

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIK DAĞARCIĞININ
ÇÖZÜNÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Melek KILINÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

AĞUSTOS 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIK DAĞARCIĞININ
ÇÖZÜNÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Melek KILINÇ
(502101087)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Arzu ERDEM

AĞUSTOS 2014

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502101087 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Melek Kılınç**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“MİMARLIK DAĞARCIĞININ ÇÖZÜNÜMÜ”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Arzu Erdem**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Yrd. Doç. Dr. İffet Hülya Arı**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Bülent Tanju**
Mardin Artuklu Üniversitesi

Teslim Tarihi : **AĞUSTOS 2014**
Savunma Tarihi : **2 EYLÜL 2014**

ÖNSÖZ

Sonsuz minnetimin, sözlerimin –özellikle ‘önsöz’lerin- kifayetsizliğiyle gölgeleneceğinden tedirginlik duysam da, sonuçtan ziyade süreci kıymetli ve keyifli kılan sohbetlerimiz ile oluşan bu çalışma vesilesiyle, iyi niyetleriyle, sözlerimin istemeden çektiği perdeyi kaldıracaklarına inandığım eşlikçilerim, en başta, emeğini üzerimden hiçbir zaman eksik etmeyen Dr. Erdem Ceylan'a; hocalarım Prof. Dr. Arzu Erdem, Prof. Dr. Bülent Tanju, Yrd. Doç. Dr. Hülya Arı'ya; dostlarım Elif Sena Akan, Dilara Gökçen Akçay ile birlikte tüm dostlar ‘tezgah’ına; sevgili aileme; yardımlarını esirgemeyen Aytu Çebi, Dr. Hale Gönül ve diğer çalışma arkadaşlarıma gösterdikleri ilgiden, verdikleri destekten dolayı minnet ve şükranlarımı sunar, kendisiyle çalışma fırsatını maalesef değerlendiremediğim hocam Aytanga Dener'i sevgi ve saygıyla yâd ederim.

Eylül 2014

Melek Kılınç

İÇİNDEKİLER

Sayfa

İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1.GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Amacı	9
1.2 Literatür Araştırması.....	10
1.3 Çalışmanın Yöntemi	12
2. MODERN MİMARLIK DAĞARCIĞI ve ÇÖZÜNÜMÜ	13
3. SONUÇ.....	83
KAYNAKLAR.....	89
EKLER	95
ÖZGEÇMİŞ	105

KISALTMALAR

Bknz. : Bakınız
Fr. : Fransızca
İng. : İngilizce
S. : Sayfa

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1.1 : Zaman, Mekân ve güç'ün içkinlik düzlemine göre konumları	8
Sekil 2.1 : Mimarlık disiplininin içkinlik düzlemine göre konumu	20
Şekil 2.2: Alison ve Peter Smithson, Vadi Kesiti Diyagramı, 1954	35
Şekil 2.3: Aldo van Eyck, Ağaç-Yaprak Diyagramı, 1962	35
Şekil 2.4: Kisho Kurokawa, Helix Şehri (1961) ve Nagakin Kapsül Otel Projesi (1972)	35
Şekil 2.5: Cedric Price, Eğlence Sarayı, 1960-1967	36
Şekil 2.6: Guy Debord, Asger Jorn, Çıplak Şehir, 1959	36
Şekil 2.7: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970	36
Sekil 2.8 : OMA, Jussieu Ktaphı Projesi diyagram ve maketleri, 1989	45
Şekil 2.9: SANAA, Rolex Eğitim Merkezi, 2010	48
Şekil 2.10: Greg Lynn, canlandırılmış biçim ve damlacık/leke diyagramları	70

“Bizi hiçbir teoriyi benimsememeye sevk eden

o kutsal içgüdü...”

Fernando Pessoa

MİMARLIK DAĞARCIĞININ ÇÖZÜNÜMÜ

ÖZET

Çalışmanın amacı, mimarlık kuram ve pratiğinin zamanın üretim esaslarına içkinlik düzlemi ile rezonans halinde kalarak bir karşılık verebilme yetisinin var olup olmadığını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda heterojen pratikler alanındaki toplumsal pratiklerden biri olan mimarlığın, modern-sonrası dönemin modernliğe içkin olan, kaosu olumlayan, **güç eksen**i dahilinde pratikler üretimine olanak sağlayan ortamında, sürekli olarak yitirilip yeniden-kurulan karşıtlıklar arası kıvrımların sürekliliğiyle oluşan **içkinlik düzlemi** aracılığıyla, zamanın yeniden düzenleme, dağıtma ve değerlendirme esaslarına verdiği karşılık, kuramsal bir çerçevede incelenmiştir. Çalışmanın odağını, eksenlerin, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan, dünya algılayışı ve kavrayışında büyük değişimlerle sonuçlanan içkinleştirici/dünyevileştirici modern süreçlerde **mimarlık dağarcığı**ndaki izi, ve modern-sonrası dönemin -modernliğin aşkınlık tanımlayan yanlarına olan- eğilimi ile paralellikler gösteren güç ekseninin bu dağarcık üzerinden şekillenecek kuramsal karşılığı oluşturmuştur. Bu bağlamda, içinde bulunulan güncel durumu Deleuzeyen içkinlik düzlemini işaret ederek ele alan Kwinter'ın izinden gidilmiş ve mimarlık dağarcığının dönüşümü **Deleuze**'e başvurularak incelenmiştir.

Modern mimarlık dağarcığında yer alan kavramlar, özellikle zamansal ve mekânsal eksenlerin dünyevî aşkınlık arayışları –mimarlık ideolojisi, söylemi ve üretimi- bağlamında yerli-yurdlulaştırılarak birer **kod** olarak işlev görürken, söz konusu kodların, içkinlik düzlemi ile rezonans halinde kalan bir mimarlığın dağarcığında, -içkinlik düzleminde- birbirleri arasında bir çok bağıntıya olanak verdiği için önemsenen tekilliklerin aşkınlaştırılmalarını ifade etmeleri nedeniyle çözündükleri/yersiz-yurdsuzlaştıkları ve böylelikle aralarında tekrar karşılıklı bağlantılar kurarak melez üretimlere olanak sağladıkları söylenebilir.

Modern mimarlık dağarcığında yerli-yurdlulaşmış her kavramın, her kodun zaman ve mekân eksenlerinde, özne ya da nesneyi aşkınlaştırmak amacıyla aracı olarak mimarlık dağarcığına dahil edildiği ve kodların her birinin ancak diğerinin lehine ve onun üzerindeki hegemonyası ile varlık gösterdiğini söylemek mümkündür. Ancak, güç eksen i dahilindeki üretimlerin yaygınlaştığı, özellikle kuramsal bir çerçevede

yoğun olarak tartışıldığı günümüzde, söz konusu kodların, üretimlerini sürekli değişim halindeki kuvvet ilişkilerine içkin olarak ortaya çıkarma arayışındaki mimarlıkların dağarcığında yerli-yurdlu ve ayrı ayrı bulunması, bununla birlikte bir sentez olarak düşünölmeleri de olanaksızlaşmıştır. Bu durum, iki kod arasında herhangi bir hiyerarşi tanımlamazken, kodlar arasında rizomatik bağlantılar üreterek, her kodun bir diğeriyle yorumlanmasına, açıklanmasına imkân tanır. Kodların melez okumalarına, her birinin yeni bir yorumuna imkan tanıyan kodlar arası bağlantılanma işlemini Fredric Jameson kaşılıklı kodlandırma (transcoding) işleminde açıklar. Söz konusu işlem ile, -Deleuzeyen ifadeyle- tıpkı bir köksap gibi yayılarak genişleyen mimarlık dağarcığının kavramları, birbirleri aralarında kurmuş oldukları bağlantılar nedeniyle hem birbirlerini anıştırırçasına birbirine benzer, hem de tek başlarına bir anlam ifade etmezler. Özellikle, Forty'nin modern mimarlık dağarcığına dahil olmalarının aynı tarihsel koşullar ile olduğunu belirttiğı, zamansal ve mekânsal eğilimlerin mimarlık alanında dünyevî aşkınlıklar bağlamında temel kodlar olarak işe koşulan **tasarım, mekân, form** ve onlarla ilişkide olan **bağlam, şeffaflık, tip** gibi kavramlar, güç eksenini dahilindeki pratiklerde birbirleri arasına net bir sınırın çekilemediğı, kavramların birbiri içinde bulanıklaştığı, birbirleri ile yorumlanabilecekleri, yersiz-yurdsuz bir halde bulunur. Söz konusu bulanıklaşma durumunun, mimarlık dağarcığının, modernliğin aşkınlık barındırmayan içkinlik düzlemine yakın algı ve kavrayışına doğru olan eğilimini; zaman ve mekân eksenlerinin kodlarının karşılıklı kodlandırma (transcoding) işlemine tabi kalarak **çözünümünü** ifade ettiğı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: mimarlık dağarcığı, Kwinter, Deleuze, kod, transcoding, içkinlik düzlemi, yersiz-yurdsuzlaşma

DISSOLUTION OF THE VOCABULARY OF ARCHITECTURE

SUMMARY

The purpose of the study is to present whether architecture has an ability to respond to the production principles of the postmodern period by staying in resonance with the **immanence plane**, or not. For this purpose, the response of architecture, one of the social practice in the field of heterogeneous practices, to re-arrangement, re-distribution and re-consideration of the period through the immanence plane which occurs with the continuum of the folds – that they are always deconstructed and re-constructed between oppositions- is researched in a theoretical framework. The axes' trace (time, space, and force axes' trace) on **the vocabulary of architecture** in the secularizing modern processes that has caused radical changes on the perception and cognition of the world since the second half of the 19th century, and the theoretical response of the postmodern period which presents parallelism with **force axis** with the tendency to the side of modernity which does not identify any transcendency, constitutes the focus of the study. In this context, the transformation of the vocabulary of architecture, by following Kwinter who considers the current situation by implying Deleuzian immanence plane, are analyzed by referring to **Deleuze**.

Vocabulary of architecture are served as a code by the territorialization of them in the context of –particularly- temporal and spatial axes' secular transcendency – the ideology, discourse and production of architecture. These codes are deterritorialized through the vocabulary of architecture that stays resonance with the immanence plane, by the reason of they represents the transcendentalization of singularities which are attributed importance in the immanence plane to enable multiple correlation between each other.

It can be said that, each code territorialized in the vocabulary of modern architecture, were incorporated to the vocabulary as a mediator to make transcendent the subject or the object within the time and space axes. But in the current situation which productions within the force axis has been become widespread, and especially has been discussed in a theoretical framework, it is imposible to exist these codes seperately and territorialized in the vocabulary of

architecture that occurs inherent to the constantly changing vectors relations. While this situation does not identify any hierarchy between codes, it enables the codes to interpret and explain with each other, by producing new rhizomatic connections between them. Frederic Jameson explain this situation which let the hybrid reading of codes, and interpreting them, with the process of 'transcoding'. With the process of transcoding, in Deleuzian context- the concepts of vocabulary of architecture spread like a **rhizom**. By the reason of the rhizomatic connections between them, both they remind each other and they do not denote anything alone. Thus, **design, space, form** what Forty remarked that they were incorporated the vocabulary of modern architecture in the same historical conditions and **context, transparency, type** which they are in relation with them and were employed as fundamental codes in the context of temporal and spatial tendencies' secular transcendencies, are existed in a blurred situation that not taken a clear boundary between the concepts, in the practices of the force axis. It can be said that this blurred situation denotes the transformation towards perception and cognition of the world that close to the immanence plane which does not involve any transcendence, in other words, **the dissolution of vocabulary of architecture** in the postmodern period. This situation can be exemplified with the architecture that which leans to interdisciplinary filed. However, at this point, it is important to indicate that architecture, which only involve knowledge of 'doing' until modern times, leaned to the different disciplines for its own theoretical background and used them to legitimate its own transcendent discourse. At the same time, the process of transferring between the theory and the practice enables the process of transcoding in the both sides.

Additionally, in the current situation the field of heterogeneous practices can be formed by the axes, through the transcendentalization of the concepts by the discourses that no identified any transcendency, in other words, through the 'discourse of immanence'.

In this context, for this study, the impossibility of drawing clear boundaries between the concepts, the trends, the periods has been remarkable and while analyzing the transformation of the vocabulary of architecture, in the most basic, try to present that the reality that expressions of clarity in the theory and practice of architecture are illusions. So, it is attempted to imply that the dissolution of the 'illusion of clarity' in the current situation. On the contrary of connections that identified on the frame of transcendent discourse, every theory and practice are the productions of unexpected and unpredictable connections, thus the code of 'reading radically the history and the theory of architecture through such dualisms like thesis-anti-thesis,

before-after' is dissolved. In this context, it can be said that the axes that mentioned in the study (time axis, space axis, and force axis), in the current situation, draw hybrid paths, with increasing frequency.

Thus, architecture, placed in the split between theory-practice since the process of modernism, resists the immanence plane with the codes, like resistance of every production that resist to be permanent. So every code that dissolved by the immanence plane, can be employed as a code again after a long process of stratification. An architectural object through its own material reality, its own stable materiality, brings into balance the concepts' unstable topology, so they are reproduced again as a product of the transcendent discourse. However, the empirical vectors of life, expose to transcendent object the immanence process, and the discourse is dissolved.

Keywords: vocabulary of architecture, Kwinter, Deleuze, codes, tanscoding, immanence plane, deterritorialization.

1.GİRİŞ

“Kaosa karşı girilen kavga

düşmanla belli bir yakınlık olmaksızın yürümeyeceğe benziyor,
çünkü görüşe karşı, hem de **bizi kaosun kendisinden koruduğu**

savındaki görüşe karşı, bir başka kavga geliyor

ve daha bir önem kazanıyor.”

G.Deleuze - F. Guattari

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönem, farklı bağlamlarda farklı tanımlarla (tüketim toplumu, sanayi sonrası toplum, postmodern toplum, vs...) anılmaya başlamışsa da hepsinin ortak noktası önceki dönemden (modern dönem) farklı bir toplum yapısının olduğuna dair genel kanıdır. David Harvey'e göre (2006), Kuhn ve Feyerabend'in bilim felsefesi alanında yarattıkları bakış değişikliği (görece bilim anlayışı), Foucault'un tarihte süreksizlik ve farklılık konularına vurgusu, matematik alanında belirlenemezliği vurgulayan gelişmeler (katastrof ve kaos teorileri, fraktal geometri), öteki kavramının değer kazanması, modern dönemden temel bir kopuşa ve yeni bir dönemin karakterine işaret etmektedir (s.21-22). Modern-sonrası dönemde, modern süreçlerle birlikte dünya algılayışında hakim olan hiyerarşik düzen anlayışı, bütüncül söylemler, üst-anlatılar (evrensel genelleyici ilkeler) çözülmüş; parçalılık, belirsizlik, farklılık, karmaşıklık, yerellik ve küresellik, melezlik, heterojenlik, tüketim, iletişim gibi kavramlar üzerinden bir kavrayış hakim olmaya başlamıştır. Modern-sonrası dönem, modern dönemde hakim olan ideolojiye karşı (tek-seslilik, akıl, erkek...) tarih boyunca farklılıkları nedeniyle duyulmamış öteki sesleri ön plana çıkarma ve düzeni öteki sesleri de dikkate alarak üretme eğiliminde olmuştur. Esasen modernliğin doğasını ifade eden, modernliğe içkin bu nitelikler, modern-sonrası dönemde yaygın olan söylem tarafından benimsenir. Giddens (2010) bu durumu, “postmodernlik dönemine girmek” yerine, “modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir başka dönem” olarak yorumlar ve modern-sonrası dönemin, her ne kadar farklı bir düzen tanımlasa da modernlikten bağımsız ve farklı bir postmodernlik üretmediğini vurgular (s.11). Bu bağlamda, modern-sonrası dönem, modernliğin doğasına içkin

olan yapıyla beslenen, ancak yaygın olan söylem tarafından benimsenmesiyle kaçınılmaz olarak sistemleştirme mekanizmaları (her türlü ekonomik, politik, teknolojik üretim sistemleri) ile yoğun bir ilişkiye girerek, belirlediği ideal konuma ulaşma arayışındaki modern dönemin aksine, ideal konum belirlememeyi kendine ideal olarak belirleyen bir dönem olarak karşımıza çıkar. Modern dönemin belirlediği idealin oluşturduğu kutupları böylelikle reddeden modern-sonrası dönem, ikiliklerin bir aradalığını olumlayarak, günümüze kadar uzanan modernizm süreçlerine katılır. “İkili ya da karşıtlıklarla iş gören mantığın” modern dönemin genel özelliği olduğunu belirten Connor (2005); Lyotard, Jameson ve Baudrillard gibi postmodern teorisyenler üzerinden yaptığı postmodern dönem teorileri incelemesinde, söz konusu dönemin düzen, hiyerarşi, özne ve nesne aşkınlıkları üzerine inşa edilmiş modern dönemin aksine, karmaşıklıklar, çelişkiler, farklılıklar ve bir aradalıklar barındıran, hiçbir aşkınlık tanımlamayan, düzensizlik ve anarşi doğuran yapısına vurgu yapar (118-119). Benzer şekilde Hardt ve Negri de (2012), postmodern dönemi “modern egemenliğin bütün gelişim seyri açısından bir kopuş önermesi” nedeniyle önemli bulurken, modern egemenliğin “Ben ve Öteki, beyaz ve siyah, içerisi ve dışarı, yöneten ve yönetileni tanımlayan bir dizi ikili zıtlıklar”ın dünyasıyla işlediğini vurgular (s.153). Hardt ve Negri (2012) bununla birlikte, modernliğin “tek-tip ve homojen bir şey değil, en azından iki ayrı ve çatışan gelenek tarafından kurulmuş” olması nedeniyle postmodernlik mefhumunun karşı olduğu “modern egemenlik”in açıklanmasını zaruri bulur:

“ (...) postmodernist teoriyi bütünüyle Aydınlanma ya da bütünüyle modernliğe karşı değil, özel olarak modern egemenlik geleneğine karşı bir meydan okuma olarak ortaya koymak daha doğru olacaktır. Daha kesin bir dille, en tutarlı haliyle bu çeşitli karşı çıkışlar, modern tahakküm, dışlama, ve hakimiyetin merkezi mantığı -hem farklılığın çokluğunu ikili zıtlıklara havale eden, hem de bu farklılıkları sonunda birlikçi bir düzene hapseden bir mantık- olarak diyalektikçe bir meydan okuyuşla birleşirler. Bu mantığa göre şayet modern iktidar diyalektikse, postmodernist proje diyalektik olmamak durumundadır.” (Hardt ve Negri, 2012, s.154)

Modernlik, modern-öncesi yaşamın, verili, aşkın bir düzen kaynaklı dünyanın parçası olarak algılanışı ve kavranışının sonucu olan, sabit, değişmez, çelişki barındırmayan doğasından kesin bir kopuşu işaret eder. Modernliğin bizi “her şeyi yok etmekle tehdit eden ortam”a sürüklediğini belirten Berman (2009), artık “sürekli parçalanma ve yinelenme, mücadele, çelişki, belirsizlik ve acı girdabı” içinde olan bireyi “Marx’ın deyişiyle ‘katı olan herşeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası” olarak tanımlar (s.27). Bu bağlamda, bilginin aşkın düzlemde içkin düzleme geçtiği modernizm süreçlerindeki eğilimleri, dönemsel bir algı ve kavrayış farkı yerine, “birleştirici bir kavram olmayan modernliğin temel iki kipi” (Hardt ve Negri, 2012,

s.93) üzerinden değerlendirmek yerinde olacaktır. Her iki kip modernlik de, içkinleştirici bir dünyada –ve dolayısıyla ona içkin olan kaos, çelişki, paradoks, tekinsizlik, belirsizlik, karmaşıklık içinde- var olmakla birlikte, birinci kip modernlik aşkınlık belirlemeyen çokluklar ve farklılıklarla işleyen pratikler üretirken, ikili karşıtlıkların bir aradalığının yarattığı düzensizlik ve kaos ile beslenir. İkinci kip modernlik ise, dünyada aşkınlaştırmacı ya da aşkınlığı hedefleyici pratikler ve idealler belirleyerek, ikili karşıtlıkların kutupsallığı üzerine inşa edilen düzen, denge mekanizmaları ile içkinliğin kaotik doğasında egemenlik kurmaya çalışır. Bu bağlamda, Sanford Kwinter'ın "tüm toplumsal pratiklerin yeniden düzenlenmesi, dağıtılması ve değerlendirilmesi esasına dayalı heterojen pratikler alanı" olarak tanımladığı içkinleştirici/dünyevileştirici modern süreçleri, **zaman**, **mekân** ve **güç** kavramları bağlamında üç eksen ve bunlar arasındaki ilişkiler üzerinden değerlendirmesi –özellikle güç ekseninin "ikili karşıtlıkları içine çeken" eksen olarak tanımlanmasının modernliğe içkin olan yapıyla paralellik göstermesi nedeniyle- önem kazanır. Söz konusu eksenler; "anlam, köken ve gelenek üzerine inşa edilen", bireysel ya da toplumsal özneyi aşkınlaştıran **zaman eksen**i, "zaman ve özneyi dışlayarak, nesneyi aşkınlaştıran" **mekân eksen**i, ve "şansa ve riske (öngörülemez ve beklenmedik olana) ve bunlara hükmeden evrensel bir içkin bireyselleştirme ilkesine dayanan dinamik bir kozmoloji"den kaynaklanan, özne-nesne, zaman-mekân gibi karşıt ikilikleri içine çeken **hareket/çokluk** ya da **güç eksen**idir (Kwinter, 2001, s.38-43).

Zaman ve mekân eksenleri¹, dünyaya içkin aşkınlık arayışının farklı iki yorumunu içerirken, **güç eksen**i dünyaya içkin olanı, hiçbir aşkınlık tanımlamama, sürekli bir aşkınlık yitimi gerçeği üzerinden yorumlama çabasıdır. Bu bağlamda, bahsedilen temel iki yorumun Hardt ve Negri'nin (2012) belirttiği iki modernlik kipine karşılık geldiğini söylemek mümkündür: "geçmişle bağlarını koparan", "dünya ve hayata ilişkin yeni paradigmanın içkinliğini ilan eden", "insanlığı ve arzuyu tarihin merkezine yerleştirerek demokratik bir politikaya yönelimi tanımlayan" (s.93) birinci kip modernliğin içkinlik kaynaklı güç eksenine; "aşkın bir kurulu iktidarı içkin bir kurucu iktidarın karşısına, düzeni arzusunun karşısına yerleştiren" (s.94) ikinci kip modernliğin ise dünyaya içkin aşkınlık kaynaklı zaman ve mekân eksenlerine.

¹ Kwinter, heterojen pratikler alanını belirlediğini ileri sürdüğü üç eksen, "Modern Mekân ve Fragman" (Modern Space and Fragment) metninin "Zaman, Mekân ve Güç" (Time, Space and Force) bölümünde açıklar. Metin boyunca -Türkçe'ye "zaman eksen", "zamansal eksen", "zamansalcı eksen" ve "mekan eksen", "mekansal eksen", "mekansalcı eksen" olarak çevrilebilecek- "time axis", "temporal axis", "temporalist axis" ve "space axis", "spatial axis", "spatialist axis" olarak kullanımlar olmakla birlikte, tez çalışmasında üç eksen açıkladığı bölümün başlığından hareket edilerek 'zaman eksen', 'mekan eksen' ve 'güç eksen' kullanımları uygun bulunmuştur.

Eksenler; dünya kavrayışında çözümler meydana getiren modern süreçlerin zaman, mekân ve güç bağlamında değerlendirilmesiyle oluşurken, bu değerlendirmenin çizgisel bir tarihsel süreç oluşturmadığını, eksenlerin eş zamanlı olarak varlıklarını sürdürdüğünü unutmamak gerekir. Ancak, modernliğin doğasına verilen tepkilerin dönemsel olarak zaman ve mekân ya da güç eksenlerinde yaygınlık gösterdiği söylenebilir. Modern dönemde, modernliğin kaos ile beslenen yapısını, sürekli imha-inşa ve yeniden üretime odaklı niteliğini olumsuzlama, ve onu karşıt ikiliklerin kutupsallaştırılması üzerinden hiyerarşiyle düzene sokma çabasına olan genel eğilim, dünyaya içkin bir aşkınlık arayışının sonucu olan zaman ve mekân eksenleri dahilindeki üretimleri öne çıkarır. Modern-sonrası dönemde ise, modernliğin kaosa içkin, karmaşıklık, farklılık, belirsizlik doğuran, kendiliğinden ve beklenmedik olana imkan veren yapısını olumlayarak hiçbir aşkınlığı, hiyerarşiyi ve dolayısıyla hiçbir karşıt ikililiğin kutupsallaştırılmasını kabul etmeme, durağanlığı, sabitliği, düzeni reddetme eğilimi, güç eksenini dahilindeki pratikleri modern döneme kıyasla daha görünür kılmıştır. Bununla birlikte, yaygın eğilimler dönemsel farklılıklar göstermiş olsa da, çalışmada eksenlerin eş zamanlı varlıkları dikkate alınmış ve odağına modernliğin doğasına içkin olan güç eksenini –olumlanarak- yerleştirilmiştir.

Zaman ve mekân eksenleri, modern-öncesi bütünsel ve mutlak anlatıların yerine geçen, “Tanrı’nın kenti”nin düzeni yerine “İnsan’ın kenti”nin düzenini yaratma çabasında olan, ve bu amaçla çoklukları tanıdık zamana ve mekâna yerleştirerek, denetim altına almaya çalışan pratiklerin aracını oluştururlar (Tanju, 2008, s.172). Birbirinden ayrı kavramlar olarak tanımlanan zaman ve mekân kavramları, modern süreçlerde dünyaya içkin pratikler üretiminde araçsallaştırılır, aşkın modern-öncesi bütünsellik arayışının yerini alacak şekilde, dünyaya içkin bütünsellikler arayışında aşkınlaştırılarak bir hiyerarşi oluştururlar. Tanju, zaman eksenini şu sözlerle ifade eder:

“Modern imalatın zamansal eksenini ise, bu kez boşluk olarak tanımlanan zamanın öznel düzenlenmesi eğilimi ile tanımlanabilir. Bu kez aşkınlaştırılan, verili ve tanımlı bir tutarlılığa sahip olan bireysel ya da toplumsal öznedir. Üretime, keşfe, anlamaya yarayan etkinlikler olarak yoruma zemin kazandıran temel kavramsal makineler anlam, köken ve gelenektir. Bu araçlar ile donanan özne, bilginin olanaklılığının zemini ve ortamıdır. Burada zaman her zaman -bireysel ya da toplumsal- öznel zamandır, gelenek ya da tarih her zaman özne için gelenek ya da tarihtir.” (Tanju, 2008,s.174)

Zaman eksenini, bireysel ya da toplumsal özne için zamansal bir sürekliliğe işaret eden kavramlar üzerinde, bilginin aşkınlaştırılan bu özne ve ilişkileri tarafından tanımlandığı eksendir. Dünyaya içkin pratikler üretiminde öznenin zamanı araçsallaştırmasıyla oluşturulan “psikanaliz, fenomenoloji, her türlü biçimi ile

romantizm, Rönesans'tan bu yana süren dahi ve deha kültü, her türlü historisist ve sembolist modern imalat, millet/milliyetçilik, gelenek/gelenekçilik anlatıları, (...) tüm kültüralist/kimlikçi mimarlık üretimi ve (...) her tür muhafazakârlık" bu eksen dahilinde üretilmiştir (Tanju, 2008, s.174).

Mekân ekseni ise zaman ve özneyi dışlar, mekânı mutlak boşluk olarak tanımlayarak, onu nesnel ve rasyonel sistemler üzerinde inşa eder. Nesneyi aşkınlaştırarak, "sabit, itiraz kaldırmaz (apodictic) biçimler/temsiller-biçimsel mantık, matematiksel ve geometrik düzenlilikler, rasyonel biçimlendirici sistemler" ile kurulan mekân aracılığıyla hiyerarşik pratikler oluşturur (Tanju, 2008, s.174). Tanju, mekân ekseninde üretilen pratikleri şu sözlerle örnekler:

"...Klasik, yeni ve mantıksal her türlü pozitivism, yapısalcılık, tüm türleri ile biçimcilikler, Rönesans'tan başlayarak Le Corbusier'nin Modulor'una kadar tüm oran sistemleri, Durand'dan başlayarak bütün eklektisist mimarlıkların tasarım yordamı olan rasyonalist kompozisyon sistemleri, zamandan arındırılmış sorgulanamaz kültürel standartlara yaslanan tüm klasisist anlatılar, Ledoux'nun Chaux kentsel tasarımından Hilberseimer'in modern kentine kentsel tasarım, zamanın ve özneliliğin bozucu etkisinin dışlandığı ütopyalar, modernist mimarlık, konstrüktivizm, kübizm kısmen ya da tümünden bu eksenin etrafında/yakınında yer alırlar." (Tanju, 2008, s.174)

Zaman ve mekân kavramları modern süreçlerde, hiyerarşiyle tanımlanan düzen arayışı içinde, bu hiyerarşinin en üst noktasını oluşturan, aşkın, ideal konumlara sahip kavramlar olarak yer alırlar. Modern egemenliğin modernlik anlayışının başından beri gösterdiği mücadelenin, "hegemonya yoluyla tahakküm"ün bir yüzü olduğunu belirten Bauman (2003), hiyerarşinin evrensele ulaşmak için zorunlu olarak kesin ve mutlak olan hakikate ulaşma hedefinin, bir rasyonel düzen yaratarak tahakküm projesinin bir parçasını oluşturmak olduğunu belirtir (s.297). Modernizm süreçlerinde aşkın kaynaklı zaman ve mekân eksenlerine karşılık gelen bu eğilimin her belirsizliği belirlenebilir kılma çabası, onun standartlar ve -standartlara bağlı olarak- çözüm düşünceleri üretmesiyle sonuçlanır. Ancak, modernliğin sürekli inşa ve imhayı içeren, parçalanmışlık ve çelişkiler içinde, beklenmedik, öngörülemeyen olaylar üreten yapısının hazırladığı ortamda, zaman ve mekân eksenleri, belirlilik, tamamlanmışlık, bütünlük arayışıyla karşılık bulan aşkınlık hedeflerini gerçekleştirememiştir. Bu durum, güç eksenini dahilindeki pratiklerde, aşkın hiçbir konumun, dolayısıyla ideal olana uygun hiçbir standardın olmayışı ile çözünür. Zaman ve mekân eksenlerinde, farklılı, belirsizi, ötekini ideal olana uygunsuzluğu nedeniyle kınama, reddetme eğilimindeki hiyerarşiyi oluşturan güçlerin hakimiyetinden söz edilebilirken, güç ekseninde, farklılıkları, belirsizlikleri, düzensizlikleri var eden çoğul, yatay güçlerin kabulünden söz etmek mümkündür.

“Genellikle Avrupa modernliğinin köklerinin temel niteliğinin dünyevi işlerde ilahi ve aşkın otoriteyi reddeden bir sekülerleşme sürecinden neşet etmek olduğu söylenir. Bu süreç kuşkusuz önemliydi, ama bize göre aslında modernliğin asli olayının sadece bir belirtisiydi: bu dünyanın güçlerini olumlamak, içkinlik düzlemini keşfetmek.” (Hardt & A. Negri, s.90-91)

Modernizm süreçleriyle birlikte, güç merkezlerinin çoğalması sonucu merkezlesmiş yatay güçler ağıyla, temel niteliği asla bir aşkınlık tanımlamamak olan, üzerinde ilişkisel güçlerin yer aldığı, heterojenlik, düzensizlik barındıran **içkinlik düzlemi**² önem kazanmış, bu durum Hardt ve Negri’nin belirttiği gibi, dünyevî olana inancın her türlü pratikte merkezî rol oynamasıyla karşılık bulmuştur. İçkinlik düzlemi, kaosa karşı girilen kavgaya karşı duruşları içerirken, bu karşı duruşlar dışsal olanın dünyaya dahil edilmesiyle sürekli olarak tutarlılık kazanır ve ardından yine tutarsızlık doğururlar. Aynı zamanda modernliğin doğasını oluşturan bu durum, modern-öncesi dönemlerde öteki-dünyaya dahil edilen dışsal-olanın modern durumda dünyaya dahil edilmesiyle kendini gösterir. Böylelikle modernlik, kaoslaştırmacı yapısıyla, dışsal-olanı sürekli olarak içkinlik düzlemine düşürür. Tüm dışsallıkların aşkın bir Tanrı’ya değil, ama dünyanın kendisine dahil edilmesi, en genel çerçevesiyle, dışsal-olanın içkin-olana dönüşümü yaşama içkinliğin temelini oluşturur ve bu, modernizm süreçlerini değerlendirmek için aracı olarak kabul edilen her üç eksenin de şekillendiği bağlamdır. Bu bakımdan, zaman ve mekân eksenleri, aşkınlık barındırmayan içkinlik düzleminin ötesinde aşkınlıklar belirleyerek, içkinlik düzleminin barındırdığı her yarı-kararlılığı, heterojenliği aşkın konumdaki zamanın ya da mekânın yeniden düzenlenmesi işlemine tabi tutarak, kararlı ve homojen haldeki bu hedeflere ulaşma arayışındaki pratikleri tarifler ve dolayısıyla hiyerarşiler oluşturur. Güç eksenine ise modernizm süreçlerine, modern-olanın sürekli yıkım ile beslenen, heterojenlik, düzensizlik barındıran doğasına paralel şekilde, içkinlik düzleminin yarı-kararlılıklardan oluşan yapısına, ona getirdiği küçük ve kalıcı olmayan, sürekli vazgeçilip tekrar inşa edilen düzenler ile dahil olur.

Modernliğin aşkın kaynaklı iki yorumunu oluşturan zaman ve mekân eksenleri dahilindeki pratiklerde hedeflerine uygun olarak bir düzen yaratma eğilimi açıkça görülmesine rağmen, güç eksenine dahilindeki pratiklerde, herhangi bir üretimin varlığı, kaçınılmaz olarak, sadece var olduğu anda bir düzeni tarifler. Bu bağlamda, güç eksenine, Deleuzeyen tanımlarla “ele geçirilip edimselleştirilebilen, hep yeniden

² Çalışmada ele alınan içkinlik düzlemi Deleuzeyen bir açılım olup, modernizm süreçlerini değerlendirmek için aracı olarak kabul edilen üç eksen de içkinlik düzlemine göre belirtilen konumları üzerinden betimlenir.

oluşturulabilen gücüllükler”³ ile, “bilinen her şeyi bozarak”, ve “ardından sadece **küçük bir düzenle**” yeniden üretilen pratiklerin dahil olduğu, hem şimdinin bir parçası hem de gücül olarak etkiyi barındıran bir alan olan içkinlik düzlemine paralel olarak okunabilir (Ballantyne, 2012, s.101). İçkinlik düzleminin, Düşünce ve Doğa olarak iki yüzü olduğunu ve düzlemin bu yüzler arasındaki sonsuz devinimle, her birinden diğerine olan sonsuz sayıda kıvrımla varlık bulduğunu belirten Deleuze ve Guattari onu şu sözlerle betimlerler:

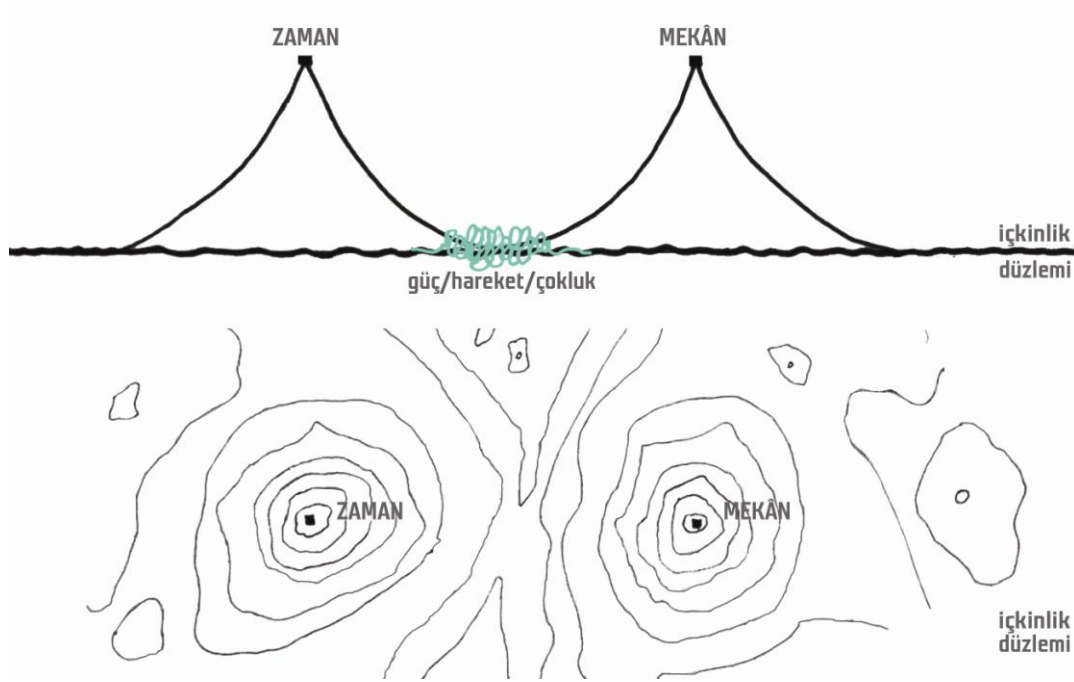
“(…) içkinlik düzlemi, devasa bir mekik gibi hiç durmadan dokur. Ne/na doğru dönmek yalnızca vazgeçmeyi değil, ama karşı çıkmayı, arkasını dönmeyi, yeniden dönmeyi, bocalamayı, ortadan çekilmeyi de içerir...Her devinim, anında kendi üzerine bir dönüş yaparak, herbiri kıvrılarak ama aynı şekilde başkalarını kıvrarak, ya da başkalarının onu kıvrmasına izin vererek, ters-etkiler, bağlantılar, çoğalmalar oluşturarak, sonsuzcasına kıvrımlanmış bu sonsuzluğun parçalanabilirliği içinde bütün düzlemi kateder (düzlemin değişken eğriliği).” (Deleuze&Guattari,1993,s.42)

Bu bağlamda, **güç eksen**i, zaman-mekân ve özne-nesne karşıtlıklarının kutupsallık ve aşkınlıklarının sürekli olarak yeniden kurulup yitirilmesine neden olan süreç; ve üzerinde ilişkişel güçlerin yer aldığı bir alan; içkinlik düzlemi olarak tanımlanabilir. Kwinter (2001), yataydaki güçler ağıyla şekillenen **güç eksen**i için, “Nietzsche’den beri,... sadece bir aşkınlık eleştirisinden çok daha fazlası, yeni somut bir ‘içkin aşkınlık’ sağlayan alanın detaylandırılması” ifadesini kullanırken, güç ekseninin “sadece dinamik yarı-kararlılıklar ya da anlam-olaylar (kazalar, kavuşmalar, zaptetmeler)” ile şekillendiğini, öznenin konumuyla değil ama üretilmiş etkiler üzerinden değerlendirilebileceğini vurgular (s.41).

Bu nedenle, güç ekseninin varoluş zemini olarak özne ve ilişkilerinin -dolayısıyla zamanın ve mekânın- yukarısında değil, ama içinde tanımlandığı içkinlik düzlemi, özel-kamusal, somut-soyut, iç-dış, yer-yer olmayan, açık-kapalı, gerçek-temsili, inşa-imha, bireysel-toplumsal (özel varlık-kamusal varlık), bilinç-bilinç dışı, görünür-görünmez, inanç-bilgi, güven-tehdit, yerel-evrensel, tin-beden, tin-akıl, beden-akıl, erkek-kadın gibi kavramlar arasındaki karşıtlıkların eridiği ve ikilikleri bir arada bulunduran kavramlar olan ara-mekân, arayüz, maske, karmaşıklık, çelişki, paradoks,... gibi kavramların önem kazandığı modernliğe içkin güncel durumda, “dayanmak, iletmek ya da engellemek ve içe döndürmek için yeti, bir Güç İstenci birimi”(Kwinter, 2001, s.40) barındırması nedeniyle, merkezleşmiş sonsuz çoğul güçler yüzeyinde, karşı-etkiler üretmeye olanak sağlayan bir direniş alanı olarak

³ Çeşitli Türkçe çevirilerde ‘actual’ (İng.) ve ‘virtual’ (İng.) kelimeleri için, sırasıyla edimsel/aktüel ve sanal/gücül/virtüel karşılıkları kullanılmakla birlikte, çalışmada, herhangi bir karışıklığa sebep olmaması düşüncesiyle, yapılan dolaylı ya da dolaysız alıntılarda, ‘edimsel’ ve ‘gücül’ olarak kullanımları uygun bulunmuştur.

önem kazanmaktadır.



Şekil 1.1 : Zaman, Mekân ve güç'ün içkinlik düzlemine göre konumları

İçkinlik düzleminin sürekli olarak kutupsallık ve aşkınlık yitiminden oluşan yapısının kaostırıcı niteliğini Deleuze ve Guattari şu sözlerle betimler:

“İçkinlik düzlemi kaosu bir kesiti gibidir ve bir elek görevi yapar. Gerçekten de, kaosu belirleyen şey, belirleyicilerin yokluğundan çok, bu belirleyicilerin başlayıp yok oldukları sonsuz hızdır: bu birinden ötekine giden bir devinim değil, tersine iki belirleyici arasındaki bir bağlantının imkansızlığıdır, zira biri öteki ortadan kaybolmadan belirmez, ve de öteki başlangıç halinde kaybolduğu zaman biri yokolma halinde belirir. Kaos cansız ya da durağan bir hal, rastgele bir karışım değildir. Kaos kaostırır, ve sonsuzun içinde her tür tutarlılığı bozar.” (Deleuze&Guattari, 1993, s.45)

Bu bağlamda, kaostaki ilişkileri farklılık gösteren ancak her biri kaos ortamında bir düzlem çekme çabasını ifade eden ‘kavramlar yaratan felsefe’ ve ‘duyumlara yönelik kompozisyonlar üreten sanat’ değil, ama ‘işlevler oluşturan bilim’, sabit değişkenler üzerinde temellendirdiği aşkın, ideal hedefleri nedeniyle farklı bir konumdadır⁴. Başka bir ifadeyle, “yavaşlatılmış değişkenliği değişmezlerin veya uç noktaların altından geçiren, onu böylece denge merkezlerine taşıyan” bilim (Deleuze&Guattari, 1993, s.182), ve içkinlik düzlemi dışında bir aşkınlık kuran din, kaosu sürekli denge

⁴ Deleuze ve Guattari’ye göre (1993), felsefe, bilim ve sanat, kaostaki ilişkileri farklılık gösteren düşüncenin üç formudur. Her üçü de “her zaman kaostaki ilişkiyi, bir düzlem çizmek, kaosu üzerine bir düzlem çekmek” ister; felsefe “tutarlı kavramları sonsuza taşıyacak bir içkinlik düzlemi” çizerken, bilim sonsuzdan vazgeçerek “kısmi gözlemcilerin edimiyle, her kezinde şeylerin durumlarını, fonksiyonları ya da gönderimsel önermeleri tanımlayan, yalnızca tanımlanmamış koordinatlardan bir düzlem” çizer. Sanat ise, “sonsuzu yeniden veren sonluğu yaratmak” ister: estetik figürlerin edimiyle, anıtları ya da bileşik duyuları taşıyan bir kompozisyon düzlemi” çizer (s.176). Bu bağlamda, bilimin her tutarlılığı aşkınlığına başvurduğu ancak sabitlemek istediği her tutarlılığın içkinlik düzleminin değişken kuvvet ilişkilerinin etkisiyle kaçınılmaz olarak yeniden tutarsızlık kazandığı söylenebilir.

halinden uzak yapısı ile çelişmektedir. Denilebilir ki, din, özellikle modern-öncesi durumda varlığın -yaratıcısı olmadığı verili doğanın kaotik yapısının daha kararlı bir haline ulaşmak için- önemli bir maskesi, aracı iken, modernizm süreçleri ile birlikte kaosun⁵ yaratıcısı olan birey, özellikle aklın araçsallaştırılmasının ürünü olan bilim aracılığıyla, kaosa karşı savaş açar. Buna rağmen bilim, kaosa karşı açtığı savaş ile ürettiği sabit saptamaları, kaosun karşı konulamaz akışı içinde yeniden üretmek durumunda kalır. Mutlak bir denge, düzen, sabitlik arayışının hakim olduğu her dönemde, indirgemeci basitlik anlayışından ve onun belirleyici sınırlarından kurtularak karmaşıklık ve muğlaklığa doğru kaymayı ve kaosun doğasıyla işlemeyi arzulayan g, baskın olan söylemle eş zamanlı olarak varlığını sürdürür. Bu bağlamda, yeraltı faaliyeti olarak nitelendirilebilecek gücün, her türlü bilimsel, toplumsal, kültürel pratik ve kuram alanında, dönüşümü tetikleyen temel unsur olduğunu söylemek mümkündür. Ancak g, baskın söyleme rağmen kendine çıkış yolları bulmaktaysa da, düzen ve denge arayışının doğurduğu sistemleştirme mekanizmaları ile ilişkiye girdiği anda, içkinlik düzleminin yarı-kararlı doğasında kurduğu küçük ve kalıcı olmayan düzenler, onun amasızlığından uzaklaşarak kalıcı ve sabit düzenlere dönüşebilmektedir. Bununla birlikte -özellikle ulaşım ve iletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmelerin sistemleştirme mekanizmaları üzerindeki etkisinin düzensizliği düzene sokma çabasının nafile bir çaba olduğu düşüncesini yaygınlaştırması nedeniyle- düzensizliklerin, belirsizliklerin, farklılıkların olumlandığı modernliğe içkin güncel durumun, tarihte benzer eğilimler gösteren durumlardan ayrıldığı söylenebilir. Varolan kaos ortamının kontrol edilemezliğinin kabulü, doğal olarak düzen arayışından bir kopuşa neden olurken, bu durum ideal olanın belirlenemezliğini de beraberinde getirir. Böylelikle, hiçbir aşkın, ideal pozisyonu kabul etmeyen, tin-beden, tin-akıl, beden-akıl, özne-nesne gibi ikili karşıtlıkların kutupsallığını reddederken, bir aradalığını olumlayan, homojen bir yapının olanaksızlığının idraki ile farklılıkları, melezliği, heterojenliği ne çıkaran bu anlayış, özellikle son otuz yılda tarih boyunca olmadığı kadar karşılığını bulmaya başlamıştır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, **heterojen pratikler alanı**ndaki toplumsal pratiklerden biri olan mimarlığın, g eksenini dahilinde **içkinlik düzlemi** aracılığıyla güncel üretim esaslarına (yeniden-düzenleme, dağıtma ve değerlendirme esaslarına) verdiği

⁵bknz: Ek A

karşılığın **modern mimarlık dağarcığı**ndaki dönüşümüne paralel oluşumunun kuramsal alt yapısını ve tarihsel arka planını tespit etmektir.

1.2 Literatür Araştırması

Çalışmada, modern süreçlerde mimarlığın eksenler aracılığıyla bir **heterojen pratikler alanı** oluşturduğunun tespiti bağlamında **Kwinter**'ın "**Zamanın Mimarlıkları**" (Architectures of Time) kitabında yer alan "**Modern Mekân ve Fragman**" (Modern Space and the Fragment) ve **Tanju**'nun "**Mekan-Zaman Mimarlıkları**" metinlerine; bu süreçte **mimarlık kuramı dağarcığının oluşmasını sağlayan kodlar**⁶ repertuarının tespiti için **Forty**'nin "**Kelimeler ve Binalar – Bir Modern Mimarlık Dağarcığı**" (Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture) kitabında yer alan ilgili metinlere; güç ekseninde **içkinlik düzlemi** aracılığıyla **mimarlık dağarcığının dönüşümünün** kuramsal yönünü çözümlmek için **Deleuze**'ün metinlerine odaklandı. Güncel literatür söz konusu tespit doğrultusunda belirtilen kavramlar ve isimler üzerinden taranarak bağlantılı bulunan diğer kaynaklardan yararlanıldı.

Sanford Kwinter, "Modern Mekân ve Fragman" (Modern Space and the Fragment) adlı metninde, modernist kültürün heterojen pratikler alanını belirleyen üç eksen bahseder. Çalışmada, zaman, mekân ve güç bağlamındaki bu üç eksen, heterojen pratiklerden biri olan mimarlık alanını değerlendirmek için postula olarak kabul edilmiştir.

