

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ*FEN BİLİMLERİ
ENSTİTÜSÜ

**METİNDEN DİYAGRAMA MİMARLIK KURAMI:
DELIRIOUS NEW YORK ve YES IS MORE**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

F. ZEYNEP ALTINBAŞLI

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARİ TASARIM SORUNLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ: DR. ÖĞR. ÜYESİ HALE GÖNÜL

MAYIS 2019

Fatma Zeynep ALTINBAŞLI tarafından hazırlanan “Metinden Diyagrama Mimarlık Kuramı: Delirious New York ve Yes Is More” adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül

Tez Danışmanı

Bu çalışma jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

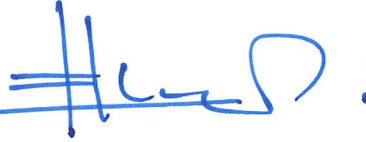
Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül



Üye: : Doç. Dr. Tolga Sayın



Üye : Doç. Dr. Hüseyin Kahvecioğlu



Y. Üye : Doç. Dr. Selim Ökem

Y. Üye : Dr. Öğr. Üyesi Haluk ULUŞAN

Bu tez Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

F. Zeynep ALTINBAŞLI

METİNDEN DİYAGRAMA MİMARLIK KURAMI: DELIRIOUS NEW YORK ve YES IS MORE

ÖZET

Kuramsal etkinliğin, diğer bir deyişle mimarlık üzerine düşünme ve yazma tarihinin, mimarlık tarihi kadar eski olduğu görülmektedir. İnsanoğlu inşa etmeye başladığından beri, mimarlık nesnesi salt fiziksel nesne oluşunun ötesinde, her zaman bir anlamın taşıyıcısı olmuştur. Mimarlığın ise bu anlamı bulmak ile ilgili arayışı hiç bitmemiştir. Kuramsal içeriğin üretimi ve bu üretimin en pratik aracı olarak yazma eylemi, düşünce akışlarını hizalayan; bu akışları birbirleri arasında örgütleyen bir süreç başlatmakla birlikte, aynı zamanda reel düzlemde görülemeyenlerin, geriye çekilerek görülebilir kılındığı; haliyle sorgulamanın ve eleştirel yaklaşımın geliştiği yeni bir uzam açmaktadır. Bununla birlikte mimarlık nesnesinin üretim biçimleri, çağın üretim sistemleri ve toplumsal yapısı bağlamında sürekli değişirken, kurama dair kavrayışla birlikte doğal olarak kuramsal metnin biçim ve içeriği de sürekli olarak yeniden yapılandırılmaktadır.

21. yüzyıl eşiğinde mimarlık söylemindeki son tartışma, 70'ler ve 80'lerin mimarlık, dilbilim arakesitinde gerçekleşen "aşırı kavramsallaştırma" ve "soyut aklın hegemonyası" düzenine karşı, gezegenin halihazırdaki gerçeklikleriyle yüzleşmek için pragmatik ve pratik eğilimli hareketlere doğru bir yön değişikliği yapılmasına dair olmuştur. Bu bağlamda 90'lı yıllar itibarıyla ve özellikle bir eşik olarak 2000 yılında, mimarlık söylemine post-eleştirel (*post-critical*), ya da teori-sonrası (*after theory*) olarak tanımlanan düşünce dahil olmaya başlamıştır.

Post-eleştirel söylemin en önemli iddiası 70'ler ve 80'ler arasındaki süreçte post yapısalcı öğretiler ve dilbilimsel terminolojilerle, mimarlık disiplininde sadece "anlam" üretimine odaklanıldığı ve bu anlamın temel nesnesinin reel mimarlık nesnesinden çok metin olduğu yönündedir. Dolayısıyla kuramsal etkinlik için önemli bir araç olan geleneksel dizimsel metin ve pratik arasındaki ilişkiyi birbirine yakınlaştıracak bir araç olarak diyagram önerilmiş; 90'lar ile 2000'lerin düşünce ekseninde de Derridacı yapı sökümden, Deleuze'e ve onun "soyut makineleri" olarak diyagrama doğru bir dönüşüm sürecine girmiştir. Diyagramın mimarlık disiplindeki çalışma mantığı en basit anlamıyla, kentten edinilen bilginin kuramsal bir etkinlik haline dönüştürülerek, mimarlık pratiğine aktarılmasıdır. Bununla birlikte, diyagram post-eleştirel söylemin bir keşfi değil, 80'lerdeki kullanımına dair yeniden bir ele alıştır. Dolayısıyla diyagram kavramı kuramsal anlamda bir geri dönüştür. Bu geri dönüşün arka planındaki en önemli figür ise Rem Koolhaas olarak gösterilmiştir. Nitekim Koolhaas'ın kuramsal ve pratik etkinliği, 2000 öncesi mimarlık söyleminde güçlü bir etkiye sahip olmakla birlikte, 21. yüzyılın pragmatik stratejilerinin (post-eleştirel söylem) kuramsal bir düzleme yerleştirilmesinde de kritik bir model haline gelmiştir.

Bu bağlamda, hem bugünün post-eleştirel söylem ekseninde çerçevelenen kuram ve pratiğinin, hem de bu bağlamda ortaya çıkan diyagram kavramının anlaşılmasında

Koolhaas'ın mimarlığı ele alış biçiminin kavranması önemlidir. Bu ele alışın temellendiği yer ve Koolhaas'ın söyleminin temel nesnesi ise *Delirious New York: a Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978) kitabıdır. *Delirious New York*, hem modern mimarlığın ve şehircilik kodlarının yeniden yorumlandığı, hem de geleneksel anlamdaki kuramsal metnin ve mimarlık hakkında yazma eyleminin diyagram mefhumu ile yeni biçim kazandığı önemli ve öncü bir kuramsal metindir.

Çağın yeni kuramsal aktivitesi, diyagram yoluyla ampirik bilginin hızlı bir şekilde mimarlık nesnesini koşullayan bir süreç başlatması üzerine kurulmaya başlamıştır. Nitekim diyagram, en başta mimarlık hakkında düşünme ve inşa eylemi için yeni bir özgürlük alanı açmış olmakla birlikte, özellikle son on beş yıllık süreçte, stratejik bir manipülasyon aracı olarak kullanımı söz konusudur. Bu da mimarlık ediminin salt araçsallığa hapsedilmesi, yerle ilişkinin kopması, mimarlık üzerine düşünme mekanizmasının felce uğraması ve eleştirel kuramın kaybı gibi problemler ortaya çıkartmıştır. Bu problemin ve diyagramatik düşüncedeki sapmanın en okunaklı olduğu güncel model ise hem mimarlık metnini hem de inşa etme edimini diyagram ile stratejik bir eyleme dönüştüren Bjarke Ingels (BIG) mimarlığı ve BIG pratik ve söyleminin bir manifestosu olan *Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution* (2009) adlı monografidir.

Bu çalışmada, öncelikle kuramsal ve pratik etkinlikte yön değişikliğine sebep olan önemli kırılma anlarından ve tarihsel izleklerden geçilerek diyagramı koşullayan arka plan araştırılmış, daha sonra ise çağdaş mimarlığın iki metni (*Delirious New York* ve *Yes is More*) üzerinden diyagramın ikili durumuna dair bir okuma yapılmıştır.

ARCHITECTURAL THEORY FROM TEXT TO DIAGRAM: DELIRIOUS NEW YORK and YES IS MORE

ABSTRACT

In *Notre Dame de Paris*, Hugo identifies architecture as the art of words and says "This will kill that (*Ceci Tuera Cela*)", meaning the book, "*ceci*", will kill the edifice, "*cela*".

Prior to the era of printing press, the abstract reflection of myths, beliefs and cosmos was sought merely in form and numbers, in other words, the object of architecture. Before there was writing, the physical reality of architectural objects has been the castles of memory to keep and tell the story of symbols and collective reminiscence. Alberti's (1443) attempt to write about architecture has created two aspects of architecture; writing (architecture as the subject) and constructing (architecture as the object). And there it began the never-ending tag game between writing and constructing, both trying to approach one another.

The history of architectural theory, that is the thinking on and the writing about architecture, is just as ancient as the history of architecture itself. Ever since mankind started building, architecture has been a meaningful manifestation rather than a simple physical object. The quest of architecture to find this meaning has never ceased. And so, architecture includes thinking as much as constructing, two actions in a constant pursuit of catching up to one another and sometimes merging into one action. That being said, it is not construction but writing that has been the most practical means to construct, build and solidify thoughts in all paths of life. Thus building thoughts on words has always been more preferable and convenient than literal construction.

While the means of construction, forms of architectural production, evolved through contemporary production systems and social constructs, writing also continuously refreshed and restructured itself. Once the boundaries of perception on the construction of physical environment matched the boundaries of contemporary means of production, futuristic design required going beyond these boundaries contemplating on production methods yet to be discovered in order to build the design. Then came the new forms of writing, utopias and ideal city designs that can be traced back to 15th century, conceived while looking for answers as to "how it should be" and "how to design the good place". Therefore, writing should not be considered as the mere verbal expression of thoughts worded in accordance with grammar rules. There are many ways of contemplating and imagining the future.

As the cities and the concept of "citizen" emerged in Renaissance, city has been the keystone of theoretical knowledge, or simply of contemplating architecture. And yet, contemplating about the city was not exclusive to architecture. With the takeover of

industrial society in the late 19th century and early 20th century, the idea of ideal cities and the concept of metropolis shaped by the new system triggered a sudden expansion of physical environment, the state of metropolitan, that eventually created an existential problem. This incident caused many of the classical sociologists and philosophers including Nietzsche, Lukács, Simmel and Benjamin to consider the concept of city as a data source and a phenomenon in the perception of modernism. Indeed, while philosophy and sociology in early 20th century considered city as an inconstant, dynamic and socio-psychological phenomena, architecture highly influenced by Cartesian school of thought took city as a constant and stable phenomena to build the modern society and to embody the dream of a homogeneous society; the theoretical-practical activities were then built on these ideas.

Writing on architecture comes with a brand new point of view where physical achievements are questioned and critical thinking is improved. Until the postmodern era, or until the switch from epistemology to ontology when constructivist and post-constructivist theories as well as Derrida's deconstruction practices were introduced into the practical aspect of architecture, the criticism of city and architecture was limited to sociological and ideal -utopian or textual- aspects. Before the ontological questions of "what is meaning?" and "what is the meaning of architecture?" were directed and semantics were introduced, architecture and city remained theoretically and practically single layered, monolithic, oriented towards a single purpose, and with all existing gaps filled without much space for the new.

Once the phenomenological research was introduced into the constructing level, the practical aspect of architecture and urban production in the last quarter of 20th century under the influence of post-constructivist thinking, the strict modern hierarchies and the schools of thought ruled by the mind all began to weaken, changing entire meaning and content of theory and text. As of '70s, both the post-constructivist doctrines and deconstruction practices became a theoretical and practical model in architecture, thus leading a radical and reversed change in the architecture theory. Previously considered to shape and mold the city, architecture was then regarded, on the quite contrary, as a concept defined by the city. Overall process and trends during this period tended to harmonize practice and theory as much as possible to create a new praxis for the discipline.

While deconstruction practices may seem like a compromise of theoretical and practical aspects of architecture, thus far considered as a readable text, it also condemns architecture to a merely read and analyzed concept. Because during this period, architecture constructs not only the architectural object, but also the subject to read it. However, as it is a hypothetical subject, it is not obliged to have the perception skills needed to understand the abstract implications in the architectural object.

The most recent argument in architecture just before 21st century considered a shift towards pragmatic and practical actions to face the planet's realities against the "over abstraction" and the "hegemony of the abstract mind" in architectural and philological intersections of 70's and 80's. Within this context, new concepts such as post-critical and after theory have been introduced into architectural approach in the 90's. The main idea of post-critical approach suggests not to entirely abandon theory, but to adjust and to restructure the theory to be more instrumental and performative to catch up with this new information era and image culture where everything comes and goes too fast.

So, approaching and harmonizing the architecture and urban planning were reshaped. As the expansion in construction size and speed added to the planet's existing problems, architectural approach as of 90's began to orbit pragmatism. Following post-critical approach's suggestion that theory should gain an instrumental quality, diagram became 21st century's new means of writing. Within the same context, the pillar of architectural theory began to shift from Derrida's deconstruction to Deleuze and to diagrams he calls "abstract machines" in the post-critical atmosphere of 90's and 2000's. In the most simple terms, the concept of diagram is to obtain information from the city and to transform this knowledge into theoretical activity before being interpreting it to architectural practice. Diagram indeed paved a new path of freedom for thought and action in architecture and yet, over the last ten years, it has also been used as a means of manipulation that may be called diagrammatic reductionism. However, this approach soon resulted in a number of issues such as the limitation of architecture within instrumentality alone and the paralysis of architectural thinking mechanism, thus leading to a loss in critical theory.

That said, born with the post critical approach, diagram is not an invention, but on the contrary, a return. And Koolhaas is considered as the most significant figure behind this return. Koolhaas was considered a significant figure in post critical and pragmatic strategies and played an essential role in architectural approach both during and prior to the 2000's. It is therefore essential to understand Koolhaas' approach to architecture in order to comprehend the theory and practice of current post critical approach and to understand the diagram as the new means of writing. Now this approach stems from and Koolhaas' attitude lays on *Delirious New York: a Retroactive Manifesto* for Manhattan (1978). *Delirious New York* is a significant and leading theoretical text as it not only reinterprets the codes of modern architecture and urban planning but also restructures traditional theoretical text and architecture through the means of a diagram.

Yet there has been a deviation particularly over the past ten years from the original mechanism of diagram considered as a way of writing and a new school of thought. Diagram has changed into a visual strategy and manipulation tool within the image-oriented culture. The era's modern theoretical activity is evolved to rapidly transform empiric knowledge into knowledge through diagrams while architecture morphed itself into a research-oriented work.

The deformation of the original mechanism of diagram through diagrammatic reductionism in architectural projects is most evident in the pop culture manifest monograph *Yes is More* (2009) by Bjarke Ingels (BIG), the brand new star architect who gained substantial global success over the past ten years. This study discusses the background and context of diagram as a new means of writing through analyzing significant breaking points and historical moments resulting in direction changes in theoretical and practical activities which all began with and shaped by looking over the city. Then it examines the two poles of the concept of diagram, namely diagram as a school of thought and reductionist diagram, through two contemporary architecture texts (*Delirious New York* vs *Yes is More*).

ÖNSÖZ

Bu tez sürecinde ilgi ve desteğini esirgemeyen sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül'e; yol gösterici fikirleri için Dr. Batu Kepekçioğlu'na; her zaman yanımda olan, bana güç veren, benimle düşünen, benimle okuyan eşim Tuna'ya; en zor zamanlarımda her daim elimden tutan, kendinden çok beni düşünen sevgili dostum Ayşe Nur'a; sabrı ve desteği için canım aileme; bu süreçte dünyaya gelmiş olan, varlığıyla hayatıma bambaşka bir boyutta sevgi ve anlam katan Akay'a teşekkürlerimle.

F. Zeynep Altınbaşlı

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xviii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	1
1.2.Çalışmanın Yöntemi	2
2. MİMARLIK KURAMI, SÖYLEMİ VE PRATİĞİ ÜZERİNE GÜNCEL TARTIŞMALAR.....	3
2.1.Mimarlık Üzerine Düşünme ve Yazma Temelleri: Ütopya ve İdeal Kent.....	7
3. MODERNİTE KAVRAMLARI.....	14
3.1. Sosyo-Psikolojik Metropol	15
3.2. Gösteri ve Anlam Krizi	18
4. YAPI: FARK VE ANLAM OYUNU	24
4.1. Mimarlık Belirleyicisi Olarak Kent: Mimarlığın Bilinçdışı Olarak Metropol ...	31
5. DİYAGRAM.....	36
5.1. Post-Eleştirel Söylemin Yeni Yazma Biçimi Olarak Diyagram	40
5.2.Metin Yerine Diyagram	42
6. DELIRIOUS NEW YORK.....	47
6.1. Bir Alet Kutusu Olarak Kuram	52
6.2. Diyagram Üreten Metin: Delirious New York.....	56
6.2.1. Montaj	60
6.2.2. Diyalektik İmge.....	63
6.2.3. Paranoyak Eleştirel Yöntem.....	66
6.3. Metropol Diyagramları / Metropol Üretim Makinesi: OMA.....	73
6.3.1. İğne ve Küre	75
6.3.2. Oto-Anıt ve Lobotomi	78
6.3.3. Büyüklük	81
6.3.4. Yok-Yerler, A(r)tıkmekânlar ve Jenerik Kentler	82
6.4. Diyagramlar ve Hayatta Kalmak.....	83
7. YES IS MORE	88
7.1. Bir Çizgi Roman Anlatısı Olarak Mimarlık Metni: Yes Is More	89
7.1.1. Göster ve Anlat: Klişeler ve Boş İmleyenler	90
7.1.2. Bir Kahraman Miti İnşa Etmek	97
7.1.3. Diyagram ve Bengi Dönüş: Evetin Cazibesi.....	98
7.2. Bir Çizgi Öykü Olarak Pratik.....	100
7.2.1. Dekore Edilmiş Hangar	101
7.2.2. Prototipler	103
7.2.3. Karşı Konulamaz Yapaylık	106
7.3. Arzu Makineleri, Boş İmleyenler ve Diyagramlar.....	110
7.3. Hangi Evet? Thesus'un Eveti ve Dionysos'un Eveti	114

8. SONUÇ.....	119
KAYNAKÇA	124
ÖZGEÇMİŞ.....	135

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1. Sforzinda İdeal Kenti (1465) (URL-1)	9
Şekil 2.2. İdeal Bir Kentin Görünümüne Dair Tasarı (URL-2)	9
Şekil 3.1. Walking City Archigram, Ron Herron, 1964 (URL-3)	22
Şekil 4.1. L şeması, Lacan, 1955 (URL-4)	33
Şekil 4.2. Le schéma L, Lacan (URL-5)	33
Şekil 5.1. Bentham'ın Hapishane Modeli (URL-6)	37
Şekil 6.1. Dekore Edilmiş Barınak ve Ördek (Tasarım ve Suç Kitabından Alınmıştır.)	50
Şekil 6.2. A Machine for Metropolitan Bachelors ve Downtown Athletic Club Plan ve Kesiti. (<i>Delirious New York</i> Kitabından Alınmıştır.)	51
Şekil 6.3. Guernica, Pablo Picasso, 1937 (URL-9)	61
Şekil 6.4. Le Palais Royal, 1815 (URL-10)	64
Şekil 6.5. Towers and Court of Fountains Luna Park,	69
Coney Island, N.Y. 1915 (URL-11)	69
Şekil 6.6. Radiant City, 1924 (URL-12)	70
Şekil 6.7. The City of the Captive Globe, 1972 (URL-13)	71
Şekil 6.8. Apres L'amour, 1975, by Madelon Vriesendorp (URL-14)	72
Şekil 6.9. Freud Unlimited by Madelon Vriesendorp (URL-15)	72
Şekil 6.10. Rendez-vous With Destiny (<i>Delirious New York</i> Kitabından Alınmıştır)	74
Şekil 6.11. Latting Observatory Tower, 1853 (URL-16)	76
Şekil 6.12. Luna Park Tower, 1904 (URL-17)	77
Şekil 6.13. Globe Tower, 1906 (URL-18)	77
Şekil 6.14. Zeebrugge Sea Terminal, OMA (URL-19)	79
Şekil 6.15. Babil Kulesi, Pieter Bruegel The Elder, 1563 (URL-20)	79
Şekil 6.16. Zeebrugge Sea Terminal Kesit, 1989 (URL-21)	79
Şekil 7.1. Ceci N'est Pas Une Pipe. (Les Deux Mystères), Magritte, 1966 (<i>This is not a Pipe</i> Kitabından Alınmıştır.)	91
Şekil 7.2. (Çizgi Romanı Anlamak Kitabından Alınmıştır)	92
Şekil 7.3. (Çizgi Romanı Anlamak Kitabından Alınmıştır)	92
Şekil 7.4. Oz Büyücüsü Karakterleri (URL-23)	93
Şekil 7.5. Göster ve Anlat (Çizgi Romanı Anlamak Kitabından Alınmıştır)	94
Şekil 7.6. (<i>Yes is More</i> Kitabından Alınmıştır)	94
Şekil 7.7. W 57 West Projesi Sıralı Diyagramları (URL-24)	96
Şekil 7.8. Kistefos Museum Projesi Sıralı Diyagramları (URL-25)	96
Şekil 7.9. Villa Gug Projesi Sıralı Diyagramları (URL-26)	96
Şekil 7.10. (<i>Yes is More</i> Kitabından Alınmıştır)	97
Şekil 7.11. The Danish Pavilion (<i>Yes is More</i> Kitabından Alınmıştır)	98
Şekil 7.12. Arlanda Otel Projesi (<i>Yes is More</i> kitabından Alınmıştır)	102
Şekil 7.13. BIG'in Tasarım Sürecini İfade Eden Tek Bir Yer İçin Hazırlanan Öneriler (Prototipler) (<i>YES is More</i> Kitabından Alınmıştır.)	104
Şekil 7.14. Ren Building'e Ait Diyagram (URL-28)	105
Şekil 7.15. Dağ Evleri Projesi (URL-29)	107
Şekil 7.16. Dağ Evleri Projesi Kesit (URL-30)	107

Şekil 7.17. Copenhill Ski Slope Projesi Diyagramı (URL-31).....	108
Şekil 7.18. Copenhill Ski Slope Projesi (URL-32)	109
Şekil 7.19. Devletin Kaygan Mekanı (Göçebe Zihin) ve Devletin Pürtüklü mekanı (Uzamsal Çizgilere Sahip Zihin) (Çizim Yazara Ait).....	110
Şekil 7.20. Esir Küre Şehrinin Anahtarı (City of the Captive Globe) (URL-33) ..	113
Şekil 7.21. (<i>Yes is More</i> Kitabından Alınmıştır-Yazar Tarafından Düzenlenmiştir)	116
Şekil 7.22. (<i>Yes is More</i> Kitabından Alınmıştır)	118

1. GİRİŞ

Bugünün mimarlık söyleminin gündemi, ‘’kuram sonrası (*after theory*) ’’ veya post-eleştirel (*post-critical*) olarak tarif edilen tartışmalarla şekillenmektedir. 90’larda, küreselleşme ve kurumsallaşma bağlamında izlenen neo-liberal politikalar, ekonomik atılımlar ve hızlı büyüme ile bunların gezegende oluşturduğu etkiler (küresel ısınma, göçler, kaynakların tükenmesi, vb.) eksenindeki gelişmelerle, mimarlık disiplini içinde, bu problemlere pratik ve hızlı çözüm sağlayacak pragmatik eğilimlerin başladığı; kuramsal etkinliğin ve doğal olarak eleştirel yaklaşım zayıfladığına dair görüş hakim olmaya başlamıştır. Post-eleştirel söylemin, kurama araçsal bir nitelik kazandırma önerisi bağlamında, mimarlık için yeni kuramsal ‘’yazma aracı’’ ve tasarım metodu olarak diyagram önerilmiş; kuram ve pratiğe dair düşünceler diyagram mefhumu bağlamında yeniden yapılandırılmıştır.

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Çalışmanın amacı, öncelikle mimarlığın tarihsel süreçte yazma ve yapma kovalamacasının, diyagram mefhumu gündeme gelene kadar, diyagramı önceleyen arka plana dair bir okuma yapmaktır. Sonrasında ise diyagramın bir düşünme yöntemi olarak kullanıldığı ve mimarlık nesnesini koşullayan bir şekilde diyagramatik indirgemeciliğe büründüğü iki durumu, çağdaş mimarlığa dair iki metin üzerinden (*Delirious New York* (1978), *Yes is More* (2006)) inceleyerek diyagramın güncel kuram ve yapma pratiği içindeki işleyişini ortaya çıkartmaktır. Bununla birlikte, söz konusu iki metnin biçimsel yapısıyla, bu metinleri üreten mimarların (Koolhaas ve Ingels) pratik etkinlikleri arasındaki izdüşümler araştırılacaktır.

Bu bağlamda, kuram, pratik ve söyleme dair genel bir arka plan oluşturmak amacıyla, tarihsel sahnede teorik etkinliği temellendiren ‘’mimarlık üzerine düşünme’’ olgusunun ortaya çıkışıyla başlayan süreçten, modernizmin inşası, dünya savaşları gibi önemli kırılmalarındaki değişim ve dönüşümler üzerinden geçilerek, bugünün mimarlık söylemini ve üretim biçimini şekillendiren olguların bağlamı tartışılacaktır.

1.2.Çalışmanın Yöntemi

Tezin genel izleğinde kuram, pratik ve söylem kavramlarının üzerinde durulacağı göz önünde bulundurularak, bu kavramlara dair genel açıklamaların yapılması önemli bulunmuştur. 2000 yılı, güncel kurama dair içeriğin diyagram yönünde serimlendiği önemli bir eşiktir. Bu nedenle öncelikle ‘*Mimarlık Kuramı, Söylemi ve Pratiği Üzerine Güncel Tartışmalar*’ adlı ilk bölümde bu kavramlara dair güncel görüşler derlenmiştir. Tezin odak noktalarından biri, bu kavramların anlamlarının tarihsel süreçte geçirdiği değişimlerdir. Bu bağlamda bu bölüm, tezde tartışılması amaçlanan konuya dair bir giriş metni olarak ele alınmıştır.

Literatür araştırmasında teori, pratik ve söylem kavramlarının anlamlarının tarih boyunca değiştiği ve bununla birlikte mimarlığın kuramsal metninin ve yazma eyleminin de sürekli olarak evrimleştiği; ‘yazılı olan’ olma biçiminden farklı metamorfozlara uğradığı tespit edilmiştir. 21.yüzyılda mimarlığa dizimsel kuram metni yerine önerilen ‘yeni yazma biçimi’ olan diyagramatik yaklaşım da dahil olmakla birlikte, tüm kuramsal içeriğin dönüşümü ‘kente okuma’ olgusundaki değişimler üzerinden şekillenmiştir. Bu bağlamda tezin, ‘*Mimarlık Kuramı, Söylemi ve Pratiği Üzerine Güncel Tartışmalar*’, ‘*Modernite Kavramları*’ ve ‘*Yapı: Fark ve Anlam Oyunu*’ bölümlerinde, diyagram olgusuna dair yaklaşımın arka planındaki bilgi araştırılırken, ‘kente okuma’ olgusu bir anahtar olarak kullanılmıştır.

Çalışmanın ‘*Diyagram*’ adlı bölümünde ise, tezde ele alınacak şekliyle diyagram olgusunun genel bağlamına dair açıklamalar yapılmış ve daha sonra ‘*Post-Eleştirel Söylemin Yeni Yazma Biçimi Olarak Diyagram*’ ve ‘*Metin Yerine Diyagram*’ adlı alt bölümlerde diyagram kavramının mimarlık disiplini içindeki kullanımına dair bir okuma yapılmıştır. Bununla birlikte diyagram kavramının da anlamının sabit olmadığı, mimarlık disiplini içerisindeki kullanımının değişim içerisinde olduğu tespit edilmiştir.

Son iki bölümde, ‘*Delirious New York* ve *Yes is More*’ adlı iki çağdaş mimarlık metni ele alınmış; bu metinlerde kullanılan yazım dili, biçim, içerik ve bu metinleri üreten iki mimarın (Rem Koolhaas ve Bjarke Ingels) söylem ve pratiği üzerinden, diyagramatik metodun kullanımındaki değişimlere dair tespitler yapılmıştır.

2. MİMARLIK KURAMI, SÖYLEMİ VE PRATIĞI ÜZERİNE GÜNCEL TARTIŞMALAR

Bu çalışmada 21. yüzyıl, mimarlık kuram ve pratiğine dair düşüncenin değişiminde bir eşik olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla bu bölümde kuram, pratik ve söylem kavramlarının güncel olarak hangi görüşler ekseninde çerçevelendiğine dair bir tartışma yürütme amaçlanmıştır.

Tanyeli (1999), mimarlık bilgisini özne ve nesne olarak iki kategoride ele almıştır. İlk kategori, mimarlığın özne olarak varolduğu, pratik ve söylemi içeren reel mimarlık bilgisinin alanıdır; reel mimarlık bilgisinin alanında, pratiğin gerçekleştiği, mimarlığın toplumsal alandaki faaliyetleri düşünülmelidir. İkinci kategori ise mimarlığın nesne konumunda olduğu, var olanı anlama etkinliğinin yürütüldüğü kuram (teori) bölgesidir. Tanyeli'ye göre kuram, mimarlık pratiğinin belirleyicisi değildir. Kuramsal etkinlik, mevcut durumu anlamaya ve eleştirel bir yaklaşım oluşturmaya yöneliktir; pratik alanda yapılanlar, teori bölgesinde kavramsallaştırılırlar. Buna karşılık Tanyeli (1999) söylemin reel mimarlık bilgisinin tüm unsurlarının bir araya toplandığı görüşler bütünü olduğunu ve mimarlığın özne olarak varlık gösterdiği reel mimarlık alanının kapsamında olduğunu yazmaktadır. Bu görüşe göre söylem, reel mimarlık bilgisinin hizmetindedir ve pratiğin iyileştirilmesine yönelik yaklaşımlar üretmektedir. Tanyeli'ye göre söylem, ikna kabiliyetini esas almalı ve üretilen argümanlarla ‘nasıl bir mimarlık yapmalı?’ sorusu sorulmalıdır. Bu sorular, cevaplarıyla birlikte ikna edici oldukları ölçüde geçerli söylem olarak kabul görmektedirler. Bu görüş doğrultusunda Tanyeli, Le Corbusier'nin metinlerinin, teori değil söylem olduğunu iddia etmektedir. Çünkü bu metinlerde, mimarlık bir nesne olarak değil pratiği koşullayan özne olarak varolmaktadır. Bu nedenle de, kuram evreninde özne olarak var olmaya çalışan mimarlık, söyleme dönüşmektedir (Tanyeli, 1999).

Tanyeli'nin kuram ve pratiğe dair görüşleri, kuram bilgisi üretiminin kapsamında, öncelikli olarak gerçekliğin analizi ve pratiğe yönelik olmayı amaçlamayan olguların üretilmesi gerektiği yönündedir.

Tschumi'ye (2015) göre ise kuram, "sağduyunun karşıtıdır" ve geleneksel söylem her sorgulandığında ortaya teori çıkmaktadır¹. Bu doğrultuda kuramsal bilginin üretiminde sağduyuya has kanıtlama refleksinin yerine, yorumlamaya ve çözümlemeye ihtiyaç vardır. Dolayısıyla Tanyeli'nin görüşüyle paralel bir şekilde Tschumi'nin bakış açısında da, kuramsal alanda mimarlık bir nesne olarak alınmalı ve "mimarlık üzerine" düşünülmelidir. Bu doğrultuda, teori ve kurama dair net bir ayrımın kurulduğu; kuramsal etkinliğin, soyut bir alana çekildiği görülecektir. Daha sonra, kuramsal bir metin olarak ele alınacak *Delirious New York*'da ise, Koolhaas'ın (1978) araştırdığı olguları kuramsallaştırmasının soyut bir etkinlik olmadığı, kuramın direkt olarak pratik bir bağlama yerleştiği, aynı zamanda da, teorinin pratiği koşullandırmadığı, daha çok onu betimlediği ve mimari etkinlik için özgür bir hareket alanı yarattığı görülecektir.

Bu konuda, Tschumi'nin betimleyici ve kuralcı teori ayrımı daha açıklayıcı olacaktır. Tschumi (2015), kuramı yukarıda da belirtildiği üzere, kuralcı veya betimleyici olarak iki kategoride ele almaktadır. Bu bağlamıyla da 19. ve 20. yüzyıldaki kuramsal etkinliğin büyük oranda kuralcı olduğunu ve bunların mimarlığın doğrularını ve yanlışlarını açıklayan araçlar olarak işlediğini ifade etmiştir. Kural koyan teori, belirlenen ilkelerle örtüşmeyen mimarlık düşüncesini, alan dışı bırakmaktadır. Dolayısıyla bu türden düşünceye polislik yapan, onu isteklerle ve yasaklarla yönlendiren kuram, düşüncenin ilerlemesinin önünde engel olmaya başlamaktadır. Tschumi'ye (2015) göre bilgi alanının genişlemesini sağlayan, analiz etmeye yönelik ve yeni bakış açılarını üreten kuramsal etkinlik betimleyici olmalıdır. Kuram, betimleyici bir hale dönüştüğünde ise pratik için vazgeçilemez bir araç olmaktadır. Çünkü betimleyici bir kuram, içeriğinden reel mimarlık alanına dair eylemler, kavramlar ve olgular üretilmesine olanak veren güçlü bir potansiyel haline gelmektedir (Tschumi, 2015).

Easterling (2015) de Tschumi ile benzer şekilde, kuramın ikiliklerinden bahsetmektedir. Easterling'e (2015) göre kuram bilgi yolunu açabildiği gibi bilgi yolunu tıkayabilen bir konuma da gelebilmektedir. Kuram çatışma üretmediğinde, bilgiyi tecrit eden bir biçim halini almaktadır. Bu da teorinin bir tür din veya öğreti

¹ Tschumi (2015) burada eleştirel bilincin yitirilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Tschumi'ye göre sağduyuyla yaklaşılacak her olgu, aklın himayesine girmektedir. Bu nedenle teorik etkinlik için genel kabul görmüş ve üstünde hemfikir olunmuş görünen şeyler üzerine bile tereddütlerle yaklaşılması gerekir.

biçimine büründüğü bir durumdur ki böyle bir aşamada kuram işlevsiz bir hale gelmektedir.

Wigley (2015) ise kuramsal etkinliği, dünyanın karmaşık olaylarının gerisine çekilerek, onun anlamlandırılmaya çalışıldığı bir alan olarak ifade etmektedir. Bununla birlikte bu anlamlandırma sırasında pratik alanda görülemeyen olgular fark edilmekte, bu sayede kuram yeni düşüncelerin ve anlamların oluşması için bir kuluçka makinesi işlevi görmektedir. Bu bağlamıyla, Wigley'ye göre kentlerin günlük sorunları, gezegenin problemleri gibi güncel ya da tekil sorunlarla ilgilenmek ve bunlar üzerine düşünmek, kuramsal etkinliğin gündeminde olmamalıdır. Çünkü tekil problemlerin çözümüne yönelik kuram, bu şekilde aracılaştırılmakta ve bir eylem üretme görevi üstlenmektedir. Bu doğrultuda, problemlerin çözümü için kullanılan kuram, doğal olarak kural koyma mekanizması geliştirmekte ve teorik etkinliğin asıl amacından çıkılmaktadır. Dolayısıyla teori, pratiği kendi içeriğine hapseden bir söylem haline gelmektedir (Wigley, 2015). Bu nedenle kuram geri çekilip, görülenin ötesindeki olguları açığa çıkarmalıdır. Wigley'nin (2015) teori kelimesinin klasik kökenindeki anlamının karşılığı olan , ‘‘görmek’’ (*theora*) eyleminden türettiği ve bunu flaş kavramıyla (*Flash Theory*) açıkladığı düşüncesine göre; bir flaşın patlamasındaki anlık körlükten sonra ortaya çıkan net görüntü, teoriyi oluşturmaktır. Bu bağlamda Wigley, teorik etkinliği ‘‘görme’’ anını yakalayan ve kaosu anlaşılır hale getiren bir alan olarak ele almaktadır. 2000’li yıllara ait genel görüşler ekseninde, teorinin sabit kabul edilen düşünceye dair tereddüt oluşturan, böylece gerçekte görülemeyen olguların görülebilir hale getirildiği ve bu sayede, eleştirel düşüncenin geliştiği bir etkinlik alanı olduğu üzerine hemfikir olunduğu görülmüştür. Bu türden bir teorik etkinliğin gerçekleşmesi için de, teorik etkinliğin üretildiği yerde mimarlığın özne değil nesne olarak çalışması gerektiği bir ön koşul olmuştur.

Bugünün mimarlık disiplinin gündemi, ‘‘kuram sonrası’’ veya ‘‘post-eleştirel’’ olarak tarif edilen düşünce etrafında çerçevelenmektedir². 90’larda küreselleşme ve kurumsallaşma bağlamında izlenen neo-liberal politikalar, ekonomik atılımlar ve hızlı büyüme ile bunların gezegende oluşturduğu etkiler (küresel ısınma, göçler,

² Mimarlığın kuramsal gündeminin belirlenmesinde önemli yere sahip yayınlardan *Oppositions* (1973-84) dergisiyle *Assemblage* (1986-2000) dergisinin 41. sayısı ile bitişini ilan ettiği 2000 yılı ve son olarak da *ANY* (1993-2000) dergisinin yayın hayatını sonlandırması, kuramın bittiğine veya anlamın değiştiğine dair emareler olarak düşünülmüştür. 2000 yılı, eleştiri sonrası olarak tarif edilen dönem için önemli bir eşiktir.

kaynakların tükenmesi, vb.) eksenindeki gelişmelerle, mimarlık disiplini içinde, bu problemlere pratik ve hızlı çözüm sağlayacak pragmatik eğilimlerin başladığı; kuramsal etkinliğin ve doğal olarak eleştirel yaklaşımın zayıfladığına dair görüş hakim olmaya başlamıştır (Sykes, 2010).

Bir başka önemli nokta da, 2000'ler itibariyle mimarlık disiplininin içeriğine, şimdiye kadar hiç olmadığı kadar medya, iş stratejileri, pazarlama kavramlarının dahil olmasıyla, mimarlığın sahasının ve etkinlik alanının sınırlarının genişlemesidir (Vidler, 2008). Bu bağlamda elbette kuram ve pratiğe dair tanımlar ve içerikler de değişmektedir.

Bu çalışmanın yoğunlaştığı konu, kuram, söylem ve pratik kavramlarının tarihsel süreçte ve 21. yüzyıldaki değişen anlamlarına dair olacaktır. “Mimarlık üzerine düşünme”nin tarih boyunca etkin ve pratik bir aracı olmuş olan yazma eylemi ve üretilen kuramsal metinlerin biçim ve içeriklerine dair değişimlerin izlenmesi ise, bu yeni anlamların geçmiş ve bugün ile ilgili kaydını tutmanın en geçerli yöntemlerinden biridir. Hays'ın (2010) de ifade ettiği gibi; “mimarlığın nesnesini üreten yazıdır ya da daha doğrusu, yazı mimarlığın nesnesini o şekilde düşünülebilir hale getirebilir.”

Buna karşın, üretilen her metin, teorik bir etkinlik olmadığı gibi, metinselleştirilmiş söylemin de mimarlığın nesne olarak üretildiği her koşula uyarlanabilecek ve uygulanabilecek bir araç olmadığı, ya da salt tekil üretime özgül olma halini de üretebileceği görülecektir. Bu bağlamda, örneğin; Tschumi'nin *Parc de la Vilette* Projesi (1982-1998), yine kendisinin yazdığı *Manhattan Transkriptlerinden* (*Manhattan Transcripts*, 1981) üretilmiş, sadece *Parc de Vilette* önerisine özgül olan söylemi ürettiği bir durum oluşturmuştur. Dolayısıyla Le Corbusier'nin mimari pratikte birebir uygulamayı esas alan beş ilke söylemi ile, Tschumi'nin transkriptlerindeki söylem arasında da keskin bir fark olduğunun altını çizmek önemlidir. Fakat “metin” mimarlık tarihi boyunca değişen, dönüşen anlamlarıyla kuramsal etkinlik için vazgeçilmez bir araç olmuştur. Bu bağlamda kuram, pratik ve söylem kavramlarına dair anlamlar tarih boyunca evrimleştiği gibi kuramın en önemli aracı olan metnin de “yazılı olan” olma biçiminden farklı metamorfozlara uğradığı görülecektir.

2.1.Mimarlık Üzerine Düşünme ve Yazma Temelleri: Ütopya ve İdeal Kent

İnsanoğlu inşa etmeye başladığından beri, yapı fiziksel bir nesne oluşuyla birlikte, aynı zamanda kendiliğinden bir anlamın taşıyıcısı ve onun somut bir göstergesi haline gelmiştir. Bu nedenle de mimarlık, yapma eylemi kadar düşünme eylemini de içeren; yapma ve düşünmenin birbirini sürekli yakalamaya çalıştığı, zaman zaman ise birbiri yerine geçtiği bir etkinlik olmuştur (Artun, 2012).

Matbaa öncesi dönemde, mitlerin, inançların ve kozmosun soyut anlamlarının tezahürü, formda, sayıda yani salt mimarlık nesnesinde aranmıştır. Çünkü yazı yokken fiziki birer gerçeklik olarak mimarlık yapıtları, aynı zamanda, sembolleri ve kolektif hatırayı koruyan; tarihle kurulan bir tür diyalog ya da ‘hafıza sarayları (*memory palaces*)’³ olmuşlardır (Artun, 2012). Matbaayla birlikte, Antik kaynakların ve Antik mimarlığın bir nesne olarak keşfiyle başlayan süreçte Vitruvius’un *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine*) eseri mimarlığın ilk yazınsal etkinliği olarak kabul edilmiştir. İlk kuramsal eser ise, Vitruvius’un çeşitli dillere tercümesiyle birlikte Rönesans’da, mimarlığın kuram-pratik kategorilerinin oluşturulduğu, Alberti’nin (1443) *De re aedificatoria* (*On Building*) adlı tezidir. Buradan kuram bilgisi ve mimarlık üzerine düşünme ve yazmanın tarihinin, mimarlık tarihi kadar eski olduğu görülmektedir.

Matbaa öncesinde mimarlık kendi başına okunan yekpare bir edimken, Alberti’nin mimarlığı yazma girişimiyle birlikte, daha en başta mimarlık, mimarlığın yazılması (özne olarak mimarlık) ve inşa edilmesi (nesne olarak mimarlık) olarak iki parçaya ayrılmıştır. Bu açıdan mimarlığın yazılması, mimarlık nesnesinin takip etmesi gereken bir üst yönerge olmaya başlamıştır. Dolayısıyla metin, mimarlık nesnesinin yazı öncesindeki tekilliğini parçalamakla birlikte, sürekli bir şekilde onu zayıflatan ve talimatlarla koşullandıran bir konuma yerleşmiştir (Artun, 2012). Bu nedenle mimarlık yapmanın düşüncesi, önce dil düzeyinde gerçekleşmeye başladığında ya da mimarlığın nesnesi bir yönerge olarak yazılı olandakini yakalamaya çalışıldığında; dilden metne ve oradan inşa etme anına gelene kadar, geriye ne kaldıysa, mimarlık edimi o geriye kalan olmaya başlamıştır. O halde yazmak mimarlığı bu denli

³ Cicero’nun geliştirdiği *Loci* yöntemi ya da hafıza sarayı yöntemi olarak bilinen metod, hafızada kalıcı olması istenen bilginin, bilinen bir mekan ve yer üzerinden kodlanmasıdır. Latince’de *Loci*, mekan anlamına gelen *Locus* kelimesinin çoğul formudur.

zayıflatmakta ise, bu noktada, ‘‘mimarlık neden yazmaya ihtiyaç duyar?’’ sorusunu sormak mümkündür.

İnsanoğlu hayal kurduğu sürece, gelecekte neler inşa edeceğine dair ngrleri olacaktır. Yazmak ise, zihindeki hayallerin, maddeleşmesi ve iletilmesi için en pratik araçlardan biridir. Hays (2010) ‘in de ifade ettiği gibi:

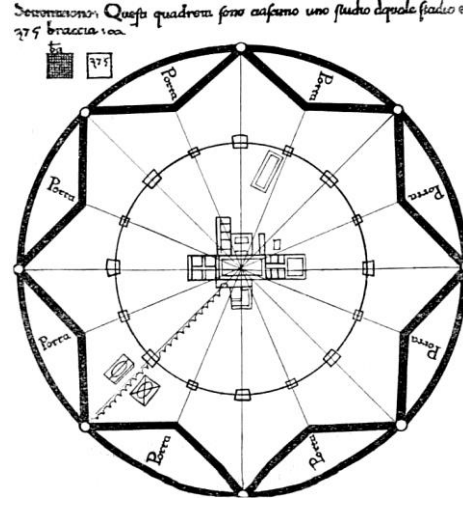
Mimarlık dünyayı zaman ve mekan kategorileri içinde düzenleyen özel bir tür imgelemdir, algılama, görüntüleme ve kavramsallaştırmanın derin bir karışımıdır. Mimarlığın nesnesi yalnızca bir bina kadar basit değildir.

Bu imgelemin en basit ve pratik aracı ise yazmak olmuştur. Bununla birlikte, inşa etmeyle kıyaslandığında yazmak çok daha hızlı ve dolaysızdır. Fakat yazma eylemi, sadece bir düşüncenin dil kurallarına sadık kalınarak gerçekleştiği sözel ifadeleri olarak düşünülmemelidir. Fiziksel çevrenin nasıl inşa edileceğine dair düşüncenin sınırı, çağın yapım yöntemlerinin sınırıyla eşdeğer olduğunda, geleceğe dair bir tasarı, bu tasarımı gerçekleştirebilecek henüz keşfedilmemiş yapım yöntemleri üzerine düşünmeyi gerektirmiştir. Gelecek kavramı ve bununla birlikte, ‘‘nasıl olmalı?’’ sorusu bağlamında gelişen topya⁴ düşüncesinin mimarlık alanına dahil oluşu, kuramsal alanı sahneye koyan başlıca etmenlerdendir.

Rönesans, eski Yunan ve Roma kültürünün yeniden doğuşunu ve Platon merkezli ‘‘idea’’ya ulaşmanın motivasyonunu temel almıştır. Dolayısıyla topya düşüncesinin temeli de, ideal olanı, iyi yeri (*eutopia*) bulma istencinden gelmiştir. Bu bağlamda kuram Rönesans’da, topya ve ideal olana ulaşma düşüncesiyle eş anlamlı düşünülmemelidir (Alsaç, 1978). topyalar, 15. yüzyıla kadar felsefe ve edebiyat alanında yürütülmüş, Rönesans ile birlikte ise fiziksel çevrenin değişimine yönelik düşünceler ilk defa tasarım düzeyinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu alışmalar daha çok ideal kent araştırmalarını içeren; ateşli silahlara, özellikle top atışlarına dayanıklı olabilecek geometrik formlar ve genelde yıldız biçimi kullanılarak oluşturulmuş kent surları denemeleri ile surların oluşturduğu sınır içindeki ışınsal şehir planlarıdır (Alsaç, 1978). Filarete *Sforzinda İdeal Kenti*, ve *Trattato D’arcitettura* yapıtı, Da Vinci’nin şehirciliğin kuramına dair düşüncelerinin yer aldığı *Codex Atlanticus* adlı eseri ve De

⁴ *topya* eski Yunanca ‘‘değil’’ anlamındaki *ou* sözcüğü ile ‘‘yer’’ anlamına gelen *topos* sözcüğünün birleşmesiyle oluşarak ‘‘olmayan yer’’ anlamı vermektedir. Kelimenin ilk ortaya çıkışı ve geleceğe dair çizimler, tasarımlar anlamındaki ilk kullanımı More’un (1516) *Utopia* eseridir.

Marchi'nin ideal kent tasarımları, dönemin çok sayıda önemli düşünsel mimarlık üretimleri arasında örnek olarak vermek mümkündür. (Şekil 2.1)



Şekil 2.1. Sforzinda İdeal Kenti (1465) (URL-1)

Bu kent planları ve kentin geleceğine dair oluşturulan sahneler, kuramsal etkinliğin ve söylemin sadece metin ile değil çizim araçları vasıtasıyla görsel olarak ifade edildiği, tasarım düzeyine ulaşmış örnekler olmaları bakımından oldukça önemli bir veri oluştururlar. (Şekil 2.2)



Şekil 2.2. İdeal Bir Kentin Görünümüne Dair Tasarı (URL-2)

Rönesans dönemindeki düşünsel yazınsal üretimler, çoğunlukla dönemin sorunlarına çözüm olacak işlevsel arayışlar ve uygulamaya yönelik çözümler niteliğindedir. Bununla birlikte büyüyen kentler ve kentlerin birer üretim ve ticaret merkezi haline

gelmeye başlamasıyla birlikte ‘‘kentli’’ olma olgusunun önem taşıması, o dönem kentler hakkında geliştirilen düşünce alanının bu denli yoğun oluşunu da açıklamaktadır. Dolayısıyla kuram, ütopya ve ideal kavramlarıyla birlikte kent ve kentli olma olgusu da mimarlık üzerine düşünsel üretimin başladığı döneme dayanmakla birlikte, bir kenti kurmak ve mimarlığın bizzat kendisi başlangıcından bugüne değin teorik bir edim olarak ortaya çıkmaktadır. 20. yüzyıl başlarına kadar klasik kuram/ ütopya, fiziksel çevrenin kurulmasına yönelik, henüz gerçekleşmemiş fakat uygun şartlar sağlandığında inşa edilmeye yönelik birer ön izleme sunmuştur. Bununla birlikte kuramsal etkinliğin temelleri ve içeriği, Batı merkezli düşüncenin ve dolayısıyla *logocentric* (sözmerkezli) yapının –Dünyanın merkezinin Avrupa olduğu düşüncesinin- kurulumuna hizmet eden bir eksenle kurgulanmıştır. Bu bağlamı Whitehead (1979), "Tüm Batı felsefesi tarihi Platon'a düşülen dipnotlardan ibarettir" şeklinde ifade ederek en basit haliyle özetlemiştir.

Mimarlığın kuramsal yapısı, akıl (*logos*) ve mantıkla (*reason*) açıklanabilen tutarlılıklar ve katılıklar bütünlüğü olmasına dair bir tanımla başlamış ve bu tanım modern mimarlığın 20. yüzyıldaki yükselişinden 1970’lerde kuramın içeriğine yapısalcı eleştirel düşüncenin hakim olmasına kadar sürmüştür. Kurokawa (1989) bununla ilgili şöyle yazmıştır:

Epistemolojinin (bilgibilim) ön koşulu *logos* (akıl) aracılığıyla tek, ideal bir mimarlık kavramını tamamen geliştirmenin olanaklı olmasıdır. Bu akıl merkezli görüş hem Batı metafizik geleneğinin, hem de modernizm’in dayanak noktalarından biridir.

