

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ TEMSİLDE
ELEŞTİRİ OLUŞ FARKLANMALARINI SORUNSALLAŞTIRMAK**



DOKTORA TEZİ

Mustafa MORTAŞ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

ARALIK 2022

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ TEMSİLDE
ELEŞTİRİ OLUŞ FARKLANMALARINI SORUNSALLAŞTIRMAK**

DOKTORA TEZİ

**Mustafa MORTAŞ
(502162009)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ

ARALIK 2022

İSTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

**PROBLEMATIZING THE DIFFERENTIATIONS OF BECOMING-CRITIQUE
IN ARCHITECTURAL REPRESENTATION**



DOCTORATE THESIS

**Mustafa MORTAŞ
(502162009)**

Department of Architecture

Architectural Design Program

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ

DECEMBER 2022



İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 502162009 numaralı Doktora Öğrencisi Mustafa MORTAŞ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MİMARİ TEMSİLDE ELEŞTİRİ OLUŞ FARKLANMALARINI SORUNSALLAŞTIRMAK” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Semra AYDINLI
İstinye Üniversitesi

Doç. Dr. Ashhan ŞENEL
İstanbul Teknik Üniversitesi

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

Teslim Tarihi : 20 Ekim 2022
Savunma Tarihi : 7 Aralık 2022





*rüzgârla esen tül perde,
bu yolculuk size nereden esti,
rüzgâr oluş, perde aralarında,*



ÖNSÖZ

Belki de önsöze, kendi varlığını önceleyen bir ön söz kavrayışının, bu çalışmanın kolaylıkla içselleştirebileceği bir düşünüm olmadığını söylemekle başlamalıyım. Önsözden önsöz aracılığıyla çıkmalıyım. Ne de olsa bu çalışma için sözü öncelemek ya da sözü sonsöze kapatarak kendi olanaklarını söndürmek değil, sözü orta alanlara bırakarak kapma-oluşların kavram yaratımlarına uğratabilmek gerekiyor.

Doktora sürecim boyunca açığa çıkan; merakla peşlerine düşerek anlamlandırmaya çabaladığım birçok araştırma ve keşif alanım oldu. Bu alanlar olmalarını oluşlara dönüştürerek, gelecek çalışma ve çıkarımlarım etrafında/boyunca, sürekli olarak kâh yanıp kâh sönecekler.

Bu süreçte yoğun özverisi, bilgi, sevgi, erdem ve zerafeti ile her zaman yanımda olan, en ümitsizliğe düştüğüm anlarda bile kıymetli çıkarımlar olabileceğini gösteren, açtığı birçok araştırma ve etkinlik alanı ile çalışmamı zenginleştiren değerli tez danışmanım Pelin DURSUN ÇEBİ ile çalışabilmiş olmaktan büyük bir kazanım hissediyor ve sonsuz mutluluk duyuyorum.

Yüksek lisans çalışmamızdan sonra doktora izlemelerimde de beni yalnız bırakmayan, doktora başvuru sürecimden tez ilerleme toplantılarına kadar her yaşamsal alanımda büyük izleri ve çok derin emeği bulunan Semra AYDINLI, beni her zaman etkileyecek.

Doktorada aldığım dersleri sebebiyle çalışmamın temsil alanında genişleyebileceğini fark etmemi sağlayan, yaratıcı eleştirileri ve tarih dışına taşan vizyonerliği ile tez içeriğime radikal katkılar sunan Ayşe ŞENTÜNER'in varlığı, tarifsiz bir kıymet taşıyor.

Tez savunma jürisinde yer alan Aslıhan ŞENEL'in, meselelerin altında yatanı açığa çıkarabilen incelikli, etik kavrayışları ve dayanışmayı ön plana çıkaran yaklaşımı ile Erdem CEYLAN'ın, teze dair en gizli saklı kalmış cümlelerden en örtük ilişkiselliklere kadar tezin her alanına hâkim olduğu derin kuramsal okumaları, gelecek akademik çalışmalarımı önemli ölçüde dönüştürecekleri için kendimi minnettar hissediyorum.

Bu zaman periyodunda annemin ve anneannemin zamana sığmayan mevcudiyetleri çalışmamın maneviyatını sürekli beslediler; ikisini de çok seviyorum. Onları çok özliyorum.

Bütün bu düşünce ve hislenimlerim arasında; herkese, hiç kimseye, kimse-olmayana, her şeye, hiçbir şeye ve şey-olmayana teşekkür ediyorum.

Aralık 2022

Mustafa MORTAŞ
(Y. Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET	xix
SUMMARY	xxiii
1. GİRİŞ(İM): ORTA ALANDAN BAŞLAMAK	1
1.1 Temsil, Kral, Labirent ve Öteki-Oluş.....	1
1.2 Teze Doğru İlerlerken: Kavramlar Sözlüğü ve Bir Okuma Rehberi.....	11
1.2.1 Tezde yer alan veya üretilen kavramlar sözlüğü.....	11
1.2.2 Tez okuma rehberi	19
1.2.2.1 Eleştirel mimari temsil haritalaması.....	21
1.2.2.2 Mesele ve çalışma alanı	29
1.2.2.3 Strüktür, kopuş ve kırılma.....	33
1.2.2.4 Meselenin yöntem ve amacı.....	35
2. KLASİK ÖZNE ile YÖNELİMSSEL ÖZNEDE ELEŞTİRİ, İMGE ve OLUŞ 39	39
2.1 Klasik Öznede Eleştiri, İmge ve İmgelem.....	39
2.1.1 Klasik özneye eleştiri edimi.....	40
2.1.2 Klasik özneye imge ve imgelemin yapısı	47
2.1.3 Mimari temsilde klasik öznenin imge üretimi: İzdüşümsel görüntüler	53
2.2 Yönelimsel Özne, Eleştiri Oluş ve Bilinç Türü Olarak İmge	65
2.2.1 Epokhal ontolojik krizlere karşı yönelimselliğin kritiği	69
2.2.2 Foucault ve eleştiri oluş	71
2.2.3 Fenomenolojik yönelimsellikte bir bilinç türü olarak imge.....	75
2.2.4 İmgenin kayası mı, kayanın imgesi mi?.....	79
3. VİRTÜEL, EDİMSSEL ve OLUŞ FARKLANMALARI.....	85
3.1 Kavram ve Yaratıcılık	85
3.2 Virtüel, Edimsel, Oluş ve Farklanma	90
3.3 Organsız Birleşmeler: İnsan Sonrası	110
3.4 Temsil-Oluş Örnek Olaylarına Geçmeden Önce Bir Toplu Bakış.....	119
4. TEMSİL-OLUŞ İZLERİ ve OLUŞ FARKLANMALARI.....	123
4.1 Yirminci Yüzyıl Başlarında Temsil-Oluş Ortamı	123
4.1.1 Aksonometrik avangard: Temsil-oluşta edimselleşmenin virtüelleşmesi	127
4.1.2 Montaj: Temsil-oluşta edimselin virtüelleşmesi	133
4.1.3 Sürreal imge: Temsil-oluşta virtüel ile edimselin karışması.....	149
4.2 Radikal Kırılma: Lebbeus Woods Mimarlığı	159
4.2.1 Heterarşik kırılma: Lebbeus Woods anarşizmi	163
4.2.2 Yeraltının virtüelinde oluş farklanmaları: Yeraltı Berlin	164
4.2.3 Virtüelin gökyüzünde oluş farklanmaları: Havai Paris	169

4.3 Bryan Cantley: Makinik-Prostetik Oluşun İnsan Sonrası Eleştireliliğini Sorunsallaştırmak	176
4.3.1 Yer-yapıcı / Tohum-ekici	184
4.3.2 Enantiyomorfistik evrilmeler	187
4.3.3 Mimari çizim ve FORM:uLA laboratuvarı	190
4.4 Ryota Matsumoto: Kentsel Biyoteknolojik ve Morfogenetik Oluş Farklanmaları.....	197
4.4.1 Bilinç dışı temsil-oluş laboratuvarı	204
5. SONUÇLAR	213
KAYNAKLAR.....	223
EKLER	233
ÖZGEÇMİŞ.....	239



KISALTMALAR

AI	: Artificial Intelligence
AEI	: Artificial Emotional Intelligence
BAP	: Bilimsel Araştırma Projeleri
GDO	: Genetiği Değiştirilmiş Organizma
NI	: Network Intelligence
OC	: Original Content





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Theseus ve Minotaur, Master of Canoni Campana, 1500-1525	6
Şekil 1.2 : Theseus, Ariadne, Girit labirenti ve iplik topu	7
Şekil 1.3 : Il Campo Marzio dell'Antica Roma, Giovanni Battista Piranesi, 1762 ...	10
Şekil 1.4 : Tezde yer alan veya üretilen kavramlar sözlüğü	11
Şekil 1.5 : Edimselliğin eleştirisi bağlamında sıkılma ve hayal kurmanın patlaması	21
Şekil 1.6 : Ortamda beliren ilksel mimari temsil hayallemeleri	23
Şekil 1.7 : Parçanın zaferi: Bulantının mimari ziyafeti ve yirminci yüzyılın ön habercileri	24
Şekil 1.8 : Alman Ekspresyonizmde eleştirel mimari temsil ortamı	25
Şekil 1.9 : Ekspresyonizmin atmosferik kriz-kritik ortamı	26
Şekil 1.10 : De Stijl akımının eleştirel mimari temsile yanaşan araçsal edimselliği.	26
Şekil 1.11 : İnşa edilmeye yönelik olmayan eleştirel mimari temsil haritalaması	29
Şekil 1.12 : Tezin meselesi ve sorunsallaştırma ortamı.....	30
Şekil 1.13 : İzi sürülen meselenin içeriği.....	31
Şekil 1.14 : Çalışmada karşılaşılan özne kurulumları ve sorunsallaştırılma alanları	33
Şekil 1.15 : Çalışma alanı	34
Şekil 1.16 : Strüktürel akış	36
Şekil 1.17 : Meselenin yöntemi	37
Şekil 2.1 : Oluş'un tehdit alanı ile benmerkezci yargıç eleştireliliğin konfor alanı ...	46
Şekil 2.2 : Perspektifçiliğin kutsallaşmasında tercüme kayıtsız kalış	60
Şekil 2.3 : Üçüncü Göz Eskizi, Femke Clercx	61
Şekil 2.4 : Perspektifin odak noktasına kaçan çizgileri ve ilahi yönetimsellik	63
Şekil 2.5 : Fenomenolojik bilgi eleştirisinde eleştirel poiesis	69
Şekil 2.6 : İmgeleyici bir yönelim ile yönelimin canlandıracağı hyle farklılaşması .	78
Şekil 2.7 : Gianni Pettena, Unconscious Architecture, 1972.....	81
Şekil 2.8 : İkinci bölümde ilişki ve çıkarımların izi	83
Şekil 3.1 : Kavram yaratmanın olayı yontması	87
Şekil 3.2 : Yaratıcılığın imkansızlıklar arasında yolunu çizen şey oluşu	89
Şekil 3.3 : Virtüel, edimselleşme ve edimselin ilişkiselliği.....	93
Şekil 3.4 : Virtüelin virtüel olarak açığa çıkması olarak tarih dışı oluş ve kapma-oluş.....	101
Şekil 3.5 : Virtüelde farklanma ve edimselleşmede farklılaşma	105
Şekil 3.6 : Saf benzemezlerde organsız beden oluş	108
Şekil 3.7 : İkinci ve üçüncü bölüm arasında ilişki ve çıkarımların izi	121
Şekil 4.1 : Bir şehir duvarının inşasını gösteren geç Qing temsili	125
Şekil 4.2 : Araçsallığını sonlandırmış aksonometrik avangard ve İlk Çağ ilişkiselliği.....	127
Şekil 4.3 : 'Şişe, Masa, Evler', Roberto Boccioni, 1912	129

Şekil 4.4 : Rus Konstrüktivizmi ve Süprematizm ilişkiselliğinde yönelim kaybı ve somut halden kopuş.....	130
Şekil 4.5 : Proun 19D, El Lissitzky, 1920	131
Şekil 4.6 : Konstrüktivizmin atmosferik kriz-kritik ortamı	133
Şekil 4.7 : ‘Oluş’an montaj ve olmuş montaj nedensellikleri.....	137
Şekil 4.8 : Almanya'daki Son Weimar Bira-Göbeği Kültür Dönemi'nde Mutfak Bıçağıyla Kesim, Hannah Höch, 1919	137
Şekil 4.9 : Kemiklerden Yapıştırıcının Hazırlanışı, Max Ernst, 1921	138
Şekil 4.10 : Metropolis, Paul Citroen, 1923	142
Şekil 4.11 : Berlin Tüccarı İçin Sahne Seti Elemanı, László Moholy-Nagy, 1929	143
Şekil 4.12 : Sinir Bozucu Şehrimiz, Marianne Brandt, 1926	145
Şekil 4.13 : Tatlin Evde, Raoul Hausmann, 1920.....	146
Şekil 4.14 : Merzbau, Kurt Schwitters, 1923-36	148
Şekil 4.15 : Montajda parçalanmış imgelerin orta alanları ve gözlemcinin aktif katılımı	149
Şekil 4.16 : Montajın atmosferik kriz-kritik ortamı.....	150
Şekil 4.17 : Rahatsız Eden Şiir Tanrıçaları, Giorgio de Chirico, 1916.....	152
Şekil 4.18 : Kuşlar Boyunca Ateş Boyunca Ama Cam Boyunca Değil, Yves Tanguy, 1943.....	154
Şekil 4.19 : Asılmış Adam, Roberto Matta, 1942.....	156
Şekil 4.20 : Sürreal imgede öznenin nesneleşme, nesnenin özneleşmesindeki bilinç dışı bilinçaltı arzulamaları.....	158
Şekil 4.21 : Sürreal imgenin atmosferik kriz-kritik ortamı.....	158
Şekil 4.22 : Ellili ve seksenli yılların başına kadar deneyimlenen eleştirel mimari temsil alanı	161
Şekil 4.23 : Anti-şehir postizmlerin atmosferik kriz-kritik ortamı	162
Şekil 4.24 : Yeraltı Berlin’de montaj-oluş, Lebbeus Woods, 1988.....	166
Şekil 4.25 : Projeksiyon kuleleri, Lebbeus Woods, 1988.....	167
Şekil 4.26 : Yeraltının virtüelinde organsız beden-oluş, Lebbeus Woods, 1988.....	168
Şekil 4.27 : Yer çekimine-karşı kurtuluş, Lebbeus Woods, 1989	170
Şekil 4.28 : Gökyüzünün virtüelliğinde farklanma, Lebbeus Woods, 1989.....	172
Şekil 4.29 : Mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarına geçişin insan sonrası radikal kırılması	174
Şekil 4.30 : İnsan sonrası temsil-oluşun atmosferik kriz-kritik ortamı.....	175
Şekil 4.31 : MYLARamifications, Bryan Cantley, 2019.....	177
Şekil 4.32 : Bryan Cantley eskizi.....	178
Şekil 4.33 : Palimpsestleşen İlişkiler, Bryan Cantley, 2017	180
Şekil 4.34 : Yerel Topografya, Seri 2, Bryan Cantley, 2015	182
Şekil 4.35 : Yer-yapıcı / Tohum-ekici, Bryan Cantley	186
Şekil 4.36 : Enantiyomorfistik Evrilmeler - Aynanın İçinden Yerleşme [Alice Projeleri], Bryan Cantley	190
Şekil 4.37 : Yörünge Kalıntıları, Bryan Cantley, 2017	193
Şekil 4.38 : Yüz-üzeri Kazıcılar, Bryan Cantley, 2016	195
Şekil 4.39 : OC’nin Yapısını Bozmak, Bryan Cantley, 2013	196
Şekil 4.40 : Belirsizliğin Özyinelemeli Topografyası, Ryota Matsumoto, 2018.....	201
Şekil 4.41 : O Göz Kamaştırıcı Işıklar Sessiz Bir Alanı Çevreliyor, Ryota Matsumoto, 2014	204
Şekil 4.42 : Kısadalga Çatlatma Güçlendirici, Ryota Matsumoto, 2014	207
Şekil 4.43 : Değişken Faz Geçirgenlikleri, Ryota Matsumoto, 2017	210
Şekil 4.44 : İkinci, üçüncü ve dördüncü bölümler arası ilişki ve çıkarımların izi ...	212

Şekil 5.1 : Yaratıcılığı tetikleyen sızıda özenin eriyebilmesi	216
Şekil 5.2 : İkinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümler arası ilişki ve çıkarımların izi	222





MİMARİ TEMSİLDE ELEŞTİRİ OLUŞ FARKLANMALARINI SORUNSALLAŞTIRMAK

ÖZET

Dünya görüşleri, dünyayı ve evreni görme halleri farklılıklar gösterdikçe, çağlar boyunca mimari temsilin özne, nesne, imge, bilinç, düşünce, yargı ve eleştiri gibi kavramlarla olan ilişkisellikleri de farklılıklar gösterdiler. Mimari temsilin inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil ortamı kendi sözlükleriyle farklı mekansallıklara işaret ettiler. Bu tez iddiasını mimari temsilin inşa edilmeye yönelik olmayan alanındaki bu farklılıklar içinde/boyunca kuruyor. Bu alanda edimsel, edimselleşme ve virtüel kavramlarının mimari temsildeki anlamları ile görsel hallerini/olaylarını eleştiri, oluş ve fark bağlamlarında tartışıyor. Tezin tartışma strüktürünü ören yöntemsel yaklaşım, Deleuzecü oluş ve fark felsefesi ile Braidottici insan sonrası eleştirel kuram arakesitinde kurgulanıyor.

Tez, üst başlığının içeriğini parçalarına ayırarak bu parçalardan kritik kavramsal kelimeler çıkarıyor. Tezin araştırdığı mimari temsil dönemleri boyunca içerikleri çıkarımlanan kelimeler, o dönemde açığa çıkan ve kavranan özne, kriz, ortam, reaksiyon ve eleştiri olarak ele alınabilirler. Eş zamanlılıkta bu çıkarımlar boyunca sorunsallaştırmaya tabi tutulan kavramlar ise nesne, imge, mimari temsil ve virtüel/edimsel olarak düşünülebilirler. Tezin üst başlığını parçalarına ayırarak çıkarımlama ve sorunsallaştırma pratiklerini açığa çıkardığım tüm bu kavramsal kelimeleri ise, oluş ve fark mefhumlarının mimari temsildeki çeşitlenen hallerinin izlerini sürmek adına tartışıyorum.

Bu anlamda tez içeriğinde dört farklı özne kurulumu ile dört farklı epokhal ontolojik krize yer veriyorum. Klasik öznedeki mimari temsili nesneleştirme edimselliğini, öznenin imgeyi bilinç içi araçsallaştırması bağlamında izdüşüm ve perspektif pratikleriyle çıkarımlıyorum. Nesneyi bilinci içerisinde psişik bir şey olarak konumlandıran klasik öznenin mimari temsilde yargı veren ve yöneten eleştirel dualitesini, başı ve sonu belirlenebilir edimsel alanda tartışıyorum. Klasik öznenin imge, nesne ve mimari temsilde yargı veren, tek odaklı dualistik araçsallığının birinci epokhal ontolojik krizi doğurduğunu keşfediyorum. Birinci epokhal ontolojik krizin kritik reaksiyonunu bir modernlik itirazı bağlamında fenomenolojik yönelimsellik ile anlamlandırarak tez çalışmasında mimari temsil ve imgeyi bilincin dışında bir tür edim olarak kavramaya geçiyorum.

İkinci özne kurulumu olan yönelimsel öznedeki epokhe kavramının eleştirelliği eleştiri oluşa açtığını, mimari temsil nesnesini bilincin dışında bir bilinçlilik türüne dönüştürdüğünü savunuyorum. Yönelimsel öznenin inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil alanında, montajın çok odaklı bitimsiz gezinti kurgusunda edimselin virtüelleşmesini, aksonometrik avangardın saydamlaşma ve yönelim kaybı atmosferinde edimselleşmenin virtüelleşmesini, sürreal imgenin ise bilinçaltı

arzularda öznenin nesneleşmesi, nesnenin de özneleşmesi bulanıklığında virtüel-edimsel karışmasını karşılayabileceklerini iddia ediyorum. Fenomenolojik öznenin edimselliği terk ettiği mimari temsil alanında oluşun izlerini daha çok farklılaşma izleğiyle çıkarımlıyorum.

İkinci Dünya Savaşı sonlarına doğru mimari temsil ve özne kurulumunda da radikal kopuşlar ve parçalanmalar açığa çıkmasıyla birlikte üçüncü özne hali olan postmodern özne ve onun eleştirel mimari temsil alanını açılmaya yöneliyorum. Bu alanda çıkarımlanan ikinci epokhal ontolojik krizin reaksiyonunu modernlikten radikal bir kopuş bağlamında postizmlerin dekonstrüktivist anti-şehir ütopyaları ile tartışıyorum. Anti-şehir ütopyalarının kolektif bir sosyal bilinçlilikle mimari temsilde eleştiri oluşu değil, eleştirel geleneği devam ettirdiklerini, böylelikle temsilde edimselleşmenin edimseli arzulamaya geri dönmüş olabileceğini iddia ediyorum. Bu bağlamda postmodern özne ve onun anti-şehir edimselliği, oluş meselesinden koptukları için tezin çalışma alanına girmiyor.

Seksenli yılların ortalarına gelindiğinde ise inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil ortamında radikal bir kırılmanın vuku bulduğunu savunuyorum. Bu kırılmanın, seksenli yılların ortalarında başlayan enformasyon ve görüntünün hızlı dolaşımı ile birlikte mimarlık kuramının sonunun gelmeye başladığını haber eden hiperepokhal ontolojik krize karşı bir reaksiyon olabileceğini açığa çıkarıyorum. Lebbeus Woods mimarlığı ile çıkarımladığım bu radikal kırılma, mimari temsilde eleştiri oluşun virtüel olay farklanmalarını tetikleyen insan sonrası bir alana geçişi kurguluyor. Tezin iddiasına göre bu dönemde baskın bir insan merkezli eleştirelilik, parametrisizm ve eleştirel sonrası sonuç odaklılığı savunmasıyla yeni bir tür krize sebebiyet veriyor. Bu krize epokhal-ötesi ontolojik kriz ismini veriyorum. Böylelikle tez, dördüncü özne hali olan insan sonrası oluş ile epokhal-ötesi ontolojik krizin reaksiyonu bağlamında montaj-oluş, organsız-beden oluş ve protez-oluş olaylarının mimari temsildeki virtüel farklanmalarını sorunsallaştırma alanında genişleyerek açılmıyor.

Tez, inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil alanındaki insan sonrası oluşun virtüelliğinde farklılaşmanın hiçbir haliyle yer alamayacağını, temsilde olay farklanmalarının açığa çıkıp duruyor olduğunu iddia ediyor. Bu iddia, Woods mimarlığını yanına alarak, yirmibirinci yüzyıldaki iki örnek olay olan Bryan Cantley ve Ryota Matsumoto temsilleri ile kapma-oluşun yaratıcılığı bağlamında sorunsallaştırılarak virtüel farklanma kavramında tartışmaya açılıyor.

Oluş farklanmaları ve insan sonrası düşüncedeki kuramsal kavrayışların, hayallemeye, tarihselci doğrusallıktan kaçmaya ve kavramsal eleştiri oluş temsilleri yaratmaya imkan tanıdığı savunularak, Cantley'nin mehudzu veya eşiksel-sonrası bulanma gibi kavram yaratımları makinik-prostetik kapma-oluş atmosferlerinde tartışılıyor. Cantley'nin atmosferindeki oluş farklanmaları, olayın içinde kalarak, protez ve organsız bedenin olanaklarıyla gerçekleştirenlerin aralarına ve çatlaklarına sızarak, aşinalığımızın tersyüz edilmesi ve yersizyurtsuzlaşma aracılığıyla araştırılıyor. Ryota Matsumoto'nun mimari temsil atmosferi ise, kentsel biyoteknolojik ve morfogenetik oluş farklanmalarının virtüel alanda kalan yaratıcı olayları etrafında ve boyunca çıkarılmıyor. Bu temsil alanında mimarın klasik özne alışkanlıklarını benimsemeyişi, teknolojiden teknoloji aracılığıyla çıkan bir insan sonrası alanın eleştireliliğini olumlaması, edimselleşmenin farklılaşan sonlu olumlamaları yerine virtüelliğin farklanan saf olumlamalarındaki kapma-oluşlarında yaratıcılığa uğruyor olduğu açığa çıkarılıyor.

Tez, inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil alanında edimselleşmenin farklılaşmaları pratiklerinde yaratıcılıktan bahsedilemeyeceğini, yaratıcılığın bilindik öznesiz virtüel olay farklanmalarındaki montaj-oluş, organsız beden-oluş ve protez-oluşlardaki kapma-oluş dinamiklerinde açığa çıkabileceğini, bunun da özne ile hiçbir ilgisinin bulunmadığını iddia ediyor. Çalışmanın kendi yönetsel kodları ve geleneksel konformizmiyle güvenli surlarda gezinen bilinçli mimarlık öğrencisi ve mimar personasının temsil dilindeki felsefî/politik aktarımını yeniden gözden geçirmesi ve sorunsallaştırmasına olanak tanıyacağını düşünüyorum. Daha da kritik olanı, yaratıcılık olduğu düşünülen mimari temsildeki edimselleşme farklılaşmalarının kendisini edimselin olumsuzuna doğru hazırlıyor olduğunu; bunun yaratıcılık ve farklanma ile ilgisinin olmadığının anlaşılması gerekliliğini mimari temsilde eleştiri oluş farklanmaları bağlamında gündeme getirme niyeti taşıyorum.





PROBLEMATIZING THE DIFFERENTIATIONS OF BECOMING-CRITIQUE IN ARCHITECTURAL REPRESENTATION

SUMMARY

As the world views and their ways of seeing the world and the universe differed, the relationalities of architectural representation with concepts such as subject, object, image, consciousness, thought, judgment, and criticism also showed differences throughout the ages. While the dominant practices aiming for the building of architectural representation transferred the same representation codes to their structures, the architectural representation medium that was not intended to be built pointed to different spatialities with their visual lexicons. This thesis constitutes its assertion within/through these differences in the medium of architectural representation that is not intended to be built. In this field, the thesis discusses the meanings of the actual, actualization, and virtual in architectural representation and their visual states/events in the context of criticism, becoming, and difference. The methodological approach that weaves the discussion structure of the thesis is constructed in the intersection of the Deleuzian philosophy of being and difference and Braidottian posthuman critical theory.

The thesis dissects the content of its main title and extracts critical conceptual words from these parts. The words of the thesis exploration whose contents are inferred during the related architectural representation periods can be considered as the subject, crisis, environment, reaction, and criticism that were revealed and comprehended at their times. Simultaneously, the concepts that are problematized throughout these inferences can be thought of as object, image, architectural representation, and virtual/actual. I discuss all these conceptual words that I have revealed with the practices of inference and problematization by breaking the title of the thesis into parts, to trace the diversified states of the notions of becoming and difference in architectural representation.

In this sense, I discuss four different situations of the subject with four different epochal ontologic crisis in the thesis content. I infer the actuality of objectifying architectural representation in the classical subject with the practices of projection and perspective in the context of the subject's consciousness regarding the instrumentalization of the image. I discuss the critical duality of the classical subject, who positions the object as a psychic thing in his/her consciousness. This positioning causes the critical subject to judge and direct architectural representation, in the actual field whose oppositions such as the beginning and the end can be determined. I discover that the judgmental, monofocal, and dualistic instrumentality of the classical subject in image, object, and architectural representation emerge as the first epochal ontological crisis. Interpreting the critical reaction of the first epochal ontological crisis with phenomenological intentionality in the context of an objection to modernity, I move on to comprehending architectural representation and image as a kind of act outside of consciousness.

I reveal that the concept of *epoche* in the intentional subject, which is the second subject situation, opens the criticism to becoming-critique and transforms the architectural representation object into a consciousness type that resides outside of the conscious. In the field of architectural representation of the intentional subject that is not intended to be built, I assert theoretical relationalities for montage, axonometric avant-garde, and surreal image with the in-between conceptual transitions by re-interpreting from virtual/actual theory of Deleuze. I discuss my inferences about the virtualization of the actual in the multifocal non-finite wanderings of montage, the virtualization of the actualization in the atmosphere of transparency and loss of intention in the axonometric avant-garde, and the virtual-actual mixing of the surreal image in the blurring of the subjectivation of the object with the objectification of the subject in subconscious desires. In the field of architectural representation, where the phenomenological subject abandons actuality, I infer the traces of becoming more with the theme of *differentiation*.

Towards the end of the Second World War, with the emergence of radical ruptures and fragmentations in architectural representation and subject construction, I tend to explore the third state of the subject, which is the postmodern subject, and its field of critical architectural representation. I discuss the reaction of the second epochal ontological crisis inferred in this field with the deconstructivist anti-city utopias of postisms in the context of a radical break with modernity. I argue that anti-city utopias, with a collective social consciousness, perpetuate the critical tradition instead of becoming-critique in architectural representation, so that the actualization of representation may have returned to the desire of actuality. In this context, the postmodern subject and its anti-city actuality are not included in the study field of the thesis, as they are disconnected from the issue of becoming.

By the mid-eighties, I argue that there revealed a radical break in the architectural representation medium that was not intended to be built. I reveal that this break may be a reaction to the hyperepochal ontological crisis that heralded the end of architectural theory with the rapid circulation of information and image that began in the mid-eighties. This radical break, which I infer from the architecture of Lebbeus Woods, speculates the transition to a post-human realm that triggers virtual event differentiations of the becoming-critique in architectural representation. According to the argument of the thesis, in this period, dominant human-centered criticism causes a new kind of crisis with its defense of parametricism and post-critical structuralism. I call this crisis the trans-epochal ontological crisis. Thus, the thesis unfolds in the field of problematizing the virtual differentiations of becoming-montage, becoming body-without-organs, and becoming-prosthesis events in architectural representation, in the context of the reaction of the subject's fourth situation, which is becoming posthuman, against the trans-epochal ontological crisis.

The thesis claims that in the field of architectural representation that is not intended to be built, the differentiation cannot take place with any kind of its formation in the virtuality of becoming posthuman. It claims that the event differentiations can create themselves in the becoming-posthuman field of architectural representation with the nonhuman transitions towards the becoming-critique. This claim, starting with Lebbeus Woods representations, is differentiated for discussion in the concept of virtual differentiations by being problematized in the context of the creativity of becoming-grab with the representations of Bryan Cantley and Ryota Matsumoto who are indicated as the events of the case studies in the twenty-first century.

Concept creations such as Cantley's mechudzu or post-liminal fuzz are discussed in machinic-prosthetic atmospheres of becoming-grab, arguing that the theoretical insights in differentiations of becoming and posthuman thought allow for imagining, escaping historicist linearity, and creating conceptual becoming-critique representations. Differentiations of becoming in Cantley's atmosphere are explored through remaining in the event, infiltrating the in-between spaces and cracks of what has actualized with the possibilities of the prosthesis, body without organ, de-familiarization, and deterritorialization. On the other hand, the architectural representation atmosphere of Ryota Matsumoto is inferred around and along the creative events of urban biotechnological and morphogenetic differentiations of becoming that remain in the virtual space. In this field of representation, it is revealed that the architect who does not adopt the classical subject habits, affirms the critiques of the posthuman field that exits from technology through technology and undergoes creativity in the becoming-grab at the differentiated pure affirmations of virtuality instead of the differentiated finite affirmations of actualization.

The thesis claims that creativity cannot be mentioned in the practice of differentiations of actualization in the field of architectural representation that is not intended to be built. The thesis asserts that creativity can be revealed in the dynamics of becoming-montage, becoming body-without-organs, and becoming-prosthesis in the usual subjectless differentiations of the virtual event, which has nothing to do with the usual subject. I think that the study will allow the conscious architecture student and architect persona, who is moving around safe waters with their administrative codes and traditional conformism, to reconsider and problematize the philosophical/political transfer in the language of (their) representation. Even more crucially, I intend to bring up the necessity of understanding that the differentiations of actualization in architectural representation, which is thought of as creativity, prepares itself for the negative of the actual, and that this is completely irrelevant with creativity and becoming, in the context of differentiations of becoming-critique in architectural representation.



1. GİRİŞ(İM): ORTA ALANDAN BAŞLAMAK

1.1 Temsil, Kral, Labirent Ve Öteki-Oluş

Mimari temsil. Evet, ama hangi mimarlığın temsili? Ve mimarlık pratiğini temsil etmenin politikaları ne gibi anlamlar barındırıyorlar. Pratiğe yansımayan, mimari tasarım kuramında açılan bir temsil oluşun nedenselliği ne olabilir. Mimarlığı bilmek, mimarlık nesnesini inşa etmek için mi temsil ediliyor, mimarlığı anlamak; mimarlığa yorum getirmek için mi temsil imgeleri açığa çıkıyorlar, mimarlığa yorum getirmenin temsili, öncelikle mimari temsilin geleneğini bilmekten mi geçiyor ve/veya temsili tasarlamamanın, görüntünün kavramlarını yaratmak adına tarihselcilikle bir an olsun bağlarımızı koparmaya mı ihtiyacı bulunuyor?

Mimari temsil denildiğinde çoğunlukla iki ve üç boyutlu paralel izdüşümler, maket, perspektif, modelleme, fotoğraf, diyagram, metin, eskiz ve bunun gibi mesleki pratikler akıllara geliyor. Bu pratiklerin öncelikle akla gelmeleri, onların mimarlık çalışmasını bitmiş bir nesne bağlamında belgelemeleri edimi için araçsal bir konumda üretilmeleri gerçeğini düşündürüyor. Çünkü mimari temsil denildiğinde ilk akla geliyor olan, kullanım ve üretilmesi en yaygın, en hâkim olan demek oluyor. Mimari temsilin bu tarz bir bilinen hâkimiyeti, bahse konu temsil pratiğinin sorgulanmadan, oyunun kurallarına göre çizilip, inşa edilmesi demek. Formülü olan, düşünme ve anlam üretmeden uzak; sorgulamadan temsil edilmesi gereken mimari nesnenin yapısalci pratiği demek oluyor bu. Elbette bu minvalde gelişen bir ‘mimarlık nesnesini inşa etmeye yönelik yaygın temsil alanı’, şüpheyi ve özellikle zamanında ‘teslim edememe’ programsızlığına da tahammül gösteremiyor: Bu, tam da sürekli temsil üretimleri yetiştirmeye çalışıyor olan mimarlık ofislerinin meşakkatli çalışma koşullarını anımsatıyor. Bu alanda mimar, temsili sorgulamak şöyle dursun, mimarlık içinde düşünme edimini bile tasarım bağlamında hiç aklına getiremiyor. Sektörel mimarlık pratiğinin temsil alanında hayal etmeye gerek bulunmuyor; temsil edilmesi gerekenin formülünü bilerek, onu hızlıca şantiye alanına teslim etmek ‘gerekli’ oluyor. Yapısalci bir mimarlık sektöründe “imge oluşturma hayal etmeyi engelliyor ve ortaya

ıkan temsiller mimarları, yüklenicileri, müşterileri ve eleştirmenleri mimarlık içinde düşünmeye sokmak yerine, sadece mantıklı ‘mimarlık hakkında düşünme’ eylemlerini teşvik ediyor” (Frascari, 2007, s. 2).

Mantık çerçevesinde yalnızca tasarlanmış, inşa edilmeyi bekleyen ‘mimarlık hakkında düşünme’ eylemlerini gözlemlenebilir kılmak, temsilin üretilmesinde aynı evrensel dili anlamak ve konuşmayı çağırıyor böylelikle. Tasarlanmış yapının şantiye alanına ya da (bu tarz bir yapısalcı mimarlık eğitimi veren) mimari tasarım stüdyo yürütücüsüne, bit(iril)miş mimarlık nesnesine dair yorum getirilemez temsil görüntüsü teslim ediliyor. Bu mimarlığın, bu temsilin içinde sorgulama, başkaca olanak alanlarını hayal etme edimselleşmesine soyunmak, bitirilerek teslim edilmiş mimari çizimin kesinliğinden ve doğruluğundan şüphe etmek anlamına geleceğinden, mimari nesnenin inşa edilmesindeki planlanarak ngrlmş sürecin sekteye uğramaması; zamanın zamansal muğlaklığa itilmemesi, son derece net bir söylem oluyor. Yapının kesinliğı, çizimin yorum getirilemez belgelemesine tasdik ettiriliyor. Tahayyül edilen temsil ile gerçeklikte uygulanan nesnenin çelişmemesi bekleniyor. elişki, mantık dışına atılarak etekileştiriliyor. Yapısalcı mimari temsilin bilgisi olarak “virtüel n tasvirler, tam olarak yerine getirilmek üzere ‘sözleşme belgeleri’ haline geliyorlar; bu arada, üretim ‘kazaları’ tasarım sürecinden ıkarılıyorlar. Zamansal olarak konuşulacak olursa, ‘izimler’ artık bir sürecin imgesini değıl, ‘ebedi’ olarak değıştirilemez bir gerçeklik vizyonunu tasvir eden işlem görmüş bir imgeyi yansıtıyor” (Goffi, 2007, s. 88).

Ebediyen değıştirilemez olmak, ne anlama geliyor? Bir meselenin değışmemesi için, st düzey bir kurumsallaşmanın ona dair karar vermesi gerekiyor. Her meseleye olduğı gibi, elbette mimari çizim pratiğine de ynetimselliğın politikası karışıyor. Temsil inşa etmek içinse, inşaatın sonucunu bekleyen yatırımcılar olmalı. Elbette bu gelenek, gelişim ve kazanç hedefleyen, hedeflenen perspektifin ‘odak noktası’nı uzlaşmacı bir bütünselliğe sabitleyen yönetimin merkeziyetiliğı olarak değıerlendirilebilir. Ynetimselliğın mimari çizimi ve belki de temsili, Orta ağ monarşisinin hükmetme pratiğinde daha da anlam kazanabilir bir hal alıyor. “izim ve inşa etmenin sorunlu ilişkisi, on üçüncü yüzyıl ortalarının ‘kralın iki bedeni’ hakkındaki kurgusu ile paralel olabilir. Rönesans dönemine kadar ayakta kalan bu kurgu, kralın veya kraliçenin ölümü ile ilahi bir monarşinin srekliliğı sorunlarıyla

ilgili ve ‘devlet’ ile ilgili süreklilik ve kimlik sorunlarının çözülmesi amaçlanıyor” (Goffi, 2007, s. 88).

Federica Goffi’nin çıkarımları değerlendirilecek olursa, Orta Çağ monarşisinde kralın iki bedeni bulunuyor. Birincisi, kralın hayatı boyunca sürdürdüğü hükmetme ve yönetme pratiklerinin güvencesi olarak soluk alan, karar veren ve ayakta duran ‘canlı, organik bedeni’. İkinci beden ise, kralı kral yapan ‘şey’in sonsuza kadar sürmesi öngörülen ‘politik bedeni’ oluyor. Kralın canlı, organik bedeni son bulunduğu; kralın ölüm anı geldiğinde, onun sureti olarak ikiz bedeninin siyasi ebediyeti varoluşunu sürdürmeye devam ediyor. Bu politik beden, kralın öznesinden sıyrılarak halkın arasında bir müddet varlığını devam ettiren ‘temsil’ oluyor. Belli bir süre sonra ‘taç’ temsiline kemikleşerek, bir sonraki kralın organik bedeninde özünü muhafaza etmek için geleneksel varlığına devam edecek. Aslında kralın iki bedeni, tüm halkın yorum getiremeden katılmak zorunda olduğu kralın cenaze töreninde daha da açıklığa kavuşuyor. Politik bir beden olarak kralın büstü ile organik bir beden olarak ölmüş kral aynı gün ışığında belirmiş oluyorlar. “Carlo Ginzburg, travmatik ölüm olayını ve onunla ilişkili değişiklikleri kontrol etmede büstlerin rolünün temelinde yatan şeyi keşfediyor: Bir yandan ‘temsil’ temsil edilen gerçeklik için ayakta oluyor ve bu nedenle yokluğu anımsatıyor; öte yandan, bu gerçekliği görünür kılıyor ve böylece varlığı öneriyor” (Goffi, 2007, s. 89).

Böylelikle Goffi, Orta Çağ monarşisinde yer alan (ve belki de günümüzün yönetsel atmosferine dair de çıkarımlarda bulunulabilecek) kralın canlı, organik bedeni ile onun mevcudiyetini ilelebet temsil edecek politik bedeni ikiliğinde, mimarlık pratiğine yönelik benzeşimler açıklamaya başlıyor. Goffi’ye göre kralın canlı, yaşayan bedeni, mimarlığın inşa edilmiş fiziki yapısı ile özdeşleştirilebilir. Ama kralın ebediyete kadar sürmesi öngörülen ‘çizgisi’nin, daha açık bir ifadeyle, kralın politik bedenini aktaracak geleneksel çizginin temsiline, mimari çizim pratiğiyle ikiz bedenini var ettiği düşünülebilir. Öyleyse Orta Çağ döneminden bu yana mimarlık pratiğinin görüntüye düşerek vücut bulması ile özünün aktarıldığı politik imgenin mimari çizim temsiline bir araya gelmesinde bir tür araçsallık saplantısı gözlemlemek mümkün olabilir.

Bir başka kavrayışla ele alındığında, kralın yaşam, yönetim ve hükmetme çizgisinin (organik beden - fiziksel mimari yapı), onun yaşamından önce var olan, nasıl kurulması gerektiğinin özünü krala gösteren ve öncül politik bedeni tarafından temsil edilen (mimari çizim) bir ‘izdüşüm’ün ontolojik ebediyeti etrafında düşümler

gelişmeye başlıyor. İzler düştüğü ‘yer’e kendi geleneksel bilgilerini aktarıyorlar. Bu bilgiler, ya da bilme halleri, geçirilen onca zamansal deneyimlerden pek de etkilenmemek üzere muhafaza ediliyorlar. Ne de olsa yenilenme, başkalaşım, bilginin ebedi hükmetme pratiğini tehdit etmeye başlayabilen bir zamansallık deneyimi geçirebiliyor; mekânın (organik beden) zamanla deneyimleyeceği çatlakların (sesler) üstleri sıvanarak örtülüyor (susturuluyor) böylelikle. Bu temsil geleneğinde, hükmetme ve aynı olanın ‘huzur’unu muhafaza etme pratikleri, zamansal deneyimin mekânı dönüştürme edimini susturuyorlarmış gibi algılanıyor. Elbette korumak anlamlı bir edim. Ama korunanın gelişimi ve dönüşümünü deneyimlemek aslında geliştiriyor olan şey; bu, zamanın ‘akış’ındaki öngörülemez savrulmalar ile açığa çıkıyor.

Öyleyse mekânı zamansızlaştırma edimi, zaman akıp gidiyor olsa da onun aktarımsallık aracılığıyla değişmeyen temsili sayesinde ebediyetlik kazanıyormuş gibi algılanıyor. Mekânı zamandan kopararak zamandışılığa atmak, onu homojenleştirmek, onun içini boşaltmak demek. Mekânın içinin her defasında nasıl boşaltılacağı belirlenimi, elbette aşkınlaşarak ilahi ritüele bürünen bir temsil bilgisi sayesinde mümkün oluyor. Öncelikle buna ‘inanmak’ gerek. İnancı, bilme edimiyle kol kola gezdirerek tüm zamanlara hükmedecek teoloji - pozitivizm uzlaşmasını yapılandırmak gerek. “‘Mekân’ denildiğinde, kabaca Orta Çağların sonunda ortaya çıkmaya başlayan yeni bir dildünyasında ‘şeyler’in [Die Dinge] nesneleşerek, ağırlıkla resim ve sayıların diliyle temsil edilmeye başlandığı yakın dönemlerin ürünü bir kategoriden söz ediliyor. Ama insanlık tarihinin modern-öncesi ve hele en eski dönemlerinde bu soyutlamanın varlığına pek de gerek duyulmuyor” (Nalbantoğlu, 2008).

Tam da burada, ‘izdüşüm’ meselesine geri dönerek felsefe tarihindeki mekân kavramı ile ilişkilendiği ilksel eleştiri oluşu hatırlamak anlamlı olabilir. İzdüşüme dair bu eleştiri oluşun özünde yatan kavrayışı açığa çıkarabilmek için, modern öncesi ve belki de İlk Çağ’ın en başlatıcı zamanlarının temsil ve mekân ile olan izdüşüm birlikteliğini düşünmek gerekiyor. İlk Çağ başlangıçlarındaki zaman, mekân ve temsil bir aradalığı düşünüldüğünde, evrene hükmetmeye yönelik bir ilişkisellik gözlemlenmiyor. Daha çok, genel geçer kabul gören bilişsel uzlaşmalar ile öznenin kendi deneyimselliğinden çekip çıkardığı anlamalar ara kesitinde bağlamsal örülmelere atıfta bulunuluyor. “Felsefi tarihimizin kökenlerine daha yakın olarak izdüşüm, temsil mekânı ile; evrensel fikirler ve türüne özgü şeyler arasındaki ontolojik süreklilik alanı ile

tanımlanıyor. İlksel zemin planı ve mimari çabanın imgesi olan ‘labirent’ kavramı, zaman ve mekânı birbirine bağlayan bir izdüşüm” sezgisinde anlam kazanıyor (Pérez-Gómez, 2007, s. 13). Öyleyse mimarlık pratiğine dair felsefi köklerde, zaman mefhumunu oyunun dışına atmayan, tam da oyunu anlamlandıran bir tür temsil farkındalığı belirliyor. Öyle ki bu mekânsal mefhum, kendisini labirent kurulumu ile temsil ediyor. Labirentler, mekânsal organizasyon bağlamında tasarım eylemini besleyerek dönüştürebilecek teknik ve teorik bir mimari geleneğin alt yapılarına ilham veriyorlar. Mekânın işleyişini, mekâna dair hissedilen tedirginliği, öngörülemez mekânsal deneyimi, yatay/düşey bölücüler ile açıklıkların atmosferik bir serüven vaat etmesini ve mekânın düşünsel ve yapısal çözümlemesini çağrıştıran labirentler, tarih boyunca birçok mitolojik ve mimari anlatıların biçim, mekân ve temsil kavramlarına düşünsel tetiklemeler sağlıyorlar. “Mimarî mekânı insan yaşamının öngörülemeyen zamansallığı içinde bir olayın zamanı, doğum ve ölüm arasındaki düzenin açığa çıkarılması olarak temsil eden labirent, kelimenin tam anlamıyla düşünce ve deneyim arasındaki tire, insan kültürü için bir yerin figürasyonu, Platonik ‘chora’¹” (Pérez-Gómez, 2007, s. 13) bağlamında eleştirel bir oluşa yöneliyor olabilir.

Zaman ve mekânı birbirine ilikleyen ilksel bir mimari temsil imgesi bağlamında labirent, tarihi kökenlerinde yer alan inşa etme ve temsil yorumlaması edimlerindeki farklılaşma ile de bugün halen mimarlık pratiğine düşünümsel patikalar sergiliyor. Labirent kavramının tarihi derinliklerine inildiğinde, Antik Yunan mitolojisinde yer alan Girit labirenti ile karşılaşılıyor. Girit adasında kurulmuş ve Tunç Çağı’nın en büyük yerleşkelerinden biri olan Minos Uygarlığı’nın başkenti Knossos’ta konumlanan Girit labirenti, Minos kralı için efsanevi zanaatkâr Daedalus tarafından tasarlanarak inşa ediliyor. Böylelikle Yunan efsaneleri ilk mimarın Daedalus olduğu görüşünde birleşerek, zanaatkârı mimar karakterinin başlatıcı öznesi olarak anıyorlar. Yunan efsanesine göre tasarlanan labirentin işlevi, yarı insan yarı boğa olan Minotaur canavarını labirentin merkezinde hapis tutmak oluyor, sonralarda Atinalı kahraman Theseus labirente girerek canavarı öldürüyor (Şekil 1.1).

¹ Chora: Platonik bakış açısında “khôra, oluş ve varlık için bir tür mekân sağlamaktadır ama yer ya da topos değildir. Khôra kavramının anlamı kozmoloji üzerine yazılmış olan “Timaios” metni bir bütün olarak ele alındığında kavranabilmektedir. Khôra kavramı, kozmos öncesini anlatmaktadır. Elementler bir araya gelerek kozmosu meydana getirmektedir. Khôra, somut, gözlemlenebilen, dokunulabilen bir kavram değildir. Soyut bir ifade olan khora kavramı tüm türleri içine alarak onları şekillendirecek bir yapıdadır. Görülen ve duyulan şeylerin yatağı ve temelidir. Somut dünyanın yaratılmasında duyumsanamayan soyut bir araçtır” (Aslan, 2019, s. 116-117).



Şekil 1.1 : Theseus ve Minotaur, Master of Cansoni Campana, 1500-1525 (URL-1).

Daedalus Girit labirentini o kadar karmaşık ve meşakkatli bir kurguda tasarlıyor ki, yapıyı inşa ettikten sonra kendisi de labirentin içinden zar zor, büyük bir güçlüklerle dışarıya çıkabiliyor. Ama mimarlık tarihçisi ve kuramcısı Beatriz Colomina'ya göre mimarlık pratiği tam olarak bu şekilde anlaşılmaya ve okunmaya müsait olmayabilir. Çünkü bu labirent efsanesinde ilk tasarımcı mimar olarak değerlendirilen Daedalus, tasarladığı labirentin içinden neredeyse çıkamayacak bir pozisyona düşmesiyle, aslında labirentin mekânsal organizasyonunu anlamamış oluyor. Colomina, Girit labirenti efsanesinde mimarlık çalışmasını başaran kişinin Daedalus değil, aslında Ariadne olabileceğini gözlemliyor; gerekçesini ise şu sözleriyle açıklıyor: “Theseus'a, Minotaur'u öldürdükten sonra labirentten çıkış yolunu bulduğu araç olarak iplik topunu veren Ariadne'ydı. Böylece Ariadne labirenti inşa etmese de, onu yorumlayan kişiydi; ve terimin modern anlamında bu mimarlıktır. Ariadne temsil yoluyla bu başarıya ulaştı; yani kavramsal bir aygıt yardımı olarak bir iplik topu ile. Bu armağana (iplik topu) mimarlığın 'ilk' aktarımı olarak, mimarlığın ilk yeniden üretimi olarak kendisinden başka yollarla bakabiliriz” (Colomina, 2002, s. 207), (Şekil 1.2).

O halde Girit labirenti efsanesinde beliren yapıyı inşa etme ve yapının temsil yorumlaması edimleri arasında çok eleştirel bir fark gözlemleniyor. Mimarlık pratiği aslında yapıp etme, inşa etmekten; kendi üzerine kapanan geleneksel bir temsil aktarımını inşa ederek sonlandırma pratiğinden daha ziyade, mekânsal deneyimin zamansal koşullarındaki temsil yorumlaması ile yeniden üretilebilen yorumsal ve

eleştirel bir pratik anlamına geliyor. Bir mimarlık yapısı, “retorik mekanizması ve ilkeleri ortaya çıktığında yorumlanıyor” (Colomina, 2002, s. 207).



Şekil 1.2 : Theseus, Ariadne, Girit labirenti ve iplik topu (URL-2).

Colomina'nın, zamansallık ve anlıkta çözümlenebiliyor gibi algılanan bir mekânsal deneyimin Girit labirenti örneğine yönelik açtığı özne ve nesne temsillerine daha yakından bakmak, bahse konu mimari temsildeki eleştirellikte başkaca çıkarımların oluşmalarına da imkân sağlayabilir. Betimlenen Antik Yunan efsanesinde nesne olarak bir iplik topu, özne olarak da Ariadne'nin labirente dair mekânsal retorik mekanizmayı çözümleyebilen eleştirelliği gözlemleniyor. Bu betimlemede bir iplik topu nesnesinin özne ile birlikte çalışarak mekânsal deneyimi ördüğü, ve böylelikle labirent mekânı yorumlanmasının özne-nesne birlikteliğindeki anlık zamansal bir deneyimi açığa çıkarıyor olduğu düşünülebilir. Bu anlamda Kartezyen bir özne-nesne ayrılığının bahse konu Antik Yunan mitolojisinin Ariadne tarafında temellenmiyor olduğu oldukça dikkate değer bir çıkarım. Fenomenolojik bir mekânsal deneyim bağlamında Ariadne, labirentin atmosferik kurgusunu özne-nesne birlikteliğinde çözümlüyor; Daedalus gibi Minos kralının geleneksel yönetimselliğinde yapıyı inşa ederken mekânın içinde neredeyse hapsolmuyor. Çünkü Girit labirentinde de olduğu gibi, “geleneksel mimari temsilin sistematik yaklaşımı fenomenal deneyimleri görselleştiremiyor. Anılara ve deneysel bilgilere dayanan zihinsel imgelerin hareketliliği ve yan yana gelmesi, mimari fenomenlere duyarlı olmamıza olanak sağlıyor” (As ve Schodek, 2008, s. 25).

Girit labirenti efsanesine konu olan öznelerin kurulumları, kimlikleri, ilişkilendikleri nesneler ve mesleki rütbeleri düşünüldüğünde de, ‘kimlik, temsil, eleştiri ve öteki’ kavramlarına yönelik bir diğer anlamlandırma da kendisini açığa çıkarmaya başlıyor olabilir. Antik Yunan mitolojisi ve yaşantısının eril kurgusu ve hikâye anlatıcılığında dile getirilen labirentten kurtuluş macerasında özellikle bir kadın oluş bağlamında Ariadne’nin kimliği ve domestik bir nesne olarak iplik topu ile ilişkilendirilmesinin temsil ve eleştiri ile olan bağlantısını da yeniden düşünmek gerekiyor. Ariadne, labirenti inşa etmesi için Daedalus’u görevlendiren Minos kralının kızı oluyor. Yunan mitolojisinde kadın oluşun bugün algıladığımız haliyle toplum içerisindeki yaşantısına yönelik kişisel hak ve özgürlüklerini elde etmiş bir konumu bulunmuyor. “Antik dünyanın kadınları; yurttaşların eşleri, anneleri ve kızları... Bu kadın, ne kadar soylu ve varlıklı olursa olsun, siyasal yaşama katılabilme hakkını elde edememiş. Bu açıdan kadınlar, Atina’daki demokratik yönetimin en küçük ama ebedi azınlığını oluşturuyorlar” (Akkaya Kia, 2016, s. 7-8). Öyleyse Yunan efsanelerinin, Minos’un görevlendirilmesiyle labirenti inşa eden zanaatkar Daedalus’u ilk mimar olarak göstermelerine şaşkınlık gerekmiyor. Ne var ki kral Minos’un kızı; kadın oluşu ile toplumundaki bir öteki kimlik temsiliyeti bağlamında domestik bir nesne olarak iplik topunu elinde tutmasıyla (dikiş, örgü edimleri) ilişkilendirilen Ariadne, labirentin mekânsal organizasyonunu ve retorik mekanizmasını gündelik bir nesne ile anlık zamansallığında çözümlemesiyle yaratıcı eleştirel bir mimarlık çalışması geliştiriyor. O halde Girit labirenti efsanesinde “öteki’nin bakışıyla bildirilen bir temsil eleştirel bir temsil oluyor; öteki ile olan ilişkinin aşkın alanını açmak için Kartezyen alanın düzenini bozuyor. Kendini bu düzene göre bir gösteri veya nesne yapan ötekinin sokulması, öznenin radikal bir şekilde dağıtılmasıyla eşlik ediyor” (Nigianni, 2007, s. 257).

Elbette mimari temsilde öteki olmanın eleştirelliği, geleneğin yönetimselliğinde olan; zamansallığın dönüştürücü olanaklar alanından muhafaza edilerek kendi düzenini güvence altına alan aşkın temsil var olduğu sürece, bir sonraki hükmedilecek her düzende kendi çatlaklarını oluşturuyor aslında. İşte bu çatlaklar eleştirel ve yaratıcı oluyorlar. Çatlaklar boyunca ilerleyen her çizgi, belki de hiç karşılaşamayacağı alanları deneyimliyor; öngörülemeyen çatlaklar boyunca deneyimlenen yüzeylerde düzenin aşkın öznelerince yasalaştırılan görüntünün temsil gelenekleri dağıtılıyorlar

böylelikle. Bu çatlama, ‘kral çıplak’ diyebilmenin eleştirel ötekiliği olsa gerek. Görüntüye düşmeyen ‘şey’lerin izleri boyunca savrulan her mimari çizim yönelimselliği, görüntüye düşüp duran mimari temsil geleneğini bulanıklaştırıyor; temsil geleneğinin düzenci Kartezyen formülleşmesini imkânsız karşılaşmalar alanında deneylere tabi tutuyor. Kral çıplak diyebilmenin çizim ortamındaki mimari temsil ötekiliği, yakın tarihe bakıldığında belki de eleştirel mimari temsil ortamı için en çok Giovanni Battista Piranesi’nin kırık eksenlerindeki kaotik çoğalmalarından ilham alıyor olabilir.

Piranesi’nin mimari çizim atmosferi, tam da yönetimselliğin düzenci kentsel atmosferini bulanıklaştırmaya yönelik eleştirel bir kavramsal olumsuzlama kurguluyor. Piranesi’nin *Campo Marzio dell’Antica Roma* (1762) adlı çizimi gözlemlendiğinde, kente dair mimari gelenekçi Roma yapılanmalarının parçalanarak yeniden montajlanmalarının eleştirel ötekiliği fark ediliyor. Teresa Stoppani’nin ‘Yarı Saydam ve Akışkan: Piranesi’nin İmkânsız Planı’ makalesi dikkate alınacak olursa, Manfredo Tafuri’dan yaptığı alıntılama eleştirel öteki oluşun kavramsal özünü açığa çıkarıyor. Tafuri için “‘parçanın zaferi’, Campo Marzio’nun yapay organizmalarının biçimsiz karışıklığına egemen oluyor. [Campo Marzio], birbirleriyle yapacak hiçbir şeyleri olmayan nesnelerle sıkışan homojen bir manyetik alanın görünümünü alıyor. [Bu] bir tür tipolojik olumsuzlama, bir ‘bulantının mimari ziyafeti’, aşırı görsel gürültünün yarattığı anlamsal bir boşluk oluşturuyor” (Tafuri, 1987, s. 35), (Şekil 1.3).

Piranesi *Campo Marzio dell’Antica Roma* çiziminde geleneksel Roma’nın mimari ve kentsel elemanlarını kullanıyor olsa da, bu kentsel geleneği parçalıyor ve hiçbir zaman yan yana gelemeyecek mimarlık ve kent yapılanmalarını, yönetimsel işlevleri ve kentsel hiyerarşik konumlanmalarından kopararak imkânsız bir kaygan zeminde gözlemlenmelerine olanak sağlıyor. Piranesi’nin gelenekten kopardığı temsiller, temsil geleneğinin altını oymak için yeniden hayal ediliyorlar: yönetimsel olanın tektonikleri, yönelimsel olanın yapboz oyunlarında labirentleşerek eleştirel ve yaratıcı bir muğlaklığa dönüşüyor. Stoppani’nin Piranesi incelemesi, Piranesi’nin ezber bozan mimari temsil çalışmalarındaki deney kuran atmosferik labirentleşmelerini Deleuze ve Guattari’nin ‘Bin Yayla’ (*A Thousand Plateaus*) kitaplarında yer alan ‘pürüzsüz ve çizgili’ (*smooth and striated*) kavramsallaştırmaları aracılığıyla anlamlandırmayı deniyor. Deleuze ve Guattari “pürüzsüz yüzeyi göçebenin mekânı olarak tanımlıyor ve bu mekânda, pürtükler, pürüzler, çizgiler, katmanlar, sınırlar, tanımlamalar ve

kodlamalar bulunmuyor, kaygan ve pürüzsüz bir mekân... Göçebenin alanı çöl, step gibi akışkan bir alanda, kurumsallaşmanın bütün kodlamalarından uzak olduğu yersizyurtsuzlaşma alanı. Pürüzlü mekân ise yeri ve yurdu belli, matematiksel ve lineer olan mekân oluyor” (Yavuz, 2018, s. 417).



Şekil 1.3 : Il Campo Marzio dell’Antica Roma, Giovanni Battista Piranesi, 1762 (URL-3).

Bu anlamda denilebilir ki, Piranesi’nin Roma’sı disiplinler bölünmelerin ve tanımı yapılmış temsil düzenlerinin muhafaza edilen geleneksel kapılarını açarak ve onların yönetilemeyen bir aradalıklarını otorite karşılığında kaygan bir zeminin arakesitlerine serpiştirerek, kendi yaratıcı hayal gücünde eleştirel bir özgürleştirme edimini açığa çıkarıyor. Bunu yaparken Antik Çağ’ın Roma geleneklerini paradigmatik bir temsil alanında pürüzsüzleştiriyor. Gözün göremeyeceği bir kaotik mekânsallığı kendi eleştirel zamansallığı içerisinde patlatarak, ‘gelenegi temsil dilinde yeniden örmesi’ pratiğiyle her göz tarafından okunabiliyor. Piranesi’nin iki buçuk asrı aşkın bir süredir birçok disiplinler arası çalışmalarda ısrarla anılmasının gücü, geleneğin temsil eleştireliliğini, geleneğin tektoniklerini kullanması aracılığı ile gerçekleştiriyor

olmasından besleniyor olabilir. Çünkü Campo Marzio dell'Antica Roma temsilinde olduğu gibi, “keşfedilen klasik kent ve onun mimarlığının çizgili alanına ‘pürüzsüz alanda göçebe geçişi’ sokarak, Piranesi pürüzsüz hareket sayesinde, (öz) eleştirel disiplini yürüten bir mimarlığa tedirgin bir zemin oluşturarak, otoritelerin ve kökenlerinin huzurlarını kaçırıyor” (Stoppani, 2007, s. 104).

1.2 Teze Doğru İlerlerken: Bir Okuma Rehberi

1.2.1 Tezde yer alan veya üretilen kavramlar sözlüğü

Tez okumasına yönelik, kullanım ve anlamsal içeriğinin açıklanmasında verimlilik olabileceğini düşündüğüm kavramlardan sözlük içi *kalın italik yazı* ile belirtilenler, kurmaya çalıştığım kavramları belirtiyorlar (Şekil 1.4).



Şekil 1.4 : Tezde yer alan veya üretilen kavramlar sözlüğü (Mortaş, 2022).

anti-şehir

kavram, İng. anti-city

Yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar modernite merkezli kurulan homojen ve idealist kentleşme anlayışına karşı, İkinci Dünya Savaşı sonrası yerle bir olmuş kentlerin

ardından Debord, Nieuwenhuys veya Archigram gibi anti-kapitalist kent ütopyacılarının oluşturdukları ortamın tez yazarında uyandırdığı politik terim.

apolitik

sıfat, (a'politik), Fr. apolitique

“Siyasi görüş ve olaylardan habersiz veya onlara kayıtsız kalan” (TDK Sözlükleri, t.y.).

araçsallık-sonrası

kavram, İng. post-instrumentalism

Bir işlevsel faaliyeti yerine getirmek için araçsal konumda olma durumundan çıkılarak ve araçların edimsel görevlerinden yalıtılarak kendi karşılaşmalarının düşünsel ve mekânsal atmosferik olanaklarının ve potansiyellerinin sorgulandığı alan.

arzulama makineleri

kavram, Fr. machine désirante, İng. desiring-machines

Deleuze ve Guattari Anti-Ödipus adlı eserlerinde arzu ve arzulanan nesnenin ilişkiselliğini makinenin içindeki başkaca makine olarak düşünmek isterler. Bilinçaltındaki arzu makine ise, arzulanan nesne de bu makinenin makinesidir. “Arzuların birbirleriyle kurduğu dizileşmeler vasıtasıyla toplumsal fabrikanın makinesel bağlantıları inşa edilirler ve yeni öznellikler üretilebilirler. Bir anlamda heterojen diziler arasındaki ilişkilerde üretilen bir akış olarak arzunun transversal (çaprazsallık) niteliğiyle öznellik üretimi söz konusudur. Arzulama makineleri, arzulayan özne-arzulanan nesne ikiliğini hiçbir şekilde tanımaz; özne-nesne, temsil-üretim karşıtlıklarından önce varolurlar” (Özcan ve Güneş, 2021, s. 302).

benzemezlik okyanusu

kavram, İng. ocean of dissemblance

Deleuze’ün Fark ve Tekrar (2017) kitabının sonuç bölümünde yer alan kavram yaratımı. Temsilin dörtlü zincirlerine ve gereklerine tabi tutulamayan ‘saf benzemezler’ ve ‘kendinde fark’ın ikame ettiği lanetlenmiş alan. Deleuze’e göre kendinde fark lanetlidir ve bedel ödemesi gerekir. Bununla birlikte saf benzemezler de “ya temsilsel düşüncemiz için erişilmez olan ilahi bir anlayışın semavi ötesini ya da bir Benzemezlik Okyanusu’nun akıl sır ermez cehennemi berisini oluştururlar. Her halükarda, kendinde fark, farklıyla farklı arasında kendini düşünülebilir kılacak her

türlü ilişkiyi dışarıda bırakır... Artık düşünülmez olan fark, varlık-olmayanda dağılır” (Deleuze, 2017, s. 343).

bitimsiz

sıfat, İng. non-finite

Mekân ve zamanda sonu olmayan, sınırlandırılıp belirlenmeyen, bitme edimi içermeyen.

biyosentetik organsızlaşma

kavram, İng. biosynthetic disorganization

Biyolojik bireşimlerin öngörülemeyen ve tahmin edilemeyen karşılaşmalarında strüktür, doku, malzeme ve data gibi içeriklerini birbirlerinde montaj-oluşa geçirerek Deleuzecü bir zaman-imgede ölçülemeyen farklanmalar yaratma. Biyolojik düzenindeki organizasyonunu başkaca organizasyonlarla melezleştirebilerek organsızlaşan yeni farklar açığa çıkarma.

çizgililik

kavram, İng. striatedness

Deleuze ve Guattari’nin ‘Bin Yayla’ kitaplarında karşılaşılan ‘pürüzsüz ve çizgili’ (*smooth and striated*) kavram yaratımlarındaki ‘çizgili’ olarak anılan meselede olma durumu. Düşünörlere göre pürüzsüz mekân, deniz, yayla, çöl gibi pürüzleri olmayan, akışkan ve kaygan zeminin mekânı oluyor. Bu mekânlarda denetim, statüko ve kodlama bulunmadığından karşılaşmalar ve geçişler akışa uğruyorlar. Çizgili mekân ise matematik ve lineer olan, yeri tespit edilebilen mekân oluyor. Çizgililik kavramını, denetim toplumlarını içeren tarihselci kent kültürlerinin kimlikleri bağlamında kuruyorum.

edimselleşme

kavram, İng. actualization

Deleuze felsefesindeki virtüel ve edimsel kavramında açığa çıkan edimselleşme, virtüel ve edimselin karşılıklı ilişki ve iletişimselliğini olanaklı kılan kristalleşme alanında barınıyor. Ne var ki edimselleşme virtüele ait. Deleuze’e göre “virtüelin edimselleşmesi tekillik, oysa edimselin kendisi kurulu bireysellik. Edimsel, bir meyve gibi düzlemin dışına düşüyor, oysa edimselleşme onu [edimseli], nesneyi tekrar özneye çeviren şey olan düzleme taşıyor” (Deleuze, 2016, s. 15). Ancak edimselleşmede oluş farklanmalarından değil, oluş’un olumlamalara tabi tutulmaya

başlandığı farklılaşmalardan bahsedilebilir. Tez farklılaşmaların türlerine ayrılan yaratıcılığına değil, oluş farklanmalarının virtüel alanda kalan saf yaratıcılığına dertleniyor. Türler ayrılmamayı ise, virtüelin edimselleşmesi olan tekilliği, insan-sonrası alanın nesneler-arasılığında eriterek oluş farklanmalarının olayda kalan öznesizliğiyle sorunsallaştırmayı deniyorum.

ekofelsefe

kavram, İng. ecophilosophy; ecosophy

‘Derin ekoloji’ filozofu Arne Næss ile birlikte anılan ekofelsefe veya “ekosofik yaklaşım doğa ile kurulan ilişkinin bir bilen/bilinen ilişkisi olmaktan çıkarak bütüncül bir kavrayışa dayanması anlamına gelir. Bilimin kısıtlayıcı çerçevesi ekosofik yaklaşımda terk edilir. Ekosofi doğayı geleneksel özne-nesne kalıpları ile ele almayı bırakarak yeni bir ilişkinin çerçevesinde değerlendirir. Doğayı nesne olmaktan çıkarıp onu içerisindeki tüm tekil özneleri kapsayan bir bütüncül özne olarak ele almak ister” (Demir, 2020, s. 106).

epokhal-ötesilik

kavram, İng. trans-epochal

Antik Yunan felsefesinde şüphe içinde askıda kalma anlamına gelen epokhe deyişini Deleuzecü oluş ve Braidottici insansonrası alanda, epokheyi ‘endişe duymadan’ büyük bir coşkuyla sahiplenerek insan ve insan-olmayan yaratıcı melezleşmelerde kutlama durumu.

erlebnistik

kavram, Alm. erlebnisse + Fr. -tique

Husserl fenomenolojisinde erlebnisse, yaşantı anlamına gelir. Ama Husserl için erlebnisse ve erfahrung deyişleri fark yaratan anlamlara bürünürler. Erfahrung öznenin anlamlandırmaları ve değerlendirmeleri aracılığıyla kavradığı deneyim-oluş atmosferine karşılık geliyor. Erlebnisse ise tüm ‘erfahrung’ların kurduğu ve kuracak olduğu yaşantı birikimine atıfta bulunuyor. Buradalebnistik kavramını, ‘erfahrung’un potansiyellerini dönüştürebilen yaşantı olanağının niteliği anlamında öneriyorum.

hakikat-yapıcı

kavram, İng. truth-maker

Bryan Cantley'nin temsil sözlüğünde karşılaşılan bir deyiş. Cantley, hakikati yapan bağlamında geleneksel mimari temsilin kodlarını oluşturun farklanma alanlarına atarak organsız-beden-oluşa geçişi kuruyor. Bu sebeple mimari temsilin aşkınlaşarak kutsallaşan izdüşüm alanına hakikat-yapıcı göndermesi yapıyor.

hayalleme

isim, İng. imagination

İngilizce karşılığında *imagination*, Türkçe'de hayal gücü, hayal, düşlem, tahayyül, tasavvur, tasarım ve muhayyile anlamlarını karşılıyor. Ancak bu tez çalışmasında hayalleme, Hayal etme pratiği ve düşünömselliğinin bilinçaltı, bilinçdışı ve insan-olmayan başkaca bilinçlenmelerin varlıklarını eş zamanlı gözetten bir Deleuzecü zaman-imge alanında, birbirlerinden kaparak yeni bir tür oluşa geçme dinamiklerini sorunsallaştıran bir terim anlamına bürünüyor. Aynı anda hayalleme, hayal edilenin hayalleri bağlamındaki özerk alt kümelenmelerini de doğurabiliyor.

hayal-et'leştirmek

fiil

Hayal etme edimini düşünsel, mekânsal ve zamansal arakesitlerde hayalet geçirgenliği ve görünürlüğü/görünmezliği aracılığıyla yolculuğa çıkarma. Bahse konu yolculuk, gezdiği arayüzler boyunca mekânsal organizasyonu tamir etme, onarma, değiştirme, dönüştürme, yaratma amaçlarını yanında taşıyor.

hyle

isim, İng. hyle, Arp. heyula

“Kendi dışından biçim veya belirlenim alan her şey; madde. Özellikle ilkel, örgütlenmemiş durumunda madde” (Merriam-Webster, n.d.). Empedokles ve Aristoteles'in öğretileri dikkate alınacak olursa, dört elementin ortaya çıktığı kozmosun ilk maddesi. Biçimi olmayan ilksel madde.

içkin kaçış dinamizmi

kavram, İng. immanent escape dynamism

Deleuze felsefesinde sıklıkla karşılaşılan ve tekil virtüelliği kurarak tetikleyen kavram. Sistemin öngördüğü bütün geleneksel özne yapıntıları ve alışkanlıkları dışında yeşeren içkinliğin fark yaratmayı açığa çıkarabilmesi adına tarihselciliğin bilinebilen, tahmin edilebilen ana yollarından kaçarak şeyler arası akış ve oluşa geçmeyi olanaklı kılan dinamizm.

kaosmoz

kavram, İng. chaosmosis

Félix Guattari “kaos içindeki ontolojik katlanmaların çift eklemlenmesi bulunduğunu öne sürer. Birincisi maddeyi, ikincisi ise düşünceyi üretir: Bu katlanmalar, ‘kaosmoz’ sürecidir. Kaosun sonsuz hızları, onların tersine çevrilebilir olmalarıyla sağlanıyor - bir fantasma olarak kaos, çizgisel zamanda var olmaz. Ancak bu tür hızlar, tersine çevrilemeyen zaman içindeki bir çatallanma sayesinde kaostan seçilebilen sonlu hızlarla doludurlar” (Goodchild, 2005, s. 116-117).

kapma-oluş

kavram, İng. becoming-grab

Paralel olmayan evrenlerde var olan iki farklı varlığın varoluşsal özlerine dair düşünsel ve/veya maddesel elemanlarını aynı anda, tek bir oluş sürecinde, başkaca bir yaratım alanı için organsızlaştırma operasyonu. Bu olay karşılıklı bir ilişki değil, eş zamanda oluşa geçen bir yaratım olarak algılanmalı. Deleuze bunun için bal arısı ve orkidenin kapma-oluş olayından bahseder. Bu olayda bal arısının bedenine bulaştırdığı çiçeklenme tozları orkidenin üremesine neden olurken, orkide bal arısının cinsel organı haline geçer.

kendinde fark

isim. İng. difference in itself

Farkın fark olarak Deleuzecü farklanma ve farklılaşma potansiyellerini kendi içinde barındırdığı virtüel alanda bulunan kapsam. Kendinde fark, fark yaratma, türetme veya oluşturma hallerini bilinebilir ve tahmin edilebilir ortamlarda açığa çıkarabilen bir zamanmekânsal uzamın denetimselliğinde ikame etmez. Kendinde fark, algılanamayan ve sistemin anlayamayarak ötekileştirdiği farksal değerlerin oluş potansiyellerini içeren alandır.

makinik-oluş

kavram, İng. becoming-machinic

Makinenin farklı bir yaratımı açığa çıkarabilmesi için, organizasyonunun bir kısmı veya tamamını alt birimleri ve parçalarına ayırarak bir başka makinenin mekanizması ve işleyişiyle birleştirebilmesindeki oluş süreci. Deleuzecü soyut makine kavramının Bryan Cantley temsillerindeki oluş değerini sorgulamaya niyetlenen deyiş.

nesneler-arasılık

kavram, İng. inter-objectivity

Nesnelerin aralarındaki montaj-oluş, protez-oluş ve organsız-beden-oluş olanaklarını barındıran eşiksel arayüzün bulanıklaştığı mekân.

nüve

ism, İng. kernel, Arp. nuve

“Bir şeyin özü” (TDK Sözlükleri, t.y.). “Bir tohumun, meyve çekirdeğinin veya kuruyemişin iç kısmındaki daha yumuşak kısım” (Merriam-Webster, n.d.).

ontik

sıfat, İng. ontic

Ontik kelimesinin felsefe alanında farklı kullanımları ve anlamları bulunur. Genel bir kavrayışta “bir varlıktaki yapının varoluşu ile ilgili” (Etymonline, n.d.) anlamını taşır. Heidegger’e göre tüm varolanları sorgulayan felsefe ontik felsefedir. Varolanlar vardır: ayakkabı vardır, kalem vardır, insan vardır. Ontoloji ise varolanların varlıklarının anlamlarını açığa çıkarmak ister. Ontik felsefe varolanların neliği, ontolojik felsefe varlığın nasıllığını inceler.

özyinelemeli işlem

kavram, İng. recursive operation

Ryota Matsumoto’nun temsil sözlüğünde dile getirilen kavram. Matsumoto’nun mimari temsil ortamında algoritmik biçim ve strüktürlerin biyoteknolojik ve morfogenetik özleri, görüntü düzenleme programları ve başkaca eklentiler tarafından olasılıkçı bir bağlamda her defasında bir önceki farkın özünü yineleyerek, tanınamayacak hale gelene kadar döngüye alınırlar. Birçok biyogenetik biçim kendi aralarında da kapmalar ve melezeleşmeler geçirerek açığa çıkan başkaca özlerin biçimsel, maddesel ve organizasyonel hallerini sürekli ve eş zamanlı bir zaman-imgede farklandırarak yinelerler. Bu sırada açığa çıkan başkaca özlerin yeni özerk alt kümelerinin özleri de farklanmaya geçerler.

şeyleşme

isim, İng. reification

Bilindik tanımıyla birlikte kavranan öznenin, tüm klasik özne alışkanlıkları ve aidiyetlerinden vaz geçerek, kendisini insan olmayan şeylerin arakesitlerine bırakmasındaki özne-olmayan hale geçiş süreci.

mimari temsil tasarımı

kavram, İng. architectural representation design

İnşa edilmeye yönelik olmayan, edimsel alanda gerçekleşme hayali bulunmayan, statik bir mimari yapı sonlanmasına direnen, çizimin ve temsilin zamanmekânsal olanaklar alanını eleştirel sorunsallaştırma ve yaratıcılıkla birleştiren tasarım alanı.

virtüel alanda kalmak

kavram, İng. remaining in the virtual field

Deleuze felsefesine göre farklılaşma edimselleşmeye, oluş ve farklanma virtüele aittir. Yaratıcılığın oluşa geçerek olay farklanmaları açığa çıkarabilmesi için ise virtüel alanda kalmak gerekebilir. Ancak burada, inşa edilmeye yönelik olmayan eleştirel mimari temsilin olaylarını farklandırarak virtüelin oluş alanında kalabilmeleri için, edimselleşme süreçlerini edimsele değil, virtüel alana kaydırmaları gerekebileceği savunuluyor. Farklılaşma “virtüelin türlere veya belirgin parçalara ayrılarak edimselleşmesi” (Yalım ve Koyuncu, 2017, s. 5) anlamını taşıyorsa, Cantley ve Matsumoto’nun temsil atmosferlerinde türlere veya belirgin parçalara ayrılmadığı, tam tersine, türlerin ve parçaların eş zamanlı kapma oluşlarla organsız beden-oluşa geçerek olayda kaldıkları düşünülüyor. O halde bahse konu mimarlar, temsil atmosferlerindeki kaygan zeminlerini düşünümün virtüel içeriğinde bırakarak oluş farklanmaları açığa çıkarıyor olabilirler. Virtüel alanda kalmak tezin spekülatif iddiasıdır, bu iddianın mutlak doğruluğuna değil, düşünülebilme olanağına dertleniliyor.

virtüelleşme

isim, İng. virtualisation

Kristalleşme alanı olarak edimselleşme içeriğindeki virtüel alanın edimsel olandan çok daha yoğun olduğu faz.

yerinde-yersizleşme

kavram, İng. deterritorialization-in-territory

Deleuze felsefesine “genel bir içeriden gelen çıkış, içkin kaçış dinamizmi yön veriyor; ama Deleuze’de ancak belli bir sistemin kaçırılmasıyla kaçılıyor (sapkın model - bkz. ‘felsefeden felsefe aracılığıyla çıkmak’)” (Ichida ve Zourabichvili, 2016, s. 31). Woods, Cantley ve Matsumoto’nun yaratıcılıklarında da yerden yer aracılığıyla çıkılıyor olabileceği, bunun da yerinde-yersizleşme olarak çıkarımlanabileceği öneriliyor. Yerinde-yersizleşme, yersizyurtsuzlaşma kavramının açığa çıkabilmesi

için bir yerin yönetsel çizgilerini, Kartezyen denetim ağını ve yere özgü tüm bilinebilir verileri ‘yerden çıkabilmek’ ve ‘yeri eleştiri oluşa bırakabilmek’ adına tüm ayrıntıları ve ilişkiler ağı ile düşünür, anlar ve kavrar.

1.2.2 Tez okuma rehberi

Mimari temsili geleneklere tutunmayan eleştiri oluştaki virtüel alan farklanmalarını anlama ve anlamlandırma niyetinde olan bu tez çalışması, tam da ‘kral çıplak’ diyebilen mimari temsil çalışmalarının yirminci yüzyıl başlarındaki ‘oluş izleri’ni, yirminci yüzyılın sonlarına doğru ‘oluş geçiş’teki radikal kırılmasını ve yirmi birinci yüzyıldaki ‘oluş farklanmaları’ni mesele ediniyor. Çalışmanın mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını çıkarımlama denemesi, montaj-oluş, protez-oluş ve organsız beden-oluş yaratıcılıklarını sorunsallaştırma amacını taşıyor. Tez çalışmasının kurgusal akışında, sektörel mimarlık eğitimi ve pratiğinin konformist ve güven veren geleneksel mimari temsili, klasik özne, öznenin nesneyi bilinci içerisinde ele alış biçimi ve yargı veren eleştireliliğinde sorunsallaştırılıyor. Ardından fenomenolojik yönelimsel özne ile, nesnenin bilinç dışı alana yeniden bırakılmasındaki özne-nesne birlikteliğinin eleştirel-oluş yönelmesi ve temsil-oluşun izleri tartışılıyor. Çalışma, seksenli yılların ortalarına doğru gelindiğinde hiçbir biçimde edimselleşme alanına göz kırpmayan, yalnızca virtüel alanın içkin kaçış dinamiğindeki farklanma potansiyellerini yaratıcılığa uğratan radikal bir temsil kırılması çıkarımlayarak, eleştirel mimari temsil alanında ‘oluş geçiş’ eşiği açığa çıkarıyor. Böylelikle montaj-oluş, protez-oluş ve organsız beden-oluş farklanmalarına dair olan bu radikal temsil kırılmasının yirmi birinci yüzyılda açığa çıkan yansımalarındaki saf yaratıcılığı açma halleri sorunsallaştırılarak, tekil virtüellikte farklanan temsil yaratımlarının felsefi ve politik nedensellikleri sorgulanıyor.

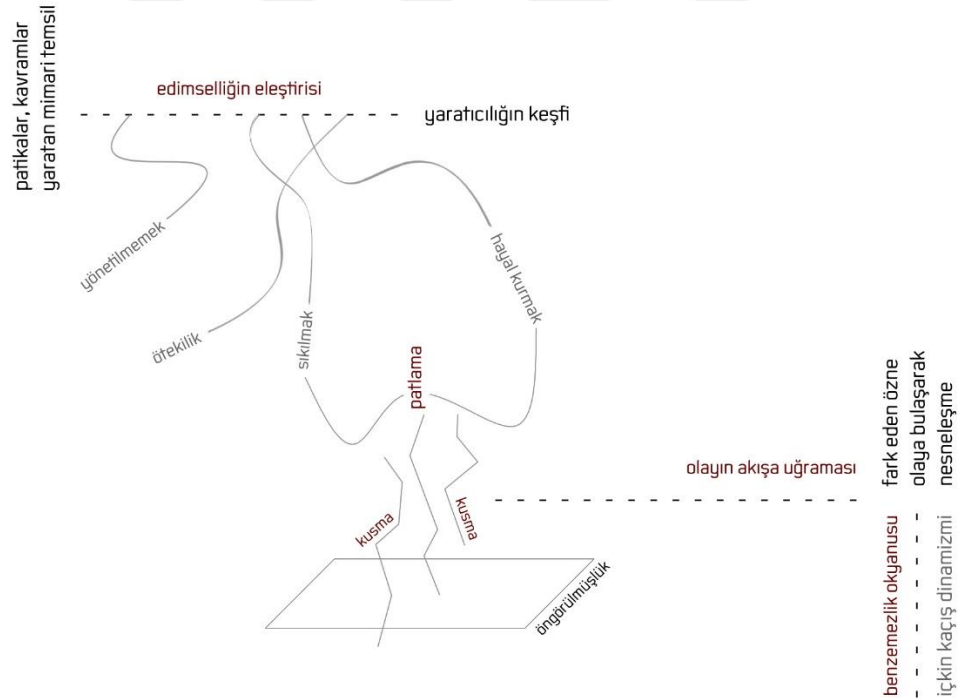
Elbette dertlenmenin nüvesi, belirlemeden, ön görmeden veya buyurmadan, yalnızca hayal eden, deneyen veya sorgulayan eleştirel mimari temsil-oluştaki anlama ve anlamlandırma katmanlaşmalarının, yaratıcılık ve mimari tasarım süreci konularını hangi eleştirel kavrayışlarla dönüşüme uğratabilecek potansiyellere ve/veya gelişime itecek dinamiklere sahip olduklarını ‘farklanma’ kavramında gün ışığına çıkarabilmek. Çünkü yaşanan çağda “mimarlık kavramını hep yeniden tanımladığımızı, içeriğinde eskilerden kimilerini atıp yenileri koyduğumuzu, kısa süre önce mimarlık demediklerimize bugün mimarlık der olduğumuzu, eskiden mimarlık denenlerden

kimilerini artık sınır dışında bırakabildiğimizi, hatta her gün sınırları yeniden erittiğimizi fark etmemiz” (Tanyeli, 2017, s. 68-69) tek başına algılandığında, bizlere yalnızca mimarlığın inşa edilen edimsel alanında statik olmamak gerekliliğini öğütleyebiliyormuş gibi algılanıyor.

Oysaki değişim, dönüşüm, başkalaşım bağlamında yaratıcılık zannettiğimiz çoğu eleştirel mimari temsilin altında yatan ‘gizlice edimselleşme alanını hedefleyiş’in ve ‘edimsel alanda gerçekleşerek sonlanma arzusu’nu içten içe benimseyişin ‘yaratıcılık’la alakası olamayacak bir ‘farklılaşma’ olabileceğini, saf yaratıcılığın virtüel alandaki oluş farklanmalarında açığa çıkabileceğini bu tez çalışması açıkça ve ısrarla iddia ediyor.

İnşa edilmeye yönelik olmayan, bilinebilir ve öngörülebilir olanın yolundan gitmeyen, ana yoldan saparak kendi patikalarını, kavramlarını yaratan bir mimari temsil, gerçekte oluyor olanın eleştirisi aracılığıyla yaratıcılığını keşfetmeye başlıyor. Mimari temsil için gerçekte oluyor olan, denetlenebilir bir dünya düzeninin muhafaza edilebilmesi için öngörülen mimarlık nesnelerinin inşa edilmeleri anlamına geliyor. Bu öngörünün dışında yeşermeye başlayan her öteki hayalperest ve sapkın mimari temsil atmosferi, gerçekte oluyor olanı eleştirdiğinden dünya düzenine dâhil edilmiyor. Ama zaten, mimari temsilin geleneğinden sapan temsil atmosferlerinin oyuna dâhil edilmeleri gibi yapısalcı bir talepleri, oluşları gereği mümkün değil. Onlar özellikle bu oyundan sıkıldıkları için kendi oyunlarının atmosferlerini yaratıcı bir alanda açığa çıkarmaya niyetli oluyorlar. Böylelikle hayal kurmaya başlıyorlar. Çünkü kişinin hayal kurabilmesi için, gözünün gördüğü, bedeninin her anlamıyla deneyimlediği şu ya da bu dünyanın kabullerinden, gerçeklerinden sıkılması gerekiyor. Sıkılmak, bir şeylerin patlamasını beraberinde getiriyor ve patlayan şeyler, çoğunlukla bu dünya düzenine ait olmayan başkaca bir hayalleme pratiğinin çatlaklarında, kendi düşünömselliklerini öngörölmüş olanın üzerine kusmaya başlıyorlar. Bu kuma edimi, planlanmış bir edimsellik de değil. Bu, öngörölemeyenin oluşunda öyle ya da böyle açığa çıkan bir savrulma. Bir olay akışa uğruyor tüm denetlenilemeyen dinamikleriyle; fark eden öznesini de olaya bulaştırarak nesneleştiren. Bu öznenin hükmedebileceği bir yaratıcı alan da değil. Çünkü bu alanda yaratıcılık öznenin düzenci hükmetmesini de elinden alıyor. İşte bu alan, tam da inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil tasarımı için, gerçeğin edimselliğini eleştiriye uğratarak kendi yaylalarında süzölme olanağı yakaladığı bir içkin kaçış dinamikzminde fark yaratmaya yöneliyor (Şekil 1.5).

Tekil bir virtüelliğin içkin kaçış dinamiklerinde oluşa geçen bir eleştiri pratiği dediğimde, yargı veren, hükmeden bir öznenin olumsuz alanından bahsetmiyorum. Daha çok ‘olum’ olanağını sürekli devinimde tutan, olma olanağını, oluşları tahmin edilemeyen alanlarda yaratıcılıkla birleştirebilen, montajlayabilen, benzemezliğini tüm benzerliklerin ötesinde bir yerde, olayların yanar söner dinamiklerinde sorunsallaştırarak farklılaştırabilen bir eleştiri oluştan bahsediyorum. Mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak üst başlığı ile kurgulanan bu tez çalışması, mimari temsil geleneğinin tarihselci denetim ve aktarımına yerleşmeyen, edimsel mimarlık nesneleri için yapısalci çizim setleri üretmeyen, farklılaşarak mimari temsil replikaları çoğaltmayan bir alanın yirmi birinci yüzyıl dönemindeki yaratımlarını inceleyerek, incelenen dönem içerisinde derinleşeceği kendi araştırma ve sorgulama atmosferini açığa çıkarma niyetinden doğuyor. Tezin mesele edildiği ve derinleşeceği temsil alanını belirgin hale getirebilmek ise, öncelikle geçmişten günümüze uzanan bir eleştirel mimari temsil haritalaması oluşturma gereksinimini beraberinde getiriyor.



Şekil 1.5 : Edimselliğin eleştirisi bağlamında sıkılma ve hayal kurmanın patlaması (Mortaş, 2022).

1.2.2.1 Eleştirel mimari temsil haritalaması

Mimari temsilin tarihe yerleşmeyen, şimdinin edimsel kapanımlarını değil, geleceğin spekülâtif atmosferlerini hayal ederek öngörülemezliği şimdinin eleştirel okumaları

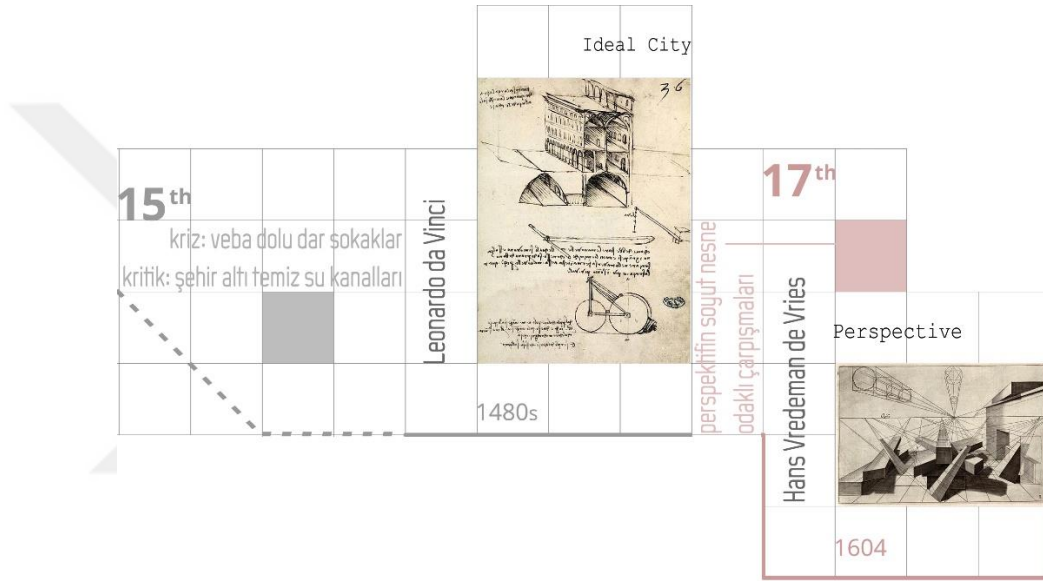
aracılığıyla yaratıcılık bağlamında açığa çıkaran çalışmaları için tarihsel bir zaman çizelgesi haritalaması oluşturma girişimi, tezin tarihe yerleşmeyen temsil oluş farklanmaları üzerine dertlenmesiyle ilk başta çelişiyormuş gibi yorumlanabilir. Ama elbette her spekülative ve eleştirel mimari temsil çalışmasının tasarlandığı bir dönem bulunuyor. Burada tarihe yerleşmemek derken, tarihin bilinebilir ve tahmin edilebilir edimsel pratiklerine yerleşmeyen, tarihsel düzenin ve yönetimselliğin dışında ya da görülmeyen çatlaklarında yaratıcılığı tetikleyen eleştirel temsillerden bahsediyorum. Bu anlamda eleştirel mimari temsil tarihi için bir zaman çizelgesi haritalaması oluşturmaya çalışmanın tarihe yerleşmeye çalışmak ile bir ilgisi bulunmuyor. Tarihselci belirlenime yerleşmemeye çalışan spekülative temsil hayallemelerini, açığa çıktıkları tarihleri doğrultusunda yan yana dizerek ilişkiselliklerini gözlemlemeye çalışıyorum. Spekülative temsillerin tasarlandıkları dönemleri bir zaman çizelgesi haritalamasında gözlemleyebilmek, hem eleştirel mimari temsil tarihine olabildiğince hâkim olabilmek, hem tezin hangi dönemi, hangi temsil setleri üzerinden niye oluş farklanmaları özelleşmesinde mesele edindiğini açıklayabilmek, hem de tezin özelleştiği temsil alanının geçmişteki hangi oluş farklanmalarıyla ilişkisellik içerisinde olabileceğini keşfedebilme anlamlarında gerekli oluyor.

İçinde bulunduğu şimdinin ‘olum’suzluklarını, olanaksızlıklarını terk ederek kendi yaratıcı olanaklar alanındaki spekülative temsil hayallemelerini açığa çıkarmak bağlamında düşünüldüğünde, eleştirel mimari temsil ortamının çizim atmosferleri Leonardo da Vinci’nin on beşinci yüzyılda hayal ettiği İdeal Şehir çizimlerine kadar uzanabilir. Da Vinci’nin şimdide gözlemlediği kriz ortamı, Orta Çağ’ın sağlıklı, veba ve salgın dolu dar sokaklarının ördüğü bir şehrin krizi oluyor. Bu krize getirilen kritik ise, geniş meydanlar ve ulaşım akslarıyla havalandırılan, şehrin altından temiz su kanallarının geçirilerek sürekli temizlendiği bir kentsel tasarım ütopyasını doğuruyor.

On altıncı yüzyıla geldiğimizde ise eleştirel mimari temsil tarihi, ütopya mimarlıkları ve/veya spekülative mimari temsil alanı bağlamında vurgusu yapılan çizimler ya da gelecekçi temsillerden bahsediliyormuş gibi bir ortam doğmuyor². Bunun nedenselliğini, on altıncı yüzyıl boyunca çizim, geometri, matematik, sanat ve

² Burada önemli bir not düşmem gerekir ki, tez çalışmasının çerçevesini ve hangi alanı kurduğunu ortaya koyabilmek adına üretilen eleştirel mimari temsilin zaman çizelgesi diyagramında anılan temsil tasarımcıları ve dönemlerinin bütün bir eleştirel temsil tarihini gösterebilmeleri mümkün değil. Bu zaman çizelgesi diyagramı, yalnızca kişisel araştırmalarım aracılığıyla çıkarımlayabildiğim en kritik mimari temsil eşiklerini ve tasarımcılarını belgeleyebiliyor olabilir.

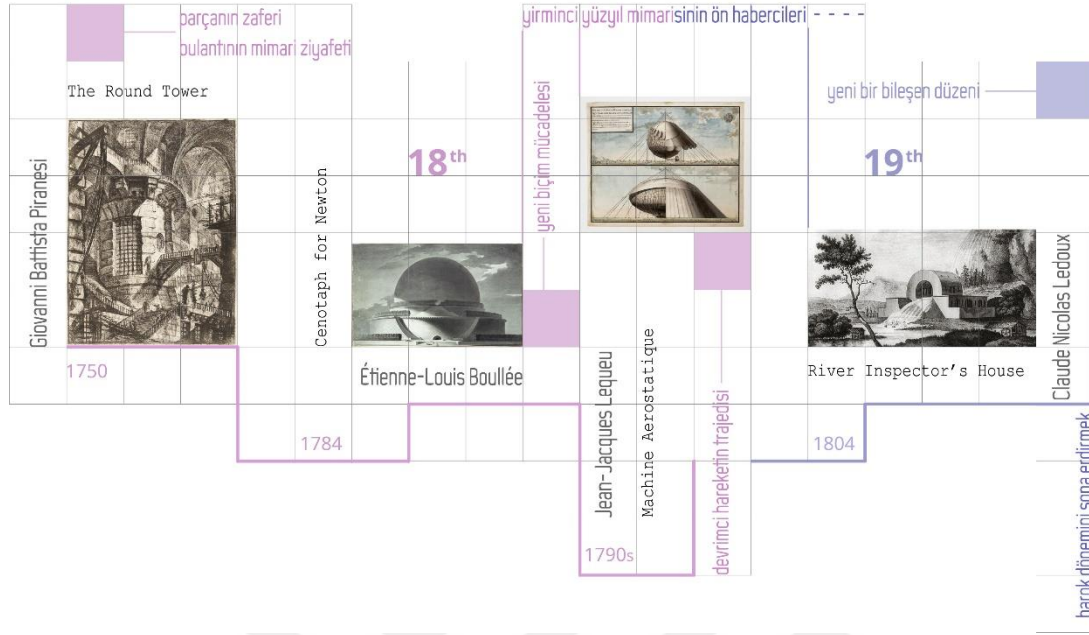
mimarlık ortamlarında baskın bir hâkimiyeti gözlemlenen Rönesans perspektifçiliğinin gözün gördüğü gerçekçiliğini aşkınlaşarak kutsallaştırdığı bir düşünce dünyasının edimselliğinde çıkarımlayabilirim. Ama bir Rönesans mimarı olan Hans Vredeman de Vries'in (Burden, 2000) on yedinci yüzyıl başlarında bir çizim seti olarak perspektifin soyut nesne odaklı çarpışmalarının deneysel kompozisyonlarını sunması da perspektifçiliğin göz merkezli gerçekçiliğiyle uzlaşıyor muş gibi algılanmıyor. Vries çizim deneylerinde gözün göremediği tekinsiz perspektif atmosferlerini çeşitli geometrik nesneleri kolajlayarak ve transparan çizimi kullanarak oluşturuyor ve gelenekten sapmaya başlıyor (Şekil 1.6).