Adrian Forty (2000), "Kelimele ve Binalar – Bir Modern Mimarlık Dağarcığı" (Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture) kitabının önsözünde, kitabın ikinci bölümünün, "modernist mimari eleştirinin çekirdek dağarcığını şekillendiren kelimelerin tarihsel ve eleştirel bir sözlüğü" olduğunu belirtir (s.7). Bu nedenle, özellikle modernizm süreçlerinde mimarlık alanında kritik öneme sahip kavramları tarihsel ve kuramsal bir çerçevede incelemiş olan kitap, çalışmada günümüze kadar devam eden süreçte, mimarlığın bahsedilen üç eksen üzerinden kuramsal bir değerlendirilmesinin yapılabilmesi için postula olarak kabul edilen bir diğer kaynaktır. Çalışmada kuramsal bir çerçevede ele alınan dönüşüm, ağırlıklı olarak Forty'nin belirlemiş olduğu 'bağlam', 'yalın/sade', 'bellek/hafıza', 'form', 'formel', 'doğa', 'düzen', 'esneklik', 'gerçek', 'işlev', 'karakter', 'kullanıcı', 'mekân', 'strüktür', 'şeffaflık', 'tarih', 'tasarım', 'tip' kelimelerini/kavramlarını içeren modern mimarlık dağarcığı üzerinden tespit edilmiştir.

⁶ 'bknz: Ek B

Mimarlığın güç eksenini dahilinde, içkinlik düzlemi aracılığıyla, güncel üretim esaslarına verdiği karşılık ile oluşan, modern mimarlık dağarcığındaki kavramların tekil olarak okunmasını olanaksızlaştıran çözümünün –bir nevi yersiz yurdsuzlaşma⁷ sürecinin- kuramsal alt yapısı için; yeniden-ürettiği, kronolojik zamana karşı, “**bir önce** ile **bir sonranın** kesim ya da ayrışma noktası” (Zourabichvili, 2011, s.18) olan **aion**, üzerindeki her devrimin kendi ve başkalarının üzerine kıvrılmasına izin vererek **bağlantılar** ve **çoğalmalar** oluşturan **içkinlik düzlemi**, zihinsel-maddesel, bilgi-pratik arasındaki **yarıkta varolan diyagram**, “sınırları olmayan bir yer-toprak üzerinde” “**dışarıya kapalılık** ya da **içeriye geçirgenlik** derecesi” (Zourabichvili, 2011, s.173) ile kaos arasında ilişki kuran **yersiz-yurdsuzlaşma**, her durumda “zorunlu olarak **ikili olan**” (Zourabichvili, 2011, s.19) **kıvrım**, “eril-dişi, yetişkin-çocuk, insan-hayvan, kafa-kol, iş-boş zaman, siyah-beyaz, heteroseksüel-homoseksüel vb.” gibi her türlü seçenekler alanının darlığını, “**ya, ya da**”yı (Zourabichvili, 2011, s.92) **reddetme durumuna** karşılık gelen **kaçış çizgisi** gibi kavramlarla ikilikler arasında dikiş atan ve aynı zamanda bu dikişleri tekrar tekrar söküp yenileyen, yarıktaki olma haliyle ilgilenen Deleuze düşüncesi önemli olmaktadır.

“Deleuze’ün ampirizminde boş bir levha üzerine yazılmaz, daima yeni unsurlar ve bağlantılarla, kendi kendine biçim değiştirebilecek bitmemiş bir yama işinin ‘orta yerinden başlanır.’” (Rajchman, 2013, s. 21)

Çalışmada, içkinlik düzlemini oluşturan kuvvet ilişkilerinin modern mimarlık dağarcığında yerli-yurdlulaşan her kavramı -başka bir ifadeyle her kodu çözümlendirme, yersiz-yurdsuzlaştırma yetisi taşıdığı varsayılmasına rağmen, söz konusu dağarcığın tamamına odaklanmak amaçlanmamıştır. Bununla birlikte mimarlık kuram ve pratiğinin inşasının temelinde yer alan tasarım, mekân, form gibi kavramlar ile de sınırlanmayan çalışmada, ilişkili bulunan her kavram yer yer açılmış olup, dağarcığın yersiz-yurdsuzlaşmasını, kodlar arası bağlanmaları okunaksız kılacağı için belli bir bölümlenmeden de özellikle kaçınılmıştır. Güncel durumda birbirleri arasında net sınırlar bulunmayan her kavram –ki Deleuzeyen kavramların genel karakteristiği de bu yöndedir- doğası gereği mimarlık dağarcığının ‘orta yerinde’ yer alırken çalışma da bu bağlamda ‘bitmemiş bir yama işinin’ bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

⁷ bkz: Ek C

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada öne sürülen varsayım; mimarlığın güç eksenini dahilinde aşkınlık düzlemi - Deleuze ve Guattari'nin ifadeleriyle örgütlenme ve gelişme düzlemi- aracılığıyla değil, ama içkinlik düzlemi aracılığıyla yeni zamanın üretim esaslarına karşılık veriyor olmasıdır. Başka bir deyişle; mimarlık kuramı ve pratiğinin içkinlik düzlemini göz önünde bulundurarak ve onunla rezonans halinde kalarak bir varoluş sergileyebilme yetisi vardır, oluşmaktadır. Bu bağlamda, eğer modern mimarlık dağarcığının kodları değişip dönüşüyorsa, yani kuramsal bir dönüşüm söz konusu ise, Deleuzeyen anlamda kuramsal-eylemsel birliğini hayata geçiren mimarlık bu karşılığı icra ediyor olmalıdır. Bu nedenle, modern mimarlık dağarcığının dönüşümünün tespiti, mimarlık pratiğinin de dönüşümünü ortaya çıkaracaktır.

Bu doğrultuda çalışmada izlenen yöntem; modernliğin aşkınlık tanımlamayan yanlarının daha görünür olduğu güncel durumda, Kwinter'in işaret ettiği içkinlik düzleminin bizahiti varlığının söz konusu dönüşümün Deleuzeyen kavramlarla belirlenen bir karakteristiği olması nedeniyle, modern mimarlık dağarcığındaki dönüşümün izini, onun karakterini belirleyen kavramlar için Deleuze'e başvurarak sürmektir.

2. MODERN MİMARLIK DAĞARCIĞI ve ÇÖZÜNÜMÜ

“Tanrı öldü. Tanrıdan geriye bir ölü kaldı.

Ve onu öldüren biziz. Hala gölgesi beliriyor uzaklarda.

Kendimizi nasıl avutacağız, biz katillerin katilleri? (...)

Hangi su var bizi temizleyecek?

Hangi teselli şölenlerini, hangi kutsal oyunları icad etmek

zorunda kalacağız? Fazla büyük değil mi bize bu davanın yüceliği?

Buna layık olmak için birer tanrıya dönüşmeli değil miyiz?”

Friedrich Wilhem Nietzsche

Aşkın üst anlatıların çözünmesiyle ve Rönesans’tan itibaren aklın araçsallaştırılması yoluyla nesnel bilgi arayışındaki insanın fiziksel bilimlerde, teknolojiye, kitle iletişim sistemlerinde kaydettiği ilerleme, hızlı kentleşmeye, toplumsal hareketlere, farklı toplumlar arasındaki ilişkilere, kapitalist pazarın dünya üzerindeki hakimiyetine ve tüm bunların “sürekli bir oluş halinde” yaşanmasıyla karşılık bulan “modernleşme” sürecine neden olmuştur (Berman, 2009, s.28). Modernliğin hayata içkin olan üretimlerle şekillenen, sürekli parçalanarak yenilenen, her karşılaşılan yeni koşulu olumlayarak kendini yeniden dönüştüren doğası, içkinlik düzlemine karşılık gelir. Modernizm süreçlerinde, içkinlik düzlemini oluşturan dinamik çokluklar arası ilişkileri düzene sokma çabasını, özne-nesne yarılmasının aşkın kutupları olarak ilkinde öznenin, ikincisinde nesnenin öne çıktığı zaman ve mekân eksenleri ifade eder. Bu bağlamda, modernliğin sürekli oluş halinin meydana getirdiği kaos ortamından kurtulmak isteyen İnsan, Tanrı rolünü üstlenip dünyaya içkin ideal, aşkın hedefler belirleyerek, nesnel bilginin güvenilirliği ışığında, hiyerarşik pratikler üretir. Zaman ve mekân kavramlarının birbirinden ayrı, soyut ve mutlak boşluklar olarak tanımlanması ve onların ideal, aşkın konumlara yerleştirilmesiyle üretilen bu pratikler, bilimsel ve nesnel bilginin homojenleştirici niteliğinin vurgulanmasıyla modernliğin heterojenlik barındıran ve üreten yapısını düzene sokma çabasını oluştururlar. Artık modern-öncesi aşkın üst-anlatılara dayanan bütünsellik kavrayışından kopmuş olan ‘zaman’ ve ‘mekân’, her ne kadar birbirinden ayrı kavramlar olarak algılanışlarında bilimsel gelişmelerle bir çözülmeye uğramışlarsa da, hayatı disipline eden sistemler için

yeniden düzenlenecek birbirinden ayrı mutlak boşluklar olarak ele alınırlar.⁸ Bu bağlamda ele alınan her türlü pratik özne-nesne yarılmasının bir ifadesini oluştururken, modern süreçlerin ürettiği heterojen pratiklerden biri olan mimarlık da bu yarılmanın dolaysızca gözlemlendiği bir alan olarak öne çıkar, ve bilimsel bilginin öncülüğünde “boşluk olarak mekânın (ve zamanın) yeniden-düzenlenmesi, doldurulması, disipline edilmesi sürecine” katılarak “modern bir meslek olarak” tanımlanır (Tanju,2008, 174).

Mimarlığı, hayatı disipline eden sistemler için önemli bir araca dönüştüren ve ona meslek statüsünü kazandıran değişimler, modern süreçler öncesinde aşkın olana yönelik temsiller, bedensel üretim ve sezgiler üzerinden gerçekleştirilerek aktarılan mimari pratiğin, bilimsel bir araç olarak kullanılan temsil üzerinden öğrenilen ve aktarılan bilgi alanına doğru geçiş yapmasıyla olanaklı olur. Heterojen pratikler alanını –dolayısıyla bu alandaki toplumsal pratiklerden biri olan mimarlık kuram ve pratiğini- oluşturan modern süreçlerin kökleri, aşkın üst-anlatılara dayanan bütünselliklerle ifade edilen dünya algılayışı ve kavrayışında çözümlere neden olan ilk epistemolojik değişimlerin gerçekleştiği Rönesans’a kadar uzanmaktadır (Ceylan, 2010, s.49). Söz konusu epistemolojik değişimler, ‘yapma-etme’ye dayalı modern-öncesi mimarlık pratiğinden farklı olarak kuramsal bir alanın ve dolayısıyla **kuramsal-eylemsel** arasında bir yarığın doğumuna işaret eder. Mimarlık alanında bir daha kapanmamak üzere açılan bu yarık zamansal ve mekansal eksenlerin aşkınlık düzlemleri aracılığıyla yeni zamanın üretim esaslarına karşılık vermesini olanaklı kılarken, aynı zamanda güç ekseninin içkinlik düzlemi aracılığıyla verebileceği karşılıklar için uygun olan muğlak zemini de yaratır. Foucault’un⁹ (2001) sözleriyle, “işaret ile işaret ettiğinin arasına tek bağ olarak benzerliği koyarak” “her şeyin daha büyük bir ölçekte aynasını bulacağını temin eden” (s.63) yeryüzü ve gökyüzü, gezegenler ve çehre, mikrokozmos ve makrokozmos gibi “karşılıklılıkların bütünsel sistemi”nde böylelikle belirsizlik bırakmayan, “her zaman kendinden önce olan işaretler varsayan” (s.101) 16. yüzyıl bilgisi, Klasik dönemde yerini benzerlikler aracılığıyla “yaklaştırmaya değil de tamamen tersine ayırmaya yönelik”, kesinliğini ve olabilirliğini kendi bilgi alanına işaret ederek edinen bir bilgiye bırakacaktır (s.96, 101). Başka bir ifadeyle, Rönesans’ta kapsamı her alanda sarsılmaya başlayan

⁸ Ots’un ‘Kartezyen mekânın de facto kavranışı’ olarak ifade ettiği mekân algı ve kavrayışları ile ilgili olarak bknz: bu çalışmanın 53., 54. ve 55. sayfaları.

⁹ Foucault (2001), yaşanan epistemolojik değişimleri, her alanda karşılıklar bulduklarını ileri sürdüğü, ilki Rönesans ve Klasik Dönem (17. yüzyıl ortaları), ikincisi, Klasik ve Modern Dönem (geç 18. yüzyıl, erken 19. yüzyıl) arasında olan iki tarihsel epistemolojik kopma çerçevesinde ele alır. Tarihsel süreksizliklerin sürekliliğini vurgulayan Foucault’a göre bu kopmalar ‘şeylerin artık aynı tarzda algılanmaması, betimlenmemesi, ifade edilmemesi, nitelendirilmemesi, sınıflandırılmaması ve aynı tarzda bilinmemesi’ durumunu anlatır.

aşkın, mutlak bütünselliklerin, kendinden önce varolan işaretlerin sezgisel edimi¹⁰ ile gerçekleştirilen yapma-etme yerini, meşruiyetini kendi bilgi alanındaki işaretlere verdiği referansla edinen akıl ve bilimsel bilgi üzerinden öğrenilen bilgiye bırakmıştır. Söz konusu tarihsel kırılma öncesinde, 1450'li yıllarda tasarımın “yapı (İng.: construction)-olmayan şey ile ilgili olduğu”nu belirten Alberti'ye (Forty,2000, s.137) kadar olan mimarlık bilgisinin, “toplumun üzerinde uzlaştığı doğrulardan oluşan geleneksel bir kurum” olduğunu belirten Tanyeli (2011), bu kurumun yalnızca ‘yapma bilgisi’ içerdiğini vurgular ve 15. yüzyıldan itibaren, “herkesin doğruluğuna inandığı premodern reel mimarlık bilgisi”nin yerini, akıl aracılığıyla doğruluğu ve ikna ediciliği saptanabilen söyleme¹¹ bırakmaya başladığını belirtir (s.231). Böylelikle, geleneksel, yapma-etmeye dayalı mimarlık kurumunu yıkarak, bilimsel soyutlama ile üretilen mimarlık söylemleri aracılığıyla oluşan modern mimarlık bilgisi kurumu, özne-nesne yarılmasının dolaysızca görünür olduğu bir alanı inşa eder. Ceylan, Vitruvius'tan itibaren mimarın kuramsal üretimi olmasına rağmen onun aşkın bütünselliklerin çözülmesiyle elde ettiği yeni konumunun, pratikten bağımsız yeni bir alanı tariflediğini belirtir:

“Bu ‘mimar’ tipi, aşkın üst-anlatısal çerçevenin tanımladığı sahada, masonik/taş ustalığına dair kapalı örgütlenmeler içerisinde nesilden nesile aktarılan geleneksel bilgilerin, âdet ve teamüllerin doğrultusunda inşaat ile doğrudan ilgilenen Ortaçağ yapı ustasından, inşaat-dışı sanatsal pratikler (resim, heykel, vb.) kökenli olması nedeniyle ve inşâ edilecek olanı önceden zihninde tasarlamak ve bu tasarımı çeşitli temsil araçları (çizim, modeller, vb.) ile ifade etmek suretiyle mimarlığı pratik olanın ötesinde zihinsel bir üretim alanına açmasıyla ayrılır.” (Ceylan, 2010, s.48)

Bahsedilen zihinsel üretim alanına açılım, **tasarım** kavramının erken 20. yüzyıldan itibaren modern mimarlık dağarcığına mimarlık pratiğinden ayrı bir zihinsel etkinlik alanı olarak dahil olması sürecini başlatır. Forty (2000), tasarlama (İng.: design)¹² kelimesinin fiil olarak (:tasarlamak/İng.: to design) “bir bina ya da yapıyı yapmak için açıklamalar hazırlama eylemi”, isim olaraksa (İng.: design) hem “bu açıklamaların kendileri” (özellikle çizimler (İng.: drawings)) hem de “açıklamalardan yola çıkılarak uygulanan iş”, “nesne” (:tasarım/İng.: design) anlamına sahip olduğunu belirtir (s.136). Her iki durumda da, çizim ya da uygulanan iş anlamında, “sanatsal düşünce ve onun temsili arasındaki dolaysız ilişkiyi ifade eden tasarım” (Forty, 2000, 136),

¹⁰ bkz: Ek D

¹¹ bkz: Ek E

¹² Forty (2000), söz konusu kelime için İngilizce “design” kelimesini kullanır ve onun İtalyanca disegno (İng:drawing) kelimesinden geldiğini belirtir (s.136). Türkçe'ye ‘tasarlama/tasarlamak/ tasarım’ olarak çevrilebilecek kelime ‘tasar’ kökünden türemiş olup, fiil olarak “zihinde hazırlamak, projelendirmek”; isim olarak ise “tasarlama işi ya da tasarımı olan biçim” ya da “ (...) bir şeyin ayrı ayrı bölümlerini kağıt üzerinde gösteren çizgilerin topu, proje” anlamlarına gelmektedir (Hasol, 2002, s.446).

yarılmaların kutuplarından birini aşkınlaştıracak inşa edilen zaman ve mekân eksenleri dahilindeki üretimler için, mimarlığın maddesel ve zihinsel üretim alanlarını birbirinden ayıran ve ideal olanı önceden zihinde belirlemeye olanak sağlayan yapısı nedeniyle önemlidir. 18. yüzyılın başlarında, mimarlık alanında tek bir eylemin – mimarlık pratiğinin- tasarım ve strüktür olarak ayrı tutulan iki yönünün ifadesi için kullanımda olan tasarım kavramı, yapının maddeselliğinden ayrı tutulmazken, onun saf zihin ürünü olan parçasına karşılık gelir (Forty, 2000, 136). Forty'e göre (2000), mimarlığın entellektüel (zihinle yapılan) ve manuel (elle yapılan) içeriğini birbirinden tamamen ayırma gereği erken 20. yüzyılda, mimarlık eğitimindeki değişim ile belirir (s.137). Temsil alanındaki varlığıyla birlikte, inşaat pratiğinden ayrı, soyut bir mimarlık üretiminin başlaması, mimarlığa “kendisini soyut düşünceyle birleştirecek bir araç vererek, ona elle yapılan (manuel) iş statüsü yerine, zekâyla yapılan (entellektüel) iş statüsü” kazandırarak, tasarım eylemini gerçekleştiren entellektüel mimar figürü için uygun ortamı hazırlar (Forty, 2000, s.30). Mimarlık, 20. yüzyılın başlarına dek mimarlık bürolarında çırak ya da stajyer olarak çalışarak öğrenilirken, sonrasında eğitimin, akademilere, üniversitelere ve mimarlık okullarına devredilmesi ile neredeyse her yere yayılır (Forty, 2000, s.137-138). Bu kaymayla eğitimde aktarılan bilgi uygulamadan değil, ilkelerden aktarılan bir bilgiye dönüşürken, 20. yüzyıl öncesinde özellikle Aydınlanma'ya kadar nesnesiyle arasında sıkı bir bağ kurmuş olan mimarlık pratiği, kendi nesnesine mesafelenerek kendi kendisine yeten, saf bir zihinsel etkinlik alanı kazanır, bedensel deneyimden ayrı bilimsel bir etkinlik olarak mimarlık üretimi alanında ortaya çıkar. Böylelikle modern mimarlık eğitimi, önceleri sadece söylemde varolan ayrımı, pratikte kesin olarak ortaya koyar. ‘Tasarım’ kavramı erken 20. yüzyıldan itibaren bahsedilen kullanımından farklı olarak mimarlığın söz konusu içeriklerinin ayrılmasıyla ortaya çıkan, yüzyılın ortalarına gelindiğinde neredeyse tek başına mimarlığın tamamını ifade etmek için kullanılacak olan özerk bir zihinsel alanı tarifler. Böylelikle, mimarlık pratiğinin iki yönünü ifade eden tasarım ve strüktürden biri olarak değil, ama iki özerk eylemi ifade eden zihinsel pratik ve maddesel pratikten ilki olarak tasarım kavramının kökleri atılır. ‘**Tasarım**’ kavramının modern mimarlık dağarcığına girişi ile birlikte **tasarım** ve **mimari nesne** arasında oluşan aralıkta, mimarlık pratiğini önceleyen, mimari tasarım düşüncesini temsil eden ve onun pratiğe aktarılmadan önce sınanmasını ve kontrol edilmesini sağlayan, söz konusu aralıkta aracılık yapan modern **temsil** araçları ortaya çıkar. Modernizm süreçlerinin etkisiyle geri dönülemez bir biçimde oluşmuş olan kuramsal-eylemsel arasındaki yarıktaki işleyen bir mimarlığın kaçınılmaz üretimi olarak **mimari temsil araçları**, zaman ve mekân eksenlerinin ideal, geleceğe yansıttıkları aşkın hedeflerine ulaşmak için amaç ile

özdeş birer aracıyken, güç eksenini için aşkın hedefler belirlemekten uzak, oluş¹³ halinde bir mimarlığın arayışlarını ifade eden, nihai üründen ziyade süreci ortaya koyan araçlardır. Söz konusu temsil araçları ve onun zaman, mekan ve özellikle güç eksenleri bağlamındaki dönüşümleri, mimarlığın kodlar ile işleyen ve onları üreten temsil araçlarının kodlarını çözündüren **Deleuzeyen diyagram** kavramının tarihsel arka planını oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, Giedion'un (1963) etimolojik olarak "açık/net/temiz-görme" (s.31) anlamına geldiğini belirttiği perspektif ve üçlü ortografik izdüşüm sistemi (plan-kesit-görünüş), mimarlığın epistemolojik değişimler doğrultusunda bir disiplin alanı oluşturmalarını olanaklı kılan ilk temsil araçları olarak öne çıkar. Çizgisel perspektif, nesneleri, "göze göründüklerine benzer biçimde, ancak mutlak şekillerine ya da çevreleriyle olan bağıntılarına herhangi bir atıfta bulunmaksızın" (s.31) tasvir ederek, mimarlık bilgisini görsel olana doğru kaydırırken, onun nesne odaklı bir pratiğe dönüşümünü de beraberinde getirir. Aşkın üst-anlatılara dayanan bütünselliklerin aklın egemenliğine henüz teslim olmadığı bu dönemde, çizgisel Rönesans perspektifi "yüceltilmiş ve mesafeli" bakış açısı ile "Tanrı'nın sonsuz aklına meydan okumaksızın, yeryüzünün sonlu bir bütünsellik olarak kavranması"nın olanaklı kılar. "Tanrı'nın geometrik biçimde düzenlenmiş evreni"nin bu yeni ifadesi, "doğa üzerinde hakimiyeti insanın özgürleşmesinin ilk gerekli koşulu olarak kabul eden" (Harvey, 2006, s.274) Aydınlanma anlayışı için önemli bir araç olurken, günümüze kadar zaman ve mekân kavramlarının rasyonel bir biçimde düzenlenerek disipline edilmesinde kullanılacaktır. Perspektifin bireyin bakış açısından, gözün gördüğü şeyi, gerçeğe uygun olarak resmetmesi, Aydınlanma Çağı'ndan itibaren modern bireyciliğin temelini temsil alanında kurar. Giedion (1963), resim ya da tasarımın tek bir durum ya da gözlemci noktası için değerli tutulmasının modern bireycilik ile ilişkisini vurgularken, perspektifin aşkın bütünselliklerle ifade edilen "Ortaçağ mekân tasavvurundan, ve onun sanatsal ifadesi olan düz, süzülen düzenlemelerden aşırı ve keskin bir ayrılmayı gerektiren tam bir devrim" (s.31) olarak ortaya çıktığını ve modern bireyciliğin sanatsal bir karşılığı olduğunu belirtir. Benzer şekilde Eisenman da (2006), Brunelleschi'nin perspektifi mimarlığa dahil etmesinin ardından gerçeklik ve temsil arasındaki yarığın mimari düşünceye hükmettiğini belirtirken oluşan mimari

¹³ Deleuze ve Parnet (1990) : "Oluşlar (devenirs), bunlar coğrafyadır, yönlerdir, yönlendirmelerdir, girişler ve çıkışlardır. (...) Ona doğru gelen, ya da bir şeyin gelmesi gerekli olan, ondan yola çıkılan bir terim yoktur. Ne de birbirleriyle değiş tokuş yapan iki terim vardır. (...) Oluşlar ne taklit görüntüleri, ne de benzeşmelerdir, ama ikili kapmalar, paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düşünlerdir. (...) Düşünler bir çift'in tersidir. İkili işleyişler yoktur: soru-cevap, erkek-dişi, insan-hayvan, vs." (s. 16) Bu bağlamda oluş halindeki bir mimarlığın, benzer şekilde, amaç-sonuç, geçmiş-gelecek ikili işleyişlerinde temellenmediğini söylemek mümkündür. Oluş-mekân-zaman ilişkisi için bkz: bu çalışmanın 50. ve 51. sayfaları.

nesne ile ilişkideki seyreden “bilinçli özne”ye dikkat çeker (s.203). Ancak Rönesans perspektifinin aynı zamanda “öznellikten ve bedensellikten kurtulmuş” bir genelliğe sebep olan ve “kişisel bakışa” olanak sağlamayan (Sayın, 2001, s.11) bir araç olduğunu unutmamak gerekir. Florenski’nin sözleriyle perspektif: “(...) tek bir gözü varmış gibi ve o da hareketsizmiş gibi” davranmaya, gözü temsil üzerinde egemen kılmaya iten bir araçtır (Sayın, 2001, s.10). Nitekim modern-öncesi insanın temsillerinin aşkınlıktan içkinliğe; Tanrısal imâdan dünyanın gerçekliğine doğru kaydığı bu andan itibaren pek çok alanda olduğu gibi, mimarlık alanında da öznellikten ve bedensellikten kurtulmuş, tekil bir noktanın bakış açısına indirgenmiş gözün hegemonyası başlar.

Florenski, modern-öncesi dönem temsillerini “benzeşmeyen bir benzeşim” aracılığıyla, “tanrısal aşkınlığa bire bir işaret edeceğine, onu yalnızca imâ eden”, bir başka ifadeyle benzeşmemeye dayalı bir anıştırmayla “gözden çıkarak ikonoya değil, ikonadan çıkarak göze yönelen”, Tanrısal ışık ile Tanrı’nın insana değil, insanın Tanrı’ya görünür kılındığı ‘tersten perspektif’ mefhumu ile açıklar (Florenski, 2001, s.16). Sayın, Florenski’nin ‘Tersten Perspektif’ kitabı için yaptığı sunuşta, Foucault’un birinci epistemolojik yarılma (Rönesans-Klasik Dönem arasında) sonrasında gerçekleştiğini ileri sürdüğü kesinliğini ve olabilirliğini temsilin ardında yatan herhangi bir imâda değil, temsil ve temsil edilen arasında akla dayanan, görünür alandan edinen bilgiye doğru olan kaymayı hatırlatır şekilde, artık işaretin işaret edilenin ötesinde herhangi bir şeyi ifade etmediğini belirtir:

“Benzeşmeyen bir benzeşimi, Ortaçağ sonrası ve Rönesans denen zamanın yapmaya çalıştığı gibi benzeşen bir benzeşimle temsil etmeye çalışmak, aslında imgenin dokunuşa dayalı izini ondan alarak imgeyi gerek gözden ve bedenden, gerekse imgenin ardında yatan aşkınlıktan yoksun kılmak anlamına gelir. Ne var ki adı geçen yoksunluk, yalnızca tanrısal aşkınlığın temsili için değil, aynı zamanda varoluşun tümüne dair temsiller için de geçerlidir.” (Sayın, 2001, s.18)

‘Tasarım’ın, onun ‘temsil’inin ve ‘mimari nesne’nin böylelikle birbirlerini doğrular, teyit eder nitelik kazandıkları söylenebilir. Bu durum Rönesans’ın sabit, bitmiş mimarlık arayışına cevap veren temsil araçları olan perspektif ve kapalı bir sistem oluşturan üçlü ortografik izdüşüm sisteminin yaygın kullanımlarıyla sonuçlanır. Rönesans insanının odağını aşkın bütünselliklerle ifade edilen dünya ve ötesinden bireyin bakış açısındaki dünyaya, dolayısıyla nesneye yönelten perspektif ve bu dönüşümü, nesnenin bilimsel temsilini olanaklı kılarak meşrulaştıran üçlü ortografik izdüşüm sistemi, Luce’un sözleriyle “hem tasarımın ilahî değil, ama insanî bir etkinlik olarak anlaşılmasında, hem de mimari düşüncenin başlıca hedefinin mimari nesnenin biçimi olarak benimsenmesinde” etkin bir rol oynarken, mimarlık pratiğinin kendine

ait dil üretiminin de zeminini oluşturmuşlardır (Ceylan, 2010'da atıfta bulunduğu gibi). Böylelikle, aşkın konumdaki zaman bağlamında ya da dolaysız olarak mekân ile idealleştirilen/aşkınlaştırılan mimari nesne, temsil alanında mimarlık pratiğini önceleyen disiplin içi bir dil aracılığıyla ifade edilir.

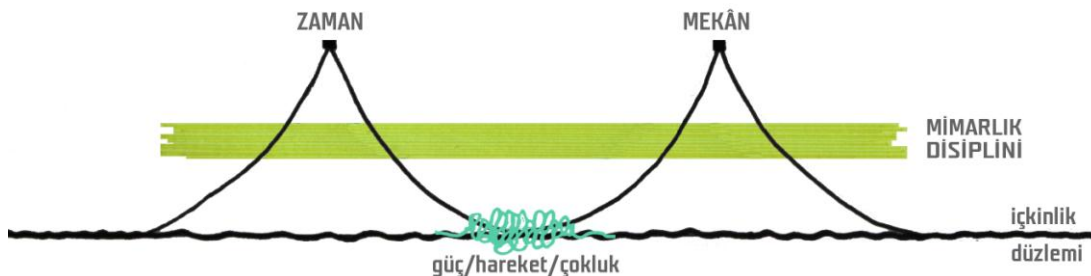
Aşkın kaynaklı düzenlerin çözünmeye başlamasının ardından, özellikle Aydınlatma Çağı'ndan itibaren her türlü pratiğin akılcılaştırılması sürecinde, mimarlık pratiğine dahil olan **soyutlama** ve onun zorunlu kıldığı temsil yöntemlerinin gelişimi karşılıklı olarak birbirlerini besler. 'Soyut-olan'ın modernlik tarafından tanımlandığını ve takip edildiğini belirten Soriano (2003), onun ilişkilerinin ve kökenlerinin Antik çağlarda bulunabileceğini belirtse de modernist 'soyut' icâdı öncekilerden tamamen ayırır ve modernizm süreçlerinin onu somut dünyadan kopararak, doğaya karşılık gelmeyen bir imge olarak yarattığını belirtir (s.21). Modern-öncesi durumda insanın aşkın olan bütünsellikler üzerinden eriştiği hakikat ile maskeleyiği gerçekliğin karmaşıklığı, bütünselliklerin çözünmesiyle beraber yüzleşilmesi gereken bir duruma dönüşür. Akıl, özsel ilişkisi kopan özne ve nesne arasında yeni bağıntılar kurabilmek, bağıntıların özünü ortaya koymak amacıyla soyutlamayı kullanır ve böylelikle soyutlama, zihinsel pratiklerin her türlü üretim pratiği alanına dahil olmasıyla günümüze kadar uzanan modernizm süreçlerinde sıkça başvurulanan bir mefhum olarak öne çıkar. Ots içinde bulunan yüzyılın daha büyük bir soyutlama içerdiğini vurgularken soyutlamanın modernizm süreçlerindeki kullanımına değinir:

"Modern mimarlık soyutlamanın pek çok formunu kullanmıştır, işlevin form verici konumuna yüceltilmesi dahil. (...) modern mimarlıkta soyutlama, binayı onun çıplak kemiklerine bile indirgeyebilir. Soyutlamak temel bir insan ihtiyacıdır. Soyutlama, bir tasnif etme, etiketleme, kataloglama süreci aracılığıyla, ve icat edilmiş şemalara uymayan bizim dünyamızın bu bakış açılarını reddederek ham gerçekliğin karmaşıklığıyla yüzleşmeye izin verir." (Ots, 2011, s.27)

Nitekim soyutlama aracılığıyla 18. yüzyıldan itibaren bilim ve mimarlık arasında bağıntı kurarak mimarlığın bilimsel bir disiplin olduğu düşüncesi öne sürülür. Forty (2000), bu ana kadar, bilim ve mimarlık arasında kavramsal bir ayrım olmadığını hatırlatırken, o zamana kadar bilimsel metaforların kullanımına bir ilgi olmamasını, bu kullanımın tamamıyla etkisiz olacağıyla açıklar. Bu durum, geç 18. yüzyıla kadar mimarlığın bir bilim olarak görülmemesiyle yakından ilişkilidir (s.101). Metaforların "benzemeyen şeylerin olası benzerlikleri aracılığıyla denemeler" olduğunu belirten Forty, 20. yüzyıl mimarlığının bilim ile ilişkisinin özsel olmayışını metafor kavramı üzerinden ortaya koyar:

"...20. yüzyıl mimarlığındaki sayısız bilimsel metaforun her biri mimarlık ve bir ya da bir başka bilim branşı arasında bir ilişki bulmak için bir girişim ve deneydir, ancak, bütün hepsi, aslında, altında, mimari pratiğin bilimsel olmadığı inancımıza dayanır." (Forty, 2000, s.101)

Forty'e göre birbirleriyle uzlaşmaz oldukları için aralarında benzerlikler aranabilen bilimsel bilgi ve mimari pratiğin ilişkisi, modern ve öncesinde onu hazırlayan süreçler boyunca zaman ve mekân eksenlerindeki mimari üretimlerin meşruiyet zemini arayışında temel başvuru noktası olur. Bu durum, nesnesiyle arasındaki özsel ilişkiyi kaybeden mimarlık pratiğinin söylem üretici mekanizma olarak akla ve bilimsel bilgiye, dolayısıyla soyutlamaya, son biçimi önceleyen ya da son biçimin doğruluğuna ulaşmak için aracı olarak kabul edilen diyagramatik temsillere yönelimle sonuçlanmıştır. Söz konusu temsillerin zihin-beden, zaman-mekân arasında temel karşıtlıklar kurduklarını, zihnin ve zamanın bedenden, dolayısıyla mekândan ayrı olarak ifade edildiği soyutlamalar olduklarını söylemek mümkündür.¹⁴



¹⁴ Bu noktada, Deleuze ve Guattari'nin geleneksel soyut düşüncesine karşı çıkararak ileri sürdükleri soyut makinenin daima somut-olan ile ilişkide olduğunu belirtmek gerekli görülmüştür. Deleuzeyen soyut makine kavramı hakkında bknz:bu çalışmada 24 numaralı dipnot .

Nitekim, Kökleri Rönesans'ta atılan, Aydınlanma Çağı'nda yeni keşif ve icâdlarla büyük çapta yaygınlaşarak aklın egemenliğini ilan eden gelişmelerle, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda mimari teoriyi "cebirselleştirerek" onu "rasyonel bir teoriye indirgeyen" akılcılık, işlevsellik, verimlilik, yararlılık, kalıcılık gibi kavramlar üzerinden üretilen kombinasyon sistemlerine, tipolojilere, ve stillere yönelen mimarların¹⁵ anlamın varlığının aşkın bütünselliklerle ifade edilen yaşama içkin olduğu modern-öncesi dönemlerdeki mimarlık pratiğinden ayrılarak, söylem üretici mekanizma olarak ölçülebilir ve aktarılabilir nitelikteki krizi rasyonalize eden sistemlere, diyagramatik temsillere yöneldiği görülür. Modern bilimin krizleri üzerinden mimarlığı değerlendiren Pérez-Gomez'e göre (2000) aşkın üst-anlatılara değil, ama matematiksel bir mantıkla oluşturulmuş sistemin kendine verdiği referansla, sistemin kendisinden üretilen anlam, 18. yüzyıldan itibaren mimarlığın yaşadığı evrimi belirtir (s.466). Nitekim 20. yüzyılda Le Corbusier, matematiksel, mimari soyutlamanın yansıması olarak gördüğü "üzerine yöneltilecek düzen aracılığıyla düşünceye tabi olan" brüt unsurun onu 'tinselleştirdiğini' (Vidler, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi, s.11) düşündüğünü belirterek söz konusu kaymanın gelecek yüzyıllardaki en önemli temsilcilerinden olacaktır. Böylelikle modern-öncesi "bedenin dilsiz bilgeliği"nden¹⁶ uzaklaşan modern insanın entellektüel bir uğraşı olarak, akademilerde, mimarlık okullarında temsil alanında üretilen ve aktarılan mimarlık, söylemler üzerine inşa edilen bir amaç haline gelir. Başka bir ifadeyle, söylemin aşkın nesneyi temsilinde entellektüel mimar ve onun bilgi alanına dahil olan temsil araçları önemli rol oynar.

Modernliğin getirdiği heterojen oluşumun homojen bir yapıya dönüştürülmesi arayışında, tasarımın ideal olanı zihinde belirleme, öngörme, aktarma, ve üretme nitelikleri, onun sistemleştirme mekanizmaları tarafından sıkça kullanılmasına sebep olarak kuramsal-eylemsel ayrımında temellenen bir mimarlık ideolojisi oluşturmasıyla sonuçlanırken, zamanın ve mekânın yeniden düzenlenmesi ve

¹⁵ Mimarlığın doğayı taklit etmesi gerektiğini düşünen, ve diğer tüm yapıların ondan türediğini belirttiği 'ilkel kulube'yi ideal tip olarak belirleyen Marc-Antoine Laugier; işlevsel olarak bina sınıflandırmaları yapan Jacques François Blondel; "doğa bilimleri tarafından geliştirilmiş olan biçim kuramlarının bir yansıması" üzerinden tip düşüncesini geliştiren Quatremère de Quincy; 'tür'ler üzerinden kombinasyon sistemleri üreten Jacques-Nicolas-Louis Durand; anlam ve biçim üretici bir araç olarak 'stil'e başvuran Gottfried Semper; "her doğru mimari yapıta nüfuz eden 'oluşturucu ilke'" olarak stil terimini kullanan Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc gibi isimlerin, çalışmalarında söz konusu kavramlar bağlamında krizi rasyonalize eden sistemlere yöneldikleri söylenebilir. (Bu dipnotta şu kaynaktan yararlanılmıştır: Özgür Bingöl, Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ FBE, İstanbul, 2007))

¹⁶ Pallasmaa (2011), bedensel bağlamından ve aşkın bütünselliklerden ayrılarak kavramsal olana, ve perspektifin icadı ile gözün hegemonyasına teslim olan mimarlığın yaşadığı anlam kaybını şu sözlerle ifade eder: "Geleneksel kültürlerde mimarlığın, görsel ve kavramsal alanın egemenliğinde olmayıp, bedenin dilsiz bilgeliğiyle özünden bağlantılı olduğu açıktır. Bir kuş nasıl yuvasını bedeninin hareketleriyle şekillendirirse, geleneksel kültürlerde de beden inşaata kılavuzluk eder. Dünyanın çeşitli bölgelerindeki, kil ve topraktan yapılmış yerli yapılar, gözden ziyade kas ve dokunma duyusundan doğmuş gibidirler. Hatta yerli yapıların dokunsal alandan görsel alana geçişini, plastisitenin, içtenliğin, ve yerli kültürlerin ortamlarının öznetiliği olan toptan kaynaşma duygusunun kaybı olarak saptayabiliriz." (s.33)

disipline edilmesi sürecinde varlığı büyük önem taşıyan entelektüel mimar, sahip olduğu iktidarla disipliner mekânlar üreterek, zaman ve mekân eksenleri içinde aşkınlaştırılan bir figüre dönüşür ve bu ideolojinin araçsallaştırılmasında kullanılan meslek insanı olarak öne çıkar. İdealleştirilmiş ve disipline edilmiş nesne, yine idealleştirilmiş, iktidar sahibi bu özne tarafından gerçekleştirilir.¹⁷ Bu bağlamda söz konusu bilimsel temsil sistemlerinin, güç ekseninin çokluk, heterojenlik ve farklılık barındıran yapısından ve oluş halindeki bir mimarlığın ifadesi olmaktan uzak olduğu açıktır. Ne öznenin, ne nesnenin aşkınlığını kabul etmeyen içkinlik düzleminin ‘ideal doğru’ üzerine inşa edilmiş mimarlıklar ve onları belirleyen iktidar sahibi mimar figürü ile örtüşmeyen yapısı, mimarlığı özellikle savaş-sonrası toplumlar tarafından yükselen eleştiriler aracılığıyla krize sokacaktır. Ancak, 19. ve 20. yüzyıllarda yaygınlık gösteren aşkın zamansal ve mekânsal eğilimlerde, “kartezyen mekân/zaman ve özne/nesne ikilikleri üzerine kurulmuş mimarlık” zaman ve mekânın birbirlerinden ayrılamaz olduğu, mekânın gövdesel olarak deneyimlendiği bilgisinin her alanda yaygınlık kazandığı modernlik düşüncesine karşıt bir biçimde, deneyimlenen aktüel mekân ile, idealleştirilmiş özne olarak mimarın temsil alanında ürettiği mekânın bir olmadığı gerçeğiyle yüzleşmekten kaçınır (Tanju, 2008,179). İdealleştirilmiş, sabit, dokunulmaz olan bu nesne içkinlik düzleminin zamansal ve mekânsal akış hali ile çelişen ölü bir nesnedir. Bernard Tschumi (1998) bu durumu “Mimarlık ve İhlâl” (Architecture and Transgression) adlı metninde, “yaşamın ölüme benzer yanlarını sevmeyen” modernist mimarların, mimarlığı ölümü dışlayan bir yaşam pratiği olarak, zamanın geçişini reddeden, bozulmaz, aşkın bir saflık ideali ile inşa ettiğini belirtir ve sahipleri tarafından terk edilmiş Villa Savoye’un saf beyaz duvarlarının idrar, dışkı ve müstehcen grafitilerle tehdit edilerek yaşayan ve ölebilen bir nesneye dönüşünü kucaklar (s.357). Tschumi (1998), mekân deneyiminin yaşam ve ölümün birliği olduğunu belirterek, kurallar çerçevesinde üretilen bir zihinsel ürün olarak ideal mekâna karşı, sınırların ihlaline olanak tanıyan deneyimlenebilir gerçek mekânı önerir. Günlük yaşamın kirli kalıntılarının, doğanın, insanın izi ile imlenen gerçek mekân, kuşkusuz ki her türlü ilişkiselliğe açık, gücüllüklerin edimselleşmesine olanak tanıyan içkinlik düzleminin mekânıdır. Deleuze, gücüllüğü şu sözlerle açıklar:

“...Bunlara gücül denmesinin nedeni yayılmalarının ve yutulmalarının, yaratılmalarının ve yıkılışlarının düşünülebilir en küçük sürekli zamandan daha küçük bir zamanda meydana gelmesi ve dolayısıyla bu kısalığın onları bir kararsızlık ya da belirlenimsizlik ilkesine bağlı tutmasıdır.” (URL-1)

¹⁷ Tanju (2013) mimarlık ve disipliner mekânlar arasındaki ilişkiye, Pevsner’in “Bina Tiplerinin Bir Tarihi” (İng.: A History of Buildings Types) kitabının içindekiler sayfasında yer alan yapı tiplerinin Foucault’un disipliner kurumları olduğunu belirterek dikkat çeker (s.123-126).

Bu bağlamda, içkinlik düzleminin içerdiği gücüllüklerin kararsız, sabit-olmayan, belirsiz, akışkan halinin düzlemin yapısını oluşturduğu söylenebilir. Deleuze, gücül-olanı, henüz edimselleşmemiş olarak niteler ve gücül-olanın, edimselleşmemiş olduğu için gerçek olmadığı zannına karşı uyarır. Gerçeğe karşıt olarak olası-olanı, edimsel-olana karşıt olarak ise gücül-olanı koyan Deleuze, kavramların birbirlerine göre durumlarını şu sözlerle ifade eder:

“Olası-olan gerçekliğe sahip değildir (bir edimselliğe sahip olabilmesine rağmen); aksine, gücül-olan edimsel değildir, ama bir gerçekliğe sahiptir...Ve, her olası-olan gerçekleşmez, gerçekleşme, diğer olası-olanlar gerçeğe dahil olurken, püskürtülmesi ve karşı konulması beklenen bazı olası-olanlar tarafından bir sınırlama içerir. Diğer taraftan gücül-olanın gerçekleşmesi değil, ama daha ziyade edimselleşmesi gerekir; ve edimselleşmenin kuralları benzeşme ve sınırlama değil, farklılık ya da ayrışım ve yaratımdır.” (Deleuze, 1991, s.96-97)

Mimari temsil alanının hiyerarşik yapılarının zaman, mekân ve hatta güç eksenindeki kaçınılmaz kullanımı, gerçek-olanın olası-olanlar arasından sınırlamalar ve benzeşim yoluyla ayrılmasını sağlayan araçtır. Özellikle 1920’li yıllarda, Endüstri Devrimi’nin sanayiye dayalı üretim ve makineleşme sürecini başlatmasıyla yaşanan köklü değişimlerin bir uzantısı olarak, teknolojiye, saf işlevselciliğe, evrensel mimari çözümlere yönelen mimarların, herhangi bir ilahî niteliğe atıfta bulunmaksızın, akılcılaştırmanın bir aracı olarak soyutlamaya, başka bir ifadeyle, olası-olanın bir yansıması için temsile başvurduğu söylenebilir. Daha 16. yüzyılın ikinci yarısında öncelenen mimarın zihinsel üretiminin bilimsel temelli evrensel, nesnel ve ölçülebilir bir ifadesi olarak temsil sistemleri, 18. yüzyıldan itibaren Endüstri Devrimi’nin evrensel, işlevsel üretimlere olanak sağlayan yapısı nedeniyle pratik ile dolaysızca ilişki kurar. Bu bağlamda, kendisine strüktürel, işlevsel çıkarımlarında meşruiyet zemini sağlamak amacıyla tarihe başvuran pek çok mimarın, öne sürdüğü güncel çözümlerinin tarihsel bağıntılarından kurtulmak için soyutlamaya, dolayısıyla diyagramatik yönetime yöneldiğini söylemek mümkündür. Özellikle, nesneyi; işlev esaslı ideal mekânı aşkınlaştıran mekân ekseni dahilinde değerlendirilebilecek olan Durand’ın çalışmaları, ardından gelecek olan pek çok kompozisyonel sistem gibi bitmiş, sabit, değişmez mimarlıkların temsillerini üretir. Vidler (2000a), söz konusu diyagramatik çizim yönteminin, aralarında Le Corbusier’in de bulunduğu modernistlerin tarihsel repertuarı amaçlarına uygun kullanma çabalarında, “çifte ideal” olarak nitelendirdiği soyutlama ve işlevi iletebilme potansiyeli nedeniyle onlara aracılık ettiğini belirtir (s.10). Böylelikle nesneye, dolayısıyla mekâna ve forma odaklanan mimarlık pratiği, soyutlamayı betonarme ve çeliğin teknolojik potansiyeli ile birleştirerek onu “tarihsel üsluplara karşı bir silah olarak kullanır” (Vidler, 2000a, s.11). Zaman eksenindeki historisist ve sembolist modern pratiklere soyutlama

aracılığıyla karşı çıkan mekân eksenini, mekânın 'kapanım ya da sınırsızlık nitelikleri'ni ve formun 'kitle ve yüzey nitelikleri'ni saf geometrilere dayalı oransal sistemler aracılığıyla ideal olarak belirler. Bu bağlamda, söz konusu mimari soyutlama, yalnızca tek, bitmiş bir nihai ürünü temsil eder. Zamansal ve mekânsal eğilimlerin birbirlerinden ayrı kavramlar olarak ele aldıkları zaman ve mekân kavramları, temsildeki yansımaları aracılığıyla yeniden ayrı kavramlar olarak üretilir. Böylece nihai ürün ve onun oluşturulma süreci ile dolaysızca bağlantı kurarak "projeyi kendi temel esaslarına indirgeyen" söz konusu mimari soyutlama için Vidler şu ifadeleri kullanır:

" (...) bir binanın temel örgütlenmesini veciz bir biçimde ve **zamanın bilimsel seyrine** uyacak tarzda betimlemişti; o, bir anlamda, projenin özüyü, bağlantıların doğru ve çözümlemeci bir temsili ve inşa edilmiş yapının kendisinin **formel bir benzeri** idi." (Vidler, 2000a, s.12)

Corbusier'in "doğru malzemeleri öneren ve mekânı düzenleyen bir mimari düşünce durumu" olarak ifade ettiği 'çizimler'in, her ne kadar soyut olsalar da maddeselleşecek yapının tam, sabit, değişmez bir temsili olması önemlidir. Bu durum, zamansal ve mekânsal eksenler dahilinde yaygınlık kazanan, krizi, onu rasyonelize eden sistemlerle düzene sokma çabasının yol açtığı ideal ve standart arayışlarının mimari temsil alanındaki karşılıklarından biridir. Söz konusu temsillerin, benzeşmeyen bir benzeşimin imâ ettiği aşkınlıktan koparak, gösteren ile gösterilen arasındaki dolaysız, net ve sabit ilişkiyi ifade eden sistemler aracılığıyla mimari nesneyi aşkınlılaştırdığı söylenebilir. Düzensizlikleri düzenlenebilir kılma çabasındaki söz konusu yaklaşımlarda mimari temsil, nihai ürünü resmettikleri bir alan olmanın yanı sıra, ideal doğruyu aradıkları bir alan olma niteliğine de sahiptir. Bu bağlamda, mekânsal eğilimler için, temsilin modernizm süreçlerinde oluşan kuram ve pratik arasında yer alan yarıktaki rolü Vidler'in sözleriyle şu şekildedir:

"çizimler (...) tasarımdan binaya aktarımın mümkün olabildiği kadar bir mimarlık için düzeltme ve üretim enstrümanı olarak hizmet edecek, kendini şeffaf bir şekilde, tabiri caizse, onun zihinsel ve estetik düzeninin maddeselleştirilmesini matematiksel bir formül kadar açık bir biçimde temsil edecektir." (Vidler, 2000a, s.13)

'Mekân', 'form' gibi mimarlık dağarcığına modernizm süreçleri ile giren pek çok kavramın, soyut olarak ele alınması ve yerli-yurdlulaşmasıyla oluşan mimarlıklar, üretimleri ile eş zamanlı olarak eleştirilere maruz kalmıştır. Vidler, Le Corbusier'in bir kaç hızlı çizgide ifade ettiği binanın temel elemanlarını çağrıştıran şematik çizimleri ve Mis van der Rohe'nin, evrensel, gridal mekân üzerindeki perspektifleri ile örneklediği "bir tasarım süreci ve bir diyagram arasında bir yerlerde, muallâkta kalmış" çizimlerin yaygın temsiller olmadığını belirtirken modernist çizimin durumunu şu sözlerle ifade eder:

“Her ikisi de diyagramatiğe eğilimli geometrik bir çizgisellik tarafından canlandırılan modernist çizim ve onun nesnesinin bu açık özdeşliği, modern dönem boyunca, birinin diğerinin sonucu olduğu, mimarlığın, onun kendi temsiline eğilimlerini körü körüne takip ettiği yönündeki suçlamalara yol açtı. Soyut olarak temsilî mekân ve form ile yakından ilgilenen, tarihsel mimarlığın dekoratif ve yapısal kodlarından kaçınan Modern mimarlık, böylelikle indirgemecilik, geometrik sterillik, ve bu yüzden insandan yabancılaştırma ile itham edildi.” (Vidler, 2000a, s.8)

Aşkınlık hedeflerini geleceğe yansıtan mekansal eğilimlerin tarihsel bağlantılardan kaçınarak yöneldiği geometrik temsillerin tam bir tercümesi olarak inşa edilen form, nesnenin deneyimini yok sayarak mimari yabancılaşmaya sebep olur. Kwinter, diyagramatik temsillerin geç 20. yüzyılda maddesel gerçekliği kuramsallaştırma girişimlerinde oynadığı rolün, geç 18. yüzyılda Kant tarafından Newtonyen gerçekliği kuramsallaştırmak için kullanılan ‘şema’¹⁸ kavramından pek bir farkı olmadığını, her ikisinin de “sentetik açıklayıcı icâdlar” olarak hizmet ettiğini belirtir (s.123). Böylelikle, tarihsel belleğin yeniden üretilmesine odaklanarak geçmiş mimari öğeler repertuarına yönelen ve modern kaos üzerinde ‘düzenleyici çizgiler’¹⁹ ile egemenlik kurmak isteyen her iki yaklaşım da, temsil sistemlerini hem zihinsel üretimlerinin eksiksiz bir yansıması, hem de pratikte var olacak olanın değişmez, tam bir öngörüsü olarak kullanırlar. Bu bağlamda, sözkonusu temsillerin deneyimeden uzak idealleri, farklılıklara kapalı olan homojenliği ifade ettiğini söylemek mümkündür.

