştir. Kültürün, medya teknolojileri ile kurduğu karşılıklı ilişki 1960’lardan beri medya kuramlarında merkezi bir araştırma hattını ortaya koyar. Bilgi üretiminin “donanımsal”, “materyal” özelliklerine odaklanan okumalar, hakikatin sürekli yer değiştirdiği bu epistemolojik çerçevelerin ana hatlarını ortaya koymaya çalışırlar. Bu anti-hümanizmlerden biri olan ve “Alman Medya Kuramı” ismi ile anılan eleştirel girişimlerin merkezi aktörlerinden Friedrich Kittler (1990) yazmanın maddi koşulları ile bağlantılı bir edebiyat eleştirisi türü üretir. Kittler’in (1990) projesi, 18. yüzyıldan itibaren Almanya’daki düşünsel iklim içinde etkili olmaya başlayan epistemolojik yırtılmaların, çeşitli medya teknolojileri ile kurduğu karşılıklı tarihsel bağlantıları ortaya çıkarmaktır. Kittler’e (1990) göre bu epistemolojik örgütlenmelerin her biri, aslında bir dizi kapalı enformasyonel sistem ortaya koymakta; yani bu sistemler içinde roller üstlenen failerin doğa ve toplum ile kurduğu ilişkileri, sistemin içindeki cinsiyet normlarını, beraber çalıştıkları mecralar ile yakından ilişkili olarak belirlemektedir.

Kittler (1990), belirli bir dönemin medya teknolojileri ve bunlarla ilişkili olarak beliren epistemolojik yapılanmaların örgütlediği büyük tarihsel kurulumlara “söylem/ağlar” (discourse/networks)⁵² ismini verir. Kittler (1990, s. 369) söylem/ağları şöyle tanımlar:

Söylem/ağ kavramı, Tanrı’nın Senato Başkanı Schreber’in paranoyak zihninde açığa çıkardığı gibi, aynı zamanda teknoloji ve kurum ağlarının bir kültürün ilişkili veriyi seçmesini, depolamasını ve işlemesini mümkün hale getirmesini de belirtir. Kitap basımı gibi teknolojiler ve bununla bağlanmış edebiyat ve üniversite gibi kurumlar, tarihsel olarak çok güçlü bir

⁵² Söylem/ağlar kavramı, Foucault’un (2017) “Kelimeler ve Şeyler”de izini sürdüğü “episteme” kavramı ile doğrudan bir biçimde ilişkilidir. Kittler (1990) Foucault’un analizinin arşivin maddi koşullarını dışarıda bıraktığını ifade eder. Ancak Kittler’e (1990) göre, Foucault’nun analizinin 19. Yüzyıl başında sonlanır, bu nedenle 19. Yüzyıl sonundan itibaren arşivlere giren film, ses kaydı, fotoğraflar gibi materyaller ile yüzleşmez.

kurulum ortaya çıkarmıştır. Goethe'nin çağında Avrupa'da edebi eleştirinin mümkün olmasını sağlamıştır (Kittler, 1990, s. 369).⁵³

Dolayısıyla Kittler'in (1990) çözümlemesi, hermeneutik'in ve edebiyat eleştirisinin sahasını gerek yazının materyal olanakları doğrultusunda gerekse de bu olanaklar doğrultusunda kurulan toplumsal organizasyonlar çerçevesinde genişletir. Kittler (1990), "Discourse Networks 1800/1900" isimli çalışmasında Almanya özelinde işlemiş olan üç büyük söylem ağını teşhis eder: Alimler cumhuriyeti (Republic of Scholars), 1800 söylem/ağı ve 1900 söylem/ağı. Bütün bu geniş epistemolojik sistemler; yazıya, yazara, dile, hatta cinsiyetine bağlı olarak okuyucuya belirli roller tarif etmiştir.

Kittler (1990), 18. yüzyıl sonlarından itibaren, yazının içinde işlediği organizasyonel kurulumun dönüşümü ile kurulan yeni bir epistemolojik yapıyı, otantiklik kavramı ile yakından ilişkili bir biçimde tartışarak işe başlar. Alimler cumhuriyetinin epistemolojik sınırlarının dağılması ve 1800 Söylem/ağına geçiş, otantiklik formülasyonunun medya teknolojileri ile kurduğu bağlantıya ilişkindir. Kittler (1990), çözümlemesinde, epistemolojik dönüşümü, Goethe'nin Dr. Faust'u üzerinden haritalar: Goethe'nin Faust'u herhangi bir sipariş, beklenti vs. olmadan, yalnız kendi iradesi ile St. John incilini Almanca'ya çevirmeye çalışmaktadır. Ancak Faust, incildeki "Başlangıçta ışık vardı." İfadesini yeterince samimi bulmaz, öncelikle "başlangıçta eylem vardı"; sonra "başlangıçta söz vardı" biçiminde tercüme etmeyi dener. Kittler'e (1990) göre "sammimi his" temelinde tercümanın metne dahil olması, epistemolojik bir yırtılmayı işaret etmektedir. Zira 19. yüzyıl başına kadar akademik hayatın birincil modu, klasik metinlerin birebir kopyalarının yeniden üretimi ile gerçekleşmektedir. Metnin birörnekliği mutlaklıdır. Kittler'in (1990) Alimler Cumhuriyeti (Republic of Scholars) ismini verdiği bu söylem/ağı, içinde yalnızca erkekleri barındırır ve yazma eyleminin spesifik bir biçimine gönderme yapar (s.20).

1800 söylem ağı Luther'in 'kelime kelime nakletme' emrini geri çeker. Bu emir öğrencilerin ve hocaların "anladığı" şeyi okumasına dair yeni bir emir ile değiştirilir. Yeterince açık bir biçimde formüle edilmiş ve "yalnızca" (kelimesinin) işaret ettiği şekilde, Hermeneutik zaferini

⁵³ Tez yazarının çevirisi.

bu kontrolün tam zıttı gibi gizlemiş olsa da, diğerleri (söylem/ağlar) gibi söylemin seçilimini ve denetimini tatbik eder (Kittler, 1990, s. 20).⁵⁴

Bu yüzden Faust'un yazı masasının başında, kendi arzusuyla üstlendiği tercüme edimi sırasında, kendinden önceki klasik metni değerlendiren bir fail olarak sistemin içine dahil olması önemli bir olguyu ele verir. Kittler şöyle yazar: "*Faust'un, kutsal orijinali, yalnızca samimi bir his temelinde Almanca'ya tercüme etmesi epistemolojik bir kopuşu işaret ediyordu* (Kittler, 1990, s. 10)."⁵⁵ Bu açıdan Kittler'e (1990) göre, hakikate anlama yoluyla erişmeye muktedir, birörnek biçimde basılı metinlerin otoritesinin ötesine geçme gücüne sahip, yeni bir faillik türü belirmiştir. Bu temelde, Alimler Cumhuriyetinin kendi içinde kurduğu metin tabanlı kurumsal ve organizasyonel kurumların dışına çıkarak, yüzünü doğaya -ve bu doğanın barındırdığı yaratıcıya- dönen otantiklik arzusu, bu yeni enformasyonel organizasyonla doğrudan bir biçimde ilişkilidir. Kittler (1990), Faust'ta teşhis ettiği bu dönüşümü, metnin devamındaki gelişmeleri de göz önünde bulundurarak, şöyle ifade eder (s.24):

Kısıtlı bir akademik (geçmişe) sahip olan (Faust), akademik özgürlüğün mahzenine yaptığı kısa bir gezintiden sonra Evrensel İnsan olmuş; onu yorumlayanların "doğaya doğru giden yol" dediği patikayı tutmuştu. Ancak bu, konuşmanın ve dinlemenin çok daha açık bir yoluydu. Yazmanın belirlediği son sahneden -(tekrar hiç değinilmeyen) iblisin sözleşmesi- sonra, yalnızca sesler duyuluyordu. İktidar, imkansızca yer açmak üzere geri planda tevazu ile bekliyordu: "doğal" bir söylem. Yüksek eğitimin içinde, M.A.'lar, asistanları ile, Ph.D. kılığına büyünmüş şeytanlar ile, kendi öğrencileri ile konuşuyorlardı. Bu erkekleri ve yalnızca erkekleri ilgilendiren bir meseleydi. Her kim bu "aldatma sanatına" öfkeli ise yazmanın ve okumanın öncesine geri dönmeliydi. Samimi doğa ancak temel olarak üniversite tarafından dışarıda bırakılmış kanallarda aktarılabilirdi. Bir adım geri atarak, ex-M.A. Faust Öteki'yi, 1800 söylem/ağında şiiri ön plana çağıran dişi Öteki'yi keşfetti (Kittler, 1990, s. 24).⁵⁶

1800 söylem/ağının "anlama" vurgusu ile birlikte, artık okuyucu bilgi üretim mekanizmalarına dahil olur, şiirin (diğer sanatların da üstünde) bir bilgi türü olarak meşruiyet kazanmasını sağlar ve hermeneutiğin akademik disiplinler içerisinde kuvvetli bir mertebeye eriştirir. Bu açıdan, 1800 söylem/ağında yazmak, artık şu ya da bu şekilde devam etmekte olan akademik üretim sahasının, üniversitelerin içinde

⁵⁴ Tez yazarının çevirisi.

⁵⁵ Tez yazarının çevirisi.

⁵⁶ Tez yazarının çevirisi.

bulunmanın ötesine geçmekte, doğaya dönmektedir. Müellif, tanrının kendi imgelerini yazarın zihninde görünür hale getirmesi bakımından aşkın bir doğanın fısıltılarına, bütünlüklü bir biçimde tercüme eder, ifade kazandırır. Bu “tercüme” kavrayışı önemlidir, yazar kendi doğa tecrübesindeki olguları tercüme aracılığı ile birleştiren bir özne haline gelir. Kittler (1990), yazarın bu işlevine “bütünleştirici öznellik” (unifying subject) ismini verecektir. Yazarın metinlerini okumak ise, yazarın mevcudiyetinin halisünasyonlar biçiminde yeniden üretilmesi ve yazara gönderilen kişisel mektuplarla üretim sürecine geri besleme döngüleriyle katılmayı tarif eder.

Kittler (1990), 1800 söylem/ağını Avrupa’da gerçekleşen kitlesel okuma-yazma öğrenme ve bu okuma yazma öğreniminin cinsiyet rolleri üzerindeki bağlamı ile ilişkili bir biçimde çözümler. Buna göre 18. yüzyıl sonundan itibaren, Rousseau’nun (2020 [1762]) Emile’inin etkilerinin uzantısında, kadınların çocukların öğrenimini, kendilikleri doğrultusunda gerçekleştirmesinin metodlarını ve prensiplerini tartışan yeni bir kitap türü belirmeye başlar.⁵⁷ Bu kitaplar, daha önceleri katı kurumlar içerisinde devam etmekte olan ve doğanın kendisini bir gerekçe zemini olarak kullanmayan, eğitimle alakalı işleri “doğal bir eğitim” kavrayışının uzantısına doğru kaydırır. Eğitim, *annenin* çocuğuna doğa içinde performe ettiği, “doğal bir edim” haline dönüştürülür. Bu eğitim süreci içerisinde “fonetik metod” üzerinden işleyen yeni bir alfabe öğrenim yöntemi tanımlanır. Daha önceleri genel bir gramere hakimiyet üzerinden işleyen pedagojik yöntemlerin yerine, harflerin ve hecelerin seslerle bağlantısı üzerinden işleyen bir öğrenme metodu yerleştirilir. Bu yeni metod, en sade heceleri, ruhun dolayumsuz ifadesi, insanın henüz konuşamadığı, dil öncesi bir çağdaki antropolojik kökenine doğrudan bir biçimde gönderme yapan, bozulmamış bir doğa ifadesi biçiminde değerlendirir. Doğa yürüyüşlerinde alımlanan dünyanın görsel verilerinin, hecelere ve kelimelere tercüme edilmesi temelinde çalışır. Bu anlamda Kittler’e (1990) göre, öğrenmenin “doğal öğretmen” olan “anne” ile birlikte akademik üretimin dışına taşınıyor olması, Alimler Cumhuriyeti’nin yazmak ve öğrenmek ile ilişkili enformasyonel örüntülerinde büyük bir kısa devre yaratmıştır. Kittler’e (1990) göre bu gelişmelerle birlikte, 1800 söylem/ağında doğa, kadın ve aşk kavramları

⁵⁷ Kittler’in (1990, s. 27) sıradağı kitaplardan bazıları: Friedrich Wilhelm Wedag’ın “Handbook of Early Moral Education, Intended Primarily for Use by Mothers, in Epistolary Form (1795), Samuel Hahnemann, Handbook for Mothers, or Rules for the Early Education of Children (after the Principles of J. J. Rousseau) (1796); Christoph Wilhelm Hufeland, Good Advice for Mothers on the Most Important points of Physical Education in the First Years (...)

neredeyse eş anlamlı terimler haline gelmiş ve doğadaki antropolojik kökenleri araç edinerek çalışan bir söylemi örgütlemeye başlamıştır. Şairin görevi bu dil öncesi hali tercüme aracılığı ile ifade edilebilir kılmak olarak yeniden tarif edilir. Kittler (1990) şöyle yazar (s.73):

Doğa, Aşk, Kadın- bu kavramlar 1800 söylem/ağında eş anlamlılardı. Şairlerin konuşmanın kifayetsizliğinden sökü� aldığı ve tercüme ettiği bir orijin söylemi ürettiler. Böyle bir fonksiyonda, yazının yalnızca bir kanal olduğunu söylemek teknik açıdan kesinliktir. Eğer dil, kendine ait bir yoğunluğu ya da maddiliği, kendine ait ölü noktaları ve aktarım hatalarına sahip olsaydı, her şeyi kat eden bir tercüme edilebilirliğe dair bir soru olmazdı. (...) Konuşmayan ve geri çekilmiş bir kökenin icadı olmadan, evrensel tercüme yalnızca temsilin yüzeyiyle sınırlı kalırdı. Ancak tercüme edilemez olanı tercüme edebilmek, şair tercümanın görevi olmaya başladığında, müellifler ve tüketiciler olmadan sirkülasyon kesilebildi (Kittler, 1990, s. 73).⁵⁸

Kittler (1990), 1800 söylem ağında el yazısının öznenin mevcudiyeti ile doğrudan ilişkili bir kaydetme biçimi olarak üstlendiği role de vurgu yapar. Buna göre, daha önceleri başka yazı karakterlerini imite ederek, kopyalayarak yazmayı öğretmeye çalışan alfabe öğrenimi metodları, eğitime tabi bireyin organik uzantısı halinde kavranan elyazısı (cursive) biçimlere doğru çözülmeye başlar. Bu açıdan, Kittler (1990) için yazının müellifle bağlantısı kritik bir soruna gönderme yapacaktır. Kittler (1990, s. 86) şöyle yazar.

Genetik yazma metodu, orijinal metni Doğa'dan yazmanın başlangıcı olarak görerek gerçekleştirilir. İmkânsız, yani harflerin doğadaki mevcudiyeti, ancak böyle gerçekleşir. Kökensel metin, bu nedenle Anne'nin Sesinin okuma ve konuşma alanında işgal ettiği doğal köken konumunu, yazma alanında işgal eder. Ses dilin materyal kökenini belirttiğinden, bedene ağız ve nefes boşlukları ile bağlandığında, 1900 söylem/ağı sözlü mecra ile çok daha kolay başa çıkar. Gerçeklikte hiçbir temeli olmayan kökensel metnin inşası, yalnızca anne'nin ağzına bağlı parasitik bir ilişki ile mümkün olabilir (Kittler, 1990, s. 24).⁵⁹

Özetle 1800 söylem ağı, Kittler (1990) için, Alman İdealizminin ve Romantizmin içinde işlediği geniş bir söylem ve enformasyon teknolojileri bağlantıları kümesidir. Bu haliyle okumanın, yazmanın, yorumlamanın, öğrenimin ve bütün bu edimler etrafına tanımlı kurumsal meşruiyetlerin, kültürel biçimlerin ve cinsiyet rollerinin yeniden kurulduğu geniş çaplı bir epistemolojik dönüşüme karşılık gelir. 1800

⁵⁸ Tez yazarının çevirisi.

⁵⁹ Tez yazarının çevirisi.

söylem/ağı, otantiklik arzusunu üstlenir, tanrının imgesini ve “Adem’in Cennetteki Evi”ni kendinde görünür hale getiren bir doğada tariflenen, özsel bir kökenciliği işe koşar. 1800 söylem/ağı, yazının ve sesin, dolayısıyla temsilin, doğanın doğrudan ifadesi olarak ele alındığı, rollerin bu bozulmamış, doğal merkez etrafında yeniden düzenlendiği, biyolojik, kurumsal, kültürel vb. bileşenlerin birbirine eklemlendiği, karmaşık bir enformasyonel sisteme denk düşmeye başlar. Enformasyonel olanakların ve söylem üretiminin karşılıklı bağlantılarını kültürel varsayımlarla kodlarken, “anlama” vurgusu ile, doğanın şair tarafından tercüme edilebileceğine dair bir ön-kabulü işe koşar. Yine de ufukta, ikinci bir enformasyonel dönüşüm yavaş yavaş belirginleşmekte, doğanın dolaylı ve “otantik” ifadesi olarak tanımlanan, toplum-öncesi bir hakikati, *tercüme* ve *anlama* yoluyla erişime açan bu kurgu, parçalanmaya yüz tutmaktadır.

Belirecek bu parçalanma yalnızca bir metafor değildir. Enformasyonu üretmekte, depolamakta ve aktarmakta kullanılan medya teknolojileri bir zeminde farklı kanallara doğru gerçekleşen bir dağılmayı işaret eder. Kittler’in (1990) teşhis ettiği 1900 söylem/ağında, müellifin yalnız kaleminden, apansız bir biçimde fışkıran bu doğal ve bütünlüklü evren fikri, 19. yüzyılda neredeyse hemen hemen aynı tarihlerde icat edilen bir dizi medya teknolojik aygıt ile birlikte çözülmeye başlar. Yazmanın, görüntü ve ses kaydetmenin yeni teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte, doğayı tercüme eden bütünlüklü ve birleştirici bir özne fikri dünyevileşmekte; yazının artık diğer kanallar arasında ayrıcalıksız bir rol üstlendiği yeni bir organizasyon belirginleşmektedir. Bu yeni organizasyon içinde bir mecranın barındırdığı enformasyon, başka bir mecra ya tercüme edilemez; çünkü mecralar arası bir tercüme işlemi, enformasyonun biçimini radikal bir biçimde dönüştürmektedir. Bu açıdan ele alınan türde operasyonlar bir tercümeden (translation) ziyade, bir transpozisyon işlemi tarif eder. Kittler (1990) şöyle yazar (s.187):

1800 söylem/ağında telaffuz edilmeyen minimal gösterilenlerden, olgusal dillere uzanan organik bir süreklilik bulunurken; artık bir kopuş belirir. Dil (çoğul kullanılabilmesinin de belirttiği gibi) artık hakikat değildir ve bunun sonunda hiçbir hakikat de değildir. Cesur metaforlarının arkasında açığa çıkarılacak, filozoflar için doğal bir dil olmadığından, bir diğer, fizyolojik doğa açığa çıkar (Kittler, 1990, s. 187).⁶⁰

⁶⁰ Tez yazarının çevirisi.

Bu yeni doğa fizyolojiktir, çünkü hafıza, anlam gibi kavramların işleyişine yönelik tıbbi araştırmalarla ilişkilidir. Yani Kittler'in (1990) "fizyolojik doğa"sı, biyolojik varlıkların, canlılığın farklı kanallardaki enformasyonel örüntüler tabanında bir sorun olarak belirmesine gönderme yapar. Bu açıdan 1900 söylem/ağının organize ettiği dönüşüm, giriş bölümünde ele alınan, Kwinter'ın (1994) "Architecture and Technologies of Life" isimli makalesinde tartışmaya açtığı dikkat kayması ile ilişkilendirilebilir. Kwinter'ın (1994) tartıştığı haliyle, 19. yüzyıl boyunca hâkim olan mekanist paradigma, ilgisini, 20. yüzyılın başından itibaren canlılığı anlamaya, düzenlemeye ve kontrol etmeye yöneltmiştir. Canlılığı *kaydetmenin*, canlılık hakkındaki deneysel verileri işleyerek etüd etmenin, canlılıkla ilişkili verileri aktarmanın yeni biçimleri belirginleşmiştir. Bu durum, kendi anlayışının ve ifadelerinin kökenlerini doğallıkla gerekçelendiren bir yazma/okuma pratiğinin, şiir gibi edebi biçimlere attığı ayrıcalıklı rolü dağıtacaktır. Yazı, 1800 söylem/ağında üstlendiği, otantikliğe ifade kazandıracak dolaylılık rolünden indirilecek, yalnızca diğer kanallar arasında bir kanala indirgenecektir.

Her şeyi birbirine bağlayan, (şair tarafından samimiyetle) tercüme edilebilir doğal bir dil fikrinin askıya alınması ve doğanın yalnızca insan algısı ile anlaşılamayan, gürültülerle dolu örüntüler, sinyaller barındıran; bir kombinasyon mantığı ile birlikte kavranmaya başlanması, Kittler'e (1990) göre, 1900 söylem ağının merkezi bileşenlerinden biridir. Kittler (1990) şöyle yazar: "*1900 söylem ağında, söylem RASTLANTISAL JENERATÖRLER tarafından üretilir. Psikofizik bu türden gürültü kaynakları inşa etmiş, yeni teknolojik medya da çıktılarını depolamıştır* (s. 206)."⁶¹ Kittler'in (1990) sorgulamasında bu parçalanma, Hermann Ebbinghaus'un hafıza çalışmaları üzerinden tartışmaya açılır. Ebbinghaus, hafıza üzerine deneylerini, herhangi bir anlama sahip olmayan bir heceler dizisi üzerinden örgütlemeye girişirken, temelde, insanı, anlama yetisinden ayırıştıran bir çeşit hafıza-makinesi olarak yeniden kavramsallaştırır (Kittler, 1990). Bu açıdan hatırlama edimi, herhangi bir semantik gönderme üstlenmeyen bir dizi rastlantısal ses ile birlikte yeniden tanımlanırken, "anlama" merkezinde örgütlenen 1800 söylem/ağı giderek çözülmektedir. Bu çözümlenin etkileri, insanın bilincinin bile gürültüler içerisinde rastlantısal biçimde seçildiği bilinçdışına yönelik kavrayışların gelişmesiyle sonuçlanır.

⁶¹ Tez yazarının çevirisi.

1800 söylem ağının birleştirici öznesinin, tümüyle rastlantısal verilere dönüşmesini sağlayan epistemolojik dönüşümler, veri kaydetmenin başka biçimleri ile de eş zamanlı olarak ilişkilenecektir. Tarihte ilk defa, farklı duyuları kaydetmeye yarayan aygıtlar bu epistemolojik dönüşümde etkili olurlar. Kittler (1999) “Gramophone, Film, Typewriter” isimli çalışmasında, bu medya teknolojik dönüşümleri merkezine alır. Buna bağlı olarak Gramofon, fonograf gibi ses kayıt yüzeyleri, yalnızca bir anlam içerecek biçimde strüktüre edilmiş olguları değil, gürültüyü de etkili bir biçimde kaydeder. Anlamalı bir içeriğe sahip olacak mesaj, kapsamlı bir gürültünün organizasyonu ile birlikte seçilmektedir. Dolayısıyla gürültü, iletişimsel süreçlerin her birine içkin bir ön koşul olarak belirginleşir.

Bu durum, Kittler’e (1999) göre, harmonik düzenliliklerle tahayyül edilen bir dünyanın da sonunu getirmiştir. Sözelimi matematiksel oranlarla, anlamlı hiyerarşiler içinde kurulan müzikal sistemler (gamlar); ses dalgalarının karmaşık ve enformasyonel örüntüleri içinde, hızla ilişkili bir dizi frekansa indirgenir. Artık bir ses, harmonik bir düzende ayrıcalıklı bir noktaya değil, -birbirine yakınsayan ve ıraksayan- olası frekansların içinde diğerlerinden farksız bir frekansa karşılık gelir. Bununla beraber, levhaya ses kaydı, gürültüyü de aynı şekilde işlerken, geri çalınma hızına bağlı olarak seslerin frekansı da değişir. Bu açıdan Kittler’e (1999) göre 1900/söylem ağında müzik harmonik bir oranlar sistemi olarak anlaşılmayı bırakır, artık kontrol altına alınması gereken rastlantısallıklarla örülü bir dünyayı tartışmaya çağırır (s.24):

Üst tonlar (overtones) frekanslardır, yani saniye başına düşen titreşimlerdir. Ve Edison’un fonografinin kanalları, yalnızca titreşimleri kaydetmiştir. Buna karşılık perde farkları (intervals) ve akorlar *oran*lardır, yani tam sayılardan oluşan kesirlerdir. Bir telin uzunluğu (özellikle bir monokorda) alt birimlere bölünmüş ve Pythagoras’ın gururla *logoi* ismini verdiği kesirler, oktavlarla, beşliler, dörtlüler ve bunun gibi şeylerle sonuçlanmıştır. Bu, Eski Avrupa’da müzik adına ne varsa hepsinin üzerine inşa edildiği mantıktır: ilk olarak, dünyanın gürültüsünden ayrıştırılmış temiz seslerin transkripsiyonuna izin veren bir notasyon sistemi ve ikincisi, gezegen yörüngeleri (daha sonra insan ruhları) arasındaki oranların ses arasındaki oranlara eşit olduğunu ortaya koyan kürelerin harmonisi.

19. yüzyılın frekans kavramı bütün bunlardan ayrılır. Uzunluğun ölçüsü, bağımsız bir değişken olarak zamanla değiştirilir. Bu, müziğin ölçülerinden ve ritmlerinden ayrıştırılmış, fiziksel bir zamandır. Bu durum insan gözü için fazla hızlı olan hareketleri, saniyede 20’den 16000’a kadar olan titreşimleri nicelikleştirir. Gerçek, sembolüğün yerine geçer (Kittler, 1999, s. 24).⁶²

⁶² Tez yazarının çevirisi.

Kısacası Kittler'in ortaya koyduğu eleştiri biçimi, hafızayı, aktarımı ve saklamayı örgütleyen medya teknolojileri ile sanatsal üretimin kurduğu karşılıklı bağlantıyı haritalamaya çalışır. 1800 söylem/ağı *şaire*, kurumların ve metinsel hafızanın otoritesininin dışına çıkma özgürlüğünü veren “doğal bir söylem” üretimine yönelik bir güç bahşeder. Bu (görünürdeki) özgürleşme, kültürün barındırdığı bedenlere yeni roller ve konumlar tanımlar. 1900 söylem/ağı ise bütünlüklü ve düzenli bir kainatın, şair tarafından tercüme edilebilirliği fikrini, farklı enformasyon işleme, aktarım ve depolama yöntemleri temelinde sorgulamaya açmıştır. Kainata içkin ve kendini müellifin zihninde çeşitli biçimlerde açığa vuracak oran sistemleri, rastlantısal gürültüler, yeni fiziksel tanımlar ve medya teknolojileri tabanında dağılmaya başlamıştır.



3. MİMARLIKTAKİ OTANTİKLİK TEKNOLOJİLERİ FRAGMANLARI

Onlara (Eski Yunanlılara) hayranlığımız, onların işlerini tıpkı bir kâtibin bir elyazmasını okumadan kopyalaması gibi kopyalamakla sınırlanmamalıdır; harfi yazmaya başlamadan önce izin verin kitabı okuyalım ve zihnimizi onunla dolduralım (Viollet-le-Duc, 1875, s. 187).⁶³

Kitapları, okulları görmezden gelmemize ve gerçek şeylerin olduğu geniş açık dünyaya gitmemize izin verin. Orada organizmayı çalışmamıza izin verin, gerçek şeyi, sağlıkta ve hastalıkta. Bunu zihinlerimiz tamamen açıkken yapmamıza izin verin. (Sullivan, 1979, s.65)⁶⁴

Ünlü “*Bu onu öldürecek*” deyişi, Victor Hugo’nun *Notre Dame de Paris*’inin sayfalarından dışarı taşar; binanın (katedralin) toplumsal organizasyonda üstlendiği merkezi iletişimsel rolde, kendini açıkça dayatmaya başlayan kapsamlı bir dönüşümü vurgular ve mimarlık kuramı içinde sıklıkla alıntılanır. Anthony Vidler (1977) Hugo’nun teşhisinin mimarlığın “sosyal bir kitap” olarak üstlendiği işlevden özgürleşmesi ile ilişkili olduğunu yazar, bu özgürleşmenin kitle medyası ile sonraları da devam ettiğini belirtir.

Yine de yüzünü kitaptan, ruha ve doğaya çeviren, doğal, organik bir dil arayan Faust’vari jestin mimarlık kuramındaki çeşitli tezahürlerinden bahsetmek mümkündür: Bu girişimlerde mimarlık kuramı, tıpkı Faust’un St. John İncili tercümesinde yaptığı gibi, kelimeyi bir kenara bırakıp *ruha* (spirit) erişmeye çalışır. Mimarlık, onu bir çeşit aldatmaca eylemi haline getiren “kitabı” terk etmeye çabalayacaktır.⁶⁵ Bu açıdan Kittler’in 1800 söylem/ağına yönelik çözümlemesinde, akademik kurumların ve metinlerin otoritesinin karşısına yerleşerek, yaşamın en hakiki biçimlerine doğru harekete geçen söylem/ağ kısa devresi, mimarlık kuramları içinde de karşılık bulacaktır. “Doğal bir dil”i ya da hazır yapım kelimelerin yakalayamadığı hakiki, anlık ve dolayimsız düşünceleri mimarlığın içinde -yeniden- dolaşıma sokmaya çalışan bu türden bir faillik, mimarlık kuramı içerisinde de belirginleşecektir. Bu yüzden, toplumun çeşitli nedenlerle barındırdığı yabancılaştırıcı

⁶³ Tez yazarının çevirisi.

⁶⁴ Tez yazarının çevirisi.

⁶⁵ Burada “kitap” kelimesi ile kast edilenin, mimarlık eğitimini ve pratiğini merkezileştiren, Rönesanstaki Vitruvius tercümeleri ve yorumları olduğu belirtilebilir.

kuvvetlerden azade bir hâle bürünmeye yönelik otantiklik arzusunun, mimarlık kuramları içerisinde de sıklıkla görünür hale geldiği ifade edilmelidir: Mimarlığı kendi doğasından başka bir şey olmaya zorlayan metinlerin, kurumların, hazır-yapım şeylerin, basılı biçimlerin ve bunun gibi pek çok şeyin ötesine geçmeye çabalayan, doğanın işleyişindeki hakikatlerine başvurmaya yönelen bu ikircikli otantiklik teması, mimarlık kuram, tarih ve eleştirisi içerisinde de sıklıkla üretken bir biçimde kullanılmıştır. Mimari biçimin kendi kendine açığa çıkmasını sağlayacak prensiplerden (*unfolding from within*), mimarlığı bir disiplin olarak kendine yabancılaştıran toplumsal etmenler karşısında tutabileceği eleştirel köşe başlarına kadar; mimari bir otantiklik düşü, çok farklı mimari biçimlenmelere meşruiyet ve harekete geçme gücü kazandırmıştır. Bu yüzden bir önceki bölümde Marshall Berman, Lionel Trilling ve Friedrich Kittler gibi kuramcıların çalışmaları üzerinden serimlenen; kendini, doğanın temel ilkelerine dönmeye muktedir bir özne olarak teşkil eden, doğayı tercüme edecek “birleştirici” bir öznelik türüne mimarlık kuramlarında da sıklıkla rastlanır.

Bu bölümde, bu arzunun mimarlık kuramlarında görünür hale geldiği altı farklı otantiklik teknolojisi fragmanı sıralanır. Fragmanlar, bu teknolojilerin söylemsel düzeyde nasıl işlediklerini, hangi medya teknolojik bileşenleri içerdiklerini ve dışarıda bıraktıklarını sorunsallaştırırken, her vakanın kendi özgül bağlamını da tartışmaya açmaya niyetlenir. Diğer fragmanlarda değerlendirilen mimari otantiklik teknolojileri ile barındırdıkları süreklilikler ya da süreksizlikler teşhis edilmeye çalışılır. Mimarlık bilgi alanları içerisinde dolaşımda olan yegâne otantiklik teknolojilerinin, yalnızca bu fragmanlarda ele alınanlar olduğu iddia edilmez. Ancak bu çalışma kapsamında ele alınan vakalar, süregelen bu otantiklik temasının, mimarlığı farklı siyasi arzulara ve güç kazanma pratiklerine nasıl bağladığını ve ne türden enformasyonel bileşenler barındırdığını kapsamlı bir biçimde serimlemeyi hedefler. Bu kuramsal incelemenin kapsamlı bir tarihyazımı üretmek iddiasını üstlenmediği, ele aldığı kuramsal metinlere ve aktörlere dair tümüyle tarihsel bir temsil üretmek niyetini taşımadığı belirtilmelidir. Nihayetinde araştırma, bu kuramcıların otantiklik argümanlarını performatif bir biçimde nasıl kullandıklarına ve bu performatif bileşenlerin mimarlık eyleminin imkanlarını nasıl yeniden tanımladığına odaklanmıştır. Bu çerçevede tartışmaya açılan ilk otantiklik teknolojisi fragmanı; doğayı, mimarlığın kompozisyonunda barındırması gereken çeşitli ideaları açığa çıkaran kaynak olarak gösteren Marc-Antoine Laugier’in

(1755) mimarlık kuramını değerlendirir. Laugier'in (1755) rasyonel akıl ve gereksinimler temelinde şekillenen mimarlık kuramı, Erken Aydınlanmanın enformasyonel yapılanmasındaki kritik dönüşümlerle birlikte ele alınır. Mimarlığın geri dönmesi gereken bir altın çağ temasının, metinsel hafızanın yeniden üretilme süreçleri ile ilişkisine dair eleştirel bir sorgulama gerçekleştirilir.

Ele alınan ikinci otantiklik teknolojisi ise Augustus W. N. Pugin'in görülebilir bir dürüstlük temelinde anlamaya çalıştığı, Katolik Hristiyan Mimarlığı tartışmasıdır. Pugin, yayınladığı bir dizi kitap ile hakiki bir mimarlığın en son 15. yüzyıl İngilteresinde gerçekleştiğini savlar. 15. yüzyıldan itibaren mimarlığın "hakiki bir biçimde kendisi olma", "olduğu gibi görünme" prensibini bir kenara bıraktığını ve 19. yüzyıl'da İngiltere mimarlığının içinde bulunduğu tüm buhranın, harmonik bir toplumun çeşitli sebeplerle terk edilmesinden kaynaklandığını ifade eder.

Üçüncü otantiklik teknolojisi, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc ve Hendrik Petrus Berlage hattında takip edilebilen, evrensel bir geometrik üsluba sahip doğa kavrayışında temellenir. Buna göre doğa, mikro düzeydeki kristallerden, büyük jeolojik formasyonlara kadar; tüm evrene yayılmış geometrik bir "matris" içerisinde biçim kazanır. Bu prensip evrenseldir ve bir bakıma tüm mimarlık tarihine nüfuz etmiş, mimarlığın farklı coğrafyalarda organik bir biçimde serpilip gelişmesinde rol oynamıştır.

Dördüncü otantiklik teknolojisi, Lous Sullivan'ın 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, Amerika Birleşik Devletleri bağlamında ortaya koyduğu mimarlık kuramı içerisinde teşhis edilir. Sullivan, amnezik bir biçimde doğaya dönüldüğünde; biçim ve işlev arasında bir karşılıklılık olduğunu teşhis eder. Mimarlık ortamını ele geçirmiş olan çeşitli sorunlar, yaşam ve biçim arasındaki bu doğrudan bağlantının yitirilmesinden kaynaklanmaktadır.

Beşinci otantiklik teknolojisi, Archizoom ve Superstudio'nun radikal mimarlığında teşhis edilir. İki grup da eleştirel kuramla bağlantılı olarak harekete geçer ve 19. yüzyıldan itibaren kentleri örgütlemeye çalışan büyük altyapı sistemlerini kullanarak, kapitalizm ve yabancılaşma sorununu bir oyun alanı haline dönüştürür.

Teşhis edilen altıncı otantiklik teknolojisi, hayatın ve canlılığın enformasyonel bir kavranışına başvurarak, mimarlık kuramının güncel pozisyonunu sorunsallaştıran kuram-sonrası tartışmalarıdır. Bu tartışmalar, kuramı, hayatın önceden tanımlanmış,

indirgenmiş bir hâli olmakla suçlar. Mimarlık pratiğinin, artık bu türden bir araca olanak veremeyecek kadar hızlı bir biçimde değişen bir ağ içerisinde harekete geçtiğini vurgular.

Sıralanan tüm bu otantiklik teknolojilerinin son derece heterojen bir gruplamayı teşkil ettiği görülebilir. Bu durum, otantiklik söyleminin çok çeşitli siyasi tasavvurlarla ilişkili bir biçimde, farklı medya teknolojik bileşenlerle, 18. yüzyıldan bu yana, tekrar tekrar işe koşulduğunun bir işareti olarak değerlendirilebilir. Otantiklik argümanlarının söylem/teknoloji birleşimlerini barındıran bu çabaları; doğanın, yaşamın ve canlılığın mimarlık kuramları içindeki konumlarını sürekli olarak farklı kurgulara doğru savurur. Mimar öznenin dünya ile, yaşam ile, kolektif hafıza ile kurduğu ilişkiyi daimî bir sorun alanı olarak yeniden üretir. Öyle ki, bir otantiklik teknolojisini çalıştırmak; siyaset, evren ve insan arasında sonsuzca uzayan, bütüncül ve pürüzsüz bir yüzey üretmeye çalışmak anlamına gelecektir. Bu üretim, çeşitli mimarlık biçimlerini, bir dizi toplumsal olgu ve bağlamla bir araya getirecek, onlara hem meşruiyet ve hem de performatif bir güç kazandıracaktır. Kısacası otantiklik teknolojileri, mimarlığın eylemsellik türlerini yeniden örgütlerken, hayatın içerisinde operasyonel olmayı sağlayacak bir güç-üretim pratiği olarak tematize edilir.

3.1 İlkselci Otantiklik: Marc-Antoine Laugier ve Asil Vahşiler Çağı

3.1.1 Kitaplar, hafızanın olağan, süregiden yitimi ve altın çağlar

Elizabeth Eisenstein (1966) *Clio and Chronos: An Essay on the Making and Breaking of History-Book Time* isimli makalesinde, tarihin barındırdığı dönüşümleri açıklamaya çalışan felsefi modellerin, baskı kültürü ile kurduğu karşılıklı ilişkiyi sorgulamaya açar. Eisenstein (1966), belirli bir *altın çağ*dan sapmayı, bozulmayı ve çöküşü tarif eden tarih anlatılarını, metinlerin (dolayısıyla kültürel hafızanın) el yazmaları ile çoğaltıldığı zamanlar ile ilişkilendirir. Zira kitlesel baskı öncesi çağlarda, el-yazması kitaplar çok çeşitli bozulma süreçlerine maruz kalırlar. Büyük kütüphaneler ve arşivler; savaşlar, yangınlar vb. türü etmenlerle sürekli tahrip olurlar. Âlimler tarih ile kültürel hafızanın olağan ve daimî bir yitimi içerisinde karşılaşırken, halihazırda ulaşabildikleri metinlerdeki referanslar, onları başka metinlerin varlığından haberdar eder. Yine de bu metinler çoğu zaman yitirilmiş, çürümüş ve kaybolmuştur. Bu olağan hafıza kaybı nedeniyle, tarihin giderek bozulmaya, yitip gitmeye ve çürümeye meyilli olduğunu tasavvur eden bir tarih imgesi baskın gelir. Bu yüzden Eisenstein'a (1966)

göre, 16. yüzyıl öncesinde Avrupa’da kitap yazmak, hafızanın bu olağan ve süregiden yitim nedeni ile *Sisyphus* benzeri bir çaba içine girmek ile neredeyse eş anlamlı olacaktır.

Eisenstein (1966) kitapların kitlesel biçimde basılmasının ve dolaşıma girmesinin, kültürel hafızaya içkin bu dinamikleri değiştirdiğini belirtir. Zira kitlesel baskı yöntemleri ile birlikte, daha önceleri tüm kültürel hayatın dokusunda etkili olan bu olağan, süregiden amnezi, yerini kolektif bir birikim sürecine bırakır. Eisenstein (1966), tarihin mutlak bir ilerleme çizgisi ortaya koyduğunu savunan kavrayışları, bu birikimin sağladığı olanaklar ile ilişkilendirir. Eisenstein’a (1966) göre tarihsel bozulma anlatıları, 18. Ve 19. yüzyıllarda, sözgelimi John Stuart Mill’inki gibi toplumsal çözümlemelerde hala varlığını sürdürse de; bu kavrayış, etkinliğini yitirmiş bir medya-teknolojik organizasyonun kalıntısıdır. Kısacası, Eisenstein’a (1966) göre, belirli bir altın çağa geri dönüşü öğütleyen siyasi çözümlemeler, içinde doğdukları medya teknolojik bağlamdan kopmuşlar, ancak bu geride kalmış bağlamın etkilerini devam ettirmişlerdir.

Kitap çoğaltmaya yönelik süreçlere ait bu bozulma hâlinin, mimarlık disiplini içinde de çeşitli düzeylerde etkiler yarattığı tartışılabilir. Sözgelimi Mario Carpo (2011), Leon Battista Alberti’nin *Da re aedificatoriası* gibi, erken Rönesans dönemi mimarlık kitaplarının çizimlere yer vermeyişini, bu çizimlerin tâbi olabileceği bozulma/yanlış kopyalama süreçlerine yönelik endişe ile açıklar. Kitapların yalnızca el ile kopyalandığı ve çizimlerin mekanik baskı yöntemleri aracılığı ile çoğaltılmadığı çağlarda, bu çizimleri aslına tam olarak uygun bir biçimde yeniden üretmek mümkün olmayacaktır.⁶⁶

Marc-Antoine Laugier’in (1755) *Essai Sur L’Architecture*’da başvurduğu otantiklik teknolojisinin, Eisenstein’ın (1966) kurduğu bu çerçeve içerisinde, elyazması (scribe) tabanlı bir medya kültürünün imgelerini, ikircikli bir biçimde de olsa, sürdürdüğünü savlamak mümkündür. İronik bir biçimde Laugier (1755), bir taraftan *Ancien Regime*’in çöküşünü hazırlayan ve Erken Aydınlanma için son derece önemli olacak medya-teknolojik dönüşümlerin içerisinde harekete geçer ve mimarlığın kökenindeki

⁶⁶ Benjamin’in (2008) otantikliğin yeniden üretim teknolojileri ile ilişkili olduğu yönündeki kuvvetli saptaması akılda tutulmalıdır. Benzer bir biçimde, Kittler (2009) *Optical Media* isimli çalışmasında, rönesanstan itibaren baskı teknikleri ve perspektif temelinde örgütlenen kesinlikli bilgiye yönelik talebin batı kültürü için belirleyici olduğunu tartışmaya açar.

hakiki prensipleri ortaya çıkarmaya çalışır. Diğer taraftan, bu dönüşümlerin kesinlikli bilgiye ve birikime yönelik taleplerine rağmen, *demode* hale gelmiş bir tarih imgesini, bu arzunun hareket noktası olarak kabul eder. Laugier (1755), kendinden sonra gelecek pek çok kuramcı gibi, mimarlık için altın bir çağ tahayyül eder ve bu altın çağı, mimarlığın karşı karşıya olduğu sorunları bertaraf etmek için bir model olarak kullanır. Laugier'in (1755) kuramı, doğanın koyduğu yasalara tabi bir rasyonel akıl aracılığı ile, doğanın kendisinde erişebileceği bir dizi ideale ve bu idealler üzerinden örgütlenen disiplinler bir arındırmacılığa, bir çeşit *asketizme*⁶⁷ doğru radikal bir geri-dönüşü savunur. Böylelikle, Aydınlanma'nın deneycilikte, mekanizmde temellenen ilerlemeci görüşünün yarattığı türbülans ile ilişkili olarak, ideale tutunan “ilkelci” bir birleşme örgütler.⁶⁸

3.1.2 Sıcaklık, soğukluk ve gereksinimler: Laugier'in doğası

Bana öyle görünüyor ki, tamamen mekanik olmayan bu sanatlarda, yalnızca nasıl çalışılacağını bilmek yeterli değildir, bunlar üzerine nasıl düşüneceğimizi de bilmemiz gerekir⁶⁹ (Laugier, (1755), s. III-IV).

Laugier (1755) risalesinde Platonik *mimesis* kavrayışına yaslanır ve mimarlığın da diğer bütün sanatsal eylemler gibi doğada temellendiğini düşünür, ancak bu doğa yüzyıllar boyunca yitirilmiş ve unutulmuştur. Bu yüzden, mimarlıkta hakiki bir iyiyi ve güzeli⁷⁰ ortaya çıkaracak temel prensipler, ilksel mimarlık eyleminde anlaşılacak ve mimarlık, doğadaki kökenlerine geri dönecektir (Şekil 3.1.). Laugier (1755), mimarlık eylemini tümüyle toplum öncesi hâli üzerinden anlaşılabilir hale getirecek bir otantiklik teknolojisi kurgular: Laugier'e göre mimarlığın evrensel, duyulardan bağımsız ve doğanın koyduğu yasalara tabi, rasyonel bir akıl ile erişilebilecek bir dizi temel prensibi bulunur. Laugier (1977 [1753]) bu prensipleri, ilksel kökenin yeniden

⁶⁷ Pier Vittorio Aureli'nin (2015) “Az Yeterlidir: Mimarlık ve Asketizm Üzerine” isimli metni, bir çeşit öz-disiplin ile mimarlık kuramı arasındaki bağlantıyı serimler ve kavramın kökenlerini, 20. yüzyıl başındaki politik imaları ve 20. yüzyıl sonunda üstlendiği rolü tartışmaya açar. Fazlalıklardan geri çekilmeye yönelik bir öz-terbiye olarak değerlendirildiğinde, Laugier'in mimarlık kuramının da asketik bir çabayı cisimleştirdiği tartışılabilir. Zira metnin ilerleyen kısımlarında da görüleceği gibi, Laugier, geçici hevesleri mimarlık alanından ayırıştırmaya çalışacaktır.

⁶⁸ Metnin ilerleyen kısımlarında, Wittman'ın (2007) çalışması üzerinden, Laugier'in hedeflediği bu birleşme daha detaylı bir biçimde tartışmaya açılır.

⁶⁹ Tez yazarının çevirisi.

⁷⁰ Forty (2004) 19. yüzyıl başındaki estetik teorilerin ortaya çıkmasına kadar, “güzellik” ve “iyilik” neredeyse eş anlamlı biçimde kullanılan, birbirinin yerine geçebilen kavramlar olduğunu ifade eder.

keşfi vasıtasıyla tematize etmeye çalışır. Zira mimarlığın en temel prensiplerini barındıran bu doğal köken yitirilmiştir. Laugier (1977 [1753], s. 9) doğanın eşiğindeki mimarlık edimini, dönemindeki köken anlatılarını andıran bir *mis en scene* ile serimler⁷¹:

Mimarlıkta da diğer sanatlarda olduğu gibidir: (mimarlığın) prensipleri basit doğada kurulur, ve doğanın süreci onun kurallarına işaret eder. Doğal içgüdüleri dışında hiçbir yardıma ya da rehberliğe sahip olmayan, insanın ilkel haline bakalım. Dinlenmek için bir yer ihtiyacı içinde. Bir derenin sessizce çiçek açan kıyısında geniş bir çimenliğin farkına varır; taze yeşilliği gözlerine tatminkâr görünür, yumuşak zemini onu davet eder; oraya çekilmiştir ve bu parıldayan halının üzerinde keyifle gerinir, doğanın hediyesinden başka hiçbir şey düşünmez, hiçbir şeyi eksik değildir, hiçbir şey dilemez. Ancak kısa süre sonra güneşin kavurucu sıcaklığı onu bir sığınak aramaya iter. Yakındaki bir orman onu serinletici gölgesine çeker; (ormanın) derinliğinde bir korunak bulmak için koşar ve orada hoşnuttur. Ancak aniden sisler yükselir, bir girdap gibi birbirine karışıp kalınlaşır, (ve bu) kalın bulutlar gökyüzünü kaplar; yakında şiddetli bir yağmur onun bu mükemmel ormanının üstüne boşanacaktır. Vahşi, bu yapraklı sığınagında, kendini her yere nüfuz eden bu ıslaklıktan nasıl koruyacağını bilmez, yakındaki bir mağaraya sürünür ve mağarayı kuru bulur, kendini bu keşiften dolayı kutlar. Ancak yakında karanlık ve kötü hava etrafını sarar ve orada bulunuşunu katlanılmaz kılar. Ayrılır ve kendi hünerleriyle, doğanın bu umursamaz ihmalini düzeltmeye karar verir. Kendisini koruyacak ancak gömmeyecek bir yerleşim yapmak ister. Ormandaki kimi düşmüş dallar, amacı için doğru malzemedir; en güçlülerinden dördünü seçer, onları dik bir biçimde yükseltir ve bir kare biçimine düzenler, üzerlerine dört diğer dal yerleştirir, bunların üzerine iki taraftan birbirine meyil veren ve en yüksek noktasında birleşen bir sıra daha çeker. Bu türden çatıyı çok sık yapraklarla kaplar, böylelikle ne güneş ne de yağmur nüfuz edebilir. Böylelikle, insan bir eve kavuşur. İtiraf etmek gerekir ki, soğuk ve sıcak, onu bu bütün taraflardan açık evde rahatsız edecektir. Ancak sonra bu iki direğin arasındaki hacmi dolduracak ve kendini güvende hissedecektir (Laugier, 1755), s. 9).

Laugier'in (1755) doğanın eşiğinde teşhis ettiği bu *vahşi*, herhangi bir arzuya sahip olmayan bir erkektir. İlk başta, doğanın kendi işleyişlerinden ayrışık bir varoluş biçimine henüz sahip olmadığından, herhangi bir eksiklik ya da fazlalık hissetmez, hiçbir şey dilemez ya da arzulamaz, yalnızca çevresinin ona sundukları ile yetinir. Mimari nesneyi üretmeyi teşvik edecek tüm itkiler (gölgeye sığınma, yağmurdan kaçma vb. türü istekler ya da gereksinimler), kaynağını, yalnızca bu doğanın ona gösterdiklerinde bulur. Bu açıdan, Laugier'in anlatısında, yaratıcı faillik doğanın

⁷¹ Bu strateji, Laugier'in çağdaşı Rousseau'nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* risalesinde takip ettiği strateji ile paralellikler barındırır.

kendisindedir, insan yalnızca doğanın yaratıcılığını taklit eder. Eğer insan bunları ustalıklı bir araya getiriyorsa bile, bunu hala doğanın uzantısı sayılabilecek bir biçimde yapmaktadır. Laugier (1755) doğa ve mimarlık arasındaki ilişkiyi teşhis ettiği anlatısına şöyle devam eder:

Basit doğanın yolu böyledir; doğal süreci taklit ederek, sanat doğmuştur. Mimarlığın düşünülmüş bütün görkemleri, tasvir ettiğim bu küçük rustik kulübe üzerine modellenmiştir. Bu ilk modelin basitliğine yaklaşarak temel hatalardan kaçınılır ve hakiki mükemmellik başarılabılır. Dik yerleştirilmiş ahşap parçaları bize sütun ideasını verir, yatay yerleştirilmiş parçalar bize saçaklık (arşitrav?) ideasını, çatıyı biçimlendiren parçalar alınlık ideasını verir. Bütün ustaların tanıdığı şey budur. Ancak hiçbir prensibin etkilerinde daha çok verim olmadığını not edin. Bundan böyle mimari bir Düzenin kompozisyonu için özel olan parçalar ve gereksinim ve şımarıklık nedeniyle eklenen parçalar arasında ayırım yapmak kolaydır. Özel olan parçalar güzelliğin nedenidir, gereksinim nedeniyle eklenen parçalar her türlü iznin nedenidir, geçici hevesler (caprice) nedeniyle eklenen parçalar her kusurun nedenidir (Laugier, 1755, s.s. 11-12).”

Burada Laugier’in tahayyül ettiği köken ve bu köken dolayımında devşirilen mimarlık prensiplerinin teşkil ettiği otantiklik teknolojisi içerisinde üçlü bir yapı bulunduğuna dikkat edilmelidir. Güzellik yalnızca doğal olandan kaynaklanır, gereksinimler ise yapıya yalnızca meşruiyet kazandırır. Bu farkı nasıl değerlendirmek gerekir?

Laugier’in (1755) bu ayrımı, düşünce tarihindeki öncülleri ile bir araya getirilirse, daha açık bir kavrayışa kavuşmak olasıdır. Zira ne mimarlığın kökenini sorunsallaştıran anlatıların bir gerekçelendirme zemini olarak ele alınması, ne de bir “altın çağ” vurgusu, temelde 18. yüzyılda ya da Laugier’in kuramı ile birlikte belirginleşen temalardır: Sözgelimi Vitruvius’un (2017, s. 62-64), ikinci kitabında, mimarlığın, daha önceleri doğada hayvanlar ile eşdeğer biçimde yaşayan insanın, ateş etrafında toplanmasında kökenlendiği anlatılır. Vitruvius bu kökenin, mimarlığın farklı coğrafyalarda, insanın üretim süreçlerine içkin olan yenilik ve taklit süreçleri içinde değişimler gösterdiğini savlar. Coğrafyanın sunduğu malzemeler ve iklimin beraberinde getirdiği farklı gereksinimler, Vitruvius’un metninde çeşitli örneklerle açıklanır.



Şekil 3.1 : Laugier'in *Essai Sur L'Architecture*'daki Frontispiece'i (Laugier, 1755)

Bununla beraber, Seneca'nın (2019) *Epistulae Morales ad Lucilium*⁷²daki 90. Mektubunda da toplum öncesi bir altın çağa rastlanır. Seneca mektubunda, kendisi gibi Roma dönemi düşünürlerinden Posidonius'un felsefesinin ana hatlarını değerlendirir. Posidonius yöneticilerin filozoflardan oluştuğu geçmiş bir altın çağı anlatır ve insanların ustalaştığı tüm zanaat ve sanatların felsefede kökenlendiğini savunur. Seneca ise, Posidonius'un altın çağının yüceliğini kabul eder, ancak felsefenin zanaatlerin kökeni olabileceğine yönelik düşünceye karşı çıkar. Seneca'nın itirazı, Stoik düşüncenin felsefe aracılığı ile doğaya uygun, ölçülü bir yaşamı merkeze alan teknikleri ile ilişkili bir biçimde kurulacaktır. Zira, Seneca'ya göre, zanaatlerin felsefede kökenlenmiş bir gereklilik olduğunu kabul etmek, insanın doğa ile kurduğu dolayimsız bağlantının yetersiz olduğunu ima etmek anlamına gelecektir. Seneca

⁷² Türkçe karşılığı "Lucilius'a (yazılan) Ahlak Mektupları"

(2019, s. 349) doğa ve insan arasında kurulan bu bağlantının doğrudanlığını vurgulamak ve gereksinimlerin ölçülendirici oldukları için doğal olduklarını tartışmak adına şöyle yazar:

“Yoksa başkalarına da kendine de doğanın bizlerden sert, güç bir şey istemediğini; mermer işçisi, dülger olmadan da barınabileceğimizi, ipekli kumaş ticareti olmadan da üstümüzü örtebileceğimizi, toprağın bize verdiği nimetlerle yetinirsek, kullanım için gerekli olanlara zaten sahip olduğumuzu bize gösteren insan mı? İnsan türü, onun sesini duymak isterse, aşçıların ve askerlerin de aynı derecede kendine gereksiz olduğunu öğrenecektir. (...) Yazın güneşin yakıcı sıcağından kurtulmak için yoğun gölgeler gerek” dersin, peki, eskiden kalma, zamanla aşınmış ya da herhangi bir nedenle oyulup mağara haline gelmiş bir çok yer yok mu? Sıradan insanlar, gevrek dalları elleriyle örüp kaba bir çamura batırmadılar mı, sonra da çatıyı samanla, orman bitkileriyle örtmediler mi? Eğimli çatıdan yağmurlar akıp geçtiği için, kış güvni içinde geçirmediler mi? Peki, Kuzey Afrika’da, güneşin aşırı sıcağından kurtulmak için, alev alev yanan topraktan başka hiçbir sağlam sığınak bulamayan boylar yer altında yaşamıyorlar mı? Doğa, böylesine haksızlık etmedi: Başka hayvanlara kolay bir yaşam sağladığı halde, neden sadece insan bunca zanaatın yardımı olmadan yaşayamaz olsun? Doğadan böylesine buyruk almadık biz. Yaşamımızı sürdürebilmek için böylesine güç bir araştırma gerekli değil ki! Hazır bir düzene açtık gözlerimizi; kolaydan nefret ettiğimiz için bütün güçlükleri kendimiz yaratıyoruz. Evler, giysiler, ilaçlar, gıdalar, şimdi hepsi koca koca birer sorun olan her şey eskiden elimizin altındaydı; bedava, az zahmetle hazırlanabilen şeylerdi ama hepsinin bir ölçüsü vardı: zorunluluk! Bu pahalı, şaşılmalı ve birçok zanaatların yarattığı eşyaları kendimiz istedik. Doğa, kendi isteklerini kendi karşılar. Her gün kendi kendini kışkırtan, yüzyıllar geçtikçe gelişen yeteneği kusurların yordakçısı yapan lüks, sefahat doğadan ayrıdır (Seneca, 2019, s. 349). “

Bu yüzden Seneca’nın köken anlatısında da “zorunluluk”, ölçülendirici olması nedeniyle, kategorik olarak doğadan ayrılmaz, insanın doğal varoluşun bir uzantısı gibi davranır. Yağmurdan korunmak için çatılar inşa etmek, tıpkı Kuzey Afrikalıların yaptığı gibi güneşin sıcağından korunmak için zeminin altında sığınaklar biçimlendirmek, zorunluluk tarafından sınırlandırılır ve ölçülendirilir. Tam da bu nedenle hâlâ bir anlamda *doğal* eylemleri belirtir. Bu açıdan Seneca, lüks, safahat, şâşa ve gösteriş nedeniyle bu zeminden uzaklaşmanın, doğal olmaktan uzaklaşmak anlamına geldiğini savlar gibi görünür. Seneca’nın bu temasının, 18. yüzyıldaki otantiklik çağrıları ile ortaklaştığı noktalar olduğu savunulabilir. Yine de belirtilmelidir ki, daha önce de tartışıldığı gibi, otantiklik arzusu, bu türden stoik dirayet vurgularından, daha kuvvetli bir yerinden edimin peşinde koşması bakımından ayrıştırılabilir. Zira stoik düşünce, topluluk yaşamını bütünüyle reddetmek yerine, bu yaşam içinde şu ya da bu şekilde yer tutmayı salık verir. Bu yüzden Laugier’in bu

temayı mimarlık kuramının içine konumlandırma biçimi, Stoik doğallık çağrıları ile bir dizi paralellik barındırsa da, Erken Fransız Aydınlanmasının düşünsel ikliminin etkileri içinde belirginleşmiştir.

Peki, Laugier'in anlatısında başvurduğu “doğa” ne türden bir doğadır? Yalnızca prensipleri ortaya çıkarma yöntemi değerlendirilirse, Laugier'in doğası, süreçsellikten tümüyle azade olmasa da basit ve doğrudandır. Bu yüzden Laugier'in otantiklik teknolojisi, mimari biçimin kendini farklı biçimlerde örgütlemesine olanak verecek sistemci bir kavrayış türünden ziyade, yapı elemanlarının “idea”larını, akıl aracılığı ile doğrudan bir biçimde serimleyecek bir dizi bileşeni ortaya koyar. Sözelimi yağmurdan korunmak için ortaya çıkan bir saçağın dikey elemanları, bizi bir mimari sütun ideasının oyun alanına dahil eder. Mimarlığın temel bileşenleri bu idealar ile birlikte anlaşılır. Laugier'in ilkeleri topyekündür, zira doğadaki prensiplerin kendilerini mükemmel bir biçimde ifade ettiği bir “altın çağ” sonrasındaki bütün mimari edimleri, güzelliğin yalnızca bu ilkelerden kaynaklandığını savlaması nedeniyle dışarıda bırakan, doğa ile bağlantısını ahlaki bir çerçevede kuran bir düzenlilik halini salık verir. Mimarlığın mutlak bir ilk halden devşirdiği ilkelerle değerlendirilmesini sağlayacak ahlaki bir sistemi yerleştirmeyi arzular.

Laugier'in otantiklik teknolojisi, “doğa” ile “toplumun” arasındaki ince sınıra pürüzsüzce temas edebilmek için, üç temel varsayımı üstlenir. Laugier'in ilk varsayımı, mimarlık da dahil olmak üzere bütün sanatların, bedeninin dünya ile kurduğu duyuşal (sensory) alışkanlıklardan ayrılmış bir dizi ilkesi bulunduğu üzerinedir. İkinci varsayıma göre, birincide serimlenen bu duyulardan bağımsız ilkeler, düzen ve düzensizlik, *soğukluk* ve *canlılık* gibi kavramlar aracılığıyla zihinsel bir operasyon içinde anlaşılır. Laugier (1755) bu canlılık temasını metninde detaylandırmaz, ancak Laugier'in başvurduğu bu karşıtlık (coldness and vivacity) yaşamı bir çeşit “sıcaklık” olarak tematize ettiğine yönelik bir okumayı mümkün kılar. *Essai Sur L'Architecture*'un önsözünde serimlenen bu “canlılık” değerlendirilirken, Richard Sennett'in (2011) *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir* isimli çalışmasında tartışmaya açtığı, vücut sıcaklığı hiyerarşisi bir anahtar olarak kullanılabilir. Sennett'e göre (2011, s. 35) vücut ısısı, 17. yüzyıla kadar Batı uygarlığında merkezi bir kavrayış biçimini belirtmiştir. Sennett (2011, s. 36) bu antik kavrayışı şöyle açıklar:

Platon'a göre 'hararetli laflar' ya da 'tartışmanın harareti' gibi tabirler metafor değil düzenli ve anlamlı betimlemelerdi; diyalektik ve tartışma katılımcıların bedenlerini ısıtıyordu, oysa yalnız başına düşünen bedenler soğuyordu (Sennett, 2011, s. 36).

Laugier ikinci varsayımında (1755) doğanın barındırdığı bu duyulardan ayrışık ve bedene sıcaklık veren ilkelerin, ancak ve ancak, akla ait yetiler ile teşhis edilebilir olduğunu savlar. Üçüncü varsayımında ise, Laugier, bu zihinsel operasyonu gerçekleştiren bir mimari dehanın (geniusun) varlığını teslim eder, ancak Laugier'in dehası, mimarlık edimini mutlak ve iradi bir özgürlük içinde gerçekleştirmez. Bu deha doğanın ona sunduğu yasalara tabi haldedir ve bu yasalar tarafından sınırlandırılır. Bu üç varsayım, Laugier'in otantiklik teknolojisi için belirleyicidir, zira doğanın mimaride kendi varlığını sürdürmesini garanti altına alacak, idealist bir ilkeler sistemi yaratır.

Laugier'in yaslandığı bu üçlü varsayımın ahlaki ve pratik sonuçları bulunur: Doğal olduğu için güzel olan mimarlık, bedende canlılığa ve sıcaklığa yönelik duyumsamalar ve etkiler uyandırır. Diğer taraftan, mimarlık, gereksinimlerle kendi meşruiyetini sağlayan bir muhakeme meselesine dönüşür. Mimarlık toplumun barındırdığı safahatin, beğenilerin, süslemenin ve bunun gibi geçici heveslerin cansızlığı ve soğukluğu içinde değil, doğanın ve aklî muhakemenin bir uzantısı haline gelmiştir. Üçüncü varsayım, mimar öznenin davranışını ve failliğini, bu doğanın bir uzantısı olarak yeniden tematize eder. Mimarlık, mutlak bir özgürlük sahası içinde harekete geçen bir faillik türüne değil; doğanın koyduğu yasalar doğrultusunda harekete geçen bir eylemselliğe gönderme yapar. Mimar özne, böylelikle, doğanın kanunlarını akli yetileri ile sezen ve doğa ile bütünleşen, şamanistik bir konuma kavuşur. Kökenlerinde bize "idea"larını serimleyen doğal mimarlığın ahlâkı ile; geçici heveslerle mimarlığı bozan "toplumsal"ın bölgesi birbirinden ayrılacaktır. Yani ahlaki bakımdan "iyi" ve "iyi" olduğu için "güzel" olan bir mimari nesne bu doğanın uzantısı olarak kendi kendini üretecektir. Lakin Laugier'e göre Batı mimarlığı, yüzyıllardır bu kavrayıştan uzağa savrulmuştur. Laugier, kurduğu bu "devre" içerisinde bir mimarlık tarihi anlatısı organize edebilir hale gelir. Kendini doğa tabanında mükemmelleştirmiş ve adeta ideal halini cisimleştirmiş mimari nesneye, tarih boyunca gereksiz bir sürü şey eklenmiş; hatta bu eklentiler nedeniyle, asli ilkeler, geçen yüzyıllarda unutulmaya yüz tutmuştur. Laugier (1755) bu unutulmuşu şöyle vurgular:

Mimarlık mükemmel olan her şeyi Yunanlılara, bilim hakkında her şeyi bilen ve sanatla bağlantılı her şeyi icat eden ulusa borçludur. Romalılar, Yunanlıların onlara bıraktığı müthiş modellere hayran olmaya kadir ve onları kopyalamaya muktedirken, mimarlığa kendilerinden bir şey eklemeyi arzuladılar ve bu yüzden dünyaya, yalnızca, bir mükemmeliyet aşamasına ulaşıldığında, kopyalamaktan ya da alçaltmaktan başka bir yol olmadığını gösterdiler. Sonraki yüzyılların barbarlığı, güzel sanatları, beğeniyi ve prensipleri korumuş olan yegâne imparatorluğun kalıntıları altına gömdüğünde, oranları ihmal eden ve çoklukla süslemelerle kalabalık yaratan yeni bir mimarlık sistemini çağırdı, (bu sistem) taş oymacılığı, biçimsiz kütleler ve grotesk bir savurganlıktan başka bir şey üretmedi. (Bu) yeni mimarlık çok uzun süredir Avrupa'nın gözdesi oldu (Laugier, 1755, s. 3).

Mimarlık tarihinin, Yunan mimarlığını başat sayan bir kronolojik bozulma anlatısı ile çözümlenmesinin yalnızca Laugier'e özgü bir kavrayış biçimi olduğu iddia edilemez. Yine de Laugier'in bu kronolojiyi tekrarlaması, anlatısındaki doğanın, Yunanlıların bildiği türden bir doğa olduğuna dair bir çıkarımı mümkün kılar. Yunanlılar “bilimleri tanımları” ve “sanatsal yetkinlikleri” vesilesiyle, doğanın tam da uzantısı halindeki bir mimarlığı cisimleştirip mükemmelleştirmiştir. Ancak sonraki jenerasyonlar, ya eklemelerle bu doğal sistemi alçaltmış, ya da bu prensipleri tümüyle unutmuştur. Dolayısıyla, Yunanlılar dışındaki bütün mimarlık geleneği, mimarlık eyleminin doğadaki kökenlerini yeniden hatırlamalı ve bu amnezi hali doğadaki kökene dönmek suretiyle aşılmalıdır.

3.1.3 Aydınlanmanın medya ekolojisi

Rykwert (1981, s. 48-49), “*Laugier'in küçük kulübesi, Rousseau'nun nehir kenarına inşa edilmişti.*” yazar, yine de Laugier'in felsefesine “karmaşık” ve “tanımlı” bir felsefi konum atfetmekten kaçınmak gerektiğini vurgulayarak, Lauiger'in orijin ve doğa anlatısının Ansiklopedik Spektrumun herhangi bir yerine konumlandırılabilceğini ifade eder. Laugier'in metninin 18. yüzyıl Fransasında, sözelimi Rousseau'nun “Bilim ve Sanatlar Üzerine Söylev” ve “İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı” isimli metinleri ile kurduğu kronolojik yakınlık vurgulanmaya değerdir.

Rykwert'in (1981) Laugier'i konumlandığı “Ansiklopedik Spektrum”u hazırlayan olgular, karmaşık bir dizi etkileşim içinde, farklı biçimlerde anlaşılabilir. Burjuva sınıfının yükselişini merkeze alan tarih-yazımları, bu sınıfın değer yargılarının “barok aşırılıkları”, akıl ve gereksinim temelinde dışarıda bırakması olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak, sözelimi Batı'nın 16. yüzyıl boyunca farklı coğrafyalarda farklı

kültürlerle tanışmasına ve 18. yüzyılda bu kültürlerle ait incelemelerin Avrupa’da yoğun bir biçimde dolaşıma girmesine vurgu yapan tarih yazımları, farklı toplumların yaşama biçimlerini Batı-merkezli bir perspektiften sorun haline getirirken, eş zamanlı olarak Batı’nın kendi kurumlarını da sorunsallaştırdığını vurgular. Bütün toplumsal kurumların öncesindeki bir doğal hayatı tematize etmeye yönelen bu saplantı, bu kolektif dönüşümlerin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bununla beraber, Katolik Lizbon’da yaşanan deprem ve bu depremin Paris’te yarattığı gündemin etkilerine vurgu yapan tarih-yazımları da bulunur. Bütün bu tarihsel etkileri göz ardı etmeden, Fransa ve çevresindeki kozmopolit medya ekolojisini sorun haline getirmek önemli görünür.

Zira Laugier, kitabını medya-teknolojik bir vakum içerisinde değil; bilginin üretimini, dağıtımını radikal bir biçimde etkileyen birtakım dönüşümlerin içerisinde yazmıştır. Bu bağlamı takip edebilmek için, Asaf Y. Shamis’in (2017) “Media Environment of Political Thought: Rousseau, Marx and the Politics of Selfies” isimli araştırmasına başvurulabilir. Shamis (2017) devrimci siyaset kuramlarını ve ansiklopedik girişimi, 18. yüzyıl Fransa’sının medya teknolojik ekolojisi içinde anlamaya çalışır. Araştırmasında ilk olarak yüzyılın ilk yarısı ve ikinci yarısı arasındaki kritik medya teknolojik farkları teşhis eder. Shamis’e (2017) göre, 18. yüzyılın başlarında, *Ancien Régime*, basılı mecranın dolaşımına hayli etkin bir sansür mekanizması işletmektedir. Shamis (2017) 17. yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın ortalarına kadar 900 kadar yazarın, yazınları nedeniyle Bastille’e kapatıldığını vurgular. Dolayısıyla, *Ancien Régime*’in bu baskıcı ikliminde pek çok yazar, hayli efektif bir sansür organizasyonunun etkisi altında yazmak durumunda kalmıştır. Sözgelimi Rousseau, dönemdeki pek çok düşünür gibi, kitaplarını başka ülkelerde yayınlamıştır. Shamis (2017) Aydınlanma düşüncesinin, Hollanda, Belçika, İsviçre gibi ülkelerde ayakları olan, geniş bir ağı yapıya yaslandığını ifade eder. Shamis’in (2017) dikkat çektiği ikinci olgu, baskı teknolojilerinin 18. yüzyılın başındaki durumudur. Yazı tiplerinin ve kâğıt boyutlarının henüz belirli bir standarda kavuşmadığı, baskıların genellikle ahşap levhalarla gerçekleştiği 18. yüzyıl başında, kitaplar bir kitle iletişim aracı olmaktan ziyade, kıymetli birer artefakt ya da koleksiyon nesnesi niteliğindedir. Kitap basımındaki bu pratik zorluklara paralel olarak, 18. yüzyılın başında okuma yazma oranlarının, genel nüfusun çok az bir kısmını kapsıyor olması, yazma eyleminin koşullarını etkilemektedir (Shamis, 2017). Bu nedenle, erken aydınlanmanın yazarları

ya halihazırda varlıklı bir ailenin içerisine doğup, ait oldukları ayrıcalıklı konumun içinden bir siyaset felsefesine girişmişlerdir; ya da çeşitli patronajlar ile yazma faaliyetine devam edebilmişlerdir. Shamis (2017), “*Ansiklopedi*”nin basımını kritik bir eşik olarak imler. Ancak bu eşik, 18. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen bir dizi dönüşüm ile bağlantılıdır. Shamis (2017) bu dönüşümleri şöyle sıralar: Baskerville İncili’nin (1763) getirdiği standart yazı tipleri, kâğıt standartlarının efektif bir biçimde kullanılmaya başlanması, Fransa’da basılan günlük gazete sayısındaki artış, Fransa’daki okuma yazma oranlarının erkeklerde %40’a kadınlarda %25’e yükselmesi gibi etmenler eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Bütün bu durumlara ek olarak, Shamis’e (2017) göre, 18. yüzyılın ikinci yarısındaki karmaşık politik iklimde, yasaklı kitapların dolaşımını sağlayan karmaşık bir kara borsa sistemi Paris’te belirginleşmeye başlamıştır. Dolayısıyla “otantiklik” çağrısı, yalnızca Fransız devrimi ile başlayan çalkantılı süreçte gerçekleşen, siyasi iktidara bağlı karmaşık yeniden yapılanmalar ile değil, kitap-merkezli medya teknolojik değişimlerle de eş-zamanlı gerçekleşen bir olgudur.