Şekil 1.6 : Ortamda beliren ilksel mimari temsil hayallemeleri (Mortaş, 2021).

Eleştirel ve yaratıcı mimari temsilin on sekizinci yüzyıldaki en çok anılan ismi elbette Giovanni Batista Piranesi ve meşhur Carceri çizimleri oluyor. Hatta çoğu mimari temsil çalışmaları ve araştırmalarına bakıldığında Piranesi'nin spekülatif çizim atmosferleri kağıt mimarlığı veya vizyoner mimarlık olarak da anılan bir yaratıcı tasarım alanının başlatıcı avangard ismi olarak gösteriliyor. Ne var ki on sekizinci yüzyılın Piranesi sonrası eleştirel mimari temsil alanı denildiğinde devrimci Fransız mimarlığı için ütopya mimarlıkları hayal eden Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux ve Jean-Jacques Lequeu üçlüsünü hatırlamadan yirminci yüzyıla geçmek zaman çizelgesi haritalaması için hissedilen bir eksiklik olurdu. Bu dönemde "Boullée, öncelikle yeni biçimler için mücadeleyi, Ledoux, yeni bir bileşen düzeni arayışını, Lequeu devrimci hareketin trajik nihai aşamasını temsil ederken, bu üçlünün çalışmaları, Barok dönemini sona erdiren ve on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların

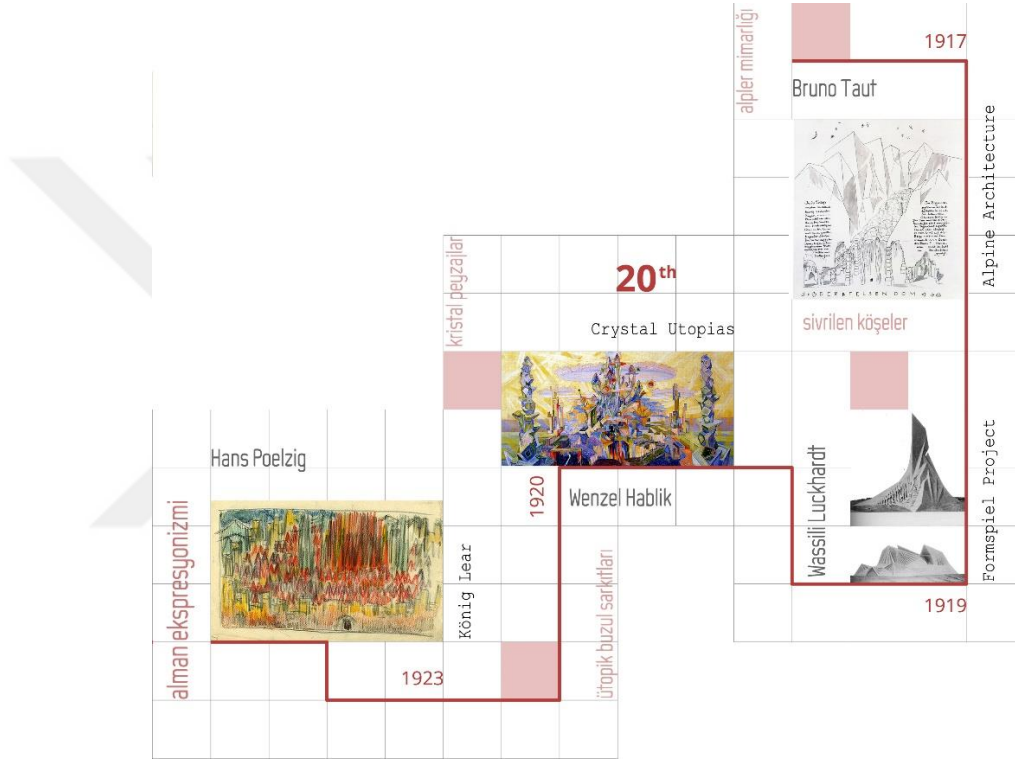
mimarisini önceden haber veren hareketin doruğunu temsil ediyorlar” (Kaufmann, 1952, s. 435), (Şekil 1.7).



Şekil 1.7 : Parçanın zaferi: Bulantının mimari ziyafeti ve yirminci yüzyılın ön habercileri (Mortaş, 2021).

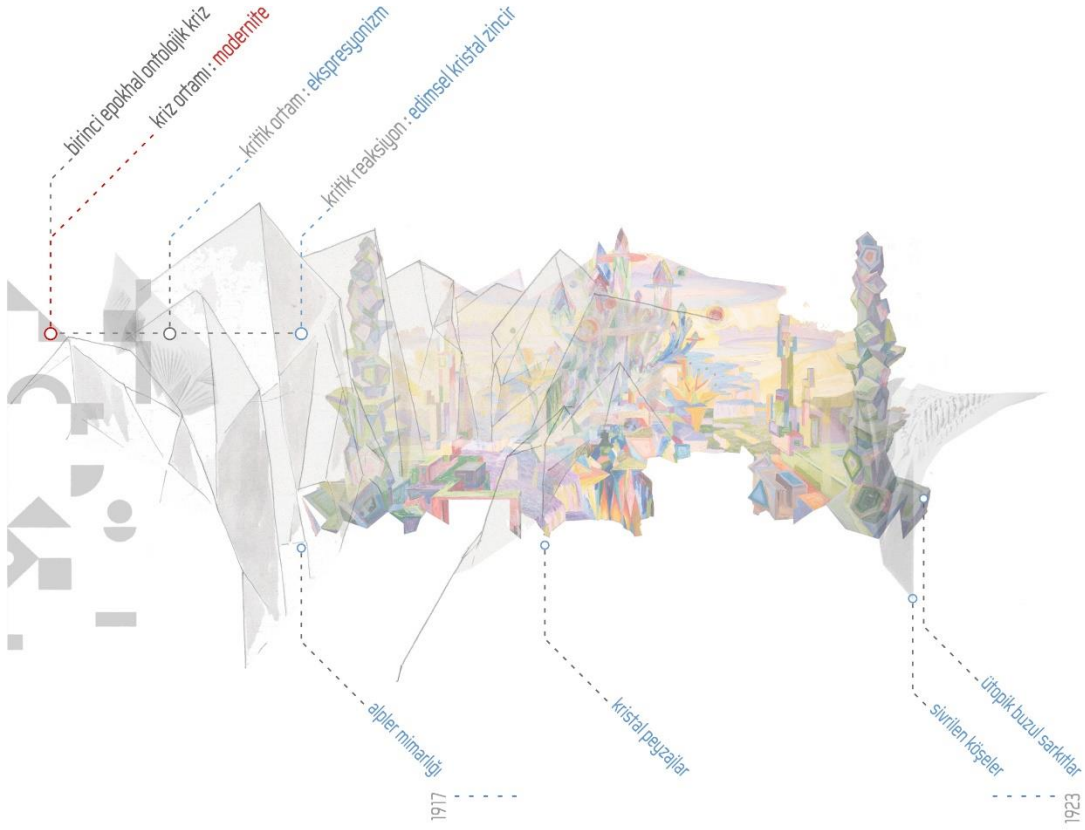
Eleştirel mimari temsil alanı için yirminci yüzyılın ilk çeyreği, mimarlık, sanat, edebiyat ve felsefe alanlarındaki radikal paradigma değişiklikleri ile tarihsel akışta büyük çatlaklar, karşı çıkışlar ve geleneksel burjuva konformizminin şüphe içinde askıya alınışını beraberinde getiriyor. Bruno Taut, Wassili Luckhardt, Wenzel Hablik, Hans Poelzig gibi Alman Ekspresyonistler Kristal Zincir (*Die Gläserne Kette*) oluşumu altında sivrilen köşelerin kristalleşen ütopyacı fantastik peyzaj atmosferlerini çiziyorlar (Şekil 1.8), (Şekil 1.9). Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, El Lissitzky ve Gustav Klutss gibi Rus Konstrüktivistler, hızla endüstriyel bir değişim geçiren kent ve yaşam dinamikleri bağlamında Birinci Dünya Savaşı sonrası algılanan kentsel mekânlar için gelecekçi konstrüksiyon propagandaları tasarlıyorlar. Kazimir Malevich ve Lazar Khidekel gibi Rus Süprematistler ise konstrüktivist faydacılığın ve öznenin karşısında yer alan antagonistler olsalar da Lissitzky ve Rodchenko gibi sanatçıların her iki Rus akımında da eserler vermeleriyle Konstrüktivizm ve Süprematizm arasında yoğun bir eleştirel temsil havuzunun varlığı hissedilebilir. Bir diğer tarafta da eşzamanlı olarak gelişen Felemenk bir mimari temsil alanının eleştireliliği hissediliyor. Bart van der Leek, Theo van Doesburg, Herbert Bayer ve Joost Schmidt gibi mimarlar de stil hareketi altında tüm süsleme ve abartılı detayların

reddedildiği, en saf ve temel formlar ile yalnızca siyah, beyaz veya ana renklerin tercih edildiği uluslararası soyut ve indirgeyici bir temsil dilini iki ve üç boyutlu paralel izdüşüm dünyasında araştırıyorlar (Şekil 1.10). Yirminci yüzyıl eleştirel mimari temsil alanında karşılaşılan Ekspresyonizm, Konstruktivizm, Süprematizm ve De Stijl akımlarının uzlaştıkları tek nokta belki de düşünce ve temsilde soyutlama fikrini, görüşlerin özünde yatan temel form kullanımlarını tüm çıplaklıklarıyla ortaya çıkarma niyetiyle açıklanabilir. Yine de bu akımların ulus merkezli kurulum ve gelişimlerini hiç akıldan çıkarmamak yerinde bir hatırlatma olabilir.

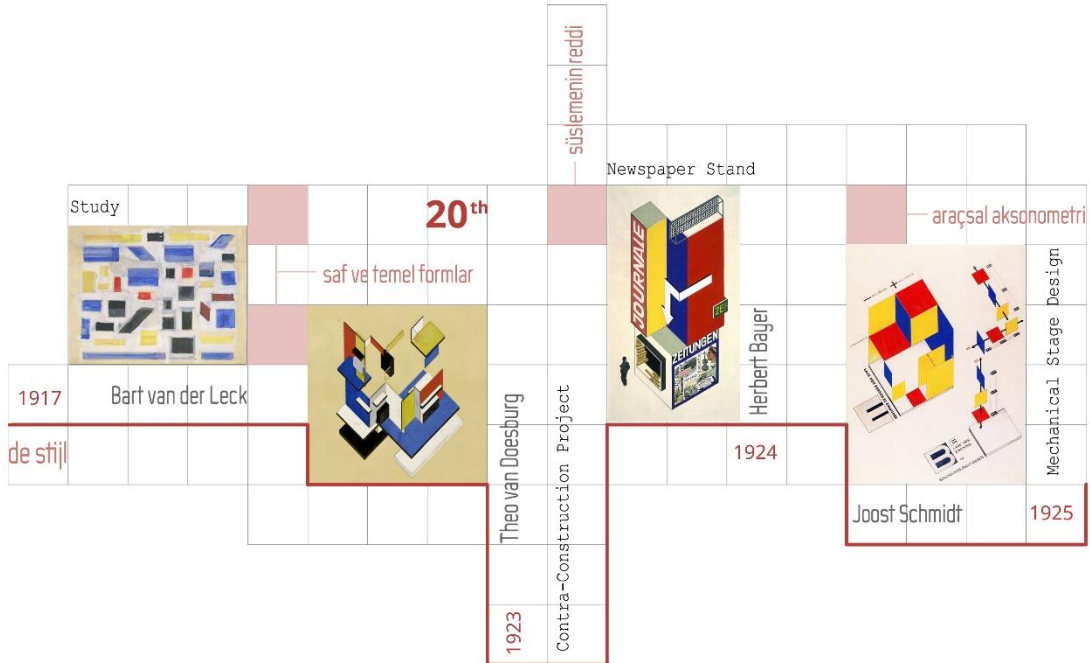


Şekil 1.8 : Alman Ekspresyonizminde eleştirel mimari temsil ortamı (Mortaş, 2021).

O halde ulus merkezli kurulmaktan çok uluslararası bir dayanışma, paylaşım ve başkaldırma kolektivizminde yayılan Hannah Höch, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Marianne Brandt, Paul Citroen ve László Moholy-Nagy gibi Dadaistlerin çok sesli, çok merkezli ve heterojen temsilleri, fotomontaj tekniği kullanılarak tek odaklı perspektif rejiminin yönetimselliğine bir başkaldırı olarak okunabiliyor. Dadaistlerle yoğun bir iş birliği ve düşünsel uzlaşma sergileyen Giorgio de Chirico, Max Ernst, Yves Tanguy ve Roberto Matta gibi Sürrealistler, bilinç dışı ve bilinçaltı arzulama sekanslarında virtüel ile edimselin, özne ile nesnenin birbirlerine bulaştırıldıkları yönetilemeyen karşılaşma atmosferleriyle oluş ve farklanma teşebbüsleri için yaratım olanaklarının dinamik orta alanlarını gözler önüne seriyorlar.



Şekil 1.9 : Ekspresyonizmin atmosferik kriz-kritik ortamı (Mortaş, 2022).



Şekil 1.10 : De Stijl akımının eleştirel mimari temsile yanaşan araçsal edimselliği (Mortaş, 2021).

İnşa edilmeye yönelik olmayan, spekülative ve eleştirel mimari temsil çalışmalarının İkinci Dünya Savaşı sonrası kriz ortamı, moderniteden kopuş olarak postizmlerin

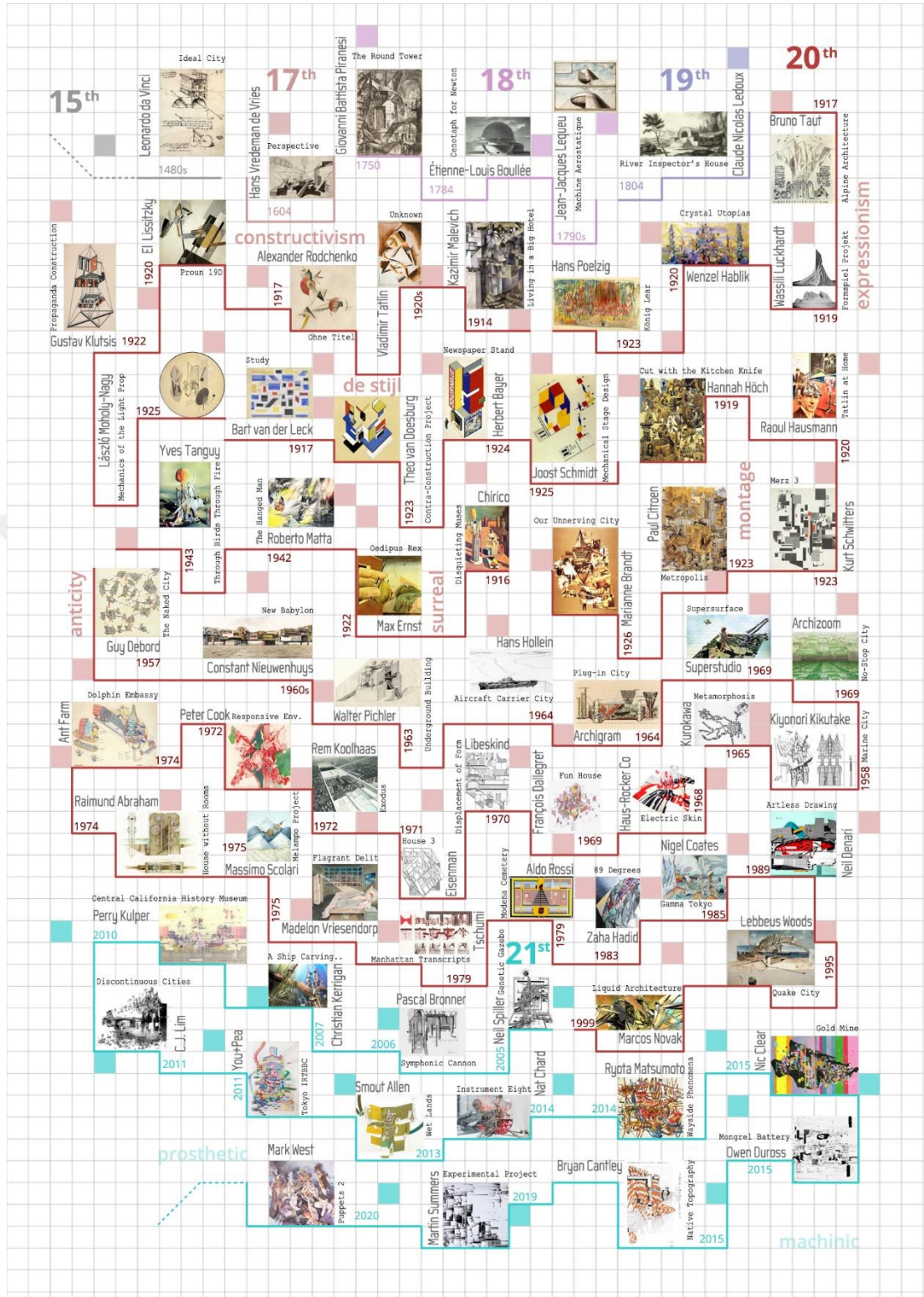
dünya ortamını ferahlatma ve gevşetme girişimleriyle kritik ortamları doğuruyor. Savaş sonrası çoğu şehrin yerle bir edilmesinden sonra, yaşanan şehirlerin eleştireliliğinden doğan bir 'anti-şehir' ütopyacılığı, Guy Debord'un psikocoğrafik haritalaması The Naked City, Constant Nieuwenhuys'un "şimdi buradayı (now-here) hiçbir yerle (nowhere) birleştirerek ötekilere dair ilişkileri çözünürleştiren" (Mari, 1999, s. 6) New Babylon'u, Archigram'ın mega makinelerle sürekli bir devinim halinde takılabilir sökülebilir modüllerinin fantezi şehri The Plug-in City, Archizoom'un bütün sembolik değerleri özgürleştirerek her gereksinime bir süpermarket gibi homojen ve modüler üniteler yayan gridal ve eşitlikçi hayali No-Stop City, Hans Hollein'in peyzaj ile makinik montaj anıtsallığını karşılaştırarak 'herşey mimarlıktır' fikrinin politikliğini tartışmaya açtığı ironisi Aircraft Carrier City in Landscape, Walter Pichler'in yeraltı kayıp medeniyetleri için makinik kompozisyonlarının duygulanımlarıyla önerdiği Underground Building yerleşkeleri ya da Superstudio'nun göçebesel bir hippie gezginliğinde, kişilerin kendilerini dayatılmış gereksinim ve davranışlardan kurtararak dünyanın her yüzeyinde kendilerine yer seçebildikleri Supersurface gelecekçiliklerinde hayal ediliyorlar. Öte yandan Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake ve Fumihiko Maki gibi metabolist mimarların gelecek şehirleri için dinamik hücreselliklerin üremeleri, genişlemeleri ve dönüşümlerini barındıran sosyal ütopyalari, anti-şehir ütopyacılığının anti-kapitalist yayılmalarındaki sonsuz muğlaklıkla çok da hesaplaşmayan bir edimsellik sergilemiş olacaklar ki, hayallerinin ehlileştirilmiş bir takım versiyonları edimsel kapanımlarda inşa edilerek sonlanıyorlar.

Yetmişli yıllara gelindiğinde ise eleştirel mimari temsil alanında Peter Eisenman'ın House III, Bernard Tschumi'nin Manhattan Transcripts, Daniel Libeskind'in öğrencilik yıllarındaki erken kolaj çizimlerini içeren Fracturing and Displacement of Form setleri gibi Derridacı dekonstrüktif karşılaşma olanakları, Haus-Rucker Co'nun Electric Skin, François Dallegret'nin Fun House, Ant Farm'ın Dolphin Embassy, Peter Cook'un The City as Responsive Environment gibi dijitalleşen iletişim ve etkileşim ağlarının sensörler ve nörolojik elektrik akımlarıyla zamanmekânsal deneyimi dijital örüntülerin arakesitlerine yükledikleri gelecekçi deneyimsellikleri, Rem Koolhaas ve Madelon Vriesendorp'un Manhattan gökdelenlerini arzuların bilinçaltı sürrealizminde birleştirdikleri ve diğer tüm kentin gridallerinde yer alan gökdelenler ile özgürlük anıtının bu ana şahit oldukları Delirious New York temsilleri, Raimund Abraham'ın The House without Rooms, Massimo Scolari'nin Addio Melampo gibi yer ile gök

arasında, iki arada bir derede kalan karşıtlıkların çorak iklimlerde yeni bir mitolojik bulantıya uğratıldıkları çizim atmosferleri ya da Aldo Rossi'nin La Tendenza akımını yüreklendirdiği Composition with Modena Cemetery çizimleriyle parçalanan bir çoğulcu temsil atmosferine düşüyorum.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde özellikle seksenli ve doksanlı yılların eleştirel mimari temsil alanını anlamaya çabaladığımda, Zaha Hadid'in hızla gelişen teknolojiyle birlikte yaşama biçimlerimizin de hızla değişmesinin potansiyellerini kendi mimari düşünceleri için arka plan olarak sorguladığı resimlerinden *The World (89 Degrees)* temsili, Nigel Coates'un "kentin bileşenlerinin değişimlerine ve eylemlerine sürekli bir biçimde konu olan, mutant ve hareketli bir kentsel durumun ortaya çıkmasını ileri süren neo-sitüasyonist bir şehir vizyonu"nu (Rion, 2021) savunduğu *Gamma Tokyo*, Neil Denari'nin makinik birleşmelerin karşı koyulamaz estetiğine mağlup düşen modernizmin denetim altındaki edimselliğini terk ederek kuramsal makine mekânsallıklarının yine de 'edimselleşmeleri'ni tasarladığı *The Artless Drawing*, Lebbeus Woods'un San Francisco depremlerinin çatlaklarından doğan, "savaşın mimarlık, mimarlığın savaş olduğu; milenyum sonu romantigi Woods'un statik ve dinamik, organik ve ortogonal, şehri şekillendiren yapıcı ve yıkıcı güçler arasında bir çatışma mimarisi önerdiği" (Wang, 2013) spekülasyonu San Francisco Project: *Inhabiting the Quake*, *Quake City* ve Marcos Novak'ın nefes alırken titreşen, sıçrayarak bir başkası olabilen biçimlerinin akışkan mimarlığı *Liquid Architecture* yaratımlarını hevesle gözlemlemeye başlıyorum.

Eleştirel mimari temsil haritalamasının yirmi birinci yüzyıl alanında görünürlük kazanan spekülatif ortamlar ise, Neil Spiller (Genetic Gazebo), Pascal Bronner (The Symphonic Cannon), Christian Kerrigan (A Ship Carving Its Own Obelisk), Perry Kulper (Central California History Museum), C.J. Lim (Discontinuous Cities), You+Pea (Tokyo IRTBBC), Smout Allen (Wet-Lands), Nat Chard (Instrument Eight), Ryota Matsumoto (Swirling Effects and Their Wayside Phenomena), Nic Clear (The Gold Mine), Owen Duross (Mongrel Battery), Bryan Cantley (Native Topography Series), Martin Summers (Simultaneous Simulations), Mark West (Puppets 2) temsillerinde yoğunlukla dönüşüm, başkalaşım, morfogenez, beklenmedik ve imkansız karşılaşmalar, biyoteknolojik / nanoteknolojik melezleşmeler gibi süreçlerin nabzını tutan atmosferler yaratıyorlar (Şekil 1.11).

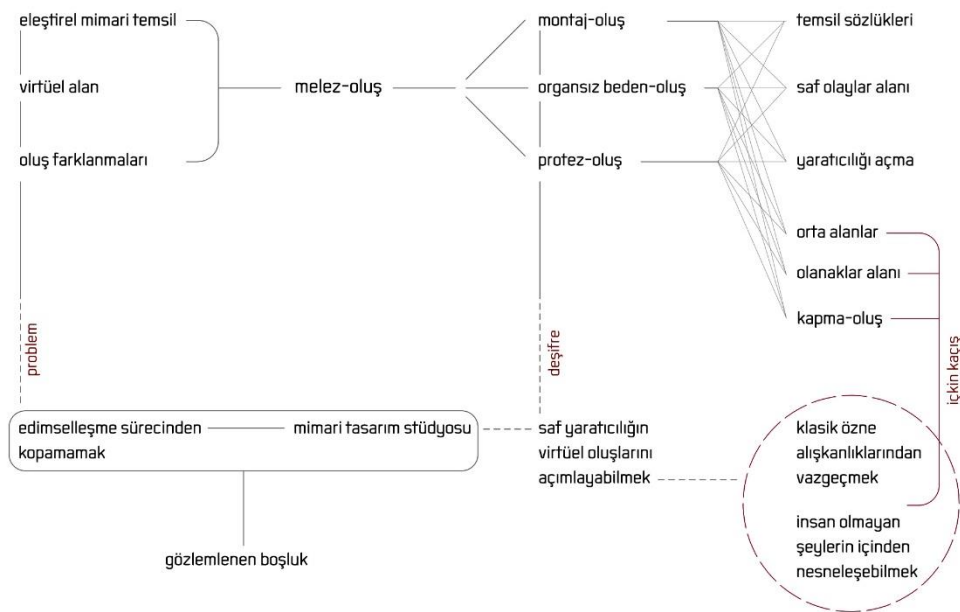


Şekil 1.11 : İnşa edilmeye yönelik olmayan eleştirel mimari temsil haritalaması (Mortaş, 2021).

1.2.2.2 Mesele ve çalışma alanı

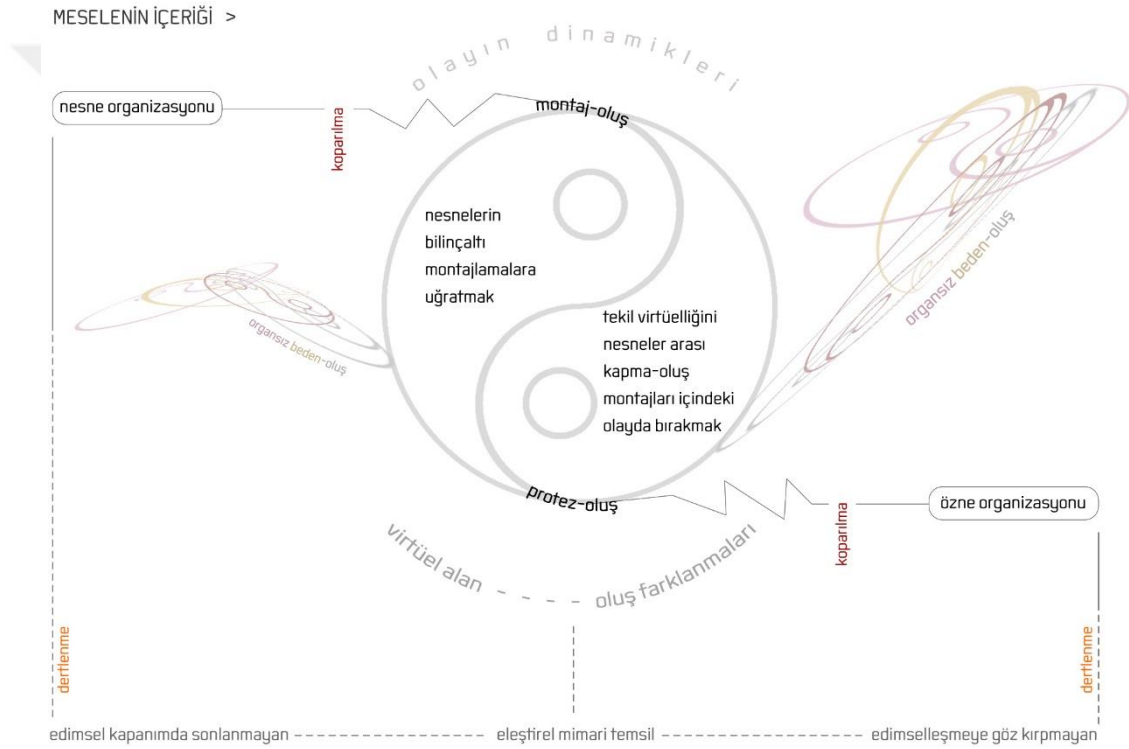
Tez, eleştirel mimari temsilin, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ‘oluşa geçişin izlerini süren’, yirmi birinci yüzyıldaki temsil yaratımı çalışmalarında ise virtüel alanda açığa

çıkan oluş farklanmalarını dinamikleştirirebilen melez-oluş tasarımlarının montaj-oluş, organsız-beden-oluş ve protez-oluş temsillerinde özelleşiyor. İrdelenen bu alanda kişiselleşen oluş sözlüklerini, yaratıcılığı açma hallerini ve özellikle edimselleşme sürecine dâhil olmayan olanaklar alanının orta alanlarındaki kapma-oluş potansiyellerini sorunsallaştırmayı mesele ediniyor. Bu anlamda tez, tam olarak yirmi birinci yüzyılda çıkarımlanan eleştirel mimari temsil tasarımlarındaki montaj-oluş, organsız-beden-oluş ve protez-oluş farklanmaları etrafında/boyunca/arasında kavram yaratma, temsil sözlüğü tasarlama, görülebilir-bilinebilir-tahmin edilebilir olmama pratiklerinin sorunsallaştırılarak mimari temsil ortamlarına alternatif oluş yaratıcılıklarını açımlayabilmeleri bağlamında önerilmeleri durumuna dair bir boşluk gözlemliyor ve bu boşluğun oluşlarında kalmaya çalışıyor. Tezin çalışma alanı bu boşluğa ‘yerleşmiyor’, bu boşluğun olaylarında yersizyurtsuzlaşmayı, bu boşluğu eleştirel mimari temsil alanı için oluş farklanmalarında dinamikleştirmeyi önemsiyor. Bu boşluğun içkin kaçış dinamizmi (tezin çalışma alanı) tüm klasik özne alışkanlıklarından vazgeçtikten sonra beliren orta alanda, “insan olmayan şeylerin (nesnelerin) içinden nesneleşerek, oluş farklanmalarına eleştirel mimari temsil yaratımı tasarlayabilen bir alan”ı mesele ediniyor. Bir başka ifadeyle tez çalışmasının alanı, eleştirel mimari temsilin hiçbir biçimde edimselleşme alanına yanaşmadığı montaj, organsız beden ve protez oluşların virtüel alandaki oluş olanaklarına, organsızlaşan mimari temsillerin olayda akışa uğrayan hallerine dertleniyor (Şekil 1.12).



Şekil 1.12 : Tezin meselesi ve sorunsallaştırma ortamı (Mortaş, 2021).

Montaj-oluş ve protez-oluş, öznenin tekil virtüelliğindeki içkin kaçış dinamiklerinde başka organlarla birleşebilme olanağı, bedenini organsızlaştırabilmesi, organsız beden oluşa geçebilmesi anlamına geliyor. Çalışma alanının izini sürdüğü mesele, “eleştirel mimari temsil tasarımcısının nesneleri bilinçaltı montajlamalarına uğrattırırken, kendi tekil virtüelliğini de tam anlamıyla nesneler arası kapma-oluş montajları içerisindeki olayda bırakarak” temsile eleştirel yaratıcı atmosferler sergilemesi oluyor. Çalışma alanı, temsil eden özne ve temsil edilen nesne kavramlarının kendi organizasyonlarından koparılarak organsız birleşmeler aracılığıyla protez eşikleri virtüel alanda, oluşun, olayın farklanmalarında yaratıcılığa uğratabilmesini konu ediniyor (Şekil 1.13).

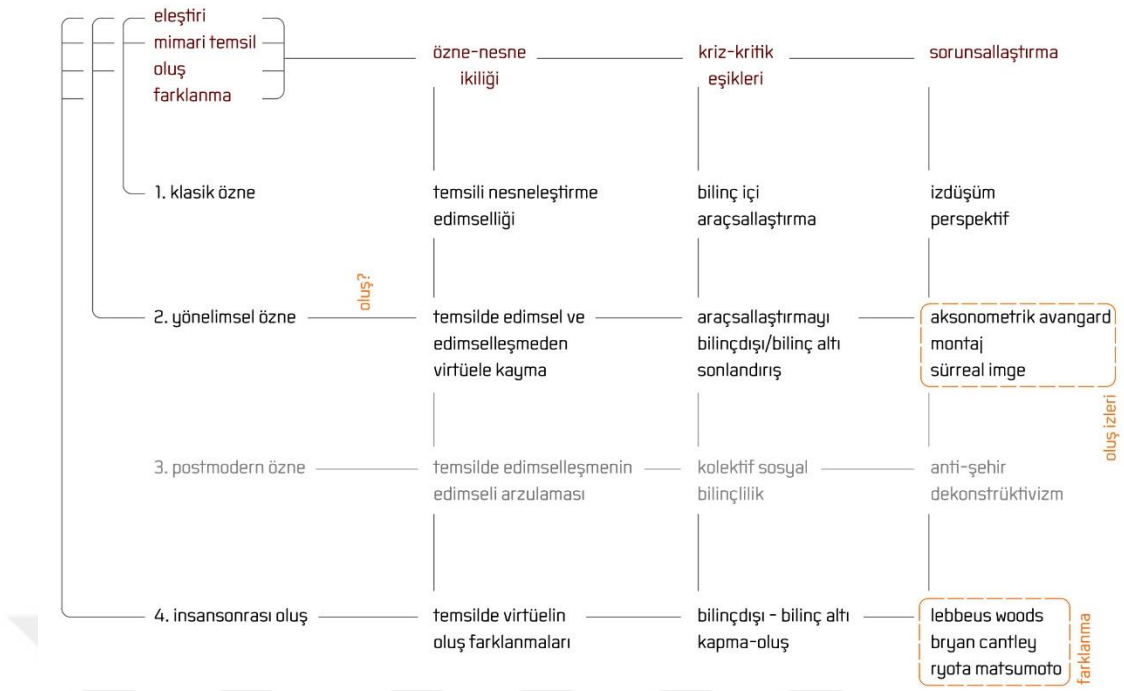


Şekil 1.13 : İzi sürülen meselenin içeriği (Mortaş, 2021).

Eleştirel mimari temsilin yirmi birinci yüzyıldaki oluş farklanmalarından organik olmayan, tahrik eden montaj ve prostetik organsızlaşmaların “edimselleşmeye göz kırpmayan veya edimsel kapanımlarda sonlanmayan” virtüel alanına dertlenmek, eleştiri, mimari temsil, oluş ve farklanma kavramlarındaki özne-nesne ikiliğinin kriz-kritik eşiklerinde sorousallaştırılmalarını beraberinde getiriyor. Herşeyden önce tez, eleştiri pratiğini sergileyen öznenin nesne ile olan ilişkiselliğini, bu ilişkiselliğin temsil imgesini nesneleştirme edimselliğini sorousallaştırma denemesine gereksinim duyuyor. Temsil imgesini bilinci içerisinde nesneleştirerek araçsallaştıran klasik

öznenin mimari temsil imgesini ele alış halleri iki boyutlu izdüşüm ve perspektif temsilleriyle tartışılıyor. Temsil imgesini araçsal bir nesne konumuna indirgemeyen, özne-nesne ayrılığını ve karşıtlıkçı dualistik kutupları terk eden bir eleştiri pratiğinin, yönelimsel bir öznenin nesneyi bilinci dışında kavrayışı ile eleştiri oluşun olanaklı ve olumlu hallerine geçebileceği öneriliyor. Bu anlamda tez, klasik öznenin eleştiri ve temsil imgesiyle kurduğu ilişkinin krizini, modernliğe karşı getirilen bir itiraz dalgası olarak yönelimsel öznenin eleştiri oluşuyla kritik ediyor. Bu kriz-kritik ortamını birinci epokhal ontolojik kriz olarak çıkarımlıyor. Tez, böylesi bir yönelimsel öznenin yirminci yüzyıl başlarında temsil-oluşa geçiş deneyimleri açığa çıkarıyor olup olmadığını anlamaya ve anlamlandırmaya soyunuyor ve araçsallığını sonlandıran temsil ortamlarındaki oluş izlerinin peşine düşüyor. Yirminci yüzyıl başlarında oluş dinamiklerine göz kırpan ve tarihin dışına taşan temsil hareketlerinden aksonometrik avangard ve montaj'ın bilinç dışı özne nesne buluşmaları, sürreal imgeninse bilinçdışı - bilinçaltı sekanslarında özne ile nesnenin karşılıklı bir arzulamada birbirleri içinde erimeleri keşfediliyor. Özellikle perspektifin görerek bilen göz odaklı yönetimselliğinin askıya alınması bağlamında aksonometrik avangard, çok odaklılık, çok merkezlilik, heterojen oluş ve öznenin nesnelerin ara kesitlerinde gezinerek kendi anlam çıkarımlarındaki sürüklenmelerini deneyimlemesi olarak montaj ve virtüel alandaki oluşların edimsel alandaki 'olmuş'lara karıştırıldığı sürreal imge'nin eleştirel mimari temsilin yirmi birinci yüzyıldaki montaj-oluş, organsız-beden-oluş ve protez-oluş farklanmaları için bir tür temsildeki edimsel araçsallığı terk etmeye başlayışın dinamizmini barındırıyor olabileceği açığa çıkarılıyor.

Bu anlamda tez, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki sürrealist temsiller ile seksenli yılların ortalarında açığa çıkan Lebbeus Woods'un organik ve ortogonalin çatışma mimarisi arasında kalan eleştirel mimari temsil alanında bir tür organsız-beden-oluş, protez-oluş farklanmaları gözlemlemiyor. Elbette 1950-1980 yılları alanında açığa çıkan eleştirel mimari temsil tasarımlarında da oluşun izlerini çıkarımlamak mümkün olabilir. Ama bu tez çalışması, oluşun "yalnızca virtüel alanda kalarak ve hiçbir biçimde edimselleşme belirtisine kaymayan" melez-oluşların bir alt başlığı bağlamında değerlendirilebilecek montaj-oluş, organsız-beden oluş ve protez-oluş farklanmalarını mesele ediniyor (Şekil 1.14).



Şekil 1.14 : Çalışmada karşılaşılan özne kurulumları ve sorunsallaştırılma alanları (Mortaş, 2021).

Bu anlamda tezin ana meselesinin dertlendiği eleştirel mimari temsil alanı, yirminci yüzyıl içinde edimselleşmenin virtüelleşmesi olarak aksonometrik avangard, edimselin virtüelleşmesi olarak montaj, virtüel ile edimselin birbirlerine karıştırılması olarak sürreal imge ve sonrasında yalnızca virtüel alanda kalarak montaj-oluş, organsız-beden-oluş ve protez-oluş farklanmalarını temsilde yaratıcılığa uğratarak bir temsil kırılması açığa çıkaran Lebbeus Woods temsillerini inceliyor. Bu temsil setleri sonrasında yirmi birinci yüzyılda Bryan Cantley ve Ryota Matsumoto'nun tekil virtüel alanlarındaki eleştirel temsil oluşlarının olaylarında farklanan atmosfer yaratımları sorunsallaştırılıyor. (Şekil 1.15).

1.2.2.3 Strüktür, kopuş ve kırılma

Tez strüktürü birinci epokhal ontolojik krizin temsil kritikleri bağlamında, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde oluşa geçmenin izlerini sürdüğü aksonometrik avangard, montaj ve sürreal imge analizinden sonra İkinci Dünya Savaşı sonrasına geldiği alanda meselesine dair bir kopuş seziyor. Bu dönemde postizmlerin savaş sonrası yerle bir olan kentlerinde gelecek hayallemelerini eleştirel mimari temsil alanına yansıtan ütöpic anti-şehir spekülasyonları (Debord, Nieuwenhuys, Archigram, Superstudio, Archizoom) moderniteden radikal bir kopuş olarak ikinci epokhal ontolojik krizin kritiğini temsil ediyorlar. Ama tezin çalışma alanı için anti şehirciler ve seksenli

yılların başına kadar gözlemlenen eleştirel mimari temsil alanı “yine de geleceğin yapısalcı ve şehir edimselleşmelerini barındıran ve edimselliğe göz kırpan eleştirellikleri” bağlamında tezin çalışma alanına girmiyorlar. Tez, “yalnızca eleştirel mimari temsilin virtüel alanında kalarak ve nesnelerin içinden kendi içkin kaçış dinamiklerini yaratıcılığa uğratan temsilin oluş mimarlıklarındaki ‘farklanma olayları’nı sorguluyor (farklılaşma değil)”.



Şekil 1.15 : Çalışma alanı (Mortaş, 2021).

Seksenli yılların sonlarına gelindiğinde çalışma mimari temsil ortamına dair başkaca bir kriz çıkarılmıyor. Çalışma bu krizi hiperepokhal ontolojik kriz olarak anlsa da, hiperepokhal ontolojik krizin mimari temsil ortamı tarafından tamamıyla eleştirel sonrası (*post-critical*) edimsel bir alanda parametrisistler ve blob mimarlıkları tarafından ötelenmesini tezin meselesine dâhil etmiyor. Eleştirel düşünce ve kuramı sonlandırma teşebbüsü olarak eleştirel sonrası kavrayış, hiperepokhal ontolojik krize kritik getirmiyor. Tezin iddiasına göre eleştirel sonrası kavrayış eleştirellikten geri çekilmeyle yeni bir krizi, tezin “epokhal-ötesi ontolojik kriz” olarak adlandırdığı bir

krizi doğuruyor. Tez, kendi çalışma alanı için Lebbeus Woods temsil-oluşlarında nesnelerin montaj-oluş, organsız-beden-oluş ve protez-oluş farklanmalarına dair eleştirel mimari temsil alanında bir kırılma gözlemliyor ve temsile yönelik bu kırılmanın aslında “hiperepokhal ontolojik krize karşı verilen asıl kritik” olabileceğini savunuyor. Eleştirel sonrası kavrayışın ise “epokhal ötesi ontolojik kriz”e sebebiyet vermiş olabileceği düşünülüyor.

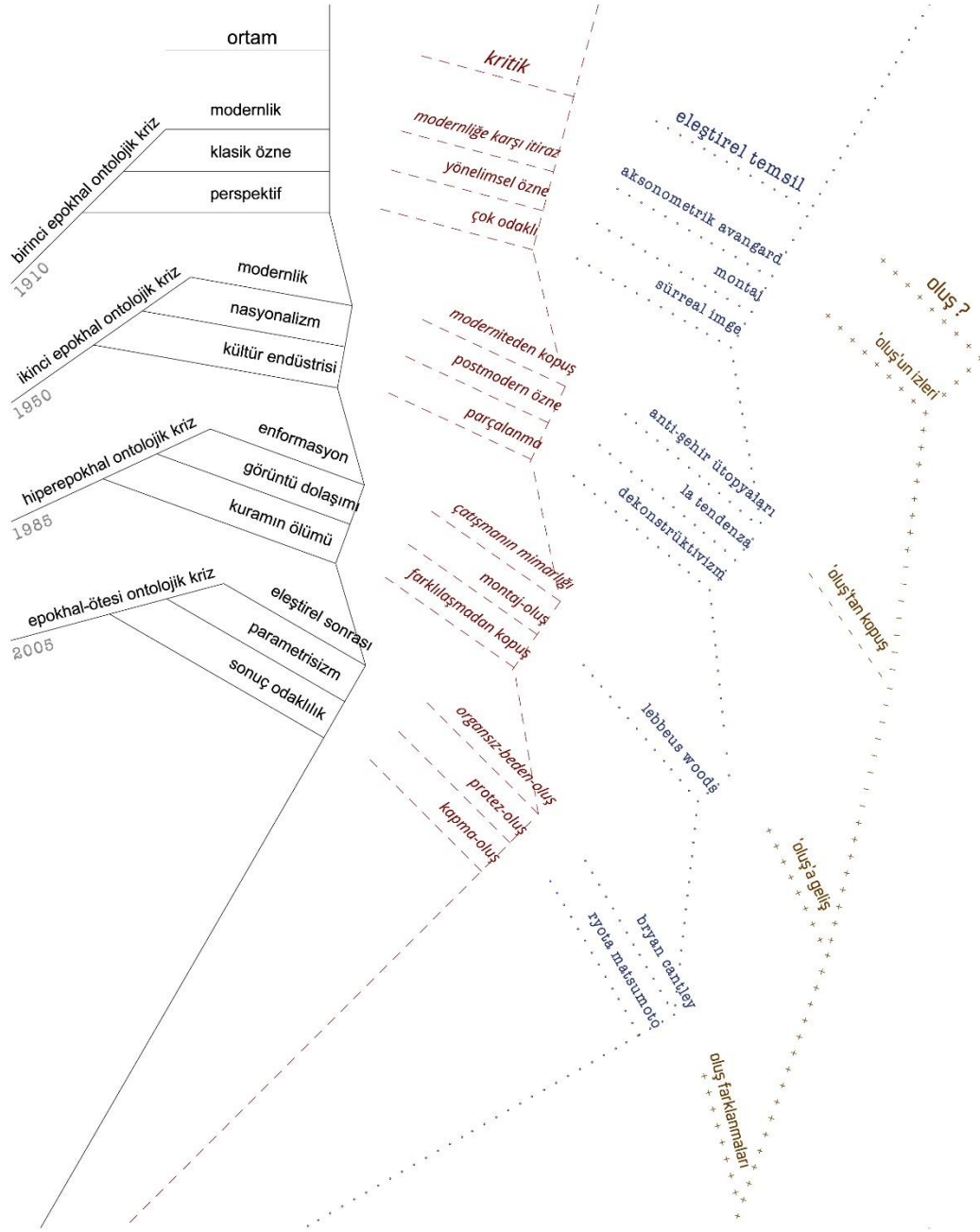
Tezde önerilen epokhal-ötesi ontolojik krizin kritiği, yirmi birinci yüzyılda izlenen eleştirel mimari temsildeki oluş farklanmalarından Bryan Cantley’nin mekanik prostetik oluşları ve Ryota Matsumoto’nun morfogenetik organsız beden-oluşları aracılığıyla veriliyor. Çalışmanın özellikle Cantley ve Matsumoto temsil-oluşlarına dertlenmesi, her iki tasarımcının da virtüel alanda kalarak, herhangi bir edimselleşmenin olumlamasına uğramadan, montaj-oluşun kendi tekil virtüelliklerindeki atmosfer yaratımlarında organsızlaşan epokhal-ötesiliklerini farklanmaya uğratma girişimleri ile açıklanabilir. Elbette yalnızca Cantley ve Matsumoto atmosferlerinde değil, kendi içkin kaçış dinamiklerini nesneler arasılığın orta alanlarından virtüelin oluş farklanmalarında kalarak montaj-oluş, protez-oluş ve organsız beden-oluşta yaratıcılığa uğratabilen her temsil-oluş tasarımcısında tezin iddiası ortaya çıkabilir.

Özetle tez strüktürü, eleştirel mimari temsil alanında birinci epokhal ontolojik krizin kritiğini modernliğe karşı getirilen itiraz dalgası olarak aksonometrik avangard, montaj ve sürreal imgede ‘oluşun izleri’, ikinci epokhal ontolojik krizin kritiğini moderniteden radikal bir kopuş olarak postizimler ve anti-şehir ütopyalarında ‘oluştan kopuş’, hiperepokhal ontolojik krizin kritiğini eleştirel temsilden vazgeçmeyerek ‘oluşa geçmek’ bağlamında Lebbeus Woods yaratımları, epokhal-ötesi ontolojik krizin kritiğini ise eleştirel sonrası kavrayıştan radikal bir kopuş olarak Bryan Cantley ve Ryota Matsumoto’nun ‘oluş farklanmaları’ ile karşılıyor (Şekil 1.16).

1.2.2.4 Meselenin yöntem ve amacı

Tezin mesele edindiği konu ve alan, eleştirel mimari temsilde nesneler arasılığın içindeki orta alandan kendi içkin kaçış dinamiklerindeki montaj-oluş, organsız-beden-oluş ve protez-oluş farklanmalarını yaratıcılığa uğratabilen öngörülemez atmosferler olduğundan dolayı, Gilles Deleuze’un oluş ve farklanma felsefesi ile Rosi Braidotti’nin insan sonrası eleştirel kuramını analiz ve sorgulama yöntemi olarak

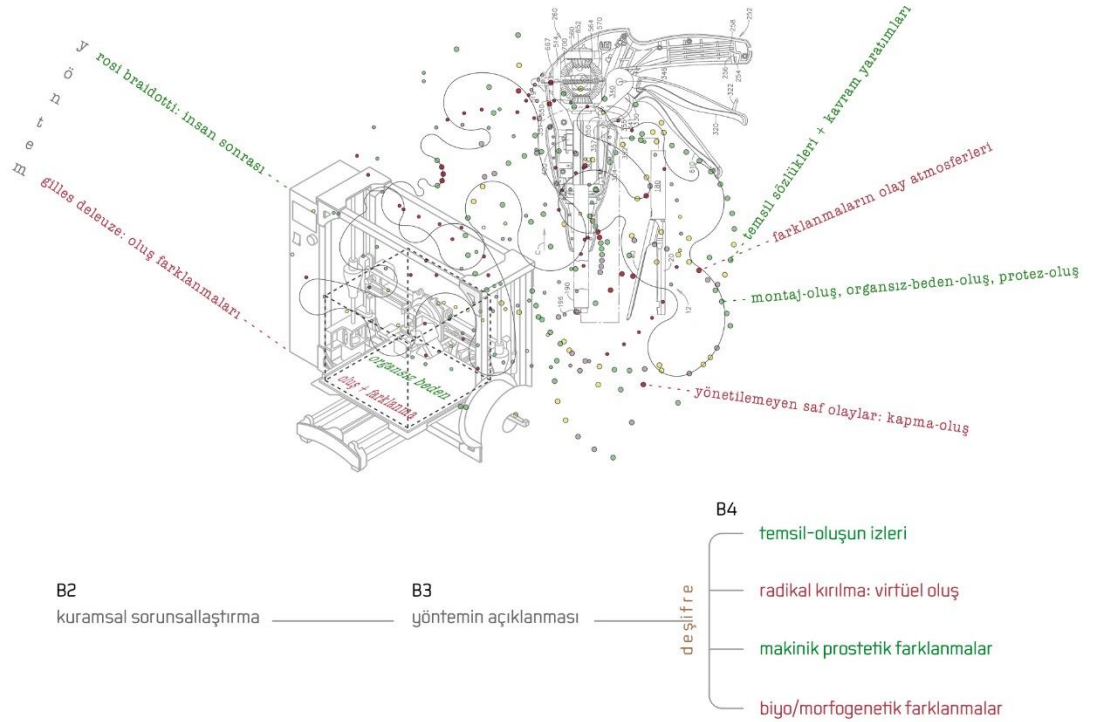
içselleştiriyor. Bu anlamda tezin her bölümünde sürekli olarak izini sürdüğü ve açığa çıkıyor olup olmadığını sorguladığı meseleyi kurma yöntemi, Deleuzecü oluş felsefesinin virtüel alanında kalan farklanma yaratımları ve Braidottici insan sonrası eleştirelliğin insan olmayan organsız birleşmeleri arakesitinde sorunsallaştırılıyor.



Şekil 1.16: Strüktürel akış (Mortaş, 2021).

Bu çalışmanın amacı, eleştirel mimari temsil alanındaki edimselin olumsuz alanından ve edimselleşmenin farklılaşmalarından koparak, virtüel alandaki oluş farklanmalarını yaratıcılıkla montaj-oluşa geçirebilen temsil tasarımlarını, temsil sözlüklerini ve

kavram yaratımlarını açımlayabilmek. Saf yaratıcılığın, edimselleşmelerin farklılaşmalarında değil, insan sonrası virtüel alandaki organsızlaşabilen ve organlarını insan olmayan başkaca organlarla protez-oluşa uğratabilen farklanmaların olay atmosferlerinde belirebildiğini ortaya çıkarabilmek. Eleştirel mimari temsil tasarımcısının tekil virtüelliğindeki içkin kaçış dinamizmini, “benzemezlik okyanusu”ndaki (Deleuze, 2017, s. 343) “aşınalığımızı tersyüz edici” (Braidotti, 2014, s. 180) montaj-oluş, organsız-beden-oluş ve protez-oluş farklanmalarında, kendisini de nesneleştirerek nesnelerin içinden-arasından yaratıcılıkla birleştirebilen alanda anlamlandırabilmek. Bütün bu amaçlanmaların altında yatan ana vurgu ise, eleştirel mimari temsil alanında yaratıcılık zannettiğimiz farklılaşmaların aslında olum olanağını sonlandıracak edimsel kapanımlara yönelik çeşitlenmelerden ibaret olduğu, oysaki virtüel alandaki oluş farklanmalarının, yönetilemeyen saf olaylar alanındaki kapma-oluşlarla öngörülemez sapkın yaratıcılığı dinamik bir alanda tetiklediği arasındaki kritik farkı, mimari temsil ve tasarım ortamı için sorgulayabilmek oluyor (Şekil 1.17).



Şekil 1.17: Meselenin yöntemi (Mortaş, 2021).



2. KLASİK ÖZNE İLE YÖNELİMSSEL ÖZNEDE ELEŞTİRİ, İMGE VE OLUŞ

2.1 Klasik Öznede Eleştiri, İmge ve İmgelem

Mimari Temsilde Eleştiri Oluş Farklanmalarını Sorunsallaştırmak üst başlığını taşıyan bir tez çalışma alanına niyetlenmek, öncelikle başlık içinde yer alan kelimelerin ne tür bir kuramsal bağlamda ele alındıklarını; içerisinde ve/veya etrafı boyunca karşılıklı olarak uzanan bir takım kavramsal düşünömleri anlamayı, anlamlandırmayı ve açığa çıkarılarak sorunsallaştırılmalarını çağırıyor. Çalışma üst başlığında eleştiri, mimari temsil, oluş ve farklanma terimlerine yer verme gereksinimi hissediyor. Bu terimlerden birinin de özellikle ve sık sık tez içi vurgusunu görünür kılmaya çalışıyorum, o da ‘oluş’.

Çalışmada oluş kavramına dertlenmemin sebebi, mimari temsil alanının tarihselciliğine ve geleneklerine tutunan konformist imgelerin eleştireliliğine yönelebilmek anlamında bir metodoloji sunuyor. Elbette bu araştırma ve çıkarımlama alanında, yakın mimari temsil tarihinde kriz ve kritikler yaratan temsil hallerine odaklanacağım. Ama bu çalışma kendisine tarihselci temsil sığınakları aramak, kendisini belirli bir güven ve sarsılmazlık temellendirmelerinde güvence altına almak niyetiyle kurgulanmıyor. Felsefe ve mimari temsil alanlarında şüphe içinde askıda kalmayı deneyeceğim yakın “tarih, oluşa geçmek için, yani yeni bir şey yaratmak için sırtımızı döndüğümüz koşulların bütününe işaret ediyor sadece” (Yücefer, 2016b, s. 110). Tezin ilerleyen kısımlarında ‘oluş felsefesi’ni Deleuzecü bir kavrayışın ‘farklanma’ meselesinde derinleşerek, eleştirel mimari temsilin örnek olay incelemeleri aracılığı ile sorunsallaştırabilmeyi umuyorum. Ama öncelikle başlık içerisinde yer verdiğim kelimelerden ‘eleştiri’ ve ‘mimari temsil’in tarihselci ele alınma biçimlerini, bahse konu tarihselciliğe tutunmadan, ama tarihsel bulguların varlıklarını da tamamen görmezden gelmeyerek, açığa çıkarmaya çalışacağım.

‘Mimari temsil’ terimi mimarlık pratiğinde oldukça geniş bir yayılım gösteren ve dallanıp budaklanma potansiyellerine sahip bir imgesel görsel tasarım/üretim alanı. Bu alanda imgesinin sunulduğu her mimari temsil biçiminin bir özne olarak tasarımcısı ve bir nesne olarak mimari ürünü ile farklı kuruluş, üretilme veya oluşturulma ağları bulunuyor. Bir mimari temsilin gelenekleri takip etmeyen imgesi tasarımcıyı önünde açılacak sonsuz yaratım olanakları alanında farklı keşfetmelere davet edebiliyorken, başka bir mimari temsilin kalıplaşmış kuralları olan imgesi, tasarımcının iletişim dilini kendi tarihselci belirlenimine mahkûm edebiliyor. “Temsiller çoğu zaman bize yaşadığımız gerçekliğin dönüştürülmüş bir biçimini sunuyorlar ve bunu yaparken de sunuş biçimlerini bize dayatıyorlar. Her temsil biçiminin kendisine özgü bir söyleminin varolduğu gözleniyor. Bu söylem ya da içerik temsil düzleminde yer alan imgeler aracılığıyla kendini ortaya koyuyor” (Gürer, 2004, s. 36).

O halde her mimari temsil biçiminin özünde yatan bir imge ve onun öznesiyle kurduğu farklı ilişkiler ağı bulunuyor. Peki, ama ‘eleştirel mimari temsilin imgesi’ deyişi ne anlama geliyor? Neden mimari temsilin görüntüsünde bir eleştirelilik arayışı içerisindeyim veya her mimari temsilin eleştirel olması mı gerekiyor? Eleştiri pratiğinin öznesiyle kurduğu farklı ilişkiler ağı bulunmuyor mu? Elbette özne problemi, insanın yapıp etmeleriyle ilişkilendiği, dâhil olduğu her türlü sosyal ve kültürel üretim alanında karşımıza çıkan temel felsefi bir olgu. Öyleyse çalışmamın üst başlığında yer alan ‘eleştiri’ ve mimari temsilin özünde yatan ‘imge’ terimlerini klasik felsefenin öznesi ile kurduğu ilişkiler ve biçimlenmeleri bağlamında sorunsallaştırma denemesine geçelim ve bahse konu iki terimin özne-nesne arakesitindeki klasik algılanımlarını anlamaya çalışalım. Klasik öznde eleştiri, imge ve imgelemen kuruluş biçimlerini anlamlandırdıktan sonra ise, geleneksel mimari temsil türleri olarak iki ve üç boyutlu izdüşümsel imgelerin özne merkezli evrenselci görüntü üretme nedenselliklerini sorgulamayı deneyelim.

2.1.1 Klasik öznde eleştiri edimi

Geleneklere tutunmayan mimari tasarım pratiklerinde eleştiri, her türlü toplumsal etkileşim alanında, öznel, nesnel ve/veya özne-nesne arakesitinde gerçekleştirilen bir tür anlama, anlamlandırma, sorgulama, öğrenme ve farkında olmanın ön koşul pratiği olarak, yaratmayı ve üretmeyi çağıran bir bilinçlilik eylemi olarak algılanıyor. Ne var

ki eleştirinin klasik (geleneksel) tanımlamasında, ‘yargılayan, karar veren ve olumsuzlayan’ ikilikli bir taraf da karşımıza çıkıyor. Bunun için eleştiri ve eleştiri oluş kavramlarının kökenine inmek, ‘kriz’ ve ‘kritik’ terimleri arasındaki etimolojik bağlantıyı hatırlamak verimli olabilir. Bahse konu her iki terimin de “kökeni bölmek, seçmek, yargılamak ve karar vermek anlamına gelen Eski Yunanca sözcük ‘κρίσις’ (crisis). Krisis, tartışma ve ihtilafa³ ya da varılan bir karara, bir yargıya atıfta bulunuyor. ‘Critique’, çatışmalı ve ihtilaflı bir süreçle - bir krizle - ilgili öznel değerlendirme ya da karar” (Benhabib, 2005, s. 39) tanımıyla klasik kökenini ortaya koyuyor. O halde ‘klasik eleştiri’ ile ‘klasik olanı eleştiren eleştiri’ arasında kritik tavır ve yöntem farklılıkları olduğundan bahsedilebilir. Klasik olanı eleştiren eleştiri, “gelenek tarafından ortaya konulan, rahatlık sağlayan, uygun gerçekleri bir şekilde tehdit eden krizin ortaya çıkarılmasında bir araç konumunda. Soruların cevabı aranırken çözümlemeye, bağlantılar kurmaya ve böylece anlama/kavrama, değerlendirme ve yorumlamaya dönük yapısıyla yeni fikirlerin önünü açarken” (Şentürer, 2004, s. 14), el altında hazır bulunan kavramlar üzerinde güvenli, risk almayan ve konformist olan düşünme edimlerini gerçekleştiriyor. Klasik olanı eleştiren eleştiri daha çok kendi kavramlarını yaratmaya yönelerek risk alan, tekinsiz bir atmosferik oluş deneyimselliğini çağırıyor.

‘Kriz’in eleştiri ile olan ilişkisi, terimin Aydınlanma çağı öncesi kullanımlarında bireysel ve/veya toplumsal sağlık, hastalık durumlarında beliren kriz anındaki iletişime de gönderme yapıyor. Kriz ve kritik terimlerinin özellikle Ortaçağ tıp dünyasındaki terminolojik kullanılış biçimleri, toplumsal veya öznel bir değerlendirme olsun, geçirilmekte olan bir eşiksel değişikliğe, farklılaşmaya; eskisi gibi devam etmeyen bir tür eşiksel oluşun alışılmadık dinamiklerine işaret ediyor. “Bu bağlamda ‘kriz’, hastanın iyileşmesini ya da daha da kötüleşmesini sağlayacak kesin teşhisin konulduğu ânı, hastalığın gelişim aşamasının dönüm noktasını işaret ediyor. ‘Kritik bir hastalık’ ya da ‘hastanın durumu kritik’ gibi ifadeler, kökensel felsefi bağlamın İngilizce dilinde hâlâ korunduğuna dair kanıtlar” (Benhabib, 2005, s. 39) olarak sunuluyorlar. Bu haliyle eleştirinin, bireyleri, toplumları, olayları, politikaları, tutumları ve/veya tasarımları iyileştirici, kötüleştirici, ne iyileştirici ne kötüleştirici veya hem iyileştirici hem kötüleştirici, bir pharmakon oluşu; bir ilaçbilimsel etkileşim

³ İhtilaf: ‘Anlaşılmazlık, aykırılık, uyuşmazlık, ayrılık’ anlamında kullanılıyor.

ağını yarattığı çıkarımlanabilir mi? Belki de bunun için, felsefe tarihinde pharmakon teriminin ne anlama geldiğine biraz odaklanmak gerekiyor. Pharmakon, hem ilaç hem de zehir sayılan, dilin kullanılış biçimine atıfta bulunan, Antik Yunan felsefesinde dile yerleşmeye başlayan bir kavram. “Pharmakon, hem yazının hem de çarenin tanrısı... Pharmakonun diyalog ve diyalektik ile ilişkili olduğu, hatta retorik sanatı ile bağlarının daha sıkı olduğu söylenebilir” (Bingöl, 2018, s. 12-13). Öyleyse akıllara şu soru geliyor: Yargılayan, hükmeden, olumsuzlayan bir dilin eleştirisi kötüleştirici bir zehir de, anlayan, anlamlandıran, sorgulayan ve yaratan bir dilin eleştirisi iyileştirici bir ilaç mı? Açıkçası böyle bir soru sormak, ‘bir eleştiri ya iyileştiricidir ya da kötüleştiricidir’ ikilikli yapısalcılığının, tehlikeli ve geleneksel ağlarına düşmek anlamına gelebiliyor. Çünkü bir tutumun ilaç olarak ürettiği bir eleştiri, başkaca bir tutumun varlık hakkını tehdit eden bir zehre dönüşebiliyor; birisinin ütopyası, başka birisinin distopyasına bürünebiliyor. Şu halde ikilikli, insanı seçmeye zorlayan bir eleştirel tutum, yaratımı, dönüşümü değil, aslında sıradanı, geleneği çağırabilir gibi bir düşünüm etrafında dolaşmaya başlıyorum.

Sıradanı, geleneği çağıran bir eleştirel tutumun eyleyeni, paylaşımı, yaratımı açığa çıkarmak yerine, benmerkezci bir hükmetmeyi, denetlemeyi veya düzenlemeyi ‘devam ettiriyor’. Bu minvaldeki bir eleştirmen yaratmaktan daha çok muhafaza etmeyi, böylelikle yaratıcı düşünceyi ‘kendi öznesine geri çekilerek yıkıcı bir politikada yargılama’yı tercih ediyor. Oysaki Bruno Latour’un yaklaşımında “eleştirmen, saf inançlıların ayakları altındaki halıyı çeken değil, paylaşımcılara bir araya gelebilecek arenalar sunan birisi. Bu da şu demek: Bize devredilenden daha fazla düşünce üreterek, tümüyle ‘olumsuzlayıcı’ değil, aksine üretken olmak” (Graafland, 2017, s. 381). Denilebilir ki yaratım/tasarım eylemi bağlamlarında sorgulama pratiklerini değiştiren/dönüştüren bir kavram olarak “eleştiri; eleştirel yaklaşım, söylem, ortam ve gündelik yaşamdan, felsefe, sanat, yaratıcılık, tasarım ve bilimsel çalışmalara, hemen bütün alanlar içinde yer alan anahtar bir olgu niteliğinde. Bu hem onun estetik, iletişim ve değerlendirme olgusu ile bağıntısından (özneyi nesneye yaklaştıran etki ve yargının oluşumuna katılım), hem de öğrenmedeki aktif konumundan (uyanık ve uyandırılan merak ile açığa çıkan soru sorma, araştırma, keşfetme) kaynaklanıyor” (Şentürer, 2004, s.33).

Bir sorgulama, meselelerin farkında olma, yönetilmeme ve kararı verilen konumuyla durağanlaştırılmama pratiği olarak eleştirinin, anlamlandırma eylemini dinamik ve derinleşen bir minvalde güncelleyebilmesi adına, tarihselcilik ile sürekli yenilenen kaotik bağları bulunuyor. Düşünsel deneyimi derinleştirebilmek, düşünülmüşler üzerine düşünebilmeyi gerektiriyor. Öyleyse “‘eleştirel’ dediğimizde net olmalıyız. ‘Eleştirel’, hiç kuşkusuz, ‘retrospektif’, tarihsel ve eleştirel incelemelerle ilişkilendirilebilir” (Graafland, 2017, s. 378). Ama bu tez çalışması, tarihselci betimlemelerden kendisine referans noktaları yaratmak konformizminde ilerlemeyecek. Daha çok bu konformizmi sorunsallaştırarak, konforun mimari temsil ortamındaki durağanlaşan çıkmazının nedenselliklerini çıkarımlamaya çalışarak, ‘oluş’ felsefesinin temsil ve eleştirel kuram atmosferinde ‘akış’a uğrayacak.

Bu anlamda tezin örmeye başladığı yolculukta bir patika belirmeye başlıyor. Tez çalışmasının anlamlandırmaya ve sorunsallaştırmaya yöneldiği yirminci ve yirmi birinci yüzyıl mimari temsillerindeki eleştirel kuram ve pratiklerinin ‘temsil oluş’larındaki nedenselliklerini kavrayabilmek için, çalışmanın hangi bağlamdaki bir eleştiri anlayışını yöntemsel olarak içselleştirdiğini açığa çıkarması gerekiyor. Bu nedenselliği açığa çıkarma gereksinimi, ‘eleştiri’nin yakın geçmişindeki kavramsal ve bağlamsal dönüşümlerini gözden geçirmeyi çağırıyor.

Eleştiri, doğası gereği eleştiren özneyi, eleştirilen özne/nesne/oluş/kavramı, eleştiren ile eleştirilen şeyler arasında doğan etkileşim ağlarını, eleştirinin gerçekleştiği mekânsal ve zamansal dinamikleri ve eleştirinin hangi bağlam ve politika aracılıklarıyla sergileniyor olduğu gibi meseleleri beraberinde getiriyor. Aydınlanma çağı ile birlikte ortaya çıkan modern özne tanımı, en çok filozof ‘Kant’ın kartezyen ve bilimsel olarak düşünen öznesi’nin bilgi ile olan ilişki kurma biçimine atıfta bulunuyor⁴. Kant felsefesinde özne ile nesnenin birbirlerinden ayrı olarak düşünülmesi, düşünen öznenin bilgi üretme ve bilme eylemini evrenselci, pozitivist, nesnel ve normatif kabulleriyle ele almaya başlamasını söylemek ile aynı şey olabilir. Kant’ın Aydınlanmacı özne felsefesinden önce insanın varlık yapısı, insan olmayan şeyler arasında eritilmiş, düşünmesiyle doğaya egemen olmak yerine onun nesnel bir

⁴ “Kantçı felsefe, düşünürün ‘özel yargı’sının tarih ve toplumun ‘nesnel sürecinden’ ayrılmasıyla karakterize ediliyor” (Benhabib, 2005: 41). Böylelikle “‘kritik’ (eleştiri) ve ‘kritisizm’ (eleştiricilik) terimleri, hem Eski Yunan, hem de Ortaçağ dönemine ait kullanım karakteristiğini, başka bir ifadeyle özel yargılama ve nesnel süreç arasındaki bağlantıyı erken burjuva Aydınlanmasında kaybediyor” (Benhabib, 2005, s. 40).

parçasıymış gibi önemsizleştirilmiş, öznel ve merkezi olması gereken mevcudiyeti dünyanın bir ucunda terkedilmiş olarak algılanıyor. Ama Kant, ünlü eseri Saf Aklın Eleştirisi'nde, düşüncesiyle doğayı yönetim ve denetim altına alacak yeni bir bilen özneyi, tekrar evrenin merkez noktasına getirerek konumlandırıyor. Çünkü Kant'a göre evren hakkındaki şüphecilğe yer vermeyen belirlenimci bilgi türleriyle insana 'hak ettiği' hükümdarlığının geri verilmesi gerekiyor⁵. Böylelikle Kant'ın modern özneyi inşa eden Aydınlanmacı felsefesinde, kendi yasalarıyla doğaya 'hükmeden', doğanın 'yargıcı' olarak eleştiren evrenselci öznellik mantığı yerleştirilmiş oluyor.

Dönemin bir başka önemli düşünürü olarak Hegel, Kant'ın özne anlayışına tamamıyla karşı çıkmıyor, ama bu anlayışı son derece yetersiz bularak eleştiriyor⁶. Çünkü Hegel felsefesi, özneyi, içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel ağlarından kopararak, bu ağları kendi başına inşa eden, bu ağları kendi başına ören ve elinde tutan bir özne bağlamında yorumlamıyor. Yine de Hegel'in böylesi bir eleştirel tutum sergilerken ikilikli (*dualistic*) değerlendirme ve algılama pratiğinden çok da kurtulamıyor olduğu gözlemlenebilir. Kant'ın evrenin tüm yasalarını bilen öznenin hükümlerine teslim eden yaklaşımının aksine, yine de Hegel, "tikelden ayrı bir tümel olamayacağını, 'burası'dan ayrılabilir ve onun ötesinde bir mutlak olamayacağını, içinden ayrı bir aşkın olamayacağını ve sonluluktan ayrı bir sonsuzluk olamayacağı görüşünü sürdürüyor" (Salur, 2016, s. 13). Kant'ın öznel bilgiyi, tarihsel ve toplumsal nesnelerin bilgisinden ayırarak yargıçlaştırdığı tekbenci eleştirelilik, yirminci yüzyıl eleştirel kuramının yöntemsel yaklaşımını derinden etkileyecek ve yönlendirecek filozof Karl Marx'ın eseri Kapital'inde ise, "toplumsal bütünlüğün kriz-yoğun ve çelişkili doğasını sergileyen eleştirel bir çözümleme" (Benhabib, 2005, s. 41) olarak kavranıyor⁷.

Öyleyse modern öznenin evrenselleştirici düşünsel yasalar koyarak denetim ve kontrol toplumları yaratmasının önünü de açacak olan benmerkezci yargıç eleştirelilik, Hegel ve Marx tarafından dualistik karşıtlıkların bütüncül ve birbirlerinden ayıramayacak

⁵ Kant'a göre insan "doğa tarafından iplerin ucunda oynatılmaz", tüm görüngüleri kendi yasaları altında toplar. Doğayı, kendi sorularına cevap vermeye zorlar. İçerisinde insanın her türlü yön duygusunu kaybetme tehlikesine düştüğü metafiziksel karanlığı kendi yaratıcı gücüyle aydınlatan yaratıcı bir özne, yeni uyanan bir özgüvenle sahneye adım atar" (Geier, 2009, s. 168).

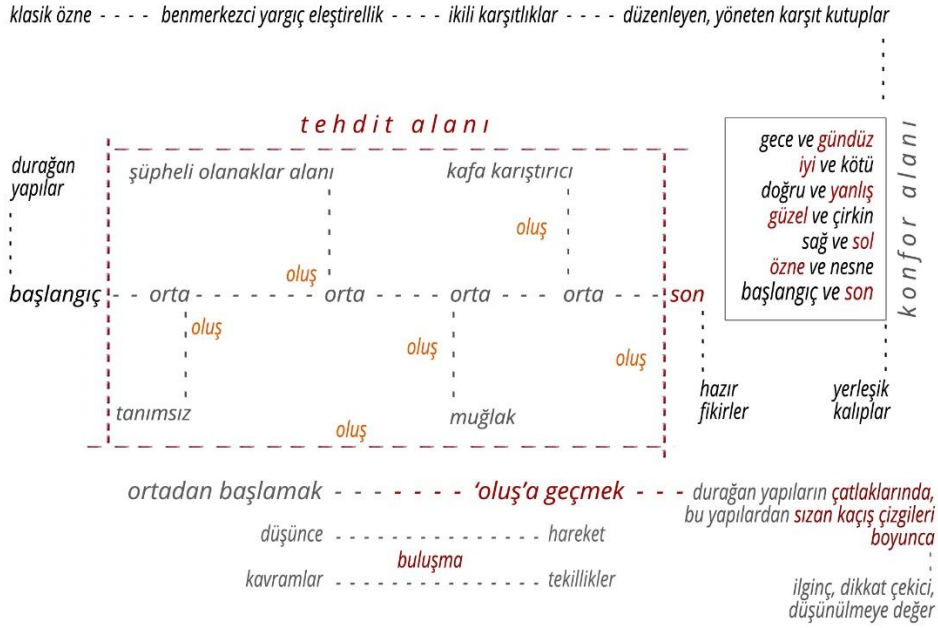
⁶ Hegel bu bağlamda "Kant'ın öznesini, evrensel yasalara tabi, anakronik (çağı geçmiş), akültürel, a-sosyal ve a-historik bir varlık olması bakımından eleştiriyor. Hegel'e göre böyle bir özne tasarımı; tekbenci, sığ ve yüzeyseldir" (Salur, 2016, s. 13).

⁷ Kant'tan Marx'a dek 'eleştiri' teriminin felsefi anlamında meydana gelen bu önemli dönüşüm, Kant'ın ve Aydınlanmanın uyguladığı biçimiyle 'saf eleştirecilğe' Hegel'in karşı çıkışının ışığında anlaşılabilir" (Benhabib, 2005, s. 41).

yapılarının gösterilmesiyle eleştiriliyor. “Hem genç Hegel, hem de genç Marx, içkin eleştirinin bakış açısını haklı kılmak amacıyla ele aldıkları teorilere ve burjuva sivil toplumuna içkin eleştiri uyguluyorlar. Bu eleştiri, modern sivil toplumun ikiye ayırdığını - Hegel için ahlak ve yasallık, Marx için burjuva ve yurttaş - bir araya getiren birleşik bir etik yaşam görüşünden esinleniyor” (Benhabib, 2005, s. 41). Ne var ki ne Hegel’in ne de Marx’ın düşünce yapıları hüküm verme ve yargılayan olumsuzlama pratiklerinden kurtulabiliyor gibi gözüküyorlar. Çünkü dualitenin iki ayrı ucunun ayrılığı eleştirilirken, ‘dualitenin ikili karşıtlıklar üzerinden kuruluyor olduğu’ varsayımı, kişiyi seçim yapmaya zorladığı gerçeği göz ardı edilerek eleştiri yapılıyor.

İkili karşıtlıklar ve ikilikler üzerinden dualistik bir düşünce sistemi benimseyerek eleştiri edimi yapmak, klasik felsefe ve onun kurguladığı öznesinin en belirgin özelliklerinden biri olabilir. Bu düşünce sistemine göre nereye bakarsak bakalım, doğanın kendisinde olsun, insanın varlık yapısında olsun, hep düzenleyen, yöneten, idare eden karşıt kutupların varlıkları bulgulanıyor. Aslında bu kutuplara klasik öznenin kendisi karar veriyor. Klasik öznenin benmerkezci yargıç eleştirelliği, gece ve gündüze, iyi ve kötüye, doğru ve yanlış, güzel ve çirkine, sağ ve sola, özne ve nesneye, başlangıç ve sona karar vererek, arada bir yerlerde ‘oluş’a geçen her kafa karıştırıcı, muğlak, tanımsız, düzene getirilemeyen ve şüpheli olanaklar alanını, kendi konformist öznesine karşı bir tehdit olarak değerlendiriyor. Oysaki ‘oluş’ ve ‘farklanma’lar boyunca genişleyen bir “felsefe ortadan başlayarak, şeylerin ortasında hız kazanarak başta ve sonda, başlangıç ve varış noktalarında kendisini bekleyen durağan yapılardan, hazır fikirlerden, yerleşik kalıplardan kurtuluyor. Düşünce hareketle, kavramlar tekilliklerle buluşuyor. Daima ortadan başlamak gerek, çünkü ilginç, dikkat çekici, düşünülmeye değer her şey ortada, arada olup bitiyor, durağan yapıların çatlaklarında, bu yapılardan sızan kaçış çizgileri boyunca” (Yücefer, 2016a, s. 6), (Şekil 2.1).

Çalışmanın ana omurgasını kaybetmemek adına yeri geldiğinde Deleuzecü ‘oluş’ felsefesine dair parçalı girizgâhlar niteliğinde küçük hatırlatmalar yapmaya devam edeceğim. Böylelikle zaman zaman farklılaşan alt kavramlar boyunca derinleşebilecek çalışma alanında, sorgulama düşüncümleri üretmeye çalıştığım paragraflar ve bölümler arası iletişim ve etkileşim arayüzlerini dinamik tutabilmeyi amaçlıyorum.



Şekil 2.1 : Oluş'un tehdit alanı ile benmerkezci yargıç eleştireliliğin konfor alanı (Mortaş, 2021).

Öyleyse şu aşamada belki de şöyle bir sorgulama açığa çıkabilir mi? Birşeyleri başlatan veya birşeyleri bitiren; 'sonucunu bildiği problemi soran' klasik öznedeki eleştirinin yapısı, kuruluşu ve yargılayarak hükmeden doğası, ona ait ve onun olan 'şey'leri kendisi-için nesneleştirerek kullanıma hazır varlıklar haline mi getiriyor? Bu, klasik eleştirideki geleneksel düşünce sisteminin dualistik özne-nesne ayrımını mı doğruyor? Elbette böylesi sorunsallar oluşturma niyetim, sorduğum sorulara cevap bulmaya çalışmak ya da kavramların başı ve sonunu temellendirmeye çalışmakla alakalı değil. Mimari Temsilde Eleştiri Oluş Farklanmalarını Sorunsallaştırmak adını taşıyan çalışmamın ortalarında bir yerlerde oluşan sorunsallarını açığa çıkarmaya çalışıyorum sadece. Bu anlamda vurgulamak gerekiyor ki "Deleuze için, ortadan başlamak felsefenin bağımsızlığına yönelik bir tehdit değil, felsefeyi geleneksel düşünce imgesinden kurtararak özgürleştirecek bir kaçış stratejisi. Çünkü her şeyden önce felsefe bir temellendirme etkinliği değil bir yaratma etkinliği. Sanatçı nasıl yeni algılama ve duygulanma biçimleri yaratıyorsa filozof da yeni kavramlar yaratıyor" (Yücefer, 2016a, s. 6).

O halde şimdi de akıllarda başkaca sorular oluşuyor. 'Geleneksel düşünce imgesi' deyişle neyin vurgusu yapılıyor olabilir? Geleneksel bir düşünce imge ürettiğinde, imge klasik öznenin nesnesi haline mi gelmiş oluyor? Peki, ama imgelem bu soruların neresinde beliriyor? Belki dolaşmaya çabaladığım düşünüm patikalarında klasik

öznenin geleneksel düşünce yapısındaki ‘imge’ ve ‘imgelem’ kavramlarına doğru yolculuk etmek, mimari temsil teriminin özünde yatan ‘imge’nin klasik yapısını anlama ve anlamlandırmada çalışmaya yardımcı olabilir.

2.1.2 Klasik öznde imge ve imgelemin yapısı

Mimari tasarım eyleminin temsil aşamasına gelmeden önceki süreci, mimarların çoğunlukla yoğun düşünsel ve bilişsel anlamlandırmalarına odaklandıkları bir dönemi işaret ediyor. Tasarımın yaratılış serüveninde mimarın düşüncelerini düşünme eylemine iten pratiklerin kökeninde yatan özün, onun imgeyi benimseme tarzı ve bu tarzdan beslenecek imgelem dünyası ile ilişkiler ağı örüp duruyor olduğu gözlemlenebilir. Bu anlamda görselliğin ön planda algılatıldığı bir mimarlık kültürü içerisinde, mimarların ‘imge’ algısının ontolojik kökenlerine inmek çabası, mimari ürünlerin neden nesneleşiyor oldukları, statikleşerek maddeleştiklerine dair bir dertlenme ediminde yükseliyor. Öyle ki maddeleşen mimarlık, deneyime referans verecek olanakları çoğunlukla mümkün kılamayabiliyor. Maddeleşen mimarlık ve onun evrenselci temsil dilinin, ‘oluş’un olanaklar alanını açığa çıkarmayışında beliren eleştirel çıkarım, mimarların tasarım eylemlerinde, ‘tasarlanmış nesnenin imgesi’ ile ‘tasarlanmamış nesnenin imgesi’ni sürekli olarak birbirlerine karıştırıyor oldukları, bunun da önemli tasarım problemlerine yol açıyor olduğu düşüncesinde biçimleniyor. Bu düşünömsel biçimlenmede derinleşebilmek, modern felsefe tarihinin imge kuramını inceleme, tez çalışmasının bu imge tanımlarının neresinde durarak iddiasını anlaşılır kıldığını açıklama gereksinimlerini beraberinde getiriyor.

Mimari tasarım eylemi uygulanmaya başlamadan önce, eylemin biliş bağlamında tasarlandığı kuramsal düşün örüntüleri etrafında, anamlanarak biçimlenmeye başlaması tasavvur ediliyor. Düşün örüntülerinin eklemlenmelerine olanak tanıyan ortamın nüvesi ‘düşünce’ ise, mimarlık pratiğinin tasarım eylemine yönelik oluşmaya başlayan ön düşüncelerinin, temsil pratiğine geçmeden önce de ‘düşünme’ler olarak tasarlanmaları gerekiyor. Öyleyse, mimari tasarım eyleminin düşüncesi ve düşünmesi ile ‘imge’ ve ‘imgelem’ arasında bir bağ kurarak, mimari tasarım pratiği ile sergilendiği oluşumun, deneyimden bağımsız var olamayacağı üzerine sorunsallaşıyorum. Bu yaklaşımın varmaya çalıştığı düşünsel ortam, mimarlık çalışmalarının ‘yer’lerinde belirlemeye başladıkları andan itibaren ‘nesneleşme’ye

yönelik klasik-öznel bir tutum sergilemelerinin nedenselliğini ontolojik kriz düzleminde açıklayabilme çabası olarak ele alınabilir.

İmgelem terimi, yalnızca mimari tasarımcıların değil, sanat ve yaratım alanlarında işler ortaya çıkaran diğer sanatçı ve tasarımcıların da terminolojik sözlüklerinde sıklıkla karşılaştığımız bir kavram. Eleştiri kavramında olduğu gibi imgelemin de mimari tasarım eylemi ve yaşanan dünyada meydana gelmiş fenomenini yönlendirecek kuramsal betimlemesi, çağlar boyunca imge deyişinin ne tür bir bilişsel kavrayışta düşünüldüğü ve/veya resmedildiği kabullerine göre biçimleniyor. Söz konusu kuramsal betimleme çerçevesinde önereceğim ‘imgelem-oluş’ kavramı, gelinecek noktadaki açılanmalara dair bir söz üretebilmeyi verimli kılabilmek için, öncelikle imge teriminin kökenine inmeyi gerektiriyor. İmge teriminin etimolojik geçmişi, Batı edebiyatındaki ‘image’ kelimesine dayanıyor. “On birinci yüzyıl Latince dilindeki ‘imago’ sözcüğünün kök hali olan ‘imaginem’ kelimesinden türeyerek, bu çağda ‘kopya, öykünme, benzeşim, heykel, resim’ sözcükleri yerine kullanılırken, aynı zamanda ‘hayali görüntü, hayalet, belirme, görünme’ anlamlarını da karşılıyor. On ikinci yüzyıl eski Fransızca dilinde daha çok ‘figür, çizim, portre, yansıma’ sözcükleri için ‘image’ kelimesi tercih ediliyor ve ‘heykelciliğin parçası; bir şeye veya insana benzeyen yapay temsil’ tanımıyla anılıyor” (Etymonline, n.d.). On dördüncü yüzyıla gelindiğinde ise ‘image’ kelimesinin daha çok ‘aynadaki yansıma’, ‘görüntünün izdüşümü’ kullanımlarıyla birlikte, algılanan şeylerin zihinde oluşan yansımalarına biçim verildiği resimlendirme olarak anlamsal bir dönüşüm geçirdiği fark ediliyor.

İmgeler, edinilmiş bellek tasarımlarının (kimliklerin) süzgecinden arıtılıyorlar. Bir bellek tasarımının yaratılabilmesi için, duyuşsal organların dış dünya ile iletişime geçmesi gerekiyor. Çünkü imge, algılanan bir şey ya da şeyler bütününe yöneldiğimiz için oluşumunu başlatıyor. Bir anlamda imge, figüratif ya da soyutlayıcı olsun, öznel algılama alanında yeniden üretilen veya yaratılan bir temsil. “İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan - birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için - kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzeni. Her imgede bir görme biçimi yatıyor. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değiller” (Berger, 1986, s. 10). Fotoğrafçının fotoğraf kadrajına almayı tercih ettiği görüntüde dahi, sonsuz fotoğraflanma olanaklarına sahip uçuşan görüntüler arasından öznenin o kadrajı fotoğraflamaya değer bulduğu anlaşılıyor. Berger’in imge kavramını ele alış tarzı düşünüldüğünde, yaratılan her imgeye, duyumsayan her öznenin kendi

algılama biçimi karışacağından, imgelem dünyasında nesnel bir kabul etme ve hem fikir olma dünyası oluşmıyor olabilir. Aslında bu yaklaşımın daha erken söyleyiş tarzına Kant felsefesinde de rastlanıyor. “Kant, imgeyi öznel bir temsil biçimi olarak görüyor; ampirik bilgiden soyutluyor ve gerçeklerin temsile bağlı bir deneyim ile ortaya çıkabileceğini vurguluyor. Bu açıdan bakıldığında, yeni bir üretim biçimi sunan imge, temsil etmesi gereken şeyden uzaklaştıkça gerçekliğini ve güvenilirliğini kaybediyor” (Alemdar ve Aydın, 2011, s. 86).

Burada bir parantez açmak gerekliliği doğuyor. Bu, ‘imgenin, düşünceden önce geldiği’ni ontolojik bağlamda vurgulama gereksinimi. İmgeyi, düşüncenin öncül oluşunda ele alırsam, düşüncenin ilksel nüvesini 'düş' kökeninde 'düş-ünce'ye teslim etmemin gerekçesini açıklayabilmiş oluyorum. Ama bu anlatıda imge ile düşüncenin sıklıkla birbirlerinin yerlerine kullanıldığı zamanlara tanıklık ediliyor, çünkü bir imgeden oluşan düşünce, ters bir yaratımda düşünceden oluşan bir imge fenomenine bürünebiliyor ki, burada düşüncelerin oluşturmaya başladığı 'düşünme'ler sayesinde imgelem tasarımı kavramından konuşulmaya başlanıyor. O halde “imgelerle düşünme yetisine imgelem deniyor. İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisi. İnsana özgü olduğu ileri sürülen bu yeti, derece derece, edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandırmaktan yaratıcılığa kadar yükseliyor” (Hançerlioğlu, 1988, s. 197). Yaratım ediminden açığa çıkan imgelemelerin, doğada gözlemlenen bir karşılıklarının bulunmuyor oluşları, hayal etme ve anlam üretme pratiklerini çeşitlendiriyor; keşfedilme potansiyeli olan başkaca alanlara savrulmaya neden oluyor. Ama elbette yaratıcı imgelemeleri tasarlayan öznenin yaratma edimini gerçekleştirebilmesi için, nesnelerden yansıyan imgeleri kendi bellek havuzunda toplaması gerekiyor. Öyle ki, “edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandıran imgeleme 'belleksel imgelem' (mnemonic imagination), yeni buluşlar meydana getiren imgeleme 'yaratıcı imgelem' (creative imagination) deniyor. Sanat ürünleri de yaratıcı imgelemin özel bir biçimi olan 'şiirsel imgelem' (poetic imagination) ile meydana getiriliyor” (Hançerlioğlu, 1988, s. 197). Yaratıcı imgelemin yoğunluğu ve başkaca öznelere tarafından okunma olanakları çoğaldıkça, farklanarak tekilleşen kavram yaratma edimleri de tetikleniyor. “Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılıyoruz” (Berger, 1986, s. 10).

Öyleyse düşüncenin oluşumunu imge, imgelemin yaratılmasını ise düşüncelerin tasarlanması ile elde edilen düşünceler inşa ediyorlar. Bu bilişsel bağlamda imgelem tasarımları, bellekte oluşan düşüncelerin bilinç tarafından düşünme eylemine itilmeleri ile duyulabilir nesnel imgeleri, tasarlanabilir yaratıcı imgelemlere dönüştürüyorlar. “Tasarımcının yaptığı iş; bir düşünme eylemi olması, bunu ortaya koyduğu ürünleri diğer insanlarla paylaşması ve ürününü insanlığa ileterek yapmış olduğu tasarımın istediği noktalara ulaşması oluyor. Tasarım; problem belirleme ve çözme olarak ele alındığında, düşünme eylemi olarak karşımıza çıkıyor” (Önal, 2011, s. 155). O halde düşüncelerimizi oluşturan imgelerimizi, düşüncelerimizi çağırarak imgelemlere dönüştürmedikçe mimari tasarım eylemine geçişimiz de mümkün olmayabilir. Çünkü “düşünce, düşünmeye zorlayan ve düşünceye bir şiddet uygulayan bir 'şey' olmadan bir hiç. Düşünceden daha da önemli olan 'düşünmeye iten' şey; filozoftan daha önemli olan şair... Fakat şair, esas olan şeyin düşüncenin dışında olduğunu, düşünmeye zorlayan şeyde olduğunu öğreniyor” (Deleuze, 2004, s. 100). İmge kuramı ile ilgili farklanarak akışa uğrayan kavram yaratımları üretmiş Gilles Deleuze'un (hareket-imge, zaman-imge) bu kavrayışında 'düşünmeye iten şey'in, imgelem olma yolculuğuna henüz çıkarılmamış imge ve gösterge birikintilerinin olanaklar alanını vurguladığı oldukça anlaşılabilir duruyor.

Ama edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandıran imgeleme 'belleksel imgelem', yeni buluşlar meydana getiren imgeleme de 'yaratıcı imgelem' denilmesi, mimari tasarım pratiklerinde açığa çıkan temsil imgelemlerinden daha önce, mimarın imgeyi edinme biçimini sorunsallaştırmak düşünümünü çağırıyor. Çünkü ben edindiğim imgeyi belleğimde yeniden canlandırıyorsam, imgelemin açığa çıkması benim hafızamdaki geçmiş imgesel edinime dayanıyor. Konuyla ilgili “Proust, haklı olarak, istemsiz⁸ hafıza üzerinde duruyor. Bilinç ve hafıza birbirlerini dışlıyorlar, çünkü bir şeyi mevcut olarak değerlendirmek için onu bu haliyle kuran geçmiş tümüyle unutmam gerekiyor. Peki, bu çerçeve içinde uzaklaştırılan ne oluyor? Tam olarak mevcudun mevcudiyetini koyma edimi” (Ferraris, 2008, s. 121) uzaklaştırılmış oluyor. Daha açık bir ifadeyle dile getirecek olursam, benim hafızamdaki geçmiş imge kırıntıları bilincimin dışında, hafızamın içinde yer alıyor. Hafızamın mevcudiyetimle biriktirdiği imgesel ön yargılar da ‘belleksel imgelem’ açığa çıkarıyorlar. Bunu bilinçsiz, istemsiz hafızam yapıyor.

⁸ İstemsiz: İstenmeden, istemeyerek, bilincinde olmadan yapılan.

Şu haliyle belleksel imgelem tasarlanmamış bir imgelem türü olabilir, çünkü tasarım bilinçli bir yaratım edimselleşmesi. Yine klasik öznenin tarihsel imgelerinden türeyerek imgelem yargıları üreten klasik eleştireliliğini çıkarımlıyorum o halde. Şöyle diyelim: Bu sorgulamada yargıları askıya alan, ön yargı ile ortaya çıkmayan bir imgelem ‘yaratıcı imgelem olabilir mi?’ Elbette bu, imgenin, klasik öznenin yargıç eleştireliliğinden kurtarıldığı alan hakkında düşünülmesine neden oluyor. Öyleyse mimarların belki de en büyük sorunlarından birisi, tasarlanmış bir nesnenin imgesi ile tasarlanmamış, orada kendiliğindenliği ile var olan nesnenin imgesi arasındaki ontolojik edimlenme farkını biliş bağlamlarına eklemleyemiyor olmaları olabilir. Paradigmatik bir yapıda sunuyor olduğum bu kavrayışı sorunsallaştırmak için ise, imge ve imgelem sorununun Descartes'tan başlayarak modern felsefe tarihinde ne gibi anlayışlar vasıtasıyla değerlendirildiğini anlamlandırmak gerekiyor. Böylelikle imge kuramına dair öne sürülen algılama ve tanımlamalar arasındaki bilişsel uçurum anlaşılabilir, mimari tasarımdaki temel imge meselesinin bilinç etrafında sorunsallaşan kurgusu aydınlatılabilir. Çünkü mimarların belleklerindeki 'imge varlıklar' ile 'imgelem oluşlar'a dair bilinçlilikleri birbirlerinin yerlerine geçtikçe, mimarlık ürününün saf nesneleşmesi, aşkınlaşarak taşlaşması, bağımsızlaşarak bilinç dışı objelere dönüşmesi gibi ontolojik temel kavrayış hatalarına düşülüyor.

Modern felsefenin kurucusu olarak anılan Descartes, en çok 'madde dualizmi'ne yönelik savunması ile hatırlanıyor. Bu savunmada akıl ile beden ayrı özlere sahipler; aklın ayırıcı özelliği düşünce, bedeninki ise mekânsal uzam olarak belirleniyor. Descartes'a göre “imge, bedensel bir şey, dış bedenlerin sinirler ve duyular aracılığıyla kendi bedenimiz üstündeki eyleminin ürünü... İmgelem ya da imgenin bilgisi anlıktan kaynaklanıyor; anlığımız, beynimizde üreyen maddi izlenime uygulandığında, bize bir imge bilinci sağlıyor... İmge bilinci, ruhun eylemlerini teşvik edebilmek gibi son derece tuhaf bir özelliğe sahip... Düşünceler hareketlerden kaynaklanmıyorlar, insanda doğuştan varlar; ancak hareketler vesilesiyle bilinçte ortaya çıkıyorlar” (Sartre, 2017, s. 11).

Bir diğer modern felsefe düşünürü olan Spinoza'ya gelindiğinde imge daha çok gelişmemiş, anlaşılması net olmayan, hakikatin bilgisini veremeyecek ve yanıltıcı olabilecek türden bir ‘düşünce’ olarak sunuluyor. Descartes'ta görüldüğü gibi Spinoza'da da imge ve anlık ilişkiselliğine değiniliyor. İnsan bedeninde bir anda gelişen, enstantane imgeler, tıpkı anlık gibi, duyu ve iradeden ayrı olarak düşünülen

yanıltıcı bilme yetisi olabiliyorlar. Spinoza felsefesinde karşılaşılan imge kuramı “bilgi kuramından kopartılmış ve bedenin betimlenmesine bağlanmış: İmge, insan bedeninin bir duygulanımı; rastlantı, bitişiklik, alışkanlık, imgeler arasındaki bağıntıların kaynağı... İmgelem ya da imgeler yoluyla edinilen bilgi, anlıktan son derece farklı; imgelem yanlış düşünceler kurabilir, hakikati de güdükleşmiş biçimde verebilir ancak” (Sartre, 2017, s. 12-13).