Deleuze (2013) ise, “bir gücünün edimselleşmesinin daima bir farklılaşma olduğu”nu belirtir (s. 57). Bu bağlamda deneyimlenen, zaman ve mekânın birlikteliğini ifade eden mekânın içerdiği gücüllükler nedeniyle her daim farklılık üretme potansiyeli taşıdığı söylenebilir. Ancak günümüzde temsil sistemlerinden ayrı düşünölemeyecek mimarlık pratiğinin temsilî mekânı, “maddenin yayılımı olarak mekânın hiçbir zaman temsilî mekâna indirgenemez oluşu” ve “mekânın zaman ile ilişkisini koparması” (Tanju, 2008, s.181) nedeniyle kritik bir önem taşımaktadır. Bu bağlamda, özne ve nesnenin ayrılmaz birliği tarafından sürekli olarak öngörülemez ve beklenmedik olan ile evrilen, yaşayan ve ölen mekânın, sabit, ideal özne ya da nesne mimarlıkları üreten temsil sistemleri yerine, oluş halindeki mimarlık üretimi arayışındaki, zihinsel-maddesel ayrımında temellenen, özne-nesne arasında aracılık yapan, sahip olduğu gücüllüklerle belirsizliğe, muğlaklığa, çokluğa, arada-olana imkan veren diyagramatik eğilimler önem kazanır. İndirgemeci, tek bir nihai maddesel ürünün

¹⁸ bkz: Ek F

¹⁹ Corbusier (2007): ‘Düzenleyici çizgiler, keyfi olana karşı güvencedir. Bu, büyük bir arzuyla yaratılan yapıtı onayan sağlama işlemidir; öğrencinin sınavından dokuz alması gibi, matematikçinin kanıtlanmasını istediği şeyin formülüdür’ (s.101-102).

görsel ifadesi olan, belirleyici, idealleştirici temsil sistemleri yerine, kendisinin tamamen soyut olmasına rağmen içerdiği gücüllüklerin edimselleşmesiyle oluşacak maddesel formlara atıfta bulunan, hiyerarşik yapılanmalar üretmektense dallanıp budaklanarak türeyen, hem gücül-olanı hem de edimsel-olanı ima eden Deleuzeyen diyagram, gücüllükler ve edimsellikler arasında işleyen içkinlik düzleminin mimari temsil alanındaki karşılığı olarak düşünülebilir. Bir başka ifadeyle; diyagramı, içkinlik düzlemi ile rezonans halindeki mimarlık kuram ve pratiğinin tam da kuram-pratik arasında varlık bulan bir yersiz-yurdsuzlaşma, çözünme aracı olarak düşünmek mümkündür.

“ (...) Diyagram bir eskiz değildir (bu nedenle hiçbir şeyi anımsatmaz, hiçbir şeye işaret etmez), ve bir diyagram bir plan değildir (bu nedenle inşa edilemez). O, niteliksel bilgi olmaksızın, etkiler olmadan ama kesin ilişkilerin kesin olarak haritalandırıldıkları çizimin bir çeşit ‘ne/ne de’sidir, nötr bir bölgedir; denilebilir ki, diyagramda lüzumsuz olan hiçbir şey yoktur.” (Vidler, 2000b, s.6)

Epistemolojik değişimlere paralel olarak ortaya çıkan soyut mimari düşüncenin, mimari tasarım sürecinde somut mimari nesnenin ifadesi için aracı olarak icâd ettiği perspektifin ve üçlü ortografik izdüşüm sisteminin, mimarlığın, dönüşen epistemin devinim, dolaşım, süreç, bağıntı gibi sürekli imha-inşayı ima eden kavramları ile ilişkilerini ifadede yetersiz kalmaları, diyagramın mimarlık alanına dahil olmasıyla sonuçlanır. Diyagram, geleneksel temsil araçlarının aksine, pratiği önceleyen bir araç olmanın ötesinde, ne inşâ edilecek olanı, ne de kendinden önceki bir düşünceyi anımsatan, ama yalın ifadelerle soyutlanmış ilişkiler ve ilişkilerin potansiyel durumlarına işaret eden bir icâddir. Nitekim Pai (2002) de, söylemin nesneyi temsilinde aracı olarak kullandığı geleneksel temsillerden ayırdığı diyagramın, söylem için “nesne ve zihin, algı ve kavrayış arasındaki aralığı” temsil etmesi nedeniyle, onun “temsilin modern bir modu” olduğunu belirtir (s.163). Bu bağlamda, diyagramın kuramsal-eylemsel yarığında herhangi bir taraf tanımlamadığı aksine tam arada işleyerek, onun kutupları arasında sürekli olarak kurulan ve yıkılan ilişkileri ürettiği söylenebilir. Vidler, diyagramın “Aydınlanma’nın bir ürünü, ilerleme felsefesinin bir aracı, aksonometriğin bulunuşu, metrik sistemin gelişimi, jeolojik inceleme tekniklerinin rafine edilmesi/inceltilmesi” ile çağdaş olduğunu belirtirken, geleneksel mimari çizimden ayırdığı diyagramı şu sözlerle ifade eder:

“İndirgemeci, şematik, aurası olmaksızın kararlılık içindeki diyagram, form, mekân ve yerin yaratımına yabancı görünmektedir. Neticede, bir çizim ve onun anımsatıcı ilk adımı eskiz Rönesans’tan beri mimarların saplantısıdır. (...) Oxford İngilizce Sözlük tarafından önerilen diyagram tanımı, geleneksel olarak her biçimde düşünülmüş mimari çizime karşıt olarak, diyagramın **bilgisel içeriğine** ve **iletişimsel gücüne** atıfta bulunan ‘geometrik form/figür’, ‘yazılı liste’, ‘kayıt/cetvel/sicil/kütük’, ‘ölçek’ gibi terimleri kullanır.” (Vidler, 2000, s.6)

Söz konusu terimler aracılığıyla mimarlık bilgisini “soyutlayabilecek, yoğunlaştırabilecek, sınıflandırabilecek ve daha sonra bir üretim süreci boyunca işlenmesinin anahatlarını ortaya koyabilecek”, mimari düşünce - mimari temsil aralığının “iki tarafı arasında aracılık yapabilecek, programda açığa çıkan bilgiyi planda çözüme ulaşan mimari nesneye aktaracak bir düşünce/tasarım/temsil düzeneği” (Ceylan, 2010, s.305) olarak modern mimari diyagram, geleneksel temsil araçlarından temel olarak ayrılır. “Modern bir icâd olarak diyagramın modernleşme ile kurduğu ilişkiyi (...)Kartezyen analiz/sentez yöntemi ve dikotomi kavramı” ile Foucaultyen epistemolojik yarılımlar bağlamında **“analitik (çözümlemeci) diyagram”** ve **“sentetik (bireşimci) diyagram”** olarak iki ana çerçevede ele alan Ceylan (2010), Enformasyon Çağı ile gerçekleşen benzer bir yarılma sonucu dönüşen modern mimari diyagram için **“kavramsal-makinik ”** terimini önerir. Bu noktada, çalışmada diyagramın tarihsel ve kuramsal çerçevesinin Ceylan’ın işaret ettiği üç farklı diyagram temelinde ele alınması uygun bulunmuştur.²⁰

Diyagram, 18. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyıl başlarına kadar, matematik, fizik, biyoloji, kimya gibi bilim alanlarında canlı ve cansız varlıkları özdeşlikleri, benzerlikleri ya da farklılıkları üzerinden sınıflandırma yönelimine paralel olarak, mimarlık alanında, bilginin ideolojiler doğrultusunda köken, gelenek, ilkeler, tipler gibi çeşitli sınıflandırmalar bağlamında değerlendirildiği **çözümlemeci/analitik** bir karakter gösterir. Gerçekliği tahrif eden Rönesans perspektifinin öznelliğinden ve ilahi kaynaklı düzenlerin ifadesinden kaçınarak, bilimsel bilginin nesnellğine yönelen söz konusu temsiller, daha 16. yüzyılın ikinci yarısında, “ilahi oranlar ve düzenlerin sınırlayıcı kurallar çerçevesi” yerine “evrensel, nesnel ve mutlak ölçü birimi” geliştirme çabasındaki Giacomo da Vignola, “tüm bina çizimlerini, öznel bir niteliği de olduğu için perspektifi kullanmaksızın, üçlü ortografik izdüşümsel sistemde” ifade eden, böylelikle bu sistemi mimari nesnenin bilimsel temsili olarak kabul eden Andrea Palladio, tasarımı “yalnızca kişinin zihninde olan tasavvurun görsel bir ifadesi” olarak ortaya koyan Giorgio Vasari gibi mimarlık kuramcılarının çalışmaları tarafından öncelenmiştir (Ceylan, 2010, s.50, 71). Bu bağlamda, perspektiften koparak çözümlemeci karakterdeki temsil araçlarına yönelen adı geçen mimarların üçlü ortografik izdüşüm sistemine yönelimlerinde, Luce’un sözleriyle onun “üç-boyutlu karmaşık biçimsel ve mekânsal kompozisyonları anlamak ve temsil etmek

²⁰ Üç ana eksen (zaman, mekân ve güç eksenleri) bağlamında ele alınan ve **güç eksenine** odaklanan çalışmada, yoğunluklu olarak zaman ve mekân eksenlerinin taleplerine karşılık veren söz konusu çözümlemeci/analitik ve bireşimci/sentetik diyagramlar, belirlenen kapsam nedeniyle detaylı olarak ele alınmamaktadır. Diyagramın mimarlık tarihi ve kuramı içindeki dönüşümü hakkında kapsamlı bir çalışma için bakınız: Erdem Ceylan, (2010), Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ FBE, İstanbul.

(ve giderek tasarlamak) için çözümlemeci (analitik) bir araç" olması, mimari nesneyi plan, kesit, görünüş olarak ayırıştırması önemli rol oynamıştır. (Ceylan, 2010'da atıfta bulunulduğu gibi, s. 111)

"Bir binanın planı ya da eskizinden farklı bir biçimde (...) örgütlenmenin örtülü/potansiyel yapısını" ortaya çıkarmaya çalışarak temsil işlevi gören çözümlemeci/analitik diyagramın (Eisenman, 1999, s.27) gelişimi ve yaygınlaşmasında 1795'den sonra, yeni kurulan Ecole Polytechnique'e atanan mimar Jean-Nicolas-Louis Durand'ın etkisi büyüktür. Durand, matematikçi Gaspard Monge'dan (1746-1818), onun "metrik standartlaştırmasına ve basitlik ve ekonominin taleplerine uyan bir temsil yöntemi –yeni icâd edilmiş olan çizim kağıdı üzerinde örgütlenilecek olan bir noktalar, çizgiler, ve düzlemler şifresi-" (Vidler, 2000, s:9) geliştirmesini talep eder. Bu durum, ortaya çıkan manuel (elle yapılan) ve entellektüel (zekâyla yapılan) iş statüsü ayrımı ile çizimin, bina üretim sürecinde mimarların üzerinde yetkiye, kesin ve ayrıcalıklı kontrole sahip olduğu tek parçası ve aynı zamanda kendilerinin ürettiği tek temel maddesel nesne olarak öne çıkması (Forty, 2000, s.30) ile yakından ilişkilidir. Nitekim 19. yüzyılda, kompozisyon çerçevesinde tasarım sürecini sistematikleştirme arayışındaki Durand, "mimarlığın doğal dili" olarak ifade ettiği çizimi çalışmalarının temeline yerleştirir. Onun için çizim, fazlalıklardan arınmış, soyut yapısıyla hızlı ve doğru yargıya ulaşmayı sağlayan bir araçtır. Rönesans'tan itibaren her alanda akıl, işlevsellik ve yarar odaklı pratiklere yönelen toplumlarda, kolay inşa edilebilir olmanın önemli bir kritere dönüşmesine paralel olarak Durand da, parçalardan ve parçaların bir araya gelişlerinden meydana gelen bir bütün olarak yapılar arayışındaydı. Bu bağlamda, 'tekil bir biçimde' tasarım sürecine dahil olabilecek parçaların temsillerini "listeleyebilen, sınıflandırabilen ve onların bir araya gelme mantığını görselleştirebilen" (Ceylan, 2010, s. 130), böylece ideal kompozisyonu temsil ortamında öngörerek oluşturabilen diyagramatik bir yöntem geliştirmiştir. Vidler (2000), Durand'ın sistematik kompozisyon yönteminin, zaman ve olanaklar açısından ekonomik ve bina üretim sürecinde mühendis, istemci ve müteahhitlere kolaylıkla iletilebilir olması nedeniyle 19. yüzyılda yaygın olarak benimsendiğini ve Beaux-arts eğitiminin daha detaylı görsellerini yerinden ettiğini belirtir (s.10). Ancak Durand'ın analitik yöntemi, farklı tipolojler, malzemeler ve uygulama biçimlerini içeren geniş bir içerik ile varlık bulsa da, bilimsel gelişmelerin bir uzantısı olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen Endüstri Devrimi ve onun üretim sistemlerinde yarattığı köklü değişim ile düzenleme, dağıtma ve değerlendirme esasları çerçevesinde ele alınan mimarlık ideolojisi için yetersiz kalır.

Analitik/çözümlemeci mimari diyagram aracılığıyla ortaya konan mimarlık repertuarının, değişen epistemolojik, sosyolojik ve ekonomik değişimlere paralel olarak farklı bir şekilde ele alınması ihtiyacı söz konusu diyagramın mimari nesnenin hızlı, verimli üretim sistemlerine dahil olmasını sağlayacak **sentetik/bireşimci diyagrama** doğru evrilmesine neden olur. Ceylan “kapitalist üretim sistemini mimarlık alanında meşrulaştırma görevi”ni üstelenen üretici/bireşimci/sentetik diyagramın “geleceğin ideal toplumunun ve mekânının hangi ilkeler doğrultusunda yaşama geçirileceğinin ortaya konmasında görsel bir yönetmelik” olarak işlev gördüğünü belirtirken onun 20. yüzyıl boyunca dahil olduğu diğer kullanım alanlarını şöyle belirtir:

İlk epistemolojik değişimlerden itibaren verimlilik, işlevsellik, yararlılık gibi bağlamlar ile ilişkili olarak her türlü pratik alanına dahil olan soyutlamanın ileri bir evresi olan sentetik/bireşimci diyagram, sahip olduğu yüksek örgütlenme yeteneği ile kapitalist üretim sistemlerinin hızına ve karmaşık yapısına cevap verebilecek yeterlilikte bir icâd olarak işlev görür. Ancak oluşan modern yarık ile modern mimarlık dağarcığına dahil olan tasarım kavramı beraberinde oluşan temsil ortamında ortaya çıkan çözümlemeci/analitik ve sentetik/bireşimci diyagramlar, zamansal ve mekânsal eğilimlerin dünyevi aşkınlık arayışına hizmet ederek mimarlık dağarcığında birer kod üretim aracı olarak yer almış, içkinlik düzleminin tekillikler arası bağıntılar, bağlamalar, kopmalar, yeniden-bağlamalar ile işleyen doğasının aksine, onun tekilliklerinde aşkınlık tanımlayarak, kavramlarının yerli-yurdlulaşmasında aracı olarak kullanılmışlardır. Bu bağlamda, üretildiği koşulların “bir başka şekilde görölmelerine izin veren bir program ya da yerden çıkmış bir şey” (Eisenman,2006, s. 204) olarak, form, işlev ve tarih ile sabit olmayan bir ilişki tanımlayan, böylelikle hiçbir aşkınlık tanımlamayan içkinlik düzlemi ile rezonans halinde kalan, “hem zihinsel-soyut üretimler ortaya koyma, hem de kendisinden yeni üretim mekanizmaları üreten üretim mekanizmaları yaratma potansiyeli” (Ceylan, 2010, s.508) içeren “**kavramsal-makinik**”; başka bir ifadeyle **Deleuzeyen diyagram**, söz konusu birinci ve ikinci diyagramın aksine, nesne ve zihin, beden ve zihin, zaman ve mekânın bir kutbunda değil, onların aralarında işler.

Güç eksenini için mimarlık pratiğinin maddesel-olmayan alanda, maddesel-olana dair bilgiler üreterek kendini soyut-somut ve kuramsal-eylemsel arasındaki yarıktaki ifade eder oluşu önemlidir. Bu nedenle Tanju, nesne ve zihin, algı ve kavrayış arasındaki aralıkta yer alan mimarlık pratiğinin, kaçınılmaz olarak madde ile olan sıkı ilişkisiyle edindiği yarıktaki olma halinin ona diğer sanatlar arasında kazandırdığı ayrıcalıklı konumu belirten Deleuze'ün düşüncesini, mimarlık düşüncesi için gerekli görür:

“Her türlü aşkınlık arayışının karşıtı bir eleştirelliğin, deneyselliğin nitelikleri mimarlığın da nitelikleridir, onlara (Deleuze ve Guattari'ye) göre; mimarlık kaçınılmaz olarak maddeyle, kitle, somutla ve gövdesel deneysellikle ilişkilidir. Soyut ile somut, kuramsal ile eylemsel arasına sokulan yarığı reddeden bir düşünce biçimi, belki de mimarlık düşüncesinin en fazla yarar sağlayacağı düşünce biçimidir.” (Tanju, 2008, s.169)

Hem özneyi hem nesneyi, hem soyut-olanı hem somut-olanı, hem zihinsel-olanı hem maddesel-olanı, hem zamanı hem mekânı içeren bir mimarlığın ancak bu yarıktaki şekillenmesi mümkünse de, -Deleuze'ün sözleriyle- “gücül-olan ile edimsel-olan arasındaki sürekli değiş tokuşun oluşturduğu kristaller ile ortaya çıkan içkinlik düzlemi”nin (URL-1), maddesel alanda sabit, tekil bir edimsellik dahilinde, kaçınılmaz olarak pratiği zamandan, mekândan, deneyimden ayırarak önceleyen temsiller ile ilişkisinin bir çıkmaza girmesi muhtemeldir. Bu bağlamda, modernizm süreçleriyle beraber temsil ortamından bağımsız düşünülmemeyecek mimarlık üretimi için, modern mimarlık dağarcığında yer alan kavramlar arasındaki bağıntıda, dalgalanmada var olacak bir mimarlığı imâ eden, -zamansal ve mekânsal eğilimlerin kodlaştırıcı etkisinin aksine- içkinlik düzleminin akışkan yüzeyinde sürekli olarak yersiz-yurdsuzlaşma eğiliminde olan kavramların salınımını serbest bırakma yetisine sahip olan bir araç olarak arada-işleyen kavramsal-makinik diyagramın ayrıcalıklı bir önemi olduğu söylenebilir.

Mimarlık disiplini, doğası gereği dondurur, disipline eder, olasılıkları öngörür ve tekil olarak dönüşüme, çelişkiye kapalıdır. Denilebilir ki mimarlık disiplini mekânı daima tasarlar ve pratiği önceleyen bir eylem olarak tasarlamak, zamanın deneyimden kaçınılmaz olarak kopuktur. Bu bakımdan, bağlam, mekân, tasarım, form, işlev, tarih gibi modern mimarlık dağarcığına dahil olmuş her kod, modern-sonrası dönemde farklı temsil araçlarıyla, farklı mimarlıklar üretse de, ürettiği mimarlıklar, içkinlik düzleminin “deneylemeyi içeren” ve bu yolda “akılcı ve akla yakın olmayan”, “düş, sayrık süreç, ezoterik deneyler, esriklik ya da aşırılık” (Deleuze&Guattari, 1993, s.44) gibi araçlarla işleyen doğasına mesafeli bir konumda yer alır. Ancak kökleri Rönesans'a kadar uzanan epistemolojik yarılmalar sonucunda, mimarlığın zihinsel bir aktivite alanına dâhil olmasında ve onun temsil araçlarıyla öğrenilip aktarılan bir disipline dönüşmesinde ve aynı zamanda nesnesiyle arasına mesafe

koyan bir pratik alanı olarak yaygınlaşmasında kuramsal-eylemsel yarığı, ve bu yarığın doğumuyla eş zamanlı olarak var olan tasarım kavramı başat bir rol üstlenmiştir. Bununla birlikte, modern-sonrası durumda, İçkinlik düzleminin yarı-kararlı doğasının yol açtığı sürekli dönüşümlerin mimarlık dağarcığındaki güncel bir yersiz-yurdsuzlaşma aracı olarak **Deleuzeyen diyagram**, mimarlık pratiğinin güç eksenini dâhilindeki üretimleri için, bu kez nesnesi ile arasında aracılık yapması nedeniyle öne çıkar. Deleuzeyen diyagramın inşa edilenin somutluğundan, sabitliğinden uzak, ancak somut olana dair üretimi, “program, performans, belirsizlik, devinim, süreç, vb. güncel kavramları üretici bir biçimde edimselleştirebilme” (Ceylan, 2010, s.12) potansiyeli ile gerçekleştiriyor oluşu onu modernliğe içkin, oluş halindeki mimarlık arayışı için önemli kılmaktadır. Söz konusu güncel kavramların yol açacağı üretimleri gücül olarak bünyesinde barındıran, tek bir nihai maddesel form yerine gücüllüklerin edimselleşmesi ile oluşabilecek pek çok maddesel forma işaret edebilen Deleuzeyen diyagram, gücüllükler ve edimsellikler barındıran içkin düzleminde işler.

Rajchman (2013) adeta zamansal ve mekânsal eğilimleri ima ederek, “hem ‘antika’ bir tarih nostalgisinden hem de neyin gelmekte olduğunu çoktan görmüş ‘ilerlemeci’likten kaçınabilmenin yolu”nun, “öngörmek değil, tam tersine kulağını kapıyı çalan bilinmeze açık tutma” düsturu ile içerilmemiş yeni güçlerin, gücüllüklerin içerilmesinden, onları edimselleştirebilen bağlantılardan oluşan bir deneylemeden geçtiğini öne sürer (s.11-12). Bu bağlamda, bağlantıların, farklılıklarla yaratılan edimsel-olanlar için “daima yapılmaları gereken”, “gelişimsel” bir çizgide olmayıp, bir köksap²¹ gibi karmaşıklılaşarak çoğalan gücüllükler arasındaki gidip-gelmeler ile oluştuğu söylenebilir. Başka bir deyişle, dünyayı “monadlarla”²², ya da ruhlarla edimselleşebilen bir gücüllük (...) aynı zamanda maddede ya da bedenlerde gerçekleşmesi gereken bir olanak” (s.153) olarak ifade eden Deleuze (2006) maddesel-maddesel-olmayan, soyut-somut, gücül-edimsel arasındaki yarıkları, sürekli olarak yeni bağlantılar doğuran “belirlenimsizlik” ve “deneyleme” ile bağlar. Rajchman bu durumu şu sözlerle ifade eder:

“(…) Deleuze’ün ‘soyut makineleri’, (...) her biri ‘somut kurallarını’ kendi bünyesinde barındıran, bütünsel olarak belirlenmemiş sayısız yerel bağlantıyla çatılır. (...) kişinin ortak algılar, kişiselleşmiş duygulam ya da temsil uzamından ve nesnelerin yeniden

²¹ bknz: Ek G

²² Deleuze’e göre (2006) Leibniz, “metafizik nokta olarak ruhu ya da özneyi”, “monad” olarak adlandırır, monad, “bir çokluğu kendinde katlayan birlik, Bir’i dizi olarak açan çokluk”tur (s.36). Monad, bütün dışsal algılara kapalıdır ve maddedeki bölünmez gücü ifade eder. Leibniz’e göre monadlar dıştan hiçbir etki alamamalarına rağmen birbirleriyle bağıntılıdır ve iç etkileriyle sürekli olarak değişirler (Hançerlioğlu, 2010, s. 266-267).

tanımlanmalarından çıkardığı 'duyumun varlığı' dünyada öznelarası bir yönelime değil, içinden yeni bağlantıların yükselebileceği, çığırın bir belirlenimsizlik ve deneyleme bölgesine götürür. **Deleuzecü mantıkta bir tür kodlanmamış 'diyagram', duyum ve bilmeyi birleştirmeye yönelik bir 'şematizmin' yerine geçer.** Sonuçta bir tür 'zihinsel tasarı, proje ve program' düzlemine değil 'geometrik anlamda bir kesme, kesişme ve diyagram' düzlemine erişilir. (Rajchman, 2013, s.15)

Bu düzlem, hem maddesel-olanı, hem maddesel-olmayanı, hem gücül-olanı, hem edimsel-olanı içeren içkinlik/tutarlılık²³ düzlemidir. Nitekim Deleuze ve Guattari (2005) tutarlılık düzlemini "muazzam bir soyut makine" (s. 254) olarak nitelendirirken onun, tasarı, proje gibi öngörmeye dayalı kavramlardan uzak doğasını, çokluklar arası ilişkilerin sonsuzluğuyla tanımlanan birliğini vurgulayarak belirtir:

" (...) tutarlılık düzleminde, aynı derecede cansız ve canlıyı, yapay ve doğalı içeren bir birlik vardır. Bu düzlemin bir form ya da bir figür ile ilgisi yoktur, ne bir tasarım ne de bir işlev ile de. Onun birliğinin şeylerin içinde gömülü bir zemin ile ilgisi yoktur, ne bir son ne de Tanrı'nın zihninde bir proje ile de. Onun yerine, o herşeyin üzerine serildiği ve bütün formların kesiştiği, bütün işlevlerin makine gibi olduğu bir düzlemdir (...)" (Deleuze&Guattari, 2005, A thousand Plateaus, s.254)

Bu nedenle, olası-olandan farklı olarak, gerçek ancak öngörülebilirliğe sahip olmayan gücül-olanın farklılık yaratma potansiyeli aracılığıyla edimselleşmesini içeren Deleuzeyen diyagramın, mimarlık disiplininin şematizminden, katı, sabit, homojen, kararlı dünyasından ayrılarak, onun kodlarının çözünümünü, yersiz-yurdsuzlaşmasını olanaklı kılacak mimarlıklar için yeni bir çıkış yolu sunduğu söylenebilir. Öncelikli olarak beliren her iki tür diyagram da (analitik /çözümlemeci ve sentetik/bireşimci) ortaya çıktıkları modernizm süreçlerinin ilk anlarından itibaren hem ideolojik, hem ütöpik aşkın hedefler bağlamında modernliğin neden olduğu kaosu düzene sokmak isteyen mimari tutumlara hizmet etmiş, zamanın üretim, düzenleme, dağıtım ve değerlendirme esaslarının ifadesi için mimarlar tarafından artan bir ilgiyle karşılanmıştır. İlk olarak çözümlemeci analitik karakteri ile bitmiş bir tasarımı açıklayıcı; ardından bireşimci/sentetik karakteriyle tasarım sürecinde bağlayıcı bir rol oynayan diyagram Somol'a göre (1999), "savaş sonrası yıllarda modernizmin biçimsel ve işlevsel tutkularıyla ikna edici bir şekilde bağ kurmadaki yetersizliği" nedeniyle 1960'lı yıllardan itibaren "tamamen edimselleşmiş",

²³ Deleuze içkinlik düzlemini aynı zamanda 'tutarlılık düzlemi' olarak da adlandırır: "O, üzerinde, birinin diğerinden yalnızca hız ve yavaşlık ile ayrıldığı şeylerin olduğu kararlı bir düzlemdir. İçkinliğin ya da teksesliliğin (İng.: univacallity) bir düzlemi analoginin tersidir. Bahsettiğimiz şey maddenin birliği değil, ama yaşamın bu benzersiz düzleminde birinin diğerinin parçası olduğu değişikliklerin (modifikasyonun) sonsuzluğudur." (Deleuze&Guattari, 2005, A thousand Plateaus, s.254) Bu bağlamda, Deleuze'ün 'tutarlılık' ifadesi asla durağanlığı, sabitliği ifade etmez. "Tutarlılık düzlemi (...) örgütlenme ve gelişme düzleminin karşıtıdır." (Deleuze&Guattari, 2005, s.506, 507)

“neredeyse tamamen mimarlığın meselesi” olmuştur (s.7). Benzer şekilde, Aureli ve Mastrigli de dünyanın dönüşümünü kontrol edebilmek için “işlemdeki/mevcut‘yeni’ güçlerin/kuvvetlerin eksiksiz bir biçimde temsili”nden doğan diyagramın farklı-olanı üretici nitelikteki Deleuzeyen diyagrama evrilişini 1960’lı yıllara tarihlemektedir:

“1960’lı yılların neo-avangardları -dijital çağın öncüleri- ile diyagram mimarlıktaki geleneksel temsil rolünü kesinlikle terketmiş, geleceğin gerçek bir deus ex machinasının (makine Tanrı) görünümünü almaya başlamıştır, Deleuze ve Guattari’nin bilinen tanımıyla, bu ‘soyut makine’²⁴ (diyagram), gerçek olan şeyi temsil etme işlevi görmez, ama henüz olmakta olan bir gerçekliği, yeni bir gerçeklik tipini inşa eder.” (Aureli ve Mastrigli, 2006, s.113)

Bu bağlamda, 1940’lı yıllardan itibaren dönüşmeye başlayan ve 1960’lı yıllardan sonra, modernliğin değişim halindeki kuvvetleri ile iletişimsel gücü yüksek ve bilgisel içeriği zengin bir araca dönüşen diyagramın çalışmanın odağını oluşturan içkinlik düzlemi ile rezonans halinde kalan bir mimarlığın dağarcığının çözünümünü olanaklı kılacak bir araç olarak oluşmaya başladığı ve dolayısıyla kavramın güç eksenini bağlamındaki önemli tarihsel köklerinin savaş ve savaş-sonrası yıllara uzandığı söylenebilir. Söz konusu tarihsel kökler, heterojenliği ideal-olana indirgeme ve homojenleştirme aracı olarak geleneksel temsil sistemlerine başvuran, farklıya, ötekine, devinime yer vermeyen; belirledikleri sabit, değişmez, kalıcı nitelikler çerçevesinde yararcı, akılcı, işlevselci yaklaşımlarla toplumu, kenti hiyerarşik bir toplumsal düzen içinde denetim altına alma çabasındaki zaman ve mekân eksenleri dahilindeki pratiklere getirilen eleştiriler kapsamında değerlendirilebilir. Dünyaya içkin aşkınlık hedefleri bağlamında üretilen söz konusu pratikler, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, dünyaya içkin olarak var olan duyguya, rastlantıya, şansa, oyuna yer vermeyerek, duygusuz, işlevselci ve saf akıl üzerinden işleyen kapitalist düzene hizmet etmeleri nedeniyle eleştirilmiştir. Ekspresyonizm, Kübizm, Sürrealizm gibi sanat ve düşünce akımları, aklın Kapitalist sistemin itici gücü olarak kullanılmasına karşı çıkarken, pek çok entelektüel mimar ve sanatçı da, özellikle kentsel ölçekte geliştirdikleri eleştirel ütopyalar aracılığıyla Endüstri Devrimi’nin pratikteki karşılıklarını yaygınlaştırdığı zamansal ve mekansal eğilimlere tepki göstermiştir.

Avrupa’da savaş-sonrası yıllarda mimarlık ve kentsel tasarım alanlarında kitleselleşme ve sürekli dönüşüm problemlerini kültürel bir bakış açısından ele alan,

²⁴ Kwinter (2010): “O zaman, bir diyagramı, onun oluşturduğu somut olaylardan nasıl ayırırsın? Bu, Deleuze’ün, diyagramı soyut makineler olarak adlandırdığı bir sınıf olgu ile tanımlayarak katkısını yaptığı yerdir. Soyut makineler tam olarak onların olmayı iddia ettikleridir: onlar, soyuttur çünkü kavramsal ve ontolojik olarak maddesel gerçeklikten ayrılırlar, ama yine de onlar tamamen işleyen makinelerdir, yani, onlar asamblaj, örgütlenme ve dağıtım araçlarıdır. ... Argüman, basitçe aşağıda belirtildiği gibidir: orada her örgütlenmiş varlık, onun genel şekil ve programı bahsedilmiş bir kuvvetler mikrojeimine karşılık gelir. Her nesne, kuvvetler kompozisyonudur, ve kompozisyonel olay bir soyut makinenin ifadesi ya da işidir.”(s. 124)

parça-bütün ilişkisinin sürekliliğine inanan, mimari üretimi “bölgeselcilik, peyzaj, hareketlilik ve altyapı” öğeleri bağlamında ele alan **Team X**²⁵ (Heuvel, 2000, s.40-42); evrim, organizma, hücre, kapsül, madde enerji alışverişi, moleküler dönüşümler gibi biyoloji disiplinine ait kavramlar üzerinden yeni bir mimarlık arayışındaki **Metabolistler**²⁶; projelerini iletişim/teknoloji ve performans bağlamlarında geliştirmiş olan **Cedric Price**²⁷; ölçeklerarası süreklilikte devinim kavramını öne çıkaran **Constant Nieuwenhuys**; özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda modern egemenliğe önemli eleştiriler getiren **Sitüasyonistler**²⁸; ve aynı yıllarda sabit, durağan sanat nesnesini reddederek toplumsal, teknolojik ve kültürel etkileşimler ile süreci, şansı ve olasılıkları dikkate alan **performans, happening, land art**²⁹, **fluxus**³⁰ gibi sanat akımları içkinlik düzleminin yarı kararlı doğasına yakın duruşlarıyla güç eksenli bağlamında değerlendirilebilecek hareketlerdir. Bu noktada, ‘tasarım’ın özerk bir zihinsel üretim alanı belirlemeye başladığı andan itibaren, söz konusu düşünce ve sanat akımlarının, kuramsal-eylemsel kutuplaşmasını olanaklı kılan bilimsel temelli temsil sistemlerinin katı, sabit, durağan, hiyerarşik yapısına getirdiği eleştirileri, yarığın iki ucu arasında aracılık yapan Deleuzeyen diyagrama doğru evrilen sürecin ilk önemli adımları olarak okumak mümkündür. Bununla birlikte aşkın zaman ve mekân eksenlerini eleştiren söz konusu yaklaşımların, kendi endişeleri³¹ bağlamında ürettikleri toplumsal ve kentsel ütopyaların sıklıkla yine aşkınlaştırılmış idealler önermiş olduğu da söylenebilir. Dönemin üretimlerini endişeler bağlamında “modern hareket, popüler kültür/gündelik hayat, mimarlık-olmayan (İng.: anti-architecture), demokratik özgürlük, homo ludens, ilkelcilik (İng.: primitivism), otantiklik, tarih,

²⁵ bkznz: Ek H

²⁶ bkznz: Ek I

²⁷ Çalışmalarını enformasyon çağının karmaşıklık ve heterojenlik barındıran toplumunda öne çıkan süreç, devinim, belirsizlik, geçicilik, hız, performans gibi kavramlar bağlamında geliştiren **Cedric Price**; analitik/çözümlemeci ve sentetik/bireşimci diyagramların katı sınırlarından kurtularak, belirlenemez, öngörülemez olası kuvvet ilişkileriyle tanımlanan diyagramlar üretir (bkznz: Şekil 2.5). Bu bağlamda olay üzerine inşa ettiği mimarlığının özne-nesne, çevre-bina/figür-zemin, doğal-yapay, iç-dış, açıklık-kapalılık gibi ikiliklerin terimlerinin birbirleriyle sürekli etkileşimini öne çıkardığı söylenebilir.

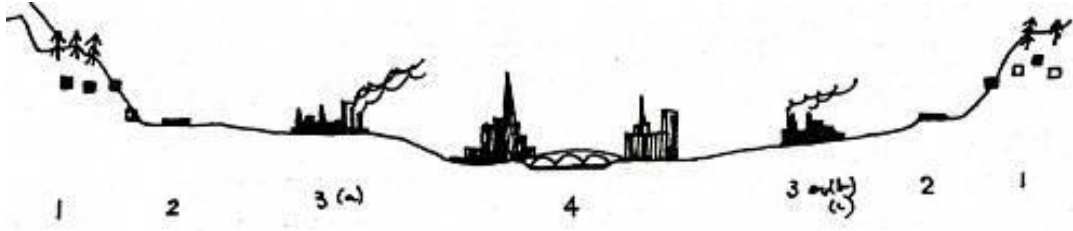
²⁸ bkznz: Ek J

²⁹ 1960’lı yılların sonunda öncelikli olarak ABD’de ortaya çıkmış olan **yeryüzü sanatı (İng. land art)**, sanat alanında, temsil pratikleri aracılığıyla zamansal ya da mekânsal eğilimlerin öne sürdüğü homojenleştirici varsayımların sorgulamaları kapsamında değerlendirilebilir. Temsil üzerinden aktarılan galeri sanatına tepki ile, nesnenin kendisinden başka herhangi bir şeye atıfta bulunmayan işlerini galeri dışına, toprağa, yeryüzüne, deneyimlenebilir bir alana taşıyan Yeryüzü Sanatı hareketinin öncüleri arasında Robert Smithson (bkznz: Şekil 2.7), Michael Heizer, Robert Morris, Don Judd gibi isimler sayılabilir.

³⁰ **Fluxus** sözcüğü, 1960’lı yıllarda Amerikalı mimar ve grafik sanatçısı George Maciunos tarafından yaşamın değişkenliği ve geçiciliği içinde oluşan sanat eserinin içerdiği süreci ve geçiciliği ifade etmek için kullanılmıştır. Daha sonra Maciunos’un yanı sıra Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, La Monte Young, Jackson MacLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Robert Watts gibi sanatçılarla ile beraber anılan Fluxus akımında, yaratma sürecinde kendiliğindenlik ve rastlantısallık, eylem ön plandadır. Ne sanat eserine, ne de sanatçıya ayrıcalıklı bir konum atfetmeyen Fluxus akımının, olay, şans, süreç, devinim, performans gibi kavramlar üzerinde şekillendirdikleri çalışmalarında, kültürel ve politik eleştiriler öne çıkar.

³¹ bkznz: Ek K

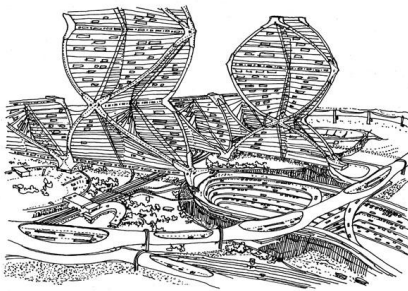
bölgeselcilik/yer” gibi çeşitli temaların karşılıklı çatkılarından oluşan “karmaşık bir ağ örgüsü” olarak nitelendiren Goldhagen ve Legault (2000), savaş sonrası dönemi sunduğu farklılıklar nedeniyle önemli bulur. Söz konusu düşünce ve sanat akımlarının farklılık sunma arayışlarının, mimari temsil alanında, sabitlik, kesinlik belirten geleneksel temsil sistemlerinden ayrılması, analitik/çözümlemeci ve sentetik/bireşimci karakterden Deleuzeyen bir karaktere doğru evrilmesine neden olan süreci oluşturur.



