
MİMARLIK
DÜŞÜNMEK
İÇİN
VERİMLİ ARIZALAR
UĞUR
TANYELİ
FOL

# Mimarlık düşünmek
## için Verimli Arızalar

FOL 296
© Mak Grup Medya Pro. Rek. Yay. A.Ş.
Sertifika No: 44396

Mimarlığı Düşünmek 02

*Mimarlık Düşünmek için Verimli Arızalar*
Uğur Tanyeli

Yayına Hazırlayan: Cansu Aksoy
Redaksiyon: MAK Grup Redaksiyon Ekibi
Görsel Yönetmen: Nurullah Özbay
Grafik Tasarım ve Uygulama: Tavoos

ISBN 978-625-8242-80-5

Baskı: Ayrıntı Basım Yay. ve Mat. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Matbaa Sertifika No: 49599

1. Baskı: Eylül 2023

İletişim Adresleri
Cinnah Cd. Kırkpınar Sk. 5/4
06420 Çankaya Ankara
Tel.: 0312. 439 01 69
www.folkitap.com
bilgi@folkitap.com
siparis@folkitap.com
www.twitter.com/folkitap

# Mimarlık düşünmek
## için Verimli Arızalar

Uğur Tanyeli

FOL

Uğur Tanyeli
1952 yılında Ankara'da doğdu. 1976 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra 1985 yılında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde doktora yaptı. 1992 yılında doçent, 1998 yılında profesörlük unvanı aldı. Yedi üniversitede kadrolu olarak çalıştı. Üç üniversitede dekanlık görevi üstlendi. Hâlen İstinye Üniversitesi'nde çalışmalarına devam etmektedir. Kaleme aldığı çok sayıda çalışmada, Osmanlı-Türkiye modernliğini mekânsal ve toplumsal açıdan irdelemiştir.
Başlıca eserleri: *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak* (2004), *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar* (A. Yücel ile birlikte, 2007), *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000* (2007), *Sınıraşımı Metinleri: Osmanlı Mekânının Peşinde* (2015), *Yıkarak Yapmak, Müstereddit Modernler: Türkiye'de ve Dünyada Mimar İdeologlar, Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel* (2020), *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne* (2022). *Korku Metropolü: 18. Yüzyıldan Bugüne* (2022), *Rüya, İnşa İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri* (2022).

Bu kitap mimarlıkta düşünsel
arızaları teşhis etme becerisi yüksek bir dostun,
N. Erdal Özyurt'un anısına adanmıştır.

# İçindekiler

Önsöz 15

**Giriş**
Mimarlıkta Arıza Nedir? 17

**Sistemik Arızalar**

0
Kısa Bir Sistemik Arızalar Tarihçesi: 18. Yüzyıldan Bu Yana 29

A.
Tarihselliğin ve Tarihselciliğin İnşası 31

B.
Mimarlığın Uluslarüstü Hâle Gelişi 48

C.
Mühendisliğin ve Hesaplamalı Pratiklerin Doğuşu 68

**Asistemik Arızalar**

1
Anlam Kıtlığı 89

2
Çatışma ve Rol Çatışması 106

3
İhlal: Bir Estetik ve Teknik Politika Olarak 115

4
Mimarlığın Kitabı ve Kitabın Mimarisi 131

5
Kitsch: Karşı-Estetik ya da Ne? 193

6
Kriz 217

7
Mizah 245

8
Rastlantisallik ve Değişim 262

9
Tekno-Estetik: Mimetik ve Nonmimetik Olarak Tekniğin Temsili 279

10
Yurtsuzluk ve Çoğul Vatanlilik: Bir İmkân Olarak 319

11
Sonsöz: Mimarlik Bilgi Alaninin ya da Arizalarla Çalişan Bir Sistemin Sinirlari 335

Kaynakça 371

Dizin 402

# Görsel Listesi


| Görsel No | Görsel Açıklaması | Sayfa No |
|---|---|---|
| | Cima de Conegliano, "Aziz Marcus'un dilenci Arianus'u iyileştirmesi" (1497-99). | 33 |
| | William Hogarth, "David Garrick III. Richard rolünde" (1745). | 34 |
| 03 | Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori.* | 35 |
| 04 | Karl Popper, *Poverty of Historicism.* | 38 |
| 05 | Philip Johnson ve Henry Russell Hitchcock, *The International Style: Architecture Since 1922.* | 45 |
| 06 | Rusya'da Petro Baroğu: Petersburg yakınında Peterhof Sarayı. | 56 |
| 07 | Çin Baroğu: Pekin'de Eski Yazlık Saray (Yuanmingyuan). Dönem gravürü. | 57 |
| 08 | Osmanlı Baroğu: Eyüp'te Mihrişah Valide Sultan Sebili. Erken 20. yüzyıl fotoğrafı. | 60 |
| 09 | Galileo Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno due nuove scienze attenenti alla mecanica & i movimenti locali.* | 70 |
| | Paris'te Ste. Genevieve Kilisesi portikosunun demir donatı detayları. | 74 |
| | Diderot ve D'Alambert'nin *Encyclopedie*'si, Duvarcılık ve Mimarlık maddelerinin planşları. | 76 |
| | Amédée Frézier, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voûtes et autres parties des bâtimens civils & militaires, ou Traité de stéréotomie, à l'usage de l'architecture.* | 79 |
| 13 | Cecil Balmond, Jannuzzi Smith ile birlikte, *Informal.* | 85 |
| 14 | Emmanuel Lombardos, *Hodagetria Meryemi*, 17. yüzyıl Yunan ikonası. | 91 |

| | | |
|---|---|---|
| 15 | Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie.* | 94 |
| 16 | Le Corbusier'nin Schwob Villası. | 96 |
| 17 | Rem Koolhaas. | |
| 18 | Rem Koolhaas, *Delirious New York.* | |
| 19 | Uğur Tanyeli ve Atilla Yücel, *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar.* | 113 |
| | F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum.* | 123 |
| | Jazet, "Saint-Antoine Caddesi çatışması, 28 Temmuz 1830" resmi. | 125 |
| | Mies van der Rohe'nin Chicago yakınlarındaki Farnsworth Evi. | 127 |
| 23 | İlk Vitruvius baskısı (1486?). | 138 |
| 24 | Vitruvius, *De architectura* (resimli baskı, 1521). | 156 |
| 25A<br>25B<br>25C | Hypnerotomachia Poliphili'de Venus Physiosa Tapınağı, Piramit ve Porta Magna imgeleri. | 160 |
| 26 | Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura.* | 162 |
| 26A<br>26B | Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* ve sayfa tasarım eskizleri. | 164 |
| 27A<br>27B | Le Corbusier, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis s.v.p.* | 168 |
| 28 | Mehmet Suûdi Efendi, *Tarihü'l-Hindi'l-Garbi el-Müsemma bi-Hadis-i Nev.* | 171 |
| 29 | *Tarih-i İskender bin Filipos*, Darü't-Tıbaat-ı Amire, Bulak, Kahire, 1254. | 173 |
| 30, 31 | William Chambers, *Tarih-i Umumi.* | 176 |
| 32, 33 | İshak Hoca, *Usûlü'l-İstihkâmât.* | 180 |
| 34A<br>34B | Edhem Paşa vd., *L'Architecture ottomane / Die ottomanische Baukunst / Usul-i Mi'mari-i Osmani.* | 182 |
| 35, 36 | Gazi Ahmed Muhtar Paşa, *Riyazü'l-Muhtar. Mir'atü'l-Mikat ve'l-Edvar ma Mecmu'atü'l-Eşkal.* | 184 |
| 37 | Ahmed İhsan, *Avrupa'da Ne Gördüm.* | 185 |
| 38 | Lami Eser, *Kütahya Evleri.* | 186 |

| | | |
|---|---|---|
| 39, 40 | Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak.* | 187 |
| 41 | Uğur Tanyeli, *Osmanlı Mekanının Peşinde: Sınıraşımı Metinleri 15.-19. Yüzyıllar.* | 188 |
| 42 | New York yakınlarında Hudson Irmağı kıyısında bir ahşap neoklasik villa. | 196 |
| 43 | Notre Dame Katedrali'nde "Akıl Bayramı". | 208 |
| 44 | Ingres'in Napoleon tablosu. | |
| 45 | Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre*, kapak. | |
| 46 | Dubai'de bir emlak yatırım tanıtımında Trump. | 228 |
| 47 | Şanghay yakınlarındaki uydukent Thamestown. | 233 |
| 48 | "Architecture and the Art of Agitation", poster. | 237 |
| 49 | Buster Keaton'un *One Week* (1920) filminden bir kare. | 248 |
| 50 | Bruno Taut, *Alpine Architektur.* | 249 |
| 51 | Adolf Loos'un "Ornament und Verbrechen" konferansının afişi. | 252 |
| 52 | Charles Dickens, *Hard Times.* | 253 |
| 53 | "Thomas Gradgrind, çocukları Louisa ve Tom'u sirkte yakalıyor". | 254 |
| 54 | Le Corbusier, *Urbanisme* | 258 |
| 55 | Hilbersheimer, genel görünüş. | 258 |
| 56 | 2018 Venedik Mimarlık Bienali İsviçre Pavyonu iç mekânında tasarımcıları çocuk boyuna uyarlanmış mutfak tezgâhı üstünde poz veriyorlar. | 259 |
| 57 | Laleli Camisi (Geç 19. yüzyıl fotoğrafı). | 270 |
| 58 | Atina Akropolisi'nde Propyleia'nın geometrik proporsiyon analizi. | 274 |
| 59, 60, 61 | M.V. Fedorov ve Yu.İ. Koroev, *Oblemno-Prostranstvennaya Kompozitsiya v Proekte i v Nature.* | 276 |
| 62 | Alfred Gotthold Meyer, Wilhelm Freiherr von Tettau, *Eisenbauten*, kapak. | 286 |
| 63 | Joseph August Lux, *Ingenieur-Ästhetik*, kapak. | 287 |

| | | |
|---|---|---|
| 64 | Le Corbusier'nin antik Yunan tapınakları ile otomobil karşılaştırması. | 291 |
| 65 | *Machine Art, March 6 to April 30, 1934*, poster. | 293 |
| 66 | René Clair, *Paris qui dört* filminden bir sahne. | 294 |
| 67 | Wolfgang Pfleiderer ve Walter Riezler (önsöz), *Die Form ohne Ornament. Werkbundausstellung 1924.* | 295 |
| 68 | Bernd Becher ve Hilla Becher, "Group of 6 Typologies". | 298 |
| 69 | Mieczyslaw Szczuka, "Kemal Pasha. Kemal's Constructive Program", kolaj. | 299 |
| 70 | *Metropolis* filminden bir sahne, "Moloch": insan yutan makine. | 300 |
| 71 | İakov Çernikhov, *Arhitekturnye Fantazii: 101 Kompozitsiia v Kraskah, 101 Arkhitekturnaia Miniatiura.* | 301 |
| 72 | Konrad Wachsmann, standart metal elemanlarla strüktür tasarımı. | 303 |
| 73 | Peter Cook, Archigram, "Plug-in City, maximum pressure area" | 304 |
| 74 | Cedric Price ve Joan Littlewood, *Fun Palace*, broşür. | 305 |
| 75 | Laszlo Moholy Nagy, "Berlin Radyo Kulesi, 1928". | 308 |
| 76 | Gordon Matta-Clark, "Conic Intersect", 1975. | 309 |
| 77 | Pompidou Kültür Merkezi, Paris, 1977. | 310 |
| 78 | New York Modern Sanat Müzesi'nde "Thinking Machines" sergisi, poster. | 311 |
| 79 | *La Turquie Kamaliste*'in 1935 yılı kapaklarından. | 316 |
| 80 | Sedad Hakkı Eldem (1908-1988) portre. | 325 |
| 81 | Zaha Hadid (1950-2016), ebeveyniyle Roma'da Trevi Çeşmesi'nde. | 329 |
| 82 | Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, kapak. | 349 |
| 83 | N.J. Habraken, *Supports, an Alternative to Mass Housing.* | 364 |
| 84 | Hans Hollein, "Alles ist Architektur" (Her şey mimarlıktır). | 365 |
| 85 | Fredrick Kiesler, "Endless House" projesi. | 368 |
| 86 | Sendai Medyateği, 3d sitem görselleştirmesi (2001). | 369 |