Dolayısıyla modern mimarlığın kuramsal kodları, Rönesans’da tesis edilmiş Batı merkezli, neo-Platonik felsefe temelli düşünce ekseninde şekillenmiştir. Nitekim Karatani (1995) de, 20. yüzyıl başlarındaki modernist mimarlar için, ‘‘Platon’un filozof/ kralının ete kemiğe bürünmüş hali’’ benzetmesini yapmıştır. Bu durum, 20. yüzyıl başında, siyasi erkin, toplumsal, ideolojik aygıtlarını, mimarlığın akıl merkezli yapısının içinde dolaşıma sokarak görünürlük kazanmasında uygun ve pratik bir zemin kurmuştur. 20. yüzyıl başında modern düşüncenin ve endüstriyel toplumun yükselişiyle, ütopya ve kuram içeriği de bu bağlamda yeniden yapılandırılmıştır. Dolayısıyla modern mimarlık her ne kadar yeniliğe, ilerlemeye dair optimist bir

hareketin projesi olarak başlamış olsa endüstriyel kapitalizmin de bir projesi haline gelmesi uzun sürmemiştir⁵. Hasol (2000) bununla ilgili olarak şöyle yazmıştır:

Modern Mimarlık'ın, sivriliş döneminde (1910-33) at başı giden iki ana ütopyası vardı. Birincisi, endüstriyel üretimin olağanüstü gücünden yararlanarak toplumu değiştirmek, yaratıcı güçleri serbest bırakarak "yeni insan"ı yaratmak idi. İkincisi ise mimarlığın, endüstriyel nesne tasarımıyla şehirciliği de içine alacak geniş bir yelpazede her şeye egemen olmasıydı. Dönemin mimarlık akımları bu temel anlayışla gelişip ortaya çıktılar.

"Yeni insan", endüstriyel kapitalizmin yeni insanıdır. Tasarlanan bu "yeni insan", aklıyla doğayı tahakküm altına alan, yine aklıyla her şeye sahip olabilecek olandır. Bu şekilde yeni bir toplumsallık biçimi ortaya çıkmıştır. Kent de bu yeni toplumsallığın üretildiği bir yaşam alanı haline gelmiştir. Bununla birlikte, bütünlüklü kent düşleri gibi, bu kentlerin içinde yaşayacak insanın da bir özne olarak inşa edilebileceği mefhumu söz konusu olmuştur. CIAM metinleri, Le Corbusier'nin homojen ve evrensel *modulor* insanı ile Paris tarihi merkezini tamamen yıkmayı öneren *Plan Voisin* ve benzer şekilde *Ville Contemporaine*, *Ville Radieuse*' ün ve bu dönemdeki diğer birçok kent planı tasarımlarının ve kent ütopyalarının mantığını, endüstriyel kapitalizmin tesisi şeklinde okumak mümkündür.

Hasol'un (2000), modern mimarlığın ikinci ütopyası olarak belirttiği, "mimarlığın her şeye egemen olması" ise şu anlama gelmektedir: 1. Dünya Savaşı sonrası, modernite deneyiminin üretilmesi için, birleşik bir kültür ve bu kültürün üretildiği birleşik bir metropol yapısı⁶ kurma mefhumu belirlemiştir. Bu nedenle o dönemde bir kent kurucu olarak mimar öncüler, bütüncül rasyonel bir toplumu üretmek için, eskinin geleneğinin ürettiği, irrasyonel, bütünlük içermeyen her şeyi ortadan kaldırmakla işe başlamışlardır (Heynen, 1999).

Mimarlığın, idealleştirme ve rasyonelleştirme merkezli düşüncesi, 2. Dünya Savaşı sonrasındaki yıkımla birlikte, rasyonel aklın karşısına irrasyonelin ve psikanalizin; merkezin karşısına merkezsizleştirmenin (*decentralization*) ve yapı söküm pratiklerinin (*deconstruction*) konmasına kadar sürmüştür. Kartezyen aklın, mimarlık dışında, düşünce boyutunda sorgulanmaya başlaması, 19. yüzyıl sonlarında başlamışsa

⁵ Bu durum daha sonra görüleceği gibi 60'lardan itibaren özellikle Tafuri gibi Venedik Okulu kuramcılarının mimarlığın mevcut kapitalist üretim modeli içindeki hareketine dair düşüncelerinde önemli bir yer edinecektir.

⁶ Söz konusu "birleşik metropol" yapısı, Constantinopolis, Roma, Babil gibi geçmişin bütünlüklü metropollerinin örnek alınarak yeniden kurulması anlamındadır.

da, bu düşüncelerin mimarlık düşüncesini kısmen de olsa etkilemeye başlamasını sağlayan kırılma anı, 1. Dünya Savaşı sonrasındaki (1918) ‘‘ideal’’in, ve rasyonel aklın, modernist düşünceyle birleşerek her şeyi düzelteceği ve savaş gibi olası felaketlerin önünde bir daha gerçekleşmemek üzere engel olacağı kabulünün bir illüzyon olduğunun anlaşılmasıyla yaşanmıştır (Heynen, 1999). Kartezyen düşüncenin, disiplin içinde sorgulanmaya başlaması ile kurama dair çok önemli bir eleştirel uzam açılmıştır.

Postmodern evreye değin diğer bir deyişle, bilgibilimden (epistemoloji), varlıkbilime (ontoloji) geçişe kadar, -mimarlık disiplini bağlamında, kuram ve pratik alanına yapısalcı ve post yapısalcı öğretilerin ve Derridacı yapı sökülüm pratiklerinin dahil oluşuna kadar- eleştirel kuramın sosyolojik ve düşünsel bağlamda –ütopya veya metin düzeyinde- kaldığı görülecektir. ‘‘Anlam nedir?’’ veya ‘‘mimarlığın anlamı nedir?’’ düzeyinde bir ontolojik soruya ulaşana ve semantiği (anlambilim) devreye sokana kadar, mimarlık kent ilişkisi kuramsal ve pratik olarak, tek düzeyli, tek niyetli, monolitik ve çoktan var olan boşlukları doldurulmuş; ‘‘yeni’’ye yer bırakmayan bir biçimde düşünülmüştür.

Mimarlık düşüncesinde anlamın ontolojik olarak bulunma arayışıyla birlikte ise yapısalcı öğretilere başvurulmuş, ya da bir başka deyişle yapı ve sıfır kavramı devreye sokulmuştur. Karatani (1995), ‘‘sıfıra başvurmak, aşkın varlığı ortadan kaldırmaz, onu ikame eder. Sıfır, yapının korunması için olmazsa olmaz koşuldur; fenomenolojik açıdan *cogito*’nun bulunduğu yerdir orası.’’ yazmış ve şöyle eklemiştir: ‘‘Lacan, sıfırın bu kullanımına karşı çıkacaktır elbette.’’ Lacan’ın -ya da genel olarak yapısalcıların- karşı çıkışı, Kartezyen *cogito*’nun ‘‘sıfır’’ının, donduran ve her şeyin bitip tükendiği anlamının karşısına, onu boşluğun ve anlamın üretildiği, parçaların kayarak düzen oluşturduğu bir oyunda olmazsa olmaz bir boş yer (sıfır) olarak almalarıyla ilgilidir. Bu düşünce, yapısalcı düşüncenin mesnet noktası olan yapı mefhumunu oluşturmaktadır. Buna göre, yapı olarak ele alınan her olgunun içinde var olan bir boş yer olarak sıfır, yap-boz oyununun her yeni dizilişinde yeni bir anlamın ortaya çıkmasını sağlayan en önemli araç olarak düşünülmüştür. (Karatani, 1995).

Fenomenolojik araştırmalar 20. yüzyıl son çeyreğiyle birlikte- post yapısalcı düşüncenin etkisiyle- mimarlık ve kentsel üretimin eylem düzeyine ya da reel pratik alanına dahil olduğunda, katı modernist hiyerarşiler ile Kartezyen aklın

tahakkümündeki düşünce sistemleri çözülmeye başlamış; kurama ve metne dair tüm anlam ve içerik de değişmeye başlamıştır. Bu kırılmadan sonra ise endüstri toplumundan bilgi toplumuna geçiş sağlanmıştır (Kurokawa, 1989).

Tüm bu kavramların ve ontolojik saptamaların, çağdaş mimarlık kuramını temellendiren kökenleri ise 20. yüzyıl başlarında klasik dönem sosyologlarının, modernite deneyiminin tesis edilmesinin insan üzerindeki sosyo-psikolojik etkilerini kente bakarak araştırmaya başlamaları ile kentin okunabilir bir yapı olarak ortaya konduğu yerde ortaya çıkmaktadır. Bu düşüncelerin mimarlık düşüncesinde anlam kazanmaya başlaması için ise yarım yüzyıl kadar beklemek gerecektir. Dolayısıyla, bu da mimarlık kuram ve pratiğinin, aynı tarihsel anda farklı düzlemlerde gerçekleşebileceğini; bir çağın/dönemin düşünce düzeyindeki mevcudiyetinin, bir sonraki çağın/dönemin eylem düzeyini oluşturabileceği gösterecektir.

Mimarlık düşüncesini ve kuramsal etkinliği başlatan, hareket ettiren ve dönüştüren başlıca etkinlik ise ‘’kenti okumak’’ ile ilişkilidir. Tarihsel süreçte kentten çıkarılan anlamların takip edilmesi, aynı zamanda kuramsal etkinliğin ve söylemin dönüşümünün takip edilmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda bugünün ‘’şimdi’’ sine bakmanın en iyi yöntemlerinden biri bugünü koşullayan geniş bir şimdiye bakmaktır. Geniş şimdiyi oluşturan önemli bir olgu ise modernite ve modernitenin tesisi ile bunların mimarlık düşüncesi üzerindeki izdüşümleridir.

3. MODERNİTE KAVRAMLARI

Heynen (1999) modern sözcüğünün üç anlamının altını çizmiştir; ilki geçmişin zıttını anlatan, şimdi ve güncel anlamı taşır ki bu anlamda Ortaçağ boyunca kullanılmıştır; ikincisi 17. yüzyılda yaygınlaşan ‘‘şimdi’’de olan anlamındaki ‘‘yeni’’ dir; üçüncü olarak ise, 19. yüzyıl’da belirtmeye başlamış, anlık, gelip geçici olana dair karşılıktır. Bu üç anlamın ortak noktası ise ‘‘geçmişin reddine’’ işaret ediliyor olmasıdır.

Modernleşme, endüstriyel kapitalizmin tesis edildiği, toplumsal, sosyo-ekonomik gelişim süreçlerini ifade ederken, modernite, modernleşmenin inşa ettiği yeni toplumsal yapının birey tarafından deneyimlenme bağlamını oluşturmaktadır. Bu deneyimin özü ise bireyin geçmiş ve eski yerine sürekli olarak yeniyi talep ettiği, edeceği bir şekilde temellendirilmiştir. Dolayısıyla, kuramsal boyuttaki inşa modernizm ise bunun pratik izdüşümleri modernite deneyimidir (Heynen, 1999).

Heynen (1999) modernite deneyiminin ele alınışını ise pastoral (*pastoral*) ve pastoral karşıtı (*counter-pastoral*) olarak ayırmaktadır. Pastoral görüş, moderne özgü ikilikleri yok sayarak, onun ekonomik, politik ve kültürel bütüncüllüğünü, homojenliğini ve tamamlanmışlığını onaylamak üzerinedir. Bu bağlamda modernizmin dışı vurumunda da, Rönesans’daki ideal insanın bir benzeri olarak, tek bir evrensel insan modeli bulunmaktadır. Pastoral karşıtı görüş ise modernitenin uyumsuzluklarını açığa çıkartarak, gerçekte olan modernite deneyiminin parçalanmalar ve çeşitliliklerden oluşan heterojen bir yapıda bulunduğunu; bu bağlamda da deneyimin bütüncül bir yapısının olamayacağını iddia etmektedir. Dolayısıyla pastoral karşıtı görüş, bütünlük arzulayan pastoral görüşün karşısında eleştirel bir mesafe almaktadır. Pastoral karşıtı düşüncenin en önemli gözlem aracı ve nesnesi ise kent olmakla birlikte aynı zamanda kent, endüstriyel toplum düşünün ve dolayısıyla modernite deneyiminin inşa edildiği en önemli yer olmuştur.

Bu bağlamda pastoral karşıtı görüşlerin genel eksenini, endüstrinin ve Kartezyen aklın gelişiminin bireyin duygusal ve düşünsel gelişimiyle eş zamanlı ilerlemediği etrafında çerçevelenmeye başlamıştır. Başka bir deyişle, pastoral karşıtı düşünce, modernite deneyiminin, hızlanan dünyadaki çoğalan eylemlerin, bireyin duygu yapılarında

karşılıklarının bulunmadığını, dolayısıyla deneyim ve duygu arasında bir kopmanın ortaya çıktığını iddia etmektedir. Çoğalan eylemlere denk bir duygusal gelişme olmadığında ise bunun insan zihnindeki en basit karşılığı, ‘yabancılık’, ‘yersizleşme’ olarak ifade edilen kavramlar olarak ortaya çıkmıştır.

Dolayısıyla, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlangıcıyla birlikte klasik sosyolojinin ve felsefenin düşünsel eksenini, insanın fiziksel çevresiyle ilişkisi ve mesken- meskensizlik olguları bağlamında, modernite deneyiminin birey üstündeki etkilerinin incelenmesine kaymıştır. Bu bulguların gözlemlenmesindeki en önemli araştırma sahası ise kent olmuştur.

3.1. Sosyo-Psikolojik Metropol

Simmel’den önce, modern yaşamın getirdiği belirsizlik teması 19. yüzyıl’da Baudelaire, Marx ve Nietzsche gibi düşünürler tarafından ele alınmışsa da Heynen’e (1999) göre bu ilgi, olumlamak (pastoral) ile karşıt olmak (pastoral karşıtı) arasında bir ikilemde durmaktadır. 20. yüzyıl, hızlı sanayileşmesinde, endüstriyel kapitalizm ve onun gerçekleşme alanı olarak metropol, metropolde yaşamak ve metropolün etkileri (affektler), insanın iradesini ve kendi üzerindeki kontrolünü zayıflatan bir muamma olmaya başlamıştır (Baker, 1998). Bu konuda sosyolojik bir bağlam yaratarak, metropolün sosyo-psikolojik yapısını ilk defa kuramsal bir çerçevede değerlendiren ise Simmel olmuştur. Heynen’e (1999) göre Simmel, metropol üzerinden modernite deneyimini anlayabilmeyi sağlayan araçları ortaya koymuş, böylece kapitalist iktidarın gerçekleşme mekanı olarak metropol, kuramsal olarak veri sağlayan bir araç haline gelmiştir.

Metropolitan durum ya da kentte yaşamak bir varoluş problemi ortaya çıkartmıştır (Alsaç, 1978). Simmel bu bağlamda, 20. yüzyıl başlarında modern toplumun fiziksel dönüşümlerinden çok, modern toplumun insan üstündeki etkisi ve metropolün⁷ toplum kültürü ilişkisiyle ilgilenmiş ve metropol üzerinden, endüstriyel kapitalizmin ürünleri

⁷ Metropol kelimesinin anlamı için Baker’in (1998) tanımına başvurulabilir; kelime doğrudan ‘Metro’ kelimesiyle yani yer altıyla ilişkilidir. Metropol, yeraltı ve yerüstü yaşantısı ve bu ikili yaşantının birbiri içindeki karmaşık bağlarının olduğu ‘yeri’ tanımlayabilir. Dolayısıyla metropol, basitçe bir yerden bir yere gitmenin, - kaldırımından karşı kaldırıma geçmek gibi- farklı ve çok çeşitli aşına olunan hareketlerin ötesinde örüntülerini oluşturur.

ve araçlarıyla, sosyal yaşantının iç içe geçtiğini fark etmiştir. Bu da yeni bir toplumsallık biçiminin keşfi olmuştur.

Bununla birlikte Simmel (1918), metropolü çoklu iletişim ağları içerisinde sürekli olarak çoğalan canlı bir organizma biçiminde ele almış, böylelikle metropol ortamının, sabit ya da homojen olmadığına dair bir teşhis ortaya çıkartmıştır. Simmel'e göre metropol "modernitenin ve modern toplumsallaşmanın en büyük ve bütüncül göstergesi" olarak bütün kalıpların özetidir. Bu argüman, benzer şekilde Lukács, Benjamin gibi klasik dönem sosyolog ve düşünürlerinin 20. yüzyıl atmosferinde metropole bakma motivasyonlarının mesnet noktasını oluşturmuştur (Gültekin, 2007).

Modern hayatın en derin sorunları bireyin, baş edilmesi imkânsız sosyal güçler, tarihi miras, kendi dışındaki kültür ve yaşam tekniği karşısında varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini korumak iddiasından doğar. İlkel insanın bedensel varoluşu için doğaya karşı giriştiği mücadele son değişimini de geçirerek bu modern biçimine ulaşmıştır. (Simmel, 1918)

Simmel, metropol yaşantısından, psikolojik bir fenomeni olarak ele aldığı "bıkkınlık" (*blasé*) kavramını üretmiştir. *Blasé*, baş edilmesi imkansız sosyal güçler ve maruz kalınan sonsuz değişken uyarıcının etkisiyle, insanın metropolde karşılaştığı şiddet karşısında geliştirdiği bir hayatta kalma mekanizması olarak tarif edilebilir. Burada yaşama motivasyonunu yitirmiş olan değil, aksine hayatta kalma istenciyle bir filtreleme güdüsü geliştiren, bu filtreyle her uyarıcıya tepki vermeyen yeni bir toplumsal zihin söz konusudur. Bu da bireyler üzerinde bir tür yabancılaşma olgusu üretmektedir. Simmel'e göre buradaki esas problem -daha önce de belirtildiği gibi- bireyin kendi duygusal yapılarıyla (öznel) modernitenin akıl yapılarının (nesnel) uyumsuzluğudur. Dolayısıyla modernitenin, sosyal yaşantı ve zihin üzerindeki izdüşümleri, bir gerçeklik sahnesi olarak metropol üzerinden incelendiğinde, modernizmin homojen toplum düşününün temelini olmadığı, aksine bu toplumun heterojenlikten ve parçalılıktan oluştuğu anlaşılmaktadır (Gültekin, 2007).

Heynen'e (1999) göre 20. yüzyıl başlarında artarak beliren bir şekilde bireyin ve toplumun yabancılik semptomları, doğal olarak mimarlığın alanına da doğrudan bir problem olarak dahil olmuştur. Bu bağlamda modernite deneyiminin ve bireyin yapıları çevresindeki hızlı dönüşümlerin bir yan etkisi olarak mesken ve meskenin kaybı olarak tarif edilen olgu, mimarlık söyleminde yer bulmaya başlamıştır.⁸ Örneğin Loos'a

⁸ Meskenin yitirilişi ile ileri bir okuma için bkz. Heiddegger (1971) "Building Dwelling Thinking".

(1931) göre birlik ve homojenlik arzulayan modernist mimarlar, meskeni insan için olanaklı hale getirmek yerine, sürekli bir biçimde onu yeniden tanımlamışlar ve aynı zamanda meskene, içinde yaşayacak kişiler için değişime, düzenlemeye yer bırakmayacak biçimde belirledikleri üslupları dayatmışlardır⁹.

Loos'un düşüncesine benzer türden çoğaltılabilecek argümanlar bağlamında dönemin atmosferi, ev ölçeğinden metropol ölçeğine kadar, dışsal olan (akılsal, fiziksel, nesnel) ve içsel olanın (duygusal, öznel) tam bir bütünlüklü uyumunu tesis etmeye çalışan düşünce ile bu bütünlüğün hiçbir surette kurulamayacağını; ortada derin bir yarıklık oluştuğunu savunan düşünce arasındaki diyalektik ilişki olarak özetlenebilir. Bununla birlikte, 20. yy başındaki sosyologlar ve düşünürlerin, metropol üzerinden modernite deneyimi ile kurdukları kuramsal bağlam, heterojen bir yapının varlığını çözümlerken, aynı dönemdeki mimarlık düşüncesi tam tersine hala homojen ve bütünlüklü bir özneyi, kültürü ve kenti düşlemektedir. Bu nedenle de modern mimarlık kuramı, metropol ekosistemini statik bir oluşum halinde kurgulayarak, onu sabitlemeye çalışmıştır.

Metropolün statik değil aksine dinamik ve sürekli değişen bir yapı olarak okunmaya başlanması, mimarlık söylemine 2. Dünya savaşı sonrasında öncelikle ütopyalar (Archigram, Superstudio gibi gruplar) aracılığı ile dahil olmaya başlamıştır. Ütopyalardan daha önemli ve temelden bir etki ise kuram içeriğine post yapısalcı felsefelerin dahil oluşuyla, metropolün bir "yapı" olarak ele alınması söz konusu olduğunda gerçekleşmiştir. Daha sonra görüleceği gibi, 2. Dünya Savaşı sonrası mimarlık ütopyaları ile başlayan süreçte ve sonrasında 70'ler ve 80'lerin postmodern evresinde, devrimci avangard kökenli 68 jenerasyonu (Rossi, Hejduk, Tschumi, Eisenman, Koolhaas) metropolü ve ızgarayı tekrar bir uğrak noktası olarak ziyaret ettiklerinde, Simmel, Benjamin gibi aktörlerin modernite deneyiminin kavrayışı için bir veri sağlayıcı olarak ortaya koydukları sosyo-psikolojik metropolün zemini, disiplinin kuram-eylem düzeyini oluşturan temel bir araç haline gelmiştir (Hays, 2009).

⁹ Loos'dan (1931) aktaran Heynen (1991).

3.2. Gösteri ve Anlam Krizi

2.Dünya savaşından sonra merkez ve köken fikrine dair inancın gittikçe aşınmasıyla, önce düşünsel, felsefi alanda etkisini gösteren bu değişimin daha sonra, tüm sanat disiplinlerini ve doğal olarak da mimarlığın kavrayışını ve düşünce sistemini yeniden yapılandırmaya başlamıştır. Burada mimarlık adına önemli olan nokta, akıl merkezli Kartezyen *cogito* ve matematiksel mekan anlayışının 20. yüzyıl ortalarında gittikçe sorunlu bir hal almaya başlamasıdır. Kapitalizmin, kültürü himaye altına alması ve kitle iletişim araçlarının sosyal mekanın doğasını ve sosyal mekanı deneyimleyen insan hareketini yeniden yapılandırmasıyla mimarlık disiplini adına bir anlam ve temsil krizi söz konusu olmuştur (Hays, 2009).

20. yüzyıl boyunca modernite deneyiminin ortak teması olarak meskenin yitimi ve yabancılaşma olgularına, nesne olarak mekanın tüketilebilir bir meta oluşu eklenmiştir. Bu noktada, Simmel'in yüzyıl başında endüstriyel kapitalizmle, sosyal yaşantının birbiriyle ilişkisi üzerine ortaya koyduğu yeni toplumsallık teşhisi Debord'un (1967) Marxist eleştirel teorisinde "Gösteri Toplumu (Society of the Spectacle)" olarak adlandırdığı, tüketimin ve onun aracı olarak gösterinin biçimlendirdiği yeni yapıda tekrar açığa çıkmıştır. Bu yeni toplumsal biçimde ise, metalar yerini gösterilerin egemenliğine bırakmıştır, ya da Debord'un (1967) da belirttiği gibi, sermaye imge haline gelecek ölçüde birikmiş ve gösteriyi oluşturmuştur. Bu bağlamda, felsefenin başlıca Marksist temelli düşünürlerinin kuramsal eksenini neo Platonizm eleştirisinden iktidar ve onun gerçekleşme biçimlerinin analizine kaymaya başlamıştır (Işık, 2012).

Konuyla mimarlık açısından yaklaşıldığında da aynı dönemde, -1960'lar- Venedik Okulu kökenli mimarlık tarihçisi Tafuri, modern mimarlık ideolojisi ve kapitalizm arasındaki ilişkiye dair kuramsal bir çerçeve oluşturmaya başlamıştır. Tafuri (1973) *Architecture and Utopia (Progetto e Utopia)* adlı eseriyle, mimarlığın mevcut kapitalist sistem içindeki hareketine dair karamsar bir tablo çizmiş ve bu söylemler ekseninde, disiplin içinde mimarlığın sonunun geldiğine dair bir tema belirlemiştir. Tafuri'nin kötümser tablosunun ötesinde, önemli olan 60'lar itibarıyla mimarlık söyleminde ideoloji kavramının önemli bir ölçüde egemen olmaya başlaması ve mimarlığın toplumsal rolünün ve eleştirel düşüncesinin, yeni dünya düzeninde nasıl bir konum alacağına dair yeni bir tartışma gündeminin kurulmasıdır. Bununla birlikte

Tafari, eleştirel ve devrimci avangardın da karşıt olduğu şeyin bizzat kendisine dönüştüğünü iddia etmiştir. Bu argümanın ortaya çıkışının en önemli sebeplerinden biri de, savaş sonrası atmosferde, avangard kültürün Amerika'ya yerleşmek zorunda kalması ve burada avangard sanatın *Pop Art* ile birleşmesiyle, avangardın devrimci araçlarının meta üreten birer pop imgeye dönüşmesine dayanmaktadır (Burger, 1974; Foster, 2011).

Her ne kadar geçmişin tarihsel avangardı 68 Devrimiyle yeniden canlanmışsa da, özellikle 68 Devriminde devrimci avangardın son hareketi olan Enternasyonal Sitüasyonistlerin, kenti bir oyun parkına dönüştürme istençleri, Burger'ın (1974) ifadesiyle 68 devriminin barikatlarında başlayıp yine barikatlarda son bulmuştur. Dahası, sonrasındaki modern mimarlık düşlerinden çok farklı olmayan sosyalist avangard ütopya da, iç çelişkileri ve mevcut gerçekliklerden arınmış steril dünya tahayülleri nedeniyle amaçlarına ulaşamamışlardır.

Örneğin, Constant'ın (1959-74) 60'lı yıllarda Sitüasyonistlerden ayrıldıktan sonra üzerinde çalıştığı, Heynen'in (1996) ifadesiyle tüketici toplumun yararcı mantığını reddeden üniter şehircilik düşü New Babylon (Yeni Babil) projesi, iktidar mekanizmalarından ve bu mekanizmaların dayattığı normlardan özgürleşmiş bir toplum simülasyonu kurmuştur. New Babylon ütopyası için inşa edilen özne, ya da yeni sisteme egemen olan *homo ludens* (oyun oynayan insan) sistemin üretim dayatmasından kurtulduğu için, sahip olduğu sonsuz boş zamanı istediği gibi kullanabilmektedir. Aynı zamanda, Yeni Babil evreninde geleneksel kimlik edinme ve mesken tutma kavramlarının bulunmamasının yanı sıra, hafıza da bulunmamaktadır (Aşkın, 2018). Dolayısıyla Yeni Babil sakinleri, bu evrende gezinirken, hiçbir olguya karşı -onlarla ilk kez karşılaştıkları için- bağımsızlık kazanamaz olmaktadır.

Fakat burada bir çelişki söz konusudur; Constant'ın ütopyasını sunduğu maketler ve çizimlerden oluşan araçları, modernizmin bütünlüklü –homojen- ve tamamen işleve dayalı bütüncül kent tasarımlardan çok da farklı olmamakla birlikte burada insanların, kendiliğinden hafızasız ve özgür olması beklenmiştir. Bunun yanı sıra burada yaşayanlar için öngörülen özgür insan karakteri iddia ettiğinin aksine, insan doğasına has oluşabilecek farklı düşünceleri ve davranışları görmezden geldiği için oldukça sınırlıdır. Bu nedenle Constant, Heynen'in (1996) aktarımıyla, "kapitalizmin halkla ilişkiler müdürü" gibi benzetmelere maruz kalmıştır.

Yeni Babil'deki temel sorun ve çelişki - ve aynı zamanda avangardın da genel refleksi olan- mutlak özgürleşmenin tüm alışkanlıkların ve normların yıkılarak elde edileceğine dair varsayılan inancın ve değişimin, eş zamanlı şekilde insan doğasında da gerçekleşeceğini varsaymasıdır. Bu açıdan Yeni Babil'in de bir tür bütünlüklü kent düşleyen modernist ütopya olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan, devrimci inançlarla başlayan ütopya, bir yerden sonra mevcut sistemin olumlamasına dönüşmektedirler.

Tafuri'ye göre bu, devrimci araçların geç kapitalizmin mantığı içerisinde felce uğramasının göstergesidir¹⁰. Bu bağlamda Tafuri (1974) bu mevcut durum içinde mimarlığa olası iki yön çizmiştir. İlki, mimarlığın kitle kültürünü kucaklayarak sistemin içinde yol alması ve kendini salt araçsallığa indirgemesi veya ikinci alternatif olarak, mimarlığa artık ihtiyaç kalmadığını kabul etmektir (Hays, 2009)¹¹. Nitekim, mimarlığın salt araçsallığa indirgendiği senaryoda, mevcut kapitalist sistem içinde hareket edildiği ölçüde, mimarlığın devrimci yapısını askıya alması, haliyle eleştirel kuramın zayıflatılması gerekecektir. Başka bir deyişle mimarlığın hem sistemi eleştiren, eleştirel kuramı sürdürmesi hem de pratik anlamda, kapitalizm normlarını kucaklaması onun bir disiplin olan konumunda bir ikilem yaratmaktadır. Dolayısıyla, "mimarlığa olan ihtiyaç" onun toplumsal durum hakkında söz söyleyen ve eleştiren, dolayısıyla sorun çözen ve yönlendiren yapısına olan ihtiyaçtır.

Hays (2009) bu senaryoları "Tafuri'nin çifte açmazı" şeklinde ifade etmiştir. Tafuri'nin argümanları, mimarlığın devrimci araçlarının felce uğradığına dair bir neticenin altını çizmekle birlikte, bu önermeler eleştirel mimarlık kuramının da ölümüne işaret sayılmış ve mimarlığı bir çıkmaza sokmuştur; Hays'e (2009) göre bu ortamda disiplin, inşa edebilmenin koşulu olarak sermayeyle ve dolayısıyla mevcut sistemle ilişkisini askıya aldığı anda, mevcut sistem tarafından dışarıda bırakılmaktadır. Dolayısıyla, sisteme karşı eleştirel mesafe almak en başta gereksiz bir durum yaratmaya başlamıştır¹² (Hays, 2009). Böylece mimarlığın, eleştirel kuramı askıya alarak, mevcut sistem içinde sirküle olması, kitle kültürü ve onun arzularıyla

¹⁰ Tafuri'den (1976) aktaran Jameson (1982).

¹¹ Tafuri'den (1974) aktaran Hays (2009).

¹² Bu durumda mimarlığın kendisi iktidar mekanizmalarının dolaşıma girmek için kullandığı bir aygıt (*apparatus*) haline gelmeye başlamıştır demek mümkündür. Bu aynı zamanda bugünün post-eleştirel söyleminin de arka planında bulunan en önemli temellenmelerden biridir. Bu argüman tezin ilerleyen bölümlerinde detaylıca ele alınacaktır.

ilgilenmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. 50'lerde yükselen Pop'un, mimarlık disipliniyle ilişkisi ve bu ilişkiye tutarlı kurumsal bir yapı kurmaya çalışan *Independent Group* (IG) ile *Archigram*, *Superstudio* gibi grupların söylemlerini bu bağlamda okumak mümkündür. *Independent Group* (IG) üyelerinden Smithsonlar (Peter ve Alison), *This is Tomorrow* (1956) sergisi sonrasında ele aldıkları yazılarda, yeni kitle kültürünün ve onun Pop araçlarının, mimarlığın geleneksel rolü ve anlamını değiştirdiğini, bu bağlamda disiplinin, kitle iletişim araçlarının gücünü ve potansiyelini mevcut sistem içinde yeni duruma uyumlanmak için kullanması gerektiğini yazmışlardır. Banham (1960) da benzer şekilde, *Theory and Design in the First Machine Age* adlı kitabında, kalıcılığın ve standartların artık geçerli olmadığı "ikinci makine çağı" olarak adlandırdığı dönemin ana temasının "imgeleştirilebilirlik" olduğunu iddia etmiştir. Bir diğer önemli nokta da, Banham'ın yeni Pop çağında sanata hakim olan kullan at estetiği olgusunun mimarlık için de geçerli olabileceğini işaret etmesidir¹³ (Foster, 2011).

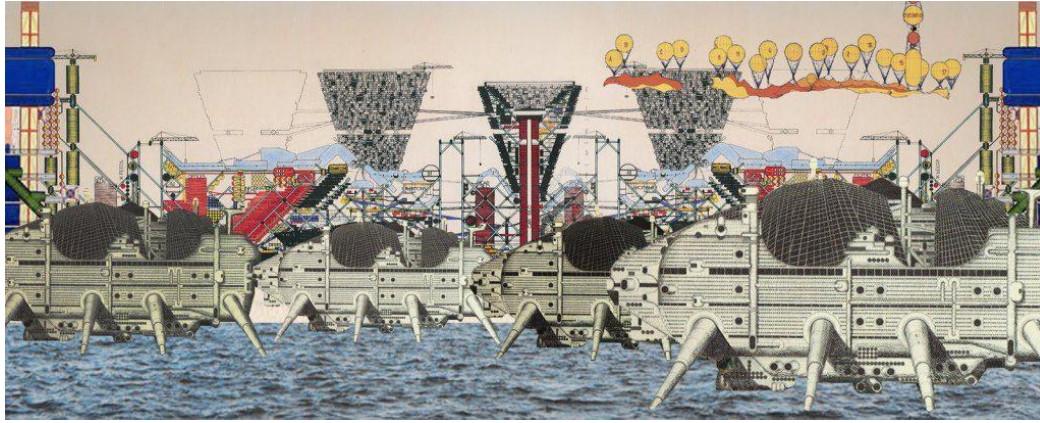
Archigram grubu mimarları da kitle kültürünün temsil araçlarını Pop imgelerini, ve "kullan at"ı, teknoloji ve fanteziyle harmanlayarak tüketilebilir kent olgusuna dair bir dizi kolaj üretmişlerdir. (Şekil 3.1) Bu kolajların önemli olduğu nokta ise, mimarlığın yeni teknoloji ve iletişim dünyasında sirküle olabilmesinin yöntemine dair öngörülerin, gerçekleştirilmeye yönelik olmaması, bunun yerine geleceğe dair fikirlerin Pop kültürünün görsel araçlarıyla inşa edildiği görsel söylemlere dönüşmesidir. Archigramla birlikte 2. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ütopya çalışmaları, kuramın o zamana kadar çoğunlukla mimarlık nesnesini koşullayan kuralcı yapısının, betimleyici bir biçime dönüşümünde önemli bir göstergedir.

Bununla birlikte popüler kültüre has temsil yöntemlerinin, 21. yüzyıl mimarlık ortamında ve özellikle Ingels'in (BIG) söylemlerini ilettiği metin yapısında (*Yes is More*) tekrar ortaya çıktığı görülecektir. 60'larla birlikte dönemin yükselen kitle kültürünün tüketim mekanizmasını harekete geçiren çok önemli bir ideolojik araç haline gelen çizgi roman dilinin, dolaşımda olan pop imgeleri tüketilebilir metalar olarak zihinlere iletmekte çok güçlü bir yeri olmuştur. Dolayısıyla Archigram ekibinin çizgi roman tekniğini kullanarak ürettikleri çalışmalardaki mimari imgeler de ister istemez bir alt metin olarak, "tüketilebilir mekan" göstergesi halini almaktadırlar.

¹³ Banham'dan (1960) aktaran Foster (2011).

Hem Archigram çalışmalarında hem de bugün Ingels'ın (BIG) mimari üretiminde bir temsil yöntemi olarak, tüketilebilir pop araçların ve çizgi roman anlatısı kullanımının, disiplinde ortaya çıkarttığı en önemli problem ise, mimarlık nesnesinin yer ve bağlamla ilişkisinin askıya alınmasına katkıda bulunması olmuştur.¹⁴ Nitekim kapitalist üretimin, mekan deneyimini ve doğasını biçimlendirdiği düzende, yer ve bağlam ilişkisi güçlü olan pratik eğilim ve söylemler, kitle kültürünün iktidar aygıtı tarafından üretilen arzularıyla uyumsuzluklara neden olduğunda sistem tarafından dışarıda bırakılmaktadırlar.

Haliyle toplumun tüketim eğilimleri tarafından benimsenen bir temsil aracı olarak çizgi roman anlatısı ya da pop imgeler dili ve yine sistem tarafından olumlanan yersizlik, kimliksizlik olguları mimari üretimi de bu yönden koşullayan bir biçime dönüşmektedir.



Şekil 3.1. Walking City Archigram, Ron Herron, 1964 (URL-3)

Foster'a (2011) göre mimarlık-Pop ilişkisinin en önemli koşulu, sosyal mekanın, kitle kültürünün arzuları ve tüketim mekanizmaları bağlamında yeniden düzenlenmesidir. Bu da anlamın sadece yüzeyde oluşmaya başladığı, bir yüzey kültürünün ortaya çıkması ve "simgesel" in yükselmesi anlamı taşımaktadır. Bu durum, 70'lerde Pop kentsellik olarak ele alınarak, disiplini simgesele yöneltten söylemlerde daha okunaklı bir hale gelmiştir (Foster,2011). Scott-Brown *Learning From Pop* (1971) adlı metninde, geçmişin geleneksel mekan anlayışının ve gereksinimlerinin yükselmekte

¹⁴ Bu durumun disiplinde hangi problemlere yol açtığı 'Yes is More' adlı bölümde detaylıca tartışılacaktır.

olan iletişim ve teknoloji kültüründeki geçersizliklerini örnek göstererek, mimari duyarlılıktaki değişimleri ilan etmiştir. Bu bağlamda Brown, TV kuşaklarını, reklam panolarını ve *Route 66*'yı kanıt göstererek mimarlığın daha önce terkedilmiş olan simgesele geri dönmesi gerektiğine dair çağrıda bulunmuştur.

Brown'a (1971) göre yeni teknoloji ve iletişim çağında, satın alınan şey nesneler değil, imgelerdir. Dolayısıyla tüketilen şey de imgelerdir. Bu tema, *Learning From Las Vegas* (1977) ile daha da derinleştirilmiş ve simgesel, mimarlık düzleminde kuramsal bir yapı kazanmıştır. Böylece 2.Dünya Savaşı sonrasında, avangard, ideoloji ve kapitalizm arakesitinde, gerçekleşme ve anlam konusunda bir çıkmazda bulunan mimarlık disiplininin ilk uğrağını, kitle kültürünün ve onun temsil araçlarının kucaklanması oluşturmakla birlikte, bu durum beraberinde aynı ölçüde eleştirel kurama mesafe alınmasını ve disiplinin salt araçsallığa ya da tüketilebilir bir imge oluşa indirgenmesine sebep olmuştur (Hays, 2010).

1960'larda resmi kültüre, kurumsallaşmaya ve kurumsallaşan sanata karşı avangard bir hareket gibi başlayan *Pop Art*, tıpkı, Warhol'un pop imgelerle ürettiği çalışmaların, daha sonra ikonik hale gelerek bir meta şeklini alması gibi, bir yerden sonra karşı olduğu şeyin kendisine ya da Foster'ın (2011) ifadesiyle postmodernin manipülasyon aracı olarak onun sahnesine dönüşmeye başlamıştır.

Endüstriyel kapitalizmin atmosferi içinde hem avangard sanatın hem de mimarlığın hareket etme biçimi bir paradoksa dönüşmüştür demek mümkündür. Bu paradoksun çözümü için ise, disiplin içinde diyalektik bir yapının oluşması ve eleştirel projenin geri getirilmesine dair arayışlarla birlikte, ikinci uğrakta, mimarlığın sorusu mimarlığın anlamı üzerine şekillenmeye başlamıştır. Bu arayış, disiplinin halihazırda kapitalizmin sosyal hayatı ele geçiren sistemlerini ve onun güç vektörlerini altüst etmekle ilgilenen post yapısalıcı öğretilerle ilişkiye girmesini bir noktada kaçınılmaz hale getirmiştir. Bu bağlamda, eleştirel projenin gerçekleştirilmesi karşısındaki çıkmazda, mimarlık gündemde süregelen temsil ve anlam sorununa bir çözüm olarak diğer toplumsal disiplinleri de şekillendirmekte olan yapı söküm pratikleriyle; dilbilimsel ve gösterge bilimsel terminolojileri benimsemeye başlamıştır.

4. YAPI: FARK VE ANLAM OYUNU

60'larda Tafuri ile mimarlığın söylemine ideoloji kavramı yoğun bir şekilde dahil olmaya başlamıştır. Bunun sonucunda ise disiplinin temel problematik alanı; kapitalizm ve onun kamusal alanda ya da kentte dolaşıma girme biçimleri içinde ne şekilde veya ne derecede eleştirel tarafta hareket edebileceği ya da ne kadar etkili söylem üretebileceği etrafında çerçevelenmeye başlamıştır.

Endüstriyel kapitalizmin, 2. Dünya Savaşı sonrası avangard sanatı ve kitle iletişim araçlarını, sosyal hayatta dolaşıma girebilme koşulu olarak tahakküm altına almasıyla, kültür ve sanat tüketilebilir bir meta olarak endüstriyelleşmiş bir mekanizma kazanmıştır. Böylece, mimarlığın -geleneksel araçlarıyla -mimarlık olarak toplumla iletişim kurma yöntemleri ile, toplumsallığı ve bireyi inşa etmeye olan inancı, gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçlarının hızlı ve basit iletişim yöntemleri karşısında hantal kalmaya başlamıştır (Foster, 2002).

Bu bağlamda öncelikle ütopyalar ve manifestolarla başlayarak, mimarlık değişen dünyada geçerliliğini yeniden sağlamak ve kitle kültürüne ulaşmak için, bugün de mimarlığın iletişim kurma yöntemleri için önemini sürdürmekte olan Pop'un yeni araçlarıyla kendini yeniden yapılandırma sürecine sokmuştur. 70'lerle başlayarak 80'li yıllarda ivmelenen bir durum olarak mimarlığın eleştiriye, mimarlığın anlamının kaybı bağlamında sorunsallaştırmasıyla, disiplinin eleştirel kuram ve söylem içeriğinin post yapısalcı öğretiler ve yapı sökülüm pratikleriyle disiplinlerarası bir ilişkisi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda, bu bölümde "yapı" kavrayışının mimarlık pratiği ve teorisiyle ilişkisi ve yapı sökülüm pratiklerinin "kentten öğrenme" olgusuyla dolaşıma girdiği genel çerçeve ile, bölüm sonunda bu durumun mimarlık disiplini için ortaya çıkarttığı problematik unsurlar tartışılacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi, meskenin yitimi, kimliksizleşme ve yabancılaşma olguları Sanayi Devrimi ve endüstriyel kapitalizm ile ivmelenen bir biçimde, modernite deneyiminin bir yan etkisi olarak insanın yaşadığı fiziksel çevreyle olan ilişkisindeki kopukluğu bağlamında ortaya çıkmıştır. Bu olgular, Simmel ve Benjamin

gibi sosyologların, yapısalcı bir ele alışla kurdukları yaklaşımlarıyla,¹⁵ özellikle kent ve insan ilişkisi bağlamındaki bulgularında ve keşiflerinde önemli bir yer tutmuşsa da bu yaklaşımlar, mimarlık ve şehircilik disiplinindeki anlamlarını 20. yüzyıl ikinci yarısında post yapısalcı öğretilerin benimsenmesi aracılığıyla bulmuşlardır. Bununla birlikte, 20. yüzyıl boyunca, eleştirel projesinin hareket noktasını merkezin ve köken fikrinin yadsınmasıyla kuran Kıta Avrupa Felsefesi'ndeki post yapısalcı düşünce, savaş sonrası dönemde tüm sosyal disiplinler için ve doğal olarak mimarlık için gittikçe daha anlamlı hale gelmeye başlamıştır (Sykes, 2010; Çelik, 2018).

Batı felsefesini temellendiren aşkın merkezlere ve modernliğin itici gücü Kartezyen *cogito*'ya karşı Hegel, Freud, Nietzsche ve Marx'ın yapısalcı anlamda yeniden okunması ve merkezsizlik (*decentering*), öznenin kovulması gibi temel kavramlarla, modernin aşkın merkezlerine karşı eleştirel bir paradigma ortaya konmaya başlamıştır. (Er, 2011) Bu noktadan hareketle savaş sonrası dönemde, özne ve nesneye dair kavramsal içerikler ve tanımlar genişlemiş, bu eksenle kurama dair bakış açısı yeniden yapılanmaya başlamıştır. Modernin anlatılarının yeniden sorgulandığı ve tanımlandığı postmodern evreyle birlikte, genişleyen yeni kuramsal içerikler ve toplumsal durumun yeni analiz biçimleri, anlam arayışındaki mimarlık için de kritik bir yer oluşturmuştur (Er, 2011; Çelik, 2018).

Bilindiği gibi Saussure' ün (yapısalcı dilbilim) dil bilimsel teorilerle ortaya koyduğu dil yapısı ve dili göstergeler sistemi olarak analiz eden çözümlenmesine dair araştırması, yapısalcılığın başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir (Nar, 2014). Buradaki amaç, karmaşık dil yapılarının belirli bir sistem dahilinde anlaşılmasıdır. Saussure bunu yaparken öncelikle dil (*langue*) ve söz (*parole*) arasındaki ayrımı netleştirmiştir. Buna göre dil bir sistem, söz ise dilin kurallı sistemine uyarak gerçekleştirildiği pratik uygulamasıdır. Bu şu anlama gelmektedir; somut olarak sözün arkasında onu belirleyen soyut toplumsal bir sistem (yapı) vardır. Dolayısıyla dildeki kavramlar arasında gösterge sistemini oluşturan, bir gösteren ve gösterilen ilişkisi bulunmakta ve gösteren-gösterilen arasındaki ilişki kendiliğinden oluşmaktadır. Bu, aynı zamanda dilin tek başına anlamı kuramayacağı anlamına gelmektedir.

¹⁵ Simmel ve Benjamin, genel olarak yapısalcı düşünürler arasında gösterilmezler. Fakat özellikle kent ile düşünceleri okunduğunda, kenti bir yapı olarak düşündüklerine dair oldukça geçerli bir izlenim elde edilmektedir.

Saussure'ün, dili yapı çerçevesinde düşünen yaklaşımı ve özne yerine merkeze yapıyı koyduğu dil anlayışı, tüm sosyal disiplinlerde uygulama alanı bulmuştur (Er, 2011).

18. Yüzyıla kadar düşünce merkezinde her şeyin anlamı olarak Tanrı kavramı bulunmuş, 18. yüzyılda, aydınlanma ve Fransız Devrimiyle bu sefer merkeze insan ve rasyonel akıl yerleşmiştir. 19. Yüzyıla gelindiğinde ise Kartezyen *cogito*'nun yavaş yavaş merkezden atılmasıyla, 20.yüzyılda Freudyen bilinçaltı teorileri ve irrasyonel bilinçaltı merkeze yerleşmeye başlamıştır (Stage, 2016). Saussure'ün çalışmaları, tüm söz konusu merkezlerin dilde yapılanarak mutlak gerçeklikler inşa ettiğini, böylece de aklın tahakküm altına alındığını ortaya çıkartmak üzerinedir. Mutlak gerçeklikler inşa eden bu merkezlerin bir yapı olarak ortaya konması ise; bu sistemlerin çalışma mekanizmasını ortaya çıkartmayı ve sabit gerçeklikler olarak düşünülen olguların anlamlarının dengesizleştirilmesini amaçlamaktadır (Stage, 2016).

Yapı, en geniş anlamıyla, insan, dil, toplum, kent, devlet gibi -Batı düşüncesinde merkez olarak kabul edilen her şey- tüm canlı ve cansız varlıklara işaret eden bir olgudur. Yapısalcı düşünce, yapı olarak ele aldığı merkezlerin birbirleriyle olan ilişkileri ve örgütlenme biçimleriyle ilgilenmektedir. Merkezlerin yapısal olarak anlaşılması için ise görünürdeki somut göstergelerin ötesinde, onları oluşturan soyut alt birimlerin araştırılması esas alınmaktadır. Çünkü yapıyı oluşturan alt birimlerin, hem birbirleriyle hem de yapının bütünüyle direkt bir ilişkisi söz konusudur (Nar, 2014). Öte yandan yapıyı oluşturan alt birimler her bir araya gelişlerinde, yapı içerisinde yeni bir anlam üretmektedirler. Fakat yapı, kendini oluşturan alt birimlerin kümülatif toplamından daha fazlasıdır (Koçyiğit, 2012). Bu fazlalık da anlam olgusunun olduğu yerdir.

Bununla birlikte yapısalcı düşünce, merkezlerin nirengi noktalarını oluşturan özneyi – önce tanrı, sonra insan- yapı içinden çıkartmıştır. Böylece merkeze bağlı olduğu varsayılan özne, yapısalcı teorilerle yersiz-yurtsuzlaşmış (*deferritorialisation, deterritorialisation*) olmakta ve bu da zihnin ve insan deneyiminin özgürleşmesi anlamı taşımaktadır. Başka bir deyişle, anlamı tahakküm altına alan dil, toplum gibi insan da merkezden kovulup yapının dışında tutularak, herhangi dış dünyaya ait nesneden farksız bir konumuna getirilmiştir (Er, 2011). Öznenin bilinçli yitimindeki en önemli sebep ise, Kartezyen Batı düşüncesindeki evrensel özne modelinin yıkımı

ve neo-Planotinizmin alt üst edilmesi yoluyla özgür düşünceyi ve anlamı ortaya çıkartmaktır.

Düşüncenin ve öznenin -Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasıyla- yersiz-yurtsuzlaşma (*deteritoriliazion*) olgusunun asıl önem taşıdığı yer, post yapısalcı düşüncedir (Koçyiğit, 2012). Post yapısalcı düşüncenin, yapısalcı düşünceden temel farkı, yapıyı oluşturan alt birimlerin de tek başlarına, ya da ait oldukları yapının dışına çıkartıldıklarında –yersiz-yurtsuzlaştırıldığında - bir anlam kazanmalarındır. Bu anlam, eski anlamının- çıkartıldığı yapı içindeki anlamının- tamamen değişmesi ve tekrar yerli-yurtlulaştırıldığında ise bambaşka yeni anlamlar ihtiva etmesi anlamına gelmektedir. Bu yaklaşım mimarlık dahil, insanı ve onun fiziksel çevresini ilgilendiren tüm sosyal fenomenleri konu edinen disiplinlere özgü, sorgulanamaz hiçbir düşüncenin ve temelin olmadığını varsayan eleştirel aklın da kavrayışını şekillendirmiştir. Çünkü post yapısalcılık bir felsefe oluşunun ötesinde dünyanın yeniden yorumlanması için yeni bir düşünme ve analiz biçimi ortaya koymuştur (Er, 2011).