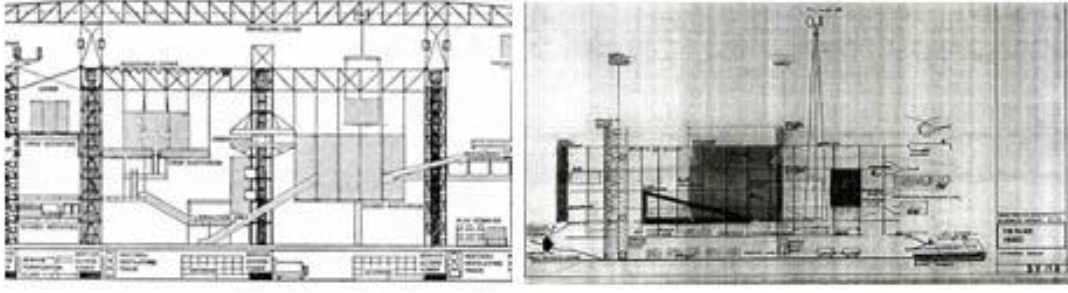
Şekil: 2.2: Alison ve Peter Smithson, Vadi Kesiti Diyagramı, 1954



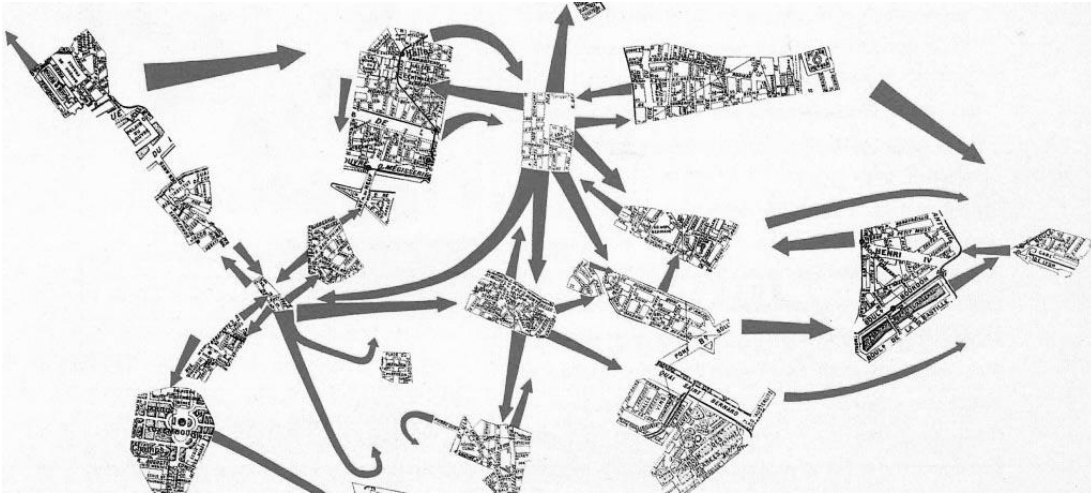
Şekil: 2.3: Aldo van Eyck, Ağaç-Yaprak Diyagramı, 1962



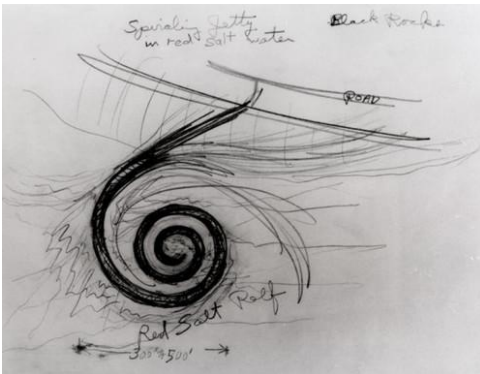
Şekil: 2.4: Kisho Kurokawa, Helix Şehri (1961) ve Nagakin Kapsül Otel Projesi (1972)



Şekil: 2.5: Cedric Price, Eğlence Sarayı, 1960-1967



Şekil: 2.6: Guy Debord, Asger Jorn, Çıplak Şehir, 1959



Şekil: 2.7: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970

Modernizm süreçlerinin oluşturduğu kuramsal-eylemsel yarığının ortaya çıkışından itibaren kaçınılmaz olarak bir disiplin oluşturan mimarlık için diyagram Somol'a göre (1999), "yansıtımlı", farkın üretimini olanaklı kılan alternatif bir tekrar öneren ve temsilî olmaktan ziyade performatif olan bir icâd (s.8); başka bir ifadeyle gerçek-olanın değil ama gücül-olanın bir aracıdır. Benzer şekilde diyagramı "topolojik şema" olarak ifade eden Kwinter da (1998) gerçekliği "istencin bir işlevi" olarak

tanımlayarak (s.43)³² onun gücöl olanın topolojik ilişkilerini ifade eden bir araç olduğuna değinir. İfade ettiğı topolojik ilişkiler nedeniyle doğal olarak hiyerarşı tanımlamazken, istenç, içkin sebep ya da gücüllükleri ifade yetisiyle gerçekliğı ortaya koyan, hem içkinlik düzleminin olanaklı maddeselliklerine, hem de henüz edimselleşmemiş gücüllüklerine temas eden diyagram Deleuze'e göre bir 'soyut makine' olarak çalışır:

"Diyagram veya soyut makine, konumlandırılabilir olmayan temel ilişkilerle ilerleyen ve her an her noktadan ya da "daha ziyade bir noktadan diğerine her türlü ilişkiden" geçen bir **kuvvet ilişkileri haritası**, bir yoğunluk veya yeğlilik haritasıdır. Kuşkusuz bunun aşkın bir fikirle veya ideolojik bir üstyapıyla alakası yoktur; halihazırda cisim ile nitelenmiş, ve biçimi ve kullanımıyla tanımlanmış bir ekonomik alt yapıyla da hiç bir ilgisi yoktur. Yine de diyagram bütün sosyal alanı kateden, birleştirici olmayan **içkin bir sebep** olarak hareket eder: Soyut makine bunların ilişkilerini gerçekleştiren somut düzeneklerin sebebi gibidir. Ve bu kuvvet ilişkileri ürettikleri düzeneklerin "üzerinden değil" bizzat dokusunun içinden geçer." (Deleuze, 2013, s.56)

Kuramsal eylemsel arasındaki yarıktaki soyut makine olarak işleyen Deleuzeyen diyagram, zamansal ve mekânsal eğilimler çerçevesinde, ideal olanın bilgisine ve temsiline yetisine sahip aşkın mimar figürü tarafından kullanılan temsil araçlarının aksine, içkinlik düzlemine paralel mimarlıklar arayışında önemli bir araç olur. "hem yatay hem düşey, hem yapı hem de yapılanmaya direnen bir şey olarak" (Eisenman, 1999, s.29) diyagram, içerdiği yatay kuvvetlerin etkisiyle aşkınlık tanımlamaktan uzaktır. Bu nedenle, ideal olanı öngörmeyen, zamana, kuvvet ilişkilerine, "dünyanın yaratıcı potansiyellerine" (Zourabichvili, 2011, s.64) bağlı olarak sürekli olarak değişkenlik gösteren somut düzeneklerle işleyen soyut bir üretici, dolayısıyla 'çokluk'ü olanaklı kılarak somut olana dair belirsizlikler barındıran bir soyutlamadır. Bu bağlamda diyagramın sınırlamalar ve benzeşim aracılığıyla olası-olanlar arasından ayrılıp gerçek-olana dahil olanın ifadesinden öte, edimselliklerin ve henüz edimselleşmemiş gücüllüklerin ifadesine yöneldiğı, bu nedenle tekil bir somut ürün değil, ama çokluk barındırdığı söylenebilir. Nitekim, yansılamaya dayalı klasik kuramlardan farklı olarak diyagramın mevcut nesne ve sistemleri haritalamadığını ya da temsil etmediğini vurgulayan Allen diyagramın "sadeleştirilmiş" ve "grafik" soyutlamasını "enstrümantal" olarak niteler ve onu kesinlik ve belirlilik yerine çokluk içeren bir taslak olarak yorumlar:

"(...) diyagramlar çoklu yorumları destekler. Diyagramlar; şemalar, tipler, biçimsel paradigmlar, ya da diğer düzenleyici aygıtlar değil, ama basitçe yer-tutucular, eylem talimatları, ya da olası biçimsel konfigürasyonların beklenmedik açıklamalarıdır. Onlar soyut makine olarak işlerler ve ürettiklerine benzemezler." (Allen, 2003, s.162)

³² Kwinter (1998): "Gerçeklik, en nihayetinde olguların değil, istencin bir işlevidir." (s.43)

Farklı kuvvet ilişkilerinden doğan ve ürettiğine benzemeyen diyagramların kendisinden üretilen somut nesneden başka ve öte anlamlara da geldiği ve somut-soyut arasındaki aralığın onun işleyişi için zaruri olduğu söylenebilir. “Akış yerine kalıp/şablon olarak alındığında yanlış anlaşılacak” olan diyagram (Kwinter, 1998, s. 35) bir tür “mekân-zamansal çokluk” olarak, edimselleşebilecek çoklukları ima ederken, gerçekleşecek olanın birebir ifadesi olmaktan da uzaktır. Deleuzeyen diyagram, geleneksel anlamda pratiği önceleyen yalnızca mimarlara ait bir çizim aracı değil, süreçte işleyen ve her türlü düşünsel ve eylemsel disiplinlerce kullanılmasını sağlayan düşünsel bir boyutu ifade etme yetisine sahiptir. Bu nedenle öncelikli olarak doktorlar, hukuk filozofları, toplumsal bilimadamları, mimar-eğitmenler tarafından kullanılan diyagram (Vidler, 2000b, s.9), zihin ve form arasında onları birbirlerine birebir olarak aktarabilecek şekilde ilişki kuran bir araç değildir. “Platonik ideallerin sistemini diyagramlaştırabilen, ancak ideal formların kendilerini diyagramlaştırmayan” (Vidler, 2000b, s.7) diyagram³³, düşünsel içeriği nedeniyle ütopya ve ideolojiler için uygun bir araç olur. Nitekim, Panoptizmin soyut formülünün ‘görünmeksizin görmek’ değil, “herhangi bir insan çokluğuna herhangi bir davranış dayatmak” olduğunu belirten Deleuze de, Foucault’un “Panopticon’un ‘mimari ve optik’ bir sistemden ibaret görüldüğü sürece tanımının yetersiz kalacağı” vurgusunu hatırlatarak diyagramın maddesel ya da formel bir üründen daha fazlası, “bütün toplumsal alanı kateden bir kartografi, bir harita” olduğuna dikkat çeker:

“(…) biçimlenmemiş, organize olmamış maddelere ve biçimselleşmemiş, sonlandırılmamış fonksiyonlara ilişkin (...) bu iki değişken birbirine ayrılamaz şekilde bağlıdır. Bu yeni formel olmayan boyuta ne diyeceğiz? Foucault... bunun adını net bir şekilde koyar: Bu bir ‘diyagramdır, yani ‘bütün engellerden ve sürtünmeden soyutlanmış ve her türlü spesifik kullanımdan koparılması gereken bir işleyiş’ (...) bir soyut makinedir.” (Deleuze, 2013, s.53-54)

Foucault, hukukçu Jeremy Bentham’ın Panopticon hapisane diyagramını “bedenlerin mekânda konumlanmalarının, bireylerin birbirleriyle bağıntılı bir biçimde dağılımının, hiyerarşik örgütlenmenin, iktidar merkezlerinin ve kanallarının düzenlenmesinin, iktidarın müdahale araç ve biçimlerinin –ki hastaneler, fabrikalar, okullar, ve hapisanelerde icra edilirler- konumlanmasının bir tipi” sözleriyle açıklarken (Wallenstein, 2009’da atıfta bulunduğu gibi, s.2), söz konusu diyagramın ortaya koyduğu güç ilişkileri nedeniyle yoğun bilgisel içeriğe sahip olduğuna dikkat çeker. Bu bağlamda, her biri madde-form aralığında bir ilişki

³³ Vidler, “Sforzinda planı, ideal şehir planı bakımından, bir plandan daha çok, bir diyagramdır” sözüyle pek çok ideal şehir planının ideal formu değil, idealler sisteminin kendisini diyagramlaştırmasını örnekleyerek, bütün ütopyaların ifade ettiği düşünsel idealler nedeniyle “zorunlu olarak diyagramatik olduğu”na dikkat çeker (Vidler, 2000b, s.6-7).

kurmasına rağmen, aralığın kutupları arasında doğrusal bir ilişki tanımlayan, kutupları çözümleyerek sürekli bir bütünlük kurma arayışının aracı olan analitik/çözümlemeci ve sentetik/bireşimci diyagramların aksine söz konusu üçüncü diyagram, çokluğu ima eden, üreten bir işleyiş göstererek aralığı gücüllüklerin olasılıklarına açar:

“Deleuze için diyagramlar söz konusu çiftler (madde-form, görünür-anlaşılabilir) arasındaki aralıkta köprü kurmaya değil, ama daha öte onu genişletmeye, aralığı biçimlendirilmiş olacak diğer biçimlenmemiş maddeler ve işlevlere açmaya çalışır.” (Eisenman, 1999, s. 30)

Böylelikle klasik diyagramlardan tamamen ayrılan üçüncü diyagram, sahip olduğu bilgisel içerik ve iletişimsel güç ile, kuvvet ilişkilerinin, farklılıklar yaratımıyla edimselleşen ve hatta gerçekleşen gücüllüklerin sürekli olarak dönüşen yapısına paralel olarak kendi dönüşümünü de olanaklı kılar. Bu nedenle diyagramı bir harita, daha da öte “haritaların üst üste binmesi” (s.63) ifadesiyle tanımlayan Deleuze (2013) adeta diyagramların diyagramlar-arası ilişkilerden oluştuğunu söyleyerek hareketli bir topolojik yüzey olarak betimlenen içkinlik düzleminin temsil alanındaki karşılığını işaret eder. Hiçbir belirli yön, doğrultu tanımlamayan içkinlik düzleminin değişken tekillikler arasındaki ilişkilerle oluşan belirsizliğine paralel olarak diyagramın da “yaratıcılık, mutasyon ve direnç noktaları”nın (Deleuze, 2013, s.63) ortaya çıkışına olanak sağlayan diyagramatik ilişkilerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Wallenstein (2009) da, sürekli bir tutarlılığı kabul etmeyen, süreksizliklerin sürekliliğinden oluşan içkinlik düzlemini anımsatan diyagramın tutarsızlığa olan eğilimine dikkat çeker:

“Deleuze ve Guattari’nin zaten geliştirmiş olduğu terminolojide formüle edildiği gibi, diyagram, oluşan güç ilişkilerinden doğan, ve pek çok farklı fiziksel morfolojiyi varsayma yeteneğine sahip bir ‘soyut makine’ olarak anlaşılabilir: o sabit fiziksel bir düzenin olasılık durumudur, ama ayrıca her düzeni güçlerin/kuvvetlerin bir ‘oluş’u, bütün tutarlı biçimleri değişime ve bozuma duyarlılaştıran bir gücül boyut ile kuşatır.” (URL-2, s. 2)

Güncel durumda, çalışmalarında özne-nesne arasındaki yarığa odaklanarak, maddesel aşkınlığı aşma çabası gösteren Eisenman, Ben van Berkel ve Caroline Bos, Greg Lynn gibi mimarların “20. yüzyıl modernizminin işlevselciliğine ve tipolojik kısıtlarına” (Pai, 2002, s.285), diyagram aracılığı ile karşı durdukları söylenebilir.

Modernliğin doğasına içkin olan sürekli yıkımın, hem/hem de mantığının oluşturduğu belirsizliğin temsil alanındaki karşılığı olarak kavramsal-makinik diyagram, zaman ve mekân eksenleri dahilindeki pratiklerin ya/ya da mantığının karşılığı olarak ya düşüncüyü ya da biçimi aşkınlılaştıran temsillerinin aksine, hem düşüncüyü, hem biçimi, hem özneyi, hem nesneyi, hem programı, hem planı, Deleuzeyen ifadeyle hem fiziksel olasılıkları hem de kuvvetlerin oluşunu ifade eder,

kısaca diyagram arada-olandır ve arada-işler. Deleuze düşüncesinde “aşkın bir yargı prensibi değil, içkin bir üretim yahut yaratım süreci” olarak işleyen yaşam, başka bir ifadeyle içkinlik, “ne bir köken ne de bir gayedir, ne bir arche ne de bir telostur; aksine, hep ortada, **au milieu** işleyen; deneyleme ve umulmadık oluşlar yoluyla ilerleyen saf bir süreçtir” (Smith, 2013, s. 67). Bu bağlamda, yaşama içkin olan süreçlerde onun içkinliğine olabildiğince yakın bir duruş sergileyebilme yetisinin söz konusu arada-olma durumunu ve süreci içermesi ile dolaysızca ilişkili olduğu söylenebilir. Nitekim Eisenman mimarlığın “strüktür ve dekorasyon, soyutlama ve figürasyon, figür ve zemin, biçim ve işlev arasındaki geleneksel karşıtlıklar”ı çözerek, onun “arada-olanı” keşfedebileceğini belirtir (Ots, 2001’de atıfta bulunduğu gibi, s.34) ve mimarlığın arada-olanı keşfi için arada işleyen, Deleuzeyen diyagrama yakın duruştaki bir tür diyagramatik temsili çalışmalarının temeline yerleştirir.

Eisenman’a göre (2005), “yoktan bir şey yapmak” fikrine odaklanan kök hücre araştırmaları ve gelişimsel biyoloji³⁴ gibi mimarlık da form-yapmak ile, dolayısıyla diyagram olarak adlandırdığı maddenin morfogenetik bütünsel bakış açıları ile ilişkilidir (s.376-377). Diyagramı, Colin Rowe’un³⁵ “her zaman formu ifade eden” çizimine karşıt olarak tanımlayan Eisenman, onu çalışmalarında merkezî bir noktaya yerleştirmesinin nedenlerini şu sözlerle açıklar:

“(…) diyagram, özünde varlığın bir temsilini, ve bu nedenle de onun metafiziğini tanımlayan çizimin karşısında durur. Çizme ve diyagram yapma, çizme ve yazma iki farklı konudur. Diyagramın önemi bu farka işaret etmesidir: o bir planın çizimi değildir, ya da bir nesneye benzeyen ya da temsil eden bir şey değildir; **o, bir olanağın koşuludur, bir yorumlama modelidir**. Böylesi bir yeniden-yazmaya izin veren merkezî model - yazmanın ve yeniden-yazmanın bir araya geldiği yerde- geçmişin gelenekleri ve olası gelecek arasında aracılık eden karmaşık bir notasyon olan diyagramdır.” (Eisenman, 2008, s.377)

Eisenman, nihaî ürünü önceleyen çizimin aksine, kendisine yeniden yazma ve yorumlama imkânı sunan, maddenin içerdiği içsel süreçlerin yarattığı potansiyelleri ve onlar aracılığıyla üretilen formları, karmaşık kuvvet ilişkilerini ifade eden diyagramı üretici bir icâd olarak tanımlarken, gerçekliği değil ama gerçeklerin olasılıklarını üreten Deleuzeyen diyagram ile yoğun olarak örtüşür. Ona göre, üretici diyagram, “dokunulabilir nesne, gerçek bir bina ve mimarlığın içselliği olarak adlandırılabilir şey arasında bir arabulucu”dur (Eisenman, 1999, s.27):

³⁴ Eisenman (2005), formun maddeyi içerdiği geleneksel anlamdan farklı bir madde-form ilişkisi tanımlar ve biyogenetik bilimlerinde maddenin form doğuran içsel süreçlerin bütünü olarak tarif edildiğini belirtir maddenin form yapmak için potansiyeli, içsel süreçleri içerdiğini vurgular (s.376-377).

³⁵ Somol’a göre (1999), diyagramın kökleri, 20. yüzyılın ikinci yarısında, biçimsel ya da analitik gerçeklik yönüyle Rowe, işlevsel ya da sentetik gerçeklik yönüyle ise Alexander tarafından atılmıştır (s.24). Rowe, diyagramın çözünmesini ima ettiği fizik-form ve zihin-kelime çiftlerinden ilkinin ikincisine karşıt olarak yücelterek modernizmin mirasını sürdürürken, tipolojiye dayanan disiplinleştirici bir otonomi üretmeye yakın durur (s.10).

“Mimarlık geleneksel olarak dışsal fenomenler ile ilgilidir: politika, toplumsal koşullar, kültürel değerler, ve benzeri. Nadiren kuramsal olarak kendi söylemini, kendisinin içselliğini sorgulamıştır. Benim diyagram üzerine çalışmalarım böyle bir sorgulamadır. O, mimarlığın kendisini dışa vurabilme, kendi içselliğini gerçekleştirilmiş bir binada dışa vurma olanağı ile ilgilidir. Diyagram, mimarlığı kendi söylemine, kendi retoriğine ve böylelikle kendisinin içinde saklı olan potansiyel mecazlara açmaya niyetlenen bir sürecin parçasıdır. Bu mecazlar mutlak değildir. Onlar her zaman herhangi bir zamanın tarihsel koşullarına ilişkin ve onlara bağlıdır.” (Eisenman, 1999, .37)

Bu bağlamda Eisenman’ın dışsal koşullardan koparmayarak ve herhangi bir mutlak içselliği aşkın konuma koymayarak, değişken iç kuvvet ilişkileri üzerine çalıştığı ve bu çalışmada diyagramı araçsallaştırdığı söylenebilir. Eisenman, Wittkower’ın 1940’lı yıllarda Palladio’nun villalarını üzerinden geliştirdiği dokuz kare diyagramının³⁶ “örgütlenmenin örtülü/potansiyel yapısını ortaya çıkarmaya çalışan” çözümlemeci diyagram karakterinde olduğunu belirtir (Eisenman, 1999, s.27) ve onu, temsil ettiğinin metafiziğini, onun ötesinde varolanı tanımladığı için önemli bulur. Kendisinin daha sonra 11 ev için bir soyut makine olarak kullandığı söylenebilecek olan dokuz kare diyagramı, ona göre “Palladio’nun işini açıklamaya yardım eden, ama Palladio’nun nasıl çalıştığını göstermeyen” bir niteliktedir (Eisenman, 1999, s.27).

Zaman ve mekân eksenleri dahilinde Rönesans’ın ilk yıllarından itibaren mimari nesnenin ve formunun aşkın konuma yükseltildiği mimarlıkların aksine Eisenman, dokuz kare diyagramını kullanımına benzer şekilde giridi/ızgarayı da, çalışmalarında üretici bir diyagrama dönüştürerek, onu kaygan bir mekansallık arayışında aracı olarak kullanır.³⁷ Form ve işlev arasında birbirlerine bağımlı olma zorunluluğu taşıyan bir ilişki kurmayan ve formu ideal bir arayışın ürünü olarak görmeyen Eisenman, böylelikle kendi mimarlığında üretmiş olduğu formlar için işlevsel gerekçeler aramaz, aksine varolan işleyişlerin algısal değişimini esas alarak formun geçiciliğine ve dolayısıyla formu sabitlemeyen diyagramatik ifadelerle yönelir. Bu açıdan form, işlev ve tarih ile sabit bir ilişki kuran tipolojilerden temelde ayrılan diyagram “bir yerin bağlamı, program ya da tarihten” türeyen sabit olmayan ilişkilerin

³⁶ Dokuz kare diyagramı, Wittkower’ın Palladio’nun villalarını çözümleyerek görselleştirdiği şemalardır. Söz konusu diyagram savaş-sonrası yıllarda ilk olarak John Hejduk tarafından bir tasarım problemi olarak mimarlık eğitimine dahil olmuştur. Somol (1999) 1960’lı yıllar ve sonrasında dokuz karenin mekân ve strüktür üzerine söylem kuran, Hejduk, Eisenman, ve diğerlerinin ortak araştırmaları aracılığıyla oluşan bir dizi çözüm sağlayan disiplinin bir formel takdimi olarak kendisine hizmet ettiğini belirtir (s.22).

³⁷ Eisenman’ın özellikle Rebstockpark projesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Rebstockpark, Eisenman’ın Frankfurt şehri için 1990-1991 yılında geliştirmiş olduğu yoğunlukla ofis ve konaklama birimleri bulunduran bir master plandır. Keyfi ve tesadüfi olanın gerçekleşmesine olanak sağlamayı amaçlayan proje için Somol (1999) şu ifadeleri kullanır: “Hem büyük hem de küçük ölçekli bölümlerde zamanın bir çokluğu vardır: zaten kıvrılmış olan, kıvrılan ve henüz kıvrılmamış olan.” (s.20) Bu bağlamda Eisenman’ın gridinin/ızgarasının, kıvrım aracılığıyla, bir tür zaman-mekansal çokluk üretici bir diyagram olduğu söylenebilir.

varlığıyla üretici bir karaktere bürünür. Dolayısıyla **tip**³⁸ gibi formel bir yapıda değildir ama formlaştırılarak bir nesneye dönüştürülür (Eisenman, 2006, s.204). Nitekim, Kwinter, diyagramın - topolojik şemanın- özne ve nesnenin birbirlerinin kılıfına girebilmesini sağlaması nedeniyle, “gerçekliğin plastik bakışını temsil ettiği”ni belirtir (s.32). Başka bir ifadeyle modern zamanın özne-nesne yarılmasının kutupları arasında sürekli olarak gidip gelen kıvrımlarla işleyen diyagram, yalnızca maddesel bir açıklamaya indirgenemeyecek maddesel-maddesel olmayan; algı, kavram ve gerçeklik arasında yeni bir bağıntı tanımlar. Somol, Eisenman’ın, tasarım sürecinin dondurulmasıyla elde edilmiş mimari ürünlerinin oluşumunda esas aldığı algısal sürekli dönüşümü, değişimi, farklılaşmayı çağrıştıran yöntemlerine dikkat çeker:

“Eisenman, ‘form’un kendisini, işleyişlerin kapsamlı bir sıralanımı aracılığıyla algısal değişime tabi tutacaktır: dönüşüm, ayrıştırma, aşılama, artma, dönme, tersine çevirme, üstdüşüm/çakıştırma³⁹ vs. Ve bu, mimarlığın konusu, bir diyagramatik yaklaşımın disipliner bir ön koşulu olan söz konusu yöntemlerin bir kataloğudur.” (Somol, 1999, s. 15)

Eisenman’ın mimarlığın heterojen içselliğinin tasarım süreci boyunca üretici bir mekanizma olarak kullanımını olanaklı kılan, söz konusu yöntemler kataloğunun işleyişini sağlayan bilgisel içeriği ve iletişimsel gücü yüksek olan diyagrama başvurarak “mimari formun sosyal, işlevsel ve geleneksel saplantıları”nın (Pai, 2002, s. 284) karşısında yer aldığı söylenebilir. Eisenman, modernizm süreçlerinde özellikle zamansal ve mekânsal pratiklerce ayrı kavramlar olarak ele alınmış ve dolayısıyla modern mimarlık dağarcığına birbirlerine göre öncelikler verilerek dahil olmuş işlev, form, mekân, bağlam gibi yerli-yurdlulaşmış kavramların, yersiz-yurdsuzlaşarak birbiri içinde eridiği, sınırlarının çizilemediği bir muğlaklaşma konumuna evrilmesini, başka bir ifadeyle modern mimarlık dağarcığının kodlarının sürekli çözümümünü, karşılıklı kodlandırılmalarını (transcoding) olanaklı kılan bir tür diyagramatik yöntem ile çalışır. Mimarlığın bilgi çağındaki retoriğinin onun Endüstri Devrimi çağında sahip olduğu anlamdan faklı olması gerektiğine inanan Eisenman dijital tekniklerin gelişimiyle birlikte sürekli değişimi, dönüşümü, keyfi başlangıçları ve bitişleri esas alan kendi mimarlık üretimi yöntemlerini içeren bazı programların gelişiminde de rol oynar. Ancak onun yönteminin “Form-Z⁴⁰” gibi yakın tarihli

³⁸ bkz: Ek L

³⁹ Eisenman Deleuze’ün figür-zemin arasında farklılaşan düşey bir katmanlanmaya atıfta bulunduğu ‘üst üste bindirme’ (İng.: superimposition) düşüncesini kendisinin figür ve zeminin birbirleri arasında dalgalandığı, sabit bir zeminin ya da orijinin olmadığı eş süreli bir yatay katmanlanmaya atıfta bulunan ‘üstdüşüm/çakıştırma’ (İng.: superposition) düşüncesinden ayırır (Eisenman, 1999, s.29).

⁴⁰ Form Z hakkında Lynn şu ifadeleri kullanır: “Chris Yessios ile Eisenman iki boyutlu dokuları ve üç boyutlu hacimleri yönetsel formel bir mantık ile üreten bir araç seti; onun karmaşık üstüste binen figürleri ile girift yerleşimlerini, bağlantılarını ve ölçeklerini yaratma yeterliliği olan bir rasyonel dilsel araç için varolan görüşünün bir dijital karşılığını, sonsuz bir biçimde tekrarlanabilir ve dönüşebilir durumların mantıksal bir kod yazımı yardımıyla geliştirdi.” (URL-3)

programlarının açılımına kadar (...) planimetrik resmetmenin geleneksel yöntemlerine” dayandığına dikkat çeken Pai (2002), Eisenman’ın sisteminde mimari formun öncelikli üreticisinin plan” olduğunu ancak geleneksel kullanımının aksine onların “formel diyagramlar olarak” işlev gördüğünü belirtir (284):

“Eisenman, genellikle bir orjinal çizgisel kompozisyonun işaretlemelerini kaydırarak böylelikle kesişen ama neredeyse asla üst üste binmeyen çizgilerin bir izini üreterek çalışır. Sonuçlandırılmış projede, ‘izlerin’ diğerleri binanın çizgisel ve yüzeysel öğelerine- duvarlar, levhalar, küpeşterler, merdivenler- dönüştürülürken, bazıları silinir.” (Pai, 2002, s.284)

Böylelikle Eisenman, kendi sözleriyle “ilk imajı rafine etmek/inceltmekten ziyade geliştirmek için (...) kompozisyon sürecinin tersi olan ayrıştırma (İng.: decomposition)”yı kullanarak, çizgilerin dönüşümünü içeren kompozisyon yerine, farklılaştırmanın bir sistemini işe koşar. (Pai, 2002’de atıfta bulunulduğu gibi, s.284) Böylece geleneksel çizim tekniklerinin sabit, daima gelişimsel ve detaya inen yapısını eleştirerek, kendine keyfi noktalarda sabitlenme olanağı tanıyan yöntemler geliştirir.

Bunun yanı sıra, diyagramı maddesel ya da semantik içsel kuvvetler yerine dışsal ilişkilerin etkisi üzerine konumlandıran yaklaşımlar Stan Allen, Bernard Tschumi, Ben van Berkel ve Caroline Bos (UN Studio), OMA, Greg Lynn gibi mimarlar ve mimarlık gruplarının çalışmalarında yer bulur. Allen (2009), aralık (İng.:interval), yineleme (İng.:repetition), ölçü (İng.:measure) gibi kavramlar çerçevesinde, tasarıma ilişkin maddesel-olmayan ‘işlevler’, ‘hızlar’ ve ‘vektörler’i kaydeden diyagramı henüz gerçekleşmemiş ‘olay’ların, ‘alan koşulları’nın⁴¹ kareografisi olarak görürken (s.119-120); Bernard Tschumi; zamansal ve mekânsal eğilimler tarafından sabit, birbiriyle özdeş kategoriler olarak ele alınan program, işlev, form gibi kavramları, ürettiği ‘olay’ kavramı çerçevesinde çözümdürerek, tasarımlarında heterojen mekânsallıkların olanaklığı kılacağı etkileşimleri, süreçleri ifadede diyagramı araçsallaştırır. Aralarında herhangi bir hiyerarşi tanımlamadığı mekânların, olayların ve devinimlerin bir kombinasyonu olarak ele aldığı mimarlığın –ki bu mimarlığa ‘olay mimarlığı’ adını verir- çelişik, heterojen yapısını, hem düşüncede hem de eylemdeki olayları ifade eden Sitüasyonist olay (Fr.:événement) ve devinim (Fr.:mouvement) kavramları ile dolaysızca ilişkili olduğu söylenebilecek -form ve işlevin özdeşliğine, neden-sonuç ilişkisine dayanan zamansal ve mekansal eğilimlerin aksine- mekân, eylem ve

⁴¹ Allen ‘alan’ kavramını Kwinter’a başvurarak ele alır: “Alan, bir yayılma mekânını, etkilerin mekânını ifade eder. Madde veya maddesel noktalar değil, daha ziyade işlevler, vektörler ve hızlar içerir. Hız/sürat, iletim alanlarının ya da hızlı noktaların alanları içerisindeki (...) yerel farklılık bağıntılarını ifade eder.” (Allen, 2009’da atıfta bulunulduğu gibi, s.119) Allen ‘bir’den ‘çok’a, ‘bireysel-olan’dan ‘müşterek-olan’a, ‘nesneden alana doğru’ olan ‘alan koşulları’nı mimarların çalışma alanı olarak belirtirken, onun öngörülemezlik ve karmaşıklık içeren yapısını, mekânsal farklılıkları üretici bir ilişkisellik içermesi nedeniyle önemli bulur.

düşüncenin etkileşiminden oluşan olaylara bağlar (Tschumi,1997,s.257). Tschumi 'olay'ın koşullarını ortaya çıkaran mekânı, program-mimarlık ilişkisinde temellendirdiği çapraz-programlama (İng.: crossprogramming)⁴², geçişli-programlama (İng.:transprogramming)⁴³, program-bozma (İng.: disprogramming)⁴⁴ adını verdiği diyagramatik tekniklerle oluşturur. Söz konusu tekniklerin yanı sıra, form-işlev, yapı-ekonomi, form-program arasındaki karşıtlıkları, ürettiği temas/bitişiklik (İng.: contiguity) ve üst üste çıkıştırma (İng.: superimposition) kavramları ile yer değiştirerek (Tschumi, 1997, s. 198-199), sabit bir bağlamın sınırları ile ifade edilen herhangi bir programı reddederken, devinim halindeki bağlam ile ilişkideki yeni olayların karmaşık katmanlarını, koşullarını ifadede diyagrama başvurur.⁴⁵

Benzer şekilde, karmaşık programlar ve kentsel bağlam ilişkisinin, toplum üzerinde oluşturduğu etkileşim üzerine temellendirdikleri çalışmalarında diyagramı üretici karakterde bir araç olarak gören ve onu dijital teknolojiler aracılığıyla araçsallaştıran Ben van Berkel ve Caroline Bos (UN Studio) ise diyagramı şu sözlerle tarifler:

“ (...) diyagram bir metafor ya da paradigma değil, ama hem içerik hem de ifade olan bir 'soyut makine'dir. (...) Diyagramların anlamları sabit değildir. Diyagramatik ya da soyut makine, temsilî değildir. Varolan bir nesne ya da durumu temsil etmez, ama yeni olanların üretiminde araçsaldır.” (Pai, 2002'de atıfta bulunulduğu gibi, s.:358)

Berkel ve Bos, süre ve bölgesel kullanım arasındaki ilişki üzerinde temellenen bilgiyi parametrik tabanlı dijital teknoloji araçları ile haritalandırarak oluşturdukları, inşaa, program, ekonomi ve altyapıyla bütünleşen gelişim ilkelerini ortaya koydukları 'derin planlama' (İng.: deep planning); programlanmış mekân, malzeme, dolaşım gibi mimari bileşenlerin birbirinden açıkça ayıramadığı melezleme (İng.: hybridisation) gibi ürettikleri bütün tekniklerde, hem “aracılık edilmiş bilginin hızlı akımlarında tutunma noktası sağladığı” hem de kesin tipolojilere ve anlam eksikliğine karşı

⁴² Tschumi (1997), çapraz-programlama tekniğini şu sözlerle ifade eder: “Bir verili mekânsal düzenlemeyi onun için planlanmayan bir program için kullanmak, yani, bir kilise binasını bowling için kullanmak gibi. Tipolojik yerinden etmeye benzer şekilde: bir hapisane mekânsal düzenlemesi içinde bir belediye binası ya da bir otopark strüktüründe bir müze gibi” (1997, s.205).

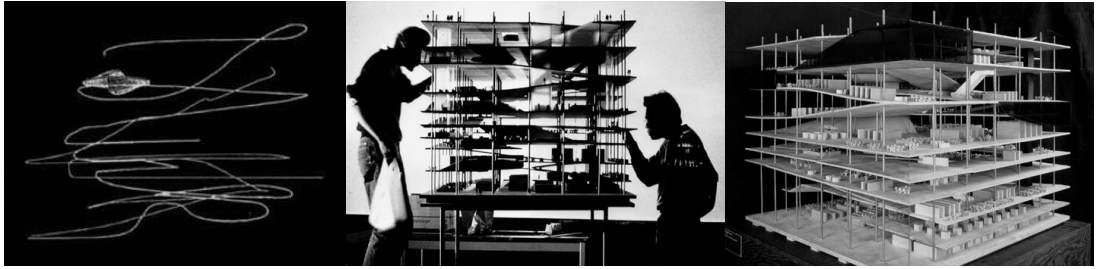
⁴³ Tschumi (1997), geçişli-programlama tekniğini şu sözlerle ifade eder: “iki programı, onların uyumsuzluklarına bakmaksızın, onların ilgili mekânsal düzenlemeleri ile birlikte birleştirme. Örneğin; planetaryum+lunapark treni ” (1997, s.205).

⁴⁴ Tschumi (1997), program-bozma tekniğini şu sözlerle ifade eder: “ İki programı birleştirme, böylece A programının gerekli mekânsal düzenlemesi B programına ve B'nin olası düzenlemelerine bulaşır. Yeni B programı belki de A programında içerilen için çelişkilerden çıkarılabilir, ve B'nin gerekli mekânsal düzenlemesi A'ya uygulanabilir” (1997, s.205).

⁴⁵ Tschumi Paris'te gerçekleştirmiş olduğu Parc de la Villette tasarımı (1982-1998), nokta, çizgi ve yüzeylerden oluşan soyut katmanları üst üste çıkıştırarak, mekânsallık aracılığıyla oluşacak sonsuz çeşitlilikteki olayların koşulları için bir grid/ızgara elde eder. Söz konusu karmaşık gridin, kesişim noktalarına yerleştirdiği herhangi bir işlev-form ilişkisi amaçlamadan ürettiği folieler (şaka-yapıları) ile parkta belirli herhangi bir kullanım önermemeyi amaçlayan Tschumi, alanı, öngörülemeyen kullanımların oluşturacağı öngörülemeyen olaylara açmayı hedefler.

koruma sağladığı için diyagrama başvururlar (Mende ve Ruby, s.81). Bir imgenin yorumlarından daha güçlü olduğunda bir diyagram olduğunu vurgulayarak (Mende ve Ruby, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi, s.82), Deleuzeyen soyut makinenin işlemlerini olanaklı kılan hem maddesellik hem de maddeselliğinden öte bir yorum içeren diyagramı, temsilî olanın belirlediği, yerli-yurdulaşmış form, işlev, tip gibi sınırlamalardan ayırırlar.

Tasarımlarında programatik farklılaşmaları, öngörülemez çeşitlenmeleri, melezlenmeleri olanaklı kılan diyagramatik ifadelerle yönelen Koolhaas (2005) ise, mimarlığın modern zamanlardan itibaren geleneksel ölçeğin ötesine geçerek edindiği “aynı kabın içinde çok sayıda olayın gelişmesini sağlayan”, “programatik bir aradallığın yoğunluklarını düzenleyen”, “programatik melezleştirmeler/yakınlıklar/sürtüşmeler/süper poze etmeler”e olanak tanıyan ‘büyüklük’ özelliklerine (s.54) vurgu yapar. Ölçek üzerinden okuduğu mekansallıkla ilişkilendirerek oluşturduğu ‘büyüklük’ kavramı ile tarihsel bağlamından kopmuş kentten bağımsız düşünölmeyecek mimarlığı, sürekli dönüşüm halindeki toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel etkileşimler ile ilişkisinde ele alır. Koolhaas'ın iç ve dış, görünür-olan ve kavranan arasında konumlanan ‘hümanist dürüstlük umudu’nu söndüren ‘büyüklük’ ile kesinliklerinden kurtulmuş kent⁴⁶ üzerinde, üç boyutlu gridi/ızgarayı diyagramlaştırarak zengin çeşitlilikteki programlama ve olayları tasarımlarına dahil etmeyi amaçladığı söylenebilir.⁴⁷



Şekil 2.8 : OMA, Jussieu Ktaphğı Projesi diyagram ve maketleri, 1989

Bu bağlamda, söz konusu mimar ve mimarlık gruplarının, ‘her türlü peşin varsayımı reddeden dışsallıktan başka hiçbir şeyin peşinen varsayılmadığı’ içkinlik düzleminde (Zourabichvili, 2008, s.65), “gelen şey, varan şey, henüz eskisinden ayrılmamış beliriveren boyut” olarak Deleuzeyen olay (Zourabichvili, 2008, s.134) ile paralellikler

⁴⁶ Koolhaas bu durumu şu sözlerle dile getirir: “Büyüklük durumunda, çekirdek ile zarf arasındaki mesafe, cephenin artık içerde olup biteni yansıtamayacağı noktaya varmıştır. ‘Hümanist’ dürüstlük umudu sönmüştür: İç ve dış mimarlıklar farklı projeler haline gelirler, biri programatik ve ikonografik gereksinimlerin değişkenliğiyle ilgilenir, diğeri –dezenformasyon ajanı- kente bir nesnenin görünürdeki durağanlığını sunar. Mimarlık açıklar, Büyüklük kafa karıştırır; Büyüklük kenti bir kesinlikler toplamından bir sırlar yığınaına dönüştürür. Gördüğünüz artık aldığınız değildir” (2005, s.51-52).

⁴⁷ bkz: Ek M

taşıyan yaklaşımlarında, diyagramı yeni-olanın üretiminde olasılıklardan öte gücüllükleri ortaya çıkaran bir soyut makine olarak araçsallaştırdıkları, öngörülemez işlevsel, programatik, ekonomik, kültürel etkileşimlerin hiyerarşik olmayan yapısına maruz bırakarak sürekli değişimi tetikleyen bir öge olarak kullandıkları gözlemlenebilir. Nitekim Eisenman, olay mimarlığının 'önceyi ve sonrayı içeren şimdi' ile ilgilenmesi gerektiğini belirtir:

"Olaylar, Deleuze'un ne sabit ne de sabit olmayan bir sistem içinde örgütlenen heterojen seriler olarak adlandırdıkları şeye karşılık gelir; başka bir ifadeyle, diyalektik bir ya/ya da ilişkisine değil ama onun yerine olayın bir potansiyel enerjisi olarak adlandırılacak şeye doğuştan sahiptir. Potansiyel enerji şimdinin öncesinde yatar. Şimdiye öncül ve ayrıca ardıl-olana bağlanan bir olay. O, olayın şimdisine öncül ve ardıl-olan hiçliğin zamanını içerir." (Eisenman, 1993, s.25).

Diyagramı, tasarımlarında üretici bir araç olarak kullanan bir diğer isim de Greg Lynn'dır. Lynn, özellikle, morfoloji, biyoloji gibi farklı bilim alanlarıyla ilişkilendirdiği ve Leibniz ve Deleuze düşüncesi üzerinde temellendirdiği pürüzsüz ve heterojen mekânsallık ve form arayışında, diyagramı, form üretici bir soyut makine olarak işe koşar. Lynn (1998), diyagramın "somut asambajların maddesel teknolojisi olmadan önce, sanal organizasyonun kavramsal teknikleri" olarak (s.223) anlaşılması gerektiğini belirtirken, onun basit kullanım ya da yapı ile ifade edilemeyecek mimari tasarımda yeni bir işlevsel tutum kazandığına dikkat çeker:

"Soyut makineler dönüşüm ve yeniden düzenleme için pek çok olasılıklar aracılığıyla kavramsal durumlarken, somut asambajlar mekanistik ve zaten tekniktir. Soyut makinelerin etkisi, onların gücül diyagramatik ilişkileri teknik olasılıklar olarak edimselleşirken, somut asambajların formasyonunu harekete geçirir. Somut asambajlar ancak yeni bir diyagram onlara teknik eşikleri geçirebildiğinde gerçekleşir." (Lynn, 1998, s.230)

Böylelikle somut-soyut arasındaki karşıtlığı, Deleuzeyen soyut makine –diyagram- aracılığıyla, yeni olanın üretiminde esas alan Lynn, onun malzeme ve maddesellik ile kurduğu ayrılmaz ilişkiyi vurgular. Ricciuti, Lynn'ın tasarım sürecinde, maddesel kuvvetlerin etkisi altında zamana bağlı olarak dönüşen dinamik formun dijital olarak haritalandırılmasında işlevlendirdiği diyagramı⁴⁸ şu sözlerle değerlendirir:

"Lynn'a göre diyagram, kendisini maddeye/malzemeye dayatmaksızın –çünkü imgenin 'arkayüzü'nde işlemektedir- çizimi doğuran ve yapılandıran bir biçimdir. Diyagram, kendi biçimsel kökenlerine itibar etmeyen bir hareketler/akımlar haritasıdır." (Ceylan, 2010'da atıfta bulunulduğu gibi, s.435)

⁴⁸ Lynn (1993) : "Genel olarak topolojik geometri, ve özellikle katastrof diyagramları az ya da çok, bağlantının açık sistemlerinin mümkün olduğu kesintisiz/sürekli bir yüzeyde benzeşmeyen/ayrık kuvvetleri harekete geçirir. Diyagram katastrofiktir, çünkü beklenmedik bir dönüşümü kesintisiz/sürekli bir yüzey boyunca temsil edebilir" (s.13). Bu bağlamda Lynn tarafından, sürekli imha-inşa temelinde işe koşulan diyagramın, formel ifadesini topolojik yüzeylerde bulduğu söylenebilir.

Diyagrama, dışsal kuvvetlerin etkisi altındaki formun dönüşümlerini kaydetme işlevi vererek onu yeni formların üretiminde etkin kılan Lynn, zamansal ve mekânsal eğilimler tarafından yerli-yurdlulaştırılan, aşkınlaştırılan, durağan, sabit formu reddeder. Lynn'ın, maddenin formunun kuvvet ve hareketlerle tanımlanan evrimsel gelişimi üzerinden geliştirdiği, bu nedenle Kartezyen geometriye değil, topolojik geometriye yönelen canlandırılmış tasarımlar (İng.:animate design) ⁴⁹ için, kıvrımı⁵⁰ bir çeşit katastrofik diyagram olarak gördüğü söylenebilir.

Bununla birlikte, eş zamanlı olarak diyagramın ifade ettiği açıklamaların nesnesi olarak üretilen mimarlıkları oluşturan farklı bir madde-form ilişkisi tanımlayan yaklaşımlar da kendini gösterir. Vidler, 20. yüzyıl sonlarında diyagramın ideal-olan ve gerçek-olan arasındaki bölünmenin üstesinden gelen farklı bir ilgiyle karşılandığını Toyo Ito'nun Kazuyo Sejima mimarlığı için yaptığı "diyagram mimarlığı"na dikkat çekerek belirtir. Vidler'in (2000) ifadesiyle "gerçek anlamda diyagram konumuna erişen bir mimarlık ya da aksine, bir bina konumuna erişen bir diyagram" (s.10) ilişkisinde temellenen söz konusu eğilimi Ito şu sözlerle açıklar:

"(...) soyut form içinde hedeflenmiş binadaki günlük etkinlikleri betimlemek için kullanılan bir çeşit mekânsal diyagramın temel olarak eşdeğeri bir bina görürsünüz."

Böylelikle günlük etkinliklerden, işlevsel ilişkilerden doğan diyagram, nihaî mimari nesneye birebir tercüme edilerek gerçekliğe dönüştürülür. Klasik mimari temsiller gibi sonuç ürüne odaklanan ancak söz konusu temsillerin aksine diyagramın yoğunlaştırılmış bilgisel gücü ile kendini olanaklı kılarak planlamaya gereksinim duymayan ve tasarım sürecince yalnızca mimarlık-içi bir alanda kalan Sejima'nın mimarlığı neredeyse ilk oluşturulan diyagramın yalınlığına sahiptir. Pai (2002), Sejima'nın plana gereksinim duymamasını onun 'işlevsel koşulları bir sonuç mekân diyagramında düzenlemesi'ne ve "bu şemayı hemen gerçekliğe çevirmesi"ne bağlar (s.286). Bu bağlamda Sejima mimarlığının geleneksel anlamda kurulan soyut-olanın somut-olanı anımsattığı ilişkinin yönünü, somut-olanın soyut-olanı anımsattığı ilişkiye doğru değiştirmesinin, söz konusu ikilikler arasında ve ikiliklerin her iki terimini de kapsayan bir mimarlık ürettiği söylenebilir. Başka bir ifadeyle somut-olanı öngören geleneksel temsilin, somutlaşmasının ardından bina ile kurabileceği bir ilişki

⁴⁹ Lynn (1999): "(...) canlandırılmış tasarım (İng.: animate design) formel kavrayış anında, kuvvet ve hareketlerin birlikte varoluşu ile tanımlanır. Kuvvet, hem bir formun özel bükümlerinin/kıvrımlarının hem de hareketin nedeni, bir ilk koşuldur. Örneğin, 'ters kinematik' olarak adlandırılan canlandırmada, hareket ve bir formun şekli, zamanda sürekli ve açıkça katını açan (İng.:unfold) çoklu etkileşen vektörler ile tanımlanır. Bu teknikler ile, varoluşa, vektörlerin değişimleri tarafından farklılaştırılan bir mekâna bırakılmadan önce vektörel özellikler verilir. Tasarımın bağlamı, tasarım için tarafsız soyut bir mekân yerine, formun şeklinde bilgi olarak depolanan kuvvetlerin bir akımı içinde formu yönlendiren aktif bir soyut mekân haline gelir." (s.11)

⁵⁰ Kıvrım ile ilgili olarak bkz., bu çalışmada 59 ve devamındaki sayfalar.

söz konusu değilken, Sejima'nın somut mimari nesneleri daima onu üreten ilk diyagramları anımsatarak ikilikler arasında yer alır. "Yüksek derecede ve karmaşık bir işlevselliğin mekânsal bir biçimde okunmasına olanak sağlayan diyagramın bir yapısal gerçekliğe dönüşümü" (Ceylan, 2010, s.430) olan söz konusu mimarlığın -tıpkı üretilen yüksek derecede bilgisel yoğunluklu diyagramların ikilikler arasındaki aralığı olası gücüllüklere açması gibi- adeta soyutmuşcasına inşa edilen somut mimari nesnenin kendini olası gerçek-olanlara açma potansiyeli sunduğu söylenebilir de, diyagramların nihaî tek bir ürünü işaret ederek formel bir boyuta taşınmaları nedeniyle Deleuzeyen diyagramın soyut makine olarak işleyen, "yapılanmama ya da biçimlenmeme boyutlarına sahip olan" (Eisenman, 1999, s.30) dönüşen ve dönüştüren, üretici karakterinden uzak oldukları düşünülebilir. Başka bir ifadeyle, diyagramın somut bir ürüne dönüşümü onu bir nesne olarak tüketim güçlerine maruz bırakır⁵¹ ve onun soyut makine olarak işlemesini olanaksız kılar. Bununla birlikte, "temsil edilen ve temsil arasındaki 'modern' yarığın ancak diyagram aracılığıyla kapatılabilir/dikilebilir olduğunu, ancak bu işlemin işlev dışındaki tüm parametrelerin (anlam, ideoloji, kişisel ifadeler, bağlam, tarih, vb.) devre dışında bırakılmalarıyla olanaklı olabileceğini iddia eden" (Ceylan, 2010, s.433) diyagram mimarlığının yalnızca bilgisayar ve iletişim teknolojilerinin toplum üzerindeki etkisine paralel olarak dönüşen, karmaşıklaşan işlevsel ilişkilerin diyagramları aracılığıyla, tek bir bağlamdaki ilişkiye indirgenemeyecek olan sonsuz çeşitlikteki tekilliklerden ve tekillikler arası ilişkilerden oluşan içkinlik düzleminin kaygan yüzeyiyle rezonans halinde kalmak için yetersiz olduğu söylenebilir.



Şekil 2.9: SANAA'nın kendi diyagramlarını anımsatan mimarlığı, Rolex Eğitim Merkezi, 2010

Tasarım sürecinin muğlak, belirsiz olmaya uygun yapısının mimar tarafından belirlenmiş bir noktada dondurulması ile oluşan mimari nesnenin varlığının kaçınılmaz olarak tutarlı bir yapının ürünü olduğu bu nedenle hangi süreçler sonucunda varlık bulursa bulsun dondurulmuş bir nesne olarak, zamanın sürekli

⁵¹ Vidler (2000b) diyagramın, eleştirel gücünü sürdürülebilmesi için bir diyagram olarak kalmaya, inşa edilmeyerek tüketim güçlerinden yalıtılmış olmaya ihtiyaç duyduğunu belirtir (Vidler, s.10).

olarak dönüşen hem bilgisel hem de fiziksel bağlamına karşı bir direnç gösterdiği söylenebilir. Modernizm süreçlerinde zamansal ve mekansal eğilimler dahilinde üretilen her türlü pratiğin belirlediği aşkın hedeflerin içkinlik düzlemine karşı dirençlerinin, öngörülemez kuvvet ilişkileri nedeniyle kırılması gibi, doğası gereği içkinlik düzlemine karşı direnç gösteren, aşkın olduğu söylenebilecek mimari nesnenin de, bulunduğu bağlamın modernliğe içkin doğası karşısında aşkın konumundan uzaklaşmak zorunda kaldığı, ancak bir nesne üretim pratiği olarak mimarlığın en nihayetinde aşkın olduğu söylenebilir. Bu bağlamda diyagram, bir yandan zihinsel alanda mekânın deneyimini kaçınılmaz olarak zamandan ayırarak zihinsel bir aşkınlık, diğer yandan maddesel alanda öngörülmüş bir tasarımın ürünü olarak maddesel bir aşkınlık tanımlayan mimari pratiklere karşı direnç göstererek, henüz içerilmemiş gücüllükleri ifade ediyor olsa da, inşa edildiği andan itibaren içkinlik düzleminin küçük kalıcı olmayan düzenler ile varlık bulan yapısına, kalıcı düzenler getirerek maddesel bir aşkınlık kazanır. Bununla birlikte, aslında temsil alanından, maddesel alana geçerek deneyimlenebilir bir ortama kavuşan söz konusu üretim, tıpkı Villa Savoye'un beyaz duvarlarının aşkınlığını koruyamadığı gibi, yaşamın öngörülemez kuvvetleri karşısında aşkınlığını yitirme 'tehlikesi'(!) ile karşı karşıya kalır.