# Önsöz

Bu kitap mimarlık arızalarına ilişkin ama böyle bir başlıktan beklenen neredeyse ilk konunun Türkiye olmasına karşın, içeriği Türkiye'deki mimarlık arızalarıyla doğrudan ilgili değil. Hatta burada sözü edilen mimarlık arızaları, Türkiye'de az rastlanır arızalar bile sayılabilir. Ne var ki buna sevinmek gerekmez, çünkü burada sıralanıp tartışılan mimarlık arızaları ilk önce neredeyse sadece bir grup ülkede yaşandılar ve yaşanıyorlar; Türkiye mimari arıza üretimi alanında verimli bir ortam oluşturmuyor. Yine de okuyucu kitap boyunca Türkiye'ye de sık sık değinildiğini görecektir. Kuşkusuz Türkiye de sayısız arıza üretiyor. Fakat bunlar mimarlığa ilişkin epistemik arızalar olmaktan çok; toplumsal, siyasal ve ekonomik nitelikteler. Sözgelimi, en olağan ülke gerçeklerinden olan depremde binlerce yapı yıkılıyorsa, bu tabii ki bir mimarlık arızasıdır. İmar kuralları bitimsizce ihlal ediliyorsa hatta ortada kural da kalmamışsa, bunlar da öyledir. Fakat o arızalar başka bir kategori oluşturuyorlar. Teknik ve hukuki niteliktedirler, vahim oldukları da söylenebilir. Mimarlık arızalarıysa mimarlık düşünmek ve tasarlamak için yola çıkıldığında, alışılagelmedik açmazlarla, çelişkilerle, tereddütlerle karşılaşıldığı zaman gündeme gelirler. Bunlar bir yapının kötü projelendirilmiş, kötü hesaplanmış, kötü inşa edilmiş, malzemesinden çalınmış olmasıyla ilgili arızalar değil, "görünür kazalar"dır. Dolayısıyla, kitabı okuyanlara biraz olsun Türkiye'yi unutmalarını önereceğim; eğer unutmak mümkünse...

Arızalar meselesi yerel veya ulusal değil, dünya-tarihsel bir meseledir. İşlemekte olan bir bilgi alanı o güne kadar kar-

şılaşmadığı yeni bir durumla yüz yüze kaldığı zaman ortaya çıkar. 16. yüzyıldan başlayarak dünya mimarlık tarihi arızalar tarihidir. Rönesans bir arızadır. 17. yüzyılda Barok ve ateşli silah teknolojisine karşı savunma mimarisi, 18. yüzyılda tarihselciliğin ve bilimselliğin icadı, 19. yüzyılda üslup üretememe krizi, yeni yapım teknolojileri ve mühendisliğin kurumlaşması da arızalar oluştururlar. 20. yüzyıl başlı başına bir arızalar dönemidir. Türkiye de bazen verimli mimari arızalar yaşar. Örneğin Osmanlı Baroğu bir arızadır. 19. yüzyılda eklektisizm de. Ulusal mimarlık hareketleri de öyledir. Sorun şu ki burada arızalardan çok, arıza teşhisleri 1980'lerden itibaren giderek tırmansa da enderdir. Çoğunlukla yönetimseldir, pozisyoneldir.

Özetle, sistem –ki mimarlık bir toplumsal sistemdir– yeni koşullar, olanaklar, ihlaller, itirazlar, teşhisler, özetle, o ana dek yapılageldiği gibi düşünme ve yapmayı engelleyen durumlar doğduğunda, tüm toplumsal sistemler gibi arıza çıkarır. Çözüm eskinin iadesi olmaz. Çünkü tarihsel süreçler amaçlansa bile geri dönüşlü değildir. Bunun farkındalığıyla davranıldığında, arıza doğmuş demektir. Arızayla baş etmenin yöntemiyse yakınmak ve eyleyemez hâle gelmek olmaz. Aktif tavır alınır, arıza teşhis edilir ve daha önce denenmemiş çözümler icat edilir. Başarılı olunur ya da olunmaz. Çoğu zaman arızanın unutulması da mümkündür. Yapılan arıza teşhisinin hiç de vahim olmadığına, o arızayla birlikte yaşanıp üretilebileceğine ikna da olunabilir. Arıza bu üç durumda da verimlidir. Önceki duruma geri dönüş zorlamalarıysa ölümcüldür. Sistem o zaman tıkanır. Elinizdeki kitap bu ifadeyle ne anlatılmaya çabalandığını ortaya koyup taze arızalar çıkarma ve teşhis etme talebini tırmandırırsa, görevini yapmış olacaktır.

Haziran 2023

# Giriş
# Mimarlıkta Arıza Nedir?

*"Yanlış yapma korkusu bizatihi bir yanlıştır."*
*Georg Wilhelm Friedrich Hegel,*
*Phaenomenologie des Geistes*

Modernite yeni bir disiplin rejiminin kuruluşu demektir. Geleneksel toplumdaki eski disiplin rejimi modernleşme süreçleri içinde yıkılır. Dünya genelini değil; Amerikan toplumsal karakterini anlatan ama çok daha geniş ölçekli bir dünya-tarihsel durumu anlatmak için de kullanılabilecek *The Lonely Crowd*'a göre[1] bu değişimi üç evreli bir süreç olarak tanımlamak mümkündür. Şöyle ki önce "*tradition-directed*" (gelenek güdümlü) olan toplumlar, ardından "*inner-directed*" (iç güdümlü) hâline gelir ve sonra da "*other-directed*"e (dışarıdan güdümlüye) dönüşürler. İlk evre geleneklerle, göreneklerle yönetilen bir disiplin ortamıdır. Onu kişilerin kendi iç denetimleri dışında disiplin kabul etmedikleri bir anomi evresi izler. Ortada kural kalmamış gibidir. Bir tür özgürlük değil de, sanki bireysel bir serbestiyet imkânı doğar. Onun ardındansa eskisi gibi kültürel alışkanlık, gelenek ve göreneklerle tanımlı içten yönetilen toplumun aksine, dıştan yönetilen, çoğunlukla yazılı prosedür ve kurallarla tanımlı yeni bir disiplin/denetleme düzeni kurulur.

David Riesman, Nathan Glazer ve Reuel Denney, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1950. Kitabın yayımının üzerinden yaklaşık yarım yüzyıl sonra yeniden değerlendirilmesi için: Dennis Wrong "Review: 'The Lonely Crowd' Revisited", *Sociological Forum*, 7/2, Haziran 1992, s. 381-389.

Mimarlık dünyasına uyarlanabilir bir davranışsal değişim dönemlemesidir bu. Üstelik yukarıdaki genellemedekinden çok daha karmaşık bir historiyografik süreçtir mimarlık alanında görülen. Mimarlığın kitaplı bir pratik hâline gelişinden başlar; kuzey ve orta İtalya'da geç 15. yüzyıldaki erken başlangıcından bu yana çok uzun denebilecek bir geçmişi vardır. Riesman'ın yukarıdaki kuramsal değerlendirmesi çerçevesinde "dıştan güdüleme" evresi modern dünyayı tanımlıyorsa, modernlik mimarlıkla başlar bile denilebilir. Mimarlığın verili bilgiyle tanımlı olduğu, bireysellik imkânları sunmadığı, yani gelenek güdümlü olduğu evre geç 15. yüzyıldan başlayarak kapanır. Bu aynı zamanda mimarlığın salt inşai bir pratik olmaktan çıkıp metinlerle içsel bağlantı kurduğu, en genelde geleneksel olarak ifade edilebilir sözlü evresini aştığı eşiktir. O dönemden bugüne uzanan bir süreçtir mimarlıkta modernlik. Basılı kitap ortaya çıkışıyla birlikte mimarlığı dışarıdan güdümlü bir pratiğe dönüştürür. Tarihte dışarıdan güdümlü ilk modern pratik olduğu bile iddia edilebilir. Daha 1983'te Elizabeth Eisenstein'in saptamasıyla anlatılan bir standartlaşma edinir.[2] Kitap çoğaltılmış imgeyi taşıyarak teknik ve bilimsel bilgiyi kolayca yaygınlaştırır. Yerötesi kılar. Belirli bir coğrafyaya ait olanlar o sayede kitabın ulaşabildiği her yerde özdeş olmaya başlarlar, çünkü mimarlık özelinde bakılırsa, ulaşabildiği her yerde aynı morfolojileri alana empoze eder. Demek ki kitap sadece bilgiyi ulaştırmaz, metni ve mimarlığı disipline de eder.[3] Mimarlığın nasıl tasarlanabileceğini, nasıl anlamlandırılabileceğini, ilkelerinin neler olduğunu tanımlar, yeni bir doğruluk rejimi tesis eder. Doğruyla yanlışın ne olduğuna ilişkin güvenilir gibi gözüken direktifler verir. Onun öncesinde mesleki alışkanlıklarla doğrudan toplumsal alanda

Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early-Modern Europe*, Cambridge University Press, 1983, s. 185-252.

Bkz. Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, The MIT Press, 2001; Mario Carpo, *The Alphabet and the Algorithm: Writing Architecture*, The MIT Press, 2011.

yapılan mimarlıkların mutlak mesleki-teknik bir alanda yapılabilmesine giden yolu açar.

Sorun şu ki bu yeni disiplin rejiminin kaçınılmaz sonucu, mimarlık üzerinde düşünmenin bildik ve güzergâhı onaylanmış başlıklarda düşünmek hâline gelmesidir. Bunlar yüzyıllardır üzerinde konuşulagelen başlıklardır. Hepsi de aksi düşünülemeyecek kadar içselleştirilmiştir. Onlar sayesinde doğru ile yanlışın her yer ve çağ için geçerli tanımları varmış gibi tahayyüller geliştirilir. Dolayısıyla, sağlam bir düşünsel zeminin mevcut olduğu özgüveniyle davranılabilir. Bunun anlamı, yeni konu ve imkânlar tanımlamayıp yeni yorumlar yapmaksızın taze düşünmemek için çeşitli stratejiler geliştirilmesidir.

Örneğin mimarlık meselelerine Vitruvius'tan başlayan neredeyse standart bir çizgisel mimarlık düşüncesi tarihi varmış gibi yaklaşmak yadırganmaz.[4] Mimarlığı mağaradan başlayarak parametrik tasarıma kadar hep mimarlık olarak düşünmek böyle bir kavrayışta ana dinamiği oluşturur. En azından 18. yüzyıldan beri basitten karmaşığa, teknik açıdan ilkel olandan gelişmişe doğru uzanan rasyonalist ve pozitivist bir mimari üretim manzarası çizilir. O manzara geleneksel mimarlık tarihi kitaplarının da, genel tarih öğretiminin de olağan çizgisidir. Aynı evrim-gelişme mitolojisi oryantalist bir kavrayışla da buluşur. Evrimleşme-gelişme sadece Batı toplumlarına özgü bir süreç olarak tahayyül edilir. Batılı olmayanların mimarlıkları bu imkândan mahrum sayılır. Geç 19. yüzyıl yazarı Banister Fletcher'in bu mantıkla ürettiği tüm çağ ve yerleri eşitliksiz kapsayan "mimarlık ağacı"[5] çok aşınmış gibi gözükse de 1896 tarihli kitabı hâlâ kullanılırlığını korur.

Mimarlık düşüncesi tarihi kitapları genellikle bu mantıkla yazılır. Bkz. Hanno-Walter Kruft, *History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, 1. Baskı 1996.