Shamis (2017), Rousseau’nun okuma-yazma eylemine iştirak eden insanı, bir çeşit bozulma ile birlikte anladığının altını çizer ve Rousseau’nun bütün kütüphaneleri yakmak, akademileri kapatmak istediğini vurgular. Bu tema, akademi karşıtlığı, Romantizmden Fütürizme kadar geniş bir dizi akım içerisinde sık sık tekrar etmiştir.⁷³ Shamis’e göre (2017) Rousseau, okuyarak öğrenen insanın otantik olamayacağını düşünür. Çünkü doğal insanın ilkel sesleri, hiçbir ihtiyacı ve arzuyu ifade etmeden, kendi doğasından türemiştir. Dilin, yazı sistemlerinin diğer bir dizi etmen (tarım, birlikte yaşama vs.) aracılığı ile gelişmesi, insanın kendi doğal duyumsamalarını ifade ediyor olmasının önüne geçer. Dilin karmaşılaşmasının beraberinde getirdiği ifadeler dünyayı başka türden bir düzenin içinde çözer ve bu düzenin sürekliliğini sağlar. Burada Friedrich Kittler’in (1990, 1999) çözümlemelerinde ortaya koyduğu, doğal bir dil arzusu ve bu arzuyu mümkün kılan, birleştirici bir öznelige yönelik kavrayışın, medya-teknolojik ön kabulleri de akılda tutulmalıdır.

Elizabeth Eisenstein (1986) *Print Culture and Enlightenment Thought* isimli çalışmasında *philosophes* döneminin baskı kültürünü, yazarlar ve yayınevleri arasındaki bağlantı temelinde detaylandırır. Buna göre, Shamis’in (2017) de

⁷³ Akademi ve kitap karşıtlığı teması, ilerleyen otantiklik teknolojilerinde yeniden vurgulanır.

vurguladığı etmenlerle ilişkili olarak, kitap basımı, aydınlanmanın merkezi ticari girişimciliklerinden birini teşkil eder. Ancak Eisenstein (1986), aydınlanmanın “cennetten düşmüş gibi görünmesi”, yani etrafında bulunan kültürel bir organizasyondan tümüyle kopukmuş gibi algılanması, sanrısının dışına, baskı kültürüne yönelik bir vurgu ile çıkılabileceğini savunur. Öyle ki, Eisenstein’a (1986) göre Ansiklopedinin sonraki baskılarını yapan *Société typographique de Neuchâtel*’ gibi yayınevleri, ticari yazışmalarında yalnızca kâr amacı ile işleyen şirketler gibi görünseler de, kişisel yazışmalarında başka bir görüntü sergilemişlerdir. Eisenstein’a (1986) göre bu kurumun direktörü Osterwald, yayıncı olmanın yanı sıra yazarlık ve editörlük yapmış, pek çok entelektüel için bir sığınak görevi görmüştür. Eisenstein (1986), Aydınlanmada kitap-basımcılığının üstlendiği bu ikili role *-para kazanmak ya da “lumieres”i saçmak-* vurgu yapar ve dönemin Protestan Avrupasında bu ikili rolün nadiren birbiri ile çeliştiğini ifade eder. Bununla beraber, Eisenstein’a göre (1986) Kitap-basımcılığının failliği, daha geniş bir organizasyonel kümenin de işletilmesini gerektirmiştir. Eisenstein (1989), metinlerin revize edilmesi, verinin toplanması, atıfta bulunulan çalışmaların yeniden organizasyonu, dergilere editörlük yapılması, editörlerin, düzeltmecilerin ve tercümanların işe alınması, gravürçülerin komisyonları, hatta baş sayfaların tasarımı gibi farklı iş kollarını sıralar ve tüm bunların dikkat gerektirdiğini vurgular. Eisenstein (1989) bu karmaşık kurumsal organizasyonların yanına, dünyanın farklı yerlerinden sipariş almayı sağlayacak tanımlı adreslere sahip olmanın mümkün hale gelmesini ekler: bu durum kaçak elyazmaları, editörlere mektuplar, taşralı okuyuculardan düzeltme yazışmaları gibi geri-beslemeler sağlamıştır.

Bununla beraber Eisenstein (1989) düşünce tarihi perspektifinden, 17. yüzyıldan itibaren gerçekleşen harita yapımı çabalarının aydınlanma düşüncesi için önemine de vurgu yapar. Buna göre 18. yüzyılın başlarında Fransız kıyılarının haritaları yeniden çizilmektedir ve dünyanın uzak köşelerindeki “karanlık” birer birer açıklığa kavuşturulmaktadır (Eisenstein, 1989). Bu durum erken Fransız Aydınlanması için önemli bir düşünce tarzını belirginleştirmiştir. Kartografik tekniklerle bağlantılı bir biçimde gelişen kesinlikli bilgiye yönelik arzu, yukarıda bahsedilen yayınevi kültürünün kritik bileşenlerinden birini teşkil etmiştir. Kitapların uluslararası sirkülasyonuna bağlı olarak, neredeyse dünyanın her yerinden gelen yazışmalar, kitapların sonraki baskılarında düzeltmelere sebep olmuştur. Dolayısıyla Erken

Aydınlanmanın medya ekolojisi, karşılıklı yazışmalarla geri besleme düzenekleri kuran bir sistemi tarif etmiştir. Bu durum yalnızca bir arka-plan etkisi olmanın ötesine geçmiş, yeni edebi biçimler de ortaya çıkarmıştır. Bu yeni edebi biçimlerin otantiklik vurgusu ile yakından ilişkileri vardır. Sözgelimi Berman'ın (2009) otantiklik vurgusunu takip ettiği iki önemli eser, Montesquieu'nun İran Mektupları, Rousseau'nun Julie'si *epistolar*, yani mektup üslubunda yazılmıştır. Shamis'e (2017) göre bu durum kritik bir eşiği imlemektedir, İki roman da insanların birbirileri arasındaki ilişkilere, "doğal", "samimi" ve "dolaylımsız" bir temasın peşine düşmüş ve içerdikleri temaları daha güçlü bir biçimde ifade edebilmek için, enformasyon aktarımının bu yeni yöntemleri ile doğrudan bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla, romanların bu biçimsel açılımı, yalnızca üslupsal bir manevra olmanın ötesine geçmiş; iki yakın insanın, belki de toplumsal olan her şeyden ayrıştırılmış, en mahrem düşüncelerini görmeye dair yeni bir yöntem üretmiştir.

Ek olarak, mektubun mahrem, kişisel hislerin ele verildiği; bireye ait düşüncelerin gizlilikle ve kolaylıkla muhatabına ulaştığı bir kanal olarak inşa edilmesi de medya teknolojileri tabanında anlaşılabilir bir gelişmedir. Bernhard Siegert'in (1999) posta sistemlerinin edebi biçimlerle kurduğu ilişkinin tarihini araştırdığı *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System* isimli çalışmasında yürüttüğü tartışmalar göz önünde bulundurulabilir. Mektubun kişisel bir aktarım teknolojisi haline gelebilmesi için barok mektup-yazma ve dağıtım organizasyonlarının aşılması gerekmiştir. Siegert'e (1999) göre, barok dönemde yazışmalar, mektubun biçimini determine eden dışsal bir kılavuza uygun olarak, katlanmadan gönderilmektedir. Mektupların biçim ve içeriğindeki değişim, Siegert (1999) için, modern öznenin tarihsel olarak inşası ile yakından ilişkilidir. Bu epistemik değişim hakkında Siegert (1999) şöyle yazar:

Bu yüzden, mektup yeni bir tür hakikatin üretim alanı haline geldi: bir üç-boyutlu *topoi*, ve bu yüzden metnin diğer metne referansları içinde, ancak yazmanın üstüne yazmanın geri katlamasıyla. Mektuplar için bir yazarlık iması, mektubun mahrem düşüncelerin ifadesi olarak yorumlanabilmesinin mümkünlüğü, dolaşımdaki maddenin üretime bu şekilde katlanmasında konumlanıyordu. Bu bağlamda, mektup yazım kılavuzunda yer alan tüm dış referansların ortadan kaldırılarak mektubun edebiyata dönüşmesi, (yalnızca) edebiyat tarihinde bir olay değil, evrensel epistemede bir kaymanın meydana gelmesiydi (Siegert, 1999, s. 52).⁷⁴

⁷⁴ Tez yazarının çevirisi.

Bu açıdan Aydınlanma kültürünün iç yazışmalar ve mektup yazarlığı ile kurduğu bu karmaşık ağ, otantikliği arzulayan yeni bir tür özneliğin teknolojik bileşenlerinden birini ortaya koymaktadır. Sieghert (1999, s. 38), Foucault'nun (2017) Cinselliğin Tarihinde açıkladığı “itiraf”ın (günah çıkarmanın) üstlendiği merkezi öznellik rolüyle bağlantılı bir biçimde bu duruma şöyle dikkat çeker.

Kişisel mektup, kişinin kendini yazıda açığa vurma, günlükler ve otobiyografiler gibi kayıt mecralarının yanında, alfabetize olmuş Orta Avrupa’da itirafın (günah çıkarmanın) üstlendiği eski dini kontrol araçlarının yerini alan bir aktarım mecrasıydı (Sieghert, 1999, s. 38).⁷⁵

Bireysel yazışma, kişisel mektubun aktarım olanaklarının 18. yüzyıldaki durumu gibi olgular, Ansiklopedinin ortaya çıktığı entelektüel ortamın medya teknolojik bileşenlerini ortaya koymuştur. Marc Antoine Laugier, teorilerini bu enformasyonel ağın bir parçası olarak üretmiştir. Sözgelimi *Essai Sur L’architecture* risalesini yayımlayan *Chez Duschesne* isimli yayın evi, Voltaire ve Moliere gibi Fransız Aydınlanmasının önemli aktörlerinin kitaplarını da basmıştır. Laugier *Quarrel des Bouffons*⁷⁶’da Rousseau’ya açık bir mektup göndermiş, Rousseau’nun Fransız Müziğinin imkansızlığı üzerine açtığı tartışmada Rousseau’ya karşı bir pozisyon almıştır.

Kesinlikli bilgiye yönelik bu Aydınlanma arzusunun, Laugier’in metni içine nüfuz ettiği tartışılabilir. Laugier (1755, s. xiv), mimarlığın ilkelerini serimlediği bu ilkeleri daha geniş bir kamu ile paylaşırken, kendi metnine dair bir sorgulamayı, yanlışlarının düzeltilmesini ve daha büyük bir kavrayışa erişmeyi arzuladığını ilan eder:

Bununla beraber, çabalarımın başarısını halka duyurmanın da yararsız olmayacağını düşündüm. Okurumu yalnızca kendimle çelişip çelişmediğimi incelemeye, kararlarımı sert bir şekilde eleştirmeye, hatta onları aynı uçuruma daha da fazla nüfuz etmeye çalışmaya davet etsem de, mimarlık da, böylelikle, bundan sonsuz fayda sağlayacaktır. Açıkça söyleyebilirim ki, asıl amacım halkı ve özellikle sanatçıları şüpheyne, tahminlere ve zorlukla tatmin olmaya yöneltmek: kusurlarımı keşfedebilecek, yanlışlarımı düzeltebilecek ve kendi akıl yürütmelerimi mümtazlaştıracak araştırmalara yönlendirebilirsem ne mutlu bana.⁷⁷

⁷⁵ Tez yazarının çevirisi.

⁷⁶ Quarrel des Boffons, Fransa’daki ve İtalya’daki opera kavrayışları arasındaki fark üzerine kurulu, Rousseau’nun Fransızca’nın müziğe uygun olmadığını savlamasıyla başlayan bir müzik kuramı tartışmasıdır.

⁷⁷ Tez yazarının çevirisi.

Richard Wittman (2007), *The Hut and The Altar: Architectural Origins and Public Sphere in 18th Century France* isimli makalesinde, Laugier'in çabasının Aydınlanma ile kurduğu ilişkileri tartışmaya açar. Buna göre, Aydınlanmanın kesinlikli, deneysel, doğrulanabilir bilgiye yönelik duyduğu arzu ve bu arzunun ilişkili olduğu politik kuvvet, Laugier'in kuramları için önemli olmuştur. Wittman'a (2007) göre *philosophes*'un düşüncelerini benimseyen kitlenin harekete geçirdiği siyasi istenç, kraliyetin kamu üzerindeki kontrolünün azalması vs. gibi etmenler, mimarlığı sorgulamaya açan yazınların artmasıyla sonuçlanır. 1740'lardan itibaren, eskiden geçerli olan hiyerarşik dünya görüşleri çözülecek, bu çözülme, mimarlığa yönelik geleneksel açıklamaların zayıflamasına neden olacaktır. Wittman'a (2007) göre bu dönemlerde mimarlığın, tüm kamu nezdinde kabul görecektir, kesinlikli bir açıklama ile yeniden tanımlanmasına yönelik sayısız çaba ortaya konmuştur. Wittman'a (2007) göre Laugier'in (1755) kuramsal girişimi, bu dağılmış harmoniyi, Vitruvius'un yazılarının (ve çevirilerinin) hafızasıyla rasyonel bir değerlendirme sistemini birleştirerek, yeniden tesis etmeye çalışmıştır. Wittman (2007) Laugier'in argümanlarının döneminde oldukça ses getirdiğini ve iki yıl içerisinde İngilizceye ve Almancaya tercüme edildiğini vurgular. Ancak Wittman'a (2007) göre, Laugier bu harmoniyi yeniden tesis etmekte başarısız olmuştur. Wittman (2007) yukarıda bahsedilen, hataların düzeltilmesi teması ile uyumlu bir biçimde, Laugier'in metnin farklı baskılarında, çeşitli düzeltmeler/eklemeler yayınlamayı tercih ettiğini vurgular.

3.1.4 Laugier'in inotantikleri: ayıklanması gereken bir hafıza

Laugier, *Essai*'de *inotantlik* bölgesinin sınırını, mimarların geçici heveslerinde (caprice) çizer. Risalenin giriş bölümünde Laugier (1755), mimarlık dışındaki diğer tüm sanatlarda kuramların yeterince güçlü bir biçimde kurulduğunu vurgular. Öyle ki Laugier'e göre (1755) resim, müzik gibi diğer sanatların kuramlarında yeni bir şey üretmek zorlaşmıştır. Ancak Laugier'e (1755) söz konusu mimarlık olduğunda, kuramın henüz gelişmediğini, mimarlık sanatının hâlâ mimarların heveslerine bırakıldığını ifade eder:

Sadece mimarlık, şimdiye kadar mimarların geçici heveslerine (caprice) bırakılmıştır. (Mimarlar) bize (mimarlığın) algılarını, idrakten azade biçimde sunmuşlardır. (Mimarlığın) kurallarını antik binaların tehlike altındaki, zayıf bir incelemesiyle belirlemişlerdir. (Bu binaların) hatalarını da, güzellikleri ile aynı bilinçle kopyalamışlardır; farkı ayırt etme isteğiyle, onları allak bullak etme mecburiyetini kendilerine yüklemişlerdir: meşru ilan edilen örnekler

ile yetkilendirilen, alçak kopyacılar: gerçeği şaşırarak araştırmalarını sınırlandırmışlardır, yanlış bir biçimde doğru sonuca varmışlardır, dersleri yalnızca bir hatalar pınarı olmuştur (Laugier, 1755, s. vi).⁷⁸

Dolayısıyla Laugier’e (1755) göre, Rönesans döneminde eski binaların yeniden incelenmesi aracılığı ile, Antik Yunanlıların doğanın ilkelerine bağlı bir biçimde ürettikleri mimarlıklar, kimi zaman doğru sonuçlar vermiştir. Roma Döneminde ya da sonraki dönemlerde gerçekleşen eklemeler ve bozulmalar arasında, kuramın yoksunluğu yüzünden, mimari biçimlerin meşruiyetini garanti altına alacak bir ayırıştırma yapılamamıştır. Laugier’e göre kopyalamanın kendisinde bir sorun bulunmaz, zaten mimarlığın, diğer tüm sanatlar gibi, kaynağı doğanın kopyalanmasıdır. Sorun, bu kuram yoksunluğu nedeniyle beliren kafa karışıklığı ve bu kafa karışıklığı içerisinde, doğal olmayanların *alçak* bir biçimde kopyalanmış olmasıdır.

Laugier (1755) risalesinde, özellikle sütun, arşitrav ve alınlık gibi, ilkel kulübe üzerinden prensiplerin doğrudan bir biçimde devşirilebileceği konularda, ilkeleri basit ve hızlı bir biçimde serimlemek ve sonrasında bu elemanlarda yapılan “hataları” detaylı bir biçimde tartışmaya açmak gibi bir stratejiyi takip eder: metin bu bölümlerde hakiki ilkelerden çok, kusurlu biçimleri tartışmıştır. Sözelimi, sütunlar kısmında dört yaygın kusur teşhis edilir. Doğa yuvarlak biçimler ürettiği için, tüm sütunlar yuvarlak olmalıdır. Bu yüzden, ilk olarak kare plana sahip sütunların kusurlarına dikkat çekilir, zira doğa kare biçimler üretmez. Bununla beraber, kare sütunlar görüş alanını kısıtlamak gibi istenmeyen sonuçlar da doğuracaktır. Laugier (1755) *pilaster*⁷⁹ (sütunce) kullanımına şiddetle karşı çıkar, tüm sütunların duvarlardan ayrışık bir biçimde var olması gerektiğini savunur. Ek olarak, bu sütunlar boyutlandırılırken, sütunların orta kısımlarında şişkinlikler yapılmamalıdır, zira doğada bu türden biçimlere rastlanmaz. Laugier’in (1755) dikkat çektiği son kusur, sütunların kaidelerin üstüne yerleştirilmesidir. Zira Laugier’e göre sütunlar binanın “bacakları” olarak çalışırlar. Eklenen kaideler, binaya takılan başka bacakları çağrıştırır.

Laugier (1755) bu kusurları serimlerken gerek doğaya uygun iyi örnekleri gerekse de kusurları cisimleştirmiş önemli binaları metnin içerisine yerleştirir: Sözelimi St.

⁷⁸ Tez yazarının çevirisi.

⁷⁹ Pilasterler duvarlarla bütünleşmiş sütunlar biçimindeki yapı elemanlarını belirtmektedir.

Gervais-St. Porvais'in portalındaki pilasterler, St. Anthony Caddesindeki Cizvit Kilisesinin farklı düzenleri birarada kullanması, Versailles Şapelinde, sütunlardan sonra, plandaki dairesel kısma gelindiğinde kendini ele veren pilasterler bu binaları inotantik yapacaktır. Laugier (1755), risalesinde mimari düzenlerin sahip olması gereken oranları belirtmekten kaçınır ve bu oranları merak edenlerin Jean-Louis Cordemoy'un metinlerine, ya da Claude Perrault'un Vitruvius çevirisine bakmalarını salık verir.

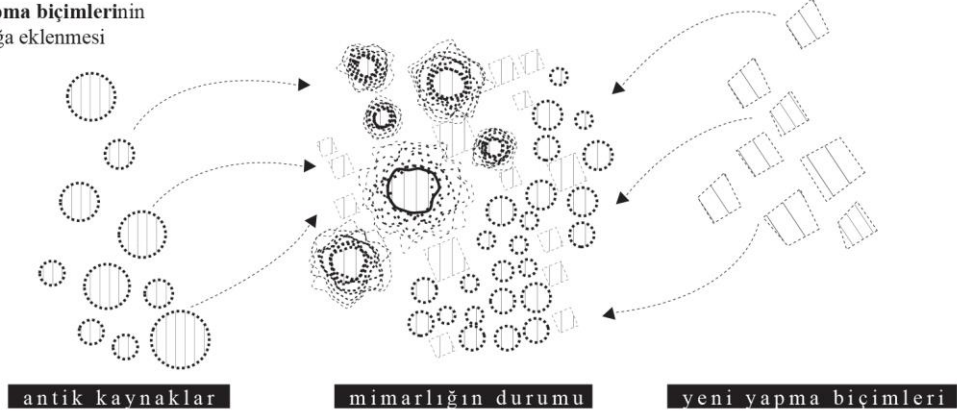
Özetle, Laugier'in (1755) tarif ettiği haliyle mimarlıktaki *inotantiklik* bölgesi, doğanın mimarlığa sunduğu birincil ilkelerden istenç nedeniyle uzaklaşmak olarak anlaşılabilir. Rönesans'ta *kopyalanması* gereken asıl güzellik ile, mimarlığa eklenen bu zaruri olmayan elemanlar arasında, ayırım yapılamamıştır. Artık mimarlığı yalnızca mekanik süreçlerine indirgeyerek, bozulmuş ve çürümüş olan bir mimarlık türünü dolaşımda tutan inotantik mimarlık pratiği ile, mimarlığın “doğal” ilkeleri ayrıştırılacaktır. Heveslerin soğuklaştırdığı ve böylelikle canlılığından uzaklaştırdığı hafıza, doğanın ve canlılığının sıcaklığı ile tekrar bağlantılandırılmış olacaktır (Şekil 3.2), (Şekil 3.3.).

idealcı otantiklik

marc antoine laugier'in otantiklik teknolojisi

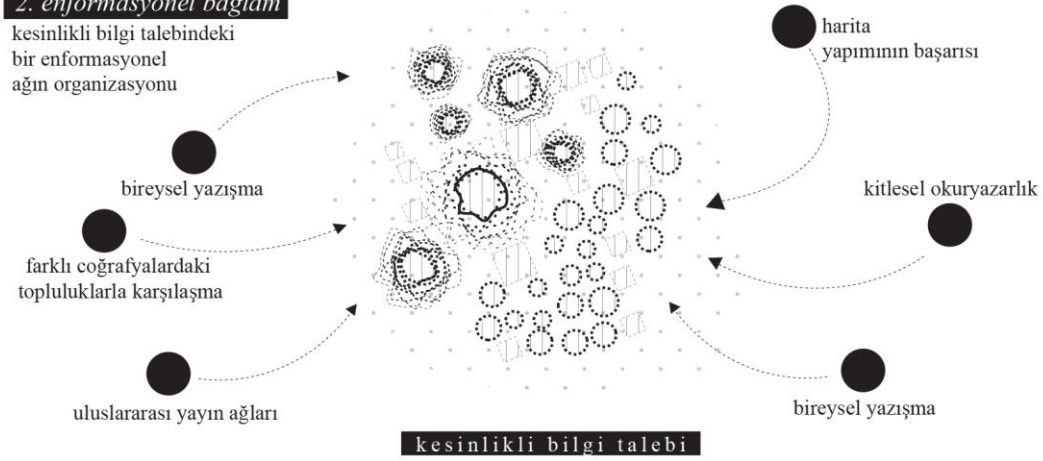
1. mekânın ötesi

mimarlıkta eski kaynakların
ilkesiz incelenmesi
ve
yeni yapma biçimlerinin
mimarlığa eklenmesi



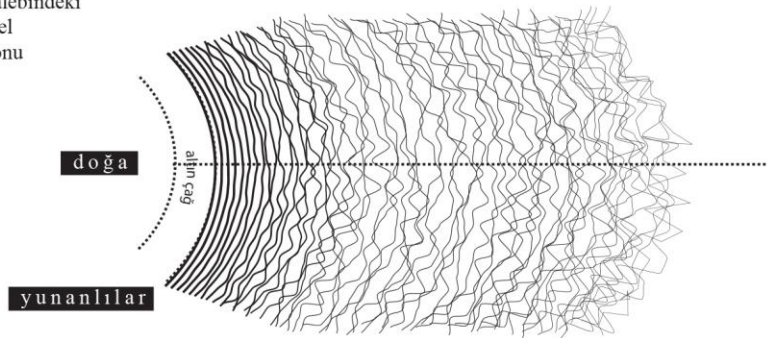
2. enformasyonel bağlam

kesinlikli bilgi talebindeki
bir enformasyonel
ağın organizasyonu



3. mimarlığın altın çağı

kesinlikli bilgi talebindeki
bir enformasyonel
ağın organizasyonu



Şekil 3.2 : İdealci Otantiklik Kartografisi-1

4. hafıza

üçlü ayırım,
doğal,
işe yarar,
caprice

doğa

mimarlığın antropolojik kökeni
mimari güzelliğin kaynağı
canlılık, sıcaklık ve soğukluk

gereksinimler

mimari meşruiyetin kaynağı
duvarlar gibi yapı elemanları

caprice

her türlü hatanın nedeni
inotantiklik bölgesi

5. mimar özne

akıl yoluyla,
duyudan bağımsız olarak,
canlılığın
sıcaklığına ve soğukluğuna
erişebilir,
doğanın koyduğu yasalara tabi

doğa

gereksinimler

caprice

Şekil 3.3 : İdealci Otantiklik Kartografisi-2

3.2 Görülebilir Otantiklik: Augustus Welby Northmore Pugin'in Dürüstlüğü

Levent Şentürk (2011) “Biçim Biyopolitikayı İzler, Biyopolitika Biçimi... Modern Mimarlıkta İşlevselcilik Üzerine Notlar” isimli metninde binanın hakikati ve yaşamın hakikati arasında kurulan bağlantının değişiminin, görmeye yönelik paradigmatik değişimlerle ilişkili olduğunu belirtir. Buna göre Şentürk (2011, s. 114), Jonathan Crary'nin (2015) “Gözlemcinin Teknikleri” isimli çalışmasındaki detaylı analizine başvurur ve görmenin birlikte anlaşıldığı söylem/teknoloji birleşimlerinin 19. Yüzyılda geçirdiği değişimlerden önce, görme ve dışarıdaki bir hakikat arasında aşkınsal bir bağlantının varlığını vurgular. Bu yüzden Şentürk'e (2011, s. 118) göre Augustus Welby Pugin'in girişimleri, görmenin 19. Yüzyıl öncesi biçimlerine karşılık düşen, ahlâk ve inşaat teknikleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmaya izin veren bir görsellik kavrayışı ilişkilidir. Buna göre Pugin, 19. yüzyılın ilk yarısında, İngiltere bağlamında, ahlaki bir kodu doğrudan bir strüktürel prensip haline getirmiştir. Şentürk (2011) bu türden bir ilkeselliğin 19. Yüzyılın üretim teknolojileriyle birlikte barındırmaya başladığı açmazları Edward Ford'un *Details of Modern Architecture* isimli kitabına referansla tartışmaya açar. Yine de Pugin'in arzusunun ütopyacı bir çaba ile de yakından ilişkili olduğunu vurgulamak gerekir. Mimarlığı, bir hakikatin dürüst ifadesinde temellendiren ahlaki temayı *corpusunun* parçası haline getiren mimarlık kuramları, Augustus Welby Northmore Pugin'e anahtar bir rol atfeder⁸⁰. Şentürk'ün (2011) gönderme yaptığı Ford'un (2003) *Details of Modern Architecture* isimli çalışmasında bu rol görünür haldedir. Ford (2003) Pugin'le başlattığı bu hatta, 20. yüzyılın en önemli mimarlık aktörlerinden bazılarını bir çırpıda yerleştirir:

Pugin'in rasyonel inşa konusundaki etkileri Gotik Canlandırılmacılığından çok daha sonra (bile) devam etmiştir. (Pugin) Bugün bile canlı olan bir kavramın birincil müellifiydi: dürüst bir bina strüktürel çerçevesi ve bağlantılarının araçları açıkta bırakılmış, strüktürel malzemeler ile apre (finish) malzemeleri arasında fark bulunmayan ve tüm bu strüktürel elemanların çoğunlukla monolitik olduğu bir binaydı. Wright, Le Corbusier, Mies ve Kahn gibi çok farklı mimarların taraftarı olduğu bu ideal pek çok bakımdan 20. yüzyılda evrimleşen modern yapım sistemleri için uygun değildi (Ford, 2003, s. x).⁸¹

⁸⁰ Watkin (1977) Pugin'e tarif edilen bu önemli rolü, Nikolaus Pevsner'in modern mimarlık tarih-yazını ile ilişkilendirir ve Pevsner'in Pugin'i bir modern mimarlık öncüsü olarak kavramak için çabaladığını ima eder.

⁸¹ Tez yazarının çevirisi.

Yine de Ford'un (2003) Pugin ile başlattığı, 20. yüzyıl mimarlığının önemli faillerini boylu boyunca kat etmiş gibi görünen bu idealist hattın barındırdığı karmaşıklığa işaret etmek önemlidir. Şentürk'ün (2011) ve Ford'un (2013) vurguladığı, modern yapım teknolojilerinin barındırdığı karmaşıklığın, aşkın idealler tarafından denetlenemezliğinin ötesinde, Pugin'in "dürüst bir biçimde kendisi olma" vurgusu, mimari modernizm ile ilişkilendirilebilecek seküler, katı bir rasyonalizmden çok, Pugin'in 16. yüzyılda İngiltere'nin Katolik değerlerden uzaklaşmaya başlamasıyla gerçekleştiğini düşündüğü, daha geniş çaplı bir dizi toplumsal sorunla ilişkili olarak yükselir. Pugin'in birincil önceliği, bu toplumsal bozulmayı sorun haline getirmektir. Zira mimarlığın karşı karşıya olduğu esas sorunların çözümü, bir bakıma, ancak bu altın çağa geri dönüş ile mümkün olacaktır. Pugin, yazını boyunca, Katolikliğe atfettiği değerler sistemine tabi bir topluma, topyekûn ve ütopycacı bir geri sıçramayı arzular. Watkin (1977, s. 19) Pugin'in mimarlık kuramının Katoliklik'te kökenlenen ütopycacılığını teslim ettikten sonra, Pugin'in görüşleri hakkında şöyle yazar:

Eğer sivri uçlu mimarlık kusursuz bir hakikat ise yalan söylememelidir; olmadığı şey gibi görünmemelidir. Bu yüzden Pugin, "Şimdi, Hristiyan mimarlığının ağırlığı tüm aldatmacalara karşıdır. Tanrı adına dikilmiş bir binayı asla, yapay yollarla, gerçekte olduğundan daha iyiymiş gibi göstermemeliyiz." yazar. Pugin'in binanın doğası gereği yapay bir şey olduğu gerçeğini tanıma konusundaki reddi, Gotik mimarlığın ilahi bir biçimde düzenlendiğine ve insan kusurları tarafından değil, kaçınılmaz bir gerçeklik tarafından işaretlendiğine inanmasından kaynaklanıyordu. Sonraki jenerasyonlarda, açık bir biçimde herhangi bir üsluba ilahi otorite atfetmeyen eleştirmenler, bugüne kadar, inşa etmenin yapay olmayan bir biçimi olabileceğine, insan kusurları tarafından işaretlenmeyen, kaçınılmaz bir gerçeklik tarafından temsil edilen bir mimarlığa inanmaya devam ettiler.⁸²

Nikolaos Ion Terzoglou (2018) Pugin'in mimarlık tarihinde, henüz ismi konulmamışken (*avant-la-lettre*) modernist olan bir öncü olarak tematize edilmesine karşı çıkar ve mimarlık tarih yazımında Pewsner, De Zurko, Stanton gibi failer tarafından 20. yüzyılda atfedilen bu rolün, Pugin'in entelektüel bağlamı ile ilişkisini sorgulamaya açar. Terzoglou'na (2018) göre Pugin'in birincil amacı, *ruhun* mimarlıkta görünür hale gelmesini sağlayacak bir *mimari dil* kurmaktır. Terzoglou (2018, s. 32) Pugin'in ilgisinin mimarlığın, faydacılıkta temellenen "materyal, mekanik ve lüzumsuz" kısımlarından ziyade, kendi ruhani anlamını her açıdan

⁸² Tez yazarının çevirisi.

gözlemciye sunmaya niyetlenen bir mimarlıkta olduğunu vurgular. Dolayısıyla Pugin'in mimarlık kuramı, Kittler'in teşhis ettiği 1800 söylem/ağının merkezinde bulunan “doğal bir dil” arayışı ile bağlantılandırılabilir haldedir.

Bu açıdan Pugin, mimarlığı, Katolik değerler merkezinde örgütlenmiş, ilahi bir toplumsal harmoninin organik bir uzantısı tematize etmeye çalıştığı ifade edilebilir. Pugin'in mimarlık kuramı, Johann Johachim Winckleman'la başlayan üslup kuramları ile ya da Johann Gottfried von Herder'inki⁸³ gibi milliyetçi düşüncelerle bağlantılandırılabilir haldedir. Zira Pugin (1841) için orta çağlardaki mimarlıklar dinî, tarihsel, toplumsal, coğrafi ve iklimsel bir dizi etmen doğrultusunda biçimlenmiştir. 19. yüzyıl başlarında İngiltere'deki mimarlık ortamının içinde bulunduğu krizin en temel nedeni, İngiltere'de 15. yüzyıldan sonra yaygınlaşmaya başlayan dini, tarihsel, toplumsal sorunlar bütünüdür. Yeni kilise, kutsal yapıların üretim süreçlerinde yüzünü, Pugin'in (1836) *pagan* olarak nitelediği Yunan ve Roma ikonografisine çevirmiş, İngiltere'nin kendiliğine uygun olmayan bir dizi mimari ifadeyi uygulamaya koymuştur.

Bu yüzden Pugin'in (1836) tarihsel süreçleri kavrama biçimi, tıpkı Laugier'inki gibi, bir bozulma, çürüme ve yitim anlatısını ehlileştirir. Ancak Laugier'in (1755) mimarlığın bütün güzelliğini örgütleyecek ideaları kendinde bedenleştiren doğal ilkel kulübesinin aksine, Pugin'in “Altın Çağı” 15. yüzyıl Avrupasında yaşanmıştır. Pugin'e (1841) göre Avrupa'da 14. Ve 15. yüzyıllarda inşa edilmiş sivri uçlu (pointed) mimarlık -ki Pugin için bu (Katolik) Hristiyan mimarlığı ile eş anlamlıdır- dejenere olmaya başlamadan önce ahlâki bir kendine-uygunluk sistemine tabidir. Zira Pugin'in (1841) anlatısında, hakiki bir Gotikte strüktürel olmayan, kullanışlılık ve uygunluk temelinde değerlendirilemeyecek hiçbir bileşen yoktur: mimarlık kubbelerinden kapı detaylarına kadar bu “kendini olduğu gibi gösterme” ilkesine tabi bir biçimde, ahlaki bir otantiklik kodunun içinden inşa edilmiştir.

Belirtildiği gibi Pugin (1836), bir önceki fragmanda değerlendirilen Laugier'in (1755) aksine Antik Yunan mimarlığını, mimarlığın altın çağı olarak görmez ve Antik Yunan

⁸³ Hvattum (2019) historiyoğrafik bir araç olarak ele aldığı üslup teorilerinin gelişiminde bu isimlerin etkilerini vurgular. Royal J. Schmitt (1956) *Cultural Nationalism in Herder* isimli makalesinde, Herder'in ulusların iklimle, coğrafyayla vb. çevresel etmenlerle karakter kazandığını düşündüğünü vurgular. Herder'in düşünsel izleğinde bu ulusal karakterler, 18. yüzyıl bağlamında Avrupa'daki, Fransız klasisizminin baskınlığı nedeniyle yok olmaya doğru yönelmiştir (Schmitt, 1956).

Tapınaklarının mimarlığın hakikatini teşkil ettiği düşünen mimari klasisizmlere karşı çıkar. Süslemeler ise bu dürüstlük ilkesinin zenginleştirilmesi ile ilişkilidir. Kendi olma ilkesi, yapının gerçekte olduğundan daha büyük, görkemli, ihtişamlı görünmesini sağlayacak tüm aldatmacalardan uzak durarken, aslında, güzelliğe, hakikatin uzantısında bütüncül olarak biçimlenmiş mimari bir kendine-uygunluk ilkesini sürdüren ahlâkî bir düzenin ve bu düzeni kuran ilahi otoritenin failliği ile erişmeyi arzular.

Gerek Watkins (1977) gerekse de Rykwert (1981), Pugin'in anlatısının milliyetçi arka planını farklı biçimlerde vurgular.⁸⁴ Tüm bu nedenlerle Pugin'in niyetini, yalnızca tektonik bir otantiklik ilkesinin, Terzoglou'nun (2018) da belirttiği gibi, gerçekleştirecek gotik mimari uygulamalar için bir dizi prensip haline getirildiği akılcılık temelli bir kuram olarak değerlendirmekten imtina etmek gerekir. Zira Pugin'in kuramları, mimarlığı, ahlaki yozluklarından özgürleştirilmiş bir toplum ile eşlemeye çalışır ve kapsamlı ve bütüncül bir kimlik inşasının peşine düşer.

Pugin'in mimarlık kuramları birkaç farklı kitapta serimlenmiştir: İlk kitabı *Contrasts: Or A Parallel Between Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the Present Day* (1836), Pugin'in kendisi tarafından basılmıştır ve VIII Henry döneminden itibaren yaşandığını düşündüğü toplumsal değişimi tartışmaya açar. Pugin bu değişimi, kitabının sonuna eklediği ahşap-baskı gravürlerle bir dizi zıtlık hâlinde temsil eder ve Katolik Hristiyanlığın 15. yüzyıldaki dünyasının 19. yüzyıl İngilteresinden hangi bakımlardan üstün olduğunu açıklamaya girişir (Şekil 3.4.). *True Principles of Pointed or Christian Architecture* ise hakiki bir mimarlığın iki temel ilkesini serimleyerek işe başlar, kitap içine yerleştirdiği ahşap-baskı çizimler ile bu ilkeyi farklı binalar üzerinde görünür hale getirmeye çalışır. Pugin'in (1841, s. 1) iki ilkesi şu şekildedir:

“Birincisi, bir binanın yararlılık, inşa ve uygunluk için gerekli olmayan hiçbir özelliği olmamalıdır. İkincisi, süslemeler yalnızca binanın özsel konstrüksiyonunun zenginleştirilmesiyle meydana gelmelidir (Pugin, 1841, s. 1).⁸⁵”

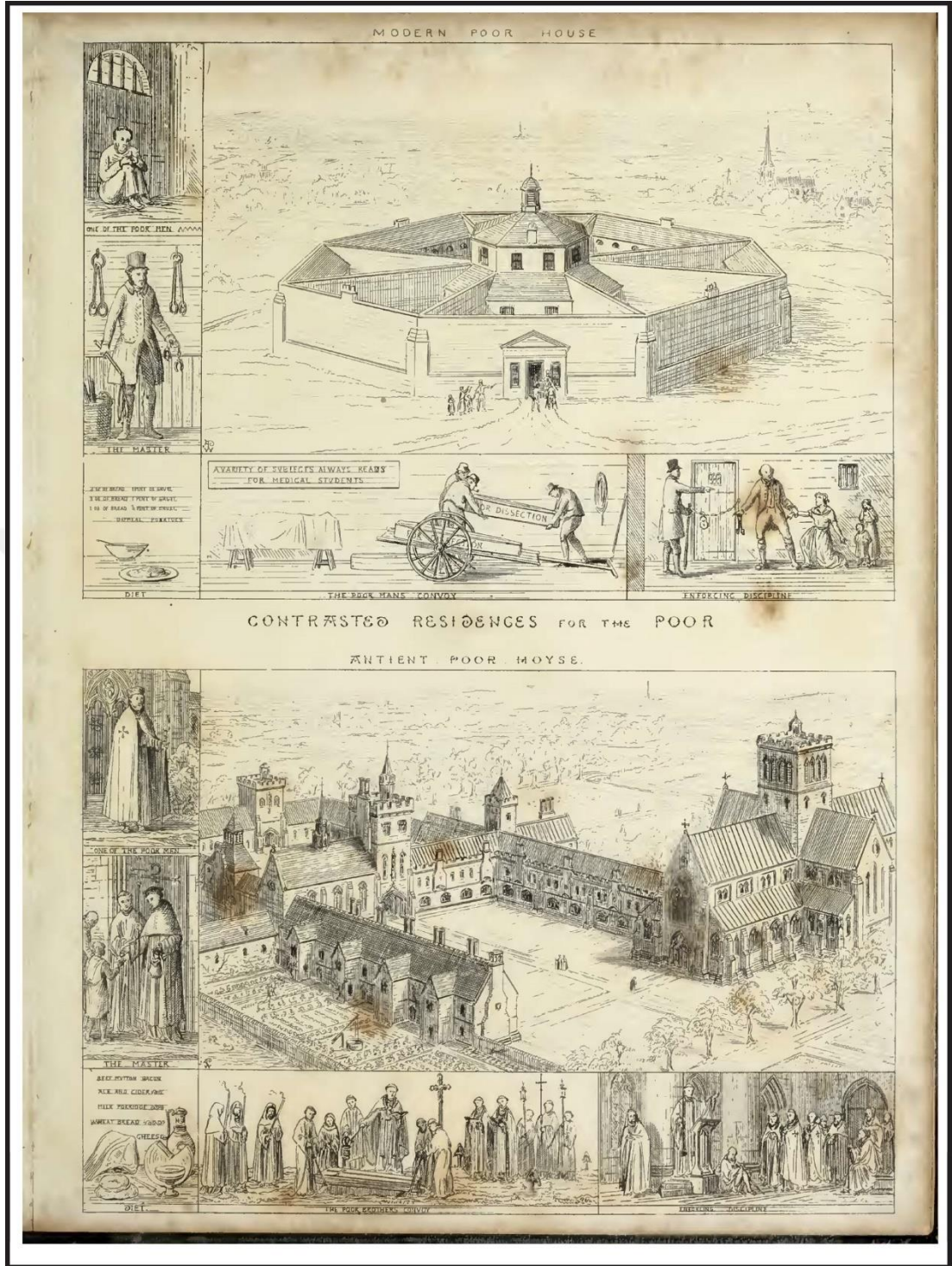
⁸⁴ Rykwert (1981) Pugin'in bu altın çağ anlatısının Kuzey Avrupa Merkezli karakterinin milliyetçi - hatta ırksal- karakterinin altını çizer, Watkin (1977) ise Pugin'in *True Principles of Pointed And Christian Architecture* isimli risalesindeki İngiliz ulusu vurgularını işaret eder.

⁸⁵ Tez yazarının çevirisi.

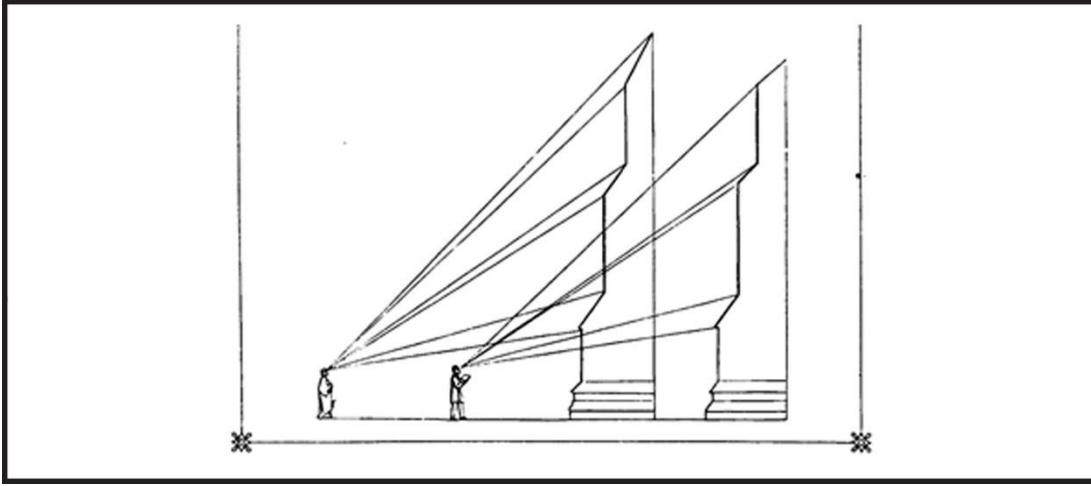
Pugin (1895) *An Apology for the revival of Christian Architecture in England* isimli çalışmasında, Gotik Mimarlığın İngiltere bağlamında yaygınlaşan uygulamalarını, serimlediği bu ilkeler bağlamında değerlendirmiş ve 19. yüzyılda, buharlı makinelerin çeşitli kullanımlarına bağlı teknolojik gelişmelerin Gotik canlandırmacılığı için barındırdığı imaları tartışmaya açmıştır. Pugin, Laugier (1755) gibi, mimarlıkta ahlakiliğin ve güzelliğin eşbiçimli olduğu bir paradigmanın içinde hareket eder.⁸⁶ Yine de Laugier'in (1755) algılardan bağımsız bir biçimde var olduğunu ve doğanın koyduğu yasalara tabi bir dehanın akıl aracılığı ile eriştiğini ifade ettiği mimari güzellik; Pugin'de yerini, Terzoglou'nun (2018) da tartıştığı gibi, kendini bir gözlemciye dürüst bir biçimde açmaya çabalayan bir ilkenin garantisine bırakır.

Burada daha geniş bir anlam yelpazesini -dolayısıyla mimari ifadeyi- barındırabilecek dürüstlük kavramının, kendi dürüstlüğünü strüktürel olarak göstermeye bağlı, görme ilişkileri ile işleyen bir dürüstlüğe evrildiğine dikkat çekilmelidir. Dolayısıyla, Pugin, strüktür ve dürüstlük arasında kurduğu doğrudan bağlantı ile birlikte, daha karmaşık bileşenler barındıran dürüstlük ilkesini *görülebilir* bir dürüstlüğe tercüme edecektir (Şekil 3.5). Bu yüzden Pugin, tarihsel anlatısını ahlaki bir otantiklik idealine yaslıyor olsa bile, bu ideali ortaya koyarken takip ettiği otantiklik teknolojilerindeki bileşenler önem arz eder. Zira Pugin (1841) bu kavrayışı kapsamlı bir temsil stratejisi ile birlikte kurgulamıştır: Gerek prensiplerin sahil uygulamaları gerek prensiplere ters düşen aldatmacalar, mimari yapılara çok farklı ölçeklerde nüfuz eden, gerektiğinde onu kesen, parçalayan ve fragmanlara indirgeyen; gerektiğinde tüm ayrıntıları ile aktaran bir karmaşık bir görselleştirme stratejisi ile değerlendirilir. Bu bakımdan, temelde tektonik bir dürüstlüğe gönderme yapıyormuş gibi görünse bile, kendi dürüstlüğünü, yapıyı gözlemleyen bir dizi gözlemciye kanıtlayarak var olan ve bu dürüstlüğü görme eylemi üzerinden tanımlı hale getiren bir pratiğin, diyagramatik ilkeleri olarak da anlaşılabilir. Bu açıdan Pugin'in ilkeleri, gündelik deneyim içinde kendini gözlemcilere ele verdiği kadar, ele aldığı yapıyı çeşitli biçimlerde "teşrih ederek" niteliklerini açıklayabilen bir gözlemciyi de tartışmaya çağırır.

⁸⁶ Forty'nin (2004) tartışmaya açtığı etik ve estetik birlikteliği burada da tartışmaya dahil olur.



Şekil 3.4 : Pugin'in Kontrastlarından Bir Gravür: Düşkünler Evi, (Pugin, 1836)



Şekil 3.5 : Pugin’in “True Principles of Pointed or Christian Architecture’da” Yapının tüm yüzeyleriyle kendini gözlemciye ifade etme ilkesi ile payandaların yüzeylerinin biçimlenişi (Pugin, 1841).

3.2.1 Pugin’in enformasyonel bağlamı

Pugin’in, Katolik olduğu için ahlaklı, ahlaklı olduğu için güzel olan Gotik Mimarlığı görsel temsiller üzerinden işleyen bir inşadır. Bugün Mario Carpo (2001) gibi mimarlık tarihçileri, Avrupa’daki orta çağ mimarlığını, enformasyon üretimi ve aktarımı temelinde, bir enformasyonel organizasyon problemi olarak yeniden tematize etme eğilimini göstermektedir. Bu pozisyonlarda Gotik yapı üretimi modunun, Rönesansta dolaşıma sokulan temsil teknolojileri ile birlikte kurulmuş, yapı üretimini yukarıdan-aşağı bir biçimde örgütleyen bir “entelektüel mimar” kavrayışının içinde anlaşılamayacak, kolektif bir pratik ortaya koyduğu vurgulanmaktadır (Carpo, 2001).⁸⁷ Zira orta çağda her ne kadar çeşitli çizim metodları, yapı üretim süreçlerinin aktif bir parçası olsa da, *disegno*’nun bir kültürel teknik (Sieghert, 2015) olarak belirmesi ile başlayan ve mimarı entelektüel bir fail olarak yeniden tanımlayan üretim biçimlerinden farklı bir organizasyonel pratiği ortaya koyar.⁸⁸ Bu açıdan, Pugin’in organik bir Hristiyan mimarlığına başvurarak ortaya koyduğu mimarlık açıklamaları ile, günümüzün enformasyonel paradigması içinde yeniden kavramsallaştırılan Gotik arasında benzerlikler bulunduğu kadar önemli farklar da bulunur. Sözgelimi her iki açıklama da mimarın bireysel çabalarını ve arzularını aşmakta olan bir dizi etkileşimi

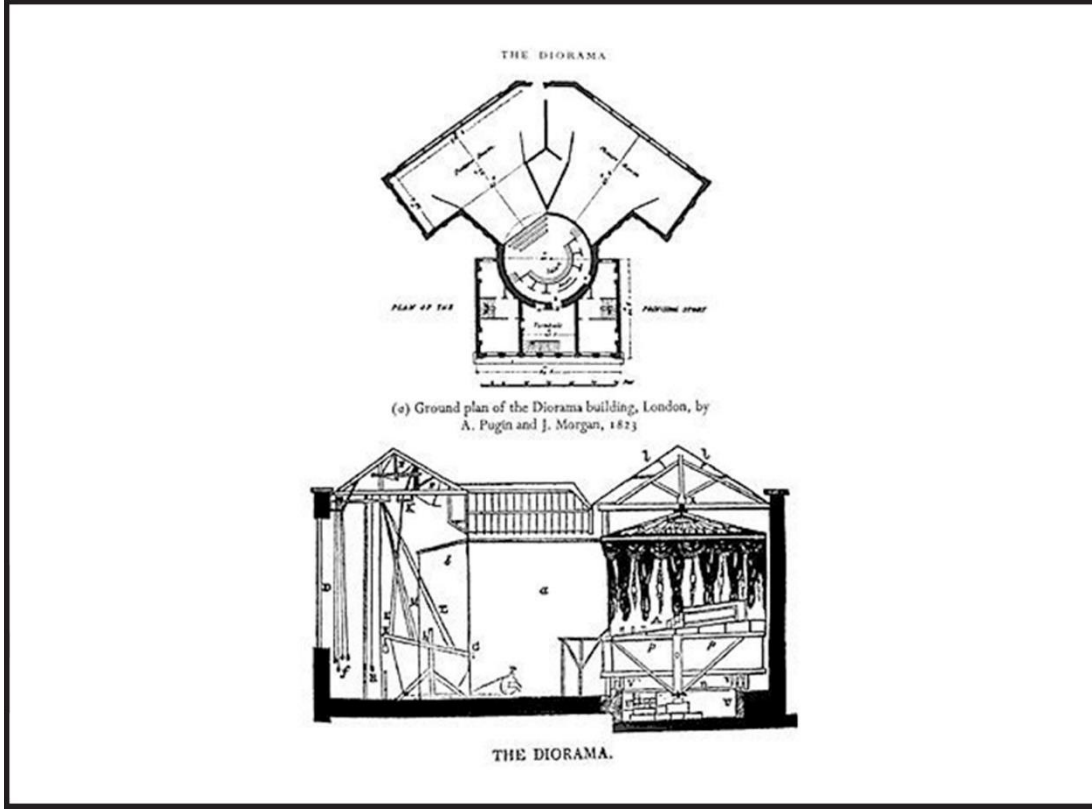
⁸⁷ Organizasyon problemi olmasa bile, bir sonraki alt bölümde tartışılacak olan, Fransa’daki Güzel Sanatlar Akademisi’nin gotik mimarlığa karşı oluşturduğu raporda, gotiğin deneme yanılma üzerinden gelişmiş doğası bir saldırıya tabi tutulur.

⁸⁸ Mario Carpo (2011) Gotik yapı üretim modunun, Rönesans’ta icat edilen teknikler öncesinde sözel bir aktarıma dayalı olması temelindeki kolektifliğine vurgu yapar.

vurgular; ancak Pugin'in açıklamaları ilahi bir bütünlüğün garantisi altında beliren, bozulmamış bir kimliği çizim aracılığı ile görselleştirerek merkezinde tutarken; organizasyonel açıklamalarda bu türden, özsel ve kararlı bir kimliğin bulunmadığı düşünülür.

Yine de Pugin'in görülebilir bir biçimde dürüst olan Gotik açıklamasını, görsel verilerin üretimi ile ilgili bir dizi açıklama ile genişletmek mümkündür. Zira Pugin'in kuramı, kişisel hayatında halihazırda sahip olduğu bir dizi bağlantı ile ilişkilendirilebilir. Terzoglou (2018) Pugin'i bir çeşit erken modernist olarak tematize eden mimarlık kuramları da bu biyografik bağlantıları çeşitli biçimlerde vurguladığını belirtir. Pugin'in babası Auguste Charles Pugin'in, Fransız İhtilali sonrasında İngiltere'ye göç etmiş olması, Pugin'in geliştirmekte olan Laugier'in ve Blondel'in Fransız kuramlarından haberdar olması olarak yorumlanmıştır (Terzoglou, 2018). Ancak kapsamlı bir biyografik çalışma olan "Pugin: God's Architect"te Rosemary Hill (2009), Pugin'i bir "kuramcı" olarak tematize etmeye çalışan bu girişimlerin ifade ettiği kadar doğrudan olmadığını ve görüldüğünden karmaşık olduğunu vurgular. Hill'e (2009) göre Pugin, bir kitap okuyucusundan daha ziyade, düşüncelerini yoğun empirik çalışmalarla geliştiren bir aktördür. Hill (2009), Fransız kuramlarını Pugin'e aktarması nedeniyle olmasa bile, Pugin'in babası Auguste'nin, Pugin için belirleyici olduğunu belirtir. Zira Hill'in (2009) anlatısında, Auguste teknik çizimlerle ilgili kariyerine İngiltere'ye göç etmeden önce, "Les Cabinets de Modes" isimli dergide 1785'te çeşitli dolap çizimleri yayınlamıştır. İngiltere'ye göç ettikten sonra, 1792'de Royal Academy'de suluboya çizimler üzerine dersler almış ve 1794'te Mimar John Nash için, sulu boya perspektifler üreten bir teknik ressam olarak çalışmaya başlamıştır. Hill (2009), dönemin İngiltere Aristokrasisinde, inşai süreçler başlamadan önce bu türden çizimlere yönelik ilginin Pitoresk'e yönelik bir arzunun sonucu olduğunu vurgular. Auguste Charles Pugin, Nash ile sürdürdüğü kariyerinde pek çok villada ve Charles Daugerre'nin Diorama binasının inşaatında çalışmıştır. Altick (1978) "Shows of London" isimli kitabında Auguste Pugin'i, Dioramanın mimarı olarak anmaktadır, ancak Hill'in anlatısına göre Auguste, John Nash ile birlikte çalışırken mimari bir komisyon almamıştır. Daguerre'in "dioramaları" 19. yüzyıl bağlamında,

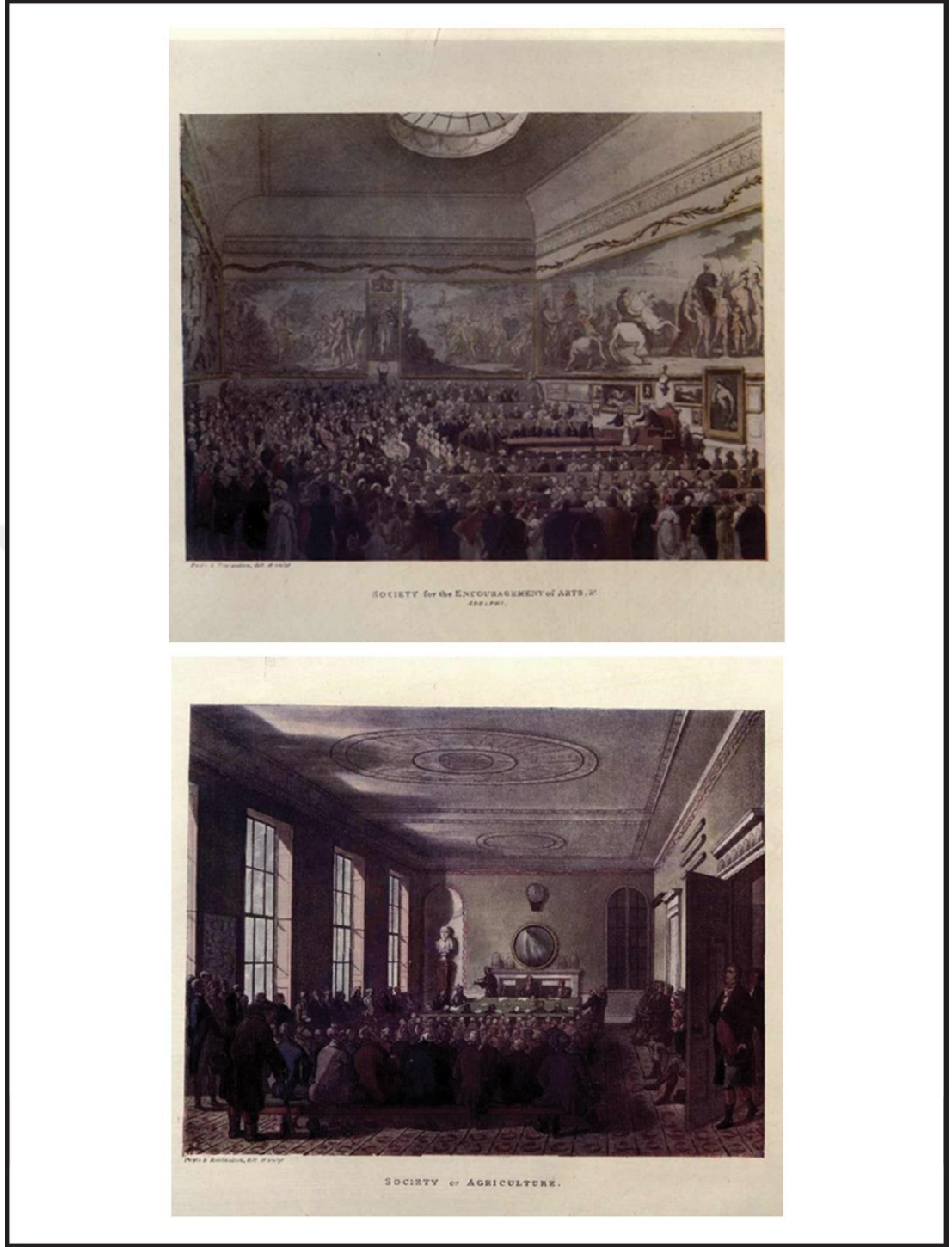
görmeyen geçirdiği kritik değişim ile ilişkili olarak değerlendirilebilir.⁸⁹ Bununla beraber, Altick'e (1978) göre Regents Park'taki diorama binası, Paris dioraması ile bire bir aynıdır.



Şekil 3.6 : İngiltere'deki Diorama Binası (URL-8)

Rosemary Hill'in (2009) biyografisinin ortaya koyduğu haliyle, Auguste Charles Pugin'in 19. yüzyıl başlarındaki bu yeni görsel kültürle ilişkisi yalnızca bu değildir. Pugin, Thomas Rowlandson'la birlikte, Rudolph Ackermann'ın metinlerini ve açıklamalarını yazdığı, İngiltere'de bir hayli ilgi uyandıran *Microcosm of London* isimli kitaptaki suluboya perspektif çizimleri üretmiştir (Hill, 2009). Auguste çizimlerin mimari detayları üzerinde çalışmış, Rowlandson ise figürleri çizmiştir. Kitap, 19. yüzyıl'ın ilk yarısında Londrada yaşanan gündelik hayata dair kapsamlı bir açıklama ve belgeleme girişimidir. Çeşitli mekanlara, kurumlara ve Londra'daki işleyişlere dair detaylı illüstrasyonlar ve kapsamlı metinsel anlatılar ortaya koymuştur.

⁸⁹ Charles Daguerre, daha sonraları, “daguerrotip” adı verilen ilk pratik fotoğrafılama teknolojisini icat edecektir.



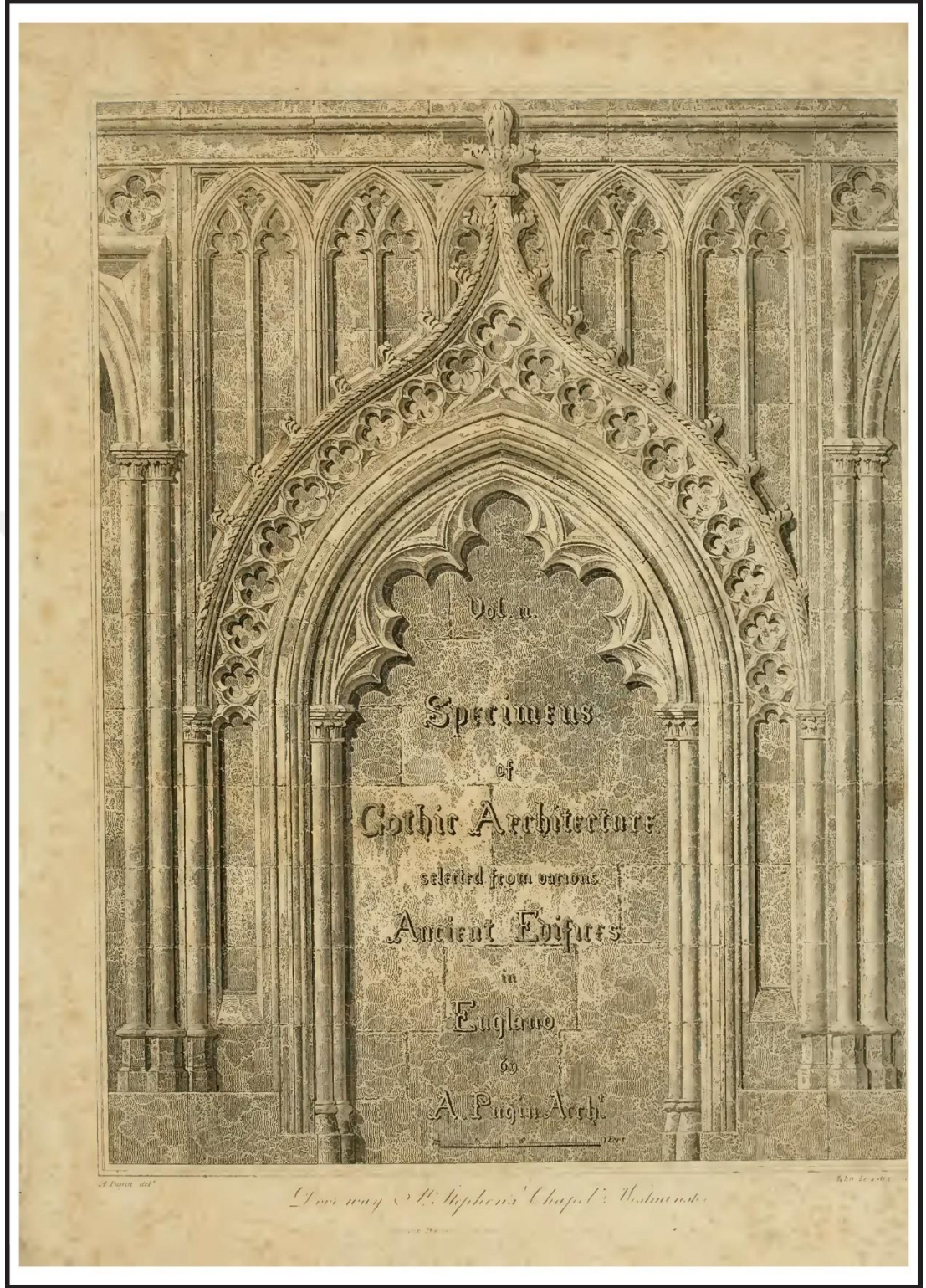
Şekil 3.7 : Auguste Charles Pugin ve Rowlandson’un “Microcosm of London” isimli kitaptaki Perspektif çizimlerinden bazıları (Ackermann ve diğ., 1808).

Hill’in (2009) anlatısına göre, Auguste’nin Rudolph Ackerman ile ortaklıkları, Microcosm of London serisinin gördüğü ilgiden sonra da devam etmiştir. 19. yüzyılın başında, İngiltere’de Pitoresk alt-akıntının etkileri, mimaride Gotik detaylara dair bir ilgi uyandırmaya başlamıştır. Bu nedenle, Pugin ve Ackerman mimarların bu uygulamalarda kullanabileceği, ölçekli çizimlerin yer aldığı bir rehber kitap üzerinde

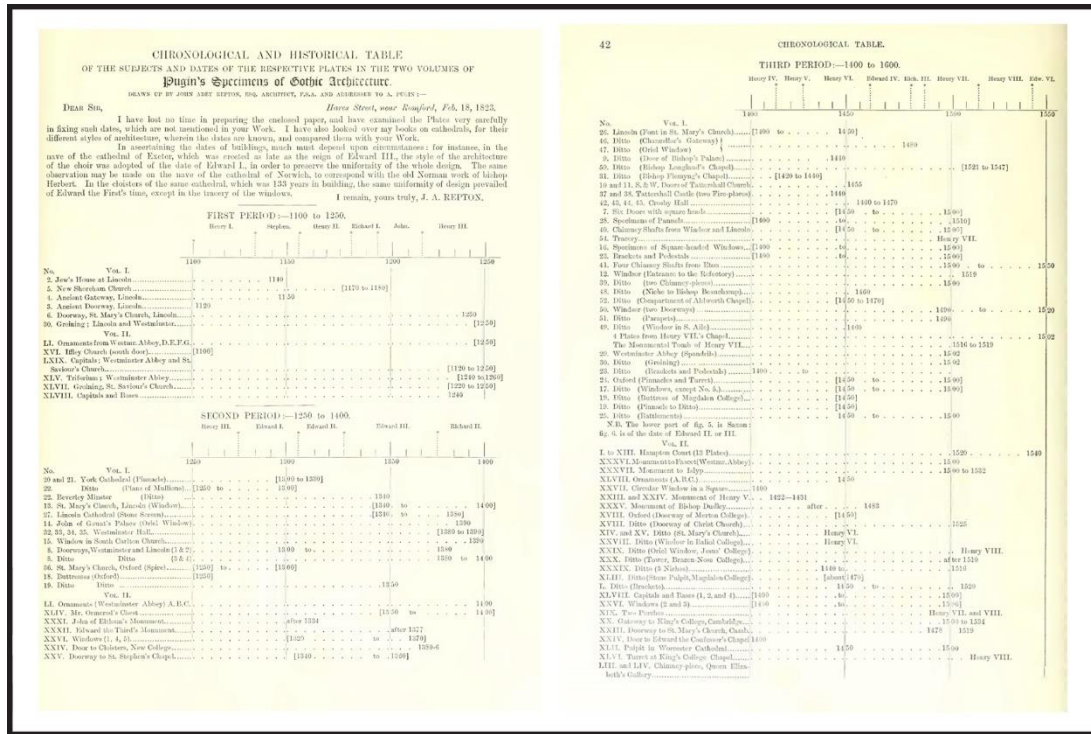
çalışmaya başlamışlardır. Auguste Charles Pugin ve çizim eğitimi verdiği atölyesinde çalışanlar, İngiltere ve Normandiya'daki orta çağ mimarlıklarını kapsayan saha gezintileri gerçekleştirmiştir. Oğul Augustus Northmore Welby Pugin de bu gezilerin parçası olmuş ve teknik çizim süreçlerinde çalışmıştır. Rosemary Hill'e (2009) göre, Pugin'in gotik mimarlık üzerine düşünceleri, bu geziler ile birlikte belirginleşmeye başlamıştır.

Bu kolektif çabanın ortaya çıkardığı ürün, 1825 yılında yayımlanacak olan "*Specimens of Gothic Architecture: selected from various ancient edifices in England: consisting of plans, elevations, sections, and parts at large, calculated to exemplify the various styles, and the practical construction of this admired class of Architecture*" isimli, kapsamlı bir çizim kataloğu ortaya koyan kitaptır (Şekil 3.8.). Bu kataloğun başındaki açıklama ve örneklerin tarifleri Edward James Wilson tarafından yazılmıştır. Wilson, Pugin'in daha sonra kuramsal projelerinde üstleneceği tartışma biçimlerini andırır bir biçimde, İngiltere'de reformla eşzamanlı olarak gerçekleşen İtalyan etkili mimarlığı sorunsallaştırmış ve Gotik mimarlığın Avrupa için uygunluğunun altını çizmiştir. Bu nedenle, Pugin'in ilkelerinin örtük bir biçimde bu kitapta bulunduğunu tartışmak mümkündür.⁹⁰ Wilson, hala Gotik mimarlığı bir çeşit "oranlar" kavrayışı içinde anlamaya çalışarak klasisizm temelli bir kavrayışı devam ettirse de; Gotik yapılardan seçilen örnekler için yazdığı açıklamalarda, bu detayların ne türden kullanımlara denk düştüğünü, uygunluk vurgusuyla açıklamıştır. Bununla beraber, *Specimens of Gothic Architecture*'da Auguste Pugin, örneklerin gelişimini, değişimini haritalayan bir kronolojik bir tablo da sunmuştur (Şekil 3.9). Sonuç olarak bu kitap, mimari biçimleri katı bir görsellik rejimi içinde eritmiş; onları parçalamış ve çizimler dolayımında mekanik bir biçimde yeniden üretilmelerini mümkün kılacak, yapının tüm katmanlarını görünür hale getiren bir stratejiyi cisimleşmiştir (Şekil 3.10).

⁹⁰ Phoebe Stanton (1968) da bu bağlantıyı vurgulamıştır. Ancak Stanton'a (1968) göre Wilson'un metninde, dini bir eğilim gözlenmez.



Şekil 3.8 : Specimens of Gothic Architecture'un Frontispiece'i (Pugin ve Wilson, 1825)



Şekil 3.9 : Specimens of Gothic Architecture'daki Timeline (Pugin ve Wilson, 1825)

Phoebe Stanton (1968), "The Sources of Pugin's Contrasts" isimli metninde, Pugin'in kaynaklarını sıralarken, Nuremberg Chronics ve Golden Legend gibi birkaç yüzyıllık dini illüstrasyonlarla dolu kitapların ardına, George Cruikshank'ın karikatürlerini yerleştirir. Stanton (1968) Cruikshank'ın karikatürlerinde gözlemlenebilecek orta-çağ özlemini vurgular ve Pugin'in Kontrastlarda üstlendiği alaycı tonun bu karikatürlerle ilişkisini tartışmaya açar. Stanton (1968), bununla beraber, Avrupa'da yayılmakta olan Saint-Simonculuğun, John Stuart Mill'in toplumsal çözümlemelerinin ve Thomas Carlyle'in çeşitli mafelelerinin, Pugin'in düşüncelerinde etkili olduğunu savunur.

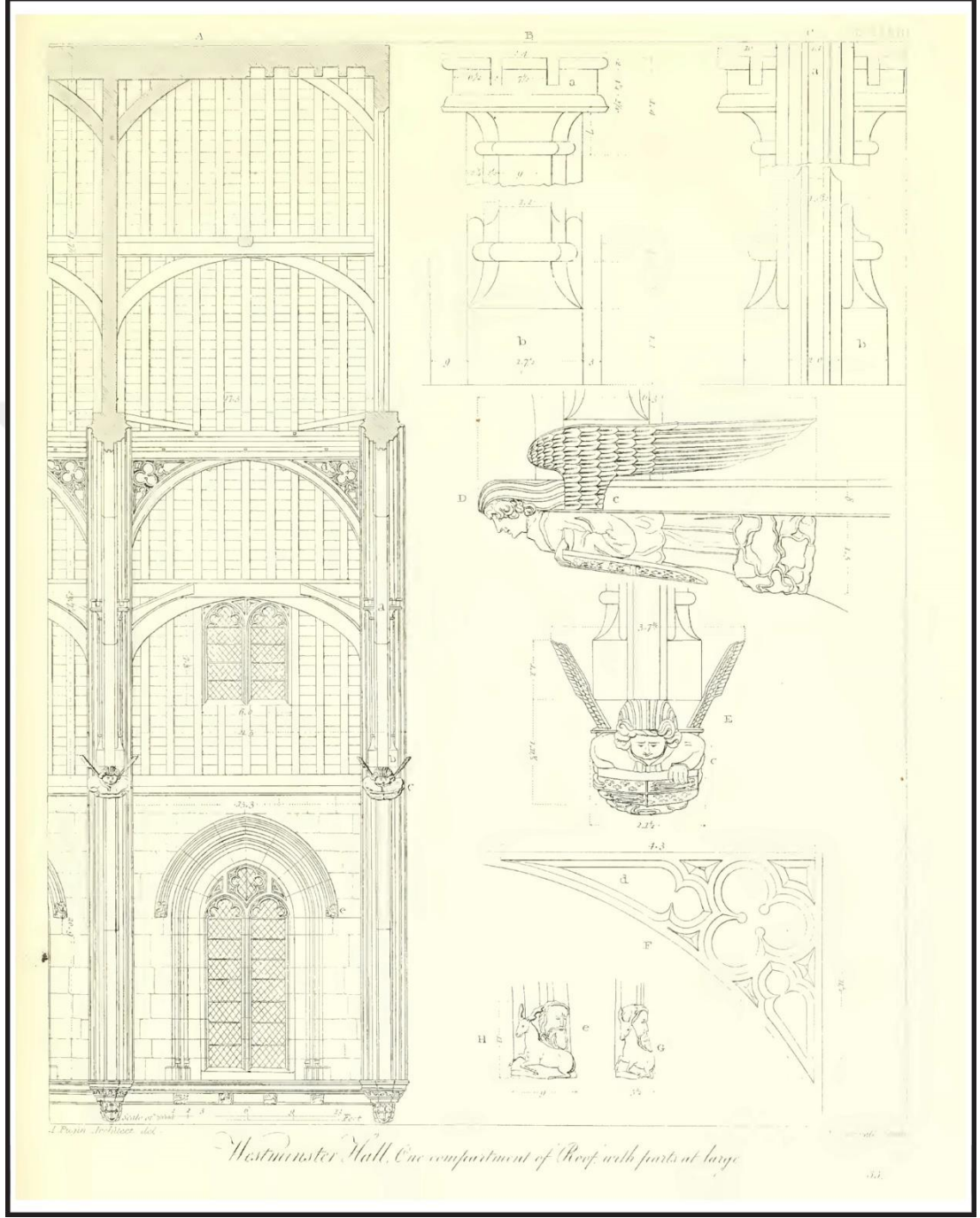
3.2.2 Pugin ve makine anksiyetesi

Pugin'in Gotik mimarlık anlatısının, *Specimens of Gothic Architecture*'un mekanik görselliğinin ilerisine ötesine geçen, ilkesel bir bütünlüğü vurguladığı ifade edilmelidir. Pugin (1895, s. 7), *Apology*'de, 19. yüzyıldaki çöküşün, temelde "ruhta" kaynaklanan bir çürümeden kaynaklandığına vurgu yapar:

16. yüzyılda gerçekleşen değişim yalnızca beğeniye ilişkin bir mesele değildi, daha ziyade ruhun⁹¹ değişmesiydi; Hristiyan ve pagan fikirler arasında büyük bir ihtilaftı ve ikincisi galip geldi ve böylelikle mimarlıkta ilk defa tutarsızlık geliştirildi. Bundan önceki periyotta,

⁹¹ Vurgu tez yazarına aittir.

mimarlık her zaman içinde barındırdığı çeşitli sistemlerin doğru tipi olmuştur; ancak Hristiyanlar bu ölümcül, klasik tasarımı diriltmek hatasını yaptığı andan itibaren mimarlığın prensipleri sefil bir kafa karışıklığına gömüldü.⁹²



Şekil 3.10 : Specimens of Gothic Architecture'dan örnekler (Pugin ve Wilson, 1825)

⁹² Tez yazarının çevirisi.