Althusser'in öğrencisi ve yapı söküm pratiğini temellendiren post yapısalcı düşünür Derrida'ya göre, Batı felsefesinin temeli dilin zorbalığı üzerine kurulmuş, ya da başka bir deyişle *logocentric*dir (söz temelli). Bu bağlamda Derrida (1966) *logos*'u merkeze alan düşünceyi ve merkezlerin sahip olduğu sabit anlamları alt üst etmek için, dil ve metin üzerinden yapı söküm pratiğini geliştirmiştir. Bu merkezlerin temel mantığı ise, sistemin çalışmasını ve idamesini sağlayan aygıtların (*apparatus*) sistem tarafından sürekli dolaşımda tutulmasıdır. Derrida'ya göre bu merkezleri sabitleyen başlıca kuvvet dildir ve dil de ancak söz ile ifade kazanabilmektedir. Dolayısıyla dilin ve metnin sabitleyciliği dengesizleştirildiği anda, dilin merkeze anlam veren özelliği de geçersizleştirilmektedir ki, bu da yapının oyunudur (Aydınalp, 2017). Bu bağlamda yapısalcılık merkeze yapıyı koyarken, post yapısalcı düşünce merkeze oyunu koymaktadır. Bu, yapıyı oluşturan alt birimlerin bir boş yer vasıtasıyla, dizilişlerinin sürekli olarak yeniden yapıldığı ve her yeni dizilişte yeni anlamın oluştuğu bir oyundur (Karatani, 1995).

Derrida yapıların içlerinde barındırdıkları çelişkileri, ikilikler kurarak sökerek onları bir tür oyun'a davet etmektedir. Bu oyunu kurarken yapılan yapı söküm (*deconstruct*) pratiğinin temel mantığı, yapıyı yok etmek yerine onu analiz ederek, ondan yeni

olasılıkların ve anlamların çıkmasını sağlamak; yapı içinde hareket ederek, onun ifade ettiği anlamları dengesizleştirmektir. Yapı sökümlerinde oluşturulan oyun, dilde sabitlenen anlamın sürekli olarak ertelenmesini dolayısıyla sabitlenememesini sağlamaktadır. Derrida söz konusu ertelenme mefhumunu ya da dilde anlamı erteleyerek gösteren ve gösterilen arasında sürekli tekrarlanan ilişkiyi, *Différance* (ayırım) olarak kavramsallaştırmıştır (Aydınalp, 2017).

Burada gözden kaçırılmaması gerek önemli nokta, yapı sökümlerinde yazma eylemini ve metni edimsel bir hale getirmesidir. Derrida'ya göre Batı felsefesini koşullandıran dil ve dilin kurduğu metne boyun eğ(dir)me sonucu, düşünce tahakküm altına alınmaktadır. Bu nedenle, kendi yapı sökümlerinde, metin hareketli ve hiçbir zaman bir ‘‘oluş’’ta, bir anlamda sabitlenemeyen bir hale getirilmektedir. Böylece, tüm merkezler, söz ve metin yoluyla inşa edilebilir ve yine tüm merkezler aynı metin yoluyla alt üst edilebilir olmaktadır¹⁶ (Stage, 2016).

Post yapısalci söylemin, düşünce alanının gündemini biçimlendirdiği atmosferde, konuya mimarlık disiplini tarafından yaklaşılabilecek olursa, özellikle 1970’lerden itibaren mimarlık düşüncesinde de, modern mimarlığın temel söylemlerinden olan özdeşlik ve Kartezyen anlayışın, eşzamanlı olarak veya onun doğal bir neticesi olarak, toplumsal özdeşliği kuramayacağı anlaşılmaya başlamıştır (Hays, 2009). Dolayısıyla disiplinin tekrar yapılandığı bir mimarlık düşüncesinin tesis edildiği, veya Hays’in (2009) deyişiyle ‘‘mimarlık üzerine düşünen’’ bir mimarlığa geçiş süreci başlamıştır.

Bu süreçte ilk etapta, alışık olunan Avrupa’ya has tipolojik geleneğin geri kazandırılmasına dair söylemler canlandırılmaya çalışılsa da¹⁷, tam bu sırada, büyüyen tüketim toplumunda, kitle iletişim araçlarının kentsel, kamusal mekanı tamamen değiştirmeye başlaması neticesinde geleneğe dönüş umudu da kesilmiştir (Hays, 2009). Mimarlığın kimlik, özdeşlik ve bütüncüllük gibi varsayımsal merkezlerinin ve Kartezyen mekan anlayışının tümünden alt üst edilerek sorgulanması ve bu bağlamda dilbilimsel terminolojilerin etki alanına dahil oluşu, 70’lerle birlikte mimarlık söyleminin gündeminde yer tutmaya başlamıştır. Yeni bir düşünce yöntemi olarak

¹⁶ Derrida (1996) ‘‘Structure, Sign and Play’’ eserinde metin yoluyla yapı sökümlerini pratiğini, ‘‘différance’’(ayırım), ‘‘trace’’(iz), ‘‘archi-écriture’’ (kök-yazı) ve ‘‘gramme’’(yazı) olarak kavramsallaştırdığı araçları kullanır.

¹⁷ Hays (2009) burada Rossi’nin neo-Rasyonalist tipoloji araştırmalarına ve 1966 tarihli *L’architettura della città* (Şehrin Mimarisi) eserine gönderme yapmaktadır.

ödünç alınan post yapısalcı öğretiler, hem mimarlığın hem de kentin yeniden anlamlandırılmasında ve eleştirel bakışın disipline yeniden kazandırılmasında önemli – bu aynı zamanda kısa ömürlü sürecektir - bir eşik olmuştur. Bu dönemde, o zamana kadar birbiriyle aynı düzlemde bir araya gelemeyen teori ve pratiğin birbiriyle olabildiğince yakınlaştırılarak bir praksis alan oluşturması söz konusu olmuştur.¹⁸ Aynı zamanda tarihsel avangardın temsil yöntemlerinin, avangard sonrası, geç avangard olarak yeniden ortaya çıktığı düzlemde, 20. yüzyıl başlarındaki metropol okumalarının ve sosyolojik kuramların yapısalcı bir yöntemle yeniden yorumlanması ve bu kuramlarla, ilk kez mimarlığın ve kentin yapısalcı teoriler çerçevesinde okunabilir bir metin-yapı olarak görülmesiyle, praksis alanda eylem düzeyinde bir hareket alanı ortaya çıkmıştır. Göstergebilim bağlamında okunabilirlik aynı zamanda mimarlığa retorik bir özellik eklemiştir. Bu retorik, mimarlığın yeni bir tür iletişim sağlayıcı olarak; mimarlık nesnesinin onu dolayımlayan özneyle biteviye tekrarlanan ve yenilenen diyalogu, ya da Barthes'ın (1994) anlamsal değil işlevsel anlamda "erotizm" olarak adlandırdığı olgudur.

"Şehir bir söylemdir; bu söylem de dildir" yazan Barthes (1994), *Semiology and The Urban* (Göstergebilim ve Kent) adlı yazısında, kenti göstergebilim dahilinde okuyacak şehircilere bazı önerilerde bulunmuştur. Barthes'a göre istisnaları olmakla birlikte, şehirciler semantik araştırmalar önem kazanana kadar kuramsal anlamda kenti anlamaya yönelik durumu sorunsallaştırmamışlardır. Şehircilerden önce kentin yapısal anlamda okunmasına dair kökenler, Barthes'a (1994) göre kentin sadece anlam olarak var olduğu Antik Yunan'a kadar takip edilebilmektedir.

Bununla birlikte daha yakın bir örnek olarak, yapısalcılardan Levi-Strauss'un *Triste Tropiques* (1955) adlı eserindeki Bororo Köyü anlatımı, semantik bir ele alıştır (Barthes, 1994). Barthes'a göre şehirciler öncesi şehir uzamını en iyi anlatan kişi ise Victor Hugo'dur. *Notre-Dame de Paris* 'in (1831) sık alıntılanan "Ceci Tuera Cela"¹⁹ adlı bölümünde Hugo'ya göre mimarlık sanatı, bir yazı ve dile benzemektedir. Şehir ise kitaptır. Fakat Hugo, "Bu Onu öldürecek" diyerek, "Bu" olarak kitabın "Onu" ya da anıtı (yapıyı) öldüreceğini işaret etmiştir. Başka bir deyişle "taşa yazma" olarak mimarlık, "kağıda yazma" olan kitap karşısında zayıftır (Barthes, 1994). Bu argüman,

¹⁸ Bu argüman tezin "Bir Alet Kutusu Olarak Kuram" bölümünde, Foucault ve Deleuze kuram-pratik teması bağlamındaki tartışmaları üzerinden detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

¹⁹ Türkçe'ye, "Bu Onu Öldürecek" olarak çevrilmiştir.

geçmişin yazı öncesi hafıza saraylarını oluşturan ve tek okunan kitabı olarak mimarlık nesnesinin, basılı eser karşısında zayıfladığı ve itibarının sarsıldığı şeklinde yorumlanmıştır (Barthes, 1994). Bu aynı zamanda Derrida'nın metin ve mimarlıkla olan ilişkisinin anlaşılması için de aydınlatıcı olmakla birlikte, mimarlığın yapma ve yazma arasındaki ilişkisinin en sorunlu noktalarından birine işaret etmektedir. Dolayısıyla, Barthes'a (1994) göre bir şehirci, kente semantik açıdan bakacak olduğunda, kentin bir harita olarak coğrafi gerçeklikleriyle, özne düzeyinde anlamlanması arasında her zaman bir çatışma olduğunun farkında olması gerekmektedir.

Barthes, kentten toplanan sosyolojik, demografik, psikolojik, coğrafi bilgilerin, kente bilimsel bir metodla (dilbilimsel, göstergebilimsel boyutta) bakarken işler kılınması için göstergeler mantığının devreye sokulması gerektiğini önermiştir. Barthes'a göre (1994) şehri gösterenler ve gösterilenler olarak ele alırken önemli olan, gösterilenlerin, gösterenle olan ilişkisindeki kopukluğu ve nedensizliği göz önünde bulundurmaktır. Barthes (1994) aynı zamanda şehir araştırmasının, gösterilenin gösterene üstün olduğu bir eksenle okunmasının yanlış ve gereksiz olduğunu belirtirmiştir.²⁰ Dolayısıyla Barthes, şehri okurken önemli olanın gösterenler olduğunu, çünkü gösterilenler değişse de gösterenlerin değişmediğini vurgulamıştır. Gösterilenle gösteren arasında birbirlerini koşullayan sabit bir ilişki kurulduğunda, bu anlamın donmasına ve düşüncenin hareket etme alanının sınırlandırılmasına sebep olmaktadır.

Mimarlığı dilbilimsel anlamda ele alan önemli örneklerden biri de Baird ve Jenks'in (1969) *Meaning in Architecture* (Mimarlıkta Anlam) isimli çalışmalarıdır. Bu çalışmada Baird ve Jenks, yapının ve yapıyı oluşturan taşıyıcı sistemdeki parçaların - mimari birimlerin- bir araya gelişlerinin fiziksel somut görünürlüklerinin ötesinde, - Barthes'ın göstergebilimini izleyerek- gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında soyut başka anlamların bulunduğunu açığa çıkartmaya çalışmışlardır.

Dilbilimsel yapısalcılığın terminolojileriyle açıklanacak olursa; dil (*langue*) mimarlık, söz (*parole*) de inşa edilen nesne olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda mimarlık, bir dil sistemi olarak anlam yükleyemez ve anlamı belirleyemez olmaktadır. Başka bir deyişle, sözler (mimarlık nesnesi) yapıyı (kent, metropol) oluşturmakta, fakat bu yapı, onu oluşturan sözlerin toplamından ibaret olmamaktadır. Buna göre, her zaman bir boş

²⁰ Bu yaklaşım, aynı zamanda post yapısalcı düşüncenin yapısalcılıktan ayrıldığı önemli bir olgudur.

yer bulunmakta ve bu boş yer de anlamı inşa etmektedir. Dolayısıyla, kentin söyledikleri veya daha doğru bir ifadeyle, ona söylenenlerin anlaşılması ve onun sistemin güç aygıtlarıyla arasındaki ilişkinin kesintiye uğratılması, böylece içindeki farklı olasılık ve anların açığa çıkartılması için, -Derrida'nın metinle yaptığı gibi- yapısalıcı öğretiler bağlamında, kent öncelikle bir yapı olarak kavranmaya başlamıştır. Nitekim Derrida'nın *Parc de la Vilette*'de (1982) Tschumi'yle birlikte ürettikleri göz önünde bulundurulduğunda bizzat kendisinin de mimarlığı bir örneklem aracı olarak kullandığı görülecektir.

Bu bağlamda 70'ler itibariyle post yapısalıcı öğretilerin mimarlık söylem ve pratiğinde bir model haline gelmesiyle mimarlık kavrayışında temelden bir ters yüz olma etkisi yaşanmış; kenti belirleyen ve biçimlendiren olarak düşünülen mimarlık aksine kent tarafında belirlenen bir olgu olarak ele alınmaya başlamıştır. Bu değişimle birlikte, Barthes ve Derrida gibi post yapısalıcı aktörlerin söylemleri üzerinden bir mimarlık belirleyicisi olarak kenti okuma olgusunun, kuram ve pratiği hangi noktaya taşıdığı ise geç-avangardın mimari etkinliği üzerinden tartışılacaktır.

4.1. Mimarlık Belirleyicisi Olarak Kent: Mimarlığın Bilinçdışı Olarak Metropol

Yapı sökülmesi, "geç-avangard mimarlığı" olarak tarif edilen avangard kökenli mimar jenerasyonun (Eisenman, Tschumi, Hejduk, Rossi) mimari etkinliğinde belirgin bir temele oturmuştur (Hays, 2009). Geç-avangardın ilk uğrağının temel nesnesi ise, göstergeler havuzundan oluşan kent olmuştur. Hays'e (2009) göre "geç-avangard, mimarlığın kendi kendini sonlandırma tehdidiyle karşı karşıya kaldığında edindiği biçimdir". Söz konusu biçim, daha önce de belirtildiği gibi, endüstriyel kapitalizm ortamında eleştirel kuramın ve disiplinin söylem üretmesi hususundaki sonlanmaya dair şüpheyi birlikte, mimarlığın eleştirel projesinin geri kazandırılması sürecini tarif etmektedir. Bu süreç ise, Rossi, Eisenman, Hejduk, Tschumi – Hays özel bir nedenden dolayı bu gruptan ayrı tutsa da Koolhaas da bu kümeye dahil edilebilir- gibi avangard kökenli mimar neslinin, avangardın temsil yöntemlerini, anlatı yeteneğini, yapısalıcı öğretilerle birleştirerek mimarlığa ve mimarlığın anlamına dair yeni bir kavrayış ve ele alma biçiminin arayışı olarak özetlenebilir (Van Toorn, 2004/5).

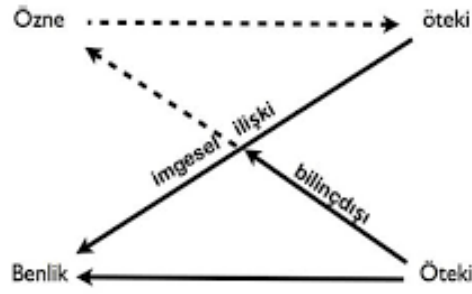
Bunun yanı sıra, Hays (2009) ileri mimarlık uygulamaları dediği geç-avangardın mimarlık ediminde, mimarlığın bu dönemde bir soyutlama düzeyine doğru hareket

ettiğini ve mimarlığın nesnesinin kendi başına ya da dolaysız olarak var olamamaya başladığını ifade etmiştir. Bu dönem, mimarlık olarak mimarlığın kendisinden öte mimarlığın hala var olduğunun kanıtlanma çabası olarak okunmuştur (Hays, 2009). Burada önemli olan nokta geç-avangardın, avangardın devrimci mirasını değil onun temsil araçlarını ödünç almasıdır. Başka bir deyişle Burger'ın (1974) ‘‘avangardın çelişkili mirası’’ olarak tarif ettiği gibi, geç avangard, avangard temsil yöntemlerinin kurumsallaştığı bir dönemi temsil etmektedir.

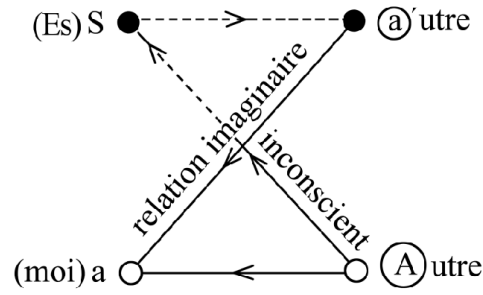
Geç-avangarddaki eleştirel yaklaşım ise, avangardın, sistemi ortadan kaldırma istenci bağlamındaki yıkmaya yönelik devrimciliğinin aksine, post yapısalcılığa has bir şekilde karakter edinmiştir. Söz konusu karakter, içinde bulunduğu yapıyı (sistemi) yok etmeye yönelik değil, bulunduğu yapı (kent, bağlam, yer) içinde hareket ederek, onun kuralları içinde bir oyun alanı tesis etmek ve sürekli olarak bu kuralların anlamını bozmak üzerine şekillenmiştir demek mümkündür. Bu, yapı içerisinde hareket ederek, onun kontrol mekanizmalarının geçersiz kılınması anlamı taşımaktadır ki, mimarlık için bunun sınanabileceği en önemli yer kent olmuştur.

Bu bağlamda, 70'lerin atmosferinde post yapısalcı eleştirel düşünce, mimarlık için hem teori hem pratik anlamında kritik olmuştur. 1970'lerde kitle iletişim araçları, reklam endüstrisi, teknoloji gibi gelişmelerin kamusal alanın ve kent kullanımının deneyim algısını temelden değiştirecek ve dönüştürecek etkiler yapmaya başlamasıyla mimarlık, geleneksel yapım kodları ve geleneksel düşünce sistemiyle bu yeni değişikliklere cevap üretememesi karşısında bir şiddete maruz kalmıştır. Böyle bir atmosferde, geç mimari avangard için, metropol'e post yapısalcı bir anlayışla geri dönülmüş; metropol bir araştırma sahası haline gelmiştir. Dolayısıyla post yapısalcı öğretiler dahilinde kente okumak ve ızgarayı keşif uğrağı haline getirmek 70'ler ve 80'lerde teori-pratik gündemini yeni bir bağlama konumlandırmıştır.

Bu dönem için kateksis nesnesinin artık *Villa Savoye* değil Manhattan olduğunu yazan Hays, geç avangarddaki mimarlık durumunu açıklarken, Lacan'ın L şemasından faydalanarak onu mimarlık düzleminde okumuştur. (Hays, 2009) (Şekil 4.1; Şekil 4.2)



Şekil 4.1. L şeması, Lacan, 1955
(URL-4)



Şekil 4.2. Le schéma L, Lacan (URL-5)

Hays (2009), özellikle, 70'ler ve 80'lerde geç-avangardın teori-pratik etkinliklerinden referans alarak L şemasındaki "Büyük Öteki (A) (*le grand Autre*)"nin 70'lerde kent olduğunu ifade etmiştir. "Büyük Öteki" (A), bir efekt olarak Özne'yi (S) ya da mimarlığı üretmektedir. Bu argümana göre mimarlık, sürekli olarak kent tarafından bastırılmakta ve bir arzu makinesi haline dönüştürülmektedir. Arzunun nesnesi ise ızgaradır ve bir süreliğine yanılsama olarak "Büyük Öteki" olan kentin yerini tutmaktadır. Bu noktada kent aynı zamanda mimarlığı (S) dolaylı olarak arzulan "nesne (a) (*objet a*)" ya, ya da kent düzlemi okumasında ızgaraya doğru yönlendirmektedir. Böylece her yönden kent bir bilinçaltı olarak, mimarlık belirleyicisi haline gelmektedir. Lacan'ın psikanaliz yaklaşımıyla kurduğu; gerçeğin birliğinin (*Unity*) yitirildiği ve ötekinin (*The Other*) keşfedildiği böylece simgesel, imgesel ve gerçeğin ortaya çıktığı şeması mimarlık üzerinden okunduğunda şemadaki "Büyük Öteki (A)" yerine kent gelmektedir. Lacan'ın "bilinçdışı öteki'nin konuşması" dediği "öteki", mimarlığın ötekisi olmakta ve çözümlemede kent, mimarlığın bilinçdışı konumuna gelmektedir. Kente dair bu türden yapısalcı bir kavrayış ve okuma, onu anlamlı, hakim olunabilir bir yüzey haline getirmiştir. Bu kavramayla birlikte ise ikinci bir aşamada kent, yapı sökümü uğratılarak, sahip olduğu paradokslar ve yeni

potansiyel anlamları keşfedilmeye başlanmıştır. Bu nedenle 70ler ve özellikle 80'lerde, metropol mimarlık için en güçlü veri olmuştur. Mimarlık, metropol sistemiyle uzlaşmak ve sonucunda yeni açılımlara kavuşmak için bir araç haline getirilmiştir. Bununla birlikte metropol durmaksızın yeni göstergeler üretirken, ızgara ve ızgaranın tarif ettiği yarı-özerk bölgede mimarlık da kendini durmaksızın yeni biçimlerle ve oluşlarla sentezleyebilme imkanına kavuşmuştur. Bu nedenle özellikle Koolhaas'ın ve Tschumi'nin metropol okumalarını, ızgarayla kurdukları sentaktik ilişkileri, ya da Eisenman'ın otonom mimarlığını disiplin içinde yeni bir praksis alan oluşturma denemeleri olarak okumak mümkündür.

Böylece 70'ler ve 80'ler döneminde teori ve pratiğin birbirine olabildiğince yaklaştırıldığı ve ön koşul olarak eleştirinin ön planda tutulduğu bir etkinlik sürdürülmüştür. Bununla birlikte "mimarlık hakkında" düşünmeyle birlikte, yazmanın da anlamı ve doğal olarak metnin biçimi de değişmiştir. Nitekim bu dönemde mimarlık kavrayışının yeni anlamlar kazanmasıyla eşzamanlı olarak eleştirinin gündemi, katı modernist söylemin düşünceye polislik yapan metnini ve geleneksel temsil yöntemlerini de hedef almıştır. Sabit ve *a priori* metin, hareket ve her defasında yeni anlam üreten metne dönüşmüştür. Metin, Le Corbusier'nin 5 ilkesi gibi pratik uygulamanın ön koşulunu sunan talimatlar yerine, yerleşik ilkeleri kaidelerinden sökmek ve *a priori* anlamları yerinden etmek için dinamik ve üretken bir araç olmaya başlamıştır. Bu da kuramsal bir araç olarak metne yeni ve güçlü bir statü kazandırmıştır. Fakat metinle kurulan bu yaklaşım, bir yöntem ve tasarım sürecinde bir araç olmanın yanı sıra, gittikçe mimarlık temsilinin bizzat kendisi olmaya başlamıştır. Metin yoluyla yapı söküm pratiği, mimarlığın teori-pratik taraflarının gerilimli birlikteliğinde bir anlık uzlaşma alanı yaratmış görünmüşse de, bu durum bir noktada mimarlığı sürekli okunan ve çözümlenen bir olgu olma haline hapsetmeye başlamıştır. Bu dönemde, Hays'in (2010) deyişiyle mimarlık metin olmaya çalışmıştır. Çünkü geç mimari avangardın etkinliğinde, mimarlık nesnesi inşa edilirken, onu okuyacak özne de inşa edilmeye başlanmıştır. Fakat bu varsayımsal bir öznedir ve söz konusu öznenin, mimar tarafından mimarlık nesnesine yüklenen soyut anlamları kavrama yükümlülüğü yoktur. Bu durum da mimarlığın dilbilimsel yaklaşımının zayıf noktası olmakla birlikte, kaçınılmaz olarak geç mimari avangardın karşı olduğu, modern mimarlığın evrensel tek tip özne modeline karşın yine, yeni bir varsayımsal özneyi dikte etmesi durumunu ortaya çıkartmıştır.

Gandelsonas (1973), *Linguistic in Architecture* isimli yazısında, dilbilimsel teorilerin diğer sosyal bilimleri oldukça etkilediğini, haliyle mimarlığı da etkilediğini fakat bu etkilenmenin diğer disiplinlere göre daha kısıtlı olduğunu yazmış ve bu kısıtlı etkilenmeyi iki duruma bağlamıştır. Birincisi dilbilimsel ve semiyotik kavramlara dair bilginin hem sınırlı oluşu hem de bunların mimarlığa transfer edilmesindeki sorundur. İkincisi ise halihazırda mimarlığın teknik pratiğinin ve teorik pratiğinin ne olduğuna dair kafa karışıklığıdır. Bu, teorik modellerin, teknik problemleri çözmek için tanıtılmasındaki veya teorilerin praksis bir düzleme getirilerek eylemsel bir nitelik kazanması konusundaki soruna işaret etmektedir. Kipnis (1990) ise, mimarlık söyleminde benimsenen yapı sökülüm pratiklerinin orijinal mekanizmasının önemini belirtmekle birlikte, bu işlemin, mimarlık nesnesini kendinden öte anlam ifade etmeyen işler üretmeye illettğini düşünmektedir.

Hays'e (2009) göre mimarlığın talep ettiği özerklik ve statükoya karşı gösterdiği direnç ile kendini dilbilimsel stratejilere ve metne indirgediği ya da Mallgrave ve Goodman'ın (2011) "soyut eleştirel akıl yürütmenin hegemonyası" olarak adlandırdıkları yaklaşımın eksenini, 90'lar itibarıyla pragmatizme doğru kaymaya başlamıştır. Bu kaymanın nedeni, kapitalist üretim sisteminin mekan deneyimini üreten ve koşullayan baskı mekanizmalarına tepki gösterme motivasyonunun, gezegenin diğer belli başlı somut sorunları (nüfus artışı, kaynakların tükenmesi, vb.) karşısında, mimarlığın soyut kavramlarının çözüm üretememesidir. Dolayısıyla mimarlığın genişleyen sahasında yeni bir tema olarak "diyagram" veya "diyagramatik olarak" yazmak olgusu belirmeye başlamıştır. Diyagram olgusu, kentten bilgi almanın ve bu bilginin kuramsal etkinliğin yerini almaya başlamasıyla ilişkilidir. Bununla ilgili olarak McMorrough (2008) şöyle yazmıştır:

Postmodernizmin göstergebilimsel (semiyotik) hevesi reddedildikten ve yapı sökülüm tarafından yadsındıktan sonra, dizinselliğin (*indexicality*) ve yorumlamanın çelişkileri eşit derecede tükenmiş görünüyor

Bu modeller yerini -McMorrough'ya göre araştırma (bilgi) kuramının yerini aldıkça-diyagrama bırakmıştır. Bu bağlamda 90'ların ve 2000'lerin post-eleştirel atmosferinde mimarlığın kuramsal eksenini de Derridacı yapı sökülümünden, Deleuze'e ve onun "soyut makineleri" olarak diyagrama doğru bir dönüşüm sürecine girmiştir.

5. DİYAGRAM²¹

Bu çalışmada ele alınan diyagram olgusu, enformasyon ile mimarlık nesnesi arasında biteviye tekrarlanan “oluş” ilişkisini kuran, bir tür teşhis pragmatizmidir (Rajchman, 1998). Bu tür; objektif veya sübjektif olmayan, metin ve form olmak arasında duran; kuramsal etkinliği statik yapıdan dinamik ve üretken bir yapıya dönüştüren; disiplin içinde “soyut makineler” olarak ikame olan bir araç ya da Hays’in (2010) deyişiyle 21. Yüzyıl mimarlığında kuram etkinliğinin yeni yazma biçimidir.

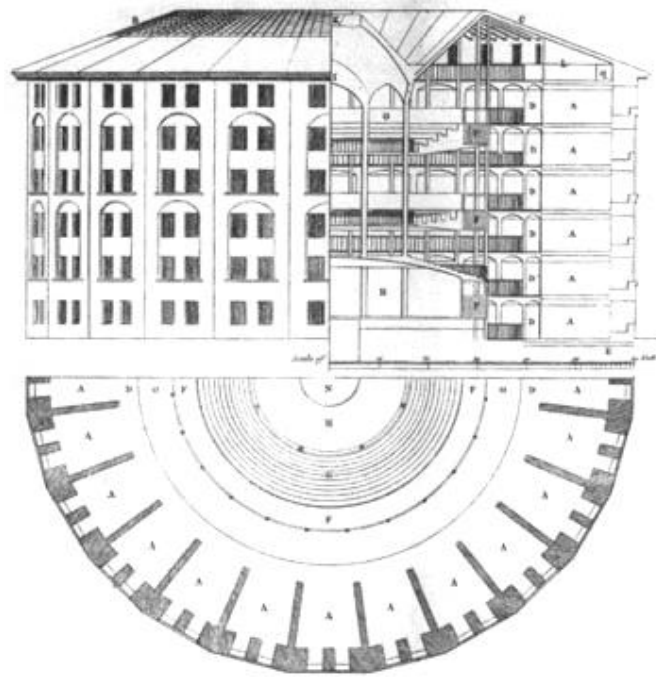
Diyagram, ya da Foucault’nun kullanımıyla *dispositif* (aygıt, tertibat) Foucault metinlerinde, iktidar mekanizmasının işleyişi tahlilinde önemli ve temel bir kavramdır. Bu kavramın diyagram adıyla kavramsallaştırılması ve detaylı analizi ise Deleze’ün Foucault (1986) üzerine yaptığı okumada gerçekleşmiştir. Dahası bu okumada diyagram, Foucault’cu metodu anlamının temel nesnesi haline dönüşmüştür.

Deleuze (1986), Foucault’nun (1975) ideoloji, iktidar ve fiziksel mekan arakesitindeki ilişkiyi araştırdığı, *Disipline and Punish* (Gözetleme ve Cezalandırma) eserinden hareketle, diyagramı iktidarın somut bir hale gelmek için mekanı boylu boyunca katettiği kuvvet ve ilişkiler haritası olarak tanımlamıştır. Foucault (1975) iktidarın disiplin toplumunu kurma sürecinde ortaya çıkan gözetleme mekanizmasını açığa çıkarmak için kurumsal yapıları incelemiş ve buna göre kurumsal mekanın kaçınılmaz olarak toplumsal, politik, ekonomik iktidar yapılarını somutlaştırdığını ifade etmiştir. Bu bağlamda özellikle Bantham’ın 1793 tarihli ideal hapisane modeliyle ilgilenmiştir. (Şekil 5.1) Buradaki hapisane önerisi denetlenenlerin görünür, denetleyenlerin ise görünür olmadığı bir modeli ele almaktadır. Denetlemenin diyagramatik soyut temsili, mimarının sağladığı mekânsal temsil araçlarıyla (kesit, plan) sağlanmakta ve bu sayede bir denetleme makinesinin arketipine dönüşmektedir. Bantham’ın modeli panoptikonun tipik bir örneğidir. Panoptikonu güçlü kılan ise somut bir gözlemci olmasa dahi panoptik yapıdan dolayı gözetlenenin (öznenin,

²¹ Diyagram kelimesi Latince ve Yunancada “*diagramma*” kökünden türemiştir. “*Dia*” ön eki sayesinde, aracılığıyla gibi anlamlara gelmektedir. “*Gramma*” ise yazılı bir şeyin çizgilerle işaretlenmiş ya da geometrik bir figüre dönüştürülmüş hali anlamı vermektedir. Dolayısıyla diyagram en basit anlamıyla “grafik bir figür aracılığıyla gösterilen anlamı vermektedir” (Vidler, 1999).

bireyin) sürekli izlendiği düşüncesine sahip olmasıdır. Bu da Foucault'ya göre iktidar yapısını otomatik olarak işleten bir hale getirmekte ve gözlenmeye dair belirsizlik de itaati daim kılmaktadır. Böylece de 'Disiplin Toplumu' üretilmektedir.

Foucault, kurumsal mekânlardan somut göstergeler ayıklamış ve bu göstergelerin kümülatif toplamının 'Disiplin Toplumu'nu inşa ettiği sonucuna varmıştır. Disiplin Toplumu inşa eden makine, panoptikondur ve panoptikon ise bir diyagram (*dispositif*) haline gelmiştir (Deleuze, 1986). Lambert'in (2013) de ifade ettiği gibi: "Foucault Hapishanenin Doğuşu eserinde, panoptikonu, disiplin toplumunu tarif etmek üzere paradigmatic bir diyagram olarak ele almıştır." Bu, gücün ideal bir forma indirgendiği panoptikon, diyagram mekanizmasının en basit ifadesidir.



Şekil 5.1. Bentham'ın Hapishane Modeli (URL-6)

Deleuze'e (1986) göre her toplumun diyagramları vardır. Dolayısıyla sürekli oluş halindedirler ve bu özellikleriyle formel değil soyutlardır. Deleuze bu nedenle diyagram için aynı zamanda "soyut makine" ifadesini kullanmaktadır. Makine benzetmesi ise, gerçekte makinenin her şeyden önce toplum tarafından üretilmesiyle ilişkilidir. Elbette, buradaki soyut makine benzetmesi, Foucault'nun iktidarı üretenin toplum olduğuna dair okumasına gönderme yaparak, iktidarın da bir makine olarak işlediğini vurgulamak için yapılmıştır:

Bu yeni formel olmayan boyuta ne diyeceğiz? Foucault bir yerde bunun adını en net şekilde koyar: Bu bir “diyagram”dır ... Diyagram artık sessel ya da görsel bir arşiv değil, bütün toplumsal alanı kateden bir kartografi, bir haritadır. Bu bir soyut makinedir (Deleuze,1986).

Burada önemli olan nokta, Foucault’nun iktidar-mekan okumalarında diyagram (*dispositif*) mekanizmasının çalışır olması için, iktidar mekanizmasının, bir mekanda dolaşıma girmeksizin tek başına soyut bir kavram olarak işleyemeyeceğidir. Bu nedenle de somut mekan bir zorunluluk haline gelmektedir.²² Foucault’nun çözümlemesinde, iktidar kuvvetleri tek bir anda, tek bir oluştta sabitlenemezler; bu kuvvetlerin oluşmasının koşulları belirli ilişki ağları içerisinde dolaşıma girilmesiyle sağlanır ki bu nedenle, Foucault burada çeşitli ilişki ağlarından soyut haritalar çıkartmaktadır (Lambert, 2013). Bu ilişkilerden çıkardığı *dispositif*/diyagram Deleuze’e (1986) göre söylem ile pratik arasında veya söylem ve söylem dışı oluşum arasındaki noktada bulunmaktadır. Dolayısıyla en bilinen diyagram örneklerinden biri olan panoptikon, plan ve kesiti bir mimari mekan/nesne olarak tek başına anlam kazanamamaktadır. Onu harekete geçiren soyut bir makineye ihtiyacı vardır. Deleuze için bu, “suskun, kör bir makinedir”. Foucault’nun diyagramı, iktidar, hakikat ve bilgi arasındaki ilişkiye dair bir modeldir. Deleuze’e göre (1986) Foucault, panoptikonu, disiplin toplumunu temsil eden bir diyagram halinde okumaktadır ve bu diyagramlar sadece panoptikona özgü değil aynı zamanda modern toplumların kuvvet ilişkilerini ve stratejilerini gösteren mikro ilişkilerin toplamıdır.

Deleuze’ün tarif ettiği ve kuramsallaştırdığı biçimiyle “soyut makine” olan diyagramın mimarlık disiplini içindeki kullanımıyla ilgili yaklaşım, “*Yapı: Fark ve Anlam Oyunu*” bölümünde üstünde durulmuş olan, Barthes’ın (1994) göstergebilim üzerinden kent okumasına dair düşüncelerinde ele aldığı; kentin gösteren-gösterilen ilişkilerine dair tespitleriyle oldukça yakın ilişkilidir. Buna göre Barthes, kentte gösterenin sabit, gösterilenlerin ise birçok şekilde ortaya çıkabileceğini dolayısıyla bir kent okuması için gerekli olanın göstereni takip etmek olduğunu vurgulamıştır. Nitekim diyagram düşüncesinin temeli de gösterenlerin okunması ile ilgilidir ve bu da Deleuze’ün göstergebiliminin önemli bir aracıdır (Rajchman, 1998).

²² Foucault’nun panoptikon diyagramı tezin ilerleyen bölümlerinde tekrar ortaya çıkacaktır. Bu nedenle burada önemli olan diyagram kavramının bir soyut makine olarak çalışma prensibinin anlaşılmasıdır.

Diyagram gösterenin durmaksızın yaydığı gösterilenlerin arasında dolaşarak, anlamı sürekli olarak yüzer-gezer kılmakta ve bu da anlamların birbirleriyle olan ilişkisel ağlarından oluşan mekanizmayı ortaya çıkartmaktadır.²³

Diyagramın bu yönüyle mimarlıkla ve özellikle eleştirel kuramla olan ilişkisi de aynı dönemlerde -80'ler- başlamıştır. ‘*Mimarlık Belirleyicisi Olarak Kent: Mimarlığın Bilinçdışı Olarak Metropol*’ bölümünde de bahsedildiği gibi, bu dönemde kent artık tamamen bir mimarlık belirleyicisi ya da mimarlığın bilinçaltı konumuna yerleşmiştir.²⁴ En basit ifadesiyle bir gösteren olarak ele alınan mimarlığın tahtına kent yerleşmiştir.

Bu bağlamda mimarlığın en önemli nesnesi kent olmaya başlamış; kentten öğrenmek kuram ve pratik için acil bir konu haline gelmiştir. 1977’de *Learning From Las Vegas*, 1978’de *Delirious New York*, 1981’de *The Manhattan Transcripts* gibi önemli kuramsal metinlerde de görüleceği gibi metropol ve kentten öğrenilenler ile mimarlık kuram ve pratiğini yeniden yapılandırma arayışları bu döneme mesnetlenmektedir. Öte yandan bu dönemde acil olan en önemli başlık kent olmakla birlikte kentten alınan karmaşık ve sürekli değişim halinde olan bilginin, kuramsal bir içeriğe dönüşmesinde geleneksel dizimsel metnin işleyişi ağır kalmaya başlamıştır (McMorrough, 2008). Bu noktada bir veri dönüştürücü olarak diyagramın çalışma mantığı, hem kuramsal metinle ilgili değişiklik için, hem de disiplinde kuram ve pratiği yaklaştırarak, kent dolayımından geçen yeni bir praksis alan kurmak için en uygun araç haline gelmiştir.

Somol (1999) diyagramın geleneksel metin ve temsil araçlarına göre çok daha polemik bir araç olduğunu ve 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra mimari tasarım sürecinde önemli bir konuma yerleştiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda özellikle postmodern söylemin yükseldiği ve post yapısalcı felsefelerin mimarlıkta etkin olduğu 80’li yıllarda aynı dönemi paylaşan Koolhaas, Tschumi ve Eisenman gibi önemli figürler tarafından diyagram, farklı metodolojiler bağlamında kuramsallaştırılarak kullanılmıştır (Stage, 2016).

²³ Bu argüman aynı zamanda Koolhaas’ın *Delirious New York* (1978) eserindeki Manhattan okumasında geliştirdiği metodolojinin temelini kurmaktadır.

²⁴ Kent elbette daha önce de mimarlığın bir bilinçaltı olarak düşünülmüş, Benjamin, Simmel gibi önemli kişiler tarafından bu yaklaşım ortaya konmuştur. Fakat bu düşüncenin mimarlık disiplini içinde kuramsal ve pratik anlamda bir etki alanına sahip oluşu, postmodern evreye denk gelmektedir.

Form ile söylem arasında duran, forma dönüşmeyi sürekli erteleyen diyagramı, Eisenman, kendi otonom (*autonomy*) tasarım sürecini kurmak, disiplinde özerkliği sağlamak ve anlamın sabitlenmemesi için bir özgürlük alanı olarak ele alırken; Koolhaas, *Delirious New York*'da (1978), Manhattan üzerinden yaptığı okumayla ortaya çıkarttığı gökdelen diyagramını *Parc de la Vilette*'de (1982) programı yatayda kurgulayarak elde etmeye çalışmıştır. Tschumi ise diyagramı Transkript'lerinde (1981) çözümlediği New York kent deneyimleri okumasıyla, tasarlanmış ve deneyimlenmiş mimarlık arasındaki paradoksu (disjunction) ortaya çıkarmak için kullanmıştır (Stage, 2016). Koolhaas ve Tschumi'nin kullanımlarında diyagram, form-fonksiyon ilişkisinde sabit anlamları dağıtmak, yeni potansiyeller ortaya çıkartmak için bir araç haline gelmekle birlikte aynı zamanda her ikisi de New York sahnelerini okuyarak, mekanda sosyal deneyimi koşullandıran metropolitan programı analiz etmişlerdir (Stage, 2016).

Nitekim Tschumi'nin diyagram ilişkisi, beden, hareket, olay gibi ölçütlerle mimarlığı yeni bir bağlama ve soyut kavramlara yerleştirmekle ilgili olmuştur. Eisenman'ın kullanımında ise diyagram tamamen özerk bir alanı temsil ve inşa etmek için var olmakta, bu bağlamıyla onun kullandığı şekliye diyagram, mimarlıkta kendine içkin bir durum oluşturmaktadır. Koolhaas ise (1978) diyagramı, sosyal deneyimin koşullandırıldığı metropol ekosisteminden soyut içerikler üretmek yerine, onun bir makine olarak işleyen mekanizmasını ortaya çıkartmak için kullanmıştır.

Dolayısıyla Eisenman ve Tschumi'den farklı olarak Koolhaas'ın metodolojisi, Foucault'nun diyagram metoduyla ya da Deleuze'ün ''soyut makine''siyle daha ilişki olmakla birlikte 21. yüzyıl mimarlığının diyagramla olan bağlamının da temelini oluşturmaktadır.

5.1. Post-Eleştirel Söylemin Yeni Yazma Biçimi Olarak Diyagram

90'lı yıllar itibariyle mimarlık söylemine post-eleştirel ya da teori-sonrası olarak tanımlanan yeni bir düşünce sistemi dahil olmaya başlamıştır. Bu düşüncenin temel iddiası, eleştirel kuramın 60'lar ve 70'lerde politik odaklı ve disiplin-ötesi-dışı (*extra-disciplinary*) olarak temellendiği ve bu temelle gelişen söylem ve pratiğin etkisini ve önemini 90'ların ortasına kadar sürdürebildiği yönündedir (Mallgrave, Goodman, 2011).

Post-eleştirel düşüncenin bir başka önemli vurgusu da geçmişte yapısalcı ve post yapısalcı teorilerle ve dilbilimsel, semiyotik terminolojilerle kurulan eleştirel kuramın, çoğunlukla ‘‘anlam’’ üretmeye odaklandığı ve anlamın temel nesnesinin reel mimarlık nesnesinden çok metin olduğu üzerinedir (Hays, 2010). Hays’e (2010) göre 1970 ve 80’lerde mimarlık önce bir dil sonra ise yazı olma iddiasında bulunmuştur. Fakat dilin yerleşik kuralları vardır ve toplumsal normlara göre çok farklı şekillerde yapılanabilmektedir. Dolayısıyla, mimarlık metne benzemeye çalışırken gittikçe kendini belirli normlarda ve yerleşik ilişkilerde sabitlemeye başlamıştır. Nitekim, mimarlığın metin ve dil ilişkisinin post yapısalcı öğretiler bağlamında, sabit anlamların ortadan kaldırılması ve eleştirel projenin geri kazanılması için gerçekleştiği düşünülürse, sonuç olarak tekrar belirli anlamlarda sabitlenmeye ve kendini tekrar etmeye başlaması, bu projenin başarısızlıkla sonuçlandığına işaret sayılmıştır. Dolayısıyla yazmanın yeni bir biçimi olarak ‘‘diyagram’’ postmodern evreyle birlikte mimarlık söylemine dahil olmaya başlamıştır. Nasıl ki 70’li ve 80’li yıllarda mimarlık söylem ve pratiğinde yapısalcı öğretiler bağlamında, göstergebilim kavramları ve dilbilimsel terminolojilerle yeni bir praksis alan oluşturulmuş ise, 90’lar ve 2000’ler diyagramatik düşünceyle şekillenmektedir. Nitekim Hays (2010) de bunu ‘‘bugünün mimarlığını yazmanın yeni biçimi diyagramdır.’’ şeklinde belirtmiştir²⁵.

‘‘*Architecture as Metaphor*’’ un giriş bölümünde, Isozaki (1995) mimarlığın ilk krizinin 18. yüzyıl sonunda Vitruvius’un *Mimari Üzerine On kitabı*’na dayalı mimarlığın, kutsallaştırdığı bu metine olan inancının yitirilmesiyle başladığını yazmıştır. Isozaki’ye (1995) göre bilgi genişledikçe, gerçek dünya seyahatler yoluyla deneyimlendikçe, Yunan mimarisinin, Vitruvius’un betimlediğinden çok daha farklı olduğu görülmüştür. Bugün de benzer şekilde 21. yüzyılın başlangıcından itibaren, geçmişte metne ve yazıya indirgenen eleştirel teorinin, gezegenin bugünkü karmaşasına cevap üretemez hale geldiği ve bugünün hızlı cevap bekleyen acil durumları için hantal kaldığı düşünülmektedir (Sykes, 2010). Dolayısıyla yeni yazma biçimi olarak diyagram da bu noktada, değişikliklerle eş zamanlı değişen ve karmaşayı düzene koyan yapısıyla, önemli bir konuma sahip olmuştur. Tıpkı Wigley’nin (2015) de mimarlığın kendisini ve kuram etkinliğini eş anlamı olarak düşünerek ifade ettiği gibi, mimarlık mekanizması, sürekli olarak görülemeyenlere görülebilir ve

²⁵ Daha sonra görüleceği gibi *Delirious New York* diyagramatik olarak yazılan bir kuramsal metin olarak ele alınacaktır.

anlaşılabilir düzen vermek, derin tuhaflikları bastırmak, karmaşayı ve tuhaflikları evcilleştirmek istemektedir.

Diyagramı bu bağlamda, özellikle 2000'lerin belirli bir kavramda sabitlenemeyen mimarlık söylemi ve kuramı için yine sabitlenmeyen ve üretici hale gelen bir metin oluşturmayı mümkün kılma çabası olarak okumak mümkündür. Çünkü söz konusu diyagramın Deleuze'ün (1986) "soyut makine" olarak ortaya koyduğu mekanizması, sürekli değişen olasılıklardan bir bilgi matrisi oluşturan biçimde, değişimlerin ve karmaşanın varlığı sayesinde oluşmaktadır. Dolayısıyla geleneksel metin, mevcut gerçek dünyanın değişimlerini yakalayamayacak kadar yavaş kalırken, diyagramı bu değişimle eş zamanlı değişen bir araç olmaktadır. Somol'un (1999) da ifade ettiği gibi performatif (eylemsel) bir aygıt olarak diyagram, belirli koşulları temsil etmeyen, aksine her an yeni koşullara göre tekrar biçimlenen bir yapıdadır. Dolayısıyla gerçek durumla eş zamanlı olarak sürekli bilgiyi işlemekte, söylemsel karşıtlıkları ortaya çıkartmakta ve hiyerarşileri altüst etmektedir.

5.2. Metin Yerine Diyagram

Laegring'e (2017) göre post-eleştirelin gerçek doğumu Somol ve Whiting'in 2002 yılında yazdıkları "Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism" metniyle olmuştur. Somol ve Whiting'in (2002), "projektif (yansıtma)"²⁶ önerileri, 80'li yıllar itibariyle mimarlığın ulaştığı eleştirel konumun – metin içinde, baskın eleştirelilik paradigması olarak kullanılır- ve eleştirinin yüksek dozunun mimarlığı disiplin olarak zayıflattığı argümanına dayanmaktadır. Somol ve Whiting (2002), Hays'in *Perspecta 21*'de (1984) işlediği "eleştirelilik" kavramı üzerinden yaptığı tartışmaya referansla, yazdıkları metnin girişinde, -henüz projektif pratiği önermeden önce- öncelikle mimarlığın metinle olan ilişkisini sorgulamışlardır:

... Metinsellik rejimi altındaki eleştirel mimarlık, çeşitli söylemsel karşıtlıklar arasındaki bir "arada" olma durumuna ihtiyaç duydu. (Somol; Whiting, 2002)

Dolayısıyla projektif pratik önerisinin, "metin" ile yakın bir ilişkisi söz konusudur. Bununla birlikte halihazırda mimarlığın eleştirel projesinin 80'ler itibariyle Hays ve Eisenman gibiler tarafından iki uçlar – Tafuri ve Rowe'u melezlemek- arasında

²⁶ Projektif (*Projective*) kelimesinin kullanılma nedenini, van Toorn (2004/2005), Sarah Whiting'e bir e-posta yoluyla sormuştur; Whiting, kelime içinde proje (*Project*) kelimesini içermekle birlikte eleştirinin ileriye dönük (projeksiyon) yönüne atıfta bulunmak için tercih ettiklerini ifade etmiştir.

dengeye getirilmeye çalışıldığını savunmuşlardır. Fakat bu melezlemenin, etkinleştirilmiş olsa dahi tam olarak süreklilik sağlayamadığının da altını çizmişlerdir. Somol ve Whiting’ göre her ikisi de (Eisenman ve Rowe) disipline özerk bir konum vermeye çalışmışlardır. Öte yandan eleştirel proje, performatif (edimsel, araçsal) bir hale getirilemediği için yeterince başarılı olamamış ve bunun sonucunda eleştirel yaklaşıma dair belirme yerine şeyleşme²⁷ durumu ortaya çıkmıştır (Somol; Whiting, 2002). Bu iddianın temeli ise, eleştiriyi aracılaştırmak (mediated) ve araçsallaştırmak (to instrumentalization, edimselleştirmek) arasındaki farkla kurulmuştur. Somol ve Whiting’e göre eleştirinin aracılaşması “dizinsel (*indexical*)” iken eleştirinin araçsallaştırılması “diyagramatiktir (*diagrammatic*).” Dizinsel projeye örnek olarak metin içinde, Eisenman’ın Le Corbusier’nin *Dom-ino* okuması ve Hays’ın Barselona Pavyonu değerlendirmesi örnek gösterilirken, diyagramatik örnek, Koolhaas’ın New York okuması olmuştur;

Bu New York sahneleri metropoliten bir esnekliğin araçları olarak var olurlar ve öncelikle önemsenecek bir mimarlık değiller; okunmaya değil yeni olay ve davranışları tahrik etmeye, onlara dönüşmeye ve onları kışkırtmaya yönelikler. Gökdelen makinesi bu dünyadaki sanal dünyaların sınırsızca yukarıya uzanmalarına imkan verir ve böylece Michel Foucault’nun heterotopyalar ve hapishanelerle ilgili düşüncelerini genişletir. Gilles Deleuze Foucault’nun Jeremy Bentham’ın Panoptikon’unu yalnızca bir gözetleme makinası olarak görmediğini, daha geniş ve üretken anlamda “belirli bir çoğulluk üzerine belirli bir hareket biçimi dayatan” bir diyagram olarak ele aldığını savunuyor. Koolhaas’ın çerçeve strüktür araştırması da benzer şekilde diyagramatiktir. (Somol; Whiting, 2002)

Koolhaas’ın öne çıkmasının sebebi elbette onun mimarlık okumasını diyagramatik bir yöntemle yapmış olmasıdır. Koolhaas’ın yaklaşımı, kendi jenerasyonunun, dil, metin ilişkisinde ilerleyen söylemlerinin aksine, kuramı dil içinde değil, gerçek yapı içinde bir “olay” olarak üretmek üzerine kuruludur. Dolayısıyla, Somol ve Whiting’in projektif pratik söylemleri de tam olarak Koolhaas’ın mimarlığıyla eşleşmektedir.