Avrupa dışı toplumların mimarlıklarını cılız fidanlar olarak görselleştiren bu ağaç artık karşı-oryantalist eleştirinin hedef tahtasında olduğu için inanılırlığını yitirse de kitap hâlâ kullanılır: Banister Fletcher, *Fletcher's A History of Architecture on the Comparative Method for the Student, Craftsman, and Amateur*, ilk

Bugün 21. baskıya ulaşmıştır. Mimarlık alanı öyle bir alandır ki orada hiçbir şeyin ölmesine izin verilmez. Bayatlamak bile imkânsızdır; oysa gündelik yaşam sürekli bir bayatlama süreci içinde vuku bulur.

Bitimsiz ve karmaşık olan değişimleri görmezden gelmek için tarihsel süreçlere epey naif bir teşhis konulur: Mimarlık değişmektedir, ama özünde o hep mimarlık kalır. Mimarlığı her yer ve zamanda mimarlık kılan, o sabit özüdür. Örneğin o "öz", kötü zevkle iyi zevkin sınırı hemen çizilebilirmiş gibi konuşmaya yol açar. Yine o sabit özü sayesinde mimarlık bir yapı üretim etkinliği ve bir mekân düzenleme sanatıdır. Oysa gerçekler dünyasında ne konstrüktif ne de mekânsal olmayan mimarlıklar vardır. Ama mimarlığı kolayca tarif edebilen ifadeler feda edilemez ve kolayca normatif bir anlam da edinir. Örneğin mimarlık gerçek gereksinmelere gerçek imkânları kullanarak gerçekçi mekânsal yanıtlar vermek olarak tanımlanabilir.[6] Bunun doğru bir mimarlık yapma yolunu tanımladığına da kolayca inanılabilir. Sorun şu ki mimarlıkta (ve her alanda) ne gerçek imkânları ne de gerçek gereksinmeleri sağlam biçimde saptamak mümkündür. İkisi de mimari etkinlikler ve genelde tüm toplumsal pratikler, yapıla yapıla sürekli üretilir ve değişir. Daha açık bir anlatımla, mimarlık denilen tasarım, yapım ve düşünme pratikleri her uygulandıkları durumda hem imkânları hem de gereksinmeleri yeniden biçimlendirirler. Başlangıçta bilinen imkânları dikkate alarak yine daha işe başlarken varlığından haberli olunan ve sabit olan gereksinmeleri tatmin etmek belki bazen ve kısıtlı ölçüde mümkündür ama öyle davranıldığında sadece fosilleşmiş sonuçlara ulaşılabilir. O sonuçlar mimarlığın

baskı 1896. 21. gözden geçirilmiş baskı: *Sir Banister Fletcher's Global History of Architecture*, 2 cilt, Bloomsbury Visual Arts, Londra, 2019.

[6] Türkiye'de 1960'lardan başlayarak neredeyse bugüne dek buna inanılmıştır. Böyle bir didaktik ve naif yaklaşım için erken bir örnek olarak: Bülent Özer, *Rejyonalizm Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1964.

düşünsel, tasarımsal, teknik vb. her alanında fosildir. Kaldı ki besbelli sanılan gereksinmelere yanıt veren mimarlıklar daha yapıldıkları noktadan başlayarak hiç öngörülmemiş sonuçlar da üretirler.

Bu düşünsel yaklaşımın başka bilgi ve bilim alanlarında, örneğin sosyal bilimlerde benzerleri azdır. Özellikle sosyal bilimler kendi ilgi alanını sürekli genişletir. Sınırlar çizmekten çok sınıraşımlarını üretirler. Bu kitapta yapılması amaçlanansa yine bir dizi sınıraşımı yapmak. Mimarlık bağlamında ele alınmasına alışılmamış kimi başlıkları mimarlığa taşımak. Örneğin mimarlığın sürekli ciddiyet bağlamında konuşulması onun mizah üretme potansiyelini görmeyi engeller. Mimari olgulara mizahla yaklaşabilme imkânını da ortadan kaldırır. Anlamlılık beklentilerini bir türlü terk edememek anlamın tartışma dışı kılınabilme potansiyelini görme fırsatlarını tahrip eder. Güncel dünyada sanat alanında zıpırlık[7] pekâlâ da bir eylem rotası çizebilirken, mimarlık hep uslu ve edepli kalmaya uğraşır durur. Kuralsızlık ve normlardan uzaklaşma mimari pratikte derin kaygılar doğururken, gerçekler dünyasında kuraldışılık ve prosedür ihlallerinin var ettiği imkânlar vardır; dahası, bunlar sonsuz sayıdadır. Ulusal kimliklerin bağlayıcılığına ve tasarımcı öznenin doğuştan edindiği kimliğin onun mimari üretimini belirleyici olduğuna inanılırken, tasarımcının kendi kimliğini kendi iradesiyle inşa edebileceği dikkate alınmaz. Rol çatışmaları sosyal bilimlerin olağan araştırma başlıklarından birkaçını oluştururken, mimarlıkta çatışma, verimlilik bir yana, korkutucudur. Krizlerin yeni fırsatlar hâline gelebilme potansiyelini fark etmek bir yana, kriz yaşandığı algısı mimarlık dünyasını bazen paralize eder. Kitaplarsa "masum" bilgilenme ve "kültürlenme" araçları sanılırlar. Oysa krizlere çare önermekten çok kriz üretme işlevini

Zıpırlık için bkz. Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, 2015.

görürler. Önemli her kitap "arıza çıkarır". Arıza çıkarırsa işe yarar, çünkü yeni düşünme ve yapma olasılıklarını tetikler.

Kitaplar söz konusu olunca, ileriki bölümlerde hemen hiç değinilmeyecek olan bir arızaya burada kısaca işaret etmek gerekiyor: Mimarlık dili de bir arıza üretim bölgesidir. Mimarlık sözlüden yazılı kültür alanına katılışından itibaren, özellikle de basım teknolojisinin ve mimarlık kitabının doğuşuyla birlikte özgül dil arızaları üretir. Mimarlık dili pratik yapanların, inşaatçıların arasında geçerli bir meslek jargonu olmaktan fazla, herkesin üzerinde hak iddia edebileceği entelektüel bir araca dönüşeli beri yazılır (Bkz. Dördüncü Bölüm: Mimarlığın Kitabı ve Kitabın Mimarisi). Yeni kavramlar, kavram aileleri, söylemler yaratır. Ona artık gündelik dil yetmez olur. Üstelik aynı süreç mimarlığın uluslarüstü hâle gelişiyle birlikte daha da ilerler (Bkz. Bölüm B.: Mimarlığın Uluslaraüstü Hâle Gelişi). Farklı dillerle kuşkusuz yazılır, fakat kavramlar ve söylemler de giderek uluslarüstü hâle gelmişlerdir. Tek bir topluma, coğrafyaya, kültür alanına özgülenemezler. İlk ortaya çıktığında *disegno* sözcüğü İtalyandır, İngilizcede *design* hâline gelince artık uluslarüstü niteliktedir; 20. yüzyılın ortalarından başlayarak kaçınılmaz olarak "tasarım" diye bir Türkçe sözcük icat etmek gerekir. "Mekân=Raum" ilk olarak Almanca mimarlık yazınında doğar, oradan tüm dillere yayılır. Bugün artık mimarlıkta mekândan her yerde konuşulmaktadır. Ama Türkçede bugünkü mimari anlamını 1950'lerin başında bile kazanmamıştır. 1951-52'de Holzmeister'in mimarlık tarihi derslerini dinleyen İTÜ öğrencileri "Raum" kavramının bir Türkçe çevirisi olduğunu bilmez, onu Almanca olarak kayda geçirirler.[8] Bu Türkçeye özgü bir yoksunluk değildir. Mimarlık dili her toplumda sürekli genişler ve değişir. 18. yüzyılda yazılmış bazı Fransızca mimarlık metinlerini bile örneğin

[8] Uğur Tanyeli, "Bir Tanıtma Notu", *Clemens Holzmeister Behruz Çinici, Mimarlık Tarihi Ders Notları 1951-52, İTÜ*, Çinici Mimarlık Ltd., İstanbul, 1995, sayfa numarası yok.

bugün İngilizceye çevirmek bir uzmanlıktır artık.[9] Eşanlamlı sözcükleri bulmak bile zordur. Fransızca o zamandan bu yana pek az değişmiştir ama mimarlık dili için aynı şey söylenemez. Örneğin Türkçe de böyle radikal bir değişim yaşamış ve mimarlık dilinin 19. yüzyıldaki tarihini yazmak gerekmiştir.[10] 20. yüzyıldaki Türkçe mimarlık dilinin serüveniyse daha bile karmaşıktır. Yazacak tarihçisini bekler.

Mimarlık dili sürekli arıza çıkarır, çünkü eskiden bilinmeyen, üzerinde konuşulmayan sorunsallar, kavramlar icat edilir, onları ifade edecek sözcükler imal edilir ya da ödünçlenilir ya da eski sözcüklere yeni anlamlar verilir. Hemen daima hepsi birlikte yapılır. Hiçbir dil asla ebediyen yeterli kalmaz; ezelden beri de yeterli olmamıştır. Mimarlık da dâhil her alanda taze sözler söylemek daima dille didişmek demektir. Bunun anlamı dilin de mimarlık bağlamında bir sistemik arıza olduğudur. Ne var ki diğer sistemik arızalardan alabildiğine farklı ve kapsamlı araştırmaları gerektirdiğinden, önceki paragrafta belirtildiği gibi, o konu bu kitapta yer almıyor.

Bu kitapta yorumlanması denenen bütün başlıkları dil arızası bağlamında da okumak mümkün. Amaç mimarlık dilini genişletmekten ibaret, çünkü güncel mimarlığı eldeki dil ve söylem malzemesiyle düşünmenin imkânı yok. Düşünce alanına mimarlık da dâhil her alanda katılan her sözse arıza demektir. Fakat her arıza önceki ve mevcut düşünce rejimlerinin içinde yanlış olarak tanımlıdır. Rejime tehdittir. Dolayısıyla yanlış yapmaktan ölümüne korkulmalıdır; hiç hata üretilmemeli hatta üretilmişse farkına varılmayıp yanından geçilmelidir. Ne var ki bölüm başındaki Hegel alıntısında ifade edildiği gibi, yanlış yapma korkusu bizatihi yanlıştır, çünkü

Nicolas Le Camus de Mézieres, *The Genius of Architecture; or the Analogy of That Art with Our Sensations*, Giriş: Robin Middleton, çev. David Britt, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1992, s. 13-14 (Translator's Note).

[10] Böyle bir deneme: Ömer Faruk Günenç, *Osmanlı Mimarlık Dilinin Yeniden Üretimi: 1830'lardan 1930'lara Bir Kavramlar Tarihi Denemesi*, İdealkent Yayınları, Ankara, 2021.

yanlış yapmaktan korkanlar yeni bir söz söyleyemez, "doğru" diye bilinegelenleri yinelemekle yetinirler. Onlar hep bir güvenlik ortamında kalmak isterler. Ebedi ve ezeli doğrunun varlığına inanırlar. Bunun asla mümkün olmadığını kavrayamazlar. Özetle yanlış yaparlar. Bu kitabın yazılma gerekçesi de çok yaygın bu yanlış yapma korkusunu soruṇsallaştırmak. Giderek de yanlış diye bilinegelen kimi meselelerin içerdiği ya da ima ettiği imkânlara işaret etmek.