Pugin 19. yüzyıl içindeki güçlü makine anksiyetesi içinden konuşur; bu durum kimi zaman satır aralarında, kimi zaman da doğrudan takip edilebilir. Sözelimi İlk kitabı *Contrasts*'ta, Kral VI. Edward'ın iktidarı hakkında şöyle yazar (Pugin, 1836, s. 27):

Bu ülkedeki kilise, o zamanlar en tepesinde, tabi ki kendisi için düşünme ya da eyleme geçebilmeye muktedir olmayan, devleti asıl teşkil edenler tarafından *yalnızca bir makine olarak kullanılmaya uygun*⁹³ dokuz yaşında bir çocuk barındırıyordu.⁹⁴

Buradaki kullanım metaforik de olsa, Pugin'in makineleri, "kendileri için düşünme ya da eyleme geçme" kapasitelerinden yoksun olgular olarak değerlendirdiğine dair bir çıkarım makul görünür. Bu yaklaşım *Apologies*'de, yeni teknik gelişmeler ve gotik canlandırmacılığı arasındaki ilişkide de görülebilir. Pugin *Apologies*'de, buharlı motorlar vb. gelişmelerin mimarlıktaki kullanım alanlarına dair bir değerlendirme yazar. Buna göre Gotik mimarlığın kendisi de bir dizi teknolojik gelişme ile ilişkili bir biçimde değişim gösterdiği inkâr edilemez. Sözelimi taş işleme aparatlarının geçirdiği değişimler çağlar boyunca Gotik mimarlığın biçimlenmesinde etkili olmuştur. Yine de Pugin şöyle yazar: "*İcatların yolunu kapamak istemiyoruz, ancak bu icatları kendi meşru kullanımları içinde sınırlamak ve daha kutsal sanatlar ile yer değiştirmelerini önlemek istiyoruz* (Pugin, 1895, s.41).⁹⁵"

Pugin'in makine anksiyetesi, Pugin'in ilk kitabı *Contrasts*'ın başına yerleştirdiği, 19. yüzyıl başındaki İngiltere bağlamındaki mimarlıkları satirize eden ahşap-baskı levhada açık bir biçimde görünür haldedir (Şekil 3.11).⁹⁶ Pugin, levhasında adeta bir mimari menfurluklar tapınağı kurgular. Bu menfurluklar yoğunlaşmasının ismi "Beğenin Tapınağı ve Mimari Deposu"dur. Binanın orta katına yerleştirmiş rölyef biçimindeki dorik sütunlar ve üçgen alınlığın arasına ve etrafına bir dizi yazı iliştilmiştir (Şekil 3.12). Genç ve hevesli mimarlar için, 1500 poundu aşmayacak, 8000 kişilik bir Gotik ya da Elizabeth üslubunda bir bina talep eden yarışma ilanının altında, *Specimens of Gothic Architecture*'un parçalanmış bitirme detayları alınlığın

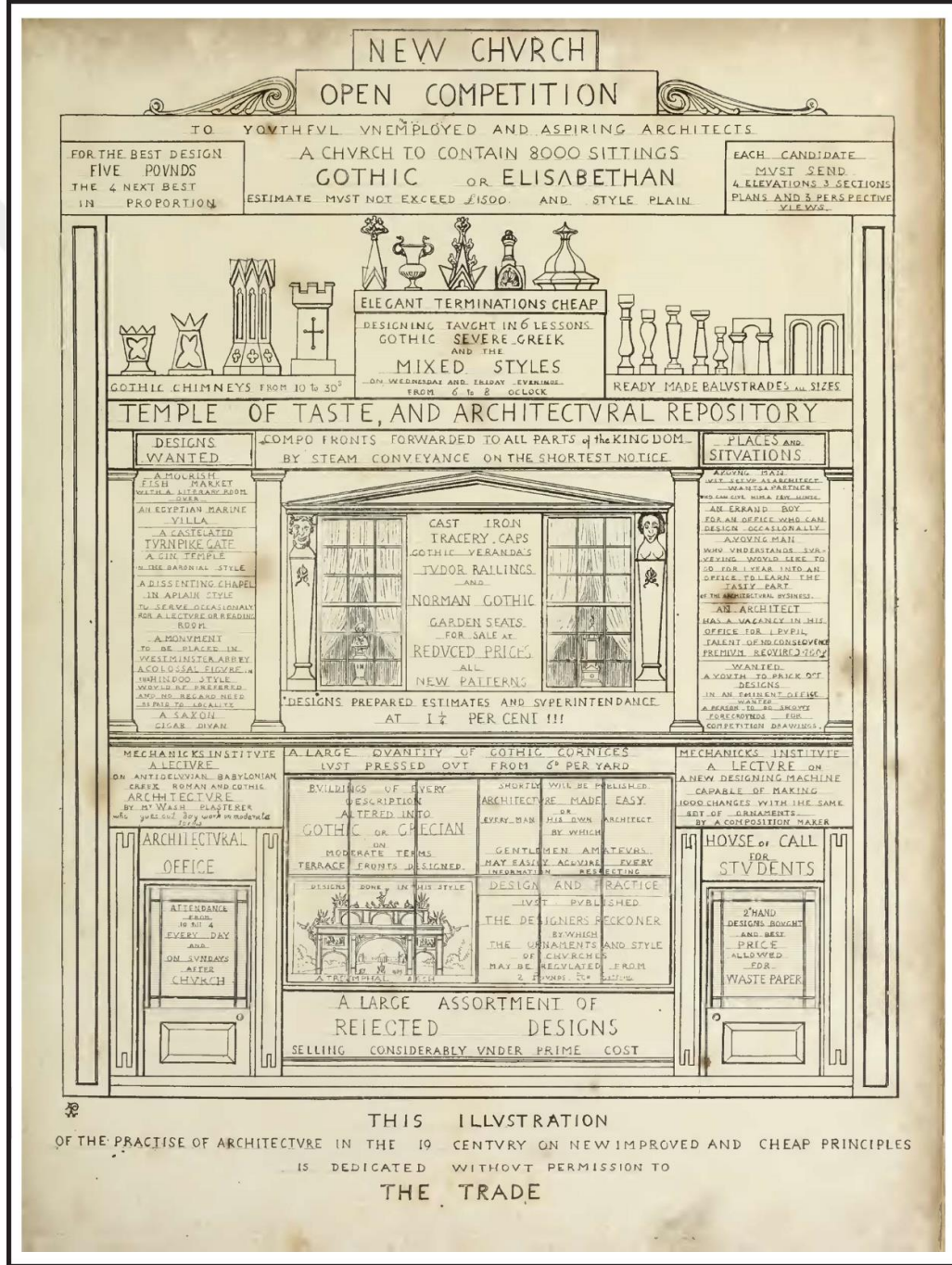
⁹³ Vurgu tez yazarına aittir.

⁹⁴ Tez yazarının çevirisi.

⁹⁵ Tez yazarının çevirisi

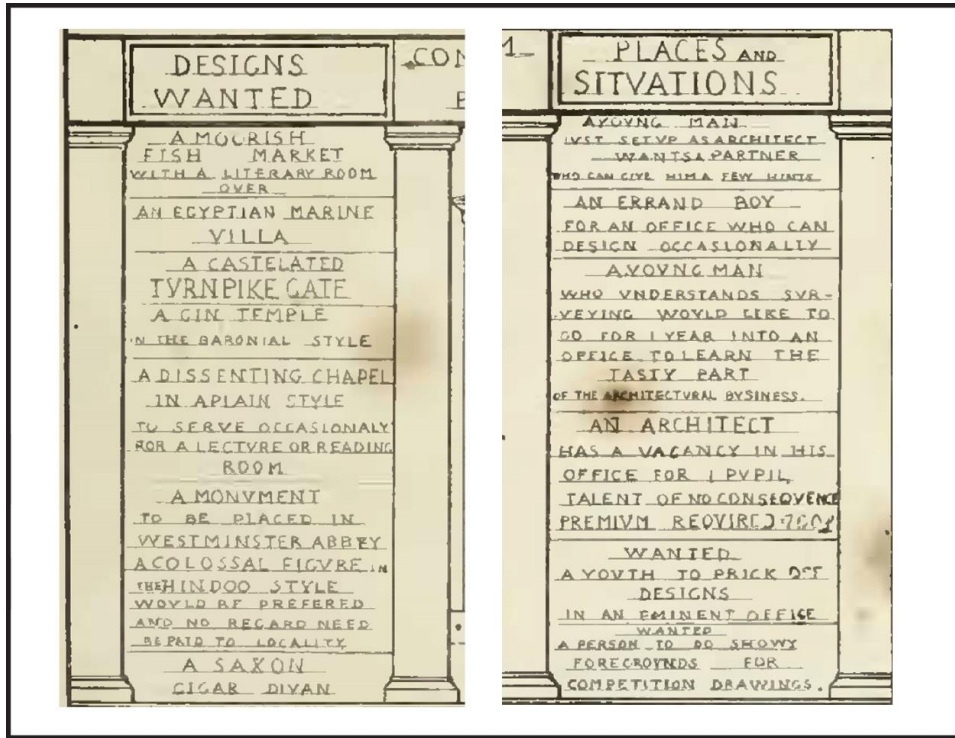
⁹⁶ Hill'in (2009)biyografisine göre bu açık taşlamanın hedefi, doğrudan 1834'teki Westminsterdaki Parlamento Binasındaki yangının yerine açılan yarışmadır. Yine de Pugin'in eleştirileri, sadece bu yarışmanın bağlamını değil, 19. yüzyılın ilk yarısında İngiltere'deki mimarlık ortamının genel yapısını ilgilendirir. Holliday'in (2012) düzenlediği Stanton'ın (2012) ölümünden sonra yayınlanacak el yazması metninde bu levhanın doğrudan bir biçimde hedef aldığı aktörleri çözümler.

sol tarafına, neo-klasik üslubun detaylar ise sağ tarafına sıralanır. Yarışmanın birincilik ödülü 5 pounddur ve yarışma kompozisyonlarının cepheleri (compo fronts) buhar vasıtasıyla imparatorluğun dört bir yanına, ivedilikle sevk edilecektir. Pugin, mekanik bir biçimde binaya giydirilen, stilistik elemanlarla ilgili bir dizi parodiyi levhanın dört bir yanına yerleştirir. Sözgelimi uygun olmayan bir sürü tasarım, bu menfur dükkânda kâğıt parasına satılmakta, basitleştirilmiş mimarlık dersleri verilmektedir.

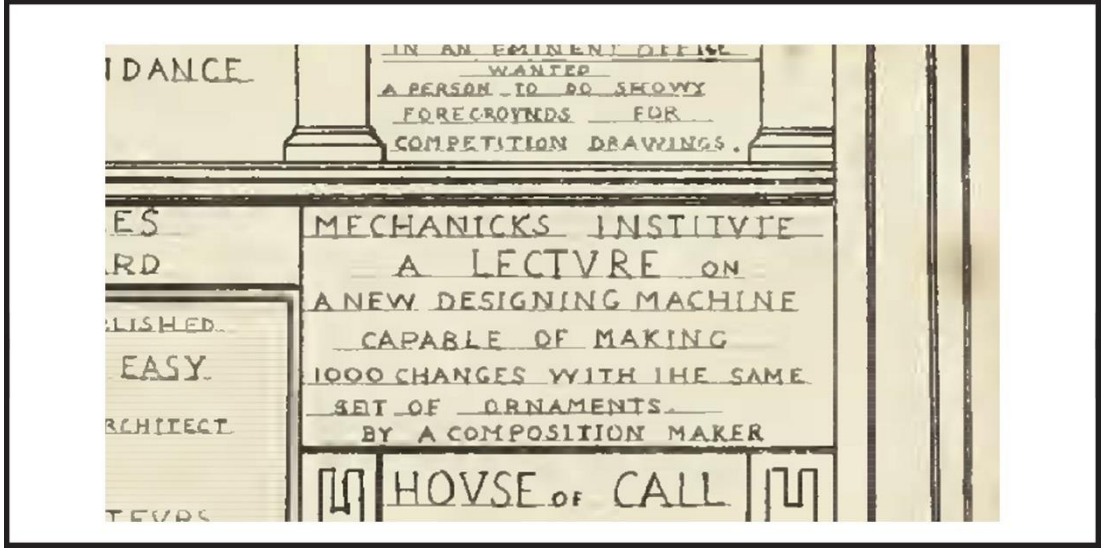


Şekil 3.11 : Pugin'in The Trade Başlıklı Levhası (Pugin, 1836)

Pugin'in makine anksiyetesi, tapınağın kapılarının hemen üzerine yerleştirdiği iki "Mechanick Institute" ders ilanında belirginleşir (Şekil 3.13). Sol kapının üzerindeki, Mekanik Enstitüsündeki, gündüz başka işlere gitme ihtimali olan Mr. Wash Plasterer (Bay Yıkama Sıvacısı) tarafından verilen, "Tufan Öncesi, Babil, Yunan, Roma ve Gotik Mimarlık Dersleri"nde karşılık bulur. Bu açıdan Pugin mekanik teknikler temelinde gelişmeye başlayan yeni kalıp basım ve üst sıva tekniklerini eleştirmektedir, zira bu yeni teknolojik gelişmeler arasında mimari üslup, binaya mekanik olarak takılacak, eklenecek bir etmene dönüşmüş gibidir. Dolayısıyla, 20. yüzyılda monolitik kurgusuyla işleyecek, binaya ait bütün teknik elemanların görünür halde bırakılmasını salık verecek ahlaki rejime atfedilen kökende, mekanizma ve teknoloji karşıtlığı sezilir. Pugin'in gravürdeki ikinci makine anksiyetesi 20. ve 21. yüzyıllarda ciddi ve merkezi tartışmalar barındıracak makine failliği üzerinedir. Pugin, Mechanick Institute tarafından verilen ikinci derste, bir kompozisyon üreticisi tarafından anlatılacak, aynı dizi süsleme içerisinde 1000 fark üretebilen bir tasarlayan makineden bahseder. Dolayısıyla Pugin, 20. yüzyılın ikinci yarısında, organizasyonel paradigma içinde neredeyse kilit bir argümanlaştırma biçimini ortaya alacak tasarlayan makineler imgeleminin 19. yüzyıldaki bir örneğini ortaya koyar, ama bunu arzu edilen, erişilmesi gereken bir nihai nokta olarak değil; bir inotantiklik biçimi olarak değerlendirir.



Şekil 3.12 : Pugin'in 19. Yüzyılda Mimarlık Mesleğinin Durumuna Getirdiği Eleştiri (Pugin, 1836)

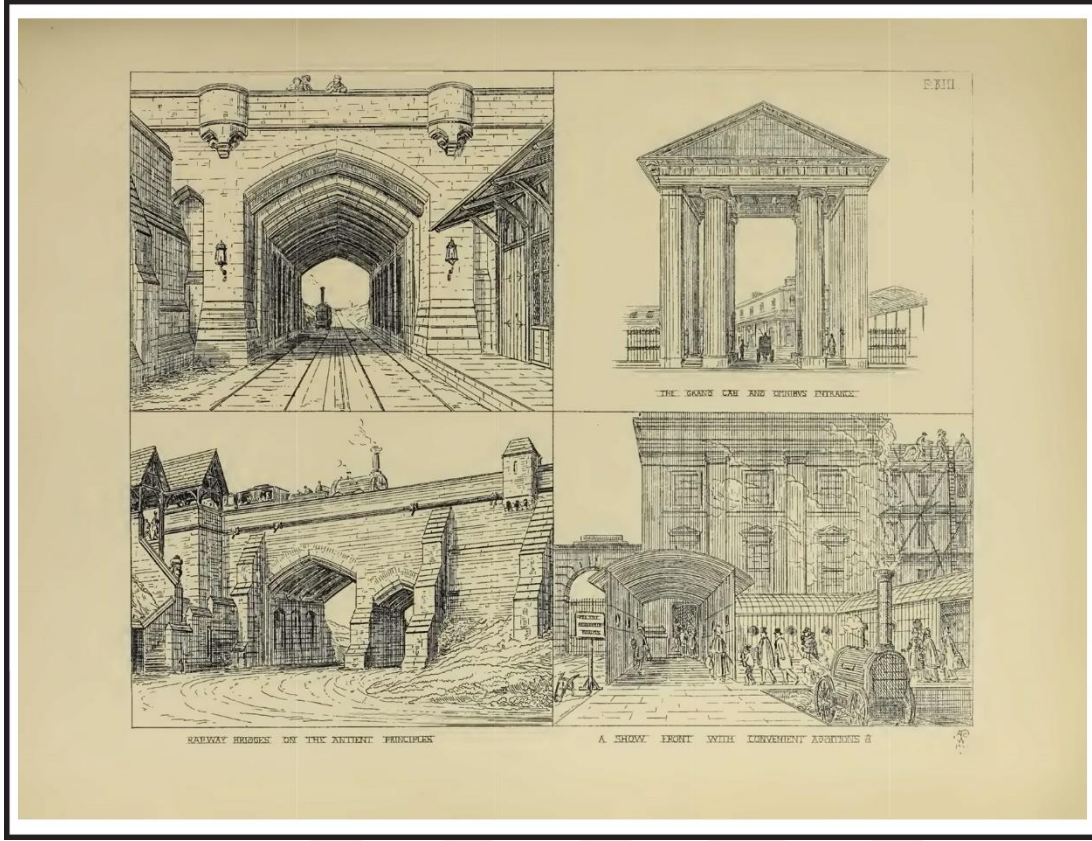


Şekil 3.13 : Mechanics Institute Derslerinden Biri (Pugin, 1836)

Makinelere yönelik bu endişe, yine de Pugin’i bu yeni teknolojilerle ilişkili bir takım mimari nesneler tasavvur etmekten geri bırakmaz. 19. yüzyılın en kritik dönüşümlerinden birini işaretleyen buharlı tren sistemlerinin gelişmesi ve bu sistemler doğrultusunda yeni ortaya çıkan mekansal gereksinimler, Pugin için bu özsel Hristiyan mimarlığının ilkelerinin işe koşulacağı sahalardan birini belirtir. Pugin (1895) Apologies’de, trenler için köprüler ya da istasyonlar gibi yapıların, bir Hristiyan mimarlığı tarafından nasıl ele alınması gerektiğine dair bir dizi örnek geliştirir ve bu örnekleri, klasik üslupta inşa edilmiş binaların kütleleri ile karşılaştırır (Şekil 3.14). Bu istasyon yapıları ve köprülerde Pugin (1895), biçimsel olarak gotik bir karakteri devam ettirse de, işlevciliğe yaklaşmıştır. Bu işlevcilik metinde şöyle ifade kazanır:

Demiryolları, doğal bir biçimde ele alınsaydı, büyük kütleli mimarlıklar için iyi bir bakış sağlayacaktı. Payandalardan, iklimlendirmeden ve bölümleyici kemerlerden, dikey ve yatay basınca dayanımdan başka çok az şey gerekliydi. Çekinmeden söyleyeceğim, yalnızca doğal sonuçlarını izlemeyi gerektiren bir işin, tam olarak isteneni en basit ve en özsel bir biçimde yaparak; yalnızca konstrüksiyon, tıpkı yaşlı adamların sur duvarlarını (yaparken) yaptıkları gibi, onbinlerce pound tasarruf edilebilirdi ve her açıdan stabil bir kütle üretilebilirdi (...) (Pugin, 1895, s. 10) ⁹⁷

⁹⁷ Tez yazarının çevirisi.



Şekil 3.14 : Pugin'in Apologies'de Ortaya Koyduğu Demiryolu Yapılarını vurgulayan Kontrastlı Çizimler (Pugin, 1895)

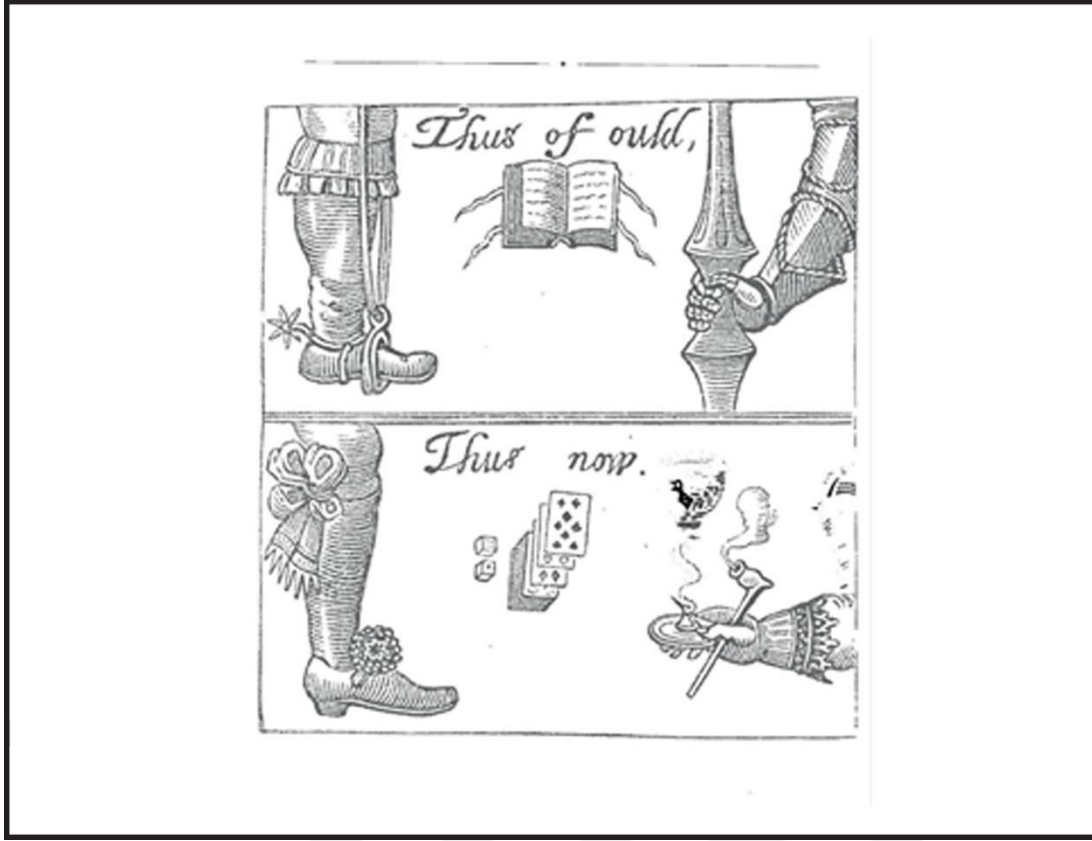
Pugin'in bu ikircikli makine anksiyetesi ve mimari hakikatin idealize edilmiş bir Hristiyan mimarlık kurgusunda tematize edilmesi, yapım teknolojilerini yapıda dürüstçe ifade etme kanonu sürdüren mimarlık kuramı girişimleri için bağlantı kurulması güç bir köken ortaya koyar. Giriş bölümünde değinildiği gibi, kanon içerisinde makine ve hakikat ilişkisi, 19. yüzyılın sonlarından itibaren ciddi bir değişime uğramaya başlayacaktır. Bu durumu, Friedrich Kittler'in 1800 söylem/ağının dağılması ile birlikte yeniden değerlendirmek gerekir. Ruha dönerek tercüme edilebilen bir doğru fikri, kendini farklı kanallarda üretilen ve daimî bir biçimde gürültüyle mücadele etmek durumunda kalan bir etkiye bırakır bırakmaz, enformasyonel işlemler gerçekleştiren makineler yükselişe geçer. Dürüstlük kanonu, hayatı enformasyonel bir düzlemde analiz ve ifade etmenin yeni araçlarına ve yöntemlerine kavuştukça 'makinelere' olağanlaşacak, Romantizmin erişmeye çabaladığı aşkınsal doğa, yerini heybetli ve hızlı bir enformasyonel etkileşimler sistemine bırakmaya başlayacaktır. Araştırma, bu ikircikli, önceleri organik bir bütünsellik tarafından baskı altına alınması gerektiği makineler temasını ilerleyen sayfalarda tekrar ziyaret eder.

3.2.3 Pugin'in inotantikleri: alaycı bir grafik strateji

Pugin, çizimleriyle kurguladığı “Altın Çağ” devam ettirdiği anlatısında, sürekli biçimde inotantik mimarlıkları görselleştirir, hatta inotantik mimarlıklar icat eder. Bu durum, izlediği temsil stratejisinin doğrudan bir sonucu olarak anlaşılabilir. Pugin'in kontrastlar ve zıtlastırma üzerinden kurulan ifade tekniği, başka kültürel tarih yazımlarında 17. Yüzyılda da bulunabilir. Sözelimi Wolfgang Schivelbusch'un (1993) “Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants and Intoxicants” isimli kitabında kapsadığı görsel materyallerde, çeşitli toplumsal bozulmaların kontrastlarla ifade edildiği çizimlere rastlanır (Şekil 3.13.). Bu açıdan Pugin'in kullandığı grafik stratejinin, uzunca bir süredir kültürel alanda dolaşımda olduğunu belirtmek mümkün görünür.

Bununla beraber Pugin (1841) her zaman kontrastlaştırma tekniğine başvuramaz. İnnotantik mimarlıklar, kimi zaman doğrudan bir biçimde Pugin'in metinleri içerisinde yer bulur. Sözelimi St. Paul Katedralinin kubbesindeki katmanlaşma gibi olguları (Şekil 3.15), kendini olduğu gibi ifade eden bir mimarlığın serimlenmesi adına, kendini olduğundan başka gösteren bir mimarlığı temsil edecek stratejinin bir parçası haline getirecektir (Şekil 3.16) Yine de ironik bir biçimde Pugin'in bu görselleştirme stratejisi, tümüyle nesnel bir biçimde “gerçeği olduğu gibi ifade etmek” niyetini tam olarak gerçekleştirmez. Pugin, kitaplarına iliştiirdiği ahşap-baskı çizimlerde, gerek ele aldığı binaları kendi mesajını güçlendirecek şekilde deforme etmekten, eklemeler ve çıkarmalar yapmaktan, gerekse de Kontrastlar'daki yazınında anakronizme düşmekten kurtulamaz.⁹⁸ Pugin, bir bakıma, bu otantiklik teknolojisi içerisinde, vurgu yaptığı hakikati anlaşılabilir kılmak için, yine aynı görsellik türleri içerisinde işleyen karikatürize “inotantik” mimarlıklar icat eder; bu inotantik mimarlıkların İngiltere koşulları içindeki yetersizliklerini bu türden bir strateji ile açıklar (Şekil 3.17)(Şekil 3.18.), (Şekil 3.19).

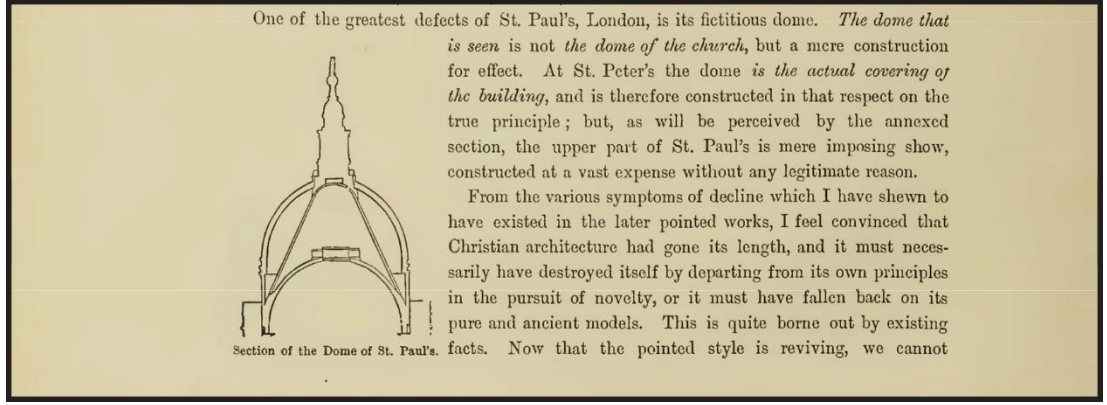
⁹⁸ Tez yazarının çevirisi.



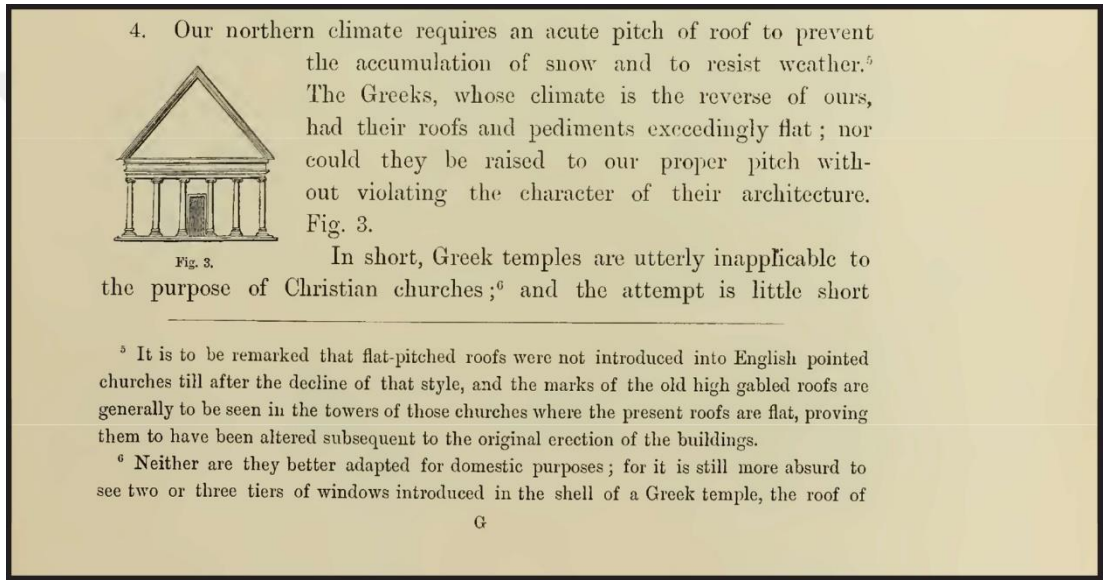
Şekil 3.15 : Tarihçi Wolfgang Schivelbusch’un “Tastes of Paradise”ından, 1600’lere tarihlenen bir çizim (Schivelbusch, 1993).

Phoebe Stanton’ın ölümünden sonra yayınlanan ve Kathryn Holliday (2012), tarafından düzenlenen el-yazmasında, Stanton (2012, s. 135) bu stratejinin ironik etkililiğini vurgular:

Kontrastlar şaşırtıcı ve etkilidir çünkü argümanı aldatıcı bir şekilde basittir. Kontrastların görsel aracı doğrudandır, anlaşılması kolaydır ve Pugin bunu ortaya koyacak zekaya, sanatsal yeteneğe ve cesarete sahiptir. On iki çift kontrastlaştırılmış bina, on dokuzuncu yüzyıl mimarlarının çalışmalarını keskin bir şekilde eleştirmiştir. Eğlencelilerdir. Ayrıca bariz bir şekilde haksızlardır. Metnin tezinin tartışmalı ve Katolik doğası kadar, önemli mimarların eserlerini barındıran kontrastlar ve karikatürler, kitabın Pugin’e çabucak kazandırdığı ün ve kötü şöhreti açıklar.



Şekil 3.16 : Pugin'in eleştirdiği dejenere olmuş Mimarlıklardan biri: St. Paul Kilisesi (Pugin, 1841)

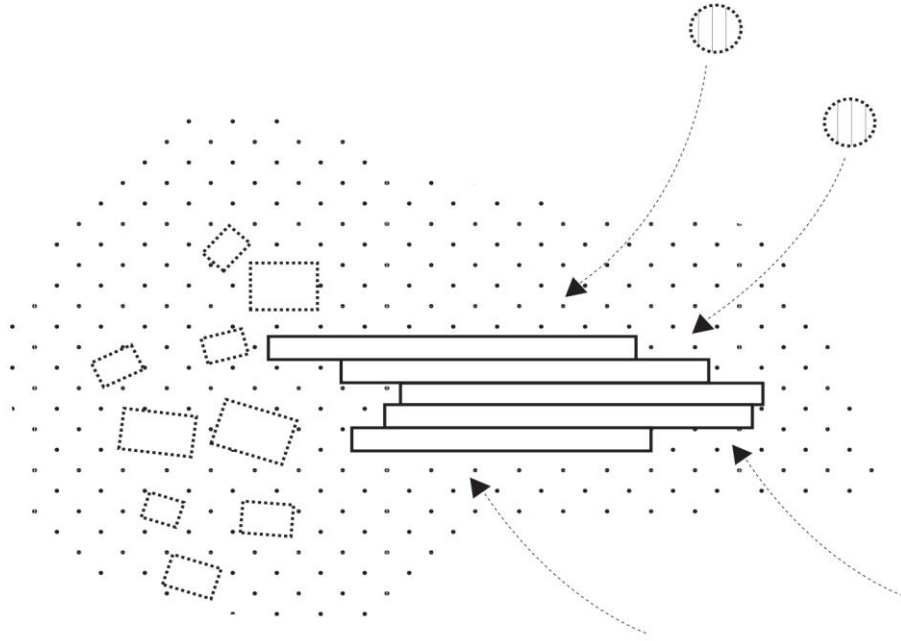


Şekil 3.17 : Pugin'in eleştirdiği dejenere mimarlıklar (Pugin, 1841)

görülebilir otantiklik

augustus w. n. pugin'in otantiklik teknolojisi

1. daha üst bir ilkeye tabi kılınmış mekanik

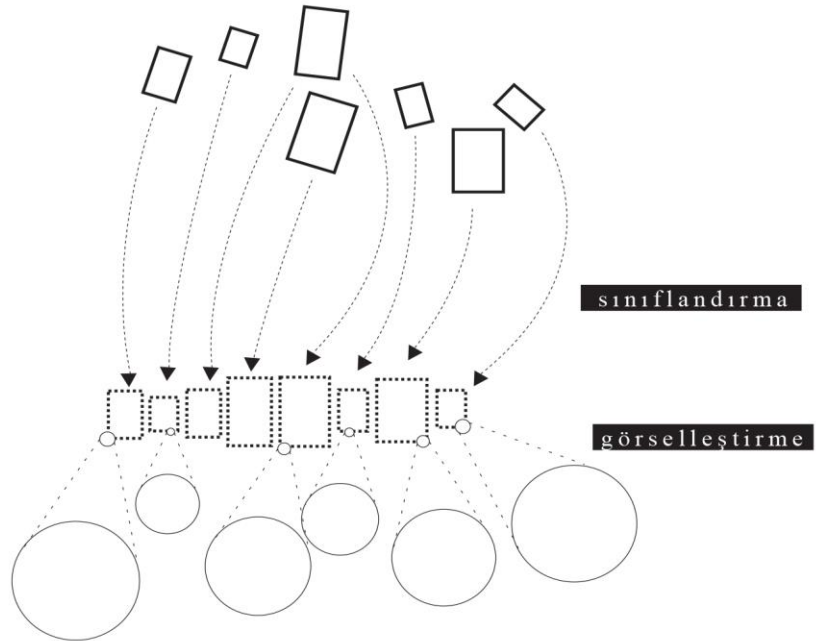


gotik tapınaklar

pagan ikonografisi

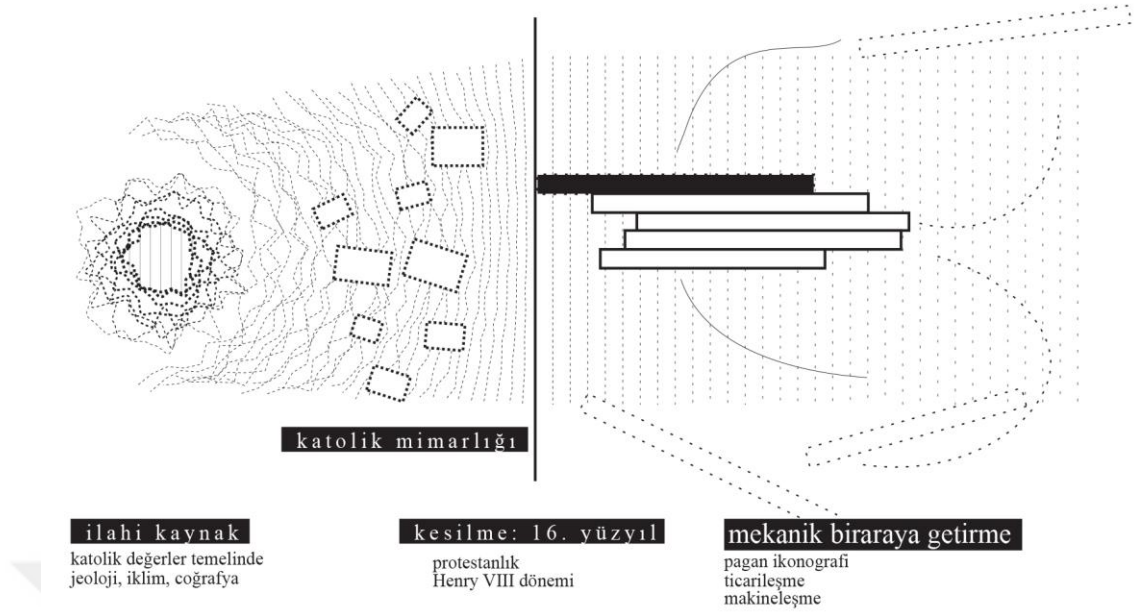
2. enformasyonel bağlam

gotik tapınakların sistematik
bir biçimde görselleştirilmesi,
kitaplar halinde yayımlanması

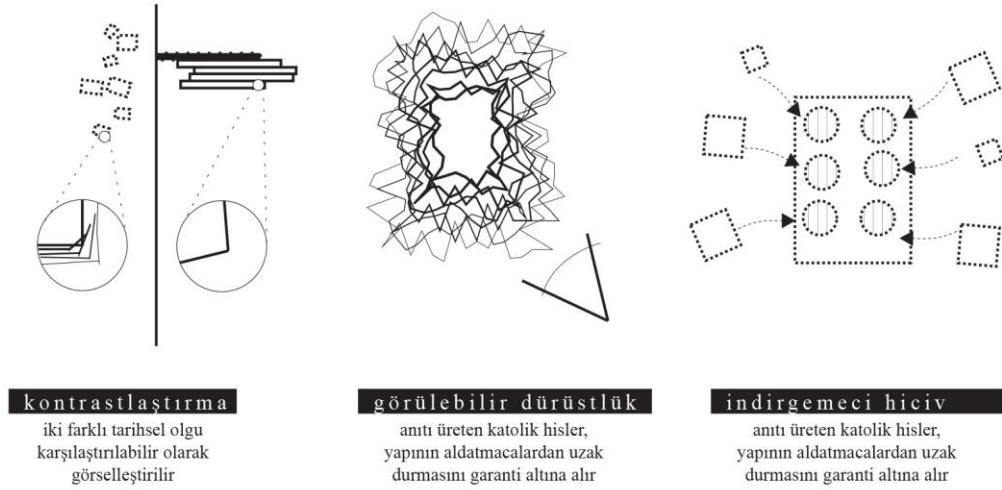


Şekil 3.18 : Görülebilir Otantiklik Kartografisi-1

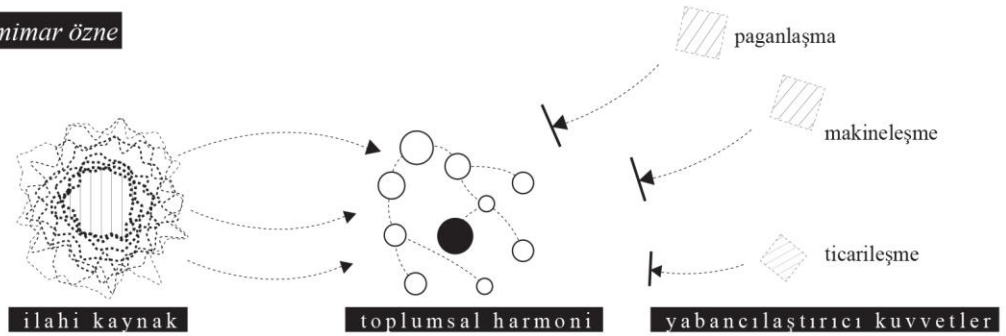
3. mimarlığın altın çağı



4. hafıza



5. mimar özne



Şekil 3.19 : Görülebilir Otantiklik Kartografisi-2

3.3 Geometrik-Rasyonel Otantiklik: Viollet-le-Duc, Hendrik Petrus Berlage

Bu noktalarla ilgili tüm tartışmalar şu şekilde sonuçlanır: Eski sanatlar söz konusu olduğunda takip etmeniz gereken harf mi yoksa ruh mu? Harf ise, Yunanlıları, Romalıları, Rönesans ya da Orta Çağ eserlerini ayırım gözetmeksizin kopyalayalım, çünkü bu çeşitli sanat biçimleri bize hayranlık uyandıran ürünler sunuyor; ama ruhsa durum tamamen değişir; o zaman sorun artık bir biçim benimsemek değil, şu anda var olan koşulların bu biçimi benimsemenizi gerektirecek şekilde olup olmadığını tespit etmektir: eğer koşullar farklıysa, yalnızca özel bir duruma yönelik titiz bir dikkat sonucu ortaya çıkan biçimin varlığı için başka bir neden kalmaz ve terk edilmelidir (Viollet-le-Duc, 1875, ss.15-16).⁹⁹

Gotik mimarlığın Avrupa uluslarının kendine özgü koşulları içinde, organik bir biçimde serpilip geliştiğini; dolayısıyla Avrupa uluslarının kendi kimliklerinin bir uzantısı olarak anlayacağı, otantik bir mimarlığı cisimleştirdiğini savunan kavrayışlar, 19. yüzyıl mimarlık kuramları için önemli bir dizi muhakemenin merkezine yerleşir. Çalışmanın bir önceki fragmanında tartışılan Pugin'in Gotik kuramı, bu geniş çaplı sorgulamanın içinde yalnızca bir veçheyi ortaya koyar. Pugin'in otantiklik teknolojileri, hakiki bir mimarlığı Katolik bir topluma atfedilen harmonik düzenlilikle beraber anlar ve bu mimarlığı, -açık bir biçimde görülebilirlik ile eş tutulan- bir dürüstlük ilkesinin etrafında tanımlar. Tartışıldığı gibi Pugin, bu kavrayışı olanaklı kılacak bir dizi enformasyonel etkileşim içinde harekete geçmiştir ve kuramın merkezi söz konusu olan, her koşulda açıkça *görülebilir* olacak, monolitik bir strüktürel dürüstlük kurgusudur. Bu otantiklik teknolojisi, 19. yüzyıla içkin tüm bozulmadan, çürümeden ve yitimden uzaklaşmayı vaat eden, adeta saf kaynağına geri döndürülmüş bir mimarlığın üretileceği bir söylem/teknoloji birleşimini örgütler.

Yine de 19. yüzyıl bağlamında, Gotik mimarlığın içinde anlaşıldığı yegâne kavramsal çerçeve, Pugin'inki değildir. Pugin'in *Kontrastları*ndan yaklaşık on yıl sonra, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc de, Fransa'da bir Gotik mimarlık savunusunu üstlenecektir. Viollet-le-Duc'un mimarlık kuramı, işe koştuğu otantiklik teknolojileri bakımından hem Laugier'in primitivist kulübesinden hem de Pugin'in görülebilir kendilik ifadesi ilkesinden, daha kuvvetli arkeolojik kanıtlara ve doğal prensiplere yaslanmayı arzular. Viollet-le-Duc'ün görkemli kuramcılık kariyeri, 1854-1868 yılları arasında yazmayı sürdürdüğü, on ciltlik bir açıklamalı sözlük olan *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* ve *Ecole Des Beaux-Arts* ta vermeyi

⁹⁹ Tez yazarının çevirisi.

planladığı -ancak öğrenci direnişleri nedeniyle kısa kesilmek zorunda kalan-¹⁰⁰ derslerden oluşan iki ciltlik *Entretiens Sur L'Architecture* gibi kapsamlı çalışmaları içerir. Bunlara ek olarak *Annales Archeologiques*¹⁰¹ isimli dergiye 1840'lardan itibaren yaptığı makale biçimindeki katkılardan; ölümünden önce yazdığı bir dizi çocuk kitabına kadar çok çeşitli yayınları barındırır. Viollet-le-Duc'ün yazıları, modern mimarlık kuramlarının sıklıkla tekrarladığı bir dizi kuramsal argümanı ortaya koyması bakımından etkilerini 19. yüzyıl bağlamının ötesine taşır¹⁰², hatta Le-Duc'ün organizmacı mimarlık kuramının Türkiye'deki tarih-yazımları için de de önemli yankıları olduğu ifade edilebilir.¹⁰³ Viollet-le-Duc'un kuramları, gerek *Dictionarie Raisonnie'un* madde madde genişleyen yapısı, gerekse de 1860'larda yayınladığı *Entriens'in* iki ciltlik kurgusu, toplamda kırk yıllık bir periyodu kapsamaktadır. Viollet-Le-Duc, bu uzun süreç boyunca, genelde Avrupa Mimarlığı, özelde de Fransa'nın toplumsal bağlamında yürütülmekte olan siyasi, kültürel, endüstriyel vs. bir dizi gelişmeye polemik bir biçimde dahil olur. Bu nedenle çetrefilli bir bütünlük ortaya koyar.

Martin Bressani (2014), yazdığı *Architecture and Historical Imagination: Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879* başlıklı, kapsamlı Viollet-le-Duc biyografisi/inceleme/ eleştirisinde; Viollet-le-Duc'ün kuramını, tarihselcilikten doğa felsefesine doğru bir yolculuk olarak ele alır ve kariyerini iki önemli periyoda ayırır. Bressani'ye (2014) göre bu iki periyot da aslında organizmacılıkla bağlantılıdır. Bressani (2014) hakiki bir mimarlığın milliyetçilik tabanlı tarihsel ifadelerinden; doğa felsefeleri kaynaklı -bu kez ırkçılıkla bağlantılı yan anlamlar taşıyan- hakiki bir mimarlığa doğru dönüşüm gösterdiğini belirtir ve Viollet-le-Duc'ün *Entretiens sur L'architecture*'un ikinci cildinde ortaya koyduğu metal strüktür önerilerini değerlendirirken, bu iki dönem hakkında şöyle yazar (Bressani, 2014, s. 442):

¹⁰⁰ Viollet-le-Duc, 3. Napoleon ile kurduğu politik bağlantılar aracılığı ile Beaux-Arts'da bir dizi ders vermeye çalışmıştır. Bu dersler okul için kapsamlı bir yeniden yapılanmanın parçasıdır. Öğrenciler, bu durumu, imparatorluğun tarihselci bir mimarlık arayışı ile okula müdahil olması olarak yorumlamış ve bu yeniden dönüşümü protesto etmişlerdir (Bressani, 2014).

¹⁰¹ Türkçe karşılığı Arkeoloji Yıllıkları.

¹⁰² Michael Barker (1992) Viollet-le-Duc'ün mimarlık ve dekoratif sanatlar üzerindeki etkilerini, Fransa, İngiltere, İspanya, Amerika Birleşik Devletleri gibi geniş bir bağlamda özetler.

¹⁰³ Çiler Buket Tosun (2008) Le-Duc'ün öğrencisi olan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun 1867 Paris Dünya Fuarı'nda pavyonunu tasarlayan Leon Parville; Alexandre Vallauray, Celal Esat Erseven ve Mimar Kemalettin gibi aktörler üzerinden, Viollet-le-Duc kuramlarının Türkiye'deki mimarlık kuramı girişimleri üzerindeki etkisinin kapsamlı bir haritasını çıkarmıştır.

Tarihsel modelden (Gotik) doğal modele geçiş hafif bir biçimde ele alınmamalıdır. Viollet-le-Duc kariyerinin en başından itibaren organik metaforları kullansa da, (metafor) burada aleni Gotik referanslarını yerinden edecek önemi kazanmıştır. Gotik kiliseleri kütleyle bağlı kılan uçan payandalardan sonunda kurtularak, dengelenmiş demir katedrali, mekânı görülmemiş bir ölçekte kaplama problemini gerçekten ‘doğal’ bir çözüme yakınlaştırmıştır. (Bu katedral) Gotik mimarlığın bıraktığı yerden devam eder. Böyle yaparak, tarihselin ötesine uzanarak doğal bir organizma olmaya yaklaşır (Bressani, 2014, s. 442).¹⁰⁴

1860’lardaki düşüncelerini karakterize edecek bu kapsamlı girişimlerden önce, Viollet-le-Duc yitirilmiş bir altın çağa ve geçmişte yatan unutulmuş bir birliğe özlem duyan, tarihsel bir mimarlık tasavvurunu materyalleştirir. *Annales Archeologiques* için kaleme aldığı ve *Academie de Beaux-Arts*’ın Gotik mimarlığa karşı geçtiği saldırıya kuvvetli bir eleştiri getirdiği, *19. yüzyılda Gotik Üslup üzerine* isimli makalesinde bu milliyetçi alt ton açıkça görülebilir haldedir.

3.3.1 Otantiklikler çarpışması: Hafıza ve “19. yüzyılda gotik üslup üzerine”

Academie de Beaux-Arts’ın Gotik canlandırmacılığı üzerine kaleme aldığı rapor ve Viollet-le-Duc’ün *Annales Archeologiques*’te yayımladığı cevap niteliğindeki yazı arasında görünür hale gelen çatışma, bir otantiklik teknolojileri çarpışması olarak değerlendirilebilir. 18. yüzyılda başlayan, belirli çağların ve bu çağların barındırdığı siyasi, dini, teknolojik vb. unsurların kendine ait bir sanat biçimi yarattığını düşünen, dolayısıyla sanatın tarihsel gelişiminin prensiplerini, zamana-mekâna göre değişen ve değişmeyen unsurlarını kavramaya çalışan üslup tartışmaları üzerinden, 19. yüzyıl Fransa’sının ne türden bir kendiliğe sahip olduğu bir problem halinde belirir.

Raoul-Rochette tarafından kaleme alınan, Gotik Mimarlığın 19. yüzyıl Fransası için meşru bir inşa üslubu olmadığını savlayan Akademi raporu, lineer, ilerlemeci bir tarih imgesi içinden harekete geçer. Bu yüzden rapora göre Gotik, ilerlemiş, gelişmiş bir dünyada, geri dönülmesi gereken herhangi bir nirengi noktası belirtmez. 19. yüzyılın pratikleri ile harmonik bir uyum yakalayacak yeni bir sanata ihtiyaç duyulmaktadır. Rapor bu yeni sanatın, ancak ve ancak doğanın değişmeyen prensipleri zemininde örgütlenebileceğini savlar. Viollet-le-Duc (2015) ise, bu yeni sanatın Fransa

¹⁰⁴ Tez yazarının çevirisi.

topraklarında organik bir biçimde serpilip gelişmiş ve bir yetişkinliğe ulaşmış¹⁰⁵, lakin sonraları yitirilmiş, unutulmuş bir sanatın uzantısı olarak kurulabileceği argümanına yaslanır. Ona göre, Akademinin klasisizmi öncüleyen kavrayışları, bir unutuş halini cisimleştirmektedir. Peki anımsanması gereken, hatta geri dönülmesi çağ bağlamında kaçınılmaz olan bu yitirilmiş *arte adulte* nasıl ele alınmalıdır?

Raoul-Rochette'nin raporu, genel olarak “kopya” ve öncül kullanımı arasındaki ikircikli bölgeyi arşınlar ve orta çağ'da ortaya çıkmış bir üslubun 19. yüzyılın ilerici entelektüel bağlamı içinde “kopyalanmasının”, “intiha edilmesi” daha en baştan başarısızlıkla yazgılandığı argümanı üzerine kurgulanır. Rochette, bir önceki fragmanda Pugin'in de güçlü bir biçimde üstlendiği türden, Katolik mimarlığının Gotik ile özdeş sayıldığı düşünce izleklerini eleştirerek işe başlar:

Bu ciddi tartışmaya başlamadan önce ilk başta yapılması gereken şey, saygıdeğer bir duygudan kaynaklanmakla birlikte, biraz incelendiğinde elle tutulacak tarafı kalmayan şu düşüncedir: Gotik mimarlık Hristiyanlığın kendine özgü anlatımıdır ya da nitelenmek istendiği gibi söyleyelim, en yüksek derecede Hristiyan sanattır. Bu düşünceyi çürütmek için dinimizin tarihini basitçe bilmek ve sanatçıların gayet kolay yapabileceği gibi dinimizin tarihini ibadet binaları temelinde izlemek yeterli olacaktır. (...) Dahası da var; üstelik hiçbir tarihi temele dayanmayan bir önyargıyı çürütmek asıl bu noktada gerekiyor. İbadetini dile getirmek için tikel bir sanat biçimine ihtiyacı olduğunu düşünmek Hristiyanlığa haksızlık etmek, asıl ruhunu tanımamak olur. İnsan türünün dini olan Hristiyanlık bütün zamanlara, bütün ülkelere, bütün toplumlara aittir; şu toplum, siyaset ve sanat biçimine kendini hapsedmediği gibi, şu ülkeye ya da şu çağa da hapsedmez; öğretisi değişmez, her ülkenin koşullarına ve her çağın ihtiyaçlarına göre, ibadetinin dış anıtlarını değiştirir (Rochette, Aktaran Viollet-le-Duc, 2015, s. 20).

Dolayısıyla akademinin raporu, öncelikle Hristiyanlık ve Gotik arasında kurulagelen doğrudan bir karşılıklılığı bertaraf etmeyi hedefler. Böylece Gotik, ona atfedilen kutsal ve ideal konumdan indirilecek, dünyevileştirilecektir. Gotik -Pugin'in de içinden konuştuğu- dini değerlere doğrudan bağlı kutsallık zırhını bir kere yitirdiğinde, inşa etmenin maddi koşulları üzerinden Gotik mimarlığa yönelecek bir dizi eleştiri mümkün hale gelecektir: Sözgelimi Rochette, Gotik Mimarlığın deneme-yanılma üzerine kurulu olduğunu ve bu nedenle herhangi bir ilkeye ve orantı sistemine sahip olmadığını iddia edebilecek, ya da Gotik mimarlığın 19. Yüzyılda sürdürmek için

¹⁰⁵ Bu süreç Viollet-le-Duc (1875) tarafından, Entretiens'in dokuzuncu diskurunda detaylı bir biçimde işlenir. Viollet-le-Duc'e göre Kraliyet akademilerinin kurulması ile birlikte, daha önce farklı bölgelerde organik olarak gelişmiş mimarlık eğitimi, tek bir merkezde statikleşmiştir.

yeterince sağlam ve emniyetli olmadığını tartışabilecektir. Bu konulara ek olarak 19. yüzyılda son derece gelişkin bir hale geldiği vurgulanan resim sanatını, yalnızca vitray bileşenleri içermesi nedeniyle, dışarıda bırakmak zorunda kalacaktır. Bu eleştiriler, Gotik'in 19. yüzyılın koşullarıyla uyumsuzluğunu ortaya koymak için araçsallaştırılacaktır. Eğer Gotik, bu sorunlar bertaraf edilerek, yeniden dolaşıma sokulsa bile, kendini tarif eden hakiki kimliğini, otantikliğini yitirmiş olacaktır. Raoul-Rochette bu durumu şöyle yazarak vurgular:

Akademi heves ya da eğlence kabilinden Gotik bir şato ya da kilise inşa edilebileceğini kabul etmekle birlikte, bu tür idari bir hevesin çok tehlikeli olabileceğini de bildirmek ister. Böyle miadı dolmuş örneklerle geri dönme girişiminin nedensiz olduğu için hiçbir sonuca ulaşamayacağı kanısındadır; Gotik üslubu temizleyerek, günün zevkine uydurarak ve olabildiğince düzelterek ortaya çıkartılmak istenen bu yeni Gotik'in eskisi kadar başarı elde edemeyeceği inancındadır; eski Gotik, hakiki Gotik karşısında heyecana kapılan insanların bu sahte Gotik, intihal edilmiş bu Gotik karşısında hiçbir heyecana kapılmayacakları, kayıtsız kalacakları kanısındadır; Hristiyan imânının, sanatçı imânının bulunmadığı yere gitmeyeceği görüşündedir; Akademi Ortaçağ dini binalarını sevdiği, anladığı ve hürmetle karşıladığı için babalarımızın ibadet ettiği bu kutsal anıtların, onları ayağa diken imânın mührü silinip, eskimiş olmalarından kaynaklanan o yüce kişilik yok edildiğinde, bürünecekleri o yeni biçimde artık kimsenin ilgisini çekmeyecek talihsiz birer taklit halini almasını istememektedir (Rochette, Aktaran Viollet-le-Duc, 2015, s. 26).

Bu açıdan akademinin raporu bir dizi otantiklik söylemini aynı anda değerlendirmeye almakta gibi görünür. Dünyevileşen ve bu dünyevileşme sonucunda pek çok bakımdan eleştirilebilir hale gelen Gotik, bize hakikati, nüveyi ve özü değil; olsa olsa bir cehaletin içinde eyleyen bir çağın kuvvetli bir kurala, ilkeye ya da yasaya tabi olmayan; keyfi ifadelerini verir. Hristiyanlık evrensel bir biçimde, tüm olgulara nüfuz edici bir güçteyse, ayırım yapmadan tüm insanlıkla ilişkili olduğu ölçüde, hakikatini farklı mimarlıklarda ifade edegelmiştir. Bu yüzden mimarlık, içinde bulunan çağda, değişmeyen ilkelere yaslanan bir hakikatin ifadesini aramalı ve kurmalıdır. Gotik, 19. yüzyıl bağlamında, olsa olsa eğlenceli bir meşgale, bir heves olabilir. Zira ilkesizdir, maddi tutarsızlıklarla doludur; “kendi kimliği” varsa eğer, bu tutarsızlıklar ile birlikte oluşmuştur. Onları bugün içerisinde tutarlı bir hale getirmek, düzeltmek ve uyarlamak; ancak inotantik bir Gotik üretmek demek olacaktır. Mimarlık eski Gotik biçimlere değil, doğanın değişmeyen yasalarına yeniden tabi kılınmalıdır ve ancak bu şekilde otantik olabilecektir.

Viollet-le-Duc'ün (2015) bu argümanlara cevaben giriştiği savunma Fransız milliyetçiliği temelinde gelişen organik bir bütünlük argümanı üzerinden şekillenir. Rochette'nin raporunun "Gotik"e getirdiği eleştirilerin tümüne cevap verecektir. Viollet-Le-Duc (2015), Rochette'nin Roma'daki ya da Vatikan'daki mimari anıtların Gotik'ten etkilenmemiş olduğunu ifade ederek, Hristiyanlık ve Gotik arasındaki özdeşliği bozma çabasını, yeni bir ideal konum içinde boşa çıkarır: "*Roma ve Vatikan'daki mimari eserler, güneydeki ulusal mimarlıklarını muhafaza etmişlerdir, öyleyse aynı hak, 48. Enlemde bulunan Fransa için de talep edilebilir* (Viollet-le-Duc, 2015, s. 33)."

İdeal konumunu, yitirilmiş bir milli hafızada bulan Viollet-le-Duc (2015), bu konumdan diğer eleştirileri savuşturmaya girişecektir. Metninde gotiğin strüktürel zayıflığına yönelik eleştirilerinin kanıtsızlığını vurgular, Gotiğin ancak "beğeni yasaları" ile anlaşılabilir, keyfiliğine yönelik argümana bu minvalde bir cevap verir. Gotik, Viollet-le-Duc'e göre insan temelli bir orantılama sistemine sahiptir ve strüktürel sistemini ortaya koyarken kuvvetli bir dizi yasaya temellenir. Viollet-Le-Duc (2015, ss. 43-44), Gotik mimarlığın kendini olduğu gibi ifade ettiğine yönelik, bir önceki fragmanda değerlendirilen Pugin'inkilere benzeyen argümanı yineler:

Gerçek şu ki bu kadar hakiki ve bu kadar doğru olan bu ilkeye şaşkırmamak için kör olmak gerekir: Katedrallerimiz büyük oldukları için büyük gibi gelirler, şapellerimiz küçük olduklarında küçük gibi gelirler ve anıtlarımızın tümü de şaşmaz bir kesinlikle, matematiksel olarak, gerçekte ne iseler onun fikrini verirler. Bir konstrüksiyon ve orantılama sistemi yok mu? 13. yüzyıl anıtlarının bezemelerini ele aldığımızda, değişmez iki yasaya tabi olduklarını görürüz: İlk yasa, yerel bitki örtüsünün taklit edilmesidir; ikinci yasa da, bu bezemelerin boyutunun, hiç bir istisnası olmaksızın, ülkemizdeki malzemelerin boyutlarıyla kısıtlanmasıdır. Öyleyse 'heves ve keyfilik' bütün bunun neresinde (Viollet-le-Duc, 2015, ss. 43-44)?

Viollet-le-Duc'ün (2015) anlatısındaki milliyetçi ton, burada bir yasa olarak kendini ifade etmeye başlar. Gotik, Fransa'nın kendi topraklarındaki bitkilere ve malzemelere temellenmiş, bu etmenlerden türemiş organik bir süreci, dürüst bir biçimde cisimleştirmektedir. Dışarıdan, adeta mekanik bir biçimde empoze edilen klasik düzenlerin yerine; kendi düzenlerini, malzemeleriyle ve bitki örtüsüyle organik bir biçimde oluşturmuş bir mimarlık tasavvuru savunulur. Viollet-Le-Duc, savunusunun sonunda, Rochette'nin 19. yüzyıl bağlamının gerektirdiği yeni sanat çağrısına da değinir. Viollet-le-Duc'e (2015) göre mimarlık, bu yeni sanatı, ancak ve ancak organik

bir biçimde gelişmiş ilkeleri ‘tekrar hatırlama’ yoluyla elde edebilecektir. 19. yüzyıl, henüz gelişkin bir uygarlık ortaya koymamıştır, dini, coğrafyası, ulusal değerleri hala 13. yüzyıldaki pratiklerle kıyaslanabilir haldedir. Viollet-le-Duc (2015, s. 58) şöyle yazar:

Yeni bir sanat oluşturmak için yeni bir uygarlık gerekir; ne var ki, bu durumda değiliz. Bütün sanatlar arasında en çok geçiş dönemi yaşayan sanat mimarlıktır -ki bu da kolay anlaşılır bir şeydir; kullandığı bütün tipleri çöktürttikten ve elinden kaçırdıktan sonra, geriye, yeniden kaynağına dönmesi gerekir. Can sıkıcı bir durum bu, ama hiçbirimiz de reddedemez bunu; bütün geleneklerin unutulmuş olması sonunda içine düşülen bu düzensizlikten çıkmanın başka bir yolu yok (Viollet-le-Duc, 2015, s. 58).

Dolayısıyla, 19. yüzyıl ortamı, bir çeşit anarşi ortamıdır. Metnin başından beri vurgulanan, erişilmesi gereken organik *birlik*, ancak ve ancak, bu organik birliğin halihazırda tesis edilmiş olduğu bir özsel kaynağın yeniden ziyaretiyle mümkün olacaktır.

Kopya etmekle işe başlayacaksınız, kaçınılmaz bir şey bu, hatta Gotik mimarlığın barındırdığı bütün kaynakları öğrenmek için gerekli de bu. Hatta daha ileri gidip, başlangıçta muhtemelen başarılı da olamayacaksınız kopya etmekte (ortaya kötü bina çıkacak diye çekinmeyin, bizim için ha bir eksik ha bir fazla, fark etmez o kadar), ama eldeki ilke iyiye ve arketipin öğretecekleri de sonsuzsa, sanatçılar da bunun anlamını kısa sürede kavrayacaklardır; yaptıkları kopyalar da daha zeki ve daha akla uygun bir hal almaya başlayacak ve sonuçta ulusal mimarlık, bir yandan kendi birliğini, baştan aşağı Fransız *kökünü* muhafaza ederken, bir yandan da dil nasıl kusursuzlaştıysa öyle kusursuzlaştıracaktır kendini (Viollet-le-Duc, 2015, s. 59).

Bu açıdan Viollet-le-Duc ve Pugin arasında, ütopyacı bir “geri dönüşü” arzulamaları bakımından bir ortaklık kurulabilir. Bressani (2014), Viollet-le-Duc’un bu gotik savunusunu/polemiğini, dönemde yaygın olan bir toplumsal ütopyacılıkla ilişkili olarak değerlendirir.

(Bu) Tutkulu savunma, mesihvari aksanından dolayı dikkate değerdir: Gotik’e geri dönüş bir kader olarak, modern sanatçıyı kaos ve anarşiden özgürleştirecek doğal (yerli) ve sağlıklı bir yaratıcılığın kaçınılmaz geri çağırılışı olarak sunulmuştur. Viollet-le-Duc’un ütopyacı tavrı yalnızca tonunda değil, *arte adulte* ismini verdiği şeye doğru, bir birliğe doğru geri ‘sıçramasında’ yatar (Bressani, 2014, s. 151).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Tez yazarının çevirisi.

Bununla beraber Viollet-le-Duc (2015), polemik nitelikli bu makalesini, Akademi'nin Fransız ulusunun sanatına dair içinde bulunduğu amnezi haline vurgu yaparak kapatacaktır. Unutma bertaraf edilmeli, ulusal mimari hafıza, yeniden tazelenmelidir. Viollet-le-Duc (2015, s. 60) şöyle yazar:

Akademi'yi 13. yüzyıl kurmuş olsa, ulusal sanatımız da kaybolup gitmemiş olurdu. Eski örneklerin bekçisi olan Akademi, Saint Louis'nin o güzelim mimarisinin değişmesine izin vermezdi; Antikçağ arkeolojisinin modern sanatın üzerine basmasına izin vermezdi. O kadar çok şey üretmiş olan ve bu büyük yüzyıla yapabileceğimiz bir suçlama varsa, o da işte bu uğursuz unutuştur sadece (Viollet-le-Duc, 2015, s.60).

3.3.2 Kristaller, evrensel bir matris ve doğanın üretken kuvvetleri

Viollet-le-Duc'ün erken döneminin organizmacılığı, Pugin'inki gibi, Katolikliğe içkin değerler temelinde kurulu bir dizi idealleştirmeye yaslanan bir Gotik'ten ziyade, milliyetçilik temelli, tarihte temellenen bir kendine-uygunluk ahlakına yaslanmaktadır. Pugin'in Gotik anlatısı, zaman zaman (sözelimi True Principles'ta) milliyetçi bir ton üstlense de Gotik mimarlığın temel prensipleri, Hristiyanlıkla özdeşleştirilmiş bir 'görülebilir dürüstlük etiği' içinde anlaşılmaktadır. Ancak Bressani (2014), Viollet-le-Duc'ün organizmacı Gotik düşüncesinin âdem-i merkezîyetçi bir politik sistem ile birlikte anlamlı olduğunu savunur. Bressani'ye (2014) göre Viollet-le-Duc, tüm Fransa'yı, büyük bir organizma, kolektif bir beden olarak tasavvur etmekte, bu kolektif bedenin merkezi zihnini III. Napoleon'un politik konumunda anlamaktadır.

Viollet-le-Duc 1860'lardan itibaren -ikinci döneminde- mimarlığın kendi hakikatini tanımlayacağı "organik kendiliği"; doğa felsefeleri ile ilişkili bir biçimde anlamaya çalışacaktır. Mimarlığın hakikati 'doğanın üretken güçlerinin' kendini gerçekleştirme süreçlerindeki bir dizi prensip ile birlikte değerlendirilmeye başlanacaktır. Böylelikle, ulus ve ulusal hafıza tabanında tarif edilen otantiklik; mimari eylemi, doğanın kendini gerçekleştirme süreçlerinin bir uzantısı biçiminde tanımlayan yeni bir düşünce biçimi ile değiştirilecektir. Bressani (2014, s. 310), Viollet-le-Duc'ün bu dönüşümü hakkında şöyle yazar:

1860'lar ve 1870'ler boyunca, (Viollet-le-Duc) bu ilkeyi, doğanın ham biçimlendirici (kurucu) güçlerine analogi yoluyla anlamaya çalışacaktır. -İlk üç fragmanı Ocak 1858'de aynı anda ortaya çıkan- *Entretiens sur L'architecture*, doğanın üretken gücünün ya da *puissance generatrice*in kutlanması ile ilişkilendirdiği üslup fikrinin ilk kez dile getirilmesinin aracı

olacaktır. Viollet-le-Duc'ün doğanın üretken yaşamsallığı, insan dünyasındaki güç hayranlığı ile paralellikler taşır (Bressani, 2014, s. 310).¹⁰⁷

Viollet-Le-Duc'un sanatsal eylemi yasladığı üretken doğa düşüncesi, üslup kavramına yaptığı kritik müdahalede cisimleşmeye başlar. Metinde daha önce belirtildiği gibi üslup, 18. yüzyılda, genellikle, bireylerden ayrışık, genel bir çağı ifade eden historiyoğrafik bir araç olarak kullanılmaktadır. Ancak Viollet-le-Duc (2015) sözlükteki maddesinde üslubu, özerk ve rasyonel bir özneyi belirli doğa yasalarına bağlayan bir sistem olarak yeniden tarif eder. Viollet-le-Duc (2015, s. 61), sözlükteki açıklamasına şu şekilde başlar:

Bir üslup var; bir de üsluplar. Üsluplar çağları, okulları birbirinden ayıran özelliklerdir. Yunan, Roma, Bizans, Roman, Gotik mimari üslupları, bütün bu çeşitli sanatların ürünü olan anıtları kolayca sınıflandırmaya yarayacak biçimde ayrılırlar birbirilerinden. Aslında Yunan biçimi, Roman biçimi, Gotik biçimi demek ve sanatın bu tikel özellikleri için üslup sözcüğünü kullanmamak daha doğru olurdu; ama yerleşik bir kullanım olduğu için Yunan üslubu, Roma üslubu, vb. demeyi kabul ediyoruz (Viollet-le-Duc, 2015, s.61).

Viollet-le-Duc (2015), böylelikle üslubu belirli bir zamanın ve yerin kolektif bir ifadesi olarak anlayan *üsluplardan* ayırır ve bunların dışına taşır. Sanatın en önemli bileşeni olarak kavradığı üslubu, adeta dirimselci bir öge haline getirir. Üslup, artık sanat eserinin değerlendirileceği bir çerçeve belirtirken, doğanın yapma biçimini de tarif etmeye başlar. Viollet-le-Duc'ün (2015, s. 62) tanımı ile üslup “*Bir ilkeye dayalı idealin kendini ortaya koymasıdır.* (s.62)”

Peki bu, “*Bir ilkeye dayalı ideal*” tanımını, sanat eserleri çerçevesinde nasıl ele almak gerekir? Viollet-le-Duc'a göre resim, heykel gibi sanatlarla uğraşan sanatçılar, duyumsamalar aracılığı ile; nesnelerinden bağımsız ve birbirilerinden farklı, tikel bir dizi izlenime sahip olurlar. Bu izlenimi, kendi yetileri doğrultusunda ustaca ifade edebilen sanatçılar bir üsluba sahiptir. Viollet-le-Duc'ün tarif ettiği bu süreç adeta bir eksiltme, azaltma sürecidir; izlenim akli yetiler dolayımında güçlü bir ifade kazanırsa üslubun varlığından söz edilebilecektir. Dolayısıyla bu alanlardaki sanatçıların işi, bir “özümseme (Viollet-le-Duc, 2015, s. 64) sürecinden sonra *ikinci* bir düzen yaratmaktır. Dolayısıyla üslubun genel bir biçimi yoktur, işleyişi karmaşıktır ve öznenin izlenimlerine bağlı süreçler barındırır. Ancak üslup her otantik yaratımın

¹⁰⁷ Tez yazarının çevirisi.

parçası olduğundan, nüfuz edici bir mevcudiyete sahip olduğu tartışılabilir. Viollet-Le-Duc (2015, s. 65) üslubu tarif ederken, biyolojik metaforlar kullanarak, üslubun mevcudiyetini şöyle açıklar:

İnsan bedeni için kan neyse, sanat eseri için üslup da odur; üslup sanat eserini geliştirir, besler, güç verir, sağlık ve ömür verir; her bireyin farklı fiziksel ve manevi nitelikleri olduğu halde insan kanı denmesi gibi, sanat eserlerinden her birinin kendine özgü kimliği olduğu halde, bu eserlere beden ve yaşam sağlayan güç söz konusu olduğunda da üslup demek gerekir (Viollet-le-Duc, 2015, s.65).