Leibniz’de açılan imge kuramı ise Descartes’taki imge düşünce ayrılığını birleştirmeye çalışıyor. Bu yaklaşımda, her şeyin özünün ruhumuzda önceden var olduğu fikri savunuluyor. Leibniz’e göre, “ruhumuzun dışardan mesajcı, yani hermenötik (yorum bilgisi) türleri aldığını, kapı ve pencerelerinin olduğunu düşünmek kötü bir alışkanlık; gerçekte, geçmiş şeyleri toplayan ve geleceği öngören ruhumuzda tüm şeylere sahibiz; sonuç olarak, öğreniyoruz, çünkü öğrendiğimiz şeye tekabül eden düşünceye zaten sahibiz” (Ferraris, 2008, s. 74). Leibniz’in imge ile düşünce arasında ilikleme denediği anlam arayışı “imge ve düşünce arasında bir süreklilik kurmak; Leibniz’de imgeye anlaksallık sızıyor... İmgeler, bilincinde olmaksızın ruhta korunuyor ve birbirlerine bağlanıyorlar... İmge ile düşünce arasındaki tek fark, birinde nesnenin anlatımının karışık, ötekindeyse açık seçik olması” (Sartre, 2017, s. 13-15).

Hume’da betimlenen imge ise, yan yana gelen, iç içe geçen tüm imgelerin insan zihninde yer alan düşünceyi temsil etmesi olarak açıklanıyor. “Hume’un ampirizmi tam tersine, tüm düşünceyi bir imgeler dizgesi kılmaya çalışıyor... Tinimizde, izlenimler ve bu izlenimlerin suretleri, ki biz bunlara düşünce diyoruz, dışında bir şey yok; düşünceler tinde bu tür eylemsizlik içinde saklanıyorlar; düşünceler ile izlenimler birbirlerinden farklı değiller, dolayısıyla kendi başına algılama da imgeden farklı değil” (Sartre, 2017, s. 16).

Anlaşılağı üzere modern felsefe tarihindeki bu çözümlerin hepsinde de imge kavramı içkin, psişik bir nesne bağlamında ele alınıyor. İmge hep özne içkinliğinde, öznenin tinselliğinde, öznenin öncel varoluşunda ortaya çıkan ve özne merkezli bir nesne konumuna indirgeniyor. Modern felsefe tarihinde “imge hep aynı yapıya sahip oluyor. Bir ‘şey’ oluyor hep. İnsanın dünyayla, evrenselin tikelle, ruhun bedenle, nesne olarak varoluşun tasarımıyla olarak varoluş ile ilişkileri konusunda benimsediğimiz bakış açısına göre imgenin düşünceyle kurduğu ilişkiler değişiyor bir tek” (Sartre, 2017, s. 21).

Klasik öznenin eleştiri, imge ve imgelem kavramlarıyla kurduğu ilişkiler ağında, hep bir ‘düşünmüş olduğu için’ eleştiri edimi gerçekleştiren, ‘düşüncesi’ ile imge arasında - onları ayırmaya ya da birleştirmeye çalışıyor olursa olsun - bilen bir varlık olarak ayırım veya benzeşim karşılaştırmaları inşa eden bir özne yapısı çıkarımlanıyor. Modern felsefede yalnızca eleştiri ve imge kavramlarının değil, “bütün varlıkların varlık temeli olarak görülen özne anlayışının doğmasıyla birlikte diğer varlıklar bu varlığın karşısında duran konumuna yerleştiriliyorlar. Varolan her şey insanın önünde ona sunulmuş bir temsil konumuna indirgeniyor. Artık temel ilke öznenin düşünmesi ve bütün varlıklar temelini burada buluyor” (Kahraman, 2018, s. 129-130). Descartesçi ‘düşünüyorum, öyleyse varım’ın (*cogito ergo sum*) klasik özne geleneği, düşüncesini merkeze alarak kendisi dışında kalan her varolana yargıç eleştirelliğiyle hükmetmiş, tüm görüngüleri de kendi gözüyle görüp bilinci içerisindeki düşünceleri için imge-nesne konumuna indirgemiş oluyor böylelikle.

Klasik öznedeki gözün görmesiyle beliren imgenin boyutlandırılması, imge kuramının meşhur perspektif tekniği ile temsil ediliyor. İmgenin düşünce ile bilinç içerisinde şekillenmesinin Kartezyen aracılığıyla ‘bilen öznenin gören gözü’ sağlıyor. Mimarlık pratiğinin bilen mimar öznesi ise, bilme ediminin ‘bil’imsel görüntülerini, ‘bil’inci içerisinde şüpheye yer vermeyecek bir matematiksel kesinlik alanında temsil ediyor. O halde şu aşamada, klasik mimar öznesinin mimari imge kurulumlarını bildiği temsil ortamını yeniden düşünmek gerekiyor olabilir. Daha açık bir ifadeyle dile getirilecek olursa; mimari tasarımın klasik temsil imgelerinden bahsederken, onun özerkleşen ve kendi içinde Öklidçi geometriyle yasalaştırdığı, iki boyutlu ve izdüşümsel olan plan, kesit, görünüş çizimleri, üç boyutlu ve izdüşümsel olan perspektif çizimi ile onun ‘evrenselci tek göz merkezli’ ürettiği mimari görüntüsünü klasik öznenin eleştiri, imge ve imgelem kavrayışlarında sorunsallaştırmaya yöneliyorum.

2.1.3 Mimari temsilde klasik öznenin imge üretimi: İzdüşümsel görüntüler

Mimarlık pratiğinin ortaya çıkardığı mimari nesnesini görünür ve deneyimlenir kılabilmesi için, geçmişten bu yana bahse konu tasarımın anlaşılmasına ve uygulanmasına yönelik bir temsil ortamı var olageliyor. Mimari temsil çalışması çoğunlukla içinde bulunduğu zamanın sosyal, kültürel, politik, felsefi ve bilimsel öğretileri bağlamında anlatısını üstlendiği mimarlık pratiğini görsel bir belge olarak

kaydederken, döneminin toplumsal kavrayışlarını ve idrak etme biçimlerini de kendi temsil imgesine kaydediyor. Öyle ki mimarlık tarihinde temsil değişimlerine dair gözlemlenen radikal biçimlenmeler, gelecek pratiklerin evrilecekleri düşünsel ve biçimsel imgelemelerin de eleştirel habercileri olabiliyorlar. Bu nedenle “temsil, mimari pratik ile teori arasındaki eklemlenme yeri olarak düşünülebiliyor. Temsil tam da eleştirel düşünce ve yeni teorilerin üretildiği ve uygulamanın radikal bir şekilde yeniden yapılandırıldığı değişim anlarında yer alıyor. Teori ve pratiğin ilk defa temsil yoluyla eklemlendiği, Alberti’nin editörü olduğu Mimarlık Üzerine On Kitap adlı eserde de yer alıyor” (Agrest, 2000, s. 168). O halde mimarlık teorisinin mimarlık pratiğine (ya da pratiğin teoriye) eklemlenirken benimsediği temsil yöntemlerinin imgesel politikaları neler olabilirler? Tarihselci temsil yaklaşımları incelendiğinde “mimarlıkta imgeler yaratmanın temel sebepleri ve mimari mekân mantığının ‘mimari temsil’ sınırlamalarına bağlılığını gösteren metotlarının keşfedilmesi ile ilgili geniş bir mekânsal ve biçimsel fikir yelpazesi oluşturulmuş olduğu anlaşıyor” (Shojaee ve Saremi, 2018, s. 34). Bu anlamda mimari mekân yaratma ediminin, mimari temsil mantığının sınırlandırmalarına maruz kalıyor olduğu mu söylenmeye çalışılıyor? Öyleyse her koşulda, bir mimari temsilin oluşturularak formüleleştirilme amacı ile bu kurallaşan temsil dilinin ne anlama geldiği ve yaratıcı mimari tasarım eylemini nasıl sınırlandırabiliyor olduğu hususlarını etraflıca düşünmek ve sorgulamak gerekiyor olabilir.

Günümüz koşullarında algılanabilecek bir mimari tasarım pratiğinin bağlamı, kavramı, kuramsal örüntüsü ve/veya oluş süreci, yerel, çevresel, zemine dair ve kültürel verilerin değerlendirmelerinden beslendiği kadar, yere dair geliştirilen eleştirel tutumun derinliğinden, yere dair deneyimlenen algı, hislenim, anlam, psikoloji, aura, fark edinim ve düşleme kavramlarının etkileşim ara yüzlerinden de besleniyorlar. Mimari tasarım pratiğinin yalnızca iklimsel ve çevresel faktörleri (etmenleri) dikkate alınarak gerçekleştirilen bir mimari temsil alanı, tasarlanan mekânsal organizasyondaki yaşantı olasılıklarını, olay örüntülerinin mekânı dönüştürebilecek potansiyellerini veya mekânsal deneyime dair gelişebilecek farklı anlama ve anlamlandırmaları, kendi tasarım sürecinin temsil dilinde görünür ve algılanır kılamayabiliyor.

Yapısalcı ve izdüşümsel bir niyetlenme ile temsil edilen plan-kesit-görünüş diline dair olan gelenek, tasarlanan mimari nesneyi ‘olmak’ durumunda inşa etmeye yöneltirken,

klasik mimar öznesinin ‘bilme’ edimi üzerinde konumlandırıyor. “Bu temsiller geometrik algoritmalara dayalı mekanik üretimler ve açık, net olmaları bekleniyor” (As ve Schodek, 2008, s. 3). Geleneksel mimarlık eğitimi alanında Descartesçi mimari temsil imgelerini pratiğin dini vecibeleriymiş gibi öğreten bir eğitmen, mimari izdüşümsel setlerin değişime ve yorumlamaya kapalı imgeselliklerini eleştirmeyi, sorgulamayı ve/veya sorunsallaştırmayı düşünmüyor. Çünkü bu imgeler her zaman bilincinin içinde yer alan, güvenilir, aşkınlaşarak kutsallaş(tırıl)mış, her zaman araçsal nesne konumuna indirgenebilir ve el altında kullanıma hazır, risksiz, konformist bir düzenin benmerkezci setleri oluyorlar. “Sorgulamadan kabul ettiğimiz tanımlayıcı izdüşüm setleri, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ‘gerçek’ insan eylem alanı olarak kabul edilen, geometrileşmiş, homojen bir alanda faaliyet gösteriyor” (Pérez-Gómez, 2007, s. 12). Söz gelimi Jean-Nicolas-Louis Durand için tanımlayıcı izdüşüm setleri, dönemde algılanan mimar öznesi için bir tür çalışma üslubu; tasarımın kurulacağı tanımlanmış bir temsil reçetesi anlamına geliyor⁹.

Elbette nesnelere, imgelere, temsillere; özne olmayan şeylere tanım getirmek, klasik öznenin düşüncesindeki bilme edimi aracılığıyla yargı üretmesi, öngörerek doğaya hükmetmesi ve konformist düzenini devam ettirmesinin ön koşulu olarak gözüküyor. “Tanımlayıcı geometri basitçe nesneleştirmeyi desteklemişse de, bu izdüşümsel araç, Avrupa on dokuzuncu yüzyılını tanımlayan ve kendi ‘dünya düzeni’ mize öncülük eden felsefî bir geleneğin ve teknolojik dünya görüşünün bir ürünü” (Pérez-Gómez, 2007, s. 12). Aslında tek başına ‘dünya görüşü’ demek dahi imge ve düşünce arasındaki klasik hiyerarşiyi temsil edebiliyor. “Hint-Avrupa dilleri de ‘akıl’ ve ‘göz’ kelimelerinin anlamlarının birbiriyle nasıl yakından ilişkili olduğunu gösteriyor. ‘Dünya görüşü’ veya ‘dünya vizyonu’ terimi bunu açıkça ispatlıyor. Bu terimler şeyleri görmenin yolu, düşünmenin yolu anlamına gelen fikir (kanı) oluyor” (Bleeckere ve Gerards, 2017, s. 9).

Klasik öznenin kendisini özne olmayan her şeyden ayırmasının, “öznenin nesneyi yani kendisi dışında varolan her şeyi kendi bilme koşulları ile kavraması gerektiği inancının

⁹ “Bilimsel bir yöntemin mimarlığa uygulanmasındaki üstü kapalı güvenimiz, Jean-Nicolas-Louis Durand tarafından Mimarlık Derslerinin Özeti’nde (Précis des Leçons d’Architecture) (1802 ve 1813) reçetelenmiş tekniklerden kaynaklanıyor. Durand’ın Kompozisyon Mekanizması (*Mécanisme de la composition*), bu izdüşümlerin öngörücü kapasitesine tümüyle bağımlı olan ilk tasarım yöntemi” (Pérez-Gómez, 2007, s. 12).

modern dönemde Descartes ile birlikte felsefî bir söylem olarak karşımıza çıkması” (Kahraman, 2018, s. 130), Aydınlanma Çağı öncesinde var olan öznenin görme edimini de anlamaya çalışmama yol açıyor. Bu meseleyle ilgili Alan Colquhoun, iki dönem arasındaki farklılık olarak öznenin iç gözü ve dış gözü kavramlarına odaklanıyor. Ona göre “Orta Çağ optiği metafizik ve dogmatiklerden hiçbir zaman tamamen ayrılmadı. Bu durum temsilde de aynıydı; amaç bireysel bir özneye neyin görüldüğünü değil, nesnel gerçeklikte önsel [a priori] olarak neyin var olduğunu araştırmaktı. Rönesans'ta, öznel deneyimin dolaysız verilerine ve görünüşlerin temsiline yeni bir geçerlilik verildi: Güzellik, iç göz tarafından görülen şeyin çoğalmasından değil, dış göz tarafından görülen şeyin taklidinden (gerçek veya idealize) kaynaklanmıştı” (Colquhoun, 2009, s. 294). Bu yaklaşımda iç göz, Orta Çağ'da her bir öznenin kendi içkinlikleriyle oluşturdukları imge okumalarının farklılaşarak görelilik bağlamında çoğalmalarını, başka bir deyişle imgesel anlam üretme yollarının çoğulcu atmosferini düşündürüyor. Dış göz ise, Rönesans perspektifçiliğinin klasik öznesindeki gören gözünün görme, düşünme ve/veya akıl yürütme edimlerini tek göz merkezli evrensel bir gerçekçilik ve idealleştirmede aşkınlaştırmalarına vurgu yapıyor. “On altıncı yüzyılın sonunda, Batı'da en gerçekçi temsil sistemi olarak Rönesans perspektifi kurulmuş hale geliyor. Tüm sembolik anlamını kaybettikten sonra, sanatsal pratikte bir gelenek halini alıyor ve matematikçiler tarafından bir tür antikacı büyülenmesiyle çalışılmaya başlanıyor” (Scolari, 2012, s. 341).

Elbette bugün de birçok mimar tarafından ‘bilim ve sanatın arasında bir yerlerde edimleniyor’ olduğu belirtilen mimarlık pratiği, dönemin mimari temsil imgesinde Kartezyen perspektifçiliğin bilimsel temellenmesini ‘mantık’ dâhilinde olumlamaya başlıyor. İç gözün çoğalan imgesinden, dış gözün tek göz merkezli egemenliğine doğru ‘gerçekleşen’ bu tarz bir dönüşüm, mimari temsil ortamındaki izdüşümsel görüntülerini belirginleştirmeye başlıyor¹⁰. Böylelikle klasik felsefenin öznesi, nesnenin imgeselliğini ‘kendinde’ deneyimleme olanaklarını unutmaya başlamış, bu imgeyi ‘kendisi-için’de, gözün imgeyi üretme biçiminin Öklidçi geometrizasyonunda

¹⁰ “On beşinci yüzyılın sonlarından sonra, mimari ortamlar Alberti ve Piero della Francesca tarafından kodlanan perspektif kurallarına uygun olarak temsil edilmeye başlanıyor. Ancak bu perspektif uygulamasının arkasında yatan ampirik araştırmanın itici gücünün ardından, paralel izdüşümün yanı sıra perspektifi de içeren - geç onsekizinci yüzyıla kadar doruğa ulaşmayacak - bütün bir izdüşüm bilimi gelişmeye başlamış oluyor” (Colquhoun, 2009, s. 294).

nesneleştirmeyi ve mimarlık alanında evrensel bir iletişim dili olması anlamında homojenleştirmeyi idealize etmiş oluyor. Ne var ki Rönesans perspektifçiliği Descartesçı bir özne-nesne, akıl-beden ayrımı kabulü üzerine temellenen bir benmerkezci ve tek gözcü imge üretme tekniği olduğu için, “modern temsil modellerinin eleştirileri, metafizik düşüncüyü, ampirik bilimi ve kapitalist mantığı sürdüren bir özne ve nesnenin iki kutupluluğunu yeniden yaratarak, birinciyi (özne) aşkın ve ikinciyi (nesne) durağan görselleştiren, esasen özne ve nesneyi ayırması nedeniyle özellikle ‘Kartezyen perspektifleşme’ye saldırıyorlar” (Nigianni, 2007, s. 254).

Özellikle mimari temsil imgesini evrensel matematik dili altında statikleşerek bilen bir öznenin yapısalci kurulumu bağlamında ele aldığımızda, klasik mimari temsil ortamının imgesinde sanki “geometri, tercümeyle karşı kayıtsız oluyor. Geometrinin kökeni her zaman mevcut ve onun ideal nesnelliği, söyleyişin özelliğinden veya onun ifadesinin dilinden etkilenmiyor. Tercüme için eklenmesi gereken bir şey; oyuna katılacak hiçbir fark bulunmuyor” (Allen, 2000, s. 22). Gelenekselleşen mimari temsil ortamını ‘bilme’ eylemi, hem mimarlar arası iletişime geçme evrenselliği, hem de mimar olmayan öznenin bihaberliği üzerinden epistemik bir ontolojide aşkınlaşarak kutsallaşıyor böylelikle. Kutsallaşan mimari temsil bilgisine ulaşmak, şüphesiz mimarlık pratiği ile hemhal olmayı gerektiriyor. Uğur Tanyeli, kutsallaşan bir bilgiye ulaşmanın serüvenine dair, ulaşılacak bilginin kutsallığı nedeniyle bilgiye giden yolların katedilmesi meşakkatli ve yolu deneyimleyecek özneyi zorlayıcı bir nitelikte olduğundan bahsediyor. Söz gelimi, geleneksel aktarımlarla aşkınlaşarak kutsallaşan mimari temsil bilgisine ulaşmak için zorlu yolları kateden özne, deneyimlediği yolların zorluklarında yoğrularak kutsallaşmaya giden bu yolda kendisini de kutsallaşmaya başlayan bir özne kurulumunda inşa etmeye başlıyor. Bu özne, kutsallaşan bilgiyi elde etmek için geçirdiği meşakkatli serüvenden nasiplenerek, kendi öznel kurulumunun da kutsallaşması gereği edimselliğini öğreniyor, bu kutsallaşma edimselliğini aşkınlaşan bilginin ontolojik kurulumuna bakarak anlıyor. Böylesi bir “bilgiye ulaşmak tanrısal hakikate ulaşmak ve kutsallaşmak demek. Modernlik bu tanrısal epistemolojinin yerine olağan öznelerin inşa ettiği bilgi dünyasını yerleştiriyor. Böylece hem bilgiyi hem bilginin üreticisini, hem de bilgi üretme yollarını olağanlaştırıyor” (Tanyeli, 2017, s. 112-113).

On sekizinci yüzyıldan başlayarak modernlik öncesinin mimari bilgiyi ele alış tarzı düşünüldüğünde, bilginin, bir şeylere ulaşıldığında öznenin mükâfatlandırılacağına yönelik bir tür araçsallaşma niteliği kazanmaya başladığı gözlemleniyor. Bilimsel bilginin zorlu sürecinden geçerek kendi öznesini kutsallaştıran, kendi toplumsal sınıfını bilenlerin yanına getiren özne, bilgiyi elde etme yolu ile birlikte, odaklandığı hedef noktasına varmak için bilginin kendisini de araçsallaştırıyor. Graafland, mimarlık kuramcısı Alberto Pérez-Gómez'in on sekizinci yüzyıl dolaylarındaki mimari bilginin epistemolojik yapısını anlamaya çalıştığı okumalarından yola çıkarak, aklın egemen olduğu bilimsel ve teknik bilgi türlerinin araçsallık saplantısı ile günümüz modernliği arasında bir bağ kuruyor. Pérez-Gómez'in araştırması, bilimsel ve teknik bilgi türlerinin teorik kurulumlarındaki temellenmelerde bulgularan mathemata ve techne üzerine odaklanıyor. Aşkınlaşarak kutsallaşan ve yorum getirilemeden odak noktasına ulaşmak araçsallığına saplanan mimari bilgi, geometrinin herhangi bir tercümeyle karşı kayıtsızlığında olduğu gibi, yerel, kültürel, deneyimsel ve/veya 'bilimsel olmayan' bir bilgi türünü aklın dışına atıyor. "Güncel 'araçsallık saplantısı', kendi kültürel bağlamlarına, kendi amaçlanan programlarına, kendi tarihsel kökenlerine, etik gerekliliklere ve bizim deneyimleyen bedenimize kayıtsız modaya uygun mimari projeleri teşvik ediyor" (Graafland, 2017, s. 375).

Arie Graafland'ın 'kendi tarihsel kökenlerine kayıtsız' yorumunu bu çalışmada 'tarihsellikte temellenme' olarak okumuyorum. Daha çok Rönesans öncesi öznesinin, kendisi ve özne olmayan şeyleri kavrayış biçiminin modernlik tarafından eskitilerek oyun dışı bırakılması anlamıyla ele almaya çalışıyorum. Çünkü tarihsel köken dendiğinde zihnimizde daha çok Antik Yunan'da beliren felsefi anlamlandırmalardaki özne ve onun şeyleri ele alış biçimi canlanıyor. İlk Çağ'da düşünen özne, insan olmayan şeyleri kendi yasaları altında toplayarak evreni boyunduruğu altına alan bir hükmetme merkezîyetçiliğinde yer almıyor¹¹. Doğayı, kendi sürekliliğinin güvencesine karşı bilinemezliklerle dolu bir tehditkâr uzam olarak görüp de, insan olmayan her şeyi karşısına alarak insan-doğa kutuplaşması benimsemiyor. Daha çok İlk Çağ'da düşünen özne, kendisini varlığın herhangi bir parçası, varlığın içinde kendisi de bir madde olan nesne kavrayışıyla anlıyor. Burada küçük bir parantez

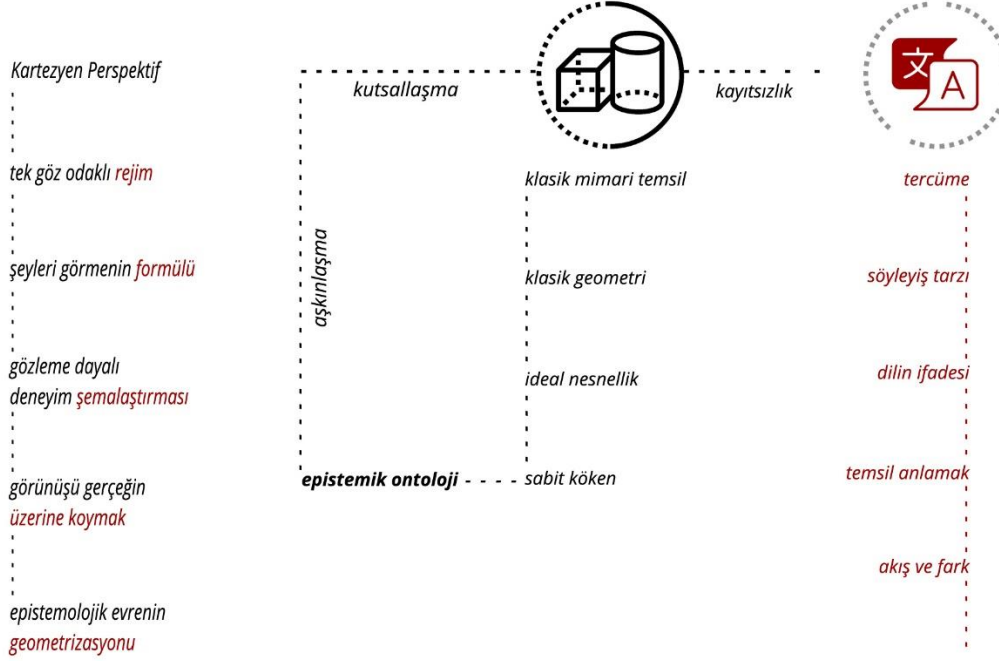
¹¹ "İlk Çağ düşüncesinde özne kavramının modern dönemdeki gibi bireye tekabül eden, kurucu ve inşa edici bir anlamı bulunmuyordu. İlk Çağ düşüncesinde bugün 'nesne' denilen şey 'özne' kavramı ile karşılanıyordu" (Kahraman, 2018, s. 129).

açarak İlk Çağ felsefesiyle birlikte sıklıkla anılan hypokeimenon kavramının ne anlama geliyor olduğunu dile getirmek kıymetli olabilir. Aristoteles felsefesinin varlık ve varolan kavrayışında sıkça karşımıza çıkan “hypokeimenon hem maddeyi ve tek ayrı duran varlığı, gerekse subjectum anlamında önermedeki özneyi, yargı vereni aynı anda kapsıyor” (Kuçuradi, 2010, s. 28).

Modern öznenin farklı olarak İlk Çağ’daki öznenin nesne, nesneninse özne olma potansiyelini hatırlattığım çalışmanın şu aşamasında, tam da bir izdüşümsel görüntünün Kartezyen imgesi olarak perspektifin, on yedinci yüzyıl başlarında perspektifçilik akımını üretmesinden çok önceki çağlarda da biliniyor olduğuna vurgu yapılması gerekiyor olabilir. Bunu, perspektif imgesinin Orta Çağ sonları, Rönesans başlarında türeyen bir temsil imgesi olmadığına altını çizmek için yapıyorum. “Bazı antik sanatlarda (Hindistan’da Budist mağara resmi, Pompei ve Hristiyan Orta Çağ resmi) ampirik aksonometri genellikle tam gelişmemiş perspektifle oldukça rahat bir şekilde birleştirilir. Bu bakımdan, perspektifin paralel izdüşüm kadar arkaik olduğu görülmeli” (Colquhoun, 2009, s. 293). Ama perspektif kullanımı hem gelişmemiş haliyle İlk Çağ’da, hem de izdüşümsel temsil imgesi haliyle Aydınlanma Çağı araçsallaşmasında eleştiriliyor. “Eski uygarlıklara göre, perspektif duruşlar kınanıyor, çünkü, Platon’un kelimelerini kullanacak olursak, perspektif şeylerin ‘gerçek boyutu’nu göstermiyor ve görünüşü gerçeğin üzerine koyuyor. Modernlere göre ise, perspektif dar rasyonalizmi nedeniyle başarısız oluyor. Bu eleştiriler ilk bakışta birbirleriyle çelişiyor gibi görünseler de, Panofsky (2013) bu çelişkinin sadece görünüşte olduğunu göstermekte zorlanmıyor. Perspektifin nesnel ya da öznel biçiminde gerçeğe ihanet olarak görülüp görülmediği çok az fark yaratıyor, çünkü her iki durumda da dâhil olan şey kabul edilemez bir ‘gözleme dayalı deneyim şemalaştırması’ oluyor” (Colquhoun, 2009, s. 292), (Şekil 2.2).

Colquhoun’ın ‘gözleme dayalı deneyim şemalaştırması’ deyişi ile Pérez-Gómez’in on yedinci yüzyıl mimari temsil imgelerinde rastladığı ‘epistemolojik evrenin geometrizeasyonu’ kavrayışı birbirleriyle yer değiştirirler de sanki anlam bozulması yaşanmayacakmış gibi bir düşünce hissediyorum. Çünkü Pérez-Gómez’e göre “epistemolojik evrenin geometrizeasyonunda üstü kapalı olan durum, mimari kuramı teknolojik tahakküm için bir araç haline getirme olasılığı oluyor. Ancak bu durum, hiçbir zaman belirsizlikten arındırılmıyor. Geometrik bilim on yedinci yüzyıl boyunca güçlü sembolik çağrışımları koruyor. Sonuç olarak, Tanrı’nın çalışmasını değiştirmek

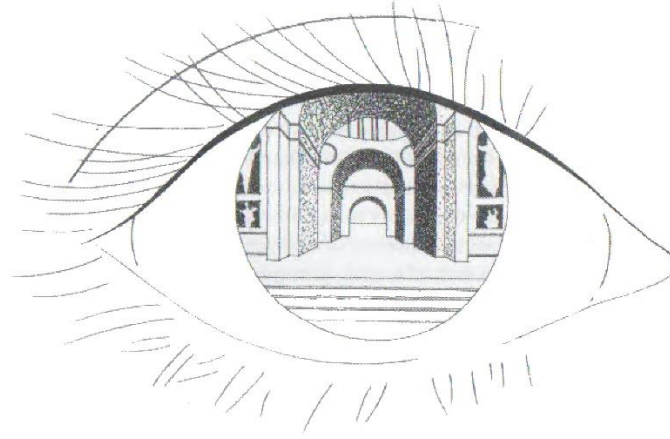
için geometrinin kullanımı, yani, insanın dünyadaki teknik eylemleri, geleneksel büyüünün renkleriyle sık sık gölgeleniyor” (Pérez-Gómez, 1983, s. 168). O halde klasik mimar öznesinin izdüşümsel geometrik imgelerinin ve perspektifçiliğinin güçlü sembolik çağrışımlarında da ilahi, aşkın bir sonlandırıcı yargı edimi mi gizleniyor? Bu meseleyi nasıl bir düşünüm kavrayışından çıkarımlayabiliyorum?



Şekil 2.2 : Perspektifçiliğin kutsallaşmasında tercüme kayıtsız kalış (Mortaş, 2021).

‘Görülen’ dünyanın rasyonelleştirilmesi, aslında ‘göz’ ve ‘ben’in, ‘bilinen’i perspektif imgesi ile temsil etmesinde gizli olabilir. Bleekere ve Gerards, Anlatı Mimarlığı kitaplarının Düşünmek adlı bölümünde, tek kaçışlı perspektifin Üçüncü Göz (*The Third Eye*) eskizinde olduğu gibi nasıl paradigmatic bir hale dönüştüğünü fark ediyorlar (Şekil 2.3). “Büyük göz, modern düşüncenin temel taşı olan insan aklını temsil ediyor. Eski kültürlerde, akıl zaten ‘üçüncü göz’ olarak görülüyordu. Ve hala da Hristiyan kültüründe Tanrı’nın aklı, Amerikan bir dolarlık banknotta görülebileceği gibi, üçgenin içindeki bir göz olarak görünüyor” (Bleekere ve Gerards, 2017, s. 9). Tek kaçışlı perspektif, düşünmenin modern pratiği olarak sunuluyor. Perspektifi gören göz ile modern düşüncede ‘düşünmek’ maddeleşiyor. Bu maddeye Latince’de ratio, İngilizce’de reason, Fransızca’da raison deniliyor. On altıncı yüzyılda modern matematik okulunun kurucusu olan René Descartes’ın ‘modern düşüncenin ünlü formülasi’ ‘Cogito Ergo Sum’ (Düşünüyorum Öyleyse Varım), düşünen Ben’i

‘reason’ın varlığı olarak sunuyor. ‘Ratio’ oluşturan ‘eye’ (göz), *reason* oluşturan ‘I’i (ben) ütopyacılı perspektif aracılığıyla rasyonelleştirmiş oluyor. “Modern ‘ben’, kendi rasyonel gücünün bir imgesi olarak kendi ütopyasını yaratmak istiyor” (Bleeckere ve Gerards, 2017, s 10).



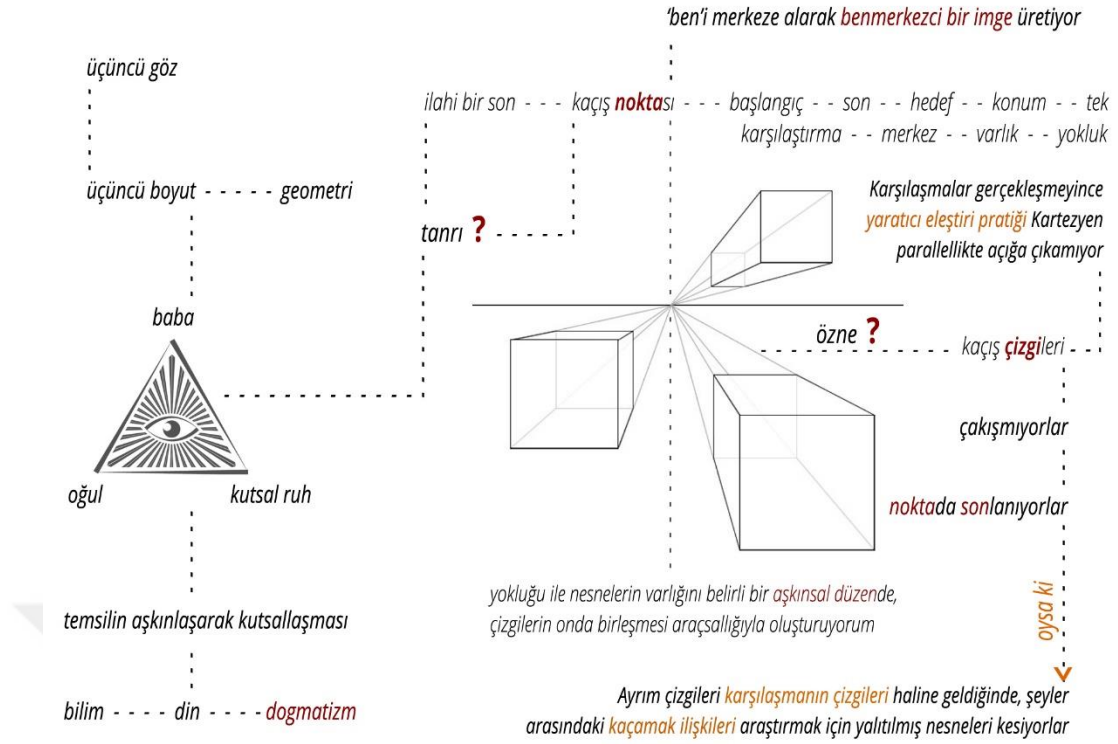
Şekil 2.3 : Üçüncü Göz Eskizi, Femke Clerkx (Bleeckere ve Gerards, 2017, s. 9).

Eski kültürlerde akıl olarak düşünülen ‘Üçüncü Göz’ imgesi, geometrinin ‘üçüncü boyut’ kavramını üretmede yöntemsel bir akıl öneriyor olabilir mi? Dahası, Hristiyan kültüründe karşılaştığımız Baba, Oğul, Kutsal Ruh üçlemesinin, Amerikan bir dolarlık banknotta yer alan üçgen geometri ile temsil ediliyor olmasını mı düşünmeye başlıyorum? Elbette bu soruları da cevaplandırmak niyetiyle sormuyorum. Ama perspektif imgesinin izdüşümsel ortaya çıkarılma formülünde kurgulanan semboller ile bu sembollerin biçimleri oluşturma yöntemini sorgulama denemesi niyetinde olduğum için böylesi sorular beliriyorlar.

Kartezyen perspektifçiliğin yönteminde sunulan en belirgin iki soyut nesne, nokta ve çizgi olmalı. Nokta, boyutu olmayan soyut bir kavram olarak kabul ediliyor. Öklid’e göre kâğıt üzerindeki bir nokta, aslında nokta değil. Bir soyut imge olarak noktanın temsil ettiği kavramlar başlangıç, son, hedef, konum, tek, karşılaştırma, merkez, varlık ve/veya yokluk olabiliyor. Perspektifin kaçış noktası (*vanishing point*) ‘ben’i merkeze alarak benmerkezci bir imge üretiyor. Bu noktaya hiçbir zaman ulaşamıyorum ama ‘yokluğu ile nesnelerin varlığını belirli bir aşkınsal düzende, çizgilerin onda birleşmesi araçsallığıyla oluşturunca’. Aslında çizgi de oldukça muğlak bir kavram. Öklidçi düzlemde çizgi tekil bir boyutu temsil ediyor. Ama noktaya yapılabileceği gibi, çizginin üzerine de bir mercek tuttuğumda, onun bir çizgi olmadığını, yüzeye yayılan

iki boyutlu bir leke olmaya başladığını gözlemliyorum. Çizgiler doğrusal, eğrisel, bükülen halleriyle farklı anlamlara bürünebiliyorlar. Ama perspektifin odak noktasına kaçan çizgilerinin, doğrusallığın yönetselliğinde olmaları gerekiyor. Bu kaçış çizgileri birbirlerinden kaçıyorlar, üçüncü boyutta hiçbir zaman kesişmiyorlar, çakışarak iletişim kuramıyorlar. Oysaki “seçimin basit sürecinde, ideolojik pozisyonlar açığa çıkıyor. Nasıl ve neyi temsil ettiğimiz, nasıl gördüğümüzü, neye değer verdiğimizizi, neyi görmezlikten geldiğimizi ele veriyor. Ayrım çizgileri bir an için bile karşılaşmanın çizgileri haline geldiğinde, şeyler arasındaki kaçamak ilişkileri araştırmak için yalıtılmış nesneleri kesiyorlar” (Hamel, 2007, s. 206).

Gören gözden ‘başlayarak’ paralel izdüşümden yansıyan çizgiler, kaçış noktasının aşkınlığında ‘sonlanıyorlar’. Buluşma eylemi, ulaşamayan, varlığı görülemeyen ama ‘inanılan’ ilahi bir sonda, bir noktada gerçekleşebiliyor o zaman. Çizgiler kesişmiyorlar, meseleler sorunsallaşmıyorlar. Karşılaşmalar, çakışmalar gerçekleşmeyince de yaratıcı eleştiri pratiği iktidarın Kartezyen paralelliğinde açığa çıkamıyor böylelikle. Perspektifteki bu çizgiler özneler, bu nokta Tanrı mı oluyor? (Şekil 2.4). “Victor Burgin, paralel çizgilerin ufukta kaybolan bir noktada birleşme görüntüsünün Batı Avrupa küresel ekonomik ve politik hırslarının figürü haline geldiğini savunuyor. Perspektifleşmenin eleştirmenleri, perspektif düşüncesinin ampirik olarak doğru ve evrensel olarak geçerli olduğunu reddediyorlar ve bunun yerine, perspektifin diğer herhangi bir temsil modeli kadar tutarsız ve süreksiz olan 'sembolik bir form' olduğunu göstermeye çalışıyorlar” (Nigianni, 2007, s. 254). Ama belki de yalnızca mimarlar için değil de, tasarımda yaratıcılık ile uğraşan her birey için, sembollerin ille de sorgulanamaz, kapanımlarına yorum getirilemez, sonsuz bir aşkınsal ilahide muhafaza edilerek akılcılık ve inanç sistemlerinin temel taşları bağlamında yerlerinden oynatılamaz olmadıklarını; mutlak bir hakikatin sarsılamaz kutsalları olmadıklarını, içinde bulunulan çağda yeniden vurgulamak gerekiyor. “Semboller belirli tarihi ve kültürel değerleri içeriyorlar ve binalar genellikle geleneksel bir temsilde yeniden üretilemeyen deneyimsel boyutlara sahipler” (Pérez-Gómez, 2007, s. 12).



Şekil 2.4 : Perspektifin odak noktasına kaçan çizgileri ve ilahi yönetimsellik (Mortaş, 2020).

Öyleyse şu çıkarımı yapmak belki mümkün olabilir. Geometrizasyonun temellendiği matematik, mimari tasarım ve mimari temsil alanına ‘altın oran’lar, kusursuz yalın biçimler, öğretilme tarzı sorgulanamaz teknik imgeler aktarıyor, kendi aşkın bilen iktidarını, mimarlık pratiğinde pekiştiriyor. “Matematik her zaman başlıca aşkınlık aracı oluyor, çünkü sonuçlarının fenomen dünyası ile doğrudan uzlaşıp uzlaşamayacağını önemsemeden, kendi gelişimini üretiyor” (Vesely, 2004, s. 23). Bu anlamda rasyonelleşen mimar özne, henüz yeterince ya da hiçbir biçimde rasyonelleş(tirile)memiş başkaca bireylerin düşünceleri ile buluşabilme, karşılaşma, tartışma, çatışma ve/veya farklılaşma eylemlerini aklının ucundan bile geçirmeyi düşünmüyor. Bu mimar özneye göre, bilimsel ispatlar ve kuramsal temellendirmelerin temsil teknizasyonları ile açıklanamayan her türlü deneysel oluşum, kendi bilmesini hak edecek zorlu yollardan geçmemiş, çokçası merhamet edilerek kendi haline bırakılması gereken acayiplikler oluyorlar. “Dolayısıyla, mimari rasyonalizmin o her şeye kadir, bilen mimar özneyi merkeze alarak, toplumun tümünü ötekileştirdiği bile söylenebilir. ‘Ötekiler’ bilen öznenin egemenliğini sadece kabul etmelidirler” (Tanyeli, 2017, s. 121).

Bilmek eylemi, biliyor ‘olmak’ konumunun olağan varlığını, kendisini ifade eden mimari dilin tektoniğinde ortaya koyuyor böylelikle. Ne var ki klasik mimari temsilin imgesel dilini bilme eylemi üzerinden kendisini sunan mimar öznenin (daha genel bir ifadeyle, bir bilme edimselliğinin öznesi konumunda merkezileştirilen insanın), etrafında gelişerek çoğalan iletişim ve ulaşım ağları çeşitlenmelerinde farklı kültürlerin ve toplumsallıkların değerleriyle etkileşimsel karşılaşmalar deneyimlemeye başlamasının da önüne geçilemiyor. “İnsanlar arasındaki ilişkilerin çoğalması ve çeşitlenmesiyle birlikte, öznenin edilginlik içinde varlığını sürdüren ve kendini salt bilgi öznesi olarak kuran bir varlık olmadığı anlaşılıyor” (Çotuksöken, 2004, s. 19).

Modern felsefedeki salt bilgi öznesinde edimlenen düşüncenin, yargılayan, doğaya hükmedici yasalarıyla özne olmayan her şeyi nesneleştiren eleştireliliği ve bu klasik öznenin bilinci içerisinde şeyleştirdiği imgenin ontolojik yapısını, geleneksel mimari temsil imgelerinden olan izdüşümsel görüntüler ve Kartezyen perspektifçilik aracılıklarıyla anlamlandırmaya ve sorunsallaştırmaya çabaladım. Klasik öznenin düşünme, eleştirme, görme ve imge üretme hallerinde gizlenen benmerkezci, değişime kapalı ve aşkın kavrayışlarının nedensellikleri etrafında düşünümler çoğaltmaya çalıştım. Ama öznenin kendini salt bilgi öznesi olarak kuran bir varlık olmadığının anlaşılması, ontolojik gerçekliğin değişimi demek oluyor. On dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki “ontolojik gerçeklik değişim içerdiğine göre, onun üzerine temellenen epistemolojik gerçeklik de bir değişim içerecek. Öyleyse değişen gerçeklik üzerine verilecek yargılar da, öznel, değişken ve görelî olmalılar... Bu görelîlik aynı zamanda nesnel bir gerçeğe, yani herkes için aynı anlama gelecek bir hakikate erişmenin olanaksızlığının da vurgulandığı bir görelîlik” (Topdemir, 2009, s. 123). Artık modern öznenin kurulumu bu görelîlikte hızla erimeye başlıyor. Değişen felsefî tavırla birlikte “nakilci ve ezberci yaklaşımların aksine merak etme, sorgulama, araştırma, anlama, problemleri çok boyutlu olarak görebilme esasına dayanan felsefî tavır, sorular soran ve kritik eden bir zihnin tavrı oluyor” (Koç, 2015, s. 107). O halde modern özne ve onun edimlediği klasik eleştiri ile kurduğu imgesini radikal bir değişime uğratacak Husserl fenomenolojisi ve yönelimselliğindeki özne, eleştiri ve imgenin ontolojik dönüşümü sorunsallaştırmasıyla tezin çalışma alanına devam etmek gerekiyor olabilir.

2.2 Yönelimsel Özne, Eleştiri Oluş ve Bilinç Türü Olarak İmge

Modern felsefenin düşünme edimindeki en belirgin akıl yürütme, yargı verme yollarından birinin, ikilikli karşıt kutuplar belirleyerek dualistik bir yöntemde bilme edimini öznenin güvencesi altına alması ve özneyi seçim yapmaya zorlaması olduğundan bahsetmiştim. Ama on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru değişim geçirmeye başlayan ontolojik gerçeklik, yaşadığımız dünyada var olan (ya da var olduğu belirlenen) karşıtlıkların ayrıştırıcı ya da birleştirici dualistik yöntemleri ile seçim yapmak zorunda bırakan niteliklerini sorgulamaya, eleştiri pratiği ile yeniden ele almaya soyunuyor. Bu dualistik krizin ‘pharmakon’u, şüpheci oluşun özünde yatan ‘yönelimsellik’ [intentionalitat] düşünümünde açığa çıkabilir mi? Yönelimsellik Edmund Husserl felsefesinde ele alındığı biçimiyle, bilincin bir şey hakkında düşünmeye başlamasından önce onun var oluşuna veya varlığına yönelik bir edim gerçekleştiriyor olduğunu öncel kılıyor¹². Klasik öznenin bilincinden farklı olarak yönelimsel öznenin bilincinde, nesne veya onun imgesi psişik olarak önceden yer almıyor. Yönelimsel bilinç nesneyi değil, ‘nesneyle ilişki kurabilirliği’ni kendisinde taşıyor.

Husserl için “tüm olan ve olması mümkün olan eylemlerin evreni olarak yaşam dünyası sürekli değişim içinde ve kendi içinde yer alan özneler tarafından sürekli değişim içinde olan bir alan olarak kavranıyor. Ama yine de yaşam dünyası, tüm göreliliklerin kendisine bağlı olduğu, kendisi görelili olmayan bir genel yapı taşıyor. Yaşam dünyası her zaman uzam ve zaman içindeki dünya, nedensel bağlantıları içindeki maddi şeyler dünyası oluyor” (Tepe, 2003, s. 23). Husserl fenomenolojisinde özneler sürekli değişim içinde olan yaşam dünyasının ‘içinde’ kavranıyor. Modern felsefede olduğu gibi özne dünyayı karşısına almıyor. Husserl’de özne nesne ayrımı değil, özne-nesne iç içeliğini konuşmaya başlıyorum böylelikle. Özne-nesnenin dualistik karşıtlığı, yönelimsel ilişki kurabilirlik pharmakonu ile dönüşüme uğratılmış oluyor. Ama, diyor Husserl, “hepimiz dışardayız. Dünyada, başkaları arasında. Kendimizi de saklandığımız bir içkinlikte, bir iç dünyada aramamamız gerekiyor.

¹² Husserl’e göre “bilinç, denizin içinde taşıdığı maddeleri bıraktığı boş bir kumsal gibi, istenilen herşeyin kendisine bırakıldığı bir yer, istenilen şeyin doldurulabileceği bir kap değil. Tam aksine bilinci oluşturan, çeşitli türden edimler (Akten). Edimler de, bilincin kendilerine ilişkin olduğu nesneler olmaksızın var olamayacaklarına göre, yönelimsel bilincin nesneyle ilişkiyi kendisinde taşıdığı söylenebilir” (Tepe, 2003, s. 14).

Yolda, kentte, kalabalığın arasında, şeylerin arasında bir şey, insanların arasında bir insan” (Direk, 2016).

Karşılaşılan şeyde, karşılaşmadan önce başkaca dönüştürücü bir düşünce yatabiliyor. Karşılaşılan şey, deneyimleyen özneyi başkaca bir düşünüm patikasına yönlendirebiliyor. Bu bağlantısal ve karşılıklı olarak üreyen çeşitlenme, Husserl’in fenomenolojik betimlemesini temsil ediyor. Bilinç ve dünyanın dualistik karşıtlığını değil, bilinci oluşturan yönelimsel edimlerin yaşam dünyası içinde oluşunu anlıyorum¹³. Bu anlamda denilebilir ki “Husserl için fenomenolojinin en temel problemi yönelimsellik. Yönelimsellik kavramının kendisinden türetildiği yönelim (*intention*), düşüncenin herhangi bir nesneye yönelmesi, onunla bir ilişki içerisine girmesi. Bu bağlamda yönelim kavramı *dikkat* ve *fark etme* kavramlarıyla yakından ilgili. Fakat yönelimin nesnesi her zaman dikkat çeken ya da fark edilen bir şey olmak zorunda değil. Yönelim pekâlâ birden fazla nesneye ya da olayların içinden bir tanesini seçip ona yönelebiliyor” (Topakkaya, 2009, s. 124-25).

Bu anlamda yönelimselliğin tedirgin oluşu, emin olamayışı dikkate değer duruyor. Fenomenoloji, modern öznenin bilim ve felsefe üretme yollarından emin olamıyor. Bu sebeple verili, kurulmuş ve tarihsel olan her türlü bilgiye temellenmeyi felsefesinin dışında tutarak, ulaşmak istediği ‘bilgi eleştirisi’nin olanaklar alanını saflaştırmaya yöneliyor¹⁴. Fenomenolojik bilgi eleştirisinin açılmanması bağlamında her türlü bilginin sorgulanması, aşkın varsayımların da terkedilmesini öneriyor. Husserl fenomenolojik bilgi eleştirisine dair şöyle diyor: “Olanakları (hem de dolaysız olanakları), sezgisel olmayan bir bilgiden mantıksal türetimler yaparak açıklama isteği açıkça anlamsız. Aşkın dünyaların olduğundan tümüyle emin olsam, bütün doğa bilimlerini tüm içerikleriyle geçerli saysam bile, [yine de] onlardan ödünç birşey alamam. Aşkın varsayımlar ve bilimsel akıl yürütmelerle, bilgi eleştirisinde ulaşmak

¹³ Husserl’in fenomenolojik yönelimselliğinde “ağaç, o üstünde durduğu toprak parçasında önceden bulunup da, bizimle sonradan iletişim kuran bir mutlak değil. Bilinç ve dünya, tek ve aynı hamle içinde veriliyor bize, yönelimselliğin anlamı da bu oluyor. Ve dünya, bilince görelî. Bilincin bir şeyin bilinci olma zorunluluğu: yönelimsellik” (Direk, 2016).

¹⁴ “Bilgi fenomenolojisi için bilgiye ilişkin geçerlilik savlarının anlamı açık olmadığından, bu nedenle de her türlü bilgi sorgulama konusu olduğundan, fenomenoloji herhangi bir hazır bilgiyle yola çıkamıyor; fiziksel, psikolojik, toplumsal ya da tinsel verilmişliklere başvuramıyor. Tüm varolanların bilgisi onun için tartışmalı. Bu nedenle Husserl, fenomenolojik bilgi eleştirisi yolunu kimi indirgemelere başvurarak açmaya, fenomenoloji için bir araştırma alanı yaratmaya girişiyor. Bunun için hem bilimlerin ortaya koyduğu her çeşit bilginin, hem de felsefenin ortaya koyduğu boş görüşlerin bir yana bırakılması gerekiyor” (Tepe, 2003, s. 17-18).

istediğim yere - yani bilginin aşkın nesnesinin olanağını görmeye - ulaşmayı asla hayal edemem” (Husserl, 2003, s. 65-66).

Peki ama, bilgi eleştirisinde ulaşmak istediğim olanaklar alanını açımlayabilmem için, her türlü bilimsel akıl yürütmenin, felsefi boş görüşlerin ve aşkınsal varsayımların yargı üreten bilgi türlerini nasıl bir yöntemle oyunun dışında bırakabiliyorum? Bunun için, “zamansal-uzamsal varolana ilişkin her türlü yargı verme yolunu kapatan fenomenolojik epokheyi gerçekleştiriyorum” (Husserl, 2003, s. 18). Böylelikle felsefi çalışmalarına bir altlık niteliğinde Husserl, “bir araştırma yöntemi olarak, Yunanca kökenli olan ve şüphe anlamına gelen ‘*epokhē*’yi¹⁵ öneriyor” (Padilla-Díaz, 2015, s. 102). Her koşulda, diyor Husserl, “yine de çok kuşkucu, daha çok da eleştirel olunuz” (Husserl, 2003, s. 74). Giorgi (2009) “*epokhē* kavramının, yargıların askıya alınmasına veya bastırılmasına ve araştırmacının çalışılan fenomene yönelik deneyimler ile ilgili konumlanmasına atıfta bulunduğunu” belirtiyor. Bu tarz bir Antik Yunan felsefesine geri dönüş gereksinimini, tarihsel anlamlandırma eyleminin doğrusal (lineer) bir yapıda, birbirleri üzerine sırasıyla temellenme edimi olmadığını; sarmal rotalar ve/veya çatlaklar oluşturan bir belirsizlikte yeniden düşünülerek çeşitlenebildiğinin fark edinim yenilenmesi olarak okumak mümkün gibi anlaşıyor.

Tez çalışma alanının ikinci bölümü için gelebildiğim düşünümsel patikaların açılımlarında, hükmeden, yargı vererek özne olmayan her şeyi kendi bilmesinin nesnesi haline getiren benmerkezci Kartezyen özne ve onun bilinç içinde psişik bir şey konumunda, perspektifçi bir evrensellikte olağanlaştırdığı imge düşüncesini sorunsallaştırmaya çabaladım. Şu aşamada ise, Husserlci yönelimsellik ile imgeyi bilincin dışında edimleyen ve fenomenolojik bilgi eleştirisinin yargı veren her türlü bilgiyi, epokheyi gerçekleştirerek saf bilincin olanaklar alanını açılmamaya çalışıyor olduğunu çıkarımlıyorum. “Şu ağacı görüyorum. Elbette yolun kenarında, tozun toprağın içinde, tek başına güneşin altında, Akdeniz’in kıyısından sekiz mil uzakta. O senin bilincine giremiyor. Çünkü bilincinle aynı doğaya sahip değil” (Direk, 2016).

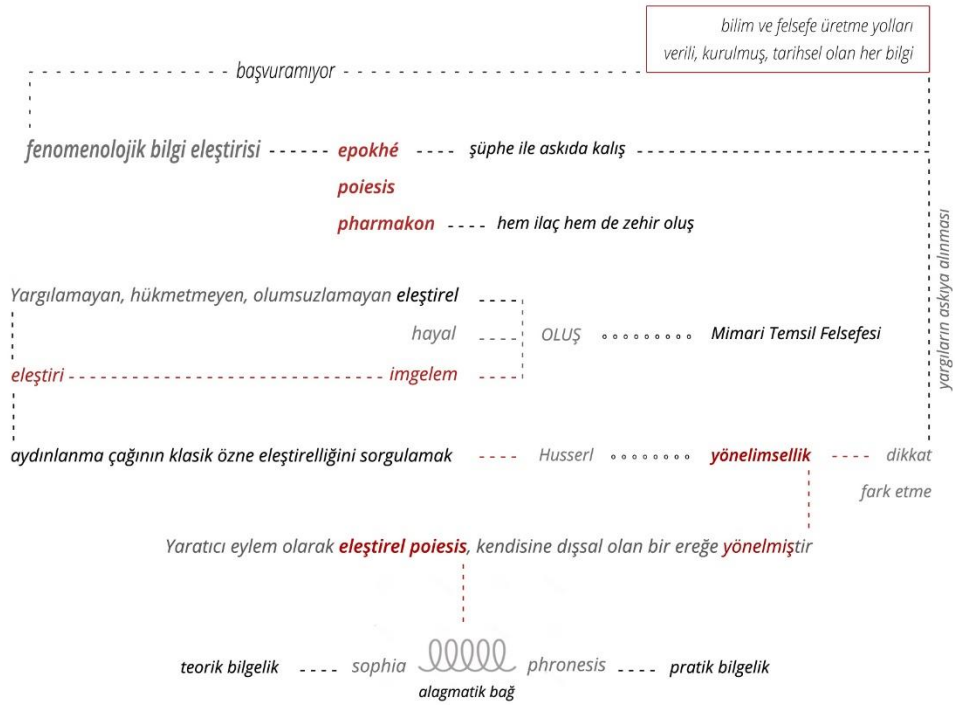
¹⁵ “*Epokhē*, zamansal bir duraksamayı ifade eder. İlk olarak, *epokhē* radikal bir şüpheyi besler. Bu açıdan *epokhē*’nin şüphecilikle özdeş ilk anlamı, *pyrrhonizm*’den gelir. İkinci olarak *epokhē*, Stoik bir çerçeve içinde ele alınabilir. Bu açıdan *epokhē*, kararın ve yargının askıda kalışını ve duraksamasını sembolize eder. *Epokhē*, en yaygın ve sıkça bilinen anlamını ise, Edmund Husserl düşüncesi açısından önem taşıyan bir kopuşla olan irtibatından, yani, Brentano’nun betimleyici psikolojisinden transandantal bilincin fenomenolojisine geçişi sembolize etmesiyle kazanır. Çalışma boyunca *epokhē*, yenilenme ile irtibatlı bir askıda kalış, şüphe ve intibak meselesi olarak ele alınmakta, böylece, bahsi geçen her üç bağlam da gözetilmektedir [Yazarın Notu: Ruhtan Yalçiner]” (Yalçiner, 2015, s. 138).

Benim bilincime giremiyor olduğu için, onun varlık hakkını, ona yönelimselliğindeki edimimde olanaklı kılarak, saf bilincin fenomenler dünyasını kabul edilmiş yargılardan kurtararak fenomenolojik epokhe ile deneyimlemeye geçiyorum o zaman.

Bu vesileyle tez çalışma alanı için sorunsallaştırmayı deneyeceğim eleştirel mimari temsillerin birer yapıp eden *praxis* değil, yaratıcı yönelimsellikteki *poiesis*¹⁶ olduklarının altını özellikle şu aşamada çizmek gerekiyor. ‘Poiesis’in eleştirelliği ve onun epokhé ile olan ilişkiselliği bağlamında çalışmada derinleşmeyi, hem eleştirel teorinin ontolojik yapısını kavrayabilmek, hem de çalışmanın hangi eleştirelliği yöntem olarak kavramsallaştıracığına ulaşabilmek adına gerekli olarak düşünüyorum. Çalışmanın sorunsallaştıracığı temsil-oluş yaratıcılıkları, daha çok eleştirel poetik vasıflarıyla beliriyorlar. Yargı veren benmerkezci eleştiriye değil de, tüm yargıları askıya alarak oluştaki olanaklar alanını açımlayan yaratıcı eleştirellığe yöneliyorum. Aslında “bir edimsellik [aktüalite] ontolojisi olarak eleştirel poiēsis, teorik bilgeliği ifade eden sophia ile pratik bilgeliği ifade eden phronēsis arasındaki ilişkiselliği kuran alagmatik¹⁷ aktarımlar sistemi olarak okunabilir. Bu ilişkisellik, potansiyelite ile aktüalite (virtüellik ve edimsellik) bağlantısı açısından olduğu kadar; theōria ile praxis ilişkisi açısından da belirleyici sayılabilir. Bu nedenle, poiēsis’i praxis’ten ayırmak; aynı zamanda, technē ile phronēsis’i ayırmayı ifade edeceğinden, sözü edilen dikotomiden hareketle; ne yirminci yüzyılın epokhé ile irtibatlı iki krizinin, ne de bu krizlerden ilkiyle (epokhal) ortaya çıkıp ikincisiyle (hiperepokhal) ortadan kalkan eleştirel teorinin anlaşılabilmesi beklenir. Eleştirel poiēsis kavramı, (teorik bilgelik olan) sophia ile (pratik bilgelik olan) phronēsis arasında spiral bir bağ kuruyor” (Yalçın, 2015, s. 138), (Şekil 2.5).

¹⁶ “(Yun.) poieîn: yapmak, üretmek, eylemek, etkinlik. Poiein, Aristoteles’in on kategorisinden biridir. Nikomakhos’a Etik’te Aristoteles praxis anlamında ‘eylem’ ile ‘yaratma’yı birbirinden ayırmış ve sanatın eylemle değil yaratmayla ilgili olduğunu söylemiştir. Buna bağlı olarak, ‘üretme’, ‘yaratma’ etkinliği anlamında poiēsis, praxis’ten ve phronēsis’ten farklıdır. Yaratıcı eylem olarak poiēsis, kendisine dışsal olan bir ereğe yönelmiştir, yani telos’u (nihai amaç) kendi dışındadır, amacı bir ‘yapıt’ üretmektir... Aristoteles bu açıdan poetik faaliyeti sanatın, yani bugün anladığımız anlamda güzel sanatların ve Antik Yunan felsefesindeki anlamıyla tekhne’nin ayırıcı özelliği olarak düşünür [Çevirmen Notu: Alp Tümer’tekin]” (Bachelard, 2012, s. 1).

¹⁷ Yunanca *allagma* kelimesi değişim ya da mutasyon anlamına gelebilir, ancak Gilbert Simondon’un kullanımında enerji değişimi fikrini daha gerçek bir şekilde anlatan, karşılığında verilebilecek veya alınabilecek anlamına da gelebilir. Alagmatik terimi, “aktarımsal bileşen” anlamında düşünülebilir.



Şekil 2.5 : Fenomenolojik bilgi eleştirisinde eleştirel poiesis (Mortaş, 2021).

2.2.1 Epokhal ontolojik krizlere karşı yönelimselliğin kritiği

Bu aşamada, Husserl’in fenomenolojik araştırma ve sorgulama yönteminde “fenomenolojik epokhe’nin ilk amacının ‘doğal tavır-almayı’ engellemek, onun ‘genel sav’ını yürürlükten çıkarmak” (Sözer, 1976, s. 21) olduğunun farkındalığıyla çalışmaya devam etmek gerekiyor olabilir. Çünkü tavır takınmayı bırakmak, genel önermelerin tikelliğinden kurtulmak, eleştireliliğin poetik ve epokhal oluşlarında açığa çıkabiliyor¹⁸.

Yirminci yüzyılın epokhé ile irtibatlı iki krizinin de, modernite ve onun praxis edimselliği merkezli ortaya çıktığı düşünülebilir. “Eleştirel teorinin ortaya çıkışına kaynaklık eden ilk epokhal krizin, yirminci yüzyılın hemen başında belirdiği söylenebilir. Husserl üzerinden düşünüldüğünde, söz konusu kriz, radikal bir epokhal kırılma olarak tasvir edilebilir. Bu dönemde, modernliğin ontolojik krizine karşı önemli bir itiraz dalgası olarak fenomenoloji; bağlayıcı bir hakikat tasviri karşısında,

¹⁸ “Poiesis, theōria ile praxis arasındaki alagmatik bir esneyebilirlik [plastisite] vasfının taşıyıcısı. Bu nokta, ilk başta Sosyal Araştırma Enstitüsü, sonraları ise Frankfurt Okulu olarak bilinen eleştirel teoriyi, salt sophia (teorik bilgelik) ya da phronesis (pratik bilgelik) ile irtibatlı olmaktan alıkoyuyor. Eleştirel poiēsis’in, özel olarak, eleştirel teori üzerinden okunması, bu nedenle, theōria ve praxis geriliminin ötesine geçen poetik bağın epokhal karakterine dikkat çekilmesini gerektiriyor” (Yalçiner, 2015, s. 138).

praxis'i, epokhal ve haliyle de mekânzamansal bir mesele olarak öne çekiyor” (Yalçiner, 2015, s. 141). İlk epokhal kriz, modernliğe karşı geliştirilen eleştirel bir itirazı yaratırken, ikinci epokhal kriz, modernite yaşantılarını terk etme tutumunu doğuruyor. “İkinci epokhal ontolojik kriz, ilkinden farklı olarak, moderniteden radikal bir kopuşu temsil ediyor. Öyle ki, zaman içinde askıda kalış olarak ikinci ontolojik kriz, modernliğin mekânzamansallık kurgusunun çöküşünü ifade ediyor. Bu radikal kopuşun, postizmler (sonracılık) meselesi ile irtibatlı bir olgu” (Yalçiner, 2015, s. 141) olduğu anlaşılıyor.

Moderniteden radikal bir kopuşu temsil eden ikinci epokhal ontolojik krizin pharmakonu olarak ‘postizmler’e işaret etmesi, sanat ve mimarlık tarihinde de çoğu kez karşılaşılan bir kavrayış. Sıklıkla yirminci yüzyılın ikinci yarısını etkileyen post-yapısal, post-endüstriyel, post-fordist gibi postmodernizm eleştireliliğinin çatısı altında toplanan “yeni toplumsal hareketler, bir tikelliğin evrenselliği temsil edebildiğini öne süren on dokuzuncu yüzyıl kibrini paylaşmıyorlar. Bu hareketler ‘farklılığın’ farkında olup onu olumlu bir moment sayıyorlar. Özne felsefesinin ötesinde, dostluk ve dayanışma yaratarak hak ve yetkiyi yayan yetkilendirici bir politika uzanıyor” (Benhabib, 2005, s. 439). Bu durumda hak ve yetkiyi yayabilmek için, hak ve yetki kavramlarının özne, iktidar, hükmetme ve toplum ile olan bağlantılarını sorunsallaştırarak açığa çıkarmam gerekiyor mu? Bu niyetim, hükmeden, yargılayan eleştirel edimin, farkında olan, kontrol edilemeyen eleştiri oluşa doğru evrimleşmesi olarak okunabilir. Çünkü “eleştirel teorinin evrimi; iktidar ve güç ilişkisinin kitlesel vasıflarının dönüşümüyle ilgili olduğu gibi, bizatihi, kapitalizm ve libidinal (şehvetli) ekonomi ilişkisinin kökleşmesiyle de doğrudan bağlı. Hiperepokhal kriz ve haliyle eleştirel teorinin sonrasını belirleyecek önemli noktalardan olan bu ilişki, Gilles Deleuze’un ‘kontrol toplumu’, Michel Foucault’nun ise ‘denetim toplumu’ olarak tarif edeceği bir iktidar pratiğini temellendiriyor (Yalçiner, 2015, s. 159).

Çalışmanın yirminci ve yirmi birinci yüzyılda açığa çıkan örnek olay kavramaları, mimari temsilin eleştiri oluş farklanmaları etrafında sorunsallaşacağından, Deleuze’un kavramsal ‘oluş’ ve ‘farklanma’ yaratımlarını çalışmanın bir sonraki bölümünde elbette detaylıca anlamaya çalışacağım. Bundan önce, bir yönetilmeme sanatı, karşıtlıkların yargı veren dualistik açmazlarını devirmeye çalışmak bağlamında Foucaultcu eleştiri oluş anlayışını açıklamayı deneyeceğim. Çünkü artık eleştiri ediminde ‘oluşa yerleşme’nin nedenselliklerini kavrayabilmem gerekiyor olabilir.

Ama şimdilik Deleuze'deki 'oluş'a küçük bir vurgu yapmadan da geçemeyeceğim: Evette ve hayırda, doğrudan ve yanlışta, "başta ve sonda muhafazakârlık var, aptallık var, tembellik var. Büyük dönüşümler, başkalaşımalar, devrimler ortada olup bitiyor. Başta ve sonda durağanlık var, ortada hareket ve oluş... Ortadan başlamak dinamik olandan, hareketten başlamak anlamına geliyor o zaman: 'oluşa yerleşmek'" (Yücefer, 2016a, s. 6). Öyleyse çalışmada önce Foucault'daki eleştiri oluşa yöneliyorum.

2.2.2 Foucault ve eleştiri oluş

Michel Foucault'da açığa çıkan eleştiri anlayışını, onun öznel yargılama üzerinden kurguladığı, evrenselci iktidar elde etme pratiğini sorunsallaştırma üzerine alıyorum. "Foucault'ya göre felsefe, kendilerini politik, ekonomik, kurumsal, cinsel vs hangi form altında ya da hangi seviyede sunarlarsa sunsunlar, 'tüm egemenlik formlarına ilişkin net bir meydan okuma'" (Gündoğdu, 2013, s. 46). Bu anlamda Foucault, "genel olarak eleştiriye 'çok fazla yönetilmeme sanatı' diye tanımlamaktan ve bunu yapabilmenin bir 'erdem' olduğunu söylemekten de geri durmuyor" (Gür, 2019).

Mimarlık pratiğinin tasarım stüdyosu ortamı düşünüldüğünde, çoğu kez yargılayan, hükmeden, belirten ve 'bu'nun böyle olması gerekliliği üzerine söylemlerde bulunan bir yürütücünün krizi ile karşılaşılması, çok da olasılığı düşük bir durum olmuyor. Mimari tasarım stüdyo yürütücüsü çoğu kez, aklında önceden var olan ve kendi öznel iktidarını bu mimari söylem üzerinden kurgulayan bir tutum ile atölyeye geliyor. Oysaki "Foucault'nun genel eleştiri tanımını esas alarak, eleştirmenin verdiği tepki biçimlerini değerlendirdiğimde, 'hükmetmeyen ve hükmedilmeyen mimarlık eleştirisi mümkün mü?', acil bir soru olarak karşıma çıkıyor. Hükmetmeyen, yani otoriter bir tavırla kendi doğrularını dayatmayan ve yargılamayan; hükmedilmeyen de salt bir otorite doğru olduğunu söylediği için doğru olarak kabul etmeyen, evrensel gerçeklik ve temel kriterler/normlar sisteminin varlığına dayanmayan eleştiriye işaret ediyor"¹⁹ (Gür, 2019).

¹⁹ "Kant'ın aşkınsal yaklaşımını, bilmeyi mümkün kılan sınırların sabitliği, değişmezliği, evrenselliği fikrini kabul etmeyip, insana dayatılan bu sabit sınırlara karşı mücadele etmeyi tavsiye eden ve onların aslında tarihsel ve olumsal olduklarını öne süren Foucault, - Marx veya Kant gibi filozofların kullandığı - yargıç eleştiri modeline başvurmadan kaçınıyor" (Reynolds, 2004, s. 973-974).

Foucaultcu eleştiride karşılaşılan oluş, ‘askıda kalarak şüphe duyma ve içinde bulunulan durumun sorgulanarak sorunsallaştırılması bağlamında epokhé’ ile bir tür uzlaşma içeriyormuş gibi algılanıyor. Bu noktada iktidarın öznesi pratiği ile düşünömselliğın anlamlandırmaya çalıştığı teorisi arasında da karşılıklı bir bağ kuruluyor. Bağlı olanaklı kılacak virtöel oluş ise sanki bu sarmal ağı öreceğ poiesis gibi algılanıyor. “Poietik epokhé, ontolojik krizin farmakolojik (ilaçbilimsel) yönüne düşölen erken bir kayıt olarak görölebilirse de; esas vurgunun, theōria ile praxis arasındaki geleneksel karşıtlığa son verme saikine dayandığı söylenebilir. Eleştirel teörinin eleştirelliğı, bu poietik ve epokhal karakterden geliyor. Bu nokta, kriz’in ikili anlamını veren pharmakon’un, praxis ve areté (erdem) ilişkisi üzerinden okunmasını da hazırlıyor” (Yalçın, 2015, s. 138-39). Bu minvalde, Foucault’nun eleştiride bir erdem olduğunu söylemesi de, eleştirinin ontolojik yapısı ile belirli bir örtüşme gösteriyor.

Foucaultcu eleştiri, eleştiri oluşun yalnızca teorik alanda var olabileceğı savına da karşı çıkıyor. Ona göre bu yaklaşım, akademik aklın kendi teorik iktidarının, pratik ve gündelik alan üzerinde hükmedebilmesini olanaklı kılan ve bunun için savunduğı, öznel ve elitist bir yargı. “Düşünce, diyor Foucault, yalnızca felsefe veya bilim gibi teorik formölasyonlarda aranmaz; düşünce her tür konuşma, yapma veya davranış biçiminde analiz edilebilir ve edilmelidir. Bu ikinci anlamda, düşünce entelektöel bir faaliyete işaret etmiyor (‘teorik formölasyonlar’), ama düşünce tam tersine, dolaylı olarak ‘bize tanıdık gelen, bize açık görönen ve algılarımızın, tutumlarımızın ve davranışlarımızın bir parçası haline gelen düşünce sistemlerinden’ bahsederek dolaylı olarak onayladığı, örtök bir varsayım olarak ortaya çıkıyor” (Han, 2002, s. 189). Böylelikle Foucault, düşünce edimi ile özne ve onun alışkanlıklarının yansıtıcı olmadığı en sıradan pratikleri arasında dahi, bağıntısal görecelikler oluşmakta olduğu fikrini sunuyor. Bu, öznenin özsel oluşundaki herhangi bir bilinçli yorumlamanın, öznenin yönelimsel pratikleri ile kurduğu bağlardan bağımsız bir düşünme biçimi üretmeyeceğini söylemek ile aynı şey olabilir mi? Çünkü Foucault’ya göre, “insan tam da en sessiz pratiklerinde düşönen bir varlık, ve düşünce, düşündüğümüze inanmamızı, yaptığımızı itiraf etmemizi sağılayan şey değıl, kendimiz olduğumuzu bile sorunsallaştırmamızı sağılayan şey” aslında (Han, 2002, s. 189).

Ne var ki Foucault’nun eleştiri ve onun tarihten bu yana uygulanışına yönelik açığa çıkardığı yeni bir tür eleştiri oluş, dönemin birçok pozitivist düşünürü tarafından

eleştiriliyor. Foucault'nun eleştiri oluşu, yoğun olarak öznelcilik ve görecelik vasıfları ile yargılanıyor. “Gerek Habermas gerekse de analitik felsefe geleneğinden gelen filozoflar Foucault'nun eleştirel değerlendirmelerinin bir hakikat fikrinden, doğruluk-yanlışlık ölçütünden, eleştirinin kendisine dayanacağı normatif bir temelden yoksun olduğuna dikkat çekiyorlar²⁰” (Gündoğdu, 2013, s. 38).

Oysaki Foucault felsefesi bir şeyin doğru ya da yanlış olması ile ilgilenmiyor. Foucaultcu eleştiri, dualistik yapısalcılığın seçime tabi tutan hükümlerine karşı bir minvalde geliştiriliyor. Bu anlamda Foucault'nun, rölativist (görecelikçi) bir çeşitlenme/farklılaşma edimini olumladığı düşünülebilir. Yeri gelmişken, Foucault için neden dualistik bir önermenin geçerli olamayacağını anlamlandırmaya çalışacağım. Söz gelimi normatif ve dualistik bir yapısalcılığa göre, “doğru diye bir şey olmadığını” iddia edenlerin söyledikleri ya doğrudur ya da yanlıştır. Onların söyledikleri doğru ise, en azından bir tane doğru var olacağından ‘doğru diye bir şey yoktur’ şeklindeki iddiaları yanlış olacaktır. Yok, eğer söyledikleri yanlış ise bu durumda da kendi pozisyonları düşündüklerinin tersine açıkça yanlış bir pozisyon olacaktır. Kısacası mevcut itiraza göre ‘doğru diye bir şey yoktur’ iddiası her halükarda yanlış ve kendi kendini çürütücü bir iddiadır” (Gündoğdu, 2013, s. 39). Daha açık bir dille, kökeni Platon’a kadar dayanan bu önermeyi şu şekilde özetleyebilirim: ‘Doğru diye bir şey yoktur’ denildiğinde, cümle doğru olamaz; doğru olsaydı, doğru diye bir şey var olurdu. Eğer cümle yanlış ise, kendi söylemini çürüteceğinden bu yargı, her durumda mantığın dışında yer alır. Öyleyse bu cümleyi ‘olumsallık’ [*contingency*] kuramı içinde değerlendirmem gerekiyor. Olumsallık denildiğinde bir şeyin var olması ya da olmamasının eş ölçüde olma olasılığından bahsediliyor. Bir rölativist (görecelikçi) olarak değerlendirilebilecek Foucault’ya, bu tarz bir Habermasçı itiraz yönelmek anlamlı bir karşı cevap bulamıyor. Çünkü “rölativiste göre mutlak anlamda doğru diye bir şey yoksa yanlış diye bir şey de yoktur. Oysa söz konusu itiraz daha işin başında rölativistin zaten kabul etmediği bir doğruluk ve yanlışlık ayrımı yapıyor ve böylece rölativizmin kendisiyle değerlendireceği ‘bir iddia ya doğrudur ya da yanlıştır’ gibi temel bir normu varsayıyor. Oysa böyle temel

²⁰ Jürgen Habermas gibi analitik felsefe geleneğinden gelen filozoflar için “eğer herhangi bir eleştiri kendisine dayanacağı normatif bir temele sahip olmazsa, eleştirinin bizzat kendisi keyfi öznelciliğe veya göreceliğe düşmekten kurtulamaz. Görecelik ise eleştiriye körleştirir veya öldürür” (Gündoğdu, 2013, s. 38).

bir norm varsayımı ancak rölativist olmayan klasik temelciliğin ve normatif bir bakış açısının ürünü olabilir” (Gündoğdu, 2013, s. 39-40).

Mesele her koşulda klasik eleştirel tartışmanın dualistik açmazına boğuluyor gibi gözükmüyor mu?  kili karşıtlıkların se meciliğe mahkûm eden tavrı, Foucaultcu eleştiri oluşta zaten saf dışı bırakılıyor. O zaman gelinen çağda önemli bir soru yükselmeye başlıyor: “Bu Aydınlanma denen şey bir şantaj mı? Foucault’nun eleştirileri Habermas’ı, onun eleştirel projesini çarpıtan bir ızgaranın (grid) içine mi zorluyor? Habermas’ın eleştirileri, örneğin, normatif / ampirik, özgürlük / tahakküm, evrensel / göreceli, rasyonel / irrasyonel gibi, Foucault’nun devirmeye çalıştığı bir dizi farklılığa ve ikili karşıtlığa mı gömülmüşler? Foucault'nun kendisi bunun böyle olduğunu ileri sürüyor ve Foucault savunucularının iddia ettiği şey de tam olarak bu oluyor” (Bernstein, 1994, s. 221).

Foucault felsefesinde eleştiri, her yeni gün içinde bulunduğu bağlamlar ve ilişkilere yönelerek kendi oluşunu sürekli tazeliyor. Bu anlamda eleştiri oluş, değişim ve dönüşümü çağıran bir kavrayış. Bu kavrayış ontik bir kurumun yargılayan varlığı değil, ontolojik bir sürecin anlam ve sorgulamalara eklem vermesi olarak düşünülebilir. “‘Eleştiri Nedir?’ sorusunun her zaman üzerinde konuşmak istediği bir soru olduğuna dikkat çeken Foucault, onu, ‘felsefenin sınırları üzerinde sürekli olarak yeniden doğan, şekillenen ve var olmayı sürdüren bir soru; her mümkün felsefeyle, gelecek yeni felsefeyle bağlantılı olan bir soru’ olarak değerlendiriyor” (Gündoğdu, 2013, s. 41) Foucault (1984) ‘Aydınlanma Nedir?’inde açıkça dile getirdiği üzere “‘yerinde (uygun) pozitivizm’i savunmuyor; tarihsel dönemimizin eleştirisinin sürekli yeniden aktif hale gelmesini savunuyor. ‘Sınırlı bir tutum’un kendisinin her zaman sınırlı olduğu konusundaki farkındalığını gösteriyor.  zg rl k ve kurtuluş meselesine destek çıkmıyor. Hatta “değişimin mümkün ve arzulanabilir olduğu noktaları kavrama ve bu değişimin alması gereken duyarlı biçimi belirleme” ihtiya ından bile söz ediyor²¹ (Bernstein, 1994, s. 221-22).

²¹ Foucault’ya göre “kişi artık daha önce düşündüğü gibi düşünemez olduğunda, dönüşüm hem acil, hem zor hem de tümüyle mümkün bir şey oluyor. Dönüşüm için eleştirinin kaçınılmaz olduğu kanaatinde olan Foucault, ‘eleştirinin dönüşüme karşı olabileceğini düşünmediğini’ açıkça ifade ediyor. Ona göre ‘reformlar boş mekânda ortaya  ıkmıyorlar’. Foucault için eleştiri öncelikle kendimizi dönüştürmeyle ilgili olanaklara ve koşullara dair bir araştırma” (Gündoğdu, 2013, s. 46).

O zaman belki şöyle bir çıkarım yapılabilir: Foucault'da eleştiri oluş, geleneğin ve gelenekselliğin altını oyan, yönetilmeyen, hükmedilemeyen, ikili karşıtlıklar (dualite) içinden bir seçim yapmak durumunda olmayan, dönüşen, dönüştüren, bir önceki gün benimsediği şeyi ertesi gün başkaca bir kulvarda bulabilen, düşünme ve sorgulama tarzlarını yaratıcılığa tabi tutan, sürekli düşünsel bir yolculukta dinamik olarak oluşan, doğrusallığa değil belirsiz çatlaklara savrulan, kendi zamansallığını tasarlayabilen, dönüşen, dönüştüren bir *poietik epokhal* oluşun sorunsallaştırılmasında, düşünümün bağlamsal evrimleşmesinde vuku buluyor²². Bu anlamdaki bir eleştirel yaklaşım “soruşturma, iletişim kurma, bir durum içerisinde değerlendirme, bağlamsal ve bütüncül ele alışı içinde taşıyor. Bu nedenle mevcut zamanın öngörü ve hızıyla hareket etmiyor, kendi açtığı zamanda kendi hız, yoğunluk ve kavrayışıyla ilerliyor” (Şentürer, 2004, s. 91).

Çalışmanın Foucaultcu eleştiri oluşa doğru yönelmesindeki niyetini, Husserl yönelimselliği bağlamında ele aldığım, tüm yargıları askıya alan ‘epokhe’nin gerçekleştirilmesi ile birinci ve ikinci epokhal ontolojik krizlerin yarattığını hatırlayalım. Bu ontolojik krizlere epokhal denilmesinin özünde, fenomenolojik epokhenin, şeyleri bilerek nesneleştiren, özne olmayan her şeye yargı üreterek hükmeden ve imgeyi bilincin içerisine hapsederek onu da şeyleştiren modern öznenin dualistik, temelci kavrayışındaki hiçbir bilgi türü üzerine temellenemeyecek oluşu yatıyordu. Fenomenoloji modernliğin ontolojik krizine karşı önemli bir itiraz dalgası ise ve modern öznenin iktidarcı bilgi türlerinin eleştirisiyse, o zaman modern gözün bilinç içerisinde psişik bir şey konumunda nesneleştirdiği imgesine de itiraz ediyor olmalı. O halde şu soruyu sormamın vakti gelmiş gibi duruyor: Husserlci yönelimsellikte, Kartezyen öznenin bilimsel bilgi ve felsefi düşünce türlerine dayanmayan fenomenolojik imge nasıl kavranarak açığa çıkıyor?

2.2.3 Fenomenolojik yönelimsellikte bir bilinç türü olarak imge

Modern felsefe tarihinde ‘imge’nin bilinç içerisinde oluşan psişik bir ‘şey’, bir nesne olarak tanımlanması geleneği, Husserl fenomenolojisinin bilinç ve imge önermelerine

²² “Eleştiriye sürekli olumsuzlayan ve ‘maske düşüren’ bir işlem olarak gören klasik eleştiri anlayışından çok uzak olan Foucaultcu yaklaşım, ‘evrensel ve temel diye çok açık ve belirgin gibi görülen’ ve bu nedenle sorgulanmadan, üzerinde fazlaca düşünülmeden kabul gören şeyi ‘açığa çıkarmak, teşhis ve teşhir etmek’ ve kuşku hâle getirmek, insanların zihinsel alışkanlıklarını, şeyleri yapma ve düşünme biçimlerini alt üst etmek ve sorgulamak için bir teşebbüs” (Gür, 2019).

gelindiğinde terkediliyor. Husserl terminolojisinde, imgenin içkin, psişik bir nesne kavrayışını eleştirel bir çözümleme ile bozuma uğratarak, imgenin oluşunu yeniden kuran iki kelimeyi 'yaşantı' (*erlebnisse*) ve 'yönelimsellik' (*intentionality*) kavramları olarak algılıyorum. Ancak burada, Husserl terminolojisinde karşılaşılan 'erlebnisse' ile 'erfahrung' terimlerinin fenomenolojik ilişkiselliğini gözden geçirmek faydalı olabilir. *Erfahrung*, öznenin anlaması, değer çıkarması üzerine kendisine biriktirdiği her bir deneyim-oluş çokluğu oluyor. *Erlebnisse* ise, etkileşilen tüm 'erfahrung'ların tasarımıyla yolda-oluş kavramsallaşmasında açıklanıyor. Böylelikle 'erfahrung'ın (deneyim), 'erlebnisse'i (yaşantı) dinamik bir oluşta tasarlıyor olduğunu söyleyebilirim. "Bilgi yaşantıları, - özleri gereği - bir 'yönelim' (*intentio*) taşıyorlar, bir şeyi kastediyorlar, şu veya bu türdeki bir nesneyle bağıntı kuruyorlar. Nesne bilgi yaşantılarına ait olmasa bile, bir nesneye yönelmek, bilgi yaşantılarının bir özelliği oluyor" (Husserl, 2003, s. 79-80). O halde "yönelimsellik kavramının tasarlanması bile imge kavramını yenilemeyi gerektirecek" (Sartre, 2017, s. 127).

Husserl'e göre "her 'bilinç' herhangi bir şeyin bilinci. Bu özsel özelliğe sahip tüm 'yaşantı'lara (erlebnis) 'yönelimli Erlebnisse'ler deniyor... Yönelimsellik, tüm bilinçlerin özsel yapısı... Husserl'in bıkıp usanmadan ele aldığı bu ayrımın amacı, dünyayı bilinç içerikleri ile oluşturmak isteyen herhangi bir içkinciliğin (örneğin, Berkeley'in idealizminin) yol açacağı yanlışlarla mücadele etmek... Bunun doğal sonucuysa, bilinç ile bilincinde olunanın köklü biçimde birbirinden ayrılması. Bilincin nesnesi, ne olursa olsun (düşünümlü bilinç durumu dışında) ilkece bilincin dışında; bilincin nesnesi, aşkın" (Sartre, 2017, s. 127) bir alanda var oluyor. Öyleyse Husserl'in mücadele etmek niyetinde olduğu meselenin, imgelerin öznel bir kurguda bilinç içerisinde oluşturulan içkin oluşumlar bağlamında özerkleştirilerek 'kullanıma uygun hale getirilmeleri' sorununun önüne geçmek olduğu anlaşıyor. Bu bağlamda mimarların, Husserl'in şu sözlerini özellikle değerlendirmeleri gerekiyor ki, "Rengin, yüzeyin, biçimin 'profilini' çıkartma işlevine sahip olan izlenimsel verilerin, ilkece renkten, yüzeyden ya da biçimden, kısacası şeyin tüm niteliklerinden köklü biçimde ayrı olduklarını hiç akıldan çıkarmamak gerekiyor" (Sartre, 2017, s. 128). Husserl'in bu yönelimsel kavrayışı mimarlara neyi anlatmak istiyor olabilir, bu kavrayışı anlamlandırmaya çalışmak lazım. Benim bilincim, özünde nesneyi değil, nesneyle, şeylerle ilişki kurabilirliği taşıyor olduğu için, izlenimsel verilerim de, bilincimin yönelimsel edimleriyle nesnelerle ilişki içine girerek gerçekleşiyor. Ama benim

izlenimsel verilerim - ki bu verileri her bilince görelî nesnelerden alıyorum - bana nesnenin üzerinde kurulu olarak sunulan renk, yüzey ve biçim bilgilerinden köklü bir biçimde ayrı bir oluşa sahipler. Çünkü onlar, nesneye yönelimin bilincimde bıraktığı ilişkisel ‘iz’ler, ‘izlenim’ler. Bilincim, herhangi bir şeyin bilincine vararak, onunla girdiği ilişkisellikte yaratacağı görelî rengini, yüzeyini ve biçimini fenomenler dünyasına eklemiyor. İmgesel tasarımı - ki buna poetik imgelem diyorum - epokhal bilgi eleştirisinden geldiği için, bu haliyle tasarlanmış nesnenin imgesinden bahsetmeye başlayabiliyorum böylelikle. Öyleyse Husserl’in bu fenomenolojik farkında oluşunda, tasarlamadığımız nesnenin imgesine dair özelliklerin, nesneye ait olarak varoluşunu sürdürmeye devam edeceği de vurgulanmak isteniyor olabilir. Bu anlatıda tasarlanmamış nesne, tasarımcı onu algılamıyor olsa da kendi varoluşunu sürdürmeye devam ediyor; tasarlanmamış nesnenin imgesi, bilinç dışında, öznenin her an ona yönelimselliği doğrultusunda belirlenmiş değil, olanaklı kınıyor.

Bilinç herhangi bir şeyin bilinci ise, “imge de, herhangi bir şeyin imgesi. Belirli bir bilinç ile belirli bir nesne arasındaki yönelmişlik ilişkisiyle karşı karşıyayım demek ki. Kısacası, imge psişik bir içerik olmaya son veriyor; kurucu öge olarak bilinçte yer almıyor; ne var ki, bir algıda olduğu gibi, imge olarak bir şeyin bilincinde de Husserl imgeleyici bir yönelim ile yönelimin ‘canlandıracağı’ bir ‘hyle’yi (biçimi olmayan ana madde) birbirinden ayırıyor. Doğal olarak, ‘hyle’ öznel olmayı sürdürüyor, ancak aynı anda da, katıksız ‘içerik’ten kopan imgenin nesnesi de, kökten farklı herhangi bir şey gibi, bilincin dışında konaklıyor” (Sartre, 2017, s. 128).

Husserl’in ‘imgeleyici bir yönelim’ ile ‘yönelimin canlandıracağı bir hyle’yi birbirinden ayırmasını, çalışmada sorunsallaştırmayı deneyeceğim mimari temsillerin poetik imgelem oluşlarındaki klasik öznel bilinç içkinliğinden kopuşu anlamlandıran eleştirel bir kavrayış olarak değerlendiriyorum. Modern felsefe tarihinin geleneklerine tutunmayan bu Husserlci değerlendirmede, tasarlanmamış nesnenin imgesi ‘imgeleyici bir yönelim’ ile, ‘tasarlanmış nesnenin imgesi’ ise, ‘yönelimin canlandıracağı bir hyle’ ile oluşabiliyormuş gibi algılanıyor (Şekil 2.6). O halde ‘hyle’ öznel olmayı sürdüren, biçimi olmayan ana madde ise, yönelimin kendi olanaklarını canlandıracağı yaşantıyı (erlebnis), yaratımın (tasarım) imgelem oluşuna dönüştürmeyi bekliyor olabilir.



Şekil 2.6 : İmgeleyici bir yönelim ile yönelimin canlandıracağı hyle farklılaşması (Mortaş, 2021).

Özellikle de mimarlar için Husserlci imge kuramı önerisinin özsel içeriğini tekrar etmek gerekirse “bu icat etme 'erlebnis'ini, bu 'erlebnis' tarafından olduğu gibi icat edilenle asla karıştırmamak gerekiyor” (Sartre, 2017, s. 129). Söz gelimi bir ağaç, ben ona yönelmesem de kendi imgesini temsil etmeye devam ediyor ve bu imge bilinç dışında, benim ona yönelmem ile karşılaşacak. Benim 'erlebnis'im, ağaca yöneldiği zaman onun imgesini 'olduğu gibi icat edecek'. Öte yandan benim mimari tasarımımin imgelemi, yönelimin icat etme 'erlebnis'ini 'canlandıracağı', öznel oluşa sahip 'hyle'ye dair yönelimsel izlenimlerini çağırarak.

Tasarlanmamış bir nesnenin 'ben'den bağımsız beliren varlık serüvenine dair oluşan imgeler, 'ben'im bilincimin psşik imgeleri olarak kullanıma hazır hale getiriliyor olmaları sorunsalından kurtularak bağımsızlaşabilecekler mi? Bu imge sorunsalı devam ettiği müddetçe, mimari tasarım dünyasında ne gibi derin yaralar açılıyor? Şu aşamada, bahse konu klasik imge algısının doğurduğu mimari problemleri, Husserl'in yönelimsel 'erlebnis'inin oluşa yerleştirdiği imge kuramı ile yeniden düşünmeyi öneren bir yaklaşıma geçebilirim.

2.2.4 İmgenin kayası mı, kayanın imgesi mi?

Modern felsefe tarihinin imgeyi maddeleştirerek bizim bilincimiz içerisinde oluşturulan 'eylemsiz' psişik bir öge, bir nesne olarak kodlaması, klasik öznenin modern imgesinden türeyen imgelem tasarımlarını da bizim içimizden kopan, bize ait 'eylemsiz' tinsel maddeler olarak tasarlıyor. Çünkü “imge, eylemsiz psişik içerik olarak kaldıkça, bireşimin (sentez) gerekleriyle hiçbir biçimde uzlaşmıyor. Öge değil, kendisi de bireşim olmadıkça bilinç akımına giremiyor. Bilinçte imge olmadığı gibi olmayacaktır da. Ancak imge, belirli bir bilinç türü. İmge bir şey değil, bir edim. İmge bir şeyin bilinci” (Sartre, 2017, s. 142). Tasarımlarımızın nesneleşmemesi, birer ‘bilinç türünün tasarımları’ olabilmeleri için, mimarların klasik imge şartlanmasını yeniden gözden geçirmeleri gerekliliği, eleştiri oluşa yönelen bir tavrın, tasarlanmamış nesnelerin varoluşlarını da özgürleştireceği bir kavrayış oluyor. İmgenin bir şey değil, bir edim, bir şeyin bilinci olmasındaki fenomenolojik yönelim, klasik benmerkezcilikten kopuşun şeyler arasında bir şey, insanlar arasında bir insan oluşunu da doğuruyor.

Benden bağımsız varolan nesnelerin imgelerini oluşturabilmek için, bilincimin eylemsiz psişik içeriğine değil, ‘insan-olmayan şeylerin kendi varoluşlarına ihtiyaç duyuyorum’. Bu, ağacın varlık hakkını da, mimari tasarım ve onun temsiline yönelik oluş serüvenini de eleştiri oluş içerisindeki olanaklar alanına özgürleştirerek serpiştiriyor. Modern imge kuramının öngördüğü maddi imgelerle, elde edilen mimari tasarım nesneleşiyor, nesneleşen mimarlık ise, doğada bizim dışımızda varoluşunu sürdüren diğer nesnelerin varlık haklarını tehdit ediyor, çoğu kez varlık haklarını ortadan kaldıran öncüllüklere bürünür konumlara yerleşebiliyorlar. Oysaki tasarlanmamış nesnenin imgesini, bilincimin dışında 'ben'den bağımsız var oluyor konumuna iade ettiğimde, ağaç imgesi 'benim psişik içeriğim' tarafından oluşturulmayan, onun imgesi için, onun varlığına ihtiyaç duyacağım bir ‘bu dünya içinde olmak’ anlayışında 'özgürleşiyor'. Tasarlanmamış nesnenin imgesinin bilinç dışında ikame etmesi, tasarlanmamış nesnenin imgesini ‘bilinç dışından, başkaca bir bilinçlilik türünü tasarlamaya davet edebiliyor’ böylelikle.

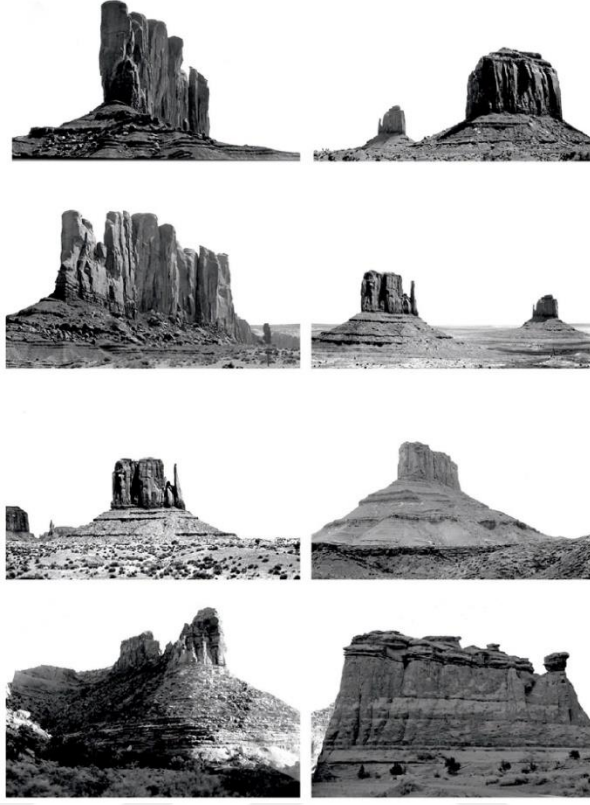
Ağacın imgesini benim dışıma yerleştirmem, imgeleri imgelem tasarımlarına dönüştürebilme eylemimi 'dinamik' kılıyor, imgeleri eylemsiz psişik içerik olmaktan da kurtarıyor, bu eylemsizlik, yönelimsellik aktivitem ile eylemli; olanaklar alanında çeşitlenebilir kılınıyor. “Maddi dünyayı oluşturan şey, söylediğimiz gibi, nesneler;

veyahut, (daha çok hoş gidecekse) imgeler. Bunların her bölümü hareketler yoluyla birbiri üzerinde etki ve tepkide bulunuyorlar. Ve bizim saf algımızı oluşturan şey, bizzat bu imgelerin içinde kendini belli eden, doğmakta olan eylemimiz. Bizim algımızın edimselliği, demek ki, algı faaliyetimiz içinde, algıyı sürdüren hareketlerin içinde oluşuyor... Geçmiş yalnızca bir fikir, şimdiki zaman devindirici-fikir” oluyor o halde (Bergson, 2015, s. 51). Burada Bergson'un 'daha çok hoş gidecekse' deyişinin modern imge kuramına karşı bir gönderme olduğunu sezinleyebiliyorum. Ama vurgusunu yaptığı şimdiki zaman, bizim şu anda bulunduğumuz mevcudiyetimiz. Mevcudiyetimiz ile yönelmiş olduğumuz için, imgelerimiz bizim dışımızdan, bizde var olmaya başlayan 'edimsellikleri temsil ediyorlar'.