Kuşkusuz burada reel ve potansiyel olarak mevcut bütün mimari "arıza"lar ele alınmıyor. Sadece birkaçı üzerinde duruluyor. Arayanlar çok daha fazla sayıda arıza keşfetmeyi hatta arıza çıkarmayı başaracaktır. Burada yapılansa bu gibi "arıza" sayılan toplumsal ve mimari olguların olağanlığını ve daha da önemlisi, yeni imkânlar ürettiğini görmeyi önermekten ibaret. Kuşkusuz bunlar metaforik arızalar. Gerçek arızaların aksine bir etkinliğin işlemesini engellemiyorlar bile. Sadece mimarlıkta başka düşünme ve eyleme fırsatlarının varlığına, ama onların görmezden gelindiğine işaret ediyorlar. Dolayısıyla, aslında arıza olan onlar değil, onları mimarlığa dışsal olarak nitelemektir. Oysa hepsi de mimarlık düşüncesinin ve tüm alanlarıyla mimari etkinliğinin asli bileşenleri. İşe yararlıkları ve ürettikleri fırsatlar ancak onların farkına varıldığında açığa çıkar. Yalın bir otomatizmle çalışmazlar. Arıza, tekere çomak sokan özneler varsa vuku bulur ve o zaman bir imkândır. Her şeyin işleyegeldiği gibi işlemesinden şikâyeti olmayanlar arıza çıkarmazlar. Kitabın nihai mesajı okuyucularına uslu değil, haşarı özneler olmayı önermekle sınırlı. Fakat bu kitap mimarlık yaşamının nasıl verimli yaşanacağına ilişkin öğütler vermek için yazılmadı. Mimarlık alanında "arıza çıkarma"nın bir dizi çözümlemesini yapmayı deniyor.

Dolayısıyla bu kitap, mimarlık dünyasındaki "*non-problem*"lara ilişkin. Başta kısaca anlatılan mimarlığın kodifikasyonu çerçevesinde problem olarak tanımlanmış olanları değil, tanımlanmamış olanları ele alıyor. Problem, tanımı gereği olarak çözümünü "ima eder". Matematikte henüz

çözülmemiş problemler vardır, ama onların da bazen onyıllara varan çabalarla çözülmesi beklenir; çözülmeyi hâlâ bekleyenler bile vardır. Problem doğru formülleştirilmişse çözülebilir olmalıdır. Mimarlıkta da böyledir. Hatta mimarlık kitaplı bir pratik hâline geleli beri –ama özellikle 18. yüzyıldan bu yana– problem ve çözüm metaforu üzerinden düşünülür. Mimarlık düşüncesi metinleri, problem tanımları yapar ve onların çözümlerini de çoğu zaman ortaya koyar. Hemen her zaman bu problemler de, çözümleri de sürekli değişen dünyada kadük olur, unutulur. Ne var ki bu yaklaşım aşınmaz. Yeni problem ve çözümler inşa etme çabaları ortadan kalkmaz. *Nonproblem*lar ise kendi çözümlerini içermeyen meselelerdir. Onlar kabaca teşhis edilmiş, ama çözülebilir problemler olarak tanımlanmamıştır. Bu kitapta arızalar olarak niteleniyorlar. Hiçbirinin çözümü yok; çözülme ihtimalleri de yok. Fakat ortamda varlar. Onları fark etmek, üzerlerinde düşünmek gerekiyor. Yapılabilecek olan da bundan ibaret.

Kitap iki ana bölüm hâlinde düzenlendi. Birinci ana bölüm sistemik arızaları, ikincisiyse asistemik olanları tartışıyor. Sistemik terimi ait olduğu bilgi ve etkinlik alanının bütününde yaygın olguları niteliyor. Onlar lokalize edilemezler. O bilgi alanının düşünsel, tasarımsal ve inşai nitelikteki her kesimini ilgilendirirler. Belirli bir zaman aralığının bütününde ortaya çıkarlar. Asistemik olanlarsa bünyenin sadece bir kesimine özgüdürler. Bazı durumlarda ve bazı yerlerde gözlemlenebilirler. Her iki durumda da verimlidirler. Fakat arıza her halükârda bir teşhis eden varsa "çalışır", işe yarar. Aksi takdirde, hiç arıza çıkarmayarak ve arıza teşhis etmeyerek mimarlık yapmak tabii ki mümkündür. Yapılmakta olanlardan şikâyeti olmayanlar öyle yapmaya devam ederler.

Bu kitabın da ana meselesi şu: Mimarlık bir sistemdir ve tüm toplumsal sistemler gibi özerktir, otopoietiktir. Kendini sürekli yeniden üretir. Değişimlerse bu sisteme içseldir ve daima arıza teşhisleri ve tedavileriyle gerçekleşir. Yapılagelenin historiyografik ve/veya retrospektif eleştirisiyle çalışır.

Bu işlemse mimarlıkta söylem üretiminin sadece kimi mimarların yaptığı bir iş olmadığı anlamına gelir. Her söylem karşıt veya revize edici yeni söylemlerle karşılaşır. Mimarlık, söylemlerin bir çatışma alanıdır. Çatışmaysa arızaların yan ürününden başka bir şey değildir. "Sonsöz"ün son kesimi bunu anlatmayı deniyor.

# Sistemik Arızalar

o

## Kısa Bir Sistemik Arızalar Tarihçesi: 18. Yüzyıldan Bu Yana

*Bu kitabın ikinci ana bölümünde ele alınan başlıklar sistemik değil, asistemik arızalara işaret ediyorlar, çünkü mimarlık ve tasarım alanının bütününe yaygın sayılamazlar. Bazen ve bazı yerlerde ortaya çıkar, bazen çıkmazlar. Onlar kimileri için düşünmeye değer meselelerdir. Kimileriyse onlarla hiç karşılaşmazlar, o arızaları hiç yaşamamış olmaları da mümkündür. Örneğin kitap bir dizi arıza oluşturur ama kitap okumayanların öyle bir arıza yaşama şansı yoktur. Krizler, kriz yaşandığını fark etmeyenler için bir arıza niteliği kazanmaz. Rastlantısallık mimarlıkta her şeyin sağlam gerekçelerle var edildiğinden kuşkulu olan için bir arıza oluşturmaz. Onlar kuşkusuz mimarlık ortamında sonuçları ve uzanımlarıyla etkililerse de, mimarlığın düşünme süreçlerinde kişisel olarak gündemde değillerdir. Burada incelenen sistemik arızalarsa kişisel tercihlere neredeyse hiç bağlı değillerdir. Onlar mimarlık tasarımcısının, kuramcısının hatta mimarlıkla ilişkisi dolaylı olanların bile, farkında olsalar da olmasalar da yaşadıkları arızalardır. Kuşkusuz kimileri onlardan daha az etkilenebilir; kimileri böyle meseleleri hiç dert etmeyebilir; ama onlar yine de ortamı hem tasarımsal hem de entelektüel anlamda tanımlarlar. Mimarlığı düşünmeyi ve yapmayı sağlarlar. Sistemik nitelikte olanlarsa, geniş bir grup onların arıza oluşturduğunun farkına varmasa bile gündemdedirler.*

*Birkaç yüzyıla varan uzun bir aralıkta egemen olur, tabii ki bir gün gelir unutulurlar. Unutulmadıklarında onlar bağlamında düşünülür. Daha önemlisi, zaman içinde şekilden*

*şekle girerler. Fakat onları unutmak için de zorlu bir uğraş vermek gerekir ki düşünsel açıdan asıl verimli olan budur. Çünkü toplumsal yaşamda ve mimarlıkta unutmak bilinegelenlerin zihinlerden tesadüfen silinmesi değildir. Hafıza/hatırlama bir toplumsal konstrüksiyon olduğu gibi,[1] unutma da öyledir. Kaldı ki, modern dünyanın özgül unutma, kültürel amnezi formları da vardır.[2] Unutuşlar zihnen ve toplumsallıkta yapılanır. Tıpkı hafıza gibi önce inşa edilir, ardından arıza olarak tanımlanmakla devam eder, sonra da bu arızayı giderme evresinden geçerler. Onun için aşağıda sıralanan sistemik arızaların da oluşum, komplikasyon üretme ve unutuluş aşamalarını içeren –ve bu aşamaların birbiri içinde devam ettiği– karmaşık tarihleri var.*

*Burada ele alınacak sistemik arızalar şöyle: (A) Tarihselliğin ve Tarihselciliğin İnşası, (B) Mimarlığın Uluslaraüstü Hâle Gelişi ve (C) Mühendisliğin ve Hesaplamalı Pratiklerin Doğuşu.*

Konuyu sosyal bilimler alanına sokan öncü metin: Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, 3 cilt, Paris, ilk baskı 1984-1992.
Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, 2015.

## A.
## Tarihselliğin ve Tarihselciliğin İnşası

Mimarlığın tarihselliğinin keşfi insanlık tarihinin ölçüleriyle çok yeni bir değişim. Önceki dönemin zamansallık kavrayışı, tüm çağları ve tüm kültür pratiklerini yassıltılmış bir geçmiş tahayyülü çerçevesinde ebedi bir dün-bugün-yarın olarak kavramak şeklinde açıklanabilir. Bunu Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılı bağlamında "Osmanlı şimdiciliği" biçiminde bir özel hâl olarak anlatmak mümkün.[1] Fakat sadece Osmanlı dönemine özgü ve kronolojik olarak da sadece 16-19. yüzyıl aralığı için orada geçerli diye düşünmek yanlış olur. Olsa olsa bunun farklı toplumlar ve çağlarda geçerli ve tüm modernöncesini karakterize eden bir tarih kavrayışı olduğu ileri sürülebilir. Örneğin Northrop Frye tüm modern öncesi edebiyatların böyle olduğunu açıklamıştı.[2]

Şimdiciliği anlamak için yararlı bir analiz ahlaki yargılar ve normlar için yapılabilir. Bugün geçerli olan ahlakın her çağda geçerli olduğu inancı bir şimdiciliktir. Antik Romalıların bir köleyi öldürmekten ötürü ahlaki bir kaygı duymadığını anlamakta bugün bu nedenle zorlanılır. Gladyatör döğüşünden keyif almayı da o nedenle güncel psikopatolojik sadizm bilgisiyle yorumlamak mümkün olmaz. Mimarlık historiyografisi belki de bu şimdiciliğin en sık gözlemlenebildiği alanlardan biridir. Güncel mimarlık bilgisi ve mimari eleştiri parametrelerinin önceki çağlarda da, en azından benzer biçimde, bilindiğine yaygın biçimde bu sayede inanılır.

Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, ilk baskı 2020, s. 161, 217, 226-228, 324, 333.
Trevor Ross, *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1998, s. 5-10.

Edebiyat ve sanat tarihine konu oluşturan pek çok işte şimdiciliğin ilginç örneklerine rastlanır. Çok bilinen bir örnek Shakespeare'in *Julius Caesar* oyununun 2. perde 1. sahnesindedir: Brutus yanındakilere forumdaki saatin çaldığını haber verir: "Peace! Count the clock" (Susun! Saatin çanını sayın) der. Oysa oyunun konusu mekanik saatin icadından 15 yüzyıl öncede geçiyordur. O sırada mekanik saat gibi onun saat başlarında çalan çanı da yoktur. Resim sanatındaysa örnekler neredeyse sonsuzdur. Sözgelimi, Milano'da Pinacoteca di Brera'daki 1502-1505'e tarihlenen bir tabloda Hz. Meryem Kudüs'te tapınağa sunulur. Tablonun betimlediği olay hemen milat yıllarının öncesinde vuku bulmuştur ama tablo bir İtalyan erken 16. yüzyıl kentinin –üstelik idealize edilmiş– mimari çevresini görselleştirir. Cima da Conegliano'nun eseri olan (yak. 1496-1497) Dresden'de Gemaeldegalerie Alte Meister'deki aynı sahnedeyse Meryem'i yine bir İtalyan kentsel mekânında tapınağa sunanlar bu kez güncel Osmanlı kılıkları içindedir. Sarık ve kaftanları vardır. Belli ki ressam ve hedef kitlesinin güncel bilgi birikimi bu sunuşu gerçekleştirenlerin Doğu Akdenizli olduklarını kapsamakta ve onları tek tanıdıkları Doğu Akdenizliler olan Osmanlılarla özdeşleştirmektedir. Resmin hedef kitlesi ve ressamı 15 yüzyıl önce Filistin'de yaşayanların kentsel-fiziksel gerçeklerinin de, etnik kimliklerinin de, kılıklarının da çok farklı olduğundan habersizdir. Dolayısıyla Kudüs mekânını kendi çağının İtalyası'yla, kişileri yine kendi çağının Osmanlılarıyla temsil edebilir.