Dolayısıyla Viollet-Le-Duc (2015); kendini şu ya da bu sanat eserinin tikel uygulamalarından ayırtıran, daha soyut bir düzlemde işleyen ve süreç boyunca kendi devamlılığını genel, rasyonel prensipler ile tarifleyen bir “üslup” kavrayışını belirginleştirir. Bu üslup; sanat eserinin örgütlenmesinde sanatçıyı kendine boyun eğdiren, kendini sürecin tamamlanmasına kadar sürdüren bir devamlılık, bir birlik ile birlikte anlaşılır. Bu bakımdan üslup, tüm iyi sanat eserlerinin üretimine içkindir, sanatçıyı ele geçirir ve onu keyfiyete düşmekten alıkoyar. Sanat eserine bir kimlik bahşeden, dirimselci bir üretken sistem cisimleştirir.

Peki, bir ilkenin tekrarına dayalı bu sistem neden *dirimselci*dir? Açıklamak için, Viollet-le-Duc’ün mimarlıktaki yaratım sürecini nasıl ele aldığına değinmek gerekir. Yukarıdaki paragrafın devamında, Viollet-le-Duc (2015, s. 65), mimarlığın resim, heykel ve şiir gibi sanatlardan farklı olarak; mimetik bir sanat olmadığını postüle eder. Buna göre mimarlık, Viollet-le-Duc için “*taklide dayalı bir sanat*” değildir, “*dış etkiler onun gelişimini ancak ikincil derecede etkileyebilecektir*” (Viollet-le-Duc, 2015, s. 65).” Mimarlığın sahası, böyle bir kuram içerisinde, doğadaki elemanları taklit etmek değil, doğanın yaptığı gibi yapmaktır.

Burada doğanın yaratım sürecinin adeta rasyonellik vurgulu bir antropomorfizmle ele alındığı iddia edilebilir. Zira doğa, yaratım süreçlerini gerçekleştirirken “içsel bir mantığa”, bir organizasyona sahiptir. Mimarlık ve müzik gibi güzel sanatlarda doğanın doğrudan bir biçimde kopyalanması değil, doğanın bu içsel mantığı takip edilebilir haldedir. Viollet-le-Duc (2015) bu organizasyonel mantığın işleyişini geometride bulur. Ona göre geometri, insanlar tarafından icat edilmez. Doğa kendi işleyişinin ipuçlarını insana geometrik prensipler ile serimler. Viollet-Le-Duc’e (2015) göre doğanın bu işleyiş mantığı dünyanın yüzeyinde bile gözlemlenebilir haldedir. *Dictionnaire Raïsonne*’un “Üslup” maddesinde, bu geometrik oluşum mantığını,

yerküre katmanlarının oluşumunu sağlayan jeolojik süreçler üzerinden detaylandırmaya girişir. Ona göre dünyanın oluşumu şöyle bir problem halinde ifade edilebilir: “(...) *akkor halinde, sivilaşmamış küresel ya da aşağı yukarı küresel bir kütle varken, bunun ısını yavaş yavaş düşürerek yani büzüşme, yoğunlaşma yoluyla yüzeyini katılaştırmak, ergime halindeki küresel cisim çevresinde türdeş ve yeterince dirençli bir kabuk yaratmak* (Viollet-le-Duc, 2015, s. 65)”

Anlaşılabileceği gibi, geometri burada, klasik mimarlık kuramında başvuru alan idealist, formüleleştirilmiş bir oranlar sistemlerinden ziyade¹⁰⁸, dinamik bir biçimlenme sürecindeki değişken bir sisteme gönderme yapar. Problem, geometrinin “doğada” önceden var olduğu bu harmonik düzenlilik dünyasında, en stabil biçimler olmaları nedeni ile eşkenar üçgenler tabanında organize edilmiştir. Bu üçgenler dinamik biçimlenme süreçlerinin gerçekleşeceği bir çeşit matris (Bressani, 2014) belirtir. Bu kavrayışa bağlı olarak, granitler gibi büyük jeolojik oluşumlar, romboedrlardan oluşan bir biçimlenme sürecine tabi olurlar. Viollet-le-Duc’e (2015) göre bu evrensel bir işleyişi ele verir, sözgelimi Satürn’de ya da başka herhangi bir gezegende aynı biçimde gerçekleşecektir (s. 73). Viollet-le-Duc bütün bu organizasyonel süreci betimledikten sonra şöyle yazar:

Yeryüzündeki organik ve inorganik yaratımın tüm aşamalarına baktığımızda, en çeşitli hatta görünüşte en farklı eserleri de dahil olmak üzere bütün eserlerinde *a priori* konulmuş bir ilkeye, bir yasaya dayanan ve bundan hiç ayrılmayan mantıksal düzeni hemen görürüz. Bütün bu eserler, içlerine sinmiş olan üslubu işte bu yönetime borçludurlar. Dağdan en sıradan kristale, likenden ormanlardaki çınarlarımıza, polipten insana varıncaya kadar yeryüzündeki yaratım diye ne varsa hepsi de üsluba sahiptir, yani sonuç ile bu sonucu elde etmek için kullanılan araçlar kusursuz uyum içindedir. Zekamızı kullanıp yaratma iddiasına kapıldığımızda bize verilen ve uymamız gereken örnek budur işte (Viollet-le-Duc, 2015, s. 73).

Dolayısıyla, organik ya da inorganik bütün materyal süreçler, ilkesel bir düzenlilik kapsamı içinde gerçekleşmeleri bakımından bir arada değerlendirilebilir haldedir. Bu yüzden, üslup kategorisi içinde değerlendirilebilecek mantıksal vurgulara sahiptir. Bressani (2014, s. 391) Viollet-le-Duc’ün bu geometrik dizi tasavvurunun, canlı ve cansız maddelerdeki strüktürleri açıklamak için başvuru alan 19. yüzyıl kristalografisi

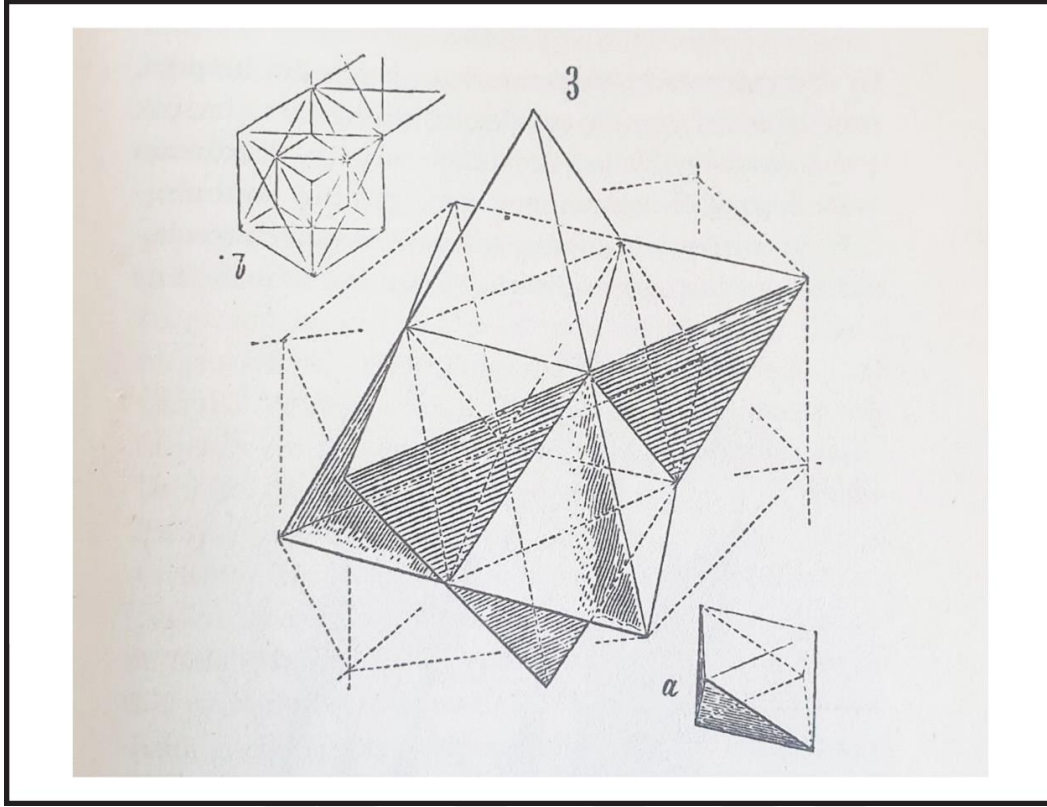
¹⁰⁸ Viollet-le-Duc (1875), bu oranlara yönelik tartışmayı, “Discourses on Architecture”’un dokuzuncu dersinde, Plutarkos’a ve Platon’a dayandırır. Buna göre Rönesansta ve daha sonraları kraliyet akademisi ile formüleleştirilmiş oranlar sistemi temelde bir yanlış anlaşılımdır. Viollet-le-Duc ders boyunca Antik Mısır’daki örneklerden Gotik Mimarlığa kadar bu üçgenler prensibinin uygulamalarını tartışmaya açacaktır.

ile bağlantılı olduğunu tartışmaya açar. Kristaller, geleneksel düşüncede öncülleri çokça bulunan bir girişimi belirtirler. 19. yüzyılda hala biyolojik varlıklardaki çeşitli yapıların açıklanması için strüktürel birer metafor halinde kullanılmaktadırlar. Bressani (2014, s. 391), açıklamalı sözlükteki bu kristal biçimlenme sürecinin muhtemel kaynakları hakkında şöyle yazar:

Bununla birlikte, genetik matrisi, düzenleyici güçleri ve mutasyonları sağlayan geometriydi. Viollet-le-Duc'un "Üslup" makalesinde kristal oluşumuna ilişkin açıklaması, geometriyi aktif bir dönüşümün merkezine koyar, eşkenar dörtgenlerin oluşumu dinamik ve kendi kendini düzenleyen bir süreç, bir antagonizmanın ürünüdür ve karmaşık ağlardaki küpler veya kürelere dair sonsuz bir dönüşüme elverişlidir. Ondokuzuncu yüzyılda hala serpilmekte olan, uzun süreli bir bilimsel geleneğin ardından, kristallerin canlı varlıklara benzediği düşünülür ve bu da onları mimari için ideal bir model haline getirir. Bu tür pan-vitalist fikirler on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında dolaşımdaydı. Charles Blanc bile, forma nüfuz eden gizli ama birleşik bir enerjinin (ya da "güç canlılığı") varlığını öne sürerek bu fikre yaslanmıştı. Aslında hem Blanc hem de Viollet-le-Duc, Macar tıp doktoru ve arkeolog Emeric Henszlmann'ın "çok güzel ve çok önemli keşfinden" esinlenmiştir. Henszlmann, kübik üçgene dayanarak, orantılı ölçeğini insan iskeleti de dahil olmak üzere bedenlerin oluşumunun "organik" bir ilkesi olarak tanımladı. Henszlmann böylece Rönesans beden analogilerini yenilenerek, geometrik oluşumun dinamiklerini vurguladı (Bressani, 2014, s. 391).¹⁰⁹

Viollet-Le-Duc'ün, doğanın işleyişlerinin üzerinde gerçekleşeceği eşkenar üçgenlerden oluşan matrisi bu kapsamda bir çeşit atomizmi işe koşar. Buna göre, eşkenar üçgenlerden oluşan bu üç boyutlu dizi, doğanın içinde işleyeceği genel ve evrensel bir "grid" gibi davranır, evrene bir doku verir (Şekil 3.20.). Her bir üçgen, doğanın yaratıcı güçlerinin işleyişlerinin anlaşılabilir kılınabileceği evrensel bir hücre, bir yapı bloğu ortaya çıkmaktadır. Bu mantık çerçevesinde, doğadaki bütün maddeler kendilerini oluştururken bu strüktürel prensiplerine bağlı biçimlendikleri için; mimarlığın malzemeleri kullanma biçimi, onların oluşumuna neden olan bu süreçlerle devamlılık barındırmalıdır. Diğer bir deyişle, her biri belirli yasalar altında ortaya çıkmış bu maddelerin mimarlık tarafından kullanımı, tıpkı doğanın onları oluştururken sahip olduğu üslubunki gibi olmalıdır.

¹⁰⁹ Tez yazarının çevirisi.



Şekil 3.20 : Viollet-le-Duc’ün Üslup Maddesindeki Geometrik Matrisi (Viollet-le-Duc, 2015 [1866], s. 71)

Viollet-le-Duc’ün üçgen geometri temelinde örgütlediği bu matrisi, evrenin yüzeyini/strüktürünü tanımlayan bir çeşit “grid” olarak değerlendirmek olasıdır. Bernhard Siegert (2015), *Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real* isimli kitabında, evrensel gridi bir kültürel teknik olarak tartışmaya açar:

Bu türden bir düzen kavramının evrenselliği, görüntüleme teknolojileri ile matematik, topografik, coğrafi ve yönetsel bilginin etkileşimini barındırdığı için görünürdür. Gridi bir kültürel teknik haline getiren bu karşılıklı etkileşimdir. Ancak bu ne anlama gelir? Bir kültürel teknik olarak, grid üçlü bir işleve sahiptir. Birincisi, verili bir algoritma aracılığı ile üç boyutlu bir dünyayı iki boyutlu bir düzleme projekte etmeyi sağlayan bir görüntüleme teknolojisidir. Yani, nesnelerin içinde yer aldığı öncül bir geometrik uzayı öne süren ve nesnelerin temsilini bir öznel görüş teorisine sunan bir temsil türüdür. İkincisi, grid hem gerçek hem de sembolik olarak uygulanabilen verileri depolamak için belirli adresleri kullanan genel bir diyagramatik prosedürdür (Grid iki ya da üç boyutlu veya 2 boyut/3 boyut hibritleri olabilir). Üçüncüsü, ızgara, bir özne tarafından hayal edilen bir nesneler dünyası oluşturmaya hizmet eder (Siegert, 2015, s. 98).¹¹⁰

¹¹⁰ Tez yazarının çevirisi.

Dolayısıyla grid, geometrik düzenlerin birincil olarak anlaşılabilirliği yeni bir dünya-tasarımı vaat eder. Bu dünya tasarımı Pugin'in görülebilir dürüstlük ilkesinin ötesine geçer, dünyanın yaratıcı kuvvetlerini görsel bir tabanda açıklayan medya teknolojik bir stratejiyi belirginleştirir.

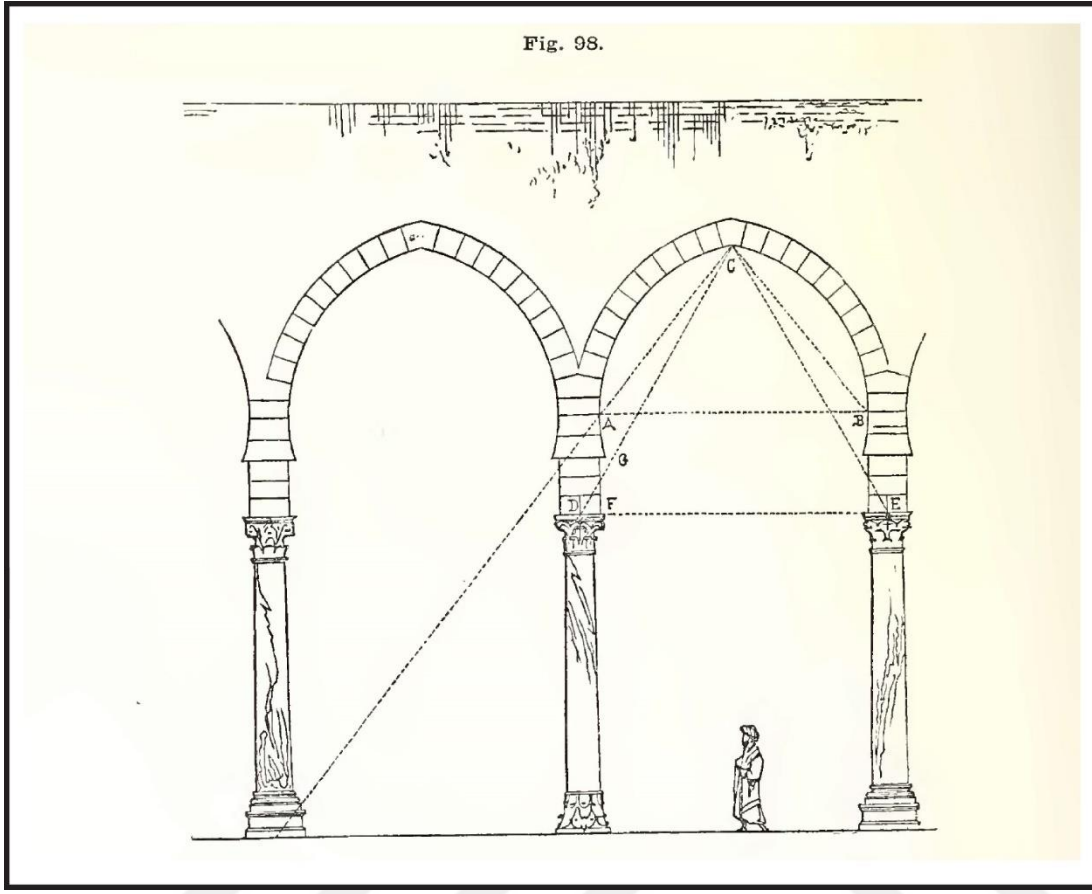
Diğer taraftan Viollet-le-Duc için bu geometrik temsil sisteminin üstlendiği rol, Friedrich Kittler'in (1990) Alman Romantizmi için tartıştığı "evrensel dil" ile de bir dizi paralellik içinde değerlendirilebilir. Zira bu linguistik analogi, Viollet-le-Duc'ün kuramında sıklıkla belirginleşir. Viollet-le-Duc'e (2015, s. 69) göre insan, her zaman kendi aklının baskısı altında doğayı tecrübe ederken, evrene ait bu saf yasayı keşfetme yetisine sahiptir. Bu geometrik düzen, zihinle adeta senkronik bir biçimde çalışır.

Ancak eşkenar üçgen, bütün diğerleri arasından, kendine özgü nitelikleri nedeniyle, gözü en fazla tatmin edendir: üç eşit açısı, üç eşit kenarı, dairenin çapını üç eşit parçaya ayırması ya da çizili bir altıgeni altı eşit parçaya ayırması. Zihne daha fazla tatmin ileten bir geometrik figür yoktur, hiçbir göze ve zihne en güzel şekilde hitap eden stabilite ve düzenlilik koşullarını daha iyi bir biçimde doldurmaz.¹¹¹

Bu eşkenar üçgenlerden oluşan geometrik evrensel düzenlilik prensibi, Viollet-le-Duc'ün (1875) *Entretiens Sur L'architecture*'unun IX. bölümünde, tüm mimarlık tarihi boyunca; Mısırda, Yunanlılarda, Romalılarda, Bizansta, Gotikte tatbik edilecektir (Şekil 3.21), (Şekil 3.22). Bir rasyonel sistem olarak bütün yapıların organik bütünlüğünü tarif etmek için kullanılacaktır. Bir bakıma, doğanın en temel hakikati, 19. yüzyıl kristalografisinden beslenen ve tam anlamıyla evrensel olan prensipte yatar, zira doğanın üslubu budur. Gözlemi aklın baskısı ve denetimi ile şekillendiren zihinsel pratik, doğanın onun için ortaya koyduğu kurallara tabi olmak bakımından Laugier'in mimari dehası (genius) ile birtakım paralellikler barındırır, ancak başka bir bilgi rejimi içinde yeniden formüle edilmiştir. Viollet-le-Duc (1875) için de, Laugier'de olduğu gibi, akıl, her zaman için doğadan duyular aracılığı ile aldığı veriler üzerine baskı uygular ve doğaya karşı hislerini (sentiments) bu baskı sonucunda üretir.¹¹² Yani bütün doğa deneyimi, bir çeşit akli koşullandırma ile gerçekleşir. Doğaya yönelik gözlemler her zaman rasyonel bir biçimde güzellik duygusu uyandırır. Fark ise, Viollet-le-Duc'te mimarlık bağlamında, mimesisin yokluğudur.

¹¹¹ Tez yazarının çevirisi.

¹¹² Viollet-le-Duc orijinal metinde şöyle yazar: "Reason acts upon the senses, independently of the will, to govern them and create what we call sentiment (Viollet-Le-Duc , 1874, s.74)."



Şekil 3.21 : Viollet-le-Duc'ün Mısır'daki Amron (Amr-bin-As) Camisi Portikosu Çizimi (Viollet-le-Duc, 1875)

Viollet-le-Duc'ün gözlemciliği ve geometrik gridin, mimari modernizmin daha sonra kat edeceği belirli kavrayış türlerini geliştirmeye başladığı söylenebilir. Zira Viollet-le-Duc'ün, *Entriens sur L'architecture*'in ikinci cildinde önerdiği metal strüktürler, Bressani'nin (2014) de belirttiği gibi, daha önceleri tarihselcilikle birlikte anlaşılan gotik mimarlığın strüktürel ikelerini, öncülü olmayan, yeni türden bir tektonik ile değiştirmeye girişir. Viollet-le-Duc'ün bütün evrenin sahip olabileceği, yaratıcı bir ilkesellik olarak anlaşıldığı üslup, böylelikle, Akademi'nin eğitiminin belirli klasik üslupları önceleyen ve yapılara “bu kıyafetleri giydiren” düşünce sistemlerini kökten kapı dışarı edecek yeni ve tutarlı bir düşünce sistemini ortaya koymaya başlar. Buna göre yeni keşfedilen çeşitli malzemeler, organik mimarlığın, “doğal” parçaları haline gelebilirler. Lakin Bressani'ye (2014) göre Viollet-le-Duc, bu yeni malzemelerin ortaya çıkaracağı muhtemel biçimleri, organik elemanlarla “prostetik” bir ilişkide kullanmayı tercih etmiştir. Bununla beraber, doğayı rasyonel biçimlenmelerin uzantısı olarak kavramaya muktedir olan mimarın, bireysel olarak var olabileceği bir öznellik tipini vurgulamıştır. Bu özne, elbette keyfiyete düşebilecek ve bu keyfiyet içerisinde tasarımlar gerçekleştirebilecek liberal bir özne değildir. Ancak, Kittler'in teşhis ettiği 1800 söylem/ağının bir uzantısı olarak, kendi bireyliğinin ifadesini, doğada belirli ilkeler ışığında gerçekleştirebilecek bir öznellik alanına taşınmıştır. Bu yeni özne türü, 19. yüzyılın içinde bulunduğu koşullara, akademinin verdiği yanıtlardan daha farklı yanıtlar verebilecek bir düşünce sistemini ortaya koymuştur. Bununla beraber bu öznellik, toplumsal koşullardan tümüyle azade değildir. Viollet-le-Duc'un kuramı, otantik, yeni bir sanatın gelişebilmesini, altta yatan belirli toplumsal koşullara bağlar; ancak bu toplumsal koşullar, medeni gelişmişlik ya da barbarlıkla direkt olarak ilişkilendirilemeyecek karmaşıklıktadır. Sanat, içinde geliştiği çağın politik koşullarıyla, kurumlarıyla ve buna benzer pek çok organizasyonla yakın bir ilişki içindedir. Viollet-le-Duc (1874, s. 510) Akademinin kendi bağlamını yitirmiş düşünce sistemlerini bir kısıtlama biçimi olarak niteler ve tüm akademiye karşısına alarak şöyle yazar:

Kendimizi modern endüstrinin sağladığı uçsuz bucaksız kaynaklara, artan ulaşım olanaklarına bırakıp, çağımızın ve medeniyetimizin ve çağımızın doğal ifadesi olacak yeni bir tarz yaratmak

yerine, geçmişten teorize edilmiş ve akademik kullanım tarafından konvansiyonlaştırılmış bir mimari sistem altında düzenliyor ve araçlarımızı kısıtlıyoruz.¹¹³

Viollet-Le-Duc'e (1874) akademinin merkezîyetçi pozisyonunu bertaraf eder. Mimari hakikati ifade etmenin iki kriterini sıralar: "Programatik gereksinimlere sadık kalmak ve inşa yöntemlerine ve araçlarına sadık kalmak." Bununla beraber, yukarıda bahsedilen geometrik rasyonel sistem, doğadaki işleyişleri düzenlediği için, bir düşünce aracı olarak mimarın zihniyle ortaklaşa çalışır. Farklı çağlarda kendini ifade eder ve bir anlamda nesnenin doğa ile kurduğu organik bütünlüğü garanti altına alacak bir düzenleme sistemidir. Mimar, herhangi bir işe başladığında, Viollet-le-Duc'ün önerdiği sistemin birincil üçgenin büyüklüğünü kendi başına belirleyebilir; ancak sonraki biçimlerin büyüklükleri, kendilerini bu üçgenin açılması halinde kendi kendine üretecektir. Basitlikten karmaşıklığa gidecek bir sistem de, oranlarla, ölçeklerle tamamen uyumlu bir biçimde üretmelidir.

"Mimari güzellik" de, etik ve estetik arasındaki bir izomorfizm halinde kendine bu rasyonalite içinde hala yer bulabilecektir. Ancak izomorfizm, tümüyle karşılıklı bir ilişki olmaktan çıkmaya başlamıştır. Viollet-Le-Duc'te artık bu rasyonel ilkelerin, tutarlılıkların devam ettirilmesi bir binanın güzel olmasını garanti altına almaz. Ancak, gerçekten güzel bir mimarlık kesinlikle bu türden bir rasyonaliteye sahip olmalıdır. Rasyonel ifadecilikten başka türlü bir dünya ilişkisine yer bırakmayan bu düşünce sistemi üzerinden kurulan estetik yargılama, eski dünyaya ait hiyerarşik sınıflandırmaları da işlevsiz kılmıştır. İlke, değerlendirme yargılarının dışı doğru patlamasına neden olacak bir düşünce sistemi de işe koşacaktır. Sanat nesnesinin değeri, eğer toplumsal kurumlarda değil otantik ifadede yatıyorsa, bir ahır hakeza bir saraydan daha değerli olabilir:

İlk Kartezyen kural ifadenin hakikiliğine dayanır, bu yüzden bize mimari öncüllerin sınırlandırmasının ilkinin sağlar. Buna göre, Pompeii'deki küçük bir ev, bir şehir kapısı, bir çeşme ya da bir kuyu bir saraydan daha fazla bir değer barındırabilir. Tekrar, bu sınavın bir uygulaması, doğru ya da yanlış arasında bir ayrım yapmayı bizim için mümkün kılarken, geçmiş mimarlar tarafından kullanılan ifade türleri ile tanışık hale getirir; mimarlıkta hakikatin basit ifadesi illa ki yüksek sanat değildir; beceri ve temizlikle ifade edilmelidir, güzel ya da en azından keskin uygun bir biçim üstlenmelidir. Sanat, aklın ve mantığın katı kontrolü altında olsa bile belirsiz ya da itici kalabilir; çirkinliğe uzanacak kadar akılcılaştırılabilirler. Ancak, bu

¹¹³ Tez yazarının çevirisi.

bazen doğru olsa bile, gerçek güzelliğin ancak ve ancak akıl üzerinden üretilmiş kanunlara uygun bir biçimde geliştiğinde ulaşılabileceğini söylemek daha az doğru değildir. Her mutlak güzel iş, titiz bir mantıksal ilkenin geliştirilmesi olmalıdır.¹¹⁴

Viollet-le-Duc (2015 [1866]), Rousseau'nun düşüncelerini paylaşmaz ve bunu Louis Blanc'a yazdığı kısa mektupta açıkça ifade eder. Mektup'ta Rousseau'nun ölümünün yüzyıl sonrasında düzenlenen bir etkinliğe katılmayı reddeder.¹¹⁵ Ancak yine de Erken Aydınlanmanın otantiklik vurgusunda hayli önemli bir yer işgal eden kıyafet metaforunu da benzer bir biçimde kullanmıştır. Giyindiği süslemelerle kendini hakiki bir biçimde ifade etmekten uzaklaşan bir mimarlık modeli, Roma mimarlığını anlamak için işe koşulmuştur. Viollet-le-Duc (1875, ss. 73-74) şöyle yazar:

Roma Mimarlığı, geniş bir politik sistemin kesinlikli damgası ve ifadesi olması nedeniyle, bizim için tüketilemez ve paha biçilemez bir inceleme konusu olarak kalmalıdır; kendine özgü bir değeri vardır. Ancak bu incelemeler muhakame ile yürütülmelidir; kendimizi mimarlıkta bulunan hakikatle alakadar etmeliyiz, bu hakikati giydiren, dürüstlüğü ve uygunluğu umursamayan detaylarla değil. Yunan mimarlığında görünür olan, dış form konstrüksiyonun sonucuydu; bedenin yüzeyi kendi ihtiyaçlarının, organlarının strüktürünün, kemiklerinin konumlarının, işlevlerinin ve kaslarının sonucu olan çıplak bir adamla karşılaştırılabilirdi. [Adamın] güzelliği kendi bedeninin bütün parçaları çeşitli amaçlara tam olarak uygun olduğu zaman artar ne daha azında, ne de fazlasında. Ancak Roma mimarlığı kıyafet giymiş bir adamdı; adam bir şeydir, kıyafeti başka bir şey; bu kıyafet iyi ya da kötü olabilir, zengin ya da fakir olabilir, iyi kesilmiş ya da kötü kesilmiş olabilir; eğer iyi yapılmış ve güzelse, incelenmeye değerdir; ancak hareketlerine engel olursa; biçimlerinde ne bir zerafet, ne de bir akıl barındırıyorsa dikkate alınmamalıdır.¹¹⁶

3.3.3 Berlage ve üslup

Hendrik Petrus Berlage (2015 [1905]) Hollanda'da, 20. yüzyılın başında yayınladığı bir dizi yazıyla, Viollet-le-Duc'ün üslup kuramında ortaya koyduğu geometrik doğa tasarımını merkeze alan bir otantiklik teknolojisine yaslanır. Berlage, Semper'in ve Hegel'in sanat felsefesinin yanına, Viollet-Le-Duc'ün bu yeni çağın geometrik

¹¹⁴ Tez yazarının çevirisi.

¹¹⁵ “Sayın Louis Blanc’a, 26 Haziran 1878. Bayım ve değerli usta, Rousseau'nun ölümünün 100. Yılı için yapılacak kutlamalara beni çağırmış olmanızdan çok etkilendim. Kişiliğinize beslediğim hürmet size sıradan mazeretler iletmemi engelliyor. Rousseau'nun hayranlarından değilim, yazar olarak sahip olduğu sınırsız yeteneğin ülkemizde yaygınlaştırdığı düşünceleri de paylaşmıyorum. İnanmadığım bir konuda size yardım etmek, hakaret etmek olacaktır. Size duyduğum hürmet ve sınırsız yakınlığı, yüreğimi tam olarak açtığım bir cevapla gösterebilirim ancak. Viollet-le-Duc.” (Viollet -Le-Duc, 2015 [1866])

¹¹⁶ Tez yazarının çevirisi.

yasalara tabi bireysel üslubunu yerleştirir ve kendi kuramının merkezi bir parçası haline getirir. Berlage'a (2015 [1905], s. 51) göre 19. yüzyıl bir "çirkinlikler yüzyılı"dır ve bu çirkinliğin kökeni endüstriyelleşme sonunda, yerini iyice sağlamlaştıran kapitalizmin egemenliğidir. Berlage (2015 [1905]) bu egemenliğin, sanatın değerinin para ile ölçüldüğü bir düzenle sonuçlandığını savlar. Burada Trilling'in (1972) otantiklik kavramının gelişmesini tartışırken, 19. yüzyılda paranın ve ekonomik düzenlerin yabancılaştırıcı etkilerini tartışan siyasi çözümlemelere yaptığı vurgu akılda tutulmalıdır. Berlage'a göre (2015 [1905]) paranın yol açtığı gösteriş düşkünlüğü, mimaride sahtelikle dışavurulmakta ve kültürü oluşturan "ruhani öz (Berlage, 2005 [1905], s.49)" ile mimarlık arasındaki bağlantı yitirilmiştir. Berlage'ın (2015 [1905]) çözümlemesi, bu yitimin, sanatların kültürle bağ kurma arayışından çekilmesi olduğunu vurgular. Berlage'a (2005 [1905]) göre, bu sahtelik sorununun farkında olan entelektüeller bile, mevcut düzen yüzünden, kültürden tümüyle kopuk bir bilgiçlik hâline itilirler.

Berlage (2015 [1905]) strüktür ve mimari hakikat arasında kurulan bağlantıyı yeniden vurgulayarak, öncelikle mimarlıkta sahteliğe yol açan kaplamaları lanetler, daha sonra da otantiklik kavrayışının kıyafetlerden arındırma metaforlarına başvurur. *"Mimarlık kötü giyinmiş bir kişi gibiydi. Ona züppe ve demi-mon-dain veya Übermensch, Überdame deyin isterseniz, fark etmez. Moda giysiler yırtılıp atılmalı ve çıplak biçim (sağlıklı doğa ve hakikat) açığa çıkarılmalıdır* (Berlage, 2015 [1905])." Mimarlık bu kıyafetlerinden kurtarılacak ve tekrar, doğadaki kökenlerine geri döndürülecektir. Berlage'ın üslup kavrayışının gönderme yaptığı doğa, kendisinin de ifade ettiği gibi, Viollet-le-Duc'unki ile son derece paraleldir. Berlage (2015, [1905], s. 64) şöyle yazar: *"1.doğanın kendisi, en basit araçlarla, çeşitli biçimler taşıyan sonsuz sayıda sanat eseri yaratır ve 2. Doğa, keyfi olarak işlemediği için mantıksaldır."* Doğanın ilkelerine dönmek, Berlage'ın (2015, [1905]) kapitalizmin örgütlediğini düşündüğü, kendi beğeni yargılarını hakikate rağmen, mimarlığa nüfuz ettirmeye çalışan yabancılaştırıcı kuvvetlerden kurtulmak anlamına gelecektir.

Berlage (2015 [1905]), Viollet-le-Duc'ün geometrik düşüncesi ile, klasik düşüncenin geometrisine aynı anda gönderme yapar ve bu geometrik düşüncenin, doğadaki bütün biçimlerin tabi olduğu bir yasa sistemini tarif ettiğini düşünür. Bu yasaların sanatı, keyfiyete düşmekten kurtarabilecek; resmi, heykeli, mobilyayı ve mimarlığı, birbirinden ayırdıkları bu çağda, tek bir düzlemde buluşturabilecek bir çerçeve olarak

görür. Dolayısıyla Berlage (2015 [1908]), geometriyi, modern yaşama bütünlüklü bir düzen getirebilecek geniş bir altyapı sistemi halinde anlamayı önerir. Kapitalizmin körüklediği keyfiyet, bu biçimsel düzenin içinde kapı dışarı edilecektir. Evrenin geometrik düzeninde temellenen bu türden bir akılcılık, Berlage’a (2015 [1905]) göre, yeni çağın mimarlığının yegâne yöntemi olmalıdır. Zira sanatın kendi hakikatinden uzaklaştığı Batı Kültüründe, bütünlüğü ve birliği sağlayabilecek yegâne şey, doğaya içkin bu kurallar sisteminin mimarlık içinde sürdürülmesi olacaktır. Berlage (2015, [1908], s. 179) şöyle yazar:

Bu gözlemlerden, şimdi seçmemiz gereken ve gelecek için değer taşıyan, bizi yeni bir sanata götürecek yolu belirleyen aşağıdaki sonuçlara ulaşabiliriz.

- (1) Mimari kompozisyonun temelini bir kez daha geometrik bir şema belirtmelidir.
- (2) Daha önceki üslupların ayırt edici özellikleri kullanılmamalıdır.
- (3) Mimari biçimler Sachlichkeit ruhu ile geliştirilmelidir.

Berlage, yine de bu yasa sisteminin, sanatçının bireysel ifadesi ile bir çelişki yaratacağını düşünmüştür. Bu yüzden metinlerinde, geometrik yasanın kısıtları ve bireysel ifadenin sahip olabildiği ifade genişliğinin imkanları hakkında ciddi bir tartışma kanalı tutmuştur. Kısıtların kendisi, bireysel ifadenin oluşmasını engelleyecek bir sistemi değil, onu ancak ve ancak hakikate yaklaştıracak bir altlığı belirtir. Viollet-Le-Duc’ten farklı olarak, rasyonel bir zihnin baskısı altında olmayan, ondan kaçabilecek birtakım duyguların varlığının tümüyle farkında olarak, bu geometrik sisteme “köle olmayı” bırakabilecek ve kendi duygularını bu geometrik sistem içerisinde ifade edebilecek bir sanatçı özneyi tahayyül eder. Zira Berlage’a (2015, [1908], s. 182) göre “*Geometrik biçimler bireysel olmadıkları gibi, kendi içlerinde de doğaları gereği hep güzel olduklarından, bu da bizi aşırı-kişiselleştirilmiş, zaman zaman da çirkinliğe varan bir özgünlüğe düşmekten korur.*”

Berlage, başvurduğu otantiklik teknolojisinde, doğa ile sanatsal üretimi aynı çerçeve üzerinde buluşturacak bir geometrik “altyapı sistemi” tahayyül eder gibi görünür. Bu sistem, yalnızca mimarlığı değil, mimarlıktan özerkliğini ilan etmiş diğer sanatsal alanları birleştirecek bir çerçeve tanımlayacaktır. Doğanın geometrik düzeni, kültürel sorunları bertaraf edecek bir kavrayış zemini örgütleyecektir. Reyner Banham (1980) *Theory and Design in the First Machine Age* isimli çalışmasının üçüncü bölümü boyunca, DeStij’li Berlage’ın üslup arayışının mirası olarak niteleyecektir. Yine de Banham (1960) De Stijl’in üyelerinin birbirileri ile her zaman aynı düşünceleri

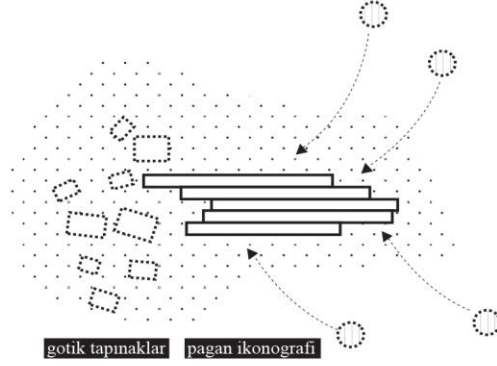
paylaşmadığını, De Stijl'in heterojen bir grupta ortaya koyduğunu vurgular. Sözelimi De Stijl'deki Mondrian gibi aktörler, Banham'a (1980, s. 150) göre, Berlage'ın mimariyi tüm sanatların merkezinde konumlandıran kavrayışlarını sürdürmekten imtina eder.

Ancak yine de en kritik fark, Berlage'ın doğada kökenlenen geometrik harmonisi yerine De Stijl'in üstlendiği mekanizma vurgusudur. Bu açıdan Viollet-le-Duc ve Berlage hattında takip edilebilen geometrik altyapı sistemi De Stijl bağlamında, doğal düzenlilik kökenindeki bağlantılarını koparmıştır.



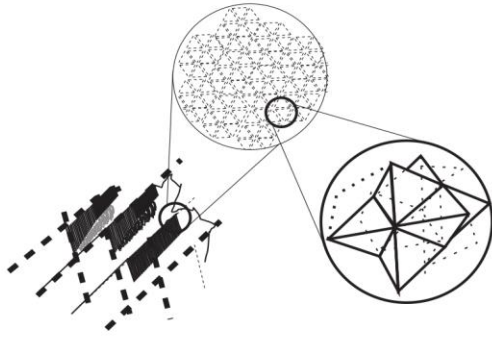
geometrik-rasyonel otantiklik viollet-le-duc ve hendrik petrus berlage hattı

1. organiğe ikincil mekanik

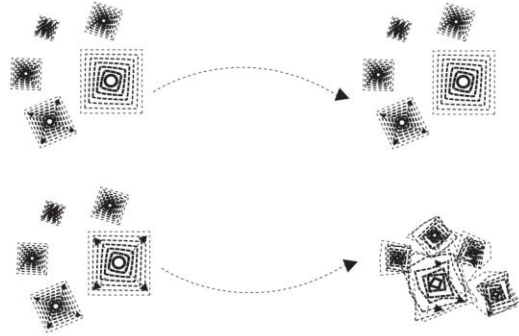


2. enformasyonel bağlam

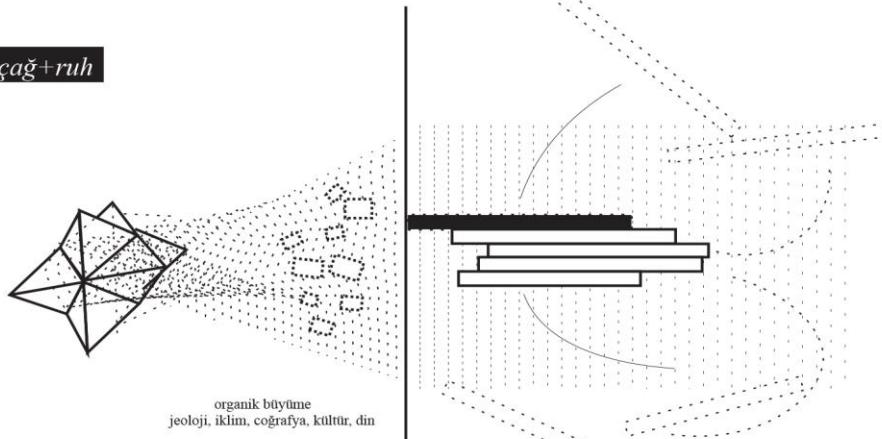
evrenin yüzeyini dokulandıran bir organizatör
dil olarak grid



kitap (vitruvius-akademizm) karşıtlığı:



3. altın çağ+ruh



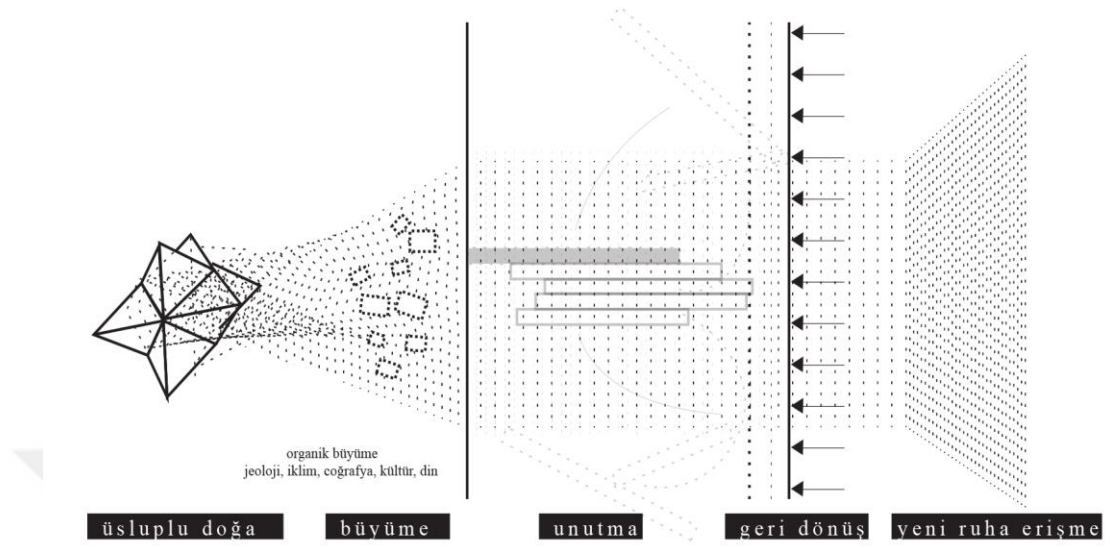
üsluplu doğa
evrensel geometrik düzenlilik

kesilme: 17. yüzyıl
kraliyet akademisinin kurulması
mimarlık eğitiminin merkezleşmesi

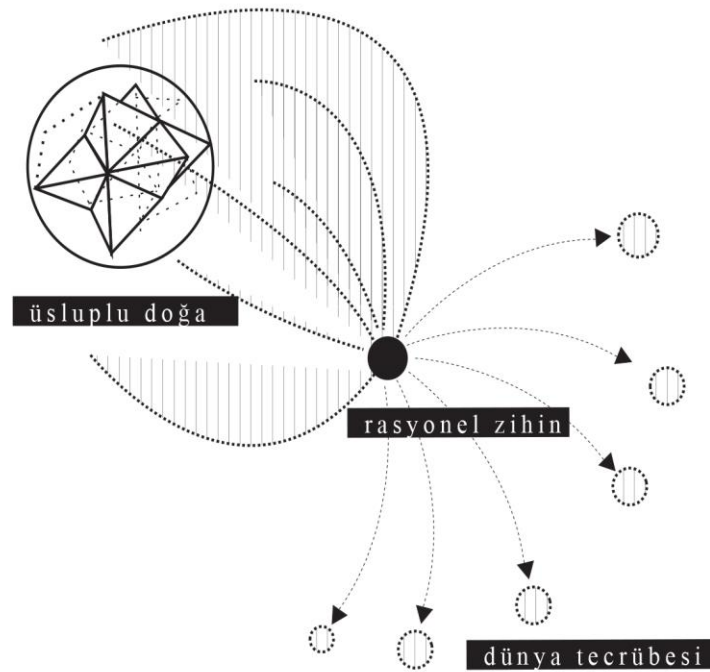
mekanik biraraya getirme
harf,
akademi

Şekil 3.23 : Geometrik-Rasyonel Otantiklik Kartografisi-1

4. hafıza



mimar özne



Şekil 3.24 : Geometrik Rasyonel Otantiklik Kartografisi-2

3.4 İşlevci Otantiklik: Louis Sullivan

Size dünyanın şimdiye kadar bildiğinden daha basit ve daha derin bir sanat felsefesi açıyorum, çünkü toprağıma, halkıma, Demokrasiye ve Sonsuz Yaratan'a olan sevgim üzerinden, bunu yapmak için bir kavrayış ve yapma gücüne eriştim. Vardığım sonuçlara şehirlerin şamatalarında, geveze felsefelerin incelenmesinde, kütüphanelerde veya okullarda değil, cömert açık havada, Doğanın sonsuz huzuru içinde, yalnızlıklarda, tefekkürdeki ruhun, şafak gibi huzurlu olduğu ve kendi iddiasının sonsuzu yansıtmasında eriştim. (Sullivan, 1979, s. 114)¹¹⁷

Modern mimarlığın en sık tekrar edilen argümanlarından biri haline gelen, biçimin (her zaman) işlevi izlediğine dair görkemli vecize; doğadaki işleyişlerin hakikatini ifade edecek, Romantik organizmacılıkla yakından ilişkilidir. Mimarlık bilgi alanları içinde Louis Sullivan tarafından güçlü bir biçimde dolaşıma sokulur. Sullivan'ın, öncelikle 19. yüzyılın sonuna doğru Chicago Ekolünde, daha daha sonra ise Frank Lloyd Wright üzerinden modern mimarlık için önemli bir rol üstlenecek kuramları, Horatio Greenough, Ralph Waldo Emerson, Samuel Taylor Coleridge gibi sanatçıların düşünceleri ile ilişkilendirilir. Sullivan, *içgüdü* ve *sempati* kavramlarına başvurarak ve yaşamın prensiplerini tercüme ederek (interpret), tıpkı Romantikler için şiirin yaptığı gibi, yaşamın organik bütünlüğüne dolaylı bir biçimde erişecek bir mimarlık tematize etmeye çalışır. Sanat eseri, eğer doğanın yaratıcı güçlerine erişebilirse, kendine ait bir canlılığa, yaşama sahip olacaktır. Bu açıdan Sullivan'ın kuramı, inorganik maddeyi canlandırmaya yönelik daha geniş bir dizi küme içinde anlaşılmalıdır.¹¹⁸

Sullivan'a göre doğanın işleyişi, doğadaki biçimlenme süreçleri ve yaşam arasında kurulan, her ölçekte gerçekleşen ve evrenin tümüne nüfuz eden bir karşılıklılıkta temellenir. Biçim ve işlev hakkındaki vecizenin anlamlı hale gelmesini sağlayan bu yeni kavrayışı, pek çok makale ve denemeden oluşan geniş bir *corpus* içinde detaylandırır. Bu *corpusun* önemli bir kısmı, *Kindergarten Chats and other Writings* isimli bir derleme kitapta takip edilebilir haldedir.

¹¹⁷ Tez yazarının çevirisi.

¹¹⁸ Antoine Picon (2019) "Mimarlığın Maddiliği" isimli çalışmasında mimarlığın cansız maddelerin canlandırılması ile kurduğu tarihsel bağlantıyı serimler. Buna göre canlandırma teması, Picon'un (2019) "maddilik rejimleri" ismini verdiği, mimarlığın madde ile kurduğu ilişkinin sınırlarını belirleyen epistemolojik çerçevelerden birini ele verir.

Derlemeye ismini veren ve Interstate Architect isimli dergide bir seri halinde yayınlanan *Kindergarten Chats*; Amerika'daki mimarlık okullarının birinden yeni mezun olmuş, genç bir mimar ile bir ustanın diyalogları üzerinden şekillenen bir *mise-en-scene* kurgusunu takip eder. Bu *mis-en-scene*, kendini ardışık bir biçimde yayımlanmış fragmanlar halinde açar. 19. yüzyıl sonunda Amerika Birleşik Devletleri'nde icra edilen mimarlığın durumunu sorunsallaştırır. İnsanın kendi doğasında sahip olduğu yaratıcı güçler; tarih, akademi, eğitim ve bunun gibi bir dizi olgu üzerinden, eleştirel bir biçimde ziyaret edilir. Sullivan (1979, s. 15), *Kindergarten Chats*'in önsözünde, bu felsefi konuşmalarla örülü tiyatral dokunun niyetini açıkça serimler:—“*Bu çalışmanın merkezi amacı, zihni geleneğe kölelik yapmaktan özgürleştirmek ve sorumlu-özgürlüğün-açık-hava-ruhuna; diğer bir deyişle demokrasinin hakiki ruhuna genişletirken, insanın doğal güçlerindeki yaratıcı kabiliyetleri sergilemektir* (Sullivan, 1979, s. 15).”¹¹⁹ Bu nedenle *Kindergarten Chats*'in, devrimci bir otantiklik projesini üstlendiği ifade edilebilir: Zira toplumun hafızasından miras alınan, doğanın “açık-havasında” temellenmeyen biçimlerin her birinden özgürleşmeyi, böylelikle geleneklerin buyurduklarının ötesinde duran, yaşamla doğrudan ilgili bir hakikati konuşmayı arzular. Serinin her bir fragmanı, insanın “doğal” varoluşundan fişkıran bir yaratıcılığın tematize edilmesi ile ilişkilendirilir.

Projenin, Amerika Birleşik Devletleri bağlamında temellenen bir bileşeni de bulunur. Zira Sullivan insanın yaratıcı var oluşunu, eş-zamanlı olarak Amerikan Demokrasisinin mevcudiyetinin koşullarından biri olarak yeniden tanımlar. Öyle ki, demokrasi artık yalnızca olası siyasi sistemlerden biri değil, insanın “doğal” varoluşunun dolaylımsız bir uzantısıdır. Yani Sullivan'ın kurduğu bu çerçevede (bozulmuş bir) “gelenekten” devrimci bir biçimde kopmak, onunla hesaplaşarak insanın doğal ve özsel yaratıcılığına dönmek, liberal demokrasinin “kendi bireysel hakikatini ifade edebilme” önşartı ile aynı ontolojik saptamada temellenir. Bu açıdan demokrasi, hakiki doğamızdır. Burada Marshall Berman'ın (2017) “otantiklik” argümanlarının modern dünyadaki politik kutupların her birine nüfuz etmiş başat bir kavrayışı ele verdiğine yönelik okuması akılda tutulabilir. Zira bu kavrayış Sullivan'ın girişimini belirli bir çerçeveye oturtmaktadır. Sullivan demokrasinin, bir siyasi

¹¹⁹ Tez yazarının çevirisi.

sistemden öte, insanın doğal, bir anlamda ilksel, varoluşundan kökenlenen bir organizasyon biçimi olduğunu tartışmaya açacaktır. Sullivan (1979), demokrasi hakkında şöyle yazar (s.97):

Demokrasi bireyselin birincilidir (primary)! Bu salt bir siyasi doku, bir hükümet biçimi değildir: bu, onun bir evresi- geçici bir evre değildir. Demokrasi, ahlaki bir ilkedir, manevi bir yasadır, insan ruhu aleminde kalıcı bir öznel gerçekliktir. Bu, kökleri insanın yeryüzünün unsurlarından doğmasına ve çağlar boyunca yavaş yavaş yalnızca insana ait olan bir dürüstlük ve duruş kazanmasına neden olan bu ilkel güçlere kadar uzanan, hevesli bir güçtür. Demokrasi, insanı yavaş yavaş ruhen yücelten ve ona gerçek imgesinin bir tanımını, yani gerçek güçlerini veren geniş, yavaş yavaş harekete geçen bir dürtüdür (Sullivan, 1979, s. 79).¹²⁰

Yani demokratik bilincimiz doğal varoluşumuzun organik bir uzantısıdır, ruhsal bir dürtümüzde temellenir, tarih boyunca ahlaki prensiplerimizi oluşturan sürecin beraberinde getirdiği sonuçlardan biridir. Mimari dürüstlüğümüz ve demokrasi, aslında, “doğamız” gereği sahip olmamız gereken, eşlenik bir dürüstlüktür. Bu yüzden, Sullivan’ın “gelenekten özgürleşme”, “demokrasi” ve “yaratıcı doğa” söylemleri arasında dokuduğu otantikliği, sanatı; toplumsal, tarihî, kültürel, dinî, coğrafi ve jeolojik koşullar sonucunda organik bir biçimde serpildiğini düşünen ‘üslup’ kuramları ile de doğrudan bir biçimde bağlantılanır. Bu kavrayış Kindergarten Chats’in geneline nüfuz eder, sık sık tekrarlayan bir tema halinde belirir. Sullivan (1979) sözgelimi şöyle yazar (s. 24):

Başka bir deyişle, cesaret kırıcı mimarimizde bazı şeylerin neden, oldukları gibi olduğunu bileceksek, insanlara bakmalıyız; çünkü bir bütün olarak binalarımız, arkasında bir bütün olarak insanımızın bulunduğu dev bir ekrandan başka bir şey değildir- özellikle binalar, bir sınıf olarak kamunun inşa etme yetkisini devrettiği ve emanet ettiği kişilerin bireysel görüntüleri olsa da. Bu bağlamda, mimarlığın eleştirel incelemesi, yalnızca bir sanatın doğrudan incelenmesi değil -çünkü bu, büyük bir olgunun küçük bir aşamasıdır- aynı zamanda, geniş ölçüde, onu üreten toplumsal koşulların bir incelemesi olur; yani yeni şekillenen bir uygarlık türünün incelenmesidir. Bu ışık altında, mimarlık incelemesi doğal ve mantıksal olarak sosyal bilimin bir dalı haline gelir; ve eğer hedefe ulaşmak istiyorsak, imkanlarımızı bu yaya doğru bükmemiz gerekir (Sullivan, 1979, s. 24).¹²¹

Kısacası toplumlar, kendi coğrafyalarında, tıpkı bir bitkinin serpilip büyümesi gibi oluşurken, mimarlık da bu toplumsal koşullarda köklenir ve bu toplumsal koşulları

¹²⁰ Tez yazarının çevirisi.

¹²¹ Tez yazarının çevirisi.

kendi bedeninde barındırır. Dürüstlük ve açıksözlülük, bu organik sürecin ahlaki bir sonucudur. Yine de Sullivan (1979, s. 28), bu doğal süreci Batı kültürüne ait karakteristik bir nitelik olarak anlar. Kindergarten Chats'in bir bölümünde, sayısız mimari inotantikliklerden birini eleştirirken, bu Batıya özgü karakteristiği şöyle ifade eder:

Bu belirli bina, kuşkusuz, Batı'nın karakterestiğinde değildir. Batının açık sözlülüğünden, dolaysızlığından, yani kabalığından tamamen yoksundur. Bu sadece doğudaki hamamın zayıf köklü bir kesimidir ve açık havada çürür. Uzman bir bahçıvan bu kadar aptalca bir şey yapmazdı (Sullivan, 1979, s.28).¹²²

Bahçıvan ve organik gelişme arasındaki vurguya dikkat edilmelidir. Yine de Sullivan'ın bu ifadede Ralph Waldo Emerson'un İngiliz açıksözlülüğü üzerine yaptığı çözümlemeye yaklaştığı tartışılabilir. Trilling (1973, s. 112) *Sincerity and Authenticity*'de Emerson'un "English Traits" isimli çalışmasında, ulusal bir karakter olarak açıksözlülüğe yönelik saptamaları hakkında şöyle yazar:

Emerson'ın, İngiliz karakterinin tanımlayıcı niteliğinin samimiyet olduğuna dair hiçbir şüphesi yoktu. 1856'da yayınlanan English Traits'te sık sık ve coşkulu bir hayranlıkla bunu tekrar eder. Samimiyet, der (Emerson), İngiliz ulusal ahlaki tarzının temelidir. 'Maskeli bir adamla işimiz olmayacak' diye düşünür, İngilizlerin 'Gerçeği bilmemize izin verin. Düz bir çizgi çizin, kime ve nereye vuracaksa vursun.' Emerson bize, İngilizlerin ne düşündüklerini ifade etmekte sert bir biçimde açık sözlü olduklarını ve diğerlerinin de daha az öyle olmamalarını beklediklerini söyler; birbirlerine olan güvenleri onları uluslar arasında benzersiz kılıyor: 'İngiliz, İngiliz'e inanır (Trilling, 1973, s. 112).' ¹²³

Dolayısıyla Sullivan, dürüstlüğün doğal bir organik süreç sonucunda erişilebildiğini inanan, Romantik bir bağlam içinde, otantiklik temasını sürdürmektedir. Peki mimarlıkta bu doğal yasanın ihlali nereden kaynaklanmaktadır?

3.4.1 “Ya da biz insan-sonrası mıyız?": Sullivan'ın Roma tapınağı

“A Roman Temple” isimli dokuzuncu ve onuncu fragmanlarında inotantiklik teması; doğrudan bir biçimde görünür haldedir: Sullivan (1979) bu iki fragmanda, bir banka yöneticisinin Roma tapınaklarına öykünen ‘banka binaları’ yaptırmasını problem haline getirecek ve diyalogta, usta mimarın ağzından, sağduyunun sınırlarının böyle bir tuhaflığa nasıl izin verdiğini sorgulayacaktır. Sullivan (1979) yaşadığı döneminin

¹²² Tez yazarının çevirisi.

¹²³ Tez yazarının çevirisi.

Amerikan mimarlığını ele geçirmiş bu geniş çaplı sağduyu kaybına mimari temsilin işletilme biçimi üzerinden bir eleştiri getirecektir. Sullivan'a (1979) göre bu kayıp şöyle gerçekleşir (s.37):

“Sıkı bir biçimde sağduyulu olan adam bir Roma tapınağını nasıl düşünebildi? Sağduyu nasıl bu ölümcül işe nüfuz edebildi?

Neden, yeterince kolay. Mimarı bir Roma Tapınağı olduğunu *düşündüğü* şeyin bir resmini yaptı ve bunu bankacıya gösterdi, bir taraftan, Roma tapınaklarının bu aralar banka binaları için moda olduğunu söyledi ve bankacı zokayı yuttu. Bu yeterince açık, değil mi? Sullivan, 1979, s. 37)”¹²⁴

Bu pasajda Sullivan (1979) için inotantik olanın, tıpkı Laugier’de, Pugin’de ya da Viollet-le-Duc’te olduğu gibi, keyfiyetle ve akıl-dışılıkla eşbiçimli tutulan, moda ve beğeni yargılarının içinde üretilmiş mimari nesneleri kapsadığı ifade edilebilir. Bu kolektif akıldışılık hali, Pugin ve Viollet-le-Duc’te tarihsel ve toplumsal etmenlere dayalı, sistematik bir bozulma olarak anlaşılmıştır. Pugin bu inotantikliği, Katolik kilisesinin İngiltere bağlamındaki iktidarının çözülmesi ile eşzamanlı bir süreç olarak değerlendirirken, Viollet-le-Duc ise kraliyet akademilerinin içinde belirlediği tarihsel koşullar ile birlikte yorumlar. Sullivan için ise inotantik olan, başka türden bir bozulma sürecinde ortaya çıkacaktır: Mimarının organik bütünlüğü; toplumun tüm bireylerini kapsayabilecek bir harmoni halini işe koşmayı gerektirir. Zira mimari otantikliğin garanti altına alınması, Sullivan (1979) için, yalnızca mimarın değil, topluma ait olan diğer bileşenlerin de karar alma biçimlerini içerir. Bu sürecin tek etkin faili mimar değildir. Fail, bireyi aşan daha geniş bir beden, bütüncül bir varlıktır. Sullivan (1979, s. 37) şöyle yazar:

Evet, şimdi açık seçik; zira bankacı seçim yaptığında, belirli bir ölçüde, mimar haline geldi. Bilge insanlar bilgece mimar seçiminin, bilgece inşa etmekten sonraki ilk (önemli) şey olduğunu düşünürler. Bilge olmayan bir biçimde seçmek, bu yüzden, en büyük budalalığı paylaşmak demektir, ve gördüğümüz gibi, budalalığın burada ya da şurada, çekingen bir biçimde hala sakladığı şeyi gösterir (Sullivan, 1979, s. 37).¹²⁵

Dolayısıyla Sullivan (1979) için mimari nesnenin üretimindeki müelliflik, bu anlamda dağıtıcıdır. Eğer, demokratik, bireysel bir öznenin varoluşu ile, doğanın üretici hakikati bu coğrafyada (*yüzyıl sonu Amerika’sı*) hakiki bir mimari ifade kazanacaksa; bu ancak

¹²⁴ Tez yazarının çevirisi.

¹²⁵ Tez yazarının çevirisi.

ve ancak, mimari üretim süreçlerine dahil olan bir kolektifin yapacağı bilgece seçimler ile mümkündür. Peki bu kolektif, doğadan organik bir biçimde serpilip gelişen bütünselliğin, sağduyunun zırhını bu denli aşan çeşitli budalalıklar üretebilmesini sağlayan şey nedir?

Sullivan (1979), diyalogda, bu sorunun cevabını, enformasyonel/organizasyonel bir düzlemde verir. Toplum, mimarinin üretim sürecindeki basitliklerden, ucuzluklardan ve aldatmacalardan habersizdir. Kindergarten Chats'in heyecanlı, şamanvari tonu içinde şöyle yazar (Sullivan, 1979, s. 39):

Mimarın bir levhalar kitabına dönüp, istediğini seçip, söz konusu mimari gevişi maaş karşılığı çiğneyecek bir teknik-ressama iletmesinin ne kadar kolay olduğunu bilmiyorlar. Ve sözde-mimarı tarafından, Roma üslubunda yapıldığı ve övüldüğü zaman, aslında (Roma değil) bir elden-düşme-üslubunda olduğunu bilmiyorlar. (Böyle) yapıldığı zaman ucuzdur, ucuz olduğu kadar baştan savmadır. Böyle şeyler; en yüksek ruhla, en dikkatli, en üretken irfanla yapıldığı zaman bile yeterince yanıltır. Ancak bu indirim-cuması performansına, bu ticari lekeye gelince; kirli ve buruşuk (bir) yan ürüne söylenecek sözlerden başka, ne söylenebilir (Sullivan, 1979, s.39).¹²⁶

O halde bu pasajda, sağduyudan uzaklaşma iki bozucu kuvvetin birleşimi neticesinde gerçekleşir: mekanik yeniden-üretim tabanlı mimari çizim levhaları ve ekonominin ucuzluk peşinde koşan mantığı. Trilling'in (1973) insanı kendisi olmaktan uzaklaştıran büyük çaplı kuvvetleri “teknoloji” ve “para” temelinde anlayan 19. yüzyıl düşüncelerine yaptığı vurgu akılda tutulursa, Sullivan'ın (1979) inotantiklik bölgesini tarif ederken üstlendiği pozisyon daha iyi anlaşılır hale gelecektir. Bu perspektiften değerlendirildiğinde, Sullivan için ‘inotantik’ mimarlıklar, medya teknolojik bileşenler üzerinden işleyen; ticari bir aldatmaca organizasyonunun sonucudur. Levhaların örgütlediği enformasyonel hafıza, en dikkatli ve en hünerli akademik çalışmanın neticesinde bile, ancak akıl-dışılığa, beğeniye ve keyfiyete hizmet edecektir.

İlginç bir biçimde Sullivan (1979), onuncu fragmanında, akıldışılık, keyfiyet ve ucuzlukla lanetlediği bu organizasyonel şemayı, ‘insan-sonrası’ kavramı ile karşılar:

Mimari bir oyuncak mıdır, yoksa büyük bir kuvvet -insan karakterinin ve ilhamının vahyi midir? Bir kalıntı mıdır, ya da kendimize yeni giyecekler yaratacağımız bütün bir kumaş mıdır? İnsan mıdır, şimdi, ya da *insan-sonrası* mı? (Vurgu tez yazarına aittir) Bir temeli var mıdır, ya

¹²⁶ Tez yazarının çevirisi.

da yok mudur? İnsan inlemesinin (utterance) bir parçası mıdır, evrensel konuşmanın (speech) bir fazı mıdır, yoksa ahmakça mıdır? Benim savunduğum sanat; kitapların kumları, zevk ve okulluluğun (scholarship) sığılıkları üzerine mi inşa edilmelidir, yoksa Karakterin kayası üzerine mi kurulacaktır (Sullivan, 1979, s. 40)?¹²⁷

Buradaki insan-sonrası tabirinin, Sullivan tarafından arzu edilmeyen bir kavramsal bölgeyi işaret ettiği açıktır. Yine de enformasyon tabanlı bir üretim organizasyonunu, basit de olsa, tematize etmesi bakımından, literatürdeki güncel ‘insan-sonrası’ tartışmaları ile anakronistik bir paralellik barındırır. Sözgelimi Hayles (1999) insan-sonrası durumu, insana atfedilen organik bütünlüğün daha geniş teknik, enformasyonel ve organizasyonel birleşimler içinde dağıtık ve örüntüsel bir hale bürünmesi olarak tarif eder. Sullivan’ın anlatısı değerlendirildiğinde, kendi insani mevcudiyetini (aldatmaca amaçlı) geniş çaplı bir organizasyona terk eden mimar, Hayles’in tanımıyla da insan-sonrasıdır. Bu bağlantı spekülative bir okumada daha da anlaşılır hale gelir: Bir roma sütunu veritabanından rastlantısal seçimler yapan bir algoritma, bu algoritmaya bağlı bir biçim jeneratörü ve bu jeneratörde üretilmiş biçimler, insanın üretim sürecindeki yaratıcı mevcudiyetini sorgulanabilir kılar. Bütün bu organizasyon içinde mimar, makinelere doğrudan bir biçimde bağlanır ve tümüyle insan-olmayan kolektif bir üretim bedeninin ufak bir parçasıdır. Sonuç olarak Sullivan’ın kuramında, insan, kendi doğal varoluşunda temellenen yaratıcı güçler açısından olumlanırken, ‘insan-sonrası’nın inotantikliği çağıran bir bölgeyi işe koştugu söylenebilir.

Sullivan’ın etkileyici pasajı, insan-sonrasına dair bu kısa ve dikkat çekici anakronikliğin ötesine geçen, Kittler’ci (1990) bir okumayı da mümkün kılar. Zira Sullivan (1979) mimarlığı, insan varoluşuna ait bir inleme (utterance), evrensel bir konuşma ile eşdeğer tutar. Bu bağlamda çeşitli etmenlerle bozulmuş bir dilden ayrılıp, evrensel bir dile ya da doğal bir ifadeye dönme çabası, Sullivan’ın Romantik organizmacılıkla kurduğu kavramsal ilişkiyi bir kez daha görünür hale getirir. İkinci bölümde tartışıldığı haliyle, Friedrich Kittler’in (1990) 1800 söylem ağının epistemik sınırlarını oluşturduğunu teşhis ettiği, ilkel bir inilti ya da doğal bir dil ile konuşmaya yönelik kavrayış, burada mimarlık düşüncesi bağlamında belirginleşir. Sullivan (1979), mimarlık edimini, şiirin Alman Romantizminde hermeneutikle bağlantılı olarak üstlendiği rol ile eşlemektedir. Tıpkı Goethe’nin akademik ünvanlarla dolu,

¹²⁷ Tez yazarının çevirisi.

aldatma sanatından el etek çeken, gönüllü bir sürgün sonrasında Doğa'yı bir 'Ah' ile karşılayan Dr. Faust'u gibi, Sullivan da (1979), doğal yaratıcılığa geri dönmeye çabalamaktadır. Dolayısıyla Sullivan'ın mimarlık kuramının, Kittler'ci (1990) 1800 söylem ağının epistemik sınırları içinde ifade kazandığını savlamak mümkündür. Kısacası Sullivan (1979), akademinin öz-gönderimsel bir biçimde işleyen hafıza protokollerinden özgürleşecek, bu özgürlüğü doğada keşfettiği ilkeler ışığında yeni ve hakiki bir mimarlık kurmakta kullancaktır. Sullivan (1979, s. 143) bu durumu açık bir biçimde şöyle ifade eder:

Yabani ot Doğanın eseridir, Doğada kalır ve bu nedenle dediğimiz gibi "doğal"dır. Adam, garip bir şekilde, geldiği Doğa'dan ayrılmıştır. Garip bir şekilde, zekasıyla gurur duyarak, İÇGÜDÜ'yü inkâr etmiştir: ona yabani ot demiş ve deyim yerindeyse vahşi demiştir. 'Eğitilmiş', 'sofistike', sapkın, ters yüz olmuştur; ve bir süre sonra kendisini doğuran Tabiat Ana'yı hor görmeye başlamış ve bir Ishmael olmuştur. Bunu sorgulamak eleştirinin bir işlevi değil midir? - akıl anormalliğinin nerede yattığını not düşmek.

Ara sıra, bir çocuk-insan Doğa ile kalır ve Doğa'nın yaptığı gibi, kalbinin ifadesini (utterance) şu ya da bu biçimde ortaya koyar: müzik, kelimeler, heykel, felsefe, etik- ya da Doğa'nın kendisinin o dipsiz bilinçaltı dünyasının öteki sesini (Sullivan, 1979, s. 143).¹²⁸

Kittler'in okuması ile kurulabilecek paralellikler yalnızca bununla sınırlı kalmayacaktır. Sullivan bilgi ve anlama arasında bir karşıtlığı vurgulayacak, bilginin mekanik bir yapıya sahipken, anlamının organik olduğunu savunacaktır. Zira Sullivan'a göre "*Bilgi zekaya, anlamak bir içgüdüye aittir* (1979, s. 146)." ¹²⁹ Sullivan (1979, s. 145), "anlama" (understanding) ve "bilgi" (knowledge) arasındaki farkı, organik ve mekanik arasında kurulan bir karşıtlık içinde anlar. Mekanik bilgi, kitapları, akademiye, eğitimi tümüyle elde tutan hafıza protokolleri ile işlerken, anlama, insanın doğal içgüdülerinde temellenen, doğanın "açık-havasında" erişilebilecek bir olgudur. Peki ya bu kuşatıcı hafıza protokollerinden özgürleşme nasıl gerçekleşecektir?

3.4.2 Bir amnezi olarak mimarlık

Sullivan'ın otomatiklik teknolojileri, doğanın ve yaşamın yaratıcı güçlerini açığa çıkarabilmek için, ikircikli bir amneziyi salık verir. Öyle ki *hafıza* kavramı merkezde tutulursa, Sullivan (1979), daha önceki bölümlerde tartışılan otantiklik

¹²⁸ Tez yazarının çevirisi.