Tschumi (2000), mimarlığın "mekânın doğasını sorgulamanın ve aynı zamanda bir mekansal pratiği deneyimlemenin olanaksızlığı" ile oluşan paradoksu (s.218) onun tarihsel bağlamına başvurarak Piramid ve Labirent metaforları üzerinden ifade eder. Tschumi'ye göre (2000), mimarlığı "dilsel ya da morfolojik varyasyonları ile maddesizleşmiş ya da kavramsal bir disiplin", "zihnin bir şeyi olarak" değerlendiren Piramid ve "duyulara, mekânın deneyimine olduğu kadar mekân ve pratik arasındaki ilişkiye yoğunlaşan ampirik bir inceleme" olarak Labirent'in paradoksu, mimarlığın güncel durumuna içkin olan temel bir sorundur ve çözülmesi gerekir (s.221). Piramid, mimarlığın maddesizleşmesiyle, temsil ve söylem alanında, "kavramların iletişimi için kullanılan ortamda" (Tschumi, 2000, s.221) zihinsel süreçler sonucu ideal mekânı üretirken, Labirent, deneyimlenen alanda sosyal pratiklerin gerçek mekânını üretir. Mimarlık, ideal mekân ve gerçek mekânın eş zamanlılığı ile varlık bulurken Piramid'in aşkınlığı ve Labirent'in muğlaklığı içiçe geçer. Bu bağlamda, bir disiplin olarak mimarlığın hiyerarşiye dayalı ilişkiler ile tanımlanan Piramid metaforunun, zamansal ve mekânsal eksenlerin aşkın hedeflerine ulaşma çabalarını ifade ettiği, Labirent'in ise içkinlik düzleminde, kendini sabit bir yönü olmayan kuvvet ilişkilerinin sürprizlerine, öngörülemez olanın olasılıklarına açma yetisi taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte zihinsel-bedensel yarığının olduğu modern

zamanlardan itibaren, kendini aşkınlıktan kurtaramayan mimarlığın doğası gereği Piramid'e karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Ancak, ne var ki, yaşam/içkinlik düzlemi, her defasında Piramid'i Labirent'e, onu ucunda nelerin olduğu bilinmeyen süreçlere doğru çeker. Tschumi'nin sözleriyle "Labirent'e hükmedilemez", Ikarus, güneşe doğru uçtu, ama Labirent'in doğası aracılığıyla düşmeye yazgılıydı:

"Bu iddia boyunca, Labirent'in kendisini mekânın ağır bir tarihi olarak gösterdiğine, ama Labirent'in bütün bir ifşasının mümkün olmadığına işaret edildi, **çünkü zamanda aşkın hiç bir nokta elde edilebilir değildir**. Labirentin temelleri paylaşılabılır ve ona katılınabilir, ama algılanan yalnızca, o kendisini dışarı vurduğu kadar Labirent'in parçasıdır. O ne bütünüyle görülebilir, ne de açığa vurulabilir. Ona mahkum edilir ve dışına çıkılamaz, bütünü görülemez. Ama hatırlayın: Ikarus uçup gitti, güneşe doğru. Böylelikle en nihayetinde Labirent'ten çıkış yolu, bazı aşkın nesnelliklere doğru nesnenin bir yansıması aracılığıyla, Piramid'in yapımında mı yatıyor? Maalesef ki hayır. **Labirent'e hükmedilemez. Piramid'in tepe noktası hayali bir yer, ve Ikarus düştü**: Labirent'in doğası öyle ki, Piramid'in hayalini içeren hayalleri misafir eder." (Tschumi, 2000, s. 227)

Bu açıdan geleneksel temsil araçlarının aksine, zihinsel-maddesel arasındaki modern yarıktaki işleyen diyagramın, zihinsel alanda, maddesel-olan ile bağıntı kurarak içkinlik düzlemi ile rezonans halinde kalan bir mimarlığın üretimini olanaklı kılabilirdi düşünülecekse de, en nihayetinde temsili mekânda üretilen diyagramın da, maddesel-olanın, zamanın deneyimi ile arasında kapanamaz bir mesafe olduğu, inşa edildiği andan itibaren, zamanda aşkın bir noktayı elde etmeye çalışarak onu sabit bir şekilde mekânlaştırdığı, Piramid'i inşa ettiği söylenebilir. Nitekim, yersiz-yurdsuzlaşma süreçlerinin -özellikle iletişim/bileşim teknolojilerindeki gelişmelerin etkisiyle- hızlandığı güncel durum, zaman ve mekân kavramlarını içine çeken güç eksenini ile yoğun paralellikler gösterirken bile, mimarlık disiplini alanında mekân üretimi, kendini bu ayırmadan kurtarmayı başaramamıştır. Tanju, hareketin zamanın yerine geçmesiyle, onun zamandan arındırılmış sabit mekân dizileri arasındaki geçişi tanımlayarak, iki kavram arasındaki ayrımı bir başka şekilde ortaya koyduğunu belirtirken, mimarlık disiplininin dondurucu karakterini öne çıkarır:

"Giderek ikna ediciliğini kaybeden, aşınan zaman mekân ayrımı, zamanın sabit kartezyen mekân içinde hareket olarak tanımlanması ile bir kez daha yeniden inşa edilir." (Tanju, 2013, s.123)

Zamanın hareketi ölçtüğü bu durumu Deleuze'ün ifade ettiği kronos - aion arasındaki fark bağlamında düşünmek mümkündür. Deleuze düşüncesinde, "geçmiş ve geleceği yavaş yavaş yutan bir şimdi yerine, şimdiyi her an bölen, her iki yönde de onu geçmiş ve gelecek olarak sonsuzca alt-bölen bir gelecek ve bir geçmiş" olarak '**aion**' "herşeyin içinde olup bittiği kuşatıcı bir şimdinin koşulunda önce olanın sonra olana göre sıraya girdiği kronolojik ya da ardışık zamanı tarif eden '**chronos**'a karşıdır" (Zourabichvili, 2011, s.15-16). Zaman, **çokluk**,

heterojenlik içerir ve geçmiş, şimdi, gelecek gibi bölümlere ayrılabilen bir çizgisellikte değildir. Bu nedenle, mekândan bağımsız olarak düşünölemeyecek olan zamanı, hareketin ölçümüne, “hareketin sayısı”na (Zourabichvili, 2008, s.110) indirgeyen kronos yerine, çizgisel olmayan süre; aion ile ifade eden Deleuze, onu aynı zamanda oluş ile dolaysızca ilişkilendirir. Başka bir ifadeyle, oluş, **mekân-zaman**’dır, zamanın kendisine değil, ama zamanın içerdği çokluğa dairdir:

“Bu kavrayış (mutlak mekândan- mekân zamana doğru olan), Leibnizgil⁵² bir tarz içinde, zamanın sürekliliğini mekânın sürekliliğine ve varlıkların gelişmesinin sonsuzluğunu varlıkların sonsuz çoğulluğuna eklemektedir.” (Foucault, 2001, s.224)

Bu nedenle mekân-zaman; hem heterojenlik hem de süreklilik içeren sürenin deneyimi ile dolaysızca ilişkili olan mekânın deneyimi, kronos (tarih olarak zaman) ile ifade edilemez.⁵³ Zourabichvili (2008), Deleuze’ün “her hakikat zamanın hakikatidir” sözüne atıfta bulunarak, onun düşüncesinde hakikatin kendini sunduğu ölçüde zaman olduğunu vurgular ve her türlü içerikten bağımsız olarak Deleuze’ün onu **oluş** olarak düşündüğünü belirtir (s.112). Bunoktada, Kwinter’ın (2001) güç eksenini, onun en önemli figürü olduğunu belirttiği Nietzsche’nin sözleriyle; “hiçbir tarihin tanımlayamadığı, tanımlayamayacağı şeye sahip olan şey” olarak tanımlaması (s.40), güç ekseninin tarih olarak zamandansa (kronos), algınan, döngüsel/çevrimsel zamanı/aionu ve ‘mekan’ı içerdğini ima eder. Başka bir ifadeyle, güç eksenini zaman-mekân ayrımında değil, oluş ile varlık bulur. Akay, Deleuze düşüncesinde oluşu şu sözlerle açıklar:

“ Oluş (...) ben ve öteki arasındaki ikili ilişkiyi yok eden bir kavram. Yani ikisini içinden yarıp, ikisinin içinden geçen, kateden bir kavram. Dolayısıyla her oluş aslında, olduğu ile bir komşuluk ilişkisini ortaya koyarken olduğunu da dönüştüren bir eylemi ifade ediyor. (...) İkili eylem halinde oluşan hem olanı hem de oluşanı dönüştüren, değiştiren ve ikisinin de ortasında geçen bir kavram olur. Ve her oluş, o bakımdan, bir belirsizliği, bir süreci belirliyor.” (Akay, 1996, s.21)

Modernizm süreçlerinde zamansal ve mekânsal eğilimler tarafından, boşluk olarak ele alınan zamanın ve mekânın söylemler tarafından durağan, sabit idealler ile inşa edildikleri ve dolayısıyla oluştan koparıldıkları söylenebilir. Söz konusu zaman-mekân ayrımının, mimarlık disiplini alanında ilk olarak, 19. yüzyılın sonlarına dek mimarlık dağarcığında yer almayan ‘mekân’ -ve ona eşlik eden ‘form’ ve ‘tasarım’ - kavramının modernizm süreçleriyle birlikte (Forty, 2000, s.256) bir kod olarak

⁵² Nitekim, Deleuze de, yeni zaman ve mekân kavrayışını ortaya koyduğu Kıvrım (Fr.: Le Pli, Ing.: The Fold) adlı çalışmasını Leibniz ve Barok üzerinde temellendirir.

⁵³ ‘süre’ ile ilişki olarak bkz: bu çalışmada 62 numaralı dip not.

üretilmesi ile inşa edildiği söylenebilir. Bu eğilimi, Lefebvre'nin⁵⁴ “modern kapitalist toplumların hakimiyetinin bir parçası” olarak kullanımına işaret ettiği soyut mekân tasavvurunun kökenleri olarak okumak mümkündür. Lefebvre, modern toplumlarda günlük yaşamın ilişkileri aracılığıyla algılanan mekân (İng.: perceived space), düşünme ile tasarlanan mekân (İng.: conceived space), ve bir bedensel deneyim olarak yaşanan mekândan (İng.: lived space) oluşan karmaşık mekânın, modernizm süreçlerinde basit bir soyutlamaya indirgendiğini belirtir (Forty, 2000'de atıfta bulunduğu gibi, s.272). Lefebvre'ye göre, günlük, sosyal hayatın algısına dayanan ‘algılanan mekân’, kuramsal ‘tasarlanan mekân’ı üreten şehir plancıları, mimarlar tarafından dışlanırken, insanın ‘yaşanan mekân’ı her ikisini de değiştirecek güce sahiptir. Ancak söz konusu soyutlama, ‘yaşanan mekân’ı dikkate almaz ve boşluk olarak algılanan zamanın ve mekânın, modernizm süreçlerindeki hakimiyet kurma arayışlarının gerektirdiği şekilde yeniden düzenlenmesini içeren zamansal ve mekansal eğilimlere işaret eder. Mimarlık alanında tahakküm aracı olarak soyutlamayı kullanan mimarların mekânı, mimarlık ideolojileri bağlamında üretilen merkezî öneme sahip yerli-yurdlulaşmış bir kavram, bir kod olarak çalışır. Forty, mimarların mekânı ve mimari mekân arasında ayrımı gerekli kılan durumu şu sözlerle açıklar:

“...İki yazarın da (Lefebvre ve Heidegger) açıklığa kavuşturduğu şey, mimarların bahsettiği ‘mekân’ın yaygın olan ‘mekân’ ile aynı şey olmadığı ,aksine onların kendi mesleklerine özel bir anlayış olduğudur – ‘mekân’ onların kendi amaçları için keşfettikleri bir kategoridir. Aynı zamanda, Lefebvre'nin açıkladığı gibi, bu ‘mekân’ yalnızca onların kendi amaçlarına hizmet etmez, o, gücün baskın söylemi ve modern kapitalist toplumların hakimiyetinin bir parçasıdır.” (Forty, 2000, s.275)

Mimarlık alanında zamandan ayrı soyut bir mekân üretimiyle ortaya çıkan kategori, onun modernizm süreçlerinde, çeşitli bağlamlarda çeşitli anlamlar edinmesine sebep olurken, hepsinin ortak noktası mekânın aşkın idealler bağlamında yerli-yurdlulaştırılması, bir kod olarak işe koşulmasıdır.

20. yüzyıl öncesinde nadiren, özellikle Alman estetik alanında kullanımda olan **mekân** (Alm.: Raum), hacim, boşluk gibi anlamlara sahipti (Forty, 2000, s.256). Bu mekân, Descartes felsefesinin ürünü olan üç boyutlu Kartezyen koordinat sistemi içinde tanımlı, nesnel, homojen, matematiksel mekân mefhumuna karşılık gelir. Descartes, zamanın ve mekânın duysal bilgiyi sınıflandırmayı olanaklı kılan kategoriler olduğunu ileri süren Aristocu düşüncüyü sonlandırarak mutlak mekân düşüncesini getirir ve öznenin önce nesne, bedeni ve duyuları içererek onlara

⁵⁴ bkz: Ek N

hükmeder. (Tschumi, 1975, s.218) Fizik alanında, Descartes'ın ideal, gridal sistemi üzerinde temellenen "tek-biçimli, sonsuz ve herhangi bir bedenden önce ve bağımsız olarak var olan" (Hight ve diğerleri,2009,17) Newtonyen mutlak mekân, modernizm süreçlerinde, heterojen pratikler alanını belirleyen üç temel eksenden biri olan mekân ekseninin üzerinde temellendiği mekâna karşılık gelir.

Forty (2000), modernist mimari mekânı hazırlayan ortamda, mekân kavramının, biri 19. yüzyılda Gottfried Semper aracılığıyla mimarlık alanına dahil olan felsefe temelli, diğeri 19. yüzyıl sonlarında mekânı "zihinsel bir özellik", "zihnin dünyayı anlaşılır kılmada başvurduğu mekanizmanın bir parçası" olarak ele alan Kant felsefesi ile ilişkili mimari estetik çerçevesindeki psikolojik temelli iki yaklaşımdan bahseder (s.257-258). Semper'in, mekânsal kapanımı mimarlığın temel özelliği olarak gören volumetrik mekân yaklaşımı, daha sonra başka mekân anlamları geliştirilmişse de, 20. yüzyıl başlarına değin, mimarlarca kolay uygulanabilir, geleneksel bağlamda **dıştan** ayrı bir **içi** tanımlayabilir olduğu için sıkça kullanılmıştır. Özellikle 1920'lerde yaygınlık kazanan, geç 19. yüzyıla temellenen psikolojik yaklaşım ise, zihinde a priori olarak üreyen, sezgiye dayalı bir mekân kavrayışı üzerine kuruludur. Bu yaklaşımda mekân, Newtonyen mutlak mekânın ayrıcalıklı, dışsal konumdaki gözlemcisini ve nesnelliğini reddederek, Kant'ın dünyanın ampirik anlayışını örgütleyen bir "sezgi biçimi" (Hight ve diğerleri, 2009, s.17) olarak ifade ettiği bir mefhumla dönüşür. Ampirik bir anlayış geliştirmesine rağmen, ne madde, ne de şeyler arasındaki nesnel ilişkilere işaret etmeyen bu yaklaşım, içsel bir yapı, a priori bir bilinç ile oluşan zihinsel bir üretilimdir. Descartes'ın ikilikleri olumlayarak Tanrı ile dünya arasında akli araçsallaştırıp aslında ilahi olana atıfta bulunmasını eleştiren Kant, ilahi olandan uzaklaşarak ampirik alanda, bilinç ve sezgi aracılığıyla ilahi olmayan bir atıfta bulunur. Ancak sezgi aracılığıyla tanımladığı bu mekân kavrayışı da kaçınılmaz olarak, zihinsel, evrensel, aşkın, bütünsel bir mekândır.

Modernist mimari mekânı hazırlayan ortamda, modern mekân mefhumunun oluşumunu önceleyen en önemli felsefi açılımlardan biri, kuşkusuz, Nietzsche'nin mekânı güçler alanı olarak tanımlaması ve bilim alanındaki gelişmelerin de bu açılımı desteklemesiyle gerçekleşir. Trajedinin Doğumu kitabında (1872) mekânı, zihinsel (Apollonyen) içgüdüler ve bedenin bütün varlığını içeren bedensel (Diyonizyen) içgüdülerin⁵⁵ karşıtlığı üzerinden, devinimle deneyimlenen bir güçler alanı olarak tanımlayan Nietzsche'nin (Forty, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi) felsefi açılımı, bilim alanında Einstein'ın zamanın ve mekânın, heterojen olarak,

⁵⁵ bknz Ek O

bileşenlerine ayrılamayacak olan dört-boyutlu bir çokluğun sürekliliği içinde, etkiler ve yayılımlarla tanımlandığını ortaya koymasıyla önem kazanır. Nietzsche dünyayı mekân mefhumu üzerinden şu sözlerle ifade eder:

“Bu dünya; ... ne bulanık veya harâb olmuş bir şey, ne de sonsuza dek genişleyen bir şeydir, tersine, kesin bir güç olarak kesin bir mekân içine yerleştirilmiştir. Bu mekân, her yerde ‘boş’ olan bir mekân olarak değil, ama yaygın bir güç olarak, eşzamanlı biçimde bir ve çok olan ve burada çoğalırken orada azalan güçlerin oyunu ve dalgaları olarak vardır.” (Forty, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi, s.259)

Bu bağlamda güç ekseninin mekânının, birliğe dönüştürülmüş Diyonizyen ve Apollonyen içgüdülerle şekillenen Nietzscheyen mekân üzerinde temellenen; merkezîleşmeler yerine, merkezsizleştirmeler; homojenlikler yerine heterojenlikler; zamansal ve mekânsal eğilimlerce kutupsallaştırıcı ya/ya da mantığı yerine, hem/hem de mantığını içeren, donmuş bir boşluk değil, ama kavramsal ve algısal bütünlüğün yayılımı olan bir mekân olduğu söylenebilir. Ancak, her ne kadar Newton’un mutlak mekânı, öne sürüldüğü ilk zamanlarda dahi, aşkınlığı nedeniyle çağdaşı Leibniz tarafından eleştirilmiş, ve mekân, “nesnelerin içinde konumlandıkları şey” olarak değil, “bedenler arası bağıntılar”, “bir birlikte-varoluş düzeni” olarak tanımlanmış, bilim alanında George Berkeley (1685-1753) tarafından “ampirik olarak kanıtlanabilir olmadığı için” eleştirilmiş, Ernst Mach’ın (1838-1916) “devinen bedenler arasındaki bağıntısal ölçüye dayanan” (Hight ve diğerleri, 2009, s.17-18) eylemsizlik teorisiyle sarsılmış ve Einstein’ın Özel ve Genel Görelilik kuramları⁵⁶ ile idealleştirilmiş zihinsel bir üretim olarak kabul edilmişse de, aşkın bütünselliklerle ifade edilen dünya algılayışının çözünmesi ve dünyaya içkin aşkınlık arayışı sürecinde, zaman kavramından bağımsız bir kategori olarak 20. yüzyılın ortalarına kadar sabitleyici, homojenleştirici yapılar üreten aşkın konumunu korumuştur. Tüm bu gelişmelere rağmen mekân mefhumunun, mimari pratikte mutlak mekân anlayışından hâlâ kopamayan bir karşılık bulmasını Enn Ots, ‘Kartezyen mimari mekânın **‘de facto kavranışı’** olarak ifade eder:

“Rene Descartes’ın x, y, z koordinatlarının sistemi ve sonucu olan düz mekânsal gridlerine başlangıçtan beri Euclidyen mekânı oymanın biçimi olarak meydan okunmuştur. Örneğin, Descartes’ın çağdaşlarından biri olan Gottfried Leibniz, tüm düz çizgilerin eğri olduklarını ve uzaydaki en küçük ögenin nokta değil, ama kıvrım olduğunu öne sürmüştür. Ancak, içinde ikamet ettiğimiz mekânın düz, gridal bir mekân olduğu mefhumu ruhumuzda öyle kök salmıştır ki, alternatifler tuhaf, hatta olanaksız görünür. Bu nedenle, -günümüze dek- Euclidyen mekânla yüzleşmenin Kartezyen yöntemi mimari mekânın **de facto kavranışı** olarak kalmıştır. (Ots, 2011, s.105)

⁵⁶ bkz: Ek P

Özellikle dünyaya içkin aşkınlıklarla modernliğin kaotik doğasını kontrol altına alma arayışındaki, “nesne ile bilgisinin (hayat ile temsili) bir tür şeffaflık ilkesi uyarınca birbirleri ile eş ve aynı olabilecekleri” (Tanju, 2008, s.174) ilkesine dayalı, aşkınlık kurucu öge olarak nesneye yönelen mekân eksenini için soyut, matematiksel mekân kavrayışı hâlâ önemini korumaktadır. Oysa ki, Kwinter’a göre (2001) modernliğin en önemli sorunsalı olan zaman mefhumunu, tarih boyunca Lucretius, Bruno, Spinoza, Vico, Nietzsche gibi pek çok düşünür, geç Yunan ve erken Hristiyan kozmolojisine dayanan zaman ve mekân geleneğinin tersine, herhangi bir aşkın birlikten bağımsız olarak ve kendi dışındaki herhangi bir şeye atıfta bulunmaksızın düşünme, ve aşkınlık kavramını reddetme girişiminde bulunmuşlardır (s.35). Buna rağmen, ancak 19. yüzyıldan itibaren “bilgi”, “algı” ve “temsil” alanlarında temel ontolojik değişimlere, “Tanrı”, “Doğa”, “Hakikat” gibi aşkın kaynaklı geleneğin ve mutlak düşüncesinin çözüneşüne sebep olan modernleşme süreçleriyle birlikte, her ögenin, yeniden düzenlenme, dağıtılma ve değerlendirilme sürecine tabi olması gibi, zaman ve mekân mefhumları da bu sürece tabi olarak, yersiz-yurdsuzlaşarak birbirlerinden ayrı kavranamaz oldukları düşüncesi içinde yüzyılımızı karakterize ederler.

Forty (2000), modernist mimari üretim alanını belirleyen bütün bu gelişmelerin ışığında 1920’lerde yaygınlık kazanan mekân kavrayışlarını, iç-dış karşıtlığını pekiştiren “**kapanım olarak mekân**”, iç ve dış mekânın sürekliliğine vurgu yapan “**süreklilik olarak mekân**”, ve bedenin biyolojik duyarlılığıyla şekillenen, sürekli bir güç alanı, “**bedenin uzantısı olarak mekân**” olmak üzere üç temel mekân kavrayışı ile özetler (s.266). İç-dış, açıklık-kapalılık, özel-kamusal gibi karşıt ikilikler arasındaki ilişkiyi farklı yorumlarla ortaya koyan mekân kavrayışları, mutlak kavramının erimesiyle, kendine yeni mutlaklıklar inşa eden zaman ve mekân eksenleri dahilindeki pratiklerde yaygınlık kazanır. Modernist kültürün heterojen üretim alanında, bahsedilen ikilikler, ya, aşkın konumdaki bireysel ya da toplumsal öznenin mekânı hacimsel kapanım olarak gören yaklaşımı ile geleneksel bağlamı sürdürebilmek ideali üzerinde temellenen zaman eksenini dahilindeki pratiklerce kutupsallaştırılmış, ya da, her türlü bireysel ve toplumsal özneliği ve zamansallığı dışlayarak, dünya dışında, ayrıcalıklı bir konumdaki gözlemcinin nesnel bakışı ile ifade edilen, mutlak boşluk olarak tanımlanan mekânın nesnel ve rasyonel sistemler üzerinde yeniden düzenlenmesini içeren mekân eksenini dahilindeki pratiklerce, aşkınlık kurucu öge olarak mekân ile ilişkilendirilen mimari nesne aracılığıyla, söz konusu ikiliklerin aralarında süreklilik sağlanmaya çalışılmıştır. Bu noktada özellikle zamansal ve mekansal eğilimlerin mekân mefhumu ile ilişkisinde mimarlık eğitiminin kritik bir önem taşıdığını belirtmek gerekir. Tschumi, 1923 yılından itibaren,

akademik kurallar ile ilişkilenebilen metrik bir ayırım imkanı sağlayan üç boyutlu süreklilik için, algılanan mekân düşüncesinin kompozisyon düşüncesiyle birleştirildiğini ve “o zamandan itibaren mimari mekân”ın “kalıcı bir şekilde, çeşitli yollarla modellenen, homojen biçimde uzatılmış bir madde; ve mimarlık tarihinin de mekânsal kavramlar tarihi olarak” görüldüğünü belirtir (Tschumi, 2000, s.219). Tschumi bir kırılma olarak gördüğü bu durumu şu sözlerle örnekler:

“(…) Yunan ‘hacimlerin etkileşiminin gücü’nden Roman ‘oyuk iç mekanları’na, modern ‘iç ve dış arasındaki etkileşim’den ‘şeffaflık’ kavramına, tarihçi ve teorisyenler, bir üç boyutlu madde öbeği olarak mekâna atıfta bulundular.” (Tschumi, 2000, s.219)

Bu bağlamda zamanı içermeyen söz konusu maddesel betimlemelere atıfta bulunarak üretilen soyut mekân algı ve kavrayışlarının, kuramsal-eylemsel yarığının oluşumuna paralel olarak mimari nesnenin pratiğe aktarılmadan önce sınanmasında rol oynayan modern temsil araçlarının etkisiyle pratik ile ilişkilendirildiğine dikkat çekmek önemlidir. Temsil araçlarının mimarlık eğitimi alanına dahil olmasının da rolüyle, nesneyi aşkın konuma yerleştiren mekân eksenini dahilindeki mimarlık pratiğinin temel ögesi olarak nesnel, üç boyutlu ve maddesel mekân kavrayışı yaygınlık kazanır. Böylelikle temsili mekânda, deneyimden ve zamandan kopuk mimari mekânı aşkınlılaştıran eğilimler, tek bir nihaî ürüne ulaşmanın aracı olan geleneksel temsil araçları ve analitik/çözümlemeci ya da sentetik/bireşimci diyagramların gelişimine paralel olarak ortaya çıkar. Her ne kadar maddesel ilişkiler üzerinden ifade edilse de temsili mekânda üretilmesi nedeniyle zorunlu olarak sürekli dönüşen fiziksel, algısal ve bilgisel bağlamlardan yalıtılmış olan mekân, mimarlık söylemi için, her koşulda yeniden-değerlendirilecek ama her koşula uygun olarak yeniden yerli-yurdlulaşmış bir kavram olarak işlev görür. Bu bağlamda, modernist mimarlar tarafından sıklıkla önem atfedilen şeffaflık ve iç-dış arasındaki süreklilik gibi yaklaşımların maddesel ilişkiler üzerinden ifade edildiği mekân kodunun, maddesel-olanın deneyiminden uzak olduğu söylenebilir.

Forty 20. yüzyıl öncesinde mimarlık alanında yer almayan, tamamen modernist bir terim olduğunu belirttiği ‘**şeffaflık**’ terimini; karkas inşa ve geniş alanlarda cam sabitleme tekniklerindeki gelişmelerle “bir bina içinden ya da aracılığıyla görmeye izin veren” ve ışık geçirgenliğini ifade eden **literal şeffaflık**; “katı cisimler arasındaki görünür mekân” olarak **fenomenal şeffaflık**; ve form-içerik, nesne-anlam arasında herhangi bir farklılık gözetmeyen **anlamların şeffaflığı** olarak üç farklı yaklaşımda inceler. (Forty, 2000, s.286-288)

Literal şeffaflık, “mimari bir eleman olarak duvarı çözümdürmesi”, ve “iç-dış arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çevirmesi” nedeniyle modernist mimarlarca

onların estetik anlayışlarının ifadesi olarak kullanılırken, **fenomenal şeffaflık**, “farklı mekânsal mahallerin eş zamanlı algısı”nın oluşturduğu sürekliliği, mekânın sürekli bir faaliyet içinde dalgalandığı bir kavrayış ile ifade eder. Ancak katı cisimler arasındaki görünür mekânda oluşan söz konusu sürekliliğin yine harekete ve maddenin algısına bağlı olarak tanımlandığı söylenebilir.

Forty, anlamın şeffaflığının ise, modernizmin en önemli ideallerinden biri olduğunu belirtir ve bu yaklaşıma göre, ‘eserin sahip olduğu anlam, onun duyuşal deneyimine içkindir’, dolayısıyla bir yoruma ihtiyaç duymamalıdır (Forty, 2000, s. 288). Şeffaflık teriminin modern-öncesi dönemlerde birbirleriyle bağı ayrılmaz ve görünür olan form-içerik, nesne-anlam arasında bir ayrıştırma ortaya koyarak, ayrıştırılan kutuplardan birini diğerine eş tutan yaklaşımı, görünür olan üzerinde bir hakimiyet sağlaması nedeniyle, aşkın düzen tanımlama girişimleri tarafından sıklıkla kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Bununla birlikte modern-sonrası dönemde yaygın olarak şeffaflığın her anlamda reddedildiğini belirten Forty, terimin sıklıkla onunla karşıtlık içindeki ‘opaklık’ ile ilişkili olarak kullanıldığını da belirtir. Bu aynı zamanda, her şeyin açık, net, belirli ve düzenlenmiş olduğu bir mimarlık anlayışından “kişiyi bir gizem ve sürekli keşif deneyimine sokmaya gayret eden” bir mimarlığa (Ots, 2011, s. 145) olan kaymayı ifade eder. Ots (2011) söz konusu keşif deneyimini, mimarlık için güçlü bir imge olduğunu düşündüğü maske metaforu ile ilişkilendirir. Bu bağlamda, güç ekseninde farkların deneyimine yönelen bir mimarlığın, farklı anlamlar ile yüklü maskelerin sürekli bir devinimiyle oluştuğu söylenebilir.

Beatriz Colomina (2011), “mimarlığın kendisini bir iletişim aracı olarak düşünme imkânı” nitelemesinde bulunduğu ‘Mahremiyet ve Kamusalılık’ adlı kitabında, modernliğin doğasının oluşturduğu mekânın, geleneksel “dışarıyla açık bir karşıtlık içinde kurulmuş bir kapalı mekân olarak içerisi” ile tanımlanabilir mekân anlayışından temel olarak ayrıldığını belirtir (s.12). İç-dış arasında kurulan bu yeni ilişkinin olanaklı kıldığı iletişim, Nietzsche’nin sözleriyle, modern-öncesi insanın bilmediği, “herhangi bir dışa karşılık düşmeyen bir iç, ve herhangi bir içe karşılık düşmeyen dış arasındaki karşıtlık” (Colomina, 2011’de atıfta bulunduğu gibi, s.9) ile mümkün olmuştur. Modern-öncesi insan, iç ve dış arasında bir ilişki kurmaz, aksine iç-dış arasındaki ilişkisizlik üzerine kurulu bir karşıtlık ile söz konusu kutupların her birini anlamlandırır. Başka bir ifadeyle iç ve dış, temsilsel dönüşüm olanağı olmayan bir karşıtlık içinde var olur, ve bu iletişimsizlik durumu, ancak modern dünyadan bakılarak bu şekilde yorumlanabilir. Modernizm süreçlerinin oluşturduğu söylenebilecek iç ve dış arasındaki yarık bağlamında, modernist zamansal ve mekânsal eğilimleri örnekleyen pek çok mimar olmakla birlikte özellikle

“içkinlik düzleminin üzerine yerleşen, homojenleştirici, sabitlerle donanmış bir tahakküm ölçeği” (Şentürk, 2011, s.19) yaratarak, boşluk olarak tanımlanmış mekânın içinde niceliksel olarak tanımlanabilir bir yer kaplayan Modulor’un bedenini inşa eden Le Corbusier, mimari ürünlerinde geleneksel iç mekân kurgusunun aksine, dördüncü boyut olarak tanımlanan zamanı akışkan niteliklerinden arındırılmış bedenin yer değişimini olanaklı kılan hareket; mekânı ise “bir görme mekanizması” olması nedeniyle dışı içe dönüştürebilen “yerden bağımsız bir ikamet alanı” (Colomina, 2011, s.327) olarak tasavvur etmesi ile öne çıkar. Bu bağlamda, “eksenlerin birbirleri ile düğümlenmesi sonucu (...) melez patikalar” (Tanju, 2008, s.168) oluşturabildiği göz ardı edilmese de, Le Corbusier’in pek çok çalışmasıyla mekân eksenini dahilindeki pratiklere öncülük ettiği söylenebilir. Colomina, modern şehrin deneyiminin en önemli unsurlarından biri olan hareketin Le Corbusier’in ev mekânlarında⁵⁷ öne çıkan iç-dış arasındaki süreklilik üzerindeki etkisini şu sözlerle ifade eder:

“Le Corbusier’in ev mekânlarında (...) söz konusu olan kapanımdan ziyade içerisi ile dışarısının iççeliğidir; geleneksel bir iç mekândan ziyade bir güzergâhın takip edilmesidir; okur bir sürü malzemenin, görüntünün, uyarının içinden geçtikçe bir araya gelen uçucu görüntülerin kolajından kaynaklanan bir kapanımdır...” (Colomina, 2011, s.11)

Her ne kadar iç-dış arasında bir süreklilik inşa ediyor olsa da, açıktır ki bu deneyim mekânın bedensel deneyiminden uzaktır. Zaman bir dördüncü boyut, ölçülebilir mekân içinde hareket olarak ele alınır ve mimari nesne, mimar tarafından belirlenen bir güzergâh boyunca okunabilir. Bu tür bir yaklaşımda mekân ve zaman bir bütünlük olarak değil ama mimari nesnenin algısını inşa eden ayrı kategoriler olarak öne çıkarken, mekân-zaman ayrımının, kapanım olarak mekân anlayışının aksine, harekete ve görsel algıya bağımlı olarak tanımlanan iç-dış arasındaki süreklilikle inşa edildiğini söyleyebiliriz. Başka bir ifadeyle, iç-dış arasında oluşturulan süreklilik, zaman ve mekân ayrımında temellendirilmesi nedeniyle oluştan, deneyimden kopuktur. Hem kapanım olarak mekân, hem de süreklilik olarak mekân eğilimlerinde, heterojen üretim alanını homojenleştirme girişimleri net olarak okunmakla birlikte, süreklilik olarak mekân eğiliminin, aynı zamanda içkinlik düzleminin heterojen yapısıyla şekillenen güç eksenini için yeni açılımlar sunan bir alana doğru evrilebildiğini söylemek mümkündür. Bu noktada, bedenin uzantısı olarak mekân mefhumu için, Bauhaus öğretim üyesi Siegfried Ebeling’in, mekânı bir koruyucu kılıf, zar olarak gören (Forty, 2000, s.266) ve onu ne içte, ne dışta, ama her iki

⁵⁷ Gideon da Le Corbusier’nin ev mekânlarına dikkat çeker: “LeCorbusier’in evleri kendilerini ne mekân ne de formlar ile tanımlar: hava onlara doğru geçer! Hava bir kurucu etken olur! (...) Yalnızca bölünmez tek bir mekân vardır. İç ve dış arasındaki ayrımlar biter.” (Vidler, 2000’de atıfta bulunduğu gibi, s. 751)

kategorinin arasında tasavvur ediyor oluşu önemlidir. Ebeling'in, insanın yaşam arzusu ve devinimiyle etkinleşen ve biyolojik duyarlılığı tarafından biçimlenen, sürekli bir güç alanını ifade eden mekânı, özne ve dış dünya arasında, ve onun dışsal dünya ile olan ilişkisinde tanımlanır (Forty, 2000, s.267). Zar olarak mekân, öznenin bedeninin bir yayılımı, bir uzantısıdır ve doğal olarak, matematiksel soyut mekân anlayışından temelde ayrılarak, öznel, organik ve biyolojik bir mekânı ifade eder. Ki Deleuze'ün özellikle Kıvrım'da (Le Pli) ifade ettiği mekân düşüncesi, "dik katılığını kaybeden ve mekânda kıvrılan bir ten olarak uzayan insan bedeninin bir imgesi" ⁵⁸ (Harris, 2005, s.38) aracılığıyla mimarlık ile yoğun olarak ilişkilendirir. Bu bağlamda, zar olarak mekânın, modernliğin sabitliği, durağanlığı kabul etmeyen heterojen doğasına paralel olarak, içinde yerçikimine karşı egemenlik kuran dikey beden konumlandırılabilirdiği koordinatlar sisteminin aksine, yayılan, değişken, topolojik geometriler ile oluşan heterojen mekânsallıkları, **kıvrımı** ima ettiği söylenebilir. Özellikle, 1960'lı yıllar sonrasında, modern mimarlık pratiği, politik, ekonomik, ekolojik, toplumsal, kültürel ve teknolojik değişimlerin neden olduğu karmaşık bir atmosfere girmiş, bilgi akışları, dijital, teknolojik gelişmeler, iletişim/bilişim ağ örgüleri gibi çeşitli dinamiklerle beslenen, rastgeleliğe ve belirsizliklere eğilimli bir bağlam içinde kendini bulmuştur (Ceylan, 2010, 493-494) Ceylan, mimari pratiğin, bahsedilen kaygan, değişken bağlam ile ilişkisini şu sözlerle ifade eder:

"Mimarlığı bu türden bağlamlar içinde düşünmek, mimari nesne, yer, doğa ve kent arasındaki modernist ayrımları geçersiz kılan bir ölçekler-arası sürekliliğin inşâ ettiği, bilgi-madde-enerji akışlarının yoğunlaşması olarak görülebilecek karmaşık, çoğul, heterojen ve hem fiziksel/algısal hem kavramsal ve deneyimsel olan bir mekânsallığı gündeme getirir..." (Ceylan, 2010, 494)

Bu mekân, zamanın deneyiminin mekânın deneyiminden ayrı düşünülemez olduğu, benzeşim ve sınırlamalardansa farklar ile yaratılan ve koparılan bağlantıların ve içermemiş gücüllüklerin olanaklarıyla donanmış, 'algılanan', 'tasarlanan', 'yaşanan' mekânların diyalektiği ile oluşan, hem Piramid'i, hem Labirent'i barındıran, dolayısıyla paradoksun çözünümlü, aşkın-olanın sürekli yıkımını olanaklı kılan bir mekândır. Bu nedenle, böyle bir mekân, çoklukları benzerlik ve sınırlamalar aracılığıyla kontrol altına almak yerine "çokluklar aracılığıyla düşünen", "farklı-olanlar/farklılaştırıcılar aracılığıyla ilişkilendirilen" bir düşüncenin ürünüdür:

"Heterojen mekân, ne başkalığın öncesinde varolur, ne de basitçe farklılaşma süreçlerinin etkisidir; bunun yerine, farklı-olanlar/farklılaştırıcılar arasındaki içkin bağıntılar alanıdır.

⁵⁸ bknz. Ek R

Statik/durağan değildir, tersine, her zaman akış hâlinindedir.” (Hight ve diğerleri, 2009, 13)

Söz konusu akış halindeki bağıntılar, modernizm süreçlerinin oluşturduğu kuramsal-eylemsel yarığının oluşumundan itibaren kendi nesnesine mesafelenerek deneyimden ayrı bir alanda, pratiğe aktarılmadan önce temsil ortamında var olan mimarlık ile karşıtlık içindedir. Nitekim, ideal bir nihaî form, nesne, mekân ve işlevsel ilişkiler tanımlayan temsil araçları ile krize giren mimarlık deneyimini öne çıkaran yaklaşımlar, içkinlik düzleminin sürekli dönüşüm halindeki öngörülemeyen ve beklenmedik olan kuvvet ilişkilerinden türeyen bir mekânın gücüllüklerini ve gücüllüklerinin edimselleşmesini ifade eden, başka bir ifadeyle yerli-yurdlulaşmış, sabitleyici kodlar üreten temsil araçlarının kodlarını çözündürerek onları yersiz-yurdsuzlaştıran, birbirleri arasında bağıntılanmalarını olanaklı kılan, arada-olanı üreten üçüncü diyagramı, kendileri için bir çıkış yolu olarak görür.⁵⁹ Bu nedenle, güncel durumdaki kaygan bağlamda, mekânın, sınırları, geçişleri yurd edinerek ‘ara’da yer aldığı söylenebilir. Nitekim arada-olana odaklanan mimarlığı “bağıntı ve değme/dokunma halinde olma mimarlığı” olarak nitelendiren Morales, onun en sevdiği yeri; “değme/dokunma noktası (İng.: tanjant)”nı, ‘ara’yı şu sözlerle ifade eder:

“‘Ara’, kalıcı bir biçimde hareket/kaçış halinde olan bir mekândır; kendi içinde bir yer, kenar yapılmış bir limit, ülke yapılmış bir sınır. (...) Koşulların net/kesin olmadığı, ama müphem/muğlak, karışmış, yanlış uygulanmış, melez, belirsiz oldukları yerde doğar.” (Morales, 2003, s.: 334)

Benzer şekilde ‘ara’yı “geometrinin ‘soluk alıp verdiği’ yer; senkronik/aynı anda meydana gelen muğlaklıkların/müphemliklerin yeri” olarak tanımlayan Gausa, onun “modern mimarlığın ve şehirciliğin doğasında varolan iki hacim arasındaki boşluk” olarak yorumlanmasına karşı uyarır:

“Ara, zorunlu olarak, artık/fazla kalan yer (...) değildir, ama daha çok, karmaşık geometrilerde, özsel (İng.:substantial) bir yer olabilir: (...) Bu düzenli olmayan konfigürasyonlar içinde ima edilen **ara yerdeki boşluğun ‘conta olma’ kapasitesi** ilginçtir. Bu nedenle, **boşluk, ayırmaz ama birleştirir/bitirir.**” (Gausa, 2003, s.: 334)

Boşluğu madde olarak, ama biçimlenmemiş, belirsizliklerden oluşan bir madde olarak ele alan ve beklenmedik olan ile kutupları bağlayan ara, bu nedenle üretici bir karakterdedir. Ara’nın, arada-olanın üretici karakteri günümüzde biyolojik, teknolojik ve elektronik değişimler ile daha büyük belirsizlikler, karmaşıklıklar barındırır ve beden edildiği teknolojik ve elektronik uzuvlar ile farklı ölçeklerde sınırları ihlâl

⁵⁹ İçkinlik düzlemi ile rezonans halindeki mimarlık kuram ve pratiğinin, kuram-pratik arasında varlık bulan bir kod bozum aracı olarak üçüncü diyagram için bkz :bu çalışmanın 27 ve devamındaki sayfalar.

ederek, katı dikliğinden kurtulur, uzar, yayılır.⁶⁰ Bu nedenle bedenın uzantısı olarak mekân tasavvuruna, içinde bulunulan durumda daha büyük bir önem atfedildiğı söylenebilir. Aşkınlık ifadesi olan mutlaklıklardan, ayrıcalık atfedilmiş nesnel bakış açılarından kurtulmuş olan mekân, sürekli akış hali ile, iç-dış arasındaki sürekliliğın ötesinde, iç-dış kutuplarının birbirine dahil olduğı bir bulanıklaşma halinin içinde varolur. Bu bağlamda, Barok dönemde Leibniz'in, çağdaşlarından ayrılarak, "doğanın eğik tarzda işlediğı"ni "şekillerle, hareketin ötesinde başka bir alanın, bir güçler, kuvvetler alanının olduğunu" (Deleuze, 2007, s.79) belirtirken ileri sürdüğü bedenler arası bağıntıların oluşturduğu mekân düşüncesi, 21. yüzyılda Deleuze'ün "yeni zaman ve mekân kavrayışı" olarak ifade ettiğı kıvrımın kökeninde yer alır. Zamandan arındırılmış, durağan, dış konumdaki bir gözlemcinin nesnel bakışıyla ifade edilen matematiksel mekân algılayışının aksine, zamanı içermesi nedeniyle doğal olarak akışkan, devingen, deneyimsel ve öznel olan bu mekân-zaman, grid tarafından tanımlanan, statik, geometrik ölçü ve ölçeğe yönelen bir mekândan ziyade, Leibnizgil ifadeyle uzaydaki en küçük öge, kıvrım tarafından tanımlanabilir olan (Ots, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi, s.105), ölçünün bir referans oluşturamadığı topolojik⁶¹ geometrilere yönelen bir mekândır. Enn Ots, bu durumun, 20. yüzyılın sonuna doğru Kartezyen-olmayan mekânı kendi alanına dahil eden mimarlık kuramı için olan önemini şu sözlerle ifade eder:

"(...) Bu yeni özgürlüğün sonucu olan mimarlık, topolojik olarak karmaşık, kaygan, kıvrak/suyuna giden, ve ironik bir biçimde biçimin bilincinde olan bir mimarlıktır. Yeni bir maniyerizm, belki bir barok modernizm olacak gibi görünmektedir." (Ots, 2011, s.105)

Deleuze'ün zamanı ve mekânı birleştiren algı kavramı mekânsal deneyimi her zaman gövdesel deneyim ve -maddenin hafızadan kopuk olamayacak varlığı nedeniyle de- sürenin⁶² deneyimi ile dolaysızca ilişkilendirir. Tanju'ya göre (2008) bu

⁶⁰ Şentürk (2011):"Cache için dik duruş ya da tonus hali, bedenın evrimsel basamaklarından yalnızca biridir. Cache'ye göre insan bedeni gelecekte taşıyıcı iç iskeletini yitirerek mekanda açılan, yüzen bir deriye dönüşecektir. Cache bu fikri, Michel Serres'in dış kabuklu canlıların evrimleştiğçe iç iskeletli yapılara dönüştükleri düşüncesinden alır. Sırasıyla iskeletten, sonra etten ve son olarak da deriden kurtulmak: Cache'nin epidermik devrimini özetler.Omurga yerçekimine direncin zaferiyse, bir sonraki aşamada bu vektörel ilişki tüm uzama yayılarak bir kıvrıma dönüşecektir" (s.175).

⁶¹ Topoloji, "geometrik cisimlerin nitelikleriyle ilgili özelliklerini ve bağıl konumlarını, biçim ve büyüklüklerinden ayrı olarak alıp inceleyen geometri dalı" olarak tanımlanır (URL-4). topos, Yunanca'da yüzey/yer anlamına gelir. İlk kez 1847 yılında, Alman matematikçi Georg Listing tarafından kullanılan topoloji, özellikle Carl Friedrich Gauss ve Bernhard Riemann'ın çalışmaları sonucu Euclid-dışı geometrinin keşfedilmesiyle gelişmiştir. Katı, değişmez, düzlemlerden oluşan yüzeyler yerine, noktalar arası ilişkiler ve sürekliliklerin oluşturduğu nitelikler ile ilgilenir.

⁶² Deleuze (2010) Bergson'un sürenin iki temel özelliğini; sürekliliğı ve heterojenliğı uzlaştırdığına dikkat çeker: " (...) süre böyle tanımlandığında, yalnızca yaşanan bir deneyim olmaktan çıkar, genişleyen bir deneyime dönüşür, hatta deneyimi aşarak deneyimin koşulu haline gelir. Çünkü deneyimin sunduğı hep uzayla (mekân ile) sürenin bir karışımıdır. Saf süre bize dışsallığa sahip olmayan, tümüyle içsel bir ardışıklık; süreyse ardışıklık içermeyen bir dışsallık sunar (...) Bu ikisi arasında bir karışım oluşur, uzay karışıma dışsal ayrımlarının homojen ve süresiz 'kesitleri'nin biçimiyle katılırken, süre içsel, heterojen ve sürekli ardışıklığını getirir." (s.77) Deleuze'e göre Bergson'un böylelikle karışımı parçalara ayırması, iki tür çokluğu ortaya çıkarır; uzaysal, sayısal, süresiz ve edimsel bir çokluk ile gücöl ve sürekli olan, sayıya indirgenemez çokluk. İki tür çokluğun birbirinden ayrılmaz bir halde bulunduğu söz konusu karışım, daima heterojenlik ve farklılık içeren oluşu, mekân-zamanı ifade eder.

durum hem modern-öncesi zamanların aşkın bütünsellikler ile ifade edilen dünyasında, hem de modernizm süreçlerinde zaman ve mekân eksenleri tarafından “önceden verili, hazır, boş mekânın içinde hareket eden gövdelerin dördüncü boyutu olarak kavranan zaman modeli”nin (s.180) iç-dış ayrımını inşa eden yapısı yerine, “zamana bağlı olarak deneyimlenen yayılım olarak mekân modeli”ni (s.180-181) geçirerek, bu ayrımı ortadan kaldırır. Bu doğrultuda, iç-dış, özel-kamusal, doğal-yapay, açık-kapalı gibi ikili karşıtlıkların bir aradalığı ile, “‘nesne mimarlıkları’ yerine, - (açık ve çoğul) bir kuvvetler alanı olarak yeni bir ‘yer’ (ve mekân) anlayışı ile birleşmiş, ve artık sabit/değişmez ve dengeli bir bağlam ile birleşik olmayan- ‘çevresel mimarlıklar’” (Gausa, 2003, s.40) üretme arayışındaki Deleuzeyen kıvrım kavramının güncel mimarlık dağarcığı ve pratiğinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Başka bir ifadeyle, güç eksenini dahilindeki bir mimarlığın heterojen mekansallıklara olan yönelimini homojenleştirmek, yerli-yurdlulaştırmak amacıyla farklı bağlamlarda üretilen mekân kodları, içkinlik düzlemi aracılığıyla karşılıklı kodlandırılarak yersiz-yurdsuzlaşırken, maddesel ve maddesel-olmayan kuvvetlerin etkisiyle kıvrılmaya, kıvrım açmaya yönelir.