Öyleyse şöyle bir çıkarım yapmak mümkün olabilir mi? Mimari tasarımın imgelemi, modern imge anlayışından beslenmeye devam ettiği sürece, yönelimsellik deneyimi imgelem tasarımına eklemlenemeyecek, bilinç içerisinde dondurulmuş halde tasarlanmayı bekleyen imgelerin 'yer'lerinde nesneleşerek metalaşmış temsillerine mimarlık denilmeye devam edilecek. Oysaki Husserl'in belirttiği 'yönelimin canlandıracağı bir hyle', mimarın deneyiminin yere, kültüre, doğaya, şeylere yönelimselliği ile çeşitlenmesi doğrultusunda, imgelem tasarımlarını da özne-nesne melezleşmesinde bir heterojen birleşme ile yaratıyor. “Bizim geçmiş deneyimimiz bireysel bir deneyim, ortak bir deneyim değil, çünkü aynı fiili durumla bağdaşabilen farklı anılarımız her zaman var oldular ve tıpkı algı durumunda olduğu gibi, doğanın da burada, tasarımlarımızı sınırlandırmak için şaşmaz bir kuralı olamaz... İnsan ruhu, belleğinin bütünüyle birlikte, bedenin ona araladığı kapıya baskı yapıyor: fantezinin oyunları ve imgelem çalışması buradan kaynaklanıyor: Tinin doğayla birlikte sahip olduğu özgürlükler” (Bergson, 2015, s. 132-33).

Mimarlar için tasarım imgelemelerinin, modern imge yaklaşımında belirtilen eylemsiz nesne içeriğinden beslenerek temsil bulmaları, eleştirel kuramcı mimarların gündemlerini de meşgul ediyor. Söz gelimi, İtalyan radikal mimarlık akımı bünyesinde deneysel avangard projeler üretmiş mimarlık tarihçisi ve eleştirmen Gianni Pettena, Amerika ziyaretindeyken “Colorado Anıt Vadisi'ndeki dev kaya çıkıntılarında önceden varolan bir mimarlık buluyor, tipoloji çalışması için bir mimarın gözüyle kaya çıkıntılarını fotoğraflayarak organize ediyor” (Coates, 2012, s. 53). Pettena bu çalışmasını 1972 yılında sunduğu ‘*Unconscious Architecture*’ adlı projesinde bir mimari tipoloji taşlaması olarak kullanıyor, projenin bütününde “mimarlık nesnesi ile

buluşma ve nesneyi olumsuzlama eşit oranda gerçekleşiyorlar” (Coates, 2012, s. 54), (Şekil 2.7).



Şekil 2.7: Gianni Pettina, Unconscious Architecture, 1972 (Coates, 2012, s. 54).

Pettina'nın çalışmasındaki tasarlanmamış nesnenin imgesi olarak kaya çıkıntıları, projede 'tasarlanmış nesnenin imgesine dönüştürülmüş' oluyor. Bu çalışmada kayanın imgesini mi, yoksa imgenin kayasını mı gözlemlemekteyiz sorunsalı, mimarlık dünyası için tartışılacak en eleştirel sorunsallardan birisi haline geliyor. Kayanın imgesini gözlemliyor isem, bir kaya varlığına yönelmişliğim aracılığı ile kaya imgesini deneyimimde var ediyorum. İmgenin kayasını gözlemliyor isem, bu algıda mimarlık dünyası için nesneleşmiş kütlelerin statik tasarımları beliriyorlar. Çünkü bilincimde, 'imge kayalaşmış', yönelimsel deneyimime dâhil edemediğim psişik bir madde konumuna indirgenmiş oluyor; imge hareket ettirilemiyor, o sadece bilinç içerisinde yansıtılabiliyor. 'Bilinçsiz Mimarlık' başlığı ile sunulan bu eleştirel projede, mimarların bu iki imge algısını birbirlerine karıştırarak tasarım eylemine soyunuyor olmaları gösterilmeye çalışılıyor olabilir. O zaman şöyle sormam gerek: Mimarların fark etmesi gereken 'şey'in, imgelerinin bilinç içerisinde 'bilinçsizleşerek' imgenin kayası eylemsizliğindeyken imgelem tasarlamaya çalışmalarının, büyük bir 'imgelem tasarımı problemi' doğurduğunu mu çıkarımlıyorum?

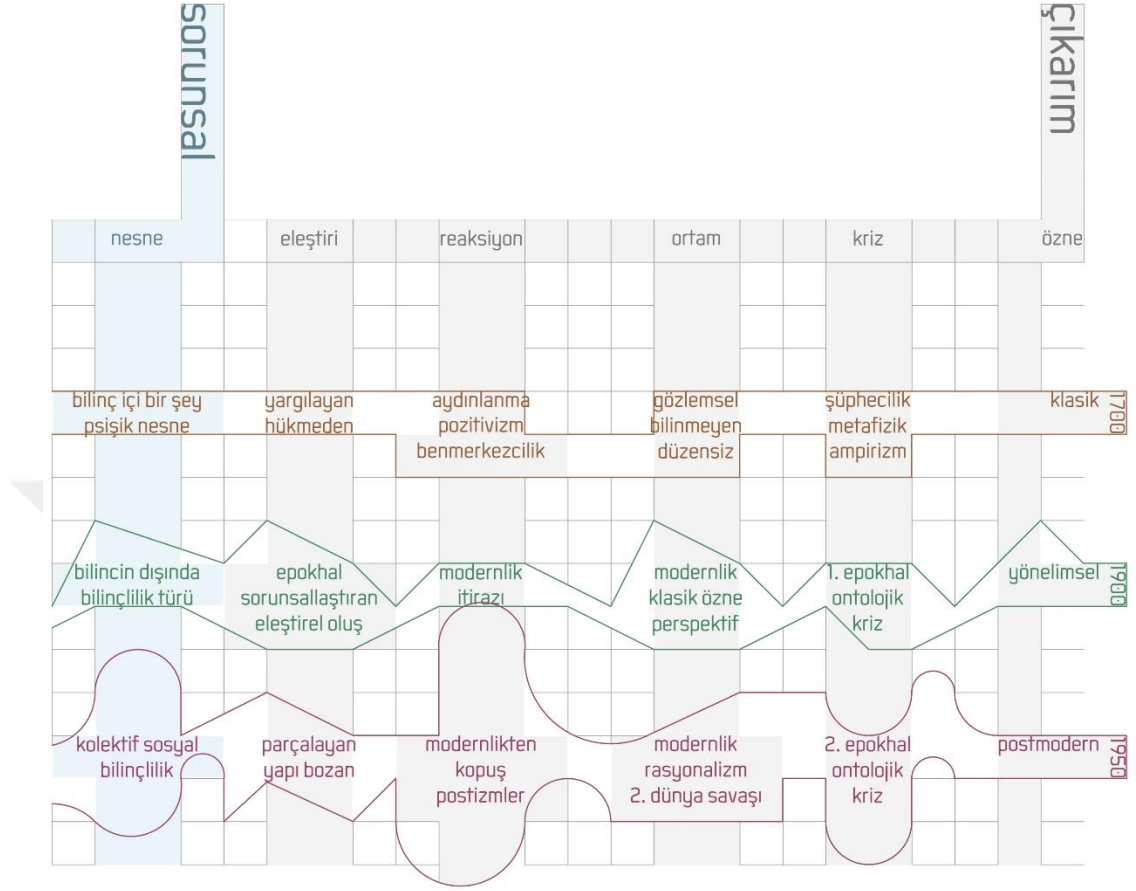
Belki de tasarımcılar olarak imge tanımımızı eylemsizleştirerek bilinç içerisine hapsedtiğimiz sürece, imgenin 'bir şey, bir madde' olarak nesneleşen modern genellemesi sorunsalı ile her defasında karşı karşıya kalacağımızı akıllarda tutmak gerekiyor. Çünkü modernitenin evrensellik adına ürettiği "genellemeye giden kavramsal düşünce, sözcüğü hor kullansa da, günlük ağız onu tüketse de, sözcükle gelen 'imge', her yaşanışında yeniden uyanacak" (Arman, 2017, s. 209). Hiç akıldan çıkarmamak gerekiyor ki, deneyimlerimin canlandırmadığı, benim 'kullanıma hazır hal'de, bilinç içeriğinde beklettiğim imge nesnesi, şimdiki zamanın devindirici fikirlerini, mevcudiyetimi imgelem tasarımlarına dönüştüremeyecekleri gibi, aslında bir kayanın imge oluşundan temellenmeye de devam edecekler.

Mimarların, 'tasarlanmamış nesnenin imgesi'ni bilinçlerinin dışında, imgeleyici bir yönelimin imkânı ile sentezlemeleri, ağacın imgesini doğada olanaklı, türeyebilen kılıyor, imgenin yönelimsellik edimi ile oluşan bir bilinç türü değerlendirmesini varlığın açılımına teslim ediyor. İmgeleri ben içimde oluşturmuyorum, zaten orada benim yönelmemi bekleyen imge varlığı, deneyimlemek üzere yola çıkıyorum. Bu bağlamda, tasarlanmamış nesnenin imgesini deneyimleyebilmek için, nesnenin varoluş hakkı birinci koşul olarak önümüzde belirliyor mu? İmgenin bilinç dışında ikame etmesi, imgenin nesnesini de 'ben'den bağımsızlaştırıyor, özgürleştiriyor. Böylelikle nesne ile özne, birbirlerini kullanmadıkları, birbirlerine davrandıkları bir yönelimsellik ilkesi ile ilişkisellik ağlarını genişletebilmiş oluyorlar.

Öyleyse tasarlanmamış nesnenin imgesi kendi nesnelliğine ait, tasarlanmış nesnenin imgesi ise, özne-nesne aradalığındaki 'hyle' ile canlandırılabilir. Her iki imge de yönelimselliği çağırıyorlar. Ne var ki ilkindeki 'imgeleyici yönelim' düşüncesinin varlığı ile, ikincisinde tasarımılanan erlenüstik 'yönelimin canlandıracağı bir hyle' düşünümünün varoluşu arasındaki temel edimleme farklılığında açılanan ontolojik krizi gözden kaçırmamamız gerekliliğini, 'mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak' serüvenimin bu kısmında bir bilinç türü olarak imge çıkarımı kavrayışıyla değerlendiriyorum.

Husserl'in fenomenolojik yönelimselliği ile modern öznenin gören gözünde imgeyi benmerkezci Kartezyen bir evrensellikte rasyonelleştirdiği perspektif temsilinden de çıkmış oluyorum böylelikle. Öyleyse geleneksel mimari temsil alanının tek göz merkezli izdüşümsel görüntüleri, Husserl üzerinden sorunsallaştırmaya çalıştığım

epokhal ontolojik krizlerin pharmakonu olarak yönelimsellik kavramı ile bir farklılaşma, dönüşüm ve/veya başkalaşım geçirmiş olabilirler (Şekil 2.8).



Şekil 2.8: İkinci bölümde ilişki ve çıkarımların izi (Mortaş, 2022).

O halde, yirminci yüzyıl başlarında açığa çıkan mimari temsil imgelerinde, bilen mimar öznesinin akılcı geometrizasyonuna, dualistik temellenmede üretirek bilinç içinde nesneleştirdiği imgelerine yönelik, modernliğe bilgi eleştirisiyle itiraz eden, fenomenolojik eleştiri oluşları çıkarımlayabiliyor muyum? Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde mimari temsil alanında geleneksel olmayan yaratıcı imgelem oluşlarla karşılaşabiliyor muyum? Belki bütün bu sorularım, epokhal ontolojik krizlerin mimari tasarım ve onun temsil dünyasını bilme krizinden ‘anlama’ya, temsillerle anlamlar, kavramlar, düşünümmler yaratmaya doğru görel bir imgesel çeşitlenme ve dönüşüm geçirmiş olabileceğini sorunsallaştırmak çabaları etrafında belirişmektedir. Çünkü izdüşümsel görüntü ve perspektif imgesinin eleştirisini yapmak, izdüşümsel ve perspektifçi olmayan imgelerin yirminci yüzyıldaki mimari temsil alanında neyi yaratıyor olduğunu düşünmemen neden oluyor.

Söz gelimi Neil Spiller, klasik öznenin tek odaklı perspektif rejimiyle hükmeden ve yargı veren gerçekçiliğine karşı poetik bir eleştirelilik olarak açığa çıkan yirminci

yüzyıl sürrealizminin mekânsal atmosferik oluşunda, günümüz mimari tasarım ve temsil ortamının inşa edilmeye yönelik olmayan pratikleri için düşünüm ve yaratım kavrayışları tetiklediklerini düşünüyor. Özellikle Roberto Matta, Yves Tanguy ve Max Ernst “sürrealist sözlüğünü biyolojik form ve süreçlerin mimarlıkları (Tanguy ve Ernst), daha yüksek ve virtüel boyutlar (Matta), bitkisel alt katmanlar (Tanguy ve Ernst) ve yer çekimi galaksileri (Matta) açısından tanımlamak için çok şey yapıyorlar. Ve bu kavramların tümü, yirmi birinci yüzyılda sentetik biyolojiler, virtüel ve edimselin karıştırıldığı mekânlar ve zamanın göreliliği anlayışıyla yenilenen önemi ele alıyorlar” (Spiller, 2016, s. 201).

Spiller ‘virtüel ve edimselin karıştırıldığı mekânlar’ deyişiyle ne demek istiyor olabilir? Deleuze felsefesinde bir kavramsal yaratım olarak sıklıkla karşımıza çıkan virtüel ve edimsele gönderme yapılıyor olabilir mi? Dahası, virtüel ve edimsel düşünümsel bir edim içinde karıştırılabiliyorlar mı ya da acaba birisi diğerine mi dönüşüyor? Gerçekten de virtüel ve edimselde ne oluyor ve bütün bunların oluş ve farklanma ile ilişkiselliği nasıl kavranıyor? Farklanma ne demek ve farklılaşmadan farkı ne olabilir? Bütün bunları sormamın nedeni, elbette tez çalışmasının üst başlığına vermiş olduğum “mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak” deyişinden kaynaklanıyor. Çalışmada zaman zaman yeri geldiğinde küçük aralıklarda Deleuzecü ‘oluş’a yönelik ipuçları vermeye çalışmıştım. Belki de artık Gilles Deleuze’ün oluş, farklılaşma, farklanma, akış, virtüel ve edimsel gibi kavram yaratımlarının yirminci ve yirmi birinci yüzyıldaki eleştirel mimari temsil ortamı ile olan ilişkisel ağları ve örüntülerine yönelmenin zamanı gelmiş olabilir. Çünkü bilen değil, kendi düşünümsel ve sorgulayıcı kavramlarını yaratan ‘mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak’ı “anlamak durumundaysak - ‘mimarlık hakkında’ yerine ‘mimarlık içinde’ düşünmek için - o zaman temsile dair düşünceleri yönlendiren mekanizma hakkında bir şeyler anlamamız gerekiyor. Aksi takdirde, geçmişte yaratılan mimari dünyaların, farkındalığımızdan daha ileriye ve entelektüel kapasitemizin daha ilerisine giderek daha fazla çözümlerinin devam etmesini ümitsizce izlemeye mahkûm oluyoruz” (Frascari, 2007, s.

3. VİRTÜEL, EDİMSSEL VE ‘OLUŞ’ FARKLANMALARI

Geçmişte yaratılan mimari dünyaların temsil imgelerini bilmenin aşkınlığı üzerinden şimdide kurulan tasarım iletişimi, risk almayan, konformist, sorgulamayan; geleneğe tutunarak şu anda oluşa geçen dinamiklerin yaratıcı imgelemelerini değerlendiremeyen bir tür muhafaza etme tembelliğine dayanıyor olabilir. Muhafaza etmek, bilen öznenin düşünme biçimini bilinç içerisinde saklayarak, gerektiğinde kendisi için inşa ettiği güvenli ortamına karşı bir tehdit olarak algıladığı eleştirel dönüşüm potansiyellerine yeniden hükmetmek, onları yeniden düzene getirmek adına benimsenen bir edim oluyor. Düşünceyi edimleme biçimini formülleştirme, oyunu oynama kuralları bilinen bir gelenekçi denetimde kendi aşkın, sorgulanamaz düşünce ve onun yasalarına tabi olan imgeyi görme biçimini, kendi hükmetmesini güvence altına almak adına korumuş oluyor böylelikle. Gilles Deleuze, yaşamış olduğu dönemin felsefi düşünüm üretimlerini incelediğinde, söz konusu felsefi düşünce edimlerinin tarihselci bir aşkınlıktan kurtulamadığını, felsefe üzerine düşünmenin felsefeyi zenginleştirmediğini dile getiriyor. Deleuze için bu kavrayışta “aynı zamanda üniversite felsefesine de dönülüyor. Öyleyse, şimdi yeniden bulunması gereken şey yaratıcılık olarak felsefe. ‘Üstüne düşünmek’ değil, kavramlar yaratmak gerekiyor; aşkınlıklar keşfetmek değil, kavramların içkinlik alanlarında işlemesini sağlamak gerekiyor” (Eribon, 2016, s. 25). Vİrtüel, edimsel ve oluş farklanmalarının iç içe geçen ilişkiselliklerini etraflıca sorunsallaştırma denemesine geçmeden önce, Deleuze’de yaratıcılık meselesinin ne tür bir anlamsal içerik barındırdığını açımlayabilmek, sonralarda saf yaratım meselesinin farklanma ile transversal bağlarını açığa çıkarabilmek ve neden mimari temsil-oluş farklanmalarına dertleniyor oluşumu izah edebilmek adına şu aşamada gerekli olabilir.

3.1 Kavram ve Yaratıcılık

Deleuze’e göre kavram, başkaca düşünülmüşler tarafından yaratıcılığa verilen bir hazır paket toplamında açığa çıkmıyor. Kavram, düşünülmüşler veya düşünülmüşler

üzerine düşünmek aracılığıyla yaratıcılığa uğramıyor. Dolayısıyla kavram, yaratıcı oluş sergileyecek alanlar için verilmiş konumda olmaktan ziyade, yaratılmış, yaratılıyor ve/veya yaratılacak olanda bulunuyor. Kavramdan bahsedecek olursak o “oluşturulmamış olan, o kendi kendisini kendinde ortaya koyuyor, kendiliğinden-konum. Bu ikisi birbirini içermekte, zira, canlıdan sanat yapıtına kadar, gerçekten yaratılmış olan, bizatihi burada bir kendiliğinden-konum'dan, ya da tanınmasını sağlayan bir kendiliğinden-konumsal vasıftan yararlanıyor” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 19). Demek oluyor ki kavramın yaratıcılığa uğrayabilmesi için kendi kendisini kendinde ortaya koyması gerekiyor. Aynı zamanda da kavram yaratımı kendiliğinden-konumda bulunuyor. Deleuze ve Guattari’ye göre kavramın yaratılabilmesi için kendi kendisini hem kendinde açığa çıkarması, hem de bu kendiliğinden-konumsal vasıftan yararlanması gerekiyor. Ne demek oluyor kendiliğinden-konum? “Özgür bir yaratıcı faaliyete bağlı olan şey, aynı zamanda kendisini, bağımsız ve zorunlu olarak, kendinde ortaya koyan şey: en öznel olan en nesnel olacak” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 19) demek anlamına bürünüyor. Şu haliyle yaratıcılığa uğrayabilmek, kavramlar yaratabilmek için klasik özne alışkanlıklarımızın bilinçli yapıp etme uzantılarından sıyrılarak, kendi özneliğimizi unutup nesneler-arasılığın ara kesitlerine serpişivermek gerekiyor olabilir. Öyleyse kavram yaratıcılığı, yapıp etme uzantılarının yaşanmışlıklarını onarmak, onları yeniden işler hale getirmekle ilgili değil, aksine o, “kendi öz yaratısıyla, her yaşanmışlığın ve bir o kadar da şeylerin durumunun hepsinin üzerinde seyreden bir olayı hazırlıyor. Her kavram olayı yontuyor, onu kendince yeni baştan biçimlendiriyor” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 38), (Şekil 3.1).

Ama bizler mimari temsil ortamında olsun, mimari tasarım sürecinde olsun, hep başkaca kavramların ön varlıklarıyla ilgilenerek onları olumsuzlamaya yöneliyoruz. O kavramları önemsizleştirmek, onları hiçleştirmek temelli kendi yaratımımızı açığa çıkarmaya soyunuyoruz. Nedense geleneksel mimarlık ortamında kavram yaratmak için başkaca bir kavramı ortadan kaldırmak gerekiyormuş gibi bir algılama bulunuyor. Ne yazık ki bu gelenek, bilimsel pozitivizmin mimarlık ortamına armağan etmiş olduğu talihsiz bir nicelik. Thomas Kuhn, Bilimsel Devrimlerin Yapısı (2006) adlı eserinde bilim adamının devrim yaratması için, bir önceki bilimsel kuramı ortadan kaldırması gerekliliğini çok iyi bir anlatıda ortaya koyuyor. Çünkü “olağan bilimde elde edilen sonuçların hiç değilse bilim adamları için bir anlam taşımasının nedeni, üzerinde çalışılan paradigmanın uygulanma kapsamına ve kesinliğine olan katkıları”

(Kuhn, 2006, s. 114) oluyor. Bir şeyin kesinlik kazanması için edimsel pozitivist alanda o kesinliğin varlık hakkını tehdit eden çatlak seslerin hiçlenmeleri, ortadan kaldırılmaları ön görülüyor. Oysaki kavram yaratmak için ne hali hazırda kurulmuş kavramlar üzerine düşünmek, onları başkaca alanlarda benzeşim türetmelerine uğratmak, ne de onları engellemek gerekiyor. Gerçekten de bizler “yalnızca bir kavramın her zaman bir başka kavramın ortaya çıkışını engelleyebilecek, ya da tersine, ancak başka kavramların ortadan silinmesi pahasına kendilerini gösterebilecek bileştiricileri olduğunu göstermek istiyoruz. Bununla beraber, bir kavram, asla engelledikleriyle değerlendirilemiyor: benzeştirilmez konumu ve kendi yaratılışıyla değer kazanıyor” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 36).

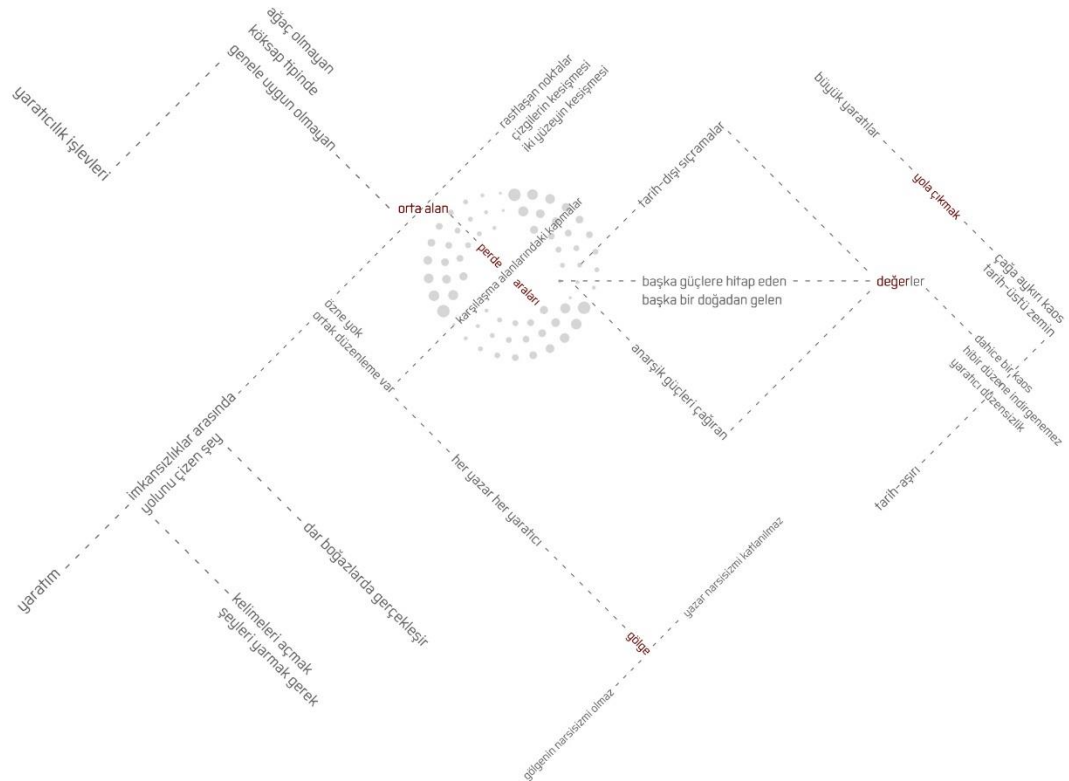
Şekil 3.1 : Kavram yaratmanın olayı yontması (Mortaş, 2022).

edilme problematiğini tartışmaya soyunuyor. Röportaj yapanlar yazarın gündelikçisi, aydınlar gazetecilerin servisçileri oluyorlar. Bu ortamda yazar olan, aydın olan personanın sakıncası, önemseddiği şey tam olarak “kurulu iktidarda veya baskın imleyenlerin düzeninde kendini tanıtmak ve özdeşleştirmek, üretilen bütün anlatımlara bağlı anlatım öznesini biçimlendirmek, bir çıkış veya kaçış noktası kurmak: «Ben... olarak»” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 46). Yaratıcılık işte bu örneğin ana yolundan gitmeyi aracılarıyla tartışmaya açılıyor. Hizmetçilik yapan ve servis bekleyen bir aydın yazar dışında kalabilecek “bütün diğerleri yaratıcılık işlevleri. Ağaç olmayan, köksap tipinde, genel biçimlere uygun olmayan kullanımlar, bunlar ortada rastlaşan noktalar, çizgilerin kesişmesi, iki yüzeyin kesişmesi tarafından iş görüyorlar: özne yok, ama ortak düzenleme anlatımları var” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 46-47). Yine salt bilindik öznenin yer almadığı orta alanların, ara alanların ortaklaşa düzenleme anlatımlarından bahsetmeye başlıyorum. Yaratıcılık için öznenin yönetilmediği, yönetmediği, saf olaylar alanına kendisini umarsızca bırakıverdiği karşılaşma alanlarından kapmalar gibi bir şey duyumsuyorum bu anlatıda. Yaratıcılıkta öznenin bilindik kurulumu bulunmuyor o halde, kendi içkinliğinden kaçış dinamikleri var olmaya başlıyor. “Yalnızca perde araları yaratıcılık odakları biçiminde mevcutlar. Bu (yaratıcılık odakları), ortak projede ne kendi kendilerine emir verecek disiplinlerarası, ne önceden biçimlendirilmiş konunun bilginlerinin aralarında tartıştıkları bir tartışma, ne de bir konuşma” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 47).

Yaratıcılık önceden belirlenmiş bir tarih yazımının tarih-dışı sıçramalarında açığa çıkabiliyor o halde. Tarihin doğrusal kurgusuna yerleş(e)meden, öngörölmüş tartışmaların geçmiş kurulumlarından beslenmeyen, bilinçlilik halinin yönettiği o çokça bilinçli konuşma ediminden beslen(e)meyen bir şey olmaya geçiyor yaratıcılık. Yürürlükte var olan tüm kavramsal değerleri kendi düşünce oluşlarına bulaştır(a)madan kendi düşünsel kaçışlarını başkaca özne olmayan âlemlerin ara kesitlerine emanet edebilmenin bilinçdışılığı - ki ben buna yaratıcılığı keşfetme alanı diyorum - yeni değerler yaratmanın farkını oluşturmaya yöneliyor. Kendi içkinliğini tarihin lineer kurgusuna emanet etmeyen, bu konformizmin çizdiği alanlardan güven verici bir minvalde ilerlemeyen, “başka güçlere hitap eden ve bu toplumda başka bir doğadan gelen, anarşik güçleri çağıran değerler var. Yalnızca bu değerler dâhice bir kaosun, hiçbir düzene indirgenemez yaratıcı düzensizliğin tanığı olarak tarih-aşırı ve

tarih-üstüler. Büyük yaratılar yaşanabilirin sınırındaki bu ‘çağa aykırı’ kaostan, bu tarih-üstü zeminden yola çıkıyorlar” (Deleuze, 2009, s. 199).

O halde yaratıcılığa dair bir imkânsızlıklar alanının çatlaklarında oluşa geçen dinamiklerden bahsetmeye başlamak gerekiyor olabilir. Yaratıcılık için, şeylerin aralarının yarılmalarından doğacak bilinemez sızıntıları imkânlar dâhiline eklemleyebilmek gerekiyor. Yaratıcılık için, şeyleri yararak ve o yarıkların potansiyellerini özne olmayan düşünömlere montajlayabilmek gibi bir çıkarım hissediyorum. Deleuze yaratıcılık meselesi için, anlatılarında özellikle yan yana montajladığım şu ifadelerle yer veriyor. “Yaratımdan, imkânsızlıklar arasında yolunu çizen bir şey olarak söz etmek gerekir... Yaratım darboğazlarda gerçekleşir... Bir yaratıcı, kendi imkânsızlıklarını yaratan ve aynı zamanda mümkünü yaratan biridir... Kelimeleri açmak, şeyleri yarmak gerekir. Her yazar, her yaratıcı, bir gölgedir... Yazarın şeyleri önce yapıp sonra anlattığı ‘çok gezdim, gördüm’ sistemiyle edebiyatta daha ileri gidilemez. Yazarların narsisizmi katlanılamazdır, çünkü bir gölgenin narsisizmi olamaz” (Deleuze, 2013, s. 144-145), (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Yaratıcılığın imkânsızlıklar arasında yolunu çizen şey oluşu (Mortaş, 2022).

Virtüel, edimsel ve oluş farklanmaları meselesine geçmeden önce, oluş farklanmaları için yaratıcılığın ne gibi bir ortamda dolaşıyor olduğunu ‘çok da izah etmeden ama bir takım ipuçlarını imleyerek’ sunmaya çabaladım. Şimdi bütün bu Deleuzecü ortamı oluş farklanmalarının yaratıcılıkları için açığa sermenin zamanı gelmiş olabilir. Bunun için Deleuze’de virtüel, edimsel, edimselleşme, oluş, farklılaşma ve farklanma kavramlarının, yaratıcılığın neresinde anlamlandırdığımı ortaya koymanın yavaş yavaş vakti gelmiş gibi gözüküyor.

3.2 Virtüel, Edimsel, Oluş ve Farklanma

Neil Spiller’in yirminci yüzyıl başlarındaki sürrealist avangardların mekânsal atmosferik oluşlarında, gelecekteki deneyimsel mimari temsil tasarımlarının düşünüm ve yaratım kavrayışları için tetikleyici bir tür virtüel ve edimsel iç içe geçmeler arzulanmış oldukları çıkarımlamasına değinmiştim. Kavramlardan bahsetmek yerine kavramlar yaratmanın, yaratıcılık olarak felsefeye yeniden yönelmemizin gerekliliğini ısrarla vurgulayan Deleuze’e göre “felsefe çokluklar teorisi. Her çokluk edimsel öğeler ve virtüel öğeler barındırıyor. Hiçbir nesne tamamen edimsel değil. Edimsel olan her şey virtüel imgelerden bir sisle çevrili” (Deleuze, 2016, s. 14). Edimsel kelimesini ‘gerçek olarak yapılmış bulunan, edim haline gelmiş’ anlamında kullanıyorum. Oluşunu öyle ya da böyle tamamlamış, olmuş, şu ya da bu karara bağlanarak imgesel yolculuğunu sonlandırmış, tüm potansiyellerini geride bırakarak, kendi olanakları üzerine kapanmış bir kararlılık oluyor edimsel. Oysaki edimsel olan şeylerin etrafında bizim zamansallığımıza indirgenemeyecek, zamanın göreliliğinin çatlaklarında oluşa geçen virtüel imgelerin sisli olanaklar alanı, akışa ve farklanmaya uğrayıp duruyor. “Bu sis virtüel imgelerin üzerinde dağıldığı ve akıp gittiği, bir-arada-varolan, az ya da çok geniş devrelerden yükseliyor. İşte bu şekilde edimsel bir parçacık farklı düzeylere ait, kendisine az ya da çok yakın virtüeller yayıyor ve onları yutuyor” (Deleuze, 2016, s. 14).

Edimsel kendi olanaklar alanı üzerine kapanıyor ama, kapandığı yerde benim zamansal akışında belirleyemediğim virtüel kıvılcımlanmalar mevcudiyetlerini sürdürüyorlar. Bu tarz bir kaleydoskopik belirme ve yok olmaların anlık hızları o kadar denetleyemediğim, hükmedemediğim ve karara bağlayamadığım akışlarda dolaşıma geçiyorlar ki, genişlemeleri ve yok olmalarının, varlık ve yokluklarının oluşa ve/veya yok oluşa geçiş hızlarını ‘başlatamıyor veya sonlandıramıyor’ olma edimim, bu oluş

haline ‘virtüel’ dememe sebep oluyor. Virtüel denilmesindeki sebep, “yaratılmalarının ve yıkılışlarının asgari düşünülebilir sürekli zamandan daha küçük bir zamanda meydana gelmesi ve dolayısıyla bu kısalığın onlara bir kararsızlık ya da belirlenimsizlik ilkesine bağlı tutması oluyor” (Deleuze, 2016, s. 14).

O halde virtüel sislerin edimsel hale geçmiş olmasının, tamamlanmış ve kendi olanakları üzerine kapanmış olmasının öncesindeki bir virtüel-edimsel arakesiti hakkında nasıl bir kavrayışın açığa çıkıyor olduğu düşünümünden bahsedilmesi gerekebilir? Deleuze virtüel ve edimsel arakesitinde oluşan ‘edimselleşme’yi, ‘edimsel’den ayırıyor. Virtüel ve edimselleşme benim zamansal algıma indirgenmeden hep birbirlerinin ilişkiselliklerini dinamik bir farklanmada oluşan olanaklar alanında zinde tutuyorlar. Edimselleşme, edimsel demek değil. Edimselleşme, kendi olanakları üzerine kapanarak inşa edilmiş olan edimselden çok farklı. Edimselleşme, aşkın olarak bitirilmiş edimselden farklı olarak, içkinlik düzleminde ve belirleyemediğim sınırsızlıkta virtüele bulaşıp duruyor. Edimselleşme virtüel ile sarmaş dolaş olan bir belirlenimsizlikte edimleşebilecek olma olanağını, bir yanılsamayı fark edebilecek olmamdaki gibi potansiyelini, kâh yakıp, kâh söndürüyor. Edimsel ise “edimselleşmenin tamamlayıcısı ya da ürünü, nesnesi, ama bu edimselleşmenin tek öznesi virtüel. Edimselleşme virtüele ait. Virtüelin edimselleşmesi tekillik, oysa edimselin kendisi kurulu bireysellik. Edimsel, bir meyve gibi düzlemin dışına düşüyor, oysa edimselleşme onu [edimseli], nesneyi tekrar özneye çeviren şey olan düzleme taşıyor” (Deleuze, 2016, s. 15).

Evet, ama edimselleşme virtüele ait ise ve edimsel olan şeyler de virtüel imgelerden bir sisle sürekli çevrilirse, edimselleşme ‘edimsel’e de ait olmuş olmuyor mu? Edimselleşme kendisini ‘edimsel’den nasıl ayırabiliyor? Dahası, ‘edimsel’ ve ‘edimselleşme’ arasındaki ayırt edilebilirlik ve ayırt edilemezlik kavramlarını hangi düşünümmler aracılığıyla anlamlandırabiliyorum? Deleuze virtüel imge ve edimsel imge kavramlarını ele alırken, virtüeli ‘geçmiş’, edimseli ise ‘az önce geçmiş olan şimdi’ zamanlarında, edimselleşme içerisinde sürekli olarak karşılıklı bir değişim ilişkiselliğinde düşünüyor. “Geçen şimdinin edimsel imgesi ve korunan geçmişin virtüel imgesi, edimselleşme içinde, saptanamaz bir sınırları da olsa birbirinden ayrılıyorlar; ama kristalleşme içinde, birbirlerinin rolünü üstlenerek ayırt-edilemez hale gelecek kadar değiş tokuş içindeler” (Deleuze, 2016, s. 17). Öyleyse her ne kadar belirleyemiyor olsam da, geçen şimdideki edimsel imgeyi korunan geçmişin virtüel

imgesinden ayırt edebilmeme olanak tanıyan kavram tam da ‘edimselleşme’ olmalı. Kristalleşme, işte bu edimselleşme içerisinde virtüelin edimsele, edimselin de virtüele, her seferinde başkaca bir ilişkisellikte katlanarak başkaca açılmalar ve bir başkaca katmanlaşmada daha da farklılaşarak dinamik değişimlere katlanıp duruyor olmasının tekil ortamı olsa gerek. Çünkü virtüelin edimselleşmesi tekil içkinlikte açığa çıkıyor. Öyle ki “içkinlik düzlemi hem virtüelin başka terimlerle ilişkisi olarak edimselleşmeyi, hem de virtüelin değiş tokuşa girdiği terim olarak edimseli bile kapsıyor” (Deleuze, 2016, s. 17).

Kavramların içkinlik düzlemlerinde yaratılmalarını olanaklı kılan boyutta; meselenin virtüel tarafında oluşa geçmesini düşünmekte derinleşmek gerekiyor belki de. Kavramlar yaratma tekilliği çağırıyor, yaratıcı olan, yeni olan ise virtüeli. Yeni bir tür öznel oluş bu; ‘farklılaşan’ değil de, daha çok fark yaratan. Deleuze çevirileri ve okumaları ile sıkça karşılaşılan Hakan Yücefer, virtüel ve edimsel arasındaki ayırt edilebilirliği sanatsal yaratım ortamlarının tekilliklerinde açığa çıkarmayı deniyor. Bunun için ise, tarihselci geleneklere, belirlenimlere ve edimsel koşullanmalara bir şekilde sırtını yaslamamış, bir şekilde öngörülememiş bir sanatsal yaratımı ortaya çıkarmış, çizgili olanın çizgiselliğini takip etmenin konformizmi yerine, pürüzsüz ve kaygan zeminde oluşa dâhil olan; ardışık olarak ilerleyen tarihselcilikte kendi tahmin edilemez kırılmalarını yaratan sanatçı ve filozofların ‘çocukluk’ hallerini düşünmeye başlıyor. Söz gelimi Barok müzik besteciliğinde tekil sanatsal farkını yaratan Johann Sebastian Bach öznelliği düşünülecek olursa, “Füg Sanatı çocuk Bach’ın kafasında bir şekilde var, virtüel olarak var. Ama ‘çocuk Bach’a bakıp Füg Sanatı’nı (yani virtüelin edimselleşmesini) görmek mümkün değil. Bach’ın Füg sanatı’nı bestelemesini beklemek gerek. Virtüel kavramının özgünlüğü, bu iki gerekliliği karşılayabilmesi: hareketi, değişimi düşünmek, ama değişimi yeninin ortaya çıkışına izin verecek şekilde, her şeyin tümüyle önceden belirlenmediği bir dünya içinde düşünmek” (Yücefer, 2016b, s. 101), (Şekil 3.3).

Çocuk Bach örneğinde ‘bir şekilde’ var olan Deleuzecü tekil virtüel, kendi olanaklar alanının üzerine kapanarak inşasını bitirmiş, ‘kurulu bireysellik’ olan edimselin belirlenimi ve öngörüsü tarafından bilemeyeceği uçsuz bucaksız, dinamik ‘oluş farklanmaları’nı barındırıyor böylelikle. Virtüel, edimsel tarafından bilinemediği ve yönetilemediği bir sisli çokluklar uzamı oluyor. Tıpkı çocuk Piranesi’ye baktığımda, klasik Roma’nın kentsel ölçekteki mimari nesnelerini, birbirleriyle

kestiremediğim yaratıcı edimselleşmelere olanaklar alanı sunan sisli virtüel bulutların muğlaklığını imliyor. Virtüel, görülemeyen, görülemediği her ölçüsüzlükte kayarak göçebe oluşun dinamik alanını yaratıcı, yeni tetikleme potansiyellerine savurabilen bir boyut. Yaratıcı olmak için ise elbette yeni bir içkin tekilliğin tarihselciliğe sığmayan öteki pürüzsüzlüklerde normatif olmayan, normları takip etmeyen ya da ‘bir şekilde takip edemiyor olan’ içkinlik düzleminde normal edimsel tarafından görülmemesi gerekiyor. İşte bu yüzden çocuk Piranesi’nin virtüelinde bir şekilde var olan ama henüz edimselleşmemiş “*Carceri* çizimleri Tafuri ve diğerleri için modern bir ayrıştırıcı mekân kavrayışının normalde görülmeyen tarafı” (Stierli, 2018, s. 51) ‘olup duruyorlar’.

Deleuze’de kavramlar yaratma etkinliğinin içkin tekillikleri, bir şeylerden mi kaçıp duruyorlar? Bu, Deleuzecü pürüzsüz ve çizgili (*smooth and striated*) kavram yaratımlarında açığa çıkarılan; matematik ve doğrusal olan’dan kaçan çizgilerin eleştirel temsil kaymalarını imliyor olabilir mi? Öyle ya, kaçan çizgilerin virtüeldeki öngörülemeyen savrulma olanakları, benim zamansallığımda oluşa geçme potansiyeline sahip olmayan bir aradalıkta, yanar söner bir kaleydoskopik yanılsamaları, gerçeklikleri, var ya da yok edip duruyor olmalı. Tam da bu düşünümsel alana gelebilmişken, Yoshihiko Ichida ve François Zourabichvili’nin Deleuze’e dair çıkarımlarını hatırlamak, çalışma alanının dertlenmesine, ‘fark yaratma potansiyeli’ne dair bir ışık tutuyor olabilir. Çünkü onlara göre “Deleuze’ün düşüncelerine genel bir içeriden gelen çıkış, içkin kaçış dinamikmi yön veriyor; ama Deleuze’de ancak belli bir sistemin kaçırılmasıyla kaçılıyor (sapkın model - bkz. ‘felsefeden felsefe aracılığıyla çıkmak’))” (Ichida ve Zourabichvili, 2016, s. 31). O halde Bach’ta Barok müzikten, Barok klasisizminden kaçarak; Piranesi’de ise mimari temsilden, temsilin gelenekselliği aracılığı ile çıkılıyor olduğunu, Deleuzecü bir sapkın modelde çıkarımlayabilirim.

Deleuzecü içkin kaçış dinamikmi, virtüelin içerisinde ‘sapan’, bir ‘ana yol’dan ayrılan sayısız sapaklar arasındaki potansiyellerin, oluşu sürekli zinde tutan bir sapkın modeli oluyor böylelikle. Ama bu kavrayışta, virtüelin tekil bir sapkın model olanağını karşılıyor olduğunu düşünmek aşkın bir virtüel algılanımını doğurur ki, bu da virtüelin içkin kaçış dinamikmini bir anda ‘bir şekilde’ oluş meselesinden kopararak, virtüeli önceden belirlenmiş bir aşkınlığa doğru ümitsizce hapsedebilir. Herhalde bu, üniversite felsefesinden felsefe aracılığıyla çıkmak sapaklarında en açığa çıkamayacak

şey olurdu. Deleuze’de virtüel biricik bir olanak değil, ucu bucağı olmayan bir olanaklar alanı anlamına geliyor. Bu yüzden virtüelden bahsederken, yaratıcı olanaklar alanında içkin kaçış dinamikmi deneyimleyecek tekil virtüellerin, nasıl bir edimselleşme sapaklarına yöneleceklerini bilebilmek imkânsız hale geliyor. “Çocuk Bach’ın hangi eseri besteleyeceğini öngörmek mümkün değil. Çünkü zaten Bach’ı büyük müzisyen yapan şey müzik geleneğinden sapması” (Yücefer, 2016b, s. 102). Başka bir deyişle Bach’ı yaratıcı müzisyen yapan şey, sapkın bir modeli ‘bir şekilde’ oluşa geçirerek müzikten müzik aracılığıyla çıkması oluyor. Ama bütün bunları anlamlandırabilmek için ise çocuk Bach’ın, çocuk Piranesi’nin edimselleşmelerini beklemek gerekiyor.

Burada bir meseleye daha özellikle açıklık getirmek gerekiyor ki o da, Yücefer’in Deleuzecü virtüel edimsel anlamlandırmasında virtüele yönelik ‘çocuk olma durumu’nu, korunan geçmişin virtüel imgesi olma durumunu kavrayış yaklaşımı. Elbette çocuk olma durumu, var olan tüm insanların geçmişlerindeki çocuk olma halleri anlamına geliyor. Dünyaya her gün sayısız çocuk doğuyor, neredeyse her çocuk ‘ana yol’ üzerinde emekleyerek yetişkin olma durumuna doğru yolculuklarını sürdürüyorlar. Bu anlamda hepsinin de etrafında sayısızca patikalar, sapaklar beliriyor, yok oluyor, sonra yeniden beliriyorlar. Çocuk büyüdükçe ana yolun belirlenmişliği, doğrusallığı üzerinde belirli bir güven hissiyatıyla ‘ana akımın konformizmi’nde çok da düşünmesi gerekmeden yetişkinliğine ‘doğru’ ilerleyebilir. Çocuk başkaca bir sapağa yönelerek deneyimlenmeyi bekleyen bir kurulu edimsele de kendisini teslim ederek evrilebilir. Çocuk, yaylaların yolsuz alanında kendi patikalarını yaratmanın olanaklarını da pekâlâ deneyimlemeye bir şekilde yönelebilir. Kavramlar üzerine düşünmek değil de, kavramlar yaratmak gerekliliği üzerinde ısrarla vurgulamalar yapan Deleuze felsefesindeki virtüelin yaratıcı farklılığı, genel olarak ‘çocuk olma’ durumunun içkin kaçış dinamikmi ile ilgilenmiyor. Virtüel, içkin kaçış dinamiğinin tekil çocuklarının ayrı ayrı öznelliklerini ele alıyor. Bu anlamda “Deleuzecü virtüeli örneklemek için hep tekil örneklere başvurmak zorundayız, çocuktan değil çocuk Sokrates’ten, çocuk Bach’tan söz etmek zorundayız (Deleuze’ün metinlerinde bu kadar çok özel isim geçmesinin, bu kadar çok referans olmasının nedeni de bu) (Yücefer, 2016b, s. 101-102).

Çalışmanın bu bölümünde, şimdiye kadar Deleuze felsefesindeki virtüel, edimsel, edimselleşme, yaratıcılık, tekillik ve içkinlik kavramlarını olabildiğince anlamaya ve

anlamlandırmaya çabaladım. Virtüelin edimsel ile olan ilişkiselliğini, edimselleşmenin bu ilişkisellikteki olum halini kavramaya çalıştım. Elbette çabalarım, ‘mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak’ üst başlığını taşıyan tez çalışmamda Deleuzecü ‘oluş’ ve ‘farklanma’ kavram yaratımlarına daha anlaşılabilir bir minvalde yakınlaşmaya dertlenmem ile alakalı. Bu çalışma etrafında, boyunca, ara kesitlerinde sıklıkla ‘oluş’ deyişine ve ara ara ‘farklanma’ kavramına bazen üstü örtülü, bazen de açık seçik göndermeler yapıyorum. Ama bu tez çalışmasını öneriyor olduğum dönemin Türkçesi için de oldukça karşılaşılmayan bir kavram olarak ‘farklanma’yı sorgulamaya geçmeden önce, Deleuzecü ‘oluş’ kavramının, virtüel ve edimselin neresinde var olduğunu değil de; ‘oluşunu’ çıkarımlamak gerekiyor. Oluş, virtüel ve edimselin neresinde beliriyor? Edimselleşme içerisinde de bir oluş gözlemleyebilmek mümkün olabiliyor mu? Dahası, oluş, olum, olumlama ve olumsuz deyişleri, Deleuzecü felsefenin nerelerinde kendilerini açığa çıkarıyor olabilirler? Olumlama onay vermek anlamına, olumsuzlama reddetmek meselesine mi bürünüyor? ‘Ol’ kelimesinden türeyen bütün bu kavramsallaştırmaları, Deleuzecü oluş felsefesinin yaratıcılığında nasıl ele almamız gerekiyor; farklanma meselesine geçmeden önce sanırım çalışmada yükselen oluş merkezli bu soruların hepsini cevaplamak değil, oluş etrafında sorunsallaştırmaya ihtiyaç doğuyor olabilir.

Deleuzecü oluş, herhangi bir edimselin belirleyebildiği, öngörebildiği bir alanda açığa çıkan bir kavram olmuyor. Özellikle de belirtmek gerekiyor ki oluş, tarihselciliğin birbirlerine eklemelenen düzenci çıkarım zincirlerinin halkalarında belirebilecek bir olaylar alanında var oluşunu açığa çıkaramıyor. Deleuzecü oluşun bir yeri yurdu, sığınabileceği felsefi temellenmeleri, ait olabileceği bir güvenli liman, ana yolda ilerleyebilecek bir ortalama hız bulgusu da mevcut değil. Deleuzecü oluş, zincirlerini kırabilmiş ve/veya zincirlerinin edimselliğini şimdiye kadar hiç hissetmemiş / arzulamamış saf olaylar alanının tekil virtüellerindeki eleştirel yaratıcılıkla ilgileniyor.

Oluşta şeylerin veya şey durumlarının hükmedilen, yönetilen, buyurulan ve kontrol edilen yerlerinden, yurtlarından ‘bir şekilde’ kopmuş olmaları, yaratıcılık için; kavram yaratımları için oldukça gerekli oluyor. Çünkü Deleuze’de “mutlak yersizyurtsuzlaşma şeyler ve şey durumlarıyla vuku bulmakta olanda kusurlu veya kısmi bir şekilde ifade edilen virtüel oluş veya saf olaylar alanı arasındaki tarih-dışı ilişkiye dair” (Patton, 2016, s. 145). Oluş, kusursuz bir tarihselci ana akım yönetimselliğindeki çatlakların ‘kusurluluk’larında açığa çıkıyor böylelikle. Sanki

Deleuzecü oluş, etrafımı gözlemliyorken etrafımın benden koparak bensizleştiği, kurulu bireysellik bağlamında benden ‘bir şekilde’ kaçarak; bensiz saf oluşumun hiç beklenemeyecek bir etrafsızlıkta yeniden etraflılaştığı, etrafın çizgилiliğini eleştirel bir kaygan zeminde katlaması, katladığını açtığında başkaca bir karşılaşmanın olanaklar alanını zinde tutması demek gibi bir anlamaya bürünüyor. Elbette bunu, tarihselci bir zamansallığa sığamadığım için gerçekleştiriyor olmalıyım. Ama bu sığamıyor ‘oluş’umun kendi yaratıcı düşünömselliğini, virtüelin olanaklar alanından çekip çıkarıyor olmamdaki görölemeyen bir eleştirel tarafı bulunuyor. Bir tür saf olaylarım bulunuyor bu boyutta; bir tür dokunulamamış, akıl verilememişliğimin virtüeldeki oluşlar tarafından göz kamaştırıcılığı gibi bir şey oluyor bu. Öyle ki bu düşünömselliğimin Deleuzecü “felsefenin içinde vuku bulduğu şimdiki zamana yönelik eleştirel bir yan taşımalarının nedeni, saf olayları veya ‘oluşları’ ifade eden kavramlar çerçevesinde nitelendirmek, onları düşüncede ‘saf olayların’ ifadesi şeklinde yeniden sunmak demek oluyor” (Patton, 2016, s. 145).

Elbette virtüelin tekiliğindeki ‘ben’in oluşa geçme boyutu, saf olayların olanaklar alanında savrulurken, bir şeyleri çekip çıkarmadan önce sorularını, sorunlarını, sorunsallarını da boyuta taşıyor olmalı. Bu bir düşünömsellik; ama düşünömsellik öznenin kendi kendiliğinde oluşa geçebiliyor gibi de durmuyor. Deleuze’deki tekil virtüellik, sorunun yanıtını bulmaktan ziyade sorunun yaratıcılığını kavramak ile ilgili. Sorunun yaratıcılığı, öznenin Descartesçı özne hükümlanlığı ile de hiç ilgili değil. “Sorun kurma sanatı çok önemli: sorun ve sorunun durumu, yanıtı daha bulunmadan yaratılıyor. Bunların hiç biri ne bir şöyleşide, ne bir tartışmada, ne de bir konuşmada yapılabiliyor. Hatta birli, ikili veya birçoklu *düşünüm* (*reflexion*) bile yetmiyor. Herşeyden fazla da *düşünüm* yetmiyor” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 15). Demek oluyor ki Deleuzecü tekil virtüellikte kendi kendime düşünüyor olmamın öznel belirlenimciliği de kavram yaratmak için bir oluş boyutuna ulaşamıyor. Tam da burada, Deleuzecü oluş için ‘karşılaşmalar’ın birbirlerini dönüştürerek farklanmalarının virtüel içerisindeki uçsuz bucaksızlığı kavranıyor. Karşıtlıklar değil, karşılaşmalar. Karşı çıkışlar, karşıtlanmalar, sorunun özündeki belirlenimlerden besleniyorlar. Karşıtlıklar bir belirlenimin karşı ucundaki belirlenimini soruyorlar. Oysa ki oluş, kutuplarla değil, kutupların eridiği virtüel karşılaşma olanakları ile; olanaklar alanındaki sisli bulutların yanardönerlikleri ile ilgili oluyor. “Devinim

düşünenin gözlerini kırptırdığı anda daima onun ardından yapılıyor” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 15).

Oluşta karşı çıkmalar, karşıtlaşmalar hiçbir zaman yer alamıyorlar. Çünkü karşıtlaşmalar kurulu bireyselliklerin edimsellerine ait oluyorlar. Bu kavrayışta karşıtlaşmalar şu ya da bu, öyle ya da böyle bir ‘olum’ boyutu içinde, ne virtüele, ne de edimselleşmeye eşlik edebilirler. Karşıtlaşmalar ‘olumsuz’ edimsellerin gerçekleşmiş, kendi olanakları üzerine kapanmış belirlenimlerine ait olabilirler. İki karşıt kutbun ne virtüeldeki oluş ile, ne de edimselleşme içerisindeki olum ile herhangi bir ilişkiselliği bulunuyor; karşıtlıklar ‘olumsuz’ niteliğe sahipler. Oysaki “Deleuze’e göre oluş bir karşıttan bir karşıta değil, farktan farka doğru ilerliyor” (Yücefer, 2016b, s. 107). Ne zaman kendisine karşıtlaşan genel sorular sorulursa, verilecek bir cevabı olmadığı için Deleuze suskunlaşıyor. Çünkü ‘oluş’ta amaç, bu sorulara cevap vermek değil, bu soruların genelliklerinden çıkarak kaçıp kurtulmak oluyor. “Ama, bu sırada, bu sorular üzerinde dönüp durulurken, hiç farkına varılmayan oluşlar sessizlik içinde işlevlerini yürütüyorlar” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 16).

Yaratıcılığın, kavramlar yaratmanın olanaklar alanı bağlamında ‘oluş’un tarihselci belirlenimler ve muhafaza edilerek sürdürülen geçmiş aktarımlarıyla da hiçbir ilişkiselliği bulunmadığını, çalışmanın önceki bölümlerinde yeri geldiğinde vurgulamaya çalışmışım. Ama çalışmanın gelebildiği bu aşamada, oluşun verili bir geçmiş ve öngörülü bir gelecek düşüncesini kapsayan tarihselcilikte neden açığa çıkamıyor olduğunu olabildiğince açıklamaya çabalamak gerekli gözüküyor. Bunun için meseleye yaklaşmayı, Deleuze felsefesinde tarihin nasıl değerlendiriliyor veya algılanıyor olduğunu anlamlandırmakla deneyeceğim. Deleuze’de tarih, kurulu bireyselliklerin edimsel alanı demek. Edimsel kurulu bireysellikler, tarih kurma işini politik ve stratejik çıkarlara göre belirleyebiliyorlar. Bir başka yaklaşımda değerlendirilecek olursa, edimsel durumlar belirli bir tarihsel örgüyü nedenlerin sonuçlarında temellendirerek okuyucuyu ‘bunun böyle olabileceği, nedenin de bu olduğu’ kapanımında ikna etmeye çalışıyor, ‘çatlayabilecek olanaklar alanını’ öngörülerıyla sıvıyorlar. Tarihçi, okuyucuyu ikna ederek ona huzur veren konformist bir düzenciliği aşıyor adeta. Hatta ‘tarih üzerine düşünmek’ edimselliğinde verilen bu bilgilerde, tarihin tekerrürden ibaret olduğu aşkınlığı bile yer yer bireylere fısıldanıyor. Bu kutsallaşarak aşkınlaşan edimsellikte tarihi ‘yer’inden oynatmamak, tarihe bakarak geleceği inşa etmek gerekiyor. Bu alanda ‘idea’lar beliremiyorlar,

çünkü tarih tekerrürden ibaret ise, ‘idea’lar düşünülmüş oluyorlar; onlardan feyz almak, düzen için yeterli bir uysallaştırıcı süreklilik pratiği oluyor. “Deleuze ‘tarihe sığmayan’, ‘tarihe ait olmayan’ bir boyut olarak oluştan söz ederken tarihi edimsel durumların ardışıklığı olarak düşünüyor aslında. Tarih birbirini izleyen edimsel durumlardan, dolayısıyla varlığın bir boyutundan ibaret. Tarihçinin işi de bu edimsel durumlar arasında neden-sonuç ilişkileri kurarak değişimleri ve süreklilikleri aydınlatmak” (Yücefer, 2016b, s. 108).

Tam da Deleuzecü oluş ve tarihselcilik kavramlarını anlamlandırmaya çalışırken, aklıma yüksek lisans dönemimden hiç unutamadığım bir anı geliveriyor. Yüksek lisans dönemimde, tez danışmanım Semra Aydın ile birlikte, insan ve varlık içerisinde mimari yolculuk oluşları çalışırken (Mortaş, 2012), İstanbul Teknik Üniversitesi ile Westminster Üniversitesi öğrencilerinin biraraya gelerek, bir atölye çalışmasına kentsel deneyim haritalamaları oluşturmaları için Balat semtinde geziniyor olduğumuzu hatırlıyorum. Bu kentsel deneyimin bir sürecinde, Westminster Üniversitesi’nden bir akademisyen ile şehir içi vapur yolculuğunda gerçekleştirdiğimiz bir diyalog, hiç unutamıyor olduğum bir içerik barındırıyor. Konunun ‘bir şekilde’ Türkiye’nin dünya üzerindeki konumuna denk gelmesiyle birlikte, diyalog içerisinde ‘Türkiye’nin Asya ile Avrupa arasında bir köprü vazifesi gören jeopolitik ve stratejik bir arakesitte bulunuyor olduğu’nu söylediğimi hatırlıyorum. Bu söylemimle yönelik burada diyaloga geçtiğim akademisyenin verdiği cevaplama oldukça düşündürücü duruyor. Verilen cevap şöyle oluyor: “Herkes ülkesine dair, bir yerlerin ortasında stratejik bir konuma sahip olduğunu düşünüyor”. Burada akademisyenin düşüncümü, tam da Deleuzecü oluşun tarih üzerine söylediği çatlayan diyalogu anlamlandırabilir gibi duruyor. Herkesin genel kanısı, oluşa geçmiyor. Herkesin tarihselciliği, herkesin temsili, yönetimselliğin ardışık düzenciliği oluyor ve bu boyuttaki edimselliklerde yaratıcı oluş hiçbir şekilde açığa çıkamıyor. Oluş, edimselin etrafındaki virtüel bulutların sisli atmosferinde, kaleydoskopik bir yanardöner farklanmada olup duruyor. Oluş betimlenerek formüleleştirilebilecek bir uzam değil. Oluş tarihselci nedenlerin sonuçlarına iliklendiği bir uzama sığmayarak, belirlenemeyen, öngörülemeyen ve öğretilemeyen bir boyutta açığa çıkıyor. “Oluş işte burada meydana geliyor: şey durumlarında değil, şey durumlarını kuşatan virtüel katmanda. Bu görece bağımsız katmanın ‘olduğu gibi’ açığa çıkmasıyla edimsel şey durumları düzeyinde işleyen neden-sonuç ilişkileri kesintiye uğruyor. Yeni yaşam

olanakları, başka olanaklı dünyalar görünürlük kazanmaya başlıyor” (Yücefer, 2016b, s. 108-109).

Elbette oluşun tarihe sığmayan, tarih dışı bir yerlerde açığa çıkıyor olması ifadesi, anlaşılması çok kolay bir mesele değil. Tarih birbirine zincirlenen ve birinin nedeninin, diğerinin sonucunu ürettiği edimselliklerin sıralandığı bir dizgi. Ama varlığın tamamının bu dizgiden ibaret olduğunu söylemek mümkün değil. Bu tarihselci dizgi, varlığın yalnızca bir boyutu olabiliyor ve tarih boyutu ‘olumsuz’ edimselliklerin alanı oluyor. Oysaki varlığın virtüeldeki ucu bucağı belirlenemeyen ve benim zamansallığıma indirgenemeyecek aralıklarda devrim gösteren bir olanaklar alanı bulunuyor. Oluşun tarihe sığmıyor oluşu, tarihselci dizginin varlığın bir boyutundaki edimsellikleriyle ilgili olmayışından kaynaklanıyor.

Deleuze, oluşun tarihe sığmayan halini daha anlaşılabilir bir minvalde ifade edebilmek için, kadın, devrimci, filozof gibi özneleri düşünerek, onların tarih, oluş ve olay ile ilgili hallerini ele alıyor. Oluşun tarihle hiçbir ilgisinin ve ilişkiselliğinin bulunmadığını, söz konusu öznelliklerin virtüeldeki tekilliklerinden bahsederek açığa çıkarıyor. Öznelliklerin virtüeldeki tekilliklerinden bahsetmek demek, genel olarak kadın olma durumundan, bütün bir devrimci kitlesinden ya da var olan bütün filozoflardan konuşmaya başlamak demek değil. Bir anlamda Deleuze, tarihe sığmayan kadın-oluş, devrimci-oluş ve filozof-oluş’taki yaratıcılıktan konuşmak istiyor aslında. “Kadınlarla karışmayan geçmişleri ve gelecekleriyle bir kadın-oluş var, kadınların, tarihlerinden, gelişimlerinden ve geleceklerinden çıkmaları için, önce bu oluşa girmeleri lâzım. Devrimin geleceği ile aynı şey olmayan bir devrimci-oluş var ve bu zorunlu olarak militanlardan geçmiyor. Tarih felsefesi ile hiç bir ilgisi olmayan ve felsefenin tarihinin hiç bir yere sınıflandıramadığı yerden geçen bir filozof-oluş var” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 15).

Oluştaki anlamlandırılmayı bekleyen başkaca bir mesele de, oluşta birbirleriyle değiş tokuş yapan iki terimin var olmaması. Bu, oluştaki olay anında virtüel ve edimselin değiş tokuş yapma edimselleşmesini gerçekleştiriyor olmalarının açıklaması olabilir. Oluştaki, değiş tokuş değil, eğer ikili diyaloglar konuşulacaksa, doğrusal veya paralel evrenlerde olmayan iki varlığın karşılaşmalarındaki birbirlerinden kapma oluş açığa çıkıyor. Deleuze bunun için orkide ve bal arısının ikili karşılaşmalarından bahsediyor. Orkide’nin ‘bal arısı-oluş’u, bal arısının da ‘orkide-oluş’u, ikili bir kapmanın bir tür tek oluşunu sergiliyorlar ama Deleuze bunun kesinlikle ‘karşılıklı

ilişki’ olmadığı konusunda uyarıyor. “Bal arısı orkidenin yeniden üretim aygıtı, aynı anda da orkide bal arısının cinsel organı oluyor” (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 16-17). Paralel olmayan evrenlere mensup iki varlığın karşılaşmalarındaki kapma oluşu, ‘aynı anda aynı tek oluş’u açığa çıkarıyor böylelikle (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 : Virtüelin virtüel olarak açığa çıkması olarak tarih dışı oluş ve kapma-oluş (Mortaş, 2021).

Bu tarz bir Deleuzecü karşılaşmada ister istemez ‘montaj-oluş’ ve ‘melez-oluş’ kavramlarını düşünmeye başlıyorum. Orkide ve bal arısının paralel olmayan, doğrusal olmayan evrenlerdeki varlıklarının birbirlerinden kapma oluşu tekil bir virtüellikte farklanarak açığa çıkarıyor olmaları, ‘melez-oluş’un olanaklar alanını düşünmeme neden oluyor. Ama burada sanırım böylesi bir konuşmanın bir belirlenime doğru yolculuk olarak edimselleşmesi değil de, virtüelin sisli bulutlarında başkaca olanaklar alanının ‘idea’larını tetikleyecek olmaları bağlamında bir fısıldama; bir tür kekeleme olarak açığa çıkması, çalışma alanı için daha anlamlandırıcı bir kavrayış olacak. Çünkü edimselleşme bağlamında bir melezleşmeden ziyade, virtüelde açığa çıkabilecek olan ve doğrusal olmayan evrenlerin karşılaşmalarındaki melez-oluşun tekil içkinliği gibi bir düşünüm algılıyorum. Öyle ki Deleuze, oluşa dair doğrusal olmayan evrenler olarak insan ve hayvanın tarihe sığmayan karşılaşmalarında bir tür yersizyurtsuzlaşan oluştan da bahsediyor. Oluşa yönelik bu kavram yaratımında kedi veya köpek olmak durumunda edimselleşmeyen bir insanın, tarihe ait olmayan, tarihselcilikte belirmeyen başkaca bir ‘hayvan-oluş’u bulunuyor elbette. Bu hayvan-oluş, devrimci-oluş, kadın-

oluş ve/veya filozof-oluşun edimsel ve edimselleşme ile hiçbir ilgisi bulunmuyor. Oluş, virtüele ait. “Edimsel nesneye baktığımda onu saran potansiyelleri görmüyorum. Oluş sırasında işte bu potansiyeller açığa çıkıyorlar, adeta görünür hale geliyorlar. Oluşa odaklanmak, oluşa yerleşmek çıkarsamanın ötesine geçmeyi, virtüeli doğrudan deneyimlemeyi sağlıyor. Başka bir deyişle, oluş virtüelin edimselleşmesi değil, virtüelin virtüel olarak açığa çıkması” (Yücefer, 2016b, s. 106).

Öyleyse çalışmanın şu aşamasında artık ‘farklanma’ ve ‘farklılaşma’ kavramlarını anlamlandırmaya geçebilirim. Oluşun bir karşıttan bir karşıta değil, farktan farka doğru ilerliyor olduğundan bahsetmiştim. Farklanma, bu çalışmanın açığa çıkıyor olduğu döneminde Deleuze ile etraflıca tanışıklığı bulunmayan bir araştırmacı için oldukça karşılaşılmadık bir deyiş. 2017 yılında Burcu Yalım ve Emre Koyuncu’nun Türkçe’ye çevirdikleri Deleuze’ün Fark ve Tekrar (*Différence et Répétition*) kitabında, ‘farklanma’ diye çevrilmiş bir kelimeye rastlanmıyor. Farklanma deyişiyle Hakan Yücefer’in Deleuze okumalarında karşılaşıyor. Deleuze Fark ve Tekrar kitabında *différentiation* ve *différenciation* yazım şekilleriyle iki ayrı kelimenin oluş, virtüel, edimsel ve edimselleşme kavramlarıyla olan ilişkiselliklerini de ayrı ayrı ele alarak konuşuyor. Kitabın çevirmenleri ise *différentiation* kelimesini farklılaşma^t, *différenciation* kelimesini ise farklılaşma^c halleriyle önerme yoluna gittiklerini, kitabın başındaki çevirmenin notu kısmında açıklıyorlar²³. Ayrıca açıklamada, şimdiye kadar çalışmamda hiç kullanmamış olduğum ‘aktüelleşme’ kelimesine de rastlanıyor.

Farklanma ve farklılaşma kavramlarını etraflıca anlamlandırmaya geçmeden önce, çalışmanın neden aktüelleşme deyişini kullanmıyor olduğunu açığa çıkarmakta oldukça önemli bir boyut bulunuyor. Deleuze’ün kullandığı haliyle Fransızca’daki ‘*actualisation*’ kelimesini ‘aktüelleşme’ olarak dilimizde konuşmak, ciddi içerik bozulmalarına ve Deleuze’ün olduğu gibi kavranılamayışına yol açıyor. Aynı durum, Fransızca’daki Deleuzecü ‘*le virtuel et l’actuel*’ kavramlarının dilimizde ‘virtüel ve aktüel’ olarak yer almaları için de son derece geçerli. Şunu açıkça ifade etmek gerekiyor ki aktüel denildiğinde, kavrayışında ‘gerçek’, ‘hakiki’ ve ‘esas’ anlamlarını

²³ Meseleyi ortaya koyabilmek adına, çevirmenlerin ilgili notunu paylaşmak gerekiyor: “Deleuze Fransızcada özünde türev almak anlamna gelen matematiksel bir terim olan *différentiation* kelimesi ile genel olarak farklılaşmayı ifade eden *différenciation* arasında önemli bir ayrım yapar. Birincisi virtüel alandaki farklılaşma süreci veya bir İdea’nın virtüel içeriğinin belirlenimi olarak cereyan ederken, ikincisi virtüelin türlere veya belirgin parçalara ayrılarak aktüelleşmesi anlamındaki farklılaşmayı ifade eder” (Yalım ve Koyuncu, 2017, s. 5).

da düşünmeye başlıyorum. Oysaki virtüel tam anlamıyla bir gerçeklik, hakikat oluyor. Virtüeldeki oluş tam anlamıyla gerçekliği yaratma olanaklarını barındıran boyut. Virtüel'e sanal da diyemiyorum. Çünkü virtüel gözümün gördüğü edimsel şeyler kadar gerçeklik içinde bulunuyor. Bir şeyin gerçek olması için gözümün görmesi, elimin dokunması gerekmiyor. Böylelikle diyebilirim ki, daha anlaşılabilir ve kavranılabilir buluyor olduğumdan, bu çalışmada 'actuel' ve 'actualisation' kavramları için Yücefer'in kullanıyor olduğu 'edimsel' ve 'edimselleşme' deyişlerini kullanmaya devam etmeyi anlamlı buluyorum. Elbette ki aynı anlamlılık, Deleuze'ün 'différentiation' kavramı için 'farklanma', 'différenciation' kavramı için de 'farklılaşma' deyişlerini kullanmaya devam edecek olmamda da beliriyor. Bu anlamda Fark ve Tekrar kitabından yapacağım alıntılamlarda da bahse konu kavramları Yücefer'in kullandığı hallerine dönüştürerek konuşacağım.

Deleuzecü oluşta 'farklanma', virtüeldeki fark yaratım olanaklarının kaotik boyutlanmalarına denk düşüyor. 'Farklılaşma' ise, edimselleşmenin çeşitlenmesinde yön kazanıyor. Kelimelerin etimolojik kurulumlarına bakıldığında, 'fark-lan-ma' içkin bir tekil virtüelliğin olanaklar alanını ifade etmeye çalışıyormuş gibi duruyor. 'Farklı-laş-ma' ise, her farklanma olanağının başkaca edimselleşmelere yönelerek kendi farklılıklarını kurmaya başlamaları gibi bir şey düşündürüyor. Farklanma virtüelde, farklılaşma da edimselleşmede düşünülüyor. "Farklılaşma virtüelin şey durumunda edimselleşmesine karşılık geliyor, farklanma virtüelin kendi içindeki çeşitlenmesine denk geliyor. Bir yandan, virtüel edimselin tamamlanmamış bir kopyasından ibaret olmadığı için, virtüelin şey durumunda edimselleşmesi zaten kendi başına bir farklılaşma barındırıyor. Diğer yandan, oluş sırasında virtüel sadece edimselleşerek farklılaşmıyor, virtüel virtüel olarak da başkalaşım geçiriyor, çeşitleniyor, farklanıyor" (Yücefer, 2016b, s. 107). Ama böylesi bir Deleuze okumasında, virtüelin şey durumunda edimselleşmelerinin farklılaşarak kendi farklılıklarını kurmaya başlamalarındaki bu sürece eş zamanlı olarak, virtüelin sisli bulutlarındaki farklanma gerilimlerinin de edimselleşen farklılaşmalara bulaşma olanaklarının farklandıklarını hiç akıldan çıkartmamak gerek. Daha açık bir ifadeyle, virtüel şey durumunda edimselleşerek farklılaşıyor, edimselleşmeleri hep sarıp sarmalayan virtüeldeki farklanmaları da aynı andaki bir tek oluş içerisinde değerlendirebilmek gerekiyor.

Tam da burada, farkanma ve farklılaşma kavramlarının ‘olum’ olanağı bulunan anlamdaki ‘olumlu’, ‘olumlama’ (*affirmation*) ve ‘olum’ içeriği bulunmayan anlamdaki ‘olumsuz’, ‘olumsuzlama’ (*negation*) terimleri ile olan ilişkiselliklerini kavramaya başlamak gerekebilir. ‘Olumsuz’un, kendi olanakları üzerine kapanmış, olmuş ve bitmiş kurulu bireyselliklerin edimseline ait olduğunu, bu bölümün başlarında, karşıtlıklar aracılığıyla ifade etmeye çalışmıştım. Olumsuz, ne virtüelde, ne de edimselleşmede yer alıyor. Olumsuz edimselde bulgulanabilen bir tür değilme, karşı çıkışın çıkmaz sokağında sonlanma, kapanım demek. Olumsuz, düşünceye, yorumlamaya, sorunsallaştırmaya kapalı bir belirlenim alanındaki edimselin niteliği oluyor. Farkanma virtüelin kendi içerisindeki çeşitlenmesi, farklılaşma ise bu virtüelliğin türlerine ve parçalarına ayrılarak edimselleşmesi demek olduğuna göre, ve ‘olumsuz’ da yalnızca edimsel ait ise, ‘olumsuz’ farkanma ve farklılaşma süreçlerine eşlik edemiyor, farkanma ve farklılaşmada yer almıyor. Virtüel ve edimselleşmenin ‘idea’sı, olumsuz diye bir kavram içeriğine sahip değil. İlk süreç olarak farkanma “tüm olumsuz belirlenimleri dışarıda bırakan ve kaynaklarını olumlamanın genetik veya üretici unsurlarında bulan ilişkilerin ve noktaların, yerlerin ve fonksiyonların, konumların ve *farksal* eşiklerin tayin edildiği bir problem kipinde saf *olumluluğun* tasvirinden ayrılamıyor. Farklılaşma da bu yerleri ve konumları işgal eden *edimsel* terimlere ve bu ilişkileri ve fonksiyonları cisimleştiren gerçek ilişkilere ilişkin olan türetilmiş sonlu olumlamların üretiminden ayrılamıyor” (Deleuze, 2017, s. 276).

Deleuze ‘sonlu olumlama’ deyişiyle edimselleşme sürecinden bahsediyor. Sonunu edimselde inşa edip bitirerek ‘olumsuz’da durağan hale bürünmesi bağlamında sonlu olumlama edimselleşmelerinin, olumsuz edimselde sonlanacağını ifade etmek istiyor. Ama farkanma virtüeldeki oluşun saf olumluluğunun betimlemesinden, farklılaşma da edimselleşmedeki sonlu olumlamanın üretiminden ayrılamıyorlar. Olumsuz ise karşıtlıkların edimsel kapanımlarına ait.

Olumsuzun varlığı, bitirilmek üzere şantiyeye yollanan sonlandırılmış bir mimari uygulama projesinin temsili ile inşa edilmiş mimarlık nesnesinin arakesitini donduran, tüm olumlamları saf dışı bırakan bir denetimin güvenli, sarsılmaz niteliği oluyor. Bu sarsılmazlıkta ise başkaca edimselleşmelerin farklılaşmaları bastırılarak olumlamlarının sonlarına getiriliyorlar. “Olumsuzun formları gerçekten de *edimsel* terimlerde ve gerçek ilişkilerde belirebiliyor, ancak terimlerin ve ilişkilerin

differentiation	oluş	différenciation
farklanma		farklılaşma
virtüelin kendi içindeki çeşitlenmesi	olum	virtüelin şey durumunda edimselleşmesi
virtüelin virtüel olarak başkalaşım geçirmesi	saf olumluluk	edimselleşmenin farklılaşarak çeşitlenmesi
	sonlu olumlama	
	olumsuz - - - edimsel	
	karşıtlıkların kapanımları	
	farklanma - - - kesinti - - - virtüel alan kapanıyor	
farklanma ve farklılaşmadan koparılmı	insanın şey durumunda sona ermesi	

İşte bu sebeptendir ki bu tez çalışması, inşa edilmeye yönelik olmayan eleştirel mimari temsildeki oluş farklanmalarını açığa çıkarmak niyetinde oluyor. Geleneksel ve denetimsel mimari temsilin kendi olanakları üzerine kapanan edimsel inşaatlarının karşıtlıkçı ve yönetsel alanlarından koparak, virtüel farklanmalardaki yaratıcılığın uçsuz bucaksız ‘kapma oluş’larını; doğrusal olmayan evrenlerin tarihe yerleşmeyen yersizyurtsuzlaşmalarındaki kaygan zemininde özgürleştirilmelerinin değerini, eleştirel-oluşun devinim ve dönüşümlerinde yenilemeye çabalıyor. Çalışma, aşkınlaşarak kutsallaşan temsil geleneklerinin edimsel yapısalcılığındaki olumsuz kapanımlarındaki iki boyutundan ziyade, tekil virtüelliğin içkinlik düzleminde farklanan *temsil-oluş* potansiyelleri bağlamında, tarihe sığmayan çokluk boyutlanmalarının doğrusal olmayan karşılaşmalarındaki yaratıcı oluşlarına dertleniyor. Öyle ya, “inşa iki yönlü, iki boyutlu bir süreç. Farklılaşma inşaatın şey durumunda sona ermesiyle tamamlanırken farklanma kesintiye uğruyor, virtüel alan kapanıyor” (Yücefer, 2016b, s. 107). Virtüel alandaki farklanmanın kesintiye uğramaması için ise mimari temsilin edimseldeki olumsuzda sonlanmaması, temsil-oluş farklanmalarını olayda, harekette; dinamik boyutta kavraması gerekiyor. Çünkü

tekil virtüelliğin içkinlik düzlemi “bir kaos kesiti gerçekleştirmekle, kavramların yaratılmasına sesleniyor” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 45).

Deleuze ‘temsil’in tarihselci kapanımını ‘olumsuz’ anlamdaki bir edimsellik ile düşünüyor. Ona göre belirlenim halinde gösterilen her temsil, mevcut olanın yeniden sunulmasıyla sonlandırılmış bir hali oluyor. Deleuze’de oluş, bir taklit, bir kopya değil. Oluş ‘benzemezler’in düşünülmeyenlerinde yatıyor. Ama benzerlikler geleneğin bir modelini örnek alıyorlar ve onun kopyasını yeniden sunarak temsil geleneğinin zincirlerini sağlamlaştırıyorlar. Böylelikle temsil, temsil edilmesi gereken andırıışların belirlenimi halinde ‘kendinde fark’ kavramını tarih içinde saf dışı bırakmış oluyor. Temsilin organikliği, organlı bir beden olarak, dışarıdan gelebilecek her türlü öteki-oluş’un müdahalesine karşı bir kapanım, bir başkaca yaratım olanaklarına karşı olumsuz bir ‘olum-olanağı-bulunmamak’ta sonlandırıyor kendisini. Klasik temsilin organikliği, andırıışların karşıtlıkçı kutuplarındaki düşünülebilirliklerinde ‘oluş farklanmaları’ndan bihaber oluyor. Bu kavrayışta olumsuz, “kökensele veya mevcut [*présent*] değil, daima türemiş ve temsil edilmiş [*représenté*] olan: fark ve farklılaşma süreci olumsuz ve karşıtlaşma sürecinden önce geliyor” (Deleuze, 2017, s. 276).

O halde Deleuzecü fark felsefesinde olumsuz temsilin kavranış halini biraz daha açıklamak önemli olabilir. Deleuze, felsefe ve düşünce tarihi boyunca sürekli olarak karşımıza gelen neden [*ratio*] ilkesinin virtüel alanı kapatan dört kökünden bahsediyor. Platoncu bir gelenekten beslenerek günümüzde de yönetsel ve denetsel her edimselliğin sürdürülmesi bağlamında çizgилilikleri ve koordinasyonları güvence ve kontrol altında tutan bu dört kök, ‘kendinde fark’ı boyunduruğu altına alarak, ‘fark’ı öngörülebilir, tarih içinde bulgulanabilir ve tahmin edilebilir bir gözetim alanında denetliyor. Bu dört ilkeye göre farkın farksal değerinin düşünülebilir ve ölçülebilir olması gerekiyor. Neden ilkesinin dört kökü, temsilin organları bilinebilen; temsilin başkaca bedenlerle birleşmesine imkân vermeyen kendi içsel düzenine hapsolmuşluğundaki organikliği anlamına geliyor. “Fark ancak ehlileştirildiğinde, yani temsilin dörtlü zincirine vurulduktan sonra düşünülebilir hale geliyor: kavramda özdeşlik, yüklemde karşıtlık, yargıda analogi, algıda benzerlik” (Deleuze, 2017, s. 343).

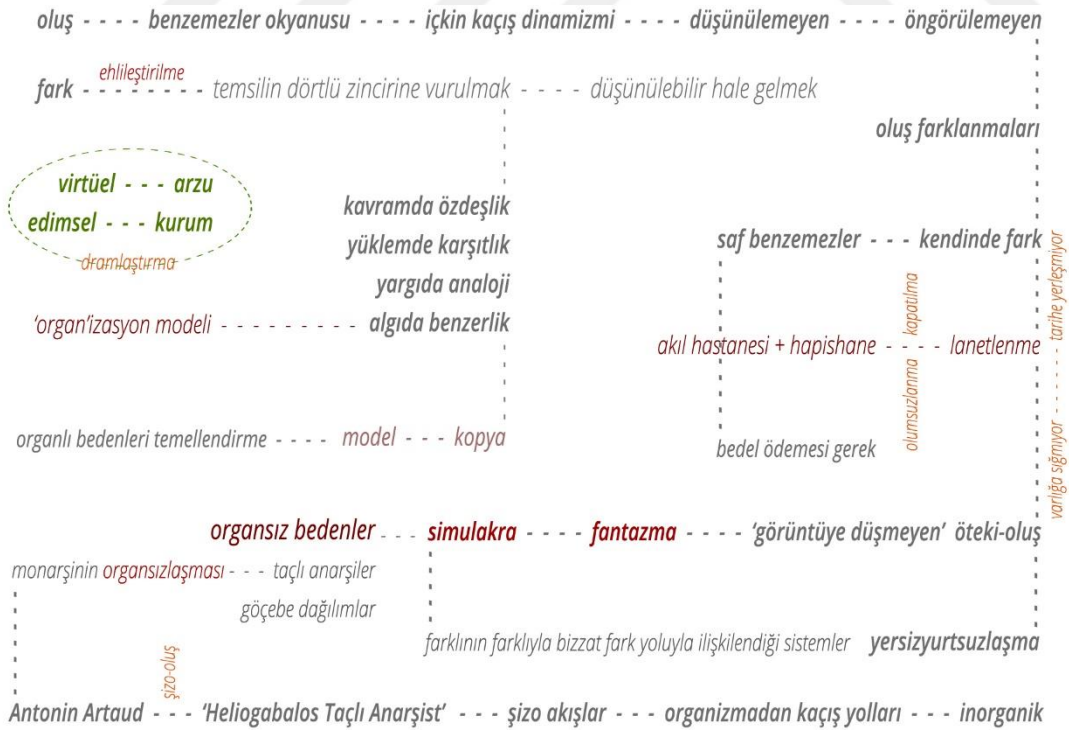
Ehlileştirilmemiş ‘Benzemezlik Okyanusu’ndaki oluşların fark(lanma)ları, saf benzemezlerdeki kendinde fark, temsilin dörtlü zincirlerine vurulamadıkları için lanetleniyorlar, toplum ve geleneksel düşünme öğretisinin ötekileri bağlamında,

toplumsallığın huzurunu ve konforunu tehdit ettikleri için akıl hastanelerine, hapishanelere kapatılıyorlar. Saf benzemezler, perspektifin hem ilahi hem de rasyonel olabilme sonsuzluğunu elinde tutabilen aşkınsal kutsallığındaki odak noktasında sonlanmıyor oldukları için cehennemin çukurlarında terkediliyorlar. Bu oluşun farklanmasındaki kendinde fark, tarihe sığmıyor, hakkında bir fikir yürütülemiyor. Öyle ya, yargı veren hâkim düşünce yaratıcılıktan ziyade ‘yaratılmışlık’ ile ilgileniyor. Böylelikle temsilin başkaca oluş olanakları neden ilkesinin dörtlü kök zincirine prangalanarak edimsel kapanımların gözetimsel kapatılmalarında olumsuzlanıyorlar. Oysaki kendinde fark, organlı bir beden kendi içsel devrelerindeki kapanımı gibi organik olan değil de, başkaca bedenlerle, oluşlarla birleşebilen, organlarının bir birlik işlevinde uysallaştırılmadığı ‘organsız beden’ in inorganik ve ölçüsüz kapma oluşlarına ait. Bu anlamda neden ilkesinin dörtlü zincirine vurulmayan her temsil-oluş gibi “kendinde fark lanetli oluyor, bedel ödemesi gerekiyor veya onu yaşanabilir ve düşünülebilir kılan ve onu organik temsilin nesnesi haline getiren bir nedenin gözetiminde arınması gerekiyor” (Deleuze, 2017, s. 343).

Deleuze Platonculuğun temsil alanındaki ayrımcılığını, ahlaki bir güdülenme (*motivation*) ile vuku bulan ‘model’ ve ‘kopya’ mefhumlarındaki neden ilkesinin benzeyiş, özdeşlik ve andırış denetimleri ile düşünmek istiyor. Bu kavrayışta model ve kopya temsilleri, görünen ile görüntüye düşenin uzlaşmaları bağlamında birbirlerinin organikliklerini, organlı bedenlerini temellendiriyorlar ve temellenmiş olan kopya, üretilmiş edimsel olumsuzluğa kapanıyor. Ama model ve kopyanın temsil uzlaşmalarında ‘görüntüye düşmeyen’ bir öteki-oluşun, varlığa sığmayan ya da model-kopya yakınlığının tarihine yerleşmeyen başkaca yersizyurtsuzlaşmaları var. Deleuze temsilin benzemezler okyanusundaki ehilleştirilemeyen oluş farklanmalarını ‘simulakra’ ve ‘fantazma’ kavramlarında açmıyor. “Simulakra farklının farklıyla bizzat fark yoluyla ilişkilendiği sistemler” (Deleuze, 2017, s. 388). Bu sistemlerin serilerinde hiçbir ‘şey’ görüntüye düşmeyerek, farklarının farklanmalarını oluşun sisli vürtüel bulutlarında organsızlaştırıyorlar. Fantazmalar ve simulakralar hem tanımlanamıyorlar, hem de tanımlanamazlıkları oluşlarında fark yaratıyorlar. Fantazmagorik simulakralarda arzunun bilinçdışı kaosmozları, modelin ve kopyanın koordinasyonlu andırışlarını taşıyorlar. Simulakra model-kopya yakınsamasındaki benzeşme denetiminden kaçarak ıraksama ve merkezsizleşmeye ait oluyor. Simulakranın “her biri farklardan oluşuyor ve diğerleriyle farkların farkları aracılığıyla

iletişim kuruyor. Temsilin hiyerarşilerinin yerini taçlı anarşiler; temsilin yerleşik dağılımlarının yerini göçebe dağılımlar alıyor” (Deleuze, 2017, s. 362).

Burada Deleuze’ün ‘taçlı anarşiler’ deyişindeki ‘monarşinin organsızlaşan bedeni’ yaratımı hakkında bir parça dertlenmek gerekiyor olabilir. Deleuze, oyun yazarı, yönetmen ve şair olan Antonin Artaud tiyatrolarına yönelik tekil içkin virtüelliklerden oldukça beslenen bir filozof. ‘Organsız beden’ kavramını Artaud’nun ‘Zulüm’ isimli tiyatrosundan çıkarımladığı, herkesin haberdar olduğu bir olgu. Ama simülakraya yönelik anılan ‘taçlı anarşiler’ deyişiyle, Artaud’nun bir başka tiyatrosundaki organsızlaşan beden temsiline geçiliyor. Bu sefer anlamlandırılması gereken tiyatro, Artaud’nun ‘Heliogabalos Taçlı Anarşist’ eseri oluyor. Esere göre taçlı anarşi, Roma hükümdarı Heliogabalos’un, monarşinin altını oymak için geceleri toplumun içerisine karışarak kendi bedensel arzularını oluşturma geçirdiği bir tahmin edilemeyen farklanmada açığa çıkıyor. Roma hükümdarı olduğu halde Heliogabalos’un kavramsal yaratımının temsil-oluşunda, “bedenin şizo akışları yaratan ve kesen bir üretim noktası olarak doğasında barındırdığı anarşi, organizmadan kaçış yolları, ahlaki ve öznel kodların nasıl parçalanabildiği, Heliogabalos’un şizo-oluşları üzerinden gösterilmeye çalışılıyor” (Uzunlar, 2017, s. 204), (Şekil 3.6).



Şekil 3.6 : Saf benzemezlerde organsız beden oluş (Mortaş, 2021).

Deleuze taçlı anarşi kavramını kullanarak, benzemezlik okyunusundaki farkların farklar aracılığıyla ilişkilendiği tanımlanamaz öteki-oluşların tarihe sığmayan alanındaki şizofrenik-oluş potansiyeli ve yaratıcılığindeki inorganikliğe atıfta bulunuyor. Artaud'nun eserindeki hükümdar Heliagabalos, kendi bedensel akışında bir şekilde var olan öngörülemez içkin kaçış dinamiklerindeki virtüel farklanma olanaklarını, elinde tuttuğu monarşik güç içerisinde monarşiden kaçarak şizofrenik oluşta organsızlaştırıyor. Deleuze felsefesinde taçlı anarşi, toplumsal 'organ'izasyon modelleri dışına taşarak arzu yoğunluklu organsız beden birleşmelerinde akışa uğrayan yersizyurtsuzlaşma gerilimlerini; neden ilkesinin dörtlü zincirine vurulamaksızın oluş sürecindeki farklanmayı ima eden kavramsal yaratım oluyor.

Kimi Deleuze okumalarında ise, virtüelin virtüel olarak açığa çıkmasına ait olan farklanmadaki organsız, inorganik yersizyurtsuzlaşan oluş *arzu* ile, temsilin dörtlü zincirine vurulan (aynı, benzer, analog ve karşıt) toplumsal organizasyonlar da *kurumsallaşma* kavramlarıyla ilişkilendiriliyorlar. Organsız beden kendi içsel birliğine kapanmayan, başkaca oluş olanakları ile birleşme arzusunun akışına uğrayabilen göçebesellik iken, organlı beden, organizasyonunun kurumsallığını organların bütüne hizmet veren işlevselciliğinde bilinir ve denetlenir kılan yerleşiklik oluyor. Bu okumalarda “virtüelle edimselin ilişkisi Deleuze’de arzuyla kurum ilişkisini dramlaştıran şey oluyor. Sınır Göçebeler, onlar bu yüzden tarihte iz bırakmıyorlar” (Ichida ve Zourabichvili, 2016, s. 30).

Belki de Deleuzecü oluş, sınırlarını bilebiliyor olduğumuz nedenci klasik insanın benmerkezci karşıtlıkçılığından kaçmaya çalışıyor. Peki ama, virtüeldeki oluş farklanmalarının gerilimleri tarihselci insan olmak zorunda olmayan başkaca bir insan-oluş var, meselesine gelebiliyor mu? Bu tarz bir insan-olmayan insanın oluş potansiyelini şimdilerde nasıl açıklayabilirim? Dahası, Deleuzecü oluş eleştirelliklerindeki kavram yaratımlarının bugünkü farklanışlarından önce, yirminci yüzyılın son çeyreğinde de, temsil ortamının eleştiri oluşa yönelik kavrayışları akışta farklanarak organsızlaşabildi mi?

Çalışma alanının gelebildiği bu orta alanda açığa çıkan sorunları anlamlandırmaya çabalayarak, Deleuze sonrası deneyimlenen dünyadaki eleştiri, oluş, insan olmak zorunda olmayan başkaca bir insan-oluş mefhumlarını, temsilin zincirlerine vurulmayan, organsız bedenlerde göçebesel bir akışta farklanarak yersizyurtsuzlaşan temsil-oluşların *insan sonrası* boyutunda sorunsallaştırmaya çalışacağım.

3.3 Organsız Birleşmeler: İnsan Sonrası

İnsanın bilinciyle temellendirdiği dünya içinde, insan-olmayan dünya ve insan-olmayan insanın inorganik birleşmelerinde, insan-sonrası eleştiri oluşların biyoteknolojik/teknobiyolojik melezleşmelerindeki insan-öznenin edimsel bilincini terk eden başkaca temsil-oluş yaratıcılıkları belirmeye başlıyorlar. Bu ortamda mimari temsil düşüncümleri, hisseden makinelerin özneleşen makinik imgelemelerini çağırabiliyorlar ya da bireyin hissetmesi, neoliberalist bir ortamda yeşeren karşı-özne kuramsal mekanizmaları örgütleyebiliyor. Söz gelimi “Žižek, reklamcılıkla örneklediği arzu aygıtı ve etki-üreten Deleuzecü ‘arzulama makineleri’ arasında kışkırtıcı bir biçimde bazı benzerlikler olduğunu iddia etmek üzere özellikle dokunaklı bir ‘Deleuze okuyan yuppie’²⁴ imgesi canlandırıyor” (Martin, 2017, s. 328). Elbette burada, Marksist gelenekten gelen Žižek’in canlandırmasını başkaca bir açıdan ele almak verimli olabilir. Yuppie makineleşen bir insan-nesne olarak düşünüldüğünde, Deleuze’nün arzulama makineleri insanlaşan bir makine-özne melezliğinde, yeni bir tür mimari temsil-oluş olanağını çağırıyor olabilir. Ne var ki bu tarz bir düşünümün melezleşen, yersizyurtsuzlaşan göçebe altyapısının nedenselliğini anlamlandırabilmek için, ikinci epokhal ontolojik kriz olarak moderniteden kopuş ve bu krizin *pharmakon*u olarak postizmlerin açığa çıkması sonrasında, seksenli yıllara gelindiğinde beliren eleştiri ve temsil ilişkisinin kendi üzerine kapanan edimselliğini de serimlemek gerekiyor. Bir başka deyişle insan sonrası eleştirel kuramı çağırın temsil-oluşa yönelimin hemen öncesindeki ontolojik edimlenme kapanımının krizini, eleştiri sonrası (*post-critical*) alanında çıkarımlamak gerekiyor.

Gilles Deleuze felsefesindeki eleştiri oluşun, özellikle 1980 sonrasında hızla teknolojik, dijital ve siber ağlar ile katmanlaşmaya başlayan neo-liberal dünya, onun bilimsel faaliyetleri ile tasarım oluşturma yöntemleri üzerindeki etkileşimsel bağlamlarını dönüştürmüş oldukları söylenebilir. Bu süreçte artık “geniş kapsamlı, indirgeyici nedensellik teorileri, gerçek ve simgesel mekânlarda ittifak ve direniş ağlarını oluşturan ‘miyop’ melez anlatılar ile hızlıca yer değiştiriyorlar” (Walsh ve Boyle, 2017, s. 3). Deleuze’nün temsilin dörtlü zinciri ve neden ilkesinin dört kökü

²⁴ “İngilizcedeki açılımı kısaca ‘young urban professional’ olarak tanımlanan ‘yuppie’, 1980’lerden itibaren beliren, kentli, beyaz yakalı, genç ve ekonomik olarak avantajlı bir sosyo-ekonomik profili tarif ediyor” [Çevirmen dipnotu: Göksun Akyürek (Martin, 2017, s. 328)].

olarak andığı ‘aynı, benzer, analog ve karşıt’ın indirgeyici olumsuzlamaları, miyop melez anlatıların birbirlerinden kapma oluşı geçme potansiyelleri ile yer değiştirmeye başlıyorlar.

Doksanlı yıllara gelindiğinde ise, eleştiri-sonrası olarak adlandırılan, bir tür eleştirel olmaktan geri çekilme tavrının dijitalleşen apolitik duruşuyla karşılaşılıyor. Eleştirel sonrasının savunucuları elbette mimari tasarım alanınının dijitalleşen ara yüzlerinde de yerlerini almış gibi algılanıyorlar. “‘Eleştirel sonrası’ ya da ‘projektif’ gibi çeşitli isimlerle adlandırılan bu tür pratikleri etki odaklı, muhalif olmayan, direnç göstermeyen, çekişmesiz ve dolayısıyla ütopyacı olmayan mimari üretim biçimlerine ortak bir bağlılığa sahip olarak tanımlamak yerinde olabilir” (Martin, 2017, s. 323). Eleştirel sonrası dönemi Deleuzecü bir oluş farklanmasından ziyade, virtüel alanın tekil içkin kaçış dinamiklerindeki organsızlaşan bedenleri yeniden kendi organik bedenlerine döndürme çabasının dijitalleşmesi olarak kavramak da mümkün olabilir. Eleştirel sonrası dönemin savunucularına göre, hızla değişmeye başlayan dünyanın dinamiklerindeki dijitalleşen organizasyonlar bağlamında, mimari projenin temsil alanında çözüm üretmeye odaklandıkları anlık edimsel kapanım pratikleri için eleştirel olmak gerekmiyor. Bunun için eleştirel muğlaklığın kavramsal yaratıcılığındaki sorunsallaştırmalar terk edilerek, pratik çözümlemenin anlık cevap verme hızı dijitalleşen projektif üretimlerde temellendirilerek virtüel alanı sönmüslendiriyor. Bu anlamda özellikle de mimarlık alanında Anderson ve Speaks gibi düşünürler, “eleştirel mimarlığın anlamlarla uğraştığını; oysaki mimarlık disiplininin yapısı gereği bedenle, duyumlarla, atmosferle ve günümüz dünyasında hızla değişen sorun ve durumlara pratik, çabuk üretilebilen çözümlerle uğraşması gerektiğini öne sürüyorlar” (Baydar, 2016).