¹²⁹ Tez yazarının çevirisi.

teknolojilerinden güçlü bir biçimde ayrışır. Viollet-le-Duc ve Augustus Pugin'in tematize ettiği haliyle mimari otantiklik, hakikatin geçmiş bir altın çağda yattığını savlayan, bu altın çağlara kolektif bir geri dönüşü örgütlemeye çalışan hafıza projeleridir. Belirli türden doğa felsefelerine yaslandıklarında bile- sözgelimi Viollet-le-Duc'te olduğu gibi-, doğanın üretici prensipleri, dönmemiz gereken ideal bir geçmişteki mimari biçimlenmelere derin bir biçimde nüfuz etmiştir. Sözgelimi Viollet-le-Duc'ün tüm yaratım sürecini boydan boya kesen, rasyonel prensipler; tüm mimarlık tarihini kendine tabi kılar. Dünyadaki tüm biçimlenmeleri değerlendirir ve birbirine bağlar. Ancak Sullivan tüm tarihe nüfuz etmiş, bu türden bir geometrik düzenlilik önermez. Sullivan'ın (1979) hakikati, maskelenmiş, kalabalıklaştırılmış tüm katmanlarından soyulduğunda erişilecek yaşamın kendisidir ve bir bağıntı türü olarak belirecektir. Sullivan için otantik bir mimarlık, ancak kapsamlı bir eleme ve dışarıda bırakma süreci sonucunda erişilebilir hale gelir. Mimarın, açıkça ve doğrudan “konuşabilmek” için adeta dil öncesi bir hale geri çekilmesi, dilin beraberinde getirdiği kalabalığı aşması gerekecektir. Zira yaşamı olduğu gibi yakalayacak hakiki ‘bilince’ ancak bu dışarıda bırakma süreci sonucunda erişilebilir. Mimar, kendi bireysel hafızasını, en beğendiği mimarlıkları portfolyosunda, mimari edimselliğinden olabildiğince uzakta bırakmalı ve silgisini, kağıdından önce zihni üzerinde kullanmalıdır. Sullivan (1979, ss. 40-41), 19. yüzyıl sonunda Amerika Birleşik Devletleri'nde beliren mağaza binaları (department store) hakkında yazarken, mimarın tecrübe etmesi gereken bu hafıza kaybını şöyle ifade eder:

İfadesinin doğrudanlığı onun başlıca erdemidir. Nispeten laf kalabalığından bağımsızlığı, onun bir şekilde biçim belagatine yaklaşmasına neden olur. Mimarı açıkça -eğer herhangi bir şekilde bilince yaklaşmaya devam ettiyse- bir eleme süreciyle ilerlemiştir. En sevdiği 'mimariyi' şimdilik portfolyosunda bırakmıştır -ki bu akıllıca bir şeydir. Silgiyi kâğıdı yerine zihninde kullanmıştır, ki bu da bir başka akıllıca iştir. Sıçramadan önce biraz bakınmıştır, ki bu hepsinden zekicedir. Bu tür şeyler, bu tür eylemler, bu tür nispeten makul zihinsel süreçler ferahlatıcıdır ve nadirdir. Eğer bunlar tesadüfîyse, kazayı hoş karşılayalım. Önünde eğilir ve iltifatlarımı sunarım (Sullivan, 1979, ss. 40-41).¹³⁰

Dolayısıyla mimari biçimlere yönelik bir hafıza kaybı, Sullivan için *yaşamı* mutlak bir biçimde yakalamanın ön şartı olarak belirir. Hakikate erişmek nezdinde, artık önemli olan daha önceki mimarlıkları düşünmek, onları hatırlamak değil; yaşamı doğrudan

¹³⁰ Tez yazarının çevirisi.

bir biçimde gözlemlemek ve yaşamın kendisine dikkat göstermektir. Buradaki eleme süreci bir geri çekilmeyi belirtir. Açık ve doğrudan bir ifade için, dilin bozulmuş yapılarından özgürleşmenin stratejisini tarif eder. Kısacası yaşamın (doğanın) kendisini dolayimsız bir biçimde “ifade etmek” için, önce her şeyi unutmak gerekir.

Hafızanın mimari üretim devresinden çıkarılması, Sullivan (1979) için, etrafta, yaşama ait izlenimin doğrudan bir biçimde zihinsel bir operasyona katılması anlamına gelir: Dil, çizimlerden oluşan kitaplar, mimarlık okulları vb., bunların tümü bozulmuş bir hafızayı, görmenin, dinlemenin ve en nihayetinde düşünmenin içinde gerçekleştiği, sahte- ya da ikincil- bir dünyayı ortaya koyar. Sullivan, mimari ifadenin hakikate yaklaşacağı, daha yüksek bir görme ve dinleme biçiminin, hafızanın getirdiği bütün bu yükten arındırılmasıyla üretilebileceğine inanır:

Hafızayı dert etmene gerek yoktur, o kendi kendini halleder; ama gerçek anlamda *yaşamayı* öğrenmelisin. Dikkat etmek yaşamaktır, yaşamak ise dikkat etmektir; ve hepsinden önemlisi, spiritüel doğanızın daha yüksek bir görme ve dinleme yetisinden başka bir şey olmadığını unutmayın- daha ince, daha asil bir dikkat etme yoludur bu. Bu yüzden *tam anlamıyla* yaşamayı öğrenmelisin (Sullivan, 1979, s. 61).¹³¹

Dolayısıyla, paradoksal bir biçimde, mimari eylemden önce unutmamız, daha yüksek bir görme ve dinleme biçimine, Sullivan’ın (1979) “spiritüel doğamız” dediği bağımsızlık alanına çekilmemiz gerekir. Böyle anlaşıldığı zaman hakiki doğa ile karşılaşma, hafızanın ve dilin dolayımından özgürleşmiş, görsel ve işitsel bir enformasyon-işleme sürecidir. Doğayı yalnızca dikkatle izler, takip eder, dinler ve yalnızca algılarımızı işlemeye odaklanır. Dilden ve kelimelerden azade olduğu için tümüyle “sessiz” bir yaşama geri çekilir. Böylelikle Sullivan için otantik bir mimarlık, yaşamın dolayimsız bir biçimde ifade edilmesine dönüşür. Peki başvurulanan bu yaşam, bu karşılıklı bağıntı hali, ne türden bir yaşamdır?

3.4.3 Yaşam, işlev, otantiklik

Sullivan, o halde, otantik bir mimarlığı *yaşamın* kendisi ile tümüyle dolayimsız bir karşılıklıla birlikte anlamaya çalışmaktadır. Öyle ki, bütün akademiye, akademinin öğretilerini, modayı ve hatta bütün dili hafızamızdan ayıklayıp, doğanın ta kendisine, zaten ruhani mevcudiyetimizin zeminini teşkil eden bir algı kapasitesiyle

¹³¹ Tez yazarının çevirisi.

döndüğümüzde, geriye sadece ve sadece yaşam kalacaktır. Ancak Sullivan, bu diğer katmanlardan arındırılmış yaşamı ‘işlev’ ile eşitleyerek anlamaya çalışır. “Gereklilik” ve “doğa” arasında doğrudan bir bağlantı kurmak, birinci fragmanda ziyaret edilen Stoik düşüncelere temellendirilebilir. Seneca’nın, gereksinimleri doğanın uzantısı olarak kavradığı akılda tutulabilir. Bununla beraber Sullivan’ın biçim ve işlev arasında kurduğu ortaklıkları, 19. yüzyıl biyolojisinin sınırlarını aşarak, daha büyük toplumsal olguları açıklamak için analogi yoluyla diğer disiplinlere sirayet eden, Spencer’cı evrim teorileri ile de ilişkilendirilir (Steadman, 2008).

Biçim ve yaşamın yegâne karşılığı olarak tematize edilen işlev arasındaki ilişkiyi Sullivan (1979, s. 43), poetik bir biçimde şöyle serimler: “*Başsız ve sonsuzdur. Ölçülemezce küçük, ölçülemezce geniştir, inanılmaz biçimde hareketli, (lakin) sonsuzca dingindir; samimi bir biçimde karmaşık, yine de basittir.*”¹³² İşlev, evrendeki tüm yaşamın biçim kazanma süreçliliğini anladığımız yegâne aracı olarak ortaya çıkar.

Kindergarten Chats’in işlev fragmanında, bu birebir karşılıklılık bir totoloji biçiminde serimlenecektir: “*Şimdi, bir şeyin olduğu gibi görünmesi mantıklıdır, ve tam tersi, görüldüğü şey olduğunu düşünmek de*” (Sullivan, 1979, s. 43).¹³³ Dolayısıyla Sullivan, ‘Olmak’ ve ‘görünmek’ arasında, mantıksal ve doğrudan bir bağlantı olduğunu savlar. Bu açıdan Pugin’in Gotik mimarlığı tematize ettiği hakikatin ‘görülebilirliği’ ile yeniden karşı karşıya kalırız. Pasajın devamında, Sullivan (1979, s. 43), ‘olmak’ ve ‘görünmek’ arasında bazı istisnaların bulunabileceğini teslim ederek devam eder:

Gül çalılarından topladığım bazı küçük, düz, kahverengi pamukçukları istisna tutarak burada duracağım. İlk başta küçük kahverengi, ölü dallar gibi görünüyordlardı. Ancak genel olarak konuşursak, dış görünüşler içsel amaçlara benzer (Sullivan, 1979, s.43).

Sullivan (1979) bu istisnalara dair bir açıklama yapma zorunluluğunu hissetmez. Yine de kendi içsel amaçları çerçevesinde, olduklarından başka görünen şeylerin; bir dizi amaç doğrultusunda var olduğunu tematize etmek olasıdır. Hayatın biçimlenmesine dair genel ilke açık bir biçimde serimlenmiştir. ‘Dışarıdaki’ biçim ile ‘içerideki’ amacın birbiri ile barındırdığı karşılıklı uyumluluk. Bu eşleniklik kurulduktan sonra,

¹³² Tez yazarının çevirisi.

¹³³ Tez yazarının çevirisi.

Sullivan'ın (1979) ifadeleri neredeyse tümüyle totolojik bir karakter kazanmaya başlar. Sullivan (1979) biçim ve işlev arasındaki eşlenikliği aşağıdaki pasajdaki gibi açıklayacaktır (s. 43)

Örneğin biçim, meşe ağacı; meşe ağacı amacı ya da işlevine benzer ya da onu ifade eder; biçim, çam ağacı; işlev çama benzer ve gönderir; biçim, örümcek, örümcek işlevine benzer ve onun somut kanıtıdır. Öyle ki, biçim, dalga, işlev dalga gibi görünür; biçim, bulut, bize işlev bulutu konuşur; biçim yağmur, işlev yağmura gönderir; biçim, kuş, bize işlev kuşu söyler; biçim, kartal, işlev kartalın görünebilir hale getirilmiştir; biçim, kartal gagası, fonksiyon, kartal gagasıdır. Ve devamında, biçim, gül çalısı; işlevini otantikleştirir, gül-çalısı (işlevini); biçim, gül-dalı; işlev, gül dalını konuşur; biçim, açmış gül, açmış gül dalı şiirini okur. Ve aynı şekilde, biçim, insan, işlev insan yerine geçer; biçim, John Doe, işlev John Doe anlamına gelir; biçim, gülümseme, bizi işlev gülümsemenin farkına vardırır; böylelikle, John Doe isimli bir adam gülümsüyor dediğimde, -elimizde birbirinden ayrılamayacak bir biçimde ilişkili bir dizi işlev ve biçim vardır, ve yine de bize bu çok sıradan görünür (Sullivan, 1979, s. 43).¹³⁴

Dolayısıyla Sullivan (1979), dolayumsuz bir biçimde yaşama döner. Ve bu dönüş sonrasında Sullivan'ın karşısına, yalnızca bir dizi amaç ve bu amaçları açık bir zihin tarafından “algılanabilir” hale dönüştüren biçimler çıkar. Sullivan'ın hakiki mimarlığı, içinde keşfettiği doğa, peşi sıra birbirine eklemlenmiş bütüncül bir amaçlılık halidir. Sullivan'da doğa, insan ve insan-olmayan bileşenleri ile “amaçlı bir doğa” olarak tematize edilmiştir.

Sullivan'ın (1979) başvurduğu, amaçlılık doğrultusunda biçimlenen doğa, analogi yoluyla toplumsal katmanlara da sıçrayacaktır. Eğer doğada her şey kendi yaşantısını (işlevini) sessizce ifade ediyorsa; eğer insan kendi hayatını da, kendi biçiminde ifade ediyorsa, bir ulusa ait mimari biçimler de, ulusun yaşantısını ifade etmelidir. Sullivan şöyle yazar:

Ve böylelikle biçim, Roma mimarlığı, herhangi bir anlama geliyorsa eğer, Roma işlevi anlamına gelir, Amerikan mimarlığı, eğer herhangi bir şey ifade etmekte başarılı olacaksa, Amerikan yaşamı anlamına gelecektir; biçim, John-Doe mimarlığı, eğer öyle bir mimarlık olacaksa, John-Doe'yu ifade etmiyorsa hiçbir şey ifade etmemelidir. John Doe peltek konuştu dediğimde yalan söylemem, sen dinlediğinde yalan söylemezsin, o peltekçe konuştuğunda yalan söylemedi; peki ya bu yalan söyleyen mimari neden? Neden John-Doe mimarlığı, John-Smith mimarlığıymış gibi yapıyor? Biz bir yalancılar ulusu muyuz? Sanmıyorum. Biz mimarların bir mezhep, bir yalancılar tarikatı olması başka bir meseledir (Sullivan, 1979, s. 44).¹³⁵

¹³⁴ Tez yazarının çevirisi

¹³⁵ Tez yazarının çevirisi.

Bu pasajda “işlev” ve “hayatın” karşılıklı bir biçimde yer değiştirebilir olduğuna dikkat etmek gerekir. Sullivan “doğru ifadenin” ahlaki yükümlülüğü ile mimarlık arasında doğrudan bir eşleniklik bulunduğunu savunur. Bu ahlaki yükümlülük yerine getirildiği takdirde mimarlık, doğanın tam da merkezinde duran yaratıcı kuvvetler ile uzlaşmış olacaktır.

(...) Ve yine doğada biçim, su, işlev, su; biçim, dere, işlev, dere; biçim, nehir, işlev, nehir; biçim, göl, işlev, göl; sazların biçimi, sazların işlevi; suyun üstünde uçan ve suyun altında serilen biçimler ve-İlgili işlevleri; ve böylece teknedeki balıkçı; ve saire ve devamı ve devamı ve devamı - durmaksızın, durmadan, sürekli, ebediyen - fiziksel dünyanın -görsel, mikroskobik ve teleskopik, duyuların dünyası, aklın dünyası, kalbin dünyası, ruhun dünyası: bildiğimize inandığımız insanın fiziksel dünyası ve bilmediğimiz o dünyanın sınır bölgesi - tüm bu şeylerin sonsuz işlevinden başka bir şey olmayan sessiz, ölçülemez, yaratıcı ruhun dünyası. Biçimdeki çeşitli tezahürler, az çok somut, az çok ölçülemez - hayatın şafağı kadar narin, kader kadar acımasız, bir arkadaşın gülümsemesi kadar insan - *her şeyin işlev olduğu, her şeyin form olduğu bir evren: zihni umutsuzluğa sürükleyen ürkütücü bir fantazma ya da, bizim de yapacağımız gibi, bizi görünmez, iyi huylu, amansız, harika bir elde tutan o gücün görkemli bir ifşası* (Sullivan, 1979, s. 44).¹³⁶

Dolayısıyla işlev, evrendeki tüm yaşamı açıklayan bir ilişkisellik türü olarak doğanın tümüne yayılır: Her şey işlevdir, her şey biçimdir. Yaşamın, gerek *mikroskobik* ve gerek *teleskobik* her ölçeğe sirayet etmiş bütün karmaşıklığı, bu ilke temelinde açıklanabilir hale gelecektir. Bu ölçek değiştirebilme ve her ölçek değişiminde, yaşama dair sonsuz ve ölçülemez işlevlerle karşılaşma ilkesi, Sullivan’ın (1979) İşlev ve Biçim isimli ikinci fragmanında organik bir ilke olarak ortaya çıkar. Organik ilke, burada, her ölçek değişiminde ortaya çıkacak yeni işlevleri, yukarıdan aşağı bir biçimde, kendi bütünlüğü çerçevesinde açıklamaya yarayacak bir tutarlılık çerçevesi olarak belirir. Sistematik bir biçimde alt-elemanlara inildiğinde, benzerlikler ve farklılıklar olsa da, organik düşünce sayesinde, mimari kütlenin en üst ölçekteki kararlarından, en ufak detaylarına kadar “aynı familyadan türeyecek” biçimlenmeler örgütlenecektir (Sullivan, 1979). Sullivan, başka bir yerde, mimarinin organik bir biçimde gelişme sürecini şöyle anlatır (1979, s. 160):

Çünkü bizim için büyük bir eser -kendi başına bir yaşama sahip olan; tüm parçalarında işleyen bireysel bir yaşam, ve ifade varyasyonlarını ana işlevinin varyasyonlarında bulan, ve organik karmaşıklık açıldıkça, biçim(in)de sürekli, sistematik varyasyonlarla sonuçlanan - bir

¹³⁶ Vurgu Tez Yazarına Ait. Tez yazarının çevirisi.

organizma olmalıdır: her biri günümüzü ve ihtiyaçlarımızı ifade etmeye yönelik bir arzu dürtüsünden kaynaklanır: dürüstçe ve inançla bu ihtiyaçları doyumak. Dünyamızı güzel bir yer yapmak için.

Şimdi, popüler yöntem, yalnızca hazır-yapım fragmanların, parçaların ya da özelliklerin bir araya getirilmesi, hazır-yapım fikirlerin, konvansiyonel varsayımların birleştirilmesi; mekanik, organik olmayan bir süreçtir, ve bu, organik sürecin açık bir biçimde antitezidir. Zihni baskılayabilir, çünkü esasında, hoş olmayan bir tavizdir; ancak organik ve yaratıcı işin, bir teşebbüsün ya da herhangi bir maceranın temelinde yatan düşüncenin ve hissin daha yüksek fasilitelerinde yer bulamaz (Sullivan, 1979, s. 160).¹³⁷

Sullivan (1979) bu organik bütünlük ilkesini, yalnızca “mekanik” değil; aynı zamanda “mantıksal” (logical) düşünce ile de bir karşıtlık içinde değerlendirir. Buna göre, yaşamı bütüncül bir biçimde tecrübe etmekten elini çeken ve dilsel alana indirgeyen salt mantıksal düşünce, yaşamsal kuvvetlerin ve doğrudan canlılığın karmaşıklığının, basit bir olumsuzlanması ile sonuçlanacaktır. Mantıksal düşünce aracılığıyla bir insan, işlevlerle tarif edilen bütün bu organik düşüncenin prensiplerine varabilir, belirli biçimlerde mantıklı sonuçlar üretebilir. Ancak dünyanın canlılığını ıskaladığında, bütün bunlar anlamlı bir sonuç üretemeyecektir. Sullivan (1979, s. 47) şöyle yazar:

Biçimsel mantık yaratıcı süreçle başarılı bir biçimde başa çıkamaz, zira ismin işaret ettiği gibi yaratım süreci yaşamsaldır (vital), ancak uslamalama (syllogism) bir soyutlamadır, sözde saf akıl işlevin biçimi olduğu zaman hayranlık uyandırır; ancak ilhamın emrinde olduğunda adil ve yüksek bir değere sahiptir. Kitap-mantığının üstünde bir mantık olduğunu söylüyorum, ismini vermek gerekirse, imgelem dediğimiz bilinçaltı enerji. Bununla beraber, formel-mantık belirli bir amaca ve yere sahiptir (Sullivan, 1979, s. 48).¹³⁸

Böylelikle elimizde ilk olarak kendi işlevleriyle samimi bir ilişkide biçim kazanan bir doğa, ikincisi, bu doğanın farklı ölçeklerdeki saf ya da yüksek dereceden gözlemlenmesi ile kendi bütünlüğünü ele veren organik bir gelişme süreci; üçüncüsü bu ilkelerden süzülmüş mimari otantiklik ile karşı karşıya kalırız. Buna göre işlev, tüm evreni boylu boyunca kat ederek, çeşitli biçimlerde etkiyen bir basınç örgütlemektedir. Bu basınca, kitap-mantığından, akademiden, soyutlanarak indirgenmiş bütün mantıklardan azade bir biçimde temas etmek, mimari fikrin serpilip gelişeceği, canlı bir kaynağı yakalamak gerekecektir.

¹³⁷ Tez yazarının çevirisi.

¹³⁸ Tez yazarının çevirisi.

3.4.4 Bir medya kuramcısı olarak Sullivan

Sullivan’ın (1979) otantiklik teknolojileri “kitap-mantığını” ikincil bir seviyeye indirir, hafızayı dışarıda bırakır, dilden uzaklaşır ve mimari hakikatin ancak yaşamsal kuvvetlerin ilk elden, “açık-hava”daki tecrübesinde ortaya çıkabileceğini iddia eder. Böyle düşünüldüğünde, Sullivan, öğretilerinde mimarlık bilgi alanını ilgilendiren pek çok medyaya karşı kuramsal bir pozisyon üretir. Bu medya kuramı, mimari düşüncenin üretimi ile; kitaplar, çizimler, fotoğraflar gibi diğer teknik araçların, hatta dilin bile sahip olduğu yetiler üzerine bir dizi söylemi dile getirir.

Sullivan’a göre “*Gerçek düşünme her zaman şimdiki zamandadır* (Sullivan, 1979, s. 51).”¹³⁹ Dolayısıyla her tür hafıza aracı, hakiki düşüncenin yoluna çıkan bir engel gibi davranacaktır. Bununla beraber, düşünce, geleceği de bir kenara bırakmalıdır; kendi düşünsel çabalarını ve yoğunluğunu tümüyle yaşamsal kuvvetlerin anlık işleyişlerine vermelidir. Yaşamdan ayrıştırılan, indirgenen, soyutlaştırılan her şey, meşru kullanımları olsa bile, ikincil bir konumda tutulur. Eğer mimarlık bir yaşantıyı, hem de bir ulusun yaşamını düşünecek ve ifade edecekse; bu yaşama erişmek konusunda, onu gerçek-zamanlı düşünmeden alıkoyacak her şey dışarıda tutulmalıdır. Sullivan (1979, s. 65) bu durumu şöyle ifade eder:

Mimariyi belirli bir sanat olarak tartışmak bir bakıma yeterince ilginçtir. Ancak mimarlığı bir halkın projekte edilen yaşamı olarak tartışmak başka bir hikayedir. Bu ciddi bir iştir. Mimari düşünceyi önemsiz bir alandan -kitap kurdu dünyasından- alıp ait olduğu yere, uygarlık tarihinin ayrılmaz bir parçası olmaya yerleştirir. Mimarimiz, bizden ayrı düşünsek de, bir ayna kadar gerçek biçimde, bizi yansıtır. Ama bu benim yolum değil. Ona kitaplarda veya fotoğraflarda bakmanı istemiyorum. Tüm mahremiyeti, kullanımları ve çağrışımları ile, *in situ* görmenizi istiyorum. Onun büyüdüğünü, nefes aldığını, yaşadığını görmenizi istiyorum, ne kadar hastalıklı, ne kadar veremden kızarmış, şişkin zenginliklere ve içsel çürümelere sahip olsa da. Sizden onu, laf uyuysa, kendi halkınızın ve kendi ulusal işlevinizin yetiştiğini ve sizin hakkınızda biçim kazandığını görür gibi görmenizi istiyorum (Sullivan, 1979, s. 65).¹⁴⁰

Dolayısıyla kitap-kurdunun dünyası ve akademi, süregiden yaşamın yalnızca küçük, önemsiz, indirgenmiş bir parçasıdır. İkinci bölümde sıralanan otantiklik argümanları ile yakından ilişkili bir biçimde, akademik indirgemeler tümüyle terk edilmeli, doğanın işleyişlerine geri dönülmelidir. Kitaplar ve fotoğraflar, yani yaşamın

¹³⁹ Tez yazarının çevirisi.

¹⁴⁰ Tez yazarının çevirisi.

yakalanmış, indirgenmiş ve ikinci el olarak dolaşıma sokulmuş hafızası, yaşamın kendisini yansıtamaz. Yaşamın tam da kendisine dönülmelidir, yaşamın üzerimizde bıraktığı izlenimlere, barındırdığı kullanımlara, kendini mahrem -saklı- bir biçimde tutan niteliklerine dönülmelidir. Bu geri dönüş, belirli düşünce teknikleri gerektirir. Sullivan (1979, 49), şimdiki zamanda gerçekleşen, gerçek düşüncenin yapılacağı biçimi şöyle ifade eder:

Ancak laf arasında şunu söyleyebilirim ki, gerçek düşünme sözcüklerle değil, sözcükler olmadan daha iyi yapılır ve yaratıcı düşünme (kesinlikle) sözcükler olmadan yapılmalıdır. Zihin kendi yaratıcı kullanımları için aktif ve canlı bir şekilde çalıştığında, kelime oluşturmaya vakti yoktur: kelimeler çok beceriksizdir: onları seçip gruplamak için zamanınız yoktur. Dolayısıyla imgeler, resimler, duygu durumları, ritim terimleriyle düşünmelisiniz. İyi eğitilmiş, iyi organize edilmiş, iyi disiplinli zihin, olağanüstü bir hızla ve ışık yoğunluğuyla çalışır; Yıllarca yazıya dökemeyeceğiniz kadar geniş kapsamlı, kitlesel kombinasyonlar oluşturacaktır. Yazmak, sözcüklerin yavaş, salyangoz gibi sürünmesi, düşünceye benzeyen küçük bir yapının üzerinde zahmetle, zahmetle tırmanmasıdır: bu arada zihin bir oraya bir buraya, bir oraya bir buraya, bir oraya bir buraya bir gidip bir gelir. Düşünce, evrendeki en hızlı failiktir. Bir anda Sirius'a seyahat edebilir ve anında geri dönebilir. Hiçbir şey kavraması için çok küçük, hiçbir şey çok büyük değildir. Kendi içine girip çıkabilir - şimdi nesnel, şimdi öznel. Bir olguya, bir fikre en (büyük) inatla bağlanabilir; ya da kendini ruhani boşlukla yüceltir ve zayıflatır. Su gibi akabilir; taş kadar kararlı hale gelebilir. Evladım, düşünce dediğimiz o olağanüstü failin bazı olasılıklarına kendini alıştırmalısın (Sullivan, 1979, s. 49).¹⁴¹

Yani yazı, belirli hızlara ve kapasitelere sahiptir. Dilden ve dilin işlenmiş biçimi olan yazıdan ayrışık bir varoluşa sahip olan düşüncenin hızına, barındırdığı seçme ve gruplama süreçleri nedeniyle asla erişemeyecektir. Olabildiğince anlık, olabildiğince hızlı gerçekleşen yaşamı yakalamak, ancak düşüncenin kendi hızına yaslandığımızda mümkün olabilir. Yaşamın -doğanın- kendisini anlamaya çalışan bir yaratım süreci, kelimelere değil, izlenimlere, imgelere, ritimlere dayanır. Bu yüzden dilsel düşünce, yaratıcı düşünceye her koşulda ikincil kalacaktır. Daha önce de tartışıldığı gibi (hazır-yapım) dil, doğal olmayan bir hafızayı, mimarlığın içine sızdırır. Hakiki bir mimari düşüncenin erişilebilir olması için, her türlü temsili edim, yaşamın kendisini yakalamak uğruna dışarıda bırakılmalıdır. Salık verilen, her türlü medya teknolojilerinden ayrışık bir yaşam tecrübesine dönmenin, Kittler'in (1990) teşhis ettiği 1800 söylem ağında üstlendiği rol bir kez daha vurgulanmalıdır. Buna göre 1800

¹⁴¹ Tez yazarının çevirisi.

söylem ağında, doğanın kendisinin samimi ve dürüst bir biçimde “tercüme” edilebileceğine, bozulmadan ifade kazanabileceğine dair bir kavrayışı merkezde tutmamız gerekir. Sullivan’ın tüm yaşamsal süreçlere nüfuz etmiş işlev-biçim ilişkisi, adeta bu “doğal düşüncenin” okunabilir, anlaşılabilir ve işlenebilir olabileceği; ve her türlü yaratıcı ifadenin merkezinde konumlanacağı bağıntı biçimini üstlenir. Mimari düşünce saf bir biçimde doğanın kendisinden fışkırır.

Yine de Sullivan’ın (1979) mecraların kapasiteleri konusunda üstlendiği vurgunun, ikircikli bir pozisyon yarattığı vurgulanmalıdır. Kittler (1990), 1800 söylem ağının merkezinde tuttuğu doğanın samimi bir biçimde “tercüme” edilebilirliğinin, her bir mecranın kendi kapasitelerine odaklanan ve tercüme eyleminin imkansızlığını vurgulayan 1900 söylem ağında geçersizleştiğini ifade eder. Sullivan, doğanın hakikatini ifade ettiğini düşündüğü, “biçim” ve “işlev” arasındaki bağıntıda, tüm doğayı kapsayan evrensel bir yasa keşfetmiştir (Şekil 3.26) (Şekil 3.27). Bina, bu yasaya uyduğu takdirde, doğayı ifade edecektir. Sullivan (1979, s. 55) bu ontolojik türdeşliği metin boyunca, farklı biçimlerde araçsallaştırır:

Düşüncelerini kendi doğan, kendi çevrelerin, kendi sanatın ile ilişkili bir biçimde düşün. Bu amaca doğru arayışa çık: Mimarlık, (mimarlığın) organik biçimleri, inorganik malzemeleri, senin istencine, inancına karşılık verir ve senin inşa-düşüncelerini, kelime-düşüncelerini değil, ifade etmen gerekecek plastik bir mediuma dönüştür ve işlev o zaman biçimin en küçük detaylarına, düzenli bir diziyle, (tıpkı) özsuyunun bir asmanın en ince dalının ucuna, dev orman ağacının en uçtaki yapraklarının uçlarına akması kadar kesin bir biçimde akacaktır (Sullivan, 1979, s. 55).¹⁴²

Dolayısıyla mimarlık, doğanın doğrudan bir biçimde, bozulmadan, ifade kazanacağı bir ortam (medium) olarak yeniden tarif edilir. Mimarlık artık doğanın, çevrenin ve bireyin yaşamsal varoluşunun, hakiki, organik bir biçimde bütünsel bir ifadesi, mimari biçimlerin içinde kendi kendini örgütleyen, büyüyen, diğer tüm mekanik ve akademik indirgemelere direnen, yaşamsal bir süreç haline gelir (Şekil 3.25) (Şekil 3.26). Burada yaşamın gerçek zamanlı bir biçimde sahiplenilmesi gerektiğine yönelik bu tema, çeşitli biçimlerde hala varlığını sürdürmekte; mimarlık bilgi alanı içinde akademinin ve kuramın üstlendiği rolü sorgulamak amacıyla araçsallaştırılmaktadır. Böylelikle, güncel mimarlık tartışmalarının önemli veçhelerinden birinin, kuram-sonrası tartışmalarının, argümanlarından biri ile ciddi paralellikler ile karşılaşmaya başlarız.

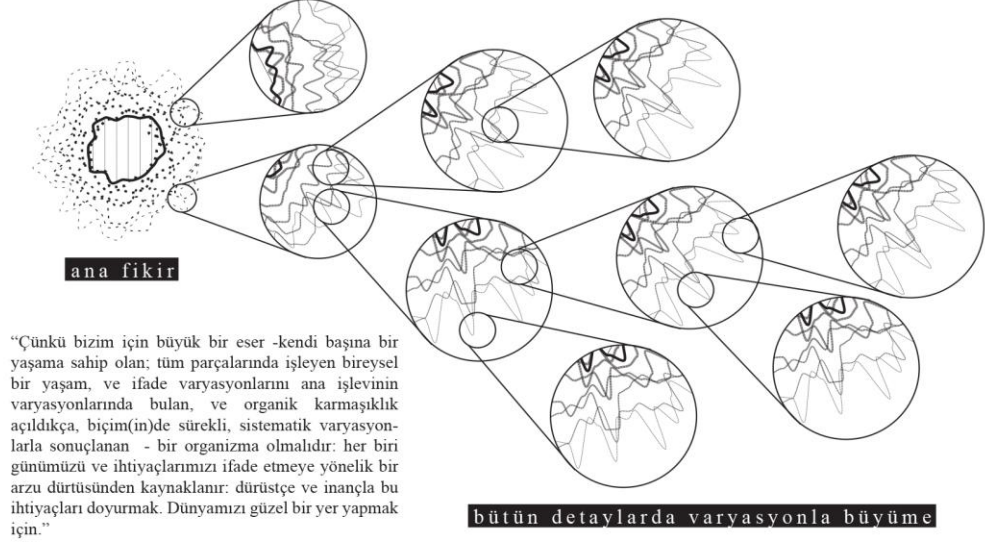
¹⁴² Tez yazarının çevirisi.

Zira ileride göreceğimiz gibi, kuram-sonrasına yönelik argümanlar, Sullivan'ın pozisyonuna benzer bir pozisyon üstlenecekler, anlık enformasyon işleme süreçlerinin hızı karşısında işlevsiz kalan mimarlık kuramını eleştireceklerdir.

işlevci otantiklik

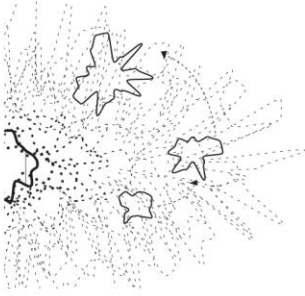
louis sullivan'ın teknolojisi

1. mekanik yerine organik

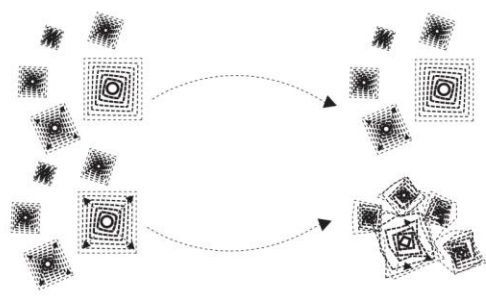


2. enformasyonel bileşenler

gerçek-zamanlı düşünce

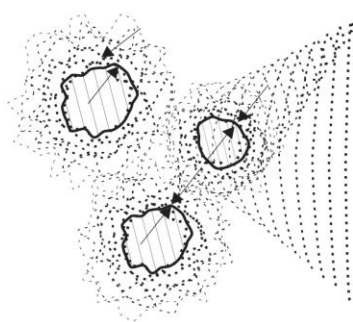


pattern book karşıtlığı

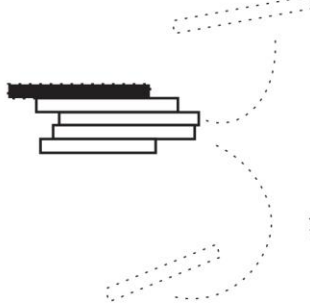


3. doğa, demokrasi ve dürüst ifade

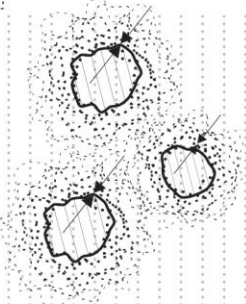
işsel amaçlar ve biçim eşbiçimi



hazır-yapım düşünce



doğaya dönüş



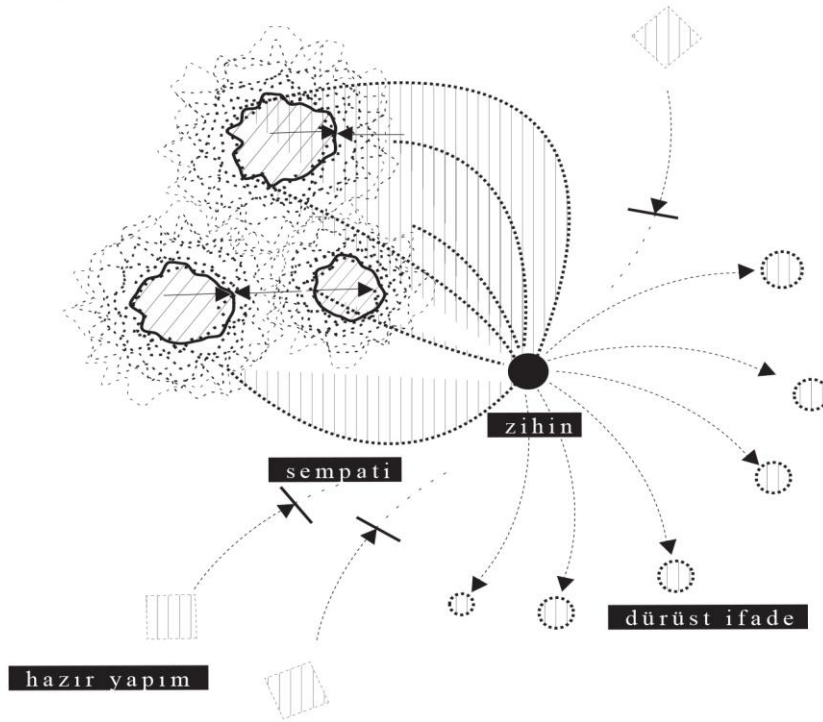
Şekil 3.25 : İşlevci Otantiklik Kartografisi-1

4. hafıza

Hafızayı dert etmene gerek yoktur, o kendi kendini halleder; ama gerçek anlamda yaşamayı öğrenmelisin. Dikkat etmek yaşamaktır, yaşamak ise dikkat etmektir; ve hepsinden önemlisi, spiritüel doğanızın daha yüksek bir görme ve dinleme yetisinden başka bir şey olmadığını unutmayın - daha ince, daha asil bir dikkat etme yoludur bu. Bu yüzden tam anlamıyla yaşamayı öğrenmelisin (Sullivan, 1979, s. 61).



5. mimar özne



Şekil 3.26 : İşlevci Otantiklik Kartografisi-2

3.5 İntermezzo: Blast (İnfilak)

Birinci dünya savaşının hemen öncesinde toplanmış, Wyndham Lewis ve Ezra Pound tarafından İngiltere’de kurulan avant-garde sanat oluşumu Vorticism (Girdapçılık), Blast (İnfilak) isimli bir manifesto/dergi yayınlar. Büyük savaşın getirdiği koşullar nedeniyle yalnızca iki sayı halinde yayınlanan Blast, mekanik baskı tekniklerinin tipografik olanaklarını, manifestonun çarpıcı bir bileşeni haline getirir. Harflerin tipografik organizasyonu ile görsel etkiler yakalarken, Avrupa sanatında gerek infilakını, gerekse de kutsayıp korumayı arzuladıkları şeyleri bir liste halinde sıralarlar: Önce -yalnızca nezaket yüzünden- İngiltere’nin, sonra Fransa’nın ve Amerika’nın sanat kültüründe geçmişten miras kalan, imha edilmesini önerdikleri bir dizi şeyi sıralarlar: Sözelimi ‘İngiliz esteti’, ‘vahşi doğa kaçıkları’, ‘sosyalist oyun yazarı’, ‘Rousseau’culuklar’, ‘maymunlarla biraderlikler’, sporlar, ve bunun gibi pek çok olgu bu yıkım arzusundan nasibini alacaktır (Şekil 3.27). Sonra da tüm bu ülkelerde, gündelik hayatın tam içinde bulunan, kutsanması gereken şeyler sıralanır: Atlantik okyanusunu aşmakta olan büyük makineler, Doğa Ana’ya altı peni karşılığında savaş açan berberler ve bunun gibi diğer şeyler...

Blast, kalabalık şehirlerde süregiden gündelik hayatın içinden türeyen bir sanatı ifade etmek için, 19. yüzyıl sanat düşüncesinden radikal bir kopuşu arzular gibi görünür. Zira manifestolarının ikinci kısmında şöyle yazarlar (Lewis, 1914):

Sanat içgüdü, kalıcı olarak ilkeldir.

Mükemmel-olmayan kaosu, düzensizliği içinde Doğada bulduğu aynı uyarı bulur. Modern hareketin sanatçısı bir vahşidir. (Hiçbir anlamda Bay Marinetti’nin kısıtlı hayal gücünün, gelişmiş, mükemmelleşmiş, demokratik, Fütürist bireyi değildir.): Modern hayatın bu devasa, ahenksiz sesler çıkaran, gazetecilere özgü, perili çölü, ona teknik açıdan ilkel insan için Doğa’nın üstlendiği rolün aynısını üstlenir.

Buna göre Manifesto, otantiklik idealinin merkezindeki doğaya yaslanan bir hakikati; yaşamın kent hayatındaki düzensizliğine ve uyumsuzluğuna taşımayı önerir. Girdapçılara göre insan, modern hayatın karşısında, (kutsal) vahşinin doğa karşısındaki haline benzer bir tavır içindedir. Yeni düzensizliklerle dolu kent hayatı doğayı yutmuştur, Doğanın önceleri sahip olduğu düşünülen harmonik düzenlilikler; yerine kargaşayı, ahenksiz sesleri ve kaos ile dolu bir düzensizliği bırakmıştır. Bu yer değiştirme, Blast’ın, zamanın ilerleyişi ile organik bir bağ kurmadığı anlamına gelmez. Ancak bu yaşam, Girdapçıların iddialarına göre, Marinetti’nin Fütürist Manifesto’da

işaret ettiğinden farklı bir güzergahı takip etmektedir. Çünkü Girdapçılara göre Marinetti, Fütürist Manifesto'sunda benzer bir yer değiştirmeyi önerse de, makinelerde tesis edilmiş bir düzenlilik imgesini, bir çeşit “idefikse” dönüştürmüştür. Vorticistler, daha ziyade, düzenlilik fikrinin kendisinin ortadan kalkması gerektiğini düşünür. Blast'a göre (Lewis, 2014), Marinetti'nin Fütürizmi, olsa olsa bir otomobilizmdir ve genel olarak, empresyonizmin güncellenmiş halidir. Manifesto'nun “Modernitenin Melodraması” kısmında bu itham şöyle ifade kazanır:

Fütürizm, Marinetti'nin vaaz ettiği biçimiyle, güncellenmiş empresyonizmdir. Buna otomobilizm ve Nietzsche numarası eklenmiştir. Pek çok iyi duyuyu ve canlılığı, kaba bir mekanizme ve sahip olduğu Modernite sabit fikrine (idee-fixe) dört elle sarılmasıyla ıskalar. Alplerdeki neredeyse-doğu şehirlerini dolup taşıran sert hayvani yaşamsallığın içinde onunki, dişlerini keskinleştiren, kanını karıştıran ve gözlerinin kenarından fışkırtan, belirgin bir sestir. İtalyan pratik doğrudanlığıyla, geçmiş ve gelecek hakkında hırıldar ve bağırır. Biri bugünün sanatçılarının hesaplaşması gereken insan kimdir diye düşünürse, iyi bir örnek olarak işe yarar!¹⁴³

Kısacası Girdapçılar, Marinetti'nin Fütürizmini, Milan çevresinden yükselen yüzeysellik, Pitoresk ve Romantik bir anti-akademizmcilik olmakla suçlarlar. Fütürizm dahilinde, otomobilizme (ya da saplantılı bir mekanik düzenlilik imgesine) indirgenemeyecek, Gino Severini ve Giacomo Balla gibi, sanatın daha saf bölgelerine seyahat eden aktörlerin varlığını vurgularlar. Sanat, doğanın sanata bahşettiği düşünülen yaratıcı kuvvetleri artık yeni bir yaşam tarifi, kent-doğa melezinde aramaya başlamıştır. Doğayı ve metropolü yan yana getiren, birleştiren ve kendi girişimlerini yaslayacağı hakikatin bileşeni haline dönüştüren bu türden girişimlere mimarlık kuramı içinde de rastlanabilir. Bir sonraki fragman, bu yön değiştirme ile ilişkili olarak anlaşılabilir.

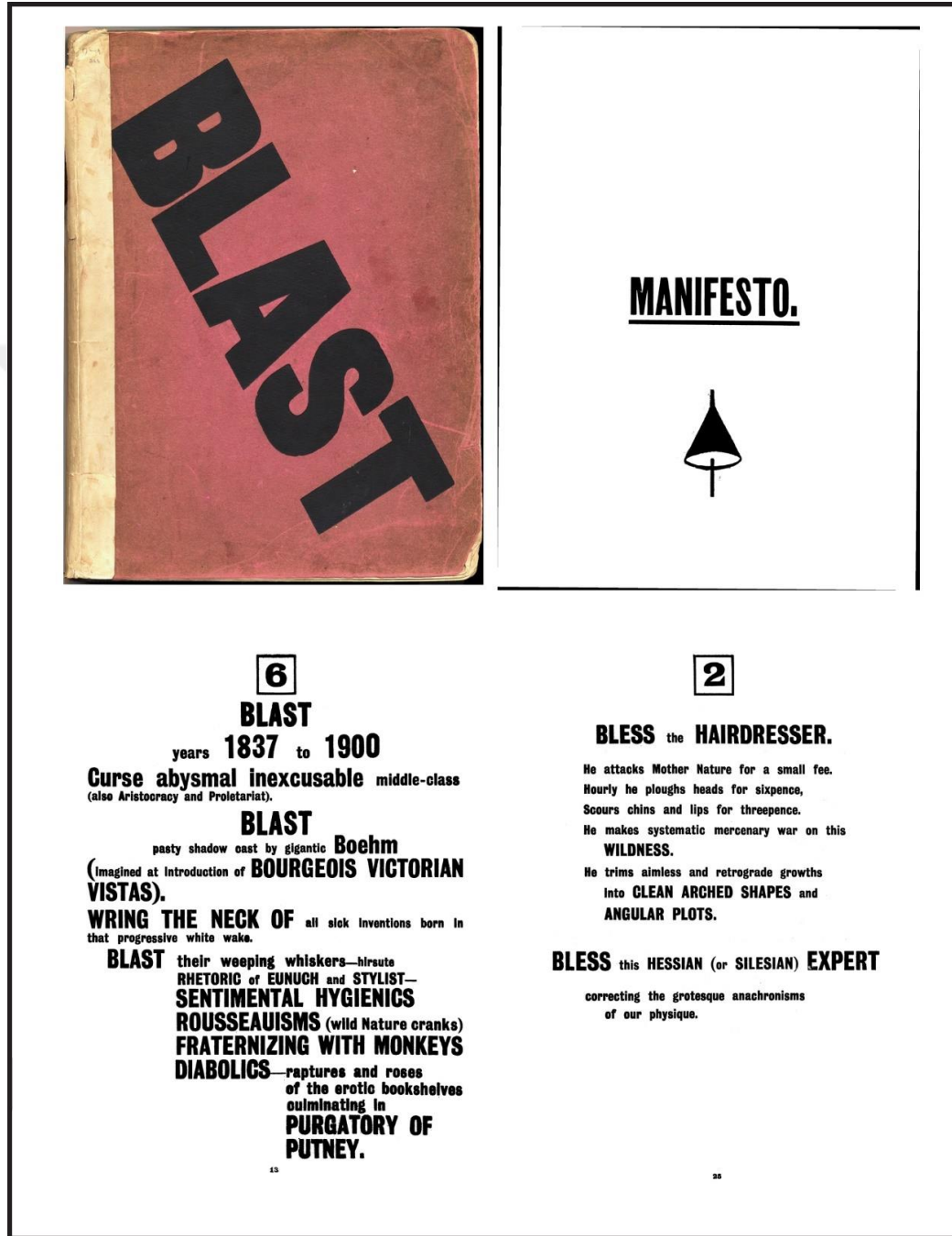
3.6 Altyapıcı Otantiklik: Archizoom, Superstudio

3.6.1 Altyapı ağları, yabancılaşma ve otantiklik

Wolfgang Schivelbusch (1995, s. 29) *Disenchanted Night: Industrialization of Light in the Nineteenth Century* isimli kitabında; gazyağı, havagazı, elektrik gibi aydınlatma teknolojilerinin beraberinde getirdiği/olanaklı kıldığı yeni kültürel biçimlenmeleri

¹⁴³ Tez yazarının çevirisi.

tartışmaya açarken, tartıştığımız “makine anksiyetesi” temasının farklı bir biçimini teşhis eder: Bu türden altyapı sistemlerinin kentlerde yaygınlaşması ile, domestik otonominin, yani bir yerleşimin tarih boyunca sahip olduğu özerkliğin yitimine yönelik bir endişe, kültür içinde yayılır.



Şekil 3.27 : Blast Manifestosundan Parçalar (Lewis, 1914)

Schivelbusch (1995), Gaston Bachelard’ın lambanın evin “merkezi” olduğuna yönelik saptamasını hatırlatır ve Bachelard’ın türünden bir değerlendirmenin, kendi başına, izole bir biçimde çalışan gaz lambalarına kadar geçerlilik taşıdığını ifade eder. Buna

göre (1995) göre endüstriyelleşme, daha önceleri kendine ait bir otonomiye sahip olan yerleşimleri, ışık ve ısınma gibi endüstriyel servisler zemininde, dolaylımsızca geniş altyapıları sistemlerine bağlarken, yerleşimin tarihsel olarak barındırdığı özerkliği kapsamlı bir dönüşüme uğrattır. Bachelard’a göre bu özerklik yitimi endişesi, yalnızca havagazı, elektrik, kanalizasyon vs. türü organizasyonları değil, farklı bölgeleri daha önceleri görülmemiş hızlarla birbirine bağlayan ulaşım ağlarını da kapsar. Schivelbusch’a (1995, s. 29) göre kentsel altyapı sistemleri, 19. yüzyılda zamanı ve mekânı tecrübe etme biçimini radikal bir biçimde değiştiren demiryolları ile türdeş olarak alımlanmıştır. Schivelbusch (1995, s. 29) makine endişesini şöyle dile getirir:

Çağdaşlara bu durum, endüstriler genişliyor, tıpkı bir ahtapot gibi, kollarını her bir eve gönderiyor gibi görünmüştü. (Bu kollara) tüketiciler olarak bağlanmak insanları huzursuz etmişti. Açık bir biçimde kişisel özgürlüğe dair bir yitim hissettiler. Demiryolu, bireysel bir nakil aracının istenildiği gibi yönlendirilme özgürlüğüne son vermişti. Benzer şekilde, gaz ışığı, insanların bir gaz lambasının veya mumun "bireysel" alevini tefekkür etmesini imkânsız hale getirmişti. Taşındıkları araziye artık yaşamayan demiryolu yolcuları, pnömomatik bir tüp içindeki paketler gibi hissettiler. Bir gaz lambasına bakan insanlar, artık kendilerini ilkel bir ateşin rüyalarında kaybetmiyordu, bir şey yapıyorlarsa bu ancak gaz faturasını düşünmekti. Bir kural olarak artık kimse gaz alevine bakmıyordu (Schivelbusch, 1995, s. 29)¹⁴⁴.

Gaston Bachelard’ın lamba ve ev yaşamı hakkındaki poetik saptamasını mimarlığın antropolojik özünü “ateş etrafında toplanma”da temellendiren köken anlatıları ilişkilendirmek mümkündür. Öyle ki bu ateş teması Vitruvius’un *Mimarlık Üzerine 10 Kitabında* ya da Gottfried Semper’in (2015) *Mimarlığın Dört Ögesi* çalışmalarında takip edilebilir haldedir. Farklı coğrafyalara, geniş altyapı ağlarıyla yayılmakta olan 19. yüzyıl teknolojilerinin ve endüstriyelleşmesinin, mimarlığı bu insani özünden ve kökeninden uzaklaştırdığına, onu olduğundan başka bir şeye dönüştürdüğüne yönelik bir okuma mümkün hale gelir. Eğer ateşin ışığında görülen “ilkel rüyalar” insanın kendi varoluşu ve kökenleri ile kurduğu içgüdüsel ve dolaylımsız bir bağlantının aracıysa, 19. yüzyıl kentleşmesinin yaygınlaştırdığı altyapı teknolojileri, meskenlerde bu ilksel aracıyı by-pass eder. Böyle değerlendirildiğinde, bu bağlantının mimarlıkla ilişkili bir çerçevede, özsel bir yitimi, mimarlığın inotantik bir varoluşa doğru sürüklenmesi olarak anlaşılabilir.

¹⁴⁴ Tez yazarının çevirisi.

Endüstriyellemenin yabancılaştırıcı kuvvetleri ve yitirilen *otonomi* arasında kurulan bir zıtlık teması, Pier Vittorio Aureli'nin (2011) *The Possibility of An Absolute Architecture* isimli kitabının merkezine yerleştirdiği ve mimarlığın siyasi varlığını tanımladığı problem alanının bir uzantısı olarak anlaşılabilir. Buna göre hâkim ideolojilerin belirleniminde gerçekleşen kentleşme ve mimarlık arasında süregiden bir mücadele, bir karşıtlık bulunmaktadır. Mutlak bir mimarlık, kentleşmenin getirdiği kuvvetlere, barındırdığı siyasi imkanlar nedeniyle aktif bir direnç örgütleyen mimarlıktır. Aureli (2011, ss. ix-x), bu kavrayışı şu şekilde ifade eder:

Tarih boyunca, bazı mimarlar biçimin özerkliğini harekete geçtikleri şehirlerle radikal ve sistemik bir çatışma ile birleştirmişlerdir. Eğer siyaset ayrışma ve çatışma aracılığı ile karşılıklı bir mücadele haliyse, mimarlıkta siyasi olan şey, tam da mimari biçim üretmeye içkin olan ayrıştırma işleminde ve bu yüzden de, mimarlık ve bağlamı arasındaki agonistik ilişkide bulunur. Mimari biçimin yegâne şartı ayrıştırmak ve ayrışık olmaktır. Ayrıştırma ve ayrışık olma edimleri üzerinden, mimarlık *aynı anda* hem kentin özünü, hem de kendisinin politik özünü açığa çıkarar: (ayrışık) parçaların kompozisyonu olarak şehir.¹⁴⁵

Dolayısıyla mutlak mimarlık, Aureli'ye göre, kendi ideolojik bağlamıyla mücadele içinde olan ve kendi üzerinde etkimekte olan daha büyük kuvvetlerden ayırtırmaya çalışan bir mimarlıktır. Kentleşmenin mimarlık üzerine uyguladığı baskı ve kuvvetler tarih boyunca farklılıklar gösterir ve Aureli bu mutlaklık tartışmasını, Palladio, Piranesi, Boullée, Ungers gibi mimarlık aktörlerinin çalışmaları üzerinden detaylandırırken, kente hâkim ideolojilerin tarih boyunca büründüğü çeşitli biçimleri de tartışmaya açar.

Aureli (2011) modern kentleşmeyi, Ildefons Cerda'nın Barcelona'da önderdiği kentsel altyapı sistemleri ile birlikte anlar. Buna göre Cerda'nın rasyonel gridi, sonsuza kadar genişletilebilir bir yapılanma önerirken, kentlerin kavranış biçiminde bir "Kopernik Devrimi" yaratmıştır. Kent artık yalnızca bir merkeziyet fikri ile ilişkili değildir, tüm doğrultulara doğru sonsuzca büyüyecek bir "aygıt" haline dönüşür. Bu aygıt, bilimsel bir biçimde, içinde bulunanların yaşam koşullarını denetleyerek, organize ederek ve yöneterek sermayenin sağlıklı bir biçimde büyüebilmesine yarayacak ekonomi politik bir varoluş biçimini dayatan bir aparattır ve yegâne amacı, üretimin sürdürülebilmesini garanti almaktır. Aureli, mimarlığın siyasi potansiyelini gösteren bir direnç edimi olarak, Ludwig Mies van der Rohe'nin Amerika Birleşik

¹⁴⁵ Tez yazarının çevirisi.

Devletleri’nde büyük şirketler için yaptığı bir dizi mimarlığı işaret eder. Rohe, sözgelimi Seagram binasında, binayı bir kaidenin üzerine oturttarak, kentleşmenin arka planındaki ideolojik mantığa karşı mimari bir jest geliştirir. Aureli (2011, s.s. 40-41) bu mimari jesti şu şekilde niteler:

Kaide gibi ikonik-olmayan bir jest, kentleşmenin yönetsel kuvvetleri tarafından bütünleştirilmiş olsa bile, kentsel mekânda analogik bir çatlak açıyormuş gibi görünür. Kaide kentsel mekânın pürüzsüzlüğüne bir tıkanıklık getirir, böylelikle kentsel mekânı her yerde bulunan, yaygın, acımasız bir şey olarak anlamının değil, çerçevelenebilecek, sınırlandırılabilir ve diğer şeylerin arasına yerleştirilebilecek bir şey olarak düşünmenin ihtimalini hatırlatır. Binalar kentleşmenin tarifsiz özelliklerini üstlenirken, kaide bu özellikleri sonlu bir konumda sınırlar (Aureli, 2011, s.s. 40-41).¹⁴⁶

Kısacası Aureli’nin (2011) mutlak mimarlık arayışı, kentleşmenin totalize edici kuvvetlerinden azade bir mimarlığı tematize etmeye ilişkindir. Mimarlık, sözgelimi kapitalist kentin kuvvetleriyle mücadele etme biçimine içkin bir dizi biçimsel operasyonla doğrudan ilişkilendiği için siyasi bir potansiyel üstlenir. Bunu yaparken hem kendiliğini ve özünü ifade eder, hem de kentleşmenin baskısını anlamının ve yorumlamanın bir pratiğini ortaya koyar.

Yine de modern kentleşmenin hâkim ideolojisini ve kuvvetlerini, ikircikli bir biçimde de olsa teşhis eden ve önerilerinin parçası haline getiren mimarlıklar da bulunur. Aureli, Ludwig Hilberseimer’in ve Archizoom’un kent tasavvurlarını, modern kentin bu kuvvetler doğrultusunda radikal bir biçimde yeniden tanımlanması ve anlaşılması olarak anlar.

3.6.2 Archizoom ve daktilonun izotropik mekanı

Archizoom’un anti-ütopyasında kapitalist kent, artık ne başlangıcı ne de sonu olan, bitimsiz aktarım aygıtına dönüşür. No-Stop City, üretim/tüketim mekanizmalarına dahil olan nesnelerinin kolayca dolaşabileceği, sonsuzca yayılmaya muktedir “uzamsal bir ağ (Branzi, 2006, s. 152)” önerisidir. Ne ki bu uzamsal ağ; kamusal-özel, iç-dış, teknoloji-doğa gibi büyük karşıtlıkları, kentin “ikinci bir doğa” olarak tematize edildiği bir bölgeye dönme yoluyla bertaraf etmeyi önerirken, kapitalizmin mimarlığa bıraktığı, rasyonel bir mimari tasarım aracılığı ile kapitalist kentleşmeye içkin sorunların çözülebileceğine yönelik inancı da terk eder. Branzi’nin (2006, s. 152)

¹⁴⁶ Tez yazarının çevirisi.

ifadesiyle, Archizoom'un No-Stop City'si, artık "*mimarlıktan özgürleştirilmiş kentleşmedir.*" Kent, kendini oluşturan ve tarihsel biçimler tarafından sürekli baskılanmış yaratıcı gücünü, böylelikle serbest bırakacaktır. Branzi (2006, s.152) şöyle yazar:

Tıpkı büyük bir fabrikada ya da depoda olduğu gibi, organizmalar pazarın onaylayıcı mantığı ile üst üste çakışmıştır: bunlar içinde her şeyin mümkün olduğu boş, ifadesiz konteynerlardır. Bu içedönük mekan, bu hibrid ancak jenerik ve ahlaksız metropolis ikinci bir doğa kurmuştur, içinde bütün zonlamaların, ışıklandırma ve yapay havalandırmanın kaybolduğu, (kentin) fitratından ileri gelen ve bir organizmanın tarihsel biçiminden ileri gitmesini engelleyen tüm çerçevelerin biriktiği ve çözüldüğü, teknolojiyi ve doğayı uyumlu hale getiren yüksek-teknoloji bir Amazonia. Bizim No-Stop City fikrimiz mimarlıktan özgürleştirilmiş, doğanın ve teknolojinin uyumlu olmadığı, ancak birbirine birleştirildiği bir kenti içerir. Mimarlıksız bir şehir, çünkü (şehirimiz) içi ve dışı, ve teknolojiye ve doğaya aracılık işlevinden, mimarlığın her zaman üstlendiği işlevden, kurtarmıştır (Branzi, 2006, s. 152).¹⁴⁷

Dolayısıyla No-Stop City, doğanın ve teknolojinin kaynaşıp birleşerek yeni bir bütün haline geldiği *ikinci bir doğa* halini teşhis etmektedir. Doğa ve teknoloji arasında kurulan tarihsel karşıtlık, kentin yeni sıfır noktasında, bu ikinci doğasında yitip gitmiştir. Archizoom'un önerisi, tarihi kentlerin "organik" büyümesini ve serpilmesini bu yeni doğa/teknoloji sentezi için tümüyle terk eder ve bu yeni durumu bütünüyle ve pürüzsüzce kabullenir. Kent artık ne doğal ne teknolojiktir. Ya da ancak doğal olduğu kadar teknolojiktir. Mimarlıkta doğanın kendisinde bulunan bir hakikate yaslanan mimari otantiklik arayışı, bu içkin yabancılaşmanın, ikinci doğanın mutlak kabulü ile arayışlarının merkezini yeni bir konuma kaydırır.

Branzi'nin (2006) Archizoom'un projelerini, kuramsal pozisyonunu, politik ve tarihsel bağlamını ve mimarlık kavrayışını anlattığı arşiv-kitap, "Dil Hipotezi: Figüratif Olmayan Mimari"¹⁴⁸ başlığını taşıyan, daktiloda üretilmiş bir dizi diyagram ile açılır (Şekil 3.28), (Şekil 3.29). No-Stop City, 19. yüzyıldan itibaren büyük kentleri organize etmeye başlayan geniş altyapı ağlarını, dolayısıyla kapitalist ideolojinin belirlenimi altında inşa edilen kentin organizasyonel prensiplerini radikal bir biçimde mübalağa ederken, bir daktilonun mekanik vuruşlarının kağıt üzerinde olanaklı kıldığı "*homojen*" ve "*izotropik*" mekanı araçsallaştırır.

¹⁴⁷ Tez yazarının çevirisi.

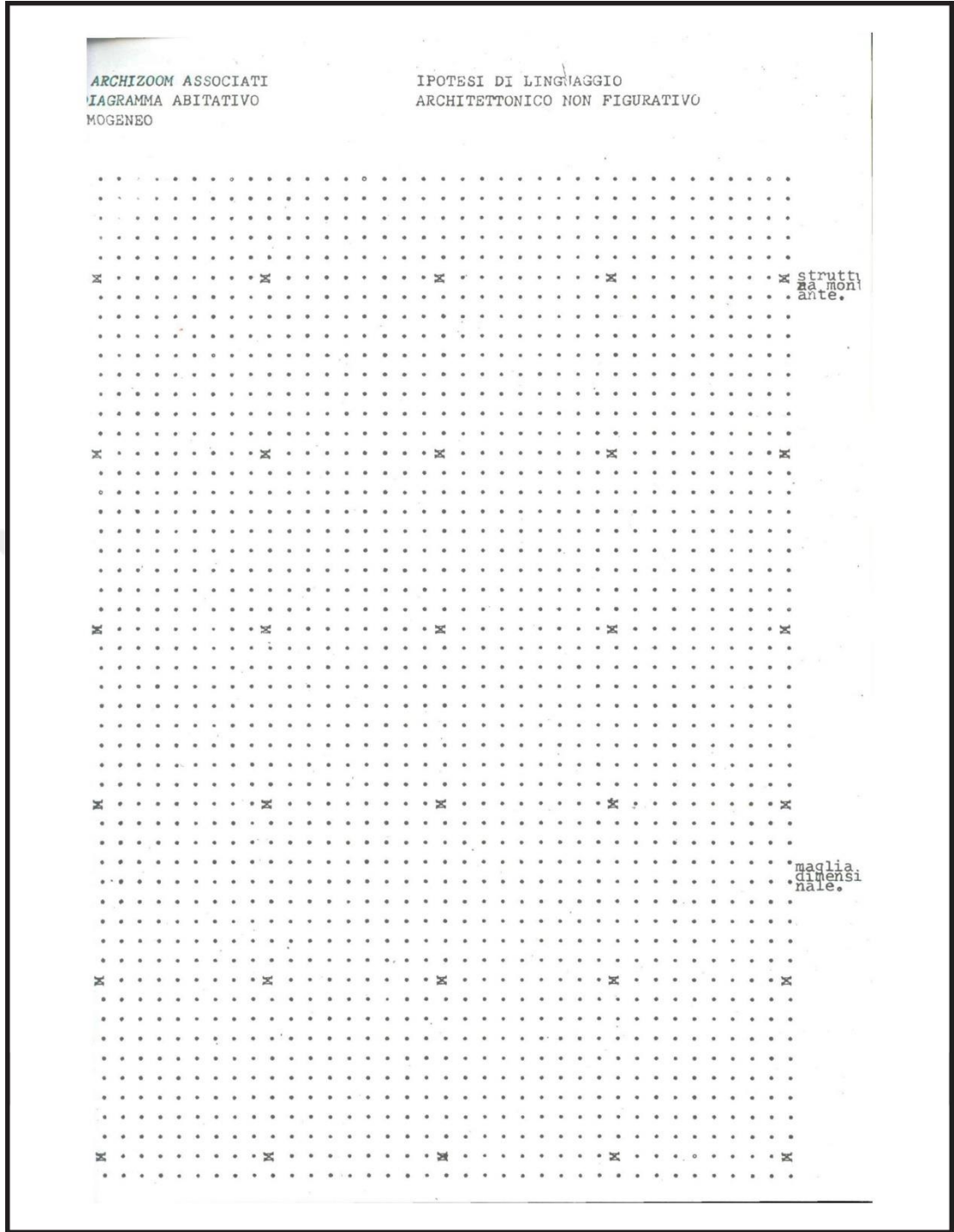
¹⁴⁸ İtalyanca: "Ipotesi di linguaggio, architettonico non figurativo"

Daktilo mekanik bir araçtır, bu açıdan diğer standartlaştırılmış mekanik yeniden üretim teknolojilerine içkin olan bir örnek tekrar mantığını sürdürür. Martin Heidegger *On the hand and the typewriter: Literature in a Post-print World* isimli metninde el yazısı ve daktilo arasındaki farkı tartışmaya açarken, elin, insanın dünya ile ilişkisinde üstlendiği özsel role vurgu yapar (Aktaran, Kittler, 1999). Heidegger’e göre İnsan dua ile cinayeti, selamlama ile teşekkürü eliyle gerçekleştirmekte, araçlarını eliyle yapmakta ve temelde, eliyle bir sahiplik ilişkisinin ötesinde bir varoluş ilişkisi kurmaktadır. İnsan ele sahip değildir, daha ziyade el insanın özünü “tutar”. Daktilo ise, kendi mekanik varoluş biçimini “el”e giydirip dayatırken, elin varlık ile ilişkisinde kapsamlı bir dönüşüm gerçekleştirir. Heidegger (Aktaran Kittler, 1999) şöyle yazar:

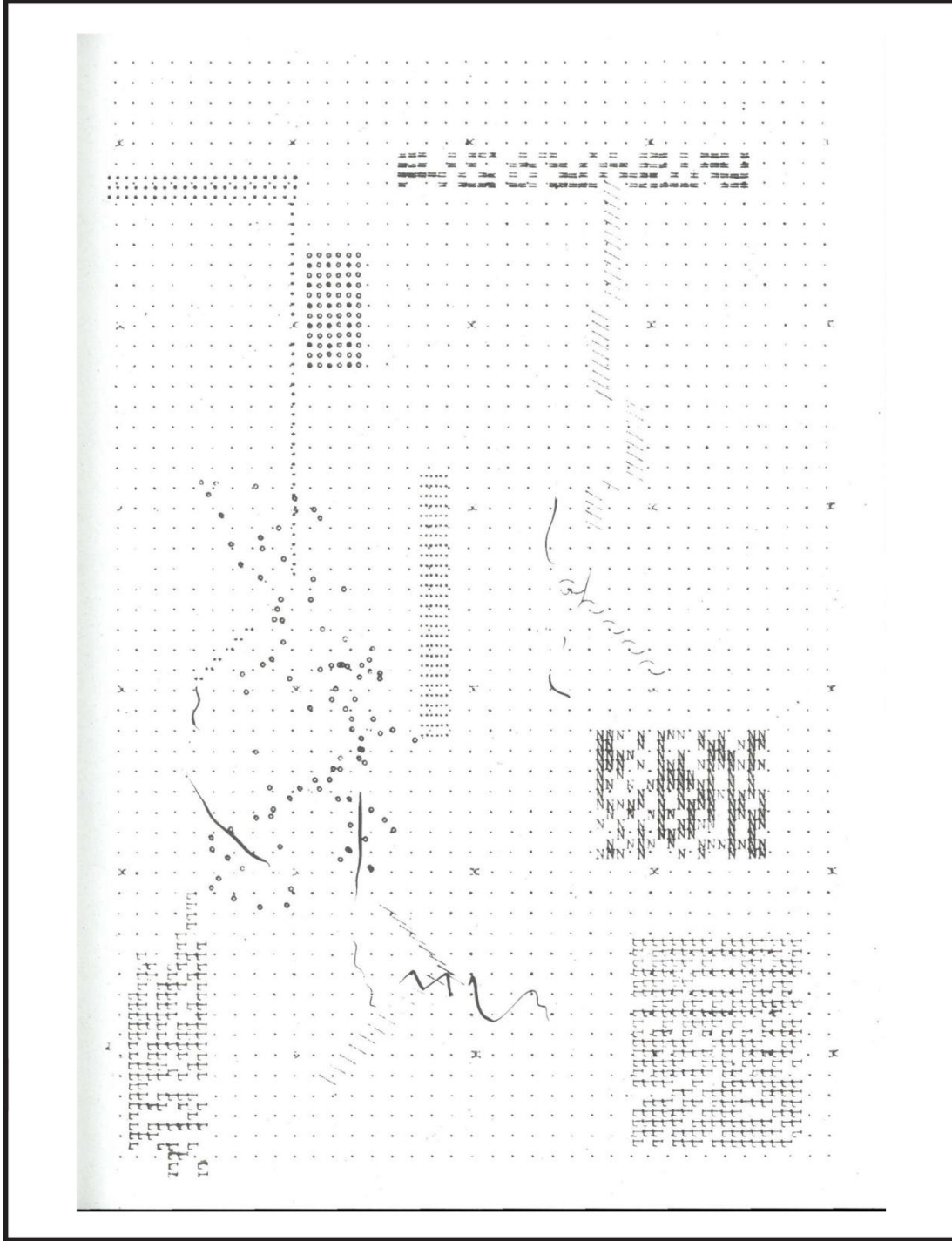
Daktilo yazmanın ve yazının özünü perdeler. İnsandan elin özsel mertebesini, insan bu çekilmeyi uygun bir biçimde tecrübe etmeden ve bunun Varlığın özü ile olan ilişkisini dönüştürdüğünü fark etmeden, geri çeker.¹⁴⁹

Friedrich Kittler’in (1990) kuramsal çalışmasında daktilo, 1800 söylem ağında müellif öznenin üstlendiği birleştirici rolü dağıtan ve etrafında yeni toplumsal organizasyonlar yaratan kritik medya teknolojik dönüşümlerden birine işaret eder. Ses ve görüntü kaydetmenin 19. yüzyılda beliren, gramofon ve film gibi yeni biçimlerine ek olarak daktilo, yazma edimini öznenin mevcudiyetinden koparır. Bu kopuş, enformasyon işleme süreçleri için kritik bir dönüşümle sonuçlanır: bütünlük fikrinden çözülerek bir örnek sembollere/biçimlere dönüşen yazı, olası iletişim süreçleri içerisinde “insanın” tümü ile çekilmesi ile sonuçlanacak ve enformasyon işleme süreçlerinde yalnızca birbirileri ile iletişim halinde olan makinelerle bırakılacaktır. Kittler (1999), daktilo tuşlarının çıktılarının elektronik yöntemlerle şifrelenmesinin, 2. Dünya savaşının gidişatını belirleyen *Enigma* gibi kriptografi teknolojilerine ve bu kriptografinin çözülmesi için gerçekleştirilen *COLLOSUS* gibi bilgisayar sistemlerinin kurulumuna giden bir tarihselliği hatırlatır. Kısacası, daktilonun mevcudiyeti ile iletişimin, artık makinelerin arasında gerçekleştirilen bir düzenleme haline dönüştüğü tartışılır.

¹⁴⁹ Tez yazarının çevirisi.