Dolayısıyla şimdicilik zaman-mekân bağıntısını bugünkünden farklı inşa eder. Sadece zaman kavrayışı bağlamında bir anakronizm yaratmaz, mekânı da anatopik[3] kavramak anlamına gelir. Zamansallığı şimdicilik çerçevesinde kavrayanlar kaçınılmaz olarak mekânsallığı da öyle kavrarlar. Sözgelimi 16. yüzyıl insanlarının bugünkü gibi yaşayıp yaşamadığını sorgulamayanlar bugünkü mekânlarda yaşamadıklarını da dikkate almazlar, çünkü bilmezler. Zamanı ebedi bir şimdi

Anatopik kavramı için bkz. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, Akın Nalça, İstanbul, 2004, s. 20-21.



*Görsel 01* Tarihsel-mekânsal farklılıklar kavrayışının henüz gündemde olmadığı bir dönem resminde, 1. yüzyıl Kudüs'ünü temsil eden ideal bir İtalyan Rönesans mekânı. Resme konu oluşturan kişiler 15. yüzyılın Osmanlıları ve Memlukları kılıkları içinde: Cima de Conegliano, "Aziz Marcus'un dilenci Arianus'u iyileştirmesi"(1497-99), Gemaeldegalerie, Berlin.

içinde kavrayanlar mekânı da aynı şimdinin mekânı olarak düşler ve deneyimlerler.

Bu anakronizm ve şimdicilik tiyatroda 18. yüzyıl ortalarında bile belirgindir. 1745 tarihli bir Hogarth tablosunda dönemin ünlü aktörü David Garrick III. Richard rolündedir. Ne var ki 1452-1485 arasında yaşamış bu kralın tiyatrodaki kılığı bu kez 17. yüzyıl ortalarına aittir. Tarihsellik kavrayışı bağlamında bir değişim olduğu anlaşılır. Historiyografik doğruluk endişesi henüz tesis edilmemiştir, fakat 18. yüzyıl ortalarının İngilizleri artık III. Richard'ın, seyircilerinin güncel giysilerini kullanmadığını bilmektedir. Kronolojik presizyon yoksa da tarihsel değişim bilinci doğmuştur. En azından III.



*Görsel 02* Geçmişin insanlarının bugünküler gibi giyinmediğini fark eden fakat tarihsel ayrıntıları doğru saptayamayan bir dönem resmi. 17. yüzyıl kılığı içinde 15. yüzyıl insanı rolü oynayan 18. yüzyıl aktörü David Garrick: William Hogarth, "David Garrick III. Richard rolünde" (1745), Walker Art Gallery, Liverpool.

Richard'ın daha eski bir dönemde yaşamış olmasının teatral sunum açısından bir anomali yaratmasından endişe ederler.

Önceki resimlerle Hogarth'ınki arasında arıza üretimi açısından radikal farklar var. Şimdiciliğin egemen olduğu bir dünyada sürekli karşılaşılan yukarıdaki ilk resim grubundaki gibi anakronizm ve anatopizmler arıza oluşturmaz. Hogarth'ınkiyse bir arıza yaratır. Şimdiciliğin olağan zaman kavrayışı olduğu çağlarda her alanda –sanatta, edebiyatta, mimarlıkta, tarihyazımında– bizim bugün kolayca fark ettiğimiz çelişmeler o çağdakilere bir yanlışlık gibi görünmez. Ama belli ki 18. yüzyıl ortalarının İngilizleri için bu artık bir yanlıştır.

Mimarlıkta zamansallığın keşfi oldukça erkenden başlar. Vasari 14-16. yüzyıl İtalyan sanatçı ve mimarlarının biyografilerini yazdığı *Vite*'nin ilk baskısının sonunda şimdicilikten epey uzaklaşmış olmalıdır ki yeni bir sanat yapıtının başarılı




*Görsel 03* Mimarlık ve sanatın tarihyazımsal kavrayışını başlatan ilk çalışmanın Vasari'nin kitabı olduğu üzerinde genel bir uzlaşma vardır. Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Floransa, 1568. İlk ciltdin başlık sayfası.

olmasının geçmiştekileri kötü bulmaya yol açacağını söyler.[4] Yapıtın tarihsel önem ve anlamının onda içkin bir değer olmadığını, zaman içinde değiştiğini fark etmiş gibidir. Geçmişte başarılı sayılan yapıt, sonraki bir dönemde başarısız diye nitelenebilir. Neredeyse mutlaka daha iyisi yapılacaktır. Vasari, sanat ve mimarlık tarihinin sürekli daha başarılıya doğru bir gidiş olduğunu ve olması gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Öte yandan bugüne dek varlığını sürdürecek bir düşünsel güzergâh da açılmıştır. Sanat ve mimarlığın giderek tırmanan bir gelişme çizgisi tanımladığına inanılacaktır artık. İlkel ve/veya acemice olandan gelişkin ve yetkin olana

Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 6. Cilt, ed. Rosanna Bettarini ve Paola Barocchi, Sansoni, Floransa, 1966-1987, s. 413. Akt. Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2019, s. 89-91 ve 418'de dipnot 89.

doğru bir historiyografik ilerleme tahayyülü oluşacaktır. Bu tarihselcilik olarak adlandırılıyor.

Tarihsellik ve tarihselcilik fikrinin inşasında eski artifaktların değerli olduğu inancının ortaya çıkışı da yukarıdakiyle bağlantılı bir güzergâh. "Kunstkammer, Kunstkabinett, Wunderkammer, Kuriositaetenkabinett" gibi Almanca adlarla bilinen[5] ve tarihi geç 16. yüzyıla dek uzanan ve 18. yüzyılda bile yapılmaya devam edilecek[6] mekânlar, önceki çağlardan kalan nesneleri ve kendi yaşadıkları çağda ve o yerde yaşayanların daha önce görmedikleri doğal varlıkları bir araya getirir. Antik Roma'dan hatta prehistoryadan artakalmış nesneler veya Avrupa'da rastlanmayan tropik hayvanların iskeletleri, deniz kabukları vs. artık koleksiyon nesnesi hâline gelir. Önceki yüzyıllarda eski oldukları için işe yaramaz sayılanlar yeni anlamlar kazanır. Artifaktların büyülü yaşamı başlamaktadır. Olağan ortamda görülemeyenler ve sadece eski olduğu fark edilenler artık özgül bir değer kazanırlar. Tarihsellik bağlamında "eski"nin modern aurası inşa edilmektedir. Müze fikrine giden yol açılmıştır.

18. yüzyıl tarihselliğin aura edinmesi ve tarihsel süreç kavrayışının tırmanışı açısından radikal değişimlere tanıklık eder. Winckelmann tarihselciliğin inşasında en önemli figürlerden biridir. Döneminde bir tür çoksatar hâline gelecek kitabı *Geschichte der Kunst des Altertums*'nda[7] (*Antikçağ Sanatı Tarihi*) iki historiyografik güzergâh çizer: Birincisi, sanatsal üretimi çevresel-iklimsel determinizmle açıklamaya girişir. Sanatsal başarı olarak niteliklerini o bölgenin ılıman

Oliver Impey ve Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Petersburg'da Kunstkamera böyle geç bir örnektir ve bugün müzedir: Vladimir Romanovich Arsenyev, "Le Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie Pierre-le-Grand à Saint-Pétersbourg", *Cahiers d'Études Africaines*, 39, no. 155/156, 1999, s. 681-699.

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Walterischen Hof-Buchhandlung, Dresden, 1764.

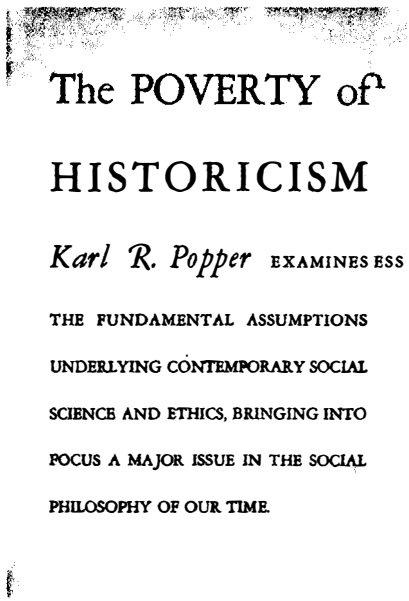
iklim koşullarıyla ilişkilendirir. İkinci olarak, sanatsal değişimi ilkelden gelişmişe, oradan da yozlaşmışa doğru ilerleyen bir süreç tahayyülüyle disipline eder. Teleolojik ve tarihselci tarihyazım yaklaşımını inşa eder. İlginç olan, birbiriyle bağlantılı iki tarihselciliğin de başlatıcı figürlerinden biri olacaktır. Şöyle ki tarihyazım bağlamında tarihselciliğin yanı sıra güncel tasarım tavrı olarak da tarihselciliği teorize edecektir. *Antikçağ Sanatı Tarihi*'nden dokuz yıl önce yazdığı *Gedancken über die Nachahmung der griechische Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*'ta[8] (*Resim ve Heykelde Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler*) klasik Yunan sanatını kendi döneminde örnek almayı önerecektir. Teleolojik tarih içerdiği kronolojik kalite hiyerarşisi nedeniyle, kaçınılmaz olarak en kaliteli ve yüce dönemin yeniden gündeme taşınması fikrini içerir. Sanat ve mimarlık tarihçiliği bu ikili yoldan 19 ve 20. yüzyıllarda neredeyse hiç uzaklaşmaz. Evrim-gelişme mitolojisi bir türlü terkedilemez.

"Winckelmanncı" diye adlandırılabilecek bu historiyografik yaklaşım –akademik çevrelerde çoktan aşınsa da– Türkiye'de bugüne dek varlığını sürdürür: Osmanlı mimarlığı Erken Osmanlı dönemindeki bir hazırlık evresinden sonra Sinan'la klasik zirvesine ulaşır, sonra duraklar ve 19. yüzyılda "çöker". Kaçınılmaz tasarımsal uzanımı, o zirvenin bugüne örnek alınmasını önermek şeklinde olacaktır. Kuşkusuz çöken ya da başarısızlığa doğru gerileyen bir Osmanlı dönemi tahayyül etmek tarihyazımında da, sanat ve mimarlıkta da bugün artık geçersiz hâle gelmiştir.[9]

Bu tarihsel "evrim-gelişme" mitolojisi ya da her yeni dönemin öncekinden daha gelişkin olduğuna ve/veya olması

Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechische Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Walterischen Hof-Buchhandlung, Dresden, 1756.

Bu değişim için bkz. Uğur Tanyeli, "Gerileme-Çöküş Mitolojisi ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi", *Osmanlı Mekanının Peşinde Sınıraşımı Metinleri, 15.-19. Yüzyıllar*, Akın Nalça, İstanbul, 2015, s. 019-035.