Burada küçük bir parantez açarak eleştirel sonrası tutumun, ikinci epokhal ontolojik krizin doğurduğu hiperepokhal krizin *pharmakonu* olarak düşünülebileceği kavrayışını dile getirmek mümkün olabilir. Birinci epokhal ontolojik krizin modernliğe karşı geliştirilen bir eleştirel itirazı doğurduğunu, *pharmakonu* olarak Husserlci epokhe ve yönelimsellik kavramlarının açığa çıktığını; ikinci epokhal ontolojik krizin modernite homojenleştirmelerindeki evrenselci edimsel politiklardan kopuşu tetiklediğini, *pharmakonu* olarak da postizmlerin homojen birlikleri dağıtarak, parçalanmaların heterojen yan yanlıkları ve farklılaşan birleşmelerini çağırdığını açıklamaya çalışmıştım. Böylelikle doksanlı yıllarda ortaya çıkan eleştirel sonrası

dönemin de, hiperepokhal ontolojik krizin pharmakonu bağlamında kaosmoz oluşları ve benzemezlik okyanuslarını ehlileştirme nedenselliğindeki dijitalleşen koordinasyonlu ağlar düşünümüyle kavramak mümkün olabilir. Neden çalışmada sürekli pharmakon kelimesini kullanıyorum da, ilaç kelimesini kullanmıyorum? Çünkü pharmakon hem ilaç olabilir, hem de zehir. Özellikle eleştirel sonrası dönemin virtüelin sisli bulutlarındaki potansiyeli dağıtarak, havadaki görünemezliği dijitallikle netleştiren bir tür sakinleştirici, susturucu ya da zehirleyici bir kapanım edimselliği olduğunu, yalnızca ilaç değil, aynı zamanda zehir de olabilen pharmakon kavramı ile karşılayabiliyorum. Bu anlamda “ikinci epokhal ontolojik kriz, eleştirel teori üzerinde belirleyici olan bir geri çekilmeyi beraberinde getiriyor... Bu durum, eleştirel teorisinin hiperepokhal geri çekilişini ifade ediyor” (Yalçın, 2015, s. 141).

Ne var ki mimarlık ortamının dijital yapısalcılığına da sıçramış olan hiperepokhal krizin eleştirel sonrası pharmakonu, eleştiri oluşun hiçbir zaman kaybedilmemesi gerektiğini savunan kuramcılar tarafından kabul edilebilir gibi durmuyor. Bu kuramcılara göre, eleştiri oluşun öldüğü, sona erdiği yok aslında, “şu an olan şey, güncel enformasyon ve iletişim yapıları içerisinde görüntünün dolaşımı esnasında direnmenin yok oluşu. Bu tümenden yok oluş, aslında, Speaks’in ‘Avrupalı kuramın tükenişi’ olarak tanımladığı şey” (Graafland, 2017, s. 376). O halde kuramın tükenişini dile getirmek nasıl bir politikaya denk düşüyor ve ne anlama gelebilir? Kuramın tükenişini dile getirmek, Deleuzecü ‘üniversite felsefesine geri dönüş’ eleştireliliğinden daha da geriye giden bir edimsel. Çünkü aslında kuram, birçok kuramcının kavrayışında düşünülmüşler üzerine düşünmek oluyor. Düşünülmüşler üzerine düşünmek, oluş farklanmalarındaki içkin kaçış dinamiklerinde yer almayan tarihselci bir yerleşme edimselliği. Eleştirel sonrası, organizasyonel kapanımı tam da dijitalleşen dünyada sönümlendirme pratiği. Bu sönümlendirici pratikler, nedensellik teorilerinin *mathemata* ve *techne* altyapılarını, mimari temsilin olumsuzlamalarında dijitalleştirerek yönetsel dünya için bilenebilir, tahmin edilebilir algoritmalarda sonuca bağlıyorlar. Eleştiri oluş dinamiklerini ötekileştirmeye çabalayan doksanlı yılların eleştirel sonrası tutumu, nedensellik ilkelerinin temsil alanındaki dijitalleşen uysallaştırılmaları olarak okunabilir mi? Dahası, “‘eleştirel-sonrası’ tartışmasının, Amerikan siyasetindeki genel sağcı eğilimler gibi, gerçekte 1960’ların ütopyacı siyasetini bütünüyle tarihe gömmek için yeterince iyi gizlenememiş bir çaba olması olası mıdır?” (Martin, 2017, s. 326).

Mimari tasarım ortamında özellikle parametrisist yapısalcılar tarafından yoğun bir savunma ile öne atılan eleştirel sonrası tutum, kuramın bile sonunun geldiğini ima eden bildirileri ile yeni bir tür epokhal krizin fitilini ateşlendiriyorlar. Tez çalışmasında bu krize ‘epokhal-ötesi [*trans-epokhal*] ontolojik kriz’ diyeceğim. Epokhal-ötesi ontolojik krizin ‘*pharmakon*’unu ise insan sonrası [*post-human*] eleştirel kuramın Deleuzecü oluş kavrayışında genişleyen Rosi Braidotti’nin kavram yaratımlarında sorunsallaştırmayı deneyeceğim. Yirmi birinci yüzyılda tasarlanan eleştirel mimari temsillerdeki anlatı oluş farklanmalarını ise, önerdiğim epokhal-ötesi ontolojik krizi Deleuzecü oluş farklanmaları ile Braidottici insan sonrası eleştiri oluş felsefeleri aracılığıyla kritik ederek sorunsallaştırmayı deneyeceğim.

İnsan sonrası eleştiri oluş, doğası gereği hümanizm sonrası çağımızda algılanan ve insan-sonrası durumda beliren yeni öznenin ilişkiselliği ve heterojen çoklu bağlantısallığı üzerinde açılanıyor. “İnsan sonrası düşünürler, bilişsel paniğe sürüklenmeden kendi tarihselliğimize özgü güçlüğü yaratıcı bir biçimde kucaklıyorlar... Bu bilen yeni özne, karmaşık bir insan, insan-olmayan, gezegene ait olan ve kozmik, verili ve imal edilmiş olanın montajı ve düşünme biçimlerimizde temel yeniden düzenlemeler gerektiriyor” (Braidotti, 2014, s. 176). Bildiğimiz tarzdaki hümanizmin, hümanistik olmadığı, benmerkezci ve Avrupamerkezci bir tutumla inşa edilen kibirli bir öznelliğe işaret ettiği görüşünün fark edilmesinden sonraki bir süreçte oluşan hümanizm-sonrasının [*post-humanism*] eleştirelliği, tam da insan olmadığı için hümanist, eleştirel ve yaratıcı olarak anlamlandırılabilir. Rosi Braidotti ‘İnsan Sonrası’ adlı kitabında, insan sonrası özneyi, Deleuzecü içkin kaçış dinamikmi, farklar arasında oluşa geçen dinamik potansiyeller, karamsarlığa ve olumsuzlamaya düşmeyen yaratıcı çokluklar, tekil virtüelliğin yersizyurtsuzlaşan göçebeselliği gibi kavramları aracılığıyla anlamlandırmaya çalışan bir ‘insan olmayan insan oluş’ kavrayışı ile açığa çıkarmayı deniyor. İnsan sonrasındaki bilindik tarzda insan olmayan başkaca bir insan-oluşun olanaklılığı, klasik öznenin tarihselci özne inşasındaki krizine karşı açığa çıkan bir kuramsal kavrayış. İnsan sonrasındaki özne, dünyanın merkezindeki yargı veren yönetimselliğinden koparılarak insan olmayan şeylerle birleşebildiği, organlı bedenini organsızlaştırarak akışa uğratabildiği, sabit kimlik hapisanesinden kurtarılarak doğrusal olmayan evrenler ile kapma oluş birleşmelerindeki farksal gerilimlere açılabilen bir alternatif öznellik. Ama böylesi bir insan olmayan insan-oluşu, nihilizm ve sinizm gibi toplumsallık ile nispeten ilişkiselliğini sonlandırmış ve kendi

kabuğundaki erdemin anlamına ya da anlamsızlığına yönelen bir özne içsellğine geri dönüş tarihselciliğinde de değerlendirmemek gerekiyor. İnsan sonrasında özne, “çoklu aidiyetlerin ekofelsefesi doğrultusunda, çokluk içerisinde ve onun tarafından inşa edilen ilişkisel bir özne, yani *farklar* boyunca işleyen ve yine içsel olarak farklılaşmış, buna rağmen belirli bir temeli olan ve hesap verebilir özne” (Braidotti, 2014, s. 61). Bu kavrayışta açılan yeni bir tür öznenin ilişkiselliği, tam da toplumun kemikleşmiş benmerkezci organizasyonel kurumlarını dağıtmak için akış ve farklar boyunca başkaca kolektif olayların doğrusal olmayan gerilimlerini oluş boyutuna çağırıyor.

İnsan sonrası durumda açığa çıkan bir başkaca kavrayışın, doğayı kendi yasalarının boyunduruğu altına alarak, kendisinin yargı üreten sürekliliği ve konformist güvencesini sağlam temellere yerleştiren klasik öznenin, insan olmayan şeylere dair bilinci içerisine yerleştirmiş benmerkezci tüketimini sorunsallaştırma düşüncesi olduğu da çıkarılabilir. Bu durumdaki yeni özne, insan olmayan şeylerin çokluklar alanında bir anlamda şeyleşme açılanmasına geçiyor. Ama burada vurgulanması gereken mesele, öznenin şeyler arasındaki şeyleşmeye geçişindeki oluş olanakları. Öznenin klasik kurumunun eriyerek insan olmayan alandaki olanaklar alanında, özne nesne sınırlarının bulanıklaştığı geçişlerdeki kolektif arzularını akışa uğratmaya başlamasındaki ilişkisellik. Şey meselesinin insanı şeyleştirerek klasik insan öngörebilirliğini farkanma bulutlarında yine de hesap verilebilir bir kaosmoza bırakması. Bu anlamda Braidottici insan olmak zorunda olmayan başkaca bir insan-oluş olanağındaki insan sonrası özne, “insan olmayan (hayvan, bitki, virüs) ağa tamamen karışmış *transversal*²⁵ bir oluşum. İnsan sonrası durum, başkalarıyla bağlantısallığımıza ilişkin farkındalığımızın artması durumu” (Çelik, 2017, s. 7).

Elbette ‘başkaları’ deyişi, belirli ve/veya belirilmiş olanı sorgulayan bir eğitim sürecinden geçerek şu anda bu çalışmayı yürüten, şu ya da bu şekilde, öyle ya da böyle, *bir şekilde* mimar olmuş bir araştırmacı için ‘yaşayan bir organik varlık’ düşünümünü çağırıyor olabilir. Ama insan sonrası kuramda Braidotti yalnızca hayvan, bitki veya virüs gibi organizmatik varoluşlarla insan-öznenin ilişkisellik potansiyelini düşünmüyor. Bu yeni özne, insan olmayan her şey ile melez-oluş olanağını başkaca

²⁵ Transversal, çapraz bağlantılarla ilişkisellik kurabilen, doğrusalın yanı sıra enine genişlemelerle de oluş potansiyeline açılabilen, makas yapma hareketleriyle zikzaklaşabilen ilişkisellikler anlamında kullanılıyor.

kapma oluşların kolektif yaratım süreçlerinde açığa çıkarabilecek bir ‘şeyler arası şeyleşme’ olarak kavranıyor. İnsan sonrası, Vitruvius, Le Corbusier ve/veya Habermas’ın insan-özne hümanizminin Avrupamerkezci kurulumlarına olduğu kadar, eleştirel sonrası parametrisist analogilerin organizmatik işlerliklerine karşı da açığa çıkan bir çokluklar boyutu olarak değerlendirilebilir. Bal kabağına bakıp da, tüm mimari ekosistemi kentsel bağlamdan kopararak kendi içselliğine döndüren bir mimari kabuk tasarlamaya çalışmak değil de, insanın sandalye oluşu, uçak pervanesinin şiir yazmak için ses-oluşu, kablolardaki akışın bir hayvan protezine eklemlenerek, bir çocuğun gülümseyişine sebebiyet veriyor oluşunun çoklu ekofelsefi aidiyetindeki kolektivizm. Deleuzecü organsızlaşan makinik-oluşlarda inorganik yersizyurtsuzlaşmaların göçebesel oluş farklanmalarını betimleyebilmek mümkün değil. Bu anlamda Deleuzecü bir kavrayışta başkaca bir kolektif oluş melezeleşmesine dertlenen Braidotti’nin insan sonrası eleştiri oluşu, “hibritlik, göçebelik, diasporalar ve melezeleşme süreçlerini, insan ve insan olmayan özneler arasında öznellik, bağlantı ve topluluk iddialarını yeniden temellendirmeye dönük araçlara aktaran bir konum olarak radikal insan sonrası düşüncenin ortaya çıkmasına neden oluyor” (Braidotti, 2014, s. 61).

Braidotti, yirmi birinci yüzyılın biyoteknolojik, nanoteknolojik, ekofelsefi ortamında beşeri bilimlerin paradigma değişikliğine gitmesi gerekliliğini düşünüyor. *Kadın-insan, siyah-insan* gibi tanımların ‘beyaz-erkek-insan’ idealizminin hümanizmasında uzun süre ötekileştirilmiş, yok sayılmış olduğunu dile getiriyor. Elbette bu alanda, Deleuze’ün kadınların tarihselci belirlenimlerindeki geçmişleri ve öngörülen gelecekleriyle karışmak zorunda olmayan bir tarih dışı kadın-oluşlarının farklanma potansiyeline de vurgu yapılıyor. Braidotti bu ve bunun gibi hâkim özneci ötekileştirme politikalarının, feminist bir kavrayışta beyaz-erkek-insan yönetimselliğinde kurumsallaşarak edimselliklerde sonlanıyor olduğunu vurguluyor. Tarihin avrupamerkezci nedensellik ilkelerine doğrusal olmayan bir zamansallık açılımında beliren insan sonrası oluş, kuramsal eleştireliliğini Deleuzecü okumalar aracılığıyla genişlettiği kriterlerde anlamlandırmaya yöneliyor böylelikle. Braidotti’nin insan sonrası kuramında yöntemsel olarak açığa çıkan kriterler “doğru kartografi, bunu takiben etik hesap verebilirlik; disiplinler ötesilik; eleştiriye yaratıcı tasvirlerle birleştirmenin önemi; doğrusal-olmama ilkesi; bellek ve tahayyül güçleri ve

aşinalığımızın tersyüz edilmesi stratejisi” (Braidotti, 2014, s. 180) olarak ele alınıyorlar.

Elbette kartografi denildiğinde çoğu kişinin zihninde bir yere, coğrafyaya dair grafik temsil çalışmaları canlanmaya başlıyor. Bunun ardından da harita yapma ve haritacılık pratikleri üzerinde düşünölmeye başlanıyor. Fransızca *cartographie* kelimesinin etimolojik bileşenlerine bakıldığında kart ve grafik kelimelerinin yan yanalıkları gözlemlenebilir. Kart kelimesinin fonetik yapısı ise Orta Çağ Latincesi’ndeki kullanılış haliyle dile gelen *carta/charta* sesleriyle temsil ediliyor ve ‘bir kâğıt parçası, yazmak, çizelge’ anlamlarını karşılıyor (Etymonline, n.d.). Belki de Braidotti’nin insan sonrası kuramında haritacılık kelimesinden ziyade kartografi deyişine yer verme amacı, kâğıda yazmak, çizmek, çizelgeler oluşturmak [*graphein*] için, dünya boyutuna doğrusal olmayan başkaca evrenlerin yaratımlarına bir temsil ortamı sunması bağlamında çizimin ve çizelgelerin henüz düşünölmemiş olanaklılıklarına atıfta bulunuyor olmasında açıklanabilir. Dahası, insan sonrası durumda kartograflerin bir de etik olarak hesap verilebilirlikleri özellikle vurgulanıyor. O halde geçmişin belgelenmesi ya da idealize edilerek öngörölmüş bir yerin durağan çizim edimselliğinden değil de, şimdinin dinamiklerini soran, sorgulayan ve de sorunsallaştıran; belgelemekten ziyade olaydaki oluşt kalarak kendi patikalarını yaratan dinamik haritalama farklılaşmalarındaki tavır alabilen eleştirel çizimlerden bahsediliyor olabilir. Çünkü Braidotti’nin insan sonrasındaki kartografi, “şimdinin kuram temelli ve siyasi bilince sahip bir okuması. Kartografler özne konumumuzu yapılandıran iktidar mevkilerini göstermek yoluyla epistemik ve etik hesap verebilirlik amacı taşıyorlar” (Braidotti, 2014, s. 180). Bu haliyle insan sonrası kartografleri, Foucaultcu özne ve iktidar oyunlarının kurallarına tabi olan haritacılığından değil de, ana yolun güvenli çizgililiğine ve koordinasyonel organlı bedenlerine doğrusal olmamak için temsil-oluş potansiyelini çağır an bir içkin kaçış dinamizmi oluyor.

İnsan sonrası eleştirel kuramın bir diğer kriteri olan ‘eleştiri yi yaratıcı tasvirlerle birleştirmenin önemi’ için bir ‘tasvir’ tanımı yapılıyor. Buradaki tasvir, dinamik ve merkeziyetçi olmayan bir öznenin alternatif temsillerinin ifadesi, oluş süreçlerinin sahnelenmesi anlamına geliyor. Eleştiri yi yaratıcı tasvirlerle birleştirebilmek için ise, Deleuze’ün temsilin dörtlü zincirlerinde kavranabilen ‘yüklemde karşıtlık’ meselesindeki karşıtlıkların olumsuzlamalarına düşmeden akışta kalmak gerekiyor. Başlangıca veya sona yerleşmenin tembelliğinden kaçıldığı, orta alandaki kapma

oluşlarda yersizyurtsuzlaşan inorganik benzemezler okyanusu eleştirel yaratıcılığa olanaklar alanı açımlayabiliyor. Braidotti birbirlerini olumsuzlama edimselliğinden kurtulamayan ikilikler olarak doğa/teknoloji, dişi/erkek, şimdi/geçmiş gibi kutupların kurulumlarına kurulmayarak, karşıtlıkların arakesitlerindeki her farklanma potansiyelinin eleştirel yaratıcı birleşmeleri tetikleyeceğini düşünüyor. “Bu ara haller, kurulu kuramsal temsil kipliklerine kafa tutuyor, çünkü doğrusal değiller; zikzaklar yapıyorlar ve süreç odaklılar, kavram güdümlü değiller” (Braidotti, 2014, s. 181).

Braidotti bir başka kriteri olan ‘doğrusal-olmama ilkesi’nde zikzak yapmanın önemini teknolojik karmaşıklıklar ve katmanlaşmaların okunabilmesi adına elzem buluyor. Ona göre içinde bulunduğumuz çağa yönelik bir tür teknofobi geliştirmek, aşılması gereken bir yaklaşım. Teknoloji kendi başına bir kötülük bilimi olmuyor, teknolojinin geliştirilme gerekçelerinin, kimler tarafından, hangi politikaların hizmetine sunulduğu, fark edilmesi gereken bir olgu. Bu anlamda insan sonrası durumda kapitalist ekonomilerin teknolojik organizasyon kurumsallıklarındaki organlı beden istençlerine direnmenin eleştirel yaratıcılığı, Deleuzecü paralel olmayan evrenler arasındaki doğrusal olmama ilkesinden geçiyor. Kapitalizmin istediği ortam, organlı bedenlerin kendi birlikleri içlerinde ehlileştirildikleri, kapitalist akışın uluslararası dolaşımının güvence altına alındığı bilinebilir koordinasyonlara sahip sularda denetlenebilir organlarına faydalar dağıtarak ve bu faydacı akıştaki öznelerde oluşabilecek her türlü içkin kaçış dinamiklerinin dondurulduğu, kendi devletler üstü örgütlenmesini öngörülebilir bağlantılarda kurumsallaştıran bir kapalı devre ortamı oluyor. Kapitalizmin uluslararası ağlara yayılımı, “çağdaş bilimin karmaşıklığı ve küresel ekonominin doğrusal değil ağımsı, dağınık ve çokmerkezli işleyişi düşünüldüğünde, karşılaşılan verilerin çok dilliliği, çokyönelimli ilişkisellik tarafından yapılandırılan bir özne için, karmaşık bilgi topolojileri gerektiriyor” (Braidotti, 2014, s. 181). Bunun için başkaca bir insan olmayan insan sonrası oluştaki eleştirel yaratıcı öznelliğin, organlı beden özneleri ile iktidar ilişkiselliğindeki karmaşık ağımsı işleyişlerinin kartografilerini de organsız birleşmelerde açığa çıkarması gerekiyor. Bu etik hesap verilebilirlikte açığa çıkan kartografiler organlarını devre dışı bırakarak kapitalizmin akışını kesintiye uğratabilirler. Paralel olmayan evrenlerdeki koordinasyonsuz benzemezler okyanusunda başkaca organsızlaşan bedenlerle birleşerek farksal yaratıcılığın özgürleşmesindeki denetlenemeyen bir açım lanmada arzusunun akışlarına dâhil olabilirler. Bu kavrayıştaki insan sonrasında, transversal bir oluşumun çağırdığı

zikkazklar yaparak ilerleyebilmek için, kapitalist ekonominin kartografik kesintilerindeki ara oluş potansiyeline başkaca organizasyonsuzlaşan montajlar yaratabilmek için doğrusal olmamak gerekiyor.

Braidotti insan sonrası kuramın melezleşerek Deleuzecü bir gebee oluş halinde dinamikleşmesini de doğrusal-olmama ile açıklıyor. Ona göre “gebee kuram *baskın* doğrusal bellek sistemlerinin beşeri ve sosyal bilimler üzerine uyguladığı iktidara bir eleştiri” (Braidotti, 2014, s. 182). Burada ister istemez, Oğuz Işık’ın (1994) coğrafya çalışmaları ve modernite uzlaşmazlığına dair saptamaları akıllara geliyor. Işık bir makalesinde, coğrafyanın daha işin en başından bu yana modernite politikasının üvey evladı bağlamındaki ötekisi olduğunu, modernitenin evrenselci homojenizasyon politikalarından bağımsızlaşarak yerel ve kültürel *farklılıklara* dertlenmesiyle, coğrafyanın modernite tarihi boyunca heterojen çeşitlenmesinin bedelini ödediğinden bahsediyor. Deleuze’n Fark ve Tekrar kitabında da *kendinde farkın* bedel ödemesi gereken, cehennemın çukurlarına terk edilen bir benzemez tekiliği kavrayışında ele alındığı hatırlanacak olursa, Braidotti’nin coğrafyalar üzerinden geibesel oluştaki yersizyurtsuzlaşma meselesini insan sonrası durumda neden ısrarla vurguladığını anlamlandırmak bir parça daha kıymetli hale gelebilir belki. Öyle ya, tarih içine yerleşmeyen, tarihin zamansallık denetiminde öngörülebilir bir “geçmişin otoritesine itaat yerine, sabit kimlikleri harekete geçiren ve yersizyurtsuzlaştıran, zamansal doğrusallığı parçalayan çoklu zaman alanlarının anlık bir arada mevcudiyetine sahibiz” (Deleuze ve Guattari, 1987).

İnsan sonrası oluş, Braidotti’nin kavrayışında Antik Yunan felsefesindeki *zoe* kavramına dertlenmesine de yol açıyor. Zoe kavramının etimolojik kökeni, ‘gnostik²⁶ inanç sistemlerinin sonsuzluğu’ndan geliyor. Elbette ki bu dşnmsellikte, aşkın bir sonsuzluk peşinden koşuluyor değil. Zoe, tüm olanaklılarla birlikte olanaksızları da içinde barındıran bir yaşama boyutu. Zoe, insanı da içine alan belirlenemezliğin sezgisel inanış sistemlerinde ‘zamanın lulemeyen süreçlerine’ [*aeon*] yönelimsellik barındıran oluş olanaklarının olumlanması. Zamandaki zamandışı çatlamalar *aeon* oluş anlamına geliyor. Zoe ise, zaman ve zamandışı olandaki tüm algılanabilir ve algılanamaz oluşları ilişkisellikleri içerisinde barındıran yaşama olanağı.

²⁶ Gnostik terimi “sezgi veya tefekkür yoluyla edinilebilen bilgi” anlamındaki gnosis sözcüğünden türetiliyor.

“Antropos/bios ayrımının yerini alan zoe, doğa-kültür sürekliliğini görünür kılıyor. Antroposun krizi, Batı medeniyetinde doğaya ait ötekilerin şeytani gücünü serbest bırakıyor; hayvanlar, böcekler, bitkiler, tüm evren ve kozmos işin içine giriyor” (Çelik, 2017, s. 7). Böylelikle antropos merkeziliğinde yankılanarak eleştirel-sonrası kavrayışların sebebiyet verdiği epokhal-ötesi ontolojik krizin pharmakonu için insan sonrası bir zoe arzulanması açığa çıkıyor denilebilir.

Braidotti zoe kavramını, insan-doğa (antropos-bios) karşıtçılığının sezgisel ve ampirik çözümleri ve birbirlerinin yönetilemez iç içe geçmelerindeki kapma oluşlar kavrayışı ile dile getiriyor. İnsanın şeyleştiği, şeylerin insanlaştığı; makinelerin parçaları arasındaki eklemlemelerinde organsızlaşabilen birleşme inorganikliğinde olduğu gibi, zoe tahayyül edilemeyenin açtığı çatlaklardaki oluşa geçme potansiyellerini sürekli göçebesel ilişkiselliklerin açıklığa salma edimselleşmelerinde olumlayan bir çokluklar alanı anlayışına işaret ediyor. Bu anlamda yeşeren Braidottici insan sonrası eleştirel kuramdaki zoe arzusu, yeni bir tür öznelliğin içkin kaçış dinamizmi ile bilindik insanın benmerkezciliğinden göç etmesine sebebiyet veriyor. Artık insan olmayan başkaca bir insan sonrası oluş, zoe ile birlikte hümanistik insanlığından kaçarak şeyler içinde kendisini buluyor, kendisini bir şey olarak her şeyin içindeki şeyleşme potansiyellerine açılıyor. Bu tarz bir göçebeselliğin zoe arzulanmasında “yeryüzü-oluş veya algılanamaz oluş, kurulu düşünce şablonlarından daha radikal bir kopuş ve radikal biçimde içkin bir gezegen boyutunu ortaya atıyor. Özdeşleşme rejimlerinin tersyüz edilmesi, sevilen düşünce ve temsil alışkanlıklarının yitilmesini içeriyor” (Braidotti, 2014, s. 185).

3.4 Temsil-Oluş Örnek Olaylarına Geçmeden Önce Bir Toplu Bakış

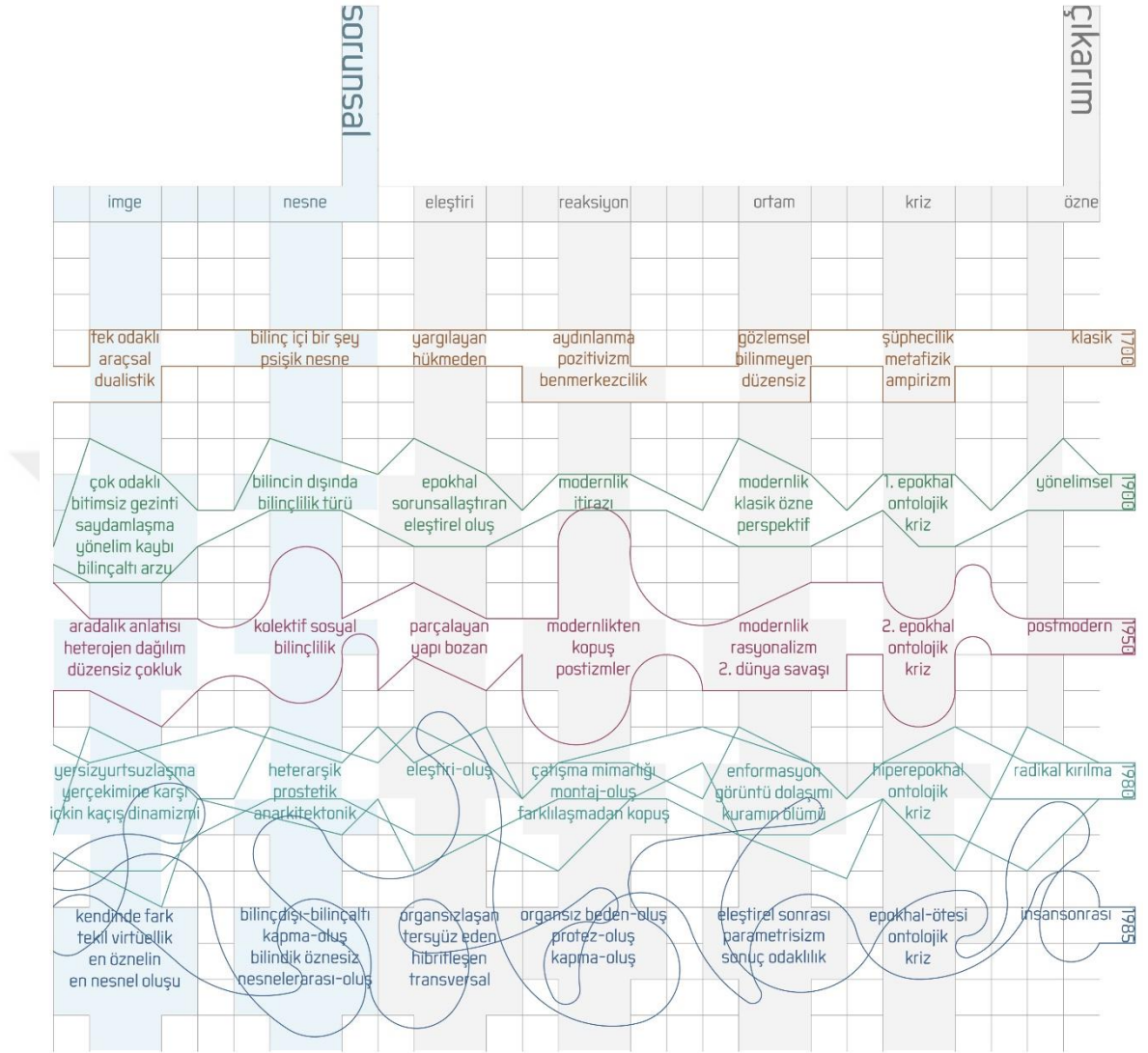
Mimari Temsilde Eleştiri Oluş Farklanmalarını Sorunsallaştırmak üst başlığını taşıyan tez çalışma alanında, şimdiye kadar nelerden, ne amaçla, neyi hazırlamak için bahsetmiş olduğumu derleyerek toparlamak, temsil-oluş örnek olaylarını sorunsallaştırma çalışmalarına geçmeden önce faydalı bir yaklaşım içeriği sunabilir. Eleştiri, mimari temsil, oluş ve farklanma değişlerine yer vermek, öncelikle ‘eleştiren/eleştirilen’, temsil eden/temsil edilen’ meselelerinin sorgulanmaya başlamasına neden oluyor. Eleştiri ve temsil edimini gerçekleştiren klasik öznenin, eleştiriye edimleme biçimi ve temsil ettiği nesne bağlamındaki imgeyi düşünüş tarzı Kantçı ve Descartesçı düşünce bağlamında perspektifçilik yaklaşımıyla

sorunsallaştırılıyor. Bahse konu klasik özne felsefesi, yirminci yüzyıl başlarına gelindiğinde modernlik çerçevesinde cereyan eden birinci epokhal ontolojik krizi doğuruyor. Birinci epokhal ontolojik krizin kritiği, Husserlci fenomenolojik yönelimsellik ve epokhe düşüncümleri ile kritik edildikleri için, yönelimsel öznenin eleştiriden eleştiri oluşa, öznenin bilinç içi nesnesine hükmetmesinden özne-nesne buluşmalarının hükmetmeyen/hükmedilmeyen bir aradalığına geçiliyor. Daha sonra, klasik öznenin evrenselci hükmetme pratikleri ve dualistik kutuplaşmaların seçim yapmaya zorlayan edimsel kapanımlarındaki otoriterliğinin, İkinci Dünya Savaşı merkezinde patlak veren ikinci epokhal ontolojik krizi doğurduğu çıkarımlanıyor. İkinci epokhal ontolojik krizin kritiği, moderniteden radikal bir kopuş olarak parçalanmaların ve aradalık anlatılarının heterojen çoklukları bağlamında postizmler ile açığa çıkıyorlar.

Tez çalışma alanı, seksenli yılların sonlarına doğru gelindiğinde enformasyon ve görüntü dolaşımlarının dijitalleşerek yaygınlaşmasının getirdiği hiperepokhal ontolojik krize dikkat çekiyor. Hiperepokhal ontolojik kriz ortamının ferahlatılmasında ise eleştirel-sonrası kavrayışın kuramın sonunu getirme teşebbüsünü merkezine alan edimsellikleri çıkarımlanıyor. Yirminci yüzyılın sonlarına geçildiğinde ise tez alanı dördüncü kriz olarak ‘epokhal-ötesi ontolojik kriz’ önermesini ortaya atıyor. Epokhal-ötesi ontolojik krize sebebiyet veren ortamın tam da eleştirel-sonrası edimsellikler olduğunu iddia ediyor ve bu krizin kritiğini ise oluş farklanmaları ve insan sonrası eleştirel kuram ile karşılıyor (Şekil 3.7).

Peki ama, ortaya çıkarılan bu dört epokhe beslenimli ontolojik kriz, yirminci ve yirmi birinci yüzyılın inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil alanındaki eleştiri oluş farklanmaları ile nasıl ilişkililiyorlar? Yirminci ve yirmi birinci yüzyılın mimari temsil alanında bütün bu araştırmaları *bir şekilde* olumlayarak kendi içkin kaçış dinamizmindeki oluş farklanmalarını kavramsal yaratımların çokluklar alanında, olayda deneyimleyebilen mimarlar bulunuyorlar mı? Dahası, inşa etmenin bitmiş edimsel kapanımlarında organlılaşan yapısalcı mimarlığın tarihine yerleşmeyen temsil-oluş pratikleri çıkarımlayabiliyor muyum? Virtüelin sisli bulutlarındaki oluş farklanmalarını mimarlık gibi edimselleşmeye oldukça müsait bir pratikte açığa

çıkartabilen ya da oluş farklanmalarının izlerine rastlayabileceğim yanardöner temsil-oluşlar, dertlenmelerini hangi boyutlarda hayal ederek²⁷ yaratıcılığa uğratabiliyorlar.



Şekil 3.7 : İkinci ve üçüncü bölüm arasında ilişki ve çıkarımların izi (Mortaş, 2022).

Bütün bu anılan ontolojik krizlerin yirminci ve yirmi birinci yüzyıla ait inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsil alanındaki eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırabilmek için, elbette bir sorgulama yöntemi olarak Deleuze'un oluş ve farklanma kuramı ile Braidotti'nin insan sonrası eleştirel kuramını yanıma alarak yolculuğumu sürdüreceğim. Temsil-oluşlarda sürekli olarak izini süreceğim meseleler

²⁷ Elbette böylesi bir teşebbüs için, inşa etmeye yönelik olmayan kavramsal yaratımları ile mimarların hayal etme arzulamaları beliriyor. Hayal etme pratiğinin varoluşu eleştirel bir nüve barındırıyor. Çünkü "hayallerim, her zaman eylemlerimin eleştirisi" (Cocteau, 1995, s. 12). İnsan deneyimlediği yaşantıdan memnuniyetsiz olduğu zaman, içinde bulunduğu koşulları eleştirdiği için daha iyi koşullarda, daha çok mutlu olabileceği bir atmosferin hayalini kurmaya başlıyor. Öyleyse hayal kurmak için bir şeyin eleştirilmiş olması gerekiyor.

ise artık gün ışığına çıkmış gibi görünüyor. Tezin çalışma alanında şimdiye kadar eleştiri, mimari temsil, imge, oluş ve farklanma kavramlarının bahse konu dönemler içinde algılanan kuramsal nedenselliklerini ortaya çıkararak sorunsallaştırmaya çalıştım. Şimdiden sonra ise, oluş, farklanma ve insan sonrası kavramlarını yöntemleştirerek, temsil-oluş alanındaki montaj-oluş ve organsız beden-oluş yaratımlarının virtüel alanda kalarak ve kendi içkin kaçış dinamiklerini nesneler arasılığın orta alanlarında eriterek farklanmaların benzemezlik okyanusundaki kapma-oluş olanaklarının izlerini sürmeye yöneliyorum. Bunun için ise birinci kriz ortamına yeniden dönmek; yirminci yüzyılda modernliğe karşı geliştirilen bir itiraz olarak birinci epokhal ontolojik kriz sonrasında klasik özneci paralel izdüşüm ve perspektif olmayan temsil-oluş alanlarının sorunsallaştırılma denemeleriyle çalışma alanına devam etmek gerekiyor.

4. TEMSİL-OLUŞ İZLERİ VE OLUŞ FARKLANMALARI

4.1 Yirminci Yüzyıl Başlarında Temsil-Oluş Ortamı

Modernliğe karşı geliştirilen bir itiraz dalgası olarak yirminci yüzyılın başlarında açığa çıkan birinci epokhal ontolojik krizin hemen sonrasında, mimari temsil ortamının geleneksel atmosferindeki ‘klasik bilen mimar öznesinin inşa etmesi’ne yönelik izdüşümsel görüntülerine ve tek göz merkezli perspektif üretimine karşı imgesel bir eleştiri kavrayışının olanaklar alanına yöneliyorum. Bu dönemde karşılaştığımız imge bilinci ve mimari temsil ortamına eklemlenen eleştirel görüntülerde, bilinç içinde ikame eden, tinde gizli olarak bulunan benmerkezci imge ile gören gözün hiyerarşik temsil evrenselciliğinde ‘ben’in yargı veren hükmetmesi değişime uğrayabiliyor mu sorunsalı, elbette çalışma alanında düşünümsel bir anlamlandırma ve sorgulamayı çağırıyor.

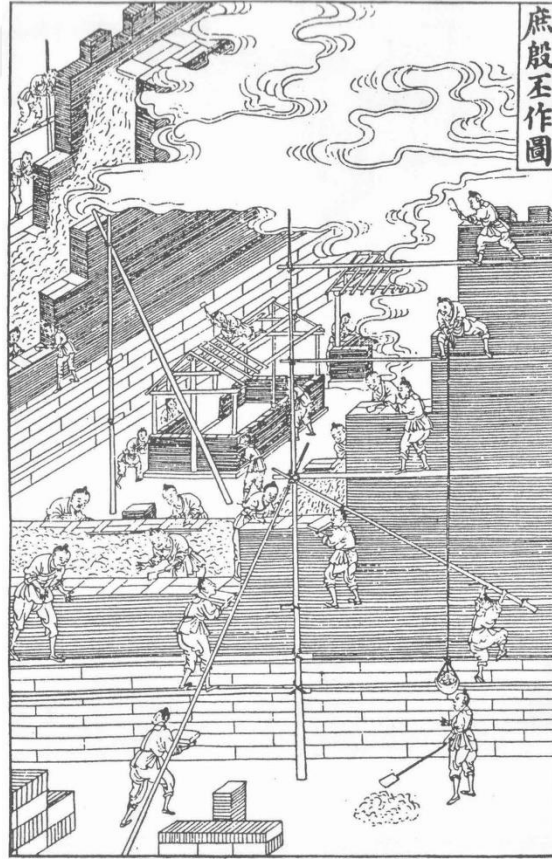
Bu alanda hemen, sanki yirminci yüzyılın yakın geçmişiyle ilgili olabileceği gibi bir yanılgıya düşülebilecek ve perspektif olmayan üç boyutlu bir temsil imgesi fark ediliyor. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki mimari temsil alanının üçüncü boyut algısına yönelik, ‘gözün görmediği hal’iyle kökeni Antik Çağ’a kadar uzanan, tarihselci bir gelenekten ödünç alınarak avangard olanda yeniden yorumlanan aksonometrik bir benimseyiş çıkarımlıyorum. Burada tez çalışma alanının ilişkisel kurgusuna dair önemli bir soru yöneltilebilir gibi duruyor. Rönesans sonrası kullanımıyla izdüşümsel ve geometrik bir yapıp etme işlevselciliğinde temellenen aksonometriye, neden klasik öznenin izdüşümsel görüntüleri ve perspektifçiliğinde yer vermiyorum da, yönelimsel bilincin birinci epokhal ontolojik krizi ardındaki bir tarihselci avangard döneminde aksonometriden bahsetmeye başlıyorum?

Bu sorunun yöneltilmesi oldukça anlaşılabilir duruyor. Çünkü on altıncı yüzyıldan itibaren hızla araçsal bir temsil yönteminde formülleşen aksonometrik izdüşüm imgesi, yirminci yüzyılın başlarına kadar mimari ve mekanik yapısalcılığın övgü dolu sistemik anlatılarında yüceltiliyor. Söz gelimi mimarlık tarihçisi ve ressam Massimo

Scolari, “yazarlarının kullanımını haklı çıkardığı on altıncı ve on yedinci yüzyıl militer aksonometri uygulamaları üzerine incelemelerinden bahsediyor. Çağın çoğu yazarı aksonometri kullanımını ispatlamaya soyunuyor. Çünkü ‘şeyin bütününe belirgin ve açık olarak görmemiz gerekiyor: Kişi tam olarak gerçeği pergellerle bulabiliyor’... Aksonometri perspektiften üstün, çünkü bütünü gösterilmesi gerektiğinden, tekil bir görüş hizmeti vermiyor” (Colquhoun, 2009, s. 295). Elbette burada, aksonometrinin perspektif imgesinden daha ‘üstün’ olmasındaki kavrayışın, şeye dair ölçümsel ve ölçeksel belirlenim geometrizeasyonunda temellendiği anlaşılabilir. Benim gözümün göremediği, ama inşa etmek için görmem gerektiği sistemik mimari ve mekanik organizasyonlarda ‘sorgulamaya tabi tutulmadan’ ön görülüyorlar o zaman. Aksonometrik imgeye dair bilen bir mimar öznenin görüntüsü, perspektifin her gören göz evrenselciliğine dair bir eleştirel boyutlandırması olarak, mimari temsil alanında özerkleşmeye başlıyor böylelikle. “Böyle bir görüntü sağlayabilen ve binayı gerçek boyutları açısından sunabilecek tek çizim aksonometrik oluyor. Bu nedenle, öncelerde neo-Platonistler tarafından genel olarak temsil edilmek üzere talep edilen türden nesnel bir ‘hakikat’ türü, şimdi artık tek amacı pragmatik ve araçsal olan çizimlerden talep ediliyor. Her iki durumda da ihtiyaç duyulan şey, anında kavranabilen ve söylemsel akıl yürütmenin müdahalesini gerektirmeyen bir ‘imge’ oluyor” (Colquhoun, 2009, s. 295). Çalışma alanına yöneltildiğini varsaydığım bu soru, sorulma nedenini sağlamlaştırmaya devam ediyor. Çünkü aksonometrik temsilin “Antik çağda ve Orta Çağ’da paralel izdüşüm kullanılmasına yol açan felsefi nedenliliklerin aksine, güçlendirme tasarımcıları (‘Militer Perspektif’) ve makineler (‘Makinasyon’) tarafından kullanılması tamamen pratik bir konuydu. Çizimleri uzmanlara yönelikti ve hassas ölçüm ve tanımlayıcı geçerlilik ihtiyacına cevap verdi. Çalışmaları için felsefi bir kuruluş geliştirmekle ilgilenmiyorlardı” (Ackerman, 2012, s. ix).

O halde çalışma alanına dair sorulabilecek bu eleştirel sorguya geri dönelim. Neden aksonometrik izdüşümü, klasik öznenin eleştiri ve imge anlayışında sorunsallaştırmayı düşünmedim de, onu, yirminci yüzyıl başlarındaki imge ve mimari temsil ortamına geldiğimde düşünmeye başlıyorum. Bu sorunun açıklanmaya çalışılması şu aşamada oldukça gerekli gibi algılanıyor. Öncelikle aksonometrik imgenin Antik Çağ’dan günümüze kadar uzanan bir anti-perspektif eleştirelliği bulunuyor. Massimo Scolari, eski çağlardan günümüze kadar uzanan aksonometrik imgenin mimari temsil tarihini

kuramlaştırdığı kitabına ‘Eğik Çizim: Bir Anti-Perspektif Tarihi’ (*Oblique Drawing: A History of Anti-Perspective*) ismini veriyor. Scolari’nin avrupamerkezli olamayacak kadar kültürler arası temsil okumalarına yer verdiği kitabında, Çin kültürünün İlk Çağ’daki gözlemsel aksonometrik kavrayışına rastlıyorum. Scolari’nin çalışmalarına göre “Çin kültürü için paralel izdüşüm, yakın geçmişe kadar neredeyse hiç kesinti bilmeyen resimsel bir deneyime içtenlikle kök salmış bir tür sembolik formdu. Görme biçimini ve dolayısıyla temsil etme biçimini değiştirmek, dışarıdan (dış gözden) bir dönüştürmeye göre kavranıldığı sürece boşuna bir alıştırma olan, düşünme biçimini değiştirmek anlamına geliyordu. Ayrıca, tek bir bakış açısı oluşturma girişimi, insanın her şeyin ölçüsü olmadığı Çin düşüncesinin kökleriyle çelişiyordu. Daha ziyade, Taocu anlayışa göre, kendini sanatçı aracılığıyla ifade eden, doğa idi. Ve eğer perspektifsel temsilin vizyon olarak görünüşe daha yakın olduğu kabul edilirse; Sou Che, dokuzuncu yüzyılın başlarında şöyle yazmıştı: ‘Her kim resmi benzerlik kavramına göre yargılıyorsa, o kişi bir çocuk anlayışını gösteriyor’du” (Scolari, 2012, s. 348), (Şekil 4.1).



10.11
Late Qing representation showing the building of a city wall.

Şekil 4.1 : Bir şehir duvarının inşasını gösteren geç Qing temsili (Scolari, 2012, s. 351).

Gözlemsel aksonometrik imgenin İlk Çağ'daki perspektif eleştirelliği, çağın özne-nesne kavrayışını yeniden hatırlamama neden oluyor. Eski Çin felsefesinde insan düşüncesinin 'herşeyin ölçüsü olmadığı' kavrayışı, öznenin doğanın karşısında, ona hükmeden konumunda değil, doğayla birlikte, doğanın içinde yorumlandığı anlamına geliyor. Ayrıca, Taocu imge anlayışındaki 'kendini sanatçı aracılığıyla ifade edenin doğa olması'nda, İlk Çağ düşüncesindeki 'nesne' denilen şeyin 'özne' kavramı ile karşılandığı yeniden çıkarımlanabilir. Eski çağın gözlemsel aksonometrisinde "bir gözlemci nesne ile ilgili olarak varsayılmış olsa da, genellikle ona bakarken belirsiz bir mesafeye yerleştiriliyor ve tasvir edilen sahneye göre tekil bir konum işgal etmiyor. Gözlemci düşüncel²⁸ bir gözlemci oluyor" (Colquhoun, 2009, s. 292).

Aksonometrik imgeyi, klasik öznenin bilen tek göz merkeziliğindeki Aydınlanma Çağı sonrası Kartezyen perspektifçilik yanında sorunsallaştıramamış olmamın bir başka gerekçesi daha bulunuyor. "Modern Batı toplumlarındaki izleyiciler genellikle aksonometrik (*oblique*) çizimin Antik ve Orta Çağ'a ait örneklerini perspektif temsiline doğru basamak taşları olarak ve modern örneklerini keyfî geometrik çarpıtmalar olarak okuyorlar" (Ackerman, 2012, s. viii). Modern izleyici, eski çağların düşüncel aksonometrik imgesine 'henüz perspektif olamamış' imge yargısı veriyor. Yirminci yüzyılın başlarında aksonometrik imgenin tarihsel avangard hareketi içinde yeniden kavranışının nedenselliği, işte bu İlk Çağ'ın özne-nesne birlikteliğine geri dönüş ontolojisindeki bir tür anti-perspektifçilik eleştirelliğinde açığa çıkıyor olabilir. "Modern öncesi toplumlarda aksonometri ve modern toplumda perspektif, hem dünyaya bakış açısına tekabül eden temsil sistemleriydi hem de zamanlarının diğer kültürel formlarında eşdeğerleri vardı. Tarihsel avangard tarafından aksonometri kullanımı aynı durumu talep edemiyor" (Colquhoun, 2009, s. 299). Sorulan soruya daha açık bir cevap vermek gerekiyor: Çünkü yirminci yüzyılda karşılaştığım, araçsal aksonometrik izdüşümün edimselliği değil, araçsallığını sonlandırmış 'aksonometrik avangard'daki temsil-oluşun izleri oluyor (Şekil 4.2).

²⁸ Düşüncel (*sıfat, felsefe*): Gerçekte olmayıp yalnızca düşüncede, tasarım içinde var olan. Yalnız düşünce ile kavranabilen (TDK Sözlükleri, t.y.).



Şekil 4.2 : Araçsallığını sonlandırmış aksonometrik avangard ve İlk Çağ ilişkiselliği (Mortaş, 2021).

4.1.1 Aksonometrik avangard: Temsil-oluşturma edimselleşmesinin virtüelleşmesi

Aksonometrik imgenin yirminci yüzyıl başlarında tarihsel avangard tarafından yeniden yorumlanış ve benimsenişinde, onun kökeninde yatan ‘bir merkez noktasına odaklanmama’ ve odak noktasında sonlanmama nedensellikleri açığa çıkıyor olabilir. Bu nedensellikler, düşünülmüş olduğu için gören gözüyle odaksal bir sonda aşkınlaşarak tamamlanan tekil bir ‘ben’in önceleyici görüşüne hizmet vermeme eleştiri oluşunu da açığa çıkarıyor olabilir. Aksonometrik imge görüntüyü, dış gözün bilmesi içinde kurduğu odaktan alarak, dikkati görüntünün her yerine dağıtıyor. Böylelikle imge, özne merkezli olmaktan çıkıyor. “Dikkat dağılması önemli olarak, hem belirli bir faaliyetten ya da özenli odaktan uzaklaşmak, hem de onun yerine başka bir şeye odaklanmak anlamına geliyor. Dikkati dağıtılmak başka bir yere çağrılmak” demek oluyor o zaman (Grillner, 2007, s. 272).

Aksonometrik avangard²⁹, bir nesnenin özne için nasıl çalıştığını göstermek ile ilgili olmaktan çıkarak, nesnenin çalışmasından ziyade, yeni bir tür ontolojik oluş sürecinin

²⁹ Aydınlanma Çağı’nın nesneleştirici dualistik yönetiminde, araçsal aklın izdüşümsel aksonometrisi olarak “bir nesnenin nasıl çalıştığını gösteren bir teknik, modernizm ile, sadece bir şeyin inşası için yararlı bir araç değil, aynı zamanda inşaat fikrinin kendisi için bir örnek ve metafor haline geliyor. Artık sanat eseri, dışsal güzellik biçimi (schein) olarak değil, gerçekliğin bir tür ‘çalışan çizimi’ olarak görülüyor. Bu şekilde, mimari avangard tarafından kullanıldığı gibi aksonometrik çizim, tanımlaması

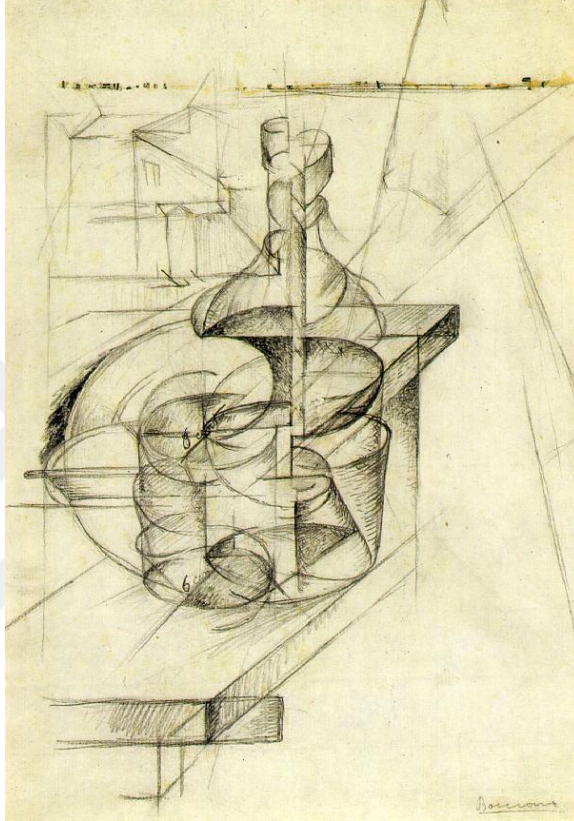
alışan izimi anlamlandırmasında, tasarımcının ‘i göz’ndeki yaratıcı imgelem temsiliinde hayal edilen bir dönüşüm geçirmeye başlıyor. Bu kavrayışta aksonometri, “zaman zaman ftrizimde, özellikle de çarpıcı bir şekilde, hayaletimsi aksonometrik bir iskeletin bir görüntüyü desteklediği, normalde katı olan nesnelerin saydam hale geldikleri ve onları birleştiren görünmez kuvvetlerin ortaya çıktığı Boccioni'nin ‘şişe, Masa, Evler’inde (*Bottle, Table, Houses*) de beliriyor. Bu izim, Lissitzky'nin ftristlere atfettiği, gözlemcinin artık nesnenin dışında var olmaması, ama nesne mekânının bir parçası olması gerektiği fikrini mükemmel bir biçimde gösteriyor” (Colquhoun, 2009, s. 296).

Boccioni'nin ‘şişe, Masa, Evler’inde Deleuzecü bir oluş felsefesinin izlerine rastlamak da mümkün olabilir. İnşa edilerek edimsel kapanımlarda olanaklarının alanları sonlandırılmış, bitirilerek tamamlanmış strüktürel yapısalcılıktaki geleneksel nesneler olarak şişe, masa ve ev konstrüksiyonlarının, parçalanarak bir tür montaj-oluşa geçirilme çabası, edimsel kapanımın zamanını tersine bükerek, edimselleşmeye doğru geri itme tahayylymş gibi okunuyor. Edimsel olan şeylerin virtüel imgelerden bir sisle çevrili olmasındaki gibi (Deleuze, 2016, s. 14), Boccioni edimsel nesneler olarak seçtiği şişe, masa ve ev'in edimselliklerini, virtüel imgelerden bir sis olarak değerlendirilebilecek ‘hayaletimsi aksonometrik bir iskelet’ ile sarıp sarmalayarak, nesneleri edimselin olumsuzluğundan, edimselleşmenin olumlamasına kaydırıyor. Bunu, edimsel nesneleri parçalarına ayırarak öngörülemez bir zamansallıkta, edimselde katı olan nesneleri, edimselleşme sürecinde saydamlaştırarak i içe geçirilen dinamik montaj-oluşta açığa çıkartıyor. Deleuzecü bir kavrayışta sanki geçen şimdinin edimsel imgeleri olarak şişe, masa ve ev nesneleri, korunan geçmişin virtüel imgesi olarak hayaletimsi aksonometrik iskeletin eşlik etmesiyle, “edimselleşme içinde, saptanamaz bir sınırları da olsa birbirinden ayrılıyorlar; ama kristalleşme içinde” (Deleuze, 2016, s. 17), (şekil 4.3).

Ne var ki Boccioni'nin temsil-oluşunda yalnızca virtüel alanda kalarak oluşa geçişin farklanmalarından bahsetmek mümkün değil. Nesneler edimselleşme sürecine geçerek farklılaşıyor olabilirler ama saf olaylar alanındaki oluş farklanmalarından bahsedebilmek için sanırım andırışlardan da kurtulmak gerekiyor olabilir.

gereken şeyin bir parçası haline geliyor ve her zaman ‘gerçek’ nesneyi desteklemek ve onun anlamını tamamlamak için gerekli oluyor. Belli bir anlamda, aksonometrinin artık nesneye ihtiyaı bulunmuyor. Bir araç olan şey (aksonometri), araçsallığını sonlandırıyor” (Colquhoun, 2009, s. 296).

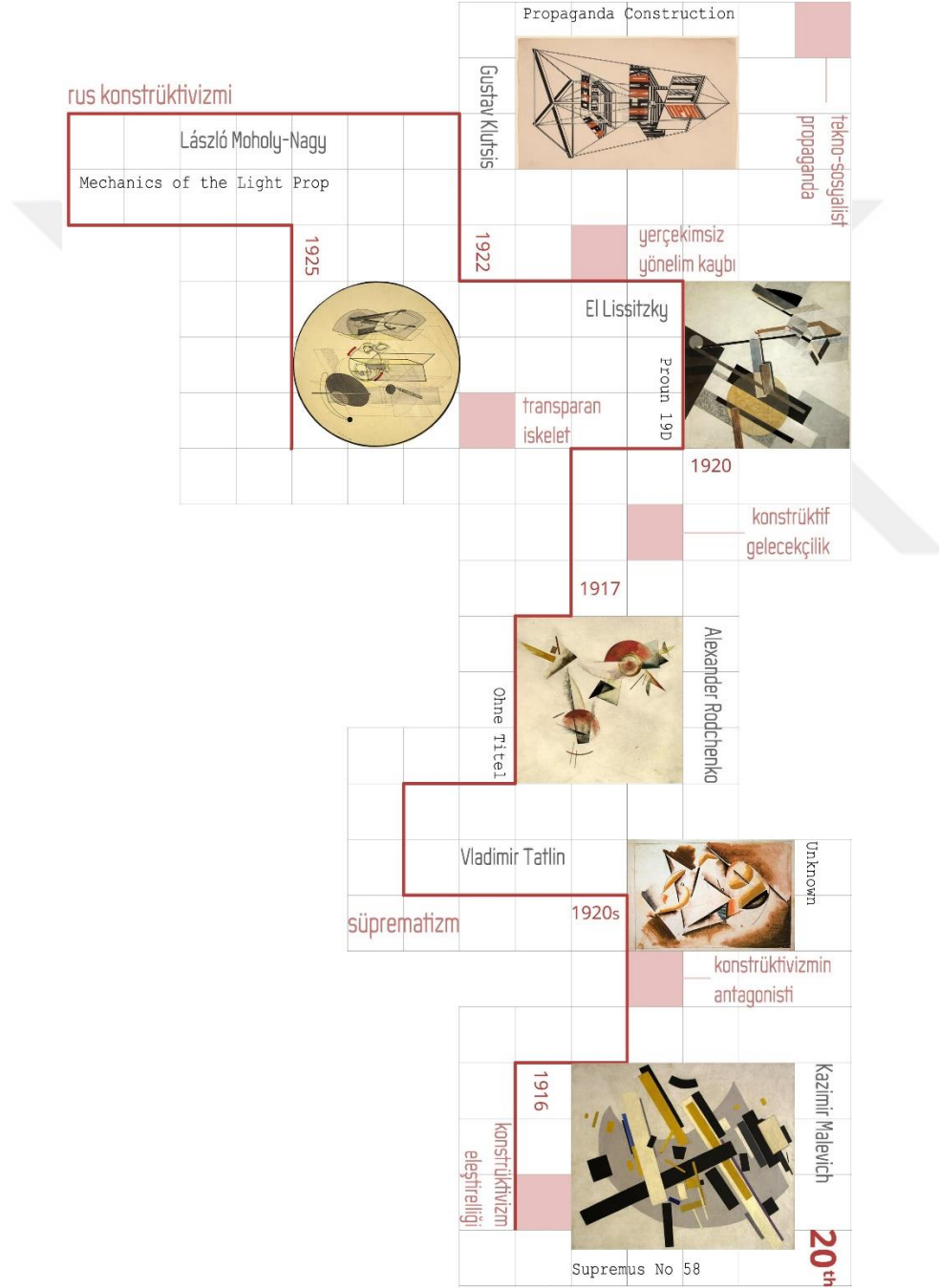
Boccioni'nin Şişe, Masa, Evler'inde edimsel nesnelerin birbirlerinin rollerini üstlenerek 'ayırt-edilemez hale gelecek kadar değiş tokuş içinde' (Deleuze, 2016, s. 17) oluşa geçen bir virtüel alan farklanması barındırmıyor oldukları çok açık okunuyor. Ama 'Şişe, Masa, Evler'de, edimselleşmenin virtüelleşmesi bağlamında farklılaşan temsil-oluşun montaj-oluşundaki 'izleri'ne, aksonometriden aksonometri aracılığıyla çıkmadaki içkin kaçış dinamizmine rastlamak mümkün olabilir.



Şekil 4.3 : 'Şişe, Masa, Evler', Roberto Boccioni, 1912 (URL-4).

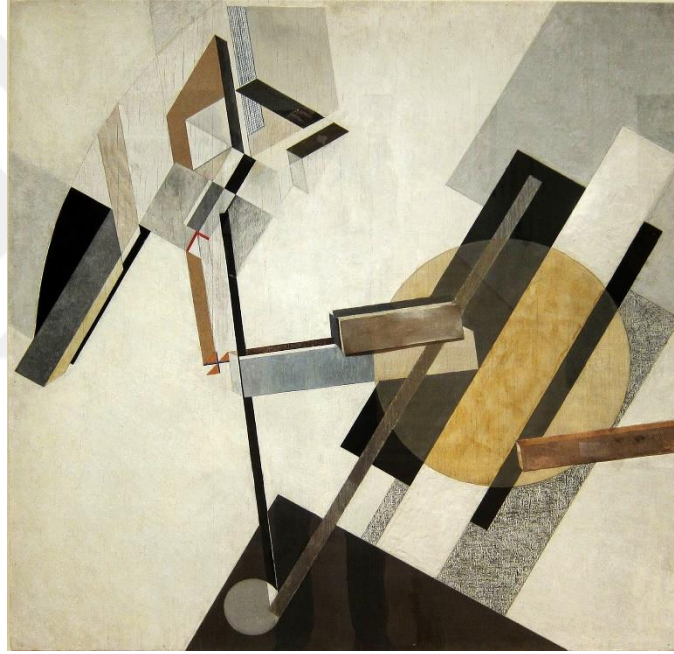
Alan Colquhoun, yirminci yüzyıl başlarındaki araçsallığını sonlandıran aksonometrik avangardı konuşurken ikinci isim olarak El Lissitzky'den bahsediyor. El Lissitzky, inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsilin eleştiri oluş açılımlarına dair yirminci yüzyılın başlarında doğan mimari avangard hareketlerden birisi olarak Rus konstrüktivizminde, Vladimir Tatlin ile birlikte belki de en sık karşılaşılan iki isimden birisi oluyor. Mimarların, Lissitzky'nin aksonometrik temsillerine bu kadar çok geri dönerek yeniden bakma isteklerinde yatan his, hem klasik öznenin görme alışkanlıklarındaki konformizmini bozmaları, hem de ölçülebilen aksonometrik araçsallığın bozulmasından doğmaya başlayan 'ölçülemeyen nesne içi mekânsallıkların' eş zamanlı görünmeye başlıyor oldukları yanılsamaları olabilir. "El Lissitzky tablolarında aksonometri sistematik olarak perspektifin yerini alıyor. Bu yer

değiştirme, perspektifin belirli beklentilerini kuran sonsuz, yerçekimsiz, yanılsamacı bir alana (Malevich'ten türetilmiş) tanınabilir arkitektonik formlar yerleştirilerek yapılması aracılığıyla daha da çarpıcı oluyor. Hatta bazen her nesneye kendi durgunluk eksenini vererek bu resimlerde (yere ve zamana dair) yönelim kaybı (*disorientation*) ve somut halden kopuş (*disembodiment*) hissini artırmaya çalışıyor. Bois'in işaret ettiği gibi, bu işlem aksonometrik izdüşümün kendi doğasında bulunan baş döndürücü özelliklerini zayıflatıyor” (Colquhoun, 2009, s. 298), (Şekil 4.4).



Şekil 4.4 : Rus Konstrüktivizmi ve Süprematizm ilişkiselliğinde yönelim kaybı ve somut halden kopuş (Mortaş, 2021).

Lissitzky'nin Proun adını verdiği aksonometrik avangard temsillerinde, gözlemcinin yönelimsel bilinci nesneye yöneldiğinde, bilinci temsili içinde yönelim kaybına uğrarken, bu kaybolmasında hiç görmediği bir mekânsallık keşfediyor. “Proun’lar resmin gerisindeki sonsuzluktan çok, resim yüzeyinden dışarıya doğru fırlayan bir mekân yaratıyorlar... Lissitzky kendi şiirsel açıklamasında şöyle diyor: ‘Proun, resimlenmiş ve onları yapan sanatçıların cesetleriyle gübrelenmiş toprak üzerinde oluşuyor. Sanatçı, yeniden değerlendirilen malzemenin ekonomik inşasıyla şekillenen resminde, artık resimsel tasvirden öte, bizi içine çeken bir mekân, etrafında dolaşılabilen, altından ve üstünden bakılabilen bir yapı oluşturuyor. Artık o, bir kopyacı olmaktan çıkıp, nesnelerin yeni dünyasının kurucusu’ oluyor” (Tümerterkin, 1988), (Şekil 4.5).



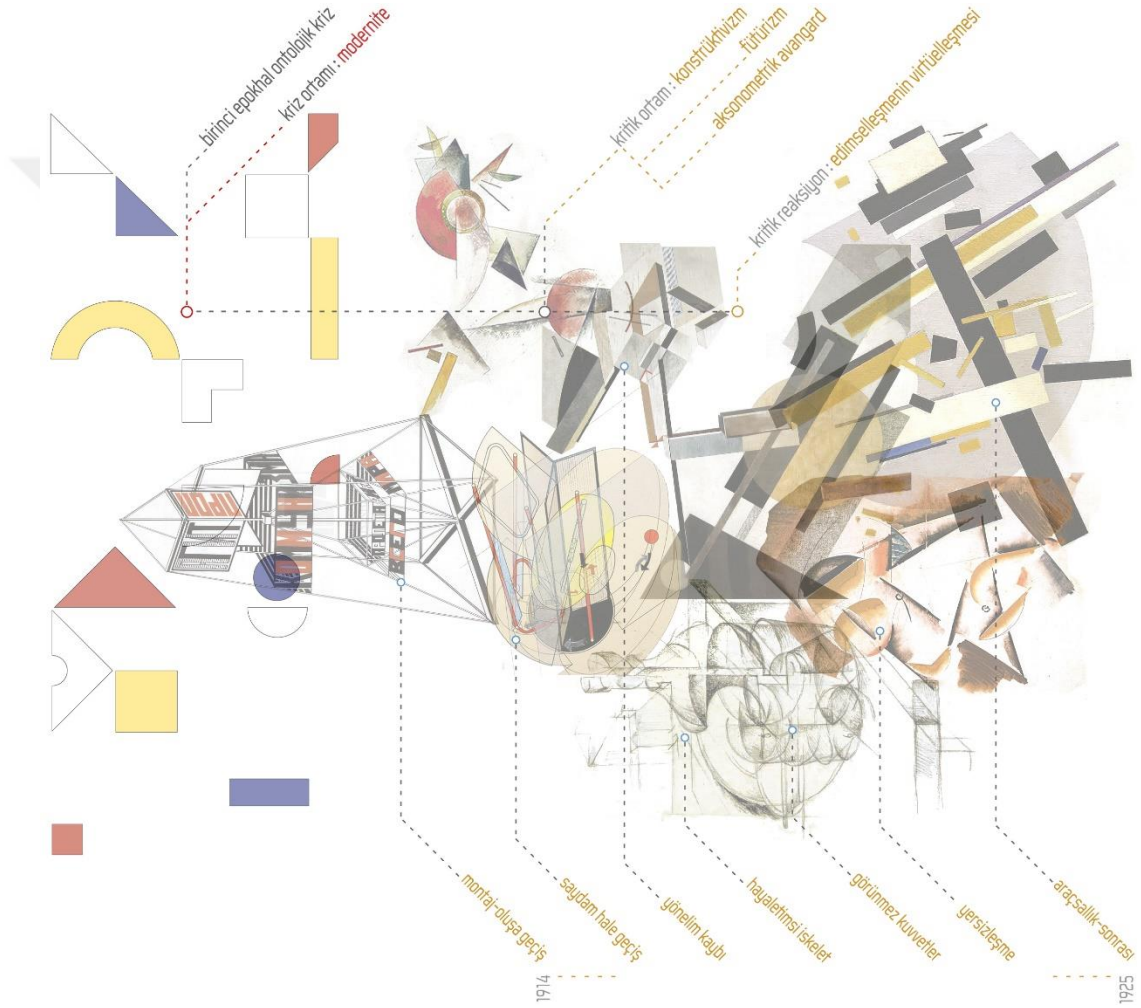
Şekil 4.5 : Proun 19D, El Lissitzky, 1920 (URL-5).

El Lissitzky'nin Proun serilerinin bir parçası olan Proun 19D adlı işini temsil-oluş bağlamında sorunsallaştırmaya çabalamak, tezin çalışma alanı için hem çok kolay, hem de çok zor bir sorunsallaştırma denemesi olacakmış gibi duruyor. Çünkü Lissitzky görünüşte çok kolay algılanan geometrik iki boyutlu ve aksonometrik üç boyutlu temel, matematiksel olan soyut araçsal nesneleri yanına alarak, gözlemleyicinin nereye yöneleceğini olanaklar alanındaki tekinsiz oluş atmosferinin ortalarında yersizyurtsuzlaştırmasıyla, yönelim kaybının araçsallık-sonrası alanında belirtmeye başlıyor. Dolayısıyla Lissitzky, Boccioni'de olduğu gibi edimsel nesnelerin gözün gördüğü bitmiş yapısalcı konstrüksiyonlarını temsil-oluş serüveninde hissetmemize

izin vermiyor. O daha çok, edimsel nesne bilinebilirliğini atlayarak, edimseli inşa etmenin matematiksel araçsallığı bağlamındaki soyut geometrik nesnelerin gözün görmediği somut-olmayanlığının edimselleşmelerinden besleniyor. Böylelikle edimselin edimselde sonlanmadan önceki edimselleşme sürecinin ‘edimsele çok yaklaşan alanını’ virtüelleşmeye döndürüyor. İşte zor olan tam da bu oluyor: Edimsele çok yaklaşan alanın edimselleşmesinin tarihselciliğini tersine çevirerek yeniden virtüel alana yaklaştırma girişimi. Ama parçaların montaj-oluşa geçişlerindeki geometrizeasyonları, odaklanarak merkezde kalma meselesinin altını oyuyorlarmış gibi bir hislenim barındırıyor olsa da, Lissitzky sanki Rus konstrüktivizminin gelecekçi belirlenim ütopycılığını, edimselleşmenin virtüelleşmesine gizleyerek parçaların ‘o çok organizasyonlu’ yersizleşen kübizm içeriğini belirginleştirmesiyle gözlemlenebilir. Kübizmin burjuvazi içeren kolajları, sanki Lissitzky’de geometrik montaj-oluşların olanaklar alanında farklılaştırılıyor. Edimsel alana çok yaklaşan edimselleşmenin virtüelleşmesi işte burada açığa çıkıyor (hem çok kolay, hem de çok zor olan sorunsallaştırmanın açıklanması). Lissitzky hemen hiç eleştirel olamayacak edimsel alanın geometrik araçsallığını, parçaların arasındaki edimselleşmenin yersiz ilişkiselliğinde açığa çıkararak, hem montaj-oluşa organsızlaşmasıyla, hem de o çok organizasyonlu yönelim kaybını açığa çıkarmasıyla, edimselleşmenin geometrizeasyonu virtüelleşmeye dönüştürmesinin mimari bulantı ziyafetini deneyimliyor olmalı.

Öyleyse “avangard tarafından kullanımının çok önemli bir yönü olan aksonometrinin mekânsal muğlaklığı” (Colquhoun, 2009, s. 298), mekânı ölçen araçsal imgesinden, mekânsal olanakları çalışan temsil-oluşun izlerine dönüşüyor. Proun’ların sonuçları, diyor Lissitzky, “sadece dar bir uzman çevre tarafından değerlendirilip, anlaşılacak bilimsel örnekler doğurmuyor, yaşayan, göreceli cisimler ortaya koyuyor. Bunların etkileri ne ampermetre ne de monometreyle ölçülebiliyor” (Tümertekin, 1988). Yirminci yüzyıl başlarındaki imge ve mimari temsil ortamının tarihsel avangard eleştiri oluşundaki mekânsal muğlaklık, aksonometrik avangardın olduğu kadar, montaj imgenin de bir karşı kültür olarak benimsenişini çağırıyor. “Lissitzky, diğer çeşitli işleri için bir montajın elemanlarını kullanıyor, böylece arzulanan imge kendi içinde bir çoğaltma gerektiriyorsa, bir yeniden üretim bile özgün hale gelebiliyor” (Pollmeier, 2014). “Fotomontaj, izleyiciyi etkin hale getirerek ve onu, montajın çeşitli öğelerini zihinsel bir temsille ilişkilendiren bir sürece dâhil ederek nesne/izleyici

ilişkisini güçlendiriyor. Bununla birlikte, fotomontaj ve aksonometrik izdüşüm avangard mimari temsilde kesişiyorlar” (Stierli, 2018, s. 38). Her ikisi de Kartezyen geleneksel imgenin bitmişliği, sonluluğu ve belirlenimci tekil dünya görüşüne karşı bir kültür içerisinde buluşuyorlar. “İzleyicinin konumu ile ilgili perspektifçiliğin belirlenimciliğine karşılık vererek, hem fotomontaj hem de aksonometri, algısal muğlaklıkları ve hatta belirlenemezlikleri ile karakterize ediliyor ve her ikisi de izleyiciyi mekânda kendi somut pozisyonuna göre karanlıkta bırakma eğiliminde oluyorlar” (Stierli, 2018, s. 37), (Şekil 4.6).



Şekil 4.6 : Konstrüktivizmin atmosferik kriz-kritik ortamı (Mortaş, 2022).

4.1.2 Montaj: Temsil-oluşturma edimselinin virtüelleşmesi

Yirminci yüzyıl başlarındaki görsel anlatı dünyasının tarihsel avangard imgelerini özne merkezli olmaktan çıkararak yeniden üretilebilirliğin olanaklar alanına sunan kavrayış, klasik öznenin ve bilindik nesnenin dağıtılmaları, parçalanmaları bağlamında birbirleri içinde ve/veya birbirleri boyunca melezleşen heterojen çokluklar

alanına duyulan ihtiyaçtan kaynaklanıyor olabilir. “Bu tür pratikler, mimarlığı bir ‘nesne’, inşa edilmiş ‘şey’den, bir ‘deneyimler ve yeniden üretimler’ setine doğru görselleştirerek, bir şekilde ‘yüzey’in temsili önceliğinden ‘arayüz’ün önceliğine tarihsel bir geçişi yansıtan yeni görsel ve mekânsal temsil sistemleri getiriyor” (Nigianni, 2007, s. 258). Walter Benjamin ‘Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı’ başlıklı makalesinde, “dikkat dağılması, emilim, eleştirelilik ve uzaklaşmayı birleştiren yeni bir görme pozisyonu bağlamında yeni bir medya teknolojisinin yeni bir algılama modu yaratarak özneyi özgürleştirme potansiyelini tartışıyor. Film ve fotoğrafçılık, aksi takdirde umutsuzca içine batırılacağımız dünyanın eleştirel bir çalışmasına erişim sağlıyor” (Grillner, 2007, s. 270). İmgeleri parçalarına ayırma ve bu parçaların birbirlerine iliklenmeleriyle gözün hiç görmediği yeni karşılaşmalar ve ilişkisel anlamlar yaratmada film ve fotoğrafçılığın eleştirel tekniği olarak montaj, aslında “sanayileşmenin ve teknolojik yeniden-üretilbilirlik çağının bir sonucu. Etimolojik olarak, ‘montaj’ Fransızca ‘monter’den türüyor ve teknoloji alanından kaynaklanıyor. 1751 ve 1772 arasında derlenen Denis Diderot ve Jean Le Ronde d’Alembert’in ‘Ansiklopedi’sinde (*Encyclopédie*) ‘montaj’ terimi, gemi inşaatı ile ilgili” anlamında kullanılıyor (Stierli, 2018, s. 12).

Montajın gemi ve inşaat kelimeleriyle ilgili olması oldukça düşündürücü duruyor. Çünkü gemi, teknolojinin hareket eden, yer değiştiren, çoğu kez denizin uçsuz bucaksız yoğun mekânında *yersizyurtsuzlaşan* bir yolculuk etme inşaatını olanaklar alanına yönlendiriyor. Montajın etimolojik kökeninde Deleuzecü bir ‘oluş’u çıkarımlayabilirim belki de. “Bin Yayla’daki (*A Thousand Plateaus*) pürüzsüz ve çizgili kuramlaştırmalarında, Deleuze ve Guattari denizi mükemmel akıcı bir mekân; noktalar yerine yörüngeler mekânı, bölmek yerine bağlanan hareket çizgilerinin mekânı, metrik veya boyutsal yerine yönelen mekân olarak tanımlıyor. Biçimlendirilmiş şeylerden daha fazla, olaylar tarafından doldurulan deniz, uzamdan [*extensio*] daha ziyade yoğun mekân [*spatium*]” olarak düşünülüyor (Stoppani, 2007, s. 102).

Öyleyse imgelere biçilen, durağan, aşkın psişik nesneler olmaları rollerine karşı, onları bilincin yönelimselliğinde, uçsuz bucaksız, pürüzsüz, *kaygan* bir zemin olarak denizin yörüngeler mekânında, ayrışarak biçimlenen *şey* değil, bağlanarak bir olay-oluş çeşitlenmesi yaratan montaj terimi, özünde yatan eleştirel anlamını, hareketten, savrulmadan, bağlantıların yoğun çoklu mekânından, ‘oluş’tan besliyormuş gibi algılanıyor. “Montaj terimi, genellikle durgun fotoğraftan veya hareketli resimlerden

seçilen, imge parçaların sentetik mekânsal ve zamansal düzenlemesini içeren bir tekniği ifade ediyor. Bununla birlikte, terimi sabitlemek zor duruyor: esas olarak fotoğrafla ilgili parçalardan inşa edilirken, montaj, sinematik söyleme konumluluğu ile kanıtlandığı gibi, çoklu ortamları da içine alıyor” (Sealy, 2019, s. 364).

Ne demek oluyor çoklu ortam? Kökeni gemi inşaatı ile ilgili olan montaj, denizin pürüzsüz mekânından öğrendikleriyle, ayrıştırılmış şehirlerin kültürel imgeleri arasında, teknolojik yeniden üretilebilirlik çağında hareket eden ilişkisel bağntılar, tartışmalar ve sorunsallaşmalar yaratmaya yönelik temsil oluşları mı çağırıyor? Dahası, deniz ve şehir gerçekten de bu kadar birbirlerinden ayrıştırılabilen imgeler olabiliyorlar mı? Elbette modern öznenin bilmesi araçsallığıyla doğaya hükmeden dualistik kutupsallaştırmasını, deniz ve şehir ikileminde anlamlandırmayacağım. Deleuze ve Guattari’ye göre denizin yerine “şehir, çizgili olanın mekânı: ölçülmüş, kontrol edilmiş, alt bölümlere ayrılmış ve bilinen oluyor. Ama elbette fark asla bu kadar net bir şekilde ayırt edilemiyor, hiçbir alan tümüyle pürüzsüzlük değil, hiçbir alan tümüyle çizgililik değil. Ve deniz çizgililiklere maruz kalıyorken, şehir de aslında pürüzsüz ve çizgili olanın karmaşıklığının ve birlikte varlığının mekânı oluyor... Çizgili olan şehrin yüzeyi: çizgili olanın bir yüzeyi kapattığı ve aralıkları, tahsis edilmiş kopmaları belirleyerek ‘ayırđıęı’ bir alan iken, pürüzsüz olan açık bir alanda, frekanslara göre ve geçişlerin güzergahında kendini ‘dağıtıyor” (Stoppani, 2007, s. 102).

Tam da burada şöyle bir düşünüm etrafında dolaşabilirim belki. Gemi inşaatı ile ilgili açığa çıkan montaj, denizin kaygan zeminindeki geçişler boyunca, çizgililiklerin tahsis ettiği şehirlerin, kültürlerin ve toplumların görme biçimlerini dağıtmaya, klasik öznenin tek göz merkezli kaçış çizgilerini karşılaştırmaya yöneliyor gibi metaforik bir hikaye beliriyor. Çünkü esasen montaj, “kentsel, görsel ve mekânsal olan, metropol ve onun mimari dışavurumlarının öncelikle görsel olarak tartışıldığı fenomenler olarak ele alınan bir teknik oluyor. Dahası, öncelikle kentsel görünümün ön-sinematik bir protezi olarak fotoğrafa dayandığı için mekanize ediliyor. Aynı zamanda, özellikle erken kavrayışında, tek noktalı perspektifin bir-odaklı rejimini bedensel hareketin kaydırılan perspektifleri ile değiştiriyor. Üstesinden gelinemez olanı kesiyor ve eleştirel veya olumlu olarak onunla anlaşmak için metropol mekânını temsil eden parçaları hünerle kullanıyor” (Stierli, 2018, s. 2-3).

Bir anlamda tekil perspektif imgenin aşkın, ulaşılamayan odak noktası, kaçış çizgilerinin yönetilen paralel düzene getirilişleri ve dünya görüşünün düşünce ile imgeyi kendi bilinci içerisinde konumlandırarak homojen ve ilahi bir başlangıç-son, doğum-ölüm dualitesinde belirlemesinden de çıkmış oluyorum böylelikle. “Montaj imge heterojenliği veya çoğulluğu ile tanımlanıyor. Yeniden üretilen tüm imgeler veya bunların parçaları yan yana yerleştiriliyorlar ve böylece diyalektik bir ilişki ya da sentez gibi üretken bir hale getiriliyorlar. İmgenin bu heterojenliği veya çoğulluğu, tek bir kağıda (fotomontajda olduğu gibi) veya sıralı bir çalışmaya (filmdeki gibi) uygulanabiliyor” (Stierli, 2018, s. 4). Ama montaj tekniğinde kesilen imge parçaları yan yana, üst üste getirilirlerken ya da çakıştırılarak, birbirine geçirilerek sentezlenirlerken de perspektif imgenin tek odaklı rejimine karşı açığa çıkan eleştirelilik kaybedilebiliyor elbette. Parçalanmış imgeler yerleştirilirlerken birbirleri arasında o kadar düzenli bir süreklilik gösterebiliyorlar ki, dikkatin dağıtılması ile yola çıkan imgesel edim, ufuk çizgisindeki aşkın noktanın yönetiminde eleştireliliğini sonlandırabiliyor. “Montajın doğasında olan çoğulluk veya heterojenliğin tartışılmasında, bireysel elemanlar arasındaki arabuluculuk sorunu tartışılan bir diğer konu oluyor. Žmegač gösterici (açık, tahrik edici) ve bütünleştirici (gizlenmiş) montajı birbirinden ayırıyor. Duygularını açığa vuran montaj, kırılmaları ve kopmaları gösterirken (ve bunları anlam üretmek için kullanırken), bütünleştirici montaj, imgenin heterojen doğasını gizlemeye çalışıyor ve öğelerin diyalektik yan yana gelmelerini önüyor. Duygularını açığa vuran montaj görsel sanatlarda genellikle politik veya tartışmalı mesajları iletme için kullanılıyor” (Stierli, 2018, s. 5-6), (Şekil 4.7).

O halde Žmegač, ‘olmuş’ montaj ile ‘oluş’an montaj imgeler arasında eleştirel bir fark edinim çıkarımlıyor olabilir. Olmuş montaj, kendi üzerine kapanan, ilişkiselliklerinin üzerini örten, bütünleşmiş bir nihai sonda kendini bitirmiş edimsel montaj oluyor o halde. ‘Oluş’an montaj ise, kendi üzerine kapanmayan, parçalanmaların karşılaşmalarında yaratıcı sorgulamaları tahrik eden, özneyi nesne oluş içerisinde kendi düşünömsel anlamlarını tasarlamaya davet eden, imgesel karşılaşmaların orta alanlarında yeniden düşünmeye yönelten montaj-oluş oluyor. Martino Stierli, Montaj ve Metropol adlı (*Montage and the Metropolis*) kitabında gösterici ve bütünleştirici montaj temsillerine dair iki örneği inceliyor. Gösterici (açık, tahrik edici) montaj örneği olarak Hannah Höch’in ‘Almanya’daki Son Weimar Bira-Göbeği Kültür

Dönemi'nde Mutfak Bıçağıyla Kesim' (Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany) adlı işini gözlemliyorum (Şekil 4.8).

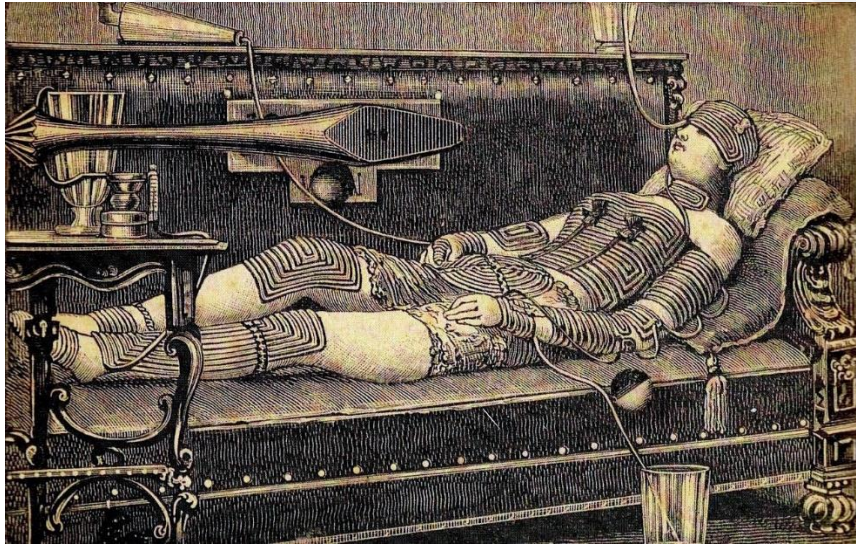


Şekil 4.7 : 'Oluş'an montaj ve olmuş montaj nedensellikleri (Mortaş, 2020).



Şekil 4.8 : Almanya'daki Son Weimar Bira-Göbeği Kültür Dönemi'nde Mutfak Bıçağıyla Kesim, Hannah Höch, 1919 (URL-6).

Yirminci yüzyıl başlarında eleştirel bir karşı kültür olarak tarihsel avangard hareketi içinde oluşan Dadaizm'in Berlin kanadında adından sıkça söz ettiren Hannah Höch'ün, bu işine adını verdiği "başlık, kesme prosedürünü doğrudan yıkıcı bir politik programla ilişkilendiriyor. Höch bıçağını güncel gazete kaynaklarına yönlendiriyorken, sürrealist Max Ernst on dokuzuncu yüzyıldan kalma belirsiz basılı malzemeleri kesiyor ve yeniden birleştiriyor. Ernst, montajlarının yapılılığını gizliyor ve düşsel tasvirlerini sürekli bir Öklidyen uzayında gerçekleştiriyor olarak sunuyor (Şekil 4.9). Ernst'in gizlenmiş kolajları - her ne kadar hiciv niteliğinde olsalar da - on dokuzuncu yüzyılın organik sanat eseri geleneği ve onun illüzyonist mekânını devam ettirirlerken, Dadaistler sanatın geleneksel fikrine açıkca, korunmasız kusurlu bir görsel şekillenme ile karşı çıkıyorlar" (Stierli, 2018, s. 6-7). Bu incelemede Ernst'in 'Kemiklerden Yapıştırıcının Hazırlanışı' (*The Preparation of Glue from Bones*) adlı işi bütünleştirici (gizlenmiş) montaj olarak 'olmuş', kendi üzerine kapanan, sonlanan bir organlı-beden montaj tekniğini temsil ediyor. "Üstü örtülü montaj açılmıyor, daha çok illüzyon araçlarıyla mühürlenene 'organik' sanat eseri fikrini teyit ediyorken, kışkırtan montaj organolojik estetik kurallarına direniyor" (Stierli, 2018, s. 7).



Şekil 4.9 : Kemiklerden Yapıştırıcının Hazırlanışı, Max Ernst, 1921 (URL-7).

Ernst'in üstü örtülü, kendi üzerine kapanan, odak noktasında sonlanan edimsel montaj imgesinin aksine, Höch'ün parçalanmış imgelerinin orta alanlarında oluşturma çağıran kışkırtıcı anlam yaratma olanaklarındaki gibi, "başı sonu olmayan bir felsefe Deleuze'ün felsefesi; kendi üzerine kapanmayan, kaynağını dışarıda, henüz düşünülmemiş olan şeylerle karşılaşmalarda bulan bir felsefe. Sağlam temeller aramak yerine şeylerin ortasına yerleşmeye, derinlere inmek yerine yüzeyde kalmaya, şeylere

dışarıdan bakmak yerine kendini dışarıya açmaya, düşünceyi dışarıyla bağlantıya sokmaya çalışan bir felsefe” (Yücefer, 2016a, s. 5-6).

Çalışmanın üst başlığını “mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak” düşünümünde hayal ediyorsam, elbette birleştirici, bitirilmiş, ‘olmuş’ edimsel montaj imgeye değil, gören gözün aşkın bilmesinde nesneleştirilen geleneksel imgelerin parçalanmalarıyla, ‘oluş’a davet edildiğim karşılaşmalarında yeşeren tahrik edici, eleştirel montaj-oluşa yöneliyorum. Kendi üzerine kapanmayan, düşünüm olanaklarını kendi içindeki olası yaratım farklanmalarına açan kışkırtıcı montaj, gözün konformist düzenini görünmeyen parçalanma ilişkiselliklerinin arayüzlerinde sorunsallaştırmaya çağıran kusurlu bir görsel şekillenme öneriyor. Aslında “parçalanma, önceden var olan birliğin kaybını ifade ediyor ve böylece montajın kırılma ve kaybın ötesinde nasıl anlam üretebileceği sorusundan ayrılıyor. Öte yandan, parça, sanat yapıtının kendisini önceden kurulmuş bir anlam sistemi olarak sunması ile ilgili değil, anlamın ilk olarak gözlemcinin aktif katılımı ile inşa edildiği bitimsiz [*non finito*] kavramı ile ilgili. Bitimsiz parça gerçekten de izleyicinin zihninde anlamın ayrıca üretildiği montajla ilgili” (Stierli, 2018, s. 7).

Elbette bitimsiz kavramı, nokta koymama, merkez noktası belirtmeme, başlamama ve bitmeme; noktanın hiçbir zaman ulaşamayacak aşkınlığına teslim olup da, ilahi bir kadercilikte sonlanarak suskunlaşmama anlamlarını da temsil ediyor. Oysa ki bana öğretilen geleneksel imge temsilinde, hayatımın *son* anlarındayken ben, gözümün gördüğü imgelerin odaklanmaya mahkum ettiği o noktada biterken, sonlanırken *baş*a dönüyorum; bütün bir hayatım başlangıçtan sona doğru, bir film şeridi gibi gözümün önünden akıp gidiyor. İşte bu, benim kaderci öğretilmişliğimdeki geleneksel imge kurma düzeninin, başlangıç ve son inançlarıyla beni sabitlemeye, susturmaya; beni dizginlemeye çalışması anlamına geliyor olabilir. Bu inanç beni, görmüş olduğumun gerçekçiliği aracılığıyla, beni tekil, aşkın bir noktada huzur vaat eden perspektifçi bir politikada, tekil bir noktaya göndererek mevcudiyetimi hiçleştiriyor, beni yok sayıyor. Ama perspektif imgeciliğin aksine eleştirel ve avangard oluşa çağıran “montaj çok odaklı ve bu nedenle yer değiştirebilen ve vücut bulmuş bir izleyiciyi varsayıyor. Montaj sadece mekânsal bir seçilmişler topluluğu değil, aynı zamanda mekânı temsil etme aracı olarak da düşünülürse, tekil göze ait gözlemin perspektif rejimine karşı bir model olarak görülmeli... Böylesi bir çok odaklı temsilin izleyicisi, ideal bir bakış

açısına sabitlenmiyor ve perspektif yapımında olduğu gibi tek bir göze ait, bedensiz bir varlığa indirgenmiyor” (Stierli, 2018, s. 11).

Modernliğe karşı getirilmiş bir itiraz dalgasını doğuran yirminci yüzyılın birinci epokhal ontolojik krizindeki imgesel karşı modeli olarak fotomontaj, belki de en fazla, dönemin içinde bulunduğu savaşın sosyal, kültürel ve sanatsal buhranına ilişkisel bir eleştiri oluş öneren Dadaistler tarafından sahipleniliyor³⁰. Öyle ki ‘montaj’ kelimesi “endüstriyel üretime atıfta bulunarak, sanatsal montajın öncüleri sanatçının (ve sanatın) burjuva anlayışlarına karşı duruyor ve sanatı yeni bir toplumun inşasında bir güç haline getiriyorlar. Hislerini açığa vuran montaj çalışmalarındaki yapıllığın açık görüntüleri, hiçbir şeyin eklenemeyeceği ve hiçbir şeyin çıkarılamayacağı organik bir birlik olarak sanat eserinin klasik anlayışına karşı bir isyan” gösteriyorlar (Stierli, 2018, s. 13). Dadaizmin organik, organlı bir beden olarak sanat eserinin tam karşısında yer alarak organsız beden-oluşa geçişin izlerini bulabileceğim montaj-oluş, böylelikle dönemin kübist sanatıyla ilişkilendirilen ve sanatın geleneksel el çizimi ile üretilme pratiğinden bağımsızlaşamayan ‘kolaj tekniği’nin³¹ organlılığından da radikal bir söylem ile farklılaşıyor. O zaman diyebilirim ki, “Dadaist montajlar elbette sanatsal bir süreçte elle birleştirilirlerken, fotoğraf mekanik üretildiği için tercih edilen montaj malzemesi olarak seçiliyor... Fotomontaj böylelikle teknolojik yeniden-üretilebilirlik ve politik devrim çağında, temsili radikal bir şekilde yeniden düşünmenin aracı olarak görülüyor” (Stierli, 2018, s. 13).

Yirminci yüzyıl başlarında açığa çıkan ‘temsili radikal biçimlenmelerde yeniden düşünme’ gereksinimi, giderek parçalanmaların, bölünmelerin, farklı kültürel ve sosyal yaşama, çalışma mekânlarının kenti heterojen bir dokusalılık ile hızlıca yenilemeye ve dönüştürmeye yönelmesi ile ilgili bir kavrayış da olabilir. Artık

³⁰ Birinci Dünya Savaşı’nın son yıllarında ortaya çıkan bir sanat akımı olarak “Dada, mimari ve sosyal ilkelerine bilim, mühendislik, şehircilik ve savaşın sebep olduğu, değer, anlam ve yerellik sevgisi üzerine bir saldırı, nihilist bir patlama ile alakalı doğuyor. Dada kolajları ve iç mekânları parçalanma, vurgulu çılgılık, nesnelerin sorgulanmış bütünlüğü ve tahrip edilmiş gazete kâğıdı ile karakterize ediliyorlar” (Spiller, 2016, s. 24).

³¹ Neil Spiller montaj-oluşun Dadaist çalışmalarından bahsederken ‘Dada kolajları’ deyişine yer veriyor. Böylelikle, çalışmada ilk defa ‘kolaj’ kelimesine yer vermiş oldum. İncelediğim birçok kaynakta kolaj ile montaj kelimesi sıklıkla karıştırılabiliyorlar. Oysaki Stierli bu iki kelimenin arasındaki ontolojik ve biçimsel farkların altını çizmek istiyor. Stierli’ye göre “Birinci Dünya Savaşı öncesi kübist ressamların çalışmalarında ortaya çıkan kolaj, dokunsal nitelikleri ile dikkate değer sanat eserleri üretmek için dış sanattan gerçek nesneleri ithal ederek bir el sanatları geleneğini sürdürürken, savaşın sona Dadaistlerle ortaya çıkan montaj, diyalektik karşıtlıkları için göze çarpan imgeler üretmek adına homojen bir dizi fotoğraf temsili kullanarak derleyici hattı açık bir şekilde çağırıyor” (Sealy, 2019, s. 364).

metropollerde sürekli ve homojen bir kentsel mekân deneyimi yaşamak, ‘denizin kaygan zeminindeki şehirlerarası savrulmaların kültürel ve politik ilişkisellikleri aracılığıyla’ süreksiz, bitimsiz mekânsal karşılaşmalar deneyimine dönüşüyor. Sürekli bir tekil gözlülük olarak düzenli bir metropolün perspektif fotoğrafına bakmak, o metropolün yirminci yüzyıl başlarındaki kaotik, çok sesli, dinamik ve parçalanmalarının arayüzlerindeki olanaklar alanını kavramaya yetmiyor. Bu anlamda metropollerde açığa çıkan “süreksiz mimari mekânın keşfi ve algısı dadaist ve konstrüktivist sanatçılar için önemli bir araştırma alanı haline geliyor ve fotomontaj bu soruşturmayı üstlenecek başlıca ortam oluyor” (Stierli, 2018, s. 79). Geleneksel fotoğrafın perspektifçi tekil dünya görüşü de eleştirilmiş oluyor böylelikle. “Fotomontaj, (süreksiz) mekânın yeni bir anlayışını tasvir eden bir araç olarak düşünülürse, mimari fotoğrafçılığın mantıksal sonucu olarak değil, onun radikal eleştirisi olarak ortaya çıkıyor” (Stierli, 2018, s. 37). Süreksiz ve çok odaklı kentsel mekânın yirminci yüzyıl modernliği, Paul Citroen’in *Metropol (Metropolis)* adlı fotomontaj çalışmasında kaotik kent deneyimiyle baş edebilmenin montaj-oluş dinamizmini sorunsallaştırmaya çağırıyor (Şekil 4.10). “Modern metropolün şoku tarafından harekete geçirilen avangard fotomontaj, sadece Batı vizyonunun tarihinde değil, aynı zamanda mekânın kavramsallaştırılmasında da duraklanacak bir yer olarak görülmeli. Doğrusal perspektifin tek gözlü görüşünün birleştirici eğilimi, metropolün doğasında olan mekânsal ve algısal süreksizlikleri karşısında artık akla yatkın veya yeterli görünmüyor” (Stierli, 2018, s. 35).