Somol ve Whiting (2002), kuramı, kendi kendini onaylayan, bir okuyucuyu varsayan başka bir deyişle mimarlık nesnesini dolayımlayan, özneyi inşa eden bir eleştirellikten,

²⁷ “Belirme ve şeyleşme” (*emergence and reification*), Somol ve Whiting’in metninde şeyleşme (*reification*), niteliksel olanın nicelik haline dönüşürken eksilmesine, anlamını yitirmesine işaret eder. Belirme ise niteliksel olanın niceliğe (*emergence*) dönerken yeni çokluklar üretmesi anlamında kullanılmıştır. *Reification* (Şeyleşme) kelimesinin kökeni, Marx’a dayanmakla birlikte Lukács tarafından sosyolojik bir terim olarak sıkça kullanılmıştır. Kelime bir takım maddi olmayan değerlerin maddileşme sürecinde yitirilmesine işaret eder.

katılıma ve deneyime dahil olan bir eleştirelliğe doğru hareket ettirmeye çalışmaktadırlar. Bu aynı zamanda 70 ve 80’li yılların post yapısalcılık söylemlerini benimseyen ve metin tahakkümü altına giren eleştirel kuramın eleştirisidir. Van Toorn (2004/5) ise bu dönemin dilbilimsel ve metinsel eğilimleriyle çerçevelenen mimarlığının sürekli bir şekilde “bana bakın!, ben eleştirelim! beni okuyun!” dediğini ve bunun söylemsel olarak başarılı fakat mimarlık nesnesi olarak başarısız olduğuna işaret etmiştir.

Somol ve Whiting, katılım sağlayan mimarlığın, okunan mimarlıkla arasındaki farkı tanımlamaya çalışırken, iki tür aktörün oyunculuğu üzerinden bir tarif yapmışlardır. Buna göre, mimarlığın dilbilimsel ilişkilerle yönettiği eleştirel projesine gönderme yaparak, onu “sıcak” ve “yüksek anlatımlı (*high-definition*)” veya katılım talep etmeyen olarak işaret etmişlerdir. Bu yüksek anlatım ise De Niro’nun oyunculuğu üzerinden örneklenmiştir. Somol ve Whiting’e göre, De Niro gibi bir aktörün, büründüğü karakteri inşa etmek için giriştiği mücadele açıkça görünürdür. Çünkü aktör belirgin ayrıntılarla inşa ettiği karakteri, izleyiciye inandırmak istemektedir. Böyle yüksek anlatımlı bir performans, metinsel veya dizinsel kuram ile ilişkilendirilmiştir (Whiting; Somol, 2002).

Whiting ve Somol için mimarlığın 80’ler ve 90’lardaki eleştirel projesi, De Niro’nun oyunculuğu gibi “yüksek-anlatımlı”dır. Diğer tür oyunculuk ise “düşük-anlatımlı (*low-definition*)” ve “serin” olarak performatif oyunculuktur. Bu oyunculukta karakter ve aktör arasındaki ayrım silikleşmiştir. Bu oyunculuk bedenseldir ve aktör bir oyun sergilemekten çok “canlandırmaktadır”. Başka bir deyişle bu oyunculuk katılıma ihtiyaç duymaktadır fakat inandırıcılığı kendindendir dolayısıyla aktör bir nevi oluş haline gelmektedir.

Bu betimlemede, eleştirinin “bir okuyucuyu varsayan” durumuna referans gösterdikleri Eisenman ve Hays’in çalışmaları, yüksek anlatımlı De-Niro oyunculuğuna benzetilmektedir. Koolhaas’ı ise performatif oyuncunun yerinde düşünmek mümkündür. Bununla birlikte Eisenman ve Hays’in çalışmalarına referans verilmesi de tesadüfi değildir. Çünkü Eisenman ve Hays mimarlık kuramının gündeminin belirlenmesi için önemli bir yer tutan *Opposition* (1973-84) ve *Assemblage* (1986-2000) dergilerinin editörlüklerini üstlendikleri yıllarda hem dergi içeriğindeki metinler hem de mimarlık pratiği, dilbilimsel terminolojiler ekseninde

hareket etmiştir. Bununla birlikte, *Assemblage* o kadar önemlidir ki, 41. Sayısıyla bitişini ilan ettiği 2000 yılı ve 11 Eylül saldırıları, mimarlıkta teorinin bittiğine veya anlamının değiştiğine dair dönüm noktaları olarak kabul edilmiştir. Baydar'ın (2016) da ifade ettiği gibi, yapısalıcı öğretileri benimseyen *Oppositions* dergisinin, Saussure gibi dilbilimcileri ve dilbilimsel terminolojileri (gösteren, gösterilen, indeks, ikon) mimarlık disiplinine kazandırmakta çok önemli bir rolü olmuştur. *Assemblage* dergisi ise, *Oppositions*'ın post yapısalıcı versiyonu olarak aynı işlevi sürdürmüştür.

Frichot'ya (2009) göre kuram ve söylemin bu türden dilbilimsel, semiyotik terminolojilerle ve anlaşılması zor soyut düşüncelerle ilişkisi, izleyiciye pasif bir rol vermekte ve bu türden bir etkinlik yeterince geniş çaplı bir etki alanına sahip olamamaktadır. Dolayısıyla 70'li ve 80'li yılların kuramsal eksenini ve kuramın eleştirisiyle olan bağı, anlam arayışı, büyük ölçüde dilbilimsel ya da, okuyucuyu varsayan - metin gibi okunan- bir duruma indirgenmiştir.

Hays (2010) bununla ilgili olarak, "1970 ve 80'lerde mimarlık yazı olmaya çalışmıştır ve önce bir dil olma iddiasında bulunmuştur. Ne var ki dil yerleşik önyargılara ve ilişkilere sahip olan ortak bir sistemdir." yazmıştır. Dilin kurallar örgüsü haline gelmeye yatkın doğasından dolayı metin olmaya çalışan veya metne tabi olan mimarlık tek uzamlı bir yapıya dönüşmektedir. Buna karşın, Somol ve Whiting dizinsel metnin ve bu bağlamda gelişen eleştirel kuramın başarısını yadsımamaktadırlar. Çünkü mimarlık nesnesinin ve düşüncenin anlaşılır hale gelmesi için metin önemli bir araçtır. Fakat bunun yerine bu yaklaşımın şekil değiştirip metin veya dizin yerine diyagramın konması durumunda eleştirel projenin pratik alanda -özellikle 21. yüzyıl atmosferi göz önüne alındığında- daha aktif bir rol oynayacağını iddia etmişlerdir. Bu bağlamda Somol ve Whiting (2002) mimarlık için "katılım"ı ya da performansı merkeze alan önerilerine "projektif (yansıtılmalı) mimarlık" adını vermişlerdir.

Mimarlıkta performans gerçekleştirme ya da "şaşırtıcı bir inandırıcılık" elde etme projesi, düşününsel, temsili ve anlatsal olan eleştirel bir mimarlık pratiğinden, projektif bir pratiğe doğru uzaklaşmayı önerir. Bu projektif programı ortaya koymak piyasa güçlerine teslim olmayı mutlaka beraberinde getirmez, fakat gerçekten de çoklu ekonomileri, ekolojileri, enformasyon sistemlerini ve toplumsal grupları önemser ve yeniden düzenler. (Somol; Whiting, 2002)

Somol ve Whiting'in mimarlık söylemini, temsili ve anlatsaldan, projekteye doğru yönlendirdikleri bu pratiğin en önemli aracı ise, soyut ölçüm dataalarını toplayarak

bunları bilgi matrisleri haline getiren ve onları hem okunabilir hem görülebilir göstergelere indirgeyen ‘‘soyut makine’’ ya da diyagram ve diyagramatik okuma olmuştur.

Bununla birlikte, post-eleştirel söylemde ortaya çıkan diyagram bir buluş değil aksine bir geri dönüştür. Bu geri dönüşün arka planındaki en önemli figür ise Koolhaas olarak gösterilmiştir (Goodman, Mallgrave, 2011). Nitekim Koolhaas, post-eleştirelin ve pragmatik stratejilerin önemli bir figürü olarak gösterilirken hem 2000’li yıllardaki mimarlık söyleminde hem de 2000 öncesi söylemde önemli bir rol oynamıştır (Goodman; Mallgrave, 2011). Dolayısıyla hem bugünün post-eleştirel söylem ekseninde çerçevelenen kuram ve pratiğinin anlaşılmasında, hem de bu bağlamda ortaya çıkan yeni yazma biçimi olarak önerilen diyagramın anlaşılmasında, Koolhaas’ın mimarlığı ele alış biçimi önemli bir örneklemdir. Bu ele alışın temellendiği yer ve Koolhaas’ın söyleminin temel nesnesi ise *Delirious New York: a Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978) ‘dır.

6. DELIRIOUS NEW YORK

Koolhaas'ın 1978 tarihli geriye dönük manifestosu *Delirious New York A Retroactive Manifesto for Manhattan*, hem modern mimarlığın ve şehircilik kodlarının yeniden yorumlandığı hem de geleneksel anlamdaki teorik metnin ve mimarlık hakkında yazma eyleminin yeni biçim kazandığı önemli bir kuramsal metindir. Koolhaas burada, kendine has provakatif edebi tarzıyla, Le Corbusier'nin katı Avrupa modernizminin karşısına, yeni dünya'nın 'tıkanıklık kültürü'nü (culture of congestion) koymakta ve bu yeni kültür tarafından kutsanan yeni normların izini sürerek metropol ekosisteminin diyagramlarını açığa çıkartmaktadır. Koolhaas için çağın Baudelaireyen 'modern hayatın ressamı' benzetmesini yapan Leach'e (2009) göre de *Delirious New York*'da, Koolhaas'ın bir ressam gibi imge-metin manzarası içinde toplumun ve kentin kompleks yapılarını tasvir ettiği retorik metodu, metropolün karmaşık yapılarını net bir grafik olarak anlatmasına yardımcı olmaktadır.

Kitabın alt başlığında da - *A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Manhattan için geriye dönük bir manifesto) - belirtildiği üzere, Manhattan'ın metropoliten durumunun geriye dönük manifestosu, "manifestolardan yaka silkmiş bir çağda manifesto nasıl yazılabilir?" sorusuyla başlamaktadır. Koolhaas'a (1978) göre manifestoların zaafi kanıtlarının olmayışdır; fakat Manhattan'da tam tersi bir durum söz konusudur. Onun kanıtları yaşanan bir gerçeklik olarak mevcuttur fakat bir manifestosu yoktur. Koolhaas ise bu kanıtları toplamak için Manhattan'ı konuşurarak kendi tabiriyle onu bir "hayalet yazar"²⁸ olarak kaleme almaktadır.

Bununla birlikte 20. yüzyıl başlarında, Simmel, Benjamin gibi figürlerin ortaya koyduğu sosyo-psikolojik metropol, Koolhaas'ın okumasında, "şizofrenik tekno-psişik makine" haline gelmektedir (Hays, 2009). Başka bir deyişle, 20. yüzyıl klasik sosyologlarının modernite deneyimi ve metropolle kurdukları ilişkilerle başlayan ve post yapısalıcı düşünceyle birlikte geç avangardın metropolü düşünürken onu, - Deleuzeyen bir tabirle söylenecek olursa- kuramsal topolojik oyun sahası olarak ele

²⁸ *Ghostwriter* (hayalet yazar) ünlü kişilerin kendi otobiyografilerini yazması için görevlendikleri yazarlara verilen addır.

aldığı biçim, Koolhaas'ın yeniden okumasında, kendine has çalışma prensipleri olan bir makineye dönüşmektedir.

Bununla birlikte önemli olan bir diğer nokta, metnin ileriye dönük manifestosunun, 20. yüzyıl modernite deneyimini ve artık geride bırakılmış olan modern mimarlık kodlarının tekrar gözden geçirilerek kurulmasıdır (Foster, 2002). Koolhaas'ın Derlirious New York'u yazdığı yıllar, Hal Foster'ın da ifade ettiği gibi, post-modernin altın çağını yaşadığı tarihlerdir. Fakat kendi kuşağındaki mimarların ürettiği güncel postmodern söylemin aksine, Koolhaas, postmodernizmin modernizme dair reddettiği birçok norm'a geri dönerek, modernizmi post yapısalcı düşünörlere özgü bir yöntemle ele almakta ve mimarlıkta geçmişe ve geleceğe eşzamanlı bir şekilde bakmanın yeni bir biçimini ortaya koymaktadır (Hsu, 2013).

Marx'ı yapısalcı bir yöntemle yeniden okuyan Althusser veya Nietzsche'yi, Bergson'u, Spinoza'yı yeniden okuyan Deleuze gibi, Koolhaas da modernizmi ve onun ürettiği metropolü yeniden okumuş ve burada hala geçerli olduğunu varsaydığı bir takım olguları araştırmıştır. Yapısalcı ve post yapısalcı düşünörlerin geriye dönük yeniden okumalarında ele aldıkları olgudan her defasında yeni anlamlar ortaya çıkarttıkları gibi Koolhaas da geriye döndüğü yerde yeni anlamlar bulmuştur. Öte yandan bu argümandan Koolhaas'ın tamamen postmodernizme tezat bir yaklaşımı olduğu anlaşılmamalıdır. Nitekim post yapısalcılığın önemli bir fikir paydaşı olan postmodernizm de en basit ifadesiyle esasında modernizmin paradoksal yönlerini çözmeye çalışmış ve bu anlamda sürekli olarak modernizmin anlamını sorgulamıştır. Koolhaas ise modernizmin paradokslarıyla birlikte bu paradoksların üretilme mekanizmalarıyla -ya da makinenin kendisiyle- ilgilenmektedir. Dolayısıyla Koolhaas ile mimari geç avangardın ve postmodern söylemin yaklaşımları hem çok benzer hem de çok farklıdır. Hays'in (2009) geç avangarda dair okumasına göre ise Koolhaas bilerek ironik bir şekilde postmodernizme özgü normlardan kaçınmaktadır. Hays (2009) şöyle yazmıştır:

Koolhaas'ın ızgara kullanımı Scott Brown ve Venturi'de olduğu gibi bir geleneksel çoğulculuk güzellemesinden ibaret değildir, ancak Eisenman'ın durmaksızın ertelenen arkeolojisi ya da Tschumi'nin deliliği de değildir. (Hays, 2009)

Bu bağlamda daha önce de ifade edildiği gibi, Hays de Koolhaas'ı geç avangard olarak tanımladığı mimar jenerasyondan bu özel ayrımdan dolayı ayrı bir yerde tutmaktadır.

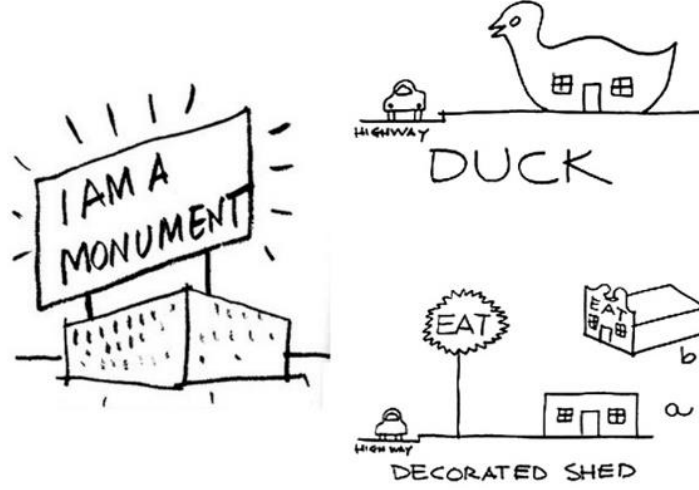
Bir başka önemli ayrım da, Koolhaas'ın metinle olan ilişkisinin aynı dönemdeki mimar jenerasyonunun benimsediği metin mimarlık ilişkisinden oldukça farklı olmasıdır. Eisenman, Tschumi gibi geç avangard aktörlerin metinleri kuramsal alanı ve onun mimarlık pratiğiyle olan ilişkisini, ancak dil düzeyinde ve metinde var olabilen felsefi soyut imgesel anlamlara doğru kaydırırken, Koolhaas'ın metninde, kuram gerçek olanda aranmaktadır. Bununla birlikte Koolhaas'ın ızgara-asansör-makinesinin²⁹ dönemdaşlarının aksine bir tözü yoktur ve bunları çağın kaba gerçeklikleri olarak göstermekle birlikte ızgarayı, kenti kontrol etmek için bir motif, asansör ve elektrik gibi mekanik ve teknolojik keşifleri ise fiziksel çevreyi ve kültürü temelden değiştiren devrimsel araçlar olarak ele almaktadır (Hays, 2009).

Tezin Yapı: Fark Ve Anlam Oyunu başlıklı bölümünde de bahsedildiği üzere Barthes (1994)'ın kenti okumak isteyen şehircilere önerileri hatırlanacak olursa, Barthes, gösteren ve gösterilen arasında ilişkiler bağlamında okunan kentin oluşlarının ve olaylarının dönüp dolaşıp gösterene bağlanmasının ve özellikle gösterilenin sabit kabul edilmesinin sorunlu yönlerine dikkat çekmiştir. Barthes, bu bağlamda gösterenin sabit olduğunu fakat gösterilenlerin sürekli olarak farklı biçimlerde ortaya çıktığını belirterek, anlamlı bir kent okumasında, okuyanın, gösterinin peşine düşmesini tavsiye etmiştir. Dolayısıyla Barthes'ın argümanında, biri problemlili olmak üzere iki farklı kent okuma metodu öne çıkmıştır. Bu farkın anlaşılması için ise 20. yüzyıl teknolojisinin ve tüketim kültürünün yarattığı yapay Amerikan şehirlerinin metropolitan yapısını konu edinen ve bir arketip olarak metropolden öğrenmeye çalışan *Delirious New York* (1978) ve *Learning From Las Vegas* (1972) arasındaki ayrım örnek olarak verilebilir.

Hem Venturi, Izenour ve Scott-Brown'nın Las Vegas'ı hem de Koolhaas'ın Manhattan'ı, her şeyin gelip geçici ve hızlıca tüketildiği metalar dünyasında kendini sistem içinde var edebilen bir kent örneğidir (Khamsi, 2015). *Learning From Las Vegas*'da, kitle kültürünün gösterilenleri, tek bir gösteren gösterilen ilişkisine bağlanarak ve tekil nesneler olarak, reklam panoları ve alışveriş caddeleri olarak ele alınmış ve bu bağlamda gösterilenin sabit ve tek bir biçimde ortaya çıktığının

²⁹ Koolhaas'ın *Delirious New York* okumasında tüm metropol bileşenleri gibi özellikle ızgara, asansör, gökdelen birlikte çalışan bir makineye ya da bir diyagrama işaret ederler.

kabulüyle Ventruï, Izenour ve Scott-Brown mimarlığa da bu yolla bir formül olarak dekore edilmiş barınağı (*Decorated Shed*) çağırılmışlardır (Şekil 6.1).

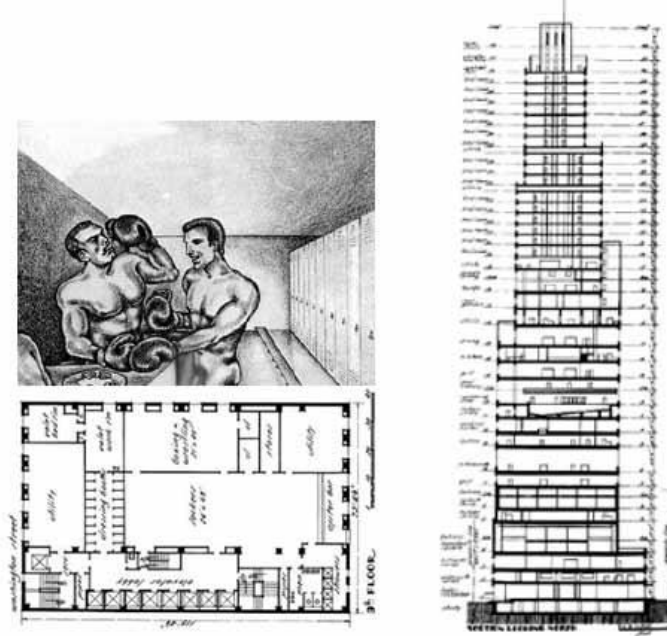


Şekil 6.1. Dekore Edilmiş Barınak ve Ördek (Tasarım ve Suç Kitabından Alınmıştır.)

Her iki kitabın da piyasa gerçekliği bağlamında mimarlık olarak ortaya çıkan gerçeklikleri, kabul edilen ve popüler hale gelen mimari formları araştırmasına ve bu biçimleri kendi nedensellikleri bağlamında kutlamalarına rağmen Koolhaas'ın bu gerçeklikleri ele alırken, gösterilen olarak ortaya çıkan biçimsel (forma dayalı) durumlardan ziyade, odaklandığı yer gösterenlerdir. Dolayısıyla Koolhaas'ın metninde gösterenler farklı ve birbiriyle ilgisiz zamanlarda farklı gösterilenler olarak ortaya çıkmakla birlikte, Barthes'ın (1994) da altını çizdiği gibi gösterenlerin mantığı sabittir. Bu nedenle olacaktır ki, Koolhaas *Delirious New York*'da, hem Coney Island'ın eğlence mekanlarındaki kuleleri hem modern gökdeleni, sabit mekanizmanın eş anlamlı gösterenleri olarak ele almıştır. Nitekim Koolhaas, ortaya çıkan mimari biçimlerden çok bu biçimleri üreten kültürün mantığına inmiş ve mimari tipolojilerden çok bu tipolojinin içindeki sibernetik evrende ortaya çıkan yeni sosyal dinamikleri, koşullandırılan mekan deneyimini ve kurulan yeni iletişim ilişkilerini ele almıştır.

Delirious New York bu argüman doğrultusunda okunduğunda -gösterilenlerden çok gösterenlerin araştırılması olarak- Koolhaas'ın tekno-psişik makinesinin en belirgin olarak ortaya çıktığı *Downtown Athletic Club*'da bir gösteren olarak yapıdan verdiği

standard mimari kesitin altında, bu yapının 9. Katında çıplak bir şekilde boks eldivenleriyle istiridye yiyenlerden bahsetmesi bir bağlama yerleşecektir. (Şekil 6.2)



Şekil 6.2. A Machine for Metropolitan Bachelors ve Downtown Athletic Club Plan ve Kesiti. (*Delirious New York* Kitabından Alınmıştır.)

Koolhaas'ın Manhattan okuması, metropoliten programın sosyal deneyimi koşullandıran ve mekan deneyimini şekillendiren yapısına dair potansiyelin teşhisidir. Koolhaas'ın (1978) da ifade ettiği gibi “ Manhattan mimarisi, tıkanıklığın (*congestion*) kullanımı için bir paradigma” dır.

Bu tıkanıklığı üreten paradigma 90'lar itibariyle gezegen için kritik bir hale gelmeye başlamıştır. 2000'lerde ise önemi gittikçe artan bir olgu olarak küresel gerçeklikler dahilinde, mimarlık söylemi içerisinde ortaya çıkmaya başlayan bilgi (*intelligence*, *information*) teması ve bu tema ekseninde gelişen pragmatik eğilimler ile geleneksel kuramın, bilgi edinme veya *Speaks*'in (2002) ifadesiyle istihbarat/zeka'ya (*intelligence*) evrilmesiyle, post eleştirel (*post-critical*) olarak adlandırılan atmosferde Koolhaas'ın mimari konumu çok daha önemli bir hale gelmiştir. Çünkü 90'lar atmosferinde, Koolhaas'ın kavramsallaştırdığı tıkanıklık paradigması ve bu paradigma dahilinde ortaya çıkan mimarlık ediminin kuramsal çerçevesinin olduğu *Delirious New York* ile başlayan ve sonrasında çeşitli ölçekteki yapılar ile *Bigness* (Büyüklik) pratiğinin geliştirilmesi teması üzerinden yayımlanan *S,M,L,XL* (1995) monografı ve

Harvard’da yürütücülüğünü yaptığı kentsel araştırma projeleriyle, metropol ekosisteminden bilgiyi toplama ve işleme şeklini kuramsal bir düzeyde ortaya koyması ve OMA’da ise bu işlenmiş veri analiziyle mimari pratiği birleştirmesi, onu post eleştirel söylemde bir model haline getirmiştir.

Bu bağlamda, *Delirious New York*, Koolhaas’ın kendi metodolojisiyle birleşerek kuramın araçsal bir hale getirildiği veya Deleuze’ün “*Alet Kutusu (Boîte à Outils)*” olarak ifade ettiği bir biçimde, mimarlık nesnesinin üretiminde kuramın, alet kutusu olarak işlev gördüğü kuramsal açıdan öncü bir metin olarak ele alınmıştır. Öte yandan Koolhaas’ın Manhattan metropolü okuması, geç mimari avangardın kuramsal metni pratik için aracı ettiği kullanımın aksine, Somol ve Whiting’in (2002) de önerdikleri gibi, araçsal bir nitelik taşımaktadır. Bu türden bir kuramsal bir yaklaşımın ne şekilde işlev gördüğü ise bir sonraki bölümün tartışma konusu olarak ele alınacaktır.

6.1. Bir Alet Kutusu Olarak Kuram

Koolhaas (1993), *Delirious New York*’un metinsel biçiminden bahsederken, metnin strüktürünün mimarlık gibi biçimlendiğini ve bu strüktürün metnin betimlediği kente (Manhattan) benzediğini ifade etmiştir. Söz konusu strüktür, Manhattan kent planının en önemli strüktürel ve dağıtıcı ögesi olan ızgara tarafından tanımlanan kent bloklarının oluşturduğu sistematik yapıdır. Aynı zamanda *Delirious New York*’da da ifade edildiği üzere, homojen ızgaranın, bölümlere ayırdığı alanlardaki blokların her biri, söz konusu ızgaranın tariflediği alanda özerk bir yaşam alanına sahiptirler ve bu bağlamda bir bloğun diğer bloklarla arasında hiyerarşik bir ilişki bulunmamaktadır.

Koolhaas kentin bu strüktürel durumunu, metnin strüktürünü oluştururken bir analogi olarak kullanmıştır. Bu bağlamda, metin de bloklara³⁰ ayrılmıştır ve Koolhaas’ın (1993) da ifade ettiği gibi, her blok metin içinde hem özerktir hem de metnin geri kalanıyla birlikte var olmaktadır. Bununla birlikte metin içinde bloklar da kendi içlerinde küçük bileşenlere, küçük alt bölümlere ayrılırlar ve her birinin birer ismi vardır. Koolhaas’a göre bunlar da yapı bileşenleri gibi birbirlerini örgütleyen fakat kendi başlarına da

³⁰ Koolhaas’ın (1978) bloklar (*blocks*) olarak ifade ettiği metnin belli bir kategoride gruplandırılmış parçası anlamındadır. Koolhaas, *Delirious New York*’ta 5 blok oluşturur. Bunlardan ilk dördü; *Coney Island, The Skyscraper, Rockefeller Center ve Europeans*’tır. İlk 4 blok Koolhaas’ın (1978) ifade ettiği gibi Manhattan’ın doğal olanı ortadan kaldırma kararlılığını göstermektedir. 5. Blok, “*Appendix: A Fictional Conclusion*”, ise “*Manhattanizm*”in bilinçsiz üretimden bilinçli aşamaya geçişini ve belirgin bir doktrin haline gelişini gösteren projeler dizisidir”. Bu bölüm geleneksel anlamdaki sonuç bölümünden ziyade hayali projeleri içeren kurgusal bir sondur.

anlamalı olan bölümler arasındaki kurulan köprü işlevi görmektedirler. Bu da kitabın içinde tek bir “ama” bulunmamasını sağlamıştır. Son bölümde ise geleneksel metin strüktürüne has bir sonuç metni yerine, Koolhaas’ın ‘kurmaca sonuc’u (*Appendix: A Fictional Conclusion*) yer almaktadır. Bu bölüm, *Delirious New York*’un ilk baskısının yayımlandığı tarihte eş zamanlı olarak Guggenheim müzesinde *The Sparkling Metropolis* adlı sergide yer alan projeleri içermektedir. Koolhaas (1993) bu biçimlenmenin kritik kavramının montaj olduğunu ve montajın hem mimarlık anlamında hem de yazma anlamında kendisi için oldukça önemli olduğunu vurgulamıştır. Nitekim *Delirious New York*’un önemli niteliklerden biri de montaj vasıtasıyla kuramsal metin, tarihsel araştırma ve mimarlık ilişkisini dizinsel bir yapıdan rizomatik bir yapıya getirerek tersyüz etmesidir.

Hays’in (2010) bu konuda tezin önceki bölümde değinilen; “metinsellik rejimi altındaki eleştirel mimarlık, çeşitli söylemsel karşıtlıklar arasındaki bir “arada” olma durumuna ihtiyaç duydu” şeklindeki ifadesine geri dönülecek olursa, Hays, burada 70’li ve 80’li yılları kastederek bu dönemde, mimarlığın ‘metin olmak’ istediğini ifade etmiştir. Hays’e (2010) göre metnin, dil kuralları yoluyla sabitlenen yapısından ötürü metin eksenli gelişen mimarlık da aynı şekilde dilin kurallarına tabi olacak biçimde sabitlenmiştir. Fakat *Delirious New York*’a bakıldığında Koolhaas’ın (1993) da ifade ettiği gibi metin olmak isteyen mimarlık değil, mimarlık olmak isteyen bir metin söz konusudur. Bununla birlikte Koolhaas’ın mimarlığı ve kuramsal metni farklı bir biçimde ele almasının arka planında, mimarlıktan önceki profesyonel mesleği olan gazetecilik ve gazeteciliğe has araştırma yöntemlerinin de önemli bir katkısı vardır. Koolhaas, 1993 tarihli ANY dergisindeki röportajda bu konuyu şöyle ifade etmiştir:

Gazetecilik, ironik bir şekilde neredeyse tamamen şöhrete bağışık olan birkaç meslekten biridir. ... Gazetecilik, hızlı bir şekilde bilgi bulma ve yoğunlaştırma kabiliyeti ile birlikte doyumsuz bir meraktan hareket ediyor. Bu deneyim, mimarlığa göreceli olarak geç başladığım gerçeğiyle birleşince bu aşamada bilgiye çabuk ulaşabilme yeteneğim, mimarlık dünyasının beni korkutmamasını nispeten kolaylaştırdı. Bir mimar olarak pratik alanda çalışmadan önce bir kitap yazmanın en büyük yararı, çalışmama yardım etmektir. Ancak bu kötü de oldu, çünkü önce yazmış olmam, sonraki çalışmalarımın alışılmadık derecede ağır bir ispat yüküyle karşılaşması gerektiği anlamına geliyordu. ... Mimarlığı aynı anda hem düşünüp, hem de yapamayacağınızı söyleyen garip bir önyargı var.

Koolhaas’ın bilgiye ulaşma ve veri analizini, mimarlık pratiğine dönüştürmedeki becerisi göz önünde bulundurulduğunda, kuramın kendisi için, bir bilgi işleme bölgesi

anlamı taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte kuram ve pratiği aynı etkinlik alanının iki ayrılmaz parçası olarak koyması, ya da mimarın aynı anda hem kuramsal bölgede olup aynı zamanda da pratik anlamda etkin olmasına dair düşünce, kuramın disiplin içindeki geleneksel anlamıyla ilgili de yeni bir söylem alanı açmaktadır. Bu yaklaşım, Foucault ve Deleuze'un kuram-pratik tartışması üzerinden şekillenen, 1972 tarihli Entelektüeller ve İktidar (*Intellectuals and Power*) konu başlıklı söyleşileri üzerinden okunduğunda daha anlamlı olacaktır. Bu söyleşi için Frichot (2009) "bu tartışma hala mimarlık disiplininin aklını karıştırmaya devam ediyor" yazmıştır.

Entelektüeller ve İktidar adlı söyleşide, Deleuze (1972) şimdiye kadar, pratiğin teorik olanın uygulaması, bir sonucu olarak görüldüğünü bazen de tam tersi olarak pratik uygulamanın bir yol gösterici olarak teorik alanı açtığını ifade etmiştir. Deleuze'e göre teori ve pratik arasındaki ilişki bu türden bir benzerlik prensibine dayanmaz; aralarındaki ilişki anahtar, kilit uyumundaki gibi birbirlerini tamamlamanın aksine çok daha parçalıdır. Bu bağlamda Deleuze, söyleşide "teori bir alet kutusuna benzer" ifadesini kullanmaktadır. Bu argüman doğrultusunda, teorinin de pratiğin de sadece tek başına var olamayacakları ve özellikle kuramın kendisinin, araçsallaştırılarak düşünülmediği sürece işe yaramayacağı sonucu elde edilmektedir. Frichot (2009) bununla ilgili şöyle yazmıştır:

İki filozof da teori pratik arasındaki ilişkide bir şeylerin değiştiği zaman, teori ve pratik arasındaki eklemelenmenin oldukça "kısmi ve parçalı" olduğuna hem fikir olurlar. Bunun yerine, teorinin bir araçlar bütünü olarak düşünülünce daha faydalı bir şekilde ele alınabileceği ve teori ile pratik arasındaki role birbirinden diğerine gidip geldikçe, bir etki biçimindeki blokajın diğeri tarafından ortadan kaldırılabilirdiğinde anlaşılır.

Söyleşideki bir diğer önemli nokta ise Deleuze (1972) Foucault'yu ve onun hapisaneler üzerine teorik araştırmasını kastederek "Hiçbir teori, bir duvarla karşılaşmaksızın gelişemez ve duvarı delmek için pratik gerekir" şeklinde bir argüman öne sürmüştür. Deleuze'e göre Foucault, 19. yüzyıl hapisaneleri üzerinden, "kapatılmış" insanları ve "kapatılma" mekanlarını inceleyerek, burada devlet aygıtları tarafından tutsak edilen özne olarak tutsağı konuşturmak için bir aracı olmuştur. Dolayısıyla tartışmanın bu bölümünde öne çıkan temel argümanlardan biri, kuram üretiminin, düşünceye şiddet uygulayan gerçek veya yarı gerçek bir sebeple ilişkilendirilmesidir. Bu bağlamda, Deleuze ve Foucault'nun görüşlerinden hareketle

teorik edimin bir konfor alanına çekilmekten ziyade, bir problematik alana yerleşerek gerçekleşebileceği sonucuna ulaşılmaktadır. Deleuze ve Foucault'nun söyleşideki kuram ve pratiğe dair bakış açıları, post eleştirel söylemin en önemli metinlerinden olan, Somol ve Whiting'in (2002) "*Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*" de kurama araçsallaşmayı (edimsel) önerdikleri argümanlarıyla oldukça benzerdir. Dolayısıyla bu türden bir araçsallaştırmanın ya da teorinin bir alet kutusu olarak işlev görmesi için, mimarın hem kuramsal hem de pratik alanda eş zamanlı olarak çalışması gerekmektedir.

Koolhaas, kuramsal etkinliği bilgiye ve istatistiksel veriye çevirme yöntemlerini ustalıklı uygulamaların yanı sıra geleneksel eleştirel kuram metnini metamorfoza uğratarak oluşturduğu diyagramatik metin olarak tabir edebilebilecek yeni biçimle bugünün post eleştirel tartışmalarının ana figürü olarak ortaya çıkmaktadır. *Delirious New York* bir teorik metin olarak incelendiğinde, tezin "*Teori, Pratik, Söylem*" bölümünde bu kavramlara dair ele alınan genel kabul görmüş açıklamalardan farklılaştığı ve Deleuze'un ifade ettiği "*teori alet kutusudur*" benzetmesiyle daha ilişkili olduğu görülecektir. Nitekim, Manhattan okumasında, Koolhaas, metropol'ü inşa eden alet kutusunun araçlarını açığa çıkartırken bir problematik alan olarak metropol organizmasının oluşma mekanizmasını anlamayı temel almıştır.

"*Rem Koolhaas: Why I Wrote Delirious New York and Other Textual Strategies?*" isimli röportajda, Koolhaas'ın *Delirious New York*'u yazma amacının altındaki sebebe yönelik sorulan soruya verdiği yanıtta da belirttiği gibi:

Mimarlıkla ilgili yazmadaki ilk sebebim teknik veya stratejikti, çünkü özel bir tür mimar olmak istediğimi ve böyle bir tür mimar için çalışacağım bir yer olmadığını hissettim. Bu yüzden *Delirious New York*'u -bu özel tür mimarlığın-, daha önce bu türden bir mimarın var olduğunu ve bu seviyede bir mimarlığın hala olası bir rolü olduğunu kanıtlamak için yazdım. Bu anlamda *New York* üzere yazmamın başlıca amacı, - bir yazar olarak- çalışabileceğim bir arazi arayışım olduğunu söyleyebilirim. (Koolhaas, 1993)

Dolayısıyla burada Koolhaas'ın yakalandığı problem, kendi mesleki pratiğini temellendirmek için sistemin yadsınamaz bir gerçekliği olarak varsaydığı metropoliten kültür ve bu kültürün talep ettiği mimarlığın kodlarını çözümlemektir denebilir. Nitekim Koolhaas (1978) da *Delirious New York*'da "*bir laboratuvar olarak Manhattan'ın metropoliten hayatını test etmek ve keşfetmek için mitolojik bir ada*" olduğunu yazmıştır. Koolhaas'a göre bu ada fabrikasyon bir şekilde üretilen

Manhattan'ın yapaylığa ve karşı konulamaz yapay deneyime (*Irresistible Synthetic*) dair arzunun, bir metropolde hayat bulduğu ve mimarlığı da bu arzuyla biçimlendirdiği kültürün -kendi deyişiyle fantezinin içinde yaşama kültürünün- olduğu yerdir. Daha sonra ise, fantezinin içinde yaşayan ve bunu talep eden kültür için OMA'nın fantezi üreten bir makine olduğunu ifade etmiştir.

Bu bağlamda, *Delirious New York* Koolhaas'ın fantezi üreten makinesi için oluşturduğu bir alet kutusu ve kullanım kılavuzu olarak işlev görmüştür denebilir. Koolhaas'ın mimarlığa bu şekilde yaklaşımı, kendi mimari pratiğinin ve söyleminin araçlarına dönüşüp OMA'nın (*Office For Metropolitan Architecture*) temel mimari pratiğinin prensiplerini oluşturmakla birlikte, Koolhaas'ın metropol mimarlığı, 'Koolhaas Jenerasyonu'³¹ olarak adlandırılan, dünya mimarlığının gündemine yön veren bir çok ekibin de söylemlerinin ve mimarlık pratiklerinin hareket yönünü temellendirmiştir. Bugünün dünyasına bakıldığında gittikçe artan nüfus ve bununla birlikte neo-liberal politikaların etkisiyle, orta büyüklükteki kentlerin hızlıca metropole dönüştüğü göz önüne alınırsa Koolhaas'ın çok önceden, 1978 yılında Manhattan üzerinden yaptığı okumanın bugün gerçekleşen bir kehanet olarak yaşandığı söylenebilir.

6.2. Diyagram Üreten Metin: *Delirious New York*

Koolhaas, Somol ve Whiting'in *Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism* (2002) adlı metinlerinde önerdikleri projektif pratiğin bir uygulayıcısı olarak işaret edilmiştir. Bu makaleden yapılan alıntıya geri dönülecek olursa:

Bu New York sahneleri metropoliten bir esnekliğin araçları olarak var olurlar ve öncelikle önemsenecek bir mimarlık değiller; okunmaya değil yeni olay ve davranışları tahrik etmeye, onlara dönüşmeye ve onları kışkırtmaya yönelikler. Gökdelen makinesi bu dünyadaki sanal dünyaların sınırsızca yukarıya uzanmalarına imkan verir ve böylece Michel Foucault'nun heterotopyalar ve hapishanelerle ilgili düşüncelerini genişletir. Gilles Deleuze Foucault'nun Jeremy Bentham'ın Panoptikon'unu yalnızca bir gözetleme makinası olarak görmediğini, daha geniş ve üretken anlamda "belirli bir çoğulluk üzerine belirli bir hareket biçimi dayatan" bir

³¹ Kent verilerini toplayarak diyagramlara dönüştüren ve diyagramı kuramsal ve pratik etkinliğin merkezine koyan mimarlar için genellikle Koolhaas jenerasyonu veya Hollanda Okulu tanımı yapılmaktadır. Buna göre ilk jenerasyon içinde MAXWAN, WEST, RAPP+RAPP, PUSH, ZAHA HADID, MVRDV, FOA, ikinci jenerasyon mimarlar için ise; INABA, WORK A.C. , MOS, BÜRO OLE SCHEEREN, BIG, PLOT, PARK gibi ekipler örnek gösterilebilir. Kaynak için bkz. https://rasmusbroennum.files.wordpress.com/2012/03/baby_rems.pdf (URL-7)

diyagram olarak ele aldığını savunuyor. Koolhaas'ın çerçeve strüktür araştırması da benzer şekilde diyagramatiktir.

Somol ve Whiting'in (2002) argümanlarından anlaşılacağı üzere, Foucault'nun hapishanelerden, akıl hastanelerinden, okullardan ve fabrikalardan açığa  ıkarđıđı g    aygıtlarının çalışma mekanizmasına dair diyagramatik yaklaşımı, Koolhaas'ın Manhattan okumasındaki metodolojiyle benzer özellikler taşımaktadır. Deleuze (1986) Foucault'nun yöntemiyle ilgili, "hapishane sistemi, programları ve mekanizmaları, söylemleri ve mimarileri tek bir figürde birleştirir" yazmıştır. Bu birleştirme ise yine Deleuze'  n tabiriyle diyagramatiktir. Aynı zamanda diyagramatik olmakla birlikte kartografiktir. Bu nedenle Deleuze, Foucault için "yeni bir kartograf" tanımlaması yapmıştır. (Deleuze, 1986).

Kartograf olarak Foucault, bir haritacı gibi, topografyalarda veya başka bir deyişle tarihin katmanlarında pervasız bir gezintiye çıkmaktadır. Bu gezintinin amacı ise, psikanalize has arkeolojik bir kökene bağlanmak veya en derine ulaşmak değil tam tersine katmanlar arasında dolaşarak, her katmanın bir sonraki katmanı koşullandıran onda bir yön değişikliğine sebep olan bilgiye haiz olarak, ortaya bir öz veya bir diyagram damıtmaktır (Deleuze, 1993). Bu konuya Koolhaas'ın Manhattan okuması üzerinden yaklaşıldığında ise, Koolhaas'ın "Manhattan'ın geriye dönük manifestosu" tanımını yeni bir anlam kazanmaya başlamaktadır. Manifesto kavramına dair birçok tanım olmakla birlikte, bu tanımlar, manifestonun, bir eylem amacı taşıyan ve her şeyden önce geçmişle ilgili olmaktan ziyade, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiye özgü devrimsel bir söylem üretmek olduğu konusunda ortak bir paydada buluşurlar. Bu bağlamda "geriye dönük manifesto" kalıbı, manifestoya has şimdi ve gelecek bağlamında değil, geçmiş ve şimdi arasında kurulmaktadır.

Burada ise tekrar Deleuze'  n topolojik araştırmaya dayanan kartografik metodu devreye girmektedir. Nitekim metropolün söyledikleri ya da Manhattan'ın manifestosu, onun şimdisinde ve kökeninde değil, tarihsel katmanlarında oluşmaktadır. Bu bağlamda, bu bir köken arayışı değildir. Deleuze'  n de ifade ettiği gibi, tarihsel katmanlara arkeolojik olarak dalan bir ok inşa edildiğinde bu ok kaçınılmaz olarak tüm katmanlardan geçerek en derine ve kökene doğru yol almakta ve anlamı bu kökendeki anlamla eş değer tutmaktadır. Fakat kartografik bir araştırmada haritaları oluşturan katmanlar üst üste bindirilir ve bu üst üste binmede ortaya çıkan diyagram, anlamın kendisi haline gelir (Deleuze, 1993). Bu sayede

tarihsel katmanlardan geçen ok uğradığı her tarihsel sahnede yeni bir virtüel an ve potansiyel oluşturmaktadır. Bunun neticesinde de tarihin kendisi, dizgisel, sabit ve ‘‘yazılmış’’ değil, hala oluş halinde olan canlı, kendini sürekli tekrar yazan rizomatik bir yapıya kavuşmaktadır.

Foucault’da, kurumsal yapılar birer yapı tipolojileri olmaktan ziyade, disiplin toplumunu, itaatkar bedenleri inşa eden iktidar mekanizmasının dolaşıma girdiği, hayat buldukları mekanlardır. Benzer şekilde Koolhaas için de sıkışıklık kültürünün (*Culture of Congestion*) ve meta dünyasının olduğu metropol ve onun baş kahramanı olan gökdelen, insanlar arasında başka yerde karşılaşılamayacak ilişkiler yaratan, kendi yasalarına sahip sibernetik bir evrendir. Bu bağlamda Koolhaas, *Delirious New York*’da bu sibernetik evreni üreten ‘gökdelen makinesi’ni kendine has bir biçimde yapı söküme uğratarak deşifre etmiş ve buradan yeni anlamlar üretmiştir. Kipnis’in (1990) de ifade ettiği gibi yapı sökümün iki önemli kaygısı bulunmaktadır; geçmişin ve önceki çalışmaların anlamını dengesizleştirmek ve kesin ve açık anlamlardan kaçınmak.

Foucault ve Koolhaas’ın diyagramatik metodları benzer olsa da aradaki farkın altını çizmek önemlidir. Deleuze’ün (1986) Foucault okumasına başvurulduğunda, Foucault’nun diyagramatik yaklaşımıyla ilgili olarak şöyle yazmıştır:

Foucault diyagram mefhumuna başvurduğu zaman, bunu iktidarın bütün alanı kontrol ettiği modern disiplin toplumlarımızla ilişkili olarak yapar: Bir model varsa, bu model hasta kenti kadraja alan ve kentin en ufak ayrıntısına kadar yayılan ‘‘veba’’ modelidir.

Bu bağlamda Foucault ele aldığı kurumsal yapıları inceleyerek ortaya çıkarttığı kuvvet ilişkilerinin çalışma prensiplerini, kente bir hastalık olarak yayılan morfolojiler olarak ele almış ve konu edindiği kurumsal yapının kontrol ettiği, ilişkilerini, kararlarını ve hareketlerini belirlediği özneyi konuşturarak ona söz hakkı tanınan bir alan açmıştır. Dolayısıyla Foucault burada iktidar ve mahkum özne arasında bir aracıdır. Koolhaas ise, Manhattan’ın ‘hayalet yazar’ı olarak metropol üst ölçeğinden, gökdelen alt ölçeğine tüm organizmanın çalışma mekanizmasına ve onun kontrol ettiği, yarattığı ve tükettiği ilişki ağının morfolojik yapısına hayranlıkla yaklaşmıştır. Çünkü Manhattan metropol modeli olarak, bu denli bir yığılmanın yaşandığı yerde kendi homojen ızgarası sayesinde bununla başedebilmektedir. Dolayısıyla Koolhaas’ın kendi

mimarlık pratiğinin kodları da halihazırda çalışan bir makine olarak Manhattan morfolojisinin diyagramları ekseninde şekillenmiştir.

Bununla birlikte, *Delirious New York*'da, diyagramlar metropoliten güç ilişkilerini tanımlamak için kullanılmış ve aynı zamanda Koolhaas, bu ilişkilerinin, kentsel, mekansal ve mimari etkilerinin zihinsel haritalarını kurmuştur³². Lambert (2013), *Foucault and Architecture: The encounter that never was* isimli yazısında Deleuze'un (1986) Foucault okumasına referansla 'Foucault'nun kullandığı şekliyle dispozitif kavramı, bu sebeple iki bileşeniyle birlikte düşünülmelidir: kartografik ve mimari' yazmıştır. Her şeyden önce Foucault'nun dispozitif (aygıt, *apparatus*) diyagramın ortaya çıkması için, somut bir mimari mekana ihtiyaç duymaktadır; buna göre mimari mekan ve iktidar mekanizması bir araya gelmeden diyagramın ortaya çıkmaya şansı yoktur. Aynı zamanda Deleuze'un de ifade ettiği gibi:

Diyagram artık işitsel ya da görsel bir arşiv değil, bütün toplumsal alanı kateden bir kartografi, bir haritadır. Bu bir soyut makinedir. Formel olmayan fonksiyonlar ve maddelerle tanımlanan bu soyut makine, içerik ile ifade arasında ve söylemsel formasyon ile söylemsel olmayan formasyon arasında forma dayalı her türlü ayrımı yok sayar.