Şekil 3.28 : Archizoom Dil Hipotezi (Branzi, 2006)



Şekil 3.29 : Archizoom Dil Hipotezi-2 (Branzi, 2006)

Archizoom'un Non-Stop City'si, bu açıdan, mekanik operasyonların baskısı altındaki insanın, doğal ve özsel varoluşuna dair kapsamlı yitimin “kabullenilişi” ve mimarlığın içinde harekete geçebileceği yegâne koşul olarak bu makineler alanının teşhisi ile ilişkilendirilebilir. Kentte yaşayan insanın varlığı, bu yeni doğa/teknoloji/endüstri harmanının, tüm yaratıcı güçlerinin serbest bırakılabilmesi adına geri plana atılır. Branzi (2006) şöyle yazar (s.129):

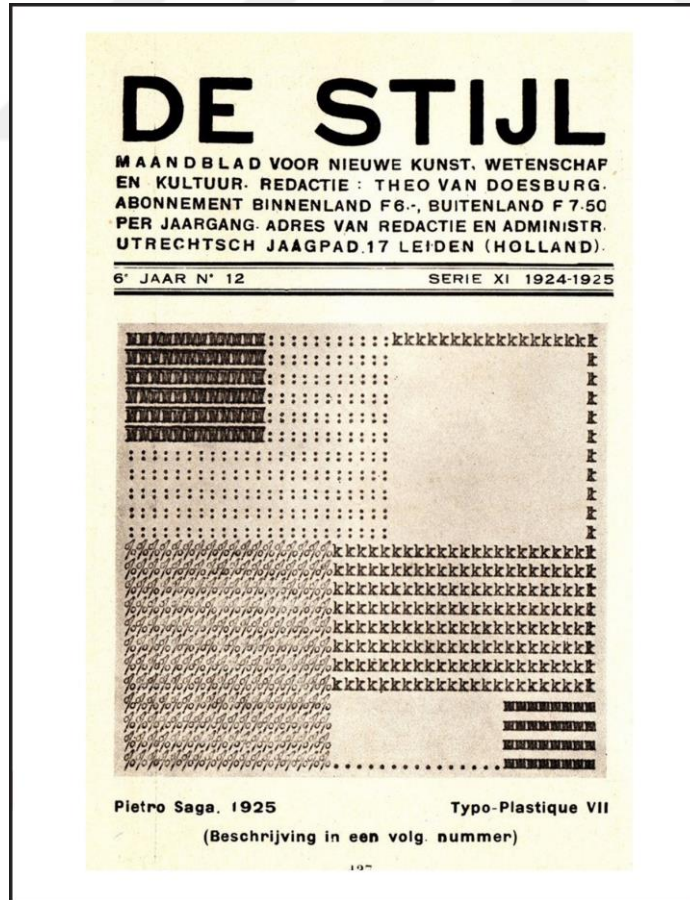
Sistemin ve bu sistemin sınıf karşıtlarının mantığının yayılmacı biçimlerinin sonucu olan ifadesiz, katatonik mimari fikri bizim ilgilendiğimiz tek modern mimarlıktı: kitlesel demokrasiye tekabül eden, demostan ve kratostan (halk ve güç) ayırmış, hem merkezless, hem imajsız, özgürleştirici bir mimarlık. İnsancıl (humanitarian) sosyalizmin retorik biçimlerinden ve retorik ilerlemecilikten özgürleşmiş, kendi yabancılaşmasından kurtulmuş bir toplum: grinin mantığına korkusuzca bir bakışı üstlenen, ateistik, kitle üretiminin sonsuz kentsel dekor ürettiği, Wilhelm Reich'in tarif ettiği o kısıtlayıcı, engelleyici; insanın organik enerjisinin özgürleşmesini engelleyen, fitrata bağlı yapılardan soyulmuş, dramasından ayrıştırılmış endüstriyelcilik. Pop mimarlığın renkli vizyonları Ludwig Hilberseimer'in acımasız, önceden belirlenmiş niteliklere sahip olmayan insanlar için tasarlanmış, niteliklere sahip olmayan şehrin kentsel imajları ile değiştirilmiştir. Bu yüzden, otonom bir biçimde kendi yaratıcı, politik ve davranışsal enerjilerini ifade etmekte özgürdür. Mümkün olan en büyük özgürlük, entegrasyonun en güçlü olduğu yerde gerçekleşmiştir; sistemin kısıtları bilgi ve projeye ilişkin yeni koşullarında yatar, her şeyin mümkün (ve tahmin edilemez) olduğu sıfır projesi. Yabancılaşma, ilk kez Richard Hamilton'un işaret ettiği, Francis Bacon'un aynı zaman ve aynı şehirde (Londra)da ortaya koyduğu insan trajedisinin geçilmez sınırını geçen, sanatsal bir koşuldur (Branzi, 2006, s.149).¹⁵⁰

Kısacası bu ikinci doğanın mutlak yaratıcı koşulları, gemi azıya alacak bir biçimde serbest bırakılır. Archizoom'un kentsel altyapıları homojen bir biçimde dağıtmaya çalışan gridi, Viollet-le-Duc'ün, doğanın yaratıcı kuvvetlerinin işleyişini ele veren ve açığa çıkaran, kristalografik altyapı-gridi ile tezatlık halinde anlaşılabilir hale gelir. Viollet Le-Duc, bu türden bir geometrinin doğanın maddi, fiziksel ve evrensel varoluş biçiminde temellenen yaratıcı bir işleyişin ana hatlarını çizdiğini düşünürken, Archizoom yaratıcı güçlerin harekete geçeceği gridin mevkisini, kapitalist kentin doğanın üzerine giydirip bütünleştirdiği "ikinci doğaya" kaydırır. Artık bu evrensel ağ-yapısının dağıttığı ve dolaştırdığı şey yükler, fiziksel kuvvetler ve biçimsel formasyonlar değil; kentte serbestçe dolaşmakta olan endüstriyel ürünler, mallar ve kapitalist kentin "ideolojiden" arındırılarak sessiz bir dehşetle kabullenilmiş yaratıcı kuvvetleridir.

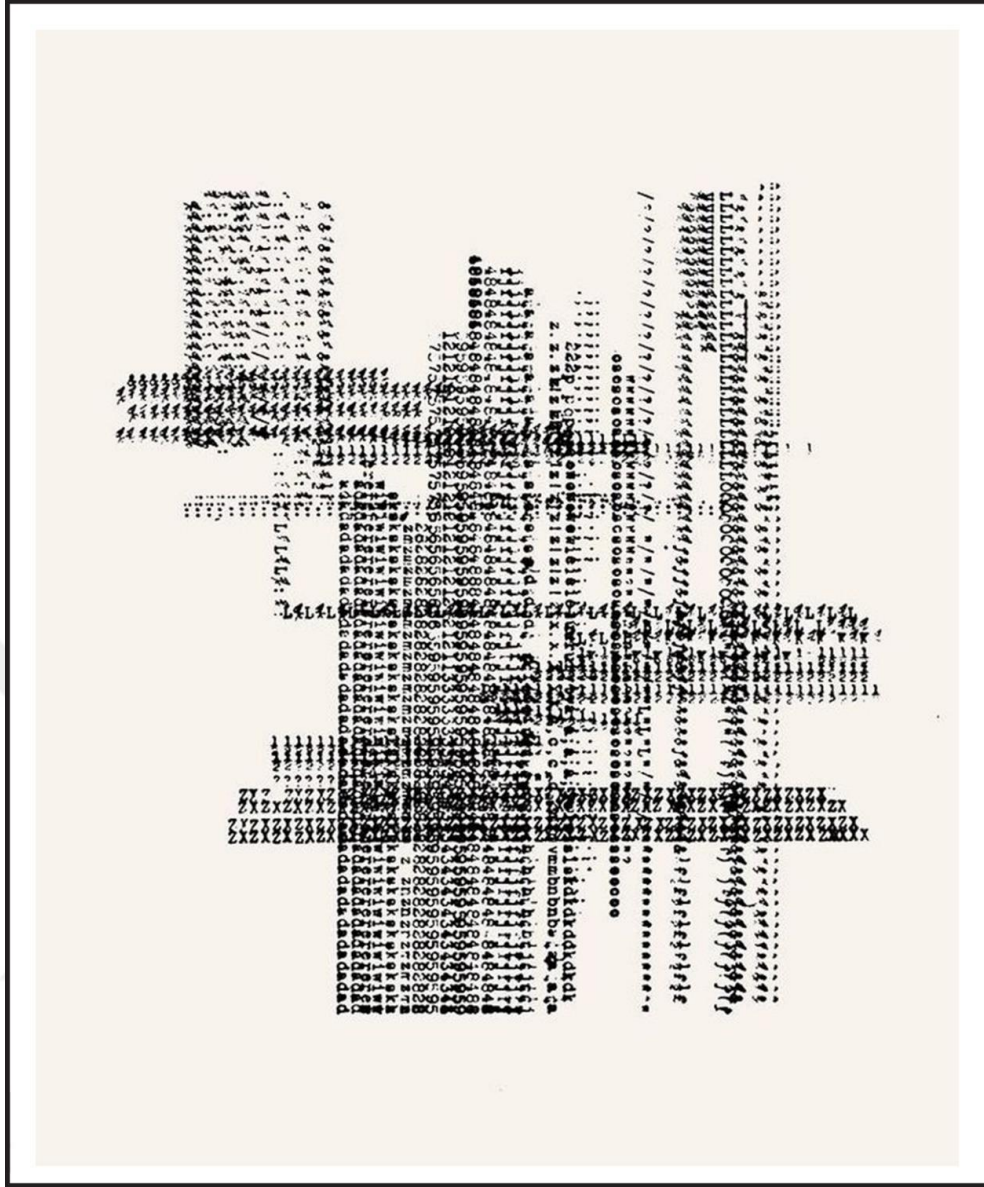
Bu altyapısal ağın Viollet-Le-Duc, Berlage ve Destijl üzerinden geçen tarihsel çizgisi akılda tutulursa, Stefi Kiesler'in "Pietro Saga" mahlasını kullanarak DeStijl'de yayınladığı daktilo-çizimleri de tartışılabilir hale gelir. Kiesler, tıpkı Archizoom'un yaklaşık 50 yıl sonra yapacağı gibi, daktilonun mekanik uzamını araçsallaştırdığı bir

¹⁵⁰ Tez yazarının çevirisi.

dizi çizim ortaya koymuştur (Şekil 3.30). Kiesler'in çizimlerinde beliren görüntüler, daktilonun mekanik, izotropik ve geometrik uzamında, enlemlerin ve boylamların çeşitli adresleme stratejileri üretmesine benzer bir haritalama stratejisi ile birlikte ortaya çıkar. Daktilo, elden ayrılmış, mekanik bir sanat mecrası olarak 20. yüzyılın başından itibaren farklı biçimlerde araçsallaştırılır. Sözgelimi Bauhaus üyesi Hendrik Nocholaas Werkman'ın "tiksel"ler adını verdiği baskılarında da bu mekanik aygıtın varlığı teşhis edilebilir (Şekil 3.31). Sanatsal üretim, insanın dünya ile ilişkisini özel bir biçimde örgütlediği düşünülen elin varlığından ayrıştırılmış, makineler ile birlikte radikal bir biçimde dönüşmüş bir yaşamın yaratıcı güçlerinin serbest bırakılmasının farklı biçimlerini örgütlemeye başlamıştır. 1900 söylem/ağı'nın öznelere, doğanın barındırdığı ilahi işaretleri anlama aracılığı ile tercüme eden eski öznelik tipinden farklılaşmış, bu rastlantısal örüntüler içerisinde beliren etkileri sanatsal üretimin içine kadar taşımıştır. Bu tüden etkileşimler ve izlenimler, 20. Yüzyıl boyunca gelişecek olan medya teknolojileri ile ilişkili olarak, sıklıkla sanatsal üretim alanları içinde farklı biçimlerde belirginleşir.



Şekil 3.30 : Stefi Kiesler'in Pietro Saga Mahlası İle Yayınladığı Typo-Plastique VII (URL-9)



Şekil 3.31 : Werkman'ın Tikselleri (URL-10)

3.6.3 Superstudio, imaj ve otantiklik

Kapitalist üretim biçimleri, bu üretim biçimlerinin parçası olan toplumsal/teknolojik düzenlemeler sonucunda beliren yabancılaşmaya yönelik tema *Architettura Radicale*'nin başka üyelerine de yayılır. Bu açıdan temanın yalnızca *Archizoom*'da değil, *Superarchitettura*'nın bir diğer katılımcısı *SUPERSTUDIO*'da da önemli bir rol üstlendiği ifade edilebilir.¹⁵¹ *SUPERSTUDIO*'nun kurucularından Alfredo Natalini

¹⁵¹ Nizam Sönmez (2019) “*Bir an bile küçük karelere bölünmüş bir kent düşlemedik: Superstudio’nun Tasarımla Sanat Arasında Kurduğu Mekan Üzerine*” başlıklı makalesinde, 2018’de İstanbul’da gerçekleşen tasarım bienalindeki Su Yolu isimli işin tasarım ve sanat arasında kurduğu bağlantıdan yola çıkarak, Superstudio’nun farklı projelerini, tasarım ve sanatın yoğun bir biçimde birbiri içine geçmesi üzerinden değerlendirmeye alır. Bu değerlendirmede Sönmez (2019) yabancılaşma, nesnelere

(Natalini, 2003), 1972 yılında *Architectural Association*'da verdiği "*Inventory, Catalogue, Systems of Flux... A Statement*" başlıklı derste, grubun çalışma biçimini şu şekilde anlatır:

Sıklıkla -neredeyse her zaman- mimarlık hakkında konuşacağım, ve terimi tanımlamak isterim: bizim için, mimarlık her zaman inşa etmeye karşı (bir eylem olarak) görülmüştür. Bir tasarım sistemi olarak mimarlık -biz inşa etmeyiz, tasarlarız. Tasarımlarımız inşa edildiğinde bile tasarlamayız -biz tasarım sahasında eleştirel bir biçimde harekete geçeriz. Diğer bir deyişle, 'modeller' aracılığı ile harekete geçeriz. Gregotti'ye göre, model bilimsel bir temele sahiptir, ve bir tasarım enstrümanıdır, kendi iletişimsel özelliklerine sahiptir. Model şeylerin yeniden-kurulumunda kararsız bir an teşkil eder, aynı zamanda bu yeniden-kurulumu estetik bir nitelik kavuşturur.

Model endüstriyel tasarımda, mimarlıkta ve planlama tasarımında kullanıldığı haliyle, 'istatistiki bir orta' değildir, bunun yerine davranışta otantikliği arar -bunu yeni otantikliğe dönüştürür. Bu yüzden, işlerimizde sıklıkla modeller ve meta-projeler üzerinden harekete geçeriz (Natalini, 2003, s. 166).¹⁵²

Superstudio'nun teşhis ettiği yabancılaştırıcı kuvvetler, Archizoom'un girişimlerine paralel bir biçimde, mimarlık ve kapitalizm arasındaki problematik bağlantıda belirginleşir. Peter Lang ve William Menking (2003, s. 13), Superstudio'nun projelerinin kapsamlı bir kataloğunu kapsayan, *Superstudio: Life Without Objects* isimli kitaptaki, *Only Architecture Will Be Our Lives* başlıklı giriş yazında, Superstudio'nun "otantiklik" ve "yabancılaşma" arasında dokuduğu bu probleme şöyle vurgu yapar:

SUPERSTUDIO mimarlığın toplumu ipe sapa gelmez bir tüketim kültürüne yönelik doktrinler aşılama hizmet ettiğini teşhis etmiş, ve bu yüzden insanın özgür bir yaşam sürdürme yetisini engelleyen ne varsa, mimarlardan damıtmaya çalışmıştır. En etkileyici imajları, 1969'da başlayan Daimî Anıt başlıklı seri, buzul gibi yarı saydam grid strüktürlerini tüm gezegenin bütün bölgelerine, binaları ve kentleri kaplayarak yayarken, tüm anıtların sonunu getirecek bir anıt yaratır. SUPERSTUDIO'nun mimarlığı terk etmesi, popüler talepler temelinde kurulan bu sapkın sistemden bilinçli geri çekilmesi, mimarlığı "en çıplak, yaşayan hakikati" dışındaki her şeyden soymaya niyetlenir (Lang ve Menking, 2003, s. 13).¹⁵³

dair tefekkür ve otantiklik bağlantılarını çeşitli biçimlerde vurgular: Nesneler kendi yaşamımızla kurulacak bir sorgulama ilişkisinin, başka türden duyumsamaların aracısı haline gelirler. Bu bağlamda Sönmez'in Superstudio okumasında, grubun nesnelerin sahip olduğu anlamlar, kapitalist kültürün örgütlediği yabancılaşma ve bunların ötesindeki bir otantiklik arzusu merkezi bir planda tutulur.

¹⁵² Tez yazarının çevirisi.

¹⁵³ Tez yazarının çevirisi.

Yine de SUPERSTUDIO'nun yabancılaşma, kent ve altyapı sistemlerine karşı takip ettiği temsil stratejileri, Archizoom'un yöntemlerinden ve stratejilerinden farklılaşır. Peter Lang (2003) *Suicidal Desires* başlıklı değerlendirmesinde iki grup arasındaki farklılıklara dikkat çeker. Lang'a (2003) göre Superstudio, Archizoom'un öz-gönderimsel temsil stratejilerin aksine, tarihsel olarak mimarlığın merkezinde bulunan "Kartezyen Perspektifçiliğin" sınırları içinde kalmayı tercih etmiş, mimarlığın istikrarının kendi araçları içinde bozulmasına yönelik bir çabayı cisimleştirmiştir. Archizoom, No-Stop City'nin ilerleyen safhalarında, *Superarchitettura* sergisinde takip ettikleri Pop-Art grafik stratejileri Ludwig Hilberseimer'in çizim tekniklerine gönderme yapan bir mimari temsil stratejisi ile değiştirir (Branzi, 2006). Superstudio ise bu "içeriden" istikrarsızlaşmayı; şeyler ve şeylerin ideolojik yüklerle yeni pozisyonlar üstlenmesini sağlayan imajlar arasındaki yarıktaki faaliyete geçerek yürütür. Craig Buckley (2018) *Graphic Assembly: Montage, Media and Experimental Architecture in the 1960's* isimli kitabında, Superstudio'nun "yön kaybetme, ölçek değiştirme, montaj, assemblaj, de-kompozisyon, tekrar, iterasyon (Buckley, 2018)" gibi bir dizi mekanik teknik ile modern kentin olağan bileşenlerini ve süregiden yaşamı, kasti bir mübalağanın parçası haline getirdiğini tartışır.¹⁵⁴ Buna göre Superstudio'nun önerileri, ideolojik bir biçimde yüklenmiş imajlara karşı örgütlenen doğrudan bir karşıtlığın ya da dışarıda bırakmanın değil, şeyler ve imajlar arasında kararsız bir biçimde serimledikleri bir dizi imkanın araştırılmasına yoğunlaşır. Craig Buckley (2018, s. 244) Superstudio'nun üstlendiği bu pozisyona şöyle ifade kazandırır:

Superstudio'nun tutkuları eleştireldi, ancak ne tümünden karşı çıkma ne de reddetme içeren; bunun yerine kasıtlı mübalağa ve şiddetlendirme barındıran bir moddaydı. Bu türden bir şiddetlendirme mimarlık tarihlerine ve mimarlık basınına ek olarak, reklam, resimli haftalık dergilerden, antropolojiden ve ezoterik edebiyattan bileşenleri bir araya getiriyordu. Strüktür ve mekân gibi dominant modernist kavramların yüzey ve enformasyon tarafından zorlandığı bir anda, grubun montajları, sergileri ve filmleri gridin aşırı tanımlanmış figürünü, geç modern mimarlığın çarpıcı bileşenini ters çevirmek ve yeniden ifadelendirmek için ele geçirdi (Buckley, 2018, s.244).¹⁵⁵

¹⁵⁴ Tez yazarının çevirisi.

¹⁵⁵ Tez yazarının çevirisi.

Buckley (2018) Superstudio'nun çabalarını Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* üzerine yaptığı çözümlemeler ile birlikte ele alır. *Gösteri*, Debord'un (2014) kuramında, imajlar dolayımında örgütlenen bir toplumsal ilişki türüdür ve ideolojik bir örüntü olarak toplumun tüm katmanlarına nüfuz etmiştir. SUPERSTUDIO; imajların barındırdığı imkanlar içinde, bir dizi karşı pozisyon ve muğlak anlam üretmeyi hedefler ve imajların mekanik bir biçimde bir araya getirilmesi ile yeni bir dizi anlam üretmeye çalışır. Grubun mimari önerilerinde, imajlar sahip oldukları olağan anlamlarından sıyrılırlar, yeni ve ironik anlamlar üstlenmeye başlarlar. Mimari modernizmin dağarcığından damıtılan biçimlenmeler, dergilerde, reklamlarda ve broşürlerde yayılmakta olan görüntülerle melezlenir. İmajların üstlendiği roller merkezde tutulduğunda, Superstudio'nun önerileri, imajlar dolayımında örgütlenen tüketim-odaklı kültürel biçimlenmelere radikal bir dizi müdahale olarak anlaşılabilir. Buckley (2018, s. 242) Superstudio'nun imajları kullanırken üstlendiği bu pozisyon ile Debord'un kuramı arasında kurulabilecek ilişkiyi şöyle ifade eder:

Grup, çağdaşları Debord'un, kapitalizmin etkilerinin nesnelerin ve insan ilişkilerinin yabancılaşmış görsel benzerliklere indirgenmesiyle anlaşıldığı gösteri teorisine benzer bir eleştirel teşhis mi sunuyordu? Yoksa imajlara, daha önce anıtlara rezerve edilmiş olan gücü üstlenme kapasitesi, mimari düşünce ve uygulama için yeni ve farklı bir tür açılımı mı işaret ediyordu? Superstudio bu soruda kasıtlı olarak belirsiz kaldı ve görüntünün şeyleştirme ve aldatma kapasitesinin farkındalığından vazgeçmeden bu tür melez görüntü-nesnelerin gücünü inceleyen işlemler geliştirdi (Buckley, 2018, s 242).¹⁵⁶

Bu “melez görüntüler” mimarlık kuramlarında daha önceleri strüktürel kuvvetlerin dağılımını ya da mekânın organizasyonunu tarif etmek için ehlileştirilen gridleri yeni bir konuma doğru harekete geçirir. Gridal organizasyon, tarihsel olarak, daha önce tartışılan Viollet-le-Duc ve Berlage hattında, mimari ifadeyi doğadan topluma doğru uzanan, harmonik bir düzenliliği garanti altına almak için araçsallaştırılırken, SUPERSTUDIO'da montaj ve asamblaj gibi bir araya getirme stratejileri sonucunda yan anlamlar kazanırlar. Sözgelimi *Supersurface: An Alternative Model for Life on Earth* isimli önerilerinde Superstudio, ev eşyaları, kıyafetler, ütü masası, piknik seti vb. Türü bir dizi tüketim eşyası, kapitalist üretim biçimlerinden özgürleşmiş mutlak bir göçebelik halinde, bireysel özgürlüğün ifadecisi haline dönüşür. Bu açıdan montaj, asamblaj, süperpozisyon, ölçek değişimi gibi stratejiler, Superstudio için kasıtlı bir

¹⁵⁶ Tez yazarının çevirisi.

paradoksun beraberinde getirdiği eleştirel bir çağrışım oyunu ortaya koyar. Grup toplumu kendi özsel bileşenlerine yabancılaştıran ekonomik ve tüketim-odaklı kuvvetlerden sıyıdırıp, kente ve mimarlığa kapitalist kentleşmenin ideolojik yükü tarafından biçilmiş fazlalıklardan arındırıp, “en çıplak, yaşayan hakikati” ifade ederken; aynı anda bir çoğaltma ve bağlantılandırma stratejisini işe koşar. Bu açıdan Superstudio’nun önerilerinde grid, bozulmanın başladığı tarihsel bir sıfır noktasına dönüş üzerinden değil, mübadele ilişkileri tarafından belirlenen ve zaten bir bütünlük taşımayan karmaşık bir birikimi, birbirine mekanik bir biçimde bağlayarak vurgulamaya çalışmaktadır.

3.6.4 Hafıza ve hülyalar

Superstudio’nun mekanik biraraya getirme yöntemleri, Superstudio önerilerinde, hafızanın ikircikli bir rol üstlenmeye başlaması ile sonuçlanır. Radikal bir biçimde değiştirilen ölçekler, yeni düzenlemelerin içine gömülen ikonik tarihi binalar, farklı nesneleri ve bunların etrafında beliren çeşitli kültürel biçimleri önerilerin içine taşıyan ironik ve kararsız jestler, sürekli olarak yeni bağlamlarda bir araya getirilen, fragmanlaşmış bir hafızayı cisimleştirir. Bu yüzden Superstudio için kentteki yabancılaştırıcı kuvvetlerden arınmanın, ne evrendeki her şeyin kapı dışarı edildiği mutlak bir amnezi haline, ne de kapitalist üretim modlarının öncesindeki ideal bir otantik yaşama gönderme yaptığı söylenebilir. Grubun önerileri, farklı olguların birbirileri ile heterojen (ve mekanik) bir biçimde bağlantılandırıldığı bir süreci organize ederken, süregiden hayata dair hafıza parçalarını yeni ve alışılmamış bir bağlam içinde yeniden organize eder. Örneğin grup *Salvaggi dei Centri Historici Italiani* (İtalya’daki Tarihi Şehir Merkezlerinin Kurtarılması) isimli projesinde (Şekil 3.32), grubun hafıza ve tarih ile kurduğu gerilimli ilişkiyi görünür hale getirir. Öneri; Floransa, Venedik, Roma, Pisa, Napoli ve Milan şehirlerinin tarihi kent merkezlerinin, bir dizi felaketin ardından “kurtarılması” üzerinedir. Lucia Allais (2011) *Disaster as Experiment: Superstudio’s Radical Preservation* isimli makalesinde Superstudio’nun bu önerilerinin dönemin tarihi çevrelerin korunması hakkında hakim söylemleri ile kurduğu doğrudan bağlantıları teslim ettikten sonra, Superstudio’nun ironik bir biçimde duygusuzca kurguladığı basit fikirlerden dem vurur: Floransa sular altında kalacak, Venedik’in kanallarında sular çekilecek, Roma sekizinci bir tepe ortaya çıkaracak bir biçimde gömülecek, Milano megastrüktürel bir grid ile çerçevelenecektir (Allais, 2011, s. 126). Hem Lang (2003), hem de Allais (2011) grubun tarihi

yerleşimler için geliştirdiği katastrofik öneriyi, 1966 yılında *Superarchitectura* sergisinin de ertelenmesine neden olan büyük sel felaketi ile ilişkilendirir. Lang (2003) şöyle yazar (s. 13):

Sel, Superarchitecture hareketini başlatan *deux ex machina* değildir, ancak SUPERSTUDIO'nun anti-tarihsel ideolojisini ikna edici bir biçimde güçlendiren katartik olaymış gibi görünür. Daha sonraları yapacakları bir ironik jestte, 1970'de SUPERSTUDIO tarafından gerçekleştirilen "*Rescue of Historic Centres*" projesine eşlik eden illüstrasyonlardan biri, Floransa'yı esasi (primordial) haline dönmüş halde gösteriyordu. Arno vadisini devasa bir göl olarak temsil eden imajda yalnızca Santa Maria del Fiore'nin kubbesi (su yüzeyine) çıkıyordu (Lang, 2003, s. 13).¹⁵⁷

Allais (2013), *Architettura Radicale* için son derece önemli olacak bu felaketin, tüm tarihi kentlere yayılabilecek bir mimari strateji için önayak olduğunu ifade eder. Buna göre sel felaketinin beraberinde getirdiği yıkıcı kuvvet, mimarlığın kapitalist üretim mantığının baskısı altında, gündelik hayatta üstlendiği süregiden rolleri tahrip ederek yeniden biçimlendirecek bir itki ortaya koyar. Alais (2013) Superstudio'nun takip ettiği bu felaket mantığı hakkında şöyle yazar (s.127):

Projeler "şeytan çıkarma" ritüelleri olarak önerilmişti ve Superstudio'nun biyografisinden bildiğimiz gibi yeniden yaşanacak ve tekrarlanacak orijinal olay, mimarlık öğrencilerinin bir jenerasyonundan *Architettura Radicale* hareketinin birliğini tetiklemesiyle ünlü, 1966 yılındaki Floransa seliydi. Burada sel "Floransa'da son dört yüzyılda gerçekleşen en önemli olay" olarak tarif edilmişti ve yalnızca 1865 ve 1870 yılları arasında Floransa, İtalya'nın başkenti olarak belirlendiğinde önemli bir biçimde modernize edildiği kısa süreç ile karşılaştırılabilirdi. Sel, mimari hırsların seviyesini yükselterek Floransa'yı yeniden sermayeleştirmişti (re-capitalised)¹⁵⁸. Bu felaket mantığı bu yüzden tüm İtalyan şehirlerine uzatılabilir, her zaman ve her yerde yeni inşa fırsatları yaratabilir ve mimarinin maddesini yeniden dağıtarak kapitalist hiper-birikim mantığını rahatsız edebilirdi (Allais, 2013, s. 127).¹⁵⁹

Dolayısıyla *Salvaggi dei Centri Historici Italiani*'nin yıkımdan sonra kurulacak yeni bir dünya içinde, mimari hafızanın yeni imkanlar ve roller üstlenerek çekip çıkarıldığı bir çerçeve üretir. Felaket, her şeyin yitip gittiği mutlak bir sıfır noktasını değil, hafızanın alışılmadık biçimlerde mimarlığın parçası haline dönüştüğü yeni bir dünyayı örgütlemeye başlar. İmajlar dolayımında, bu yeni ve eski dünyalar birbirine eklemlenirken, tarihi kentleri kendi tarihsel bağlamlarından uzaklaştıran, onları

¹⁵⁷ Tez yazarının çevirisi.

¹⁵⁸ Çeviri notu, burada başkent ve sermayeleşme arasında kurulan bir kelime oyunu bulunmaktadır.

¹⁵⁹ Tez yazarının çevirisi.

özellikle İtalya bağlamında turistik görüntülere dönüştüren kuvvetler kapsamlı bir ironinin içinde, yeni imkanlar uğruna bertaraf edilir.



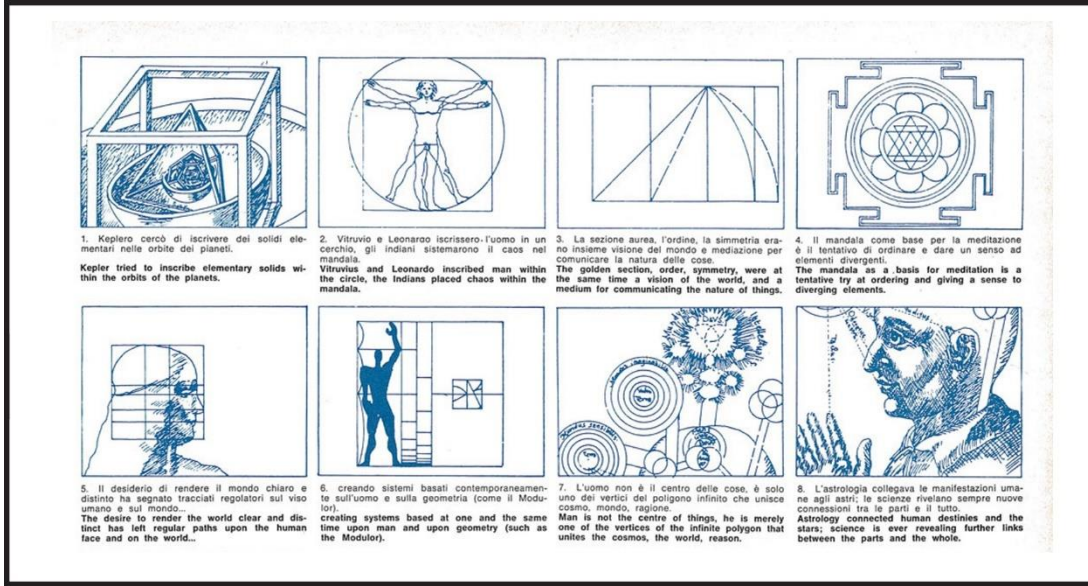
Şekil 3.32 : Salvaggi dei Centri Historici Italiani'de Floransa için Öneri (URL-11)

Yine de mimari hafızanın, yeni bir düzenleme içinde yeni anlamlara sevk edilmesine Superstudio'nun daha önceki projelerinde de rastlandığı ifade edilmelidir. Grup *Continious Monument: an Architectural Model for Total Urbanization* (Sürekli Anıt: Topyekûn Kentleşme için Mimari bir Model) isimli projesinde, tek bir gridin dünya üzerinde yayılması, olası bütün mimarlıkları absorbe ederek bütünleştirecek bir super-mimarlık önerirken, film üretim araçlarından biri olan storyboard'u projenin temsil stratejisi olarak ehlileştirir. Storyboard, peşi sıra dizilmiş karelerde kozmosa farklı türden düzenlilikler atfeden çeşitli düşünce sistemlerini bir bir sıralar. Evrene yönelen bütün bu düzenlileştirme girişimleri, farklı temel geometrik biçimleri, farklı bağlamlarda yapı-taşı olarak kullanagelmiş ve düşünce biçimlerini bu yapı-taşları dolayımında anıtlıştırmıştır. Bu yüzden anıtlar, Superstudio tarafından, insanın (kolektif) bilinçdışı ve rasyonel düşünce arasında kurulan doğrudan bir bağlantı olarak anlaşılmaya başlanır.

Bütün bu tarihsel sürecin nihai durağı, insanın kendini şeylerin merkezinde anlamayı bırakması olacaktır. Proje bu merkez kaymasını şöyle ifade eder: “*İnsan şeylerin merkezi değildir, o yalnızca kozmosu, dünyayı ve aklı birleştiren çokgenin uç noktalarından biridir* (Lang, 2003, s. 124)(Şekil 3.33).”¹⁶⁰ Dolayısıyla öneri insanı

¹⁶⁰ Tez yazarının çevirisi: “Man is not the center of things, he is merely one of the vertices of one of the polygon that unites the cosmos, the world and the reason (URL-12)”

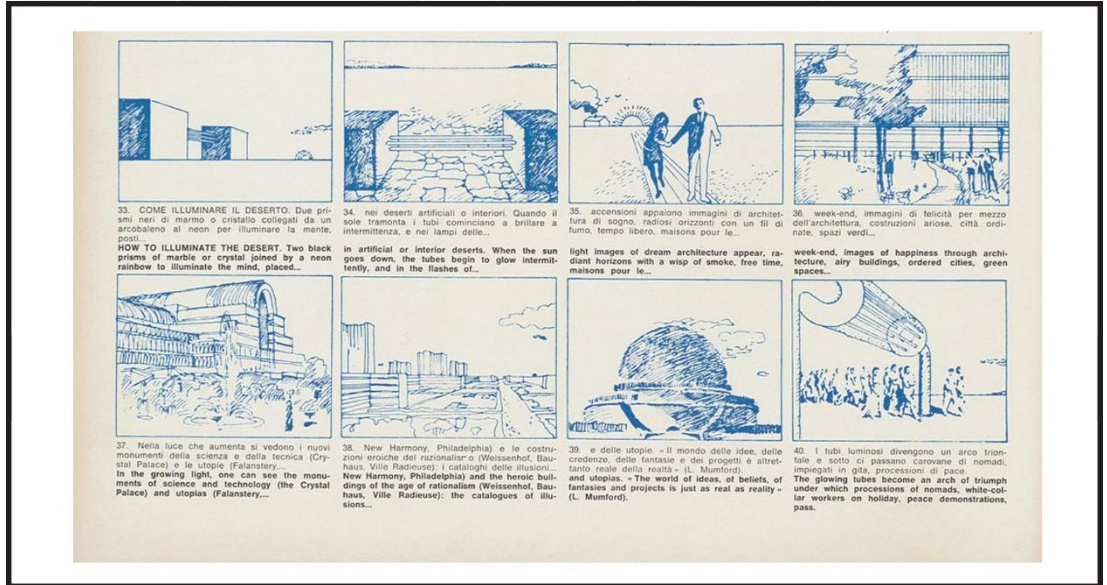
devreden çıkararak; aklı, dünyayı ve kozmosu tek bir düzlemde birleştirecek nihai ve tek bir mimarlıktır.



Şekil 3.33 : Continious Monument'in İlk Kareleri (URL-12)

Topyekûn ve mutlak bir kentleşmeye ifade kazandıran mimari alegori, doğal ya da yapay çöllerden birinde başlar. Superstudio'nun incelikle dokuduğu meselin (parable) ilk elemanı bir küptür ve “*bu kare blok, mimari fikirler tarihindeki ilk ve son eylemdir, tıpkı teknoloji/kutsallık/faydacılık arasındaki ilişkide, insan, makine, rasyonel strüktürler ve tarih arasındaki ilişkide olduğu gibi* (Lang, 2003, s. 126).” Küp, mutlak metafiziksel bir başlangıç noktası, sonsuz rasyonel genişleme için bir postülayı tarif edecektir. Sonsuza kadar alt parçalarına bölünse de, üst üste yığılsa da, kendi “genetik” mantığını sürdürebilecek, rasyonel bir biçimi ortaya koyacaktır. Böylelikle bir noktadan başka bir yere nakledilebilecek, bağlamsız ve rasyonel mimari bir öneri dünya üzerindeki “macerasına” atılacaktır. Ama bu yayılımdan önce, Superstudio bizi, mimarlığın gelişiminin otoyol kenarında kronolojik bir biçimde serimleneceği bir *drive-in* mimarlık müzesine götürür. Bu sekans, aklın krallığının derinliklerine doğru bir yolculuğu temsil ederken, önce görkemli piramitleri, antik anıtları, imaj mimarlıklarını, gökkuşaklarını ve neon ışıkları görürüz ve en sonunda “saf aklın mimarlığına bir tür zafer yürüyüşüyle erişiriz. Burada neredeyse daha önce gördüğümüz her şey birbiri içinde çözülmüştür, zira “akıl her şeyi domine eder.” Dolayısıyla Superstudio için “saf akıl” yeni ve mutlak bir beyaz sayfa teşkil etmekten ziyade, geçmiş mimari edimlere nüfuz eder ve aynı anda bu mimarlıkları kendi hafızasında bir araya getirir. Kronolojik bir sırayla serimlenmiş ve en sonunda

birbirine eklemelenmiş bu imgeler, mimarlık tarihini yeniden olumlamaktan ziyade, sonraki sekansla birleşerek bir Kuleşov Etkisi peşinde koşar. Tıpkı mimarlığın drive-in müzesi sekansında olduğu gibi -ki burada belki de takip edebilmek adına müzedeki gökkuşağını uzaklarda bir yerde görürüz- çölde beliren iki kübün arasına gerilen neon projeksiyonlarla mimarlığın hülyalarını yeniden canlandırır. Bir rüya sekansına geçeriz: Boullée'nin Newton Anıtı, Corbusier'in Ville Radieuse¹⁶¹'ü ve çoktandır yıkılmış olan Crystal Palace'in neon projeksiyonlarının ürettiği hülyalar (Şekil 3.34), altında gündelik hayatın ideolojisinin devam etmeyi sürdürdüğü, sözelimi beyaz-yakaları işçilerin tatile çıkarken, barış gösterilerinin altından aktığı bir zafer takını inşa eder. Superstudio bu ikonik jest ile mimarlık tarihinde önem atfedilen binalarla 1960'ların gündelik hayatını organize eden ideolojiyi üst üste çakıştırır. Tüm bunlar, sürdürmekte olduğumuz, yabancılaşmış hayatı örgütleyen parçalar mıdır?

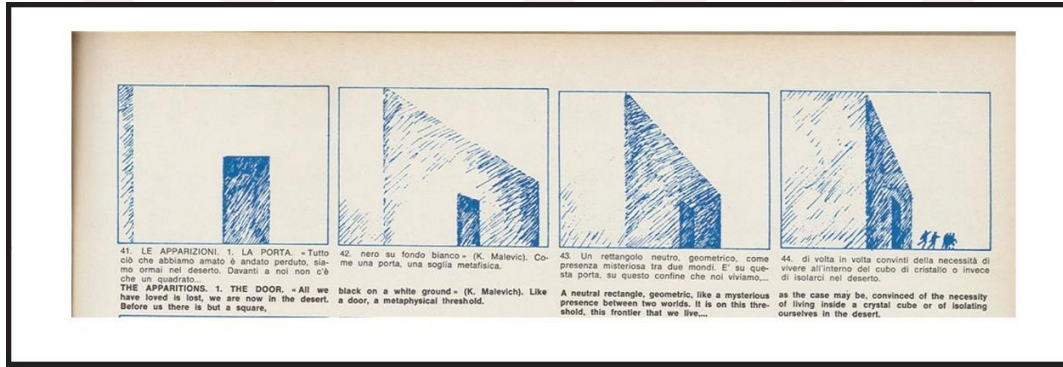


Şekil 3.34 : Superstudio'nun Continious Monumentindeki Neon Hülyalar (URL-12)

Bir sonraki sekans kesinkes bir yitimle, -belki de yalnızca mimarlık tarihinde değil, tüm insanlık tarihinde- “sevdiğimiz her şeyi kaybetmiş” olduğumuzun sert ve donuk ilanı ile başlar (Şekil 3.35.). Superstudio çölde olduğumuzu ve önümüzde bir küpün tanımladığı, Kazimir Malevich'vari bir metafiziksel eşikten başka hiçbir şey yoktur. Yaşamımızı bu kristal kübün içinde sürdürecektik, ya da çölde yalnız ve izole edilmiş bir halde var olmayı göze alacağız. Sonraki sekansta ise, karşımızda içinde ne olduğunu

¹⁶¹ Zira Superstudio, bir Lewis Mumford Alıntısıyla, fikirler tarihi inşa edilmemiş şeylerle dolu olsa da, fikirlerin etkileri son derece gerçektir.

bilmediğimiz, ama kullanmamız için emrimize amade bir koridor ile karşılaşırız. Koridorun dışarısından bakıp, parlak yüzeylerinde gözlerimizi gezdirirken, üç jet uçağı, farklı doğrultular izleyerek koridordan dışarı doğru süzülür. Emrimize amade olan, ama içinde tam olarak ne olduğunu bilmediğimiz bu kapalı koridor, jet uçaklarını atmosfere fırlatan teknolojik üretim organizasyonları mıdır? Daimî anıtın nüfuz edici sonsuzluğu ile karşılaşmadan önceki son sekansımızda çölde belirli bir irtifa kazandıktan sonra yere paralel bir biçimde hareket eden, parlak yüzeyli ve siyah bir prizmayı, bir kara aynayı görürüz. Bu kara ayna, kentin bozulmuş bir imgesini, insanların ve teknolojilerin hareketini temaşa etmemizi sağlar. Hareketinin en nihai noktasında, arasında yürüdüğümüz duvarların üzerini kapatacak ve karanlık bir tüneli biçimlendirecektir.



Şekil 3.35 : Continious Monumentteki Metafizik Sıfır Noktası (URL-12)

Tünelin sonunda “Daimî Anıt” kendini görünür kılar. Storyboard, bir anda ölçeğimizi değiştirir, bir anlığına insan ölçeğindeki perspektif çizimlerini değil, tüm dünyayı algılayabildiğimiz kozmik bir bakışa sıçrarız. Daimî anıt, radikal değişimlerle ve atlamalarla dolu tüm bu devinimi, tek bir mimari hamle ile sükunete erdirir: Taj Mahal’i iklimlendirilir, New York’ta Brooklyn ve Jersey’i birbirine, Hudson Nehrinin üzerinden geçerek bağlarken, eski gökdelenleri, tek bir planın kudretinin dünyayı organize etmediği bir çağın, hafızayla yüklü yadigarları olarak bırakır (Şekil 3.36). Daimî anıtın gridal düzeni, tüm dünyayı, Superstudio’nun deyişi ile, enlemlerin, boylamların yaptığı gibi ölçülendirmeyi sağlar.

Eski dünya görüşleri ve bu görüşlerin kendilerini cisimleştirdikleri anıtlar, dünyanın yüzeyinden tümüyle silinip gitmemiştir, ancak yeni, mutlak ve sükunetle dolu süper-eylemler içinde yeni ve başka anlamlar üstlenirler. Geçmişin, geride bıraktığımız, arkaik ideolojiler ile yüklü mimarlıkları bir çölde neon ışıkları içinde izlediğimiz hülyalardır artık.

3.6.5 Esasa çekilme ve enformasyon ağlarına sızma

Superstudio, 1970’lerdeki bir sonraki safhasında, nesneler dünyasından, endüstriyel ürünlerden ve şehirden çekilir. Fundamental Acts (Esas Edimler) isimli proje, mimarlığın hayatla kurduğu “en temel ilişkilere” geri dönmeye dair bir girişimi ortaya koyar. Superstudio’nun bu bilinçli geri çekilmesi, grubun daha önce tartıştığımız haliyle, nesneler ve imajlar arasındaki eleştirel bölgede harekete geçme çabasının doğrudan bir uzantısıdır. Natalini (2003, s.s. 166-167) Architectural Association’da verdiği derste Superstudio’nun bu imha girişiminin eleştirel arka planını şu şekilde ifade edecektir:

Nesnelerin imhası ile, onların ‘statü’yle bağlarını ve iktidar tarafından empoze edilmiş yan-anlamalarını kast ediyoruz, böylelikle nesneler İLE birlikte (nötr ve elden çıkarılabilir elemanlara indirgeyerek) yaşayacağız, nesneler İÇİN değil.

Şehrin eliminasyonu ile, iktidarın biçimsel strüktürlerinin birikiminin eliminasyonunu kast ediyoruz -şehrin bir hiyerarşi ve toplumsal model olarak eliminasyonu, yeni özgür eşitlikçi bir devletin arayışı içinde, herkesin farklı derecelerde imkanları doğrultusunda gelişimine ulaşabileceği, eşit başlangıç noktalarından başlayarak.

Çalışmanın eliminasyonu ile, özelleşmiş ve tekrara dayalı çalışmanın sonunu kast ediyoruz. Yabancılaştırıcı, insanın doğasına yabancı bir eylem olarak görüyoruz. Mantıksal sonuç, herkesin kendi imkanlarının tam gelişimini bulduğu, herbirinin kendi kapastilerine göre, herkesin kendi ihtiyaçlarına göre’ ilkesinin pratiğe döküldüğü, yeni ve devrimci bir toplum olacaktır. Devrimci bir toplumun inşası, mevcut toplumun -üretme, tüketme, yaşama biçimlerinin- radikal, sağlam bir eleştirisi safhası aracılığı ile mümkündür (Natalini, 2003, s. 166-167).¹⁶²

Natalini (2003) burada, Superstudio’nun nihai hedefini açık hale getirir: Grubun “operasyonları”, mimarlığı, insanı kendi doğasına yabancılaştıran bir toplumsal organizasyonu, eleştiri aracılığı ile dönüşüme uğratacak yeni “modeller” yaratma misyonuyla yeniden tematize etmektir. Mevcut toplumsal işleyişler içinde, sembolik anlamlar üstlenmekte olan nesneler ve şehirler, imha yoluyla bertaraf edilip geride bırakıldıktan sonra, hayat ve mimarlık arasında hiçbir yabancılaştırıcı kuvvetin kalmadığı yeni bir hayat için modeller üretilir.

¹⁶² Tez yazarının çevirisi.



Ancak izlenilen yöntemler bakımından, daha önceki kuramsal girişimlere göre, kritik bir fark bulunmaktadır: Superstudionun kullandığı araçlar, paradoksal ve kararsızlıklarla dolu bir asketizmin peşine düşer. Superstudionunki asketik bir arzudur, zira Yaşam etrafında örüldüğü maddi varlıkların yoksunluğunda, yalnızca yaşama için çeşitli “seremoniler” üzerinden tanımlanan, alternatif ve sürdürdüğümüzden radikal biçimde ayrışan bir yaşama biçimi tasavvur eder. Bu seremoniler ve ritüeller, nesneler ile kurduğumuz metafiziksel bağlantılar ve işleyişleri barındırır. Bu açıdan Superstudio’nun radikal mimarlığı, dünyada zaten mevcut olan elemanların yeniden bağlantılandırılması ile kurulur: Çoğaltma yoluyla azaltma.

Bu yeniden bağlantılandırma sürecinde, Superstudio, mimarlığın konvansiyonel ifade mecralarının dışına taşar. Eğer toplumun ideolojik örüntüleri, başka bir dizi kanalda gerçekleşen enformasyonel dağılım ile ilişkili ise, Superstudio bu kanalları ele geçirmeye çalışacaktır. Bu açıdan “Fundamental Acts”in girişinde Superstudio’nun takip ettiği bu sızma stratejisi şöyle serimlenir (Lang ve Menking, 2003., s. 176):

Filmlerin normal ya da alternatif devrelerde, TV’de, sergilerde, okullarda, vb. Yerlerde gösterilmesi planlanmıştır.

Dil kasti olarak sade ve “reklam-üslubunda”dır: filmler, mimarlık disiplinin tipik kanallarının dışındaki fikirler için bir propaganda olarak anlaşılabilir.¹⁶⁴

Dolayısıyla grubun bu safhada ürettiği filmler bir karşı-propaganda üretme girişimidir. Reklamların kullandığı araçlara, eğitimlere, müzelere, sergilere dergilere sızılacak; bu kanallar içerisindeki operasyonlar mimarlık ediminin kendisini tanımlar hale gelecektir. “Esas edimler” çatısı beş filmlik bir dizi öngörür, lakin bu filmlerden yalnızca ikisi film olarak üretilebilecektir. Bu çatı altında üretilen ilk film, *Süperyüzey: Dünyadaki Yaşam İçin Alternatif bir Model* (Supersurface: An Alternative Model for Life on the Earth), insan bedeninin dünyayı algılama biçimlerini görselleştiren bir dizi imaj ile açılır (Şekil 3.37). Bu imajların her biri, bedensel algıyı, görsel, işitsel, dokunsal enformasyonu işleyen, çeşitli eklemelerle *uzatılabilecek* bir düzenek olarak ele alır. Bedene ve beden ile algı düzeyinde yapılan eklemeler olarak anlaşılan araçlara yönelik bu türden bir okuma, Marshall McLuhan’ın (2003) *Understanding Media: Extensions of Man* başlıklı çalışmasında serimlediği kuramsal prensiplerle tam bir uyum halindedir. Superstudio’ya göre, Beden çeşitli araçlarla “*uzatılırken*” serbest

¹⁶⁴ Tez yazarının çevirisi.

bırakıldıklarında farklı potansiyeller barındıracak bu enformasyon işleme birleşiml, kendi yatkinliklarına göre “rijit örüntülere” doğru parçacillaşır. Bu parçacillaşma süreci hem araçlara hem de bedene yönelik bir indirgemeyi gerçekleştirir ve çeşitli gereksiz tekrarlar (redundancy) barındırır. Superstudio bu indirgeme sürecine karşı yapılması gereken şeyin, birey dışında ne varsa dışarıda bırakılması olduğunu ilan eder. Bireye yeniden dönülecek, onun dışındaki bütün biçimsel strüktürler dışarıda bırakılacak ve birey, tüm bu hiyerarşik strüktürlerden azade bir biçimde yeniden anlaşılacaktır.

Superstudio’nun önerisi, filme göre, bu yeniden dönüş sonrasına dair bir rehber olarak anlaşılmalıdır (guideline). Bu rehber, üç boyutlu biçimsel yapılanmalar üretmeyen bir yaşama biçimi olarak yüzünü göçebelik temeline çevirir. Zira Superstudio “morfolojik strüktürlerin işlevsel bir sömürüyü cisimleştirdiğini” iddia eder. Manhattan gibi uzamsal kartezyen gridler, devasa bölgelerin (territory) bu sömürü için homojenleştirilerek araçsallaştırılmasını belirtecektir. Büyük kentler ise bütün bu sömürü ağlarının birbirine yoğunlaştığı büyük nodları işaretleyecektir.

Superstudio önerdiği alternatif modelde, gridin barındırdığı homojenleştirici kültürel tekniğini yeniden işlevselleştirir. Dünya yüzeyindeki tüm kentler elimine edilir ve yeryüzü madde ve enerjinin eşitlikçi bir biçimde dolaşımını sağlayacak yeni bir gridal altyapı ile yeniden-organize edilir. Bu grid farklı biçimlenmeler alabilir ve yüzeyin altında görünmez hale gelebilir. Enerji, enformasyon ve maddenin dolaşımını sağlayan bu hatların kesiştiği noktalarda, tüm *birincil ihtiyaçları* karşılayabilecek evrensel portlar öngörülür. Bu portlar yeni bir hayatı örgütleyecektir.

Dışarıdan telkin edilen ihtiyaçlardan özgürleşmiş yeni bir insan türü gridin ve fişlerin yardımıyla hayatta kalabilir. Artık İş ya da iktidar ya da şiddet temelinde (örgütlenmeyen), daha ziyade yabancılaşmamış insan ilişkileri temelinde (kurulan) yeni bir toplum. Birincil ihtiyaçlarımız yüksek derecede sofistike, minyatürize edilmiş fişlerle (ticket) doyurulabilir. Ruhani potansiyelimizin kullanılması için, düşünceye için daha büyük bir yeti, istençten azade akıl temel oluşturacaktır. Artık şehirlere ya da kalelere ihtiyaç kalmayacaktır, aynı zamanda yollara ve meydanlara da ihtiyaç kalmayacaktır, (zira) her nokta bir diğeri ile aynı olacaktır (Superstudio, 1972).¹⁶⁵

¹⁶⁵ Tez yazarının çevirisi.

ve mesajlar, reklamlar ve benzeri içerikler bu yeni dünya üzerinde yer bulamayacaktır. Filmin sonunda iki oyuncu bu doğal hale geri dönüşü performe eder. Çalışmadan ve iş yaşamından özgürleştirilmiş dünyada döneceğimiz nihai konum kendi bedenimizdir. Aktris, kulağına tuttuğu deniz kabuğu içinde kendi algı ve düşünsel kapasitelerine yönelir. Craig Buckley (2018, s. 289), Supersurface hakkında şöyle yazar:

Böyle bir yüzey hem bir dışsal görüntü (superficie)-bir tabula rasa, tarih ve anlamdan soyulmuş bir düzlem- hem de affiorare (yüzeye çıkmak, açığa çıkmak) fiili aracılığı ile, belirme, görünür hale gelme, yüzeye çıkma süreci olarak çağrışım lanmıştır. İlksele (primary), yabancılaşmamış insan ihtiyaçlarına dönmeye yönelik Neo-Romantik dilek ayrışık bir yansıma, şartlı gelecekte (future conditional) seslendirilmiş bir senaryo olarak görünür hale gelmiştir: “Tüketmeye teşvik olarak tasarım ortadan kalktığında, tıpkı bir aynanın yüzeyinde olduğu gibi, eyleme geçmek, kalıplamak, dönüştürmek, vermek, korumak, modifiye etmek gibi şeylerin yavaşça ışık altında görünür hale geleceği boş bir alan yaratılır (Buckley, 2018, s.289).¹⁶⁶

Supersurface: An Alternative Model for Life on the Earth, film tekniği bakımından, fotoğrafların peşi sıra montajlanması ve dış ses kullanımı ile 1962 tarihli *La Jetée* ile karşılaştırılabilir.¹⁶⁷ Yine de *La Jetée*’nin fotoğrafları, anlatı biçiminde uzamsal bir sürekliliği sürdürürken, Superstudio’nun tekniği, özellikle bedenin algılama süreçlerini medya teknolojilerine bağlayan kuramsal kısımlarda, sert atlamalar ve fotoğraflar üzerinde gerçekleştirilen hızlı pan, zoom, dönme gibi kamera hareketlerini barındırır. Bu ilk montaj sekansında kullanılan imajlar geniş bir imaj katoloğundan seçilmiş ve montajın sağladığı mekanik bir biçimde biraraya getirilir. Popüler kültüre ait imajlar ve dönemin mimarlık kuramı tartışmaları aynı düzlemde değerlendirilir¹⁶⁸. Bununla beraber, grubun “Daimî Anıt” projesi için ürettiği Manhattan Adası görselleri de kurgunun içinde kendine yer bulur. Uzamsal bir süreklilik ise 2 boyutlu gridal altyapının dünya üzerinde yayılması ve oyuncularla performe edilen son sekansta kullanılacaktır.

Esas edimlerin ikinci filmi Seremonidir (Cerimonia) ve seremoniler temelde alegorik bir Altın Çağ anlatısına başvurur. Yer-altındaki bir evde, mutlak bir harmoni içinde yaşamlarını sürdüren insanlar Projenin anlatımında grup şöyle yazar: “*Kadim ya da modern, orijinal ya da kopya, biricik parçalar ya da kitlesel olarak üretilmiş şeyler,*

¹⁶⁶ Tez yazarının çevirisi.

¹⁶⁷ Lang (2003) bu karşılaştırmayı yapar.

¹⁶⁸ Kubrick’in *A Space Odyssey*’inden parçalar ve Buckminster Fuller, Reyner Banham gibi mimarlık aktörlerinin imajları bu filmde kullanılır.

aslan ve kuzu ya da Altın Çağ gibi harmoni içindeydi (Lang ve Menking, 2003, s. 190).¹⁶⁹ Ne var ki bu harmonik kentin sakinleri bu yeraltı evini terk eder ve bize evdeki yaşamlarını, nesneler dolayımında kurdukları seremonileri performe ederek anlatırlar. Yer altı şehrinin sakinlerine göre, bu eylemler bir mimarlığı cisimleştirecektir, zira mekânda ve zamanda bir yer tutacaktır. Bu seremoniler, tıpkı bir binanın işlemlerini sağlayan, görünmez altyapı sistemleri gibi; mimarlık görünmez sembolik ve ritüelistik içerikleri ön plana çıkarır. Dolayısıyla mimarlık, filmde, nesnelerin etrafına yapışan bir ritüeller serisi olarak yeniden kavramsallaştırılır; nesneler etrafında kurulan hafıza ve -birinci filmle bağlantılı olarak- bu hafızanın zihinsel operasyonları bir tasarım stratejisine dönüşür. Öyle ki Superstudio'ya göre yalnızca bu ritüeller temelinde, ya da hiç var olmayan ritüeller önererek tasarımlar yapılabilir, bunları var olan binalarla kıyaslayabiliriz. Bu kıyaslama, gruba göre, işlevselcilik illüzyonunun ötesine geçer, mimarlığın anlamlar ve performanslar düzeyinde gerçekleşen süreçlerini tartışılabilir hale getirir. Superstudio, nesneleri terk ederek yalnızca ritüeller ile yaşayan bu “yüzeye çıkmış” yeraltı kenti sakinlerinin, ateş başında eski dünyaya dair anlattıkları bir hikâyeyi filme dahil eder. Hikâyeye göre “General Motors” tarafından bir takımadaya, misyona gönderilmiş bir çalışan, yirmi uzun yıl boyunca, hiçbir nesneye sahip olmayan bir münzeviyi, seksen bin beygirlik bir türbine sahip bir araba almaya ikna etmeye çalışır ve başarısız olur. Bu başarısız girişim sonucunda intihar edecek ve intihar mektubu pek çok mecrada yayınlanarak büyük bir sansasyon yaratacaktır. Bu sansasyon sonunda tüketici kültürün dinine inanan herkes, bu nesnesiz tanrıyı hayatlarında bir kere ziyaret etmeyi görev edinir ve hacca çıkar. Kadillaklarından inerler ve nesnelerini geride bırakıp, 5273 gri basamaktan oluşan kayalardan oluşmuş bir merdiveni tırmanırlar. “Nesnesiz olan” tanrıyı görmeden önce kapıdaki muhafızlar, hacıların üzerini, yalnızca bir formaliteyi yerine getirmek için arayacaklardır, zira hiçbir tüketici tanrıya bir nesne sunma cüretini gösteremeyecektir.

Film, üretim tekniği olarak oyuncuların performanslarına daha çok vakit ayırması ile, ilk filmde ayrışır. En azından, filmin sonundaki hikâye sekanslarına kadar, Fotoğraflarla ya da kolajlanmış imajlarla değil, yeraltından yüzeye çıkma ile beraber ziyafet, piknik, uyuma gibi ritüellerin performansları ile kalınır. Hikâye sekansı, kolaj

¹⁶⁹ Tez yazarının çevirisi.

ve oyuncu performanslarını bir araya getirir. Esas edimlerin eğitim, aşk ve ölüm temalı diğer parçaları, filmleştirilememiş olsa bile, storyboard halinde *Casabella*'da yayınlanır.

Ross Elflin (2012) *Discotheques, Magazines and Plexiglass: Superstudio and the Mass Culture* başlıklı makalesinde Superstudio'nun kitle medyası ile kurduğu bu sızma ilişkisini değerlendirirken eski kuşaklardan miras alınan (atavistic) bir doğaya dönüşü teşkil etmediğini savunur ve Superstudio'nun en temel edimlere geri dönüşünün bile kapitalizmin üretim mantığından alınan elemanlarla dolu olduğunu teşhis eder. Superstudio'ya yönelttiği ağır eleştiride Elflin (2012) Beatriz Colomina'nın (2018) modern mimarlığın kitle medyası ile kurduğu ilişkide “modern” olduğu saptamasını hatırlatır ve Mark Wigley'in (2007) mimarlığın 1960'larda, ağ-yapıları ile ilişki kurma çabalarını tartışmaya açtığı “Architectural Brain” makalesine gönderme yapar. Elflin (2012) Superstudio'nun gece klüplerinde kapitalist kültürün serbest tüketimi ile bireysel özgürlük arasında doğrudan bir bağlantı kurduğunu, daha sonraları bu pozisyonu revize ettiklerini söyler. Revizyon sonrasında yine de, gerek baskı kültürünün ağısı yapılanmaları içinde harekete geçmeleri, gerekse de Esas Edimlerin ağ-altyapı tartışmaları nedeniyle, kendini ağlar üzerinden inşa eden kapitalist kültür ve tercih ettikleri biçimler arasında bir bağlantı süregider. Ross Elflin şöyle yazar (2012, s. 73)

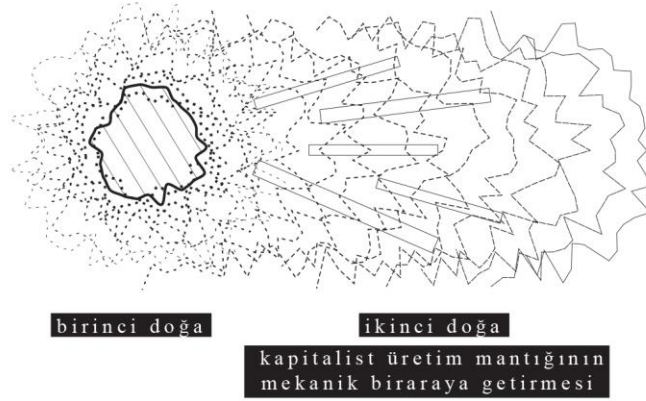
Ancak, altı Radikal Mimar'dan oluşan bu grup inşa etmeyi mimarlık tanımlarından bir dizi 'açık', 'demokratik', ve hatta populist medya uğruna çıkarırken, sonuçta arzuladıkları gibi ideolojiden ve geç kapitalizmin mantığından kurtulamamışlardır. Sonuç, popüler kültürle ilişkilendirilen eleştirel bir mesafe barındırmaya çalışan diğer avant-gardçı teşebbüsler kadar asap bozucu bir biçimde müphem olan, karmaşık ve çelişkili bir mimarlık pratiğidir. Nihai soru hala (açıklanmadan) kalır: mimarlık sıkı sıkıya kontrol edilen, iktidar, otorite ve denetim ürettiği ve sürdürdüğünden bahse bile gerek olmayan, metalar, dergi imajları ve enformasyon ağları içinde; nasıl bireysel faillik duygusu üretebilir (Elflin, 2012, s. 73)?¹⁷⁰

¹⁷⁰ Tez yazarının çevirisi.

altyapısal otantiklik

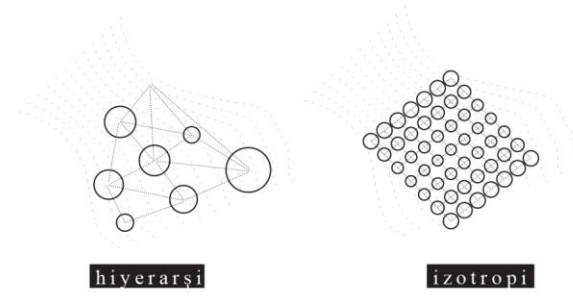
archizoom, superstudio

1. mekânın kabullenilişi

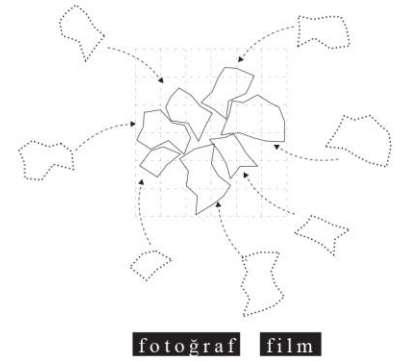


2. enformasyonel bileşenler

altyapısallaştırma

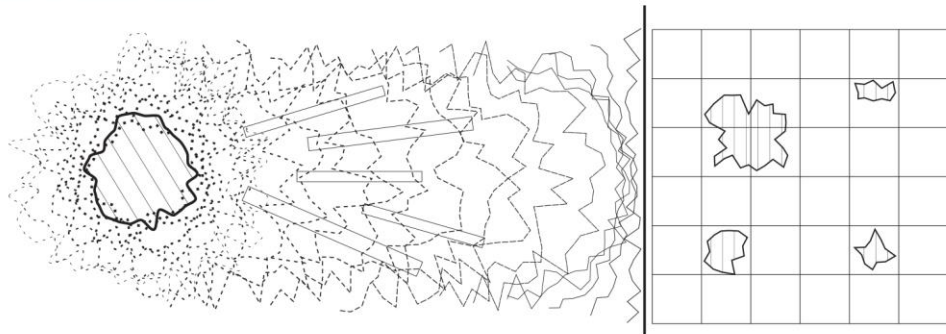


mekanik biraraya getirme
montaj-kolaj-asemblaj



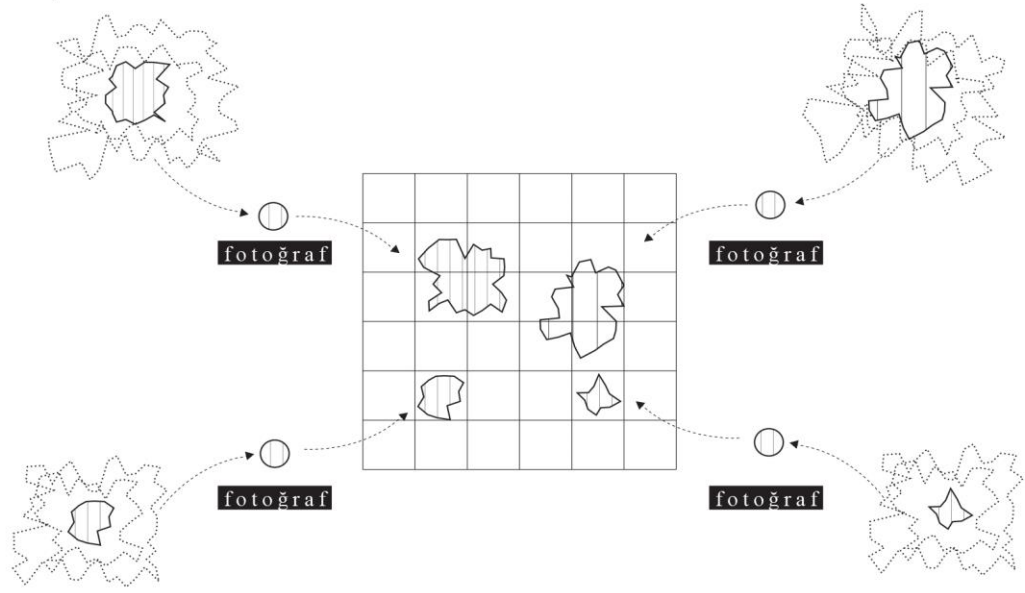
3. yeni otantiklikler

altyapısallaştırma



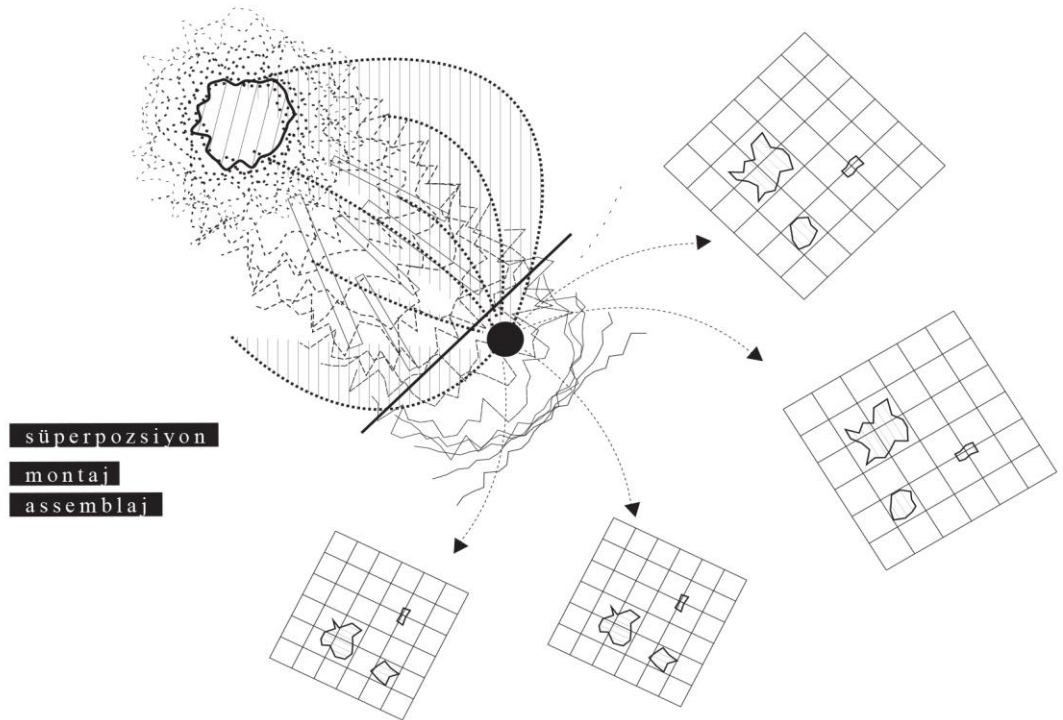
Şekil 3.38 : Altyapısal Otantiklik Kartografisi-1

hafıza



mimar özne

yenı otantiklikler modelleme
mekanik biraraya getirme



Şekil 3.39 : Altyapısal Otantiklik Kartografisi-2

3.7 Enformasyonel Otantiklik: Mimarlıkta Kuram-Sonrası Durum

Ross Elflin'e (2012) Superstudio bağlamında yükselttiği, “geç kapitalizmin” dünya yüzeyine yaydığı enformasyonel ağlar içerisinde harekete geçen bir mimarlık pratiğinin, kapitalizme karşı eleştirel bir mesafeye sahip olup olamayacağına yönelik bu önemli soru, 2000’li yılların başından itibaren ağırlık kazanan ve mimarlıkta kuramın sonunu¹⁷¹ dile getiren tartışmalara temas eder.

Mimarlıktaki kuram-sonrası tartışmaları, Superstudio’nun üstlenmeye çalıştığı türden, kapitalizmin beraberinde getirdiği yabancılaşmaya direnecek bir *eleştirellik* ya da alternatif bir hayatın ana hatlarını tahayyül edecek bir *öncülüğün* hayatı düşey bir hiyerarşi içinde önceden tanımlamaya çalıştığını savunur. Eleştirel ve öncü pratiklerin mimarlık mecraları içinde baskın bir eğilimi belirtmesi, 1960’lara ait belirli tarihsel ve toplumsal koşullarla ilişkilidir. Kuram-sonrası tartışmalarına göre günümüzde mimarlık pratiği, mimarlık ortamını kuramsal bir çerçevede, “yukarıdan-aşağı” bir biçimde düzenlemeye çalışan bu türden kuramsal yaklaşımları olanaksız kılan; dinamik, hızlı, değişken, büyüyen ve adeta canlı bir organizma gibi davranan bir dünyada gerçekleşmektedir. Bu yüzden 1990’larda ön plana çıkan mimarlık pratiği hâlihazırda kuram-sonrasıdır (Speaks, 2002). Argümanlara göre kuramın 1960’lardan bu yana örgütlemeye çalıştığı özerklik, eleştirellik, öncülük gibi büyük kuramsal vurgular terk edilmekte; mimarlığın yaşamın ürettiği beklenmedik bağlantılar içinde, yeni kendilikler inşa edebilmesinin yolları ve imkanları tartışmaya açılmaktadır. Buna göre mimarlıktaki kuram-sonrası tartışmaları, aşağıdan yukarı bir biçimde kendi-kendini örgütleyen bir mimarlık pratiği tasavvur ederek mimarlık bilgi alanları içinde daimî bir özdeşlik yitimi ve merkezsizleşme üretmeye çalışır. Bu açıdan “kuram-sonrası” pozisyonun nihai hedefi, mimarlığın disipliner sınırlarını ve kendiliğini bir oluş ontolojisi içerisinde dağıtmaktır.

¹⁷¹ Kuram-sonrası bir durum teşhisi, yalnızca mimarlık bilgi alanı içinde değil; edebiyat eleştirisi (literary criticism), kültürel çalışmalar, film çalışmaları gibi bir dizi akademik disiplin içerisinde de, 1990’lı yıllardan itibaren dile getirilmeye başlanmıştır. Sözelimi Frichot (2017, s. 17) “Symptome” isimli karşılaştırmalı edebiyat dergisinin çıkardığı “Theory Trouble” isimli sayıya atıfta bulunarak, Speaks ise (2002) edebi eleştiri alanında 1980’lerde gerçekleşen kuram--karşıtı girişimlere referans vererek mimarlık gündeminin bu saha ile ilişkisini vurgular. Ya da Terry Eagleton (2004) After Theory isimli kitabında, kuramın sonu tartışmalarının bu kapsamlı etki alanını, post-modernizm ile ilişkilendirir ve kuramın ölümünün, kültürel kuramların daha önceleri sahip oldukları sınıfsal eleştiri ajandalarını terk etmesi ile ilişkili olduğunu tartışır.

Bu kimlik yitimi, merkezsizleşme ve çözülme, 1960'lardan beri eleştirel ve özerk kuramsal mimarlıkların kendine biçtiği, toplumsal koşulların (kapitalizm) belirleniminden uzaklaşmaya çalışan ve bu koşullara karşı bir direnç örgütlemenin yollarını araştıran ahlakî çerçevelerden uzaklaşmayı ima eder. Eğer kuramsal mimarlıklar, kapitalizmin beraberinde getirdiği etkilerden tümüyle özerkleşmeye çalışan bir mimarlık pratiği düşlüyorsa, kuram-sonrası kapitalizmin de parçası olduğu geniş ağların içerisinde harekete geçme biçimlerini tartışmaya açar. 2000'lerde gerçekleşen kuram-sonrası pozisyonlara yükselen itirazlar genellikle bu ahlâkî meşruiyet problemi üzerinden şekillenmiştir. Gerek Frankfurt Okulu eğilimli kültür eleştirisi kanadı, gerekse de minör siyasetin mimarlıktaki olanaklarını araştıran mimarlık kuramları, kuram-sonrasının bu pozisyonu sorgulamıştır. Söz gelimi Martin (2017, s. 325) kuram-sonrası tartışmacılarının Deleuze'ün siyasi projesini "tanınmaz hale getirmek için çarpıttıkları"nı ifade etmiş, Van Toorn (2017, s. 292) ise kuram-sonrası tartışmasını, geç kapitalizmin "kentteki yegâne oyun" haline gelmesi olarak değerlendirmiştir.