*Görsel 04* Tarihselciliğin bir arıza olduğunu teşhis eden ilk metin: Karl Popper, *Poverty of Historicism*, Routledge & Kegan Paul, Londra, ilk baskı 1957*hselciliğin Sefaleti*, çev. Sabri Orman, Serbest Kitaplar, İstanbul, 2021].

gerektiğine ilişkin inanç, Karl Popper'ın *Tarihselciliğin Sefaleti* başlıklı kitabında eleştirel bir değerlendirmesini daha 1957'de yaptığı meselesidir.[10] Mimarlık ve sanat tarihçiliğinin oluşturduğu özel duruma hiç değinmeyen Popper, sosyal bilimlerdeki geçmişi tarihselleştirme pratikleri sayesinde geleceğin öngörülebileceği şeklindeki düşünsel yaklaşımı tartışır. Hegel'den başlayan Marx'la devam edecek bir historiyografik kavrayıştır bu. Onların tez-antitez-sentez biçiminde bir düzenlilikle ilerleyen dün-bugün-yarın sürekliliğinin geçerliliğini tartışır. Fakat tartıştığı çok daha genele yayılmış çizgisel bir evrimleşme olarak tanımlanmış ardışık dönemler fikrine yaslanan tarihselciliktir. Dolayısıyla, bir sonraki henüz yaşanmamış dönemin nasıl olacağının o güne kadarki yaşanmışlıklarla

[10] Karl Popper, *Poverty of Historicism*, Routledge, Londra, 1957 [*Tarihselciliğin Sefaleti*, çev. Sabri Orman, Serbest Kitaplar, İstanbul, 2021].

ilişkili olarak bilinebileceği inancıdır onun sorunsallaştırdığı. Tüm teleolojik tarih kavrayışlarının genel eleştirisi farklı biçimde Manuel De Landa tarafından da kapsamlı biçimde tartışılmıştır.[11] Ne var ki mimarlık kuramının ve tarihinin çoğu metni onların sorunsallaştırdığı bu inanca mesafelenerek değil, dayanarak üretilmiştir.

### *Tarihselcilik arızası*

Mimarlığın tarihselciliğin icadından önce, sadece tarihsel kavranışının başlaması bile hem bir imkân hem de bir arıza oluşturur. Tarihsel süreç, değişim, gelişme, evrimleşme gibi fikirlerin icadı öncesinde "eski"nin değerli olduğu fikri doğmaktadır. Geç 15. yüzyılda İtalyan Rönesansı'ndan başlayan bir değişimdir. Kendi çağlarında yapılagelenden çok farklı mimarlıkların mümkün olduğunu o dönemin mimarları Antik Roma kalıntı ve yapılarını inceleyip ölçerek ve çizerek görürler. Mimarlık bağlamında bilinmeyen, az bilinen veya yanlış bilinenlerin ne olduğuna yönelik modern merakın başlangıç evresidir bu. Çizimlerle başlayan bu süreç o imgeleri mekanik araçlarla çoğaltan kitaplar aracılığıyla taşınma evresine ulaşır.[12] Aşağıda ikinci altbölümde tartışılacak mimarlığın uluslarüstüleşme serüveni böyle başlar. İtalya'dan başlayan coğrafi yayılım önce Avrupa'yı, ardından tüm dünyayı kapsayacak uzanıma ulaşır.

Tarihselciliğin mimarlıkta arıza çıkardığı birkaç düşünme ve tasarım güzergâhından söz edilebilir. Hepsi de yeni mimarlıklar ortaya koymayı sağlarlar. Daha önemlisi, ortaya konan güzergâh ve ürünler yoğun eleştirel düşünme süreçleri çevresinde yanlışlanabilirler de. Verimli oluşları, bu var ediliş-itiraz (yapma-yıkma) dinamiğini tetiklemelerinden kaynaklanır.

Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, New York, 2000 [*Çizgisel Olmayan Tarih*, çev. Ebru Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2019].

[12] Bkz. Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, çev. Sarah Benson, The MIT Press, 2017.

Bunlar kabaca –çünkü bugüne dek uzanımları olduğundan ve zaman zaman kesiştiklerinden, sınırları kolay çizilemez– kronolojik olarak şöyle: (1) kullanılan historiyografik model içinde tanımlı dönemlerden birini belirleyip onun güncele model olmasını önermek; (2) tarihsel sürecin öngörülebilir bir gelişim aşamaları dizisi olduğu şeklindeki kavrayışı eksen alarak, bugünün mimarlığının o sürecin "doğru" akışı çerçevesinde nasıl olması gerektiğini belirlemek; (3) tarihsel sürecin yanlış ve/veya kesintili yaşandığı savıyla bir eylem programı önererek süreci "doğru" çizgisine oturtmak.

*I*

Kullanılan historiyografik model içinde tanımlı dönemlerden birini belirleyip onun güncele model olmasını önermek (üstteki birinci yaklaşım) yukarıda ele alınan "Winckelmannc ı" modeldir. Onun Klasik Yunan'ın yüceltilmesiyle başladığı yukarıda kısaca anlatılmıştı. Aynı mantıkla geliştirilmiş fakat Winckelmann'a muhalif çizgi, Roma'nın mimari anlamda örnek alınması gerektiğini savunmak olacaktır. Piranesi gibi önemli bir mimari figürle temsil edilir.[13] Yaklaşık bir yüzyıl sonra gündeme gelecek Gotik mimarlığın rasyonelliği eksenli mimari yönelim içinse anahtar kişilik Viollet-le-Duc olacaktır.[14] Onun tanımladığı strüktürel-teknik anlamda yüceltme kervanına, Gotik'in toplumsal, dinsel ve hümanitaryen anlamda en yüce dönem olduğu fikri de eşlik eder. Pugin çok etkili olmuş kitaplarıyla bunu savunur.[15] "Sanatta yüce, zihin geliştirici

[13] Yeni baskısı için bkz. Giovanni Battista Piranesi, *Observations on the Letter of Monsieur Mariette: With Opinions on Architecture, and a Preface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times*, giriş: John Wilton-Ely, çev. Caroline Beamish ve David Britt, Getty Publications, Los Angeles, 2002.

[14] Özellikle şu devasa çalışmasına bkz. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 cilt, Librairies-imprimeries réunies, Paris, tarih yok (yak. 1870).

[15] Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble*

ve soylu her şey Katolik dininin insan zihninde ürettiği duyguların sonucudur" şeklinde yazacaktır.[16] Gotik ile Katolik imanını örtüştürür ve yapılarını böyle tasarlayacaktır. Türkiye'deyse bu yoldan hâlâ ilerlenir. Erken ve etkili figürlerden biri Ekrem Hakkı Ayverdi olur. Klasik Osmanlı mimarlığının aşılmaz bir doruk olduğunu ileri sürer ve "Bu yüzdendir ki camileri taklid etmek değil, edebilmek dahi bir şereftir. Kemal mertebesine ulaşmış bir san'ata bugünkü mimari seviyesi içinde yeni bir çeşni verebilmek boş bir tecrübedir" der.[17] Tarihsel süreç içindeki bir dönemi başarılı diye niteleyerek ardından gelenleri çöküş saymak tarihselciliğin en erkenci ve naif yönelimlerinden biri sayılabilir.

Bu sıralanan görüşler kimi durumlarda daha ilk ortaya atıldıklarından itibaren arıza üretirler. Bu arızaların verimli olması da kimi zaman mümkündür. Örneğin Viollet-le-Duc'ün ve ondan da önce Gotik strüktürleri inceleyerek yeni inşa edilmekte olan Ste. Genevieve Kilisesi'ni değerlendirecek ve Gotik konstrüksiyonları iskelet olarak nitelendirecek Perronet'nin görüşleri[18] güncel mimarlıkta strüktürel çözüm mantığını yenileyecek girişimleri tetiklerler. Pugin'in geç Ortaçağ dünyasına yönelik nostaljisi 19. yüzyıl İngilteresi'nin bir toplumsal eleştirisi olarak işe yaramıştır. Onun modern endüstriyel kapitalist toplumun sorunlarına ve fiziksel çevre bozulmasına yönelik itirazları anlamlı yeni bakışları ve çözüm önerilerini

*Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, Londra, 1836 ve aynı yazar, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture. Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*, John Weale, Londra, 1841.

[16] "*Contrasts*"a yönelik eleştirilere yanıt niteliğindeki broşürde: A. Welby Pugin, *An Apology for a Work Entitled "Contrasts"; Being a Defence of the Assertions Advanced in that Publication, against the Various Attacks Lately Made upon it*, R.P. Stone and Son, Birmingham, 1837.

[17] Ekrem Hakkı Ayverdi, "Boğaziçi'nde Bir Temel Taşı", *Makaleler*, İstanbul, 1985, s. 179.

[18] Antoine Picon, *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*, çev. Martin Thom, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, s. 173-174.

davet edecektir. Kuşkusuz bu imkân her yer ve zamanda aynı verimlilikte çalışmaz. Bazen arıza o görüşlere katılanların ortaya koyduğu bir imkân olur, bazense o görüşlerin eleştirel bir yıkıma uğratılması verimlidir. Bunu her tür tarihselcilikleri hırpalayan yeni mimari ve toplumsal söylemleri üretenler yapar ve yapacaktır.

İlginç olan şu ki paradoksal olarak böyle eleştirel karşı-tarihselci görüşleri var edenler de historiyografik anlamda tarihsel gelişme söylemlerine dayanırlar. Tarihsel sürecin bir gelişme-evrimleşme sekansları dizisi olduğu savıyla yola çıkacak, geçmişin mimarlıklarının yeniden gündeme taşınmasını o sürecin zorunlu akışını zedeleyen engeller olarak tanımlayacaklardır.

*II*

Mimari tasarım yaklaşımı bağlamında karşı-tarihselci ama tarihyazım yaklaşımı bağlamında tarihselci olan belki de en tanınmış kişilik Giedion'dur. İlginçtir ki bu paradoksal konum da historiyografik metodoloji açısından yanlıştır ama bizatihi verimlidir. Giedion'un ve ardıllarının tarihsel sürecin öngörülebilir bir gelişim aşamaları dizisi olduğu şeklindeki kavrayışı eksen alarak, bugünün mimarlığının o sürecin "doğru" akışı çerçevesinde nasıl olması gerektiğini belirlemeye çalıştıkları söylenebilir. Tarihsel süreci tarif etme yaklaşımlarından ikincisidir bu. Giedion özelinde bu yaklaşım şöyle "işler": Önce mimarlığın yüzyıllar içindeki değişim serüveni üslupların art arda dizildiği bir gelişme-evrimleşme süreci olarak kurulur. Her üslup öncekinden daha gelişkin ve öncekini aşacak bir başarılar hiyerarşisi içinde kavranır. Gotik Romanesk'ten, Rönesans Gotik'ten, Barok Rönesans'tan daha gelişkin olarak nitelenir. Bir önceki sonrakini hazırlayan bir dönem olarak yorumlanır. Sadece Giedion değil, başka erken modernistler de aynı iddia ile tarihsel sürecin zorunlu kıldığı bir mimarlığı

arama konusunda uzlaşırlar. Örneğin Sovyet mimarlığında modernist (Konstrüktivist) çizginin şampiyonu sayılabilecek Moisei Ginzburg daha 1924'te Giedion'dan önce böyle yazar.[19] Hatta doğrudan Winckelmannci modeli esas alarak ve geliştirerek düşünür: Ona göre mimarlık ardışık üsluplar tarihidir ve her üslubun da konstrüktif filizlenme, organik olgunluk ve dekoratif yıkılma şeklinde aşamaları vardır. Kendi pozisyonunu da modernizmin konstrüktif filizlenme evresi içinde çalışan biri olarak tanımlar.

Bu üsluplar dizimi kavrayışının tarihyazımsal açıdan pekâlâ da kabul edilebilir bir tavır olduğu aşikâr. Fakat bu tavrı geliştirenler, hemen ardından 19. yüzyılda beliren bir "üslup bunalımı" arızası teşhis edeceklerdir. Dünya ardışık üsluplar hâlinde değişirken, artık her çağda olageldiği şekilde üslup yaratamamaktadır. Bunun bugün artık iki yanlış historiyografik yaklaşımın ürünü olduğu biliniyor. Her dönemin kendi yer ve zamanına göre sabit ve özgün bir mimari üslubu olduğunu söylemek artık anlamlı değildir. Her çağ ve yer birbirinden farklı yaklaşımlar içeren bir çoğulluktadır. Geçmiş daima geleceği hazırlar ama tekil ve iç tutarlıklı değildir. Daha önemlisi, dünya mimarlığının iç disiplini olan üslupların ardışık dizilimi şeklinde örgütlü olduğu fikri bir 18. yüzyıl icadıdır.[20] Ebedi ve vazgeçilmez bir gerçeklik sayılamaz. Dolayısıyla, 19. yüzyıl dünyasında üslupsuzluk diye bir arızayla karşılaşıldığını söylemek de zordur. Üslupsuzluk sadece olağandır.