Bu bağlamda düşünüldüğünde Koolhaas'ın da somut mimari mekanı metropoldür ve metropolün tarihsel anlarında topografik bir gezinti yaparak aldığı kesitleri ve topladığı tüm bilgileri iktidar mekanizmalarının ürettiği sosyal, ekonomik kuvvetler ile dolaşıma sokarak ve bunlar arasındaki ittifakları belirleyerek onları küçük bir alana sıkıştırmış ve diyagramlara dönüştürmüştür. Koolhaas'ın diyagramları, asansörden gökdelene ve metropole her ölçekte mekânsal temsiller içinde ele alınmış ve bu mekânsal temsillerle, toplumsal kuvvetlerin işleyişi ve modernite deneyiminin nesnel bilinçaltı yapıları oraya çıkartıldıkları anda herhangi bir mekanda ve herhangi bir biçimde dolaşıma girebilir olmuşlardır. Bu argüman, bugün Koolhaas'ın neden çağın yeni Le Corbusier'si olarak anıldığına dair açıklamalardan biri olarak kabul edilebilir. Çünkü Koolhaas'ın stratejik hamlesi, henüz mimarlık disiplinine pratik anlamda dahil olmadan, öncelikle büyük kent yapılarındaki toplumsal göstergelerin her durumda ve her zamanda sabit olduğuna dair keşfi olmuştur. Bu göstergelerin çalışma prensipleri

³² Koolhaas'ın sonradan kendi mesleki pratiğinin ayrılmaz bir parçası haline gelen istatistiksel araştırma ve sosyal, ekonomik, kültürel yapıların veri analizinin mimari araçlara dönüşümünün başlangıç noktasının *Delirious New York* olduğu söylenebilir. Bugün de algılama, haritalama, modelleme ve iletişim teknolojileri gibi yeni araçlar kentin karmaşık yapılarının, basit, soyut ve tek seferde anlaşılır diyagramlarını üretmek için kullanılmaktadır.

ise diyagramlardır. Nitekim daha önce de belirtildiği gibi Koolhaas (1993), *Delirious New York*'un kendi mimarlığının ne üreteceğine ve nerede üretileceğine dair bir saha araştırması olduğunu belirtmiştir. Koolhaas'ın metodu, Foucault'nun eleştirel kuramının amacını taşımasa da yöntem olarak diyagramların ortaya çıkarılması için tarihsel sahneyi, önceki anlamların dengesini bozmak ve buradan yeni anlamların elde edilmesi için kullanmıştır.

6.2.1. Montaj³³

Koolhaas, *Delirious New York*'da tüketim toplumunu oluşturan dinamiklerin mimari form ve mekan olarak metropol ekosisteminde nasıl biriktiğine ve dolaşıma girdiğine dair verileri toplayarak bunları diyagramatik fonksiyonlara dönüştürmektedir. Bunu yaparken ise Manhattan'ın geriye dönük manifestosu birbiriyle çizgisel ve sıralı bir tarihsel bağı olmayan farklı tarihsel sahnelerde farklı gösterilenler olarak ortaya çıkan, hem geçmiş hem şimdi ve en önemlisi gelecek için sabit olduğunu varsaydığı - kanıtlamaya çalıştığı- göstergelerin izini sürmüştür. Dolayısıyla metnin kuramsal temelini iç tutarlılığını göstermek için Koolhaas, -okuyucuyu rastgele bir şekilde seçtiğine inandırdığı- birbiriyle ilgisiz görünen tarihsel sahnelerden seçtiği fragmanları, ortak bir zeminde aynı gösterenlerin izleri olarak ele almıştır. Bu argümanı Koolhaas'ın kuramsal metodolojisinin önemli bir aracı olan, görsel metinsel montaj ile açıklamak mümkündür.

Burger'e göre (1974) "Montaj, gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve eserin oluşturulma evresini tarif eder." Sinemada temel bir prosedür olan montaj, temelde görüntülerin arka arkaya belirli bir frekansla sıralanmasıdır. Bu işlem bittiğinde ortaya filmin/eserin tek bir bütün olan sonucu ortaya çıkmaktadır. Fakat doğal hareketler, montaj sırasında kesmelere ve çıkarmalara uğradıklarından, gerçeklik, montajlayan tarafından yeniden üretilmektedir. Burger'ın da ifade ettiği gibi, hareket izlenimini yaratan şey montajın kendisi haline gelmektedir. Gerçek hareketin montaj tekniğiyle yeniden üretilmesi, Kübik resmin de temel tekniği olmuştur. Nitekim, Kübizm, montajla, geleneksel resmi altüst etmekte ve gerçekliği

³³ TDK sözlüğünde Montaj "bir filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini, bir anlam ve uyum bütünlüğü sağlayarak birleştirmek" olarak açıklanır. Aynı zamanda, bir diğer anlamı; "Bir makine ve cihazın sökülmiş parçalarını yerlerine uygun olarak takma" anlamı vermektedir. Bkz. <http://sozluk.gov.tr/> (URL-8)

olduğu gibi resmeden eser yerine, gerçeğe dair fragmanlar sanatçının bakış açısıyla bir araya getirilmektedir. (Şekil 6.3)



Şekil 6.3. Guernica, Pablo Picasso, 1937 (URL-9)

Peter Burger'ın (1974) kübist kolajları kastederek ifade ettiği gibi, "Bu kolajları, Rönesans'tan beri geliştirilen kompozisyon tekniklerinden ayıran nokta, gerçeklik fragmanlarının- ya da sanatçı tarafından işlenmemiş malzemelerin- resme dahil edilmesidir. Öte yandan bu, "bir bütün olarak parçaları yaratıcısının öznelliğiyle biçimlendirmiş resmin birliğinin ortadan kaldırılması demektir" (Burger, 1974). Buradaki önemli argüman montajın, eserin yaratıcısının öznel bakış açısının dolayımından geçmesidir. Nitekim Koolhaas'ın metropol sahneleri de kendi öznel perspektifinden, onun kişisel dolayımından geçmektedir. Bu nedenle olacaktır ki öznelliğini geri planda tutmak için, kendine 'hayalet yazar' ünvanı vermiştir. Böylece, Manhattan, Koolhaas'ın Manhattan'ı olmaktan ziyade anonim ve ortak bir okuma haline gelmiştir.

Kapitalizm'in bütünsellik arzusuna bir tepki olarak, tarihsel avangard ve özellikle sürrealistler bir metod olarak montajın parçalılığını ve öznelliğini kullanmışlardır. Geç avangardda ise sürrealist montaj, tarihsel avangarddan bir eleştiri aracı olarak değil, bir jest olarak sadece kurumsal bir temsil aracı olarak miras kalmıştır (Burger, 1974). Koolhaas'ın metinsel montajının da avangard bir jest olduğunun altını çizmek önemlidir.

Delirious New York'da kitabın açılış sahnesi ile başlayan ve art arda gelen, bağımsız ve ilgisiz görünen bölümler birbirlerine organik bir bağ ile bağlanmamaktadırlar; -

Sürrealistlerin otonom yazım tekniklerinde olduğu gibi- bölümler bağımsız fakat bütün olarak bakıldığında berilri bir iç tutarlılığa sahiplerdir. Bu sayede Koolhaas, farklı tarihsel anlardaki gerçeklikleri birbirlerine kendi içinde tutarlı bir yapı oluşturacak şekilde montajlamıştır. Burger (1974) genel olarak bu türden metinlerde kurulan ilişkiye dair şöyle yazmıştır:

Yapısalcılığın kavramlarıyla ifade edecek olursak, bağlantı sözdizimsel değil, paradigmattır. Sözdizimsel örüntü- yani, cümle- ne kadar uzun olursa olsun daima bir sonu vardır; paradigmatic örüntüdeyse, -yani, dizide- ilke olarak son yoktur.

Delirious New York da bu argüman bağlamında okunduğunda metnin, sözdizimselden çok paradigmatic bir örüntüye sahip olduğu görülecektir. Pragmatic örüntü, Koolhaas'ın metropolitan fragmanları ve olayları rastlantı koşuluyla bir araya getirmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte bu yöntem özellikle sürrealist edebi örneklerde önemli bir yaklaşım olmuştur. Örneğin; Nadja (1928) eserine bakıldığında, burada rastlantıyla örülen ilişkilerin ve birbiriyle ilişkisiz fragmanların bir araya getirildiği olay örgüsüne üst ölçekten bakıldığında, Breton'un Nadja üzerinden Paris'i okuduğu, Paris'in tarihsel mitini ortaya çıkardığı anlaşılabacaktır (Çubuk, 2017) . Breton'un kitaba gerçek fotoğraflarını eklediği, Nadja'daki olaylarda geçen mekanlar gerçek Paris görüntüleridir. Gerçek mekanlardaki irrasyonel olayların sürrealist okumayla ele alınışı, modernite durumunun yoksunluğunun karşısına, kent tarihindeki kolektif bilincin irrasyonel olaylarını çıkartarak ona ait olan miti, sembolleri ve poetik deneyimi uyandırma amacını taşımaktadır. Dolayısıyla söz konusu mekanlar bu poetik deneyimin nesnesi haline gelmektedir (Ojalvo, 2011). Benzer şekilde *Delirious New York*'da da Koolhaas, sürrealistlerin yabancı oldukları New York'da, Manhattan'ın sembol ve mitlerini sürrealist bir jestle anlatılabilmektedir (Hsu, 2005).

Manhattan sahneleri de gerçek mekanlar olmakla birlikte, Koolhaas burada metropol tarihi içinde pervasız bir gezinti yaparak, tarihi ve miti olmayan yapay metropolün poetliğini açığa çıkartmaktadır. Bu da tam olarak, Manhattan'ın geriye dönük, sonradan yazılan miti ve manifestosu haline gelmektedir. Kentin mitini keşfeden önemli örneklerinden biri de Benjamin'in Paris'te sürgünde bulunduğu dönemde, 1935'li yıllarda yazmaya başladığı metin dizisinden oluşan *Passegen-Werk* (Pasajlar) adlı projesidir. Benjamin, Pasajlar projesinde geçmiş, şimdi ve geleceği kurgulayan oluşları, diyalektik imge olarak kavramsallaştırdığı bir olguyla ele alarak, söz konusu

imgeleri montaj ilkesiyle bir araya getirdiği kent okuması, *Delirious New York*'un hem metinsel biçimlenişin hem de Koolhaas'ın Manhattan mitini ortaya koyma yönteminin anlaşılmasında önemli bir veridir.

6.2.2. Diyalektik İmge

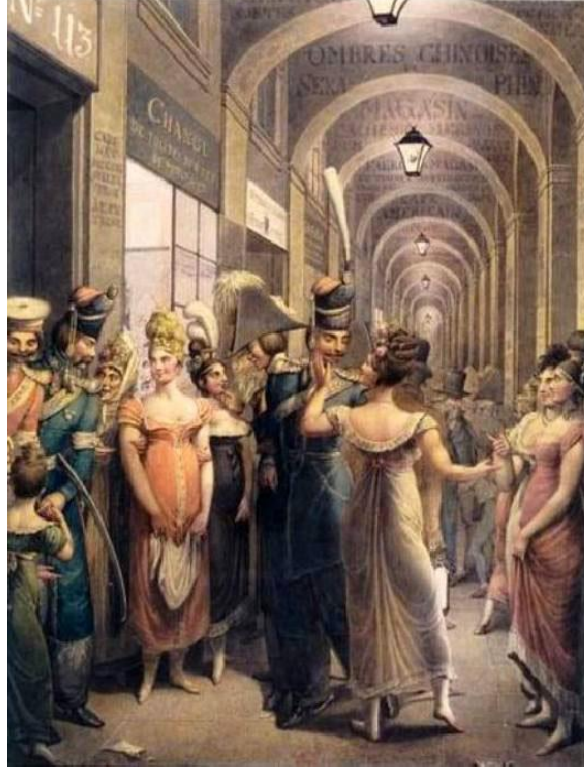
Koolhaas (1993), *Delirious New York*'da hem metnin hem de metnin anlattığı kentin, aynı montaj ilkesiyle oluşturulduğunu ifade etmiştir. Bu yöntem onun metropol sistemine ait diyagramları üretmesini kolaylaştırmakla birlikte montajla biçimlendirdiği metin Koolhaas'ın kuramsal olarak geçmişi ve geleceği eşzamanlı okuyabilmesini sağlamıştır. Montajın diyagram kavramıyla ilişkisinin daha iyi anlaşılması için Koolhaas'ın metnin ve kent okumasının öncülü olarak düşünülebilecek bir örnek olarak yukarıda da bahsedilen Benjamin'in *Das Passagenwerk* (Pasajlar)³⁴ eserindeki "diyalektik imge (*dialectical image*)" kavramını ele almak önemlidir.

Tamamlanmamış bir eser olarak Benjamin'in pasajlar projesindeki genel amacına dair izlerin en okunaklı olduğu ve bir özet niteliği taşıyan bölüm, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" adlı metindir (Özbek, 2000). Benjamin, Paris pasajlarının yükseliş ve çöküş dönemleri arasındaki süreçte, -ilk pasajların kurulduğu 1822-1937 tarihleriyle Haussman'ın 1850-1860 yılları arasında kapitalizm modeline uygun bir Paris kent planı oluşturmak için kenti yıktığı döneme kadar- 19. yüzyılın ilk yarısı endüstriyel kapitalizmin ve kentleşmenin hızla yayıldığı dönemin mekanı olarak Paris'i ve Paris pasajlarını konu edinmiştir (Özbek, 2000). (Şekil 6.4) Burada aslında konu edinilen tarihsel sahnelerden çok Benjamin'in bu sahneleri anlatırken kullandığı teknik önemlidir.

Diyalektik imgeler yoluyla montajı oluşturmak, Benjamin'in pasajlar eserini biçimlendirdiği kuramsal metodolojisinde iki önemli araç olarak öne çıkmaktadır. Benjamin, 19. yüzyıl Paris'i üzerinden kapitalizmin görüngülerini incelemiş ve bu tarihsel araştırmanın aracı olarak metinsel montajı kullanmıştır. Benjamin'e göre tarihi oluşturan öğeleri tek tek incelemek bütüne dair kristalize edilmiş yapıyı ortaya çıkaracaktır ve bunun ilk aşaması da montaj ilkesini tarihle dolaşıma sokmaktır

³⁴ Pasajlar yapıtı, Benjamin'in 1927 yılında Paris'te yazmaya başlayıp ölümüne kadar sürdürdüğü fakat bitirme şansına erişemediği projesidir. Çalışma ilk kez Tiedermann tarafından derlenmiş ve 1982 yılında iki cilt olarak yayımlanmıştır.

(Benjamin, 1999). Bununla birlikte Benjamin'in tarih montajında Paris pasajları ve burada biriken farklı yüzyıllara ait nesneler, onun tarihsel epizotlarının metaforu haline gelerek diyalektik imgeleri oluşturmuşlardır (Aslan, 2017).



Şekil 6.4. Le Palais Royal, 1815 (URL-10)

Benjamin'in diyalektik imge diye adlandırdığı şey, farklı yüzyıllara ait nesnelerin bir arada kümelenmesi durumudur. Nitekim bu türden imgelerin diyalektik imge olabileceğini ve bunlar üzerinden görsel bir tarih okumasının mümkün olduğunu öne sürmüştür (Aslan, 2017).

Bu şekilde geçmiş ve şimdi arasındaki ortak düzlemin ve gruplaşmaların eşzamanlı olarak ortaya çıkartıldığı kolektif bilinçaltındaki görüntülere, Benjamin diyalektik imgeler adını vermiştir. Bununla birlikte Tiedemann'a (1999) göre Benjamin, bu gruplaşmaların içeriğini başka bir deyişle, tek tek bu grupları oluşturan monadları da “durağan diyalektik” olarak kavramsallaştırmıştır.

Durağan diyalektik, gösterenleri tarif ederken, bu gösterenlerin biriktiği yerlerde ise diyalektik imgelerin oluştuğu ve Benjamin'in durağan diyalektikleri inceleyerek diyalektik imgeye dair bir yorum ve anlam ortaya çıkarttığı söylenebilir. Bir başka deyişle, Benjamin'in endüstriyel kapitalizmin dolaşıma girdiği birikme sahneleri olarak ele aldığı pasajlardan oluşturduğu diyalektik imgeler, aynı zamanda sistemin

Çalışma prensiplerini ortaya çıkartan diyagramlardır denebilir. Auerbach'a (2007) göre Benjamin'in diyalektik imgeleri diyagramlara veya diyagram kümelerine yol amakla birlikte, Benjamin'in anlatısı (narrative) ve diyalektik imgesi Adorno, Derrida, Agamben gibi bir sonraki jenerasyonun felsefi araştırmasında çok daha üretken bir konuma gelmiştir. Dolayısıyla post yapısalcı dşnrlerin diyagramla olan ilişkisinin temel yaklaşımlarının izleklerinden birini de Benjamin'in metinlerinde ve onun imgeler dili anlatısında bulmak mümkündür (Auerbach, 2007).

Koolhaas'ın Manhattan okumasında tüm metropol ve tüm ölçekleriyle metropolü oluşturan mekan, tarihsel süreçte bir gösteren olarak ele alınan endüstriyel kapitalizmin gösterilenleri halinde okunurken Benjamin'in okumasında, toplumun ve kültürel yapının değişimlerinin görüngüleri, pasajlarda ve eskiyen pasajların yerini alan büyük mağazalar ve bulvarlarda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla *Delirious New York* metninin biçimsel okumasına geri dönüldüğünde buradaki yapının, Benjamin'in pasajlar üzerinden okumasına biçim ve teknik olarak oldukça benzer olduğu görülecektir. Sürrealist tekniklerin bu kadar önemli hale gelmesinde, elbette bu yöntemlerin, 20. yüzyıl modernite deneyimini inşa eden rasyonel yapının ve Kartezyen aklın karşısında irrasyonel aklın ve anlamın mğlaklığının ortaya konması istencinin önemli bir payı vardır (Hsu, 2016).

Koolhaas'ın *Delirious New York*'u ilk bakışta pragmatist bir yaklaşım çerçevesinde pragmatik bir kent incelemesi olarak görünse de bu metinde kuramsal anlamdaki eleştirel yaklaşım gözden kaçırılmamalıdır. Nitekim Koolhaas'ın Manhattan temaları da modenite deneyiminin inşa edildiği metropol ekosisteminde modernin anlamının irrasyonel taraflarını ortaya koymaktadır. Fakat bu eleştirel yaklaşım didaktik bir şekilde değil, Koolhaas'ın retoriğiyle köşeleri yumuşatılmış bir biçimde, metnin alt metninde ya da başka bir deyişle bizzat hem metnin hem de konu edindiği Metropolün irrasyonel bilinçaltı alanında bulunmaktadır.

Bu bağlamda Koolhaas'ın *Delirious New York*'da metropoliten bilinçaltının yzeyeye çıkartılması için kullandığı bir diğer metod Dali'den ödünç aldığı Paranoyak Eleştirel Yöntemdir (*Paranoid Critical Method*).

6.2.3. Paranoyak Eleştirel Yöntem

Benjamin, endüstriyel kapitalizmin hayal dünyalarını üreten uygulamalarının mantığını pasajlarda ararken, Koolhaas'ın arayışı metropol örnekleme olarak, Manhattan üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda Koolhaas, *Delirious New York*'da iktidar mekanizmasının ve endüstriyel kapitalizm aygıtlarının, metropol ekosisteminde birikerek modernite deneyimini kurgulama biçimlerini ve bunların toplumsal kültürel yapılarıdaki mekânsal izdüşümlerini, yapısalcı bir biçimde ele almaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, yapısalcılıkta ve sonrasında post yapısalcılıktaki temel yaklaşım, öncelikle sistemi bir yapı olarak ortaya koymak ve daha sonra onun sahip olduğu varsayımsal kökenlerin ve sabitliklerin anlamını dengesizleştirerek onu kökensizleştirmek ve yersiz yurtsuzlaştırmaktır.

Koolhaas'ın yapısalcı aktivitesinde ise, anlamın dengesizleştirilmesi için, irrasyonel anlamın ortaya çıkartılmasını esas alan sürrealist yöntemler aracılığıyla, Manhattan'ın pragmatik mimarlığı ve Le Corbusier modernizminin kodları alt üst edilmiştir. En önemlisi de Koolhaas'ın OMA'nın mimarlık pratiğinin referans noktalarını, Manhattan'dan, metropolden ve özellikle modern mimarlıktan öğrendikleri ekseninde kurmasıdır. Dolayısıyla Koolhaas'ın modernizme karşı bir duruş almadığını aksine, modernizme, bizzat yeni anlamlar ve içinde barındırdığı gizli üretici potansiyeller taşıyan bir olgu olarak baktığının altını çizmek önemlidir. Bu potansiyelleri anlamak içinse modernizme durmaksızın, farklı açılardan yaklaşmakta ve ondan yeni veriler elde etmektedir.

Montaj bu verileri toplamakta, diyalektik imgeler montajı oluşturan malzeme haline gelmekte ve paranoyak eleştirel yöntem ise Koolhaas'ın modernizme olan eleştirel ve üretici yaklaşımını oluşturmaktadır denebilir. Koolhaas'ın *Delirious New York*'da ortaya koyduğu eleştirel zemin, Manhattan'ın yüzer-gezer olaylarından ya salt gösterilenlerinden değil, -tıpkı asıl gerçekliği zihninin bilinçaltı yapılarında arayan sürrealistlerin yaptığı gibi- kentin bilinçaltısından üretilmiştir.

Bilindiği gibi Sürrealizmde, rasyonalizmin hegemonyasının ve aklın dayattığı gerçekliğin yıkımının nirengi noktası, zihninin bilinçaltı yapılarında aranmıştır. Marx, Hegel ve birçok erken dönem sosyoloğunun “yabancılaşma” olgusuyla kavramsallaştırdıkları modernite deneyiminin yarattığı tahribatın iyileştirilmesi için Sürrealistler, gerçeklik algısının oluştuğu bilincin sorunlu düşünme yapısının temelden

değişmesi gerektiğine inanmışlardır. Bunun için de, Freudyen psikanalizin ve topografya kuramının gelişen zihinsel arkeolojileri ekseninde, algıda son durum olarak ortaya çıkan bilincin kökenine yani bilinçaltına inmişlerdir (Ojalvo, 2011).

Sürrealistlere göre, - Rimbaud'nun 'ben bir başkasıdır'³⁵ olarak tarif ettiği gibi -kişinin kim olduğunun belirlenmesinde, bir ölçüt olarak onun alımlamasını belirleyen dışsal dinamiklerin ve normların kabul edilmesi yanıltıcıdır. Bir başka deyişle Kartezyen aklın denetimi altındaki bilincin gösterenleri güvenilmezdir (Ojalvo, 2011). Bu bağlamda sürrealistler, Breton'nun, bilinçaltını dinlemek ve dile getirmek işlemi yerine ondan alınan verinin eş zamanlı dönüştürülmesi anlamına gelen *automatism* (otomatizm) olarak adlandırdığı bir tekniği, insanın sahici kendiliğinin bulunduğu bilinçaltının keşfinin ortaya çıkartılmasında bir araç olarak kullanmışlardır (Gaillemin, 2009). Bu yöntem aynı zamanda Dali'nin henüz Sürrealistlerle bir araya gelmeden önce, kendi "paranoyak" yaklaşımını geliştirdiği paranoyak eleştirel etkinliklerle oldukça benzerdir.

Dolayısıyla Dali, sürrealist otomatizmi benimsediğinde ve bunu kendi paranoyak eleştirel yöntemiyle birleştirdiğinde, içerik çok daha zenginleşmiştir. Hsu'ya (2005) göre Paranoyak Eleştirel Yöntem bir tür otomatizm olmasına rağmen, Dali, paranoyayı sanrıların ortaya çıkarttığı otomatik yazıdan ayırmaya çalışmıştır. Paranoaya, otomatik yazının gerçek dünyadan tamamen kopan pasif zihinsel durumunun tersine aktif ve eylemseldir. Nitekim Koolhaas (1978) da *Delirious New York*'da Dali'nin paranoyak etkinliğini tariflerken, Dali'nin erken sürrealistlerin pasif otomatik tekniğini ikinci bir aşamaya taşıdığını ve yöntemin, "bilinçaltının bilinçli kullanımını" sağladığını yazmıştır. Dolayısıyla Paranoyak eleştirel yöntemin otomatizmin "eylem düzeyine" çekilmiş bir versiyonu olduğu söylenebilir. Dali (1969) bu yöntemle ilgili şöyle yazmıştır:

Paranoyak Eleştirel Yöntem, hezeyanlı çağrışımların ve yorumların eleştirel ve sistematik nesnelleştirilmesine dayanan irrasyonel bilginin kendiliğinden gelişen (spontan) metodudur. (Breton, 1969)

Dali paranoyak etkinliğini geliştirirken, Paris'te bulunduğu zamanlarda tıbbi araştırmanın popüler konusu olan paranoyayla ilgilenmeye başlamıştır. Paranoaya ise

³⁵ Rimbaud (1871) tarafından söylenen cümlelerin orijinali '*je est un autre*' dur. Bu cümlelerin Türkçe'deki anlamının en iyi karşılığı, 'ben bir başkasıdır' olarak çevrilmiştir.

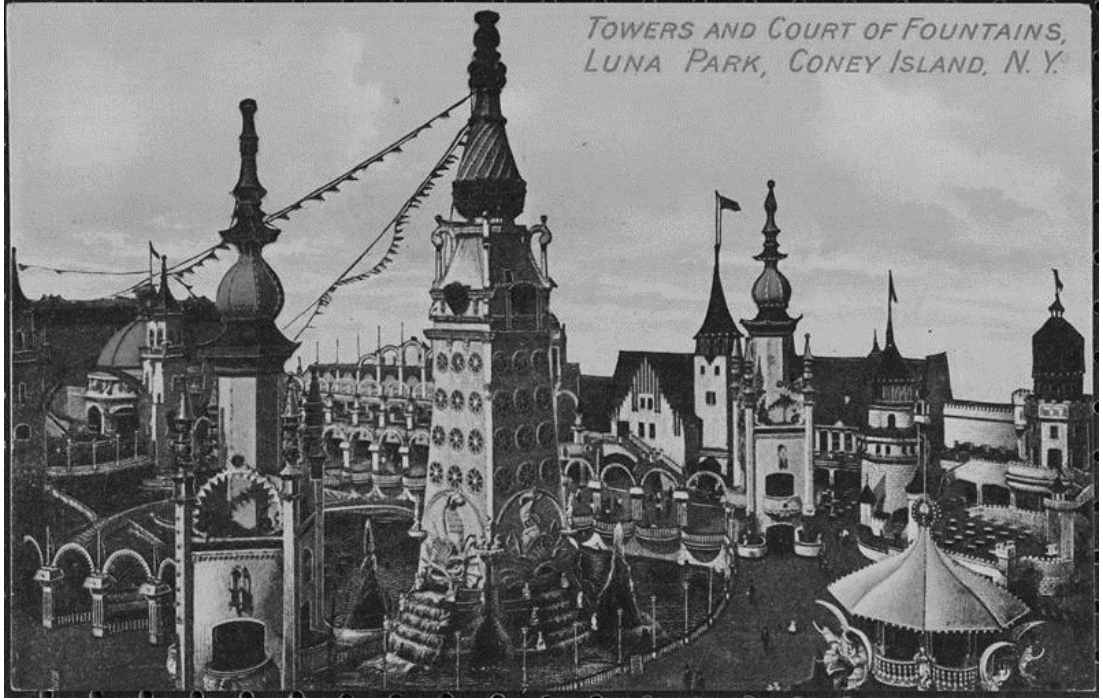
halihazırda Klasik Yunan'da travmatik bir durumdan sonra ortaya çıkabilen sanrı (hezeyan) ve delilik anlamında kullanılan bir terim olmuştur. 19. yüzyılda ise Freud'un topografik kuramı ekseninde gelişen yaklaşımların etkisiyle, birbiriyle bağlantısız deneyimlerin ve olayların birbirleriyle bağlantısının tek bir merkezi kökene bir nedensellikte bağlandığı bir psikoz şekli olarak kabul edilmiştir (Hsu, 2005). Dali'nin paranoya kavramı ise kısaca, şeyleri çok yönlü bir şekilde kavrama becerisidir. Dali 1930'larda bu zihinsel bozukluğun eleştirel bir yorumlama için bir yöntem olarak kullanıma dair bir potansiyel keşfetmiş ve bu yöntemin icadında, Freud'den etkilenecek, bilinçdışı sembol ve düşünceleri açığa çıkarmak için rüyaları bir malzeme olarak kullanmış ve bunlara ulaşabilmek için çeşitli alıştırmalar yapmıştır. Bu bağlamda paranoyak durum, gerçeği yeniden organize eden eleştirel ve yaratıcı bir inşa sunarak otomatizmin yöntemini geliştirmiştir (Hsu, 2005).

Paranoyak Eleştirel Yöntem, temelde, bir şeye bakarken zihnin gücünü kullanarak onda başka bir şey görebilme ve bu algının zihinde biçimlenişine bir anlam verme becerisidir. Bir başka deyişle aklın aynı anda birbiriyle ilgisiz iki imgeden faydalanarak kurduğu mekanizmanın görsel anolojiler olarak aynı düzlemde bir araya gelmesidir. Bu nedenle de Paranoyak Eleştirel Yöntem bir çeşit diyalektik düşünme biçimidir denebilir (Hsu, 2005).

Koolhaas ise modern mimarlığa eş zamanlı olarak bakmak ve aynı zamanda modernizmin ve onun ürettiği kentin bilinç düzeyinin altındaki soyut anlamları, alt katmanları ve paradoksları deşifre etmek için Dali'nin alternatif araştırma yöntemi olan Paranoyak Eleştirel etkinliği kendi metodolojisine uyarlamıştır. Bu da, Koolhaas'ın *Delirious New York*'un '*Dali and Le Corbusier Conquer New York*' adlı 5. Bölümünde, Dali ve Le Corbusier'nin 1930 yılında Manhattan'daki bir gezisi üzerinden kurguladığı öyküde ortaya çıkmıştır. Bu gezide karşılaşan sanatçı ve mimar modernizmin iki yüzünü; paranoyağın modeli Dali, irrasyoneli, sürrealizmin bilinçdışı fantezisini, Le Corbusier ise seçkin otoriter geleneğin bilincini ve rasyonel aklı temsil ederler.

Koolhaas (1978) bu bölümde şöyle yazmıştır: “ Kartezyen gökdelen, Manhattan'ın ilkel, çocukluk zamanı kulelerinin antipoduysa, *Radiant City*, Le Corbusier'nin anti-Manhattan'ıdır.” Manhattan'ın çocukluk gökdelenleri elbette Koolhaas'ın (1978)

Manhattan'ın kuluçka makinesi, cenin hali ve bebek miti olarak tarif Coney Island'daki eğilence mekanlarında ve Luna parklarında bulunmaktadır. (Şekil 6.5)



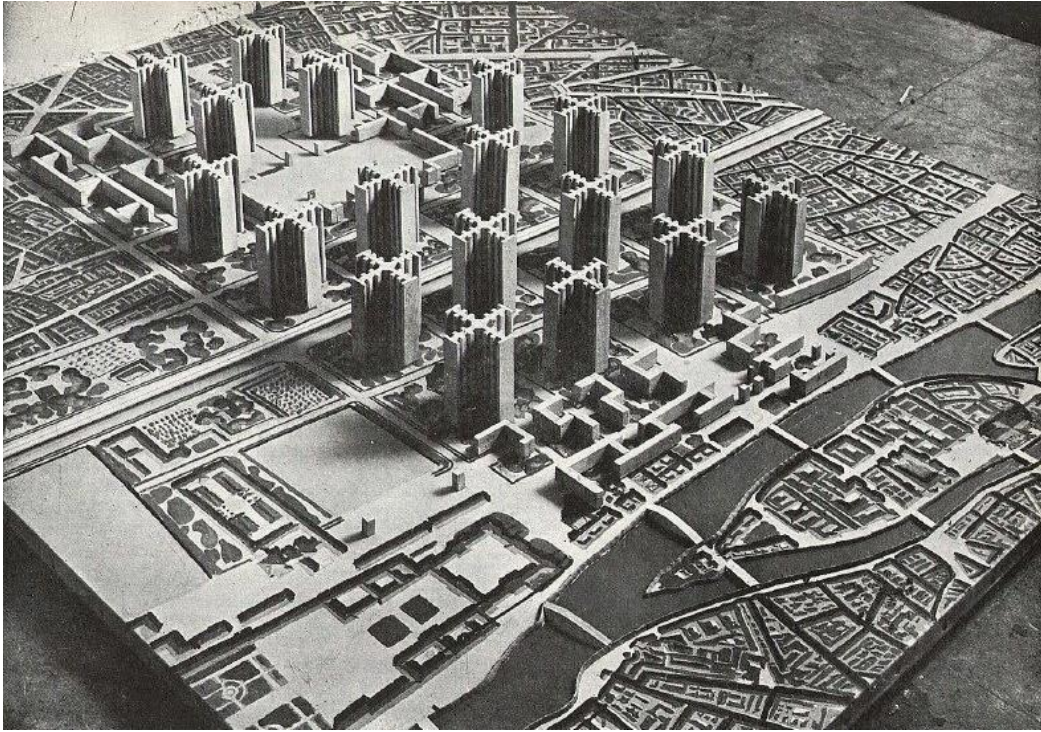
Şekil 6.5 Towers and Court of Fountains Luna Park, Coney Island, N.Y. 1915 (URL-11)

Koolhaas'a (1978) göre Coney Island kuleleri, ada sakinlerince kentin ilk kez kuş bakışı deneyimlendiği ve daha sonra da bu deneyimin kronik bir arzuya dönüştüğü erken prototipleridir. Dahası Coney Island Manhattan'ın ütöpik paralel evreni veya farklı bir simülasyonu gibidir. Burada zaman geçiren, metropol mahkumları kente geri döndüklerinde Coney Island'da yükselen Tıkanıklık Kültüründen (*Culture of Congestion*) ve yapay deneyimlerden aldıkları zevki kente taşımaya çalışırlar ve Manhattan gökdelenleri de Coney Island'daki çocukluk gökdelenlerinin yetişkinlik evresini oluşturmaya başlar.

Dolayısıyla Koolhaas'ın okumasında Coney Island'ın fantazmogorisinin ve dayanılmaz yapaylığın (*Irresistible Synthetic*) antipodu, izdüşümü ve doğal sonucu

New York'un homojen ızgarasının tariflediği özerk bölgelerde kendi yaşam süresine ve kendi yasalarına sahip olan modern gökdelenlerdir (Koolhaas, 1978).

Anti-Manhattan olarak tanımlanan *Radiant City*'de ise Le Corbusier *tabula rasa*'nın ve pragmatik ve buyurgan hayallerin kurbanı olmuştur. Bununla birlikte Koolhaas'a göre (1978) Le Corbusier'nin *Radiant City*'deki, tıkanıklığı bir problem olarak ele aldığı çözüm önerisi ve niyeti çok daha üzücüdür. (Şekil 6.6) Koolhaas (1978) bu argümanı daha ileriye taşıyarak Le Corbusier'nin gerçek Kartezyen kentinin bizzat Manhattan olduğunu iddia etmiştir. (Şekil 6.7)



Şekil 6.6. Radiant City, 1924 (URL-12)

Koolhaas'a (1978) göre *Radiant City*, konum arayışındaki teorik bir metropolistir. Manhattan ise, belirli bir mantık düzeniyle değil, kentin yaşayanlarının sürekli olarak değişen arzularıyla gelişen bir kenttir ve bu nedenle durmaksızın farklı olayların doğumuna gebe dir. Dolayısıyla Manhattan, Le Corbusier'nin pragmatik düşüyle (Izgara), Dali'nin paranoyak etkinliğinin (Gökdelen) karşımı olarak, hayal ile gerçek arasındaki mükemmel dengede duran paranoyağın, yaşayan bir metaforudur. Koolhaas'ın (1978) da ifade ettiğı gibi, "mimarlık kaçınılmaz olarak paranoyak aktivitenin formu haline gelmektedir."

Söz konusu form ise, sürekli oluş halinde olan ve gerçekliği durmaksızın yeniden üreten metropol makinesinin diyagramını açığa çıkartan modeli oluşturmaktadır.

Bu diyagram, elbette Deleuze'un (1986) soyut makine veya haritacılık olarak tarif ettiği türü olan; herhangi bir andaki verili bilgiden ziyade, tarihin tüm katmanlarındaki bilgiyi toplayarak onu sürekli işleyen ve gerçeği tekrar üreten makinedir. Bu da, stabil bir oluşta sabitlenemeyen, gerçekliğin, zihinde sürekli olarak üretildiği paranoyağın etkinliğinin kendisi haline gelmektedir.



Şekil 6.7. The City of the Captive Globe, 1972 (URL-13)

Bu argüman bağlamında, *Delirious New York*'da, paranoyak etkinliğin ve diyagramın görsel temsillere dönüşümü ise Vriesendorp'un *Manhattan* adlı bir dizi illüstrasyon çalışmasında ortaya çıkmaktadır. (Şekil 6.8; Şekil 6.9) Koolhaas yazıyı kullanırken, Vriesendorp görsel hayal gücünün araçlarını kullanmaktadır (Parr, 2014). Dolayısıyla Koolhaas ve Vriesendorp'un *Delirious New York*'daki ortak çalışmaları, gerçek fragmanların, fantastik anlatılarla bir araya gelişlerinin metinsel ve görsel birlikteliğini kurmaktadır. Bu bağlamda Vriesendorp, Koolhaas'ı, Koolhaas da Dali'yi takip etmektedir. Böylece Paranoyak Eleştirel Yöntem, hem Koolhaas'ın metninin sinopsisinin hem de Vriesendorp'un paranoyak diyagramı ve metropoliten psikinalizi ortaya çıkarttığı illüstrasyonlarının ana teması haline gelmektedir (Parr, 2014).



Şekil 6.8. Après L'amour, 1975, by Madelon Vriesendorp (URL-14)



Şekil 6.9. Freud Unlimited by Madelon Vriesendorp (URL-15)

Freud Unlimited'da Manhattan, *Après L'amour*'da ise gökdelenler bir yatakta uyku halinde tasvir edilmişlerdir. Bu örnekler, Freud'un topografik kuramına ve Lacan'ın yapısalcı psikanalize referanslar vermekle birlikte, Manhattan'ın bilinçaltı yapılarının ve Dali'nin Paranoyak etkinliğinin rüya durumunun temsilleridir. Freud'e göre de bilinçaltı, bilinç halini etkileyen asıl yapıdır. Dolayısıyla, bilinçdışının açığa çıkartılması için rüyalara başvurmak esastır. Çünkü rüyalar bizzat bilinci inşa ederek, gerçeğe hammadde üretmektedirler. Bu bağlamda Freud Unlimited'da Manhattan, bastırılmış bilinçaltı olarak suyun altındaki karmaşık altyapı sistemlerinin üstünde yüzen bir yatak olarak temsil edilmiştir (De Rivals-Mazères, 2014). Buradaki argüman, Metropolün bilinç halini oluşturan tüm olayların arkasında, onun bilinçaltı yapılarının, bir başka deyişle gösterenlerinin dolaşımında olduğunu vurgulayarak, kentin salt gösterilenleriyle onun okunamayacağını vurgulamaktır. Dolayısıyla bu yaklaşım aynı zamanda hem Le Corbusier'nin Kartezyen planının hem de *Learning From Las Vegas*'ın bir antitezi haline gelmektedir.

Sonuç olarak Koolhaas'ın *Delirious New York*'da, Paranoyak Eleştirel etkinliği, Manhattan'ın fragmanlarının çoklu yeniden okumasının yorumlanması şeklinde sürdürülmektedir. Bu sayede Koolhaas, metropolün bilinç haliyle, rüya koşullarını temsil eden bilinçdışı halini, tesadüfi bir şekilde bir araya getirerek buradan ortaya çıkabilecek yeni potansiyelleri araştırmaktadır. Buradaki temel argüman, metropol ekosisteminin sürekli bir oluş halinde oluşu ve sürekli olarak yeni olaylara, anlamlara ve deneyimlere dair potansiyeli kendi içsel doğasının bir parçası olarak kendinde barındırmasıdır.

6.3. Metropol Diyagramları / Metropol Üretim Makinesi: OMA³⁶

Debord (1967), *The Society of Spectacle* (Gösteri Toplumu) eserinde, gösteriyi, 'sermayenin bir imge haline gelecek ölçüde birikmesi' şeklinde tanımlarken Foster (2002), bu cümleye referansla, bugün bunun tersinin geçerli olduğunu, mimarlıkta

³⁶ Koolhaas, 1975'te diğer üç arkadaşıyla birlikte (Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis ve Madelon Vriesendorp), Office For Metropolitan'ı (OMA) kurmuştur. İlk on sene genel olarak metinsel ağırlıklı çalışılan OMA'da bu süreçte *Delirious New York* üretilmiş ve Koolhaas'ın kentten veri elde etme ve bunu mimarlık nesnesi dönüştürme altlıkları oluşmuştur.

“Bilboa etkisi “olarak bilenen kavramı örnek göstererek, gösteriyi, “ imgenin, sermaye haline gelecek ölçüde birikmesi” olarak yorumlamıştır.

Koolhaas (1978) ise, metropol okumasında bu terse dönüşü bir metin-diyagram haline getirmiştir. Öyle ki Koolhaas’ın Manhattan’da gökdelenden ve metropoliten durumdan ayıkladığı göstergeler, bu göstergelerin ne ölçüde vazgeçilmez ve önüne geçilemez bir arzuyu tetiklediğini göstermektedir. Bu güçlü imgeler ise sermaye haline gelerek, metropol ekosisteminde birikmekte ve gösterenin kendisi haline gelmektedirler.

Delirious New York’da, 1930’lara ait bir kartpostal bulunmaktadır (Şekil 6.10); burada gökdelene tehlikeli bir şekilde yaklaşan zeplin sahnesi Foster’a (2002) göre³⁷ gösterinin yeni malzemesi ve ütopyası, 20. yüzyıl kent imgesinin bizzat kendisidir. Koolhaas (1978) ise bununla ilgili olarak “ Manhattan her zaman olabilecek ama asla olmayacak felaketlerin toplamıdır” yazmıştır.



Şekil 6.10. Rendez-vous With Destiny (*Delirious New York* Kitabından Alınmıştır)

Koolhaas (1978) benzer bir hikayeyi, Manhattan’da gerçekleşen ilk New York fuarında (1853) Otis’in, asansörü tanıtması ve bunun teatral bir gösteriye dönüşmesi üzerinden anlatılmıştır. Otis, asansör boşlukta asılı dururken, seyircilerin önünde, onu

³⁷ Tabii bu modernist ütopya düşü, Foster’ın (2002) da yazdığı gibi 11 Eylül saldırılarında, iki uçağın ikiz kulelere çarpmasıyla bir karabasana dönüşmüştür.

tutan halatı kesmiş fakat hiçbir şey olmamıştır. Bu, Koolhaas'a göre önemli bir göstergedir; burada hayali bir kazayı önlemek, buluşun kendisinden daha önemli olmuştur. Bununla birlikte asansörün keşfi, dikey kullanımı serbest bırakarak, beş kat ve üstünde yaşamı mümkün kılmış; ticaretin de üst katlara taşınabilmesini sağlamış ve Manhattan'ın tümüyle değişimine sebep olmuştur. Bu sayede asansör, gökdelen makinesini çalıştırarak, bu makinenin içinde gerçek dünyanın, simülakralar olarak yeniden üretilmesini ve çoğaltılmasını mümkün kılan araçlardan biri haline gelmiştir. Bu durum yapay dünyaları gökyüzüne doğru sonsuzca yükselten gökdelenin doğumuna sebep olmuş, böylece, ızgaranın tariflediği homojen ve eşdeğer alanlarda gerçeklik, otonom olarak sürekli bir şekilde yeniden üretilmeye başlamıştır.

Koolhaas'a (1978) göre ızgara, epizotlara (*episodes*) ayırdığı bölümleri nötralize eden maddedir; "Bu düz çizgili ağda hareket, her bir bloğun birbiriyle çelişen iddiaları ve vaatleri arasında ideolojik bir gezinmeye döner." Bu sayede kent, her biri kendi yaşam süresine sahip epizotlar mozağine dönüşmüş ve Koolhaas'ın (1978) sıklıkla vurguladığı "karşı konulamaz yapaylık" (*Irresistible Synthetic*), metropol hayatında yerleşik bir sendrom haline gelmiştir. Dolayısıyla Manhattan mimarlığı, yoğunluğun ve yığılmanın kullanımı (istismar edilmesi) için bir paradigma halini almaya başlamıştır (Koolhaas,1978). Bu paradigmanın kullanım kılavuzuna ulaşmanın Koolhaas'ın pragmatik amaçlarından biri olduğunu söylemek mümkündür.

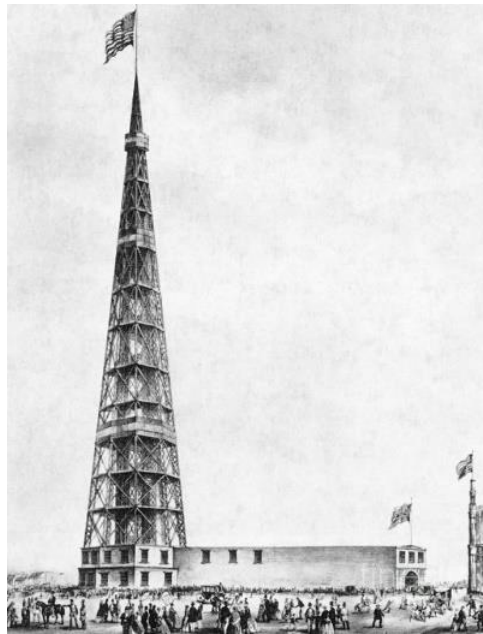
Koolhaas'ın okuması daha önce de belirtildiği gibi Manhattan'ın son durumu ve yüzergezer gösterilenleri üzerinden değil geriye dönülerek, bu son durumu meydana getiren, tarihsel sürece yayılmış ortak gösterenlerin izinden yapılmıştır. Bu bağlamda Koolhaas, Manhattan'ın tarihsel mitini ortaya koyarken bir yandan da onun diyagramlarını ortaya çıkartmıştır. Bununla birlikte *Delirious New York*'un geriye dönük manifestosu ve metropolün kullanım kılavuzu başka bir deyişle diyagramları daha sonra Koolhaas'ın metropol mimarlığı ofisi (OMA) için de bir manifesto haline gelmiştir (Graafland, 1996).

6.3.1. İğne ve Küre

Koolhaas'ın diyagramlarından belki de en önemlisi, "İğne ve Küre (*Needle and Globe*)" olarak kavramsallaştırdığı ve Manhattan mimarisini oluşturan iki formal kutup olarak tanımladığı oluşumdur. İğne, ızgara içindeki bir yeri işaretlemek için zeminde en az yer kaplayan formdur fakat bir iç mekan yaşantısına sahip değildir;

küre ise matematiksel olarak maksimum iç hacmi, minimum dış çeper ile kapatan formdur. Bununla birlikte Küre, hemen hemen her şeyi (insan, ikonografiler, semboller, nesneler) yutarak tüm bunların birbirlerinin dolayımından geçmesini sağlamaktadır (Koolhaas,1978). Koolhaas'a (1978) göre, 'Manhattan mimarlığının tarihçesi bu iki form arasındaki diyalektir; İğne, bir küre olmayı, küre ise zaman zaman bir iğne olmayı istemektedir. İğnenin dikkat çekmesi, kürenin ise tüketimin ve tüketicinin ihtiyacını karşılamasıyla, bu iki form sürekli olarak bir dizi melezlemeye tabi tutulmuştur.

Koolhaas (1978), iğne ve küre'nin ortaya çıktığı ilkel örneği, ilk New York fuarında (1853) kurulan *Latting Observatory* üzerinden anlatılamıştır. (Şekil 6.11) İğneleri rastlantısal olarak çoğaltıp bir peyzaj oluşturarak Manhattan prototipini oluşturan ilk kişi ise Coney Island'da bulunan ilk Luna Park'ın (1904) kurucularından Frederic Thompson olmuştur. (Şekil 6.12) Thompson için, yarattığı şeyin gücünü kontrol edemeyen, metafor olarak mimarlığın Frankenstein'i benzetmesi yapan Koolhaas'a (1978) göre Coney Island'ın ilk Luna Park'ı ortaya çıktığı anda, mimarlık bir daha önüne geçilemez bir şekilde "lanet yaratmak için bir uğrak noktası" olmuştur. Önceleri sadece fuarlar için özenle hazırlanan arzu nesneleri olarak tekil kuleler, Luna Park'da o kadar da özen gerektirmeyen bir biçimde ve hızlı bir şekilde çoğaltıldığında, bu kuleler ormanının Manhattan için de mümkün olabileceği doğrulanmıştır (Koolhaas, 1978).

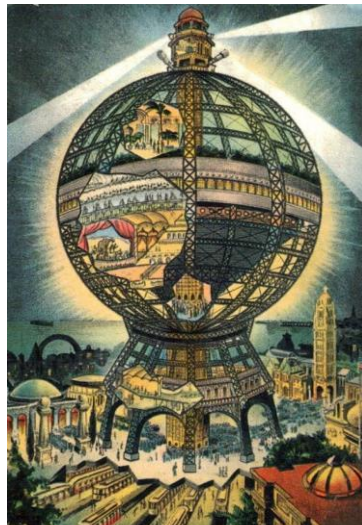


Şekil 6.11. Latting Observatory Tower, 1853 (URL-16)



Şekil 6.12. Luna Park Tower, 1904 (URL-17)

Bu nedenle Koolhaas'a göre Coney Island, Manhattan'ı şekillendirecek stratejiler ve mekanizmalar için bir laboratuvar haline gelmiştir. Manhattan, orta ölçekli bir kentten metropole dönüşürken Coney Island, metropol yaşantısının tek düzeliğinden bunalan metropol sakinleri için acil bir kaçış noktasına dönüşmüştür. Dolayısıyla adayı zevk ihtiyacı domine etmeye başlamış ve eğlence merkezlerinin çoklu yapay deneyimleri gerçeğin yerini almaya başlamıştır. Böylece burada oluşan fantazmagorya veya Baudriallard'ın hiper-gerçeklik olarak kavramsallaştırdığı olgu, kültürün kendisi haline gelmeye başlamıştır. Bu bağlamda Manhattan'ın yaşayan ütopyası ve prototipi olan Coney Island'daki dayanılmaz yapaylığa (*Irresistible Synthetic*) dair önüne geçilemez arzu kente taşınmış, böylece Koolhaas'ın (1978) minimum alanda maksimum kentsel ego birimi olarak tariflediği, ızgaranın çerçevelediği özerk



Şekil 6.13. Globe Tower, 1906 (URL-18)

bölgelerde her blok, Coney Island'ın bir gökdeleninde sıkıştırılmış simülakrına dönüşmeye başlamıştır. (Şekil 6.13)

6.3.2. Oto-Anıt ve Lobotomi

Karma programların gökdelenlerin içine yığılmaya başlamasıyla, iğne ve kürenin diyalektik yapısı gittikçe kürenin egemenliğine teslim olmaya başlamıştır. Bu noktada, Koolhaas'ın daha sonra (1995) *Bigness* (Büyüklik) olarak geliştireceği kavramın öncülü, Lobotomy (*Lobotomi*³⁸) adıyla kavramsallaştırdığı bir olgu açığa çıkmıştır. Buna göre kentsel peyzajda, kritik büyüklüğü aşan her yapı kaçınılmaz olarak bir anıt (monument) haline gelmektedir. Koolhaas'a (1978) göre bu 20. yüzyıl'ın 'otomatik-anıt'dır (*auto-monument*) ve en açık tazahürü de Gökdelendir.