Kuram-sonrası tartışması Trilling'in (1972) Ellenberger'den aktararak tartışmaya dahil ettiği, görünür olguların altında yatan bir çeşit hakikate erişmekte, bir dizi pratik, ahlaki ve entelektüel kazanımın bulunduğuna yönelik bir inancı cisimleştiren "maske-düşürme eğilimi"ni sorgulamaya açılmaktadır. Mimarlık pratiği, yaşamın kuramsal bir çaba tarafından önceden belirlenmiş, indirgenmiş bir biçimi ile değil; yaşamın kendisi ile karşılaşmakta ve bu yaşamın barındırdığı üretken kuvvetleri, mimarlığın disipliner sınırlarını ve kendiliğini dönüştüren beklenmedik etkiler olarak kutlamaktadır. Böyle ifade edildiğinde, söylem düzeyinde, bu bölümde daha önce ifade edilen *organizmacı* mimarlık teşebbüsleri ile ortaklıklar ve paralellikler barındırır. Kuram-sonrası söylemsel düzeyde, (belki de son) bir kez daha bir çeşit canlılığa ve yaşama başvurur. Peki bu canlılık ve yaşam ne türden bir canlılıktır?

3.7.1 Hafızanın (yeniden) yitimi ve enformasyon işleme

Michael Speaks (2002) *Kuram ilginçti, şimdi işimiz var: korku yok, umut yok (Theory was interesting, and now we have work: No hope, no fear)* başlıklı makalesiyle, mimarlıktaki kuram-sonrası durumu açıkça ilan eder. Speaks (2002) tartışmasına, kuram ve hayat arasında paradoksal bir ilişki bulunduğunu ifade ederek başlar: Kuram, pratiğin barındırdığı beklenmedik koşullarla doğrudan ilişkilidir, ancak pratiği

indirgeyip, kendini pratiğin üzerinde bir konuma çektiği anda pratikle ilişkisini kaybederek, “edebi eleştirinin bir biçimine” dönüşür. Pratikte doğrudan bir biçimde ilişkilene iddiasını üstlendiği anda ise, artık pratiğin üstündeki ayrıcalıklı konumunu yadsımakta, dolayısıyla kuramsal da olmamaktadır. Speaks (2002) mimarlık kuramında 1960’lar ve 1970’lerde gerçekleşen, *Oppositions* gibi mimarlık dergilerinin, kuram-ağırlıklı çerçevelerinin, büyük felsefi geleneklerin önemli tartışmalarını es-geçerek, hızlı bir biçimde mimari üretime eklendiği bir *hafif-felsefe* (philosophy-lite) olduğunu savlar, yine de Eisenman, Tschumi gibi aktörlerle, bu üretim biçiminin mimarlık pratiği için, belirli tarihsel ve toplumsal koşullar içinde, gerçek ve önemli sonuçları olmuştur. Ancak 2000’li yılların başında mimarlık pratiğinin içinde gerçekleştiği, hızlı, değişken ve dinamik çevre, bu türden kuramsal bir mimarlık pratiğini imkânsız kılmaktadır. Speaks (2002) Foreign Office Architects (FOA), UNStudio gibi mimarlık ofislerini, kuram-sonrası bir halin içinde harekete geçen aktörler olarak değerlendirir. Speaks (2002, s. 212) UNStudio’nun mimarların “yönetim danışmanları ile, mühendislerle, pazarlama uzmanları ile ve diğer yaratıcı failer” ile ortaklıklar kurma çağrısına değinir, “değişimin tek değişmeyen olduğu bir dünyada” harekete geçmenin yeni biçimlerini üretmek gerekmektedir. Speaks’e (2002) göre mimarlık artık hız ve inovasyon odaklıdır; dehâ, mekân ve ütopyacı bir yenilik arzusu gibi kuramsal olgular artık sürdürülemez hale gelmiştir.

Speaks (2017), kuram-sonrası bir pozisyona dair tartışmasını, 11 Eylül’ün heyecanlı atmosferini tüm metinde hissettiren “Tasarım Zekâsı” başlıklı metninde de sürdürür. Speaks’e göre 20 yüzyılda kuramsal, avant-garde ve öncü pratikler “bilgi” temelinde harekete geçerken, 21. yüzyıl zekâ ve istihbarat çağıdır. Speaks argümanını yönetim bilimci Peter Drucker’ın bilgi üzerine yaptığı saptamalardan devşirir. Buna göre kapitalist üretim mekanikleri içerisinde bilgiye tanımlı rol, 20. yüzyılın ortalarında, enformasyonun temel ilgi nesnesi haline gelmesi ile yön değiştirmiştir. Speaks’e göre bilgi, hayata dair önceden-tanımlı bir indirgeme ise, zekâ, henüz belirmiş ya da belirecek olan enformasyonu işleme ve enformasyonun edinileceği bölgelerle bağlantı kurabilme kapasitesine karşılık gelir. Speaks (2017, s. 193) şöyle yazar:

Eğer felsefe yirminci yüzyıl öncülerinin, kuram geç yirminci yüzyıl öncülerinin başat entelektüel malzemesiyse, zekâ da yirmi birinci yüzyıl öncüler-sonrasının [post-vanguards] başat entelektüel malzemesi haline gelmiştir. Öncü pratikler önceden belirlenmiş olan fikirlere, kuram ve kavramlara dayalıyken, öncü-sonrası pratikler herhangi bir fikir, kuram ya da kavram

tarafından önceden tahmin edilemeyen yenilikler için fırsat arayışında olmalarıyla daha girişimcidirler.

Speaks mimarlık pratiği içindeki gerçekleşen bu yeni hareketleri, mimarlık disiplini adına öncü-sonrası bir özdeşlik yitimi olarak kutlar. Önceleri belirli bir hakikat kurgusuna yaslanarak, iradi bir biçimde mimarlık pratiğini biçimlendirmeye çabalayan öncü girişimler (avant-garde) geride bırakılır, Deleuze'ün Spinoza okumasına atıfla, daimî bir biçimde çevre ile ilişki içerisinde, yeni ve karmaşık maddi bedenler örgütlenme kapasitesine sahip olan, kolayca ayrılıp tekrar bir araya gelen mimarlık grupları ön plana alınır. Bu mimarlık grupları alabildiğine çeşitlidir ve çok farklı pratikleri üstlenirler: Sözelimi herhangi bir ideale yaslanmayan çeşitli prototipleme biçimlerini sistemlerini mimarlık içerisinde yerleştiren Bernard Cache'nin *Objectile* isimli atölyesi, “markalaşma”yı tasarım süreçlerinin parçası haline getiren SHoP, ya da öz-örgütlenmeci bir ekolojik pratiği ve alan mantığını sürdürmeye çalışan Stan Allen ve James Corner'ın *Field Operations*'ı, Speaks'e (2017) göre, öncü sonrası pratiklerin örneklerini belirtir. Speaks (2017) bu yeni kolektif bedenler tartışmasını, 2001'de yıkılan Dünya Ticaret Merkezi yerine yapılacak olan yarışmaya katılımcı olarak seçilen United Architects grubu üzerinden devam ettirir. Foreign Office Architects, UN Studio, Reiser+Umemoto, Gregy Lynn, Imaginary Forces ve Kevin Kenon tarafından bu yarışma için bir araya gelerek oluşturulan United Architects; Speaks'e göre (2017) öncü-sonrası mimarlık girişimlerin birbirine eklemlendiği yeni ve kolektif bedeni oluşturmuş gibidir.

Kısacası, Speaks'in yürüttüğü tartışmada ağlar içinde bağlantılar örgütleyen, enformasyon tabanlı ve aktif bir zekâ ile bu enformasyonu hızlıca, yeni biçimlerde işleyebilen bir mimarlık pratiği tahayyül edilir. Bu ağa sıradışı biçimlerde eklemlenip yeni pozisyonlar almak, ağın farklı noktalarında yeni kimlikler ve bütünlükler edinebilmek; önceden tanımlanmış ve iradi bir biçimde gerçekleştirilebilecek mutlak bir “yeni” tasavvuru yerine, parçacıl “inovasyon”ları gerçekleştirmeye çalışmak günümüz mimarlığındaki kuram-sonrası eğilimleri açıklar hale gelir. Dolayısıyla enformasyon akışları, hız ve yeni bedenler örgütleyebilme kapasitesi, mimarlığın disipliner “kendiliğini” anladığı yeni bir çerçeve ortaya koymaya başlar.

Bu enformasyon-temelli yaşam vurgusu, Kuram-sonrası tartışmalarının bir diğer önemli metni, Rob Somol ve Sarah Whiting'in yazdığı ve Perspecta'nın *Mining Autonomy* temalı 33. Sayısında yayımlanan, “*Doppler Etkisi: ya da Modernizmin*

Öteki Ruh Halleri Üzerine” isimli makalede de takip edilebilir haldedir. Makalede Somol ve Whiting (2017) mimarlığın alışlagelmiş disiplinerlik kavrayışlarının yerine “alternatif bir soykütük” geliştirmeye çabalar ve “projektif pratikler” kavramıyla karşıladıkları bir harekete geçme biçimi önerirler. Projektiflik ve geleneksel kuram arasındaki ilişki, yazarların *şeyleştirme* (reification) ve belirme (emergence) arasında kurdukları bir karşıtlıkla açıklanır:

Şeyleştirme (reification), niteliksel deneyimin niceliğe negatif indirgenmesiyle ilişkilendirilirken, belirme (emergence) ardışık birikimin kendisinin yeni değerler üretimiyle sonuçlanabileceğini vaat eder. Dizinsel, diyalektik ve sıcak bir temsille ilişkilendirilen eleştirel projeye alternatif olarak bu metin projektiflik için diyagramatik, atmosferik ve serin edimle bağlantılı alternatif bir soykütüğü geliştirmektedir (Somol ve Whiting, 2017, s. 180)

Buna göre Somol ve Whiting (2017) için geleneksel kuram, deneyime dair bir çeşit indirgeme, temsile dayalı bir ön tanımlama ilişkisi iken; projektiflik, beklenmedik etkiler barındırabilecek bir birikim üretme *edimselliğine* dayanır. Giriş bölümünde tartışıldığı üzere, “emergence” hayatın enformasyona dayalı bir tarifi içerisinde işler, basit enformasyon ilişkilerinin farklı algı düzeylerinde üretebileceği karmaşıklığı açıklamak için kullanılır. Medya kuramı ile bağlantılar yalnızca emergence kavramıyla sınırlı kalmaz, Somol ve Whiting (2017) projektifliği anlamak için, Marshall McLuhan’ın medya kuramından ödünç alınan “sıcak” ve “soğuk” metaforunu kullanırlar. McLuhan’a (2003, s. 24) göre, “mecra mesajın kendisidir” ve bir mecra mesajı okuyucunun katılımına olanak bırakmayacak şekilde biçimlendiriyorsa, yani ne kadar yüksek-tanımlıysa (high definition) o kadar sıcaktır. Sözgelimi fotoğraf görsel mesajı aşırı tanımlar; bu nedenle yazıya göre okuyucunun katılımına daha az olanak bırakacaktır. Geleneksel kuram metinde Peter Eisenman’ın *dizin* (index) projesi ve K. Michael Hays’ın Mies van der Rohe üzerinde ortaya koyduğu eleştirel mimarlık okuması ile tartışmaya açılır. Somol ve Whiting (2017, s. 181) bu kuramsal girişimlerin medya-yoğun yapısına dikkat çeker ve her iki kuramın da, saplantı derecesinde mimari temsiller üzerinden işlediğini vurgular. Hays, Mies van der Rohe’nin Barselona Pavilyonuna ait fotoğraflar üzerinden kapitalizme direnç örgütleyen bir diyalektik bir disipliner özdeşlik üretirken, Eisenman Corbusier’in Dom-ino House perspektifi üzerinden mimarının kapitalizm karşıtı özerkliğini tarif etmeye çalışmaktadır. Somol ve Whiting’in (2017, s. 182) okumasına göre, bu mimarlıklar belirli bir alımlayıcı özneyi önceden tarif etmeleri bakımından son derece sıcaktır.

Somol ve Whiting (2017) karşıtlıklar üzerinden kurulması bakımından “diyalektik” olarak niteledikleri bu kurguyu, fizikten ödünç alınan “doppler etkisi” metaforu ile değiştirmeyi önerirler. Doppler etkisi, fizikte, hareketli bir dalga kaynağının farklı noktalarda farklı biçimlerde algılanmasına ilişkindir. Somol ve Whiting (2017, s. 183) metafor hakkında şöyle yazar:

Eğer eleştirel diyalektik, mimarlığın özerkliğini mimarlığın kendi alanını ya da disiplini tanımlamak üzere bir araç olarak kurduysa, Doppler mimarlığı da, mimarlığın pek çok olumsuzluğunun uyarlanabilir sentezini kabul eder. Tekil bir özerkliği ayrıştırmaktansa, Doppler mimarlığın doğasında olan çoğullukların etkileri ve karşılıklı alışverişleri üzerine odaklanır: malzeme, program, yazı, atmosfer, biçim, teknolojiler, ekonomiler vs (Somol ve Whiting, 2017, s. 183).

Bu yüzden doppler mimarlığı, karşıtlıklar ve heterojen kümelenmeler yerine, harekete ve konuma bağlı olarak birbiri içerisinde yeni etkiler ve “olumsal sentezler” üretmeye muktedir mimarlık biçimi olarak anlaşılmalıdır. Somol ve Whiting’in kuramsal çabası mimarlık disipliner kimliğini (kapitalizm karşıtı) diyalektik bir eleştirelilik ya da özerklik olarak inşa etmek yerine, yaşamın barındırdığı farklı olguları bünyesinde barındırabilecek bir performatiflik, edimsellik ile değiştirmek anlamına gelecektir. Hayatı dirayetli bir biçimde düzenlemeye çalışan asketik bir pratik ortaya koymak yerine, yaşamın tümünü olumlayan bir çeşit *amor fati* mimarlık kuramına yayılır. Somol ve Whiting (2017, s. 184) bu durumu bir çırpıda ifade eder:

Doppler özerklik olarak disiplinerlik anlayışını, performans ve pratik olarak disiplinerlikle değiştirir. İlkinde bilgi ve form ortak kurallara, ilke ve geleneklere dayalıdır. İkincisinde disiplinin sabitlenmiş bir veri ya da bütünlük olmak yerine, Foucault’nun “bir takım özerk ancak bağımsız olmayan alanlar oluşturan, kurallarla yönetilen ancak aralıksız dönüşen bütünlükleri” gibi, planlanmamış ve yönetilemeyen, *canlı bir organizma*¹⁷² ya da söylemsel bir pratik olduğu, daha Foucault’cu bir disiplinerlik kavrayışı geliştirilmiştir.

Yaşamın (hatalı) ön-tanımlara, indirgemelere, ortak kurallara, ilkelere ve geleneklere dayalı olmayan bir kavranışını mimarlığın zemini haline getirmeye yönelik tema, Sullivan’ın “işlevci otantikliğini” tartışmaya çağırır. Kuram-sonrasının söylemsel vurguları 19. yüzyıldan beri mimarlık kuramları içerisinde sıklıkla başvuru mekanizma karşıtlığı ile ikircikli bir biçimde ortaklaşır. Sullivan’ın başvurduğu gelenekler, kitaplar, akademiler tarafından önceden tanımlanmamış ve ifade edilmesi

¹⁷² Vurgu tez yazarına aittir.

gereken bir yaşam fikri ve amnezik bir tasarım öngörüsü; kuram-sonrasının kuramsal bilgiden ziyade zekaya öncelik tanıyan çerçevesi ile benzeşir. Mimarlık pratiği, hayatın mimarlık kuramı tarafından aşırı-indirgenmiş, önceden-tanımlanmış, nesneleşmiş biçimleri ile değil; süregiden yaşamı olanaklı kılan üretken kuvvetler ile serbestçe ve amnezik bir biçimde temasa geçilerek üretilecektir.

3.7.2 Dağıtılmış faillikler ve bütünlüğün reddi

Yine de kuram-sonrasının başvurduğu canlılık ile organizmacılığın 19. yüzyıldaki biçimleri arasında radikal bir biçimde farklılaştığı da vurgulanmalıdır. Kuram-sonrası argümanları organizmacılığın barındırdığı özcülüğe karşıt ve çoğulcu bir pozisyonu üstlenir. Kuram-sonrası argümanları özcülük karşıtıdır, çünkü mimarlık eyleminin önceden tanımlanabilecek kararlı bir öze, nüveye, ilerleme çizgisine, tarihsel bir motora ya da kimliğe sahip olmadığını kabul ederek işe başlar. Böylelikle tüm yaşamın yüzeyini boydan boya kat eden, Viollet-le-Duc'ün üsluplu doğasının geometrik otantikliği ya da Sullivan'ın işlevsel otantikliği gibi, tüm yaşamın yüzeyine nüfuz etmiş ilkeler reddedilir. Kuram-sonrası, kuramı bir kimliklendirme, tanımlama ve tarif etme çabası olarak anlamaya -ve dolayısıyla indirgemeye- meyilli olsa bile, kuramsal çabanın belirli tarihsel ve toplumsal koşullar içinde anlamlı olabileceğini teslim eder. Kuram-sonrası argümanları çoğulcudur, zira kuramın yaşama atfettiği ilkeler bertaraf edildiğinde, görece yavaş bir biçimde harekete geçen kuram tarafından algılanabilir olmayan bir dizi yeni merkezin belirip kaybolabileceği düşüncesi mümkün hale gelir. Bu yüzden kuram-sonrasında mimari düşüncenin yaşamla ilişkisi yönsüzleşmiş ve merkezsizleşmiştir. Tarihin (mekanik bir biçimde) ilerlemesine yönelik anlatılar terk edilmiş, mimarlığın eleştirel edimle bağlantılı bir biçimde kendine biçtiği, ütopyacı alternatif modeller üretmeye yönelik ahlakî rol de bu enformasyonel yaşam temelindeki kalıcı merkezler, hiyerarşiler ve yönler barındırmayan, kendi kendini sürekli bir biçimde örgütleyen enformasyonel ağlar içerisinde terk edilmiştir.

Kuram-sonrası'nın "öncü" pratiklere yönelttiği en büyük eleştiri irâdî bir failliğin ve bu failliğin örgütleyebileceği, kapalı bir bütünlüğün yitimi üzerinden kurulur. Sullivan ya da Viollet-le-Duc gibi kuramcıların, doğanın işleyişini, yasalarını anlamaya ve ifade etmeye muktedir olan ve tartışmamız boyunca 1800 söylem ağında müellifin tercüme gücüne atfedilen kapasite ile ilişkili olarak inşa edilmiş bütünleştirici özneliği, giriş bölümünde tartışılan organizasyonel düşünce paradigması içerisinde

enformasyonel sistemlere, ağırlara ve geri-besleme döngülerine dağıtılır. İnsan ya da insan-olmayan çeşitli bileşenler bu organizasyonel düzenleme içerisinde farklı türde faillikler üstlenebilir hale gelir. Ütopyacı topyekûn bir dönüşümü örgütlemeseler bile, kısmi yenilikler (inovasyon) üretebilir hale gelirler. Sullivan’ın (1979) “*biz insan mıyız, yoksa biz insan-sonrası mı?*” sorusunu sorarken ima ettiği, kitabın organize ettiği hafızanın dışında bir konumdan harekete geçerek, doğanın işleyiş biçimlerine geri dönmeye muktedir bir “insan” fikri askıya alınır. Artık insanın tefekkürü ile hakikatini ele veren bir doğa yerine, insan-makine-enformasyon-madde vb. birleşimleri (assemblajları) içerisinde değişimler, hızlar ve hareketler barındıran kapsamlı bir ağ tahayyül edilir. Speaks (2017) şöyle yazar:

İçinde yaşadığı çevreden etkilenmeye izin vermek, sükunet hızını [resting speed] yeniden ayarlamaya zorlayarak bedenini düzenini etkiler ve buna karşılık olarak daha uyumlu ve daha rekabetçi olmasını sağlayan daha karmaşık ve değişken bir yapılanma oluşturur. (...) Her ne kadar belirsiz zamanlarda yaşasak da, bir şey kesin: güncel mimarlık vizyoner formlarda kahramanca gerçekleştirilmiş olan vizyoner fikirlerle yönlendirilmiyor. Bunun yerine güncel mimarlık, yenilik yapma, dile getirilmiş ancak daha geniş ölçekteki etkileri henüz belirlenmemiş sorunlara karşı ikna edici çözümler yaratma talebi tarafından zorlanmaktadır.

Bu türden, dağıtılmış bir faillik düşüncesinin karmaşık ve çok farklı tarihleri yazılabilir. Sözgelimi, ikinci bölüm sonunda tartışmaya açılan, Friedrich Kittler’in (1990) 1900 söylem/ağında, bir müellif tarafından doğadan tercüme ederek ve birleştirerek “doğal”, “ilksel” ve “anamlı bütünlüklerin” yerlerini çeşitli iletişim kanalları içerisindeki örüntülere bırakması “İnsan”a atfedilen üretken rolde kapsamlı bir dönüşüm gerçekleşmesine neden olur.¹⁷³ Hafıza, yazıya dökme ve aktarma gibi yetilerin farklı iletişimsel aletler içerisinde yeni, istatistiki ve rastlantısallık/gürültü barındıran medya-teknolojik sanat üretim metodların belirginleşmesi deha müellif rolünü karmaşıktırır. İnsanın kendini tanımladığı yetiler, tarih boyunca çeşitli enformasyonel sistemlerin uzantısı olarak kavranır hale gelmişse, yeni teknolojik gelişmeler, insanın ne olduğuna ve ne türden bir edimsellik kapasitesine sahip olduğuna yönelik tarihsel kabullerde kırılmalar yaratır. Dolayısıyla Kittler insanın enformasyon işleme, aktarma ve depolama teknolojileri ile ilişkili olarak inşa edildiğini düşünür. Diğer taraftan, teknolojik nesnelerin de tıpkı biyolojik varlıklar

¹⁷³ Zira Friedrich Kittler (1990), 1800 söylem/ağındaki birleştirici, tercüman faile “Sözde İnsan (So-Called-man)” tabirini kullanır.

gibi evrimleşme süreçlerine tabi olduğuna yönelik tartışmalar da bulunur. Gilbert Simondon'un (1980) "*On the mode of existence of technical beings*" isimli doktora tezinde, teknik nesneleri nedensellik açıklamalarında daha aşağı bir seviyede tutan *hilomorfik* şemayı, verili bir bireylik (individual) yerine, bireyleşme (individuation) süreçlerini vurgulayarak reddeder. Maddeyi kendi kuvveti ile biçimlendirerek "form" kazandıran, kararlı ve halihazırda edinilmiş kimlikler üzerinden kurulan bir madde-biçim anlatısı yerine, karşılıklı-etkileşimler kapasitesine sahip bir ekoloji içerisinde biçim-kazanma süreçleri tartışmaya açılır. Simon Mills (2016, s. 11) Simondon üzerine yazdığı "Gilbert Simondon: Information, Technology and Media" başlıklı monografide bir tuğlanın kalıplanması sürecinde, hilomorfik şemanın gözden kaçırdığı olguları şöyle açıklar:

Tuğlanın kalıba dökülme eylemi ile biçimlenmesinin hilomorfik anlatısı bireyleşme sürecinin önemli bölümlerini gözden geçirir. Anlatı, özellikle; kalıbın kendisinin üretimi ve hazırlanması (örneğin kilin kalıba yapışmaması için yüzeyin kaplanması) sürecini içeren hazırlık aşamalarını, kilin kalıplanmak için hazırlanması aşamalarını ve sonraki kuruma aşamasını ıskalar. Kısacası Simondon bütün tuğla yapımı süresince oluşması gereken hem mikro hem de makrofiziksel aracılığın süreçlerine dikkat çeker. Bu yüzden 'operasyonun gerçek dinamizmi madde-form ikiliğinin temsil ettiğinden çok uzaktır' diyecektir.

Dolayısıyla, Simondon için bireylik bir oluşum süreci içinde, farklı düzeylerde etkiyen kuvvetlerden bahsedilerek anlaşılır. Böylelikle çok çeşitli katmanlarda işlemekte olan geniş bir ilişkilene aralığına etkimekte olan dağınık mikro-failliklerden bahsedilebilir. Canlı ya da cansız ayırt etmeden bütün formlar, artık somutlaşma (concretization) süreçleri bakımından değerlendirilir. Üretim sistemleri içerisindeki herhangi bir araç ya da aracı da bu türden bir süreçsellığe tabidir. Simondon (1980, s. 84) araçlar hakkında şöyle yazar:

Araç (tool) yalnızca madde ve formdan oluşmaz, teknik elemanların belirli bir kullanım sistemine göre yapılmıştır ve stabil yapısına bir üretim süreci sonucunda kavuşmuştur. Araç, bütün bir teknik birleşimin (technical ensemble) çalışma sürecini içinde barındırır. İyi bir keser aletinin üretimi dökümhanenin, fırının ve tavlamanın teknik birleşimini gerektirir (Simondon, 1980, s.84).

Dolayısıyla Simondon'un kurmaya çalıştığı anlayışta, kuram-sonrasının argümanlarına benzer bir biçimde, hilomorfik şemada yer alan *causa efficiens* ya da *causa finalis* (nihai neden) bütünlüklü kimliği, farklı alanlarda ve ölçeklerdeki etkileşimlerinin gerçekleştiği büyük birleşimler, düzenlemeler ve ağlar gerektirecektir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren makine ve organizma arasındaki karşılıklı enformasyonel örüntüler içerisinde çözerek dağıtan sibernetik kuramı ve bilgisayar bilimleri ile gelişen görüşlerin de bu düşüncenin yaygınlaşmasında etkili olduğu ifade edilmelidir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren canlı ve cansız varlıkları, geri-besleme ile çalışmakta olan bir sisteme katılım süreçleri içerisinde eşitleyen büyük enformasyonel sistemler, canlı ve cansız nesneler arasındaki ontolojik yarığı tek bir ağ içerisinde bütünleştirir. Artık biyolojik varlıklar da, teknik nesneler de, enformasyonel bir ağ içerisindeki “örüntülere” dönüşecektir.

Martin (2004) bu farkı Alan Turing’in “düşünen makineler” hakkında kurduğu taklit oyununu benzer bir kimlik-yitimi olarak ele alır:

Böylece, makine zekâsı sorunu, birincil bir göndergeye dayanmayan mimetik temsil yoluyla yürürlüğe giren (cinsiyetle karşılaştırılabilir) bir kimlik sorununa dönüştürülmüştür: insanlar ve makineler arasındaki ayrımlar, bir iletişim ağına ortak katılımları zemininde korunmuş ya da çözülmüştür. Burada önemli olan makinelerin insanlara aktüel (bir biçimde) benzemesi değil, insan “alımlayıcı”nın insanların ve makinelerin ürettiği temsillerde benzerlikler bulamayacağıdır. Makinelerin düşünce kapasitesine sahip olup olmadığına yönelik ontolojik soru, insanların düşünce süreçlerini taklit edebilme kapasitelerinin olasılıksal ölçüsü ile değiştirilmiştir.¹⁷⁴

Reinhold Martin’in vurgu yaptığı bu kritik değişim, Katherine Hayles (1999) tarafından bir “sihirbazlık numarasına” benzetilir. Hayles (1999, s. xiv.) bedenleşme (embodiment) vurgusu ile beden ve sibernetik bir sistemde dolaşıma sokulan beden temsili arasındaki farkı vurgulayarak.

Turing testini bir sihirbazlık numarası olarak düşünün. Bütün iyi sihirbazlık numaraları gibi, test sizi, daha sonra göreceğinizi yorumlama biçiminizi belirleyecek bir dizi erken varsayımları kabul ettirmeye dayanır. Önemli müdahale erkeğin, kadının ya da makinenin hangisi olduğunu belirlemeye çalıştığınızda gelmez. Daha ziyade, önemli müdahale çok daha önce, test sizi istencinizi, arzularınızı, algılarınızı; temsil edilen bedenlerin canlandırılan (enacted) bedenlerle mutasyona uğrayarak ve esnek makine ara yüzleri ile, dağıtık bir bilişsel sisteme koyduğunda gelir. Bilgisayar ekranlarında yanıp-sönen gösterenlere nüfuz edici bir biçimde bakarken, bedenleşmiş entitelere hangi kimlikleri atadığınız hiçbir öneme sahip değildir, zaten insansonrası olmuşsunuzdur.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Tez yazarının çevirisi.

¹⁷⁵ Tez yazarının çevirisi.

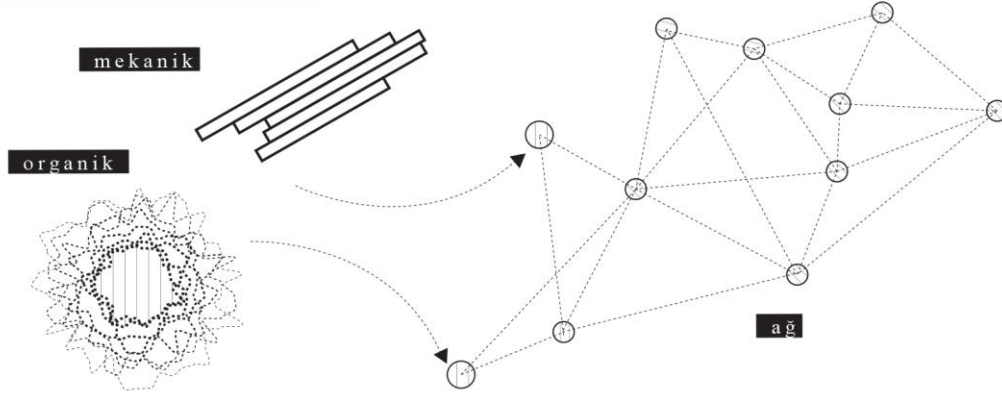
Ross Elflin'e'nin (2012) Superstudio bağlamında sorduğu eleştirel failliğin mümkünlüğüne dair soru, canlılığın ve faillığe yönelik bu türden bir kavranış biçimi içerisinde bağlamını bulur. Mimarlığın kendini eleştirel bir alan olarak inşa etmesini ve kendi otantikliğini doğanın yaratıcı güçleri, hayatın enformasyonel modeller içinde, etkileşimsel bir biçimde kavranması ile birlikte bir açmaza sürüklenir. Kuram kendi meşruiyetini yaşamın hakikatini ifade etme söylemiyle sağlayan otantikliğini, yaşama dair yeni bir kavrayış zemininde yitirir.

Burada yeni ve başka bir soru belirir: Tarih boyunca doğaya, canlılığa ve hayata başvurmanın farklı biçimlerini, üretken bir biçimde farklı teknolojik düzenlemelerin içerisinde işletmiş olan kuramsal çaba, kendini doğada, hayatta, canlılıkta, eleştiride ya da tüm bunların enformasyonel tanımlarında temellendiren, bu türden bir otantiklik teknolojisine başvurarak meşrulaştırmak zorunda mıdır?

enformasyonel otantiklik

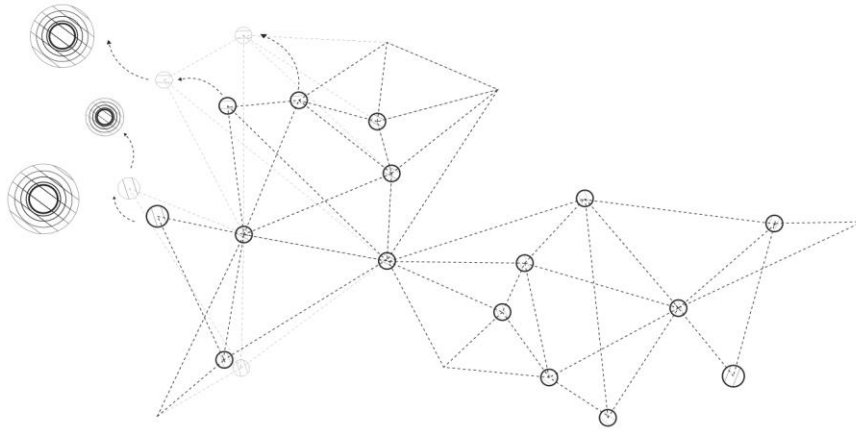
mimarlıkta kuram-sonrası

1. organik-mekanik birleşimi



2. enformasyonel bileşenler

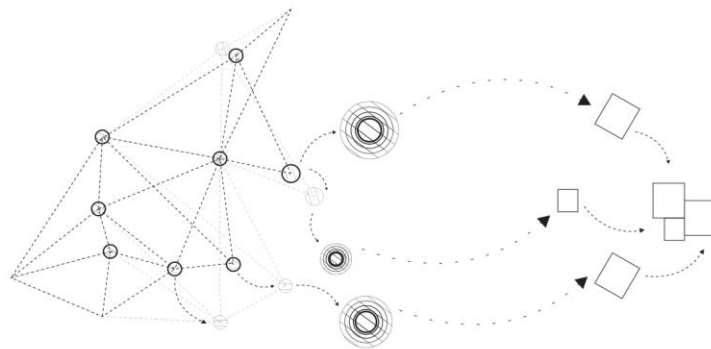
gerçek zamanlı veri işleme



3. kuramın ölümü

kuram-sonrası harekete geçme

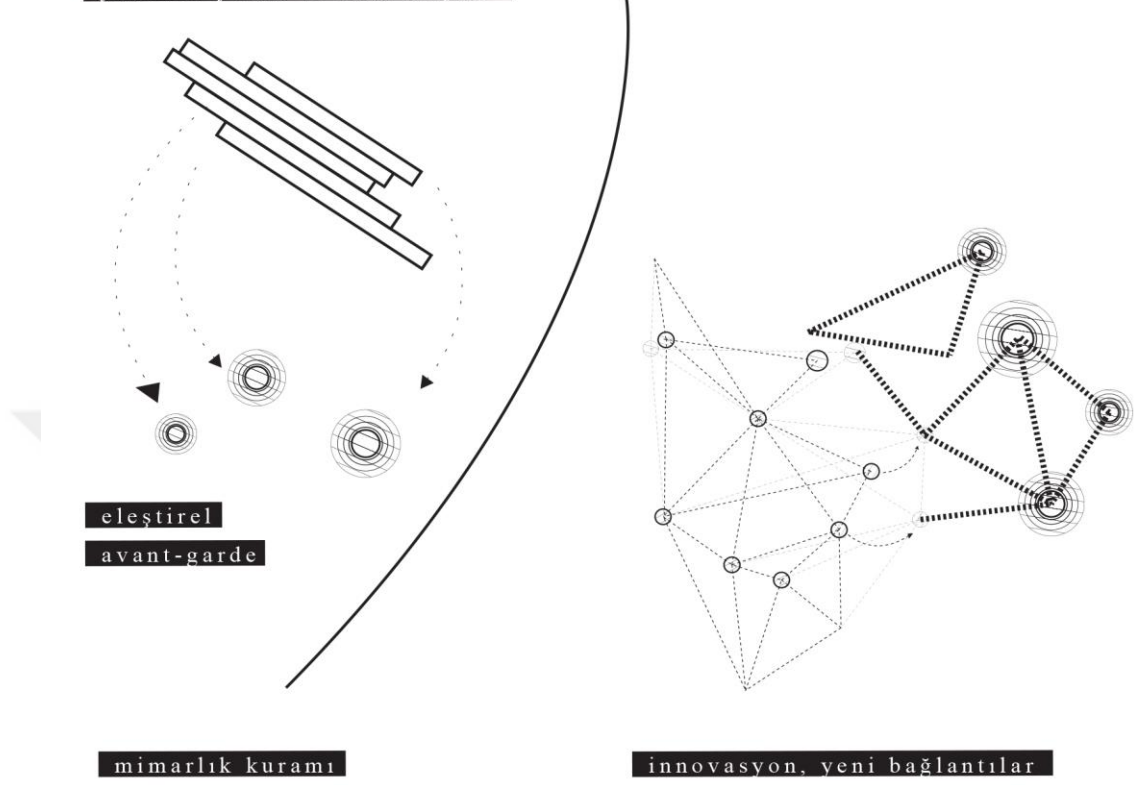
kuram: indirgeme, seçleştirme



Şekil 3.40 : Enformasyonel Otantiklik Kartografisi-1

4. hafıza

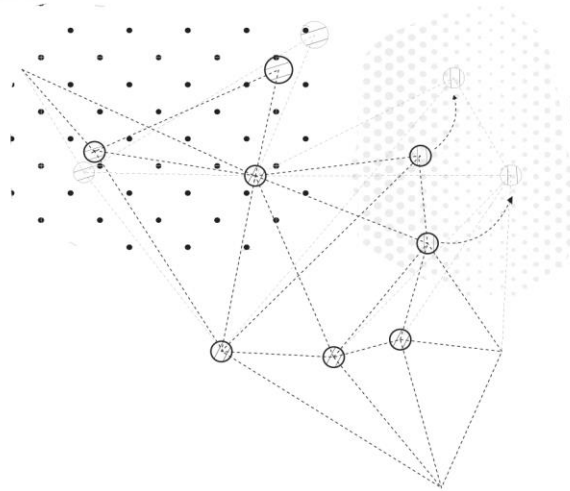
yeniden-yitim ve innovasyon



5. mimar özne

kolektif bedenler

beden 1



beden 2

Şekil 3.41 : Enformasyonel Otantiklik Kartografisi-2



4. BAŞKASI OLMAK YA DA BİR “ÜRETKEN İNOTANTİKLİKLER” KOLEKSİYONU

Bir önceki bölümde çeşitli veçheleri serimlenen otantiklik teknolojileri, dürüst bir biçimde kendisi olan hakiki bir mimarlığı tarih boyunca, yeni ve radikal konumlara savurur: Doğa, canlılık, organik büyüme, nesnelerin etrafına sarılmış sahte-anlamlarla örülü süregiden yaşam ve her şeyin hızlı bir biçimde etkileşim halinde olduğu küresel bir ağ (network); tüm bunlar, mimari nesnenin ve mimarlık disiplinin birlikte anlaşıldığı, hakiki kendiliğe yönelik inşaların, sürekli yer değiştiren bileşenlerine dönüşürler. Otantiklik teknolojileri performatif bir biçimde üretkendir, hafızayı yeniden organize eder, mimarlığın aktaracağı ve ifade edeceği olguları kapsamlı bir biçimde dönüşüme uğratır.

Çalışma bu bölümde mimarlıkta, tüm bu kuvvetli yaşam kurgularının üretkenliğine rağmen, “başkası olmak” vurgusunu, yani inotantikliği tematize etmeye çalışır. Bu bölgenin mimari tasarım için barındırdığı, 20. yüzyılın başından beri zaten mimarlık bilgi alanı içerisinde kullanılmakta olduğunu savladığı durumlara dair bir tartışma yürütülür. Zira giriş bölümünde de ifade edildiği gibi *inotantiklik*, otantiklik teknolojilerinin kavramsal olarak en üretken olduğu sahalardan birini belirtirken, diğer taraftan, kendiliğe, kimliğe, müellifliğe ve benzeri kavramlara yönelik kapsamlı bir dizi sorgulamanın da zemini haline dönüşür.

4.1 Mimarlığın (Enformasyonel) Doğallaştırılması ve Hokusai Dalgası

Alejandro Zaera-Polo (2005) *Perspecta*’da yayımladığı *The Hokusai Wave* isimli metninde, mimarların iş alma biçimlerini ikiye ayırır: Mimarlar ya bir müşteri ağına dahil olarak; ya da çeşitli mecralar aracılığı ile kendi pratiklerini yayınlayarak iş alırlar. Zaera-Polo’ya (2005) göre birinci kategori akşam yemekleri, kokteyl masaları, yat ya da golf kulüplerini mesken edinirken; ikinci kategori, akademik çevreler, sergiler, yarışmalar, konferanslar gibi organizasyonel bileşenler üzerinden kendi pratiklerini icra etmeye çalışırlar. Zaera-Polo (2005) birinci kategorideki mimarların, daha muhafazakâr bir mimarlık pratiğini cisimleştirmeye eğilimli olduğunu ima eder; zira

bu mimarlar, müşterilerin zevklerinin ve beğenilerinin doğrudan denetimi altında hareket etmek mecburiyetinde kalırlar. İkinci kategoridekiler ise disiplinin sınırlarını genişletirler, mimarlığa yeni ajandalar kazandırır ve Zaero-Polo'ya (2005) göre mimarlık bilgi alanlarındaki inovasyonlar, istatistiksel bakımdan, daha çok bu kategori içerisinde gerçekleşir. Zaera-Polo (2005) dahil olduğu FOA grubunun çalışmalarının ikinci kategoriye dahil olduğunu belirtir. Grubun -giriş bölümünde ve kuram-sonrası tartışmasında değindiğimiz, canlılığın ve yaşamın enformasyonel bir bağlam içerisinde yeniden tematize edilmesi çabasıyla süreklilik içinde- yapay ya da doğal bir dizi ekoloji içinde “mimarlığın doğallaştırılması” ile ilgili bir kuramsal ajandaya sahip olduğunu ifade eder. Ancak paradoksal bir biçimde, grubun başlarda kararlı kimliklere yaslanmayan, temsil-karşıtı bir pozisyonu üstlenen mimari girişimleri, ofisin projeleri spekülatif-akademik çevrelerinden dışarı taşmaya başlar ve grup mimarlığın daha geniş bir kamusal bölgeye temsil edilmesi sorunu ile yüzleşir. Zaera-Polo (2005) bu bağlamda, bir mimari proje yarışması sonucunda kazandıkları, Yokohama Terminali binası ile ilgili bir basın toplantısında üstlendikleri ve daha sonra grubun üreteceği projeler için bir “strateji” olarak benimsedikleri bir olguyu tartışmaya açar. Grup 1995 yılı Şubat’ında gerçekleşen toplantıda, yıllar süren akademik çalışmalar sonucunda ürettikleri mimari doktrini diyagramlar, çizimler ve projedeki arkitektonik yenilikler üzerinden sunmaya çalışırken, dinleyicilere projenin sahip olduğu mesajları aktaramadıklarını büyük bir gerilimle fark ederler. Zaera-Polo (2005) bu idrak anından sonra gelecek manevralarını şöyle ifade eder (s. 79):

Birkaç dakikalık soğuk ter sonunda, projenin söyleminden dikkatli bir biçimde düzenlenmiş, ancak hala zihnimizin arkasında bir yerlerde süzülmekte olan bir imge aniden imdadımıza yetişti. Bu (imge), yerel bir ressamın bir çizimi olan ve yarışma projesinin tasarım aşamasında, geometrik manipülasyonlar ve inşa hipotezleri içerisinde şırmışken üzerinde oynadığımız Hokusai Dalgasıydı. Ani -ve riskli- bir ilham patlamasıyla, olgusal (factual) süreç anlatısını; bize gerçekte ilham veren şeyin Hokusai Dalgası imgesi olduğunu söylemek amacıyla sonlandırdık. Salon samimi bir ferahlanmanın ünlemi ile patladı: “Ahn!”. Sonra, hala terleyerek, ancak, dikkatli bir zanaatle üretilmiş söylemimizde bir şeyin tam olarak çalışmadığını kavradığımız berraklık anına duyduğumuz minnetle, salondan ayrıldık. O zamandan beri “Hokusai Dalgası” ofisimizde bir strateji olarak yavaşça momentum kazanmaya başladı. Kamusal ifadelerimizde hiçbir zaman çok açık bir biçimde serilmese de, zamanla pratiğimizi bir tsunami dalgası gibi vurdu.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Tez yazarının çevirisi.

(Şekil 4.1.) ve (Şekil 4.2.)’de Hokusai’nin levhası ve FOA’nın projesi görülebilir haldedir. Zaera-Polo (2005) çeşitli sebeplerle Yokohama Santralinin inşaatının askıya alındığı bir dönemde, grubun disipliner kavrayışlarına ters düştüğü için, olağan bir zamanda almaktan imtina edeceği bir komisyonda “Hokusai Dalgasının” yeniden gün yüzüne çıktığını belirtir. Belçika Merkezli bir restoran zincirinin dünyaya yayılırken izleyeceği yüzeysel bir ikonografi talebi, mimari araştırmalara olanak sağlaması adına kabul edilir. Zaera-Polo (2005, s. 79) şöyle yazar:

Mimarinin bir iletişim aracı olarak tanımlandığı popülist iddialara yıllar boyunca savaş açtıktan sonra, ikonografinin izni olmadan, bükülmüş yüzeyler ve kabuk strüktürlerle ilgili deneylerimizi meşrulaştıracak çok az şey olduğunu kavıyorduk. Paradoksal bir biçimde, en banal, Disneyvari ikonografi, biçimsel deneyler için -hem kavramsal hem de finansal-meşrulaştırma haline geldi (Zaera-Polo, 2005, s. 79).¹⁷⁷

Makalenin devamında, Zaera-Polo (2005) materyal organizasyon ve ikonografi arasındaki bölgede gerçekleşen başka operasyonlarını da tartışmaya açar ve ‘Hokusai Dalgası’ stratejisinin çeşitli varyasyonlarının, hem yerel faillele karşılıklı rezonanslar yaratma, hem de mimarlık alanında süregiden diyagramatik araştırma için bir altlık oluşturma adına takip edildiğini ifade eder. Zaera-Polo’ya göre (2005, s. 80) kökeninde ticari talepleri karşılamak adına grubun dağarcığına giren bu iletişimsel strateji, daha sonra mimari araştırmaları kısıtlayacak olan bir dizi etmene, sözelimi bütçe kısıtlamalarına ya da politik istikrarsızlığa direnmek adına bir kısa devre yaratma biçimi haline gelir. Bu ikonografiler projeye dışarıdan ticari (ya da mekanik) bir biçimde dayatılan imgeler olmaktan ya da tasarım süreci için bir çıkış noktası yaratmaktan ziyade, zaten halihazırda sürmekte olan materyal araştırmalarının kendini açtımladığı bir iletişimsel düzey olarak proje süreçlerine dahil edilir (Zaera-Polo, 2005, s. 80). Grubun İran, İspanya, İngiltere ve Amerika bağlamlarındaki çeşitli uygulamalarında bu strateji araçsal bir biçimde kullanılmaya başlar.

¹⁷⁷ Tez yazarının çevirisi.



Şekil 4.1 : Hokusai'nin Kanagawa'nın Büyük Dalgası isimli Baskısı (URL-13)



Şekil 4.2 : FOA'nın Yokohama Santrali (URL-14)

Zaera-Polo (2005) artık bu stratejinin yalnızca kendilerine ait olmadığını da teşhis eder: Herzog de-Meuron'un Beijing Olimpiyat Stadı, Norman Foster'ın Gherkin'i, UN Studio'nun Stuttgart'daki Mercedes-Benz müzesi gibi örneklerin her biri, Zaera-

Polo'ya (2005, s. 83) göre, ikonografi ve materyal organizasyonun çeşitli karışımlarını ihtiva etmektedir. Zaera-Polo (2005) bu eğilimin, verili kimliklerin manipülasyonu üzerinden kendini var eden, linguistik temelli post-modern girişimlerden farklarını vurgulayarak, Hokusai Dalgası stratejisinin hipotezini serimler (s.83):

Hipotezimiz, materyal ve işaret etme arasındaki tutarlılık; göstergeler, belirticiler, ya da kodlanmış aktarımın diğer modalitelerinden ziyade, form aracılığında (mediated) gerçekleştiğinde daha parlak bir geleceğe sahip olduğudur. Biçimin olumsal (contingent), müphem doğasını; indeksliliğin hermetizmine bir alternatif olarak kucaklamak yerine, biçimin disiplinin ikili bir ajandaya sahip olarak, hem organizasyonel, hem de iletişimsel bir aygıt olarak devam edeceğini öngörüyoruz. Bu doğrultu, disiplinin gelecekteki büyümesini sürdürmek adına, mimarlığın seyircisini kamusal bir bileşeni barındıracak biçimde genişletmek üzere keşfedilebilir, zira form argümanından, geleneksel bir biçimde kendini yalnızca disiplinin içerisinde konumlandırılarak kaçınılmıştır (Zaera-Polo, 2005, s. 83).¹⁷⁸

Dolayısıyla Zaera-Polo'nun (2005) FOA'nın "Hokusai Dalgası" ile tartışmaya açtığı bu strateji, mimarlık ve mimarlığı kendisi olmaktan uzaklaştıran kuvvetlerden ki "mekanik bir biçimde" üzerine giydirilen zorunluluklardan da denilebilir, azade bir biçimde kurmaya çalışmak yerine, mimarlığın içerisinde kasıtlı olarak başkası olmanın araçsallaştırılabileceği yeni bir coğrafya önerir. Mimarlığın enformasyonel düzlemde, evrimsel bir biçimde kendini yeniden "doğallaştırması"na yönelik süregiden kuramsal proje ile bu hazır-yapım "kimlikleri" dolaşımında tutan, üretimi onun üzerinden işletmeye çalışan bayağı ticari kuvvetler arasında bir karşıtlık kurulmasına gerek yoktur. Farklı düzeylerde (geçici) kimliklere biçim üzerinden göndermeler yaparak *başkası olurken*, hala doğanın yaratıcı kuvvetlerine yönelik araştırmalarını sürdürebilir. Geleneksel kuramda, ahlâki bir çerçeve içerisinde dışarıda bırakılan bu ara bölgeler disiplin içerisinde 2000'li yıllardan itibaren, yeni bir araştırma hattını ortaya koymaya başlar. Zaera-Polo (2005) bu türden bir iletişimsel kanalı mimarlığa gerekli bulunduğu zamanlarda dahil eden bir araştırma programının, doğrudan bir mesleki kiniklik içermediğini savunur. Mimarlık, Hokusai Dalgası stratejisi ile, Zaera-Polo'nun (2005) makalenin başında vurguladığı birinci kategorideki muhafazakâr üretim biçimlerini sürdürmekten ziyade, yeni bir iktidar bölgesine bağlanmaktadır. Zaera-Polo (2005, s. 84) şöyle yazar:

¹⁷⁸ Tez yazarının çevirisi.

Bu (strateji) mimarlığın müşterinin arzusuna bağımlı bir baştan çıkarıcı (bir fail) olarak ebedileşmesinden, disiplini daha geniş bir güç havuzuna bağlayarak kaçınmayı hedefler. Bu çifte ajanda pratiği, (kültürel üretimin kaprisli alanındaki bir yerden ziyade) teknik uzmanlık bedeni üzerinde hak iddia eden, daha geniş bir kültürel arkaplana yerleştirir. Her alanda karşılıklı bir yer değiştirmeye tanıklık eder. (Önceki jenerasyonlardaki en güzide meslektaşlarımızın tecrübe ettiği) Hermetik ve ödün vermeyen, kamunun anlayışsızlığına yirmi yıl boyun eğmeye mahkûm edilen uyumsuz mimarın acı dolu kariyer çizgisine kazan-kazan bir alternatif gibi görünür. Belki de “Hokusai Dalgası” tezahürü (epiphany) bizi iktidara ya da denetime adanmış olmak tuzağından kurtaracak ve bizi bu fazın tamamen ötesine kaldıracaktır. Maddenin türbülanslarına ve girdaplarına dalmamıza ve aynı zamanda sürekli evrilen ancak tanınabilir olan kimlikler üretmemize izin verin (Zaera-Polo, 2005, s. 84).¹⁷⁹

Böylelikle Zaera-Polo’nun mimarlığı, bilinçli bir biçimde, geçici bir zaman aralığındaki bir görüngüsü için de olsa, başkası olmayı bir araştırma programı olarak kabul eder. Kendi ajandasını, arayışlarını ve araştırmalarını sürdürebilmek adına, üretim ağlarının barındırdığı çeşitli engelleyici protokolleri by-pass etmek için, verili bir dizi kimliğe uzanmaya çalışır. Zaera-Polo’nun önerisindeki nihai amaç, bu verili kimliğe saygı duymak ya da onu devam ettirmek değildir; bize kimliklerin üretilme süreçlerini de eş-zamanlı bir biçimde sorgulatacak, daha karmaşık bir kimlik-sahteciliği oyunudur. Otantiklik teknolojilerinin 19. yüzyıldan beri sıklıkla başvurduğu, toplum ve mimarlığın hakikati arasında kurulan ahlâki zıtlık bir kenara bırakılırken, mimari araştırmanın maddi süreçleri ön plana çıkarılacak; bu süreçleri devam ettirmeyi sağlayacak iktidarı kazanmak adına, bu türden analogiler çeşitli temsil stratejilerine dönüşecektir.

4.2 Balıklar, Yılanlar, Gemiler ve Bilgisayar Programları: Gehry’nin Yüzeyleri

Zaero-Polo’nun mimarlığın toplumsal kuvvetlerle kurduğu kalıcı zıtlıkları aşmak adına önerdiği “Hokusai Dalgası” stratejisinde, mimari biçimin kendini yaslayacağı, ifade kazanacağı mimari araştırma merkezde tutulur. Daha geniş bir toplumsal sahanın mimarlıktan talep ettiği bayağı ikonografik kimlikler ise yalnızca iletişimsel bir strateji olarak sürece dahil edilir. Dolayısıyla “Banal” ya da “disneyvari” ikonografi, tasarım sürecine sonradan dahil olan, arızî bir konumdadır ve kendi başına araştırma sürecini tetikleyecek bir girdi olarak değerlendirilmez. İkonografilere yaslanan kimlik bir

¹⁷⁹ Tez yazarının çevirisi.

temsiliyet oyunudur, yalnızca mimarlığın süregiden araştırmalarını daha geniş bir kamusal anlayış ile buluşturmak adına sürdürülür. Neticede Hokusai Dalgasının, mimarlığın geniş bir izlerkitle tarafından alımlanması adına bir çeşit kısa devre yaratması, ya da en azından çeşitli derecelerde sansasyon (sensation) üretmesi hedeflenir. Sansasyon aracılığı ile kurulan yeni bağlantılar dolayımında, bütçe kısıtlamalarının ve siyasi kurumların (belki de mimari deneycilik karşısındaki) çekimselliklerinin ortadan kaldırılması hedeflenir. Sarih, açık seçik bir mimarlık imgesinin temelinde, mimari araştırmanın içinde serpilip gelişeceği ekonomik ve politik bileşenleri birbirine bağlayan bir mecranın üretimi arzulanır.

Hokusai Dalgasının bu cezbedici bir oyunculukla eşlenmiş sarihliğine karşıt olarak, ikonografik arayışın öncüllük üstlendiği ve mimarlığın maddi organizasyonuna dair tüm problemlerin, banal bir ikonografiye yönelik çeşitli arzulardan türediği; ancak yine de mimarlığın organizasyonel bileşenlerinde ciddi kırılmalar yaratan ve mimarlığı tümüyle yeniden organize eden girişimlerin bulunduğu tartışılabilir: Frank Gehry'nin 80'lerden itibaren güvenilmez bir muziplikle üstlendiği, *balıklar* ve *yılanlara* dair ikonografik arayış, mimarinin organizasyonel süreçlerinde önemli kırılmalar yaratır.

Sanat tarihçisi Irving Lavin (2019) *Fog Magus: The Most Complicated Building Ever Built*¹⁸⁰ isimli metninde, Frank Gehry'yi daha değersiz, temel malzemeleri altına çeviren bir *simyacıya* benzetir: Daha kariyerinin başında Gehry House'a yaptığı eklentiyle, mimarlık pratiğinin, zincir çitler, trapezoid saç levhalar ya da kontrplaklar gibi olağan malzemeleri sıradışı biçimlerde biraraya getirirken, tıpkı bir simyacı gibi, mistik bir ritüel sonrasında, bunları altına dönüştürür. "Bilbao Etkisi" göz önünde bulundurulursa, Gehry'nin kariyerinde "simyacılığın" devam ettiği anlaşılabilir. Lavin (2019), Foundation Louis Vuitton binasında, *balıkların* ve *gemilerin* bir araya geldiğini tartışır ve Gehry'nin balıklar hakkında, "American Masters" isimli, PBS tarafından üretilen televizyon programında şöyle konuştuğunu¹⁸¹ anlatır:

Balık imgesine kazara rastladım. Meslektaşlarım Yunan tapınaklarını yeniden oynatmaya (replay) başlıyordu. Biliyorsun, post-modern şey, bilmiyorum, ne zamandı o... 80'ler. Çok modaydı, herkes geçmişi yeniden-yapıyordu. Ben de dedim ki, bilirsin, Yunan tapınakları

¹⁸⁰ Aslında Lavin'in (2019) bu metni, Gehry'nin *Foundation Louis Vuitton* binası için yazılmış bir methiye gibi işler. Metin, binayı Gehry'nin kariyerine nüfuz eden metaforlarla ve sanat tarihindeki, imgesel düzeydeki çeşitli öncüllerle bağlantılandırır.

¹⁸¹ Gehry'nin bu röportajı sık sık tekrarlar. Zaera-Polo'nun (1995) Gehry ile yaptığı röportajda da benzer bir ifade biçimine rastlanır.

antropomorfiktir. Ve insandan üçyüz milyon yıl önce balık vardı. Eğer gerçekten geri gitmek istiyorsan, geri gideceksen, ileri gitmek konusunda özgüvensizsen, kahretsin, üçyüz milyon yıl geri git. Neden Yunanlarda duruyorsun? Böylelikle eskiz defterime balıklar çizmeye başladım. Ve sonra bunlarda bir şeyler olduğunu fark etmeye başladım.¹⁸²

Lavin (2019) balıklar ve yılanların, Gehry'nin kariyerinde gün yüzüne çıktığı çeşitli vakaları sıralar: Minneapolis'teki Walker Art Center'da sergilenen "Standing Fish", Kobe'de 1986-1987 yılları arasında inşa edilen Fishdance Restaurant, Barcelona'da 1992 yılında inşa edilen Peix figüratif balık referanslarıyla kurgulanırlar. Lavin (2015) metninde Gehry'nin, Cloes Oldenburg ve Coosie Van Bruggen ile birlikte Venedik'te gerçekleştirdiği, *Il Corso Del Coltello* (The Course of the Knife) isimli performans da atıfta bulunur. Lavin (2015) Gehry'nin performans boyunca, Venedik'teki çeşitli mimari düzenleri keserek, doğrayarak, birbirine yapıştırarak, antikiteye ya da herhangi bir tarihsel üsluba referans vermeyen; sanatsal yaratım sürecinin geçici (ephemeral) fazlarına vurgu yaptığını tartışır.

Cloes Oldenburg, Coosie Van Bruggen ve Frank Gehry'nin gerçekleştirdiği *Il Corso Del Coltello* isimli sanat projesinin üretim sürecini belgeleyen, Germano Celant (1987) tarafından derlenen kitap detaylı incelendiğinde, Gehry'nin balıklar ve yılanlara dair ikonografik arayışının bu çalışmalarda da bulunduğu görülebilir (Şekil 4.3). Gehry, Palladio'nun cephe çizimlerindeki antropomorfik heykeller, balıklar ve yılanlarla değiştirilir. Hatta bu tema, performansta Gehry'nin canlandırdığı ve mimarlığın klasik düzenlerine karşı üstlendiği pozisyonu egzajere eden Frankie P. Toronto isimli karakterin ağzına yerleştirilen replikte de görünür hale getirilir (Celant, 1987, s. 213):

Frankie P. Toronto: Üçüncü prensibim metamorfozdur. Neden metamorfoz? Dünya sürekli değişmektedir. İnsanlar binalara dönüşürler. Binalar insanlara dönüşürler. İnsanlardan önce, başka yaratıklar, başka güzel yaratıklar vardır.

Basta: Bir güvercin yapabilir misin?

Frankie: Güvercinleri sevmem.

Basta: Ancak biz Venedik'teyiz.

Frankie: Ben balıkları severim.

Basta: Ben güvercinleri severim."

Germano Celant (1987, s. 16-17) Gehry'nin işlerini bir otantiklik argümanı ile birlikte ele alır: *antropomorfizm* ve *zoomorfizm* arasındaki tarihsel karşıtlığa yaslanarak,

¹⁸² Tez yazarının çevirisi.

Gehry'nin mimarlığın kökenlerinde, dairelerin ve karelerin değil insanların ve hayvanların yattığını hatırlattığını ifade eder:

(Gehry'nin) Onun balık ve yılan imgelerini kullanması mimarlık geleneğini tehdit etmez, daha ziyade onu ikonografik bakımdan ve sonuç olarak teknik bakımdan derinleştirir. (Gehry'nin) Castello di Rivoli, İtalya'daki, 1986, Fish House'u çoğu mimarlığın soyut prensiplerinin reddi değildir, daha ziyade genişletilmesidir, böylelikle 'ilkel' atalarını kapsayabilir hale gelirler. Gehry'nin zoomorfik figürlere ilgisi tarihöncesi atalarımızın totemik imgelere yönelik arayışı ile karşılaştırabilir ki bu arayış hem tabiatta hem de inşa edilmiş yerleşimlerinde izlerini bırakmıştır (Celant, 1987, s 17).¹⁸³

Gehry'nin, bu fazdaki ikonografik arayışlarını bu türden bir kökencilikle birlikte anlamaya çalışmak mümkün olsa da; yaslanılan zoomorfik imgenin, daha ziyade konvansiyonel mimari düzenlere karşı ortaya koyulan ironik bir saldırıdan ibaret olduğu da tartışılabilir. Gehry, *El Croquis* dergisi için Alejandro Zaera-Polo ile yaptığı söyleşide, bu ikonografik referanslar hakkında şöyle konuşur (Zaera-Polo, 1995):

Bu çok izole bir uygulamaydı. Artık bununla ilgilendiğimi düşünmüyorum. Bu post-modernizm üzerine yapılmış bir yorumdu. Neoklasik düşünce geri dönmüştü ve bununla ilgili bir şey yapmak beni rahatsız etmişti. Mimarlık her zaman tarihle bir şekilde ilişkilenecek zorundadır, ancak abartmaya başladıkları zaman... Balık, geçmişe yönelik bu referanslar üzerine bir şakaydı. Herkes bu neoklasik binalara atıfta bulunuyordu, ben de insandan beş yüz milyon yıl yaşlı bir şey şeye atıfta bulunmak istedim. Bu ayrıca, gerçekten hayvana referans vererek, klasik mimarlığın insan-merkezciliğine (antropo-centricism) bir eleştiriydi. Bunu çalışmalarımın önemli bir özelliğinden ziyade mimarlık kültürü içinde bir deney olarak görüyorum.¹⁸⁴

Gehry'nin ironi ile kökencilik eleştirisi arasında salınan pozisyonuna kesin bir konum atfetmekten kaçınmak gerekir. Yine de Gehry'nin bu dönemdeki ikonografik arayış, ister bir otantiklik anlatısı vasıtasıyla bir çeşit köken anlatısında -insanın hayvanî kökenleri- sabitlensin, isterse mimari biçimin kendi içinde barındırdığı hareket ve hareketin algılanmasına yönelik fenomenolojik bir açıklamaya başvurarak tercih edilsin, isterse de 1980'lerdeki mimarlık kültürüne yönelik pratik bir muziplik ve muzırca bir eleştiri olsun; Gehry'nin Peix'indeki ikonografik imge, mimarlığın inşaya yönelik teknolojik havuzunu genişletse de bu teknolojilerden önce gelir. Mario Carpo (2015) *The Second Digital Turn: Design Beyond Intelligence* isimli çalışmasında,

¹⁸³ Tez yazarının çevirisi.

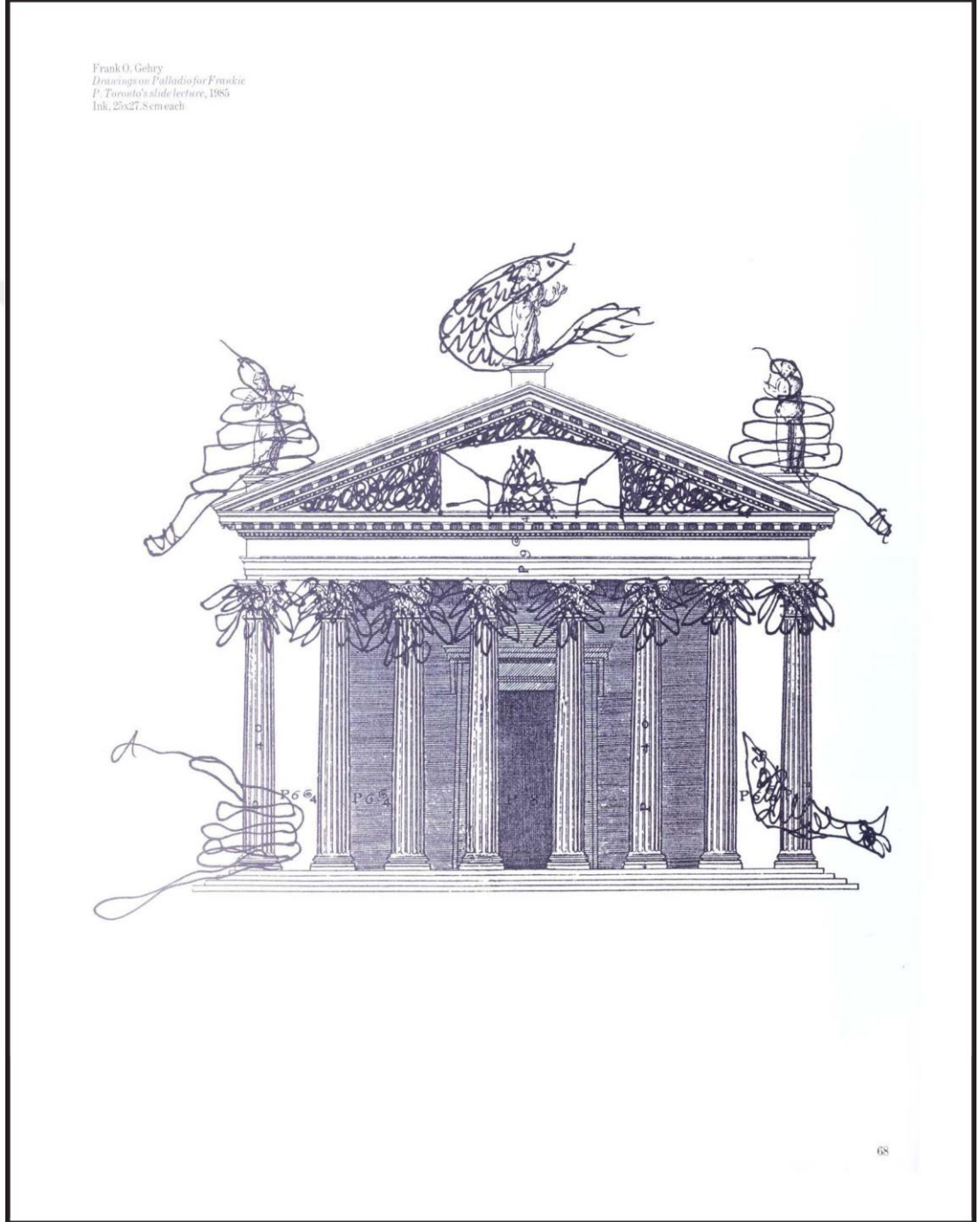
¹⁸⁴ Tez yazarının çevirisi.

mimarlıkta 1990'larda gerçekleşen, bu birinci dijital dönüm noktasının Gehry örneğindeki¹⁸⁵ "kaza" haline dikkat çeker ve bu kazayı açıklayan bir dizi kaynağa gönderme yapar. Bruce Lyndsey (2001), *Digital Gehry: Material Resistance, Digital Construction* isimli kitabında, Barcelona Olimpiyat Köyündeki Peix projesinin üretilme sürecini dijital bir çarpışma (collision) olarak niteler ve Andrew Cocke'nin 2000 yılında Gehry hakkında yazdığı çalışmaya atıfla, Peix projesinin yönetici mimarı Jim Glymph'in ofise katıldığında, Gehry'nin ofisinde iki bilgisayar bulunduğunu, bu iki bilgisayarın da yalnızca muhasebe departmanı tarafından kullanıldığını yazar. Gehry'nin tasarım pratiği modeller üzerinden kurgulanır. Daha önceki projelerinde de rastlanılan eğrilikli yüzeyler, tıpkı Frankie P. Toronto'nun *Il Corso Del Costello* oyunundaki performansında mimari biçimlere yaptığı gibi ince dilimlere ayrılır ve el ile üretilen mimari temsillere dönüştürülür. Ancak Peix'in biçimsel karmaşıklığı bu stratejinin yarattığı darboğazda tıkanır. Lyndsey (2001), bilgisayarlar ve mimarlık araştırmaları konusunda deneyimli olan Glymph'in uygulayıcı (executive) mimar olarak ekibe katılmasıyla bu soruna dair bir çözüm olasılığının doğduğunu yazar. Lyndsey'in (2001) anlatısına göre, Glymph sürekli farklı varyasyonlar üreten parçaların, üçboyutlu modeller üzerinden otomatize bir biçimde çıkarılabilmesini sağlayacak teknik altyapının; otomotiv ve uzay endüstrilerine hizmet veren şirketlerde bulunduğundan haberdardır. IBM ile bağlantıları olan ve Dassault isimli havacılık şirketine hizmet veren CATIA isimli yazılım aracılığı ile bu notasyonel darboğaz aşılır. Yazılımı kullanabilecek, Rick Smith isimli bir danışmanın fiziksel modelleri CATIA'ya aktarması ile, eğrisel yüzeylerin, prezisyonlu ifadeler kazanması mümkün hale gelir. Lyndsey'e (2001) göre, Gehry'nin bilgisayar teknolojilerine güven kazanması üç yıl almıştır. Lyndsey, anlatısının devamında, Peix'in başarısından sonra Hannover'da 2000 yılında gerçekleşecek Expo için otobüs duraklarının CATIA'da üretilen ikinci proje olduğunu söyler. İlk aşamadaki çekimserliğe rağmen; ofisin, el çizimleri ile üretilen son projesi Weisman Art Museum olacaktır (Lyndsey, 2001).

Balığa, yılanlara ve yelkenlere yönelik ikonografik arayış, bir çarpışma niteliğinde de olsa, çok daha kapsamlı bir araştırma programının mimarlık gündemine yerleştirilmesi ile sonuçlanacaktır. Bayağı, banal, kitsch, bütünlüklü bir temsile yaslanan mimari

¹⁸⁵ Yine de Carpo'nun (2017) Bernard Cache'nin Deleuze bağlantısı ile kurduğu, matematiksel objectile kavrayışını birinci dijital dönümün kaynaklarından biri olarak değerlendirdiğini vurgulamak da önemlidir.

ikonografi aracılığı ile, kendine dair daha büyük bir hakikate yaslanmak yerine, balık olmaya çalışırken, yalnızca Frank Gehry'nin pratiğini değil, 1990'lı yıllardan itibaren mimarlık gündemini değiştirecektir. Zaera-Polo'nun önerdiği, mimarlık bilgi alanının gelişmesini önceleyen "Hokusai Dalgası"ndan farklı olarak, ikonografik imge mimari ifadeyi önceler.



Şekil 4.3 : Frank Gehry'nin Palladio Karşısı Zoomorfik Eskizi, (Celant, 1987, s. 68).

4.3 Barnum Jr.’ın Büyük ve Muhteşem Şehri: Superstudio’nun Noel İçin 12

Uyarısı

Inotantikliği bir mimari temsil stratejisi olarak benimsemek; her ne kadar paradoksal görünse de, otantikliği arzulayan eleştirel mimari girişimler tarafından da üretken bir biçimde kullanılmıştır. Superstudio, ilk defa *Casabella*’da yayınlanan, *Noel için 12 Uyarı Hikayesi: Şehirciliğin Mistik Yeniden Doğuşu için Önseziler -12 Cautionary Tales of Christmas: Premonitions of the Mystical Rebirth of Urbanism-* isimli projesinde birkaç farklı seviyede bir yerine-geçmeler oyununa başvurur.

Proje, uzay çağı teknolojileri, insan bilincinin biyolojik sınırlarını aşan iletişim ağları, ölümün ortadan kaldırılması gibi çeşitli temaları işleyen 12 ideal kent önerir. Tüm ideal kentler temsil edildikten sonra, dergideki metnin sonunda, tüm bu sözde-ütopyacılığın, aslında popüler dergilerde yayınlanan bir “kişilik testi” formatında işlediği ortaya çıkar. Sözgelimi, eğer okuyucu, dokuz kentten fazlasının gerçekleşmesini arzu ettiyse; modern kentlerin kurulmasında takip edilen mekanistik düşünceyi tümüyle içselleştirmiş haldedir. Yine de testin sonunda başka, hikâye başka bir yön-değiştirme gerçekleşecektir. Okuyucu bu ütopyalardan hiçbirini kabul etmemişse bile, eğer bu kentlerin, halihazırda içinde yaşanılan dünyayı temsil ettiğini anlamadıysa, bir çeşit ahmaklık hali içinde bulunmaktadır. Tıpkı Italo Calvino’nun Venedik’i alegorik bir biçimde serimleyen “Görünmez Kentler”i gibi; Superstudio’nun 12 ideal şehri, modern kentlerde halihazırda sürdürülmekte olan yaşamın farklı birtakım özelliklerini merkeze alarak hikayeleştirir. Ancak bu alegoriler, insanın, kendi varlığını zorlayan, kentin barındırdığı bu yabancılaştırıcı kuvvetlerle karşılaşmasının ve kendini anlamasının bir aracı olarak kullanılır. Dolayısıyla proje aslında teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği kentsel olasılıklar kadar, okuyucunun bu rasyonel, mekanistik, elektronik tekno-dünya imgelerini içselleştirme biçimlerini sorun haline getirmiştir.