“Bir kıvrım, daima bir kıvrımın içerisinde kıvrılmıştır,
bir mağaranın içindeki bir mağara gibi.”

Gilles Deleuze

Her türlü ikili karşıtlığın kutupsallaştırılmasını reddederek, her alanda kesintisiz süreklilik düşüncesini ifade eden **kıvrım**, Deleuze’e göre mimarlık tarihine **Barok** ile girmiştir. Deleuze, Barok olarak ele aldığı Leibniz felsefesinin mekânsal karakterleri üzerinden geliştirdiği kavramı, hem maddesel-olanı hem de maddesel-olmayanı kaydeden bir mefhum olması nedeniyle güncel mimarlık için önemli bulur (Vidler, 2000, s. 219). Kökleri Barok’a temellenen kıvrım kavramına değinmeden önce, sıklıkla atıfta bulunulan modernlik ve Barok dönem arasındaki paralelliklere dikkat çekmek, kıvrım kavramının güç eksenini için olan önemini daha anlaşılır kılacaktır.

Barok, Avrupa’da 16. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl başlarına kadar süren, Rönesans’ın görsel yalınlığına, belirliliğine, öğelerinin tek biçimliliğine, düzenine, yüzeye vurgu yapan düzlemsel formlarına, akıl aracılığıyla vurguladığı anlık kavrayışa, mutlak denge haline karşı; kasıtlı olarak karmaşık, muğlak, düzensiz, plastik; mekânsal derinlik ve ilâhi olana atıfta bulunan bir etki, dengesizlik ve çeşitlilik arayışında olan bir sanatsal tarzıdır. Barok, “strüktürel hakikatin görsel etkiyi denetlediği tamamıyla ussal bir mimarlık” yerine, aydınlık-karanlık, dar-geniş gibi karşıtlıkları bir arada kullanışı ve yarattığı gerilim ile mistik-olana olan eğilimini açığa

vurur (Roth,2002, s.476-523). Bu bağlamda Barok, aşkın olanın varlığını, Rönesans'ın akli araçsallaştıran, bilgiye dayanan nesnelliğine teslim etmek istemeyen bir direnç dönemi olarak okunabilir. Deleuze'e göre (2006a) Barok, sürekli olarak ileri sürülen kanıtlara karşı, "teolojik ideali kurtarmanın yolu"nu ilke çokluğu yaratmakta bulmuştur (s.102). İlke çokluğunun ikiliklerin bir aradalığını ima ettiğini; katı, sabit, değişmez ideallerin yerini akışkan, karmaşık ve çelişkili bir yapıya bıraktığını söylemek mümkündür. Nitekim, Wölfflin Barok'un, bilimsel gelişmelerle dünyanın evrenin merkezinde olmadığını anlayan ve ruhun ölümsüzlüğüne inanmaya devam eden insanın merkezsiz ve çelişik doğasından oluştuğunu belirtir (Ceylan, 2010'da atıfta bulunulduğu gibi, s.92). Bu durum modernliğe içkin olan gerilim, çelişki, paradoks, heterojenlik, ve karmaşıklık gibi ikilik, çokluk barındıran mefhumların olumlandığı, ideal, evrensel, bütünleştirici yapıların çözüldüğü güç ekseninin yapısıyla yoğun paralellikler göstermektedir. Her ne kadar modernliğin ilâhi olana bir atfı söz konusu değilse de, onun 'hem/hem de', ve 've'ye olan eğiliminin Barok'un ilke çokluğu ile benzer nitelikte olduğu, ve duyguya, coşkuya, karmaşıklığa ve farklılığa açık bir ortamı sağladığı düşünülebilir. Bu bağlamda, Barok'un, ilâhi olanın yitiminin yarattığı kriz ile girdiği ilişki göz önüne alındığında, modernliğin etkisinin her alanda yaygınlaştığı güncel durumda kaos ile benzer bir şekilde ilişkiye girildiği; aklın araçsallaştırılması ile yeni düzenler inşa etmek yerine, düzensizlikler ile ilişkinin yeni, beklenmedik ve öngörülemez olana açık bir alan yarattığı söylenebilir. Nitekim, Touraine'nin (2012) "hareket ve belirsizliğin, düzen ve devlet görevinin yerini aldığı dönem" olarak belirttiği güncel durumu, "geleneksel din toplumuna yakın" sözleriyle nitelemesi (s.143) Rönesans'taki aklın hegemonik varlığını mistik olana atıf ile reddeden Barok'u anımsatır. Bununla birlikte Rajchman, Barok mimarlığın iç-dış ilişkisini Leibnizgil penceresiz monad ve beden-ruh uyumu bağlamında okuyan Deleuze'ün, zamanımızın ilahî aşkınlık ile tanımlanmayan dünya algılayışı ve kavrayışının başka bir çeşit karmaşıklık barındırdığına dikkat çektiğini belirtir:

"(...) Deleuze, bizim kendi zamanımızın karmaşıklığının başka bir çeşit ifade gerektirdiğini düşünür. Artık önceden kurulmuş bir uyum prensibine sahip olmadığımız için; mümkün dünyaların en iyisi⁶³ mefhumundan, 'tutumlarımızın' git gide yeni karmaşıklıklara saptığı 'kaosmotik' olanın olasılığına geçtik." (Rajchman, 1993, s. 63)

Bu noktada kaosmotik bir bağlamda, çoğul bir kuvvetler alanı olarak ortaya çıkan mekân algı ve kavrayışında "zihinsel imgesi (...) çok güçlü bir biçimde ima edici" olan kıvrım kavramının Morales'e göre (2003) en ilginç imalarından/sonuçlarından

⁶³ bknz: Ek S

biri “mekânda kendimizi açık/net/kesin/sarih bir biçimde ayırt etmenin/anlamanın ve konumlandırmanın zorluğudur” (s. 232). Kartezyen algı ve kavrayışı içinde, geleneksel iç-dış karışıklığı ya da mekânda hareket üzerinden sağlanan iç-dış sürekliliğiyle ifade edilemez olan bağlam ile etkileşim, mekânın ‘iç’i ve ‘dış’ı arasında geçişmeye neden olurken, “sınırlandırılmış bölge/alan ve kalıcık kavramları” söz konusu bağlam ile krize girer (Morales, 2003, s. 232).

Wölfflin’in “Barok bize asla (...) ‘oluş’un durağanlık hissini vermez, o yalnızca, değişimin tedirginliğini ve geçiciliğin gerilimini verir” (Forty, 2000’de atıfta bulunduğu gibi, s.95) sözleriyle belirttiği Barok’un çelişik yapısı, Rönesans’ın çizgisel perspektifinin odağa vurgu yapan derinliğinden, tek odaklı, durağan ve sabit yapısından vazgeçilerek, sınırı, çerçeveyi⁶⁴ bulanıklaştıran çoklu perspektife yönelim ile görünürlük kazanır. Rönesans’ın geliştirdiği perspektifin herhangi birinin icâdı değil, bütün çağın ifadesi olduğunu belirten Giedion (1963), günümüzde geliştirilen mekân tasavvurunu, bu döneme (Rönesans’a) tepkiyle ortaya çıkmış bütün bir hareket olarak yorumlar (s.31) ve Rönesans perspektifinin “ölçülebilir bir optik kavrayış talep eder”ken, Barok perspektifin “sınırsız bir görüş alanı üzerinde temellendiği”ne dikkat çeker (s.54). Çoklu bakış noktalarının davet ettiği bedenin mekândaki gezintisi, Kübistlerin çevrel görmeye, dokunsal deneyime eğilimi; yeryüzü sanatının (İng: land art), sanatı, deneyimlenen dünyaya çekme girişimleri; ve Richard Serra gibi sanatta sürece vurgu yapan isimlerin işlerinin “hem bedene, hem de yataylık, dikeylik, maddesellik, yerçekimi ve ağırlık deneyimlerimize hitab”ı, Barok’un “modernitenin evrimindeki” yerini ortaya koyan takip eden yıllardaki yansımaları olarak değerlendirilebilir (Pallasmaa, 2011, s.44).

Deleuze’ün Barok’ta bulduğu şeyin, söz konusu bazı sanat akımlarının ağırlıklı olarak eş zamanlı figür-zemin ilişkisine dayanan, karmaşıklığı ve derinliği elemanları arasında oluşturulacak kompozisyonel birliğe dayandırma eğilimlerinden farklı olduğu söylenebilir.⁶⁵ Deleuze düşüncesinde birlik, her zaman beklenmedik olanı içerir, “iskan ettiğimiz mekânları rahatsız eden şeyin –kapımızı çalan Öteki’nin-

⁶⁴ Deleuze(2006a): “Eğer Barok, bütüncül sanatı ya da sanatların birliğini inşa ettiyse, bunu herşeyden önce uzanımına dayanarak yapmıştır, her sanat uzayıp gitmeye, hatta ondan taşan bir sonraki sanatta kendini gerçekleştirmeye yönelir. Baroğun genelde resmi sınırlandığı ve kilise duvarlarına hapsettiği söylenmiştir, ama bunun asıl nedeni resmin çerçevenin dışına çıkması ve kendini çok-renkli mermer heykelde gerçekleştirmesidir; heykel ise mimarlıkla aşılar ve gerçekleşir; mimarlığa gelince, o da cephede bir çerçeve bulur, ama bu çerçeve de içeriden kendini sökerek mimarlığı şehircilikte gerçekleştirecek biçimde etrafta olup bitenlerle ilişkiye geçmektedir.” (s.183)

⁶⁵ Rajchman, Deleuze’ün ifade ettiği karmaşıklığın, Eisenman düşüncesinde önemli yeri olan Robert Venturi ve Colin Rowe’dan farklı olduğunu belirtir. Ona göre, Venturi, karmaşıklığı kompozisyonel öğelerin bütünlüğüne ve basitliğine indirgerken, Rowe derinliği zemin ve figürün eş zamanlılığına indirger. Böylelikle karmaşıklığı çok ve farklı yapan ile derinliği yoğun ve zeminsiz/temelsiz yapanı eleyerek, farklılığı bir birliğe bağlarlar. Oysa ki Deleuze’ün birliği, “potansiyel çeşitliliği bir arada tutan bir beklenmedik işlem”dir. Onun için muğlaklık/belirsizlik, hoşgörü gösterilmesi gereken değil, aksine değerli olandır (Rajchman, 1998, s. 17).

değersiz olmadığının pratik etiği”ne (Rajchman, 1998, s.17) dayanır. Onun felsefesinde Çok, her zaman Bir’den önce gelir ve çokluk elemanlarına indirgenmiş bir halde bulunmaz. Nitekim, “Çok olan, yalnızca bir çok parçaya sahip olan değil, ama birçok biçimde kıvrılmış olandır da” (Deleuze, 2006a, s.7) ifadesiyle daima mesafeler içeren, arada üretilen bir çokluğu ima eder. Bu noktada, Deleuze’ün mekânsal bağlamda, öğelerine indirgenmiş, sınırlandırılmış, çerçevelenmiş mekân varsayımının aksine, daima ‘mesafeler’i, farkları olumlayan, oluşan her çerçeveyi tekrar tekrar kıvrarak varolan bir mekân düşüncesinin izlerini Barok’ta bulduğu söylenebilir.

Deleuze (2006a), Wölfflin’den aktardığı “(...) öne doğru ilerleyen alçak ve eğri merdiven basamakları; maddenin kütleler ve yığılmalar halinde ele alınması, açılarının yuvarlatılması ve düz çizgiden kaçınma, girintili çıkıntılı oymaların yerine yuvarlatılmış oymaların geçirilmesi; süngersi oyuklu formlar üretmek için traverten kullanımı ya da sürekli yeni türbülanslarla beslenen ve ancak at yelesine ya da dalga köpüğüne benzer biçimde sonlanan burgaçlı bir formun oluşturulması; maddenin mekândan taşma, akışkanlıkla uzlaşma eğilimi; aynı zamanda suların da kütleler halinde dağılması” gibi Barok’un maddi özelliklerini Leibniz’in evren düşüncesiyle ilişkilendirir (s.9). Deleuze (2006a), Leibniz’in, evrenin eğriliğini; “maddenin akışkanlığı, cisimlerin elastikliği ve mekanizma olarak yay” üzerinden ele alarak maddenin “sonsuzca delikli, süngersi, oyuklu dokusu”nu ileri sürmesinden hareketle, evrenin bütününe “içinde farklı akıntılar ve dalgalar olan bir madde havuzuna” benzetir ve böylelikle kıvrımın Barok ile olan maddesel bağlantısını ortaya koyar (s.10). Wölfflin de, modernistlerin aksine süslemeyi “formun düşmanı olan şey” değil; ama “taşkın form kuvvetlerinin ifadesi” olarak yorumlar (Forty, 2000, s.158). Söz konusu durum Deleuze’ün kıvrım kavramını ilişkilendirdiği ve Wölfflin’den aktararak vurguladığı Barok’taki ‘maddenin mekândan taşma, akışkanlıkla uzlaşma eğilimi’nin de bir yorumudur. Bu bağlamda, Wölfflin’in aslında aktif bir mekân ve ondan ayrılmaz bir form tanımladığını söylemek mümkündür. Vidler, Barok’un sonsuzca delikli, süngersi ve oyuklu doku ile ifade edilen maddesel özelliklerin mekânsal doğasını şu sözlerle açıklar:

“ (...) Leibnizgil mekânın doğası (...); kalın ve dolu, içeren ve içerilen, doluluk ve boşluk arasında hiçbir ayırım gözetmez, ve bu nedenle de bir kıvrımın içerisi ve dışarısı arasında herhangi bir gerçek bölünmenin olduğunu varsaymaz; kıvrımı oluşturan madde dışındaki madde, nihayetinde, kıvrımda, kıvrım altında ve kıvrımlar arasında mekânı biçimlendiren aynı maddedir.” (Vidler, 2000, s.225)

Barok mimarlığın kurduğu iç ve dış arasındaki bağlantının niteliğini önemli bulan Deleuze, Vidler’e göre (2000), baroğun, onun, için ve dışın birbirinden bağımsız

olarak bağlantılandırılmasıyla ifade ettiği Leibnizgil monadın yapısına karşılık gelen; “içerisi ve dışarısı, yukarısı ve aşağısı arasında tamamen yeni bir çeşit bağlantı/bağlantı-olmayan olarak gördüğü şeyi inşa etmesini” istedi (s.230). Deleuze monad ve Barok mimarlık arasında kurduğu ilişkiyi şu sözlerle ifade eder:

“Monad, içerinin özerkliğidir, dışarısı olmayan bir ierisidir. Ama buna karşılık, cephenin bağımsızlığı, içerisi olmayan bir dışarısı da vardır. Cephenin kapıları ve pencereleri olabilir, deliklerle doludur cephe, yine de boşluk yoktur, delik daha ince bir maddenin yeridir yalnızca (...) Cepheyle içerinin, içselle dışsalın ayrı oluşu, iki terimden her birinin diğerii öne çıkardığı koşullarda içerinin özerkliği ve dışarının bağımsızlığı barok mimarlığı tanımlayabilecek şeydir.” (Deleuze, 2006a, s.45-46)

Karşıt ikiliklerden birini aşkın konuma yerleştirerek diğerii görünmez kılmak yerine, ikiliklerin iki kutbu arasında sürekli bir ilişki tanımlayarak kutuplar arasında yeni bir çeşit “bağlantı/bağlantı-olmayan” şeyi; kıvrımı görünür kılan baroğun Deleuze için en önemli niteliklerinden biri, onun mekik gibi işliyor oluşudur. Kıvrım, böylelikle güçlü bir karmaşıklığın sahip olduğu üretkenlik aracılığıyla, “şeylerin orta yerinde yaratıcı bir mesafelenme başlatan çapraz kıvrımlar”ın oluşumunu sağlar ve “çelişkili çerçevelenmiş olan yerine, şeylerin bünyesindeki aşırı bir çoklu karmaşıklığı” ortaya çıkarır “(Rajchman, 1998, s. 18):

“(…) (çapraz kıvrımlar) bir mekân dahilinde, mekânı onun ‘dışına’ alan komplikasyonları ya da onun çerçevelerini gün yüzüne çıkarır ve onu tekrar kıvrır. Deleuze için bu derin ya da zeminsiz/temelsiz karmaşıklık daima güçüldür – benzeşmeme daima bir mekânda bir güçüllüktür (...)” (Rajchman, 1998, s. 18)

Bu bağlamda, karşıt ikilikler arasında işleyerek ‘bağlantı/bağlantı-olmayan’ şeyi, güçüllüklerin zeminsiz/temelsiz karmaşıklığı aracılığıyla inşa eden, ve böylelikle mekânın çerçevelerinin bozumunu gerçekleştiren kıvrım bağlamında, öğelerine indirgenebilecek bir bütünsellik ve dolayısıyla matematiksel bir düzen içinde ifade edilebilecek bir mekân ve bir form kavrayışı olanaklı değildir:

“(…) edimsellik daima şeylerin ortasında oluşur, tıpkı güçüllüğün daima onların aralığında bulunması gibi. bir edimsellik çizgisinin bir bünyede ortaya çıkardığı güçlü mekân böylelikle, tümüyle bir olasılık ya da bütünsel olarak sabit bir çerçeve dahilinde gerçekleştirilecek bir tasarımdan öte, haritalanmamış/tablananmamış yönlere açılan yeni bir bilinmezin/belirsizin (Ing. :question) devinimidir.” (Rajchman, 1998, s. 19)

İşte bilinmezin devinimi, Deleuze’ün Barok’ta bulduğu “bir öze değil de daha çok işler haldeki bir fonksiyona, bir özelliğe gönderme yapan (...) sonsuza giden kıvrım”

(Deleuze, 2006a, s.7) ile ifade edilir. Nitekim Cache de, çerçevenin⁶⁶ 'ayırma' olarak sabitleşmiş, kalıplaşmış işlevinin nasıl dönüştürüleceğine odaklanarak (Harris, 2005, s.43) iç ve dış arasında varolan sonsuza giden kıvrımın mimari çerçeve ile ilişkisini kurar. Speaks, Cache'nin Earth Moves kitabı için yazdığı sunuşta, (Folding Toward to A New Architecture) Deleuze'ün gücül-olan ve edimsel-olan ile olası-olan ve gerçek-olan arasında yaptığı ayırma, kıvrımı mimarlık pratiğinde kullanışlı kılan bir yol gösterdiği için dikkat çeker:

"Olası-olanın gerçekleşimi sınırlama ve benzeşimin ilkeleri tarafından işletilir. (...) olası-olan yalnızca gerçekleşimin üstünden geçerek tamamlandığı için, yeni-olan hiçbir şey yaratılmaz. Olası-olanın gerçekleşiminin döngüsünde, herşeyin zaten olası-olanda verili olduğu bir çeşit önbiçimcilik (preformism) vardır, böylece yeni-olan hiçbir şey onun gerçekleşiminde yaratılmaz. Bu nedenle, olası-olan ve onun gerçekleşimi arasında fark yoktur, ve fark olmadan, aralık olmadan, yeni-olan biçim alamaz. (...) Diğer taraftan, gücül-olanın edimselleşmesi, benzeşim ya da temsil tarafından değil, ama, farklılaşma, ıraksama/ayırma ve yaratım tarafından işletilir. Olası-olanın gerçekleşimi ile, zaten varolanın temsiline ya da figürasyonuna (çünkü, olası-olanın düşüncesi her zaman gerçek-olandan alınır), ve gücül-olanın edimselleşmesinde, gerçek olmasına rağmen henüz var olmamış bir şeyin başka bir şey oluşuna tanıklık ederiz." (Speaks, 1995, s. xiv-xv)

Bu bağlamda aralıkta, ancak yaratıcı, farklılık içeren⁶⁷ bir aralıkta işleyen kıvrımın, yeni-olanı olanaklı kıldığı söylenebilir. Başka bir ifadeyle, kıvrırmak, kıvrım açmak, 'iç'in 'dış'ın, 'dış'ın da 'iç'in bir kıvrımı olduğu süreksizlik içermeyen aralıkların, bilinmeyen, öngörülemez bir yolla, gücüllüklerle doldurulmasını⁶⁸ olanaklı kılar. Böylece mimarlık pratiği, olasılıkların çerçevelerini inşa etmek yerine, gücüllüklerin edimselleşmesini sağlayacak esnek, bozulabilir ve yeniden üretilebilir geçirgen çerçevelerden oluşan bir mekânsallık anlayışı ile karşı karşıya kalır. Başka bir ifadeyle, bu türden esnek bir çerçeveleme beraberinde çerçevenin çözümünü de içerir:

"Çerçeveleme, her zaman, en azından potansiyel olarak, Deleuze'ün 'çerçeve bozumu' (İng.: deframing, Fr.:décadage) adını verdiği, bir şekilde çerçeveyi dışa kadar açmak için ona içsel-olanın, ona dışsal-olanda bir ilişki keşfettiği yerin olanaklılığını içerir" (Boyman, s.xi).

Deleuze'ün ifadesiyle, seçilmiş bir dış olarak iç ve yansıtılmış bir iç olarak dış (Speaks,1995'te atıfta bulunulduğu gibi, s.xvii) beden ve ruhun sınırlarının sürekli

⁶⁶Cache (1995), mimari imgenin üç temel biçimsel öğeye; bükülme, vektör/kuvvet, ve çerçeveye tekabül ettiğini belirtirken, mimarlığı bu temel imgelerden birinin, 'çerçeve'nin tahrifi olarak tanımlar (s.2).

⁶⁷ Speaks (1995), Deleuze'ün, söz konusu - gücül-olan ve olası-olan ile edimsel-olan ve gerçek-olan - ayrımları, yaratıcı ve gereksiz olan iki çeşit çokluğu birbirinden ayırmak için yaptığını belirtir. (s. xiv)

⁶⁸ Cache (1995): "Dupréel, klasik nedensel şemayı, nedeni onun etkisinin gerçekleşiminden ayıran aralığa hiçbir değer atfedilmediğini belirterek eleştirir. Bir neden için, bir etki üretmek için bu aralık doldurulmalıdır. (...) Kimse, aralığın nasıl doldurulacağını bilmez, aksi takdirde, aralık hakkında bilinen herşey neden tarafına geçerdi, ve her biri olasılığın daha sınırlı bir çerçevesini tanımlamak için yapıldı. Ve eğer, bir ihtimal, aralıkta hiçbir belirsizlik devam etmeseydi, neden etkisi ile özdeş/aynı olurdu ve yeni hiç bir şey hiç bir suretle olamazdı. (...) Aralıklar her zaman devam eder ve arakatkılı (İng.:intercalated) fenomen her zaman onların içine kayar, en nihayetinde olasılıkların çerçevelerini parçalara ayırsalar bile" (s. 22-23)

olarak birbiri tarafından ihlal edildiği bir beden-ruh-mekân ilişkisi ortaya koyar. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'nin ilk Artaud'un ortaya attığı organsız beden mefhumunu, "üzerine kaçış çizgileri"⁶⁹ çizilen bir sınır olarak" tanımlayarak söz konusu sınırın değişkenliğini ifade etmesi ilgi çekicidir:

"Organsız beden, organları olmayan bir beden değildir. 'organizasyonsuz' bir bedendir. (...)yeni biçimlerde yeniden kurulabilmek için bir 'organizma' olarak toplumsal bir biçimde eklendiği, disipline olduğu, göstergeleştiği, ve öznelleştiği durumdan özgürleşen bir bedendir. (...) Organsız beden sözcük anlamıyla beden olarak değil, üzerine kaçış çizgileri çizilen bir sınır olarak açıklanabilir. (Ceylan, 2012'de atıfta bulunulduğu gibi, s.36)

"Organları değil, eşikleri ve düzeyleri" olan beden (Zourabichvili, 2011, s.133), kaos ile yüzleşme alanı olan içkinlik düzleminin "düzeni bozma vektörleri" (Zourabichvili, 2011, s.94) olarak adlandırılan kaçış çizgileri aracılığıyla kendi sınırlarını, dolayısıyla mekânın sınırlarını ihlâl eder. Bu aynı zamanda zaman ve mekân eksenini dahilindeki pratiklerin, kendi hedefleri bağlamında ürettikleri mekân kodlarının da çözünmesine, yersiz-yurdsuzlaşmasına neden olan süreçtir. İçkinlik düzlemi, kaosu düzenleme çabası gösteren pratiklere karşı daima kaçış çizgileriyle düzeni bozuma uğrattırırken, bedeni organizasyonsuzluğa, oluşun değişkenliğine açar. "(...)tüm kazanılmış alışkanlıkların ve kimliğin ortadan kaldırılmasına işaret eden devingen bir kavram" (Ballantyne, 2012, s.37) olan organsız beden, anlam, köken, gelenek üzerine temellenen zaman eksenini ve kararlı bir dünya arayışında nesneyi aşkınlaştıran mekân eksenini tarafından belirlenmiş ön kabülleri yersiz-yurdsuzlaştırarak onları dönüşüme zorlayan gücül boyutu içerir:

"Organsız beden gücül açıdan, yapabileceğimiz her şeydir; fakat bu durumda olduğumuzda bizler edimsel açıdan, yapabileceğimiz şeylerin hiçbirisi değildir. Bir gücüllüğü edimsel kılmak için, bir olabilirlik olarak gücüllüğe doğru atılan adımları kavramsallaştırmaya gerek duyarız ve organsız beden olarak kavramlara sahip değildir, dolayısıyla o sürdüğü müddetçe biz katatonik bir durum içinde kalırız. Gücül-olan, olanaklılık-öncesi bir alandır, burada alternatif olasılıkların neler olabileceğine yönelik bir düşünme yoktur, her şey olabilir. Gücül-olan, kendisine yol gösteren ya da bilgilendiren olanaklar olmaksızın gerçekleşir" (Ballantyne, 2012, s. 37).

Bu bağlamda organsız beden, mimarlığın çeşitli bağlamlarda yerli-yurdlulaştırdığı tüm ön kabülleri ifade eden kodlarını çözündürme yetisine sahip olduğu söylenebilir. Zaman ve mekân eksenlerinin organizasyonel, gücüllükleri olasılıklara, edimsellikleri

⁶⁹ Kaçış çizgisi (Fr.: Ligne de fuite, Ing. : line of flight): Deleuze: "Kaçış çizgisi bir yersiz-yurdsuzlaşmadır. (...) Kaçmak kesinlikle eylemden vazgeçmek demek değildir, bir kaçıştan daha eylemli bir şey yoktur. Hayali olanın tam karşıtıdır kaçış. Ve aynı zamanda kaçırmaktır, illa ki başkalarını değil, bir şeyi kaçırarak, bir sistemi kaçırarak, bir hortumda delik açar gibi... Kaçmak bir çizgi çizmektir, çizgiler çizmektir, bütün bir kartografidir." (Zourabichvili, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi, s.91) Bu bağlamda, organsız beden, onu yeni eylemlere açacak bağıntıları sınırdan/bedenden kaçırarak, yersiz-yurdsuzlaşmayı olanaklı kılmak için kaçış çizgileri ile işlediği söylenebilir.

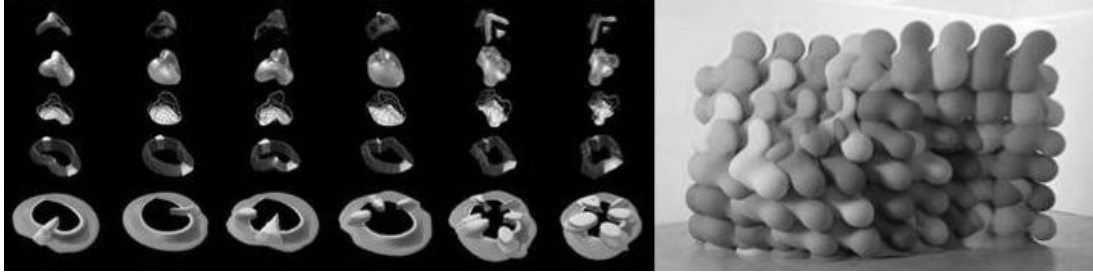
gerçek-olana indirgeyen yapısına karşın, güç ekseninin organizasyonsuzluğu için gerekli yoğunlu içeren organsız beden, güncel durumda mimarlık için önemlidir:

“Organsız beden ön-kavrayışların bir kenara bırakıldığı yaratıcılık durumudur. Bir tasarımın biçimlenmesinden önceki, tüm olasılıkların içkin olduğu durumdur ve tasarımın nasıl olması gerektiğine dair sağduyusal beklentiler uzakta tutulur. (...) Amaç, tasarımın kendi başlangıç koşullarına tamamen içkin olması ve ortamdaki (milieu) etkileşim halindeki çeşitli kuvvetlerin bir ürünü olarak ortaya çıkmasıdır. Özel bir form olarak dışarıdan dayatılmayacak, bilakis içeriden, maddenin doğasıyla birlikte ve pürüzsüz bir şekilde kendi çevresine dek uzanan ortam ve ağlarla birlikte çalışacaktır” (Ballantyne, 2012, s. 38).

Böylelikle soyut, homojen bir mekân tasavvurundan, bulunduğu ortamın ve maddeselliğin kuvvetleri ile şekillenen, zaman-mekân, iç-dış, özel-kamusal, edimsel-gücül arasında, her türlü ikiliğin orta yerinde, kıvrırmak/kıvrım açmak eyleminin sürekliliği ile oluşan heterojen mekânsallıklara yönelen mimarlık, yerli-yurdlulaşmış aşkın, sabit, ideal form yaklaşımları ile karşılık bulmaz. Dolayısıyla, söz konusu mekânsallık, tasarımı önceleyen bir temsil aracı ile de ifade edilemez. Bu bağlamda, mimarlık alanında geleneksel temsil sistemlerinden uzaklaşarak çalışmalarının temeline üretici karakterdeki diyagramatik temsilleri yerleştirerek, içsel etkilerin formel karşılıklarını arayan, ya da dışsal etkilerin maddenin biçimlenmesindeki rolünü etkinleştiren mimarlar için Deleuzeyen diyagram önem kazanır. Bununla birlikte Jackson (URL-5), etkisi her alanda yoğun olarak hissedilen dijital teknoloji ve mimari pratik ilişkisini Deleuzeyen diyagram, kıvrım ve gücülük kavramları bağlamında ele aldığı metninde (Diagram of the Fold-The Actuality of Virtual Architecture) –özellikle Lynn’ın çalışmalarında- kıvrımın diyagramatik kullanımını vurgular. Dijital teknolojiler ile değişime uğrayan form yapma ve mekânsallık tanımlarına -söz konusu durumu, mimariyi düşünmek için yeni bir eşik ve siber mimarlıkların tomurcuklanması olarak gören- Lynn ve Peralla aracılığıyla dikkat çeker. Yeni medya formları ve onların akışkanlıklarının kentsel ve mimari mekâna yayılımını önemli bulan Peralla’ya göre, artarak sinematik ve akışkan olan mekân, ‘ilkel bir mekanizma olan maddesel beden’ ve ‘dolaşımdaki elektronik bilgiden oluşan bir başka çeşit beden’in birlikteliğinden meydana gelir (URL-6, s.5). Böylelikle geleneksel beden tanımlarında önemli bir kaymayı ortaya koyan Peralla, Deleuzeyen organsız beden organizasyonsuzluğuna, akışkanlığına yaklaşırken, formu herhangi bir aşkın kod bağlamında ele alan yaklaşımların aksine, onu özerkleştirerek, topolojik maddeselliğini yüzeyde yansıtan; hem yüzeyin, hem anlamın; hem insan öznenin hem nesnelerin dünyasının birlikte zamansal bir akış halinde varolduğu; ‘her şeyin yüzey olduğu’ mimarlıklara yönelir. Gücüllükler içeren

edimselliklerin ortaya çıkışını olanaklı kılan kıvrım, şeylerin maddeselliğinde ve bedenin yüzeyinde topolojikleşir (URL-6, s.6-7).

Jackson, Lynn'ın ise dijital görselleştirmeleri -Perella'nın aksine- bir tasarım aracı olarak kullandığını belirtir (URL-5, s.9). Lynn'a göre, mimarlığın geometriye ihtiyacı vardır, bu nedenle üretici diyagramlar olarak oluşturduğu söylenebilecek 'tanımlı bir form ve geometriden yoksun olmayan', özdeş-olandan farklı olanı üretebilen 'damlacık/leke' (İng.: blobs) (URL-5, s.10); ve devinim halindeki formu ve etkisi altındaki kuvvetleri ifade eden 'canlandırılmış biçim' (İng.:animate form) gibi bilgisayar destekli tasarım araçlarını çalışmalarının temeline yerleştirir. Deleuzeyen gücül ve kuvvet kavramlarını ölçü olarak sınırlaması ve kıvrıması (URL-5, s.13) nedeniyle onları mimarlık için kullanışlı kıldığı söylenebilecek Lynn, -mimarlık dağarcığına dahil olduğu anlardan itibaren, aşkın hedefler bağlamında değişebilir anlamlara sahip olmuş- form kodunun devre dışı bırakılmasını, kıvrım aracılığıyla sağlar.



Şekil 2.10: Greg Lynn, canlandırılmış biçim ve damlacık/leke diyagramları

Deleuze'ün (2006a) “yalnızca kasmak-gevşetmek, daraltmak-genişletmek değil, katlamak-katını açmak, içe evrilmek-dışa evrilmek anlamına” da geldiğini belirttiği kıvrıma/kıvrım açmak (s.15), ikiliklerin iki yanı arasında oluşturduğu gerilimle süreklilik sağlar:

“Kıvrımın ‘iki yanlılığı’, ayırt ettiği, ayırt ederek birbirleriyle ilişkilendirdiği tarafların ikisinde de zorunlu olarak yeniden üretilir: her terimin diğerini öne çıkardığı bir ayrılma, her kıvrımın diğerinde gerili olduğu bir gerilim.” (Deleuze, 2006a, s.48)

Maddesel ve maddesel-olmayan şeylerde, doluluk- boşluk, açıklık-kapalılık, iç-dış gibi ikilikler arasında gerili olan bu gerilim, kutupların her birinin diğerine bağımlı olarak varlık gösterdiği yeni değişken, kaygan bir bağlantıda oluşur. Deleuze'ün, zamanımızın barındırdığı karmaşıklığın Leibnizgil ifadeyle ‘etkin mekân’ içerdiğini belirttiğini vurgulayan Rajchman (1993), modernist mimarların, zamanlarının mekanik üretim esaslarına, mekanik bir beden tasavvuru üzerinden ‘yaşam için makineler’ ile karşılık verirken, oluşumuzun saptığı yeni karmaşıklıkları, çoklukları içeren üretim esaslarına nasıl karşılık verilebileceği sorusunu önemli bulur

(Rajchman, 1993, s. 63). Bu bağlamda mekanik bir beden yerine, biyolojik ve organik bir beden mefhumu üzerinden ifade edilebilecek etkin mekânın karşılığının izini, başka olasılıklar, dallanmalar, imalar ve karmaşıklıklar doğurma yetisine sahip olan kıvrımı karakterize ettiğini düşündüğü ‘çokluk’, ‘şans’, ‘yönelimler’ ve ‘tutumlar/modlar’ hatları üzerinden sürer. Öğelerine değil ama onlar arasındaki farka ve aralıkta olana vurgu yaptığı ‘çokluk’; çoklukta tanımlanan, tasarım ya da ilkelere öncül, ve onlarda potansiyel bir karmaşıklık ile var olan şeylerin bir kıvrıması olarak ‘şans’; düşünce ve şeylerin oluştuğu, şeylerin kıvrıldığı yer olan orta’ya (milieu) ‘yönelim’; pek çok farklı şekilde ve zamanda, ruhta ve bedende kıvrılmış olan oluşların saptanamaz, karmaşıklık içindeki öngörülemez ‘tutumlar’ı olarak özetlenebilecek bu dört hattın zamanımızın karmaşıklığının oluşturduğu, sürekli yersiz-yurdsuzlaşma ile şekillenen kaygan bağlamı ifade ettiğini söylemek mümkündür. Bu bakımdan, politik, ekonomik, toplumsal, kültürel değişimler ve iletişim/bilişim ağörgülerinin yaygınlaşması ile farklılaşan bilgi-madde-enerji akışlarının oluşturduğu; belirsizlik, heterojenlik barındıran kaygan, değişken bir bağlam içinde, her türlü pratiğin kıvrıma/kıvrım açma eğiliminde olduğu söylenebilir. Nitekim, mimarlık kuram ve pratiğinin söz konusu bağlam içinde heterojen mekansallığa yönelimi, hem deneyimsel hem de algısal sürekliliğin olanaklılığını ima eden, aynı anda zamanda ve mekânda, şeylerde ve düşüncede var olan kıvrımı, modernizm süreçleriyle mimarlık dağarcığına dahil olmuş herhangi bir kodda aşkınlık tanımlamaması, yerli-yurdlulaşmaması nedeniyle mimarlığın güncel üretim esaslarına verdiği karşılıklardan biri olarak gündeme getirir. İç-diş, özel-kamusal, maddesel-maddesel olmayan, kuramsal-eylemsel gibi karşıt ikiliklerin birbirine kıvrılması, müphemliğe, muğlaklığa, formsuzluğa, tıpsızlığa yönelen bir mimarlığı ima ederken, söz konusu mimarlığın dağarcığının kavramlarının da birbirleri arasında kıvrıldığı, böylelikle çözündükleri düşünülebilir. Söz konusu çözünme Lynn’in ifadesiyle ilişkisiz unsurların bütünleştirilmesini ifade eder:

“Eğer mimarlıkta kıvrıma (folding) ile üretilen tek bir etki varsa, o, ilişkisiz unsurları yeni bir sürekli karışımında bütünleştirme yeteneği olacaktır.” (Lynn,1993, s. 7)

Kıvrımın, maddenin yapısından evrene kadar her ölçekte ima ettiği mekânsal süreklilik, hiçbir öngörülmüş olanağın hükmünü kabul etmeyen içkinlik düzleminin belirsiz doğasında, karşıt ikilikler ve ilişkisiz unsurlar arasında atılan geçici ancak yenilenen dikişler ile sağlanır. Bu bağlamda, mekânsal sürekliliğin ölçülemez bir heterojenlik ve belirsizlik ifade ettiği söylenebilir. Heterojen, “çok çeşitli öğeler ya da niteliklerden oluşan, derece farklılıkları kadar aynı farklılıklar da içeren birşey (bir nesne ya da sistem) anlamına gelir” (Hight ve diğerleri,2009,12). Zaman ve mekân

eksenlerinde heterojenlik, belirli bir norma uymayan herşey olarak ele alınırken, farklılıklar belirlenen ideal durum ile benzerlik ilişkisi kurularak homojenleştirilmeye çalışır. Başka bir deyişle, mimarlığın karmaşık, farklılaşan, heterojen kültürel, teknolojik bağlam ile ilişkisi belirli bir birlik altında homojenleştirilerek yeniden inşa edilir. Hight ve diğerleri (2009), geleneksel eril-dişil karşıtlığı üzerinden örnekledikleri dualist yaklaşımlardaki ikiliklerden birinin diğerini kınama, hor görme tutumunun da, heterojenliği tekil bir durumda birleştirmeye çalıştığını vurgular. (s.12). “(...) temel benzerlik ve devamlılıkların ötesinde hatalar ve dönüşümler”den oluşan bilgimize (Hight ve diğerleri,2009,12) ve dolayısıyla farkın düşünülmesine önem atfeden bu eleştiriler, mimarlık alanında farklardan doğan, farklılıklar yaratan, değişimi esas alan bir mekansallığa işaret eder. Bu nedenle, farklar arasında öngörülemez bağlantılar içeren içkinlik düzlemi ile rezonans halindeki güç eksenini için, Barok matematiğin “değişmenin kendisini nesne edinmesi” ve değişmeyi kıvrım haline getiren tekillikler ve tekillikler arasındaki diferansiyel farklar üzerinden işleyen bir dünya (Deleuze, 2006a, s.28) tasavvur etmesi dikkat çekicidir. Eisenman (1993) Kartezyen mekân ve Platonik katı cisimlerin, klasik, modern ve modern-sonrası dönemde “tarafsız addedilen ideolojilerin bir koşulu” olduğunu belirtir ve iki tekillik arasında uzama ile varolan kıvrımı, herhangi bir tekillik noktasında sabitlenmediği için başka bir çeşit tarafsızlık olarak yorumlar (1993, s.24.). Başka bir ifadeyle bu durum kıvrımın herhangi bir tekillik noktasında yerli-yurdlulaşmamasını ifade eder ve böylelikle; sonsuz küçük fark arasındaki uzama ile sürekliliği sağlarken, kaçınılmaz olarak, zamanda aşkın herhangi bir noktada sabitlenmiş değişmez bir form tanımlamaz.

Forty’e göre (2000), mimari modernizm aracılığıyla var olan terimler üçlüsünden (‘mekan’ ve ‘tasarım’ diğer ikisi) biri olan ‘**form**’da, onun “duyular aracılığıyla bilinen şeylerin bir özelliği olarak” **şekil** ve “zihin aracılığıyla bilinen” **düşünce**, **varlık** anlamlarına sahip olması nedeniyle içkin bir muğlaklık vardır (s.149). Muğlaklık, kavramın zaman ve mekân eksenleri için kendi hedefleri bağlamında çok yüzlü olarak farklı tahakküm taleplerine tipler, morfoloji anlatıları aracılığıyla karşılık vermesini, aşkın hedeflere uygun olarak bükülebilmesini olanaklı kılarken, güç eksenini dahilinde zihinsel, algısal ve bedensel birlikteliği ifade ederek, üzerinde egemenlik sağlanan her sabit formun aksine, sürekli devinimi ifade etmesi nedeniyle önem kazanır. Nitekim içkinlik düzleminin doğasının görünür kılındığı, yersiz-yurdsuzlaşma süreçlerinin hızlandığı bir ortamda, tipoloji ya da morfoloji anlatıları üzerinden matematiksel, ölçülebilir bir düzen ile oluşan formun aksine, herhangi bir ölçünün referans oluşturmadığı topolojik ilişkilerin yansıması olan form kavrayışına,

formsuzluğa doğru bir kayma gerçekleşir. Bu bağlamda, modernizm süreçleri tarafından karakterize edilen, hem maddesel-olanı hem maddesel-olmayanı ima eden form, maddesel ve maddesel-olmayan üretim esaslarının birliği ile işleyen mimarlık için kritik bir öneme sahiptir. Forty (2000) 19. yüzyıl sonlarına kadar, neredeyse hiç bir yerde binaların duyuşal özelliklerini tanımlamak dışında bir anlama sahip olmayan form kelimesinin, 1930'lu yıllardan itibaren zihinsel bir anlam da edindiğini belirtir. Güncel durumda, “ne varlığın saf bir dışavurumu ne de madde olarak anladırılan şey olarak”, (Eisenman, 2005 s.376), ama hem varlığın içselliğini hem maddeyi içermesiyle varlık bulduğuna dair kanaat yaygınlaşmıştır. 20. yüzyıldan itibaren ne anlamda kullanıldığından daha çok onun ne anlama gelmediğinin daha önemli olduğunu belirten Forty (2000), kavramın çeşitli amaçlarla “dekorasyon”, “kitle kültürü”, “sosyal değerler”, “teknolojik deneyim”, ve “işlevsellik” gibi tanımlara karşıt konumlandırıldığına dikkat çeker (s.150). Söz konusu konumlanmaların zaman ve mekân eksenlerinin estetik, sosyolojik, teknolojik ve ekonomik koşullar bağlamındaki aşkın hedefleri aracılığıyla üretilen birer kod olduğunu söylemek mümkündür. Form bağlamında üretilen kodların çözünerek yersiz-yurdsuzlaşmasıyla gerçekleşen formsuzluğa doğru olan kaymayı, onun içerdği muğlaklığın karakterini çözümleyebilmek ve mimarlık alanında hakim olan üretim esaslarına verdiği karşılığı değerlendirebilmek için, kavramın, 1900'lü yıllarda sahip olduğu anlamlara kısaca değinmek gerekli görülmektedir.

Forty, 19. yüzyıla gelindiğinde, form kavramının “algının bir niteliği” (Kant); “tohum ya da genetik bir prensip olarak tanımlanabilir şeylerin bir niteliği” (Goethe), ve “şeylerin üstünde ve öncesinde yalnızca zihin ile bilinebilir bir nitelik” (Hegel) olmak üzere üç farklı anlamda kullanımda olduğunu belirtir (s.157). Daha sonra, Adolf Göller, mimarlığın “yaşamda karşılaştığımız somut şeylerin imgesi olmaksızın geometrik çizgiler, soyut sistemler” sunduğunu belirtirken Kant'ın algısal bir nitelik olarak form düşünseni mimarlık alanına taşıırken, ‘fiziksel formlar’ın yalnızca bizler bir bedene sahip olduğumuz için bir karakteri ifade ettiğini belirten Wölfflin ise, romantiklerin öne sürdüğü ‘yaşayan-formlar’ı empati bilimiyle ilişkilendirir. Mimarlığı madde ve form güçleri arasındaki ilişkiye yerleştiren Wölfflin, yaşamı “karşı kuvvetler” olarak tanımlarken, onun mimarlığı madde ve form kuvvetleri arasındaki ilişkide bulması dikkat çekicidir:

“Bizi dik tutan ve formsuz bir çöküşü engelleyen nedir? O, istenç, yaşam ya da herhangi bir şey olarak adlandırabileceğimiz karşı kuvvettir. Ben onu formun kuvveti olarak adlandıracam (FormKraft). Madde ve tüm organik dünyayı devrimde belirleyen formun kuvveti arasındaki karşıtlık mimarlığın esas temasıdır... Biz herşeyde form olmak için mücadele eden ve formsuz

bir maddenin direncinin üstesinden gelmek zorunda olan bir istenç varsayarsak. (Forty, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi, s. 158)

Bu bağlamda Wölfflin'in işaret ettiği formun kuvveti, içkinlik düzlemine, onun mekânsal eğilimine ve Barok ile olan bağıntısına paralel olarak okunabilir: maddenin, sabit, durağan bir forma sahip olduğu kavrayıştan, maddeselliğin akışkan kuvvetlerine doğru olan bir eğilimdir bu. Barokta, "biçimlenmiş maddenin metafiziği"nin, "kuvvetleri ifade eden maddesellerin bir metafiziği ile" (Rajchman, 1998, s.14) yer değiştirmesi, kuvvetler alanı olarak mekânın sabit, ideal bir form ile tanımlanmasının da imkansızlığını ifade eder. Deleuze'e göre, ruhun katlanmalarını olanaklı kılan form, kuvvettir ve bu nedenle sabit bir formdan söz edilemez, başka bir ifadeyle "devinimsiz görünen herşeyin sürekli bir devinimi" olduğunu belirten Deleuze (Rajchman, 1998'de atıfta bulunulduğu gibi, s. 11) için madde **formsuzdur**.⁷⁰ Bu bağlamda, özellikle kuramsal-eylemsel yarığının oluştuğu ilk zamanlardan itibaren aşkın nesne odaklı bir pratiğe dönüşümüne paralel olarak ideal formu kendisine amaç edinen mimarlığın, epistemolojik değişimler ile görünür kılınan formsuz-olan ile ilişkisi kritik bir önem taşımaktadır.