Bu anıt türü, modernizmin geleneksel sembolizm kriterlerinde travmatik bir kırılma yaratmıştır. Çünkü bu modern oto-anıt'ın paradoksal bir yapısı bulunmaktadır (Koolhaas, 1978). Oto-anıt bir yandan anıt olma koşulunu sağlayan sağlamlığı, dinginliği göstermek isterken bir yandan da içine yığılan çoklu programlarla sürekli değişen ve devrimde olan bir yaşamı barındırmak istemektedir ve bu da tanım gereği anti-anıtsaldır. (*anti-monumental*) (Claessens, 2006). Son durumda anıtın sembolik karakteri, soyut bir ideali, bir kurumu temsil eden üç boyutlu bir reklam panosu haline gelmiştir. Büyüklüğü nedeniyle anıtsal olmaktan kurtulamayan yapı aynı zamanda bir sembol ve reklam panosu olmaktan kurtulamamaktadır (Claessens, 2006). Bu paradoksun çözümü için, Amerikan gökdeleninin mimarisi, Koolhaas'a (1978) göre kendisinin Lobotomy (*Lobotomy*) olarak adlandırdığı bir strateji geliştirmiştir. Bu iç ve dış mekanının işleyişinin devam etmesi için, cephe ve programı birbiriyle tamamen ayıran bir tür mimari cerrahi operasyondur. Bu bağlamda, Lobotomi, iki ayrı mimarlık (iç mekan ve dış kabuk) halini yaratarak, oto-anıt'dan talep edilen iki uygunsuz talebi karşılamaktadır.

İlki anıtsallığı sağlayan bağımsız dış kabuk, diğeri ise kültürü manipüle eden, dönüştüren ve imal eden mutant iç mekandır (Koolhaas, 1978). Koolhaas'a (1978) göre lobotomi operasyonu, 20. yüzyıl'ın şehirleşme devriminde bir sıçrama yaratan en önemli buluş haline gelmiştir. Lobotomy operasyonunun pratik anlamda denemelerinden biri ise OMA'nın 1988 tarihli, Belçika'daki yeni Zeebrugge Limanı

³⁸ Lobotomi, tıpta beynin bir tarafının diğer tarafıyla bağlantısının kesildiği bir operasyondur.

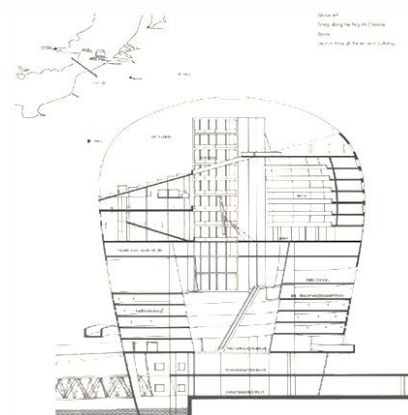
için hizmet edecek, yolcular için aktarma ve duraklama çözümleri ile, ofis birimleri, kasino, otel, konferans merkezi gibi karma kullanımlı yapının elde edilmesi için açılan yarışma önerilerinde oldukça okunaklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. (Şekil 6.14; Şekil 6.15; Şekil 6.16)



Şekil 6.14. Zeebrugge Sea Terminal, OMA (URL-19)



Şekil 6.15. Babil Kulesi, Pieter Bruegel The Elder, 1563 (URL-20)



Şekil 6.16. Zeebrugge Sea Terminal Kesit,1989 (URL-21)

Koolhaas (1995) ‘‘Çalışan Babil’’ (*Working Babel*) olarak isimlendirdiği öneriyle ilgili şöyle yazmıştır:

... Orijinal Babil hırsın, kaosun ve en sonunda da başarısızlığın sembolüydü. Bu makina, seyahat eden kitleleri yutan, eğlendiren ve yönlendiren fonksiyonel bir Babil’dir. ...

Çalışan Babil’de tüm program, -tıpkı Downtown Athletic Club’daki hedonistik programların üst üste istiflenmesi gibi- Lobotomik operasyona tabi tutulan, çoklu deneyimlerin ve farklı dillerin sınırlarının eritildiği, yok edildiği bir küre içinde üst üste bindirilmiştir. Orijinal Babil kulesi anlatısında Tanrı, cennete ulaşma umuduyla kule inşa eden küstah ölümlüleri, ortak dillerini anlaşılmaz diller haline getirerek onları sonsuza kadar cezanlandırmıştır. Koolhaas’ın Babil’inde ise çoklu diller, bir cezadan çok kutlanan, eğlencenin ve gösterinin ayrılmaz bir parçası haline gelerek, gerçeğin yerini almaya başlamıştır. Başka bir deyişle, Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi çağın hiper-gerçeklik kültüründe, gerçeklik ‘‘iletişim coşkusu (*The Ecstasy of Communication*)’’ tarafından çalınmıştır (Leach, 2009).

Koolhaas’a (1978) göre önce bir laboratuvar olarak Coney Island’da daha sonra ise Manhattan’da, doğadan ve doğal olandan uzaklaşmış, yabancılaştırılmış bir yüzey oluşturulmuştur. Bu yüzey ise, deneyimi yeniden üreten ve her türden hissi yaratabilen ‘‘Sihirli Bir Halı’ya (*Magic Carpet*) dönüşmüştür (Koolhaas, 1978). Bu açıdan, Zeebrugge Terminali önerisi, *Delirious New York*’da işlenen Metropol modelinin bir tazahürü halini almıştır.³⁹ Başka bir deyişle Zeebrugge yapısında, orijinal Babil, çalışabilen bir makine veya bir diyagram halini almıştır demek mümkündür. Koolhaas’a göre mimarlığın bugünün kentsel kültüründe devam etmesinin tek yolu, bu türden kendi özerk varoluşlarına sahip büyük monolitik yapılardır (Koolhaas, 1978).

³⁹ Koolhaas’ın projelerininin çözümlenmesi, tezin bağlamı ve odağının dışında kalmaktadır. Bu nedenle sadece Zeebrugge Terminal yapısı ele alınmıştır. Fakat genel olarak, OMA’nın pratik alandaki tüm etkinlikleri, Koolhaas’ın metinlerinde ortaya koyduğu ilkeler bağlamında okunabilir. Özellikle 1989’da tamamlanan *Très Grande Bibliothèque* ve *The Zentrum für Kunst und Medientechnologie* projeleri ile 1982 tarihli *Parc de la Vilette* yarışması için hazırlanan, Downtow Athletic Club’ın diyagramının plan ve kesitinin doksana derece döndürülerek elde edildiği öneri özellikle incelenmelidir. Büyüklük pratiğinin denendiği önemli örneklerden ise *Euralille* adıyla başlatılan kentsel proje için hazırlanan, *Congrexpo* (1990-1994) yapısı, Lobotomi’nin özel örneklerinden, *Seattle Central Library* (1999-2004), *CCTV* (2002-2012) gibi yapılar öncelikli olarak incelenebilir. Kaynak için bkz. <https://oma.eu/projects> (URL-22)

6.3.3. Büyüklük

Koolhaas'a göre otomatik anıt haline gelen monolitikler, kentsel morfolojiye ve geleneksel tipolojilere referans veremedikleri için kendi bağlamlarını üreterek küçük ölçekli kent modelleri haline gelmektedirler. Bu açıdan, onları sadece kendi varoluşlarını ve yaratım süreçlerini gözetten birer solipsizm (tek benci) örneği olarak görmektedir (Koolhaas,1978). Bu monolitikler ise daha sonra Koolhaas'ın (1995) Büyüklük (*Bigness*) olarak tariflediği bir ilkeyle açıklanmıştır. Buna göre bir yapı, belirli bir büyüklük sınırını aştığında mimarlar genelde parçalara ayırma ve dağıtma tekniğini kullanmaktadırlar. Kentsel ölçekte, bununla başedebilmenin panzehiri ise Büyüklük tekilliğini kullanmaktır.

Büyüklük'ün artık kente ihtiyacı yoktur: kentle yarışır; kenti temsil eder; kenti tahakkümü altına alır; ya da en iyi ihtimalle kentin kendisidir. Şehircilik, potansiyel yaratıyor ve mimarlık bunu sömürüyorsa, Büyüklük, mimarlığın cimriliğindense, kentin cömertliğinin yanında yer alır. Büyüklük= şehircilik vs. mimarlık. (Koolhaas, 1995)

Dolayısıyla kent, kendi iç ve dış dinamikleri bağlamında sürekli yeniden üretilirken, Büyüklük, kendi özerk alanında –geçmişte, modern mimarlıkta olduğu gibi- *tabula rasa*'nın arzu talebi ekseninde oluşan bir başka sürümü haline gelmektedir. (Koolhaas, 1995). Bu özerk bölgede sil baştan, tüm talepler karşılanmakta ve kentin geri kalanına karşı bir sorumluluk hissedilmez olmaktadır. Koolhaas'a (1995) göre, mevcut küreselleşme koşullarında ve 21. yüzyıl kent kültürü yapısında, mimarlığın sürdürülebilmesinin tek yolu, mimarının geri çekildiği ve aynı zamanda da yoğunlaştığı, mimarlığın son kalesi Büyüklük'tür (Koolhaas, 1995).

Bu argüman, mimarlık edimine yeni bir tanım getirmekle birlikte, Ingels (BIG) örneğinde de görüleceği gibi "Büyüklük" mefhumu mevcut kapitalist ideolojide, söylemde bir manifestoya, pratikte ise bir tasarım parametresine dönüşmektedir. Dolayısıyla Büyüklük pratiği sisteme dahil olmak için en geçerli yöntem halini almakla birlikte, bu durum mimarlık nesnesinin kent bağlamı ve yer ile ilişkisinin de askıya alınmasını kaçınılmaz hale gerektirmektedir. Koolhaas'ın da işaret ettiği gibi Büyüklük pratiğinin en önemli koşullarından biri programı parçalamama prensibine dayanmaktadır. Bu sayede Büyüklük, kentlerin yer ve bağlam engeli tarafından geçersiz hale getirilememekte, her koşulda ve her yerde üretilebilir hale gelmektedir.

20. Yüzyılın ilk yarısındaki modern mimarlığın buyurgan *tabula rasa* düşü bugün kent ölçeğinde olmasa da yapı ölçeğinde gerçekleştirmeye başlamıştır. Birer Büyüklük haline gelen yapılar, tüm programları yutarak belirli türden mekan deneyimini koşullamakta ve bu deneyimler birer “karşı konulamaz yapaylık” haline gelerek talep edilen bir arzu sistemine katılmaktadırlar.

6.3.4. Yok-Yerler, A(r)tıkmekanlar ve Jenerik Kentler

Koolhaas’ın *Generic City* (Jenerik Kent) (1995) ‘de ele aldığı olgular, Negri’ye (2009) göre Büyüklük’ü derinleştirmekte ve tamamlamaktadır. Jenerik Kent’te mimarlık, artık tamamen kuralsız bir hale gelmeye başlamıştır. Bununla birlikte, kent merkezi, mahalle, cadde, sokak, gibi kentsel öğeler artık eskide kalmış, mimarlık ve kent büyüklük tarafından yutulduğunda, geriye sadece Jenerik Kent kalmıştır. Dolayısıyla bu seviyedeki her kent birbirinin aynısı ve eş derecede kimliksiz hale gelmiştir. Bu bağlamda, kentlerle, havalimanları birbirlerine çok benzemeye başlamışlar ve hatta havalimanları, Jenerik Kent’in mahalleleri, bazen bu kentlerin varoluş sebebi haline gelmiştir (Koolhaas, 1995). Koolhaas'a göre çağdaş metropolün aşırı derecede büyüyen havalimanları, otelleri, alışveriş merkezleri, ofisleri, cam kaplı gökdenleri ve tema parkları gibi yoğunlaştırılmış programlarını bu kategoride ele almak mümkündür.

Bu yapılar aynı zamanda herhangi bir belleğe sahip olmayan Yok-yerler’dir. Kullanım durumlarına göre küçük gelirlerse büyütülebilir veya eskirlerse atılabilirlerdir. “Tıpkı bir Hollywood film stüdyosu gibi her Pazartesi yeni bir kimlik üretebilirler” (Koolhaas, 1995). Bu mekanlar, iklimlendirme sistemleriyle, yürüyen merdivenlerle, asansörlerle, yangın önlemleriyle bir arada tutuldukları için doğal olarak koşullandırılmış mekanlardır. Koşullandırılmış mekanlar ise kaçınılmaz olarak A(r)tıkmekanlar halini alırlar (Koolhaas, 2000). Dolayısıyla Jenerik Kent, dış dünyayı anlatırken, bu dış dünyanın, içsel yapılarındaki izdüşümleri –Jenerik Kent’i meydana getiren- iki parametre de A(r)tıkmekanlar ve mutant mekanlar olmuştur: “Uzay atıkları (*space-junk*) evreni kirleten insana ait döküntülerse, A(r)tıkmekan (*junkspace*) da insanlığın gezegende bıraktığı kalıntılardır. Modernleşmenin inşa edilmiş ürünü modern mimarlık değil, A(r)tıkmekandır (Koolhaas, 2000).” Koolhaas’a göre bugün artık tüm mekansal deneyim söz ettiği A(r)tıkmekanlar içinde oluşmaktadır. Bu mekanlarda, tıpkı Debord’un (1967) yazdığı gibi, her şey gibi kimlik de imajlar ve

metalar arasında kaybolmuştur. Dolayısıyla kültür de Koolhaas'ın (2000) ‘‘zemin artık yok’’ olarak ifade ettiği şekilde tamamen yüzey etkisinin, hiper-gerçekliğin kendisi olmuştur .

Kısıtlı yüzeylere yığılan çok fazla ihtiyaç hem deneyimi hem de mekanı mutant hale getirmiştir (Koolhaas,2000). Bununla birlikte, Koolhaas'a göre neo liberal politikaları benimseyen ve büyüme arzulayan tüm küçük ve orta ölçekli devletler, siyasal aygıtların, A(r)tıkmekanı bir kontrol alanı olarak kullanımını çoktan keşfetmiş ve benimsemişlerdir. Bu bağlamda, Koolhaas'ın metninde A(r)tıkmekan, onu deneyimleyen tüm varoluşun arzularına muktedir, ‘‘Orwell’ın Büyük Birader’inin ‘‘göbeğinin içi’’ haline gelmiştir (Koolhaas, 2000). En önemlisi ise Jenerik Kent’in ve onun A(r)tıkmekanlarının siberetik işleyişi, Büyük Birader’in görünmezliğinden çok daha görünmez çok daha soyut hale gelmiştir.

Sonuç olarak Koolhaas'a göre, mimarlık disiplininin, geçmişteki gibi sosyal yaşantıyı yönlendirebilen, insan hareketlerini öngörebilen yapısının bu yeni hipergerçeklik kültüründe bugün de geçerli olduğunu düşünmek gülünç hale gelmiştir. Koolhaas'ın mimarlığında, mimarlığın kendisi, varoluşsal problemini bir süre askıya almak için, onda bu problemi yaratan şeyin kendisine dönüşürek, bizzat ona ve onun araçlarına benzeyerek karşılık vermektedir. Bu karşılık da, kentsel yoğunluğun mikrokosmosunu yeniden simüle eden bir yapma biçimine dönüşmüştür.

6.4. Diyagramlar ve Hayatta Kalmak

Koolhaas (1978), Manhattan bölgesinin kentsel gelişim evreleri üzerinden, ilerlemeyi ve gelişmeyi sürdüren stratejileri ve bunu üreten paradigmaları incelemiştir. Bununla birlikte, kapitalist sistemin kuvvet ilişkilerinin ürettiği metropolün, mimarlığın kodlarını ‘‘lanet yaratmak’’ için yeniden biçimlendirdiği mekanizmanın ve metropol ekosisteminin önüne geçilemeyen megalomanca iddialarının içinde yol alma yöntemi olarak, onun çevresine durmaksızın yaydığı göstergelerin izini sürmüştür. *Delirious New York*'da tüm bunlarla başedebilen örnek alınası model ise Manhattan olmuştur. Dolayısıyla Manhattan'ın geriye dönük manifestosu OMA'nın bir manifestosu haline dönüşmüştür.

Bununla birlikte Koolhaas, Manhattan okuması üzerinden veri toplamayı ve bu veriyi hem kuramsal etkinliğinin bir parçası haline getirmeyi hem de mimarlık nesnesinin

üretimi için kullanmayı öğrenmiştir. Bu ilişki OMA ve OMA'nın araştırma ofisi AMO arasında sürdürülmekte olup, OMA, fantezi üreten makine ise AMO ise bu makinenin bir veri akışı sağlayıcısı haline dönüşmüştür. Leach'e (2009) göre üretken olmak için kayıp bir derinlik kültürünün peşinde koşmaktansa, yüzey kültürünün baştan çıkarıcı alanını kabul etmek daha doğru bir fikirdir. Bu nedenle, Debord ve Baudrillard gibi isimlerin geçmişte estetik bir çıkmaza sebep olan eleştirileri, OMA'da üretken araçlara ve stratejiler haline gelmiş böylece AMO da yüzey kültürünün sahte gerçekliklerini, ya da simülasyonlarının stoklamasını yapmaya başlamıştır.

Koolhaas, OMA-AMO ilişkisindeki mimari etkinliği, akademik bir çalışma modeli haline getirmek için, Harvard Tasarım Okul'unda (*Harvard School of Design*) öğrencilerle yürüttüğü *Project on the City* (2001) adıyla bir proje yürütmüştür. Bu proje ise daha sonra *Great Leap Forward* (2001) ve *Guide to Shopping* (2001) olarak alışveriş ve metropol temalarıyla, iki bölüm olarak kitap haline getirilmiştir. Böylece bilgiyle çalışma deneyimi, metropole dönüşmekte olan üçüncü dünya kentleri ile alışveriş ve tüketim teması üzerinden devam etmiştir (Foster, 2002). *Guide to Shopping'de* ise bu sefer, modern çağın ana caddeleri haline gelen AVM'lerin ve bu tüketim sarmalı içinde, metalar yerine imgelerin satın alındığı "alışveriş" olgusunun diyagramları toplanmıştır.

Koolhaas'a (1995) göre bugünün mutasyona uğramış yeniçağ mimarlığında form üretme saplantısından çok koşulların yaratılması ve yeni içeriklerin üretilmesi için tektonik anlamda senaryoların yazılması eğilimi söz konusudur. Bu bağlamda Harvard'da yürütülen proje, form ve söylem üretmekten ziyade, mimarlık eyleminin ve kuramsal aktivitenin, kentlerin sorunları karşısında askıya alınıp bilgi edinmeye dönüştüğü bir dizi diyagramatik veri tabanına dönüşmüştür.

Bununla birlikte, burada diyagramda ve onun bir düşünce sistemi olarak kullanımında bir sapma söz konusudur. Koolhaas'ın *Delirious New York'u* üretirken kullandığı diyagramatik yöntem, imge odaklı kültür içinde ortaya çıkan görsel stratejiler ve manipülasyon araçlarına dönüşmeye başlamıştır. Bu bağlamda Koolhaas'ın eleştirel konumunu sağlayan, araştırma yöntemleri ve diyagramatik yaklaşımları, kötü görünen durumları, derin problemleri ve gerçeklikleri estetize ederek paketleyen bir hale

gelmeye başlamıştır (Leach, 2009)⁴⁰. Son on beş yıllık süreçteki etkinlik bir model olarak BIG pratiği üzerinden okunduğunda ise “pragmatik ütopya”, “devrim yerine evrim”, “hedonistik sürdürülebilirlik” gibi söylemde güçlü bir eleştirel yaklaşım gibi ortaya çıkan temaların, mimarlık nesnesine birer ikonografi ya da teşhir değeri özelliği kazandıran stratejilere evrildiği görülecektir.

Bugünün imge tabanlı kültür yapısında, sözdizimsel olan her şeyin, buna sözdizimsel kuram biçimi de dahil, görsel iletişim ve görüntünün olanakları karşısında etkisini yitirdiği bir gerçektir. Bu süreçte diyagram ise sözdizimselin retoriğiyle görsel iletişimin kaynaştırıldığı yeni yazma biçimi retorik-diyagramlar olarak, mimarlığın yeni iletişim aracı ve temsiline dönüşmüştür. Çağın yeni kuramsal aktivitesi, diyagram yoluyla ampirik bilginin hızlı bir şekilde mimarlık nesnesini koşullayan bir süreç başlatması üzerine evrimleşmiş, mimarlık ise kendini araştırmaya dayalı yeni bir iş biçimine dönüştürmüştür. Medya araçlarının disiplin içindeki kullanımı ise beraberinde bu araçların, gerçeklik manipülasyonları haline gelmesine neden olmuştur (Mallgrave; Goodman, 2011). Dolayısıyla bu noktada, diyagramın bir hayatta kalma mekanizması haline gelişi söz konusudur. Nitekim A(r)tıkmekan yazısında Koolhaas’dan şöyle bir itiraf gelmiştir: “Yalnızca diyagram katlanılabilir bir uyarlama sunar.”⁴¹

Diyagramları düşünmek, ve diyagramatik bir pratik, her şeyin muğlaklaştığı 21. yüzyılın kaotik ortamında, kaos içinde geçici bir düzen sağlamaya ve mimarlık edimini sürdürmeye yaramakla birlikte, bir yandan, A(r)tıkmekanları da sürekli kılmaktadırlar. Nitekim mimarlık nesnesinin kendisine dönüşmeye başlayan infografik diyagramlar, metropol ekosistemlerinin küçük modellerini ürettikleri, ya da Vidler’in (2000) ifadesiyle “diyagramların diyagramları” haline geldikleri için bizzat A(r)tıkmekan üretiminin araçları haline gelmektedir.

21. Yüzyıl eşiğinde mimarlık söylemindeki son tartışma, 70’ler ve 80’lerin mimarlık, dilbilim arakesitinde gerçekleşen “aşırı kavramsallaştırma” ve “soyut aklın hegemonyası” düzenine karşı, gezegenin halihazırdaki gerçeklikleriyle yüzleşmek

⁴⁰ Leach (2009) bu argümanını Lagos’da yürütülen projeyle açıklamaktadır. Leach’e göre AMO’nun “göz kamaştırıcı bakışlarına” maruz kalan Lagos’un problemleri bir noktadan sonra o kadar kötü veya karmaşık gelmemeye başlamıştır. Fakat bu AMO/OMA ‘ya has bir estetize etme durumudur. Dolayısıyla bunun, bir çok açıdan kurtarılamaz olan Lagos’a pembe gözlüklerle bakmaktan farkı yoktur. Bu bir illüzyondur.

⁴¹ Alıntının orijinali şu şekildedir: ‘*Only the diagram gives a bearable version.*’

için pragmatik ve pratik yanlısı hareketlere doğru bir yön değişikliği yapılmasına dairdir (Sykes, 2010). Buradaki ana fikir, kuramın terkedilmesi değil, kuramın da her şeyin çok hızlı var olduğu ve aynı hızla yok olabildiği yeni enformasyon düzenine ve imge kültürüne uyum sağlaması; onun da bu hıza uyumlanarak, araçsal ve performatif bir hale getirilmesidir (Somol; Whiting, 2002). Haliyle mimarlık ve şehirciliğin de ele alış biçimi ve uyumlanma süreçleri yeniden şekillendirilmektedir. Yapı ölçeğindeki büyüme ve inşa hızındaki muazzam artış ile bir yandan gezegenin halihazırdaki sorunları büyürken, 90'lar itibariyle mimarlık söylemi, pragmatizm fikri etrafına çerçevelenmeye başlamıştır (Mallgrave; Goodman, 2011).

Bu noktada diyagram, kuram için talep edilen araçsallığa en iyi cevap üreten araç olarak benimsenmiştir. Bunun halihazırda bir uygulayıcısı olarak OMA ve AMO ise, yeni post-eleştirel söylemin bir modeli, bu söylemleri üreten Koolhaas ise çağın yeni Le Corbusier'si olarak anılarak 2000 yılında Pritzker Ödülü almış ve Times'a kapak olmuştur. Burada önemli olan, tıpkı 60'lar kitle kültürünün yükselmesi ile Pop kentsellik olarak yaşanan süreçte benzer şekilde, yeni medya ve enformasyon araçlarının disiplinin iletişim araçlarına entegre edilmesidir (Mallgrave; Goodman, 2011).

Mimarlık dahil her türden maddesel olanın sayısallaştığı bir ortamda, Graafland'e (2006) göre buna insan iradesi de dahil, her şey enformatik datalar haline dönüştürülebilir bir hal almıştır. Mimarlık da bu değişim ekseninde sayısal mimarlığa evrilmektedir. Enformasyon ve iletişim teknolojilerinin mimarlık disiplininin bir parçası oluşuyla, mimarlığın geleneksel anlamdaki çalışma modeli, ağ organizasyonlarına ve tasarımın bilgisayar teknolojisiyle birleşmesi haline evrilmiş durumdadır (Graafland, 2006). Bu atmosfer, enformasyonun durmaksızın güncellendiği ve görüntülerin sürekli yer değiştirdiği bir nihilizme doğru sürüklenmektedir ve bu noktada artık imge tabanlı bir kültüre geçiş söz konusudur. Dolayısıyla düşüncenin, konular üzerinden değil nesneler ve imgeler üzerinden iletilmesi söz konusu olmaya başlamıştır. Nesneler, - buna mimarlık nesnesi de dahil- ve hatta kişilikler birer nesne olarak düşünce temsillerinin yerini tutmaya ve onların kendisi haline gelmeye başlamıştır.

Gezegenin karmaşık olaylarını basit ve anlaşılabilir bir sistem olarak ortaya konması amacıyla üretilen diyagramların, mimarlık disiplini içindeki kullanımının problemli

bir tarafı ortaya çıkmaktadır. Diyagramların, bir düşünce metodu olarak kullanımının mimarlıkta bir yapma biçimine dönüşmesinin nihai sonucu, onları gerçekliğin kamufleajları haline getirmektedir. Aureli'nin (2005) de ifade ettiği gibi, diyagramlar temsili sürekli olarak günceller ve böylece onu sürekli değişen bir imge haline dönüştürür. Bununla birlikte diyagramlar, dilin yapısına ve retoriğine oldukça benzer oldukları için nesnel bir veri sağlayıcı gibi görünürlerken içlerinde bir çok öznellik barındırırlar. Bu bağlamıyla gerçeklik de, diyagramı üreten öznenin müdahalesi bağlamında her an üretilebilen ve her an yok edilebilen nihilistik bir araca dönüşmektedir (Aureli, 2005).

Diyagram, karmaşıklığın indirgenemezliğini, çelişkiyi onaylamakta ve aynı zamanda bu çelişkileri, öznel retoriğin bağlamında yeniden şekillenen idealize edilmiş biçimlere indirgemektedir. Bu durum diyagramı, bugün mimarlığın en güçlü ikonografi araçlarından biri haline getirmiştir. Bu ikonografiler ise diyagram yoluyla estetize edilen gerçekliğin ikonografileridir (Aureli, 2005).

Aureli'nin (2005) de ifade ettiği gibi: "Bu ikonografi, tartışmasız yeni bir tür "doğru" olarak her yerde kabul edilen bir şey oldu." Dolayısıyla, diyagramların Koolhaas'ın *Delirious New York*'da yaptığı şekilde, olayların ve onların içkin yönlerinin açığa çıkartılması, ideolojinin kendi kendini deklare ettiği biçimlerin mekânsal düzlemde araştırılması için kullanılması, sistemi anlamaya ve onun makinesel işleyişini ortaya çıkartmaya yararken, bu makineleri (diyagramları) halihazırda çalışır oldukları için tekrar üretmek bir tür indirgemeciliğe neden olmaktadır.

Laegring'in (2017) de ifade ettiği gibi postmodernizmin temaları 90'lara doğru kademeli olarak ortadan kalmış, Venturiyen sembolizminin karşılığı diyagram haline gelmiştir. Diyagrama dair bu türden bir problemin, mimarlıkta yapma biçiminin kendisi haline gelişi, onun ne şekilde araçsallaştırıldığı, tüketildiği ve ikonografilere dönüştüğü ise Koolhaas mimarlığının ikinci jenerasyonu olarak tanımlanan mimarlardan biri olan Ingels'in (BIG) mimarlık pratiği ve "Yes is More (Evet Çoktur)" söylemi üzerinden tartışılacaktır.

7. YES IS MORE

Yeni bir eşik olarak 21. yüzyıl bilgi, bilişim temalarıyla serimlenmektedir. Bugün, sayısallaşma ve enformatik teknolojiler geometrik gelişimi evresinde, yaşam da bir uyumlanma süreci olarak, sayısal yaşama doğru evrilmekte ve var olmanın ön koşulu iletişimde kalmak, erişimde olmak halini almaya başlamaktadır (Graafland,2006). Bununla birlikte bugünün iletişim dinamikleri, Baudriallard'ın (1979) postmodern evrenin eşiğinde, "baştan çıkarma çağı" olarak yaptığı teşhislerini doğrular niteliktedir. Nitekim bugün görsel imge bombardına uğrayan insan, kendini çoktan bu yeni paradigmaya uyumlandırmıştır demek mümkündür (Leach, 2009).

Bugün, imgelerin hiç olmadığı kadar hızlı bir şekilde çoğalması ve dolaşıma girmesiyle ise şimdiden dikkat süresi çok düşük bir toplum modeli ortaya çıkmıştır (Koolhaas, 2012). Bununla birlikte bu imgeler, enformatik imgelerdir. Dolayısıyla Baudrillard'ın (2007) da ifade ettiği gibi imgelerin bir "illüzyon" olmasının önemi kalmamıştır. Nitekim enformatik bir imgede ona referans olacak bir gerçek yoktur. Bu imgeler, sanal gerçekliğin ya da simulakrın kendisidir. İmgelerin, illüzyon veya kopya olmasından ziyade, önemli olan onların baştan çıkarıcı etkileri ve vadettikleridir. Bir şey vadetmeyen imgeler ise, kaydırılarak (scrolling), sayısal dünyanın doğal seçim mekanizması tarafından yok edilmektedir.

Yeni sayısal eksenli ve imge odaklı çağa mimarlığın uyumlanma süreci de benzer şekilde gerçekleşmektedir. Mimarlık da özellikle son on beş yılda artık sayısal dünyanın doğal seçim mekanizmasının işlediği bir dönüşüm içine girmeye başlamıştır. Artık yapının bir gerçeklik olarak inşa edilmesinden çok inşa edilmeden önceki teşhir ve marka değeri önem kazanmaktadır. Bu teşhir değeri ne ölçüde karşı konulmaz bir baştan çıkarıcılığa sahipse o ölçüde değerli hale gelmektedir. Dolayısıyla, imge paradigmasının mimarlıktaki izdüşümünde mimarlık nesnesinin kült değeri yerini teşhir değerine bırakmaya başlamıştır (Foster, 2002). Bugün anlam ve derinlik geçersiz kılınmış "ne?" ve "neden?" soruları yerini sadece "nasıl?" sorusuna bırakmıştır (Van Toorn, 2004/2005). "Nasıl?" sorusu ise mimarlığın yüzey etkisinin, ya da onun ne vadettiği, ne kadar baştan çıkarıcı olduğuyla ilişkilidir. Sadece

“Nasıl?” sorusunun önemli oluşu ise mimarlık nesnesini “yerde tutan” en önemli referans noktalarında; yer ve bağlamla ilişkisinde bir çözülme yaratmaktadır. Bu noktada ise diyagram bu çözülmeyi bir arada tutan, ona “sözde” bir gerçeklik, yer ve bağlam kazandıran bir aygıt haline gelmektedir. Diyagram Aureli’ye (2005) göre grafik bir dekorun arka fonu olarak, ikonografik iknanın, içeriğin kendisi haline gelmektedir ve bu durum, mimarlık etkinliğinin son zamanlardaki kullanımında belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

2001’de PLOT ekibinin dağılmasından sonra Ingels, BIG’i (Bjarke Ingels Group) kurmuş ve 2009’da “devrim yerine evrim”, “ pragmatik ütopya”, hedonist sürdürülebilirlik” gibi iyimser ve ironik söylemlerle dolup taşan, *Yes is More!* (evet çoktur!) mottosuyla, bir monograf (*Yes Is More: An Archicomic On Architectural Evolution*) üretmiştir. “Evet çoktur” mottosu, her şeye “evet” diyerek; ekonomik, sosyal ve çevresel etmenler ile toplum arasında mimarlığın aracılık etmesi gerektiği fikri üzerine kuruludur. Nitekim kitabın tanıtım metninde da bunun bir popüler kültür manifestosu olduğu yazmakla birlikte, sürekli olarak “evet” demenin doğruluğunun, projelerin başarısı üstünden kanıtlandığı; her şeye evet diyerek, çok karmaşık taleplere dahi cevap verildiği ve bu çözümlerin dünya çapında kabul gördüğü yazmaktadır (Ingels, 2009). Bu başarının nasıl kazanıldığı ise bu son bölümün tartışma konusu olacaktır.

7.1. Bir Çizgi Roman Anlatısı Olarak Mimarlık Metni: Yes Is More

Önemli bir çizgi roman kuramcısı ve aynı zamanda bir çizer olan McCloud’a (1993) göre, -yaptığı tanımla yetinmese de- en geniş anlamıyla, çizgi romanı okuyucuda estetik bir tepki üretmek ve bilgileri iletmek için kasıtlı bir dizge ile sıralanan görüntüler veya imgeler olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte bu görüntü ve imgeler, metin ile veya konuşma balonlarıyla birleşerek, bir tür olay anlatısı haline gelmekte ve okunacak bir metin ile izlenecek bir resim arasındaki ara bölgede konumlanmaktadır.

Çizgi roman tanımlarındaki en önemli ortak vurgu ise onun bir “ardışık sanat” (*sequential art*) olduğu yönündedir (McCloud, 1993). Nitekim çizgi filmler de ardışık sanat tanımına uymakla birlikte, bir çizgi filmle çizgi romanı birbirinden ayıran en temel fark, zaman-mekan ilişkisidir (McCloud, 1993). Buna göre, çizgi filmlerdeki görüntü ardışıklığı, zaman mefhumu bağlamında dizilirken, çizgi romanlardaki

görüntü ardışıklığı mekan ile sıralanmaktadırlar. Başka bir deyişle sinemanın veya çizgi filmin her ardışık karesinde zamansal bir akış mevcutken, çizgi romanın her karesinde panelleri hareket ettiren şey mekandır (McCloud, 1993). Dolayısıyla çizgi roman anlatılarında zaman, açık uçludur. Bu nedenle, sıralı olay örgüsü birbirine tutarlı bir yapıda eklemlendiği sürece, sahneler (panellere) herhangi bir olay ve durum kolaylıkla çağırılabilir. Bu da bir popüler kültür aracı ya da iktidar aracı olarak çizgi roman dilini, birçok fikri eş zamanlı iletmede ve inşa etmede en basit ve güçlü anlatım yöntemlerinden biri haline getirmektedir.

Yes is More'da (2009) BIG'in metotları, araçları ve mimarlık kavramına yaklaşımını anlatan projelerden oluşturulan bir seçki, klasik monografların aksine, çizgi roman estetiği ve popüler kültüre has bir imge diliyle üretilmiştir. Mesaj iletim gücü çok güçlü olan çizgi romanın, mimarlık metinlerinde kullanımı, en başta Archigram olmak üzere, Yes is More ile başlamamakla birlikte⁴², diğer örneklerden farklı olarak BIG mimarlığında, hem metin üretiminde hem de mimari etkinlikte, aynı popüler kültür araçlarına ait stratejilerin kullanımı söz konusudur. Başka bir ifadeyle, Yes is More'un bir metin olarak üretim kodlarını ve mimarlık nesnesinin üretim kodlarını tek bir çizgi roman anlatısı bağlamında çerçevelemek mümkündür.

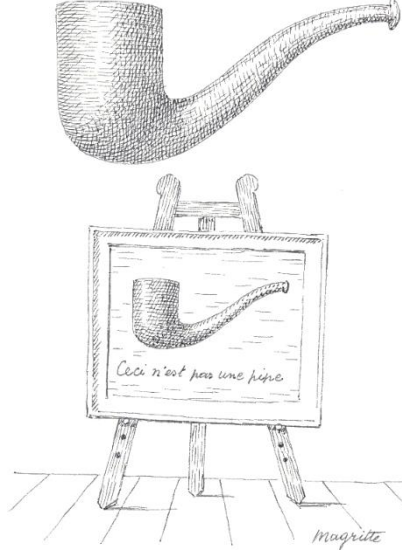
7.1.1. Göster ve Anlat: Klişeler ve Boş İmleyenler

McCloud'a (1993) göre, klasik dizimsel bir metin okumasında, dilin soyut sembollerini çözmek için zihinde bir işlem yürütülmektedir ve her zihinde bir gösteren olarak kelime başka kavramlara veya gösterilenlere işaret edebilmektedir.

Bu argümanın temeli ise elbette yapısalcı dilbilimin öne sürdüğü göstergenin (imin) keyfiliğiyle ilgilidir. Saussure'ün (1916) öne sürdüğü gibi gösteren (sözcük) ile gösterilen (kavram, nesne) arasında rastlantısal bir ilişki bulunmaktadır. Dolayısıyla dil göstergesi, sözcük ve kavramı her zihinde, aynı ve sabit bir işaret edilen olarak birleştirmemektedir. Birleşim şekli rastlantısal olmakla birlikte toplumsal ve tarihsel normlara tabidir (Foucault, 1973). Bu bağlamda sözcük ve kavramlar arasındaki

⁴² Bkz. Herzog de Meuron (2009), 'MetroBasel: A m-Model Of a European Metropolitan Region', Olivier Kugler & Fletcher Priest (2009), 'Freethinking', Frank Rodbeen (1991), 'European Patent Office at Leidschendam', kuramsal bir örneği için Jimenez Lai (2012), 'Citizens of No Place: An Architectural Graphic Novel', çizgi roman estetiğinin, kısmi kullanılmış bir örneği Rem Koolhaas (1998), 'S,M,L,XL'.

kopuşı verilecek en açıklayıcı örneklerden biri Magritte'in ‘‘Bu Bir Pipo Değildir (Ceci ne pas un pipe)’’ adlı eseridir. (Şekil 7.1)



Şekil 7.1. Ceci N'est Pas Une Pipe. (Les Deux Mystères), Magritte, 1966 (*This is not a Pipe* Kitabından Alınmıştır.)

Pipoyu gösteren desenin altında bunun bir pipo olmadığı yazmaktadır. Fakat Foucault'nun (1973) Magritte okumasında da ifade ettiği gibi burada metin ve imge arasında bir çelişki bulunmamaktadır. Nitekim ancak aynı şeyi ileri süren iki şey arasında bir çelişki mümkündür. Foucault'ya göre Magritte'in eserinde tek bir ileri sürüş söz konusudur ve bu da doğru bir önermedir. Çünkü söz konusu gösterilen (kavram) olarak piponun, metnin ileri sürdüğünü doğrulamaması sadece zihnin öne sürdüğü bir şeydir; bu gerçekten bir pipo değil, bir araya gelmiş bir takım çizgilerdir (Foucault, 1973). Belirgin bir şekilde gösterilen pipo, aslında sadece bir piponun görsel ikonografisidir ve bu da imgenin gücünü göstermektedir. Nitekim ikonografik imgeler, zihinde tek bir kabul edilmiş kavrama işaret etmekte ve üreticisinin özel bir müdahalesi olmadığı sürece, -bir çelişkiyle karşılaşmaksızın- mesaj anında zihne ulaşmaktadır. Dolayısıyla metin ne derse desin, zihin için bu pipo, gerçekten bir pipodur.

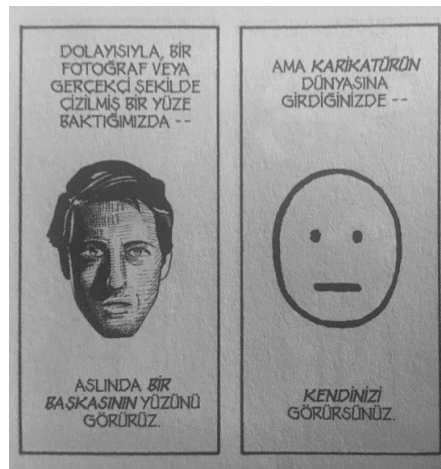
McCloud'a (1993) göre çizgi roman anlatısının gücü de tam olarak burada saklıdır. Nitekim çizgi roman dünyasının kelimeleri, görsel ikonografilerdir. Bu görsel ikonografiler ise ne kadar soyut, basit ya da karikatürüze edilmiş olurlarsa, başka bir deyişle ne kadar klişeleştirilirlerse zihindeki uyarımı o denli güçlü olmaktadır

(McCloud, 1993). Çünkü klişelerin ikonografik dili evrensel dile en yakın gösterilenlerdir ve ne kadar güçlü klişeler olurlarsa, herkesin zihninde tek bir kavrama işaret etme ihtimali de o denli güçlü olmaktadır. Bu klişeleştirilmiş dil ya da aşırı soyutlama aynı zamanda çizgi roman karakterinin inşa edilmesinde de önemli bir yöntemdir. Çizgi roman karakteri, ne kadar karikatürize edilirse, okuyucunun onunla etkileşime girmesi onunla bağ kurması ve hikayesini benimsemesi o denli güçlü olmaktadır (McCloud, 1993) (Şekil 7.2)

McCloud'a göre insanın benmerkezci zihni, her şeyde kendini görmek ister. Fakat zihnin bir şeyde kendini görmesi için ise o şeyin gerçek detaylarından ayıklanmış bir imge düzeyine getirilmiş olması gerekmektedir. Aksi durumda gerçekçi detaylara sahip bir imge, bir öteki olarak algılanmaktadır. (Şekil 7.3)



Şekil 7.2. (Çizgi Romanı Anlamak Kitabından Alınmıştır)



Şekil 7.3. (Çizgi Romanı Anlamak Kitabından Alınmıştır)

Bir karakteri veya olguyu karikatürüze etmek ise sadece onun gereksiz detaylarını ayıklamakla ilgili değil, aksine gereksiz detayları silikleştirerek onun anlamını temel unsurlara indirgeyip, ‘fikri bedenini’ öne çıkartacak unsurlarının abartılmasıyla ilgilidir. Tıpkı Doroty Gale’in maceralarını konu edinen *Oz Büyücüsü* karakterlerinde olduğu gibi; korkak aslan, teneke ve korkuluk karakterleri, hem fiziki özellikleri hem karakter yapılarıyla kendilerinden başka bir anlama gönderme yapmazlar ve bu sayede salt göstergeler haline gelerek güçlü ikonografik imgelerini ya da fikri bedenlerini kurarlar. McCloud’a göre bu türden imgeler veya inşa edilen karakterler, tıpkı Magritte’in piposunda olduğu gibi, başka bir anlama gönderme yapmadan, salt kendileri olarak varolabilen, başka bir şeye öykünmeyen en güçlü görsel ikonografilerdir. Bu nedenle okuyucu ya da izleyiciyle iletişim kurabilme yetenekleri de aynı ölçüde yüksektir (McCloud, 1993) (Şekil 7.4)

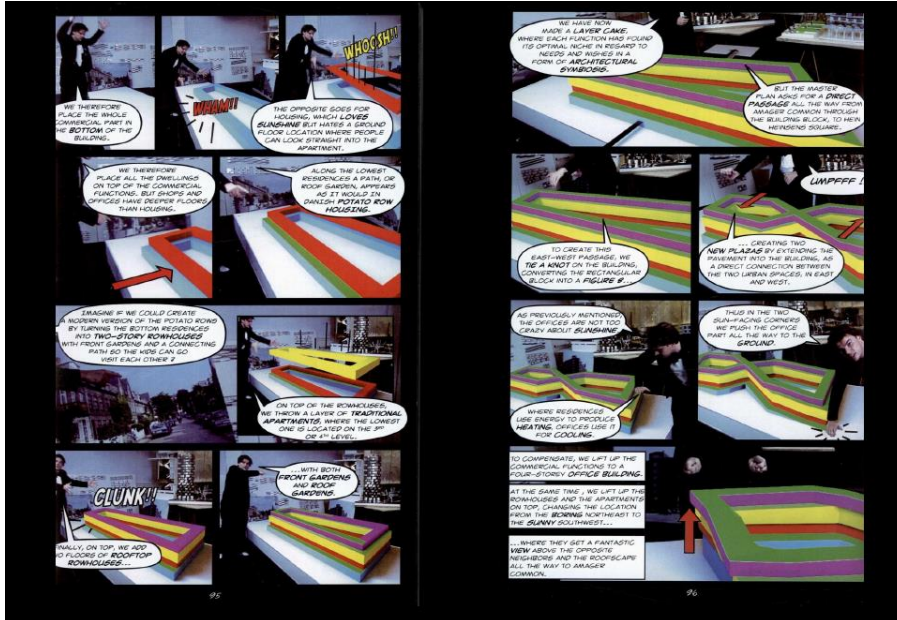


Şekil 7.4. Oz Büyücüsü Karakterleri (URL-23)

Dolayısıyla bir çizgi roman hikayesi anlatısının püf noktası öncelikle, zihinde başka bir şeye gönderme yapmayan basit klişeleri göstermek ve okuyucuyla onun arasında imgesel bir bağ kurmaktadır. McCloud (1993) bunu , ‘Göster ve Anlat’ tekniği olarak tanımlamıştır. (Şekil 7.5; Şekil 7.6)



Şekil 7.5. Göster ve Anlat (Çizgi Romanı Anlamak Kitabından Alınmıştır)



Şekil 7.6. (Yes is More Kitabından Alınmıştır)

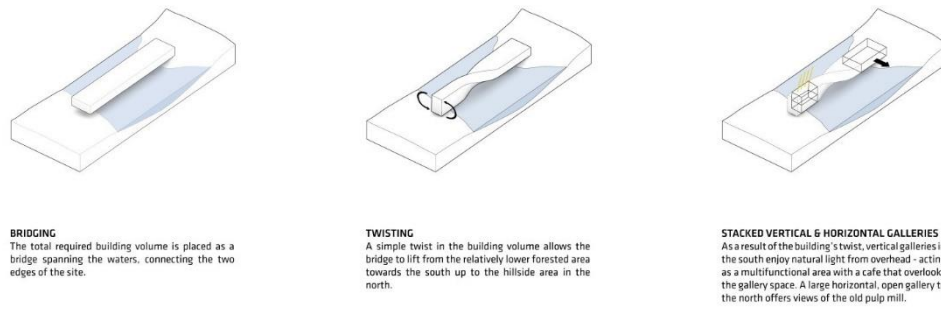
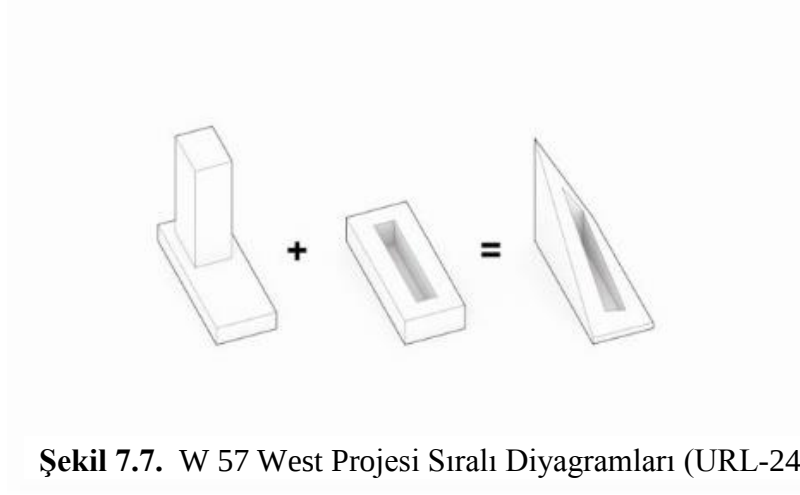
Bu teknik, hem Ingels'in *Yes is More*'daki çizgi roman anlatısında hem de yapıyı tarifleyen sıralı temsil diyagramlarında özellikle kullanılan bir strateji olarak ortaya çıkmaktadır. (Şekil 7.7; Şekil 7.8; Şekil 7.9)

Bu sıralı diyagram serileri, öncelikle basit geometrilerle ya da klişe formlarla başlayıp daha sonra, tahmin edilemeyecek başka formlara bürünürler. Dolayısıyla ortaya çıkan yeni biçim kendisinden başka hiçbir anlama göndermede bulunmayarak, salt kendi kendinin göstereni haline gelmektedir. Klişe formların en önemli gücü ise, hem çok güçlü ikonografik temsiller olmaları hem de McCloud'un da işaret ettiği gibi en kolay kişiselleştirilebilecek ve okuyucu (mimarlık söz konusu olduğunda işveren) tarafından kendiliğinden benimsenecek, kabul edilecek biçimlerdir.