Modernleşme süreçlerinin fikir, duyuş ve estetik ortaklıkları üretmekten çok, bireysel ölçekten başlayarak toplumsala

[19] Bkz. Moisei Ginzburg, *Stil' i Epokha*, Gosizdat, Moskova, 1924. İngilizcesi: *Style and Epoch*, çev. A. Senkevich, MIT Press, 1983. Farklı bir İngilizce çevirisi daha vardır: Moisei Ginzburg, *Style and Epoch, Issues in Modern Architecture*, çev. John Nicholson, Ginzburg Design with Fontanka Publications, Londra, 2018.

[20] Sanatın tarihini sanatçıların biyografileri olmaktan çıkarıp dönem üsluplarının tarihi olarak yazmayı deneyen, dolayısıyla modern anlamıyla üslubu icat eden ilk kişi Winckelmann'dır: Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton University Press, 2019, s. 154-155.

dek çeşitlenme ve çoğullaşmalar yarattığı artık yaygın biçimde biliniyor. Oysa daha 19. yüzyıl başlarından itibaren sayısız mimarlık kuramcısı bu çoğullaşmaya yanlış bir yönelim olarak bakacaktır.[21] Dolayısıyla yeni üslup yaratmak diye bir sorun formüle edecek ve onun yollarını arayacaklardır. Historiyografik açıdan bugün yanlış olduğu aşikâr bu arıza saplantısı sayesinde, yeni tasarım imkânları ve güzergâhları arayacaklardır. Örneğin demir-çeliğin ve bazı yeni tekniklerin yarattığı imkânları bu bakış açısıyla araştırırlar. Yeni mimarlıklara ulaşan yolları bu sayede çizeceklerdir. Arıza saplantısı historiyografik anlamda bir yanlış teşhistir ama oradan yola çıkarak verimli arayışlara girişilecektir. Giedion 1920'lerden başlayarak bu kervana katılır.[22] Barok çağda sonlanan o süreç tahayyüllerine uygun bir yeni üslup yaratarak deva bulmayı öngörür. Kuşkusuz yeni bir genelgeçer üslup yaratılamayacak ama yeni tasarımsal ve düşünsel yollar açılacaktır.

Ne var ki sadece geçmişin ardışık üsluplar şeklindeki düzenliliği fikri değil, modern dünyanın da öyle olması gerekliliği inancı kolay aşınmayacaktı. Giedion yeni bir modern üslup yaratıldığına inanıyordu. Yeni üslubun zaferinden söz eden Behrendt de aynı fikirdeydi.[23] "Uluslararası Üslup" teriminin mucitleri Johnson ve Hitchock da.[24] 1950-51 ders yılında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde mimarlık tarihi dersi veren Holzmeister de "teknik stil ve fonksiyonel stil" kavramlarını hâlâ kullanıyordu.[25] 1828 yılında *In Welchem Style sollen wir*

[21] Bu kaygıları duyanları metinleri için bir derleme: Heinrich Hübsch vd., *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Giriş ve çeviri: Wolfgang Herrmann, Getty Publications, Los Angeles, 1992.

[22] Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton* Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig, 1928. İngilizcesi: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*, çev. J. Duncan Berry, Getty, Los Angeles, 1995, s. 1-78.

[23] Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co, 1927, Stuttgart.

[24] Henry-Russell Hitchcock, Jr. ve Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, W. W. Norton, New York, 1932.

[25] *Clemens Holzmeister-Behruz Çinici: Mimarlık Tarihi Ders Notları, 1951-52, İTÜ*, Çinici Mimarlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. no yok.




*Görsel 05* Üslup kavramının kullanım ve üretiminin imkânsız olduğu bir dönemde hâlâ üsluptan söz eden fakat çok etkili olmuş bir kitap: Philip Johnson ve Henry Russell Hitchcock, *The International Style: Architecture Since 1922*, W.W. Norton, New York, 1932.

*bauen?* (*Hangi Üslupta İnşa Etmeliyiz?*)[26] başlıklı kitabını yazan Hübsch'ten beri üslup kavramının modern dünya için de geçerli olduğu fikri direnmeyi sürdürdü. Modern dünyanın üslup üretmediğini/üretemeyeceğini ortaya koyan ilk metni Josef Frank 1931'de yazdı[27] ama uzun süre bu saptaması dikkat çekmeyecekti. Oysa çok erken bir kavrayış üretiyor ve modern dünyada formun (aslında disiplinli formun) tahrip olduğundan söz ediyordu.

Türk mimarlık tarihçiliği de erken başlangıçlarında bu doğrultuda yol alır. Osmanlı mimarlığı tarihi de ardışık üslupların tarihi olarak kavramlaştırıldı. Özgün üslupların yıkılışı mitosu burada da üretildi. Osmanlı mimarlığında önem taşıyan her

[26] Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828.
[27] Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Verlag von Anton Schroll & Co., Viyana, 1931.

şeyin 17. yüzyıl sonrasında bittiği, Osmanlı Baroğu ve 19. yüzyılın çöküş olduğu ileri sürülecektir.[28] Mimarlık "doğru" çizgisine iade edilmeli, özgün üslup üretemeyen taklitçi mimarlık, ilerlemesi gereken "gerçekçi" yola sokulmalıdır. Örneğin "yanlış" yaşanmış 19. yüzyıl ve 1950'lere kadar Türk mimarlığı (arada "doğru" yolda ilerlemiş; 1930'lar aralığı hariç) gerçekçi ve "doğru" rotaya oturtulmalıdır.[29] Bu tarihsellik kavrayışı tasarımcı mimarlar arasında da izleyiciler bulur. Sözgelimi Şevki Vanlı 20. yüzyıl Türk mimarlığında 1930-50 aralığının değişimlerini aynı mantıkla yorumlar. Doğru ve yanlış mimari yaklaşımlara işaret eder, hatta sorumlularını da teşhis edecektir. Ona göre bu yanlışlardan alandaki güçlü etkisinden ötürü Sedad Hakkı Eldem suçludur.[30]

*III*

Bu yukarıdaki yaklaşım, tarihsel sürecin yanlış ve/veya kesintili yaşandığı savıyla bir eylem programı önererek süreci "doğru" çizgisine oturtmak şeklinde adlandırılabilir. Sürecin uzanımının ne olacağı, hangi kronolojik bölgeyi kapsayacağı meselesi, görüş sahibinin çoğu zaman siyasal tavrıyla da örtüşebilir. Türkiye'de çoğu zaman tüm Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerini kapsayacak nitelikte olabilir. Örneğin yeni Ataşe-

[28] Örneğin 1950'lerin sonlarında Beyazıt'ta Simkeşhane gibi çok önemli bir 18. yüzyıl yapısının istimlaki gündeme geldiğinde korunmaya değer olmadığı kimi uzmanlar tarafından rahatça iddia edilebilmiştir. Bkz. Uğur Tanyeli, "Düşlenmiş Rasyonalite Olarak Kent: Türkiye'de Planlama ve Çifte Bilinçlilik", *İlhan Tekeli İçin Armağan Yazılar*, ed. Selim İlkin, Orhan Silier ve Murat Güvenç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2004, s. 514 vd.

[29] Türkiye'de Giedion çizgisini savunan ilk kuramcı 1960 ve 70'lerde etkili olmuş doktora teziyle Bülent Özer'dir: Bülent Özer, *Rejyonalizm Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1964.

[30] Şevki Vanlı, *Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı: Eleştirel Bakış*, c.1, *Başlarken ve 1920'lerden 1980'lere Türk Mimarisi*, VMV, Ankara, 2006, tüm kitap bunu anlatır ama özellikle s. 116 vd.

hir Mimar Sinan Camisi'nin tasarımcısı tasarımında neden bir 16. yüzyıl planimetrik üretimi olan altıgen şemayı kullandığını yaklaşık şöyle açıklar: Osmanlı 16. yüzyılı İslam mimarlığında bir zirvedir. Altıgen şema ise sonraları potansiyeli yeterince değerlendirilmemiş bir tasarım tercihidir. Dolayısıyla mimar bugünün inşaat teknolojisiyle o şemayı buluşturarak tarihsel çizgiye özgün yeni bir halka eklemektedir.[31]

Bu bakış çerçevesinde tarihsel süreç düzeltilebilir bir çizgidir de. Beş yüzyıl önce yaşanıp bitmiş bir dönem şeması yeniden devreye alınıp o zaman kaldığı yerden başlayarak revize edilebilir. Bunun anlamı tarihsel geçmişteki bir muhayyel kesintinin giderilebileceğidir. Tarihsel süreçte bir arıza yaşanmıştır. Mimar, dünyayı yeniden doğru değişim çizgisine iade edebilir! Sorun şu ki paradoksal olarak yorumlanırsa, bir arıza yaşanmıştır: Bu kavrayış bizatihi bir tarihyazım arızasıdır. Tarihsel süreci yaşayanlar bir arıza yaşamamışlardır. Tarihsel süreçlerde arıza olmaz; olsa olsa tarihi yazanlar arıza üretirler: Vuku bulanlar o koşullarda ancak öyle vuku buldukları için gerçekleşirler. Tabii ki o vuku buluşa muhalefet etmek ve sonraki bir dönemde de siyasal etkinliklerde bulunarak o vuku bulanları başka bir doğrultuda revize etmek mümkündür. Sağlıklıdır da... Kuşkusuz gerçekleşmiş, var edilmiş olanlar revize edilebilir. Ne var ki tarihsel süreç revize edilemez, toplumsal yaşam ve değişim kuşkusuz geriye doğru değil, ileriye doğru farklı kılınabilir, reforme edilebilir, edilmelidir de. Tarih ise sürekli olarak başka biçimlerde yazılabilir; yazılmaktadır da. Fakat yaşanmışlar yaşanmamış kılınamaz. Siyaset de budur, mimarlık da... Ne var ki bu özetlenen saçma tarihsel kopukluğu giderme savına yaslanarak verimli arızalar üretilemez. Bunlar verimsiz modern arızalardır.

[31] Bunun için bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, 3. Baskı 2020, s. 286-288.

## B.
## Mimarlığın Uluslarüstü Hâle Gelişi

Dünyanın ekonomik ve kültürel iletişim ağlarının özellikle 18. yüzyıldan başlayan radikal biçimde bütünleşmesinin öncesinde de mimari bilgilerin taşınması yaygındı.[1] Örneğin Selçuklular'ın Türkiye'nin ilk tersane binasını yaptırırken İtalyan modelini baz aldığı bilinir. Alanya'da bugün de ayakta duran erken 13. yüzyıl tersanesi[2] varlığını doğrudan doğruya o dönemin kargir tonozlu İtalyan gemi inşa mekânlarına (volti) borçludur. Akdeniz kıyısına yeni inen ve gemicilik teknolojisine ihtiyaç duyan bir toplumun o sırada Doğu Akdeniz'de İtalyanlar'dan başka başvurabileceği bir *know-how* kaynağı olmadığı için bu doğaldı. 10-14. yüzyıllarda Doğu Akdeniz'de gemiciliğin yerel odaklarının çökmüş olduğu ve taşımacılığın ağırlıklı olarak İtalyanlar aracılığıyla yapıldığı hatırlanmalıdır.[3] Dolayısıyla, Türkçe "tersane" sözcüğü bile, kökende Arapça "darü's-sınaa" ile bağlantılı olsa da, Türkler'in onu, çok sıkı ilişkiler kurdukları Araplar'dan değil, önemli bir morfolojik değişim geçirip İtalyancalaştıktan sonra İtalyanlar'dan ödünçlendiği kesin.[4]

Fakat Ortaçağ içindeki Türk-İtalyan mimari ilişkilerinin sadece gemicilik ve gemi inşaatı ile sınırlı olmadığı da kesin. İki linguistik kanıt bile çok anlamlı sonuçlar çıkarmayı sağ-

Uğur Tanyeli, "Batılılaşma Dönemi Öncesinde Batı ile Mimari İlişkiler (14.-17. Yüzyıllar)", *Sınıraşımı Metinleri: Osmanlı Mekanının Peşinde 15.-19. Yüzyıllar*, s. 059-094.