Formun tarihsel süreçteki seyrinde Kant tarafından geliştirilen estetik algının felsefesi ve Goethe tarafından geliştirilen doğa ve doğal jenerasyon teorileri önemli rol oynar (Forty, 2000, s.154) Kant'a göre, form, duyular aracılığıyla bilinen şeylerin görünüşünden; maddeden farklıdır, "form madde değildir" ve estetik yargımız yalnızca form ile ilişkilidir. Forty, Kant'ın düşüncesinin 'form'un tarihi açısından önemini onu seyredilen şeyde değil, seyretmeye dayalı olarak kurmasında bulur. Ancak Kant'ın "soyut şeması", çağdaşları Romantik Goethe, Schiller ve Schlegel tarafından formun estetik yargıyı belirlemedeki rolünü tatmin edici bir şekilde açıklayamadığı için eleştirilir. Schiller söz konusu soyut şemanın karşısına zihinsel, maddesel niteliklerin her birinin diğerini anlamak üzere işlediği 'yaşan-formlar' şemasını koyar. Aynı zaman da Schlegel'in 'organik form' mefhumuyla yakından ilişkili olan bu kavram zihinsel ve maddesel niteliklerin bir aradılığını ifade eder. Forty'e göre (2000), doğanın ayrı parçalar yerine, yaşayan bir aktüellik olarak sunumunun yöntemlerini arayan Goethe'nin teorisinin önemi, doğanın -ve sanatın- sürekli olarak değiştiği kabul edilen niteliklerini yalnızca düşünce ile bilinen mutlak

⁷⁰ Tanju, 'formsuz' kelimesi yerine 'tipsiz' kelimesinin kullanımını, tip/tipoloji gibi tahakkümün yansıması olan kodlar ile dolaysızca ters bir ilişki kurduğu için tercih eder: "(...) belirtilmeli ki, bu metin modernlik kavramının sabit form yansımasının çözülmesi/kayıbı olduğu akıldaki tutularak yazıldı. Bu bağlamda, modernizmin diğer bir tanımı söz konusu çözülmenin/kayıbın olumlanması, formsuzlaşma, en iyisi tipsizleşme olarak verilebilir. Her şey ve herkes -olumlu anlamda- **tipsizdir** artık, ama **tipsizlerin arasında en tipsizi ise çokluktur**. Modernist tavırlar karşısında, Mimarlık pratiğinin sadece form değil, ama tip/tipoloji ve kentsel morfoloji anlatıları ile Mimarlık Tarihinin mimarlığın deformasyonu/yozlaşması anlatıları, tahakküm talebi olarak dikkat çekicidir." (Tanju, 2010, s.40)

bir ideal kategoriye yerleştirmemesidir. Nitekim Kwinter da (1998), “formun genetik bir yorumu lehine Kantçı ve Newtonyen modeli reddeden” (s. 31) Goethe’yi, formu devinim halinde kavraması, ve onun analitik temsilî mekânı ancak donmuş kesitler halinde aktarabileceğini vurgulaması nedeniyle modern diyagramın kurucusu olarak niteleyerek⁷¹ ayrıcalıklı bir konuma koyar.

Bu bağlamda, biyolojik, teknolojik ve elektronik uzuvlar ile bütünleşen beden devinimi ile zaman-mekân, zihin-beden, tin-beden gibi ikilikler arasında sürekli olarak değişim halinde olan mekân ve ondan bağımsız olamayacak form, güç ekseninde, maddesel ve maddesel olmayan şeylerde ölçekler arası sürekliliği ifade eden kıvrım ile karşılık bulur:

“ (...) biçimi yönlendirmede üzerinde neredeyse tam bir uzlaşma sağlanmış olan mefhum, yüzey farklılıklarını çeşitlendirecek etkileri kabul etmek, onlarla etkileşime girmek suretiyle temel geometrik ilkeleri ve klasik ideal biçimleri sarsma potansiyeli taşıyan kıvrımdır” (Ceylan, 2010, s.481)

Nitekim Lynn, pürüzsüz karışımların mekânsal karşılığını “ilişkiselliğin daha akışkan bir mantığını geliştirmek için” ürettiği canlandırılmış formlar (İng.: animate forms) ve kıvrım aracılığıyla arar. Lynn (1993), güncel durumda, kutupsal ikiliklerden kaçma yolu önerdiğini düşündüğü, “kesintisiz ama heterojen bir sistem içerisindeki farklılıkların yoğun bütünleşmesi”ni (s.7) içeren pürüzsüz dönüşümü (İng.: smooth transformation) konu edinen –topolojik geometri, morfoloji, morfogenez, katastrof teori, bilgisayar teknolojisi gibi- gelişmeleri mimarlık için önemli bulur. Deleuze’ün, “kesintisiz/sürekli varyasyon”, ve “formun kesintisiz/sürekli gelişimi” olarak ifade ettiğı pürüzsüz karışımların (Lynn, 1993’te atıfta bulunulduğu gibi, s.7) Lynn’a göre iki karakteristiğı vardır. Pürüzsüz karışımlar benzeşmeyen, ilişkisiz öğelerden oluşmuştur ve bu öğelerin serbest yoğunlukları, hep birlikte onların üzerine uygulanan dışsal kuvvetler tarafından çapraşık, karmaşık hale gelir. Bu nedenle içsel kuvvetlerden öte, dışsal kuvvetlerin etkisini alan öğeler arasındaki ara-yeri, çatlakları önemli bulan Lynn, çalışmalarında esas aldığı dışsal etkinlerin birleşimi sonucu oluşan pürüzsüz mekânın (İng.: smooth space) niteliğini şu sözlerle ifade eder:

“Kesintisiz/sürekli ama farklılaşan sistemler tarafından ifade edilen pürüzsüz mekânlar, programatik, yapısal, ekonomik, estetik, politik ve bağlamsal etkilere tepki olarak karmaşık deformasyon yetisine sahip eğrisel duyarlılıklardan meydana gelir.”

⁷¹Kwinter’in algı, kavram ve gerçeklik arasındaki ilişki üzerinden ele aldığı modern diyagram ile ilgili olarak bakınız bu çalışmada 18. dipnot.

Lynn (1993), kıvrımın formlarının, eğriselliğin bir üslubu yerine onun mantığını; kıvrımın dışsal etkilerin dünyasından doğuşunu önemli bulur ve yayına hazırlamış olduğu *Folding in Architecture*'da⁷² yer alan projelerdeki benzeşimleri, onların bükülebilirliklerine, belirsizlikleri deforme etme yetilerine bağlar (s.14). Bu bağlamda, daima kararsızlık içeren kaygan bağlam ile ilişkide olan bir mimarlığın “yalnızca içsellikleri tarafından biçimlendirilmiş varlıklar olmanın ötesinde, kendilerini biçimlendiren alan ile karşılıklı etkileşim içinde düzenlenen” topolojik yüzeylere ve formlara (Lynn, 2003) yöneldiği söylenebilir. Nitekim Lynn da çalışmalarında formun dönüşümünü/transformasyonunu sürekli kılan kuvvetler altındaki nesneler, topolojik formlar üzerine çalışarak, maddenin niteliklerinin dışsal kuvvetlerde, dışsal kuvvetlerin de maddede kıvrıma dönüştüğü, ‘cansız, modüler, bölünebilir, evrensel ve sabit bir beden olarak mimarlık’ı reddeden bir mimarlık arayışındadır:

“Kesintisizlik/süreklilik ve farklılaşma, canlandırılmış maddenin herhangi bir derlemesinin bir beden olarak tanımlanabildiği iki durumdur. Geleneksel olarak, mimarlık kendini cansız, modüler, bölünebilir, evrensel ve sabit bir beden olarak tanımlar. Mimarlıkta bedenin bir alternatif modeli, sürekli, bölünmez farklılaşmanın süreçlerini içerir. Bölünebilirliğin uzamsal/yaygın, farklılaşmanın yoğun olduğu yer” (Lynn, 1993, s.140).

Vidler, Lynn’ın sabit formlar tanımlayan tipolojilere karşıt olarak oluşturduğu, dışsal kuvvetlerin etkisi altında içerdiği ilişkisiz unsurları, sürekli değişim halindeki pürüzsüz bir karışımda bütünleştiren yaklaşımına dikkat çeker:

“(...) Lynn 19. –ve 20.- yüzyıl biyolog, morfolog ve matematikçilerin araştırmalarını modern ve postmodern tipolojilerin sabit/değişmez geometrilerine karşı harekete geçirir. Formlar şimdi, ‘proto-geometrik’, ‘kesin-olmayan’, ‘damlacık-benzeri’, ‘kıvrılabilir’ ve ‘yapışkan’dırlar. Form artık, karmaşıklığı biçimlendirmek veya çelişkiyi temsil etmek üzere bozulmuş veya kırılmış bir geometrik ‘orijinal’ olarak değil, ama aksine, kesintisizce bir karışıklık, topolojik bir yüzey olarak (...) düşünülmektedir.” (Vidler, 2001, s.207)

Artık söz konusu olan, durağan maddenin sabit formu değil, formun sürekli değişimini içeren maddenin çeşitlenmeleridir. Böylelikle, nesne, zamansal ve mekânsal eğilimlerdeki aşkın konumundan ayrılarak, gücül olay⁷³ haline gelir ve **figür-zemin** karşıtlığı çözünür. Bu noktada, Deleuze’ün (2006a) öğrencisi Cache’den alıntılanarak önem attığı, yeryüzünün ‘yerçekimsel zemin’ niteliğinden ayrılıp, ‘ağırlıksız’ olarak serbest yoğunluklar içine dahil olmasını olanaklı kılan, “koordinatlara gönderme yapmayan” (s.25) bükülme, ve bükülme noktası olarak

⁷² Architectural Design - Folding in Architecture, G. Lynn (guest-ed.), 1993, no. 102

⁷³ Deleuze (2006a): “Modülasyonda ‘asla kalıba sokmak için uygun duraklama yoktur...Kalıp vermek kesin bir biçimde modüle etmektir, modüle etmek sürekli olarak ve her zaman değişkenlik içinde kalıp vermektir” (Gilbert Simondon, *L’individu et sa genèse physico-biologique*, PUF,s.41-42). (...) Sesler de, renkler de bükülebilir oldukları ölçüde söz konusu olan yalnızca zamansal değil, aynı zamanda niteliksel de olan bir nesne anlayışıdır. **Artık özcü değil tarzçı bir nesnedir bu: nesne olay haline gelir**” (s.30).

içsel tekillik kavramları önem kazanır. Bükülme noktasının kavislenmenin saf olayını belirlediğini belirten Cache (1995), onun koordinat düzlemindeki herhangi bir aks ile ilişki kurmadan oluşturduğu etkisi nedeniyle onu içsel tekillik olarak adlandırır (s.17).⁷⁴ Boyman, Deleuze'ün Cache üzerinden yaptığı çözümlemeyi şu sözlerle ifade eder:

“(…)Bükülme noktası (...) bir kıvrım noktasıdır, Kandinsky'deki sert açı ve kenarların tersine Klee'deki 'esnek noktalar' gibi. O bir çizginin iki nokta arasında gitmediği, ama bir noktanın birçok çizginin kesişimi olduğu bir **topografya**ya aittir. Böylece, **toplanmayan, sonuçlanmayan** ya da **kapanmayan** bir çeşit esnek sürekliliği içerir. **Bükülme**, birinci ya da öncelikliyen, o ayrıca **gücül, kavranamaz/yakalanamaz** (ungraspable) ve **geçicidir**; o 'çizgi ya da noktanın saf olayı'dır. Yeryüzünün kendisi, bu nedenle, artık devinebilir olmayan aşağı /yukarı devinim vektörlerini ya da koordinatlarını tanımlayan yerçekimsel zemin olarak belirmez. Aksine, o, yüzeyinin varyasyonlarına ya da modülasyonuna yayılır, öyle ki, yeryüzünün kendisi ağırlıksız olduğu için artık **yeryüzü** ve **gökyüzünü** ayırtetmek mümkün değildir.” (s. x)

Boyman'ın ifade ettiği yüzey modülasyonlarının daima zamansal bir boyuta sahip olduğu, böylelikle sürekli olarak değişkenlik içinde kalarak söz konusu bükülme noktalarından oluşan topolojik bir yüzey tanımladığı söylenebilir. Nitekim, Vyzoviti, form üzerinde etkin olan zamansal boyuta şu sözlerle dikkat çeker:

“Nesnenin bu yeni konumu artık bir mekânsal kalıba değil, ama formun kesintisiz/sürekli gelişimi olarak maddenin kesintisiz/sürekli bir çeşitlenmesinin aşağı yukarı başlangıçlarını ima eden zamansal bir modülasyona atıfta bulunur.” (Vyzoviti, 2004, s.132)

Söz konusu zamansal modülasyon, Deleuze'ün 'bedensel/yaşamsal topoloji' olarak adlandırdığı, “geçmiş içeriye sokuşturan, geleceği dışarıya taşıyan ve bu ikisini şimdiki zamanın sınırında karşı karşıya getiren bir zamanı özgür bırakır” (Deleuze, 2013, s.138). Nesne artık “uzaysal bir kalıpla, yani madde-biçim ilişkisiyle değil, maddenin sürekli değişme içinde olması kadar formun sürekli gelişmesini de içeren zamansal bir modülasyonla” (Deleuze, 2006a, s.31) bağlantılanır ve yaşamsal topoloji ile karşılık bulur. Bu durum, ölçülebilir, Kartezyen bir mekân anlayışıyla değil, ama daima zamansal çeşitlenmeleri içinde barından, zeminsiz, karmaşık bir gücüllüğü, aşırılığı içeren, bir mekânın kıvrımlarının başka bir mekânda, zeminde ortaya çıktığı, iç ve dış gibi ikiliklerin sürekli ve tersine çevrilebilir bir ilişki içinde varolduğu bir mekânsallık doğurur. Bu bağlamda, özellikle aşkın mekânsal eğilimler

⁷⁴ Deleuze (2006a): “**Bernard Cache, bükülmeyi ya da bükülme noktasını içsel bir tekillik olarak tanımlar.** ‘Uçlar’ın (en büyük ve en küçük dışsal tekilliklerin) tersine, bükülme noktası koordinatlara gönderme yapmaz: o ne yukarıda ne aşağıda, ne sağda ne soldadır, ne gerileme ne ilerlemedir. Bükülme noktası, Leibniz’in ‘belirsiz işaret’ olarak adlandırdığı şeye karşılık gelir (...) **Bükülme, çizginin ya da noktanın saf Olayıdır, Virtüel olandır, kusursuz** idealliktir” (s.24,25) Bu bağlamda, kıvrımı oluşturan bükülme noktasının beklenmedik ve öngörülemez olanın ortaya çıkışında etkin bir gücüllük içerdiği söylenebilir.

tarafından aralarında oluşturulan ayrımlar ile ifade edilen, iç-dış, figür-zemin, doğal-yapay gibi ikilikler, dışarının içselleştirilmesi ile oluşan bir sınır bulanıklığı ile çözünür. Deleuze'ün ifadesiyle "sanki bir gemi denizin bir kıvrımıymışcasına, yalnızca dışarının bir kıvrımı olacak bir içeri" anlayışı (Deleuze, 2013, s116) mimarlığa, bedensel/yaşamsal bir topolojiye sahip, yeni olasılıklar doğurabilecek gücüllüğü içeren topolojik bir beden-mekân ilişkisi ve formsuz kavrayışı kazandırır. Eisenman katlanmış/kıvrılmış bir yüzeyin topolojik ve Euclidyen yüzey arasındaki farkta kavramsallaştırılabileceğini belirtir:

"Topolojik bir yüzey, mesafe tanımına gereksinim duymaksızın haritalamanın bir koşuludur. Ve mesafe tanımı olmadan, noktaların göçebe ilişkisinden biri, başka bir çeşit zaman vardır. Bu noktalar artık, x, y, ve z koordinatları tarafından sabitleştirilmez; onlar, yine x, y, ve z olarak adlandırılabilir ama artık, sabitleşmiş, mekânsal bir yer değiller. Bu bakımdan, onlar yer (İng.: place) olmadan, topolojik zeminde yersizdirler (İng.: placeless)." Eisenman, 1993, s.25)

Bu nedenle, kıvrımı topolojik olayın yaratımında araçsallaştıran Eisenman, figür-zemin sürekliliği ile topolojik bir strüktür oluşturur. Rajchman (1998), Deleuze'ün formsuzun ya da formsuz bir düşünme sanatının yeni bir felsefesini icad ettiğine dikkat çekerken, Eisenman'ın da Rebstockpark⁷⁵ ile formsuzun ya da insanın ve tasarımın formsuz bir yolunu icad ettiğini belirtirerek (s.13), Eisenman mimarlığında ve söyleminde bu bağlamda araçsallaştırılan bir öge olan gridin/ızgaranın farklı karakterine dikkat çeker:

"O halde, 'formsuzun mimarlığı' nedir? Eisenman'ın onun için olan sözlerinden biri 'aşırılık'tır. Formsuzun mimarlığı, onu her zaman aşan, geride bırakan ya da ona baskın olan birşeyi 'kısıtlayan' ya da 'çerçeveleyen' şey olarak onun kapsayıcı gridini/ızgarasını ortaya çıkarandır."

Sabit, durağan, katı mekânsallıklardan uzaklaşarak ve çizgisel bir zaman kavrayışı içinde, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak parçalara ayrılmış bölümlenmeyi reddederek, kazayı, eş zamanlılığın içerdığı çokluğu, 'aşırılığı' üreten bir araç olarak grid/ızgara, koordinat sistemine dayanan bir yansıtma/izdüşüm değildir. Rajchman (1998), böyle bir mimarlığın, kıvrımın, bir plan ve kesit kombinasyonu ile yansıtılamayacağını, Eisenman'ın, yansıtımlı çizimin bütün ile ilişkisinin sürekli değişim halinde olduğunu düşündüğünü belirtir (s.23). Böylelikle süreç ve ürün arasında birbiriyle değişebilir yeni bir ilişki tanımlayan Eisenman, zamanın çokluğunu diyagramlaştırarak temsile yansıtırken, mimari mekânın kaygan bağlam ile ilişkisi, kaçınılmaz olarak figür-zemin, doğal-yapay ikilikleri üzerinden okunamaz hale gelir:

⁷⁵ Rebstockpark için bkz: bu çalışmada 37 numaralı dipnot

“ Kıvrım (...) bir topografik model talep eder ve başka bir çeşit işaret içerir: indeks. Bu durumda, bilinen işaret (İng.: index) parmağı, görünmeyen şeye, çevreyi tahrip etmeyen ama onu ‘tekrar çerçeveleyen’, onun diğer yönleri bağlayan bir gücül devinime işaret eder. Bir çevrenin derin karmaşıklığı, her zaman ‘imalı’, mekânda algılanamaz, zamanda gücüdür. (...) Deleuze düşüncesinde, indeksin ‘haritalanamayan’ ama yalnızca içsel mekânın dışsal olanda ‘diyagramlaştırıldığı’ şey, ya da çizgili olan (İng.: striated) dahilindeki **kaygan mekân** olduğu söylenebilir.” (Rajchman, 1998, s.23)

Somol (1999), Eisenman mimarlığı bağlamında, inşa edilmiş yapıları “yalnızca bir parçası oldukları daha büyük bir süreci işaret eden ‘indeksiye’ işaretler” olarak niteler (s.16). Kıvrımın örgütlenmesi aracılığıyla tahrifi mümkün olan (Somol, 1999. s.17) ve bu sayede indeksiye bir nitelik kazanan grid/ızgara, üretici bir karaktere bürünerek diyagramlaşır. Çizgili mekân üzerindeki gücül devinimleri tekrar tekrar çerçeveleyip bozarak, katlayarak ve katlarını açarak heterojen bir süreklilik içindeki kaygan mekânın üretimini olanaklı kılar. Bu bağlamda Deleuze’un Leibniz’de ve Barok’ta bulunduğu, madde ve olaylar arasındaki bağıntıların topolojik karakterini ifade ettiği, mutlaka eğriliklerle karışmış düz çizgilerden⁷⁶, kıvrımlardan oluşan kaygan mekân, mimarlık pratiği için önem kazanır. Massumi’nin (2005) “düşüncenin kaygan mekânını inşa etmek için bir çaba” (s. xiii) olarak nitelediği BinYayla- Kapitalizm ve Şizofreni 2 (Fr. Mille plateaux, v. 2 of Capitalisme et Schizophrenic) adlı kitaplarında Deleuze ve Guattari; çizgili mekândan (İng.: striated space) ayırdıkları kaygan mekânı (İng.: smooth space) şu sözlerle açıklar:

“Kaygan mekân, kesinlikle, en küçük sapmanın mekânıdır: bu nedenle sonsuz sayıda yakın noktalar arası dışında homojenliğe sahip değildir, ve yakınlıkların bağlanması belirlenmiş herhangi bir yoldan bağımsız olarak gerçekleştirilir. O, Euclid’in çizgili mekânı gibi görsel bir mekândan öte; temasın, temasın küçük dokunsal ya da manuel eylemlerinin mekânıdır. Kaygan mekân, kanalsız ya da nakilsiz/borusuz bir alandır. Bir alan, bir heterojen kaygan mekân, çokluğun çok özel bir tipine bağlanır: metrik-olmayan, merkezsiz, onu ‘hesaplamadan’ meydana getiren ve yalnızca ‘hamaliye ile incelenebilecek’ rizomatik çokluklara.” (2005, s.371)

Zaman ve mekân eksenleri dahilinde, metrik, merkezî, hesaplanabilir bir mekân kavrayışı ile ‘mekânın doğrudan organizasyonuna soyunan’ Mimarlığın⁷⁷, güç eksenini dahilinde, heterojen öğeler arası topolojik bağlantıların⁷⁸ oluşturduğu kaygan mekâna yönelerek, mekânın, maddenin ve formun sürekli dönüşümünü

⁷⁶ Deleuze (2006): “(...) diferansiyel bölme yitip gitmekte olan iki nicelik arasındaki ilişkinin ortak limitidir...İrrasyonel sayı, rasyonel sayılardan oluşan düz çizginin üzerine bir çember yayının düşmesine dayanır ve düz çizgiyi sahte bir sonsuzluk olarak, sonsuz sayıda boşluk taşıyan basit bir belirsizlik olarak geçersiz kılar; süreklilik bu yüzden bir labirenttir ve düz çizgiyle temsil edilemez, düz çizgi her zaman eğriliklerle karışmış olmalıdır.” (s.28)

⁷⁷ Tanju: (2010): “Mekanın doğrudan organizasyonuna soyunan Mimarlık ve türevi pratikler ise, mekanın akışkan transformasyonunu ideal ve durağan bir forma kapatmaya çalışarak mekanı mülk edinen, öteki vektörleri organik yerlerine bağlayarak güçsüzleştiren tahakküm pratikleridir.” (s.40)

⁷⁸Deleuze (2013): “Çokluk, aksiyomatik ya da tipolojik değil, topolojiktir.” (s.35)

yadsımadığı, aksine bu dönüşüm üzerinden bir mekânsallık üretme arayışında olduğu söylenebilir. Bu nedenle, iç-dış, figür-zemin, doğal-yapay, beden-tin, beden-akıl gibi ikilikler arasında bağıntıları topolojikleştirme girişiminde bulunan kıvrım, hem mimari tasarım sürecine katılabilen bir diyagram, hem de tipolojilere, sabit, durağan soyut mekân ve form kavrayışlarına karşı bir duruş sergileyebilme yetisine sahip, doğası gereği yersiz-yurdsuzlaşmayı olanaklı kılan bir kavram olarak önemli olmaktadır. Roche, kıvrıma eyleminin, katlamanın niteliklerini şu sözlerle özetler:

“Bir katlama, bir peyzaj içinde bir peyzaj, rastgele konumlandırılmış programlama(yı)cı katmanların bir dalgalanması ve form bozunumudur/deformasyonudur.” (Roche, 2003, s.233)

Bu bağlamda, “statik konumlardan çok, dinamik evrimlerle; temel şekillenmelerden çok, saf-olmayan gelişmelerle; kapalı modellerden çok, açık uslamlamayla; kazalardan çok, süreçlerle; tipolojilerden çok, topolojilerle; ‘binalar’dan çok, ‘peyzajlar’la bağıntılı olan” bir mimarlığa, “Mimarlık (şimdi) Coğrafyadır” (İng.: Architecture is (now) Geography) adlı metniyle önem atfeden Gausa (2003), ‘nesne mimarlıkları’ yerine kaygan bağlam ile ilişkideki ‘çevresel mimarlıklar’ın “şu andan itibaren coğrafyalar gibi kurulmakta” olduğunu belirtir (s.40):

“ (...) Peyzaj ne kadar ‘mimarileştirilir’se (kıvrıma, kıvrımları açma, yeniden-kıvrıma, kesme, kabartmalar, ağ örgüleri, karşı-akımlar gibi yeni topolojik biçimlenmeler ve örgütlenmeler önerilerek), bir o kadar ‘peyzajlaşan’ mimarlık ortaya çıkacaktır (organik ve sentetik şifrelerin – ve temaların- nakli aracılığıyla: içeri yerleştirmeler, sızmalar, birleşmeler, karışmalar, karışımlar, izlenimler, ... değişen ve değişebilir malzemeler). Elbette Euclidyen geometriler varolacaktır, ama aynı zamanda sofistike ve şiddetli olan arasındaki, üretilmiş ve dolaysızca ulaşılabilir olan arasındaki, ham madde ve işlenmiş malzeme arasındaki sınırda yer alan cisimlenmeler ve dönüşümler, öğeler ve dokular da olacaktır.” (Gausa, 2003, s.42)

Nitekim Lynn da, mimari formun üretkenliğini “yaşayan bir alan kuruyormuşçasına, peyzajın jeolojik kurulumu”na benzetir ve “bir topografyaya benzememesine rağmen, bir peyzajın özelliklerini gösteren bir topolojik yüzey örneği” olarak nitelediği ‘damlacık/eke’ (İng.: blob) (Brayer, 2003’de atıfta bulunulduğu gibi, s. 15) kavramını üretir. Formun dalgalanmalarındaki gücü depolayan topolojik yüzeylerin, farklı-olanı üretici yapısının bir karşılığı olarak ürettiği ‘damlacık/leke’ın biyolojik süreçlere benzeyen belirsiz, değişken kuvvetlere maruz kalarak yinelenmesiyle, peyzajın jeolojik bir kurulumunu, yaşayan bir alanın değişken formlarını gerçekleştirmeyi amaçlar. Böyle bir mimarlığın, sahip olduğu üretken güç ile, bölgesel bir bağlam yerine, üretmiş olduğu etkiler üzerinden bir bağlam oluşturduğu söylenebilir. Nitekim özne /nesne aşkınlıkları yerine ‘üretilmiş etkiler’ üzerinden değerlendirebilecek olan güç eksenini için, mimari nesnenin bağlam ile ilişkisini çözümlendiren, onun bir ‘yayılım yüzeyi’, ‘enerji akışı için bir araç’ , ve ‘bütün verili öğelerin bir örgütleyicisi’ olma

nitelikleri (Brayer, 2003, s.15) önem kazanır. Güncel durumda 'kibirli/azametli mimarlıklar'a artan güvensizliğin, bir figür ya da nesne olarak mimarlığın çözünmesinin yaygınlaşan bir durum olduğunu belirten Gausa (2003), en kentsel-olandan, en çevresel-olana; en tektonik-olandan, sanki topografik-olana; Euclidyen-olandan, fraktal-olana doğru dönüşümün, yeni melez eylemlerin üretiminde etkin olduğunu vurgular. Bu bağlamda, güç eksenini dahilinde mimarlığın, "eşzamanlı olarak 'evrimsel mekanlar' (peyzajlar) ve 'tepkisel mekanizmalar' (paradokslar) üretebilecek yeni düzenlemeler üretme" gücüyle, güçler alanında, "estetik imgeler olarak değil, ama başka olası eylem akımlarının ifadeleri ve maddeleşmeleri olarak" (s.43) varolma yetisine sahip olması önemlidir. Böyle bir mimarlık, olaylara, dönüşümlere, transformasyonlara, katlanmaya, katlarını açmaya, dalgalanmalara, belirsiz, kararsız süreçlere açık olan, hem teknolojik uzuvlar edinen hem de devinimiyle zamanda ve mekânda kendi sınırlarını sürekli olarak yenileyen bedeninin mekânı ile ilişkide bir mimarlıktır.

Dolayısıyla hiçbir aşkın noktada yerli yurdulaştırılmamış, sabitlenmemiş süreçlerden, eylemlerden oluşan bir mimarlığın dağarcığı da, aşkın hiçbir ön kabulü kabul etmeyen, yerli-yurdlu-olanın her seferinde tekrar yersiz-yurdsuzlaşarak çözüldüğü, sürekli olarak kaçış çizgileri ile kendi sınırlarını ihlal eden, öteki ile bağlantılanabilen kavramlardan oluşmaktadır. Kavramlar arası ilişkiler aracılığıyla, kutupsallaştırılmış ikilikleri süreli olarak bozuma uğratan bir kuram ile ilişkide olan mimarlığı gündeme getiren bu durumu, farklı hızlarda meydana gelen devinimlerin etkisiyle beliren bir tür zihinsel katmansızlaşmanın mimarlık pratiği üzerindeki etkisi, başka bir ifadeyle, kuramsal-eylemsel birliğini hayata geçiren mimarlığın icra ettiği mimarlık dağarcığındaki dönüşümün karşılığı olarak okumak mümkündür.

3. SONUÇ

“Deleuze ve Guattari’nin yazılarında (...) temel düşüncelerden oluşan, temel usamlama kuralları tarafından, birbirlerini karşılıklı olarak destekleyen apaçık bir biçimde ayrılmış betimleyici, açıklayıcı, veya normatif bir içerici doğa grubuna -ki bilimsel bir varsayım/hipotez gibi ‘test edilebilir’- bağlantılandırılmış bir kuram yoktur. Deleuze’ün mesajı budur. Mesaj, mesajın içindedir. Mesaj, kaotik, demonik, Diyonisyen olana, ortaya çıkana, şekilsiz, yaşamın düzenli olanlarına değil de şekil-değiştirici görünümüne odaklanma hakkındadır.”
Enn Ots

Çalışmada, yaşamın sürekli olarak değiştirdiği görünümünün, ağırlıklı olarak mimarlık ideolojisi ve söylemi tarafından üretilen modern mimarlık dağarcığındaki kodlar ile ilişkisi incelenmiştir. Söylemler tarafından -zamansal ve mekânsal eğilimlerin aşkın hedefleri bağlamında- yerli-yurdulaştırılarak üretilen ve modern mimarlık dağarcığına dahil edilen kodların, yaşama içkin olan kuvvetlerin düzenlenmesini, disipline edilmesini içeren mimari pratik için düşünsel birer araç oldukları söylenebilir. Bu bağlamdaki kod üretiminin, geleceğe yansıtılan mimari pratik özelinde, kuramın pratiği belirlediği inancına dayandığı ve böylelikle söylemleştirdiği, dolayısıyla modern mimarlık dağarcığında yer alan kavramların da kendi bağlamlarından kopartıldığı ve söz konusu söylemin bağlamına çekilerek kodlaştırıldığı gözlemlenebilir. Bu doğrultuda, kuramsal-eylemsel yarığının oluşmasına paralel olarak ortaya çıkan **tasarım** kavramı, yaşamın deneyimine karşıt olarak oluşan ve kuram tarafından yönetilen pratiklerin aracı, bir kodu olarak hizmet görürken, iç-dış, zihinsel-bedensel, mekân-zaman ayrımlarında farklı yaklaşımlarla (kapanım olarak mekân ve süreklilik olarak mekân) tanımlanan **mekân**, ya zamandan dolaysızca ayrılarak ya da zamanı hareketin ölçüsüne indirgeyerek üretilir ve böylelikle ideal, ölçülebilir, mutlak mekân kavrayışları, heterojen yapıdaki mekânsallıkların homojenleştirilmesi arayışında temel başvuru noktaları olur. Zihinsel-algısal, zihinsel-bedensel ikiliklerini içeren **form** kavramı ise, **işlev**, **tip** gibi mekânsal örgütlenmeler ile ilişkili olarak analojik, tipolojik, mekanik yaklaşımlar aracılığıyla tanımlanmış, her seferinde kesin, bitmiş, maddesel bir ürüne işaret eden

söylemler için aracı olarak kullanılmıştır. Benzer şekilde, mekânsal ve zamansal eksenler dahilinde üretilen, figür-zemin ayrımını öne çıkaran fiziksel ve tarihsel ilişkileri tanımlayan **bağlam** kodu da, özellikle mekân ve form kodlarının aşkınlık hedeflerinin bir sonucu olarak, dolaylı (özne aracılığıyla) ya da dolaysız bir şekilde mimari nesnenin hiyerarşik konumunu ifadede önemli bir yere sahip olmuştur.

Ancak, güncel durumda, iletişim/bilişim teknolojilerinde ve üretim ağlarındaki gelişmeler ile birlikte, her türlü pratikte okunabilecek olan yerli-yurdlulaşma, yersiz-yurdsuzlaşma ve yeniden-yerli-yurdlulaşma süreci geçmiş zamanlara kıyasla daha hızlı bir devinim ile gerçekleşir olmuş ve bu durum modernliğine içkin olan imha-inşa sürecini görünür kılarken, aşkınlık tanımlamalarının talep ettiği durağanlığı kendiliğinden nispeten olanaksız kılmıştır. Böylelikle, yerli-yurdlulaşmış olan kodların, üretildikleri söylemlerin bağlamından -aşkınlık hedeflerine ulaşmadan- daha hızlı bir şekilde koparak yersiz-yurdsuzlaştığı, küçük ve kalıcı olmayan düzenler ile yaşamın deneyimine yaklaşarak, yaşamın öngörülemez ve beklenmedik kuvvet ilişkileri aracılığıyla çözündükleri söylenebilir. Bu durum aynı zamanda, yaygın olarak zamansal ve mekânsal eğilimlerin kuram-pratik arasında kurdukları öncelik ilişkisinin de çözünümünü, başka bir ifadeyle söylemlerin ömrünün kısalığı nedeniyle büyük oranda geçersiz kılınışını da ifade eder. Bu bağlamda, güncel durumda farklı hızlarda yaşanan yersiz-yurdsuzlaşma, katmanlaşma zincirlerinin, modernizm süreçlerinin başlangıcından itibaren yaygın aşkın eğilimler ile eş zamanlı, ama yeraltı faaliyeti olarak varlık gösteren 'güç'ü -ki zaman ve mekân eksenlerinin aşkınlık hedeflerini gerçekleştirememesi nedeni bu yeraltında faaliyet gösteren güçtür/içkinlik düzlemidir- yeryüzüne çıkararak, mimarlık dağarcığının çözünümünü görünür kıldığı söylenebilir.

Aşağıda, çalışma kapsamında elde edilen bilgiler, mimarlık dağarcığının ikilikler üzerinden tanımlanan **zaman**, **mekân** ve **güç** eksenleri bağlamında sahip oldukları nitelikleri ifade eden bir tablo ile gösterilmeye çalışılmıştır. Bu noktada, çalışmanın 'mimarlığın güç eksenini dahilinde içkinlik düzlemi aracılığıyla yeni zamanın üretim esaslarına karşılık verdiği' varsayımı ile, ancak herhangi 'bilimsel bir varsayım/hipotez gibi 'test edilebilir', bağlantılandırılmış bir kuram' olmadığının bilinciyle yürütüldüğünü, dolayısıyla ifade edilen tablonun sürekli dönüşüm halindeki mimarlık dağarcığının eksenler bağlamında yoruma açık bir okuması olduğunu belirtmek gereklidir.

MİMARLIK DAĞARCIĞI	İÇERDİKLERİ İKİLİKLER	ZAMAN EKSENİ	MEKÂN EKSENİ	GÜÇ EKSENİ	İLİŞKİLİ DELEÜZEYEN KAVRAMLAR
TASARIM	KURAMSAL-EYLEMSEL ZİHİNSEL-BEDENSEL	ideal mutlak sabit özel	ideal mutlak sabit nesnel	tesadüfi evrimsel dinamik etki ve tepkisel	DİYAGRAM
MEKÂN	ZİHİNSEL-BEDENSEL İÇ-DİŞ MEKÂN - ZAMAN	(mekân ve zaman) mutlak mekân (kapanım olarak) ölçülebilir çizgili mekân	(mekân ve zaman) mutlak mekân (süreklilik olarak) ölçülebilir çizgili mekân	(mekân-zaman) karşılıklı etkin mekân (bedenin uzantısı olarak) fark yaratır (differential) kaygan mekân	AİON
FORM	ZİHİNSEL-ALGISAL ZİHİNSEL-BEDENSEL	kesin tek/eşit biçim (uniform) analogik tipolojik düzyassı (2D)	kesin tek/eşit biçim (uniform) mekanik tipolojik hacimsel(3D)	kesin-olmayan evrimsel biçim (morfogenetik) dijital topolojik peyzaj (4D)	KAYGAN MEKÂN
BAĞLAM	FIGÜR-ZEMİN	amaç özne (dolaylı olarak nesne) sabit/değişmez figüratif hiyerarşik	amaç nesne (dolaysız olarak) sabit/değişmez figüratif hiyerarşik	çevresel yayılım değişken açık-çogul kuvvetler alanı	KIVRIM
TİP	DOĞAL-YAPAY NESNE-ANLAM GEÇMİŞ-GELECEK	doğa taklidi kitle kültürüne direnç anlam arayışı model/karakter/kimlik	kompozisyon süreç-pratik ilişkisi işlevsel ve mekânsal model	tipsiz gen (jenerik/üretken) topografik	KAÇIŞ ÇİZGİSİ
ŞEFFAFLIK	İÇ-DİŞ AÇIKLIK-KAPALILIK FORM-İÇERİK NESNE-ANLAM	fenomenal şeffaflık	anlam şeffaflığı (nesne-anlam) literal şeffaflık (iç-diş süreklilik)	maske (gizem ve sürekli keşif deneyimi)	ORGANSIZ BEDEN

Güç eksenini dahilindeki pratik üretimlerini görünür kılan bu çözünme ile birlikte, maddesel ve maddesel-olmayanın her ölçekteki sürekliliğiyle oluşan içkinlik düzleminin **heterojen mekânsallıkları**, kuramsal-eylemsel yarığının oluşumuna paralel olarak ortaya çıkan ve aşkın kaynaklı düzen arayışlarının sonucunda pratiği önceleyen temsil araçlarının egemenliğindeki tasarımdan uzaklaşarak **diyagramın** olasılıklarına ve gücüllüklerine doğru bir eğilim gösterir. Mimari düşünce, temsil ve mimari nesne arasında birbirlerini teyit eder, doğrular bir ilişki tanımlayan temsil araçlarının aksine diyagram, zengin bilgisel içerik ve iletişimsel gücü, henüz içerilmemiş gücüllükleri imâ yetisi ile, hem somut hem soyut-olanı içeren, belirsizliğe, muğlaklığa, arada ve öngörülemez-olana açık, kaygan bağlam ile ilişkide bir mimarlık için kuramsal-eylemsel yarığında işleyen bir araç olarak farklı-olanın üretiminde etkin rol üstlenir.

Belki de, çözünüm, en açık şekilde, mekân algı ve kavrayışının mimarlık dağarcığı üzerindeki etkisi aracılığıyla okunabilir. İç-dış, özel-kamusal, açıklık-kapalılık zaman-mekân gibi kutupsallıklar aracılığıyla tanımlanan Kartezyen, ölçülebilir, çerçevelenmiş/sınırlı, homojen, mutlak, soyut -Deleuzeyen ifadeyle çizgili- mekân algı ve kavrayışları, günümüzde farklı hızlarda gerçekleşen katmanlanma süreçlerinin etkisiyle, işlevden, tipolojiden, analogiden uzaklaşarak **-organsız beden**in örgütsüzlüğü ve **kaçış çizgileri** aracılığıyla- sınırlarının ihlâl edildiği, çerçevelerinin geçirgenleştiği, heterojen ve sürekli bir karışım olarak içkin düzlemi üzerinde dalgalanan **kaygan mekân**ın rizomatik çokluklarına doğru bir kayma gerçekleştirir. Söz konusu mekânsallık kavrayışı, mekânı bedeninin bir uzantısı olarak ele alırken kaçınılmaz olarak 'form'dan ayrı olarak tanımlanamaz ve nihai, tek/eşit bir formda (uniform) ifade bulamaz. Bu noktada, zaman ve mekân eksenlerinin yerli-yurdlulaştırdıkları kavramlar olarak mekân ve formdan bahsetmek olanaksızlaşır. Mekân, hem maddesel-olanda hem maddesel-olmayanda, hem algıda hem bedende devinim halinde ifade bulur. Bu nedenle, henüz içerilmemiş gücüllüklerin, değişken içsel ve dışsal kuvvetlerin etkisi altındaki maddesellik ile ilişkide, oluş halindeki, **formsuzluğa/tipsizliğe** eğilimli bir mimarlığı ifadede, ve onun üretiminde Deleuzeyen **kıvrım** kavramı önem kazanır. Aşkın bütünsellikler üzerinden tasavvur edilen bir dünyanın parçası olarak figür-zemin karşıtlığı üzerinden idealleştirilen mimari nesne, dört boyutlu uzayda kıvrılarak, çevresel yayılım kazanır, peyzajlaşır. Hem bir diyagram hem de oluş halinde bir mekân-zamanın ifadesi olarak kıvrımın, mimarlık dağarcığının söz konusu kavramların ve onların içerdikleri ikilikler arasında, sürekli olarak yenilediği dikişler ile işlediği söylenebilir. Bu durumu, disiplinler

anlamda ayrıştırılmış kodların bir gevşemesi, her zaman kapıyı çalan bilinmeze, ötekine dair bir olumlama olarak okumak mümkündür.

“Belki de hepsinden daha ilginç olanı, Deleuze’ün teori ile pratik arasındaki beklenen bağıntıya kısa devre yaptırmasıdır.

‘Pratik, bir teorik noktadan diğerine vardırın rollerin bir ağıdır, ve teori de bir pratiği bir diğerine nakleder.’

Ama şunu da ekler, ‘teori bir duvara çarpmaksızın geliştirilemez, ve duvarı delip geçmek için pratiğe ihtiyaç vardır’”

Ian Buchanan

Eş zamanlı bilginin farklı hızlarda katmanlaşma zincirine katılmasını, üst üste bindirilmesini ifade eden mimarlık dağarcığının çözümünün, oluş halinde bir mimarlık için her zaman pratik ile ilişkide bir kuram alanını olanaklı kılabilirdiği söylenebilir. Modern zamanlardan itibaren kuramsal-eylemsel yarığında varlık gösteren mimarlık için, söz konusu teori/kuram-pratik arasındaki nakil işlemi aracılığıyla, deneyim kuram alanında, kuram da deneyim alanında karşılık bulur. Mimarlık artık, zihinsel bir üretimin sonucu olarak saflık, özdeşlik değil; deneyimsel ve disiplinler arası -ki güç eksenini dahilinde önem atfedilen Deleuzeyen diyagramın en önemli niteliklerinden biri, disiplinler arası bağıntı kurma yetisidir- bir üretimin sonucu olarak karmaşıklık, çelişki, ve çokluk içerir. Bu durumun mimarlık dağarcığı üzerindeki etkisini Fredric Jameson’ın karşılıklı kodlandırma (transcoding) işlemi bağlamında değerlendirmek mümkündür. Bu işlem ile; kodlar arası bağıntıların, -her bir kodun kendisine ve diğerleriyle sentezlerine indirgenemeyecek- melez kodların sürekli üretimi ile dönüşen dağarcık, artık aralarında herhangi bir hiyerarşi ya da teslimiyet ilişkisi ile var olan kodlardan oluşmaz. Dağarcığın öğeleri, bunun yerine, her bir kodun bir diğeriyle karşılaştırılarak açıklanmasına, yorumlanmasına değerlendirilmesine olanak sağlayan, hem süreci hem bağlantıyı içeren aralıklarda var olur. Nitekim, mimarlık disiplinlerarası bir alana açılarak, başka disiplinlerden kavramları kendi alanına aktarmaya başlamış, dağarcığındaki kodların söz konusu kavramlarla ilişkili olarak yeniden yorumlanmasına olanak tanıyan bağlantısallıkları içeren bir kuram ve pratik alanına doğru eğilim göstermiştir. Bu durumun, ayrıcalıklı ve özerk bir disiplin olarak mimarlığın çözümüne neden olduğu söylenebilir. Ancak, bu noktada modern zamanlara kadar yalnızca ‘yapma bilgisi’ içeren bir alan olarak mimarlığın, kendi kuramsal altyapısı için farklı disiplinlere yönelmeye muhtaç olduğu, ve pek çok aşkın söylemin de yine farklı düşünce alanlarında üretilen kuramlarla desteklenerek meşrulaştırılmak için aracı olarak kullanıldığını da belirtmek gerekir. Bununla birlikte, kuram-pratik arası nakil işleminin yine disiplinlerarası ağ örgüleri ile içkinlik düzleminin heterojen bağlantısallıklarına yaklaştığı ve böylelikle karşılıklı kodlandırma (transcoding) işlemini her iki alana da

taşıdığı söylenebilir. Buna ek olarak, güncel durumda, heterojen pratikler alanı, eksenler tarafından, kavramların aşkınlık tanımlamayan 'söylemler' tarafından sistemleştirme mekanizmalarına dahil edilerek aşkınlaştırılması, başka bir ifadeyle, çözünen mimarlık dağarcığı kodlarının içkinlik söylemleri aracılığıyla yeniden inşa edilmesi yoluyla şekillendirilebilir.

Bu bağlamda, çalışma için, kavramlar, eğilimler, dönemler arasında net sınırlar çekilmesinin olanaksızlığı dikkat çekici olmuş ve mimarlık dağarcığındaki kodların dönüşümü ele alınırken, en temelde mimarlık tarihi ve kuramındaki 'netlik' ifadelerinin bir 'yanılsama' olduğu gerçeğine ve içinde bulunan güncel durumda söz konusu 'netlik yanılsaması'nın bozunumuna işaret edilmeye çalışılmıştır. Aşkın söylemler çerçevesinde ele alındığı şekliyle amaç-sonuç, düşünce-eylem arasındaki çizgisel ve tek yönlü tanımlanan ilişkilerin aksine, her türlü kuram ve pratiğin öngörülemez ilişkilerin bir üretimi olduğu, bu nedenle, 'mimarlık tarihi ve kuramı kodlarının dönüşümünün tez- antitez, önce-sonra gibi radikal bir biçimde okunması' kodunun, süreçler tarafından bozunumuna dikkat çekmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda, çalışmada ele alınan zaman, mekân ve güç eksenlerinin, güncel durumda, artan bir sıklıkla melez patikalar çizdiği söylenebilir.

Nitekim, her üretimin kalıcı olmak için gösterdiği direnç gibi, modernizm süreçleri ile oluşan kuram-pratik arasındaki yarıktaki bir disiplin oluşturan mimarlığın da, bir nesne üretim pratiği olarak kodlar ile işlediği ve içkinlik düzleminin yarı-kararlı doğasına karşı yüksek bir direnç gösterdiği söylenebilir. Öyle ki, mimarlık pratiği özelinde içkinlik düzlemi aracılığıyla çözünen her kodun, daha uzun bir katmanlanma süreciyle tekrar kod olarak işe koşulduğu da gözlemlenebilir. Gerçekliğe kavuştuğu anda maddesel bir aşkınlık kazanan mimari nesne, kendi kararlı maddeselliğinde kavramların esnekliğini⁷⁹, yarı-kararlılığını denge haline getirerek, söylemin aşkın ürünü olarak üretilir. Bununla birlikte yaşamın deneyimsel kuvvetleri, aşkın nesneyi, içkin süreçlere tabi kılarken, söylem de geçerliliğini yitirir. Yersiz-yurdsuzlaşma zincirinin halkaları olarak okunabilecek kaygan geçişler ile kuram her seferinde duvara çarparak kendi aşkınlığı ile yüzleşirken, pratik aracılığıyla onu delip geçer, ve başka bir koda bağlanarak süreç içinde devinir.

⁷⁹ Deleuze (1993): "Kavramlar sürekli yükselip alçalan sayısız dalgalar gibidir, ama içkinlik düzlemi onu katlayıp açan yegâne dalgadır. Düzlem, onu bir uçtan ötekine katedip geri dönen sonsuz devinimleri sarmalar, ama kavramlar her seferinde yalnızca kendi öz birleştiricilerini kateden sonlu devinimlerin sonsuz hızlarıdır. (...) **Kavramın esnekliği kadar ortamın akışkanlığı** da gereklidir. 'Yavaş varlıklar' olan bizleri ortaya çıkarmak için ikisi birden gerekir" (s.40).