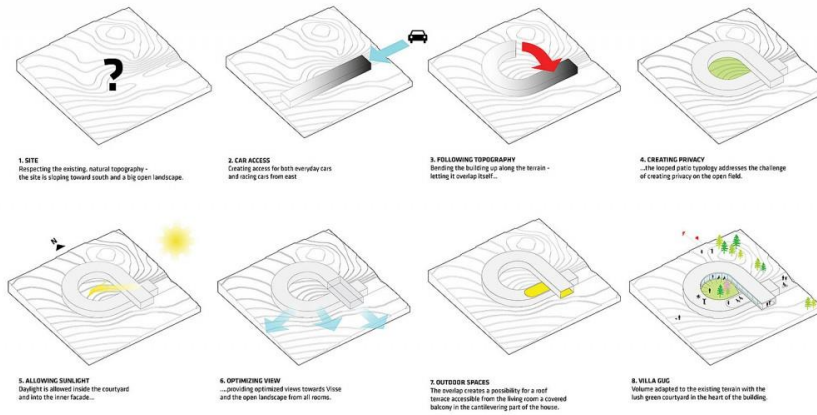
Bu durumu Laclau'nun (1996) iktidar mekanizması ile ilişkilendirdiği 'boş imleyen ya da yüzer-gezer gösteren (*empty signifier, floating signifier*)' kavramını ödünç alarak da açıklamak mümkündür. Laclau'ya göre boş imleyen (gösteren), 'gösterileni olmayan gösteren' dir. Buna göre gösterenin anlamı boşaltılmış, sonsuz sayıda gösterilenin göstereni olmak üzere rezerve edilmiştir. Bu sayede ise her türlü söylem, bir boş gösteren yoluyla inşa edilebilir hale gelmektedir. Bu bağlamda, klişe formlarla başlayan, boş imleyenler olarak seri diyagramların da benzer bir mekanizması ortaya çıkmaktadır. Her türlü söylem veya anlam, bir seri modifiye edilmiş geometri prosederü üzerinden kurulup ortaya çıkan yeni biçimler ya da yeni gösterilenler, en başta ortaya konan boş gösterenin anlamını doldurmaya başlamaktadır. Öte yandan bu yöntemle mimarlık nesnesi, sadece kendi kendine referans veren ya da başka bir ifadeyle kendi kendini anlatan (*self-explanatory*) bir konuma gelmeye başlamaktadır (Laegring, 2017). Böylece, mimarlık nesnesinin tasarım süreci özgür bırakılmakta, onu tercüme edecek bir metin veya kuramsal bir alt düşünce sistemden çıkartılmaktadır. Bu üretim tarzı ise, hız ve her türden koşula uyarlanabilmeyi bekleyen bugünün dünyasında en geçerli yöntem haline gelmeye başlamaktadır. Deleuze'ün (1986) de ifade ettiği gibi:

Perdenin ardında görülecek hiçbir şey yoktur ama, ardında veya altında hiçbir şey olmadığından, her defasında perdeyi ya da zemini betimlemek çok daha önemlidir. Perde ise her türden şekle girebilir.

Böyle bir mimarlık etkinliğinde, tıpkı çizgi roman anlatılarındaki gibi ya da bir tiyatro oyununda olduğu gibi, her türden olay aniden başlamakta, hikaye bittikten sonra ise sona ermektedir.



Şekil 7.8. Kistefos Museum Projesi Sıralı Diyagramları (URL-25)



Şekil 7.9. Villa Gug Projesi Sıralı Diyagramları (URL-26)

7.1.2. Bir Kahraman Miti İnşa Etmek

Yes is More'un diğer çizgi roman diliyle üretilmiş mimari monograf ve metinlerinden ayrıldığı en önemli farklardan biri de, Ingels'in hem çizgi romanın başrolündeki karakter hem de onun anlatıcısı konumunda bulunmasıdır.

Yes is More'da her bölüm BIG'in bir projesinin hikayesine ayrılmıştır. Bu hikayelerin temel olay örgüsü benzer olmakla birlikte en büyük ortak noktaları, her anlatıda söz konusu projenin gerçekleşmesinin önüne engeller çıkması ve Ingels'in bu zorlu problemleri çözerek bir nevi kahraman haline gelmesidir. Ingels, bu problemleri çözerken ise okuyucuyla diyalogunu hiç bırakmamaktadır.

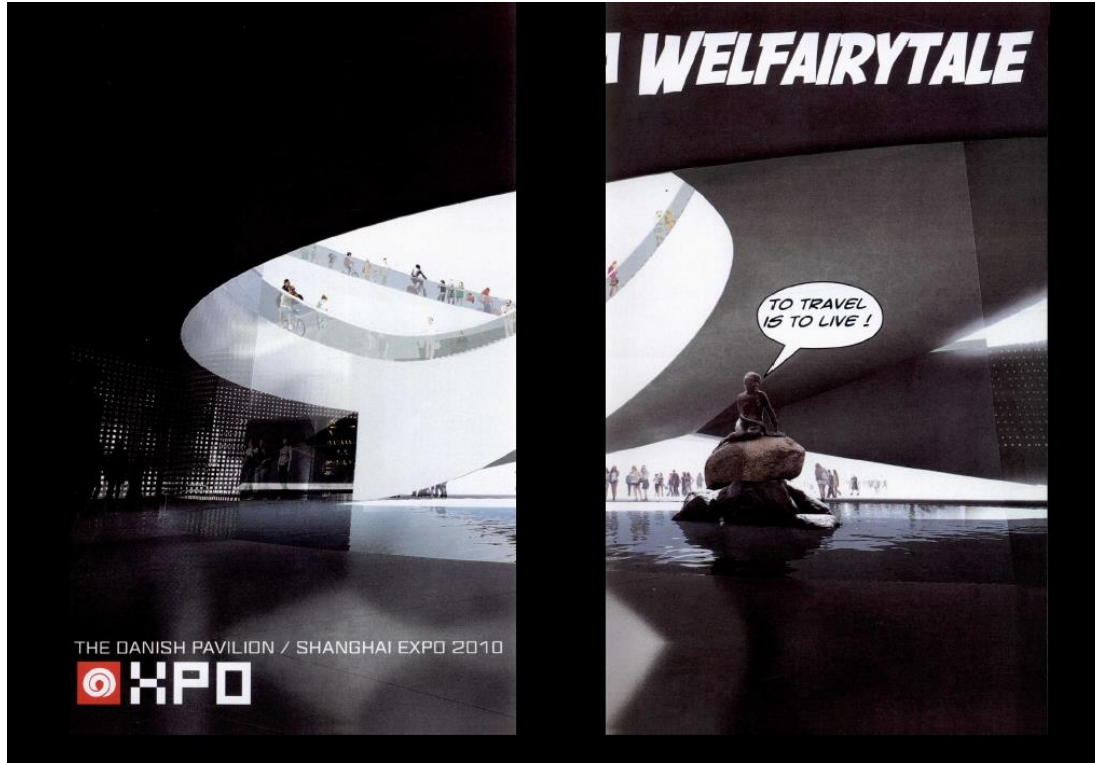
McCloud'un (1993) da işaret ettiği gibi, inşa edilen karakterle özdeşleşmek, okuyucunun, karakterin arzularıyla ve hikayesiyle birleşmesi; karakter ile aynı amacı veya tutkuyu paylaşması onun maskesine veya *persona*'sına bürünmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle okuyucunun katılımı çok önemlidir. Bu katılımı daha da güçlendirmek için ise, anlatıcının sesini temsil eden konuşma balonları okuyucuyla bir diyalog kurmakta ve bir ölçüde onu kendi yaptıklarına suç ortağı etmekte veya okuyucu tarafından istemsizce olumlanmaktadır (McCloud, 1993). (Şekil 7.10)



Şekil 7.10. (*Yes is More* Kitabından Alınmıştır)

Bununla birlikte problem olarak ortaya konan olgular çoğunlukla gerçek ya da nesnel bir soruna işaret etmemekte fakat çizgi roman imge dilinin gücü sayesinde bu yüzeysel problemler derin problemler olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla, sentaktik bir metin anlatısında, ilginç veya olumlanacak bir hikaye niteliği taşımayacak olan, çölün ortasında 20.000 metrekarelik karma kullanımlı bir yapının inşa edilmesi ya da

Danimarka'nın önemli kültür miraslarından biri olan Deniz Kızı heykelinin, Şangay EXPO'da inşa edilecek Danimarka pavyonu için yerinden sökülmesi gibi çoğaltılabilecek örnekler bir peri masalı haline gelmektedir. Okuyucu ise bu hikaye anlatımına kapıldığında, sadece nasıl? sorusuna odaklanmakta ve Deniz Kızı heykelinin hikayesini içselleştirerek, bu hikayenin mutlu sonla tamamlandığını görmeyi beklemektedir. Başka bir ifadeyle Ingels'ın heykeli yerinden sökme arzusu ve onu fuarda sahte bir gösteriye dönüştürmesi onaylanmaktadır. (Şekil 7.11)



Şekil 7.11. The Danish Pavilion (Yes is More Kitabından Alınmıştır)

7.1.3. Diyagram ve Bengi Dönüş: Evetin Cazibesi

Çizgi romanda önemli bir araç olan, mesajın kuvvetlenmesi için hikayedeki veya karakterdeki gereksiz veya dikkat dağıtıcı öğelerin ayıklanması işlemi, *Yes is More*'da -bir mimarlık monografi olmasına rağmen- plan, kesit gibi temel mimari temsil araçlarının, hikayelerin temel sıralı dizgisinde yer verilmemesiyle ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte hikayelerde, projenin zorlu tasarlama süreçleri veya arayışları da bulunmamaktadır. Bu nedenle tüm problemlere rağmen, Ingels'ın önerileri, bu problemleri aşarken, hiç de zorlanmadan ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Bu hikayelerdeki en önemli özellik ise Ingels'ın kendine bir süper kahraman miti inşa

ederek, karşılaştığı her problemi kabul etmesi, pes etmeden bu problemlerle savaşması ve hiçbir zaman yenilmemesidir. Bu karakter özellikleri, Süpermen mitine işaret etmekle birlikte zihinsel yapı olarak, Nietzsche'nin (1883) '*Böyle Buyurdu Zerdüşt*' eserindeki, üstinsan modeline (*Übermensch, Over man, Super man*) ait özellikleri de ihtiva ettiği, hatta üstinsanın Süpermen karakterine ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir (Datta, 2016)⁴³.

Üstinsan arketipini koşullayan en önemli iki olgu ise güç istenci ve 'Bengi Dönüş'tür (Yavuz, 2001). Nietzsche *Ecce Homo* eserinde 'Bengi Dönüş' düşüncesini, her şeyin sürekli yok olup yeniden doğduğu bir süreç olarak ve olumlamanın en üst seviyesi olarak tanımlamıştır (Yavuz, 2001). Dolayısıyla 'Bengi Dönüş', yerli yurtlu bir varlık yerine ya da kökenlere sahip bir 'var olma' yerine, kökensiz bir 'oluş'un geçtiği bir düşüncedir. Başka bir deyişle sürekli olarak yenilenmeye veya "oluş halinde" olmaya "evet" demektir (Yavuz, 2001). Böyle Buyurdu Zerdüşt'te 'Bengi Dönüş', insanın kendini aşmak uğruna kendini yok edip veya tanrıyı öldürüp başka bir deyişle kendine dayatılan evrensel değerleri yıkıp, üstinsanı inşa etmesi sürecinde benimsemesi gereken en önemli öğreti olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre insan, üstinsanı ararken ona ulaşmak için, tüm yerli yurtlu köklerini yadsıyarak bir özgürlüğe kavuşacak, güç istenci sayesinde her şeyi sonsuza kadar isteyecek ya da her şeyi olumlayacaktır (Yavuz, 2001).

Plank'e (2002) göre, Deleuze ve Guattari (1972) *Anti-Oedipus: Anti Oedipus Capitalism And Schizophrenia* (Anti-Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni) adlı eserlerinde, arzu makineleri ve makinesel bilinçdışı olarak ortaya koydukları kavramlar ile Nietzsche'nin güç istenci kavramına benzer bir sistem ortaya koymuşlardır. Hatta Plank'e göre arzu makinesi, güç istencinin başka türde isimlendirilmiş bir halidir.

Arzu makinesi ise Deleuze ve Guattari'ye (1972) göre kapitalist üretim sistemlerinin ve iktidarın, tüketimi ya da arzu üretimini daim kılmak için ürettiği, ödipal bilinçaltı yersiz-yurtsuz hale getirilmiş, boş imleyenler olarak işleyen bir mekanizmadır.⁴⁴ Dolayısıyla Nietzsche'nin Bengi Dönüş öğretisinde ön koşul olarak önerdiği köklerin yadsınması ve oluş'un daim kılınması olgusu, Deleuze ve Guttari'nin iktidar mefhumu

⁴³ Nitekim Ingels (2013) da BIG mimarlığının düşünsel temelini arkasında Nietzsche ve Darwin'in güçlü bir karışımının bulunduğunu açıkça ifade etmiştir.

⁴⁴ Bu konu tezin ilerleyen bölümlerinde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

üzerine okumasında, bir makinesel ilişkiye işaret etmektedir (Plank, 2002). Bununla birlikte, Deleuze'ün kavramsallaştırdığı ‘‘soyut makineler’’ olarak işleyen diyagram da bu argümana eklenmektedir. Vidler'in (1999) de ifade ettiği gibi, Deleuze'ün diyagramı, değişimin ya da mutasyonun biteviye tekrarlanan ilişkisiyle varolan, sonsuz dönüşümün aracıdır. Bu bağlamda diyagramlar, gerçek temsili ötesinde sürekli olarak güncellendikleri için Vidler'e göre, ‘‘ olmayan bir yerde’’ simülatörler olarak çalışırlar ve bu nedenle tanım gereği ütöpiktirler.⁴⁵

Konuyla bugünün mimarlığı ya da Ingels pratiği üzerinden yaklaşıldığında, diyagramın kullanım amacı da tam olarak, makinesel bir işleyişle, sürekli olarak kendini güncelleyen, her şeye ‘‘evet’’ diyen, yerden veya bağlamdan özerkleşmiş bir arzu makinesi olarak işlev görmektedir demek mümkündür. Bu işleyişin arka planını ve ‘‘evet’’ demenin cazibesini ise kapitalist üretim sistemi içerisinde mimarlığın bir hayatta kalma mekanizması geliştirmesi olarak okumak mümkündür (Sağdıç, 2016).

Dolayısıyla Ingels'in ‘‘devrim yerine evrim’’ gibi söylemleri, boş gösterenler (imleyenler) üzerinden yeni değerler inşa etmesi ve mimarlık pratiğini, bir güç istenci bağlamında, makinesel bir işleyiş haline getirmesi hem söylemleri hem de çizgi roman retoriği üzerinden okunduğunda tutarlı bir düzleme yerleşmektedir. Böyle bir üretimi gerçekleştirmenin en önemli aracı ise her düzeydeki veriyi eş zamanlı dönüştürebilen diyagramla birlikte, sayısallaşan mimarlığın ve gelişmiş CAD yazılımlarının rolü, büyük önem taşımaktadır.

7.2. Bir Çizgi Öykü Olarak Pratik

Somol ve Whiting'in (2002) post eleştirel olarak tarif edilen düşünce ekseninde eleştirel kurama dair projektif yaklaşım önerileri hatırlanacak olursa, 2000'lerde diyagram, hem eleştirel projeyi sürdürecekt hem de kurama performatif (eylemsel) bir boyut katacak yeni bir araç olarak önerilmiştir. Bu bağlamda diyagram, kuramsal metne tabi olmayan dolayısıyla onun talimatlarına da uymakla yükümlü olmayan ama bunun yerine mimarlığın söylemini ve eleştirel projesini mevcut gerçekliklerle eş zamanlı olarak güncelleyecek bir araç olarak önerilmiştir (Somol; Whiting, 2002). Nitekim, diyagram, post eleştirel düşüncenin hayal ettiği ve vadettiği eleştiri

⁴⁵ Ütopya kelimesinin anlamını burada tekrar hatırlatmakta fayda vardır. *Ütopya* eski Yunanca ‘‘değil’’ anlamındaki *ou* sözcüğü ile ‘‘yer’’ anlamına gelen *topos* sözcüğünün birleşmesiyle oluşarak ‘‘olmayan yer’’ anlamı vermektedir.

sürdürme düşüncesinden, bugün eleştirinin feshedildiği bir diyagramatik emperyalizm modeli haline dönüşmeye başlamıştır (Laegring, 2017). Bunun en önemli sebeplerinden biri ise halihazırda matematiksel bir matris işlemi gibi çalışan diyagramın, parametrik dijital tasarım ve temsil tekniklerine kendiliğinden ve hızlıca adapte edilebilmiş olmasıdır (Vidler, 2000). Böylece diyagram anlatı stratejisinin (storytelling) bir parçası ve en önemli aracı haline gelmeye başlamıştır. Bu bağlamda, *Yes is More*'un üretiminde kullanılan popüler kültüre ait imge dilinin, BIG mimarlığında sadece söylemde değil, pratikte de en önemli strateji haline geldiği görülecektir. “Evet” demenin ve bu türden stratejilerin mimarlık disiplinine dahil oluşunun ise diyagramın mimarlıkta bir yapma biçimi haline gelmesiyle yakın bir ilişkisi bulunmaktadır.

7.2.1. Dekore Edilmiş Hangar

Ingels’a (2006) göre geçmişin yenmek-yenilmek kısır döngüsü içerisine hapsolmuş mimarlığında yeni bir şey üretmek, yeni bir söz söylemek çok güçtür. Doğru olan, bağlamı ve radikal olmayı bir kenara bırakıp, devrim mekanizması üretmek yerine evrim mekanizmasına ve hayatta kalabilecek bir sisteme dahil olmaktır (Ingels, 2006). Bu doğrultuda Ingels, geçmişin gerçeklik zemini olmayan devrimci veya avangard mimarlarının aşırı ütopyası ile güçlü pragmatist motivasyonlara sahip ama nihayetinde birbirinin aynısı “kutular” üreten modern mimarlığın bir melezini yaparak mimarlığa ‘Pragmatik Ütopya’yı önerir. Bununla birlikte, Ingels (2006)’a göre bugün kentlere sorulan soruların geçmişte referansları yoktur. Bu nedenle bugünün kentinde hayatta kalabilecek yeni türlerin melezlenmesi ve bu türlerin seçilime tabi tutulması gerekmektedir. Buna göre, kökten değişiklikler, insanların değişmesi gibi büyük sorumluluklar yüklenmek yerine mimarlık yoluyla ve sadece yapı yoluyla, yapının yaratabileceği potansiyel etkilere odaklanmak bir etki yaratabilir (Ingels, 2006). Bu bağlamda artık icatlar yapmak, tüm sorunu tek bir hareketle çözen bütüncül hareketlerle yola çıkmak da bugünün dünyasına ait değildir (Ingels, 2006).

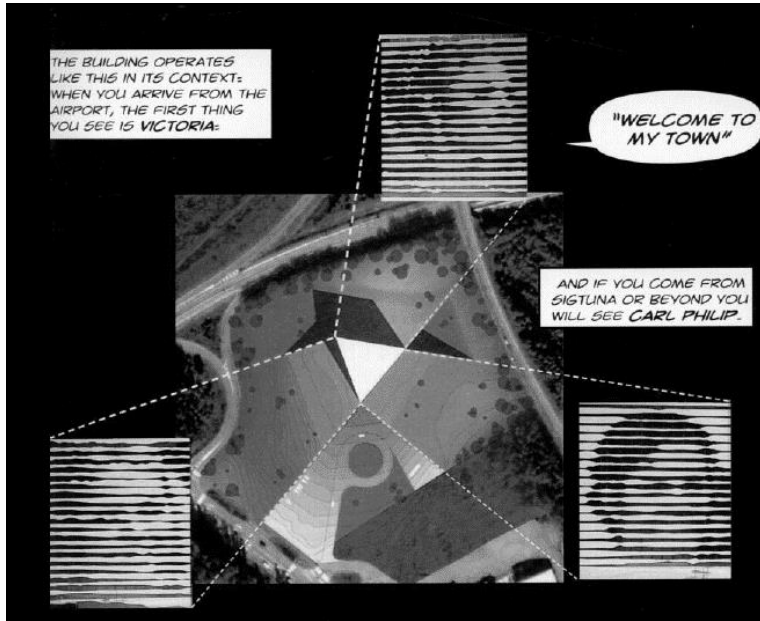
Bu yaklaşım, 70’lerin Pop kentsellik kavramlarının yükseldiği postmodern evrenin söylemleri ve özellikle simgesele çağrı yapan, Venturi, Scott-Brown ve Izenour’un (1972), ‘*Learning From Las Vegas*’taki söylemleriyle oldukça yakın görünmektedir:

Çağımızın mimari sezdirimlerini ve önemli sorunlarını göz önünde tutarak işe koyulmalıyız; bu, o karmakarışık mimari anlatımcılık anlayışımızı ve resmi dili bir kenara bırakıp yeni arayışlara girişme saplantımızı terketmek demektir. Ölçüt çağa uygun dili bulup kullanmaktır.

Bu dil, simgeselliği ve yapıya inşasından sonra uygulanan görkemli süslemeyi birleştirecektir. Mimar, bütün dünya onun düşülsüsel yapıtının inşa edilmesini bekliyor sanmamalıdır, aslında da mimarın ilgi alanı ne olması gerektiği değil, şu an varolandır- ve varolanın geliştirilmesine katkıda bulunmanın yollarını aramaktır. (Venturi; Scott-Brown; Izenour, 1972)

Learning From Las Vegas'ta da (1972), yeni bir buluş değil yeni melez bir tür önerilmektedir. Onlara göre, modern mimarlığın kendisi yadsıdığı yüzeysel bezemenin bizzat kendisine; ördeğe dönüşmüştür. Bu açıdan modern mimarlık, genel sembolik bir form ve imge haline gelmiştir (Martin, 2010). Bunun yerine modern mimarlığın fonksiyonel "Modern Hangarını (barınağı)" elde tutup ona eklenecek bir süs, ya da "Dekore Edilmiş Barınak (*Decorated Shed*)" onu çok daha güçlü ve bugünün dünyasına uygun hale getirecektir (Venturi; Scott-Brown; Izenour, 1972). Bu postmodern anlatı araçlarının ise (imge, anlatı, sembol) sadece söylem olarak değil bir yapma biçimi olarak da BIG mimarlığında birer strateji haline geldiği görülecektir (Laegring, 2017).

Ingels'in "Zumthor, Warhol ile karşılaşılıyor" olarak tarif ettiği Stockholm Arlanda Otel'i (2007) önerisi, işverenin "prestijli" bir yapı elde etmek istemesi üzerine, Stockholm havalimanında yolcuları karşılayan ve onları selamlayan reklam panoları bir esin kaynağı olarak tasarım unsuru haline getirilmiştir. Prizma yapının beyaz yüzeyleri Warholvari bir biçimde metamorfoza uğratarak İsveç Kraliyet ailesi



Şekil 7.12. Arlanda Otel Projesi (*Yes is More* kitabından Alınmıştır)

mensuplarının portreleri *Pop Art* tekniğiyle yeniden üretilmiş, böylece yapı kent ölçeğinde devasa bir reklam panosuna dönüşmüştür. (Şekil 7.12)

BIG'in bu türden anlatılarla oluşturulan yapıları, aslında yapı hakkında bir hikaye anlatıyor gibi görünürken çelişkili şekilde, bir hikayeye sahip olmayan zihinde sadece iki boyutlu bir uzama sahip bir imgenin aşırı yorumu haline getirilmektedir. Bu şekilde ise herhangi bir süreci, iç dünyası ya da üçüncü bir boyutu olmayan imgeler, zamansız olarak herhangi bir anda var olup yine herhangi bir anda yok olabilir olurlar. Tıpkı Lefebvre'nin (1974) de yazdığı gibi:

İmgelerin ve işaretlerin bu uçucu yiten mekanı yine de istikrara erişemez. Kaçar. Daima bir yeniliğe ihtiyaç duyar, ki bu da baş dönmesi yaratır. Öyle ki, kimi zaman bu dünya bir delikten, biraz genişletilmesi yetecek birkaç çatlaktan boşalıp gidecek gibi gelir.

Bugün bu baş dönmesine bağışıklık kazanılmış gibi görünmekle birlikte, yenilik arzusu çok daha şiddetli bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yenilik arzusu, tüketimin devamlılığı için, yine tüketilebilir olan mekanın içinde dolaşıma giren kapitalist ideoloji aygıtlarının en temel arzusu olarak belirlemektedir. Bugünün bilgisayar teknolojisi ve CAD yazılımları ise pekala bu biteviye üretimi ya da prototipler üretimini sağlayacak araçları mimarlık için mümkün kılmaktadır.

7.2.2. Prototipler

Speaks'e (2002) göre bugün vektör tabanlı enformasyona anlık olarak müdahale edilebildiği için durmaksızın bir prototipleme süreci oluşturulmakta ve bu sayede çay takımından, kentsel ölçekte bir projeye kadar her şey prototiplenebilir olmaktadır. Burada son ürünün elde edilmesine dair bir etkinlikten ziyade, talep doğrultusunda sürekli olarak yenilenen bir süreç söz konusudur. Speaks (2002), *Greg Lynn FORM, Objectile* gibi ofisler üzerinden örnek vererek, buradaki üretim süreçlerinin de benzer olduğunu, hızlı üretilen prototiplerin son tasarımlar olarak kabul edilmediğini, bunların bir geri besleme döngüsü oluşturduğunu yazmıştır. Geri besleme döngüsü veya Ingels'in retorik ifadesiyle Darwinci evrim metodu, nesnenin, nihai sonuca ulaşmadan, ya da sistem tarafından yerli yurtlulaştırılmadan her duruma uyarlanabilir olmasını sağlar. Bu türden bir üretim içinde ise mimarlığın yer ve bağlamla ilişkisi, dijital verilerle üretilen bir kod haline gelmeye başlamaktadır. (Şekil 7.13)



Şekil 7.13. BIG'in Tasarım Sürecini İfade Eden Tek Bir Yer İçin Hazırlanan Öneriler (Prototipler) (*YES is More* Kitabından Alınmıştır.)

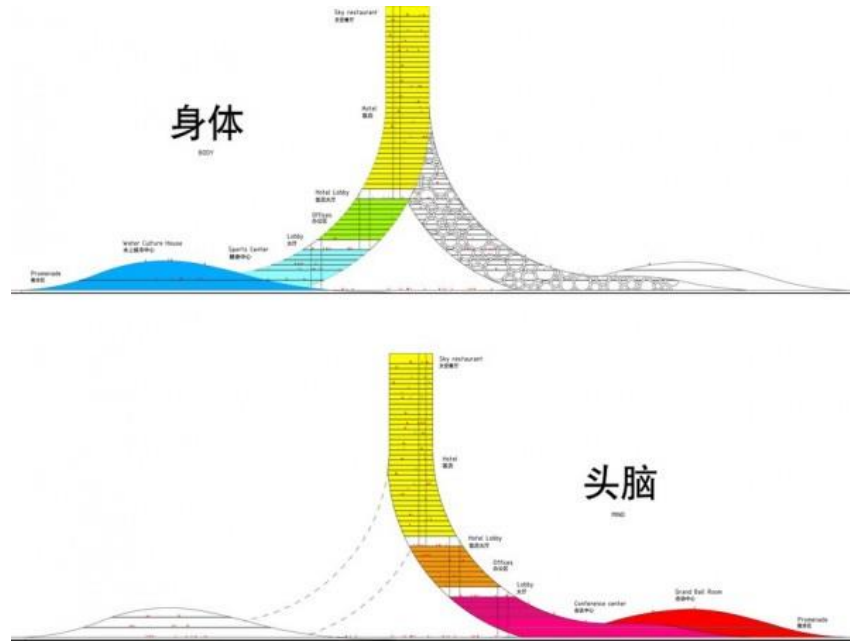
Diyagram ise bu noktada kritik bir rol üstlenmekle birlikte, bazen bir manifesto olarak okunabilecek şekilde ortaya çıkmaktadır:

PLOT, yoğun araştırma, analiz ve kuramın, mimari pratiği geliştiren itici güçlere dönüşmesi için kurulmuştur. *PLOT*'ın felsefesini ve sürecini açıklamamanın en iyi yolu ise ismini açıklamaktır: Anlatı (Narrative), *PLOT*'da birbirine bağlanan bir dizi olaydır. Her olay kendi içinde bir sezgi, drama ve güzellik içerir, ancak bunlar *PLOT* olmadan, parçaların toplamından başka bir şey olmama riski taşırlar. Bireysel anlamda rastlantılar tasadüfî veya anlamsız görünebilirler fakat bir araya geldiklerinde aşkın bir irade ile sonuçlandılar. Aynı şekilde *PLOT*, mimariyi rastgele tuvalet ve yatak odaları birikiminden daha fazlası yapar. *PLOT* eksikse, bunların hiç bir anlamı yoktur. (*PLOT*,2001)⁴⁶

BIG'den önce, Ingels'in De Smedt ile birlikte OMA'dan ayrıldıktan sonra kurdukları *PLOT*'ın (2001-2006) manifestosunda *PLOT*, olaylar dizisi olarak, bu diziyi bir arada tutan, onlara aşkın anlam veren bir kavram olarak ortaya konmuştur. Bununla birlikte *PLOT* yerine "diagram" kelimesi tercih edildiğinde de metnin anlamı değişmemekle birlikte metin diagram tanımına daha uygun bir hale gelmektedir.

⁴⁶ *PLOT* (2001) manifestosunun orijinal kaynağı için bkz. <https://www.plot.dk/> (URL-27)

Bu bağlamda *PLOT* felsefesi aynı zamanda ikonografik ikna aracı haline dönüşen diyagramın da bir manifestosu olmuştur. Dolayısıyla bu alıntının alt metnini şu şekilde okumak mümkündür: Bugün mimarlık edimi hayatta kalmak için, görsel gücün, ikonografik iknanın kendisi haline gelmiştir. Temsil başarılı olduğu sürece, mimarlık nesnesi her zamanda ve koşulda bağlamdan özerk bir şekilde var olabilir ve güncellenebilir. Bu türden bir mimarlık için ise, mimarlık nesnesinin gerçekleşeceği (yeryüzüne ineceği) ana kadar *PLOT* onu uzay-zamanda bir arada tutacaktır. *PLOT* (diyagram=ikonografik ikna), onu dağılmadan bir bütün olarak tutacak tutkaldır. *PLOT*'ın Ren Building (*People Building*) (2004) projesi bu alt metin üzerinden okunduğunda ise daha anlamlı olacaktır. (Şekil 7.14)



Şekil 7.14. Ren Building'e Ait Diyagram (URL-28)

Proje, İsveç Umea'da inşa edilecek, otel, spa merkezi ve konferans salonundan oluşan bir yapının elde edilmesi için düzenlenen yarışma önerisidir. Bu öneri, İsveç'in kültür ve bağlamının yanlış anlaşıldığı düşünülerek ödül alamamıştır (Ingels, 2009). Daha sonra ise yapı, Çince'de insan (*people*) anlamına gelen harf karakterine (人) çok benzediği için Şangaylı bir girişimcinin ilgisini çekmiş ve ekip, projenin Şangay yaratıcı endüstri haftasında sergilenmesi için davet almıştır (Ingels, 2009). Başlangıçta İsveç için önerilen *Ren Building* isimli yapı Çin'de EXPO'nun sembol yapısı (*People Building*) olmak için yeniden modifiye edilmiş; oranları sabit olacak şekilde üç kat büyütülmüş, cephesi ise Ying Yang prensipleri ve Feng Shui'nin 5 elementini

sembolize edecek şekilde modifiye edilmiştir (Ingels,2009). Dolayısıyla daha önce rafa kaldırılan yapı, başka bir ülkede gerçekleşmek için bir fırsata sahip olmuştur.

Ingels'a (2009) göre bugün, mimarlar tesadüfi gelişen durumlara doğaçlama olarak uyum sağlayabilme beceresini gösterebilmeliler ve fikirlerin göçü yoluyla bu meydan okumalara cevap verebilmeliler. Bu bağlamda bir projenin daha önce başarısız olmasının bir önemi kalmamıştır. Nitekim öneriyi bir arada tutan ikonografik ikna aracı olarak diyagram var olduğu sürece, başka bir yerde uyum sağlayabileceği bir bağlama mutlaka yerleşecektir.

Diyagramın bu ikonografik gücü ve temsil anlatısının, her şeyin varoluşunun ötesinde sürekli güncellenebilmesi, Koolhaas (2004) tarafından da basitçe özetlenmiştir: “İnşa etme zorunluluğundan kurtulmuş mimarlık, ilişkiler, oranlar, bağlantılar, etkiler gibi hemen hemen her şeyin diyagramı olabilir.”

Bu düşünce, mimarlık düşüncesinden daha çok, girişimci bir Darwin'in türleri (önerileri) melezleyerek, modifikasyona ve mutasyona uğrattığı ve onları hayatta kalmaları için tekrar dolaşıma soktuğu bir etkinliğe benzemektedir.

7.2.3. Karşı Konulamaz Yapaylık

Koolhaas'ın (1995) mimarlığın son kalesi olarak 21.yüzyıl'ın tek geçerli mimarlık biçimini ‘Büyüklik (Bigness)’ olarak tanımlaması ve BIG (Bjarke Ingels Group) adının da tesadüfen veya bilinçli olarak *Bigness*'a (Büyüklik) gönderme yapması, ironik olmakla birlikte gerçekleşen bir kehanet gibi görünmektedir.

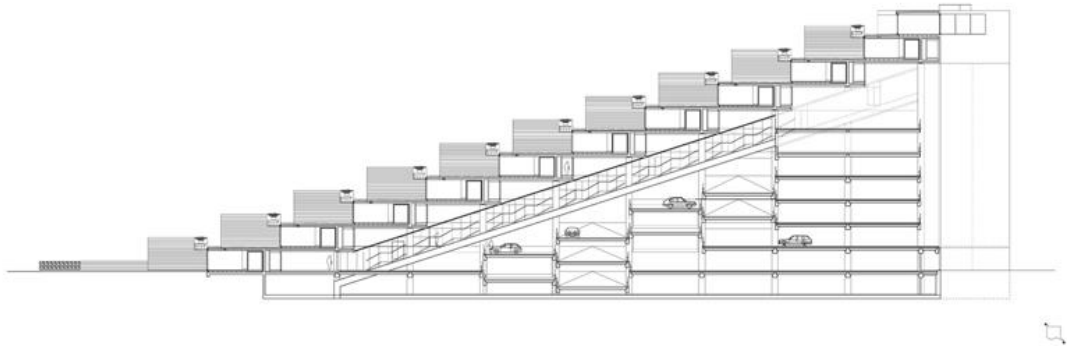
Koolhaas, Büyüklik'ü mevcut sistem içinde mimarlığın bir hayatta kalma yöntemi olarak önermiş ve Büyüklik kendi mimarlık pratiğinin de (OMA) önemli bir yapma ve düşünme biçimi haline gelmiştir. Öte yandan, Ingels Büyüklik pratiğinde Koolhaas'dan daha öteye geçmiş, Koolhaas'ın (1978) *Delirious New York*'da ürettiği metropol üretim kılavuzunu Koolhaas'tan daha etkin bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Bununla birlikte en önemlisi, Koolhaas'ın (1978) Coney Island'da, yapay deneyimleri yeniden üreten eğlence merkezlerinin, insanlar üzerinde yarattığı karşı konulamaz yapaylığa duyulan arzuya (*Irresistible Synthetic*) dair teşhisi de BIG mimarlığında önemli bir tasarım unsuru ve strateji haline gelmiştir.

Bu argüman üzerinden, JDS ve BIG ortaklığında üretilen, 20.000 metrekarelik konut ve 60.000 metrekarelik park alanından oluşan Orestad'daki Dağ Konutları (*Mountain Dwellings*) projesi bir örneklem olarak alınabilir. (Şekil 7.15; Şekil 7.16)

Dağ evleri, bir banliyö yaşantısını ve Kopenhag'ın düzlüklerinde dağda yaşama deneyimini simüle etmek için önerilmiştir. Yaratıcı bir kesit hamlesiyle konut programının üç katı olan otopark ihtiyacı çözülmüş ve Everest Dağı'nın devasa boyutlarda büyütülmüş fotoğrafının kopyası bir imleyen ya da anıştırıcı olarak cephe yüzeyine yerleştirilmiştir.



Şekil 7.15. Dağ Evleri Projesi (URL-29)

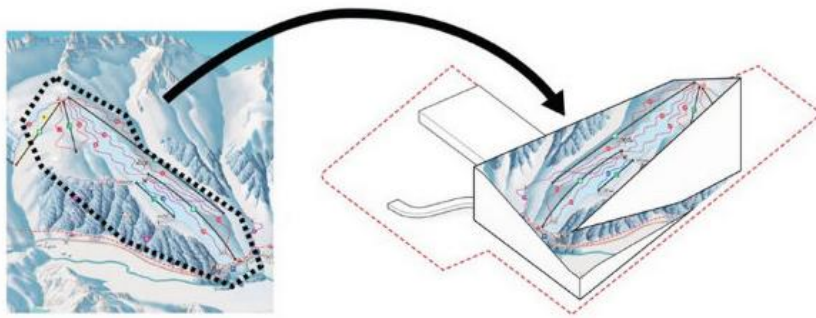


Şekil 7.16. Dağ Evleri Projesi Kesit (URL-30)

Koolhaas'ın kendi kuramının karamsar yönünü oluşturan ve başedilemez bir olgu olarak ortaya koyduğu A(r)tık mekanlar (*Junkspace*)⁴⁷ BIG pratiğinde kutlanan bir gösteriye dönüşmeye başlamıştır. Burada artık otopark, bir A(r)tık mekan değil, yapının en önemli alımlayıcısı ve ikonografik gücü haline gelmiştir. Everest Dağının fotoğrafı ise tıpkı çizgi roman anlatı tekniğinde olduğu gibi, görsel imgeyle mesajı birleştirerek, yapının kendinden başka bir şeye gönderme yapmayan, zihinde salt bir gösterge olarak yer tutmasını sağlamıştır. Bununla birlikte yapı, Koolhaas'ın (1995) Büyüklük (Bigness) pratiği teşhisinde ortaya koyduğu gibi, kente ait bağlamdan kopmakta ve bir simülasyon olarak kendi bağlamını üretmektedir.

Dolayısıyla Dağ evleri üzerinden Everest Dağı imgesinin yeniden üretimi söz konusu olmakla birlikte Dağ evleri, dağ deneyimini teatral bir gösteri olarak yeniden üreterek yapıyı ziyaret edenleri de aktif katılımcılara dönüştürmektedir (Balık; Allmer, 2015). Böylece Scott-Brown, Venturi ve Izenour'un "Dekore Edilmiş Hangar" olarak kuramsallaştırdıkları "Büyük Simge ve Küçük Bina (*Big Sign and Little Building*)" ya da modern fonksiyonel hangara sonradan eklenen "süs"ün yerini, yapay deneyim almaya başlamıştır.

Bunun bir örneği de Copenhill Ski Slope Projesinde ortaya çıkmaktadır. Projede, Danimarka kent merkezinde halihazırda çalışmakta olan elektrik santrali yapısı modifiye edilerek, çatısı, kayak pistine dönüştürülmüştür. Tesisin çatısında üretilen kayak pisti, 86 metre yükseklikten zemine uzanacak şekilde farklı eğimlerle zorluk



Şekil 7.17. Copenhill Ski Slope Projesi Diyagramı (URL-31)

⁴⁷ Hatırlanacak olursa, A(r)tık mekan kavramı, belirli bir ölçekten sonra büyüklük mimarlığı haline gelerek kent bağlamından koparak yok yerlere dönüşen, havalimanları, alışveriş merkezleri, gökdelenler gibi yapıların üretilmesini sağlayan, onları koşullandıran havalandırma, dolaşım, otopark, asansör, yürüyen merdiven gibi a(r)tık fakat zaruri olan mekanlardır (Koolhaas, 1995).

seviyelerine göre derecelendirilerek, amatör ve profesyonel kayakçılar için yeni bir deneyim sahası haline getirilmiştir. (Şekil 7.17; Şekil 7.18)

Böylelikle kent merkezinde olmasından dolayı negatif bir öge olan elektrik santrali imgesi, kayak merkezi imgesiyle yer değiştirmiştir.



Şekil 7.18. Copenhill Ski Slope Projesi (URL-32)

Dolayısıyla Ingels’ın da faydacı ütopya düşü bu şekilde gerçeklemiştir. Fakat buradaki faydanın kimin için olduğu tartışmalı bir konudur. Lefebvre’in (1974) de yazdığı gibi:

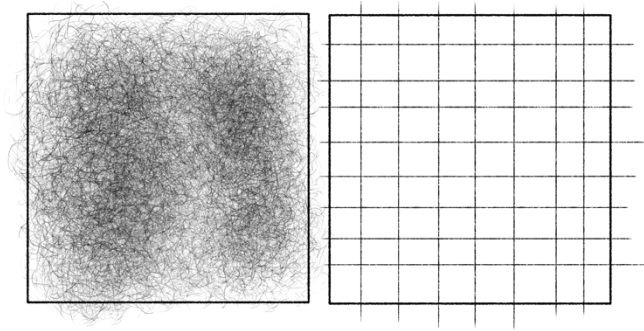
İmgeler ve işaretler dünyası göz kamaştırır, sorunların etrafında dolaşır ve sorunları sulara gömer, “gerçeği”, yani imkanı saptırır. Mekanı işaret ederek işgal eder: Mekansal pratiğin yerine zihinsel, dolayısıyla soyut bir mekan geçirerek, işaretlerin-imgelerin soyutlaması içinde yanıltıcı olarak birleşmiş mekanları ayırık bırakarak yapar bunu.

BIG’in başlıca Copenhill kayak merkezi, Dağ evleri ve diğer üretimlerini, bu argüman bağlamında okumak mümkündür. Bu projeler çok güçlü tasarım becerilerine sahip olmakla birlikte, mimarlığın en önemli referans noktası olan bağlam fikrini sistemden çıkartmaktadırlar. Böylece yer kodlarına sahip olmayan yapı, sistem tarafından her türlü anlamı kolayca taşıyabilen boş imleyenler şeklinde çalışan diyagram aracılığıyla, birer arzu makinesine ya da başka bir deyişle tüketilebilir nesnelere ve mekanlara dönüştürülmektedir.

7.3. Arzu Makineleri, Boş İmleyenler ve Diyagramlar

Deleuze ve Guattari (1980) *Bin Yayla'da (a Thousand Plateaus)* devletin pürtüklü mekanı (metreli) ve göçebenin kaygan (topolojik) mekanı arasında bir ayrım kurmuşlardır. Buna göre belirli bir yörüngeye sahip olmayan göçebe yaşam tarzının mekanı kaygan mekandır. Bununla birlikte göçebelerin hem yaşamları hem zihinleri yersiz-yurtsuzdur ve zihinlerinde tıpkı yaşadıkları alanlarda da olmadığı gibi uzamsal çizgiler yoktur. Böylece yaşamı kodlayan uzamsal çizgilerden ve iz düşümlerden kurtulmuş olan göçebe için dünya anlık olarak yaşanmaktadır.

Uzamsal çizgiler ortadan kalktığında, ideal, kraliyet ve emperyal özler de ortadan kalkmış olmaktadır. Bunun tam tersine uzamsal çizgili olan yer, yani devletin pürtüklü mekanı, maddi olanın, sınıfların, kodların olduğu yerdir ve bu kodların dolaşıma girmesinin ön koşulu uzamsal çizgilere sahip zihinlerdir. Deleuze ve Guattari'ye (1980) göre, gerçek ve doğru olana dair inanç sadece bu türden zihinlerde bulunmaktadır. Öte yandan göçebenin zihninde ise doğrular ve kodlar bulunmamaktadır. Çünkü göçebenin bir tarihi yoktur sadece coğrafyası vardır (Deleuze; Guattari, 1980). (Şekil 7.19)



Şekil 7.19. Devletin Kaygan Mekanı (Göçebe Zihin) ve Devletin Pürtüklü mekanı (Uzamsal Çizgilere Sahip Zihin) (Çizim Yazara Ait)

Deleuze ve Guattari (1980) buna benzer bir ilişkiyi Go ve Satranç oyunları üzerinden kurmuşlardır. Satranç ve Go'nun oyun tahtası benzer şekilde uzamsal çizgilere sahiptir fakat iki oyunun dinamiği birbirinden tamamen farklıdır. Satranç devletin ya da sarayın oyunudur ve satranç taşları kurumsallaşmıştır; piyon, fil, kale, at ve vezirin uzamsal çizgilerdeki hareketleri kurallara tabidir ve bu hareketler için kodlanmışlardır.

Satranç erke tabidir. Go'nun taşları ise eşdeğerdir ve henüz tahtada değil oyuncunun elindedirler; "Go'nun piyonları özneleşmemiş bir makinasal düzenlemenin öğeleridir; onların iç dünyaları yoktur, sadece durumları vardır" (Deleuze; Guattari, 1980).

Go oyunu açık bir meydandadır. Taşlar önceden tanımlanmış bir mekanı işgal etmezler; bunun yerine aniden ortaya çıkarlar. Dolayısıyla onlara dair bir ön bilgi yoktur. Bu açıdan Deleuze ve Guattari'ye göre (1980) Go oyununda mekan yersiz-yurtsuzdur ve oyun tahtası kaygan mekanı temsil etmektedir. Satranç ise devletin yerli yurtlu olan pürtüklü mekanıdır.

Satranç bir devletin pürtüklü mekanının, yeryurt edinmenin ve kodlanmanın temsilidir, Go ve göçebe ise yersiz-yurtsuzun, kaygan mekanın temsilidir. Bununla birlikte göçebe yersiz-yurtsuzluğunu sürdürebilmek ve devletin pürtüklü mekanından kaçmak için pürtüklü mekanın ordusuna karşı savaş makinesini icat etmiştir (Deleuze; Guattari,1980). Deleuze ve Guattari'ye göre (1980) devlet, savaş makinesini sürekli olarak kendi sınırlarına çeker, onun kaygan mekanını pürtüklü mekana çevirmeye çalışır ve ondan bir yerli yurtlu ordu oluşturmaya çalışır. Devletin ordusu ise yer yurt edindirilmiş savaş makinesinden oluşturulmuştur. Dolayısıyla devletin pürtüklü mekanının,, göçebenin savaş makinesine ve onun yersiz-yurtsuzluğuna ihtiyacı vardır.

Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'ye göre kapitalizm ve psikanaliz arasında bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişkiye göre; kapitalizmden ve psikanalizden kaçabilenler sadece şizofrenlerdir. Nitekim şizofrenlerin zihinlerinde de göçebedeki gibi, uzamsal çizgiler yoktur. Dolayısıyla onlar yersiz-yurtsuzdurlar (Yardımcıoğlu; Kaptan, 2018). *Anti-Oeidipus*'da (1972) geç kapitalizmin zihinsel yapısının şizofrenik bir yapıya sahip olduğu belirtilmiştir. Buna göre, bireylerin, yerleşik kodları, bağları, özleri ve uzamsal çizgileri öncelikle kapitalizm tarafından yersiz-yurtsuzlaştırılmaktadır. Deleuze ve Guattari'ye (1980) göre bir anlama sahip yerleşik kodların çözümü ve yersiz-yurtsuzlaştırılması, kapitalist üretim tarzının genel şizofrenik etiğini tariflemektedir. Bu argüman *Anti-Oeidipus*'da şizoanalitik sav olarak ortaya konumuştur. Bu sava göre, kapitalist makine, bir yandan yersiz-yurtsuzlaştırma sürecini işletirken bir yandan da, sürekli olarak yerli yurtlulaştırma yapan ikili bir sistemdir (Yardımcıoğlu; Kaptan, 2018).

Şizofren veya göçebe zihin ile kapitalist makine arasındaki düzen ise, arzu üretim düzeni olarak tanımlanmıştır (Say, 2017). Buna göre arzunun üretildiği yer, tüm kodları çözülmüş olan şizofrenin zihnidir.

Anti-Oeidipus'da (1980) beden, ilişkiler ve tüm üretimler arzu makineleri üzerinden anlatılmıştır. Buna göre, iktidar mekanizması durmaksızın arzu üreten makineler olarak, yersiz-yurtsuzlaşmış göçebe zihinler ve şizofrenler üretmektedir ki bu sayede, daha sonra onları tekrar yerli yurtlu hale getirerek, kendi sistemi ya da pürtüklü mekanı içine çekerek onların bu arzularını tüketebilmelerini sağlamaktadır. Deleuze'e (1986) göre diyagram da kapitalizmin ürettiği şizofren zihin gibi ya da göçebenin kaygan zemini gibi sürekli yersizlik halinde bir boş imleyen olarak çalışmaktadır:

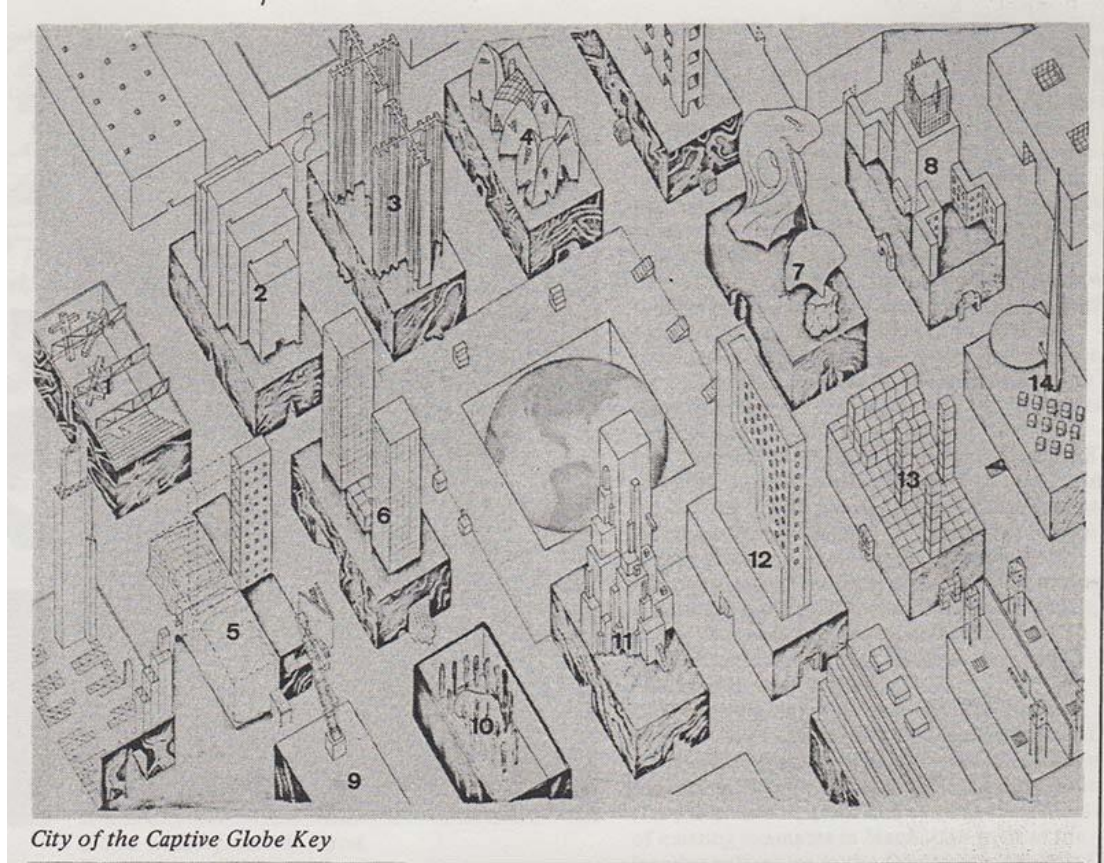
Öyle ki diyagram, bir kuvvetler ilişkisi bütünü teşhir ettiği ölçüde, bir yer değil, daha ziyade “bir yersizlik”tir: Bu ancak mutasyonlar için bir yer teşkil eder. Ansızın ne şeyler artık aynı şekilde algılanır ne de önermeler aynı şekilde söylenir... Kuşkusuz diyagram kendisine istikrar kazandıran veya kendisini sabitleyen katmanlaşmış formasyonla iletişim içindedir.