Avangard fotomontaj imgenin metropollerdeki deneyim, anlam, ilişkisellik ve dinamizm gibi akışkan ve heterojen oluşları temsil edebilmesi için, bilen klasik öznenin başlatan veya sonlandıran dualistik tekil odak noktasının düzenleyici rejimine değil, özneyi nesneler arasında, bu dünya içinde olmaya davet ederek parçalanmaların orta alanlarında, kendi keşif ve sürüklenmelerinden yaratım ve anlam oluşlarını çıkarımlamasına; çok sesli mekânsallığı sorgulayan, çok odaklı imgesel düşünümelliğe ihtiyaç duyuyor³². Teknolojik yeniden üretilebilirlik çağında

³² “Fotomontaj, bakış açısı açıkça tespit edilemeyen, ancak hareketli ve potansiyel olarak somutlaşmış bir izleyiciyi varsayıyor görünüyor. Bu, algılanan nesne ile algılanan özne arasındaki ilişkiyi temelden değiştiriyor. Resimli düzlem artık ideal bakış açısından bir anda kavranamıyor; bunun yerine, anlaşılabilmesi için birçok perspektiften görsel olarak dolaşılmalı ve keşfedilmeli” kavrayışı öneriliyor (Stierli, 2018, s. 35-37).

duyumsanan metropolün mekânsal dinamikleri, Dadaist ve Konstrüktivist akımlardan oldukça etkilenen bir başka sanatçı László Moholy-Nagy'nin 'Berlin Tüccarı İçin Sahne Seti Elemanı' (*Stage Set Element for 'The Merchant of Berlin'*) adlı fotomontajında kentsel mekân-deneyimleyici ilişkiselliğini insan imgelerinin parçalar arası yerleştirilmeleriyle daha da dinamikleşen bir anlatı olarak sunuyor (Şekil 4.11). "Moholy-Nagy'nin montajı, araba, demiryolu ve uçak gibi modern ulaşım araçlarının dinamiğinin yanı sıra mekânsal algının dinamikleşmesi üzerinde de duruyor. Buna ek olarak Moholy-Nagy, Citroen'in eserinin ızgara benzeri (*grid-like*) organizasyonuna kıyasla, diyagonal yapısal bir unsur olarak dikkat çekici bir şekilde kullanıyor: arabalar ve insanlarla yoğun olan parlak bir meydan veya kavşak merkeze konumlandırılıyor ve görüntünün geri kalanı dinamik olarak etrafına yerleştiriliyor" (Stierli, 2018: 63). Kökeni gemi inşaatı ile ilgili olan 'montaj', avangard fotomontaj imgelerin Moholy-Nagy çalışmalarında, iletişim ve ulaşım çağının teknolojik endüstriyel nesneleri olarak uçak, tren ve arabalara yoğun bir gönderme yapıyor.



Şekil 4.10 : Metropolis, Paul Citroen, 1923 (URL-8).



Şekil 4.11 : Berlin Tüccarı İçin Sahne Seti Elemanı, László Moholy-Nagy, 1929 (URL-9).

Montaj-oluşun bu aşamasında, yirminci yüzyılda açığa çıkan tekil gözün rejimine karşı üretilen avangard eleştirel temsil-oluşlara dair bir sorunsal etrafında düşüncüler açığa çıkarmak gerekli olabilir. Bu alanda düşünce ve imgeye dair ilk başlarda oldukça paradoksal ve tutarsızmış gibi algılanan bir sorunsalı kavramaya çabalamak gereksinimi doğuyor. Aydınlanma Çağı'nın Kartezyen klasik öznesindeki bilimsel temeldilikten doğan teknolojik benimseyiş, nasıl oluyor da yirminci yüzyılın avangard karşı sanatlarının temsil-oluşlarında bir sorun olarak görülmüyor?³³ Öncelikle böyle bir soruyu soran kişi, hala dualistik karşıtlaşmaların klasik 'ya o ya da bu' mantıkçılığından kurtulamamış olduğu için; çelişkiyi ortadan kaldırmaya çalışan Kartezyen öznenin doğayı karşısına alarak onu düzene ve anlaşılabilirlik yönetimselliğine getirme çabasından kurtulamamış olduğu için böylesi geleneksel bir soru soruyor. Ama bundan daha da önemlisi, çalışmanın yaklaşımı dâhil, hiçbir yaratıcı ve eleştirel kavrayış aslında bilim ve teknoloji karşıtlığı sergilemiyor. Karşı durulan, eleştirilen şey bilimin ve teknolojinin evrenselci iktidar ve sömürü yönetimlerinin toplumları 'bilmek' edimi araçsallığıyla tahakküm altına almaya çalışmaları oluyor. Bilim ve teknoloji değil, bilimin ve teknolojinin iktidar yönetimi

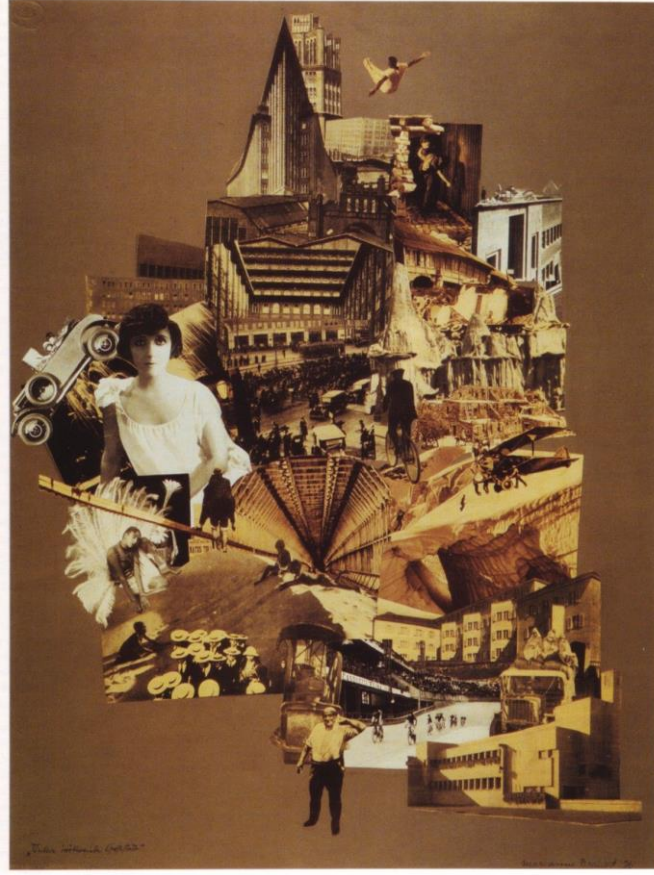
³³ Klasik öznenin *mathemata* ve *techne* üzerine kurulu geometrizeşyon şemalaştırmaları, teknolojik yeniden üretilebilirlik çağındaki avangard akımların 'tarihsel avangard' olarak anılmalarına neden oluyor.

tekelleşmesinde özneye ne yapması, nasıl düşünmesi, nasıl ‘görmesi’ gerektiğinin rasyonel temellenmeler üzerinde bütün bir dünyayı doğaya karşı benmerkezci örgütlenme çabası, eleştirilen klasik kavrayış oluyor, yoksa bilim ve teknolojinin olanakları değil.

Bu anlamda teknolojik ulaşılabilirlik çağının olanakları doğrultusunda yer değiştirirken düşünsel kurgusu da değişime uğrayan klasik öznenin, artık görüyor olduğu rüyaları da montajlanıyor olabilir. Ne de olsa, artık klasik özne metropolün zamanmekânsal deneyimini ulaşım araçlarıyla daha çeşitlenebilir bir bellekssel imgelemde yeniden üretebiliyor. Kùltürler, deneyimler, bakış açıları, görüşler ve düşünceler kentin mekânsal parçalanmaları arasında kendi sorunsallaşmalarını yaratmaya başlıyorlar. Marianne Brandt'ın ‘Sinir Bozucu Şehrimiz’inde (*Our Unnerving City*) olduğu gibi (Şekil 4.12) ve “Citroen'in aksine, Moholy-Nagy, metropolünde insanları barındırıyor ve bu da onu kentsel bir sahne yerine yerleşim yeri olan bir kentsel mekân haline getiriyor. Yine, bu figürler esasen bedenın uzantıları olarak hizmet eden teknik cihazların (arabalar, trenler, bisikletler) operatörleri olarak belirliyorlar... Bu tür görüntüler sadece merkezi perspektif ilkelerinin değil, aynı zamanda perspektifçiliğın gözlemsel rejimini geliştirme eğilimi gösteren gelenekssel mimari fotoğrafçılığın görsel bir eleştirisi olarak görülebilir” (Stierli, 2018, s. 63).

Evet ama yirminci yüzyılın başlarında açığa çıkan tahrik edici montaj-oluşun, inşa edilmeye yönelik olmayan eleştirel mimari temsil alanındaki ‘oluş’ ile ciddi bağlarının bulunuyor olduğu düşünülebilirse de, bu montaj-oluş, Deleuzecü virtüel alanın oluş farklanmalarındaki saf olaylar alanını dolaysız olarak barındırabiliyor mu? Citroen, Moholy-Nagy veya Brandt'in montajları, Deleuzecü ‘benzemezlik okyanusu’nun (Deleuze, 2017, s. 343) ve ‘kendinde fark’ın saf yaratıcılığına uğratılabilirler mi? Aslında avangard montaj-oluşun oluşa geçirilen parçaları ayrı ayrı tek başlarına ele alındıklarında, metropole ait binalar, gökdelenler, istasyonlar, tren yolları, tüneller, araba, uçak, tren ve bisikletin yapısal ve endüstriyel edimsellikleri gözlemlenebilirler. Bu anlamda fotoğraflardan kesilen parçalar, edimsel inşaatlar ve konstrüksiyonlar. Citroen'in ‘Metropolis’ işinin aksine, Moholy-Nagy ve Brandt'in işlerinde insanlara da rastlanılıyor. Fotoğraflardan kesilen edimsel nesnelerin fotoğraflarda bulundukları haliyle, kendi tekilliklerinde herhangi bir dönüşüm veya başkalaşıma uğratılmadan montaj-oluşa bırakılmaları, yirminci yüzyılın tahrik edici montajlarının kolaylıkla edimsel alandan uzaklaşmıyor olmaları sorunsalını doğuruyor, bu andırışların da

virtüel alan farklanma olanaklarının oldukça uzaklarında bir yerlerinde oluşun izlerini sürmelerine sebebiyet veriyormuş gibi algılanmalarını sağlıyor olabilir. Ayrıca her bir fotoğraf parçasının kendi içindeki tekil perspektifçilikleri, meselesini aksonometrik avangardın geometrik soyutlamasında olduğu gibi bir edimselleşme sürecinden değil, doğrudan gözün gördüğü edimsel bitmiş yapısalcılığın perspektif görüntülerinden besliyor. Böylelikle tahrik edici montaj-oluş, oluşun izlerini sürerken edimselleşme sürecini, eseri gözlemleyerek kendi anlamalarını yaratan deneyimleyicinin kavramsal ve düşünsel gezintilerine bırakıyor olabilir.

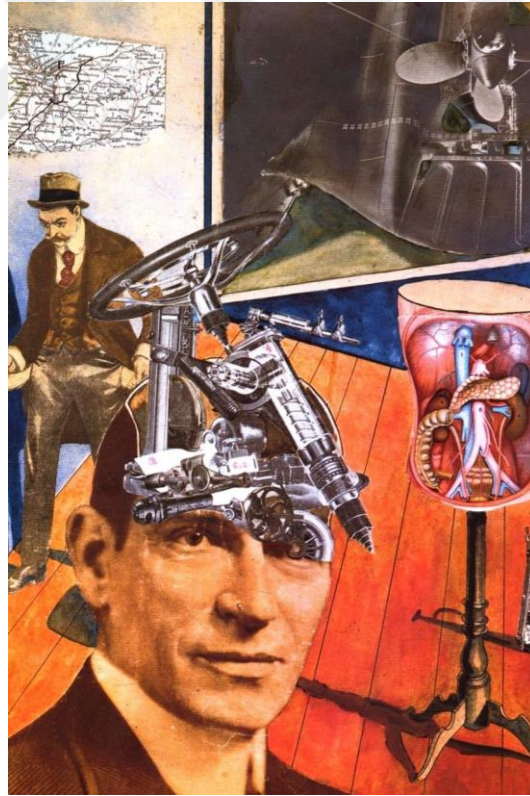


Şekil 4.12 : Sinir Bozucu Şehrimiz, Marianne Brandt, 1926 (URL-10).

Ama tekil edimsel parçalar değil de, bütüncül bir bakışla yirminci yüzyılın yoğun fenomenolojik yönelimsellikler barındıran montaj-oluş atmosferleri ele alındığında, edimsel parçaların öngörülemez mekânsal atmosferik oluşlara geçişinde organsızlaşan virtüelleşmelerin izlerine rastlamak olanaklar alanını açılmaya başlıyor. Deleuzecü bir felsefeden felsefe aracılığıyla çıkmanın sapkın modeli (Ichida ve Zourabichvili, 2016, s. 31), avangard montaj-oluş atmosferlerinde perspektiften perspektif aracılığıyla çıkmanın içkin kaçış dinamiklerini barındırmasına dönüşüyor. Tek odaklı

organik homojen denetimden, çok odaklı heterojen organsızlaşan montaj-oluşa geçiliyor. Tek odaklı olanın kentsel edimsellikleri, çok odaklı ve çok katmanlı atmosferik oluşun virtüelleşmesine kaydırılıyor. Bu anlamda yirminci yüzyılın tahrik edici montaj-oluş atmosferlerinde edimselin virtüelleşmesindeki montaj-oluşun izleri çıkarımlanabilir. Yönelimselliğin eleştiri oluşu açığa çıkarmasının, edimseller arakesitine sızan virtüelleşmelerin oluş izlerini tetikliyor olmasına olanak sağladığı kavranabilir.

Bu kavrayışta yirminci yüzyılın yönelimsel avangard bilinçdışılığı, yönelim edimlerinin fenomenolojik dünya içinde olmalarına, insanlar arasında bir insan, şeyler arasında bir şey olmalarına olanak sağlıyor. Gemi, tren, araba ve uçak gibi teknolojik ulaşım nesnelerinin, özneleri nesnellikleri aracılığıyla özneler arası bir ilişkisellik ve dayanışma ağında montajlamaya başlıyor olmaları düşünülebilir. Bu dayanışma ağı çağın fotomontaj imgelerinde de çıkarımlanabiliyor. Söz gelimi, Raoul Hausmann'ın Tatlin Evde (*Tatlin at Home*) adlı eseri bir sanat fuarında sergileniyor (Şekil 4.13).



Şekil 4.13 : Tatlin Evde, Raoul Hausmann, 1920 (URL-11).

Dadaist montajın üretici bir örneği olarak bu eser, ön planda kafası makineler tarafından nüfuz edilen, belki de makineleşmiş düşüncelerin, algıların, bedenlerin ve evlerin avantajlarını yücelten bir erkeğe sahip. Sahne aynı zamanda bir mankenin

karnındaki anatominin ima ettiği, vücudun makinelere onaylatılan şeffaflığını resimlendiriyor. Tatlin bu dönemde Rusya’da, ikonik eseri *Monument to the Third International*’ı (Tatlin’in Kulesi) henüz öneriyor ve Rus Konstrüktivistler ile Orta Avrupa Dadaistleri arasında bir tür dayanışma oluşuyor” (Spiller, 2016, s. 27).

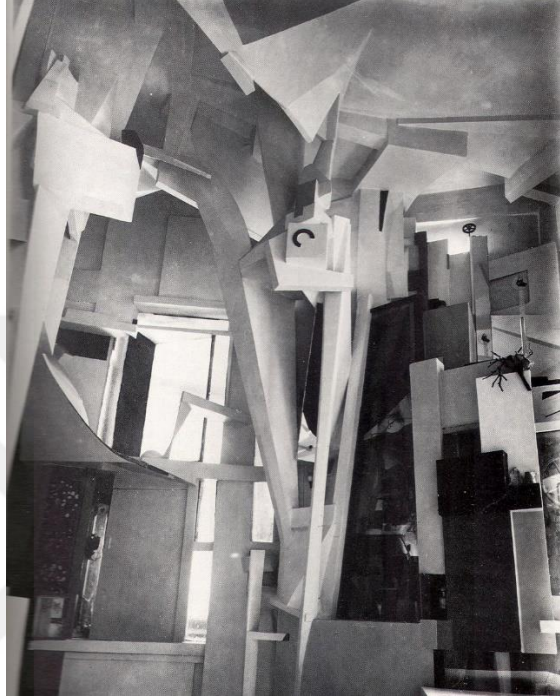
Bir anlamda da, Hausmann’ın ‘Tatlin Evde’indeki organlı bir erkek bedeninin kafası ile kendi içinde defalarca montajlanmış bir makine oluş birleşmesi, Braidottici insan olmayan yeni bir tür insan sonrası oluş kavrayışının yirminci yüzyıldaki avangard tohumları olarak ele alınabilirler. Makinelere onaylatılan insan özne bedeni organlılığının ahşap bir konstrüksiyona montajlanarak nesneleştirilmesi, gözün gördüğü doğrusal perspektif kurallarına uymayan mekânın tahta döşemesinde sergilenince, Braidottici insan sonrası transversal oluşum, aşinalığımızı tersyüz edici oluş ve doğrusal olmama ilkeleri için yirminci yüzyıl montaj-oluş alanında edimseller arası virtüelleşmeye geçişin avangard izlerini düşünmeye başlamama neden oluyor.

Öte yandan, teknolojik yeniden üretilebilirlik çağında teknolojinin olanaklarını, dünyaya hükmetme merkezli uluslararası savaş ilan edenlerin karşısında bir dayanışmayla kucaklayan avangard sanatçılar, klasik öznenin yirminci yüzyıl diktatörlüklerini temellendiriyor olduğu eleştireliliğine karşı da bir tür örgütlenme ile benmerkezci özne ve onun tahayyül ettiği homojen dünyasını montaj-oluşlarıyla dağıtmaya çalışıyor olabilirler. Bu anlamda avangard sanatçılar arasında birçok kolektif dayanışma ve çalışma ortamı gözlemlenebiliyor. Klasik sanatçı öznenin tek odaklı atölyesi ve onun imge rejimini dağıtabilmek adına, László Moholy-Nagy ve Kurt Schwitters üretim mekânlarını ortak kullanıyorlar³⁴. Dönemin avangard sanatçılarından Kurt Schwitters da Dada akımından etkileniyor³⁵. Schwitters’ın on üç yıllık yaşayan bir mekânsal montaj-oluş çalışması olarak *Merzbaus*, ortogonal ve perspektife dair mekânsal montajların birbirleri içerisinde labirentleştiği bir yaşayan

³⁴ Moholy-Nagy “1922-23 kışında Dadaist montaj tekniklerini tanıyor ve Kurt Schwitters ile bir stüdyo paylaşıyor. Moholy-Nagy sonralarda biyografik taslağı ‘Bir Sanatçının Özeti’ni (Abstract of an Artist, 1944) toparlarken şöyle yazıyor: ‘Kübit kolajlar, Schwitters’in Merz resimleri ve Dadaizm’in arsız cesaretinin etkisi altında, ben de fotomontajlarıma giriştim’” (Stierli, 2018, s. 60).

³⁵ Kurt Schwitters “1918 yılında Dada ve bu akımın anahtar kişiliklerine tanıtıldıktan sonra, ‘Merz’ ifadesiyle tanımladığı işini üretmeye başlıyor: Merz çizimleri, Merz resimleri ve sonralarda daha da önemli olacak Merzbaus. İlk ve en önemli Merzbau, Hanover’de oturduğu ev içerisinde artık malzemeler, nesneler ve animsaticı şeylerden inşa ediliyor - belki ‘yetiştiriliyor’ daha uygun bir ifade olabilir. 1923’ten 1936’ya kadar, odadan odaya, döşemeden döşemeye evinde süzülen bir iş olan yaratısı üzerinde... anlam nesnelere yönelik hiç bitmeyen bir konstrüksiyon olarak” (Spiller, 2016, s. 27)

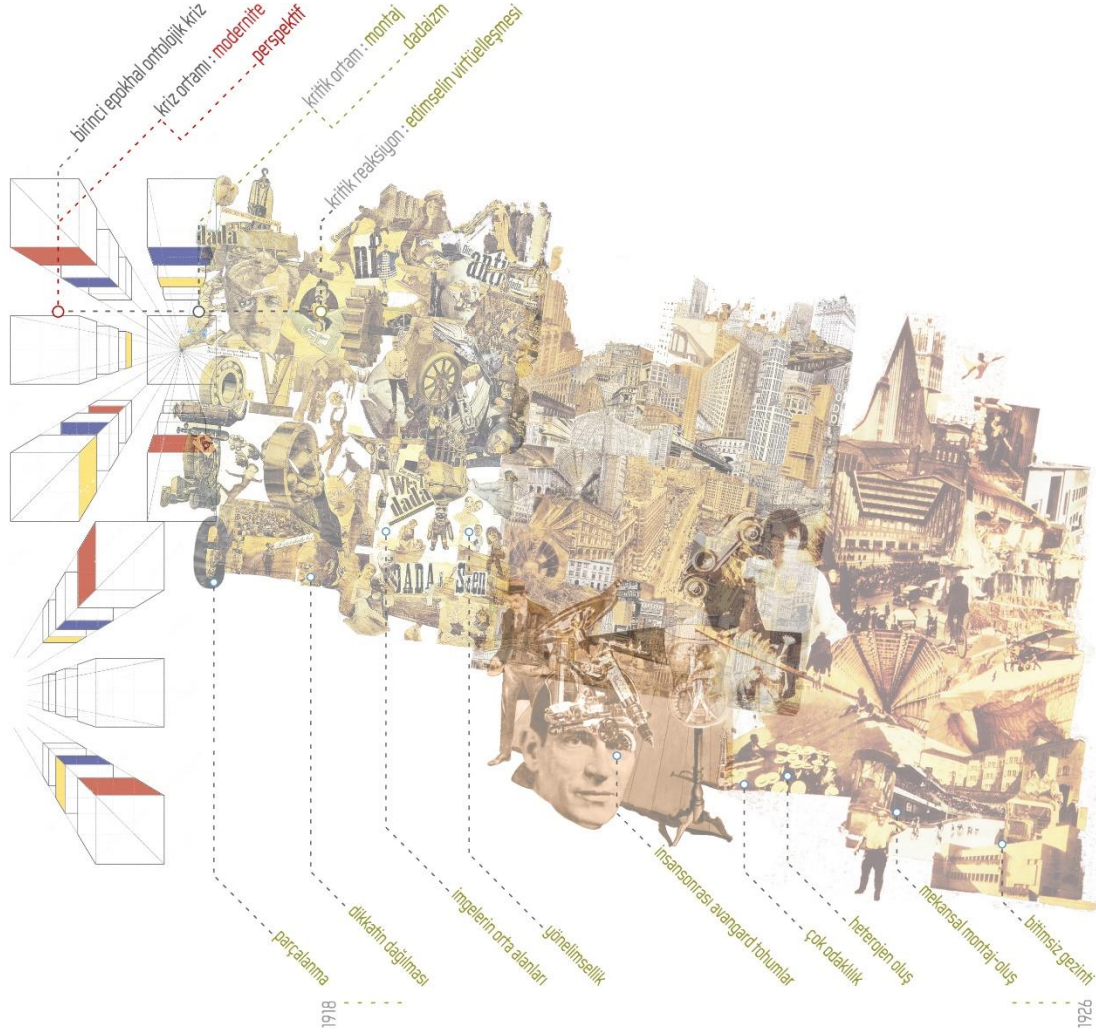
yerleştirme bağlamında, günümüz enstalasyon işleri için de, üreyen bir mekânsal montaj-oluş deneyiminin virtüelleşen alanına yöneliyor olduğu bir avangard pratik olarak gözlemlenebilir (Şekil 4.14). Mimari temsilin eleştiri oluş farklanmalarındaki avangard montaj-oluş izleri, bütüncül bir yaklaşımda ortam ve atmosfer alanları için gözlemlenebilir hale bürünmeye başlıyor (Şekil 4.15), (Şekil 4.16).



Şekil 4.14 : Merzbau, Kurt Schwitters, 1923-36 (URL-12).

Neil Spiller, Mimarlık ve Sürrealizm: Kabarcıklanan Bir Romantizm (*Architecture and Surrealism: A Blistering Romance*) kitabında, mekânsal atmosferik oluş bağlamında incelediği Dadaist sanatçılardan Hausmann, Schwitters ile Sürrealist Ernst'in bazı işlerinde bir tür dada-sürreal dayanışması gözlemliyor. “Üç ikonik sanat eseri, Sürrealist mimari sözlüğü içinden doğrudan bir biçimde beslenerek, iç mekân bağlamında Dada fikirlerinin parametrelerini tanımlamaya hizmet ediyorlar. Raoul Hausmann'ın Tatlin Evde (*Tatlin at Home*), Ernst'in Ebeveyn Yatak Odası, Orada Bir Gece Geçirmeye Değer (*The Master Bedroom, It's Worth Spending a Night There*) ve Kurt Schwitters'in *Merzbau* adlı eserleri” (Spiller, 2016, s. 24). Yönelimselliğin imgeyi bilincin dışında bir edim, bir bilinç türü olarak eleştirel kavrayışı, avangard fotomontajın parçalanmalar arası ilişkiselliklerinden doğan çok odaklı sorgulamasını, sürrealizmin bilinçdışı-bilinçaltı arzularının ve rüyalarının karşılıklı özne-nesne erimelerine ve bulaşmalarına yönelik ‘kabarcıklanan’ taşmalar sergilemesine dönüştürüyor.

kentsel nesneleri başkalaşıma uğratan arzulama akışkanlığında mekânsal atmosferik kuvvetleri karşılaştırıyor. “Dada kendisini kısmen Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu psişik kargaşayı yeniden sahnelediğini görürken, Sürrealizm tarafından kutlanan irrasyonelizm, medeniyetin sahte kaplamasının altında çalışmakta olan kuvvetlerin kapsamlı bir kabulü olarak görülebilir” (Hopkins, 2004, s. 1-2).



Şekil 4.16 : Montajın atmosferik kriz-kritik ortamı (Mortaş, 2022).

Sürrealist temsillerin bize çok tanıdık gelen nesnelerdeki bilinçaltımız yönelimselliğinde açığa çıkan sıradışı imgelemleri, bize çok alışılmamış gelen öznelerin bilinçdışı deneyimlerinde yarattıkları çevresel ve kentsel olağanlıklarında, gözün göremeyeceği bir mekânsal atmosferik oluşun, bilinç içinde Kartezyen düzene getirilemeyen arzularını sunuyorlar³⁶. Sürrealist imge gerçeklik dayatmasına

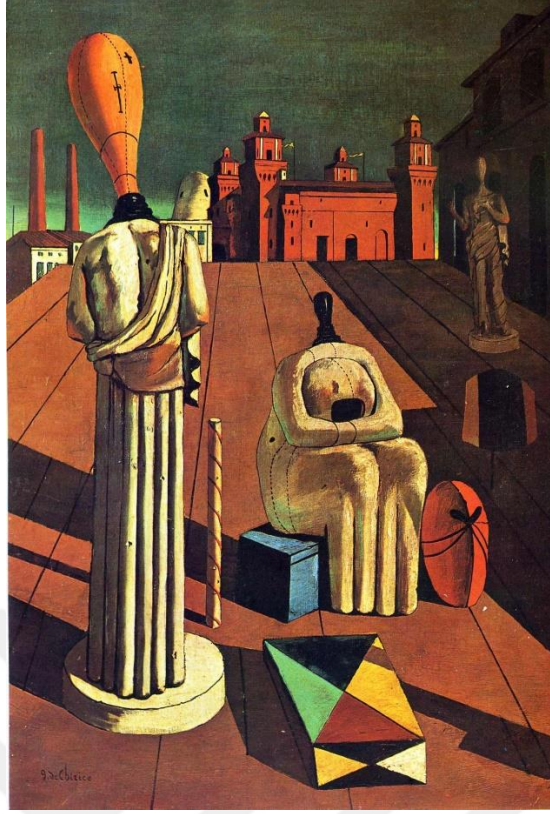
³⁶ “Atmosfer kavramı ile yirminci yüzyılın başlarındaki Sürrealizm’in anlayışları arasında önemli benzerlikler bulunuyor. Çok azımız Sürrealist sanatın etkisinin ‘atmosferik’ olduğunu inkâr edebiliyor; Sürrealizm özne ve nesne arasındaki mekânı etkileyerek ve alışılmamışın içindeki tanıdık

yönelerek, psikolojik bilinçaltı mekânının gerçekçi göz hükümlerinde bulguladıklarını, kendi hükmedilemeyen özneliliğinin nesneleştirilen politikasına karşı bir eleştiri oluş arzusu yaratıyor. Bu arzulamada gündelik çevresel nesneler, bilinçdışı ve bilinçaltının imgesel montajında özneleşiyorlar. “Surrealistler gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelerdeki sıradışılığı keşfediyorlar. Önlerine çıkan herhangi bir nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği, belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında saklı duran bir şeye karşılık geldiğini fark ediyorlar” (Artun, 2014, s. 16). Fenomenolojik atmosferik oluş başkalaşımını çağıran “surrealist mekân, düşsel ‘yeraltı’ nı algı yüzeyine getirmek için rasyonalizmin üstesinden gelme olanağına yöneliyor” (Mical, 2005, s. 7)³⁷.

Bu anlamdaki fenomenolojik bir mekânsal atmosferik oluşta öznenin nesneleştiği, nesnenin de özneleştiği sessizleşen bir düşünümsel ara buluşmayı, Giorgio de Chirico’nun ‘Rahatsız Eden Şiir Tanrıçaları’nda (*The Disquieting Muses*) sorunsallaştırmaya çalışmak verimli olabilir. Chirico’nun bu eserinde karşılaşılan ‘Muses’ kelimesi (Antik Yunanca: Μοῦσαι, Moûsai, Modern Yunanca: Μούσες), Antik Yunan mitolojisinde edebiyat, bilim ve sanata dair ilham verici dokuz tanrıçaya verilen isim oluyor. Yaratıcılığa ilham veren tanrıçalar, yirminci yüzyılda önlerine sunulan geometrik nesneler karşısında nesneleşmiş özneler gibi algılanıyorlar. Teknolojik yeniden üretilebilirlik çağının mimari nesneleri olarak endüstriyel yapılar, betimlemenin arka planında perspektife uymayan aksonometrik temsilleriyle, ahşap zeminde hissedilen uçan tek odaklı perspektif imgenin inşa edici gizli özneleriymiş gibi saklanıyorlar. Endüstriyel yapıların özneleşen yapıp etmeleri, geometrik nesnelerini şiirin tanrıçalarına sunarlarken, tanrıçaların mitolojik kavrayışlarındaki öznenin nesne, nesnenin de özne olarak karşılanmaları felsefesine erişemediklerinden, tanrıçaları rahatsız etmişler gibi algılanıyorlar. Tanrıçalar rahatsız edilerek heykelsi nesnelere, piyonlara dönüşürlerken, sanki geometrik nesneler de piyonlaştırdıkları tanrıçaların yerlerini alarak düzene getirilen özneleri temsil ediyor gibiler (Şekil 4.17).

olan ile sıradanın içindeki olağanüstü olanı açığa çıkararak, algılayıcıyı ele geçirmek için nesnenin kendisinin dışına taşıyor. Fenomenolojik felsefe ile yankılanan ve sinirbilimdeki son gelişmelerle birlikte atmosfer kavramı, hemen bizi nesnelci estetiği sorgulamaya yöneltme avantajına sahip oluyor” (Pérez-Gómez, 2018, s. 26).

³⁷ “Michael Hays [...] bireylerin, kendi karmaşıklıklarının erdemi ve çoklu kültürel/tarihi bağlantıları ile, mimarlık tarafından inşa edilen öznellikleri her zaman aşacaklarını tartışıyor. David Lomas şöyle ifade ediyor: sürrealizmin öznesi, benliğin içselliğini ve (mimari) mekânın içselliğini ortaya koyan bir çokluk alanının koordinatları ile tanımlanıyor” (Mical, 2005, s. 7).



Şekil 4.17 : Rahatsız Eden Şiir Tanrıçaları, Giorgio de Chirico, 1916 (URL-13).

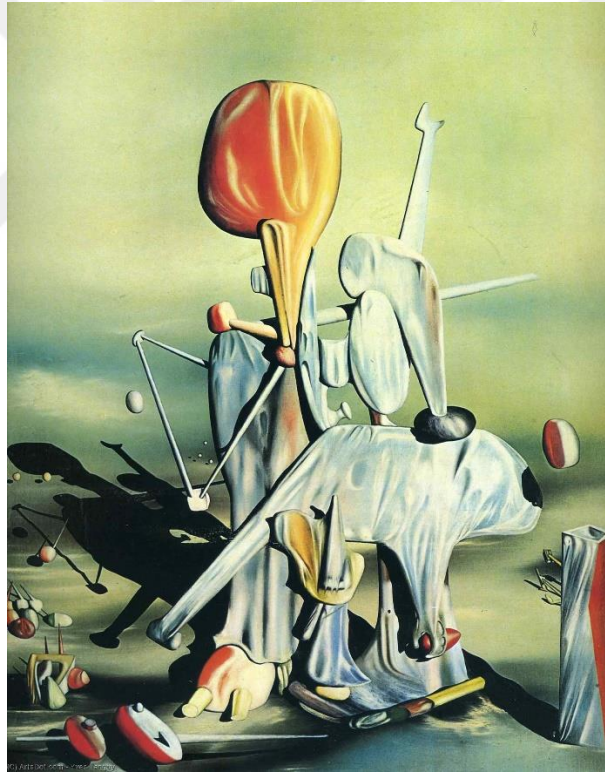
Bu anlamda “Sürrealizm, aynı zamanda geleneksel estetiğin ve gerçekliği özne-nesne karşıtlığına indirgemenin üstesinden gelmek için radikal bir girişimi temsil ediyor. Sürrealizmin kurucusu ve lideri André Breton tarafından 1936 yılında hazırlanan ‘Nesnenin Krizi’ (*The Crisis of the Object*) üzerine ünlü makalesi bunun bir örneği olabilir. Sürrealizm, öznenin bir düşünen madde olarak durumunu ve nesnenin ölçülebilir ve değişmez bir madde olarak durumunu sorguluyor” (Pérez-Gómez, 2018, s. 26). “Manifesto”yu kaleme alan André Breton, ‘sürrealizm’ kelimesine yükledikleri anlamı açıklıyor: ‘Kişinin sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik istem dışı oluş [otomatizm]. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği anlatım. Sürrealistler usa vurulmayan, hızlı, apansız, hatta fevri yaratıcılığın; rastlantıya yer açan oyunculuğun; rüya âleminde ve bilinçdışından beslenen, aklın hükmünü sarsan, arzuyu egemen kılan yeni bir gerçekliğin peşinde olurlar” (Artun, 2014, s. 11-12). Akılcı özne-nesne karşıtlığının sorunsallaştırılması bağlamında, bir anlamda da “Chirico’nun düşü başka türlü bir mimarlık oluyor: ‘akıldan ayrılışın mimarlığı’, ‘tüm kültürel önkoşullardan ayrılmış bir mimarlık’” (Ojalvo, 2011).

Breton'a göre "sürrealist sanatçı gerçeklikle imge arasındaki bağı koparmalı; sihirli becerisini *katıksız içten gelen* model için kullanmalı, kendi iç dünyasını görsel imgelerle canlandırmalıydı" (Artun, 2014, s. 14). Breton'un 'katıksız iç' deyişi ister istemez fenomenolojik mekânsal atmosferi ve Husserl'in 'epokhe'yi gerçekleştirerek tüm yargılardan, tüm öğrenilmişlikler ve aşkınsal varsayımlardan kurtulduktan sonra geriye kalacak *saf Ben*'e ulaşmaya yönelmesini anımsatıyor. Geriye saf Ben, katıksız içten gelen kaldığında ise koşullanmamış bilinçaltımın düşsel imgeleri ile bilinçdışında yönelimselliğini çağıran başkaca bilinç türü olarak imgeler dünyası arasında 'oluş'un öngöremediğim oyunları arzulanıyorlar. Bu kavrayışta "sürrealistler, bir yandan mimarlığın mevcut kataloğunu aşındırmaya, bir yandan da bu kataloğa alternatifler üretmeye çabalıyorlar. Modern mimarlığın neden olduğu 'boşluğa' ve 'yoksunluğa' karşı; mimarlığı arzuların ve zamanın biriktiği, yüklediği, başkalaşıma [metamorfoz] uğrattığı bir yer olarak kavramak istiyorlar" (Ojalvo, 2011).

Ön yargılarından arınmış gözlemciyi arzuların ve zamanın biriktiği, ürettiği ve başkalaşıma uğradığı yoğun bir sezgisellikte, askıda kalan bir düşünömselliğe çağıran fenomenolojik mekânsal atmosferin sürrealist temsil-oluşları, Yves Tanguy'ın yer çekimi kurallarına uymayan, muğlak dipsiz bir boyutlanmaya yerleşen, gizemli dönüşümler geçiriyorlarmış gibi algılanan ıslak ve yumuşak biçimlenmelerin ilişkisel peyzaj atmosferlerinde de hayallemeyi tetikliyorlar. Tanguy "tuvallerinin birçoğunda uzak ufuklarla derin bir perspektife atılan kasvetli 'plajlar' bulunuyor. Nesnelerin yığılmaları, geri çekilen bir gelgit tarafından oluşturulmuş ve terk edilmiş gibi, küçük, dikkatlice inşa edilmiş bir ilişkisel gruplaşma formunu yaratıyor. Yapılar hiçbir işlevi ve dış desteği yokmuş gibi görünüyorlar ve bu yüzden de çoğu zaman soyutlanmış sümüklü böcekler, fasulyeler, denizde yaşayan kabuklular, boynuzlar, şeffaf anemonlar (denizşakayığı) ve yarı saydam membranlar gibi biyolojik tipolojileri andırıyorlar. Ama bu formlar aynı zamanda yumuşak, ıslak ve yeni geometrik kuralları olan bir gelecek mimarlığının biyolojik elemanlarını sezdirmeleri bağlamında mimariler" (Spiller, 2016, s. 196), (Şekil 4.18).

Aslında sürrealist imgelemlerde sıklıkla karşılaştığımız köşeleri olmayan, akışkan, yumuşak ve ıslak tipolojilerin mekânsal ve mimari olağanüstülükleri, hepimizin deneyimlediği son derece olağan, mekânsal bir biyolojik 'oluş'tan da besleniyor. Öncelerde dadaist hareketin kurucu ana ekibinde yer alan, Breton'la tanışmasının ardından sonralarda sürrealist akıma yönelen avangard şair Tristan Tzara'ya göre,

“arzular özgür bırakıldığında, ‘rahim-içi mekânı’ ile özdeşleşen bir mimarlık elbet ortaya çıkacak, iş ki mimarlık burjuvaziye hizmet etmekten kurtulsun. İnsan, karanlık, yumuşak, onu sarıp sarmalayan mekânlarda, doğmadan önce ana rahminde bulunduğu rahatlığa yeniden kavuşacak. Çünkü ancak öyle bir mimarlık insanın yalnızca bedensel değil, duygusal esenliğini sağlayabiliyor” (Artun, 2014, s. 28). Tzara’nın yumuşak, ıslak mimarlık düşünceleriyle benzeşim gösteren bir diğer kişi, sürrealist eserleriyle yalnızca sanat ortamını değil, aynı zamanda geleceğin eleştirel mimari temsil-oluş ortamını da etkileyen Roberto Matta oluyor. “Matta’nın da yine ana rahmine özlemle ilişkilendirdiği ev, insanın fiziksel gereksinimlerine değil, ruh haline yanıt vermek üzere tasarlanıyor. ‘İnsan, kendisini nemli duvarlarla saran, annesinin sesini duyduğu ve kalp atışlarını hissettiği başlangıcına özlem duyuyor [...] Şekillerini kaybedip psikolojik korkularımızla eşleşen ıslak duvarlara ihtiyacımız bulunuyor’” (Artun, 2014, s. 28).



Şekil 4.18 : Kuşlar Boyunca Ateş Boyunca Ama Cam Boyunca Değil, Yves Tanguy, 1943 (URL-14).

Mimar kökenli olan sürrealist ressam Roberto Matta’nın şekillerini kaybedip psikolojik kaygılarımızla hemhal olan ıslak ve akışkan biyolojik morfolojileri, bir süre çalışıp sonra devam etmemek istediğini anladığı o dönemlerin sektörel mimarlık pratiğinde henüz mesleğe eleştirel patikalar oluşturabilen temsil-oluşlar yaratamıyor.

Salvador Dalí'nin "Art Nouveau yapılar, özellikle de kendisi gibi bilinçdışından ve sanrılardan beslenen sıradışı bir Katalan olan Antoni Gaudí'nin yapılarında keşfettiği" (Artun, 2014, s. 27) bir tür şiirsel oluş sürreal sanatçılar arasında dolaşırken, Matta mimarlık ofislerinin edimsel alanından koparak biyomorfik temsil-oluşun sürrealist izlerinde³⁸ tekil virtüelliğinin içkin kaçış dinamizmine kayıyor³⁹.

Bu anlamda inşa edilmeye yönelik olmayan 'mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak' bağlamında Chirico, Tanguy ve Matta'nın sürrealist temsil-oluşları karşılaştırılırsa nasıl farklılaşmalar çıkarımlayabilirim? Chirico'dan başlamak gerekirse, Chirico'nun 'Rahatsız Eden Şiir Tanrıçaları' işinde virtüel alana bulaşan özne-nesne başkalaşımının statikleşerek heykelsi edimsel durgunluklara bürünmeleri ve özne-nesnelerin aynı kapma-oluş zamansallığında birbirleri içinde eritilerek edimsel mimari yapıların perspektife uymayan bir zemini etrafına serpiştirilmeleri öngörülemez atmosferik-oluş arzulamalarını çağırıyor. Aslında Chirico'nun birçok işinde edimsel olan ile virtüel alana bulaşan özne-nesne başkalaşımına, düşürdükleri gerçekçi derin gölgeleriyle rastlanılabilir. Tam da bu gölgeler ile edimselin virtüele karıştırıldığı birleşmelerin atmosferi, Deleuzecü virtüel alandaki saf olayların farklanmalarının hareket ve dönüşümde kalan dinamik göçebeselliğinin ve kaygan zeminde oluş farklanmalarının deneyimlenmesinin önüne geçiyor olabilir. Bu tarz bir gerçekçi derin gölgeleme efektine, Yves Tanguy'ın 'Kuşlar Boyunca Ateş Boyunca Ama Cam Boyunca Değil' (*Through Birds Through Fire But Not Through Glass*) işinde de rastlanabilir. Ne var ki Tanguy'ın temsil-oluşunda gözün gördüğü hiçbir edimsel nesne bilinebilirliğine yer verilmiyor oluşu, onun atmosferindeki edimselleşme sürecini virtüel alan farklanmalarına çok fazla yakınlığa başlasa da, ışık kaynağının muğlak dipsiz bir boyutlanmaya yerleşen gölgelemeleri saf olaylar alanını 'farklılaştırma'ya başlıyor. Tanguy'de yer çekimine

³⁸ "Sürrealistler, insanların görsel olarak geometrik soyutlama üzerinden ham yapıyla ilişki kurabilecekleri iddiası ile, organik formların büyüme ve canlılıkla uyumlu olduğuna inanıyorlar. 1910'lu yıllarda Jean Arp tarafından geliştirilen bir kavram olarak Biyomorfizm, bulutlar, su, yumurta, kayalar, bitkiler ve mikroskobik organizmalar gibi doğadaki temel kaynaklardan türetilen organik, yarı soyut şekillerin tasvirini ortaya koyuyor. Roberto Matta'nın biyomorfik biçimleri, inşa edilmiş sertlikler üzerinde serbest ilişkileri kullanarak kıvranan/çırpınan mekânlarda beliriyor" (Dolin, 2005, s. 56).

³⁹ "Yves Tanguy ve Ernst'den esinlenen ve Le Corbusier'nin atölyesinde mimarlık ve staj eğitimi alarak donanmış olan Roberto Matta, aynı zamanda biyomorfik formda kuramsal olarak düşünen tuvaleri de boyamaya başlıyor. Çalışmaları, kurucu Sürrealist emsallerinin geleceği hakkında bile spekülasyon yapan, daha yüksek mekânsal boyutlardan, psikolojik mekân ve peyzajdan etkileyici bir biçimde bahsediyor" (Spiller, 2016, s. 201).

karşı oluşun izleri, perspektifin derinliğindeki esrareniz dönüşümler geçiyormuş gibi algılanan biyolojik akışkan formlarda açığa çıkarılabilirse de, Deleuzecü bir benzemezlik okyanusunun olay anında kayarak farkanmanın yersizyurtsuzlaşan dinamizmi yerine, kasvetli kumsallara ‘yerleşen’ bir tarafın varlığını da gözden kaçırmamak gerekiyor.

Ne var ki Matta’nın ‘Asılmış Adam’ (*The Hanged Man*) sürrealizmindeki temsil-oluşu ele alınacak olursa, Chirico ve Tanguy’de olduğu gibi yer ile kurulan hiçbir hiyerarşik ilişkiselliğe veya belirli bir ışık kaynağının düşürdüğü gerçekçi gölgeleme efektiyle karşılaşmamız imkânlar dâhilinde yer almıyor (Şekil 4.19). Matta’nın mekânsal atmosferik oluşu hiçbir gerçekçiliğe, ölçeklenebilirliğe, öngörülebilirliğe veya algılanabilir edimselleşme sürecine yanaşılmasına izin vermeyerek tekil virtüelliğindeki içkin kaçış dinamizmini saf olaylar alanının yersizyurtsuzlaşan kaygan zemininde yaratıcılığa uğratabiliyormuş gibi algılanıyor.



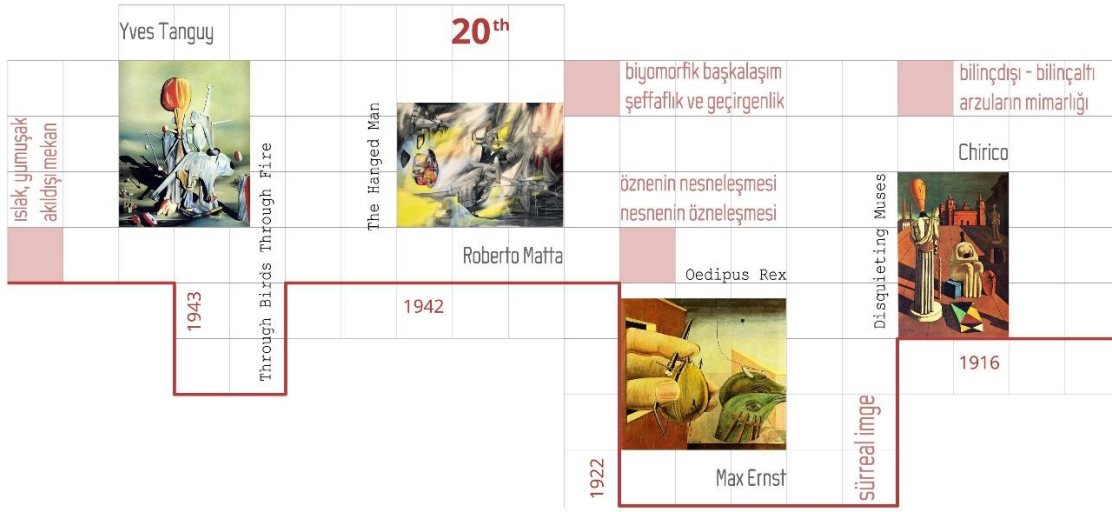
Şekil 4.19 : Asılmış Adam, Roberto Matta, 1942 (URL-15).

Matta’nın bilinçaltı arzularını bilinçdışı nesnelere akıtarak onları özne-nesne arakesitinde başkalaşıma uğrattığı biyomorfik peyzajları, mekânsal atmosferik oluşun ‘şeffaflığı ve geçirgenliğini’ de arzuluyor. Renkleriyle umut vadeden, mekânsallığı sarıp sarmalayan dinamik uzam(a)lar, alaca karanlık bir geçirgenlikle morfolojik başkalaşmaların korkularına bulaşarak, ütöpik uzamaların distopik biyomorfolojilerde *farklanarak akışa uğramalarının* şeffaflığını taşıyormuş gibi algılanıyor. Bu anlamda Matta’nın virtüel alanda kalarak oluşun, olayın dinamik farkanmalarını açığa

çıkartabiliyor olduğu düşünölebilir. “Psikolojik morfolojinin kâhince şairi olarak Matta, öznel peyzajı yeniden tanımladığı için hatırlanıyor. İstem dışı hareketleri (*automatist*) meydana getirici sürreal bir mimar olarak, şeffaf bir tutum O’nun dünyevi fikirlerine bir eldiven gibi uyuyor. Roberto Matta dünyaya damgasını vuruyor ve şimdi muhtemelen uzayda bir yerde şiiri soluyor” (Dolin, 2005, s. 58).

O halde modernliğe karşı getirilen eleştirel bir itiraz dalgalanması olarak birinci epokhal ontolojik krizin çözölməsi, avangard akımlarda tekil yerine çoğulu, hükmeden yerine tüm yargılarını askıya alarak katıksız içeriğe, saf Ben’e ulaşan özneyi, odak noktası yerine yörüngeleri, bilmek yerine anlamayı, olmuş yerine ‘oluş’un izlerini, sert yerine akışkanı çağırıyor olabilir. Yirminci yüzyıl başlarındaki avangard akımların kavrayışında “mimarlık işlevini yerine getirmek için hükümsüz, etkiler üretmek için tamamlanmamış olarak kalmalı, çünkü mimarlık ancak öznenin mekânsal daldırılması içinde tamamlanabiliyor (Şekil 4.20). Mekân-içindeki-bedenin yapısı, modern öncesi mimari zevk ve anlam için özlü epistemolojik esas, doğal olarak çoğu modern mimarlığın içinde eksik kalıyor. Benliğin akışkan ve biçimsiz göstergesel (*semiotic*) dürtöleri, modern iç mekânların ve kentsel bağlamların biçimsiz sürekliliği boyunca kolayca hareket ediyor. Bu, mimarlıkta biçimsizliğin yörüngesi - modernizmin niteliksiz mekânı, içsel deneyimin boşaltıldığı, içsellik ve dışsallığın çelişkilerinin sezgisel özne tarafından çözümleneceği, ‘aradalığın’ sisli ve deşifre edilemeyen mekânları” (Mical, 2005, s. 5) olan sürrealizmin mekânsallığı oluyor. Sürrealizmin mekânsal atmosferik oluşundaki olanaklar alanı, doğmak için ‘oluş’a yerleşen ama doğmuş (olmuş) olmayan, tamamlanmamışlığın düşsel-gerçeklik sürüklenmesindeki maddenin plazma ortamı dinamiklerini barındırıyor olabilir (Şekil 4.21).

Böylelikle birinci epokhal ontolojik kriz sonrası yirminci yüzyıl başlarında açığa çıkan temsil-oluşun izlerinden çıkarak, ikinci epokhal ontolojik kriz sonrası alanın inşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsildeki eleştiri oluş alanına geçiyorum. İkinci Dünya Savaşı sonrasında patlak veren ikinci epokhal ontolojik krizin kritiği bağlamında yeşeren postmodernist eleştirel mimari temsil alanında, yoğun bir “edimsel alanda gerçekleştirilme veya er ya da geç inşa edilecek olmanın edimselleşme süreci”yle karşılaşma olasılığı da bulunuyor. Çünkü bu savaşın edimsel yıkıcılığı bir öncekinin aksine çok daha büyük, kapsamlı ve uzun sürerek, yapısalcı ve ekonomik çöküşlerin uluslararası edimsel gerçekçiliğini dünyanın neredeyse her yerine ödetiyor.



Şekil 4.20 : Sürreal imgede öznenin nesneleşme, nesnenin özneleşmesindeki bilinç dışı bilinçaltı arzulamaları (Mortaş, 2021).



Şekil 4.21 : Sürreal imgenin atmosferik kriz-kritik ortamı (Mortaş, 2022).

4.2 Radikal Kırılma: Lebbeus Woods Mimarlığı

Mimari temsilde eleştiri oluş alanında İkinci Dünya Savaşı sonrası ile seksenli yılların başına kadar geçen zaman diliminde, ‘oluş farklanmaları’nı “tüm saflığıyla” çıkarımlayabilmek imkânlar dâhilinde açığa çıkamıyor olabilir. Oluş farklanmaları, tüm saflığıyla virtüel alanda kalarak olayın öngörülemez dinamiklerindeki yaratım olanaklarını içeriyor. Farklanmanın saflığı, saf olaylar alanındaki bilinmeyen, yönetilemeyen ve tahmin edilemeyen içkin kaçış dinamizminden geliyor. Farklanma edimselleşmeyle birlikte farklılaşmaya geçtiğinden, farklılaşmaların edimsel alanda sonlanarak virtüel alanın ‘olum olanaklarını’ kapatması, farklanmanın oluş olanaklarının olumsuz edimselde bitirilerek sonlanması riskini taşıyor.

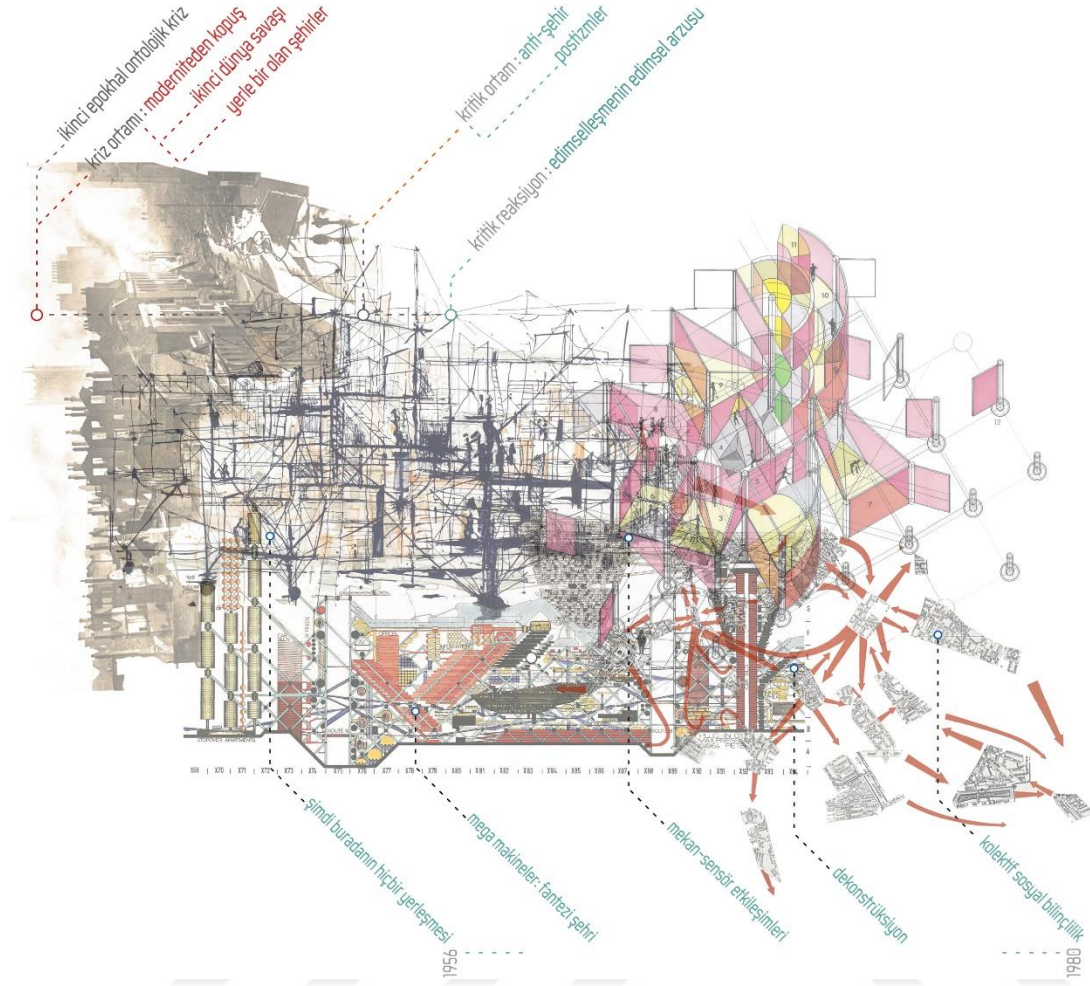
Oysaki bu çalışma, oluş farklanmalarının hiçbir şekilde edimselleşmeye göz kırpmadığı, kendi atmosferini yaratan montaj, protez ve organsız beden oluş alanına dertleniyor. Dahası, mimari temsilde eleştiri oluş tasarımcısının nesnelerin içinden süzülerek ve kendi öznelliğini de bu ara kesitlerde insan olmayan alana bırakarak, kendi içkin kaçış dinamizmini organsızlaşan farklanmalara uğrattırıyor olup olmadığının peşinden gidiyor.

O halde mimari temsilde eleştiri oluş alanının ellili yıllardan seksenli yılların başına kadar izi sürülen oluş farklanmalarından nasıl uzaklaşıyor olduğunu, dönem içi örnekler üzerinden anlamlandırmak gerekiyor. Söz gelimi Constant Nieuwenhuys’un *New Babylon* eleştirelliği, modernlik toplumlarındaki tüm geleneklerden, alışkanlıklardan ve belirlenimcilikten kurtularak işlevselci mimarlığa ve onun iş yüküne karşı tamamıyla özgürleştirilmiş bir anti-şehir ütopyası hayal ediyor olsa da, “bu proje modernite deneyiminin geçici yönlerini radikalleştirip idealize ediyor” (Heynen, 2011, s. 207). Ayrıca Constant’ın *New Babylon*’u, modernitenin işlevselci şehrine karşı yoğunlukla sanatsal ve entelektüel faaliyetlerin yaratıcı ve dönüştürücü eylemselliklerini ön plana çıkarmasıyla, emekçi ve öğrenci sınıfına yaşantıda yeterince yer vermiyor olması bağlamında, yolları ayrılan Guy Debord ve destekçileri tarafından suçlanıyordu. Proje “Debord ve partizanları nazarında kapsam bakımından besbelli kısıtlıydı. Hatta Constant’ı kapitalizm için halkla ilişkiler memuru gibi işlev gördüğü için suçladılar, çünkü onun projesi kitleleri tamamen teknikleştirilmiş bir ortama dâhil etmeye çalışıyordu” (Heynen, 2011, s. 211). Constant projesinin yakın bir zamanda

gerçekleşebileceğine inanmıyordu ama bu durum onun projesinin bir şekilde ‘edimsel alan için hayal edilmiş olduğu gerçekçiliği’ni değiştirmiyor. Ve bu edimselleşme durumu, elliler ve sonrasında hayal edilen bütün anti-şehir ütopyaları için geçerliymiş gibi duruyor.

Bu tarz bir edimselleşme sorunsalı, ellili ve seksenli yılların başına kadar deneyimlenen eleştirel mimari temsil alanı için neredeyse her pratikte çıkarımlanabiliyor. Bu dönem içerisinde, tezin çalışma alanını en çok heyecanlandıran örneklerde bile yine de bir ‘temsili gerçekleştirme edimselliğine kayış’ gözlemleniyor. Söz gelimi Raimund Abraham’ın plan-kesit-görünüş gelenekselliğinden vazgeçmeyen Odasız Ev (*The House Without Rooms*) temsilini soruşturmaya başladığımda, temsilden temsil yoluyla kaçış dinamizmine yönelik bir tür ümitlenme hissediyorum. Öyle ki Odasız Ev’de, “bir kayanın oyulmuş iç kısmına benzeyen şey, ‘yoğunluk’, ‘felç’, ‘izolasyon’ ve ‘rahimler’ içeriyor. İster hayali ister hafızadan olsun, çorak arazilerde yer alan şemalar yer ile göğü birbirine bağlayan ve hayatın karşıtlıklarını çağrıştıran evler için” (Michelis, 2002, s. 116). Ama Abraham’ın da kariyerinin sonraki yıllarında birçok mimari projeyi hayata geçirmiş olmasındaki edimsel alana geçiş, Odasız Ev’in deneysel manifestosunu zayıflatıyor. Şöyle bir duygu hissetmeye başlıyorum: Eleştirel mimari temsil alanının oluşturma göz kırpan alanında gezinen bir takım mimarlar, acaba bu deneyselliklerini, sonraki yıllar için hedefledikleri sektörel pratiklerinin “entelektüel altyapıları” olarak bilinçli bir şekilde mi oluşturuyorlar? Ya da hayatları onları bir şekilde edimsel alana mı sürüklüyor. Tıpkı Zaha Hadid’in sürekli aklında dönen ve ilk zamanlarında birçok mimari aklı da açan *The World (89 Degrees)* tablosundaki gibi, geleneği takip etmeyen eleştirel mimari temsiller sonralarda “gelenekleşmeye, edimselleşmeye başladıkları zaman”, bütün büyü edimselin olumsuz alanı için ne yazık ki teknizasyon ışıklarına dönüşüyor (Şekil 4.22).

Elbette hiçbir mimarı, virtüel alandaki oluşturma geçme deneylerinden, edimsel alanın inşa edilmeye yönelik pratiklerine geçiş yapıyor diye de umarsızca yargılayacak değilim. Bu, klasik öznenin yargı ve hüküm veren eleştireliliğine geri dönüş olurdu. Ama tez çalışmasının neden ellili ve seksenli yıllar arakesitinde, mimari temsilin eleştiri oluş farklanmalarına dertlenemiyor olduğunu da bir şekilde izah etmem gerekiyordu (Şekil 4.23).



Şekil 4.23 : Anti-şehir postizmlerin atmosferik kriz-kritik ortamı (Mortaş, 2022).

Tez çalışma alanı seksenli yılların ikinci yarısına doğru geldiğinde ise ontolojik kriz meselesine dair enformasyon ve görüntünün dijital dolaşımlarla genişlemesinin getirdiği hiperepokhal ontolojik kriz ortamıyla karşılaşılıyor. Kuramsal düşünme olanaklarını sonlandırma teşebbüsü ve eleştiri oluştan radikal bir geri çekiliş olarak ‘eleştirel sonrası’ kavrayışın bu kriz ortamını ferahlatmaya çalışması, tezin iddiasına göre ontolojik krize kritik getirmekten daha çok, yirmi birinci yüzyılda önemli ölçüde katmanlaşarak yayılım gösterecek yeni bir tür ontolojik krizin kaynağını besliyor. Tezin iddiası şu ki, seksenli yılların ikinci yarısına doğru, aynı dönemlerde, mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak için radikal bir kırılma açığa çıkmış gibi duruyor. Bu kırılma, ısrarla virtüel alanda kalacak, hiçbir edimselleşme kışkırtmasına gönlünü kaptırmayacak bir kırılmalar silsilesi olmaya yönelik, mimari temsilde eleştiri oluşun içkin kaçış dinamizmini montaj, protez ve organsız beden oluş farklanmalarında yaratıma uğratan bir sapkın öngörülemezlik olmaya geçiyor. Bu kırılma, kendi mimari öznelliğini, bulunmuş kayıp nesnelerin (*objet trouvé*) parçaları

için montaj araçsallığında nesneleştirerek, insan olmayan bir teşebbüsün saf olayda kalan virtüel oluş farklanmaları için organsızlaştırmaya uğratıldığı bir çatışma mimarlığının radikal temsil kırılması olabilir. Ve bu radikal temsil kırılması, ‘mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak’ın hiperepokhal ontolojik krize karşı getirdiği asıl kritik bağlamında ele alınabilir.

4.2.1 Heterarşik kırılma: Lebbeus Woods anarşizmi

Seksenli yılların ortalarına doğru çoğunlukla inşa edilmeye yönelik olmayan ve mimari temsilde eleştiri oluş alanı için New York’un aşağı Manhattan bölgesinde kâr amacı gütmeyen Sanat ve Mimarlık Mağazası (*Storefront for Art and Architecture*) kuruluyor. Bu mekânda mimari deneylerin temsilleri ve eleştirel mimarlık işleri sergilenmeye, tartışmalar ve oturumlar organize edilmeye başlıyor. Storefront, bir mimarın ilk kişisel sergisi olarak Lebbeus Woods’un işlerine yer veriyor. Sonralarda Diller + Scofidio ve Neil Denari gibi New York temelli mimarlar için de mimarlığın rolünü sorguladıkları birçok deneyimsel sergiler yer alıyor. Ancak burada belirtilmesi gereken önemli bir detaya dikkat çekmek gerekiyor. Doksanlı yılların başından beri teknolojinin gelişimiyle tasarım araçlarının ortamları hızla dijitalleşmeye, gerçekleştirilmeleri imkânsız gibi görünen radikal formların inşa edilmeleri imkânlı hale gelmeye başladı. Bu sebeple “1980’lerde ve 1990’larda Storefront’ta kavramsal projeler sunan deneysel mimarların çoğu, pratiklerini inşa edilmiş işleri içerecek şekilde genişletti. Ancak Woods, bir kez daha yaygın olarak savunduğu, bina kodları ve politikaları sisteminin dışında faaliyet göstermenin bir onur nişanı olduğu görüşünü sürdürerek, kapitalizmin sınır boşluklarında devam etti” (Fletcher, 2014, s. 20).

Lebbeus Woods, hayatı boyunca mimarlığın inşa edilmeye kayan edimselleşme alanı ve inşa edilmiş edimsel kapanımlarına karşı direnen bir mimarlığın çizimlerini sürdürüyor. İnançları ve politik öteki oluşunda ısrar eden ve bu düşüncelerini de katıldığı her ortamda özgürce dile getiren Woods, “bina inşa etmekle pek ilgilenmediğini, fikir inşa etmekle ilgilendiğini, daha çok ‘mimarlığın ne olabileceğiyle çok ilgili’ olduğunu” (Becker, 2014, s. 12-15) açığa çıkaran temsillerinin potansiyellerini araştırmak adına hayatını adıyor. Bu anlamda Woods’un mimari temsilde eleştiri oluş dünyasında direniş, çatışma, savaşın mimarlığı, mimarlığın savaşı gibi kavramlar öne çıkmaya başlıyor. Woods, bu kavramları kendi temsil sözlüğünde sıklıkla karşılaştığımız ‘heterarşi’ (*heterarchy*), özgürmekânlar

(*freespaces*) ve özgür-bölgeler (*free-zones*) deyişleriyle anlamlandırıyor. Heterarşi kavramı aslında ilk olarak nörofizyolog ve sibernetikçi Warren McCulloch tarafından sinir sistemlerinin disiplinlerötesi karmaşık ağlarını açımlayabilmek için kullanıldı (McCulloch, 1945, s. 89-93). McCulloch “kolektif örgütlenmesini heterarşi olarak adlandırdığı alternatif bilişsel yapıları inceledi. İnsan beyninin makul derecede düzenli olmasına rağmen hiyerarşik olarak organize edilmediğini gösterdi. Bu anlayış, beynin sinirsel çalışmasında devrim yarattı ve yapay zekâ ve bilgisayar tasarımı alanlarındaki büyük sorunları çözdü” (Crumley, 1995, s. 3). Bu haliyle Lebbeus Woods’un mimari temsil sözlüğü için seçtiği heterarşi kavramının devrim yaratma potansiyeli, oluş farklanmaları için oldukça elverişli bir virtüel alan açıyormuş gibi algılanıyor. Woods, mimarlık alanı için şimdiye kadar hiç dillendirilmemiş bir kavramı, ‘heterarşik özgürmekânlar’ sunuşuyla, mimari temsilde eleştiri oluş alanı için kavram yaratımı oluşturuyor ve bu kavrayışta özgür mekânların heterarşikliği, “sıralanmamış olduklarında veya *farklı yollarda* sıralanma potansiyeline sahip olduklarında öğelerin birbirleriyle olan ilişkisi olarak tanımlanabiliyor” (Crumley, 1995, s. 3). Sıralanmamış olmak veya farklı yollar aracılığıyla sıralanma potansiyeline sahip oluş, Woods mimarlığını montaj-oluş, protez-oluş ve organsız beden-oluş farklanmalarına yöneltiyor olabilir mi? Bu sorunsal ışığında Woods’un kendi içkin kaçış dinamiklerini; kendi yaratıcı potansiyelini nesnelerin içindeki montaj aradalığına teslim ediş anarşizmini, insan-olmayan bir insan sonrası yersizyurtsuzlaşmada açığa çıkarmayı deneyeceğim. Woods’un ısrarla virtüel alanda kaldığını iddia ettiğim deneyimselliği bağlamında ‘Yeraltı Berlin’ (*Underground Berlin*, 1988) ve ‘Havai Paris’ (*Aerial Paris*, 1989) temsil-oluşlarının montaja dair prostetik organsız beden oluşlarını izah etmemin sırası gelmiş olabilir.

4.2.2 Yeraltının virtüelinde oluş farklanmaları: Yeraltı Berlin

Lebbeus Woods’un Yeraltı Berlin projesine ait temsil oluşları, seksenli yılların sonlarındaki Berlin’de değil de, onun yeraltında açığa çıkıyor. Berlin’in doğusunun ve batısının keskin bir politik duvarla ayrıştırıldığı, ne var ki artık bu duvarın dualistik doğu-batı ayrımcılığına karşı muhalif çatlaklarını da üstünde yeşertmeye başladığı bir kriz anı, kritiğin yaratımları için sızılabilir çatlaklardaki olanaklar alanına işaret ediyor. Tam da Berlin’de hissedilen böylesi bir orta alanın dinamiği, Woods’un içkin kaçış dinamiklerini yerleşimlerin yeraltından, aşağıdan yukarıya doğru ayaklandıran bir sapkın devrimci-oluş farklanmalarına uğrattıyor olabilir. Sanki mimar, devrimin

geleceği ile aynı şey olmayan bir devrimci-oluşun var olduğunu ve bunun yolunun illaki militanlardan geçmediğini (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 15) Yeraltı Berlin’de çatlakların arasından sızarak oluşa geçirmeye yöneliyor.

Çatlaklardan sızma, sistemin çatlamlarından sızan ve yeraltına doğru süzülen bir içkin kaçış dinamiğinin potansiyellerini biriktirmeye başlıyor. Bunun için Woods çizimlerinin yeraltındaki ‘öngörülemeyen’ alanlara doğru süzülmesi oldukça ‘gözün görmediği’ bir atmosfere doğru muğlak bir tekinsizlik olarak yorumlanabilir. Yerin altı, yasaların işlemediği, organizasyonu organsızlaştırmanın olanaklı olabileceği, gizlice ve yasadışı kültürel ayaklanmalara ve tüm ötekileştirilmelere düşünce hakkı tanıyabilen bir bilinemezlik. Woods bu tarz bir ayaklanmada Berlin’deki “yüzey kentinin siyasi ve bölgesel bölünmelerini hiçe sayan heterarşik bir topluluk oluşturmak için terk edilmiş metro tünellerinin yeniden kullanılmasını öneriyor” (Mucci, 2016, s. 155). Woods için heterarşi, yukarıdan aşağıya doğru gerçekleşen hiyerarşik düzenin bozulması bağlamında, yönetilemeyen bir aşağıdan yukarıya doğru oluşa geçme anlamına geliyor. Heterarşik özgürmekânlar Berlin’in yeraltında, yerin üstünü tamir etme operasyonu bağlamında, bulunmuş kayıp makinik parçaları montaj-oluşa geçirerek mimari temsilde eleştiri oluş alanında farklanma kırılmasını yaratıyorlar (Şekil 4.24). “Ayaklanma aşağıdan gerçekleşiyor, çağdaş şehrin karanlık derinlikleri ve Berlin metrosunun işgali izinsiz oluyor, bunun yerine, kendiliğinden oluşan ayaklanma, çağdaş topluma katılmayı reddetme” (Mucci, 2016, s. 155) olarak okunabiliyor.

Burada algılanan heterarşik kırılma, yerin altından gizlice organsızlaştırılan bir çatışma mimarisini yerdeki organizasyona karşı ‘işe yaramaz’ mimari parçaların öngörülemez birleşmelerinde (*assemblage*) anlamlandırılabilir. Berlin o dönemlerde ideolojik olarak tarihselciliğe dem vuran kentsel dönüşüm projelerinin geleneksel çağrışımları altında ehlileştirilme politikalarına maruz kalıyor. Kentin kaybedilmiş hafızası, restorasyon projeleriyle yeniden hatırlatılmaya çalışılıyor. Ama bir takım restorasyon projeleri aslında unutulmak istenen hafıza mekânlarını yeniden canlandırmak istemeleriyle, başkalarının bilinçaltı öteki-oluşlarını tetikliyorlar. Woods’un özgürmekânları “aşağıdan yukarıya organizasyon şemaları -bir heterarşi- nedeniyle bu tür gizli tehlikeleri önlemeyi amaçlıyor. İster kentsel yenilenmenin şiddetinden, ister Woods’un yazdığı gibi, ‘savaş öncesi geçmişe yönelik nostaljiyi

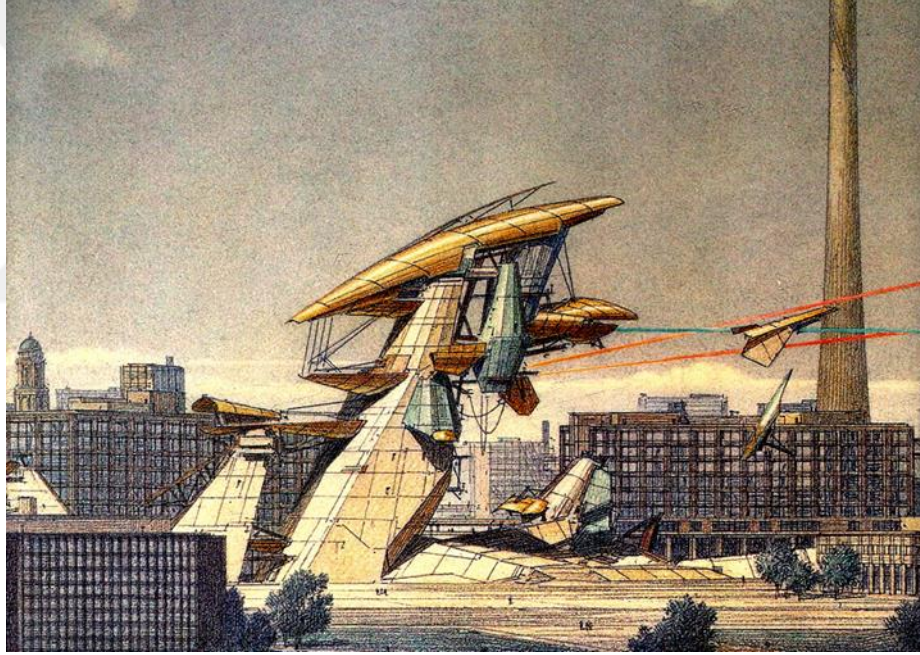
yağmalayan’ mimari restorasyonun simülakrından söz edelim, heterarşi bir direniş gücü olarak hareket ediyor” (Stasiowski, 2018).



Şekil 4.24 : Yeraltı Berlin’de montaj-oluş, Lebbeus Woods, 1988 (URL-16).

O halde, mimarlık pratiğinin edimselleşmeye başladığı ve nihayetinde edimsel alanda inşa edilerek tüm olanakları üzerine kapandığı, farklanmanın kesintiye uğradığı mekânı, yeryüzü olarak düşünebilir miyim? Gözün gördüğü, aklın öngördüğü, bilincin kontrol ve denetim mekanizmalarının organize edildiği hiyerarşik bir tahmin edilebilirlik olarak yeryüzünün edimselliği, bina kodlarının ve politikalarının yerleşim kararları ile tarihselci bir gelenek ve konfor temelinde, yere tutunarak yükseliyor. Woods tüm bu tarihsel akışın bir zinciri haline gelmemek adına, “yeraltına, virtüel alana sızıyor”. Temsillerin eleştiri oluşu, yeryüzünü edimsel, yeraltını virtüel alan bağlamlarında kavrıyormuş gibi anlaşılıyor. Yeraltının virtüelliğine, yeryüzünde çatlamaya başlayan Berlin duvarının kırılmalarından süzülerek geçiliyor. Öngörülemez potansiyeller, sistemin organizasyonunda işe yaramayan atık parçaların prostetik kapma-oluşları için yaratıcılığın olanaklar alanında montajlanarak birleştiriliyorlar böylelikle. Öyle ki Woods’un Yeraltı Berlin’inde “bazı yerlerde,

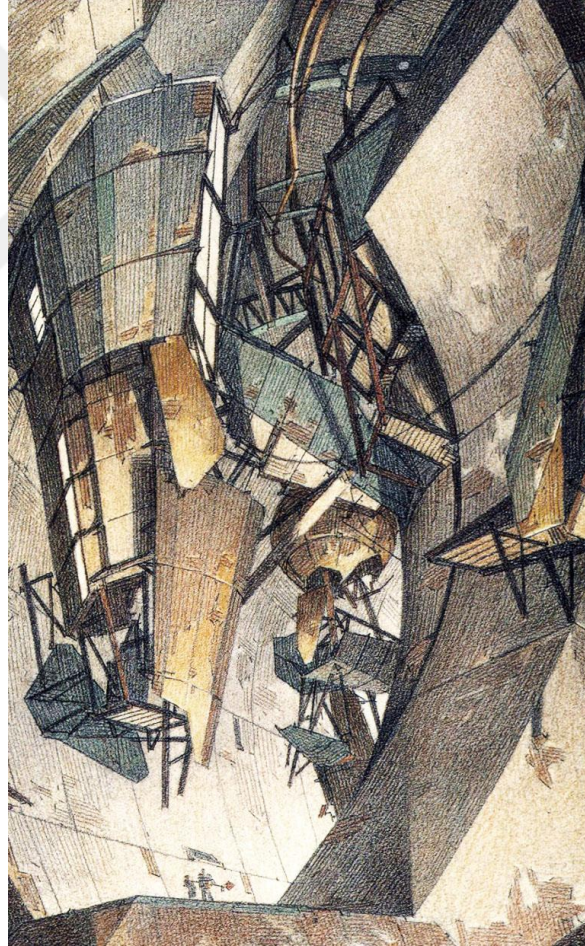
yeryüzünün kabuğunu kaldıran, gökyüzüne doğru iten ve sonunda yıkıcı mesajını dışarı atan görünmez yeraltı mimarisi ortaya çıkıyor ve tüm patlayıcı gücüyle beliriyor” (Mucci, 2016, s. 155). Woods yeryüzünün gridal organizasyonu ile hiçbir biçimde uzlaşmayan bu makinik prostetik patlamalara projeksiyon kuleleri adını veriyor. Oluş, yeraltının virtüel alanında kolektif bir kapma-oluştaki yasadışı farklanmalarını, yeryüzündeki edimsel alanın yasaları arasına tahmin edilemeyen bir orta alandan (Berlin duvarı arakesitinden) aşinalığımızı tersyüz edici şekilde çıkartıyor. “Hiyerarşik yüzey şehri, aralarındaki fiziksel ve ideolojik bariyeri kırmak için inşa edilen yapılarda heterarşik yeraltı şehri tarafından buluşturuluyor. Projeksiyon kuleleri mükemmel mimari silahlar. Yüzey kentinin dokusunu ve yaşam biçimini bozmak, yırtmak için her türlü niyetleri bulunuyor” (Woods, 1992, s. 51), (Şekil 4.25).



Şekil 4.25 : Projeksiyon kuleleri, Lebbeus Woods, 1988 (URL-17).

Woods, yeraltının virtüelliğindeki ‘benzemezlik okyanusu’nda (Deleuze, 2017, s. 343) heterarşik özgürmekânlar dediği bir kavram yaratımıyla, yeryüzünün edimsel ayrıştırıcı politikaları için bir çatışma mimarlığının organsız beden-oluş farklanmalarını açığa çıkarıyor. Yeryüzünün edimsel bilinçliliği, yeraltının virtüel bilinçdışılığı tarafında özgürleştirilmeye, tüm statükolardan kurtarılmaya çalışılıyormuş gibi algılanıyor. Böylelikle yeraltında oluşa geçilerek, Deleuze’ün deyişiyle ‘temsilin dörtlü zinciri’ne vurulmadan, düşünülemez ve ehlileştirilememiş temsil-oluş farklanmaları yaratıcılığa uğratılıyor. Yeraltı Berlin’de “çizim,

dengelememiş bir iskelet üzerine parçalar halinde monte edilmiş kavisli ve düz yüzeylerden oluşan dinamik bir formda [...], sanki yer altından gelen dinamik kuvvetler tarafından katlanmış gibi yapılıyor” (Mucci, 2016, s. 155). İşte yer altından gelen bu kuvvetlerin dinamikliği, Woods’un tekil virtüelliğindeki içkin kaçış dinamizminden geliyor ve sistemin ötekileştirdiği ‘işe yaramaz’ nesne parçaları öngörülemez bir montaj-oluşturma organizasyonu yer altından oymak suretiyle organsızlaştırılıyorlar. Bu durum aynı zamanda klasik öznenin bilincini terk eden yeni bir tür Braidottici insan sonrası melezleşmelerin montaj ve protez oluştaki organsızlaşmaları olarak da okunabilir. Öyle ki “Woods'un Berlin'i yeraltı dünyasına dalarak, böylece duvarın oluşturduğu fiziksel, politik ve kültürel sınırların üstesinden gelip onu yer altından yıkarak, kolektif bilinçdışının haritasını çıkarıyor” (Stasiowski, 2018), (Şekil 4.26).



Şekil 4.26 : Yeraltının virtüelinde organsız beden-oluş, Lebbeus Woods, 1988 (URL-18).

4.2.3 Virtüelin gökyüzünde oluş farklanmaları: Havai Paris

Lebbeus Woods'un Yeraltı Berlin temsillerinden bir yıl sonra açığa çıkardığı çizim atmosferleri, bu sefer Paris kentinin gökyüzünde oluşa geçmeye başlıyor. Bu anlamda Woods temsillerinin ısrarla yeryüzünün edimselliğinde kalmama niyeti oldukça düşündürücü bir eleştiri oluş farklanmaları barındırıyor olabilir. Woods için yeryüzü yerleşmelerinin edimsel alanında kalma, yer çekimi kuvvetinin bütün sapkın düşünceleri kendi kuvvetinde ehlileştirerek statikleştirmesi anlamına geliyor. Yer çekmesi, özgürleşerek uçuşmaya yönelen tüm içkin kaçış dinamiklerini kontrolü altına alıyor olabilir. Böylelikle Woods, mimarlık alanı için o dönemlerde çok da bahsedilmeyen bir kavram yaratımını temsil sözlüğüne ekliyor: yer çekimine-karşı (*antigravity*). Yer çekimine-karşı direnişin eleştirel mimari temsili, “kinetik ve hareketlinin durağanlığa karşı mücadelesini, gerginliğini, kaygısını ve tez canlı savını ifade ediyor. Yer çekimi, canlının sinsi bir düşmanı oluyor” (Woods, 1992, s. 64).

Öyleyse Woods için yer çekiminin edimselliği, pozitivist ve normatif bir belirlenimcilik alanına karşı tahayyül edilen bir çatışma mimarlığının içkin kaçış dinamiklerini tetikleyebilir. Ne var ki mimar, bu içkin kaçış dinamiklerini, kaçtığı yerin yapısalcılığını oyarak açığa çıkarıyormuş gibi algılanıyor. Havai Paris projesinin eleştiri oluş temsilleri, havada asılı kalmak (*epoche*: şüphe ile askıda kalmak) için elektromanyetik enerjiden faydalanan yeni bir tür şehir tahayyülünün dolaşımını hayal ediyor. O halde Woods pozitivist yönetimselliğinden, pozitivist aracılığıyla kaçıyor olabilir. Bu haliyle Deleuzecü oluş farklanmalarında yaratıcılığa uğramada, belirli bir sistemin kaçırılmasıyla kaçıldığını (sapkın model - bkz. ‘felsefeden felsefe aracılığıyla çıkmak’) (Ichida ve Zourabichvili, 2016, s. 31) hatırlamak gerekirse, Woods'un Havai Paris temsillerinde “aşağıdaki dünyadan kopmuş, ideolojik sembolizmden kurtulmuş yeni sosyopolitik yapılar altında yaşanabilir bir alan ağı faaliyet gösteriyor” (Becker, 2014, s. 12) olmasını farklanma kapsamında değerlendirmek mümkün olabilir.

Woods Havai Paris çizimlerini hava-yaşantı laboratuvarları (*aeroliving labs*) olarak düşünmek istiyor. Bu alan yer çekiminin edimselliğinden koparılmış, havadan daha ağır olmasına rağmen elektromanyetik enerjilerin kullanımlarıyla “devasa hafif malzeme tabakalarını dünyanın manyetosferinde sürüklüyorlar” (Woods, 2009). Yer çekimine muhalefet oluşun temsilleri, yerin yönetimine bir başkaldırı bağlamında bir tür Deleuzecü ve Braidottici yersizyurtsuzlaşmayı çağırıyor ve bu alanda “yer

çekimine-karşı (*antigravity*), yer çekiminin tutucu kuvvetinin aksine, bir kurtuluş sembolü haline geliyor” (Mucci, 2016, s. 155), (Şekil 4.27).



Şekil 4.27 : Yer çekimine-karşı kurtuluş, Lebbeus Woods, 1989 (URL-19).

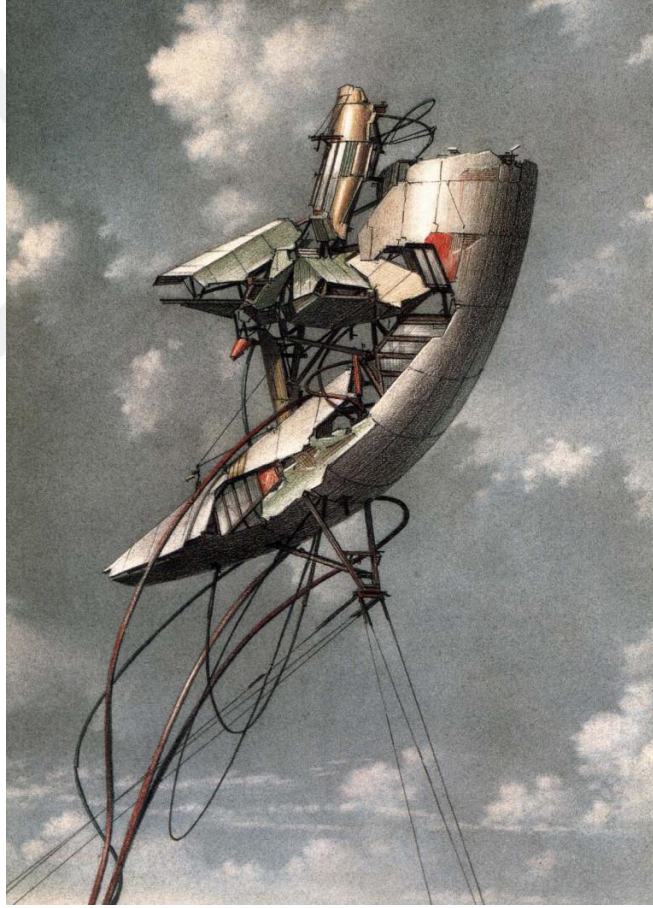
Woods’a göre içinde yaşadığımız gezegenin yüzeyleri hava ve su gibi akışkanlarla dolu bir mekânsallık. Okyanusların birçok farklılık yaratan gelgitleri, hava akımlarının sayısız fark yaratan olay örgüleri akışa uğruyorlar. Biz insanlar ise, hareketlerimizi deneyimleyebilmek için bu akışkanlara bağımlı oluyoruz. Elimizi kaldırabilmek, yürüyebilmek, koşabilmek için havanın akışına, kulaç atabilmek, kan dolaşımımızı devam ettirebilmek için suyun akışkanlığına bağımlıyız. “Akışkanlar kendi gereksinimlerine göre sürekli etrafımızda dönerken bile, çoğunlukla güvenli ve artan bir hızla yürüyebilir, binebilir, uçabilir, yüzebilir, yelken açabilir ve dalış yapabiliriz” (Woods, 2009). Mimar işte tam da burada, hava ve suyun akışkanlığı ile yer çekiminin yere bağlayan statikleştirme gücü arakesitindeki orta alanda kalarak mimari gelenekçiliği sorunsallaştırmaya yöneliyor. Woods için bilindik tarzda inşa edilen mimarlık, hava ve su gibi akışkanların devinimlerine, dönüşümlerine karşı sırtını

dönen ve anıtsallığının işlevsel organizasyonunu bozuma uğratabilecek her türlü dinamikleri susturan bir edimsel kapanım. Mimarlığın ürünleri Deleuzecü yersizyurtsuzlaşmayı ve Braidottici hibritleşme süreçlerini içerdiğinde oluşun akış farklanmalarına geçiyor ve mimarlığın geleneği böylesi bir kaygan zeminde inşa edilmiyor. Öyleyse mimarlığın organizasyonu, organizasyonlarını risksiz bir ortamda güvence altına almak adına, akışkan olan herşeye karşı direnme, akışkanlığı ortadan kaldırma amacını benimsiyor. Gerçekten de “mimarlık, geleneksel olarak, anti-akışkan veya daha doğrusu, hava ve suyun akışına ve değişimine karşı, onların türbülanslarında sabit noktalar yaratan birincil bir direnç biçimi. Mimarlık her zaman iç içe geçmiş insan ve doğal dünyalarda sürekli olarak meydana gelen bir değişim denizinden bir sığınak - ‘fırtınadan barınak’ - sağlamayı amaçlıyor” (Woods, 2009).

Lebbeus Woods’un Havai Paris’i fırtınadan barınak yapmanın edimselliğinden kaçarak, barınağın tüm tektoniklerini fırtınanın akışkan farklanmalarına teslim ediyor ve fırtınanın savurduğu tüm parçaların öngörülemez birleşmelerini organsız beden-oluşa geçirerek, havada süzülen akışkan barınmalara dönüştürüyor. Havai Paris’in çizimlerinde süzülen montaj-oluşlar, oluşları gereği birbirlerini tekrar etmiyorlar, havanın uçuşması havai birleşmeleri her an farklanmaya uğrattıyor. Bu da Woods’un içkin kaçış dinamizminin, nesnelerin orta alanlarından oluşa geçerek, kendi klasik öznesinden insan sonrası bir atmosferde vazgeçmesi anlamını taşıyor olabilir. Bu temsil-oluşturma mimar tarihsel zincirden de kopuyor, çünkü Havai Paris’in savrulan makinik prostetik organizmaları havaya göre sürekli değişim geçiriyorlar, yerin çekimine göre sabitlenemeyen bir devrimci oluş kırılması bu. “Bu, mimari gelenek kavramının alt üst edilmesi, çünkü Woods’un vizyonunda, zaman havada herhangi bir formu sabitleyemediğinden, deneyimleyenler asla geçmişten ilham almıyorlar. Yapılar sürekli olarak havanın değişken kuvvetlerine uyarlanıyorlar ve herhangi bir plana uymadıkları için öngörülemiyorlar” (Mucci, 2016, s. 156).

Öngörülemezlik, Woods’un mimari temsilindeki eleştirelliği için Havai Paris’in akışlarında oluşa geçiyor. Mimar bu sefer, Yeraltı Berlin’de olduğu gibi yeraltının virtüelliğinden ziyade, gökyüzünün virtüelliğinde süzülüyor. Yer çekiminin yönetsel edimselliğini yerleşmenin yer çekimsel yüzü olarak yorumlarsam, bu sefer de gökyüzünün kontrol edilemez akışkanlığı Woods temsilleri için ‘virtüelin gökyüzünde oluş farklanmaları’ için özgürleşen bir ortam vaat ediyor olabilir. Woods yerin denetimci yerleşkelerinden kaçarak Havai Paris’te yersizyurtsuzlaşıyor.

Tektoniklerinin bedenlerini organsızlaştırarak protez-oluşturda aşağıdaki Paris'e karşı yeniden yaratıyor. Oluştur geçen tektonikler, göçebesel farklanmaların havai akışkanlığında akışla, olayın mimarlığıyla buluşuyorlar. Statükonun, konforun, bilinebilirliğin yanında yer almayan bir tekil vitüellik oluyor Havai Paris. Woods yaratıcılık için olayın mimari temsilindeki göçebesel istisnalarında kalmaya dertleniyor, çünkü "istisnalar, göçebe insanların çadır yapılarını, eğlence araçlarını, otomobilleri ve mobil evleri içeriyor, ancak bunlar nadiren mimarlık olarak kabul ediliyorlar, çünkü bunlar tam olarak boşluğun temel akışkanlığına karşı standart direnç modeline uymuyorlar, bunun yerine onu kutluyorlar" (Woods, 2009). Böylelikle Woods, havai akışkanlığın yer çekimine karşı oluş farklanmalarını Paris'in gökyüzünde kutlamaya devam ediyor (Şekil 4.28).



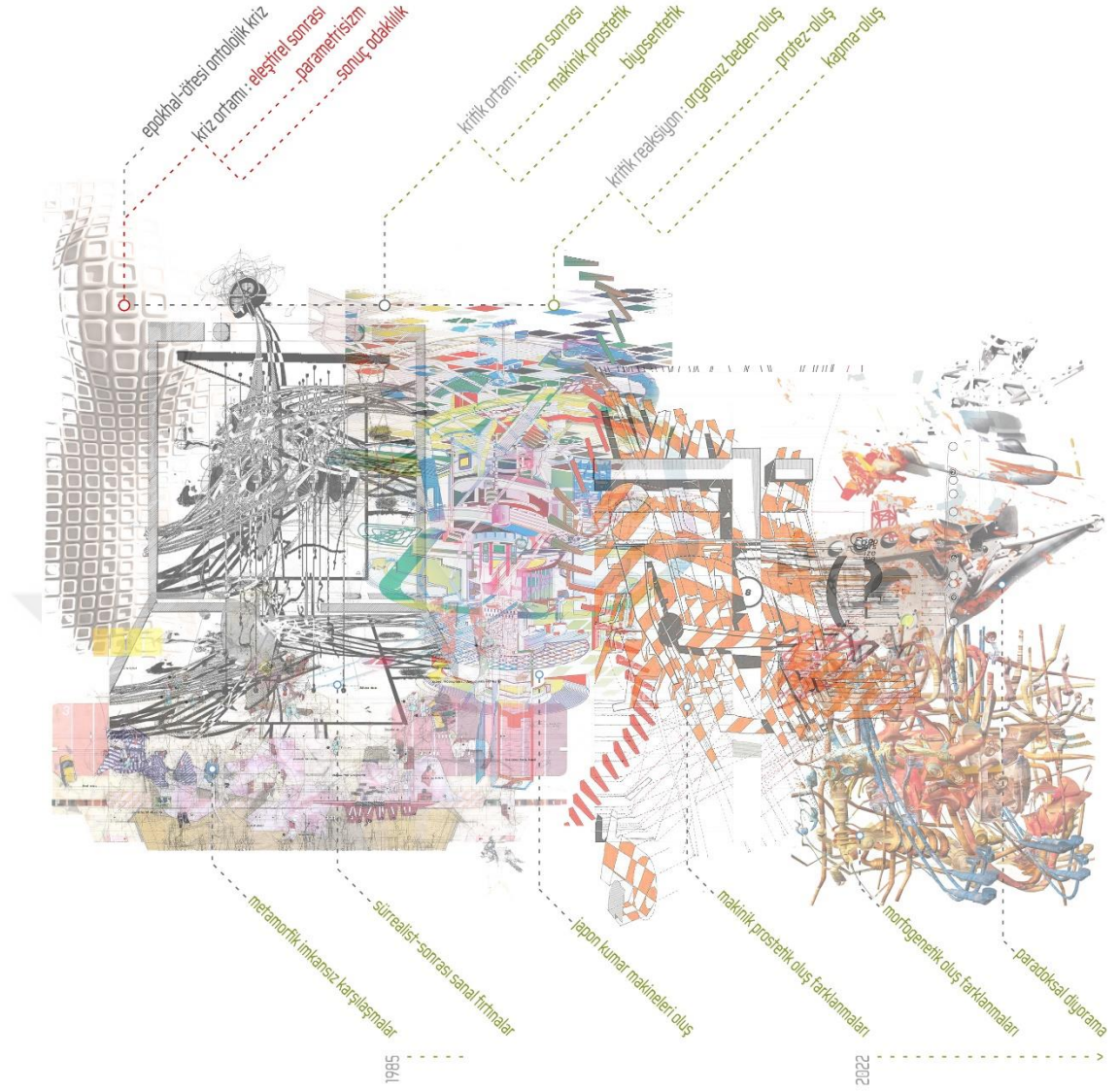
Şekil 4.28 : Gökyüzünün virtüelliğinde farklanma, Lebbeus Woods, 1989 (URL-20).