KAYNAKLAR

- AKAY, A.** (1996, 2006). "Yersizyurdsuzlaşma Üzerine", *Toplumbilim Dergisi* - Gilles Deleuze Özel Sayısı, sayı 5, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 19-21.
- ALLEN, S.** (2009). "From Object to Field: Field Conditions in Architecture and Urbanism" *Heterogeneous Space in Architecture*, M. Hensel, C. Hight, A. Menges (eds.), John Wiley and Sons Ltd., Chichester, United Kingdom, 118-143.
- ALLEN, S.; GAUSA, M.; MIGAYROU, F.** (2003). "Diagrams", *Metapolis / The Dictionary of Advanced Architecture – City, Technology and Society in the Information Age*, M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, F. Porras and J. Morales, S. Cros (coord.), ACTAR, Barselona, 162-164.
- AURELİ, P. V., MASTRIGLI, G.** (2006). "Beyond the Diagram-Iconography, Discipline, Architecture", *Feints* - Peter Eisenman, S. Cassara (ed.), Skira Editore, Torino, Italy, 111-123
- BALLANTYNE, A.** (2012). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*, R. Ögdül (çev.), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Z.** (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, İ. Türkmen (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BARNETT, L.** (1976). *Evren ve Einstein*, Varlık Yayınları, N. Bezel (çev.), İstanbul
- BERMAN, M.** (2009). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Ü. Altuğ ve B. Peker (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- BETSKY, A. ; ROCHE, F.** (2003). "Fold(ing)", *Metapolis/The Dictionary of Advanced Architecture – City, Technology and Society in the Information Age*, M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, F. Porras and J. Morales, S. Cros (coord.), ACTAR, Barselona, 233.
- BİNGÖL, Ö.** (2007). *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ FBE, İstanbul.
- BUCHANAN, I.** (2008). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus'u-Okuyucu Rehberi*, F. Ege, H. Erdoğan (çev.), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara.
- CACHE, B.** (1995). *Earth Moves - The Furnising of Territories*, A. Boyman (trans.) M. Speaks (ed.), Writing Architecture Series, MIT Press, Mass.
- CEYLAN, E.** (2010). *Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram*,Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ FBE, İstanbul.

- CEYLAN, E.** (2012). "Disiplin ve Denetimden Kaçış Yeri ve Çizgisi olarak beden: Foucault ve Deleuze'ün bedenleri", Betonart, no:35, İstanbul, s. 34-37.
- COLOMINA, B.** (2011). Mahremiyet ve Kamusalılık, A.U. Kılıç (çev.), Metis Yayınları, İstanbul
- CONNOR, S.** (2005). Postmodernist Kültür – Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, D. Şahiner (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DELEUZE, G.** (1991). Bergsonism, H. Tomlinson and B. Habberjam (trans.) Zone Books, New York.
- DELEUZE, G. ve GUATTARI, F.** (1993). Felsefe Nedir?, Turhan Ilgaz (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F.** (2005). A Thousand Plateaus – Volume 2 of Capitalism and Schizophrenia, B. Massumi (trans.), University of Minnesota Press Minneapolis, London, 232-310.
- DELEUZE, G.** (2006a). Kıvrım - Leibniz ve Barok, H. Yücefer (çev.), Bağlam Yayınları, Ankara.
- DELEUZE, G.** (2006b). Fold - Leibniz and Baroque, T. Conley (trans.), Continuum, London
- DELEUZE, G.** (2010). Nietzsche ve Felsefe, F. Taylan (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- DELEUZE, G.** (2013). Foucault, B. Yalım, E. Koyuncu (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- EISENMAN, P.** (1993). "Folding In Time", Architectural Design – "Folding in Architecture", G. Lynn (ed.), no. 102, Chichester, United Kingdom, 23-31.
- EISENMAN, P.** (1999). "An Original Scene of Architecture", Diagram Diaries, P. Eisenman (ed.), Thames and Hudson Ltd., London, 26-35.
- EISENMAN, P.** (2006). "Feints: The Diagram", Feints - Peter Eisenman, S. Cassara (ed.), Skira Editore, Torino, Italy, 203-205
- EISENMAN, P.** (2008). "The Diagram as a Space of Difference - The MAK Exhibition: Excerpts From A Text (2005)", Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture, C. Jencks and K. Kropf (eds.), Great Britain: Wiley-Academy – John Wiley & Sons Ltd., (2008), 376-377.
- FORTY, A.** (2000). "Design", Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., London, 136-141.
- FORTY, A.** (2000). "Form", Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., London, 149-172.
- FORTY, A.** (2000). "Language and Drawing", Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., London, 29-41.

- FORTY, A.** (2000). "Preface", Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., London.
- FORTY, A.** (2000). "Space", Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., London, 256-275.
- FORTY, A.** (2000). "Transparency", Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., London, 286-288.
- FOUCAULT, M.** (2001). Kelimeler ve Şeyler - İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, M.A. Kılıçbay (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- GAUSA, M.** (2003). "Architecture is (Now) Geography – Other Urban 'Natures'", Earth Buildings – Radical Experiments in Land Architecture, M.-A. Brayer and B. Simonot (eds.), Thames and Hudson Ltd., London, 40-43.
- GAUSA, M. ; MORALES, J.** (2003). "In-Between", Metapolis / The Dictionary of Advanced Architecture – City, Technology and Society in the Information Age, M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, F. Porras and J. Morales, S. Cros (coord.), ACTAR, Barselona, 334.
- GAUSA, M. ; SORIANO F.** (2003). "Abstract", Metapolis / The Dictionary of Advanced Architecture – City, Technology and Society in the Information Age, M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, F. Porras and J. Morales, S. Cros (coord.), ACTAR, Barselona, 21-23.
- GAUSA, M. ; SORIANO F.** (2003). "Fold (unfold-refold)", Metapolis / The Dictionary of Advanced Architecture – City, Technology and Society in the Information Age, M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, F. Porras and J. Morales, S. Cros (coord.), ACTAR, Barselona, 233-234.
- GAUSA, M.; BEIGEL, F.; YORGOS, S.** (2003). "Figure-Background", Metapolis / The Dictionary of Advanced Architecture – City, Technology and Society in the Information Age, M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, F. Porras and J. Morales, S. Cros (coord.), ACTAR, Barselona, 223-225.
- GIDDENS, A.** (2010). Modernliğin Sonuçları, E. Kuşdil (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GIEDION, S.** (1963). Space, Time and Architecture – The Growth of a New Tradition, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- GOLDHAGEN S. W., LEGAULT R.** (2000). "Introduction: Critical Themes of Postwar Modernism" Anxious Modernisms – Experimentation in Postwar Architectural Culture, S.W. Goldhagen, R. Legault (eds.), The MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England, 11-23
- GRANIER, J.** (2013). "Nietzsche'nin Kaos Düşüncesi", Nietzsche Paris'te-Fransızların Nietzsche Okuması, Sadık Erol Er (der.), Otonom Yayıncılık, İstanbul, 77-86.

- HARDT, M. ve NEGRI, A.** (2012). İmparatorluk, A. Yılmaz (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- HARRIS, P.** (2005). Deleuze and Space-I. Buchanan and G. Lambert (eds.), Edinburg University Press, Edinburgh.
- HARVEY, D.** (2006). Postmodernliğin Durumu, S. Savran (çev.), Metis Yayın, İstanbul.
- HASOL, D.,** (2002). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- HEUVEL, D.** (2000). "The Diagrams Of Team 10", Daidalos-Architecture/Art/Culture "Diagrammania", no.74, Berlin, 40-51.
- HIGHT, C.; HENSEL, M. and MENGES, A.** (2009). "En Route: Towards A Discourse on Heterogeneous Space Beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social Geography", Heterogeneous Space in Architecture, M. Hensel, C. Hight, A. Menges (eds.), John Wiley and Sons Ltd., Chichester, United Kingdom, 9-37.
- JAMESON, F.** (2008). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı, N. Plümer, A. Gölcü (çev.), Nirengi Kitap, Ankara.
- KOOLHAAS, R., MAU, B.** (2005), "Büyüklik veya İri Olma Sorunu", B. Özlüdil (çev.), Arredamento Mimarlık, no:178, İstanbul, s.49-59
- KUROKAWA, K.** (2001), "Makine Çağı'ndan Yaşam Çağı'na", Kisho Kurokawa, M. Ekincioğlu (çev.), Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 73-84.
- KWINTER, S.** (2010). "The Hammer and The Song", The Diagrams Of Architecture:AD Reader, M.Garcia (ed.), John Wiley and Son, 122-127
- KWINTER, S.** (2001). Architectures of Time – Toward a Theory of the Event in Modernist Culture, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England.
- LYNN, G.** (1993). "Architectural Curvilinearity: the Folded, the Pliant and the Supple", Architectural Design – "Folding in Architecture", G. Lynn (ed.), no. 102, Chichester, United Kingdom, 8-15.
- LYNN, G.** (1998). "Forms of Expression", Folds, Bodies, Blobs-Collected Essays (Books-By-Architects), M. Lachowsky and J.Benzakin (eds.), La Lettre Volée, s. 223-234.
- LYNN, G.** (1999). Animate Form, Princeton Architectural Press, New York.
- MENDE, J., RUBY, A.** (2000). "Hybrid Hybris- 'Move'- a Manifesto from UN Studio in Three Volumes ", Daidalos-Architecture/Art/Culture "Diagrammania", no.74,Berlin, 80-85.
- MORALES, J. ;** (2003). "Fold", Metapolis / The Dictionary of Advanced Architecture – City, Technology and Society in the Information Age, M. Gausa, V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, F. Porras and J. Morales, S. Cros (coord.), ACTAR, Barselona, 232.

- OTS, E.** (2011). "Fold", *Decoding Theoryspeak- An Illustrated Guide to Architectural Theory* , Routledge-Taylor& Francis Group, London and New York , 105-106.
- OTS, E.** (2011). "Betweenness", *Decoding Theoryspeak- An Illustrated Guide to Architectural Theory* , Routledge-Taylor& Francis Group, London and New York, 34-35.
- PAI, H.** (2002). *The Portfolio and the Diagram – Architecture, Discourse, and Modernity in America*, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England.
- PALLASMAA, J.** (2011). *Tenin Gözleri-Mimarlık ve Duyular*, A. U. Kılıç (çev.), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- PÉREZ-GÓMEZ, A. P.** (2000). "Introduction to Architecture and the Crisis of Modern Science", *Architecture Theory Since 1968*, K. M. Hays (ed.), Mass.: MIT Press, Cambridge, 466-475.
- RAJCHMAN, J.** (1993). "Out Of The Fold", *Architectural Design – "Folding in Architecture"*, G. Lynn (ed.), no. 102: 61-63.
- RAJCHMAN, J.** (1998). *Constructions*, MIT Press, Massachusetts.
- RAJCHMAN, J.** (2013). *Deleuze Bağlantıları*, B. Şannan (çev.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- SHARP, D.** (2001), "Kisho Kurokawa", C. Budak (çev.), Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 33-43.
- SMITH, D. W.** (2013). *Saf İçkin Yaşam - Deleuze'ün "Kritik ve Klinik" Projesi* - E. Koyuncu (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- SPEAKS, M.** (1995), "Folding Toward A New Architecture", *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, Bernard Caché, M. Speaks (ed.), A. Boyman (trans.), The MIT Press, Cambridge, Mass., xiii-xx.
- ŞENTÜRK, L.** (2001). *Le Corbusier: Modülör'ün Bedeni, Modern Mimarlıkta Hegemonik Erilliğin Eleştirisi*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- TANJU, B.** (2008). "Mekân-Zaman ve Mimarlıklar", *Zaman-Mekân*, A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (yay. haz.), YEM Yayın, İstanbul, 168-185.
- TANJU, B.** (2010), "Mimarlık: İmkanmekan Sürümü", *İmkanmekan; Kamusal Alanda Küçük Ölçekli Müdahaleler*, İmkanmekan (ed.), Scala Matbaa, İstanbul, s.39-47.
- TANJU, B.** (2013). "Mimarlık Dondurur: Tutti Frutti", *Arredamento Mimarlık*, no. 5, İstanbul, 123-126.
- TANYELİ, U.** (2011). "Tarihi Yassılaştırma Saplantısı", *Rüya, İnşa, İtiraz – Mimari Eleştiri Metinleri*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 85-87.
- TANYELİ, U.** (2011). "Mimarların Hafızası ve Yassıtılmış Geçmiş" *Rüya, İnşa, İtiraz – Mimari Eleştiri Metinleri*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 89-99.

- TANYELİ, U.** (2011). "Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek" Rüya, İnşa, İtiraz – Mimari Eleştiri Metinleri, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 223-234.
- TOURAINE, A.** (2012). Modernliğin Eleştirisi, H. U. Tanrıöver (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- TSCHUMI, B.** (1975). "Architectural Paradox", K. M. Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968, MIT press, New York, s. 218-228.
- TSCHUMI, B.** (1998). "Architecture and Transgression", Oppositions Reader, Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984, K. M. Hays (ed.), Princeton Architectural Press, New York, 355-363.
- VIDLER, A.** (2000a). "Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation", Representations, no. 72, 1-20
- VIDLER, A.** (2000b). "Diagrams of Utopia", Daidalos-Architecture/Art/Culture "Diagrammania" no. 74, Berlin, 6-13.
- VIDLER, A.** (2005). Histories Of The Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England.
- VYZOVITI, S. (2004).** Folding Architecture-Spatial, Structural and Organizational Diagrams, BIS Publishers, Amsterdam.
- ZOURABICHVILI, F.** (2011). Deleuze Sözlüğü, Say Yayınları, İstanbul.
- URL-1<** <http://yasamisaretleri.blogspot.com/search/label/Deleuze>, (tarih:20 Nisan 2014)
- URL-2<** <http://www.warrenneidich.com/wp-content/uploads/2010/01/Wallenstein2009.pdf>, 2
- URL-3<** http://www.cca.qc.ca/en/print_feature/2095 (tarih: 17 Mayıs 2014)
- URL-4<** <http://www.tdk.gov.tr/>, (tarih: 24 Haziran 2014)
- URL-5 <** http://www.ifib.uni-karlsruhe.de/web/ifib_dokumente/downloads/mark_jackson.pdf, (tarih:24 Nisan 2012)
- URL-6<** <http://www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/viewFile/232/215>, (tarih:20 Nisan 2012)

EKLER

Ek A: Kaos

Ek B: Kod

Ek C: Yersiz-yurdsuzlaşma

Ek D: Sezgi

Ek E: Söylem

Ek F: Topolojik Şema

Ek G: Köksap

Ek H: Team X

Ek I: Metabolist Hareket

Ek J: Sitüasyonist Hareket

Ek K: Savaş Sonrası Ortamda Mimarlık

Ek L: Tip

Ek M: Koolhaas ve Kıvrım

Ek N: Savaş Sonrası Kuşak Düşünürleri

Ek O: Diyonizyen ve Apollonyen Güçler

Ek P: Görelilik/İzafiyet Kuramı:

Ek R: Bernard Cache

Ek S: Mümkün Dünyaların En İyisi

Ek A:

Kaos: Garnier (2013), Nietzsche'nin "Şeylerin gerçek yapısının yaşamın gerekliliklerine karşı, yaşayabilmek için görünüşe ihtiyaç duymamıza neden olacak kadar düşmanca ve karşıt olması muhtemeldir" sözüne atıfta bulunur ve onun, sanatı, kaosu dehşetinin üzerine atılmış güzel görünümlü bir örtü olarak düşündüğünü belirtir (s.82). Bu bağlamda bahsedilen modern-öncesi doğanın kaosu ile modern bireyin ürettiği kaosu birbirinden farklı olduğuna dikkat çekmek önemlidir. Modern-öncesi birey kaos içindeki varlığını maske aracılığıyla anlamlandırırken bir kozmos oluşturur. Nitekim, Wölfflin'e göre 18. ve 19. yüzyıllarda deneycilik, yararcılık ve pozitivizm gibi din-dışı felsefelerin doğuşuyla birlikte, insan için yaşamsal kozmolojik anlama sahip olan mimarlık yitirilmiş, yerine tarihsel gelenekleri ileten simgesel bir araç ve içinde işlevsel bir etkinliğin sürdürüldüğü pratik bir kap olarak mimarlık kavrayışı yaygınlaşmıştır (Roth, 2002, s.603) Söz konusu mimarlıkların, ilahî aşkınlığı reddederken dünyevi aşkınlıklara yönelerek modern bireyin kendi üretimi olan kaosa karşı savaş açan zamansal ve mekansal eğilimlere karşılık geldiği söylenebilir.

Ek B:

Kod:

'Kod' sözcüğü, çalışmada, "sürekli yükselip alçalan sayısız dalgalar" gibi olan kavramların, zamansal ve mekânsal eksenler aracılığıyla, onları "katlayıp açan yegâne dalga" (Deleuze ve Guattari, 1993, s.40) olan içkinlik düzleminin akışkanlığından kopartılarak tutarlı bir iç yapıda katmanlandıkları, yerli-yurdulaştıkları, aşkın, sabit, değişmez nitelikler edindikleri durumlarını ifadede kullanılmaktadır. Bu bağlamda, içinde bulunulan güncel durumda özellikle iletişim/bilişim teknolojilerindeki ve üretim alanındaki gelişmelerin etkisiyle, -Deleuzeyen ifadeyle- yerli-yurdulaşma (İng.:territorialization), yersiz-yurdsuzlaşma (Fr.:deterritorialisation),yeniden-yerli-yudlulaşma(Fr.: reterritorialisation); katmanlanma (İng.: stratification), katmanlanma-bozum (İng.:destratification) ve yeniden-katmanlanma (İng.: restratification) zincirlerinin gerçekleşiminde, -modernizm süreçlerinin ilk zamanlarına kıyasla- öne çıkan hızlanma, söz konusu kodlaşma ve kod bozum sürecini de hızlandırmış, böylelikle sabit bir konumda uzun süreli bir katmanlanma gerçekleşemezken, kavramların aşkınlaştırılmaları da süreç tarafından kendiliğinden sekteye uğratılmıştır. Bu bağlamda, bu durumun mutlak bir kodsuzlaşma ifade etmediğini, ancak sürecin artan devingenliğinin etkisinin durağanlık ile beslenen aşkın kodları daha hızlı ve sürekli olarak içkinlik düzlemine çektiğini ve böylelikle birbirleriyle karşılaştırılarak değerlendirilmelerini, birbirleri aracılığıyla yorumlanabilmelerini ve birbirlerine bağlanıp aşkınlık ifadelerinden kurtularak kendilerinden oluşan bir sentez olmayan yeni melez kodlar üretmelerini -Jameson'ın ifadesiyle karşılıklı kodlandırma (transcoding) işlemini (Jameson, 2008, s.491)- olanaklı kıldığını belirtmek gerekli görülmüştür.

Ek C:

Yersiz-yurdsuzlaşma:

Ali Akay (1990), Fransızca'dan (Fr.:déterritorialisation) Türkçe'ye yersiz-yurdsuzlaşma olarak yaptığı çeviriyi şu sözlerle açıklar: "Bu sözcük Deleuze ve Guattari tarafından kullanılır. Anlamı da onlar tarafından verilir. Fransızca'daki 'territoire' sözcüğünün Türkçesi 'ülke, bölge' olarak verilmiştir. (Fransızca Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Hazırlayan: Ali Ağakay, denetleyen: Nusret Hızır, Ankara, 1962). Halbuki Fransızca'da 'territoire' ile 'pays' (ülke) arasında bir ayrım vardır. Özellikle Guattari ve Deleuze bu

sözcüğü 'ülke' anlamının dışında kullanırlar. Onların kullandığı anlam göçebelikle ilgilidir. Söz konusu olan göçebelerin yaptıklarıdır: Çadırlarını kurdukları yeri terkedip çadırlarını bir başka yere kurmalarıdır. Ayrıca diğer anlamıyla 'yurt' sözcüğü ulusal devlet anlamını da içerir. (...) Deleuze ve Guattari'nin kullandıkları anlamda bu sözcük hem yurt hem de yeri belirtir. Tükçe'de 'yurt' sözcüğünü 'yurd' olarak yazdığımızda, bu sözcük birinci anlamını kaybeder ve 'vatan' anlamını taşımaz duruma girer. Sonuçta (...) yersizyurdsuzlaşma yerini yurdunu bırakan kimsenin yaptığı eylem anlamını taşır." (s.8-9). Deleuze ve Guattari'nin üretmiş oldukları 'yersiz-yurdsuzlaşma' (Fr.: déterritorialisation) kavramı, yerli-yurdlulaşma (territorialisation), yersiz-yurdsuzlaşma (deterritorialisation), ve yeniden-yerli-yurdlulaşma (reterritorialisation) sürecini ifade eder. Petersen de yersiz-yurdsuzlaşmayı türlerin evrimi açısından açıklar: "Bütün türler ilk önce denizde yerli-yurdlulaşmışlardır, daha sonra bazı türler karaya göç ederek yersiz-yurdsuzlaşmışlar, yani karada yeniden-yerli-yurdlulaşmışlardır. Yerli-yurdlulaşma, yersiz-yurdsuzlaşma, ve yeniden-yerli-yurdlulaşma, süreci tanımlamak için temel kavramlardır" (URL-6). Bu bağlamda, 'yersiz-yurdsuzlaşma' kavramı, sabit, değişmez bir durum ya da düşünceyi, başka bir ifadeyle ideal, aşkın hedefleri kabul etmeme, sürekli devinim ve dönüşüm haline atıfta bulunur. Akay'ın (2006), "göçmenlerden çok göçebeleri ilgilendiren" (s.20) bir kavram sözleriyle ifade ettiği devinim, çalışmada, mimarlık dağarcığında modernizm süreçlerinin başından itibaren aşkınlaştırılan her kavramın, çözünerek birbiri içinde eridiği, karşılıklı kodlandırıldıkları (transcoding) ve sınırlarının görünemez olduğu dönüşümünü ifade eder. Başka bir ifadeyle, yersiz-yurdsuzlaşma, çalışmada, mimarlık dağarcığının çözünümüne, zamansal ve mekânsal eksenler dahilinde yerli yurdlulaşarak aşkınlaştırılan kavramların güç eksenini dahilindeki pratiklerce yersiz-yurdsuzlaşmalarına atıfta bulunur.

Ek D:

Sezgi:

Deleuze (2005) : " (...) Bergson sezgiyi sık sık yalın bir edim olarak sunar. Ama yalınlık ona göre niteliksel ve gücül bir çokluğu, bu çokluğun içinde edimselleşmekte olan olduğu çeşitli yönleri dışarıda bırakmaz. Bu bakımdan sezgi birçok anlam, indirgenemez birçok bakış içerir." (s.54) Sezgisel kavrayış ile edinilen bilginin indirgenemez birçok bakış içermesi nedeniyle, bilimsel bilginin kesin, sabit ve nesnelliğinin aksine, farklılık ve çokluk üretici bir nitelikte olduğu söylenebilir. Ceylan, bilim, sanat ve kültür alanlarında yaşanan epistemolojik değişimler nedeniyle "nesnel gerçekliğin bilgisini elde etmeye yönelik düşünce"ye doğru olan kaymanın tarihsel süreçteki önemine şu sözlerle vurgu yapar: "Hakikati akıl yürütmeksizin, bir anda kavrayan, içgüdüsel bir yeti olarak sezgi, bu yolla metafizik olana, felsefî düşüncenin ürettiği kavramlara gereksinim duymaksızın açılırken, nesnel gerçekliğin bilgisini elde etmeye yönelen düşünce, amacına ulaşmada akli kullanır. Hakikatten kopuş ile birlikte, nesnel bilginin elde edilme arzusu daha sonra Aydınlanma'da aklın bütünüyle araçsallaştırılmasına neden olacaktır." (Ceylan, 2010, s.47)

Ek E:

Söylem:

Tanyeli, kuram ile söylemin birbirinden tamamen farklı olduğunu belirtir: "(...) kuram, dünyanın onu bilenlerden bağımsız bir yapısı olduğuna dair

bir ontolojik kabulü esas alır. Dolayısıyla, kuramcı onun farkına varmadan önce de dünya aynı biçimde zaten işlemektedir. Oysa, en kayda değer mimarlık söylemi yaratıcıları bile, kendi rollerini bununla sınırlı görmezler. Söylemci, dünyanın nasıl işlediğine ilişkin kendi savını attıktan hemen sonra, onun bundan sonra nasıl işleyeceğini, nasıl düzeltileceğini, pratik içinde yapılagelen yanlışların nasıl ortadan kaldırılacağını betimlemeye koyulur. Söylem kurgulayan mimar, kendi düşünsel etkinliği çerçevesinde, tam anlamıyla hem peygamber, hem Tanrıdır. Hem 'gerçekler'i tebliğ etmekte, hem de onları yeniden biçimlendirmektedir." (Tanyeli, 2011, s. 228-229) Bu doğrultuda, söylemin, mimarlık bağlamında, dünya algı ve kavrayışını anlamak için bir aracı olmaktan öte, geleceğe yansıtılmış pratiklere dair düşünsel bir araç olarak hizmet ettiğini söylemek mümkündür.

Ek F:

Topolojik Şema:

Kwinter'a göre, algı, kavram ve gerçeklik arasındaki ilişki, Kant'ın şema kavramının gelişimiyle açıkça ilişkilidir. Dünyanın deneyimini maddesel ve formel bileşenlerine bölen Kant için, maddesel bileşen nesne, dünya ya da 'manifold' tarafından kurulan duyu-niteliklerine atıfta bulunurken, formel bileşen a priori bir örgütlenmeye atıfta bulunur. Kwinter bu nedenle, zihnin algısına ya da temsiline ait olduğunu belirttiği diyagramı, Kant düşüncesinde yer alan formel bileşen ile ilişkilendirir ve Kant'ın özne-nesne, algı-gerçeklik, şema-duyu çiftlerinin her teriminin diğerinden ayrılmazlığını öne sürmesini 20. yüzyılda "her bir çiftin terimlerinin karşılaşma alanını topolojikleştirme"ye olan eğilimle örtüştürür ve bu nedenle Kant'a atıfta bulunarak diyagram için 'topolojik şema' ifadesini kullanır. Jakob Johann von Uexküll'ün Umwelt kavramını buluşu, Panofsky'nin perspektifin bilişsel ve teknolojik biçimlenmede oynadığı diyagramatik rolü göstermesi, Cassirer'in herhangi bir bağlamda özne ve nesnenin her ikisini de oluşturan, topolojikleştiren diyagramın önerisi olan 'sembolik form' kavramını geliştirmesi Kwinter'a göre neo-Kantçı eğilimlerdir. Kwinter, içinde bulunulan modern durumun öncülerinin Newtonyen ve Kantçı eğilimler olduğunun göz ardı edilemeyeceğini belirtse de modern diyagramın kurucusunu formu devinim halinde kavrayan ve dolayısıyla, analitik olarak ifade edilebilen, sezilebilen temel bir örgütleyici mantık aracılığıyla yalnızca donmuş kesitler olarak temsil edilebileceğini ama "asla, gerçek anlamda elle tutulamayacağı"nı belirten Goethe olarak görür. (Kwinter, 1998, s.31-33)

Ek G:

Köksap:

Deleuze hiyerarşik yapıları temsil eden ağaçsal modele karşı önerdiği düşünme sistemi modeli için köksapa (İng./Fr.: Rhizome) başvurur: "Ağaçlar ve köklerinden farklı olarak köksap herhangi bir noktayı herhangi bir başka noktayla bağlantılandırır ve özelliklerinin her biri zorunlu olarak aynı doğadaki özelliklere göndermez, çok farklı gösterge rejimlerini, hatta gösterge-olmayan hallerini oyuna sokar. Köksap ne Bir'e indirgenebilir, ne de çok'a...Birimlerden değil, boyutlardan, ya da daha doğrusu hareketli yönlerden oluşur. Başı ve sonu yoktur, yalnızca ortası vardır, ortadan biter ve taşar. Çokluklar kurar" (Zourabichvili, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi, s.105) Bu bağlamda, 'çizgisel', 'ilerlemeci', 'gelişimsel' bir anlayışın karşısına, içkinlik düzleminin/yaşamın maddesel ve maddesel-olmayan unsurları

arasında kurulan boyutsal bağlantıları koyan Deleuze, edimsellikler ve gücüllükler arasında karşılıklı içermeyen doğan karmaşıklık ile işleyen bir düşüncenin ifadesi için köksapı kullanır.

Ek H:

Tema X:

Team X; İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Alison ve Peter Smithson, Georges Candilis, Shadrach Woods, Jacob Bakema, John Voelcker, Aldo van Eyck gibi isimlerin kurucu üye olarak yer aldığı, CIAM ve benzeri işlevselci yapılanmaların özellikle tarihsel ve tipolojik şehircilik ilkelerine eleştiriler geliştiren, ancak tamamen ortak bir görüş altında birleşmeyen, kişisel ilişkilere dayanan bir gruptur. Smithsonlar'ın, tüketim odaklı bir toplum yapısına geçişte, olası işlevleri ve onların gelecekteki dönüşümlerini esas alan tasarımlar geliştirirken başvurduğu diyagramatik ifadeler, sosyal ilişkilerin kentsel alandaki izini sürmeye yönelik birebir inşai karşılığı olmayan temsillerdir. Bunun yanı sıra, tüm yapısal öğeler arasında, parça-bütün ilişkisinde değişmez, boşluksuz bir karşılıklı ilişki tanımlayarak hiyerarşiyi reddeden bir birlik tanımlayan Aldo van Eyck, düşüncesinin ifadesi için Ağaç-Yaprak Diyagramı'na (İng.: Tree Leaf Diagram) başvurur. (bkz: Şekil 2.2 ve Şekil 2.3).

Ek I:

Metabolist Hareket:

Metabolist Hareket, 1959 yılında, Kiyonori Kikutake, Masato Ohtaka, Fumihiko Maki, Kisho Kurokawa, Noburu Kawazoe, Kenzo Tange ve Arata Isozaki gibi bir grup şehir plancısı ve mimar tarafından oluşturulmuştur. En önemli temsilcilerinden Kisho Kurokawa, Metabolist Hareket'in esaslarını şu sözlerle belirtir: "Geçmiş Makine Çağı'na ters biçimde, 21. yüzyıllı yaşam çağı olarak isimlendiriyorum. (...) son kırk yıllık çalışmaların ısrarlı bir biçimde makine ile baş etmek ve yaşamın mimarlığını belirtmek üzerine geliştirdi. 1959 yılında Metabolist Hareket'in kurucularındandım ve bilinçli bir biçimde bunun terimlerini ve anahtar fikirlerini, yaşam ilkelerinin vokabülerinden seçtim. Makineler büyümeyen, değişmeyen veya kendi uyumlarının metabolizmasını gerçekleştirmezler. Buna zıt bir biçimde, yaşam ilkesi çağının başlangıcını ilan etmede anahtar kelime olarak 'Metabolizma' doğal bir seçimdi." (Kurokawa, 2001, s.76) Bu bağlamda Kurokawa özelinde, onun sürekli değişimi esas alarak, yaşayan bir mimarlık arayışıyla ürettiği projeleri (Nagakin Kapsül Projesi (bkz: Şekil 2.4), Melbourne Central, Paris Pasifik Kulesi, Wakayama Modern Sanat Müzesi, Kuala Lumpur Havaalanı Projesi, Van Gogh Müzesi Ek Binası,...) genel olarak ana bir strüktüre bağımlı olarak değişebilir birimlerden oluşur. Bununla birlikte projelerinin "doğadan alınmış gizli geometriler" ve "fraktal eğriler"den oluşan ilk eskizlerini anımsatan (Sharp, 2001, s.41) diyagramatik ifadeler olduğunu söylemek mümkündür.

Ek J:

Sitüasyonist Hareket:

Uluslararası Sitüasyonist Hareket ((Internationale Situationniste) kapitalizmin gündelik yaşam pratikleri üzerindeki hakimiyetini özellikle mimarlık ve kent alanlarında geliştirdikleri yaklaşımlarla eleştiren, 1950'li yılların sonunda Fransa'da ortaya çıkmış bir harekettir. Elisé Reclus, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Guy Debord ve Johan Huizinga gibi düşüncelerini gündelik

yaşam üzerinde temellendiren düşünörlere dayanarak ürettikleri kentsel ütoppyalar ile saf işlevselciliğı eleştirirken duyguya, düşe, beklenmedik-olana önem atfeden ‘oyun’ kavramına yönelmişlerdir. Çalışmalarında odaklandıkları süreç, kalıcılık ve sürekli değışebilirlik, esneklik gibi kavramları ifade etmek için analitik/çözömlemeci ve sentetik/bireşimci diyagramdan doğal olarak koparak hem psikolojik hem de coğrafi katmanları ifade eden psiko-coğrafi haritayı keşfederler (bknz: Şekil 2.6). McDonough, belirsizlik ve arada-olanı içeren Sitüasyonist haritayı/diyagramı şu sözlerle açıklar: “Debord’un psiko-coğrafi haritaları şehri herhangi bir işleyiş mantığı ya da zoning kuralları olmaksızın, tamamen kişisel arzulara göre adalara böler. (...) Haritada tahdit edilen her bir bölge kendi içinde bir dünyaya, yeknesak şehir denizinde kendi başına yüzen özerk bir adaya dönüşmüş oluyordu. Bununla birlikte, bu adalar arasında kalan boşluklar, normalde bir haritadan beklenecek uzamsal devamlılığı bozuyor ve tutarlılığın yerine şematik okların oluşturduğu daha tesadüfi bağlar yerleştiriliyordu.” (Ceylan, 2010’da atıfta bulunulduğu gibi, s.400-401)

Ek K:

Savaş Sonrası Ortamda Mimarlık

Goldhagen ve Legault’a göre, insanlığın geleceğı için iyimserlik yaratan kitlesel iletişim, ulaşım, fizik (nükleer fizyonun keşfi, ve nükleer enerji üretimi), biyoloji (çeşitli aşilar, DNA yapısının keşfi gibi hastalıklara karşı ‘uzun ömürlölük’ vaad eden gelişmeler) ve ekonomi alanındaki gelişmeler, savaş sonrası kuşağı mimarları tarafından toplumun yeni durumunda mimarın yeterliliğı ve yeri ile bağlantılı farklı ‘endişe’ler ile karşılanmıştır. Söz konusu endişeler ile ortaya konan toplumsal ve kentsel düşönceler, tek bir kimlik, ya da tutum altında toplanamayacak farklı söylemler üretmiştir. Goldhagen ve Legault, yeni keşfedilmiş bilimsel gerçeklerin aurasına kapılmış erken modernistlerde evrensel tek bir felsefe ya da yaklaşımın olabileceğine dair ‘güven’in, -1940’larda ve 1950’lerdeki belirsizlik ortamının etkisiyle- yerini huzursuzluğa ve endişeye bırakmaya başladığını belirtirler ve savaş ve savaş sonrası yıllardaki üretimleri endişeler bağlamında değerlendirirler. Onlara göre, içinde bulunulan durum Frank Lyod Wright’ta halk yönetimi, Le Corbusier’de ise tüketim ve Amerikan kültürünün uluslararası egemenliğı konularında endişe uyandırır. Savaş sonrası yıllardaki endişeleri ise Team X grubu üyesi Jacob Berend Bakema’nın devlet tarafından konumlandırılan demokratik özgürlüğe mimarlığın hangi nitelikleriyle meydan okunabileceğine; Tokyo’nun tahribatını, Hiroshima ve Nagazaki’nin yıkımını yaşamış Kisho Kurokawa ve arkadaşlarının kendi kültürlerinin yokolmasına dair duydukları endişeler ile örnekler. Endişenin yalnızca fiziksel olarak savaştan yaralanmış bölgelerde hüküm sürmediğini ve hiçbir ulusal ya bölgesel sınır tanımadığını vurgulayan Goldhagen ve Legault , Amerika’da Eero Saarinen ve onun kurumsal müşterisi IBM’in doğa üzerindeki insan egemenliğinde ve insanların kendi icâdları üzerindeki kontrollerinde konumlanan bilgisayar tehditi konusunda endişe duyduğunu belirtir (Goldhagen ve Legault , 2000, s.11-23).

Ek L:

Tip:

Forty, morfolojik ve işlevsel tiplerin birbirilerini ne kadar karşıladıkları üzerine odaklandığını belirttiğı tartışmalarla mimari literatüre giren tiplerin kullanım amaçlarını ‘doğanın taklidi olarak mimarlık fikrini koruma’, ‘kitle kültürüne direnç’ , ‘sürekliiliğı sağlama’, ve ‘anlam peşinde’ olmak üzere dört ana çerçevede ele alır. Söz konusu çerçeveler sırasıyla; doğayı kopyalamaktan

ziyade, onu kolaylıkla uygulanabilir, belirleyici jenerik/üretken bir temel olarak alan tip yaklaşımları; tipi, kapitalizm ve modanın neden olduğu kültürel değerlerin parçalanmasına karşı bir araç olarak ele alan kullanımlar; mekânsal, toplumsal ve tarihsel öğelerle şekillenen süreklilik ile şifrelenen bina ve kent analizi metodları; mimarlığı anlamdan ayıran 'mimari modernist'lere karşıt, anlam teorileriyle şekillenen düşünceler olarak özetlenebilir. (Forty, 2000, s.:304-311) Bunula birlikte Forty, mimarlıkta jenerik/üretken bir temel olarak tip anlayışını hiçbir zaman etkili bir şekilde kullanılmadığını da belirtir. Tip, mimarlık tarihi boyunca, söz konusu diğer amaçlar bağlamında, zamansal ve mekânsal eğilimlerin aşkın hedefleri ile örtüştürülerek kullanım alanları bulmuştur. bkz: bu çalışmada 15 numaralı dipnot.

Ek M:

Koolhaas ve Kıvrım:

Koolhaas, pek çok tasarımında, diyagram aracılığıyla, iç-dış, figür-zemin, açıklık-kapalılık gibi karşıt ikilikleri aşma girişiminde bulunur. Örneğin, Jussieu Kitaplığı Projesi (1989), 'iç'in ve 'dış'ın 'alt'ın ve 'üst'ün, 'figür' ve 'zemin'in birbiri içine geçtiği bir diyagram ile ifade kazanır (bkz: şekil: 2.8) Vyzoviti, Deleuzeyen kıvrım kavramının mimari tasarım alanındaki erken bir tercümesi olarak nitelediği söz konusu projede kıvrımın rolünü "hem organizasyonel bir diyagram hem de yoğunluğu üreten mekânsal bir araç olarak" belirtir: " (...) Koolhaas, binanın sürekli döşeme yüzeylerini işaret ederek 'toplumsal sihirli halı' metaforunu kullanır. Döşeme plakaları, bütün programatik öğelere maruz kalan ve onlarla ilişki kuran eğrilmiş bir iç bulvar' , sürekli bir yol üretmek, böylelikle kütüphane deneyimini bir kentsel peyzaj deneyimine dönüştürmek için (...) eğimlidir. Tasarım, mekânsal ve toplumsal etkileşimin bir katalizörü olarak döşeme yerine cephe düşüncesini ihmal eden bir mimarlığı örnekler (Vyzoviti, 2008, s.133). Benzer şekilde, Rosalind Krauss'un heykel için talep ettiği 'yayılmış alan' düşüncesinin (Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, in October, New York, no.8, 1979, s.58-64), Jussieu Kitaplığı'nda, döşemelerin kıvrımlarındaki süreklilik ile, peyzajın topografik bir yayılıma dönüştüğünü belirten Lootsma'nın (Bart Lootsma, 'Synthetic Regionalization – The Dutch Landscape Toward A Second Modernity', in James Corner (ed.), Recovering Landscape – Essays in Contemporary Landscape Architecture, New York, Princeton Architectural Press, 1999, s.263) düşüncesine değinen Brayer (2003), mimarlığın söz konusu konumunu şu şekilde değerlendirir: "(...) 'yayılmış alan' (İng.: expanded field), bir nesne olarak statüsünden vazgeçen ve onun yerine bir üretim sistemi –korografik peyzaj ve diyagramın bir melezi olan karmaşık, çok boyutlu bir çevre- haline gelen mimarlığı ele geçirmiştir. (...) OMA'nın projelerinde, bina, 'döşemelerden ibaret bir çerçeve/iskelet'e benzer. Zemin bir öz değildir, ama her düzeyde tekrar edilir, ve böylelikle döşemelerin yukarıya doğru kümelenmeleri zeminin bir sürekliliği ve durmaksızın katalizi gibi görünür, ki kendiliğinden 'yeryüzü yüzeyi'ni yankılar (...)" (s.14).

Ek N:

Savaş Sonrası Kuşak Düşünürleri:

Baskın söylem tarafından modern toplumun özellikle ekonomik bağlamda akılcılaştırma ve işlevsellik aracılığıyla kontrol edilmesini, duygusuzlaştırılmasını gündelik hayat ve onun tüketim ile ilişkisine yönelerek ele alan, yaşamın öngörülemez kuvvetlerini olumlayan Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Guy Debord gibi düşünürler, modern kapitalist toplumların hakimiyetinin bir parçası olan mekân anlayışının aksine, şehircilik ve

mimarlık alanında bedensel deneyimi, Diyonizyen içgüdü, bireysel algı ve devinimi öne çıkaran kuram ve pratik üretiminde etkili olmuşlardır. Özellikle, 1960'lı yılların sonlarında, zamansal ve mekânsal eğilimlere karşı olarak ortaya çıkan, ürettikleri , kentin coğrafi sınırlarının ayırıcı karakteri yerine, bireysel algı ve duygular aracılığıyla deneyimlenen bir mekân düşüncesini öne çıkaran psikocoğrafya; sınırları olmayan bir kentin aylağı olarak d rive (dolanma) gibi kavramlar ile, modernist mimarların toplumsal ilerlemeye hizmet edeceği düşüncesiyle bireyselliğe yüz çevirmelerine tepki gösteren Situasyonistler üzerindeki etkileri büyüktür.

Ek O:

Diyonizyen ve Apollonyen güçler:

Deleuze (2010), Nietzsche'nin Yunan felsefesinde yer alan uyumun ve kontrolün tanrısı Apollon ve taşkın duyguların, tutkunun tanrısı Dionysos üzerinden trajik olanı, istemenin ve görünümün çelişkisini açıkladığı Trajedenin Doğuşu kitabındaki metni şu sözlerle değerlendirir: "Çelişki kendisini Dionysos-Apollon karşıtlığında yansıtır. Apollon bireyleşme ilkesini yüceltir; görünümün görünümü, düşü ya da plastik imgeyi inşa eder ve böylece acıdan kurtulur: 'Apollon bireyin acısını görünümün sonsuzluğuyla yenilgiye uğratar', acıyı siler. Bunun tersine Dionysos ilkel birliğe döner, bireyi parçalar, onu büyük fırtınanın içine sürükler ve kökendeki varlığın içinde eritir: (...) Dionysos ve Apollon, bir çelişkinin öğeleri gibi değil, onu çözümlemenin iki karşıt biçimi olarak zıtlaşırlar: Apollon dolaylı olarak plastik imgenin seyrinde, Dionysos ise dolaysız olarak istencin müzikal sembolünde ve üretiminde. Dionysos, Apollon'un altında homurdanan Dionysos'tur. Öyleyse antitezin kendisinin çözümlenmeye, 'birliğe dönüştürülmeye' ihtiyacı vardır." (s.26) Bu bağlamda, zaman ve mekân eksenleri dahilindeki pratiklerin Apollonyen içgüdü ile, hiçbir aşkın konumu kabul etmeyen içkinlik düzlemi aracılığıyla öngörülemez ve beklenmedik olanı olanaklı kılan güç ekseninin ise birliğe dönüştürülmüş Diyonizyen ve Apollonyen içgüdülerle şekillendiğini söylemek mümkündür. Nitekim, Nietzsche'nin işaret ettiği bu birliği, 1950'li yılların sonunda , mimarlığı "yönetici sınıfın Apollonyen güçleri ve alt-sınıfsal enerjinin Diyonizyen güçleri arasındaki mücadele"nin görünür olduğu bir alan olarak ifade eden Durumcular'ın (Situationists) ele alması (Sadler, 1999, s.49) güç eksenini dahilinde değerlendirilebilir.

Ek O:

Görelilik/İzafiyet Kuramı:

Einstein'ın 1905 Özel Görelilik/İzafiyet Kuramı'na göre, 'zaman', 'mekân', 'hareket' birbirinden bağımsız değildirler, aksine, herbiri diğerine bağımlı olarak görelidir. Zamanı ve mekânı, heterojen olarak, bileşenlerine ayıramayacak olan dört-boyutlu bir çokluğun sürekliliği içinde tanımlayan ve devinimin göreliliğini açıklayan bu teoriyle birlikte, homojen, Kartezyen prensiplerle tanımlanan Newtonyen mutlak mekân anlayışı bilimsel olarak sarsılır. (Bu dipnotta şu kaynaktan yararlanılmıştır: Lincoln Barnett, Evren ve Einstein, N. Bezel (çev.) , (Varlık Yayınları, İstanbul, 1976.)) Bunun yanı sıra, Einstein'ın Görelilik/İzafiyet Kuramı'nı Reimann geometrisi olarak bilinen ve Euclid-dışı geometri olarak da adlandırılan niteliksel bir geometriye dayandırması, topolojik, kıvrılan yüzeylere yönelen, Deleuzeyen ifadeyle, Euclid'in çizgili mekânı ile değil ama metrik olmayan, rizomatik çokluklar içeren kaygan mekân kavrayışıyla ilişkili mimarlık pratiğinin mekân-zaman kavrayışı için açıklayıcı olabilir.

Ek R:

Bernard Cache:

Bernard Cache 'Earth Moves- The Furnishing Of Territories' (Fr.: Terre Meuble), adlı kitabında Deleuze düşüncesinin mekansallıkla bağıntısını kurar. Deleuze'ün de Kıvrım (Fr.: Le Pli) kitabında özellikle iç ve dış tekillikler arasında kurduğu bağıntı nedeniyle önem atfettiği kitapta Cache, hem yapay, hem de doğal olan her türlü şeyde ölçekler arası sürekliliği onların kıvrımlarında bulur. Topografyanın kıvrımlarından, bedenin, mobilyanın kıvrımlarına dek her alanı kateden süreklilik düşüncesini, Bergson, ve Deleuze'ün özellikle Bergson üzerinden geliştirdiği imge kavramı bağlamında ele alır: "Günlük dilimizde nesneler olarak sınıflandırılmasına rağmen mobilya, mimarlığın bir iç replikasyonu olarak görülebilir. Klozet bir kutu içindeki kutudur, ayna dış yüzeyde bir pencere, ve masa yer üzerinde bir başka zemindir. (...) mobilya bedenimizle dolaysızca ilişkili olan nesnedir. (...) mobilya, bedenlerimizin etkide ve tepkide bulunduğu dolaysız fiziksel çevreyi sağlar; biz kentsel hayvanlar için mobilya, bu nedenle, bizim ilk bölgemiz/yurdumuzdur. Mimarlık, nesne, coğrafya-mobilya formların birlikte kaynaştığı imgedir (...) (Cache, 1995, s.32). Brayer (2003) de Cache'nin düşüncesine şu sözlerle değinir: " (...) Bernard Cache'ye göre, 'ne kadar küçük olursa olsun, coğrafi bir bileşeni olmayan hiçbir nesne yoktur' (Bernard Cache, Terre Meuble, Orléans, HYX, 1997, s.55). (...) Cache, 'yeryüzü ile topolojik bir bağlantı kurma tarzı'nı başlatan ve karmaşık kıvrımları, boş mekanları ve dışbükeylikleri yeryüzü, dağlar ve peyzaj ile insancıl bir bağ yaratmış olan Henry Moore'un heykellerine atıfta bulunur (...) (s.15). Cache'nin böylelikle, nesneyi aşkın konumundan uzaklaştırdığı ve onu coğrafi nitelikler ile bütünleştirerek figür-zemin, iç-dış, doğal-yapay gibi karşıtlıkları çözüdüren bir mimarlığı öne sürdüğü söylenebilir.

Ek S:

Mümkün Dünyaların En İyisi:

Deleuze Leibniz düşüncesini incelediği derslerinde Leibniz'ın 'mümkün dünyaların en iyisi' mefhumunu şu sözlerle açıklar: "...Bu saray (Apollodoros'un rüyasındaki) bir piramit şeklindedir, tepe noktası yukarıda... ve sonu yoktur. Ve farkedirim ki piramidin her bölmesi bir saray oluşturuyor. Sonra daha yakın bakıyorum ve en yüksek piramidimin kesitinde, tepe noktasına yakın, birşeyler yapan biriyle karşılaşıyorum. Bir alttaki piramit bölmesindeyse aynı kişiyi başka bir yerde başka bir şeyler yaparken görüyorum. Daha aşağı katlarda da aynı kişiyi hep başka başka hallerde görüyorum –sanki bir sürü tiyatro oyunu aynı anda oynanıyormuş gibi: hepsi birbirinden farklı, sarayların her birinde, ortak parçaları olan kişiler tarafından oynanan çok sayıda oyun. (...) Her katta mümkün bir dünya var... Ama Tanrı varoluşa geçmesi için piramidin tepesine en yakın, en uçtaki dünyayı seçmiş. (...) Bu dünyaların her biri mümkün. Ama birbirleriyle bir arada mümkün değiller. (...)Tanrının seçiminin kıstası süreklilik olacaktır. Birbirleriyle bir arada mümkün olmayan ve kendi içlerinde mümkün olan bütün bu dünyalar arasından Tanrı azami sürekliliğe sahip olanı varoluşa kavuşturacaktır.(...) ...bu dünya matematiksel olarak azami süreklilik içeren dünyadır ve bu dünyanın mümkün dünyaların en iyi olması sadece ve sadece işte bu anlamdadır." (Deleuze, 2007, s.55, 56, 64,110)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Melek Kılınç

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul/ 1986

E-Posta: mele_k_k@yahoo.com

Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü (2010)