Diyagramın, ona istikrar kazandırmayı bekleyen ve sürekli iletişim halinde olduğu formasyon elbette iktidar mekanizmasıdır. Bununla birlikte mimarlıkta diyagramın çalışma mantığı da bu mekanizmayı taşımaktadır. Nitekim diyagramın en önemli özelliği göçebe ya da şizofren zihinde olduğu gibi nesne ve yer ile ilişkiyi bulanıklaştırmaktır. Deleuze'ün (1986) tabiriyle soyut makineler olan diyagramlar, bütün engellerden ve pürtüklerden soyutlanmışlardır:

... her diyagram toplumlar arasındır ve oluş halindedir. Asla önceden varolan dünyayı temsil etmek için işlemez, yeni bir tür gerçeklik, yeni bir hakikat modeli üretir. Ne tarihin öznesidir ne de tarihin üzerinde asılı bir şekilde durur. Önceki gerçeklikleri ve anlamları bozarak, onlarca oluşum veya yaratım noktası, beklenmedik birleşimler, umulmadık süremler oluşturarak tarihi yapar. (Deleuze, 1986)

Diyagramın, mimarlık, yersiz-yurtsuzluk ve iktidar mekanizması arasındaki bağlamı ve sürekli yeni hakikatler üreten çalışma prensibinin, Koolhaas'ın (1978) *Delirious New York*'da Manhattan ızgarası ve Gökdelen ile kurduğu düşünce modeliyle de yakın bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda, Koolhaas'ın Manhattan okumasına tekrar dönülecek olursa, ızgara devletin pürtüklü ve uzamsal çizgilere sahip yerli yurtlulaştırma mekanını sembolize ederken, gökdelen kendi bağlamında gerçekliği, deneyimi ve hatta her türden ideolojiyi yeniden üreten ve istediği zaman yok eden

nihilistik araçlar gibi, kaygan mekanlar olarak çalışmaktadır. (Şekil 7.20)⁴⁸ Bu ilişkiye dair kuramsal okumanın ise Koolhaas'ın metropol mimarlık ilişkisindeki en önemli teşhisidir demek yanlış olmayacaktır.



Şekil 7.20. Esir Küre Şehrinin Anahtarı (City of the Captive Globe) (URL-33)

Bugün, hiç olmadığı kadar özgürleşen yersiz-yurtsuzlaşan bir mimarlık söz konusudur. Sağdıç'ın (2016) Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus*'una (1972) referans vererek ifade ettiği gibi, mimarlığı kendi şizofrenik etiğine sahip bir praksis olarak, kapitalist üretim ortamında hayatta kalmak için kendine sürekli yeni arzular üreten bir makine olarak düşünmek mümkündür.

Kapitalist sistem içinde mimarlık onu yere bağlayan ödipal bağlarından kurtulmuş ve bir şizoid arzu makinesine dönüşmeye başlamış gibi görünmektedir. Bu şekilde

⁴⁸ 1- Yıkıntılardaki İnanç; 2- O.M Ungers Mimarlığının Bir Bilinçaltı Portresi; 3- Çimlerde Le Corbusier'nin Plan Voisin'inin İki Kulesi; 4- Dr. Caligari Dolabı; 5- Waldorf-Astoria Oteli; 6- Mies'e Saygı Duruşu; 7- Dali'nin Mimari Angelus'u, 1933; 8- Ivan Leonidov'un Ağır Sanayi Bakanlığı; 9- El Lissitzky's Lenin'in Direnişi; 10- Dışarıyı-İçerisi; 11- Maleviç'in Mimarlığı; 12- Rockefeller Center, 1933; 13- Superstudio'ya Saygı Duruşu; 14- Wallace Harrison'dan Trylon ve Perisfera.

hareket eden mimarlık için ise doğal olarak diyagram hayati bir önem taşımaktadır. Çünkü diyagramlar da mimarlık içinde, sürekli oluş halinde, henüz forma dönüşmemiş arzu makineleri olarak ikame etmektedirler. Dolayısıyla artık herhangi bir ödipal bilinçaltına (yer, bağlam) sahip değildirler. Başka bir deyişle Aureli'nin (2005) de ifade ettiği gibi diyagrama ait bir pre-diyagramatik bilgi yoktur. Haliyle sürekli olarak her şeyi olumlayan bir yapıda, anlık değişikliklerle, yoktan var olabilirler ve durmaksızın dönüşebilirler. Bu da bugünün kapitalist ideolojisinde BIG pratiğinde görüldüğü gibi, türleri ya da önerileri doğal seçimden kurtarmak için en geçerli yöntem halini almaya başlamıştır.

7.3. Hangi Evet? Thesus'un Eveti ve Dionysos'un Eveti

Bir bütün olarak makine, ormanın olduğu yerde çöl üretiyor olabilir; fakat bu esnada makinedeki her bireyin işleri gayet yolunda gidiyor olabilir; bu durumda hepsi düzenin soyut mantığına karşılık verdiğini hissedecektir. (Ballantyne, 2007)

Ormanın içinde çöl üreten bir makinenin içinde, düzenin soyut mantığına cevap verildiğini hissetmenin bir yolu da Nietzsche'ci, "hayatın olumlanması" ve "evet" demekten geçmektedir. Bununla birlikte, iki evet türü söz konusudur; ilk evet istekli bir evet değil "hayır" ile verilmesi gereken cevabın evet ile olumlanmasıdır ve bu cevabı verenin de hayır yerine evet dediğini bilmesidir; ikinci evet türünde ise, cevap veren, evet ile karşılık verilmesi bekleneni tüm isteğiyle "evet" ile olumlamaktadır (Deleuze, 1993).

Deleuze (1993) Nietzsche okumasında bu iki evet'i; Dionysos ve Thesus üzerinden anlatılmıştır. Thesus, Nietzsche'nin Zerdüş'te yüce/üstün insanı önceleyen modeli olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre, Thesus insanlığı daha iyi, yüce bir seviyeye getirecek kişinin kendisi olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle bir üstün insan olarak Thesus, yük taşımaktan hem memnundur hem de bundan onur duymaktadır, bu yüzden ağırbaşlı ve mağrurdur. Aynı zamanda da, herkese üstten bakmaktadır; çünkü doğruyu bildiğini ve bu bilgisinden dolayı dünyanın yüklerinin onun omzunda olduğunu düşünmektedir. Onun bu durumu ise çoğunlukla alaya alınmaktadır ve o kendini alaya alanlara intikam duygusuyla yaklaşmaktadır (Deleuze, 1993). Altan alta olan ise, onun gurur ve kibrinden dolayı, neşelenmeyi ve kendini

akıntıya bırakmasını, o akıntıda çözünmesini bilmemesidir. Deleuze, Thesus için şöyle yazar:

Olumlamanın bir yıkımı taşımak, üstlenmek, yüklenmek, bir yükü üstüne almak olduğunu sanır. Olumluluğu, taşımakta olduğu şeyin ağırlığıyla değerlendirir: olumlamayı, gerilmiş kaslarının gösterdiği çabayla karıştırır. Gerçektir ağırlığı olan her şey, olumlayıcı ve etkindir taşıyan her şey! Bu nedenle, üstün insanın hayvanları boğa değil, eşekle devedir.

Eşek, taşıdığı her şeyi sevmese de; ona, evet yerine hayır demek istese de, onu taşımaktadır çünkü yapması gerekenin bu olduğuna inanmaktadır. Halbuki eşek de boğa gibi koşumsuz, özgür ve neşeli olmak istemektedir (Deleuze, 1993).

Boğa ise kendini üstün veya bir kahraman olarak görmemektedir çünkü sorunların çözümünü kendine yük etmek gibi bir isteği yoktur. Boğa, ‘‘yaşamı hafif ve olumlayıcı hale getiren yeni değerler yaratmak’’ istemektedir. Boğa, koşumlarını çözmüştür, yüklerini atmıştır ve yaşamın kendisini olumlamaktadır. Eşegin sahte olumlamasının aksine boğa gerçekten olumlamaktadır ve onun eveti gerçek bir evet’tir. Bu hikayede boğa, Dionysos’tur (Deleuze, 1993).

Eşek-Thesus ve boğa-Dionysos arasında kalan Ariadne, önce Thesus’u sevmiştir fakat Thesus Ariadne’yi terk etmiştir çünkü Thesus’u var eden tek şey, tepkisel kuvvetleri ve derin olumsuzlama isteğidir. Deleuze’e göre tepkisel kuvvetler bazen olumsuzlama ile bağıni kopartabilir. Başka bir deyişle olumsuzlama adına doğan tepkisel kuvvetler, olumsuzlanan olgu ortadan kalktığında anlamsız ve gerekçesiz hale bürünürler. Dolayısıyla kendini, salt tepkisel kuvvetlerle var eden Thesus’un anlamı bir noktada yitirilmiştir. Ariadne ise, etrafına neşe saçan boğa- Dionysos’u seçmiştir. Thesus’un ağırlığından ve neşesizliğinden sonra Adriadne Dionysos ile daha mutlu olmuştur. Dionysos’un tek istediği ise herkes tarafından sevilme (Deleuze, 1993). Başka bir deyişle Dionysos, olumladığı her şeyin olumlanmasını istemekte ve belki de bu nedenle, her şeye ‘‘evet’’ demektedir.

Nietzsche’nin üst insan modeli, olumlu bir modeldir. Thesus’un evet’i sahte bir evet iken, Dionysos’un eveti, dürüst, üst-insan’ın evet’idir. Öte yandan Deleuze (1993) Nietzsche’ye şöyle sormuştur: ‘‘Ama iki tarafı gerçek ve sahte olarak karşı karşıya getirmek neden? İki taraftaki de sahtenin aynı gücü değil midir ve Dionysos büyük sahteci, ‘‘aslında’’ en büyüğü, Kozmopolit değil midir? Bu bağlamıyla, Nietzsche’nin üstinsan modeli ve onun evet’i, Deleuze okumasında Thesus’dan bile daha yalancı bir

evet haline gelmektedir. Çünkü Dionysos, hayatı olumlarken, sadece olumlanma arzusunu taşımaktadır ve bu yüzden “evet” demektir (Deleuze, 1993). Bu bağlamıyla, Deleuze’ün Dionysos’çu ve Thesus’çu “evet” anlatısı, Ingels’in evet’i üzerinden okunduğunda, pekala Ingels’in evet’i Dionysos’çu bir evet’tir. Nietzsche’nin Dionysos’çu hayatın olumlanması üstinsan, Ingels’in mimarlık söylem ve pratiği ise her şeye “evet” diyen bir üst-mimarlık modeli haline gelmiştir.

Yes is More, Mies, Johnson ve Koolhaas söylemleri ile açılmaktadır. (Şekil 7.21) Ingels’a (2009) göre ise bu söylemleri üreten, geçmişin devrimci mimarları ister avangardın aşırı ütopyasına saplanmış olsunlar, ister pragmatist motivasyonlarla katılmış ve bu yüzden yeni bir şey üretemez konuma gelen mimarlık üretimine dahil olsunlar, her iki durumda da doğal seçilime maruz kalmış ve bugünün şartlarına uyum sağlayamaz duruma gelmişlerdir.



Şekil 7.21. (*Yes is More* Kitabından Alınmıştır-Yazar Tarafından Düzenlenmiştir)

Ingels'a (2009) göre bugünün şartlarına uyum sağlamanın yolu, sistemle çatışmayı, geçmişe saplanıp kalmayı bir yana bırakmak; bunun yerine kurallarla çatışmak yerine uzlaşmayı ve iyimserliği benimsemektir. Dolayısıyla, geçmişin mimarları, Mies, Johnson ve Koolhaas, problemleri yüklenmiş ve yükleri onları yavaşlatmış ve sonunda mağlup olmuşlardır. Bu açıdan Ingels'in geçmişin mimarlarını birer Thesus olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Ingels'a (2009) göre radikal mimarın geleneksel imajı, kuruma karşı isyan eden öfkeli genç adam, her neslin bir öncekinin tersini söylediği, ödipal bir çelişkiler dizisine neden olmuştur.

Yes is More'da Koolhaas'ın da bir Thesus örneği haline gelmesi ilginçtir. Nitekim, Koolhaas, eleştirel konumu, -tam da post eleştirel söylemin amaçladığı gibi- kuramsal tonuyla bir Thesus, mimari pratik etkinliğinde ise bir Dionysos olmak arasındaki bölgede durmaktadır. Başka bir deyişle Koolhaas, diyagramları ortaya çıkartmak uğruna, metropol makinesini anlamının yükünü yüklenmiş bir Thesus iken, bunu kendi mimarlığında, bilginin kullanım bilimine (pragmatizm) ve hedonistik bir araca dönüştürürken ise Dionysos'a dönüşmüştür. Nihayetinde, Koolhaas'ın kendisi ve onun diyagramları, yarattığı gücün etkisini kestiremeyen Dr. Frankenstein'a dönüşmüştür demek mümkündür. Oysa bu benzetmeyi Koolhaas (1978) *Delirious New York*'da Luna Park'ın yaratıcısı F. Thompson için yapmıştır. Koolhaas'a göre (1978), Thompson, Luna Park'ı ürettiği anda, karşı konulamaz yapaylığa (*Irresistible Synthetic*) duyulan arzuyu bir daha önüne geçilemez ölçüde dolaşıma sokmuş, mimarlık ise bu andan itibaren bir lanet yaratmanın ilk uğrağı haline gelmiştir.

Ingels, artık Le Corbusier, Johnson, Mies ve Koolhaas gibi derin düşüncelere dalmamakla birlikte, aksine Legolarıyla oynayan bir çocuk gibi mutlu ve kaygısızdır. Bugün her şeye evet diyen Dionysos'un mimarlığı, kaygılı ve düşünceli Thesus'un mimarlığını yenmiş görünmektedir. (Şekil 7.22) Başka bir deyişle Dionysos'un mimarlığı, bugünün toplumsal, ekonomik ve politik dinamikleri içerisinde tek geçerli yöntem halini almıştır. Dolayısıyla 60'larda Tafuri'nin, kapitalist gelişmenin mimarlık ediminden eleştirel düşünceyi kaçınılmaz olarak tasfiye edeceğine dair kehanetleri ya da geçmişte modern mimarlığın evrensel özne ve kent düşü, bugün tam anlamıyla gerçekleşmiş görünmektedir.



Şekil 7.22. (Yes is More Kitabından Alınmıştır)

8. SONUÇ

Bu çalışmada, ‘‘kentli olma’’ olgusunun ortaya çıkışından bugüne değin kuramsal bilginin ve mimarlık hakkında düşünmenin en temel nesnesinin kent olduğu görülmüştür. Tarih boyunca kent ve doğal olarak toplum değıştikçe, mimarlık ediminin, hem pratik hem de kuramsal anlamda hareket etme biçimleri ve uyumlanma süreçleri, değışimler ekseninde yeniden yapılandırılmıştır. Öte yandan her dönemde/çağda farklı şekillerde ele alınmışsa da, mimarlık disiplininde, kuramsal bir etkinlik yürütmenin ortak ve temel motivasyonunun, toplum ve kente dair bilginin düzenlenebilir, anlaşılabilir düşünce modülleri haline getirilmesi üzerinden kurulduğu görülmüştür. 20. yüzyıl sonlarına doğru ise, kademeli olarak enformasyon toplumuna geçişle birlikte bilginin doğası değışmeye başlamıştır. Bugün, geçmişte hiç olmadığı kadar hızlı ve anlık değışen bir yapı kazanan enformasyonun, işler kılınması ve pratik için bir referans düzlemi oluşturması ya da bilginin düzenlenebilir biçimler alması, çok daha karmaşık bir süreci gerektirmektedir.

90’lar ile birlikte mimarlık söylemine yön veren post-eleştirel düşüncede, kuramsal etkinliğin bir aracı olarak kullanılan geleneksel dizinsel metnin ve dilbilim terminolojisinden ödünç alınan (gösteren, gösterilen, indeks, ikon) kavramların soyut bir içerik ürettiği iddia edilmiştir. Bu soyut içerik üreten metin yapısı ve işleyişi ise, bilginin pratiğe dönüşmesinde geride kalmaya başlamıştır. Bu noktada bir veri dönüştürücü olarak diyagram, hem kuramsal metinle ilgili yeni biçim arayışı için, hem de disiplinde kuram ve pratiği yaklaştırarak, kent dolayımından geçen yeni bir praksis alan kurmak için en uygun araç haline gelmiştir. Kuram ve pratiğin yeni hız ve enformasyon çağına uyum sağlayabilmesi amacıyla, -kuramı performatif ve etki yaratacak bir hale getirmek üzere- 21. yüzyıl kuramsal metodu ya da ‘‘yeni yazma biçimi’’ diyagram olarak tarif edilmiştir. Bu nedenle, bu çalışmada diyagram kavramı, güncel kuram ve pratiğin tariflenebilmesi ve anlaşılması için bir araç olarak ele alınmıştır.

Diyagramatik düşünce sisteminin veya ‘‘soyut makine’’ler olarak işleyen diyagramın temel prensibi, bilgiyle eş zamanla değışmek, dönüşmek ve ortaya sistemin çalışma

mekanizmasını çıkartan, onun anlaşılmasını sağlayan referanslar ve kesitler üretmektir. Bugünün post-eleştirel söyleminden önce ise, 70ler ve 80’lerde, kapitalist ideolojinin mekan ve kent deneyimini hızla dönüştürdüğü atmosferde, geç mimari avangardın etkinliği üzerinden yapılan bir okumada, diyagramın disiplinde eleştirel projeyi geri kazandıracak bir praksis alan üretmek için kullanıldığı görülmüştür. Postmodern söylemin yükseldiği ve post yapısalcı felsefelerin mimarlıkta etkin olduğu 70’li ve 80’li yıllarda aynı dönemi paylaşan Koolhaas, Tschumi ve Eisenman gibi önemli figürler tarafından diyagram, farklı metodolojiler bağlamında kuramsallaştırılarak kullanılmıştır. Tschumi’nin diyagram ilişkisi, beden, hareket, olay gibi ölçütlerle mimarlığı yeni bir bağlama ve yeni soyut kavramlara yerleştirmekle ilgili olmuştur. Eisenman’ın kullanımında ise, diyagram tamamen özerk (otonom) bir alanı temsil ve inşa etmek için var olmakla birlikte, Tschumi’nin kullanımında olduğu gibi soyut içeriklerin üretimiyle ilgili olmuştur.

Koolhaas ise (1978) diyagramı, soyut anlamlar üretmek yerine, sosyal deneyimin koşullandırıldığı metropol ekosisteminin, bir makine olarak işleyen mekanizmasını ortaya çıkartmak için kullanmıştır. Bu kullanım biçimi *Delirious New York*’daki Manhattan metropolü okumasında ortaya çıkmakla birlikte Koolhaas’ın metropolden aldığı bilgiden, makinesel işleyişler ya da diyagramlar sentezlemesi, tam da 90’larda post-eleştirel söylemde önerilen diyagramın karşılığını bulmuştur. Bu bağlamda Koolhaas hem 21. yüzyılın mimarlık pratiğinde diyagramla çalışmanın temellerinin anlaşılmasında hem de bugünün güncel mimarlık söylemi bağlamının arka planının okunmasında, önemli bir referans noktası oluşturmuştur.

Koolhaas’ın 1978 yılında kaleme aldığı *Delirious New York*’da, hem geleneksel dizimsel kuram metnini altüst etmesi, hem de kentten veri alma ve bu veriyi diyagramlara dönüştürerek bir düşünce metodu haline getirmesiyle, bu çalışmanın en önemli araştırma nesnesi olmuştur. Koolhaas, mimarlık, kapitalizm ve kent arakesitinde sosyal yaşantıyı koşullayan mekanı, Foucault/vari bir metodla ele almış ve topladığı veriyi diyagramlara dönüştürerek, bunları kendi pratik etkinliğinin bir parçası haline getirmiştir. Öte yandan Koolhaas’ın diyagramatik düşünceyle biçimlenen kuramsal metodolojisi, 90’lara doğru, enformasyon ile mimarlık nesnesi arasında biteviye tekrarlanan ‘’oluş’’ ilişkisini kuran, bir tür teşhis pragmatizmine dönüşmüştür. Bu dönüşüm ise 90’lar ve özellikle 2000’ler itibariyle hem post-eleştirel

söylemin kuramsal alt yapısını hem de Koolhaas ekolü ya da Hollanda Okulu olarak tariflenen bugünün ana akım mimari etkinliğinin temelini oluşturmaya başlamıştır.

Bu çalışmada, post-eleştirel söylemde “tekrar” ortaya çıkan, kentten elde edilen bilginin işlenmesinde bir araç olarak kullanılan, diyagramatik yaklaşımın paradoksal bir biçimde, mimarlık nesnesinin yer ve bağlam ilişkisini ortadan kaldırdığı argümanı öne sürülmüştür. Bu paradoksun ortaya konması için ise kendi söylemini, bağlamın pratikten tasviye edilmesi gerekliliği üzerine kuran BIG (*Bjarke Ingels Group*) mimarlığı bir model olarak ele alınmıştır. BIG pratiğinde diyagram çok önemli bir stratejik araç olarak kullanılmasına rağmen bu yöntemde, kent düşüncesinin ve bağlamın tamamen ortadan kaldırıldığı görülmüştür. Bu bulgular ise BIG mimarlığının pratik etkinliği ve bu pratik etkinliğin yazılı manifestosu olan *Yes is More* (2009) monografı üzerinden irdelenmiş; “evet” söyleminin diyagram ile bağlamı tartışılmıştır. Bununla birlikte *Yes is More* ‘da kullanılan çizgi roman dilinin, bir mimarlık metninde anlatı biçimine dönüşümü ile bunun Ingels’in söylem ve pratiğindeki izdüşümünün ilişkisi araştırılmıştır. Böylece popüler kültüre ait bir araç olan çizgi roman anlatısının kullanımının ve “evet” söyleminin, pratik etkinlikte, bağlamı ortadan kaldırmak ve bu sayede mimarlık edimini işler kılmak için bir retorik haline dönüştüğü ortaya konmuştur.

Özellikle son on beş yıllık süreçte, diyagram bir düşünce aracından ziyade, mimari formu koşullayan, diyagramatik indirgemecelik olarak tarif edilebilecek şekilde, bir tür teşhis pragmatizmine dönüşmüştür. Bu durum da, mimarlık üzerine düşünme mekanizmasının felce uğraması ve eleştirel kuramın kaybı gibi problemler ortaya çıkartmıştır. Kapitalist ideoloji içinde mimarlık onu yere bağlayan ödipal bağlarından kurtulmuş ve bir şizoid arzu makinesine dönüşmeye başlamış görünmektedir. Bu şekilde hareket eden mimarlık edimi için ise doğal olarak diyagram hayati bir önem taşımaktadır. Çünkü diyagramlar da mimarlık içinde, sürekli oluş halinde, henüz forma dönüşmemiş arzu makineleri olarak ikame etmektedirler. Dolayısıyla artık herhangi bir ödipal bilinçaltına (yer, bağlam) sahip değildirler. Böyle bir yapı ise elbette neo liberal politikalar izleyen kentlerdeki inşa etme etkinliğinde kritik bir öneme sahip olmaktadır. Nitekim kapitalist üretimin, mekan deneyimini ve doğasını biçimlendirdiği düzende, yer ve bağlam ilişkisi güçlü olan pratik eğilim ve söylemler, kitle kültürünün devlet aygıtı tarafından üretilen arzularıyla uyumsuzluklara neden olduğunda sistem tarafından dışarıda bırakılmaktadırlar.

Bugünün imge tabanlı kültür yapısında, sözdizimsel olan her şeyin, buna sözdizimsel kuram biçimi de dahil, görsel iletişim ve görüntünün olanakları karşısında etkisini yitirmektedir. Bu süreçte, diyagram ise sözdizimselin retoriğiyle görsel iletişimin kaynaştırıldığı bir yazma biçimi olarak, mimarlığın yeni iletişim aracı ve temsil biçimine dönüşmüştür. Çağın yeni kuramsal aktivitesi, diyagram yoluyla ampirik bilginin, hızlı bir şekilde mimarlık nesnesini koşullayan bir süreç başlatması üzerine kurulmaya başlanmış, mimarlık ise kendini araştırmaya dayalı yeni bir iş biçimine dönüştürmüştür. Medya araçlarının disiplin içindeki kullanımı ise beraberinde bu araçların, gerçeklik manipülasyonları haline gelmesine neden olmuştur.

Diyagramları düşünmek, ve diyagramatik bir pratik, her şeyin muğlaklaştığı 21. yüzyılın kaotik ortamında, kaos içinde geçici bir düzen sağlamaya ve mimarlık edimini sürdürmeye yaramakla birlikte, kaçınılmaz olarak karmaşıklığın indirgenemezliğini, çelişkiyi onaylamakta ve aynı zamanda bu çelişkileri, öznel retoriğin bağlamında yeniden şekillenen idealize edilmiş biçimlere indirgemektedir. Nitekim post-eleştirelin bir modeli olan, Koolhaas'ın diyagramatik yaklaşımı, 90'lar ortasından itibaren (A(r)tık Mekan, Jenerik Kent, Büyüklük teşhisleri) kendi kuramında da karamsar bir hale bürünmeye başlamıştır. Nitekim bugünün mevcut neo liberal politikaları içinde diyagram, mimarlık ediminin bir hayatta kalma mekanizması olarak işlev görmektedir. Diyagram, eleştirel yaklaşımın, filtre edici yapısını tasfiye ettiği için, kaçınılmaz olarak A(r)tıkmekanları da sürekli kılmaktadır. Böylece mimarlık nesnesinin kendisine dönüşmeye başlayan diyagramlar, metropol ekosistemlerinin küçük modellerini ürettikleri gibi, A(r)tıkmekan üretiminin araçları haline gelmektedirler.

Bu durumun bir başka nedeni ve halihazırda çağın önemli krizlerinden biri de, temsil ile gerçeğin birbirine, aradaki sınır silenecek denli yaklaşmış olması ve teknolojideki ilerlemeler sayesinde hayal edilen çoğu şeyin gerçekleşmesindeki pratik sorunların ortadan kalmış olmasıdır. Öte yandan mimarlığın etki alanını ve dönüştürücü gücünü sağlayan en önemli etmen olan eleştirel düşünce, var olan dünyanın yetmediği noktada geleceğin "iyi yer" ini düşünerek, onu hayal ederek başlamıştır. Nitekim bugünün dünyasında arzu edilen her şeye ulaşmadaki çabukluk sayesinde hayal kurma ve geleceği düşleme hususunda bir atalet ortaya çıkmaktadır.

Her çağda, teknolojinin gelişmesi, bilginin genişlemesi gibi olgularla paralel olarak mimarlığın ve haliyle insanın etki alanı genişlemiş ve kontrol gücü artmıştır. Bu çalışmada görüldüğü üzere her gelişme ve değişimde, mimarlık düşüncesinin gelişmenin yarattığı durum ile kendini yeniden hizaladığı ve uyumlandığı bir süreç başlamıştır. Öte yandan değişimlere uyumlanma süreci, mimarlığın hem var oluşunun temellerini sarsan bir tehdit hem ilerleme için kat edilmesi gereken bir paradigma olmuştur. Bugünün uyumlanma süreci ise geçmişteki uyumlanmalardan çok daha şiddetli çok daha dramatik bir değişime doğru ilerlemektedir.

KAYNAKÇA

- Akın, İ. Y.** (2014). *Holl ve Eisenman Tasarımlarında Temsil İle Eskiz-Diyagram İlişkisinin Araştırılması*. (Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Allmer, A., Balık, D.** (2015). *This is not a Mountain!: Simulation, Imitation, and Representation in the Mountain Dwellings Project, Copenhagen*. *Architectural Research Quarterly*. 19, 30-40, doi: 10.1017/S1359135515000196
- Alsaç, Ü.** (1978). *Düşünsel Mimarlık: Rönesans Ütopyaları Aracılığıyla Bir Örnekleme*. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*. 5, 31-52, http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/1978/cilt04/sayi_1/31-52.pdf
- Artun, A.** (2012). *Mimarlığı Parçalamak*, <https://www.eskop.com/skopdergi/onsoz-mimarligi-parcalamak/577>
- Aslan, E.** (2017). *Görsel Yapılanmada Diyalektik İmge*. (Sanatta Yeterlilik). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. <https://www.eskop.com/skopbulten/tezler-gorsel-yapilanmada-diyalektik-imge/3737>
- Aşkın, S.** (2018). *Constant ve Yeni Babil: Bir Hilde Heynen Okuması*, <https://manifold.press/constant-ve-yeni-babil>
- Auerbach, A.** (2007). *Imagine no Metaphors: the Dialectical Image of Walter Benjamin*. *Image & Narrative*, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/auerbach.htm
- Aureli, P. V.** (2005). *After Diagrams*. *Log*. 6, 5-9, <https://www.jstor.org/stable/41765051>
- Aydınalp, E. B.** (2017). *Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD)*. 38, 151-160, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/402002>
- Baker, U.** (1998). *Sanat ve Arzu*. Tansu Açık (Ed.). İstanbul: İletişim.
- Ballantyne, A.** (2012). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. Rahmi Ögdül (Çev.). İstanbul: YEM.
- Banham, R.** (1960). *Theory and Design In The First Machine Age*. New York: Praeger

Barthes, R. (1994). *Semiology and the Urban*. Richard Howard (Çev.), *The Semiotic Challenge içinde* (ss. 166-172). California: University of California Press. (Orijinal Baskı. 1964).

Baudrillard, J. (2009). *Why Hasn't Everything Already Disappeared*. Chris Turner (Çev.). Kolkata: Seagull Books.

Baudrillard, J. (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine*. Ayşegül Sönmezay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orijinal Baskı: 1979).

Baydar, G. (2016). *Mimarlığın Değişen Gündemi*,
<https://www.e-skop.com/skopbulten/mimarligin-degisen-gundemi/2802>

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Howard Eliand, Kevin McLaughlin (Çev.). Rolf Tiedemann (Yay. Haz.). Cambridge: Mass, USA: The Belknap Press of Harvard University Press. (Orijinal Baskı. 1982).

Breton, A. (1969). *Manifestoes of Surrealism* (s. 274). Richard Seaver, Helen R. Lane (Çev.). Michigan: Ann Arbor Paperbacks. (Orijinal Baskı. 1924).

Breton, A. (1999). *Nadja*. Richard Howard (Çev.). London: Penguin Books. (Orijinal Baskı. 1928).

Burger, P. (2003). *Avangard Kuramı*. Erol Özbek, Şeyda Öztürk (Çev.). İstanbul: İletişim. (İlk baskı. 1974).

Chung, C. J., Inaba, J., Koolhaas, R., Leong, S. T. (2001). *Project on the City 1: Great Leap Forward*. Cologne: Taschen.

Chung, C. J., Inaba, J., Koolhaas, R., Leong, S. T. (2001). *Project on the City 2: The Harvard Guide to Shopping*. Cologne: Taschen.

Claessens, F. (2006). *Reinventing Architectural Monumentality*. OASE. 71, 100-113, <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/71/ReinventingArchitecturalMonumentality>

Çelik, Ö. (2018). *Mimarlık ve Paradoksal Fark*. Kent Akademisi. 11, 282-28, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/504451>

Çubuk, G. (2017). *Sürrealizm Kaynaklı Mekânsal Verilerin İncelenmesi Yoluyla Çağdaş Mimarlık Ürününün Okunması*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Datta, V.** (2016). *Reluctant, Misunderstood Creator of Superman*, <https://www.thenewsminute.com/article/nietzsche-reluctant-misunderstood-creator-superman-51469>
- Davidson, C.** (1993). *Rem Koolhaas: Why I Wrote Delirious New York*. ANY. 25-26, 42-43, https://www.burg-halle.de/home/155_noell/koolhaas-any-klein.pdf
- Debord, G.** (1967). *La Société Du Spectacle*. Paris: Buchet-Chastel.
- De Rivals-Mazères, H.** (2014). *Contemporary Subject, Contemporary Architecture, Their Links Enlighted By Psychoanalysis*. (Doktora Tezi). Paul Valéry University, Montpellier.
- Deleuze, G.** (1972). Intellectuals and Power. *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974* içinde (ss. 206-208). Cambridge, Mass: Semiotext(e).
- Deleuze, G., Guattari, F.** (1983). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Orijinal Baskı. 1980).
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2003). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. London: Continuum. (Orijinal baskı. 1972).
- Deleuze, G.** (2013). *Foucault*. Burcu Yalım, Emre Koyuncu (Çev.). İstanbul: Norgunk. (Orijinal baskı. 1986).
- Deleuze, G.** (2013). *Kritik ve Klinik*. İnci Uysal (Çev.). İstanbul: Norgunk. (Orjinal baskı.1993).
- Derrida, J.** (1996). *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*. Londen: Longman. (Orijinal Baskı. 1966).
- Easterling, K.** (2015). The Dispositions of Theory. James Graham (Ed.), *The Urgencies of Theory* içinde (ss. 88-95). New York: GSAPP.
- Eisenman, P.** (1999). *Diagram Diaries*. London: Thames and Hudson.
- Er, S. E.** (2011). *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi: Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması*. (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Foster, H.** (2004). *Tasarım ve Suç*. Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim. (Orijinal Baskı. 2002).
- Foster, H.** (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*. Serpil Özaloğlu (Çev.). İstanbul: İletişim. (Orijinal Baskı. 2011).

- Foucault, M.** (1982). *This Is Not a Pipe*. James Harkness (Çev.). Los Angeles: University of California Press (Orijinal Baskı. 1973).
- Foucault, M.** (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. İstanbul: İmge Kitabevi. (Orijinal Baskı. 1975).
- Frichot, H.** (2009). *On the Death of Architectural Theory and Other Spectres. Design Principles and Practices: An International Journal*. 3, 113-122, doi: 10.18848/1833-1874/CGP/v03i02/37630
- Gaillemine, J.L.** (2009). *Dali - Büyük Paranoyak*. Orçun Türkay (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gandelsonas, M.** (1998). *Linguistic in Architecture (1973). Architecture Theory Since 1968 içinde* (ss.114-122). MA: MIT Press.
- Graafland, A.** (1996). *Architectural Bodies*. Michael Speaks (Ed). Rotterdam: 010.
- Graafland, A.** (2006). On Criticality. A. Krista Sykes (Ed.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* (2010) içinde (ss. 394-420). New York: Princeton Architectural Press.
- Gültekin, M.** (2007). *Georg Simmel'in Düşüncesinde Modern Toplum ve Tüketim Kültürü. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 20, 229-245, <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423879305.pdf>
- Hasol, D.** (2000). *Mimarlıkta Ütopya*, <http://www.doganhasol.net/mimarlikta-utopya.html>
- Hays, K. M.** (2009). *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*. Massachusetts: MIT press.
- Hays, K. M.** (2010). *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* [Sonsöz]. A. Krista Sykes (Ed.) New York: Princeton Architectural Press.
- Hays, K. M.** (2011). *Mimalığın Arzusu, Geç Avangardı Okumak*. Volkan Atmaca, Bahar Demirhan (Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Hays, K. M.** (2013). *Yeni Bir Gündem İnşa Etmek: Mimarlık Kuramı 1993-2009* [Sonsöz] A. Krista Sykes (Ed.), Göksun Akyürek (Çev.). İstanbul: Küre.
- Heidegger, M.** (1971). *Building, Dwelling, Thinking*. Albert Hofstadter (Çev.). Poetry, Language, Thought içinde (ss. 143-159). New York: Harper and Row.

Heynen, H. (1996). *New Babylon: The Antinomies of Utopia*. *Assamblage*. 29, 24-39, doi: 10.2307/3171393

Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: a Critique*. London: MIT press.

Hsu, F. (2005). *Delirious New York: The Revolutionary Revision of Modern Architecture*. Renata J. Hejduk, Harry van Oudenallen (Ed.), *93rd ACSA Annual Meeting Proceedings, The Art of Architecture/The Science of Architecture* içinde (ss. 15-22). Washington: ACSA.

Hsu, F. (2016). *Benjamin and Koolhaas: History's Afterlife*. *Footprint*. 18, 65-74, <https://doi.org/10.7480/footprint.10.1.974>

Hsu, F. (2013). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. *Journal of Architectural Education*. 64(2), 169-170, doi: 10.1111/j.1531-314X.2010.01145.x

Ingels, B. (2009). *Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution* [Monografi]. Köln: Evergreen.

Isozaki, A. (1995). Introduction: A Map of Crisis. *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money* içinde (1995) [Giriş]. Cambridge: MIT Press.

Işık, S. (2012). *Foucault'da İktidar, Özgürlük Ve Direniş*. *Ekev Akademi Dergisi*. 51, 103-114. <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423877883.pdf>

Jameson, F. (1982). *Architecture and Critique of Ideology*. *Architecture Theory Since 1968* içinde (1998), (ss.442-461). MA: MIT Press.

Jenks, C., Baird, G. (Ed.) (1969). *Meaning in Architecture*. London: Barrie & Rockliff.

Karatani, K. (1995). *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*. Sabu Kohso (Çev.). Cambridge: MIT Press.

Khamsi, J. (2015). *Quandaries Posed by Learning From Las Vegas and Delirious New York*. *MAS Context*. 25-26, 201-211.

Kipnis, J. (1990). *Nolo Contendere: IV. Marginal Misdemeanors*, *Assamblage*. 41, 109-112. doi: 10.2307/3171118

Koçyiğit, R. G. (2012). *Mimarlıkta Yersizleşme ve Yerin -Yeniden Üretimi*. *Tasarım + Kuram*, 13, 95-113.

<http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/148/202>

- Koolhaas, R.** (1977). *Life in Metropolis or The Culture of Congestion*. K. Michael Hays (Ed.), *Architecture Theory Since 1968* (1998) içinde (320-329). MA: MIT press.
- Koolhaas, R.** (1994). *Delirious New York: a Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: Monacelli Press. (Orijinal Baskı. 1978).
- Koolhaas, R.** (1995). *Bigness, or the Problem of Large, S,M,L,XL* içinde (s. 513). Köln: Taschen.
- Koolhaas, R., Mau, B.** (Ed.) (1995). *S,M,L,XL*. New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (1995). *The Generic City*. New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (2000). *Junkspace*. A. Krista Sykes (Ed.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* içinde (136-151). New York: Princeton Architectural Press.
- Koolhaas, R.** (2004). *Content*. Cologne: Taschen.
- Kurokawa, K.** (1989). *Towards the Evocation of Meaning. The Philosophy of Symbiosis* içinde (ss. 235-256). London: Academy Editions.
- Laclau, E.** (1996). *Emancipation(s)*. London and New York: Verso.
- Lambert, L.** (2013). *Foucault And Architecture: The Encounter That Never Was. The Funambulist Pamphlets. 2, 9-21,*
<https://thefunambulist.net/architectural-projects/foucault-foucault-and-architecture-the-encounter-that-never-was>
- Leach, N.** (2009). *Camouflage,*
<https://neilleach.files.wordpress.com/2009/09/camouflage.pdf>
- Leagring, C.** (2017). *Bjarke Ingels and the Return of Representation: A Challenge to the Post-Critical. Architecture and Culture. 5(2), 315-340, doi: 10.1080/20507828.2017.1328206*
- Lefebvre, H.** (2014). *Mekanın Üretimi*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel. (Orijinal Baskı. 1974).
- Maçoro, E.N.** (2009). *Mimari Tasarımda Yaratıcı Süreç İçin Bir Araç Olarak Diyagram*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Mallgrave, H. F. Goodman, D.** (2011). *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. Hoboken : John Wiley & Sons.
- Martin, R.** (2010). *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. London: University of Minnesota Press.
- McCloud, S.** (2017). *Çizgi Romanı Anlamak*. M. Cem Ülgen (Çev.). Eskişehir: Sırtlan. (Orijinal Baskı. 1993).
- McMorrough, J.** (2008). *Ru(m)inations: The Haunts Of Contemporary Architecture*. *Perspecta*. 40, 164-169, doi: 10.2307/40482294
- Negri, A.** (2009). On Rem Koolhaas. *Radical Philosophy*, 154, 48-50. <https://www.radicalphilosophyarchive.com/article/on-rem-koolhaas>
- Ojalvo, R.** (2011). *Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-mimarligin-oteki-yuzunu-aramak/433>
- Özbek, M.** (2000). *Walter Benjamin Okumak II*. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 3, 103- 131, doi: http://dx.doi.org/10.1501/SBFder_0000001888
- Parr, N.** (2014). *The Fabrication of Evidence in Rem Koolhaas's Delirious New York*, <http://socks-studio.com/2015/02/02/madelon-vriesendorps-manhattan-project>
- Plank, W.** (2012). *Nietzsche ve Varlık*. Cem Kılıçarslan (Çev.). İstanbul: Mitra (Orijinal Baskı. 2002).
- Rajchman, J.** (1998). A New Pragmatism?. Cynthia Davidson(Ed.), *Anyhow* içinde (ss. 212-217). London: MIT press.
- Sağdıç, Z.** (2016). *21st. Century Architecture: Search for the Concept*. *Megaron*. 11(1), 179-186, doi: 10.5505/MEGARON.2016.93064
- Say, Ö.** (2017). *Deleuze ve Guattari'de Öznenin Şizoanalitik Özgürlüğü ve Arkaplanı*. *Akademik İncelemeler Dergisi*. 12, 135-154, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/269728>
- Saussure, F. de** (1966). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (Çev.). Ankara: Birey ve Toplum. (Orijinal Baskı. 1916).
- Scott-Brown, D.** (1971). Learning From Pop. *Architecture Theory Since 1968* içinde (1998), (ss.60-66). MA: MIT Press.

- Simmel, G.** (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim. (Orijinal Baskı.1918).
- Somol, R. E.** (1999). Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture. *Diagram Diaries* içinde (ss. 6-25). New York: Univers Publishing.
- Somol, R. E., Whiting, S.** (2002). *Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism. Perspecta*. 33, 72-77, doi: 10.2307/1567298
- Söylemez, A.** (2010). *Foucault'da İktidar İlişkileri Ve Toplumun Medyayla İlişkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Speaks, M.** (2002). Design Intelligence Part 1. A. Krista Sykes (Ed.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* içinde (ss. 204-2015). New York: Princeton Architectural Press.
- Stage, S. C.** (2016). *The Importance of Diagrams in Architecture as a Field of Cultural-Political Plasticity*. (Yüksek Lisans Tezi). University at Buffal, Buffalo.
- Sykes, A. K.** (Ed.) (2010). *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. New York: Princeton Architectural Press.
- Tafuri, M.** (1974). L'architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language (1998), *Architecture Theory Since 1968* içinde (146-173). MA: MIT Press.
- Tafuri, M.** (1976). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Barbara Luigia La Penta (Çev.). MA: MIT Press. (Orijinal Baskı.1973)
- Tanyeli, U.** (1999). *Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek*. *Mimarlık Dergisi*. 5, 38-41, <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/534/7881.pdf>
- Tiedemann, R.** (1992). Pasajlar Yapıtına Giriş. *Pasajlar* içinde (ss. 9- 36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Orijinal Baskı. 1982).
- Tschumi, B.** (1981). *The Manhattan Transcripts*. London: Academy Editions.
- Tschumi, B.** (2015). Some Notes on Architectural Theory. James Graham (Ed.), *The Urgencies of Theory* içinde (ss. 220-237). New York: GSAPP.
- Ulus B.** (2014). 19 Şubat 1998 Tarihli Ders. Tansu Açık (Ed.), *Sanat ve Arzu* içinde (ss. 13-34). İstanbul: İletişim.

Van Toorn, R. (2004/5). No More Dreams? : The Passion for Reality in Recent Dutch Architecture and its Limitations. A. Krista Sykes (Ed.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* içinde (ss. 290-317). New York: Princeton Architectural Press.

Venturi, R., Scott, B. D., & Izenour, S. (1977). *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism Of Architectural Form*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Vidler, A. (1999). Diagrams of Utopia. Catherine de Zegher, Mark Wigley (Ed.), *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond* içinde (ss. 83-91). London: MIT press.

Vidler, A. (2000). *Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation*. *Representations*. 72, 1-20, doi: 10.2307/2902906

Vidler, A. (2008). Architecture's Expanded Field. Anthony Vidler (Ed.), *Architecture Between Spectacle And Use* içinde (ss. 143-154). Williamstown, Mass: Clark Art Institute.

Yardımcıoğlu, M., Kaplan, M. (2018). *Kapitalizm ve Şizofreni: Deleuze ve Guattari*. *G. Ü. İslâhiye İİBF Uluslararası E-Dergi*. 2, 77-87, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/605486>

Whitehead, A. N. (1978) *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. David Ray Griffin, Donald W. Sherburne (Ed.). New York: The Free Press. (Orijinal Baskı. 1929).

Wigley, M. (2015). Flash Theory. James Graham (Ed.), *The Urgencies of Theory* içinde (ss. 264-281). New York: GSAPP.

Yavuz, H. (2001). *Nietzsche ve Bengi Dönüş*. *Cogito*. 25, 143-147.

URL-1 <https://quadralectics.wordpress.com/4-representation/4-1-form/4-1-4-cities-in-the-mind/4-1-4-1-the-ideal-city/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-2 <https://www.italiantalks.com/art/urbino-is-once-again-restored-to-its-status-of-renaissance-capital-of-mathematics/> kent Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-3 <http://walkingthecityupolis.blogspot.com/2011/03/guest-post-archigrams-walking-city.html> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-4 <http://www.flisfdergisi.com/sayi25/535-554.pdf> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-5 <http://www.entropologie.fr/2016/09/la-schema-en-l-de-lacan.html> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-6 <http://www.moyak.com/papers/michel-foucault-power.html> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-7 https://rasmusbroennum.files.wordpress.com/2012/03/baby_rems.pdf Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-8 <http://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-9 <https://www.khanacademy.org/humanities/art1010/earlyabstraction/cubism/a/picasso-guernica/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-10 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais-royal_1815.jpg Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-11 <https://collections.mcny.org/Collection/Towers and Court of Fountains, Luna Park, Coney Island, N. Y.-2F3HRG26GKB.html> Erişim tarihi: 27.05.2019.

URL-12 <https://www.epicpeople.org/strategy-without-ethnography/cc-by-nc-2-0-le-courbusier-plan-voisin-in-paris-by-amber-case/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-13 <https://richviewutopia.wordpress.com/2016/02/10/rem-koolhaas-and-madelon-vriesendorp-city-of-the-captive-globe-1972/> Erişim tarihi : 27.05.2019

URL-14 <http://madelonvriesendorp.com/2015/09/new-york-series/12-1-2/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-15 <http://madelonvriesendorp.com/new-york-series-2/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-16 <http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/latting-observatory-nyc-1850s-science-source.jpg> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-17 <https://www.westland.net/coneyisland/articles/lunapark.htm> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-18 <https://i.pinimg.com/originals/4f/ee/55/4fee55d8c4705eea36484a7b2bd2b4ca.jpg> Erişim tarihi: 27.05.2019.

URL-19 <https://www.stylepark.com/en/news/flanders-and-the-netherlands-in-deutsches-architekturmuseum-dam/> Erişim tarihi: 27.05.2019.

URL-20 [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_of_Babel_\(Bruegel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_of_Babel_(Bruegel)) Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-21 <https://hera.ugr.es/tesisugr/2486318x.pdf?fbclid/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-22 <https://oma.eu/projects> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-23 <http://entertainment.time.com/2013/03/08/road-trippers-rare-publicity-photos-from-1939s-the-wizard-of-oz/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-24 <https://archinect.com/forum/thread/148381760/bjarke-ingels-diagrams/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-25 <https://aasarchitecture.com/2015/10/kistefos-museum-by-bjarke-ingels-group.html/kistefos-museum-by-bjarke-ingels-group-22/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-26 <http://ctrl-z.it/wp-content/uploads/2015/06/villa-gug-diagrammi-di-architettura-bjarke-ingels-1024x602.jpg/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-27 <https://www.plot.dk/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-28 <https://www.arthitectural.com/big-the-ren/> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-29 <https://www.behance.net/gallery/408848/MOUNTAIN-DWELLINGS> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-30 <http://www.architbang.com/project/view/p/5528> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-31 <https://www.treehugger.com/sustainable-product-design/bjarke-ingels-designs-ski-hill-wrapping-high-tech-incinerator.html> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-32 <http://evrookna-mos.ru/big-daniya-lyzhnyy-kurort-na-kryshe-zavoda.html> Erişim tarihi: 27.05.2019

URL-33 <http://socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastigli-2013/> Erişim tarihi: 27.05.2019

ÖZGEÇMİŞ

Fatma Zeynep Altınbaşlı
16/08/1991, İzmir
zeynep.altinbasli@gmail.com

Eğitim

Lise: İzmir Saint Joseph Lisesi (2005-2010)
Lisans: İzmir Yaşar Üniversitesi Mimarlık Bölümü (2010-2014)
Yüksek Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimari Tasarım Sorunları,
Mimarlık Ana Bilim Dalı, Mimari Tasarım Sorunları Yüksek Lisans Programı (2016-2019)

Mesleki Denevimler ve Ödüller

Rasa Mimarlık, Kurucu Ortak (2016-Halen)
Çaycuma Bilim Merkezi Mimari Proje Yarışması- 1.Mansiyon (2016)
Ahlat Gençlik Kampı Mimari Proje Yarışması- 3.Ödül (2017)
Merzifon Belediyesi İş ve Yaşam Merkezi Mimari Proje Yarışması- 2. Ödül (2017)
Kore Savaşı Anma Alanı ve Ziyaretçi Merkezi Mimari Proje Yarışması- Mansiyon (2019)
Maltepe Üniversitesi Hangar'da Söyleşileri- Rasa Stüdyo