Yeraltı Berlin'de olduğu gibi, Havai Paris için de heterarşik bir temsil kırılmasını sorunsallaştırmak mümkün olabilir. Woods hiyerarşik bir çizgililik olarak her iki temsil-oluşturda da yukarıdan aşağıya doğru ilerlemeye karşı direniyor. Yeraltı Berlin'de de, Havai Paris'te de 'aşağıdan yukarıya' heterarşik bir enine boyuna genişlemelerin,

birleşmelerin organsız beden-oluş farklanmaları gözlemleniyor. Heterarşi terimine Deleuze'ün çalışmalarında rastlamak mümkün müdür bilemiyorum ama terimin Deleuzecü rizom, yersizyurtsuzlaşma, organsız beden-oluş ve birleşme kavramlarıyla ilişkisellik gösteriyor olduğunu iddia etmek abartı değil. “Terim, Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarında yer almasa da, heterarşi, kuramsal rizomatik merceğe için değerli bir katkı” (Sherman, 2018, s. 5). Yeraltı Berlin’de yeraltından yüzeye doğru ve ona karşı, Havai Paris’te de yüzeyden havaya doğru ve ona karşı olan, heterarşik ve rizomatik göçebeselliğin yersizyurtsuzlaşması hissediliyor. Woods özellikle yerin edimsel alanından veya yerde kalarak edimselleşmenin anıtsallığından kaçıyor ve bunu tam da sistemin organizasyonunu oyararak, mekanik prostetik oluşlarla tekil virtüelliğini organizasyonlardan kaçırarak deneyimliymiş gibi algılanıyor. Onun için göçebeselliğin bile bir kaçış dinamikmi olması gerekiyor, çünkü dünya mutfaklarını tanımak için sürekli başkaca diyarlara göç eden bir yemek şefi son tahlilde kendi restoran zincirlerinin organizasyonunu güvende tutabilmek, kendi kitabını satabilmek için göç ediyor. “Gezgin tatilcilerimiz, gezgin şairlerimiz, göçmen işçilerimiz varsa bu iyi, ve (çoğu için) başıboş siyasi isyancılar ve başkaldıran çetelerine sahip olmamız o kadar iyi değil, ama her halükarda bu göçebeler ve onların çeşitli taşınabilir ortam modları, yaşayabilen bir insan topluluğu için model olarak hizmet edemiyor” (Woods, 2009).

Seksenli yılların sonlarına doğru açığa çıkan bu tarz bir radikal temsil kırılması, mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak için yirmi birinci yüzyılın montaj-oluş, protez-oluş ve organsız beden-oluş yaratımlarını heterarşik kaçış dinamiklerinde direnmenin virtüel alanına sürüklemiş olabilir. Bu kavrayışın ortamı ise, mimari temsil ortamının insansonrası alanına geçişi olarak çıkarımlanabilir (Şekil 4.29), (Şekil 4.30).

Woods mimarlığı, hayatı boyunca mimari edimsel veya edimselleşme alanına yanaşmayacak bir devrimci-oluş farklanmasında tarihe yerleşmiyordu ve bu tarih dışısallığını sistemin umrunda olmadığı ve çöp haline geldiği makine parçalarının öngörülemeyen montaj-oluş birleşmeleri aracılığıyla temsil ediyordu. Bu temsil-oluşlar, klasik özne hümanizmine direnerek insan sonrası bir melezleşmede bulunmuş kayıp nesnelerin örgütlenmelerini bilinçdışı ve bilinçaltı kapma-oluşlarda farklanmaya uğratarak organsızlaştırıyorlar.



Şekil 4.30 : İnsan sonrası temsil-oluşun atmosferik kriz-kritik ortamı (Mortaş, 2022).

Woods'un temsil-oluşları yukarıdan aşağıya hiyerarşik bir biçimde organize olan tüm mimarlık temsillerine kafa tutarak, hâkim politikanın denetimselliği dışına taşıyor ve organizasyonun denetimselliğini kendi tekil virtüelliği için bir katalizör olarak algılamakta ısrar ediyor. Lebbeus Woods'u seksenli yılların sonlarına doğru mimari temsilin eleştiri oluş farklılaşmaları için bir kırılma olarak çıkarımlamak, oluşun olayında kalmaya cesaret eden bir teşebbüsün direniş mimarlığında anlamlandırılabilir. Woods "mimarlığı hayatımıza katılan bir şey olarak görüyor - sadece olayların üzerinde ve içinde oynayabileceği bir sahne olarak değil, bir şekilde *olayın* kendisi olarak" (Becker, 2014, s. 14).

O halde Lebbeus Woods, ellili ve seksenli yılların eleştirel mimari temsil arakesitinde kalan alanındaki 'edimselleşmenin farklılaşmasından koptuğu için' radikal bir temsil

kırılması açığa çıkarıyor olabilir. Bu temsil kırılması da mimarı, kendi organlı bedenini nesnelerin parçaları içerisinden organsızlaştırarak insan sonrası bir hibritleşme sürecinin olaylarında montaj-oluş farklanmalarına geçiriyor. Bu temsiller montajın oluş halleri, çünkü belirlenebilir bir organizasyona sahip statikliği hiçbir edimselleşme için barındırmıyorlar. Woods'un temsil-oluşları, teknolojinin hayal edilen imgeleri inşa edebiliyor olma haline gelmesiyle de özellikle ilgilenmiyor, “imgeler dünyasında bir mimari anıt inşa etmek bile istemiyor, belki de onun dışsallaştırılmasından ve dolayısıyla mimari imgenin anıtın kendisi haline gelmesinden ve tarihin değişmesine engel olmasından korktuğu için” (Mucci, 2016, s. 161).

Woods'un ‘mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak’ için yarattığı kavramlara, klasik özne hümanizmini terk eden insan sonrası kavrayışına, hiçbir biçimde mimari edimselleşme alanına göz kırpmayan içkin kaçış dinamizmine, kapma-oluş olanaklarının tanımlanamayan nesne parçaları arakesitinde oluşa geçen organsızlaşmalarına ve yerin mimari edimselliğini terk eden göçebesel yersizyurtsuzlaşmalarına, yirmi birinci yüzyılın tez çalışması alanında rastlayarak sorunsallaştırmak mümkün olabiliyor mu? Tez çalışma alanı, seksenli yılların sonlarında hiperepokhal ontolojik krizi ferahlatma bağlamında açığa çıkan ‘eleştirel sonrası’ kavrayışın, aslında yirmi birinci yüzyıl ortamı için yeni bir tür ontolojik kriz doğurduğunu iddia ediyor ve bu krizin ‘epokhal-ötesi ontolojik kriz’ olarak kavranabileceğini düşünüyor. Epokhal-ötesi ontolojik krizin yirmi birinci yüzyılda algılanan ‘mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak’ kritiklerinin sorunsallaştırılma potansiyellerini açımlayabilmek adına, Bryan Cantley'nin makinik-prostetik oluşlarındaki insan sonrası eleştiri oluşu ve Ryota Matsumoto'nun kentsel biyoteknolojik ve morfogenetik oluş farklanmalarına dertlenmek, çalışma alanının iddiasını destekliyor olabilir.

4.3 Bryan Cantley: Makinik-Prostetik Oluşun İnsan Sonrası Eleştireliliğini Sorunsallaştırmak

Bryan Cantley'nin mimari temsil alanında gözlemlenen eleştiri oluş, Deleuzecü oluş farklanmaları ile Braidottici insan sonrası eleştirel kuramın yersizyurtsuzlaşması, melezleşmesi, doğrusal olmama ilişkiselliği, insan ve insan olmayan özneler arasındaki öznellik kavramlarıyla belirgin bir örtüşme ve uzlaşma ağı içinde yorumlanabilecek yaratıcı temsil oluş potansiyellerine sahip olabilirler (Şekil 4.31).

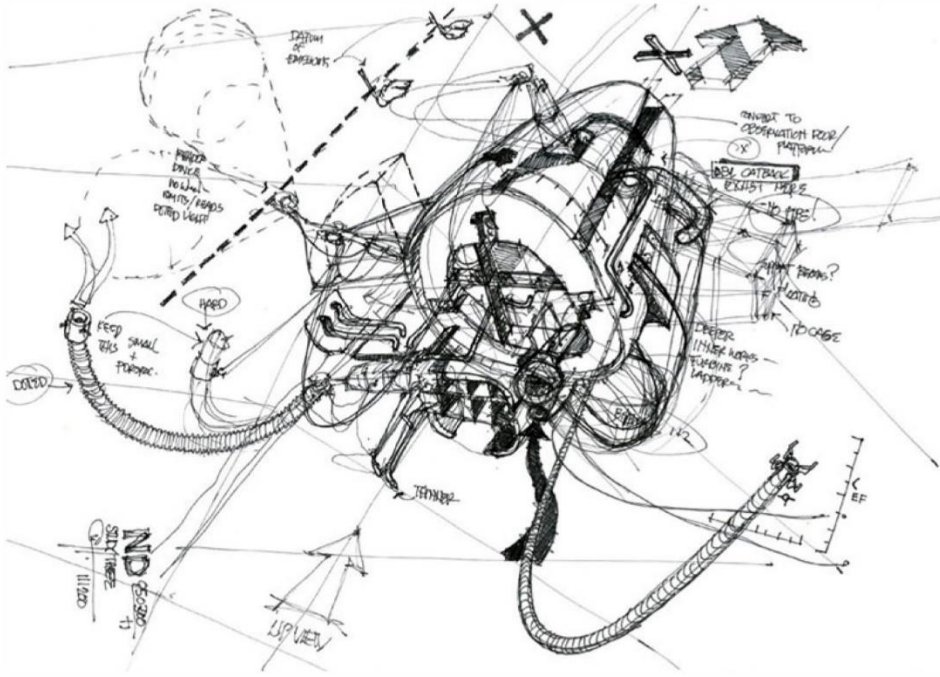
İçinde bulunduğumuz yüzyılda gözlemlenen ve deneyimlenen mimari tasarım ortamının inşa edilmeye yönelik olmayan, sektörel uygulama pratiklerinin güncelliği gözetilerek yaratılmayan, deneyimsel, dönüştürücü ve sorunsallaştıran mimari temsil alanları bulunuyor. Bryan Cantley'nin kurduğu mekanik prostetik topografyalar bu mimari temsilin eleştiri oluş alanına yönelik makine-mimarlık pratiğinde teorikleşerek eş zamanlı akıyorlar ve eriyorlar. Bu temsil olanaklılığı, aşinalığımızı tersyüz edici, doğrusal-olmayan, klasik hümanizmin yüzyıllardır süren özne merkezli kibrini görselleştirmeyen, eleştiriye yaratıcı tasvirlerle birleştirdiği düşünülen (Braidotti, 2013) mimari çizim ve temsil-oluşların görsel kuram dünyası.



Şekil 4.31: MYLAR ramifications, Bryan Cantley, 2019 (URL-21).

Cantley'nin kendi mimarlık, tasarım ve grafik iletişim stüdyosu olan FORM:uLA adı altında ürettiği mimari temsil pratikleri, mimarlık geleneklerini takip etmeyen bir atmosfer içinde tasarlanıyorlar. Çünkü mimara göre geleneksel “mimari çizim: bir öğretimler seti, yasal bir doküman, insan eliyle yapılmış indirgeyici bir şey” (Cantley, 2016b, s. 184). Oysaki Cantley'nin temsil ettiği atmosfer “bilgisayarın üstünlük kazandığı, makineler ve sanal makinelerin sonsuza dek değişen görüşler ve fonksiyonlar olduğu bir dünya” (Spiller, 2011, s. 4). Cantley'nin kurduğu akış,

farklanma, değişim ve eklemlenmelerin mekânsallıkları, mimari temsil dünyasının terminolojisini kendi kelimeleri, terimleri ve kavram yaratımlarıyla açığa çıkarıyorlar. “Kavramın verilmiş değil, yaratılmış, yaratılacak oluşu; oluşturulmamış, kendi kendisini kendinde ortaya koyan, kendiliğinden-konum” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 19) oluşundan ötürü, Cantley kendi kavramlarını Deleuzecü kendinde fark oluşturaıyor. Bu temsil ortamında “eşzamanlı varoluş, çok sayıda operasyonel protokollerle bilgisi olan, farklanan teknolojilerin dizimlerinde gezinmeyi ve işletmeyi içeriyor. Bir uçakta otururken, aynı zamanda bir video izlediğimizi, koltuk kolçağında bir telefon, cebinizde bir astım soluk aldırma cihazı, bavulunuzda bir tıraş makinesi ve küçük bir paket içinde diz üstü bilgisayarınıza sürtünen bir sevgililer günü kartı olduğunu hayal edin. Bu basit gündelik senaryolar, akan ve eriyen makinik topolojiler ve tipolojiler içinde gezinen, kaydeden ve yerleşen FORM:uLA mimarlığının kavramsal bölgeleri oluyor” (Spiller, 2011, s. 5), (Şekil 4.32).



Şekil 4.32: Bryan Cantley eskizi (Cantley, 2011, s. 5).

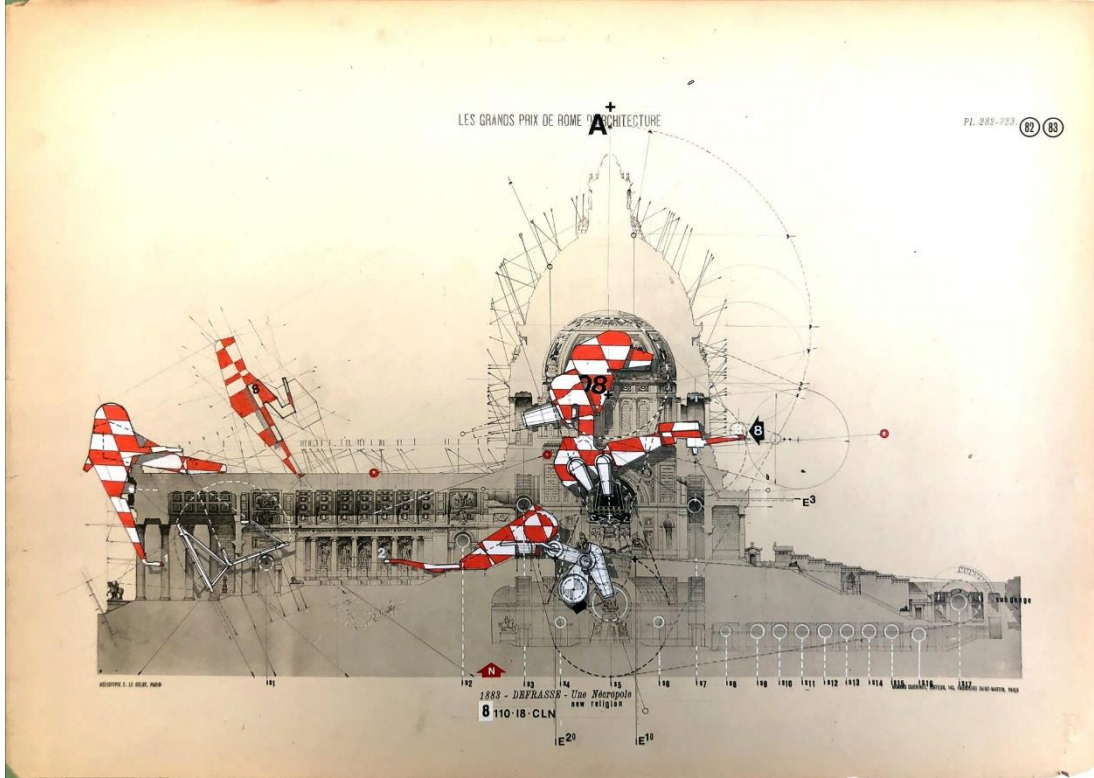
Bryan Cantley “mimarlık mesleğini kendi üzerine yoğunlaşarak kendisini yok etmekten kurtarmak için yeni fikirler, taktikler ve stratejiler geliştirme ihtiyacı hisseden mimarlardan” (Spiller, 2011, s. 5). O halde akıllara çeşitli sorular düşüyor. Mimarlık pratiği nasıl bir tutum ve politika aracılığı ile kendisini yok etmeye başladı? Mimarlık ürünü, kendi kütsel statik anıtsallığını, mekân kurma ve deneyim çeşitlenmeleri oluşturma eylemlerinin önüne mi geçirdi? Bu tutumda eleştirel-sonrası

kavrayışın hızlandırıcı bir etkisi oldu mu? “Neden mimarlar yollarını kaybettiler? Mimarlar formu takıntı haline getirdiler, ne pahasına olursa olsun yapılarının görünüş tarzını severler. Bu, kendi başına bir suç olmasa da, onları sanal - ara bağlantı, ilişki ve hazzı etkinleştirmenin büyük lütfuna karşı miyop (uzağı göremeyen) bırakabilir” (Spiller, 2011, s. 5).

Cantley’nin mimarisi formu takıntı haline getirmemenin, takıntılı formlara bulaşarak onlara takılan, gömülen veya yerleşen makinik organizmalar geliştirmenin mimarisi olabilir. Bu mimarinin atmosferine özgü kurgulanan bir temsil sözlüğünde, başkalaşan kavramlar ve terminolojik kelime tasarımları belirmeye başlıyor. Mimarisinde sıklıkla karşımıza çıkan terim ‘*mechudzu*’ olarak açığa çıkıyor. “Mimarisi, bağlantılarımız ve etkileşimlerden oluşan insan ağımızın, bu çok boyutlu dijital işlem ağını deş tokuş etmesine, sınıflandırmasına ve saklamasına olanak sağlayan gereçlerinden yapılıyor. Cantley bunu, hızlı büyüyen, nüfuz eden, içine çeken ve imha eden bir bitki olan biyolojik meslektaş ‘*kudzu*’nun dijital ve mekanik eşdeğeri olan ‘*mechudzu*’ olarak adlandırıyor” (Spiller, 2016, s. 158). Bir başka anlatım ile denilebilir ki ‘*mechudzu*’ “mekanik kültürümüzün vücudunda çılgınca büyüyen, bu biçimlerden enerji çekmek için kendi becerisinde bol yetişen, hızlı bir şekilde yayılan ve yayılmalarını sürdürdüğü her organizmayı baskı altında tutan, bir tür yabancı ot. Bu *mechudzu* içinde, tüm köşelerin bulanıklaştığı, tüm biçimler ve yapıların gizlendiği ve şartlandırılmış mekânın tüm gezegen üzerine yayıldığı gelişigüzel büyüyen bir analogiyi ve insan yerleşiminin kusursuz bataklığı içindeki mekanik bir dünya yumuşatmasını görmek pek de zor değil. *Mechudzu*, seri üretim evlerde, otoyollarda ve alışveriş merkezleri içinde gizlenmiş olarak uzanan, parçalanmış ancak devam eden biçimleri ortaya çıkaran bir yayılma için, eleştirel bir palimpsest” (Betsky, 2011, s. 45).

Kentsel yapılara, binalara, meydanlara ve sokaklara bulaşarak bağlamsal veri akışları toplayan ve taradığı bilgilerle eleştiri oluşu sürekli bulanıklaştıran ‘*mechudzu*’ oluşun “virütik (virüs gibi bulaşan), sülük benzeri önerileri şehirdeki gibi aynı şeylerden oluşuyor: çelik, kablo, soketler, borular, tabela. ‘*Kudzu*’ adaşı gibi, yerleşik kentsel düzene saygı duymuyorlar” (Spiller, 2016, s. 158). Eski ile (kentsel mekân) yeni olanın (*mechudzu*) palimpsest montaj-oluşu, prostetik bir yeniden anlamlandırmayı da doğuruyor. Cantley çizimlerinde *mechudzu* oluşlar hem kendi içlerinde mekanik montajları barındırıyorlar, hem de kentsel ‘eski’ye montajlanarak yayılıyorlar. Böylelikle ‘Palimpsestleşen İlişkiler’deki gibi (*Palimpsestuous Relationships*),

mechudzu eş zamanlı olarak eleştirel, makinik, prostetik ve palimpsest⁴⁰ oluş farklanmaları yaratıyor (Şekil 4.33).



Şekil 4.33 : Palimpsestleşen İlişkiler, Bryan Cantley, 2017 (URL-22). “Cantley’nin bulunmuş nesneye eğilimi diğer mimarların çalışmalarına kadar uzanıyor... Onun mevcut mekân yapma protokollerini sorgulayan parazit müdahaleleri bulunuyor” (Spiller, 2018, s. 96).

Cantley’nin temsil sözlüğünde sıklıkla karşılaşılan terimlerden birisi de ‘üçüncü-mekân’. Üçüncü mekân, yapısalcılık bağlamında üretilen bitmiş mimari çizimler geleneğinde varlığı konuşulmayan, gizli saklı kalmış çizimin mekânı; mimari çizimin öteki-temsil alanı oluyor. Heidegger fenomenolojisinin Varlık ve Zaman kavrayışını düşündüğümde, yapıp etmelerin ve sektörel inşaat faaliyetlerinin mimarlıklarına özgü bitmiş mimari çizimleri ‘kendisi-için’ tamamlanmış, değiştirilemeyen, sorgulanamayan temsiller olarak algılıyorum. Geleneksel mimari çalışma çiziminde temsiller mekân sunma, mekân sorgulama, mekân dinleme, mekânı eleştirme;

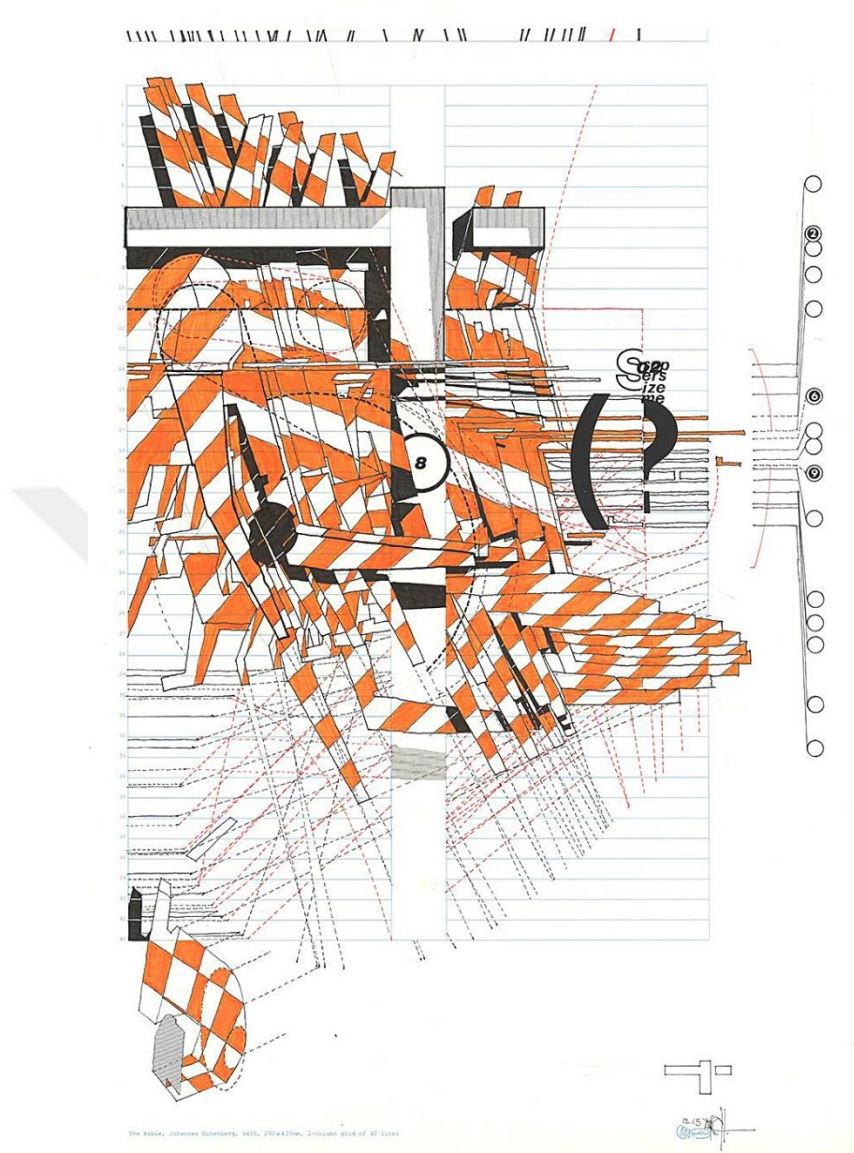
⁴⁰ “Palimpsest teknik bir terim olmasına rağmen yüklendiği anlam bakımından eski ve yeninin iç içe geçmesi, izlerin tümüyle aradan çekilmemesi, bir anlamda iki ruhun bir bedende hayat bulması olarak yorumlandığından tıpkı bir bellek gibi tanımlanmakta ve yeni bir deyimde dönüşerek birçok alanda söz konusu belleği tanımlamak için kullanılmaktadır. Mekânın palimpsest olarak yorumlanması ise eski ile yeninin bir arada okunduğu bir tür katmanlaşma, kısacası yeni bir kimlik halidir” (Apaydın, 2019, s. 91).

mekânsal karşılaşma pratikleriyle çok da ilgilenmiyorlar. Oysaki “dünya-içinde-varolma açısından tesis edici olan dünya-içindeki varolanlarla karşılaşılma, bir bakıma ‘mekân-sunma’. Söz konusu ‘mekân-sunma’ (ki, biz ona *mekânlaştırma* da diyoruz), el-altında-olanın kendi mekânsallığına serbest bırakılışı aslında. İltilendirmelerle belirlenmiş olası bir yer bütünlüğünün keşfedici sunuluşu olarak söz konusu mekânlaştırma, şu veya bu fiili istikamet kazanma halini mümkün kılıyor. Dünyayla bir-şey-için-bakışsal ilgilenme olarak Dasein’a, kendi-dünya-içinde varoluşu bakımından mekânlaştırma (bu bir eksistensiyaldir) ait olduğu içindir ki o, bir şeylerin yerlerini değiştirebiliyor, onları ortadan kaldırabiliyor veya onlara ‘yer tayin edebiliyor’” (Heidegger, 2008, s. 116).

Bryan Cantley’nin gelenek tarafından yok sayılan üçüncü-mekânının çizim atmosferi, tam da Dasein’ın ‘kendinde’ oluşunda yeşeriyor ve ‘kudzu’ adaşı gibi oluş farklanmalarına açılıyor. El-altında-kullanıma-hazır-varlık [*das Zuhandene*] olarak kentsel mekâna veya onun inşaatlarına nüfuz ediyor, onu sorguluyor, eleştiriyor ve onun ontolojisini başkalaştırmaya yöneliyor. Çizimin, diyor Cantley, “kendinde bir şey olabileceğini, ‘Dasein’ doğasında olabileceğini öneriyorum - başka bir yerde olmanın aksine orada olmak. Bu durum, orada ve başka yerler arasındaki eşiksel alanına [*liminal*] dair boşluğun tanınmasını ve belki de doluluğunu gerektiriyor. Kişi çizmek ve inşa etmek ile nihayetinde çizim ve özne/nesne arasında bağlantı kuran alanın farkında olabilir. ‘O(bu)rada’ çizimin ikame ettiği yer: Her hangi bir potansiyel fiziksel sonuçtan ironik bir şekilde uzaklaştırılmış, kullanıcının kendisini konumlandırmak için derinlemesine soruşturduğu yer. Geleneksel olarak izleyici ve önerilen kullanıcı, bir röntgenci haritalaması oluşturan dereceye kadar ayrılmaya sahip oluyor. Bu belge türü, önerilen mimari buluşta ‘izlemek’ ve ‘gerçekleştirmek’ gibi ikili koşulları çöküntüye uğrattıyor. Mimarlığın geleceğinin, çizimin şu anki rolünde kalmasına izin veren önemli bir deneyimden-sonra-gelen [*a posteriori*] koşula dayandığını varsayabilirim” (Cantley, 2016b, s. 184), (Şekil 4.34).

Cantley’nin mimari çizimlerinin mekânsallığı olarak eşiksel alan, insan sonrası eleştirel kuram aracılığıyla da okunabiliyor. Çünkü burası ile orası, insan ve insan olmayan şeyler, çizim ve özne/nesne arasındaki mekânsal aradalık kavrayışı, virtüel alan farklanmalarını kapatan edimselin olumsuzlaması gibi fiziksel bir sonuç olarak kendini edimselleştirmiyor. Çizimleri, Deleuze’ün temsilin dörtlü zincirinde bahsettiği

yüklemdeki karşıtlıktan uzaklaştırıldıkları için, onun eşiksel üçüncü mekânı “doğrusal değil. Zikzaklar yapıyorlar ve süreç odaklılar” (Braidotti, 2014, s. 181).



Şekil 4.34 : Yerel Topografya, Seri 2, Bryan Cantley, 2015 (URL-23).

Çizmek ile inşa etmek arasında mekânsal örüntüler sunma ve sorgulama pratiği, üçüncü mekânın ‘olgunlaşmamışlığı’nda vuku buluyor. Bu çizimsel sorunsallaştırmalar, eleştirel bir yargılama eyleminden daha ziyade bir anlama ve anlamlandırmanın eleştirisi oluşu naifliğinde açığa çıkıyorlar. Anlama ve anlamlandırma problematiğinde askıda kalmaya yönelen çizimler, ne yazık ki günümüzde de yapısalcılığın miyop bakışlarında görünür ve dinlenir değil. Tam da burada belirtmek gerekir ki, Cantley’nin “üçüncü-mekânı, geleneksel mimari çalışma çiziminde hiçliğe veya neredeyse hiçliğin içine çöküyor - üçüncü mekânın geleneksel çizimde yaratıcı bir şekilde yeniden okuma yeteneği bulunmuyor” (Spiller, 2018, s.

97). Üçüncü-mekânın öteki temsil oluş hali, mimari çizim dünyasına yorum getiriyor olması ve belirsizce kamusal mekânın gündelik senaryolarına sızarak onu sorgulamasından kaynaklanıyor. “İnşaat çizimleri, anlaşılması için son derece belirli talimatlar anlamına geliyor ve yorum yapmadan açıklığa kavuşturmak için indirgeme aşamasından geçiyorlar. Çizimi ‘burada’nın durumu (kendisi bir varlık) olarak tanımladığımızda, o zaman üçüncü-mekân inşada aktif bir yer kaplayıcı haline geliyor” (Cantley, 2016b, s. 187).

Üçüncü-mekân pozisyonlanmasının palimpsest oluşu, mimarın bitmemiş, ‘yolda olma durumu’na atıfta bulunan⁴¹, tamamlanmamış; henüz olgunlaşmamış mimari temsil atmosferinin, eskiden veri toplayan yeni *mechudzu*’su olarak yorumlanabilir. Bu *mechudzu*, virtüel alan farklanmalarına ‘göç ettiği’ üçüncü-mekânında, “fiziksel çevremizi şekillendirdiğimiz mekanik kesinliğin, otoyolun sonsuzca süzülen arafı, televizyonda yayımlanmış dünya görüşünün montajı ve bize hiçbir yerde olduğumuzu söyleyen diyagramların yönsel kesinliği içinde eridiği bir dünya tahayyül ediyor” (Betsky, 2011, s. 40). Ama *mechudzu* temsiline olgunlaşan tasarım, olgun olma durumuna da ulaşmaya çalışmıyor olabilir. Çünkü olgun olan şey, olmuş, bitmiş olan konum için edimsel mekânın belirleyicisi. Bu alanda Cantley’nin çizim atmosferi, olmuş olana nüfuz eden, henüz (belki de hiçbir zaman) olmamışlık sorgulaması olarak kendinde farkı oluşa geçiriyormuş gibi yorumlanabilir. Bu spekülative mimari temsil tasarımında olgunlaşmaya doğru oluş, olgunlaşırken, hamlığı da içinde beslemesi gereğinin oldukça *farkında* gibi. “Olgunlaşan meyve, kendinin ötekisi olarak hamlığa karşı hem kayıtsız, hem de olgunlaşmak suretiyle hamlık olarak *var*. Meyvenin henüz-olmamışlığı onun kendi varlığına dâhil, ama keyfi bir belirlenim olarak değil, onu tesis eden olarak. İşte Dasein da, var olduğu müddetçe buna benzer biçimde *var*, yani *hep kendi henüz-olmamışlığı*” (Heidegger, 2008, s. 259).

Bryan Cantley mimari temsil atmosferinin yerleşirken gezinen, daha sonra göç edebilen, sonra yine herhangi bir dünyevi yaşantı bağlamına montajlanabilen mimarlığının üçüncü mekânını, insan vücudunun anatomik yapısına baktığında da sorunsallaştırabilen bir mimar. “İnsan fizyolojisinde, organlar ve deri zarı arasındaki dokular-arası mekân, üçüncü-mekân olarak adlandırılıyor. Vücut arıza durumunda

⁴¹ Bu cümlede araştırmacı, Nietzsche’nin “kişi her zaman yoldadır” [*die person ist immer Unterwegs*] cümlesine atıfta bulunuyor.

olduğunda, sıvı sıklıkla burada toplanıyor. Boşluk iç organları barındırmak için tasarlanmış, ancak bu varlıkların arızalanması durumunda onlar için bir taşma kabı görevi görüyor. Dokular-arası mekân mimarlıkta yeni bir terim değil ve çizimde oldukça yaygın, ancak çoğu zaman varlığını görmezden gelmeye veya silmeye teşvik ediyoruz. Bu, çizimin üçüncü-mekânı. Mimari çizimi başka bir yerde - bir şeyin temsilinin - bir dokümanı olarak tanımladığımızda, bu gizli bölge en iyi şekilde destekleyici haline geliyor ve nesnenin tanımını netleştirmek için görevinden uzaklaştırılıyor” (Cantley, 2016b, s. 187).

4.3.1 Yer-yapıcı / Tohum-ekici

Bryan Cantley mimarlığının tasarladığı projelerin anlatıları, mimarlık alanına yönelik geliştirdiği dönüştürücü soruları ve önerdiği kuramsal söylemleri ile algılanan mimari tasarım normlarından ayrılıyorlar. 2011 yılında yayımladığı ‘Mechudzu: Mimarlık İçin Yeni Retorikler’ adlı kitabının ‘Kuramsal’ adlı bölümünde, FORM:uLA adını verdiği deneysel stüdyosunda açığa çıkan işlerinin aşinalığımızı ters yüz edici anlatılarını, teori-pratik ara kesitinde sunuyor. Söz gelimi ‘Yer-yapıcı / Tohum-ekici’ (*Placemaker / Seedplanter*) adlı projesi, bir ‘mimarlık yaratım makinesi’ olarak birbirlerinin rollerine dönüşen iki mekanik sistemde yerleşip tekrar göç eden bir *mimari bağlam pharmakonu* gibi davranıyor. “Tohum-ekici (*Seedplanter*) verili bir genel mimari duruma ekleniyor. Bağlamdan; sokaktan; çevreleyen alandan; yerleşik halktan ve yoldan geçip giden kimselerden veri topluyor - ve bilgiyi tekrar kendi içine yerleştiriyor. İşleme gerçekleştikten sonra, epigenetik⁴² kapsüller programlanabilir mimari parazitleri geliştirmek için alana yerleştiriliyorlar/gömülüyorlar. Bunlar, ihtiyaç duyuldukça yerleşim alanları, hizmet bileşenleri veya cephe ‘düzeltmeleri’/artırmaları haline gelebiliyorlar. Konsept, kapsüllerin *Mechudzu*

⁴² “‘Epigenetik’ sözcüğü, Yunanca’da bir ön ek olan ve ‘üzerine’ veya ‘ayrıca’, ‘ek olarak’ anlamına gelen ‘epi’ ve ‘genetik’ kelimelerinden oluşmuştur. Epigenetik ile ilgili çalışmalar Aristoteles’e kadar uzanmaktadır. Aristoteles, “önceden oluşum” inancına ters olan epigenez teorisini oluşturmuştur. Bu teoriye göre; canlının şekli ve yapısı döllenme sırasında mevcut değildir. Yapı doğuma kadar başkalaşımlarla gelişir, farklılaşır, aşama aşama canlının yapısı ve şekli oluşur... Thomas Jenuwein, genetik ve epigenetik arasındaki farkı anlayabilmek için bunları kitap yazmak ve kitap okumaya benzetmek gerektiğini belirtmiştir. Kitap bir kez yazılır ve bundan sonraki kopyalar orijinal ile birebir aynıdır. Oysaki kitabı her okuyucu değişik çevresel faktörlerden etkilenecek okur ve farklı yorumlayabilir. Kitap yazılımının genetik, okunuşunun ise epigenetiğe benzetilebileceği belirtilmiştir” (Topkaya ve Güneş, 2013, s. 67-68).

prensipieri kullanarak, gerektiğinde mevcut doku ya da yapı içini aşındırabileceğini ve onun içine yerleştirilebileceğini öneriyor” (Cantley, 2011, s. 18).

Yer-yapıcı/Tohum-ekici'nin oluş mekanizmaları çelişki olgusunun teknolojik ve yerleşik değerleri üzerine de dertleniyor. Bu mimari yaratım makinesi, teknolojiyi yalnızca fenomenal bir değer olarak kullanmıyor, aynı zamanda onu eleştirel bir dönüştürücü, soruşturucu olarak yeniden kavırıyor. Önerme sisteminin teknolojik ‘yeni’ mekanizmaları, önce hafızalarımızı makinik ‘*objet trouvé*’lerin⁴³ geçmiş ‘eski’ makine parçalarında gezdiriyor, sonra da prostetik nanoteknolojinin tohum eken kapsülleri ile gelecekçi farklanmalarına sürüklüyor. Daha da ilginç sorunsal şu ki, bu makinik-oluş yerleşirken göç etmede, göç ederken yerleşmede kararsız. “Yer-yapıcı (*Placemaker*) aynı zamanda artık ve çelişkili teknolojilerin çoğaltılması fikirleriyle de ilgileniyor. Turbo şarjlı bir *hovercraft*⁴⁴ sisteminin kuvveti, hava balonu destekli bir mekanizmanın zarafeti ve sadeliği ile çelişiyor. Üniteye güç sağlayan ve veri toplama kanalları gibi hizmet veren boru ve kanallar şu soruyu sormak için kablo gergileriyle mücadele ediyorlar - bu şey gezici midir yoksa sabitleşmiş midir?” (Cantley, 2011, s. 19). Denilebilir ki FORM:uLA, yerleştiği bir kent parçasının bağlamsal çelişkilerine dair kararsızlıklarını, topladığı veri dalgaları üzerinden mimarlık pratiğini öğrenirken üretiyor, üretirken öğreniyor. Günümüzün şehri, diyor Neil Spiller, “kendi metabolizmasına uyanırken, yine de şimdi kendi verilerini incelemeye ve analiz etmeye devam ediyor olduğu durumda, çağımızın Bretoncu⁴⁵ ‘Büyük Şeffafları’, şehirlerimizle vücutlarımız boyunca/arasında dolaşıp akan görünmez veri dalgaları oluyorlar... Bryan Cantley, bu akımları keşfetmenin ve sürrealist makinelerindeki kararsızlığını yakalamanın yollarını tasarlıyor. Strüktürleri bilgiyi tarıyor, bilgi üzerinde sörf yapıyor ve bilgiyi üst üste yerleştiriyor” (Spiller, 2016, s. 158), (Şekil 4.35).

⁴³ *Objet trouvé*, bellek ve hafızalarımızı temsil eden, ‘bulunmuş kayıp nesneler’ anlamında kullanılmaktadır. Mimarlık fenomenolojisi alanında sıklıkla karşılaşılan ve tercüme edilmesine genellikle gerek duyulmayan Fransızca bir deyiştir.

⁴⁴ Tazyikli hava üzerinde karada ve denizde gidebilen pervaneli bir taşıt.

⁴⁵ Neil Spiller inşa edilmeye yönelik olmayan yirmibirinci yüzyıl mimari temsil tasarımcılarının temsil-oluşlarında, yirminci yüzyılda virtüel ile edimselin karıştırıldığı sürrealizm yaratımlarının kuvvetli izlerini açığa çıkırıyor ve bu anlamda sürrealist kuramın kalesi olarak anılan André Breton’a gönderme yapıyor.



Şekil 4.35 : Yer-yapıcı / Tohum-ekici, Bryan Cantley (2011, s. 21).

Bilgiyi üst üste yerleştirme meselesi, Cantley'nin projelerini sunuş tarzında da edebi bir bağlamda sorunsallaşılıyor; mimarlık yaratım makineleri, deneyimlediği, taradığı dünyadan elde ettiği bilgileri kuramsal bir çerçevede anlamlandırmaya soyunuyor. Cantley'ye göre teknolojinin yaşantı geleneklerini bozması, sosyal değişimi de beraberinde çağırıyor. Bu gösterge bağlamında, klasik insan hümanizminin kibrinden oldukça uzaklaşmış makinik oluş taramasının virtüel farklanmalarında bir takım sorunsallaştırmalar açığa çıkıyorlar: Peki, ama “bozucu teknoloji nedir? Bozuluyor olan nedir - var olan bir fiziksel strüktür; bir kültürün/toplumun dokusu ... var olan bir yapının cephesi ya da soyuna özgü bir kafes ... konfor düzeyleri ... tembellik faktörleri midir?” (Cantley, 2011, s. 18). Soyuna özgü olan bir kafes sistem deyimi, gridal organizasyonların ortogonal yapılanmalarındaki düzensiz üst sesleri mi eleştirmeye çalışıyor? Düzeni sağlamakla görevlendirilen mimari mekânların ürünleri konfor düzeylerini mi temsil ediyorlar? Dahası, görevlendirilen mimari mekânlar, görevleri

üzerinden görevsizleştiriliyorlar mı? İşte tam da burada *mechudzu*, işlemeyen, uyu(tul)maya alınan kentsel nesnelerin nesneleştirilmelerindeki nedenselliklerini sorgulamak üzere parazit kapsüllerini kentsel bağlama nüfuz ettiriyor. *Mechudzu*'nun mekanik protez oluşu tüm yersizyurtsuzlaşan 'bağımsızlığı' ile teknolojik eleştiri oluşuna devam ediyor. Bunu, topladığı veri akışlarından kurguluyor. *Mechudzu*'nun verisel analizleri diyor ki "bozucu sosyal değişim nedir? Yeni bir fiziksel strüktür ... ya da adapte olan bir şey midir? Parçalanma / yeniden-doğuş / yeniden-yapılanma mıdır? Yeni bir sosyal düzen midir? Utanmış bir sosyal düzen midir? Duyarsız bir şey midir? Eski ile harmanlanmış yeni bir dokuma mıdır, ya da tamamen gelecekçi bir varlık mıdır? Eski ve yeninin simgelerini gösteren, katmanlı bir cephe midir? Çok da soyuna-özgü-olmayan, çok kafes-olmayan [kafes-karşıtı] mıdır? Daha yüksek konfor düzeyleri daha yüksek duyarsızlık faktörlerine mi eşitleniyor?" (Cantley, 2011, s. 18).

Yer-yapıcı/Tohum-ekici'nin herhangi bir mimari akım başlatma ya da mimari tasarım dünyası için öncü bir biçimleniş ve içerikleniş estetize etme gibi tavır alan söylemleri de bulunmuyor. Bu proje gömüldüğü geleneksel binaların mekânsal bileşenleri ve atmosferlerinden mimarlık pratiğini öğrenirken kendi eleştiri oluş pozisyonlanmalarıyla da bir yandan mimarlık öğretmeye soyunuyor. Bu mimari dili ikonlaştırmak, Cantley'nin oluş farklanmalarını statikleştireceğinden, "*bu sadece ekim cihazı. Zaman içinde gelişebilecek mimari dilin mutlak temsilcisi değil. Kapsüller biçimsel ve üslupsal bir akım önermiyorlar. Onlar, tohumun şiirsel (poetic) olduğu kadar gerçek olduğu görüşüyle doğası gereği embriyonikler*⁴⁶. En yüksek elastik materyal oldukları düşünülüyor ve estetik yanlılık olmadan gelişecekler. Belki de bileşen olgunluğundan sonra gelişmiş varlığın mimari ilerlemesi için bir Yetiştirici olması gerekiyor. Mimarlığı 'öğretebilir miyiz', mimarlık öğrenen bir organizma, akıllı bir varlık olabilir mi?" (Cantley, 2011, s. 19).

4.3.2 Enantiyomorfistik⁴⁷ evrilmeler - aynanın içinden yerleşme [Alice projeleri]

FORM:uLA mimarlığının deneysel tasarım laboratuvarında açığa çıkan işlerden birisi de Enantiyomorfistik Evrilmeler adını alıyor. Lewis Carroll'ın ünlü romanı Alice

⁴⁶ Cantley 'embriyonik' kelimesini 'gelişme aşamasında olan' anlamında biyo-teknolojik bir betimleme için kullanmaktadır.

⁴⁷ "Enantiyomorfik veya Enantiyomorfik görüntü, çakışamayan iki nesnenin simetrisinden oluşur. Enantiyomorfizm'e basit bir örnek, aynada oluşan bir görüntüdür. Aynada sağ el kaldırılırken, imajı onun sol elini kaldırır. Nesneler ve görüntüleri enantiyomorfik olarak kabul edilirler. Uzun izomeri

Harikalar Diyarında'nın devamı olarak yazdığı "Aynanın İçinden (*Through the Looking Glass*) kitabı üzerine dertlenen bu proje, 'fiziksel peyzaj', 'anlatı peyzajı' ve 'fiziksel kitabın peyzajı'nı ikili anlamları ile kullanıyor" (Cantley, 2011, s. 28). Tam da burada Gilles Deleuze'ün Lewis Carroll okumalarına yer vermek, Cantley'nin bir tarafla da Deleuzecü oluş farklanmaları barındıran tasarım laboratuvarını aydınlatmada anlamlandırıcı olabilir. "Alice yavaş yavaş yüzeyleri fethediyor. Tekrar tekrar yüzeye çıkıyor. Yüzeyler yaratıyor. Batma ve *gömülme* hareketleri, yerini hafifçe yana *kayma* hareketlerine bırakıyor... *Aynanın Öte Yanında* bir aynanın yüzeyini haydi haydi kuşatıp, bir satranç tahtasının yüzeyini kuruyor. *Saf olaylardan* şeylerin durumları sızıyor. Burada derine batılmıyor, diğer tarafa, solak gibi davranıp *yeri tersine çevirmek suretiyle*, kaya kaya geçiliyor. Carroll'ın betimlediği, Fortunatus'un para kesesi⁴⁸, aynı doğrunun iki tarafı da katettiği Moebius şeridi oluyor" (Deleuze, 2007, s. 32).

Projenin olay örgülerini kuran kavramlar, geçiş, dönüşüm, iki tarafı da kateden tersyüz oluş, yansıma ve yersizyurtsuzlaşma olarak beliriyorlar. Geçiş olgusu, FORM:uLA'nın mimari temsil sözlüğünde sıklıkla karşımıza çıkan bir diğer terim olan 'eşiksel-sonrası bulanma' [*postliminal fuzz*] meselesi etrafında/boyunca biçimleniyor. "Basımcının tarihi ve eseri mimari dil diyalogunun bir parçası içinde evrim geçiriyor. Kâğıt Mimarlığı kavramından, Kâğıt > Mimarlık olgusuna hareket ediyoruz. Bu benim 'eşiksel-sonrası bulanma' olarak etiketlediğim bir durum - eşiksel mekânın tanınması, çizim yüzeyinin fiziksel ve kavramsal özellikleri ve (Kâğıt ile Mimarlık'ın) çarpışma(lar)ına dayanarak yeni politikaların üretilmesi durumu" (Cantley, 2016b, s. 187).

Enantiyomorfistik Evrilmeler, Alice'in romanda yer alan çeşitli eşiksel mekânlardan her geçişinde etrafının başkaca türlü bir boyutlanmaya dönüşmesinin atmosferik oluş farklanmaları ile yakından ilgileniyor. Projede "anlatı peyzajı, Alice'in son nokta olarak düşündüğü şeye ilerlemek için dereler ve çitlerden oluşan bir dama tahtası ile görüşmesi gerektiği peyzaj. Kanalı geçme görevinde olduğu gibi [y eksen], Alice'in her dere ile olan karşılaşması *yatay* hareketi başlatıyor [suyun hareketi - x eksen].

yapan moleküller de enantiyomorfiktir. Enantiyomorfik görüntü, görüntünün ters çevrildiği ve enantiyomorfik olduğu karanlık bir odada görülebilir" (Educalingo, t.y.).

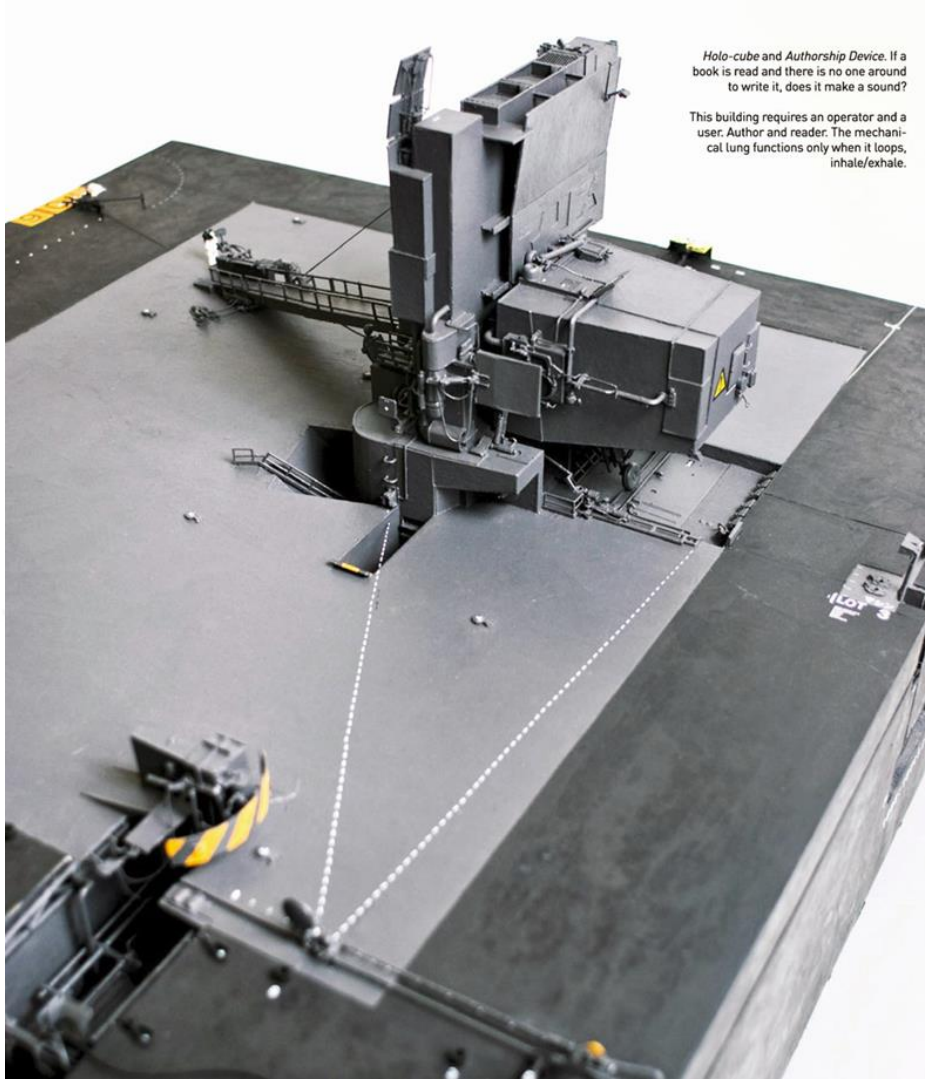
⁴⁸ Fortunatus, hiçbir zaman boşalmayan bir para kesesine sahip olan Alman halk öyküsü kahramanıdır.

Buna ek olarak, *dönüşüm süreci* Alice'in dokuyu uygulamak/etkilemek/yeniden yapılandırmak için *dikey* bir *zardan* geçmesini de gerektiriyor [z eksen]. Alice'in her dereyi aşmasından sonra, çevresi tamamen alternatif bir duruma dönüşüyor” (Cantley, 2011, s. 28). Burada Deleuzecü bir kavrayış ile, ‘pürüzsüz ve çizgili’ (Deleuze ve Guattari, 1987) kavramındaki pürüzsüz olanın deredeki suyun hareketi olduğunu çıkarılabılırım. Enantiyomorfistik Evrilmeler’in anlatı peyzajı yeri tersine çevirerek, aşinalığımızı tersyüz ederek (Braidotti, 2014), eşiksel alanın Deleuzecü “pürtüklerin, pürüzlerin, çizgilerin ve sınırların olmadığı kaygan zemininden” (Yavuz, 2018) kaya kaya geçiyor.

Bryan Cantley’nin bu projesi, oluş farklanmalarını açığa çıkarabilmek için bu kez kentsel bir mekânın geleneğine değil, geleneklerini yerinden oynatan ve tarihe sığmayan bir kitabın bağlamsal anlatısına gömülüyor ve böylelikle fiziksel kitabın peyzajı da dönüşmeye başlamış oluyor. Proje, ““Enantiyomorf”un durumunu - yapıda birbirlerinin ayna görüntüleri olan, ancak Tweedledum ve Tweedledee⁴⁹ gibi farklı iç özelliklere ve yüzeylere sahip olan bir varlıklar grubunun durumunu inceliyor. Enantiyomorf, bir kapak, sayfa veya metnin radikal olarak değişken anlamları olan farklı yüzeyler olmasındaki gibi, yazarlığın rolünü, herhangi bir yazman/okuyucunun rolü ile ters yüz eden Roland Barthes’ın ‘Yazarın Ölümü’ne (*The Death of the Author*) benzetiliyor” (Cantley, 2011, s. 28).

Bir anlamda bu projenin başlatıcı enantiyomorfları yazar ve okuyucu oluyor. Yazar görüntüsünü okuyucuda, okuyucu da görüntüsünü yazarda buluyor. Tıpkı Alice’in hikâyesini yüzlerce farklı örüntü olasılıkları ile örebilmesi için, macerasının görüntüsünü farklandırabilmesi için, okuyucusuna ihtiyacı olması gibi. “Etkileşimi başlatmak için bir gözlemci bulunmalı ancak mekanizmalar birbirine karşılıklı bağımlı oluyor - tıpkı uydu düzeneğinin hareketi izlemek için monitöre ihtiyacı olması gibi. Alice, x-y-z eksenleri boyunca yolunu bulmak için bir mimari arayüze, bir peyzaja değil, Enantiyomorf’a bağlı, bu durum çok mantıklı bir biçimde katmanlaşarak genişliyor” (Cantley, 2011, s. 28), (Şekil 4.36).

⁴⁹ Tweedledum ve Tweedledee, Lewis Carroll’un Aynanın İçinden” (*Through the Looking-Glass*) adlı kitabında yer alan cüsseli ikiz karakterlerdir.



Şekil 4.36 : Enantiyomorfistik Evrilmeler - Aynanın İçinden Yerleşme [Alice Projeleri], Bryan Cantley (2011, s. 29).

4.3.3 Mimari çizim ve FORM:uLA tasarım laboratuvarı

Mimari çizimin varlık sebebinin inşa edilmeye yönelik olduğu sektörel pratiklerde, uygulamanın yorum getirilemeyen rehberi olarak dondurulmuş edimsel sunumu, elbette mimari temsil oluş farklanmalarının çıktıkları bir gelenekten besleniyor. Çıkkılan geleneğe göre çizim, inşa edilecek mimari nesnenin uygulamasını ‘garanti altına alan’ bir sözleşme, teknik bir bildiri, sistemle sistematik bir temsil dili aracılığıyla ‘uzlaşma’nın belgesi oluyor. FORM:uLA çizimleri uzlaşmanın değil, var olan uzlaşmaların eleştiri oluş sorunsallaştırmalarına tabi tutuldukları makinik prostetik oluşların geleneksel mimari yüzeylerle uzlaşmamalarını temsil ediyor. “Prostetik (protez-oluş) mimari temsili, mimari nesneyi mevcut bir sistemin üzerine eklememize izin verecek bir araç olarak kabul edersek, o zaman prostetik mimari

temsil, mekânsal tasarımı ve daha da önemlisi algısını genişletmek için benzer araçları kullanıyor. Karşıt-geçici⁵⁰ ve güncel bir parazit olan prostetik, mekânsal kavramları görmenin, bükmenin (esnetmenin) ve okumanın bir yolu olarak algıların ve tasarım tipolojilerinin başkalaşmalarına izin veriyor” (Cantley, 2019). Bir anlamda Cantley, gerçeğin mimari temsili, temsili mimari mitolojisinde eriterek kendi makinik-oluş mimarlığı için veri topluyor. Duyumsanan görünmez veriler, mimari yaratım makinelerinin mutlak gerçeklerine, gerçeküstü bir biçimlenmede sorgulamalarına bağlam oluşturuyorlar. Bu, FORM:uLA’nın çizim atmosferine farklı olanaklar alanı veriyor. Çizimlerin, diyor Cantley, “yapay mitolojiler üretebileceği yeni bir müsaade olgusu düşünelim. Mimari çizim geleneksel olarak bilginin azaltılmasına ya da ‘mutlak gerçek(ler)’in yaratılmasına atıfta bulunduğu, ilk duruşum, hakikat-yapıcının ilk rolünü şaşırtmak ve kullanıcının/izleyicinin mesele ile olan tipik ilişkisine meydan okumak” (Cantley, 2016b, s. 184). Bu durum yerin ontolojisini kullanıcının alışkanlıkları bağlamında da ters yüz ederek yersizyurtsuzlaştırıyor, mimarlığın ontolojik yerleşmelerini belirsiz ve tekinsiz bir haletiruhiyede Deleuzecü kaygan zemine açmıyor. Coğrafyaların ikonografileri, makinik prostetik oluşların teknolojik melez-oluşlarında irdeleniyorlar. Bu makineleşen mimarlık çizimi, el altında-kullanıma-hazır-varlık olarak kentsel faydacı mekânları sorunsallaştırmak için montaj oluşturmaya geçiyorlar. “Cantley’nin çalışmaları aynı zamanda maket yapımı ve çiziminin, kullanışlı karışım sistemlerinin, ikonografilerin, coğrafyaların, metnin ve mekânsal arazilerin geleneksel biçimlerinin yerleşik hiyerarşilerini ve protokollerini ustalıkla idare ediyor ve yıkıyor; ve hassas mimari cesetler kakofonileri⁵¹ oluşturmak için resim düzleminde [*picture plane*] isyan etmelerine izin veriyor. Bakış açıları ve çoklu perspektifler sayfa boyunca art arda sıralanıyor - nesneler ve izleri ontolojik olarak bulanık” (Spiller, 2018, s. 94).

Mimarlık tarihinde ütopyaçı/distopyacı gelecek tahayyüllerinin atmosferlerini kâğıt ve çizim ortamı olanaklı kılmış olabilir. Kâğıt, çizime başlayan kişi için hem bir yok yer, hem de her yer olması potansiyelleri ile hayal etme pratiğinin tüm olasılıklarını kucaklayan bir varlık/hiçlik uzamı. Ütopya mimarlıklarında kâğıt ve çizim, tıpkı Alice’in *Aynanın İçinden* romanındaki boyutsal dönüşümleri gibi sıklıkla birbirlerinin

⁵⁰ Bryan Cantley, İTÜ BAP Projesi kapsamında gerçekleştirilen röportajda bu kelimeyi [*con*]temporary olarak kullanıyor.

⁵¹ Kakofoni, ahenksiz ses, ses uyumsuzluğu, anormal ses; ahenksizlik anlamına geliyor.

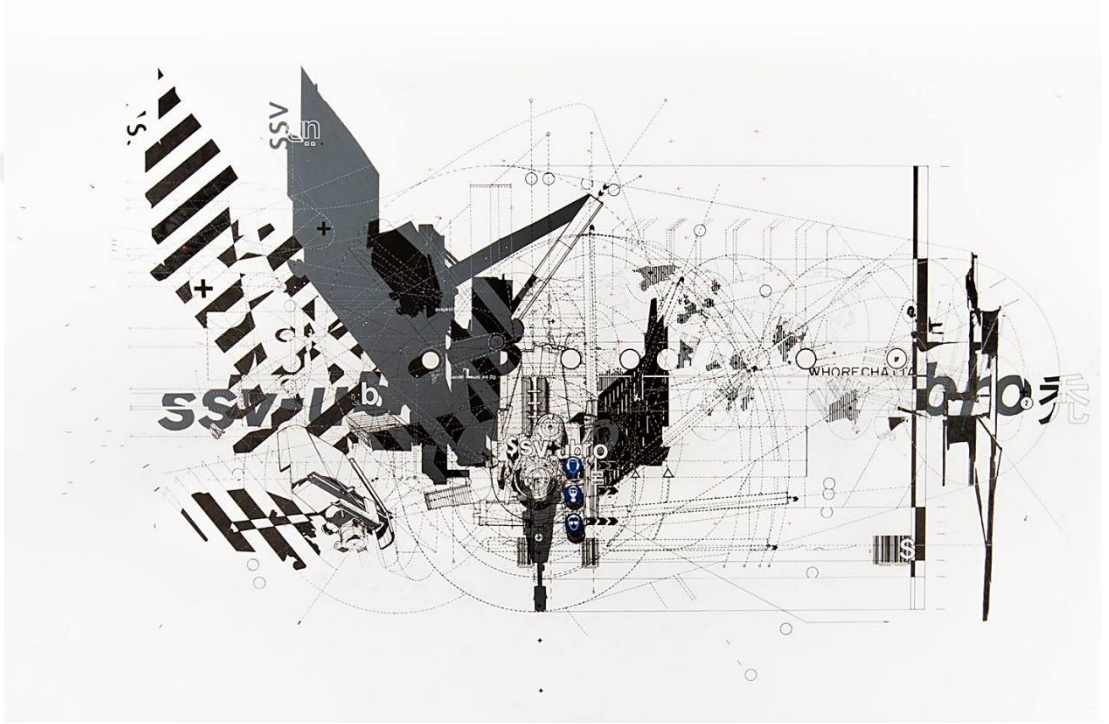
rollerine dönüşüyorlar. “Ütopya kelime anlamıyla, etimolojik kökeninde yazılı ‘hiçbir yer’ anlamına gelen bir ‘yok-yer’ olarak okunmalı, ideal ve erişilemez olduğu için değil, kusursuz bir ayna simetrisiyle aynı zamanda ‘her yerde’ olduğu için” (Martin, 2017, s. 335). Mimari tasarım ortamındaki ütopyaçı spekülasyon mimarlara ‘kâğıt mimarı’⁵² denilmeye başlanmasının sebebi bu olabilir. Bu terim, elbette Kartezyen ve gerçekçi mimarlık geleneğinin, hayal eden mimarların işlerini önemsizleştirmek amacıyla kullanılmaya başlanıyor.

FORM:uLA Tasarım Laboratuvarı çizimlerinin geçmişe dönüp baktığı ortamlar, kâğıt mimarlığının ortamları oluyorlar. “Cantley kâğıdı, kendi potansiyelinde mimarlıktan daha büyük olarak tanımlıyor” (Spiller, 2018, s. 97). Çünkü mimarın *üçüncü-mekânı*, *eşiksel-sonrası bulanması* ve *mechudzu* oluşunun eleştiri oluş mekânsallıkları, inşa edilen mimari çizimlerin belirlenmiş uzlaşmacı ortamlarında tahayyül edilemiyorlar. İşte tam da bu gerekçe ile Cantley’nin mekanik prostetik montaj-oluşları “kararlı bir şekilde 1970’ler ve 1980’lerin ‘kâğıt mimarlığı’nda temelleniyor. Mimarlık tarihinde mimarlar için çok az iş olduğu bir dönem olan bu ara olayda, mimarlar Piranesici geleneğe doğru geriye baktılar, ancak varoluşu gerçekliğin yapısından dışarıya doğru açılan bir alternatif olarak ilan etme görüşünü aşındırdılar. Yapısalcı ve post-yapısalcı kuramdan kaynaklanan bu mimarlık, yapıli gerçekliğin, doğası gereği dilsel olan çeşitli tutarlılık biçimlerinin sistemik ilişkilerinde doğal olan tek bir yapı olduğu inancından dışarı çıktı” (Betsky, 2011, s. 41).

Cantley’ye göre mimarlığın gerçekçilikten beslenen çizimleri, bu dünyanın politikaları tarafından şekillendirilip indirgeniyorlar. Ancak mimar var olan yapıli mimari çevreler ve onun üretimine olanak tanıyan bahse konu çizimleri dışlama ya da ötekileştirme eğiliminde de değil. O, mimari inşaatlar ve çizimlerine, kendi mimari deney laboratuvarında sorgulamak için besleyici/geliştirici örnek olaylar olarak bakıyor. Çizimlerim, diyor Cantley, “mimari disiplindeki çizimin politik yapısını, çizme eylemini gözden geçiriyor ve mimarın kendi çalışmalarındaki rolünde eleştirel bir geçiş sağlıyor. Ama bu, beni frenleyecek herhangi biri için faydalı olur muydu, bunu bilmiyorum” (Cantley, 2019). “Benim önerim, bu insan eliyle yapılmış şeylerin

⁵² Kâğıt mimarı terimi “tarihsel olarak İtalyan mimar Giovanni Battista Piranesi ile on sekizinci yüzyıl sonu Aydınlanma döneminin Fransız mimarları Claude-Nicolas Ledoux ve Etienne-Louis Boullée’nin çalışmalarıyla ilişkilendirilse de ilk olarak, 1930’larda Rusya’da, sosyalist gerçekçi resmi ideoloji tarafından, on yıl öncesinin avangard Rus mimarlarının çalışmalarını kötüleme amacıyla kullanılmıştır” (Dinçer, 2017).

deneysel çizimi bilgilendirmek için kullanılabileceği ve bu nedenle de geleneksel olmayan mekânsal prototipleri keşfetme potansiyeli sundukları söylenebilir” (Cantley, 2016b, s. 187). Bu anlamda Cantley mimarlığının atmosferik oluşu kendi deneyciliğini kurmak için gündelik yaşama gömülüyor, onunla birlikte, onu sorunsallaştırarak mimari yaratım makinelerini dokular arası mekânlara yerleştiriyor. Cantley yerinde-yersizleşiyor. “Çoğunlukla birden fazla nesnenin alanlarını var sayıyor, ve bu mimaride sonuçlanan diğer frekansların bozulması - makinedeki şeffaf dijital hayaletler anlamına geliyor” (Spiller, 2016, s. 158), (Şekil 4.37).



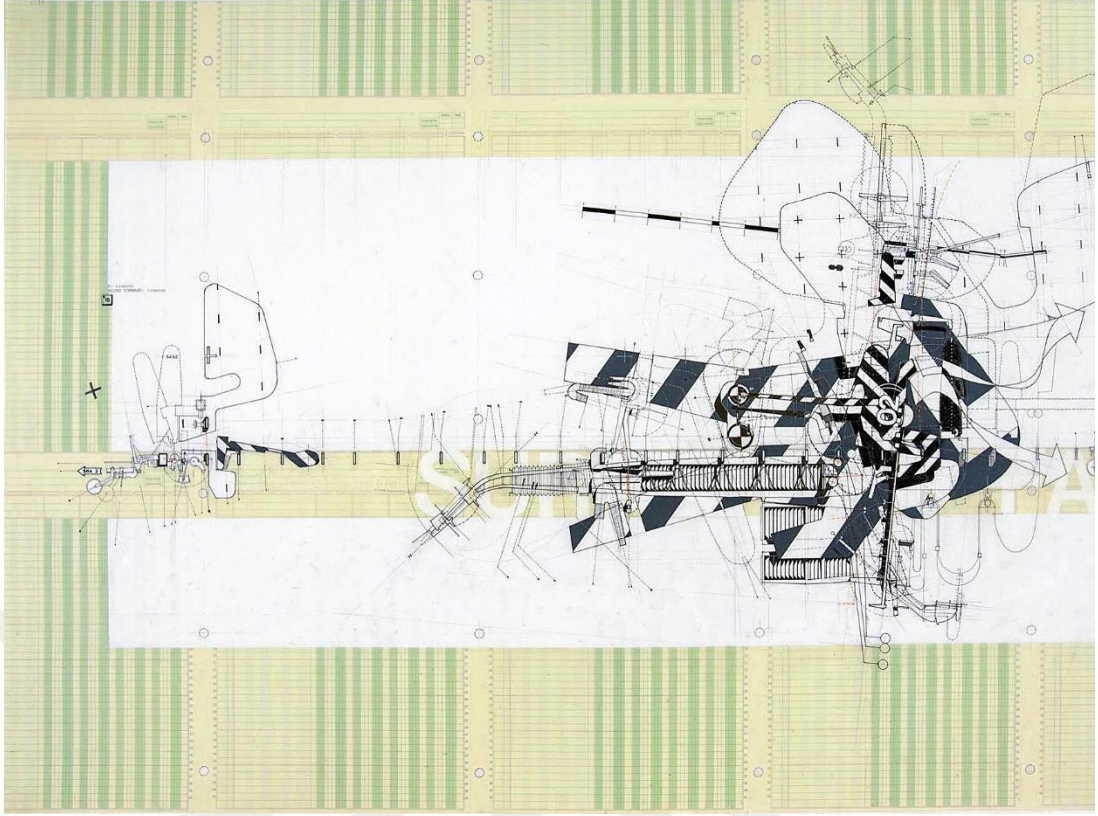
Şekil 4.37 : Yörünge Kalıntıları, Bryan Cantley, 2017 (URL-24).

Makinedeki şeffaf dijital hayaletler, Cantley’nin soketleri, kabloları, mekanizmaları boyunca gömüldüğü kent parçasından veri topluyorlar, işledikleri, eleştiri oluşa geçirerek farklanmaya uğrattıkları datayı mekânsallaşmaları için mehudzu prensiplerinde yeniden dağıtıyorlar. Cantley yaratımlarında bir ütopya mimarlığı hissedilebiliyor ise bahse konu “ütopya o halde, Derrida’nın bir ‘hayalet’ olarak adlandırdığı şey, yani öteki dünyaya ait bir hayal olmak yerine gündelik gerçekliği diğer, olası dünyalarla birbirine karıştıran bir ruh” oluyor (Martin, 2017, s. 335). Böylelikle Cantley, edimsel kentin etrafında kaplı olan virtüel sisli bulutların oluş farklanmalarını deneyimliyor.

Bu noktada Bryan Cantley mimarlığından bir başkaca önermenin metinsel anlatısına odaklanmak, gündelik gerçekliğin nasıl diğer olası dünyalarla birbirine karışan, dönüşen atmosfer oluşlar tasarlıyor olduğunu yeniden hatırlayabilmek adına verimli olabilir. Söz gelimi Cantley'nin *Yüz-üzeri*⁵³ *Kazıcılar* adındaki işi “bir dizi cihazda ortaya çıkabilecek bir dizi mimari ve politik meseleleri inşa etme girişimi: üzerinde üretildikleri fiziksel ve kavramsal katmanları açığa çıkaran, kazıyan, inceleyen ve yeniden konumlandıran mekanizmalar. Sadece kendi (çizimin) yorumlamasını açmanın değil, aynı zamanda mimari fenomenlerin ayrıntılı açıklamasında kendi rolünü (imgenin) okumanın oyununu oynayan açık bir varlıklar ve kronolojiler sistemi” (Cantley, 2016a, s. 60). Bu projede ‘üzerinde üretildikleri fiziksel ve kavramsal katmanlar’ gündelik gerçekliğin, geleneksel mimari bağlamın katmanları. Cihazda ortaya çıkabilecek mimari ve politik meseleler, bu bağlamdan alınan hasarlı dataların yeniden işlenmesi ile mimari yaratım makinesinin eylemi oluyor. Ancak makinik oluş sadece yeniden konumlandırmanın değil, aynı zamanda kendi ürettiği eylemler dizisinin sorgulamasını da gerçekleştirirken, hem yüz-üzeri bağlamın hem de kendisinin eleştirel oyunlarını okumuş oluyor. Bunun için ise “entelektüel ve fiziksel bir yapı olarak yüz-üzerinin araştırması ve onaylaması, ortam tarafından savunulan veya ima edilen mekânın aksine, kabuk dokusunun kendisi, ortamın mekânı hakkında ve onunla bir dizi görüşmeye başlıyor” (Cantley, 2016a, s. 60), (Şekil 4.38).

Aslında Cantley'nin bütün bu deneysel kurguları, birbirlerine sırtlarını dönmüş, ayrıştırılmış, birbirleriyle iletişime geçmeyen, düşünmeyen, sorgulamayan, eleştiri-sonrası diye adlandırılan bir dönemin konformist ve eleştirmeyen mimari kapalı kutuları ve mekânlarına karşı hayal edilmiş bir tamir edici operasyonlar silsilesi olarak okunabilirler. Bu operasyonların izlediği yörünge ise artık daha da belirginleşiyor: “Hareket ederken yolunu silen ve yeniden düzenleyen, böylece önceden belirlenmiş tipik politikaları ortadan kaldıran bir yörünge. Hesaplama üzerinde spekülasyon... temsilin üzerinde araştırma... ve ayrımcılık üzerinde birleşme” (Cantley, 2016b, s. 184). Bu anlamda denilebilir ki “Cantley, düşünmeden tükettiğimiz imgelerin hemen arka plan gürültüsünde genellikle ne olduğunun eleştirel bir temsilini yaratmak için birleştiriyor” (Betsky, 2011, s. 42).

⁵³ Cantley bu kelimeyi “Sur-face” olarak yeniden üretiyor. Bu anlamda kelimenin anlamı ‘yüzey’ iken ‘yüz-üzeri’ne dönüşüyor.



Şekil 4.38 : Yüz-üzeri Kazıcılar, Bryan Cantley, 2016 (URL-25).

FORM:uLA mimarlığının çizimlerinde deneyimleyiciyi ters yüz eden diğer fenomenler, üretilen çizimlerde temsiller arası bir hiyerarşik sınıflandırmanın yer almayışı, kullanılan okların her hangi bir doğrultuya açıkça yönlendirilmeyişi, diyagonal tehlike şeritlerinin biçimin kendisine gömülmeleri veya karşımıza çıkan Japonca karakterlerin teknolojik heryerdeliğe atıfta bulunmaları olarak özetlenebilirler. Cantley'nin temsil oluşlarında önce veya sonra gelen bir temsil yer almıyor. "Okları, bazen düz, bazen de dalgalar veya çemberler olarak, ulaşabileceğimiz herhangi bir yere yol göstermiyorlar ya da kavrayabileceğimiz bir istikameti resimlemiyorlar ... (Diyagonal) işaretler her zaman bir köşeyi göstermiyorlar. Bu zamanlarda, bir mekânı kuşatarak kendi içlerinde ve kendilerinin bile biçimi haline geliyorlar" (Betsky, 2011, s. 43-44), (Şekil 4.39). Bu mimari yaratım makinelerinin bir manga çizim kâğıdı üzerine yerleşmesini gözlemlemek son derece olağan bir montaj-oluş. "Eğer kişi günde altı saat televizyon izleyerek, her yere araba sürerek ve çok fazla bilgi ile doyurulmuş olduğu için sürekli yayılan gerçeklikten bir anlam kolajlaması gerekerek büyümüşse, bu mimarlık çalışıyor" (Betsky, 2011, s. 42). Lash ve Urry'nin (1994) Simge ve Mekânın Ekonomileri adlı çalışmalarına göre de "modernleşme ve özerkleşmeyle ve dolayısıyla kültürel olanın değişmesiyle birlikte kültür temel olarak

temsile dönüşüyor. Son zamanlarda temsillerin, nesnelerin işlevsel rolünü ele geçirdiklerini görürüz ki bu nesneler gündelik yaşamın diğer nesnelerinden sadece maddi olmayan formları ve estetik nitelikleriyle ayrışıyorlar. Bir yıldız olarak Madonna sadece bir imge değil, aynı zamanda bir temsil. O artık kültürün antropolojik anlamıyla kültürel bir nesneye dönüşüyor. Sosyal yapıların önemlerinin azalması ve onların yerini enformasyon ve iletişim yapılarının kısmen almasıyla birlikte, gündelik yaşamın estetikleştirilmesi mümkün hale geliyor” (Graafland, 2017, s. 377).



Şekil 4.39 : OC'nin Yapısını Bozmak, Bryan Cantley, 2013 (Spiller, 2016, s. 167).

Öyleyse “çatı-peyzajı (*roofscape*), kaldırım ve pencere açıklığı içinde birleşen - mekânı zorlayan ve onu yeniden üreten kentsel implantlar⁵⁴” (Spiller, 2011, s. 6) olarak FORM:uLA mimarlığının montaj oluşları kentsel geleneğe eklemlenerek onun muhafazakar politik ayrımcılıkları ile yüzleşme senaryolarını ‘hayal-et’leştiriyor, görünmez mekânsal bağlamlarının iç yüzlerini sorunsallaştırıyor, onları dönüştürerek başka bir yere göç ediyor. Nereye yerleşeceği belirsiz, çünkü her yerde dönüştürülmeyi çağıran geleneklerin mimarlıkları, Cantley’nin prostetik mimari makinaları için deneyci olaylarını kurmaya çağırıyorlar. Mimarlığın Kartezyen geleneği herhangi bir zamanda her yerde var olabiliyorsa, Cantley’nin “mimarileri, herhangi bir zamanda ‘birçok yerde, daha doğrusu herhangi bir yerde var olma potansiyeline sahip. *Hem yersiz, hem de birçok yerde*. Hareketlilik ve çoklu-mekânsallık (*multispatiality*) arasında bir yerde yatıyor. Kamusal açık alanın dokusu genellikle kentsel ortamı tanımladığından, bunu mimari deneyciliklerin belirlenmesinde *eleştirel ihtiyaçlara izin vermek* için bir fırsat olarak görüyor” (Spiller, 2011, s. 6). Öyle ki mimara göre Deleuzecü bir “yersizyurtsuzlaşma, deneysel bir dünyada yaratmanın / yaşamının doğal bir koşulu olarak gözüküyor. Çizimler, indirgemenin mimari kriz alanlarını terk ediyorlar ... mimari nesneler ‘bir yapıya benzeyen’ geleneksel estetik rollerinden ayrılıyorlar” (Cantley, 2019).

Bu çıkarımlar ışığında denilebilir ki Cantley’nin makinik prostetik oluşları yerleştiği kent parçasının bağlamsal verilerini mimari yaratım makinelerinin nesnel sorunsallaştırmalarıyla Braidotti’nin insan sonrası eleştirel kuramına, bağlam gözetmeksizin sürekli bir göçebe oluş kuramını gündeme getirmesiyle Deleuze’nün organsız beden-oluşlarına gömülüyorlar ve/veya asılıyorlar. FORM:uLA tasarım laboratuvarında Braidottici *insan sonrası* Deleuzecü *farka* (ya da tam tersi) eleştiri oluş dürtüsü ile montajlanıyor.

4.4 Ryota Matsumoto: Kentsel Biyoteknolojik ve Morfogenetik Oluş

Farklanmaları

Mimari temsilde eleştiri oluş alanında, oluşun virtüel alanına ait farklanmalarındaki Ryota Matsumoto’nun yaratıcılığı ise, bilişim çağında ve internet-sonrası ortamlarda

⁵⁴ İmplant: “(Tıp) Tedavi maksadı ile cerrahi yöntemlerden yararlanılarak vücudun içine koyulan, sert madde (Bu madde ilaç, herhangi bir vücut maddesi veya başka bir madde olabilir); yerleştirme (protez vb)” (Sesli Sözlük, t.y.).

süzülen maddelerin, dokuların, nesnelerin, biyolojik hücrelerin ve genetik kodlamalardaki karşılıklı melezleşme süreçlerinin arakesitlerinde sorunsallaştırılıyorlar. Bu alanda öngörülemez dönüşüm-oluş ve başkalaşım-oluş kentsellikleri akışa uğratılıyor. Matsumoto'nun mimari temsilde eleştiri oluş sözlüğünün içeriğini besleyen ve sıklıkla karşımıza çıkan terimler çoğunlukla tıp, biyoloji, felsefe, genetik, mimarlık, şehircilik, sosyoloji, epistemoloji ve semiyoloji gibi çalışma alanlarından besleniyorlar. Öyle ki bu temsil oluş anlatılarında çoğunlukla 'biyoteknoloji, morfolojik dönüşümler, biyogenetik değişiklik teknolojisi, biyomateryal ortak yaşam, biyo-tabanlı faz değiştiren hücresel yapı kümeleri, yapay fotosentez ve biyoyakıtların kombinasyonu, önceden programlanmış mutasyon ve gövdesel hücre bölünmesi, genetik bilgi aktarım süreci, tekno-merkezli bireyleşme-ötesi, morfogenetik faz kaydırmalı katmanlar ve/veya özerk çok-etmenli sistemin biyosentetik teknolojileri' gibi deyişler ısrarla vurgulanıyorlar. Mimarın olayda kalan çalışmaları insan sonrası dönemin "eko-politik gerçekliğinden etkilenen, sürekli gelişen kentsel ve ekolojik çevrelerin morfolojik dönüşümleri ve ortaya çıkan genetik değişiklik teknolojilerinde genişliyor. Biyomateryal teknolojilerinin gelişimi; sosyo-ekonomik, kurumsal ve teknolojik faaliyetlerin karşılıklı dinamik etkileşimleri tarafından hızlandırılmış sosyal olarak inşa edilen bir değer sistemi ve hızlı çevresel dönüşüm hakkında spekülasyon yapıyor" (Matsumoto, 2016, s. 192).

Böylesi bir temsil oluş atmosferi, gelecek şehirlerinin sosyolojik, kültürel ve planlama dinamiklerini, insan ve insan olmayan şeylerin etrafında sürekli dönüşen, montajlanan, başkalaşan ve kendi özerk alt kümeleri etrafında koşullara göre yıkılıp yeniden hızlandırılmış adaptasyonlara bükülebilen bir Deleuzecü zaman-imge zamansallığında açıklamaya yöneliyor. Bu zaman-imge ortamı açıldıkça daha da tahmin edilemez kurulumlara ve sökülmelelere savruluyor. Deleuze'de zaman-imge kavramı, şimdi, az önce geçmiş olan ve birazdan gelecek olan zamansallıklarını eşzamanlı ve sıralanamayacak bir virtüel alana bırakması bağlamında ele alınabilir. Deleuze'ün zaman-imge kavramına göre "yeni şimdinin gelmesi için şimdinin geçmesi gerektiği açık, ve şimdi için, oluyor olduğu an ile aynı zamanda geçmesi gerektiği açık. Bu nedenle imge tek anda ve aynı zamanda hem şimdi hem de geçmiş, hala mevcut ve zaten geçmiş olmalı" (Deleuze, 1989, s. 79). Matsumoto temsil-oluşları bu tarz bir Deleuzecü zaman-imge çatlaklarını kentsel biyoteknolojik ve morfogenetik oluş farklanmaları için yerin tüm belirlenimlerinden koparıncasına farklandırabiliyormuş

gibi algılanıyor. Onun atmosferinde biyogenetik morfolojiler, insan sonrası politik bulantılarla birlikte tahmin edilemeyen strüktürlerin, dokuların, malzemelerin, maddelerin ve özerk anlık birleşmelerin biyosentetik organsızlaşmaları bağlamında tüm dualitelerin geleneksel bölünmelerine son veriyor. Matsumoto'nun biyogenetik organsızlaşma halleri gözlemlendiğinde ve her an her olayın tetiklenebileceği tekinsiz oluş dinamizmi hissedildiğinde Deleuzeci bir zaman-imgenin zamanlar arası iç içe geçmesindeki bulanıklık sezimleniyor. “Zaman-imge çerçevesinde bakıldığında, ‘önce’, ‘sonra’ ve ‘şimdi’ kavramlarının yok olduğu söylenebilir”⁵⁵ (Türkgeldi, 2015, s. 127). Matsumoto atmosferlerinde sanki bilişim çağının internet-sonrası alanında ve kapitalist-sonrası yeniden örgütlenmelerin her an kendi özerkliklerine montajlanabilmelerindeki öngörülemez içkin kaçış dinamizmi, yeni bir tür maddeselliğin yarı-yaşayan biyosentetik dokunsallıklarında farklanmaya bırakılıyorlar. Ve bu atmosferde algılanan zaman-imge kavrayışı kronolojik bir önce, şimdi, sonra düzeninde denetlenemiyor. Matsumoto temsil-oluşlarında sanki “bir kaza olmak üzere, oluyor, az önce oldu; ama eşit bir şekilde aynı zamanda gerçekleşecek, zaten olmuş ve gerçekleşme sürecinde; öyle ki, gerçekleşmeden önce olmadı ve gerçekleşmekte de olmayacak” (Deleuze, 1989, s. 100).

Böylesi bir kentsel temsil oluş, tarihselci bir ölçeklendirme uzlaşmasını da terk ediyor. Amorf ve strüktürel formların farklı olan ölçeksel başkalaşimleri biyogenetik organsız beden-oluş tetiklenmelerin ve birleşme olanaklarının yönetilemeyen zaman-imge buluşmalarında etkileşim aradalıklarına göre montaj-oluşa ve/veya demonte-oluşa sürüklenabiliyorlar. Bu niyetlenmeler, akıllı-sonrası (*post-smart*) gelecekçilikte tahayyül edilen kentsel senaryo hayallemeleri etrafında döngüye alınıyorlar⁵⁶.

Akıllı teknolojilerin akıllı, insan elinin işlevselci aygıtlara dokunması aracılığıyla işlemlerini gerçekleştiren bir teknolojik sürümün ‘işleri kolaylaştırıcı’ nitelikte

⁵⁵ “Deleuze kitabında zamanın bir imgesi olan ‘*chronosign*’ kavramını ortaya koyuyor. Deleuze’e göre ‘*chronosign*’ zamanın üç imgesini taşıyor. Bunlar geçmiş, şimdi, ve geleceğin belirsizliğinin birleştirdiği bir zaman imgesine işaret ediyor. Geçmiş aslında bellek gibi. Elle tutulamaz gözle görülemez ama imgesi mevcut. Şimdi ise gelecek ile geçmiş arasında hiç bir şekilde durdurulamaz ve yakalanamaz olanın imgesi. Zamanı korkutucu ve açıklanamaz yapabilen yönü bu, şu an olan, olmuş olanın geçmişe bıraktığı etki ve gelecekte sebep olabileceği etkiler arasında kalan boyutu” (Türkgeldi, 2015, s. 127-128).

⁵⁶ Akıllı teknolojiler terimi, geçmişi 1987 yılına dayanan, David Martin ve Nancy Knowlton tarafından Smart ismiyle kurulan bir şirketin teknolojik buluşu ile anılıyor. “Smart, eğitim ve iş dünyasında yaygın olarak kullanılan ‘Akıllı Tahta’ markalı interaktif beyaz tahtaların geliştiricileri olarak biliniyor” (Plattner ve diğ., 2010, s. 157).

kapitalist bir mantığa hizmet edecek biçimde organize ediliyor. Tıpkı akıllı telefonlarımıza dokun(durul)ma stratejileri ile kendilerine potansiyel müşteri toplayan dijital şirketlerin bilinçli akıllarındaki kapitalist mantıkta olduğu gibi. Matsumoto bu tarz bir bir akılla ve bilinçle işleyen teknolojilerin yönetselliğinden kaçarak betimlemelerinde ‘akıllı-sonrası’ kavram yaratımına yer veriyor. Bu yaratım onun atmosferi için eleştiri oluş farklanmalarını olanaklı kılıyor. Akıllı-sonrası kentsel gelecekçiliğin klasik özne hümanizmini terk eden insan sonrası biyoteknolojik oluşlarında, kapitalizm-sonrası yeni bir tür maddesellik önemseniyor. “Dokunuç benzeri duyu sistemleri ile dokunsal zarlarla kaplı biyo-tabanlı faz değiştiren hücresel yapı kümeleri, sürekli hareket halinde yarı-yaşayan kentsel kümelenmeleri çoğaltmak için sürekli olarak kendi kendini organize eden ve çapraz döllen kentsel dokuların baskın bileşenleri” (Matsumoto, 2016, s. 192) oluşunda farklılaşıyorlar.

Burada dokunma edimi, insanın bilinçli elinden alınarak kapitalist-sonrası nesneler-arasılığın biyogenetik duyargalarına bırakılıyor. Bu, insanın dokunma ediminden vazgeçiş anlamına geliyor. Bu anlamda Matsumoto’nun insan bilincini biyoteknolojik morfogenezlere bilinçdışı savurduğu düşünülebilir. Mimar atmosferik oluşlarında, teknolojilerin kapitalist akılcılığını, biyo-tabanlı faz değiştiren hücresel organsız beden-oluşların kentsel gelecekçi morfogenezlere, öngörülemez bilinçdışı alanına uğrattıyor. Onun kentsel biyogenetik yarı-yaşayan ve her an oluşa geçme potansiyelini kendi maddeselliğinde taşıyan organizmik oluşları, “yapay fotosentez ve biyoyakıtların kombinasyonu yoluyla iç ortamlarını düzenleyen özerk, organik varlıklar. Kendi adapte olmuş ekosistemleri içinde dengeleşimi korurken, eş zamanlı olarak önceden var olan doğa ile ortak-yaşam (*symbiosis*) içinde yaşıyorlar” (Matsumoto, 2016, s. 194), (Şekil 4.40).

Ama burada biraz soluklanarak Matsumoto’nun ‘organik varlıklar’ deyişini tez çalışması için açıklamak gerekli olabilir. Çünkü tez, mimari temsil alanında eleştiri oluş farklanmaları olarak organsız beden-oluş, montaj-oluş ve protez-oluş hallerindeki yaratıcılığın içkin kaçış dinamiklerine dertleniyor. O halde nasıl oluyor da Matsumoto’nun organik varlıkları organsız beden-oluş farklanmalarında kapma-oluş zaman-imgeselliğini açığa çıkarabiliyorlar?



Şekil 4.40 : Belirsizliğin Özyinelemeli Topografyası, Ryota Matsumoto, 2018 (URL-26).

Buradaki kritik deyiş, organik varlıklar değil, ‘özerk organik varlıklar’ oluyor. Bu özerk organik varlıklar, kendi iç dengelerini kurabildikleri eş zamanlılıkta biyo-tabanlı faz değiştiren hücresel organsız beden-oluşların kentsel gelecekçi morfogenezlerinde simbiyotik bir ilişkisellikte farklanabiliyorlar. Deleuze’ün zaman-imgesi tam da bu eşzamanlılıkta hissediliyor. Kendi iç dengesini koruyabilen yarı-yaşayan kentsel kümelenmeler, tam da bunu yaparken aynı anda dış ortamın biyogenetik morfogenezliğinde organsız beden-oluşa geçerek farklanabiliyorlar. Bu kavrayışın geçmiş, şimdi ve gelecek sıralılığında oluşa geçmesi mümkün değil. “Bu, insan vücudu, insan olmayan unsurlar, kentsel yapaylıklar ve tüm parçalara ayıramayacak kadar küçük adımlar arasındaki kolektif duygulanım spektrumu boyunca yoğunluk durumlarını görsel şemalar olarak yeniden yaratmak için. Dolayısıyla bir zaman-ime olarak bu yoğunlukların genetik bilgi aktarım süreci, gerekli edimsel ve olasılıkçı

virtüel arasında bir zamanmekânsal süreç içinde melez bir arayüz olarak uyarlanıyor” (Matsumoto, 2020).

Böylelikle Deleuzecü oluş felsefesinde, edimsel olan her şeyin virtüel imgelerden bir sisle çevrili olduğunu (Deleuze, 2016, s. 14) hatırlamak gerekirse, Matsumoto temsil oluşlarının insan sonrası, akıllı-sonrası ve kapitalist-sonrası kentsel gelecekçilik yaratımlarında, gerekli edimselin ‘kentsel yapaylıklar’ olarak kavrandığı çıkarımlanabilir. Onun yaratıcılığı ‘kolektif duygulanım spektrumundaki yoğunluk durumları’nda farkanmaya uğruyor. Olasılıkçı virtüel alandaki oluş farkanmaları, insan bedeni, insan olmayan şeyler, kentsel edimseller ve ‘artık parçaya ayrılamayacak kadar küçük varlıklar’ın orta alanlarındaki kapma-oluşlarda, Matsumoto’nun kendi öznelliğini bütün bu çokluklar ortamı arasında nesneleştirerek maddeselliğe terk etmesindeki içkin kaçış dinamikmi ile olanaklar alanını açımlayabiliyor. Çünkü mimar, dualistik-sonrası ve onto-epistemolojik bir varoluş alanında soluk aldığımızı düşünerek “sanatın, mutlaka varsayımsal dünyaların ve mekânsal formülasyonun zamansallıklarının edimselleştirilmesinde pay sahibi olabileceğine ve son on yılın ontolojik dönüşünden sonra estetik-sonrası aygıttaki toplumsal-eleştirel aksiyomların rutinine veya metinsel bir anlayışa karşılık gelmediğine inanıyor” (Matsumoto, 2019a).

Matsumoto’nun kentsel biyoteknolojik ve morfojenetik oluş farkanmaları, tam da insan sonrası oluş (*becoming-posthuman*) kavrayışındaki gibi “aslında öznenin hiçbir zaman efendisi olmadığı veya sahip olmadığı, sadece yaşadığı, kesiştiği, her zaman bir topluluk, bir sürü, bir grup veya bir küme halinde ortak bir yaşam alanı içinde hareket edebilen bir montaj” (Braidotti, 2013, s. 193) olarak açığa çıkıyor. Özellikle de yarı yaşayan kentsel özerk alt kümelerinin her olası potansiyele göre farkanarak çapraz döllen kentsel başkaca dokuları yaratması, Braidottici insan sonrası öznenin insan olmayan bağlantısallıklara tamamıyla karışmış transversal bir oluşum (Çelik, 2017, s. 7) deyişini anımsatıyor.

Ne var ki Matsumoto’nun oluş atmosferlerinde teknolojinin biraz fazlaca merkezileşiyormuş gibi görüntüye düşmesi, mimarın insan sonrası oluş çeşitliliğinden mi, yoksa insan ötesi (*transhuman*) teknolojik insancılığa atıfta bulunuyor olmasından mı kaynaklanıyor olduğu sorunsalını akıllara düşürüyor olabilir. Öyle ya, insan ötesi aslında teknolojiyi merkezine alarak yine de klasik özne hümanizminden kopamayan,

dijitalleştirilmiş bir insan merkeziliğin kapitalist bir artışı⁵⁷ bağlamında ele alınıyor ve insan sonrası oluş ile aralarında ciddi bir ayırım bulunuyor. Bu sorunsal, mimarla yapılan farklı röportajlarda da kendisini açığa çıkarıyormuş gibi bir algı oluşturuyor. Matsumoto bir röportajında şöyle bir açıklamada bulunuyor: “Esas olarak insanlar ve tekno-merkezli bireyleşme-ötesi (*transindividuation*) arasındaki ilişkiler üzerine spekülative epistemolojiyi araştırmakla ilgileniyorum. Uzun soluklu araştırmam spekülative insan-sonrasının, insanlar, maddeci-semiyotik eyleyenler ve bedensellik-ötesi formda var olan kullanılamaz duruma gelmiş altyapı arasındaki sınırları nasıl bulanıklaştırmaya devam ettiğini bünyesinde barındırıyor” (Matsumoto, 2019a).

Matsumoto o kadar kritik eşikler arası felsefi oluş sözlükleri arasında geziniyor ki, bazen nereye amaçlandığı hiç anlaşılamıyor, bazen de tam olarak ifadeleri tez çalışmasının dertlenme alanıyla tamamen örtüşüyormuş gibi algılanıyor. Onun kurduğu cümleleri iyi okumak gerekiyor. Matsumoto tekno merkezli değişimi kullanıyor olsa da onu orta alanların kapma-oluşlarına uğrattırıyor. O insanlar ve tekno merkezli ‘bireyleşme-ötesi’ arasındaki bağlantıların olaylarında kalarak spekülasyon yapıyor. Bu anlamda mimarın teknoloji güdümlü ‘bireycilik artı’ insan-ötesi heveslenmesine kapılması imkânlar dâhilinde değil. Matsumoto kapitalist-sonrası, akıllı-sonrası yeni bir tür maddeselliğin biyogenetik morfogenezlendeki kentsel olanaklar alanında yaratıcılığa geçiyor. Bunu, kendi içkin kaçış dinamiğindeki tüm klasik öznel alışkanlıklarını maddeleştirerek ortama dâhil etmesi ile farklılaştırıyor. Sanki oluşlara yönelik birlikçi felsefesi Braidotti’nin insan sonrası eleştirel kuramıyla hemhal olarak “insanın cisimleşmesi olan belirli madde parçası da dâhil olmak üzere, maddenin zeki ve kendi kendini örgütleyen olduğu fikrine dayanıyor. Bu, maddenin diyalektik olarak kültüre veya teknolojik dolayımamaya karşı olmadığı, bunlarla süreklilik halinde olduğu anlamına geliyor” (Braidotti, 2013, s. 35).