Sunulan 12 ideal kentten biri olan Barnum¹⁸⁶ Jr’un Büyük ve Muhteşem Kenti, kelimenin tam anlamıyla bir inotantiklikler kentidir: Bu kent, kumaşı kırmızı ve mavi çizgilerle boyalı, sonsuzca büyük bir sirk çadırının altında kurulmuştur. Bu büyük çadır aerostatlarla havada asılı tutulurken, çadırın içinde 1 mil çapında ve 100 yarda

¹⁸⁶ Projenin ismi Amerika’da çeşitli panayırlar ve gösteriler düzenleyen Phineas T. Barnum’a gönderme yapar.

yüksekliğinde büyük bir silindir bulunur. Bu silindirin içine; Empire State Building, Sunset Boulevard ya da Coliseum'un orjinal hali gibi büyük anıtların da bulunduğu, 1/5 ölçekli bir modern kent replikası yerleştirilmiştir. Bu kenti ziyaretin dakikası 50 cent ile ücretlendirilir ve kentte bırakılması muhtemel herhangi bir hasar için, belirli bir depozito ücreti yatırılması beklenir. Bu ücret ödendikten sonra, şehrin müstakbel sakinlerine, elektronik bir delgili kâğıttan ibaret olan bir "kentin anahtarı" takdim edilir. Bu anahtar kentin girişinde duran bir bilgisayara okutulur ve bilgisayara 1915 yılında hayatta olan 100.000 kişiden birinin ismini söylemeniz beklenir. Eğer söylediğiniz isim ünlü biriyse, ödediğiniz ücret artacaktır. Bu işlem tamamlandıktan sonra, katılımcı kartı yanına alır ve küçük bir kabine çekilir. Burada kablolar ve yaylarla dışarıya bağlanan, uzay giysisine benzeyen bir mekanizmanın içine girer ve en nihayetinde, kentteki bir robot-bebek (robo-doll) ile, modern bir *pantograf* aracılığı ile bağlantı sağlanır. Katılımcı bu elektronik ritüel aracılığı ile, olmayı arzu ettiği insana dönüşür ve bu kentte, tüm ahlaki sınırlamalardan azade bir biçimde (tabii ki verdiği hasarın ücretini ödemek koşuluyla) özgürce dolaşmaya muktedirdir.

Barnum Jr.'un sözde-ideal kenti, işlediği tema açısından, 1973 tarihli, Michael Crichton tarafından yönetilen Westworld filmi andırsa da, bu filminden iki yıl önce yayınlanmıştır ve barındırdığı teknolojiler bakımından daha karmaşık bir düşünceye yaslanır. Westworld'de parkı ziyaret edenler kendi biyolojik bedenlerini terk etmezler ve parkın daimî sakinleri ziyaretçilere hizmet etmek amacıyla üretilmiş androidlerdir. Oysa Superstudio'nun tahayyül ettiği kentte, bilinç kablolar ve mekanik prensiplerle avatarlara aktarılır, acı ve benzeri bedensel hisler sibernetik bir geri besleme sistemi ile biyolojik bedene aktarılır. Tüm kent, yalnızca "kendisi olmayan" robotların birbirileri ile etkileşimleri için kurgulanmış bir sahte-arayüzdür.

Superstudio, bu ideal kentte, tema parklarını ve bilincin -ya da en azından bedensel hislerin- aktarımına yönelik argümanlar temelinde mübalağa haline getirirken, disneyleşmenin erken bir eleştirisini ortaya koyar. Barnum Jr.'ın Büyük ve Muhteşem Şehri'nin işlediği tema, Superstudio'nun sürdürdüğü, nesneler dolayımında örgütlenmiş inotantik bir yaşamın eleştirisine yönelen diğer projeleri ile uyumluluk halindedir; ancak bu sefer, bu anlamlar dünyasından çekilmek yerine, inotantikliğin kendi koşullarını mübalağa eder. Eleştirel bir konum üretmek için "başkası olma" temasını üretkenleştirir.

4.4 İnotantik Bir Vitruvius: Viel de Saint-Maux'un Sunağı

Richard Wittman (2007) *The hut and the Altar: Architectural Origins and the Public Sphere in 18th Century France* isimli metninde, mimarlıkta iyi ve güzelin kaynağı olarak, doğanın tam da eşiğinde duran ilkel kulübeyi işaret eden Laugier'in mimarlık kuramının karşısına, Jean Louis Viel de Saint-Maux'un 18. yüzyılın ikinci yarısında yayınladığı mimarlık metinlerini yerleştirir: Laugier estetik kaynağını doğadan alan (mimesis) ve yalnızca gereksinimin zemininde kendine bir takım eklemeler yapmaya izin veren bir mimarlık kavrayışı inşa ederken, Viel mimarlığın bu türden, akılcı bir gereksinim ilişkisinde kökenlenebileceğine itiraz etmiştir. Wittman'a (2007, s. 238) göre Viel, dünyayı yalnızca alegoriler aracılığı ile, sembolik bir biçimde tecrübe eden bir antikite tasavvuruna yaslanarak ve eski insanların ritüellerle, efsanelerle, sihirle mistik ve alegorik biçimde sürdürülen yaşamı; bu türden, tüm tarihe nüfuz etmiş bir akılcılıkla kapsanamaz. Wittman'ın (2007, s. 252) metnine göre Viel de Saint-Maux bu çerçevede rönesans sonrası mimarlık kuramının en önemli kaynağının, Vitruvius'un Mimarlık Üzerine On Kitap'ının otantikliğini sorgular:

Vitruvius, sözgelimi, onun (Viel'in) hikayesinin kötü adamlarından (villain) biri olabilirdi, ancak Viel kendini On Kitap'ın otantik bir biçimde antik olduğuna bile inandıramadı: bunun yerine kitabın bir ondördüncü yüzyıl uydurması olduğunu deklare etti. Viel Vitruvius'un farklı klasik elemanların mitik kökenleri hakkındaki hikayelerini gülünç peri masalları olarak değerlendirdi ve bunların gerçek antik kaynaklardan bulanık bir biçimde hatırlanan, yarı-sindirilmiş alegorileri temsil ettiğini öne sürdü. Ancak Viel'in keyfini gerçekten kaçırın asıl şey Vitruvius'un 'sadece boyutlarının oranlarına göre antik anıtlar' kavrayışydı. On Kitap'ın Romalıları yalnızca güldüreceğini deklare ettikten sonra, zaten antikitede mimarlık hakkında yazılmış bir elyazması olamayacağını süratle belirtti, zira mimarlık o zamanlar hala herkes tarafından anlaşılabilir bir haldeydi. Mimarlıktaki bütün modern hataların izi bu küstah kalpazanlığa kadar sürülebilirdi, zira "Vitruvius", Rönesans'tan bu yana insanlara, eskilerin mimarlık hakkında tam da kendilerinin düşünmeye meyilli oldukları gibi, yani maddi ve biçimsel olarak düşündükleri konusunda güven verici bir yanılsama vermişti.¹⁸⁷

Wittman'a (2007) göre Viel'in mimarlık kitabına yönelttiği bu itiraz, Victor Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu* isimli romanında kitap ve mimari nesne arasında kurduğu dönüşüm ilişkisinin kaynağını oluşturur. Hugo ikonik *Ceci tuera cela*¹⁸⁸ özdeyişi ile, kiliselerin ritüelleri ve mekanları ile aktarılan kolektif hafızanın kitap tarafından yok

¹⁸⁷ Tez yazarının çevirisi.

¹⁸⁸ Fr. "Bu onu öldürecek."

edilmek üzere olduğunu vurgular. Wittman (2007, s. 253) yine de Victor Hugo'nun ve Viel'in arasındaki farkın altını çizmek gerektiğini ifade eder: Viel'in kitap-mimarlığı itirazına içkin, ritüelistik ve sembolik olanın yitimine ağıt yakan umutsuz ton, Laugier'inkini andıran bir ümit ile değiştirilmiştir. Mimarlık, insanın kolektif biçimde (eski batıl inanışlarından) özgürleşmesi adına kitaba -bilinçli bir biçimde- kurban edilmektedir.

Viel'in mimarlığın antik çağlarda üstlendiği -ya da üstlenmiş olabileceği- kozmolojik, sembolik ve ritüelistik rol üzerinden harekete geçen itirazı, Rönesanstan bu yana kendiliğini entelektüel bir faaliyet alanı olarak inşa eden mimarlık kültürünün merkezindeki metni bir çırpıda *inotantiklik* bölgesine doğru savururken, aynı anda mimarlık geleneğinin büyük bir bölümünün meşruiyetini sorgulanır hale getirir.¹⁸⁹ Zira eğer Vitruvius, gerçekten ancak tırnak içinde yazılması, alaycı bir biçimde başvurulması gereken, gülünç bir Rönesans sahteciliği ise; ve tüm tarihe nüfuz eden hakiki bir mimarlığı değil de; toplumun kendi işleyiş biçimini yine kendine doğrulamak amacıyla araçsallaştırılmış bir gayri ahlakilik biçimini ele veriyorsa, Leon Battista Alberti'den itibaren inşa edilen, Kraliyet Akademileri gibi mimarlık kurumlarının biçimlenmesinde aktif bir rol oynayacak mimarlık geleneği, kapsamlı bir değer yitimi ile karşı karşıya kalacaktır.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Viel'in Vitruvius'a itirazı, İdeal otantiklik ve Laugier bölümünde tartıştığımız stoacılık bağlantısı ile karşılaştırılmaya değer.

¹⁹⁰ Bu yitimin karmaşık imaları, akademinin, sözgelimi *Ancien Regime*'de Kralın dünya üzerindeki otoritesinin ilahi meşruiyeti ile bağları düşünülürse, büyük çaplı siyasi problemlere kadar uzatılabilir.



5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Otantiklik, mimari nesnenin kendi hakikatini dürüst bir biçimde ortaya koyması, mimarlık bilgi alanları içerisinde hâla problematik ve süregiden bir sorun alanı olarak varlığını sürdürmüştür. Mimarlığın böyle ele alındığı yaklaşımların güncel varyasyonları, tıpkı Watkin'in (1977) çalışmasında olduğu gibi, mimarlığın ahlaki kurgularından özgürleşmesi adına kapsamlı bir eleştiriye tabi tutulabilir. Tarihin ilerlemesine ve mimarlığın bu kolektif ilerleme karşısında üstlenmesi gereken ahlaki ve pratik tutuma yönelen bu türden eleştirilerin, mimarlık disiplinine vaad ettiği kazanımlar, yalnızca mimarlık pratiğinin katı bir ahlakçılıktan özgürleşmesine ilişkin olmayacaktır. Bu ahlakçılığı örgütleyen muhayyel, icat edilmiş, idealize bir dizi dini mitosu işe koşan, siyasi arzuları nedeniyle 19. yüzyıl milliyetçiliği ile kökensel ve tarihsel olarak bağlantılanan ve her ne kadar bugün tüm bu yan bağlantılarından ayrıştırılmış gibi görünse de, kalıtsal bir biçimde mimarlık kültürüne aktarılmış düşünce biçimlerine yönelik yeni bir dizi pozisyon vaat edecektir. Araştırmanın giriş bölümünde de serimlendiği gibi, otantiklik teknolojilerine yönelik bu kartografiyi, mimarlık kuramı içerisinde ön plana çıkmış başka kuramsal çabalar temelinde genişletmek de mümkündür. Otantiklik teknolojilerinin, mimarlık kuramında çok farklı biçimlerde gün yüzüne çıktığı, farklı kapsamlardaki tartışma hatlarını mimarlıkla bağlantılandırmak gibi bir işlevi yerine getirdiği göz önünde bulundurulursa, bu türden eleştirel girişimlerin çoğaltılmasının, mimarlık tarih-yazımı, kuramı ve eleştirisi için önemli bir güzergahı ortaya koyduğu ifade edilebilir.

Ancak “otantiklik teknolojileri” mimarların kullandığı, iletişimsel bir strateji, çeşitli medya teknolojileriyle doğrudan bağlantılar kuran performatif bir edim olarak ele alınırsa, ironik ve paradoksal bir biçimde, mimarlığın barındırdığı süreçlere içkin çeşitli belirsizlikleri ve çekimsellikleri yok etmenin olumsal düzenekleri olarak belirir: Otantiklik teknolojileri, tarih boyunca farklı biçimlerde tezahür etmiş enformasyonel ağlar ve söylem bileşenleri aracılığı ile, mimarlığın farklı teknolojik-kültürel sistemlerle bağlantılandırılmasını sağlamışlardır. Farklı otantiklik kurguları, üçüncü bölümdeki fragmanların da serimlemeyi hedeflediği gibi, mimarlık içindeki/dışındaki

olguları sürekli bir biçimde yeniden organize etmiş ve mimarlığın eylem alanınının doğrudan bir biçimde ilişkili olduğu hakikatler dizisini yeniden tanımlamış, mimarlığı toplumsal ve siyasi bir arzunun operasyonel bir bileşenine dönüştürmüştür.

Bu bağlamda, “otantiklik mimarlıklar” bilgi alanından tümüyle kapı dışarı edilmesi gereken büyük anlatılar, idealize temsiller, olarak değerlendirilmezse; dünya deneyimini bütünleştiren, ilâhi bir dehaya sahip, merkezi ve bütünleştirici bir öznelige dair alışıldık kavrayışlardan ayrıştırılırsa, mimari tasarım araştırmaları içerisinde üretken bir güç-kazanma pratiği olarak yeniden kavramsallaştırılabilir. Araştırmanın üçüncü bölümünde ele aldığı vakalar, kendi enformasyonel bağlamları içerisinde, toplumsal hafızayı yeniden organize etmiş, mimari biçimin üretileceği (ya da kendi-kendini üreteceği) üretim protokollerine dair bir dizi süreç örgütlemiş ve mimari nesnenin geniş bir kamusal çevre tarafından anlaşılabilir olmasını sağlayan, çeşitli duyumsamalar yaratan stratejik, kuramsal bileşenler olarak işlev görmüşlerdir. Kısacası verili, önceden belirlenmiş bir hakikati temsil eden otantiklik yerine, “otantiklik teknolojileri” olarak sorunsallaştırıldığında, bu teknolojilerin performatif bir biçimde, mimari biçimlenmeye uygun “hakikatler” üreten karmaşık aygıtlar oldukları savlanabilir. Zira otantiklik kavrayışı, 18. yüzyılda güçlü bir biçimde belirginleşmesinden itibaren; failleri, içinde büyüyüp geliştiği toplumun ve kültürün ona dayattığı ve takip etmek zorunda bıraktığı süreçlerin dışında bir takım merkezi olguların var olabileceğine ve bu olguların yeni bir pratik, meslek kültürü, daha geniş bir kültürel çevre ve toplum vb. ölçeklerde işletilebileceğine dair bir sistematik bir arayışı, normatif bir çerçevede meşru kılar. Böylelikle mimarlık ediminin gerek kültürel hafıza ile bağlantısını gerekse mimari üretim süreçlerinde kullanılan biçimlerle ve teknolojilerle kurduğu doğrudan ilişkileri yerinden etmeye ve bütüncül bir biçimde yeniden örgütlemeye yönelik kuramsal çabaların önemli bir dayanağını oluşturur. Bu yeniden örgütlenme, mimarlığı çeşitli politik arzulara/sistemlere/akışlara bağlar, mimarlığın barındıracağı medya-teknolojik bileşenlerle ilişkili çeşitli yeni pozisyonlar yaratır ve en nihayetinde, mimarlığın içinde anlaşılabilir olacağı yeni bir operasyonel çevre organize eder.

Tartışmaya açılan, mimarlık bilgi alanı içerisinde tarihsel olarak işler kılınmış otantiklik teknolojilerinde, bu yeniden organizasyonun izlerinin takip edildiği ifade edilebilir: Marc-Antonie Laugier, mimarlık pratiğini, doğa ile kurduğu bağlantı çerçevesinde yeniden organize etmeye çalışmıştır. Pugin Katolik bir İngiltere idealine

geri dönmeyi arzulamış, Viollet-le-Duc geometrik bir üsluba sahip doğa düşüncesi ile, mimari biçimi ilkeli bir doğanın rasyonel bir uzantısı olarak yeniden organize etmiştir. Sullivan, doğanın üretken kuvvetlerinin yaşam ve biçim arasında bir özdeşlik yarattığını vurgulayarak, mimari biçimlenmenin anlaşılabilir olacağı yeni bir iletişimsel biçim üretmiştir. Archizoom ve Superstudio, kapitalist üretim pratiklerinin anlamlar üzerinden işleyen yabancılaştırıcı kuvvetlerin nesnelere nüfuzunu, bu anlamların dağılma süreçlerine nüfuz ederek engellemeye çalışmış ve kendi pratiğini bu anlam örgütleyen mecraların içerisine taşımıştır. Kuram-sonrası ve eleştirelilik-sonrası gibi girişimler, hayatın enformasyonel bir kavranışı üzerinden harekete geçerek, mimari araştırmanın inovasyon odaklı-yeni biçimlerini mimarlık bilgi alanı içinde anlaşılabilir kılmayı denemiştir. Diğer taraftan bütün bu girişimler, mimarlık bilgi alanı içerisinde yeni sınırlar ve değer hiyerarşileri önerirken, performatif bir biçimde, mimarlığın çeşitli bileşenlerini inotantiklik bölgesine doğru kaydırır: Laugier pilasterleri, doğada rastlanamayan geometrilerdeki sütunları bir bozulma olarak anlar. Pugin, kendini olduğundan başka biçimlerde göstermeye yönelik mimari yapıları mimarlığın dışına doğru taşımayı arzular. Viollet-le-Duc doğada, strüktürde ve kullanımda hayati bağlantılarını yitirdiğini düşündüğü, ancak döneminin *Academie de Beaux-Arts*'ında sürdürülmekte olan biçimleri mimarlığın dışında bırakmaya çalışır. Sullivan, hazır-yapım fikirleri, kitapları, akademik bilgiye yaslanan mimarlık pratiklerini ve modaların geçici heveslerini mimarlık faaliyet alanından arındırmaya çalışır. Archizoom ve Superstudio; mimarlığın, mimari modernizm ile birlikte üstlenmeye başladığı altyapısallaştırma rolüne eleştirel perspektifler yaratır. Yaşamın enformasyonelleşmiş, ağlaşmış halini vurgulayan eleştirel-sonrası, kuram-sonrası girişimler, 1960'lardan itibaren mimarlık bilgi alanındaki merkezi tartışmaları teşkil eden kuramsal mimarlıkların işleyiş biçimlerine karşı yeni mimari pozisyonlar üretirler. Özetle tüm bu girişimler, mimarlık bilgi alanı içerisinde hafızaya, mimarın üstlenebileceği faillik türüne, mimarlığın baskın kurumlarına ve örgütlenmelerine yeni pozisyonlar atfetmişlerdir. Bu atfetme edimi, hafızanın metinsel örgütlenmesi ya da gridal organizasyon gibi, medya teknolojileri tarihinde farklı noktalarda ortaya çıkmış bileşenleri de, otantiklik teknolojilerinin bileşenleri olarak ehlileştirmiştir.

Bununla beraber, mimari biçimin herhangi bir otantiklik teknolojisi ile bir hakikat ifadesine rastlanma zorunluluğunun bulunmadığı sonucuna varılabilir. Gerek yukarıda yeniden sıralanan, otantiklik teknolojilerinin parçacıl ve yırtılmalarla dolu hatları,

gerekse de dördüncü bölümde tartışmaya açılan inotantiklikler koleksiyonu, “kasıtlı bir biçimde başkası olma” çabasının da mimarlık bilgi alanı içerisinde üretken sonuçlar doğurabileceği argümanını belirginleştirir. Zaera-Polo’nun “Hokusai Dalgası” stratejisi, mimari araştırmayı daha geniş bir iktidar sahası ile bağlantılandırmak adına, zaten kararlı kimliklerin imkansızlığını vurgulayarak, başkası olmaya izin vermeyi önerir. Frank Gehry’nin 80’li yılların sonunda sürdürdüğü -sonraları kendisinin de reddettiği- ironik ikonografik arayışlarında temellenen girişimler, mimarlığın enformasyonel-organizasyonel bileşenlerinde ciddi bir değişim yaratmıştır. Buna göre mimarlık bilgi alanları içinde beliren yeni araştırma programlarını sürdürmesi için, kendini bir otantiklik argümanına yaslamasına gerek yoktur. Ancak yine de, tam da bu stratejiler yüzünden, kasıtlı antagonizma kurmaya yönelik bileşenler barındıran otantiklik teknolojilerini, mimari araştırmayı sürdürmeyi sağlayacak bir mimari anlatı aracı olarak ehlileştirmek de olasıdır. Bu açıdan hem otantiklik argümanları hem de çeşitli başkası olma performansları, mimari düşüncüyü çeşitli derecelerde meşrulaştıracak, daha geniş çevrelere ve ekolojilere bağlayacak aygıtlar olarak kullanılabilir.

KAYNAKLAR

- Ackermann, R., Pyne, W. H. William H., Combe, W., Pugin, A. ve Rowlandson, T. (1808). *Microcosm of London*. London: R. Ackermann. http://archive.org/details/b22007076_0003 adresinden erişildi.
- Adams, F. (2003). The Informational Turn in Philosophy. *Minds and Machines*, 13(4), 471-501. doi:10.1023/A:1026244616112
- Adams, R. P. (1957). Architecture and the Romantic Tradition: Coleridge to Wright. *American Quarterly*, 9(1), 46-62. doi:10.2307/2710068
- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. London ; New York: Verso.
- Adorno, T. W. (2012). *Sahicilik jargonu: Alman ideolojisi üzerine; 1962-1964*. (Ş. Öztürk, Çev.) (1. bas.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Allais, L. (2011). Disaster as Experiment: Superstudio's Radical Preservation. *Log*, (22), 125-129.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları*. (A. Tümer, Çev.) (2. Baskı.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altick, R. D. (1978). *The Shows of London* (1st edition.). Cambridge, Mass: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.
- Aureli, P. V. (2011). *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Aureli, P. V. (2015). *Az Yeterlidir: Mimarlık ve Asketizm Üzerine*. (B. Bilir, Çev.). İstanbul: Lemis Yayın.
- Banham, R. (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Barker, M. (1992). An Appraisal of Viollet-Le-Duc (1814-1879) and His Influence. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850—The Present*, (16), 3-13.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London : Penguin UK.
- Berlage, H. P. (2015). *Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler*. (A. Erol, Çev.). İstanbul: Janus.
- Berman, M. (2017). *Özgünlüğün Politikası: Radikal Bireycilik ve Modern Toplumun Ortaya Çıkışı*. (N. Yıldız, Çev.). İstanbul: Sel.
- Bostrom, N. (2003). Are We Living in a Computer Simulation? *The Philosophical Quarterly*, 53(211), 243-255. doi:10.1111/1467-9213.00309
- Braidotti, R. (2016). *İnsan Sonrası*. (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

- Braidotti, R. (2021).** Eleştirel İnsanötesi Bilimler İçin Kuramsal Bir Çerçeve. *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi: Posthümanizm*, (7).
- Branzi, A. (2006).** *No-Stop City: Archizoom Associati*. Orléans: Hyx.
- Bressani, M. (2014).** *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879* (1st edition.). Burlington, VT: Routledge.
- Buckley, C. (2018).** *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s* (1st edition.). Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.
- Carmo, M. (2001).** *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Carmo, M. (2011).** *The Alphabet and the Algorithm*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Carmo, M. (2017).** *The Second Digital Turn: Design Beyond Intelligence*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Celant, G. (1987).** *Il Corso Del Coltello/The course of the knife: Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Frank O. Gehry* (1st edition.). New York, NY: Rizzoli New York.
- Coeckelbergh, M. (2017).** *New Romantic Cyborgs: Romanticism, Information Technology, and the End of the Machine*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Colomina, B. (2018).** *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- De Landa, M. (2006).** *Çizgisel Olmayan Tarih: Bin Yılın Öyküsü*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2013).** *Foucault*. (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.) (1.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001).** *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. (Ö. Uçkan ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2005).** *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Çev.) (11. bs.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Dijksterhuis, E. J. (1986).** *The Mechanization of the World Picture: Pythagoras to Newton*. (C. Dikshoorn, Çev.) (n edition.). Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Draaisma, D. (2014).** *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (2004).** *After Theory*. New York: Basic Books.
- Eisenstein, E. L. (1966).** Clio and Chronos an Essay on the Making and Breaking of History-Book Time. *History and Theory*, 6, 36-64. doi:10.2307/2504251
- Eisenstein, E. L. (1986).** *Print Culture and Enlightenment Thought*. North Carolina, NC.: University of North Carolina.

- Elflin, R. K. (2011).** Discotheques, magazines and plexiglas: Superstudio and the architecture of mass culture. *Footprint*, 59-76.
- Ford, E. R. (2003).** *The Details of Modern Architecture, Volume 1*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Forty, A. (2004).** *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson.
- Foucault, M. (1998).** *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. (L. H. Martin, H. Gutman ve P. H. Hutton, Ed.) (First edition.). Amherst: University of Massachusetts Press.
- Foucault, M. (2017a).** *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2017b).** *Kelimeler ve Şeyler*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Frampton, K. (1995).** *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. (J. Cava, Ed.). Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- Frichot, H. (2017).** *Mimari Teorinin Ölümlü ve Diğer Kuruntular Üzerine*. (G. Yeşildağ, Çev.). İstanbul: Sub Yayınları.
- Fukuyama, F. (1989).** The End of History? *The National Interest*, (16), 3-18.
- Hayles, N. K. (1999).** *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/H/bo3769963.html> adresinden erişildi.
- Heidegger, M. (1977).** *Question Concerning Technology, and Other Essays, The*. New York, NY: Harper Torchbooks.
- Hill, R. (2009).** *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain* (Illustrated edition.). New Haven: Yale University Press.
- Holliday, K. E. (2012).** Phoebe Stanton on Pugin's Contrasts. *Journal of Architectural Education*, 65(2), 106-116. doi:10.1111/j.1531-314X.2011.01188.x
- Hvattum, M. (2006).** 'Unfolding from within': Modern architecture and the dream of organic totality. *The Journal of Architecture*, 11(4), 497-509. doi:10.1080/13602360601037941
- Hvattum, M. (2017).** Zeitgeist, Style, and Stimmung: Historiography of Architecture. *Companion to the History of Architecture* içinde (ss. 1-24). John Wiley & Sons, Ltd. doi:10.1002/9781118887226.wbcha070
- Jencks, C. (1971).** *Architecture 2000: Predictions and Methods*. Connecticut: Praeger.
- Jencks, C. (1997).** *The Architecture of the Jumping Universe: A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture* (Revised edition.). Chichester: Academy Press.
- Kittler, F. (2009).** *Optical Media*. Cambridge, UK: Wiley.
- Kittler, F. A. (1990).** *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, California: Stanford University Press.

- Kittler, F. A. (1999).** *Gramophone, Film, Typewriter*. (G. Winthrop-Young ve M. Wutz, Çev.) (1 edition.). Stanford, California: Stanford University Press.
- Kwinter, S. (1994).** Architecture and the Technologies of Life. *AA Files*, (27), 3-4.
- Lang, P. (2003).** Suicidal Desires. *Superstudio: Life without Objects* içinde . Milano: Skira.
- Lang, P. ve Menking, W. (2003).** *Superstudio: Life without Objects*. Milano: Skira.
- Laugier, M.-A. (1755).** *An essay on architecture; in which its true principles are explained, and invariable rules proposed, for directing the judgement and forming the taste of the gentleman and the architect, with regard to the different kinds of buildings, the embellishment of cities*. London: Printed for T. Osborne and Shipton. <http://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich> adresinden erişildi.
- Lavin, I. (2019).** FOG Magus – The Most Complicated Building ever Built. *FOG Magus – The Most Complicated Building ever Built* içinde (ss. 22-35). Basel: Birkhäuser. doi:10.1515/9783035617634-004
- Le Corbusier. (1999).** *Bir Mimarlığa Doğru*. (S. Merzi, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Lewis, W. (1914).** Blast No:1.
- Lindsey, B. ve Gehry, F. O. (2001).** *Digital Gehry. Englische Ausgabe.: Material Resistance Digital Construction*. Berlin: Springer Science & Business Media.
- Marinetti, F. T. (1909).** The futurist manifesto. *Le Figaro*, 20, 39-44.
- Martin, R. (2004).** *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- Martin, R. (2017).** Neye Karşı Eleştirel? Ütopyacı Bir Gerçekçiliğe Doğru (2005). A. K. Sykes (Ed.), *Yeni Bir Gündem İnşa Etmek Mimarlık Kuramı 1993-2009* içinde (ss. 321-336). İstanbul: Küre Yayınları.
- Mauss, M. (1973).** Techniques of the Body. *Economy and society*, 2(1), 70-88.
- McLuhan, M. (2003).** *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley, CA: Gingko Press.
- Mills, S. (2016).** *Gilbert Simondon: Information, Technology and Media*. London: Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Natalini, A. (2003).** Inventory, Catalogue, Systems of Flux... A Statement. P. Lang ve W. Menking (Ed.), *Superstudio: Life without Objects* içinde . Milano: Skira.
- Pamuk, O. (2013).** *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parikka, J. (2010).** *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology* (1st edition.). Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.
- Picon, A. (2019).** *Mimarlığın Maddiliği*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus.

- Pugin, A. W. N. (1836).** *Contrasts: Or, A parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day, shewing the present decay of taste.* London: C. Dolman.
- Pugin, A. W. N. (1841).** *The True Principles of Pointed Or Christian Architecture.* J. Weale.
- Pugin, A. W. N. (1895).** *An apology for the revival of Christian architecture in England.* Edinburgh : J. Grant.
http://archive.org/details/a604881400pugiuoft_adresinden_erisildi.
- Pugin, A. ve Willson, E. J. (1825).** *Specimens of Gothic architecture; selected from various ancient edifices in England: Consisting of plans, elevations, sections, and parts at large ..* London: Nattali.
http://archive.org/details/specimensofgothi02pugi_adresinden_erisildi.
- Ramirez, J. A. (2007).** *Arı Kovanı Metaforu.* (A. T. Garcia, Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Reiser, J. ve Umemoto, N. (2006).** *Atlas of Novel Tectonics.* Princeton, N.J: Princeton Architectural Press.
- Rousseau, J. J. (1751).** *Discourse On The Arts & Sciences.*
http://archive.org/details/rousseau-discourse-on-the-arts-sciences-gourevitch_adresinden_erisildi.
- Rousseau, J. J. (2017).** *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı.* (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J.-J. (2020).** *Emile.* (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rykwert, J. (1981).** *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (2nd edition.). Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Rykwert, J. (1992).** Organic and Mechanical. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 22, 11-18. doi:10.1086/RESv22n1ms20166851
- Schivelbusch, W. (1993).** *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants.* New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Schivelbusch, W. (1995).** *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century.* (A. Davies, Çev.) (First edition.). Berkeley: University of California Press.
- Semper, G. (2015).** *Mimarlığın Dört Ögesi Ve İki Konferans.* İstanbul: Janus.
- Seneca, L. A. (2019).** *Ahlak Mektupları / Epistulae Morales.* (T. Uzel, Çev.). İstanbul: Jaguar.
- Sennett, R. (2011).** *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir.* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shamis, A. Y. (2017).** *The Media Environment of Political Thought: Rousseau, Marx, and the Politics of Selfies.* Pennsylvania: Lexington Books.
- Siegert, B. (1999).** *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System.* California: Stanford University Press.

- Siegert, B. (2011).** The map is the territory. *Radical Philosophy*, 1(169). <https://www.radicalphilosophy.com/article/the-map-is-the-territory> adresinden erişildi.
- Siegert, B. (2015).** *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. New York: Fordham University Press.
- Siegert, B. (2020).** Attached: The Object and the Collective. *Attached: The Object and the Collective* içinde (ss. 131-140). Basel: De Gruyter. doi:10.1515/9783110647044-008
- Simmel, G. (2013).** Modern Kültürde Çatışma. T. Bora (Çev.), *Modern Kültürde Çatışma* içinde (ss. 55-81). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simondon, G. (1980).** *On the Mode of Existence of Technical Objects*. (N. Mellamphy, Çev.). Ontario: University of Western Ontario. <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/on-the-mode-of-existence-of-technical-objects> adresinden erişildi.
- Somol, R. ve Whiting, S. (2017).** Doppler Etkisi ve Modernizmin Öteki Ruh Halleri Üzerine Düşünceler (2002). A. K. Sykes (Ed.), *Yeni Bir Gündem İnşa Etmek Mimarlık Kuramı 1993-2009* içinde (ss. 175-178). İstanbul: Küre Yayınları.
- Söhmen Tunay, Z. G. (2022).** *Orijinalkopya Bir Mimarlığa Doğru: Mimarlıkta Bir Yüzergösteren*. (Yayımlanmamış phd). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Sönmez, N. (2019).** Bir An Bile Küçük Karelere Bölünmüş Bir Kent Düşlemedik: Superstudio'nun Tasarım İle Sanat Arasında Kurduğu Mekân Üzerine. *Şehir ve Toplum*, (13).
- Speaks, M. (2002).** Theory was interesting... but now we have work: No hope no fear. *Arq: Architectural Research Quarterly*, 6(3), 209-212. doi:10.1017/S1359135503001714
- Speaks, M. (2017).** Tasarım Zekası (2002). A. K. Sykes (Ed.), *Yeni Bir Gündem İnşa Etmek: Mimarlık Kuramı 1993-2009* içinde (ss. 191-199). İstanbul: Küre Yayınları.
- Steadman, P. (2008).** *The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*. London ; New York: Routledge.
- Sullivan, L. H. (1979).** *Kindergarten Chats and Other Writings*. Chelmsford, Mass.: Courier Corporation.
- Superstudio - Supersurface: An alternative model for life on the Earth (1972).** (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=1KkTewCUKT8> adresinden erişildi.
- Şentürk, L. (2011).** Biçim Biyopolitikayı İzler, Biyopolitika Biçimi... Modern Mimarlıkta İşlevselcilik Üzerine Notlar. H. Anay ve Ü. Özten (Ed.), *Biçim Ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz* içinde (ss. 109-125). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Tanju, B. (2008).** *Tereddüd ve Tekerrür; Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Terzoglou, N.-I. (2018).** Augustus Welby Northmore Pugin's 'Functionalism': A Reappraisal. *Montreal Architectural Review*, 5.
- Tosun, Ç. B. (2008).** *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) ve Etkileri.* (Yayımlanmamış doktora). Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.
- Trilling, L. (1973).** *Sincerity and Authenticity* (First Edition.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Turner, G. (2016).** *İngiliz Kültürel Çalışmaları.* (D. Özçetin ve B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Türkkan, S. (2016).** *Making and Breaking Authorship: Potentials in Design Studio.* İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Viollet-le-Duc, E. E. (2015).** *19. Yüzyılda Gotik Üslup Üzerine.* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus.
- Viollet-le-Duc, E.-E. (1875).** *Discourses on Architecture.* (H. Van Brunt, Çev.) (C. 1). Boston: J.R. Osgood.
- Vitruvius. (2017).** *Mimarlık Üzerine.* (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Alfa.
- Watkin, D. (1977).** *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement.* Oxford: Clarendon Press.
- Wigley, M. (2007).** The Architectural Brain. A. Burke ve T. Tierney (Ed.), *Network practices: New strategies in architecture and design* içinde (1st ed.). New York: Princeton Architectural Press.
<https://trove.nla.gov.au/version/42830436> adresinden erişildi.
- Wittman, R. (2007).** The hut and the altar: Architectural origins and the public sphere in eighteenth-century France. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 36(1), 235-259.
- Zaera-Polo, A. (1995).** Conversaciones con Frank O. Gehry. *El Croquis*, (74-75), 6-37.
- Zaera-Polo, A. (1998).** Un mundo lleno de agujeros. *Croquis*, 1(88-89), 308-323.
- Zaera-Polo, A. (2005).** The Hokusai Wave. *Perspecta*, 37, 78-85.
- (URL-1).** (2009, Eylül 19). Cyberneticzoo.Com.
<http://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1949-wieners-moth-wiener-wiesner-singleton/>
- (URL-2).** (2009, Eylül 6). Cyberneticzoo.Com.
<https://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/elsie-cyberneticanimals/elsie/>
- (URL-3).** Coop Himmelb(l)au. Geliş tarihi 16 Ocak 2023, gönderen <https://coop-himmelblau.at/first-ten-years/>
- (URL-4).** Hidden Architecture. <http://hiddenarchitecture.net/media-line-olympic-village/>
- (URL-5).** Geliş tarihi 16 Ocak 2023, gönderen <https://eisenmanarchitects.com>

- (URL-6). Geliş tarihi 06 Şubat 2023, gönderen <https://www.architectural-review.com/archive/jencks-theory-of-evolution-an-overview-of-20th-century-architecture>
- (URL-7). Geliş tarihi 16 Ocak 2023, gönderen <http://lugatim.com/s/samimiyet>
- (URL-8). Almanach des Spectacles, 1823, p. 240. Geliş tarihi 06 Şubat 2023, gönderen https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diorama_diagram.jpg
- (URL-9). Geliş tarihi 06 Şubat 2023, gönderen <http://www.beaudouin-architectes.fr/2016/12/frederick-kiesler/>
- (URL-10). <http://billdomonkos.tumblr.com/post/87609303626/from-mit-schreibmaschine-1923-29-by-hn-werkman>.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Werkman_tiksel.png
- (URL-11). Geliş tarihi 06 Şubat 2023, gönderen <https://www.internazionale.it/opinione/daniele-cassandro/2016/06/23/superstudio-mostra-recensione>
- (URL-12). Geliş tarihi 06 Şubat 2023, gönderen <https://i.pinimg.com/originals/97/49/2f/97492f3a89591dbc3ef650633636af19.jpg>
- (URL-13). Geliş tarihi 06 Şubat 2023, gönderen https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Tsunami_by_hokusai_19th_century.jpg
- (URL-14). Geliş tarihi 06 Şubat 2023, gönderen <https://www.archdaily.com/554132/ad-classics-yokohama-international-passenger-terminal-foreign-office-architects-foa>

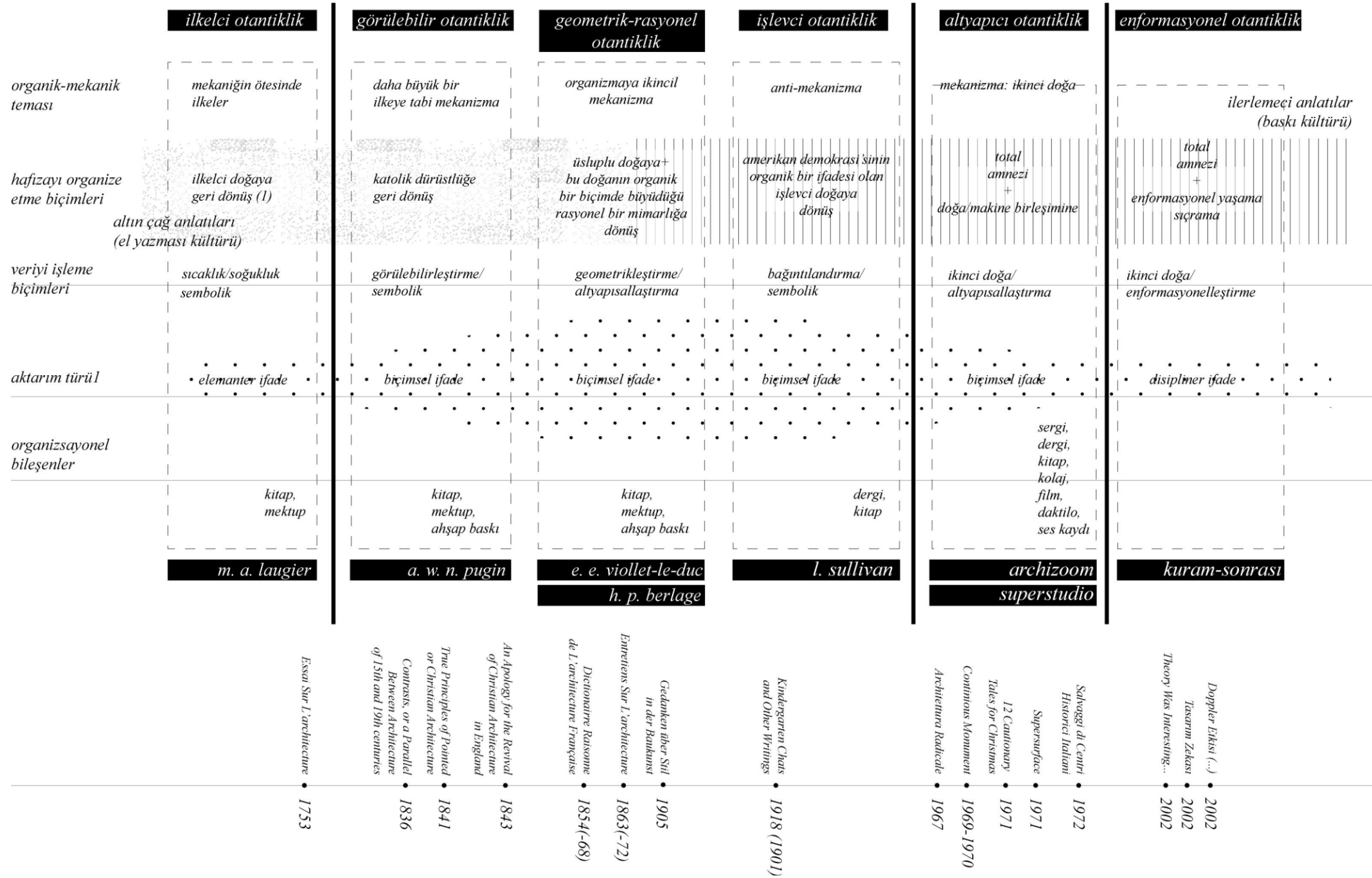
EKLER

EK A: Mimarlıkta Otantiklik Teknolojileri Kartografisi





mimarlıkta otantiklik teknolojileri kartografisi



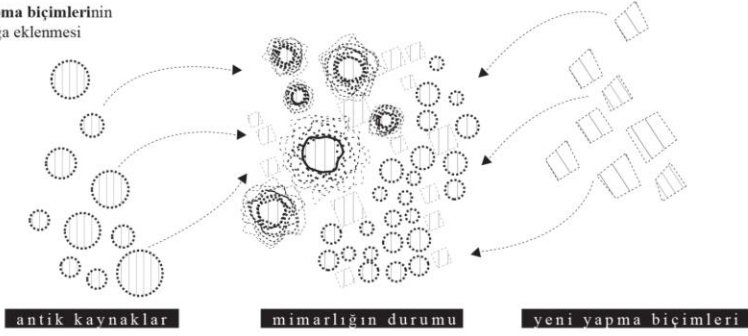
Şekil A.1 : Kartografinin Genel Çerçevesi

idealcı otantiklik

marc antoine laugier'in otantiklik teknolojisi

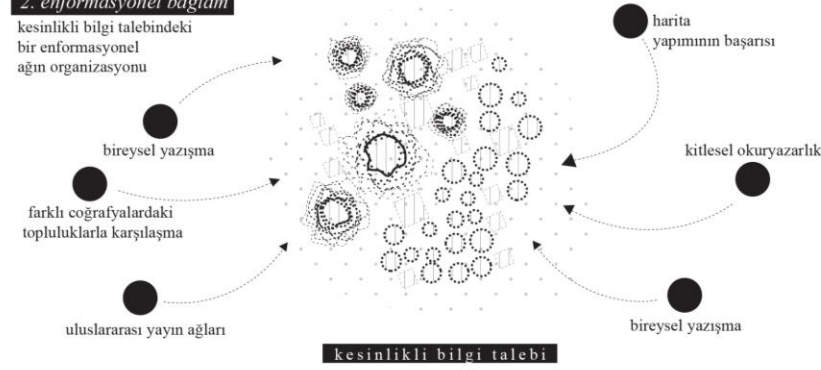
1. mekanığın ötesi

mimarlıkta eski kaynakların
ilkesiz incelenmesi
ve
yeni yapma biçimlerinin
mimarlığa eklenmesi



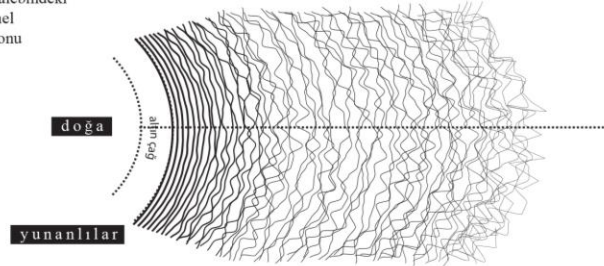
2. enformasyonel bağlam

kesinlikli bilgi talebindeki
bir enformasyonel
ağın organizasyonu



3. mimarlığın altın çağı

kesinlikli bilgi talebindeki
bir enformasyonel
ağın organizasyonu



4. hafıza

üçlü ayırım,
doğal,
işe yarar,
caprice

doğa

mimarlığın antropolojik kökeni
mimari güzelliğin kaynağı
canlılık, sıcaklık ve soğukluk

gereksinimler

mimari mesruiyetin kaynağı
duvarlar gibi yapı elemanları

caprice

her türlü hatanın nedeni
inotantiklik bölgesi

5. mimar özne

akıl yoluyla,
duyudan bağımsız olarak,
canlılığın
sıcaklığına ve soğukluğuna
erişebilir,
doğanın koyduğu yasalara tabi

doğa

caprice

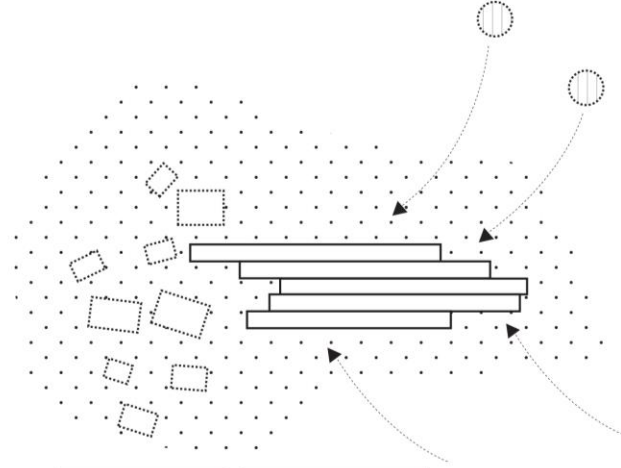
gereksinimler

Şekil A.2 : İdealci Otantiklik Kartografisi

görülebilir otantiklik

augustus w. n. pugin'in otantiklik teknolojisi

1. daha üst bir ilkeye tabi kalmış mekanik

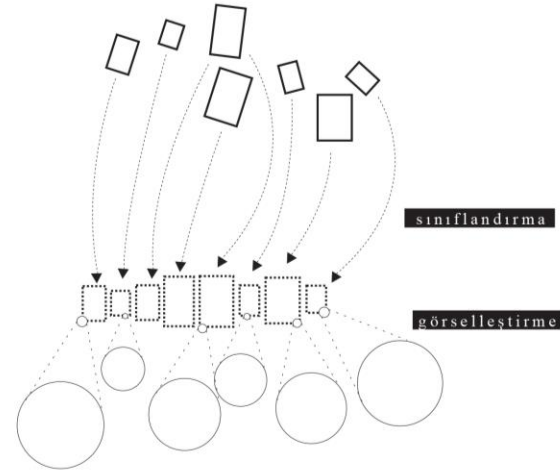


gotik tapınaklar

pagan ikonografisi

2. enformasyonel bağlam

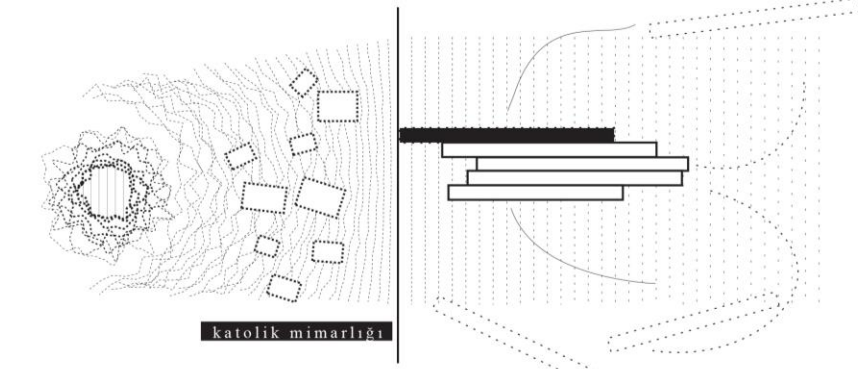
gotik tapınakların sistematik bir biçimde görselleştirilmesi, kitaplar halinde yayımlanması



sınıflandırma

görselleştirme

3. mimarlığın altın çağı



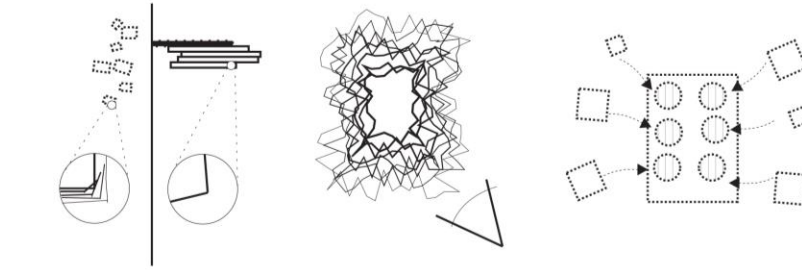
katolik mimarlığı

ilahi kaynak
katolik değerler temelinde
jeoloji, iklim, coğrafya

kesilme: 16. yüzyıl
protestanlık
Henry VIII dönemi

mekanik biraraya getirme
pagan ikonografisi
ticarileşme
makinleşme

4. hafıza

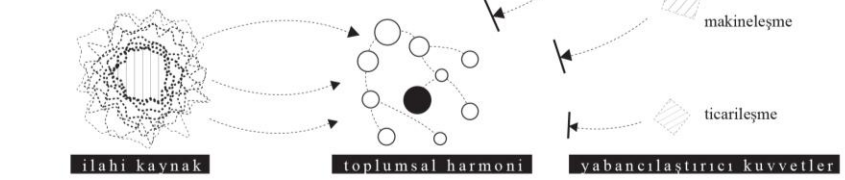


kontrastlaştırma
iki farklı tarihsel olgu
karşılaştırılabilir olarak
görselleştirilir

görülebilir dürüstlük
anıtı üreten katolik hisler,
yapının aldatmacalardan uzak
durmasını garanti altına alır

indirgemeci hiciv
anıtı üreten katolik hisler,
yapının aldatmacalardan uzak
durmasını garanti altına alır

5. mimar özne



ilahi kaynak

toplumsal harmoni

yabancılaştırıcı kuvvetler

paganlaşma

makinleşme

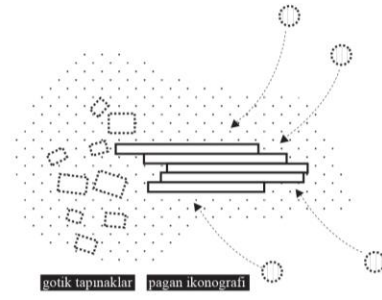
ticarileşme

Şekil A.3 : Görülebilir Otantiklik Kartografisi

geometrik-rasyonel otantiklik

viollet-le-duc ve hendrik petrus berlage hattı

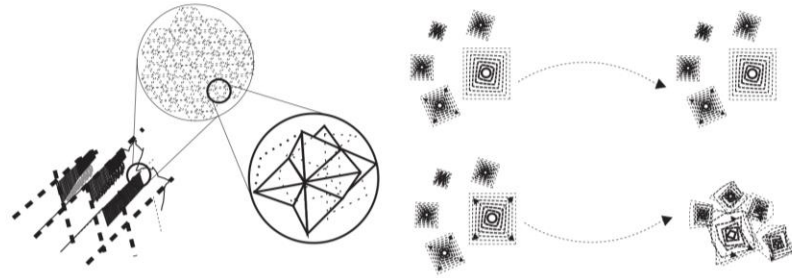
1. organiğe ikincil mekanik



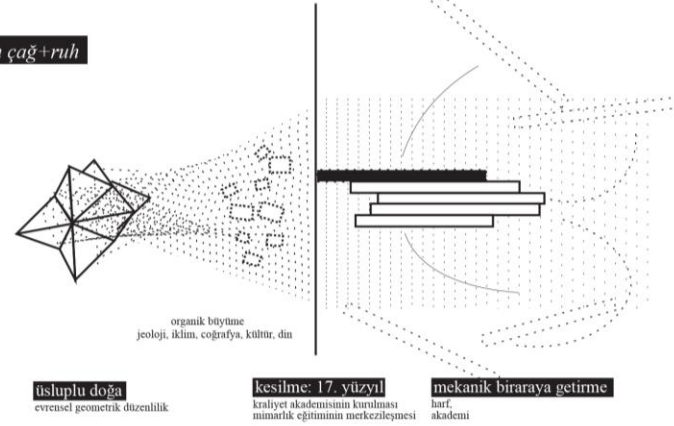
2. enformasyonel bağlam

evrenin yüzeyini dokulandıran bir organizatör
dil olarak grid

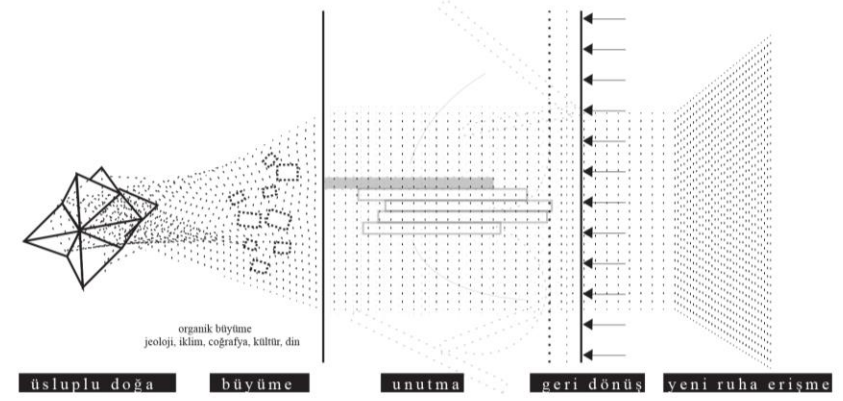
kitap (vitruvius-akademizm) karşılığı:



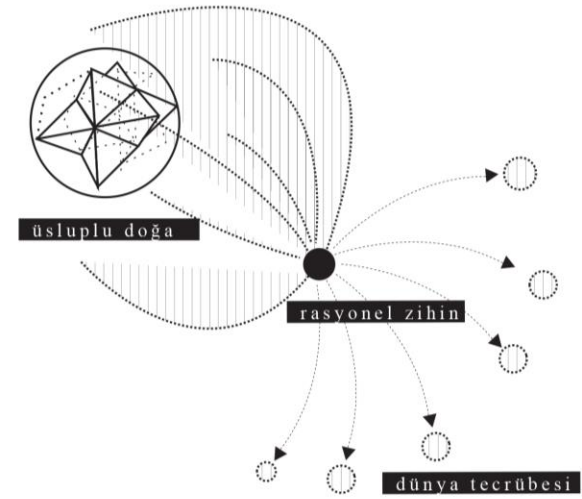
3. altın çağ+ruh



4. hafıza

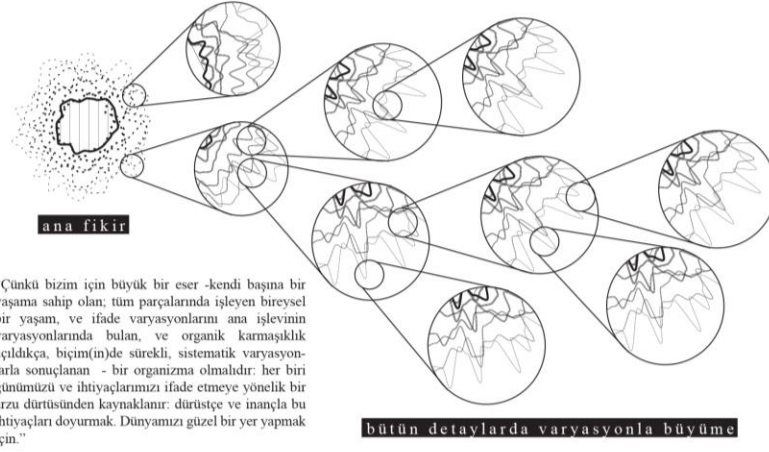


mimar özne



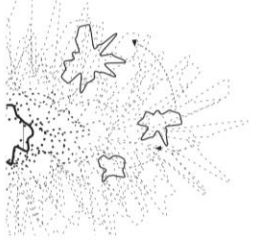
Şekil A.4 : Geometrik-Rasyonel Otantiklik Kartografisi

işlevci otantiklik
louis sullivan'ın teknolojisi
1. mekanik yerine organik

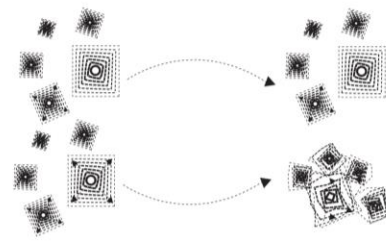


2. enformasyonel bileşenler

gerçek-zamanlı düşünce

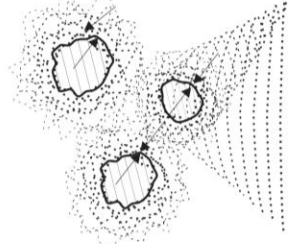


pattern book karşıtlığı

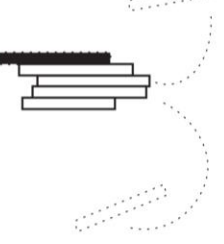


3. doğa, demokrasi ve dürtüst ifade

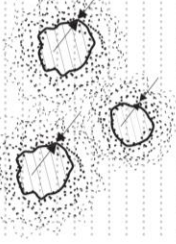
işsel amaçlar ve biçim eşbiçimi



hazır-yapım düşünce

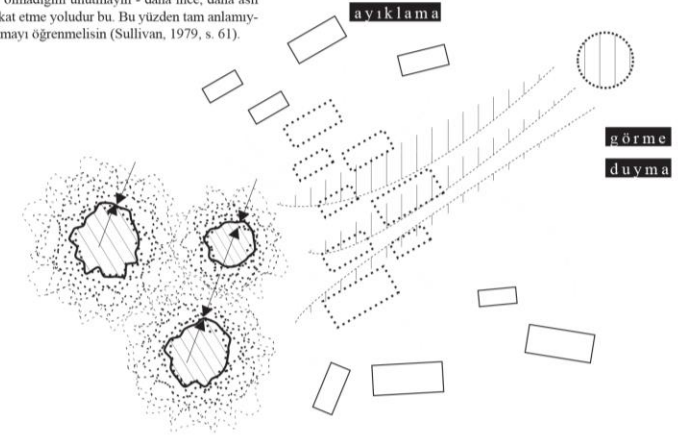


doğaya dönüş

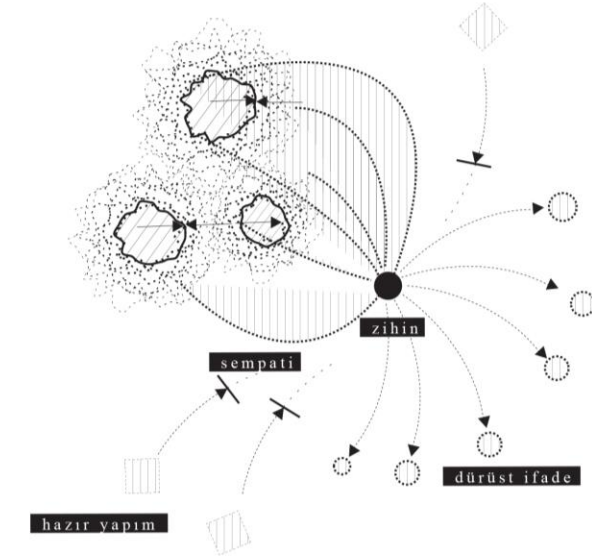


4. hafıza

Hafızayı dert etmene gerek yoktur, o kendi kendini halleder; ama gerçek anlamda yaşamayı öğrenmelisin. Dikkat etmek yaşamaktır, yaşamak ise dikkat etmektir: ve hepsinden önemlisi, spiritüel doğanızın daha yüksek bir görme ve dinleme yetisinden başka bir şey olmadığımı unutmayın - daha ince, daha asil bir dikkat etme yoludur bu. Bu yüzden tam anlamıyla yaşamayı öğrenmelisin (Sullivan, 1979, s. 61).



5. mimar özne

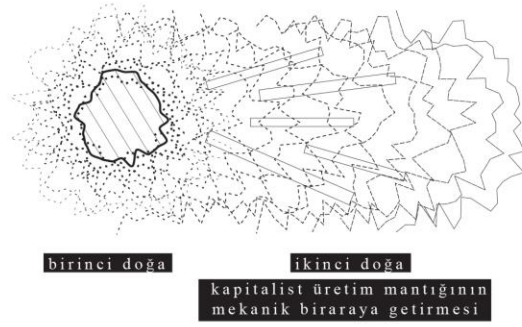


Şekil A.5 : İşlevci Otantiklik Kartografisi

altyapısal otantiklik

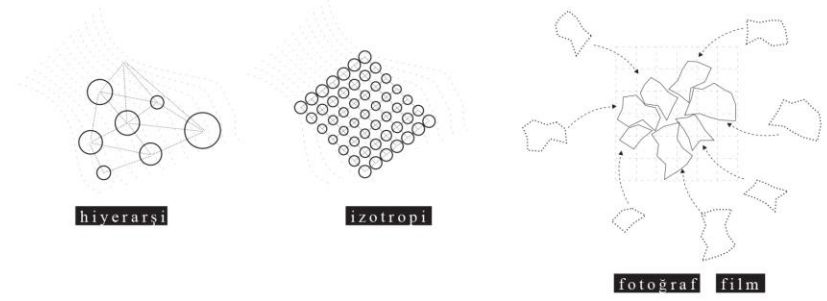
archizoom, superstudio

1. mekânın kabullenilişi



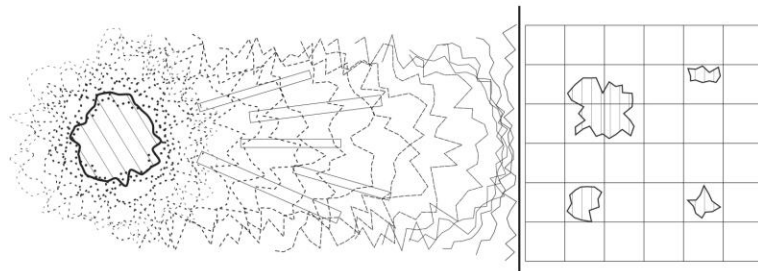
2. enformasyonel bileşenler

altyapısallaştırma

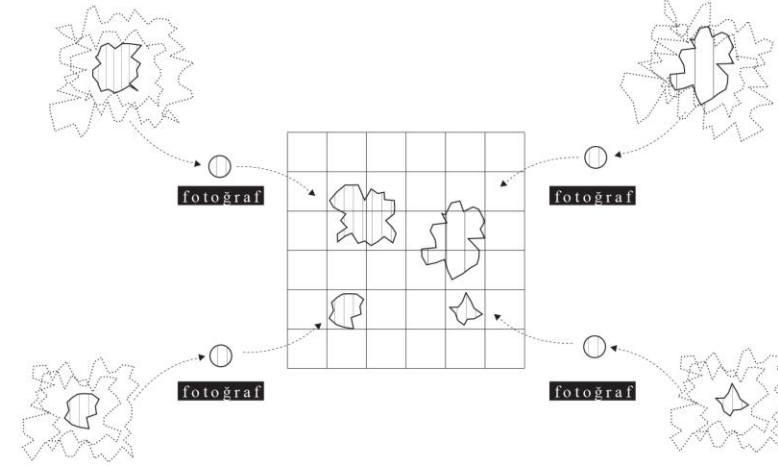


3. yeni otantiklikler

altyapısallaştırma



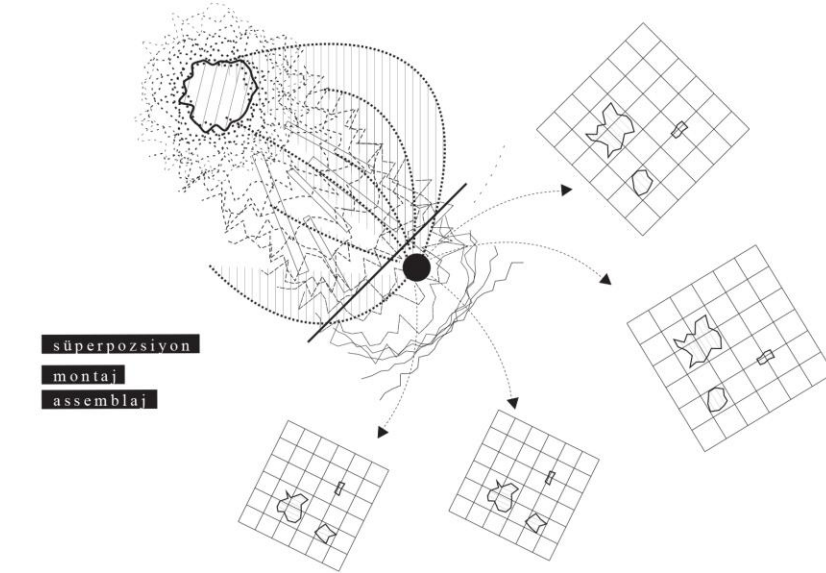
hafıza



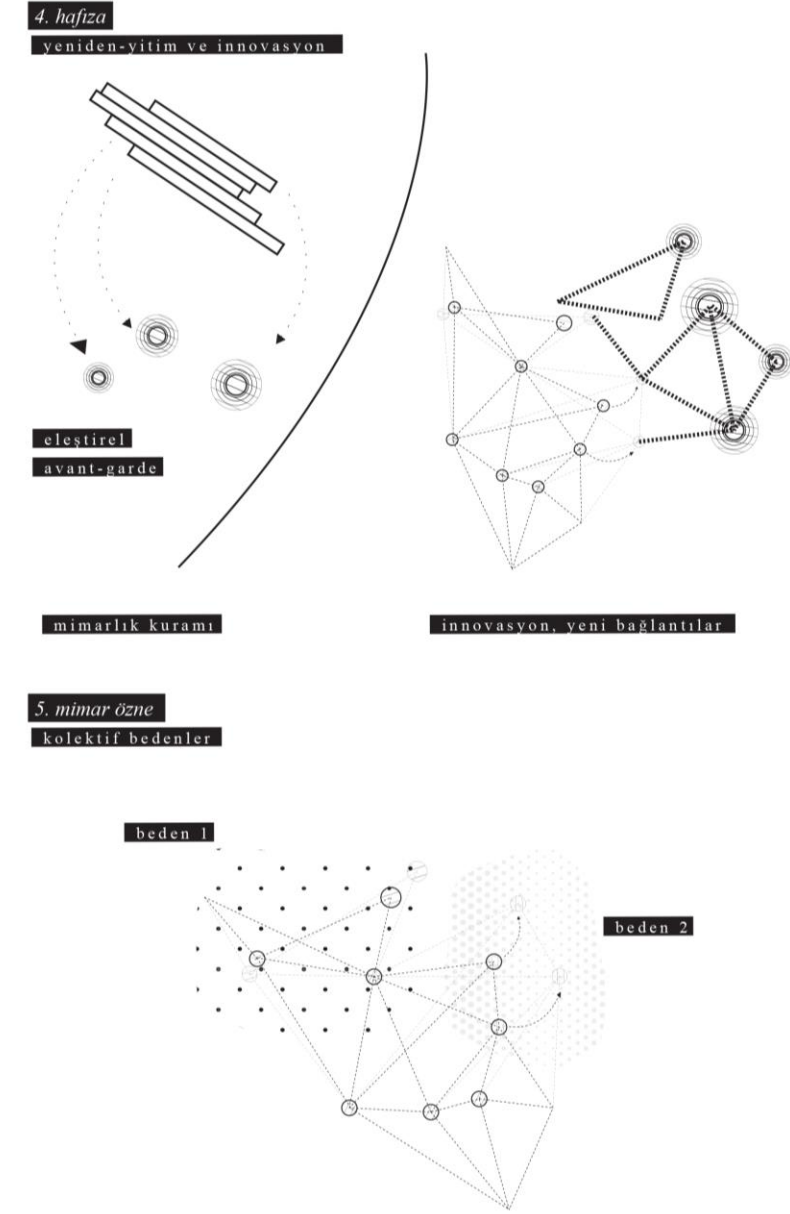
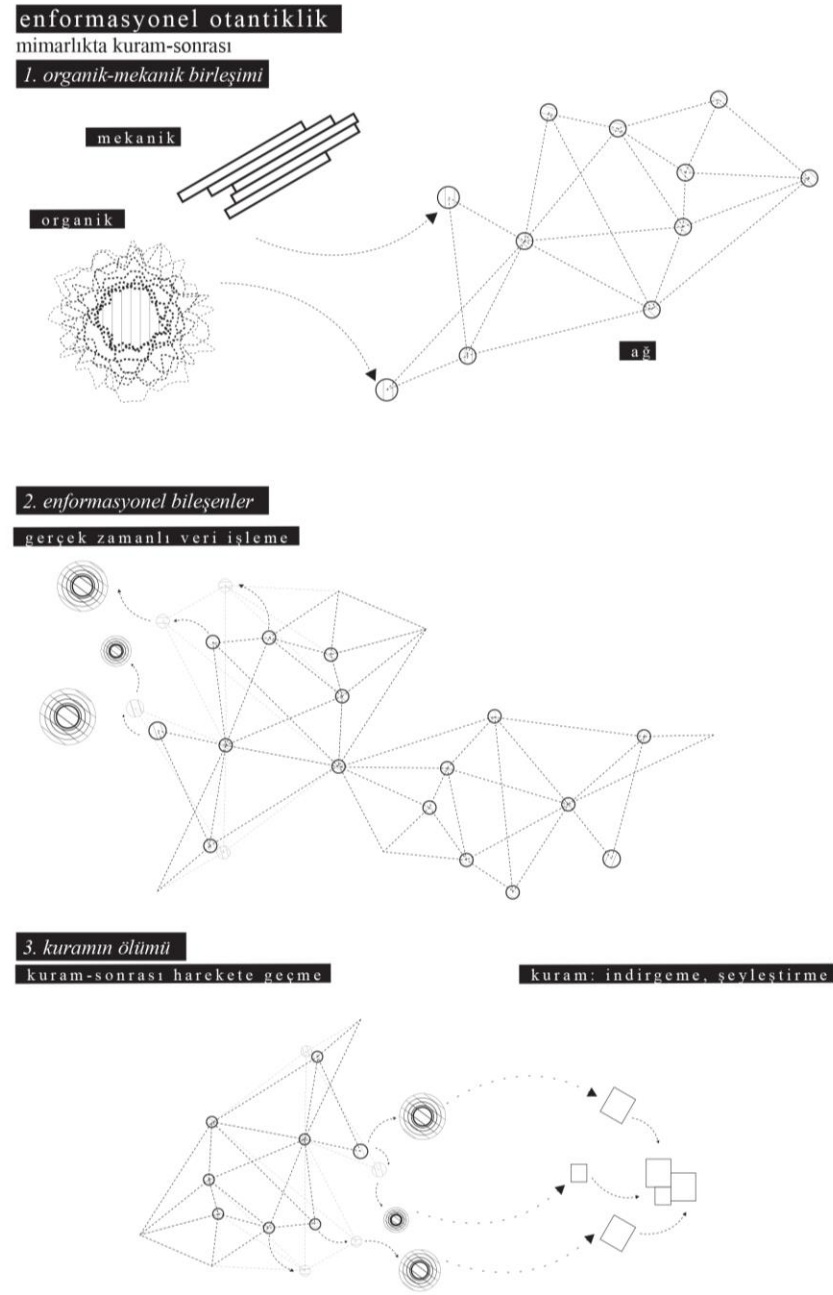
mimar özne

veni otantiklikler modelleme

mekanik biraraya getirme



Şekil A.6 : Altyapısal Otantiklik Kartografisi



Şekil A.7 : Enformasyonel Otantiklik Kartografisi



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Hüseyin Furkan Balcı

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2013, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2016, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- Araştırma Görevlisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 2019-
- Araştırma Görevlisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014-2019
- Mimarlar Odası Ulusal Mimarlık Ödülleri ve Sergisi, Fikir Sunumu Dalı Ödülü, Ekip: Dr. Nizam Onur Sönmez, Derya Uzal, Furkan Balcı, Tefik Saygın Özcan, 2019
- DEĞİAD Yaşayan Pamukkale Ulusal Mimari Proje Yarışması, 1. Ödül, Ekip: Dr. Nizam Onur Sönmez, Derya Uzal, Furkan Balcı, Tefik Saygın Özcan, 2019
- Archoutloud, Borders: DMZ Underground Bathhouse Uluslararası Fikir Yarışması, Directors Choice Award, Ekip: Yunus An, Furkan Balcı, 2017
- Çatışma Uzlaşma Zemini Olarak Yer/Mekan Mimarlık Öğrencileri Metin Yarışması Eşdeğer Para Ödülü. 2014

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Balcı, H. F., Uz, F. (2022).** *Yeniden hayatta: Mimarlıkta “kuram-sonrası”na dair bir kartografi.*IDA: International Design and Art Journal, 4(2), 159-172.
- **Balcı, H. F., Uz, F. (2022).** Honestly Visible, Visibly Honest: Problematizing Pugin’s Technologies of Architectural Authenticity. *ITU IGRS 22*, June 1-3, 2022 İstanbul, Turkey.