⁵⁷ “İnsan-ötesicilik (*transhumanism*), teknolojik ve bilimsel gelişmelerin insan türünün evrimindeki etkisi hakkında çok zengin bir tartışma sunar; ve yine de bakış açısını zayıflatır insanı ve insan merkezli bir bakış açısına sahiptir. Amacı ‘insanlık durumunu yükseltmek’ olan bir “İnsanlık Artı” hareketidir. Buna karşılık, türçülük (*speciesism*), merkezi olmayan ve hiyerarşik olmayan biçimlere dayanan antroposen-sonrası ve insancılık-sonrası bir episteme göre formüle edilmiş, insan sonrası yaklaşımın ayrılmaz bir parçası haline geldi. İnsan-sonrasicilik (*posthumanism*), bilim ve teknolojinin alanlarını araştırır da, onları ana düşünce eksenleri olarak kabul etmez ve kendilerini onların teknik çabalarıyla sınırlamaz, ancak yansımasını varoluş teknolojilerine kadar genişletir” (Ferrando, 2013, s. 32).

Bu alanda insanın cisimleştirilerek tüm maddeselliğin bir parçası halinde eritilmesi, insan bilincinin dışına geçmek anlamına geliyor olabilir. Bu alan, insan bilinci tarafından denetlenemeyecek bir maddeler, malzemeler, strüktürler ve dokular arası dokunsal duyargaların zaman-imgesel oluş olanaklarındaki çapraz genişleme döllenmelerine sahip bir kentsel organsız beden-oluş. Yaratılan atmosferlerdeki ana görüş “ampirik bilincin erişiminin ötesinde, biyoteknoloji güdümlü şehircilik ve post-endüstriyel altyapı melezleşmesinin kentsel yeniden biçimlendirme için nasıl bir katalizör görevi görebileceğine dayanıyor” (Matsumoto, 2019a), (Şekil 4.41).



Şekil 4.41 : O Göz Kamaştırıcı Işıklar Sessiz Bir Alanı Çevreliyor, Ryota Matsumoto, 2014 (URL-27).

4.4.1 Bilinç dışı temsil-oluş laboratuvarı

Matsumoto’nun mimari temsili kavrayış biçimi, temsilin olayda kalarak oluşa geçmesi etrafında farklıyor. Olay, temsilin geleneksel araçları, dijital programlar, bu programlarla eş zamanlı çalışan hızlandırıcı eklentiler, bulunmuş ve terk edilmiş nesnelerin malzeme ve dokularının yeniden işlenmesi ile dijital çizimlerin saptanamaz montaj-oluş, bozulma ve başkalaşarak üreme birleşmelerinin dinamiklerinde akışa uğruyor. Yaratıcılığın sürecinde üç boyutlu yazılımların oluşturuyor olduğu üreyen algoritmik form ve strüktürlerin maddeselliği, bulunmuş görüntü nesnelerinin üzerlerinde yer alan grafit, akrilik veya mürekkep gibi geleneksel doku verme

yöntemlerinin taranmaları aracılığıyla dijital ortama aktararak strüktürlere giydirilmelerinden doğuyor. Algoritmik form ve strüktürler taranmış maddeselliklerle melezleşen bir kapma-oluş sürecine dâhil ediliyorlar. “Bunlar daha sonra görüntü düzenleme programları ve eklentileri tarafından olasılıksal, rastgele (*stochastic*) ve özyinelemeli işlemlerle daha fazla işleniyor ve döngüye alınıyorlar” (Matsumoto, 2016, s. 192).

Yine Matsumoto’ya özgü kafaları karıştıran, derinlemesine sorgulanmazsa mimarın temsil alanının tezin çalışma alanıyla örtüşemiyormuş gibi algılanabildiği açıklamalarıyla karşı karşıya kalıyorum. Çünkü temsilin algoritmik yaklaşımı parametrisist mimarlıkların eleştirel-sonrası dönemde kuramdan vazgeçiş, Avrupalı kuramın tükenişi (Graafland, 2017, s. 376) olarak değerlendiriliyor. Ama şunu açıkça dile getirmek gerekiyor ki Matsumoto öngörülebilir algoritmik yapısalcılıkların edimselleşen ‘farklılaşma’larından bahsetmiyor. O, özünde yinelenen, özyinelemeli üreyebilen algoritmik ‘farklanmalar’ı oluşa tabi tutmaya çalışıyor. Bu anlamda atmosferindeki çoğu bağlantısallıklar çok çeşitli ve çok katmanlı aşamalardan geçiriliyorlar ve bazen bu süreç uzun zamanlarda ortaya çıkamayabiliyor. Bu gibi aşamalarda mimar, ortamda var olan birleşmeleri yeniden parçalarına ayırıyor (demonte-oluş) ve birleşmeler özyinelemeli algoritmalara uğratarak yeniden yapılandırılıyorlar. Bu, hesaplanabilirliğin, öngörülebilirliğin değil, hesaplanamazlığın, öngörülemezliğin çabası. Matsumoto “yeni bir araya getirilmiş parçalar arasında öngörülemez diyaloglar bulana kadar bu işlemi tekrarlıyor. Bu neredeyse özerk, hassas ceset-benzeri yaklaşım, tamamen yeni kompozisyonların bir düzine versiyonunu oluşturuyor” (Matsumoto, 2016, s. 192).

Bu temsil-oluş laboratuvarında tüm biçimlerin, çizgilerin, malzeme dokuları ile renklerinin genetik algoritma öngörülemezliğinden beslendiği de düşünülebilir. Biyogenetik farklanmaların yaratıcı kapma-oluş potansiyellerini tahmin edebilmek, virtüelin olanaklar alanında çıkarımlanabilecek bir saptama olamıyor. Aslında biyogenetik, insan-ötesi (*transhuman*) kavrayışta yönetsel bir insancılığın hükmetmesindeki kapitalist insan merkezli hedeflerine hizmet edebilen bir disiplinlerarası uygulama alanı. Biyogenetik, insan-ötesi bir teknolojik merkezîyetçiliğe büründüğünde, insan-sonrası eleştirel kuramda anılan çoklu aidiyetlerin *farklar* boyunca işleyen ekofelsefesi (Braidotti, 2014, s. 61) dışında kalıyor. Biyogenetik insan-ötesi alan, insan-olmayan ‘ötekiler’in varoluşlarına

müdahale etmeden, onların alternatif tüketilebilir - söz gelimi GDO ile türlerine ayrılarak çeşitlendirilen bir mısır bitkisinin - başkaca genetik kodlamalarını insanlık için biyoteknolojik farklılaşmalarına uğratabiliyor. Bu insan-ötesi kavrayışta sanki “ötekinin hassasiyetine saygı göstermek, onun mahremiyetini ihlal etmemeye özen göstermek, kolayca ötekinin acısı karşısındaki acımasız bir duyarsızlığa dönüşebiliyor” (Žižek, 2002, s. 18).

Matsumoto biyogenetik insan-ötesi alanın insan merkezli değerlendirmesinin altını oyarak, biyogenetiği, biyogenetikten çıkarak (sapkın model - ‘felsefeden felsefe aracılığıyla çıkmak’) (Ichida ve Zourabichvili, 2016, s. 31) insan sonrası eleştirel kuramda sapkınlaştırıyor. Biyogenetik kentsel morfogeneze anlatı temsilleri belirtisel (*symptomatic*) okumalar aracılığıyla açığa çıkarılıyorlar. Belirtisellik için Matsumoto’nun temsil-oluş laboratuvarında ‘her katmanın fazları kaydırılıyorlar’. Bu, Deleuzecü bir kaygan zemin yersizyurtsuzlaşmasını da düşündürüyor. “Birikmiş imgelerin her katmanı, sosyolojik tahayyüllerdeki epistemolojik algıların insan sonrası eylemliliğini temsil ediyor. Küme-yönelimli genetik algoritma, epistemolojik yansımanın sürekli gelişen uçuk vizyonlarını canlandırmak ve doğaçlamak için her *faz kaydırmalı katmanın ince hareketini* en uyarlanabilir şekle getiriyor” (Matsumoto, 2019b).

Matsumoto’nun melezleşme altyapısında her özerkleşen alt kümeli farklanmaları, mimarın içkin kaçış dinamiklerinde sapkınlaşan öngörülemezliklerine olanaklar alanı sunuyor. Mimarın bulduğu terk edilmiş kayıp nesnelerin dijital ortamda taranarak başkalaşıma uğratılan maddesellikleri, biyogenetik algoritmaların dijital eklentilerinde yaratılan formal ve strüktürel oluşumlarda yeniden yapılandırılıyorlar. Başkalaşıma uğratılan strüktürel oluşun maddesellikleri, morfogenetik dokunaç duyargalarda dijital çizimlerin başkaca farklılaşan hassasiyetleriyle, orta alanın kapma-oluşlarında bilemediğimiz bir zaman-imge aradalığında oluşa geçiyorlar. “Bu özel yöntemi sağlamak, derinlik dereceleri, mekânsal boyutluluk ve ölçeklenebilirliği, daha ince ayrıntıları ve genel kompozisyonu çeşitlendiriyor, bozuyor ve çarpıtıyor. Çizimler, Kartezyen koordinat sisteminin kısıtlayıcı geleneklerinden etkin bir şekilde kurtarılmış oluyorlar” (Matsumoto, 2016, s. 192), (Şekil 4.42).

Bir anlamda bu temsil-oluş laboratuvarı, analog yollarla elde edilmiş malzeme ve doku maddesellikleri ile dijital ortamların orta alanlarında kalan sayısız boşlukların potansiyel bağlantısallıklarını yaratıcılığa uğrattıyor. Bileşimsel teknikler, çalışmaları

“mimari ve sanatsal biçimciliklerin geleneksel protokolü ötesinde dijital-sonrası yapıların özüyle aşıyorlar” (Matsumoto, 2016, s. 192). Her olası aşılabilmenin çoklu-boyutsallığı ise, zaman-imgesel döngülerde farklanma dinamiklerinin sentetik kapma-oluş olasılıklarını çağırıyor.



Şekil 4.42 : Kisadalga Çatlatma Güçlendirici, Ryota Matsumoto, 2014 (URL-28).

Ryota Matsumoto’nun temsil-oluş laboratuvarında yoğunlukla biyogenetik kavramlardan besleniyor olmasının altında Japon metabolist mimarlığının yatıyor olduğu düşünülebilir. Mimar geçmiş yıllarında metabolizmin kurucularından olan Kisho Kurokawa ve mimarlığında metabolizm yansımalarının gözlemlenebileceği Arato Isozaki ile birlikte çalışmalar gerçekleştiriyor. Ne var ki Matsumoto’nun metabolist bir yapısalılıkta edimsel alana kayan bir insan merkezîyetçiliğini olumluyor olamayacağı oldukça açık. Metabolizm ilk başlarda ütopyacı bir eleştirel mimari temsil alanını tetiklemiş olsa da, sonralarda sistemin organizasyonunu sürdürebilmesi için biyolojik hücreliliği yeni kentsel yapısalılık için kapitalist bir bilinçlilikte üreterek, oluş olanaklarını terk eden edimsel inşaatların kapanımlarında sonlanıyor, kendi olanaklar alanı üzerine kapanıyor. Oysa ki Matsumoto’nun temsil-oluşlarında açığa çıkan araştırmacı süreç, er ya da geç, “giderek daha baskın olan insan-merkezli biyofiziksel müdahalenin ve bu olayı takip eden kapitalist-sonrası yerbilimsel sistemin altında yatan gündemlerle ilgili olarak eleştirel düşünmeyi teşvik ediyor” (Matsumoto, 2019a).

Mimar daha çok metabolizmin hücresel dinamizmini alarak, bunu statikleştirmeye devam etmek yerine bahse konu hücreliliği biyoteknolojik insan sonrası alanda öngörülemez olayların morfogenetik akışına bırakırken, kendi hümanizmini de bırakıyor. Bu oluşa geçme niyetlenmesinde ise sanki sürrealizmin bilinç dışı, bilinçaltı arzulamalarında özne ve nesnenin birbirleri içinde erimelerinin etkileşimi hissediliyor. “Bilimkurgu, sürrealizm ve sosyoloji arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran tür-bükücü kitaplar ve hatta yaratıcı sınırları ontolojik söylem gibi daha keşfedilmemiş alanlara iten diğer çalışmalar, Matsumoto’nun her zaman ilgisini çekmiş” (Matsumoto, 2020).

Kentsel biyoteknolojik, morfogenetik oluş farklanmaları etrafında/arasında/boyunca açığa çıkan böylesi bir yaratıcılık, elbette mimarın doğup büyüdüğü Tokyo metropolünün kentsel kaosmu ile de yakından ilişkilendirilebilir. Matsumoto’ya göre Tokyo’nun kentsel mekânsallığının denetlenebilir bir Kartezyen ızgara sisteminde veya geometrik bir merkezden dışarıya doğru organize olan morfolojisinde gelişmemiş olması, Tokyo’yu avrupamerkezli altyapı denetimselliğinin karşısına koyuyor. Çünkü Avrupa ızgaralı, anıt veya katedral merkezli kentsel altyapı planlamaları, tıpkı perspektifin odak noktasında olduğu gibi, belirli bir merkeziyetçilikte, tüm kentlilerin yersel organizasyonunu bilinebilirliğin yönetimselliği bağlamında güvence altında tutuyor. Oysaki gözlemsel aksonometrik temsillerin Doğu kentlerindeki erken temsillerinde olduğu gibi, Japon kentlerinin genişleme şemaları, ilgiyi belirli bir odak noktasında sonlandırmıyor. Dolayısıyla Japon kentselliğinin boşluklarda yeşeren çok hücreli genişlemeleri, geleneksel kentsel mekânın merkezci yapısına uymayarak, özerk toplulukların merkezden uzaklaşan örgütlenmeleri uyumsuzluğunu açığa çıkarıyor. “Roland Barthes’ın ‘*Empires of Sign*’da işaret ettiği gibi, Tokyo’nun hem mekânsal yapılarının hem de toplumun kolektif hafızasının boşluk veya tecrübesiz hiçlik etrafında inşa edildiği söyleniyor. Japon kentine dair zamanmekânsal anlayışın, hem sakinleri arasında, hem de kentsel çevre boyunca tutarlı bir etkileşimden yoksun” (Matsumoto, 2020) olduğu düşünülüyor.

Tutarsızlık ve öngörülemezlik boyunca genişleyen bir Tokyo betimlemesi Roland Barthes’ın metinleriyle açıklanıyor. Bu tez çalışmasında Roland Barthes ile daha önce Bryan Cantley’nin ‘Enantiyomorfistik Evrilmeler - Aynanın İçinden Yerleşme [Alice Projeleri]’ alanında da karşılaşmıştım. Hem Cantley’nin, hem de Matsumoto’nun Roland Barthes metinlerinden besleniyor olmaları şaşılacak bir çıkarım olmamalı.

Metinlerarasılık kuramının geliştiricilerinden olan Barthes'ın⁵⁸, metinlerin orta alanlarında okuyucunun özdeneyimsel çıkarımlarını olaya dâhil etmesindeki geleneksel yazar hümanizmini terk ediş, her iki tasarımcının temsillerindeki eleştiri oluş farklanmaları için besleyici bir içerik sunuyor olmalı.

Matsumoto'nun temsil-oluş laboratuvarı, Tokyo'nun mekânsal yapıları ve toplumun kolektif hafızasının arakesitlerinde oluşa geçen boşluk ve hiçlik öğretilerinin virtüel alanıyla da hesaplaşıyor olmalı. Çalışmaları epistemik ve bulaşan kırılmaları hesaba katarak tüm olası sosyo-kültürel farklanmaların “stratejik aygıtını temsil eden delikli, gözenekli dokunun epistemik ve kalıtsal ağı etrafında dönüyor. Bu nedenle, birikmiş görüntülerin birbirlerine geçmiş her katmanı, arkeolojik bağlamda insan sonrası eylemliliğin epistemolojik algılarını temsil ediyor” (Matsumoto, 2019a). Tokyo'nun kentsel boşluk ve hiçlik öğretilerindeki tutarsız öngörülemezlik, tam da delikli, gözenekli dokuların boşluklarına sızıyor ve gelecekçi biyoteknolojik bağlamda çapraz döllenmiş özerk altyapılı kümelenmelerin morfogenetik düşünümlemlerinde (*reflexion*) organsız beden-oluş geçerek montajlanıyorlar (Şekil 4.43).

Matsumoto'nun atmosferik oluş farklanmalarında zaman geçtikçe, Deleuzecü zaman-ingesel bir döngü sürekli kendini hissettirerek, geçmişin harap olmuş kentlerinin dizgisel tarihselliğinden kopuyorlar. Artık ‘işe yaramadığı fark edilen’ kentsel yapısalılıkların yerlerini, biyogenetik düşünümlemlikte farklanma potansiyeline sahip özyinelenen yaratımlar alıyorlar. Mimarın içkin kaçış dinamiklerindeki tekil virtüelliğinde açığa çıkan kentsel morfogenetik bilinemezlik, “sürekli değişen programatik ve ekonomik ihtiyaçları karşılamak için ön-programlanmalı mutasyon ve gövdesel hücre bölünmesi yoluyla yeniden yapılandırılabilir ve genişleyebilir. Ortaya çıkan sayısız biyoteknoloji, doğal ve yapay arasındaki temel ayrımı bulanıklaştırıyor ve baltalıyor” (Matsumoto, 2016, s. 194).

⁵⁸ “Metinlerarasılık, temelleri Julia Kristeva tarafından atılan, anlatıların çözümlemesinde kullanılan bir yöntem olarak uygulanma alanı bulmuştur. Kristeva'nın metinlerarası tanımını ileriye taşıyan Roland Barthes S/Z adlı yapıtında, ‘kapalı’ metin kavramı yerine ‘açık’ metinden söz eder. Metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder. ‘Artık metnin bir kendilik olduğu düşüncesi değişmiştir’ diyen Barthes, her metnin bir metinlerarasılık olduğunu, onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinlerin yer aldığını belirterek, her metnin eski alıntıların yeni bir örgüsü olduğunu söyler. Barthes'ın bahsettiği düzgüler sırasıyla; yorumsal düzgü, simgesel düzgü, anlamsal düzgü, eylemsel düzgü ve kültürel düzgüdür” (Azap, 2014, s. 29).



Şekil 4.43 : Değişken Faz Geçirgenlikleri, Ryota Matsumoto, 2017 (URL-29).

Matsumoto'nun mimari temsilde eleştiri oluş alanında, kendi öznesini nesnelerin arasında eriterek montaj-oluş ve organsız beden-oluş farklanmalarına sürükleyen dinamikler gözlemlendiğinde, O'nun hiçbir temsil-oluşunu projelendirerek belirli bir anlatısal altyapıya oturtmuyor olması da son derece düşündürücü bir olgu. Matsumoto neredeyse hiçbir temsil-oluş çalışmasını özellikle yapısalcı bir proje bağlamında temellendirerek gerçekleşme potansiyellerini edimselleşme alanında konuşmaya çalışmıyor. Hiçbir temsilin uzun uzadıya projelendirilebilecekmiş gibi bir anlatısıyla karşılaşmıyorum. Hiçbir işinin ayrı ayrı kavramsal ve altyapısal bir bildirisine yer verilmiyor. Bu durum çok düşündürücü. Çünkü Lebbeus Woods ve Bryan Cantley'nin temsil-oluş farklanmalarında olduğu gibi Matsumoto'nun kentsel gelecekçi atmosferlerinde ayrıştırılmış proje betimlemelerinin yer almıyor oluşu, her temsil oluş farklanmalarının birbirlerine montajlanabilecek olma potansiyelini düşündürüyor. Bu, tam da kapitalist birlikteliğin altını oyma teşebbüsü olarak organsız beden-oluşun projelendirme-dışına düşüyor. Metinlerarasılık kuramında olduğu gibi, her temsil-oluş Matsumoto'nun temsiller-arasılığındaki biyogenetik farklanmaları benzeyiş alanından kurtarıyor. Matsumoto “ana akım sanatın kapitalist birlikteliğinde kendini gösteren kültürel varlıkların sağduyulu benzeyişlerinden her zaman kaçınıyor. Bu nedenle,

sanat eserini, çoklu-duyusal deneyimimizi uyandıran ve zamanmekânsal belirliliği aşan bilişsel montajların dinamik birleşmeleri olarak görüyor” (Matsumoto, 2019a).

Kapitalizmin organizasyonlarını, ilk kavrayışta kapitalist bir araçsallıkmış gibi algılanan biyoteknoloji ile, biyoteknolojik organlılıklardan çıkarak kentsel morfogenetik organsız beden-oluşa sürükleyen Matsumoto atmosferlerinde, belirlenmiş bir yer ve yer çekimi kurallarının eritildiğini, böylelikle Deleuzecü ve Braidottici bir yersizyurtsuzlaşma alanının kaygan zemininde olayın oluş farklanmalarına dertlenildiğini çıkarımlamak, yerinde-yersizleşen bir çıkarım olarak doğuyor. Yüzeysel bir bakışta sanki insan-ötesi teknolojik bir ‘insancılık artı’ farklılaşmasıymış gibi algılanan bu alan, aslında kapitalist-sonrası, akıllı-sonrası, dualistik-sonrası bir bireyleşme-ötesinin insan-sonrası virtüelliği oluyor. Özerk çok-etmenli ve çok-katmanlı biyosentetik teknolojiler, özerklikleri bağlamında bütüncüllük atmosferinde farklanabiliyor, atmosferik oluşa her an duyarlı biyogenetik bağlantısallıklarını oluşa geçirebiliyorlar. Bu öngörülemez, denetlenilemez ve tahmin edilemeyen atmosfer, insan, insan-olmayan ve melezleşerek montajlanmış var oluşların orta alanlarında karşılıklı ve eş zamanlı kapma-oluş morfogenezelemlerinin kentsel zaman-imge mekânsallıklarını barındırıyorlar. Yaratıcılık işte burada beliriyor: yaratıcılık zannettiğimiz edimselleşme alanlarının farklılaşma çeşitliliğinde değil, virtüel alanın içkin kaçış dinamizmindeki olayda kalan farklanmalarının organsız beden-oluşlarında (Şekil 4.44).

5. SONUÇLAR

Doktora eğitim sürecimin orta alanlarında beliren tez çalışma alanı, mimari temsil alanındaki yaratıcılık meselesi üzerine dertlenebileceğim bir minvalde açığa çıktı. Lisans eğitimim boyunca mimari temsilin oluşturabileceği çizim mekânsallıkları ile neredeyse hiç karşılaşmamıştım. Mimari tasarım alanındaki yüksek lisans eğitimime geçtiğimde ise oldukça edimsel bir ortamdan, yapıp etmelere odaklanılmış bir temel mimarlık eğitiminden geçmiş olduğumu fark etmem oldukça üzülmeme sebebiyet vermişti. Yüksek lisans eğitimimin sürdüğü okulun koridorlarında görüyor olduklarım mimari tasarım temsilleri ise, benim çoğunlukla öğrenerek gelmiş olduğum neydi? Elbette bunun tam tersi de düşünülebilirdi. Ama yüksek lisans ortamında sergilenen lisans stüdyolarındaki bir takım mimari maket temsillerinin neye dertleniyor olduklarını okumaya çalışmam, o dönemlerde benim için hem çok moral bozucu, hem de çok teşvik edici olmuştu. Neden böyle bir şey anlatmaya başladım? Belki de kendi mimarlık eğitimimin lisanstan yüksek lisansa geçişindeki orta alanlarında açığa çıkan bir kriz-kritik arakesitinin, aslında tez çalışma alanının ‘sonuçlar’ bölümüyle kolaylıkla iliklenebileceğine olan inancımın kaynaklanıyordur. Lisans eğitimimde ürettiğim mimari stüdyo projeleri inşa edilmeye yönelik olan, vaziyet planı, kat planları, kesitler, görünüşler, sistem detayı ve modelleme/maket görüntüleri ardışıklığındaki bir yönetimselliğin edimselliğinde, sürekli aynı kurgunun temsil konformizmini tekrar edip duruyorlardı. Çok güvenli suları: Bir kere mimari temsil alanının o zorlu ve kutsallaşan şifrelerini çözdüğünüzde, gerisi sanki çorap söküğü gibi geliveriyordu. Artık neredeyse her mimari tasarım problemine cevap verebilir, sonrasında da ‘gerekli’ bütün çizimleri ard arda sıralayarak ‘hedefinize ulaşabilirdiniz’. Üçüncü seneme geldiğimde sürekli aynı şeyi yapıp duruyor olmaktan büyük bir sıkıntı duymaya başladığımı ve bunun nedeninin mimari proje üretimine dair neredeyse her şeyi öğrenmiş olduğuma dair olan kriz dolu bilinçliliğimin açmazı olduğunu, yüksek lisans ortamına düştüğümde ‘fark etmişim’. Düşmek değerli oluyor

sanki. Düştüğünüzde ayağa kalkarak yeni bir deneyimin fark edinim kavrayışında yolunuza devam edebilmek daha anlamlı olmaya başlıyor.

Düş. Düşmek. Düşlemek. Düşüşün anını tüm potansiyelleri ile düşlemede kalarak hayal-etleştirebilmek. Et kelimesi sonra. Etmek ediminin yediğimiz et ile bir alakası bulunuyor mudur? Doktora tez ilerleme jürilerim ilerledikçe, tez izleme komitesinden aldığım kritikler boyunca aslında sürekli oluşlardan bahsediyor olduğumu fark ederken, sanki hayal etme ve düşlemenin mimari temsil mekânsallığı, edimselleşme edimsel alana doğru kaydığında ete kemiğe bürünerek, tüm olanaklar alanını oluş ve yaratıcılık bağlamında sönmölendiriormuş gibi bir sorunsallaştırma çıkarımlamaya başladım.

O halde tezin çekip çıkarmaya çalıştığı sorunsallaştırma, düşmekte kalmanın düşlemesiydi. Sanırım kimse düşeceğini bilemiyordur. Birazdan düşülecek olma durumu, kestirilemiyordur; öngörülemiyor, denetlenemiyor, bilinç dâhilinde planlanamıyordur. Bu anlamda çalışma alanında, kişinin gerçekliğini kaybedince düş(le)meye geçtiğini anladım. Gerçeklikten kopan biri, tanımı yapılmış koordinatları, belirlendiği gibi deneyimleme edimini gerçekleştiremediğinden düşmeye başlıyor, ve düşerken gerçeklik dışı, edimsel dışı bir alanı deneyimlemeye koyuluyor. Bu, yönetemediği bir mekân-oluş, temsil-oluşa geçiş demek. Lewis Carroll'ın Alice Harikalar Diyarı'ndaki Alice, belki de bu yüzden kocaman bir delikten düştüğü için hiç beklenmedik bir hayalleme alanında 'kendisini buluveriyor'.

Alice'in şüphe içinde epokhal bir askıda kalarak, deliğin ardındaki uçsuz bucaksız âlemleri merak ederek düşlemeye başlıyor olmasındaki gibi, belki de tarihselci zamanın doğrusal akışından bir an olsun koparak, kendi klasik öznenizi beklenmeyen şeylerin kaosmotik arakesitlerine bırakıvermek gerek. Klasik öznenin temsil alışkanlıklarından ve belirlenimciliğinden koparak, bilindik öznenizi nesnelerin arakesitlerinde öyleleştirmenin, her an ve her sürüklenme oluşların doğrusal olmayan zamanmekânsallıklarına öylelikle teslim edebilmek gerek. Kendi olmuşluğumuzun edimsel sıkıcılığından kaçarak, henüz-kendi-olmamışlığımızın olgunlaşma alanındaki edimsele kayan edimselleşme büyülenmesine de kapılmayarak, olaydaki bilindik özneyi içermeyen oluş farklanmalarının esrarengiz ve tuhaf yaratıcılıklarını konuşmaya çalışıyorum. Böylelikle hep bir mimari temsilde düşüyor, düşerken her taraftan, hiç iliklenemeyecek paralel olmayan evrenlerin insan ve insan olmayan şeylerinin ara kesitlerinden kaparak; bir kapma oluşa geçişin orta alanlarında akışa

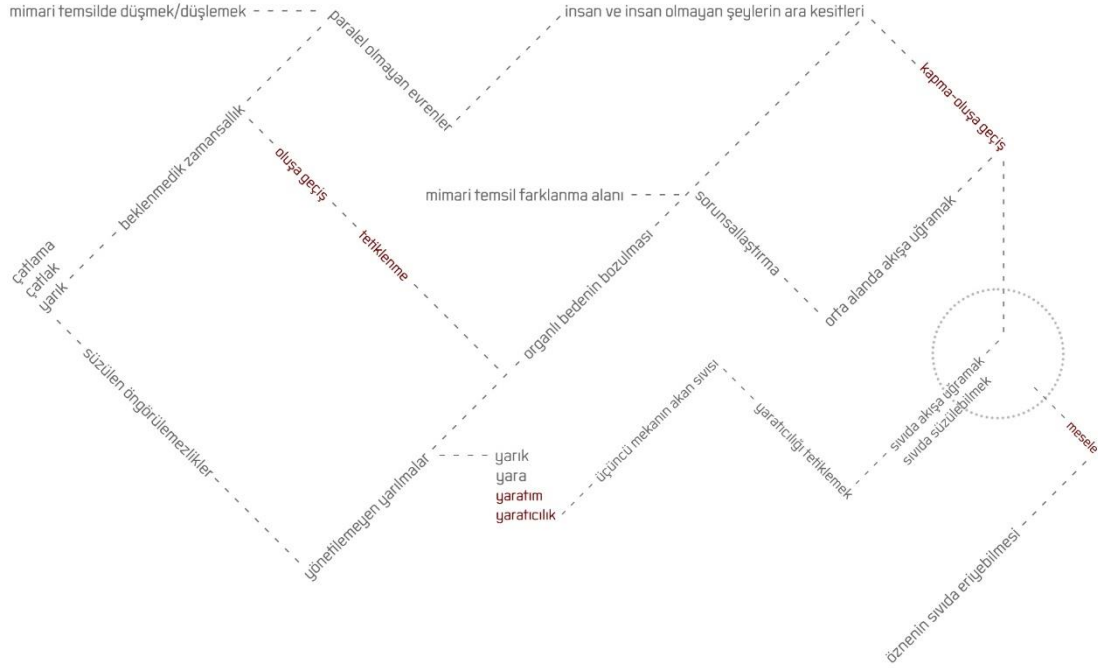
uğramayı sorunsallaştırmaya dertlendim. Tezin ana kurulumu boyunca, bu tarz bir akışa uğramanın, yaratıcılığı kendi klasik özne alışkanlıklarından kaçarak virtüel alandaki oluş farklanmalarına bırakabilen alanlar düşlenebilir mi sorunsallaştırması etrafınca/boyunca yolculuk etmekte kalmayı, mimari temsil alanı için spekülative ve kıymetli bir sorunsallaştırma iddiası olarak çıkarımladım. Kuramsal bir ‘mimari temsil farklanma alanı’ nı kurmaya çabaladım.

Bu kurma edimini, ‘kurmaktan kurmak aracılığıyla çıkmak’ üzerine serpiştirmeye niyetlendim. Bu durum içkin kaçış dinamizmini anlatıyor. Kurmaktan kurmak aracılığıyla çıkmak, felsefeden felsefe aracılığıyla kaçmak gibi düşünülebilir. İçkinliğimden içkinliğim aracılığıyla kaçarak, içkin olmayan şeylerin arasında organsız beden oluşa geçişin yönetemediğim kapma-oluşlarındaki mimari temsil farklanma alanlarını ortaya çıkarmak meselesinde süzülüp duruyor olmakta kalmak istedim. Olayın bilindik öznesiz oluş farklanmalarını virtüel alanda kalarak, edimselleşmenin edimsel kayma potansiyelini oyunun dışında bırakarak saf yaratıcılığın özne belirlenimciliğinde kurulamıyor olduğunun mimarlık alanı için değerli bir fark edinim sürecine işaret ediyor olabileceğine ‘düştüm’.

Sürekli düşen şey elbette bu tez için bir öznenin düşmesi olamadı. Nesnelerin düşerek ya da öngörülemez kuvvetlerin ilişkisellikleri bağlamlarında etkileşime geçerek çatlama, yarıklar oluşturmaları da ortama başkaca özlerin akmalarını olanaklar dâhiline taşıdı. Çatlama, çatlaklar, yarıklar da hiç beklenmedik bir zamansallıkta oluşa geçişi tetikliyorlardı. Tüm içkin potansiyellerini edimsel alana kusarak, edimselliğin organlı bedenlerini bozuyorlardı. İşte bu yarıklardan süzülen öngörülemezlikler, bu tez için edimseldeki yönetilemeyen yarımlar, yarıklar, yaralar, yaratımlar ve yaratıcılıklar anlamlarına büründüler. Yaradan akan üçüncü mekânın sıvısı, yaratıcılığı tetikliyordu. İş ki bu sıvı nesnesinde akışa uğramayı, süzülebilir olmayı anlayabilen öznenin, kendisini bu sıvıya dâhil edebilmesinde idi (Şekil 5.1).

Her şeyin üstünde, etrafınca, boyunca, sabırsızca tekinsizleşerek, her şeyin arayüzlerindeki kapma-oluş dinamiklerine süzülebilir olmanın potansiyeli, yaratıcılığın dolaşıma geçerek farklanmak için yanıp tutuştuğu o virtüel alanda açığa çıkabiliyor olsa gerek. Belki de, edimselleşmenin edimseli arzulamadığı, ama kendisini virtüele kaydırarak oluşun yaratıcı farklanmalarına bıraktığı o benzemezlik okyanusunda, kendi alanını her şeyler arası kapma oluşa geçirdiği denetlenemeyen o

yanarsönerlikte, saf yaratıcılığı temsil-oluş için anlamlandırmak olanaklı hale bürünebiliyor.



Şekil 5.1 : Yaratıcılığı tetikleyen sıvıda öznenin eriyebilmesi (Mortaş, 2022).

Bu olasılıkçı düşünümde, mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak için kendi öznelliğinden kaçarak nesneler arası eleştirel bir içkin kaçış dinamizmine öznelliğini bırakabilen mimarlardan Lebbeus Woods, Bryan Cantley ve Ryota Matsumoto atmosferlerini tezin dertlendiği örnek olaylarında sorunsallaştırmaya yöneldim. İnşa edilmeye, edimselliğe yönelik olmayan ve edimselleşme alanlarının üstü örtük bir biçimde edimseli arzulamadığı bahse konu mimarların mimari temsile dair çalışma ve yaratım alanlarında oluş farklanmaları için benimsenen klasik özne dışı kavrayışları inceledim. Mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmak için söz konusu örnek olaylarda bir takım eleştirel ortak sorunsallaştırma kavrayışlarını çıkarımladım. Her üç mimarın mimari temsildeki oluş farklanmalarına yönelik çıkarımlarımı orta alana serecek olursam:

- . Makinik, prostetik ve biyosentetik oluşların düşünülen, içinde bulunduğu edimsel kent ortamının çizgililiklerini sorunsallaştıran özne-nesne erimelerinde gezinerek kurulu temsil geleneğinden sapmak: Anlamlandırmaya niyetlendiğim temsil oluş farklanmalarında kentin edimselinden kent aracılığıyla çıkmak, Deleuzecü felsefeden felsefe aracılığıyla çıkmanın sapkın modeliyle uzlaşabilen bir ortam kurguluyorlardı. Hiçbir örnek olayda kentin

bazen görünen edimsel (Woods, Cantley), bazen de görünmeyen virtüel (Matsumoto) varlıklarından vazgeçilmedi. Mimarlık organizasyonunun kendi öz-nesnelliğinin oluşuna yer verilmemişti.

- . Tekil virtüelliğindeki içkin kaçış dinamiklerini insan sonrası alanda keşfederek, tekil öznenin öznesiz olaylarındaki oluş farklanmalarını açığa çıkarmasına geçiş: Ortaya sererek parçaları arasındaki ilişkiselliklerini gözlemlemeye çalıştığım olayların arkasında hep tekil bir mimar özneye rastladım. Oluş farklanmalarını akışa uğratabilen bu mimar personaları nasıl oluyordu da hem tekil özneler olup, hem de insan sonrası alana geçişler açımlayabiliyorlardı? Her üç mimar da, tekil virtüelliklerindeki içkin kaçış dinamiklerini, insan sonrası hibritleşme alanlarına bırakarak oluşun dinamiklerine izin verebildikleri, ortamı çok da yönetmedikleri, temsil ortamına nesneleşen arkadaşlar olarak kendi tekilliklerini insan-nesne şeyleşmesine bükebileceklerini görmüş olmalılar düşüncesini sahiplendim.
- . Gerçekleşmiş ve/veya gerçekleşmekte olanın ara mekânlarına ve çatlaklarına sızarak bir kriz dinamiği tasarlamak: Woods, kentin gerçekleşmiş edimselliğinden koparak virtüel arakesitler bağlamında kurguladığı yeraltı ve yerüstünün süzölmelere ve kapma-oluşlara olanaklar alanı sağlayan potansiyellerindeki öngörülemez anarşist örgütlenmelerinde montaj-oluş olaylarını akışa uğratiyordu. Cantley çizim ortamında, edimsel kentsel dokuların dokulararası ve eşiksel mekân gibi ara hallerinde tasarladığı kriz ortamından kritikler yaratarak, temsil tasarımını göçebesel bir makinik farklanma alanına evriltiyordu. Matsumoto ise, kentsel mekânı bilindik öznesiz bir virtüel alanda biyosentetik ve morfogenetik özerk alt kümeler boyunca, teknolojiyen teknoloji aracılığıyla çıkarak, tahmin edilemez özyinelemeli işlemlerin ara mekân melezleşmelerini sonsuz farklanmalara uğratan yaratımlar açığa çıkarıyordu.
- . Mimari temsili özne yönetiminden kopararak temsili özne, nesne ve çizim edimi işbirliğinde yeniden sorunsallaştırmak: Mimari temsilde eleştiri oluş farklanmalarını sorunsallaştırmaya yönelik denemelerimde, orta alanları yaratan öznelerin öznelliklerini çizim ortamlarında silmelerini çıkarımladım. Edimselleşmenin edimsel alana kayabilecek heveslenmelerini çizim ortamında

eriterek, olayın akışı için virtüel alanda kurma çabalarını atmosferik oluş farklanmalarında deneyimledim.

- . Temsil oluş farklanmalarını saf yaratıcılığa uğratabilmek için, temsil oluş ortamına özgü kavramsal sözlük yaratımları oluşturmak: Woods'un sözlüğünde 'heterarşi' (*heterarchy*), özgürmekânlar (*freespaces*) ve özgür-bölgeler (*free-zones*), Cantley'nin sözlüğünde mehudzu, eşiksel-sonrası bulanma (*post-liminal fuzz*), enantiyomorfistik evrilmeler (*enantiomorphistic inversions*), Matsumoto'nun sözlüğünde akıllı-sonrası (*post-smart*), özyinelemeli işlem (*recursive operation*) ve bireyleşme-ötesi (*transindividuation*) gibi özerkleşen terminolojik kuramsal kavram yaratımları açığa çıkarmalarına şahit oldum.
- . Karşılaşmaların savrulmalarında göçebesel ve yersizyurtsuzlaşan bir her yerde olma durumunu hiçbir yerde olma durumuyla eşzamanlı kavramak: Sorunsallaştırmaya çabaladığım örnek olay incelemelerinde "yerden yer aracılığıyla çıkma niyetlenmesi" gözlemledim. Ama bu tarz bir kavrayış, her an her yere konabilecek olma potansiyelini hiçbir yerselliğin virtüel alanında tuhaf bir yaratıcılık ile montaj-oluşun beklenmedik alanında organsızlaştırabiliyordu. Örnek olay incelemeleri, hiçbir yeri, her yerselliğe makinik-prostetik-biyosentetik bir algıda benim zamansallığımı tutamıyor olan arakesitlerde oluşa geçirebilen bir farklanma yaratıyorlardı. Her üç örnek olayın atmosferik oluşlarındaki, şu anda oluyor olanın olayları, her an her belirleyemediğim zaman-imge açıklıklarında farklanma belirişini bilindik öznesiz yaratıcılığa uğratabilen bir varoluş potansiyeli barındırabiliyorlardı.
- . Bir mimari temsil akımı ya da gelenekselleşerek aşkınlaşan bir temsil kavrayışı gerçekleştirmeye çalışmamak: İnşa edilmeye yönelik olmayan mimari temsildeki eleştiri oluş alanının insan sonrası oluş farklanmaları atmosferlerinde, radikalleşerek başkaca bir tür temsil akımı altında örgütlenme amacının açığa çıkmıyor olduğunu çıkarımladım. Bahse konu mimarların temsil oluş âlemleri eleştirerek sorunsallaştırdıkları edimsel mimarlık alanı içinde alternatif bir temsil akımı adına örgütlenmiyorlar, edimselleşme potansiyelleri edimseli hedeflemediği için belirlenebilir alternatif bir mimarlık akımı içinde kemikleşmekten de kaçınıyorlardı. Onlar daha çok, kendi tekil

virtüelliklerinin olanaklar alanını virtüel alanın uçsuz bucaksız yanarsönerliğinde oluşa geçirebilmek meselesini önemsiyorlardı.

- . Edimsel bir mimarlık ürününün indirgeyici temsil geleneğini eleştiren virtüel bir mimari yaratım makinesinin temsil oluş farklanmalarını deneyimlemek: Her üç mimarın mimari çizim atmosferlerinde de bazen makinik, bazen morfogenetik bağlamlarda olsun, Guattari ve Deleuze'ün felsefelerinde karşılaştığım bir tür 'arzulama makineleri' kavrayışı belirliyordu. Sanki bahse konu mimarların bilinçaltı ve bilinçdışı ortamlarındaki arzuları soyut bir makine düşüncesini olumluyorlardı ve temsil oluş atmosferlerindeki her arkitetktonik nesne de bu makinenin makineleri gibi alt devrelerini organsızlaştırarak montaj-oluş ve protez-oluş farklanmalarına yaratıcı olanaklar alanı sağlıyorlardı. Böylelikle montaj, melezleşme ve birleşme gibi kapma-oluşun davranış halleriyle kendi içine kapanan organizasyonları her defasında farklandıran çizim setleri ile organsız bedenlerde özgürleştirerek yaratıma uğrıyorlardı.
- . Tarihselci zamanın doğrusallığından saparak, paralel olmayan evrenlerin orta alan dinamiklerde aşinalığımızı ters yüz etmek: Mimari temsilde oluş farklanmalarına yönelik örnek olay sorunsallaştırmalarında montaj-oluş, protez-oluş ve organsız beden-oluş belirmelerinin hiçbir adımında doğrusal olan bir ilişkisellik kavrayışına rastlamadım. Oluş zamanını kestiremediğim farklanan temsil birleşmelerinde geçmiş, şimdi ve geleceğin eş zamanlı ve tek bir hamlede kapma-oluşlar açığa çıkararak karşılaşmaları imkânsız olan nesne ve maddeselliklerin öngörülemez transversal bağlanmalara geçiyor olduklarını çıkarımladım.

Bu çıkarımları değerlendirdiğimde ise tezin iddia ettiği spekülâtif bir sorunsallaştırma düşüncesini belirmeye başlıyor. Mimari temsil alanındaki kavramsal konstrüksiyonunu kurarak gerçekleşmeyi, inşa edilerek edimsel alanda sonlanmayı hedefleyen mimari tasarım çalışmaları, saf yaratıcılığın olanaklar alanını sönmölendiyorlar. Kendi olanaklar alanı üzerine kapanıp, inşa edilerek tüm yaratıcı potansiyellerini edimsel alanın yerleşik temellerine gömüyorlar. Bu iddia oldukça algılanabilir bir mesele. Peki, ama edimselleşme alanının farklılaşma alanı neden yaratıcı olmamaya başlıyor?

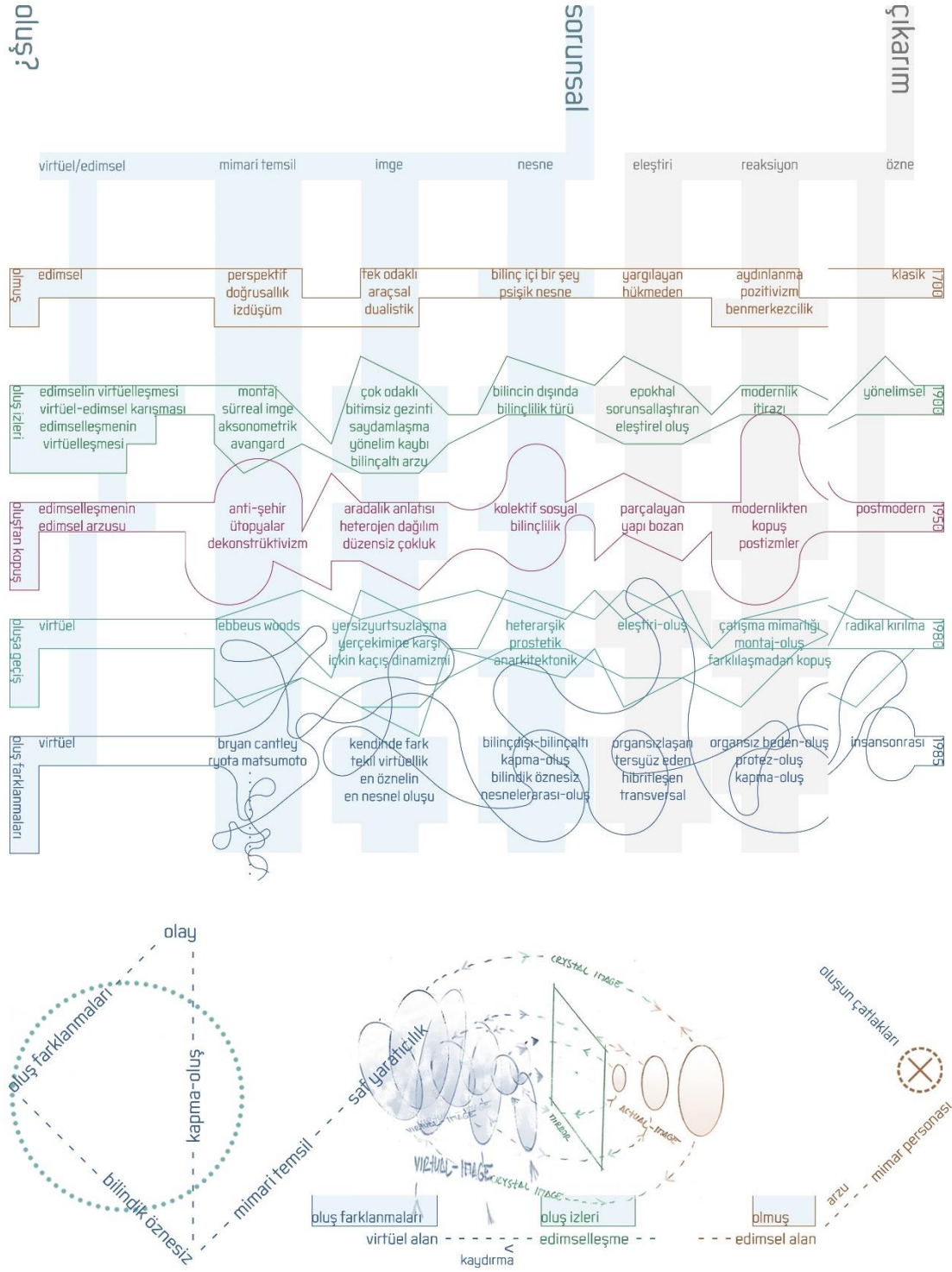
Edimselleşme alanında da mimari temsil alanı için deneyler kuran tasarımcılar bulunuyorlar. Ama bu tasarımcılar hala üstü örtülü bir biçimde klasik özne alışkanlıklarından vazgeçememiş, kendi öznelliklerini nesnelerin arakesitlerinde montaj-oluşa geçirerek eritememiş oldukları için, oluşun farklanmaları değil, ‘olmanın farklılaşmaları’ görünür olumlamalara bürünmeye başlıyor. Oysaki oluşta, olayın farklanmalarında öznenin kaçıp gittiği, bilindik öznesiz kapma-oluş yaratımlarının farklanmaları saf yaratıcılık alanını açığa çıkarabiliyor. Edimselleşmeyi edimsel alandan uzaklaştırarak, öznenin hiçleşmeye başladığı virtüel alana daha çok kaydırabilirsek, mimari temsil alanı için virtüel alanda kalmaya başlayan öznesiz saf yaratıcılık alanını deneyimlemeye başlamak mümkün hale bürünebiliyor. Çünkü edimselleşme alanı edimsele kanca taktığı zaman, ne yazık ki mimari temsil ve onun düşleyici mimari tasarım mekânsallığı yaratıcılık zannettiğimiz bir yanılsama alanını üretmeye yöneliyor.

Mimari temsil ve mimari tasarım için geliştirici, özgürleştirici ve fark yaratan tutum, pratiğin, geleneksel konformizmin güvenli sularında ehlileştirilmesi; öngörülebilir, bilinebilir ve tahmin edilebilir bir tarihselciliğin çizgililiğinde sonuçlanması olmayabilir. Ama kendinde farkı yaratan kavrayış, tarihle bir an olsun bağlarını koparabilen, insan ve insan olmayan şeyler arasındaki tüm tahakküm sınırlarının eritildiği, içkinlik düzleminin yersizyurtsuzlaşan virtüel alandaki oluş farklanmalarını deneyimleyebilen bir kaçış dinamikmini ‘sonuçlar’ yerine ‘sonuçlanmama’larda keşfetmek olabilir. Ayırıştırılarak statik hale getirilmiş başlangıç ve son gibi ikiliklerin yüklemelerindeki karşıtlıkları terk eden, ortadan başlayan, ‘olay’da kalarak oluştaki bilindik öznesiz farklanmaları eleştirel ve yaratıcı atmosferler için deneyimlemeye başlayan bir mimari tasarım ortamı, gözün bilme ve görme biçimlerinden çıktıkları için çok sesli, çok bağlantılı melez ve protez ortamların temsil oluş evrenlerinde açığa çıkabilir. Bu tarzda deneyimlenen bir açığa çıkış, mimari tasarımcıların temsil dillerini bağımsızlaştırarak kendi temsil sözlükleri ve terminolojilerini yaratmaları için de teşvik edici bir yaklaşım anlamına geliyor.

Mimari tasarımcının öznesini şeyler arasındaki kapma-oluş potansiyellerinde eriterek düşünsel ve mekânsal anlatısını oluş farklanmalarına uğratması, tekil virtüelliğindeki içkinlik düzleminde ‘temsilden temsil yoluyla kaçmak’ ile eleştirel yaratıcılığının olanaklar alanını keşfetmesine sebebiyet veriyor. İçkinlik düzlemindeki tekil virtüelliği insan sonrası alana bırakmak, benzemezlik okyanusunun öteki atmosferleri

gibi tasarımcının temsil oluşlarını kaygan zemindeki karşılaşmaların değişim ve dönüşümü kucaklayan atmosferlerine sürüklüyor. Oluşun çatlaklarındaki düşüş düşlemeleri saf yaratıcılığın farklanmalarını açığa çıkarabilmek için aklının bir köşesinde edimseli arzulayan üstü örtük mimar personası edimselleşmelerini beklemiyor. Çünkü mimar öznenin samimi bir eleştirellikte öznelliğini nesneler-arasılıkta eritebilmesinin her şeylerarası kapma-oluş birleşmeleri, bilinemezlikleri, yönetilemezlikleri, belirlenemezlikleri aracılığıyla kendinde farkın farklarıyla birleşebilme potansiyeline sahip olmaya başlıyorlar (Şekil 5.2).

Mimari temsil alanı için, tasarlanacak mimari tasarım organizasyonunun yapısal ve nesnel edimselleşmesinden önce, tasarım pratiğinin iletişime geçme hallerinin, temsili yaratma ve yorumlama meselesinin virtüel ve organsız alanlarda deneyimlenmeleri gereği, saf yaratıcılığı tetikleyen spekülative bir önerme değeri taşıyor. Klasik öznenin temsil alışkanlıklarını, görme biçimlerini, insan olmayan her şeyi bilinci içerisinde, kendi hükmetme pratiğinin nesneleri haline getirerek ‘oluş’un melezleşen süreçlerinden yalıtmasını terk eden bir insan sonrası kavrayış, mimari temsil alanı için insan olmayan yeni bir tür çoğulcu atmosferin ‘olay’ olanaklarıyla karşılaşmaları anlamında farklanan ortamlar sunuyor. Ayrışmanın, ikiliklerin, karşıtlaşmanın, yönetmenin, öngörmenin, geleneğin, yerleşmenin, konformizmin, doğrusallığın ve öznelliğin yerine, birleşmenin, çoklukların, aradalıkların, yoldan çıkmanın (*deviation*), hayallemenin, farkın, yersizyurtsuzlaşmanın, tekinsizin (*uncanny*), doğrusal olmayanın ve özneyi eritebilmenin temsil oluş farklanmalarını, mimarlık ortamının sosyal, kültürel, etik ve politik farkındalıklarını yeniden gözden geçirmeleri için yaratıcı bir dönüşüm olanağı olarak gündeme getiriyorum. Gelenekten saparak, kendi içkin kaçış dinamiklerinde göçebesel bir önyargısızlıktaki insan sonrası ortamda kendi kavramlarını yaratabilen temsil oluş farklanmaları, yaratılan kavramsal sözlük içeriği tahmin edilemeyen ve bilinmeyen bir atmosferi açığa çıkardığı için, oluş farklanmalarını, görme ve hayalleme yollarını ve temsili yönetmemeyi beraberinde getiriyor. Bütün bu düşünsel çekip çıkarmalarım, elbette bir sonuca varmaya değil, sonuçlanmama meselesine işaret ediyor. Bu anlamda tezin beşinci bölümünü ‘Sonuçlar’ ile değil de, ‘Sonuçlanmama’ üst başlığı ile kavranmasını öneriyorum. Çalışmanın gelebildiği bu orta alanın, mimari temsil ve mimari tasarım dünyası için, bilindik öznelere maddeleşebildikleri yeni bir tür kapma-oluş farklanmalarında saf yaratıcılığı deneyimlemelerine olanaklar alanı açığa çıkarabileceğini düşünüyorum.



Şekil 5.2 : İkinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümler arası ilişki ve çıkarımların izi (Mortaş, 2022).

KAYNAKLAR

- Ackerman, J. S.** (2012). Introduction. In M. Scolari (Aut.), *Oblique Drawing: A History of Anti Perspective* (pp. vii-xiii). Cambridge: The MIT Press.
- Agrest, D. I.** (2000). Representation as Articulation Between Theory and Practice. In S. Allen (Aut.), *Practice: Architecture, Technique and Representation* (pp. 163-178). Amsterdam: The Gordon and Breach Publishers.
- Akkaya Kia, R.** (2016). Atina'daki demokrasiden Orta Çağ'a kadının dünyası ve kadın filozoflar, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 73 (1), 7-20.
- Alemdar, Y. Ş. ve Aydın, S.** (2011). Mimarlıkta anlatı olarak imge, *İTÜ Dergisi/A Mimarlık*, 10 (1), 83-94.
- Allen, S.** (2000). *Practice: Architecture, Technique and Representation*. Amsterdam: The Gordon and Breach Publishers.
- Apaydın, B.** (2019). Palimpsest kavramı ve mekânsal dönüşüm, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9 (2), 90-103.
- Arman, A.** (2002). İmge kavramının sorunsalı üzerine: Flaubert ve Kafka - bovarizm ve kafkaesklik, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 42 (1-2), 197-209.
- Artun, N. A.** (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. İçinde N. A. Artun (Der.), *Sürrealizm-Mimarlık: Mekân Sanatı* (s. 11-57). İstanbul: İletişim Yayınları.
- As, I. & Schodek, D.** (2008). *Dynamic Digital Representations in Architecture: Visions in Motion*. London: Taylor & Francis.
- Aslan, M.** (2019). Platon'un Timaios ve Şölen diyaloglarındaki kavramlarına farklı yaklaşımlar, *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 116-123.
- Azap, S.** (2014). Metinlerarasılık: Roland Barthes kuramının at metaforu etrafında uygulanması. İçinde N. Kaya, Ü. Güneş (Der.), *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi, Bildiriler Kitabı IV*, (s. 29-44). Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Bachelard, G.** (2012). *Düşlemenin poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baydar, G.** (2016). Mimarlığın Değişen Gündemi. *E-skop Dergi*. Erişim: 22 Haziran 2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/mimarligin-degisen-gundemi/2802>
- Becker, J.** (2014). Drawn In: The Rendered Visions of Lebbeus Woods. In J. Becker, J.D. Fletcher (Eds.), *Lebbeus Woods: Architect, Drawing Papers 114* (pp. 10-15). New York: The Drawing Center.

- Benhabib, S.** (2005). *Eleştiri, norm ve ütopya: Eleştirel teorinin temellerine dair bir inceleme* (İ. Tekerek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J.** (1986). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H.** (2015). *Madde ve bellek* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bernstein, R.** (1994). Foucault: Critique as a Philosophical Ethos. In M. Kelly (Ed.), *Critique and Power: Recasting the Foucault/Habermas Debate* (pp. 211-241). Cambridge: The MIT Press.
- Betsky, A.** (2011). In A Galaxy Closer Than We Think: Bryan Cantley's Marginal Architecture. In B. Cantley (Aut.), *Mechudzu: New Rhetorics for Architecture* (pp. 40-45). Wien: Springer-Verlag.
- Bingöl, M.** (2018). Pharmakon bağlamında dil felsefesi, *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5 (1), 10-15.
- Bleekere, D. S. & Gerards, S.** (2017). *Narrative Architecture: A Designer's Story*. London: Routledge.
- Braidotti, R.** (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R.** (2014). *İnsan sonrası* (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Burden, E.** (2000). *Visionary Architecture: Unbuilt Works of the Imagination*. New York: McGraw-Hill.
- Cantley, B.** (2011). *Mechudzu: New Rhetorics for Architecture*. Wien: Springer-Verlag.
- Cantley, B.** (2016a). Deconstructive text(s), *Journal of Architectural Education*, 70 (1), 60-61.
- Cantley, B.** (2016b). Deviated Futures and Fantastical Histories. In L. Allen, L.C. Pearson (Eds.), *Drawing Futures: Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture* (pp. 184-187). London: UCL Press.
- Cantley, B.** (2019). Interview with Bryan Cantley. Reflections of narrative architecture in transformational representations on the architectural design studio. Project No: MGA-2018-41686. Istanbul: ITU Coordination Unit of Scientific Research Projects.
- Coates, N.** (2012). *Narrative Architecture*. West Sussex: Wiley.
- Cocteau, J.** (1995). *The difficulty of being* (E. Sprigge, Trans.). New York: Da Capo Press.
- Colomina, B.** (2002). Architectureproduction. In K. Rattenbury (Ed.), *This Is Not Architecture: Media Constructions* (pp. 207-221). New York: Routledge.
- Colquhoun, A.** (2009). Axonometry, Ancient and the Modern. In K. Frampton (Ed.), *Collected Essays in Architectural Criticism* (pp. 292-301). London: Black Dog Publishing.
- Crumley, C. L.** (1995). Heterarchy and the analysis of complex societies, *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 6 (1), 1-5.

- Çelik, E. E. (2017). İnsan ve sonrası, *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, 9, 1-15.
- Çotuksöken, B. (2004). Özne Olarak Mimar. İçinde A. Şentürer, Ş. Ural, A. Atasoy (Ed.), *Mimarlık ve Felsefe* (s. 18-23). İstanbul: YEM Yayın.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar* (B. Yalın ve E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016). Edimsel ve virtüel, *Cogito*, 82, 14-18.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler* (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2009). *İssız ada ve diğer metinler: Metinler ve söyleşiler 1953-1974* (F. Taylan ve H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2007). *Kritik ve klinik* (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve göstergeler* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1993). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. ve Parnet, C. (1990). *Diyaloglar* (A. Akay, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson and R. Galeta, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Demir, B. A. (2020). Yeryüzü ile yeni bir ilişki: Biyosantrizm ve derin ekoloji, *Felsefe Arkivi*, 52, 97-111.
- Dinçer, D. (2017). Düşleri Biriktirmek. *XXI Mimarlık Tasarım ve Mekân Dergisi*. Erişim: 29 Aralık 2019, <https://xxi.com.tr/i/dusleri-biriktirmek>
- Direk, Z. (2016). Jean Paul Sartre - Zeynep Direk İle Felsefe Vakti. *İTÜ Radyosu* (9:28-11:22), Erişim: 10 Haziran 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=6HUYWe0orLw&t=686s>
- Dolin, B. (2005). Matta's Lucid Landscape. In T. Mical (Ed.), *Surrealism and Architecture* (pp. 53-59). New York: Routledge.
- Educalingo (t.y.). Enantiyomorfik. İçinde *Educalingo Sözlük*. Erişim: 30 Mart 2019, <https://educalingo.com/tr/dic-pt/enantiomorfismo>
- Eribon, D. (2016). Gilles Deleuze'ün 'anımsıyorum'u, *Cogito*, 82, 22-26.
- Etymonline (n.d.). İmge (*Image*). In *Online Etymology Dictionary*. Retrieved December 24, 2018, from <https://www.etymonline.com/word/image>
- Etymonline (n.d.). Kart (*Card*). In *Online Etymology Dictionary*. Retrieved June 18, 2020, from <https://www.etymonline.com/word/card>
- Etymonline (n.d.). Ontik (*Ontic*). In *Online Etymology Dictionary*. Retrieved December 4, 2021, from <https://www.etymonline.com/search?q=ontic>

- Ferrando, F.** (2013). Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms: Differences and relations, *Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 8 (2), 26-32.
- Ferraris, M.** (2008). *İmgelem* (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Fletcher, J. D.** (2014). Lebbeus Woods: An Architecture of Dialogue and Resistance. In J. Becker and J.D. Fletcher (Eds.), *Lebbeus Woods: Architect, Drawing Papers 114* (pp. 16-21). New York: The Drawing Center.
- Foucault, M.** (1984). What Is Enlightenment? In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader* (pp. 32-50), (C. Porter, Trans.). New York: Pantheon Books.
- Frascari, M.** (2007). Introduction: Models and Drawings - The Invisible Nature of Architecture. In M. Frascari, J. Hale, B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (pp. 1-7). New York: Routledge.
- Geier, M.** (2009). *Kant'ın dünyası* (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Giorgi, A.** (2009). *A Descriptive Phenomenological Method in Psychology: A Modified Husserlian Approach*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Goffi, F.** (2007). Architecture's Twinned Body. In M. Frascari, J. Hale, B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (pp. 88-98). New York: Routledge.
- Goodchild, P.** (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu politikasına giriş* (R.G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Graafland, A.** (2017). Eleştirelilik Üzerine. İçinde A.K. Sykes (Ed.), *Yeni Bir Gündem İnşa Etmek: Mimarlık Kuramı 1993-2009* (s. 369-390), (G. Akyürek, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Grillner, K.** (2007). In the Corner of Perception: Spatial Experience in Distraction. In M. Frascari, J. Hale, B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (pp. 270-284). New York: Routledge.
- Gündoğdu, H.** (2013). Foucaultcu eleştiri nasıl anlaşılmalı? *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21, 37-54.
- Gür, B. F.** (2019). Mimarlar, Dikkat! Yoğun Eleştiri Alanı. *Manifold*. Erişim: 10 Haziran 2019, <https://manifold.press/mimarlar-dikkat-yogun-elestiri-alani>
- Gürer, T. K.** (2004). *Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi* (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Hamel, C.** (2007). Drawing Lines of Confrontation. In M. Frascari, J. Hale, B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (pp. 201-208). New York: Routledge.
- Han, B.** (2002). *Foucault's Critical Project: Between the Transcendental and the Historical*. Stanford: Stanford University Press.
- Hançerlioğlu, O.** (1988). *Ruhbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Heidegger, M.** (2008). *Varlık ve zaman* (K.H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heynen, H.** (2011). *Mimarlık ve modernite: Bir eleştiri* (N. Bahçekapılı ve R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Hopkins, D.** (2004). *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Husserl, E.** (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders* (H. Tepe, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ichida, Y. ve Zourabichvili, F.** (2016). İki ayrı düşünce olarak Deleuze ve Negri: Bir zenginlik ve bir Şans, *Cogito*, 82, 27-32.
- Işık, O.** (1994). Değişen toplum/mekân kavrayışları: Mekânın politikleşmesi, politikanın mekânsallaşması, *Toplum ve Bilim*, 64-65, 7-38.
- Kahraman, Y.** (2018). Kurucu öge olarak modern özne anlayışının teşekkülü, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 31, 128-144.
- Kaufmann, E.** (1952). Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux and Lequeu, *Transactions of the American Philosophical Society*, 42 (3), 433-564.
- Koç, E.** (2015). Felsefe ve edebiyat, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 105-118.
- Kuçuradi, İ.** (2010). Aristoteles'in ousia'sı ve substans kavramı, *Özne Dergisi*, 11-12, 26-30.
- Kuhn, T.** (2006). *Bilimsel devrimlerin yapısı* (N. Kuyaş, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Lash, S. & Urry, J.** (1994). *Economies of Sign and Space*. London: Sage Publications.
- Mari, B.** (1999). Preface. In M. Wigley (Aut.), *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (pp. 5-6). Rotterdam: 010 Publishers.
- Martin, R.** (2017). Neye Karşı Eleştirel? Ütopyacı Bir Gerçekçiliğe Doğru. İçinde A.K. Sykes (Ed.), *Yeni Bir Gündem İnşa Etmek: Mimarlık Kuramı 1993-2009* (s. 323-336), (G. Akyürek, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Matsumoto, R.** (2016). Speculative Morphology of Recurring Terrains. In L. Allen, L.C. Pearson (Eds.), *Drawing Futures: Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture* (pp. 192-195). London: UCL Press.
- Matsumoto, R.** (2019a). The Aestheticized Interview with Ryota Matsumoto. *Art Dependence Magazine*. Retrieved July 05, 2021, from <https://www.artdependence.com/articles/the-aestheticized-interview-with-ryota-matsumoto-japan/>
- Matsumoto, R.** (2019b). The Alchemy of Oblique Topography. *Interalia*. Retrieved July 05, 2021, from <https://www.interaliomag.org/audiovisual/ryota-matsumoto/>
- Matsumoto, R.** (2020). Interview with Ryota Matsumoto. *Nunum*. Retrieved July 04, 2021, from <https://www.nunum.ca/blog/ryotamatsumoto>
- McCulloch, W. S.** (1945). A heterarchy of values determined by the topology of nervous nets, *Bulletin of Mathematical Biophysics*, 7 (2), 89-93.

- Merriam-Webster** (n.d.). Hyle. In *Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved December 3, 2021, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hyle>
- Merriam-Webster** (n.d.). Nüve (Kernel). In *Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved December 4, 2021, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/kernel>
- Mical, T.** (2005). Introduction. In T. Mical (Ed.), *Surrealism and Architecture* (pp. 1-10). New York: Routledge.
- Michelis, M. D.** (2002). Plates: Postmodern Roots. In T. Riley (Ed.), *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection* (pp. 99-146). New York: The Museum of Modern Art.
- Mortaş, M.** (2012). 'İnsan' ve 'Varlık' aradallığında mimari bir yolculuk (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Mucci, M.** (2016). The Fall and the Rise: Lebbeus Woods' Metaphorical and Narrative Drawings. In L. Allen, L.C. Pearson (Eds.), *Drawing Futures: Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture* (pp. 155-161). London: UCL Press.
- Nalbantoğlu, H. Ü.** (2008). Nedir Mekân Dedikleri. İçinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. Uz (Der.), *Zaman ve Mekân* (s. 88-105). İstanbul: YEM Yayın.
- Nigianni, B.** (2007). Architecture as Image-Space-Text. In M. Frascari, J. Hale, B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (pp. 253-260). New York: Routledge.
- Ojalvo, R.** (2011). Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak. *E-skop Dergi*. Erişim: 26 Aralık 2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-mimarligin-oteki-yuzunu-aramak/433>
- Önal, G. K.** (2011). Yaratıcılık ve kültürel bağlamda mimari tasarım süreci, *Uludağ Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 16 (1), 155-162.
- Özcan, E. ve Güneş, F.** (2021). Deleuze ve Guattari'de dramatizasyondan arzulama makinelerine öznellik üretimi, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 24 (2), 288-319.
- Padilla-Díaz, M.** (2015). Phenomenology in educational qualitative research: Philosophy as science or philosophical science?, *International Journal of Educational Excellence*, 1 (2) 101-110.
- Panofsky, E.** (2013). *Perspektif: Simgesel bir biçim* (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Patton, P.** (2016). Demokratik-oluş, *Cogito*, 82, 144-163.
- Pérez-Gómez, A.** (1983). *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge: The MIT Press.

- Pérez-Gómez, A.** (2007). Questions of Representation: The Poetic Origin of Architecture. In M. Frascari, J. Hale, B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (pp. 11-22). New York: Routledge.
- Pérez-Gómez, A.** (2018). Surrealism and Architectural Atmosphere. In N. Spiller (Ed.), *Celebrating the Marvellous: Surrealism in Architecture, Architectural Design*, 88 (2), 25-29.
- Plattner, H., Meinel, C., & Leifer, L.** (2010). *Design Thinking: Understand - Improve - Apply*. New York: Springer Science & Business Media.
- Pollmeier, K.** (2014). El Lissitzky's Multilayer Photographs: A Technical Analysis. *An Online Project of The Museum of Modern Art*. Retrieved July 18, 2020, from <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Pollmeier.pdf>.
- Reynolds, J. M.** (2004). Pragmatic humanism in Foucault's later work, *Canadian Journal of Political Science*, 37 (4), 951-977.
- Rion, G.** (2021). Nigel Coates: Gamma Tokyo, 1985. *Frac Centre-Val de Loire*. Retrieved June 10, 2021, from https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/coates-nigel/gamma-tokyo-317.html?authID=232&ensembleID=674
- Salur, B.** (2016). Hegel'in Kant eleştirisi: Hukuk felsefesi, *Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademik Dergisi*, 1 (1), 12-20.
- Sartre, J. P.** (2017). *İmgelem* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Scolari, M.** (2012). *Oblique Drawing: A History of Anti Perspective*. Cambridge: The MIT Press.
- Sealy, P.** (2019). Review: Montage and the metropolis: Architecture, modernity and the representation of space, by Martino Stierli, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 78 (3), 364-367.
- Sesli Sözlük** (t.y.). İmplant. İçinde *Sesli Sözlük*. Erişim: 13 Mart 2019, <https://www.seslisozluk.net/implant-nedir-ne-demek/>
- Sherman, B.** (2018). Cultivating the rhizome: Coaching (through) assemblage, Conference Paper, *Annual Meeting of the American Educational Research Association (AERA)*, New York, USA: April 12.
- Shojaee, S. M. & Saremi, S. A.** (2018). Explaining the methods of architecture representation using semiotic analysis (Umberto Eco's theory of architecture codes). *International Journal of Architecture and Urban Development*, 8 (3), 33-48.
- Sözer, Ö.** (1976). *Edmund Husserl'in Fenomenoloji'si ve Nesnelerin Varlığı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Spiller, N.** (2018). A Glimpse into Bryan Cantley's Thirdspace. In N. Spiller (Ed.), *Celebrating the Marvellous: Surrealism in Architecture, Architectural Design*, 88 (2), 92-97.
- Spiller, N.** (2016). *Architecture and Surrealism: A Blistering Romance*. London: Thames & Hudson.

- Spiller, N.** (2011). Drawing Strength from Machinery. In B. Cantley (Aut.), *Mechudzu: New Rhetorics for Architecture* (pp. 4-6). Wien: Springer-Verlag.
- Stasiowski, M.** (2018). Architecture in revolt: Lebbeus Woods's Underground Berlin, *4th Mediated City Conference*, Istanbul, Turkey: November.
- Stierli, M.** (2018). *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press.
- Stoppani, T.** (2007). Translucent and Fluid: Piranesi's Impossible Plan. In M. Frascari, J. Hale, B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (pp. 99-108). New York: Routledge.
- Şentürer, A.** (2004). *Mimarlıkta Estetikte Tasarımda Eğitimde Eleştirel Yaklaşım*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Tafari, M.** (1987). *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge: The MIT Press.
- Tanyeli, U.** (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tepe, H.** (2003). Giriş. İçinde E. Husserl (Aut.), *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* (s. 7-29). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Topakkaya, A.** (2009). E. Husserl'de noema ve noesis kavramları, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 7, 121-136.
- Topdemir, H. G.** (2009). Felsefe nedir? Bilgi nedir? *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, 23 (1), 119-133.
- Topkaya, A. E. & Güneş, H.** (2013). Bakterilerde epigenetik, *N.K.Ü. Uluslararası Temel ve Klinik Tıp Dergisi*, 1 (1), 67-73.
- Tümertekin, Z.** (1988). El Lissitzky. *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayını*. Erişim: 18 Temmuz 2020, <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-144709567333076244.pdf>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri** (t.y.). Apolitik. İçinde *Genel Türkçe Sözlük*, Erişim: 3 Aralık 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri** (t.y.). Düşüncel. İçinde *Genel Türkçe Sözlük*, Erişim: 11 Ocak 2020, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri** (t.y.). Nüve. İçinde *Genel Türkçe Sözlük*, Erişim: 4 Aralık 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türkgeldi, K.** (2015). Hareket-imge ve zaman-imge kavramları doğrultusunda '21 Gram'a bir bakış, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 24, 114-131.
- URL-1** <<https://lionofchaeronea.tumblr.com/image/175815578903>>, erişim tarihi 18.11.2020.
- URL-2** <<https://www.shutterstock.com/image-vector/theseus-ariadne-against-minotaur-labyrinth-129847448>>, erişim tarihi 20.11.2020.

- URL-3** <<https://www.gonnelli.it/it/asta-0026/piranesi-giovanni-battista-il-campo-marzio-del.asp>>, erişim tarihi 14.09.2020.
- URL-4** <http://www.artchive.com/artchive/B/boccioni/boccioni_drawing.jpg.html>, erişim tarihi 12.07.2020.
- URL-5** <<https://www.moma.org/collection/works/79040>>, erişim tarihi 10.07.2020.
- URL-6** <<https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/>>, erişim tarihi 14.07.2020.
- URL-7** <<https://www.monmouth.edu/departement-of-english/documents/max-ernsts-post-world-war-1-studies-in-hysteria.pdf/>>, erişim tarihi 14.07.2020.
- URL-8** <<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/13351/1/top-five-bauhaus-art-as-life>>, erişim tarihi 13.07.2020.
- URL-9** <<https://www.redalyc.org/pdf/653/65349338014.pdf>>, erişim tarihi 16.07.2020.
- URL-10** <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/marianne-brandt/>>, erişim tarihi 16.07.2020.
- URL-11** <<https://designobserver.com/feature/why-tatlin-can-never-go-home-again/38317>>, erişim tarihi 20.07.2020.
- URL-12** <<https://de.wikipedia.org/wiki/Merzbau>>, erişim tarihi 13.12.2018.
- URL-13** <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Disquieting_Muses>, erişim tarihi 21.07.2020.
- URL-14** <<https://collections.artsmia.org/art/2241/through-birds-yves-tanguy>>, erişim tarihi 23.07.2020.
- URL-15** <<https://www.mutualart.com/Artwork/The-Hanged-Man/F479864F1412490A>>, erişim tarihi 25.07.2020.
- URL-16** <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/09/15/underground-berlin-the-film-treatment/>>, erişim tarihi 27.06.2021.
- URL-17** <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/09/15/underground-berlin-the-film-treatment/>>, erişim tarihi 28.06.2021.
- URL-18** <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/09/15/underground-berlin-the-film-treatment/>>, erişim tarihi 28.06.2021.
- URL-19** <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>>, erişim tarihi 28.06.2021.
- URL-20** <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>>, erişim tarihi 28.06.2021.
- URL-21** <<https://www.facebook.com/Formula-474516022600890>>, erişim tarihi 30.12.2019.
- URL-22** <<https://www.facebook.com/Formula-474516022600890>>, erişim tarihi 29.12.2019.
- URL-23** <<https://www.facebook.com/Formula-474516022600890>>, erişim tarihi 30.12.2019.

- URL-24** <<https://www.facebook.com/Formula-474516022600890>>, erişim tarihi 28.12.2019.
- URL-25** <<https://www.bryancantley.com/shop/p/sur-face-excavators>>, erişim tarihi 05.08.2022.
- URL-26** <<https://www.ryotamatsumoto.com/>>, erişim tarihi 15.07.2021.
- URL-27** <<https://www.ryotamatsumoto.com/>>, erişim tarihi 17.07.2021.
- URL-28** <<https://www.ryotamatsumoto.com/>>, erişim tarihi 19.07.2021.
- URL-29** <<https://www.ryotamatsumoto.com/>>, erişim tarihi 19.07.2021.
- Uzunlar, B.** (2017). Deleuze'ün Artaud okumasında içkin yaşam arayışı, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 29, 195-214.
- Vesely, D.** (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge: The MIT Press.
- Walsh, L. & Boyle, C.** (2017). From Intervention to Invention: Introducing Topological Techniques. In L. Walsh and C. Boyle (Eds.), *Topologies as Techniques for a Post-Critical Rhetoric* (pp. 1-16). Cham: Palgrave Mcmillan.
- Wang, M.** (2013). Lebbeus Woods, Architect. *Art Forum*. Retrieved June 11, 2021, from <https://www.artforum.com/print/previews/201301/lebbeus-woods-architect-38334>
- Woods, L.** (1992). *Anarchitecture: Architecture is a Political Act*. New York: St.Martin's Press.
- Woods, L.** (2009). Fluid Space. Retrieved June 17, 2021, from <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/28/fluid-space/>
- Yalçın, R.** (2015). Eleştirel teori: Hiper/epokhal kriz, eleştiri ve poiēsis, *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 52, 137-171.
- Yalım, B. & Koyuncu, E.** (2017). Çevirmenin Notu. İçinde G. Deleuze (Aut.), *Fark ve Tekrar* (s. 5-7). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Yavuz, O.** (2018). Pürüzsüz yüzeyler: Köken temsiliyeti olarak vesikalık fotoğrafın söylemi, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8 (2), 406-421.
- Yücefer, H.** (2016a). Gilles Deleuze: Ortadan başlamak, *Cogito*, 82, 5-10.
- Yücefer, H.** (2016b). Potansiyelleri düşünmek: Deleuze'de virtüellik, oluş ve tarih, *Cogito*, 82, 87-118.
- Žižek, S.** (2002). *Kırılğan temas* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

EKLER

EK A: Bryan Cantley Röportajı





EK A: Bryan Cantley Röportajı⁵⁹

1- Dönüşüm metaforu yirminci yüzyıl öncesinde oluşturulan mimari temsil ortamında da bahsedebileceğimiz bir metodolojik tutum olmuş mudur? Öyleyse değişim, dönüşüm kavramı mimari temsilin tarihselliği bağlamında hangi örnekler ile karşımıza çıkmaktadır, bunun kuramsal temellenmesi ne olabilir?

BC: Öyle olduğuna inanıyorum, her ne kadar disiplin bu tür dönüşümsel süreçlerle doyurulmuşsa da, spesifik örnekleri tam olarak belirtmek zor olurdu. Kendi işim açısından, nesne ve zemin arasındaki ilişkiyi bozan erken morphosis çizimleri, çizim tipolojisinin dönüşümündeki fikirlerin oluşmasında kritikti. [6. Sokak ev çizimleri, Cedar Sina Kanser Tedavi Merkezi çizimleri, Was Ev çizimleri vb.]

(I believe so, though the discipline is saturated with such transformational processes, it would be difficult to pin specific examples down. In terms of my own work, early Morphosis drawings that broke down the relationship between object and ground were critical in forming opinions in the transformation of the drawing typology. [6th street house drawings, Cedar Sinai Cancer treatment center drawings, Was House drawings, etc])

2- Prostetik mimari temsil ortamının zamanmekânsal tasarım algısında benimsediği eleştirel tutumlar nelerdir?

BC: Prostetik (protez-oluş) mimari temsili, mimari nesneyi mevcut bir sistemin üzerine eklememize izin verecek bir araç olarak kabul edersek, o zaman prostetik mimari temsil, mekânsal tasarımı ve daha da önemlisi algısını genişletmek için benzer araçları kullanırdı. Çağdaş (karşıt geçicilik) bir parazit olan prostetik, mekânsal kavramları görmenin, bükmenin (esnetmenin) ve okumanın bir yolu olarak algıların ve tasarım tipolojilerinin başkalaşmalarına izin verir.

(If we assume the prosthetic architectural representation as a vehicle to allow us to superimpose the architectural object onto an existing system, then it would extend to use similar vehicles to expand spatial design, and more importantly its perception. A [con]temporary parasite, the prosthetic allows for alterations of perceptions and typologies of design as a way of seeing, bending, and reading spatial concepts.)

3- Makineleşen vizyoner mimari temsillerin kurguladıkları yaşantı strüktürleri ile mimari makineler (architectural machines) olarak literatürde yer bulan kavram arasında kuramsal bir anlatı farklılığı bulunmakta mıdır? Neden terminolojide ‘mimari makine’ terimi kullanılmasına ihtiyaç duyulmuştur?

BC: Terimin (edebi) kullanımı ile ilgili konuşamam, ancak bunun daha çok bu kavramların işlevselliği ve ifadesi ile ilgili olduğunu düşünüyorum.

(Bana) mimari makinenin en bariz ilişkisi ve en gerçek benzetmesi gibi görünüyor. Bu nedenle, yazılı sözcüğün gücü, sözü edilen biçimsel manipülasyon için bir prensip

⁵⁹ “Ek A: Mimarlarla Yöneltilen Araştırma Soruları, Bryan Cantley Röportajı”, Dönüşüm Temsillerindeki ‘Anlatı Mimarı’ının Mimari Tasarım Stüdyosundaki İzdüşümleri, İTÜ Bilimsel Araştırma Projesi 2. Ara Raporu, Proje No: MGA-2018-41686.

olarak kabul edilir. Protez için BaCl, makine, gerçek veya ima edilmiş olsa bile, kinetik adaptasyonların en belirgin (ve tartışabiliriz ki, en baştan çıkarıcı ve en dürüst) tezahürü/dilidir. Romantizm, kinetik / mobil işlevselliklerden bağımsız olarak, bu tür eğilimleri ifade etme ihtiyacından gelir.

(I cannot speak to the literary use of the term, though I think it was more about the functionality and expression of such notions.

It would seem [to me] to be the most obvious relationship, and the most literal analogy of the architectural machine. Hence the power of the written word as a precept for any following formal manipulations. BAcl to the prosthetic, the machine is the most obvious [and I might argue the most seductive and the most honest] manifestation/language of kinetic adaptations, whether real or implied. The romanticism comes from the need to express such tendencies, regardless of kinetic/mobile functionalities.)

4- Kendi kendisini yenileyebilen prostetik yarı insan yarı makine oluşların kamusallığını değerlendirecek olursak, dijital kentsel algılamalarda ne gibi sosyal ve politik dönüşümleri hayal edebiliriz?

BC: Sanırım bu kaynağa bağlı - mekanik adaptasyonlara dayanan cyborg insanı mı yoksa tersi mi? Sanki, dönüşümlerin tipolojisi ev sahibi biçimden gelir. Ayrıca AI vs NI vs AEI soruları da var- ve bu kararlar için kaynak kodunu kim yazıyor? İktidar ve ulusal etik kurallarının çiğnenmesinin sonucunu zaten görüyoruz. Ayrıca siyasi yapıları devirmek için izin veren uluslararası/ idari makine teknolojilerindeki kalıntılar [hileli / müdahale edilen seçimler]

(I suppose it would depend on the source- is the cyborg human based with machinic adaptations, or the reverse? The typology of transformations would come from the host form, as it were. There is also the question of AI vs NI vs AEI – and who is writing the source code for such decisions? We already see the result of national overwriting of the codes of ethics and ruling. As well as the residues from international/governmental machine technologies allowing for overthrows within political structures [rigged/interfered elections])

5- Melezleşen dönüşüm temsillerini, dönüşüm metaforunun radikalleşmesi olasılığı bağlamında düşünecek olursak, mimari temsil ve böylelikle mimari tasarım ortamını bekleyen endişeler veya çekinceler bulunmakta mıdır?

BC: Yukarıda verilen sorunun cevabına bakınız.

Kod çizimi nesne çiziminden öncelikli olduğunda, her zaman gerginim. Bu durum seçimlerin etiği ve söz konusu seçimlerin/ kalıntıların insancılığına doğru önemsizleşir. Hala esas olarak el çizimleri üretmemin sebeplerinden biri. Bir çizim aracı olarak bilgisayarın kolaylık sağlamasının hayranı değilim. Hala, kanımca insani seçim faktörüne ihtiyacı var.

(See above.

Always nervous when drawing the code take precedence over drawing the object. It comes down to the ethics of choices, and the humanity of said choices/residues. One of the reasons I still mainly produce hand drawings. I am not enamored by the facility of the computer as a drawing agent. It still, in my opinion, needs the humanity choice factor.)

6- Vizyoner mimari temsil ortamınıza dair gelecek mimari ve kentsel tasarım eylemlerini özgürleştirme potansiyeline sahip en önemli kuramsal anlatılar neler olabilirler?

BC: Yaptığım hiçbir şeyin, herhangi bir şeyden özgürleştirme gücü olduğunu sanmıyorum.

Öğrencilerin görüntünün (imajın) ‘güzelliğinin’ ötesini görmelerini ve konuştukları şeye daha yakından bakmalarını ve böylece mekânı kavramalarını sağlamayı umuyorum. Çizimlerim, mimari disiplindeki çizimin politik yapısını çizme eylemini gözden geçirir ve mimarın kendi çalışmalarındaki rolünde eleştirel bir geçiş sağlar. Ama bu, beni frenleyecek herhangi biri için faydalı olur muydu, bunu bilmiyorum.

(I don't think that anything I am doing has the power to free anyone of anything.)

I do hope that it allows students to see beyond the 'beauty' of the image, and look closely at the way in which they are talking about, and thus conceiving of space. My drawings look at the act of drawing the political nature of the drawing in the architectural discipline, and provide a critical pass at the role of the architect in their own work. But I don't know if this is useful to anyone but me.)

7- Beden/mekân algısı bağlamında karşılaştığımız ‘giyilebilir bilgisayar programlamaları’ ile ‘nanoteknolojik eşzamanlılıkta bir çok yerde bulunabilmeye imkan veren teknolojiler’in temel mimari temsil soyutlamaları hangi metodolojiler ile görselleştirilmektedirler?

BC: Soruyu anlamadım / buna cevap verecek doğru kişi olup olmadığını bilmiyorum.

(I don't understand the question/don't know if I am the right one to answer this.)

8- Mimari temsil çalışmalarınızın her mimar tarafından kolaylıkla okunamıyor olduğunu düşünürsek, tasarladığınız temsil ortamının araçsal sözlüğü hangi teknik-teorik bileşenleri içerir? Özetle bu temsilleri neye göre nasıl kuruyorsunuz?

BC: Bu iyi bir soru, bu formatta açıklamaya çalışılması gerçekten çok uzun cevapları olan bir soru.

Kelimelerim birçok doğrudan / dolaylı bilgi sistemine dayanıyor. Güney Amerika'nın kırsal kesimlerinde büyürken, babamın tekstil fabrikasındaki tarım ekipmanları, yol makineleri ve geniş bir oda büyüklüğündeki cihazlarına maruz kaldım. Bu harika ve karmaşık, bina büyüklüğündeki yapılar bende kalıcı bir etki bıraktı. Noktaları birbirine bağlayacak kelimeler / yöntemler olmasa da, “mimari” ve “makine” nin aynı anlama gelebileceği konusunda daha büyük bir anlayışa sahip oldum.

Küçük yaşlardan itibaren görsel bir dil öğrencisi olarak [çizgi romanlar TV'nin yanı sıra, 70'li yıllarda güneyde bir genç olarak erişebildiğim tek medyaydı], deneyimlenenden görüleni hiçbir zaman ayırmadım. Hafif bir disleksi vakası yaşadığımda, doğal olarak yazılı kelimedden bir miktar geri çekildim ve grafik dil(ler)ine doğru yöneldim.

Sözü edilen, küçük bir paragrafa indirgendi, çevremdeki görsel dünyayı sürekli olarak yeniden yapıyorum ve karmaşık, katmanlı mimari dünyalar inşa etmek için bu anlık analiz ve kataloglama yöntemini kullanıyorum. Makine dilinin bir öğrencisi olduğum için, bahsedilen makinelerin özlerinin mimarimde ve onun dökümantasyonunda görünmesine izin vermeye gayret ediyorum.

(This is a good question, one with answers that are really too long to go into in this format. My vocabularies are based on many systems of direct/indirect information. Growing up in the rural south US, I was exposed to farm equipment, road making machines, and large room size apparatus from my father's textile plant. These wonderful and complicated, building size constructs left a permanent impression on me. Though I did not have the words/methods to connect the dots, I had a greater an understanding that "architecture" and "machine" might mean the same thing.,

Being a student of visual language from an early age [comics were the only media besides TV that I had access to as a youngster in the south in the 70's], I never really segregated that which was seen from that which was experienced. Having a slight case of dyslexia, I naturally withdrew a bit from the written word, and gravitated towards graphic language[s]. That said, and reduced down to a small paragraph, I constantly deconstruct the visual world around me, and use that method of instant analysis and cataloging to construct complex, layered architectural worlds. Since I am a student of the machine language, I strive to allow the essences of said machines to appear in my architecture and its documentation.)

9- Vizyoner temsil-tasarım ortamınız bağlamında düşünecek olursak, Gilles Deleuze'ün "yersiz-yurtsuzlaşma" (*detrterritorialisation*), Rosi Braidotti'nin "insan-sonrası eleştirel kuram" (*posthumanist critical theory*) ve Michel Foucault'nun "dinamik normalleşme" (*dynamic normalisation*) kavramları hakkında ne düşünüyorsunuz?

BC: Yersiz-yurtsuzlaşma: Deneyisel bir dünyada yaratmanın / yaşamının doğal bir koşulu olarak gözüktür. Çizimler, indirgemenin mimari kriz alanlarını terketmişlerdir... mimari nesneler "bir yapıya benzeyen" geleneksel estetik rollerinden ayrılmışlardır.

İnsan sonrası eleştirel kuram: Tanıdık değil.

Dinamik Normalleştirme: Ne yazık ki makinelerin yaptığı şeyin bu olduğunu düşünüyorum, hem toplumsal hedefleri hem de maksimum verim için girdiyi azaltan makineler olarak içsel niteliklerinden dolayı. Çizimler aslında tam tersini yapabilir. Hem girdi hem de çıktıyı maksimize etmeye çalışırlar, katlanarak. Makine nesneleri / mimarisi kontrol ile ilgilidir, ancak kontrol genellikle içseldir ve ifade edilir, ve çoğu zaman parametreleri çok fazla kan kaybetmez.

Umarım bunlar yeterli olacaktır. Aşırı ve çok fazla teslim tarihleri ile meşgulüm ve bu sorulara gerçekten cevap verilmesi gerektiği gibi cevap vermeye ayıracak zamanım şu anda bulunmuyor. Kısa cevaplamalar kabul edilebilir ise daha ileri araştırmalara hitap etmekten mutlu olurum. Çalışmalarıma yönelik ilgi için teşekkür ederim.

(Deterritorialization- seems a natural condition to create/dwell in an experimental world. The drawings have left their territory of the architectural crisis of reduction... the architectural objects have departed from their traditional aesthetic roles of "looks like a building"

Posthumanist Critical Theory- not that familiar.

dynamic normalization- I [sadly] think this is what the machines do, both in terms of their social goals, as well as from their intrinsic nature as machines to reduce input for maximum output. The drawings may in fact do quite the opposite. They attempt to maximize both input and output, exponentially so. The machine objects/architecture are about control, but often the control is internal, and expressed, and often do not bleed much past their parameters.

I hope these will suffice. I am under several extreme deadlines and don't have time at the moment to devote to answering these like they really need to be answered. I am happy to address further inquiries if brief answers are acceptable. Thank you for the interest in my work.)





ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Mustafa MORTAŞ

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2007, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2012, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2005 . Stajyer, Akant Mimarlık Restorasyon
- 2006 . Mimarlık Öğrencisi, Ani Mimarlık Restorasyon
- 2007 . Mimar, Choral Mimarlık
- 2008 . Mimar, Mimyapı Mimarlık
- 2010-2011. Mimar, K Yapı
- 2012-2013. Y.Mimar, Atelier 4e4
- 2013 . Y.Mimar, Kutup Planlama
- 2013-2014. Y.Mimar, Kameroğlu İnşaat
- 2015-2016. Y.Mimar, ROAD Mimarlık
- 2016- . Öğretim Görevlisi, Bilgi Üniversitesi
- 2017 . Öğretim Görevlisi, Nişantaşı Üniversitesi
- 2017-2018. Öğretim Görevlisi, Yeni Yüzyıl Üniversitesi
- 2018-2021. Öğretim Görevlisi, İstanbul Aydın Üniversitesi
- 2018-2021. Araştırmacı, “Dönüşüm Temsillerindeki ‘Anlatı Mimarlığı’nın Mimari Tasarım Stüdyosundaki İzdüşümleri”, İTÜ BAP Koordinasyon Birimi, Genel Araştırma Projesi, Proje No: MGA-2018-41686.
- 2019 . Honorable Mention Prize in Professional Category, Building 4Humanity Design Competition 2019 (with Ahmet Talha Çağlar and Betül Öz)
- 2021-2022. Öğretim Görevlisi, Gelişim Üniversitesi
- 2022- . Öğretim Görevlisi, Medipol Üniversitesi

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Mortaş, M.**, Dursun Çebi, P. (2023). From Actualization To Virtuality: Differentiations Of Becoming In Bryan Cantley's Critical Architectural Representation, *ITU A|Z Journal of The Faculty of Architecture* (Kabul almış makale).

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- Dursun Çebi, P., **Mortaş, M.**, Asar, H. (Der.) (2021). *Temsili Tasarlamak: Mimari Temsilin Deneyimsel Atölye İzdüşümleri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- **Mortaş, M.** (2017). *'İnsan' Ve 'Varlık' Aradallığında Mimari Bir Yolculuk: Mimarlık Pratiğine Dair Ontiko-ontolojik Düşünümler*, Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- **Mortaş, M.**, Tezer, Ç. (2014). Organizma Sürdürülebilir Mi?. İçinde A. Şentürer, N. Paker, Ö. Berber, A. Şenel (Der.) *İstanbul İçin Öngörüler: Taarla - İTÜ Mimari Tasarım Araştırma Laboratuvarı Çalışmaları* (s. 98-101). İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- **Mortaş, M.** (2011). Kamusal mekânın ümitsizliği, *TOL Mimarlık Kültürü Dergisi*, 9-10, 56-62.
- **Mortaş, M.** (2008). Yeniden Doğuş: Reddeden sinema, *Altyazı Sinema Dergisi*, 73, 88-89.
- **Mortaş, M.** (2007). Durgun Yaşam: Geçmişte kalan kente, geçmişten gelen öyküler, *Altyazı Sinema Dergisi*, 62, 88-89.
- **Mortaş, M.** (2006). Cennette Savaş vs. Kan: Meksika'nın ölüm onunları ya da alt kültürün cinsel organları, *Altyazı Sinema Dergisi*, 52, 98-99.
- **Mortaş, M.** (2005). Yay: Ok, 'yay'dan çıktı..., *Altyazı Sinema Dergisi*, 46, 52-53.
- **Mortaş, M.** (2005). Gilles'in Karısı: Aksiyon-reaksiyon, *Altyazı Sinema Dergisi*, 46, 88-89.
- **Mortaş, M.** (2005). Hotel Rwanda: Ayrılırken ağlar, otobüstayken izler: Avrupa, *Altyazı Sinema Dergisi*, 44, 82-83.
- **Mortaş, M.** (2005). Tony Takitani: 'Modernizm öldürür' ya da are you alone?, *Altyazı Sinema Dergisi*, 43, 88-89.
- **Mortaş, M.** (2005). Fedakâr Kız: Düşünce ve tin, *Altyazı Sinema Dergisi*, 42, 90-91.
- **Mortaş, M.** (2005). Üç Sıradışı: Gökten 'boğazınızda kalacak' üç elma düştü!, *Altyazı Sinema Dergisi*, 41, 54-57.

- **Mortaş, M.** (2004). Motosiklet Günlüğü: Rusya'nın 'Che' jetonları, *Altyazı Sinema Dergisi*, 34, 34-37.
- **Mortaş, M.** (2004). Zatôichi: Eski Japonya'yı 'yeni'de yorumlamak, *Altyazı Sinema Dergisi*, 33, 46-48.
- **Mortaş, M.** (2004). İbrahim Bey ve Kuran'ın Çiçekleri: Bir 'mistik reklam' filmi, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 33, 93.
- **Mortaş, M.** (2004). Terminal: Politika, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 33, 88-89.
- **Mortaş, M.** (2004). Ölüm provası: Kusmuk yedirten merhamet, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 32, 84-85.
- **Mortaş, M.** (2004). Hayatın İçinden: Trenin geçmesini beklemek, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 32, 89.
- **Mortaş, M.** (2004). Gizli Pencere: Bir Johnny Depp - Stephen King filmi, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 31, 88.
- **Mortaş, M.** (2004). Lost In Translation vs. Last Life In The Universe: Chill-out estetiğinin farklı kültür yorumları, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 31, 92-93.
- **Mortaş, M.** (2004). Takvim Kızları: Good bye Great Britain... Hi! 'great' Hollywood, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 30, 94.
- **Mortaş, M.** (2004). "Van Helsing: Efektlerim!... beni sizler yarattınız!", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 30, 89.
- **Mortaş, M.** (2004). Dünyanın En Hüzünlü Müziği: Biraz şov ve abartının hüzne ne zararı olabilir ki?, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 29, 92.
- **Mortaş, M.** (2004). Bin Ay: Gördüm, işte orada!, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 29, 94.