Bu yapı için: Seton Lloyd ve D. Storm Rice, *Alanya (Ala'iyya)*, çev. N. Sinemoğlu, TTK Yayınları, Ankara, 1964, s. 18-21.

Bkz. John H. Pryor, *Akdeniz'de Coğrafya, Teknoloji ve Savaş: Araplar, Bizanslılar, Batılılar ve Türkler*, çev. Tunç Tayanç ve Füsun Tayanç, Kitap Yayınevi, 2004.

"Tersane" maddesi, *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi*, 22, s. 11447.

layabiliyor. Türkçe'deki "tuğla" (İt. Tegola) ve "fırın" (İt. Furno) kelimeleri İtalyancadan ödünçlenilmişti.[5] Gündelik yaşamda merkezî önemde rol oynayan her iki kelimenin de çok daha yakından ilişki kurulabilen ve iç içe yaşanan diğer Müslüman veya Hıristiyan toplumlarından alınmayışı dikkat çekici. İtalyanca kökenli ve daha sonraki çağlarda, muhtemelen 19. yüzyılda ödünçlenilmiş başka mimarlık terimleri de var. Örneğin "parapet"in "parapetto"dan kökenlendiği kanıta bile ihtiyaç duyurmayacak kadar aşikâr. Fakat hiç beklenmedik olan, "trabzan"ın bile İtalyanca kökenli olması ihtimalidir. İtalyanca "trabeazione" (yatay sıralar hâlinde veya ardışık sıralar hâlinde dizilmiş yapı elemanı) terimi ile olan dil akrabalığı meselesi irdelenmeyi bekliyor. Cıvata ise 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı yapı terminolojisinde kullanılıyor ve İtalyanca "chiovarda"dan kökenleniyor.[6]

Daha da şaşırtıcı olan, 14. yüzyılda bu kez bir başka mimari elemanın, bacalı ısınma amaçlı ocağın yine muhtemelen İtalyan kolonileri aracılığıyla Türkiye'nin güneybatı kıyılarına ulaşması. Daha önceki dönemlerde, ne Doğu Akdeniz'deki yerli Hıristiyan kültürler ne de İslam dünyası bacalı ocağı tanımıştı.[7] Yine 14. yüzyılda bir grup Batı ve Güney Ana-

Türk-İtalyan mimarlık ilişkilerine genel bir bakış: Uğur Tanyeli, "L'Influenza italiana sull'architettura dei turchi", *Italia e Turchia tra passato e futuro: Un impegno comune, una sfida culturale*, ed. E. Danacıoğlu Tamur ve F.L. Grassi, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2009. "Fırın" için *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi*, 8, s. 4076'da köken olarak Latince "furnus" önerilirse de Türkçe'ye doğrudan Latinceden bir sözcüğün girmesi mümkün gözükmüyor. Aynı kaynak "tuğla" için İtalyanca "tegola"yı veriyor: *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi*, 22, s. 11733. Türkçe tuğlanın kökeninin "tegola", yani kare biçimli yassı geleneksel tuğla oluşu bu ödünçlenmenin Yakın Çağ'da vuku bulmadığını gösteriyor. Çünkü modern kalın tuğlanın İtalyanca adı olan "mattone" Türkçe'ye geçmemiştir. Fakat bu tür yapı terimlerine ilişkin ayrıntılı etimolojik araştırmalar ne yazık ki yok.

Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, İstanbul, 1317, s. 491; Dedros Effendi Kerestedjian, *Quelque materiaux pour un dictionaire etymologique de la langue turque*, Londra, 1912, s. 162; Hüseyin K. Kadri, *Türk Lugatı*, 2, İstanbul, 1928, s. 266.

Konuyu şurada ayrıntılı incelemiştim: Uğur Tanyeli, "Geç Ortaçağ'da Türkiye'ye Batı'dan Bir Mimari Eleman Transferi: Bacalı Ocak", *Uluslararası Sanatta*

dolu Türk yapısı Gotik mimarlıkla tesadüfi olması olanaksız benzerlikler gösteriyor. Örneğin Niğde'de Sungur Ağa (Bey) Camisi, Korkuteli Alaeddin Camisi, Peçin Ahmed Gazi Medresesi, Bergama Ulucamisi, Bursa Yıldırım Türbesi gibi yapılarda ağırlığı ve önemi değişmekle birlikte, bazı Gotik ayrıntılar var.[8]

13 ve 14. yüzyıla ait bu sıralanan etkilenme örnekleri, Türkiye-İtalya ilişkilerinin birinci evresini oluşturuyor. Bu evrenin iki çelişik sayılabilecek ana özelliği var. Bir yanda Türkiye'de ihtiyaç duyulan yeni teknolojik verilerin bunlara sahip olan İtalyanlar'dan öğrenilmesi söz konusu. Öte yandan da, Gotik ayrıntı ve teknikler içeren yapılarda olduğu gibi, mimari ilişki tesadüfen doğmuş bir olanağı kullanma şansının bir sonucu. Anadolu kıyılarındaki pek çok İtalyan koloni kentinden birine gelmiş bir inşaatçı grubun yakındaki Türk kentinin bir yapısında çalışması olası görünüyor. Baha Tanman'ın içeriğine dikkat çektiği bir kitabede sözü edilen ve Niğde'deki Sungur Bey Camisi'nde çalıştıkları için vergiden muaf kılındıkları anlaşılan "gurebay-ı millet-i Mesih", yani "yurdundan ayrı düşmüş Hıristiyanlar"[9] –Avrupalılar– bu ülkeye gelişlerini Çukurova kıyısındaki Ajazzo (Ayas=Yumurtalık) adlı İtalyan limanına borçlu olmalıydılar. Ayas'ın Ortaçağ'daki önemi ve Anadolu'nun iç kesimleriyle bağlantısı için şu örnek bile yeterli olabilir: Marco Polo da Çin'e dek uzanan gezisine İç ve Doğu Anadolu'yu kat etmek üzere aynı limandan başlamıştı.

15. yüzyıl ortalarında Fatih döneminde mimari bilgi trans-

*Etkileşim Sempozyumu Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler*, Ankara, 2000, s. 242-247.

[8] Şu çalışmada söz konusu yapılardan sadece Sungur Ağa Camisi'ni ele almıştım: Uğur Tanyeli, "Batılılaşma Dönemi Öncesinin Türk Mimarlığında Batı Etkileri (14.-17. Yüzyıl)", *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, M.Z. Saçlıoğlu ve G. Tanyeli, İstanbul, 1993, s. 157-188; cami 158-161'de. Bu konu, yukarıdaki geniş liste çerçevesinde daha sonra Baha Tanman tarafından çok daha ayrıntılı biçimde araştırılmıştır: Baha Tanman, "14. ve 15. Yüzyılların Anadolu Türk Mimarlığında Gotik Etkiler", *Afife Batur'a Armağan: Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, Literatür, İstanbul, 2005, s. 213-225.

[9] B. Tanman, *Age.*, s. 220.

ferlerinin yeniden ivme kazandığı görülüyor. Konu yine teknik içerikli "*know-how*" talebi şeklinde ortaya çıkıyor. Örneğin İstanbul'da Rumeli Hisarı'nın alışılmış Osmanlı pratiği dışında biçimlendirildiği besbelli mimarisinin, İtalyan kökenli bir Musevi olan Iacobo di Gaete ile bağlantısına ilişkin kanıtlar var.[10] Yedikule'nin yıldız planı ile Rönesans İtalyası'nın ilişkisinden söz etmek de mümkün.[11] Daha da çarpıcı bir yapı ise Çanakkale Boğazı'ndaki Kilitbahir Kalesi. Dönemin bir Floransa kaynağı Kilitbahir'in Floransalı yapımcılar tarafından inşa edildiğini yazıyor.[12] Yapı hâlen ayakta durduğu için bu iddianın kesinlikle doğru olduğuna ve Siena merkezli 15. yüzyıl üretimiyle ilişkili olduğu anlaşılıyor. Ateşli silahların icadıyla birlikte tahkimat/kale tasarımının yaşadığı radikal değişimin en erken kanıtlarından biri olan bu kale ile Francesco di Giorgio'nun düşsel tasarımları arasında inkâr edilemez benzerlikler gözlemlenebiliyor. Yerli taşçı ve duvarcıların olağan yapım pratikleriyle İtalyan kökenli yeni tahkimat planlama teknolojisinin bütünleştiği bir yapı bu.

Fatih çağındaki ülke aşırı mimari ilişkiler bu gibi teknik bağlantılardan ibaret değil. Dönemin tarihçisi Tursun Bey, Topkapı Sarayı'nın o dönemdeki yapılanmasını anlatırken[13] çevresine bir sur yaptırdı ve onu "Frengi ve Türki" burçlarla berkitti diye yazar. Frengi burçların surla çevrili alanın köşelerinde konumlanan çokgen planlı ve kurşun örtülü konik çatılılar olduğu belirlenebilmektedir. Bugünkü Alay Köşkü'nün 18. yüzyıldaki yeniden biçimlendirilmesi öncesinde onlardan bir olduğu kesindir. Yine Tursun Bey'in "tavr-ı ekasire

[10] Buna ilişkin bibliyografik bilgi şurada: U. Tanyeli, "Batılılaşma Dönemi Öncesinde Batı ile Mimari İlişkiler (14.-17. Yüzyıllar)", s. 164, 166 ve 178'de dipnot 44.

[11] Francesco di Giorgio'nun şuradaki bir tasarımı Yedikule planıyla büyük ölçüde örtüşür: Cavaliere Cesare Saluzzo (ed.), *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini architetto senese del secolo XV ora per la prima volta 1841*, Atlante cildi, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1812, tav. XI, fig 1.

[12] Bibliyografik bilgi için: U. Tanyeli, "Batılılaşma Dönemi Öncesinde Batı ile Mimari İlişkiler (14.-17. Yüzyıllar)", s. 165 vd.

[13] Tursun Bey, *Tarih-i Ebü'l-Feth*, ed. A. Mertol Tulum, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1977, s. 73, 74.

üzre bir sırça saray" inşa ettirdi şeklindeki ifadesi doğrudan bugünkü Çinili Köşk'ü anlatıyor. "Tavr-ı Ekasire"nin eski İran "kisra"larının (hükümdarlarının) üslubunda şeklinde bir göndermesi vardı. Söz konusu yapının İran-Orta Asya geleneğiyle bağlantısı aşikârdır.

Belli ki Fatih çağında önceki evrede mevcut olmayan yeni bir talep tipi ortaya çıkıyordu. Onun pratik zorunluluklarla da, teknik bilgi aktarımıyla da ilgisi yok. Bu talebi var eden, 1453 sonrasında emperyal bir sisteme doğru evrilen Osmanlı merkezî yönetiminin çok eski bir geleneği devreye sokması olmalıdır. Emperyal, uluslarüstü iktidar yapıları üretilirken, bunun sanatsal ve mimari araçlarla da kanıtlanması bildik bir politikokültürel davranış örüntüsü oluşturur. Monarkın geniş bir coğrafyadan olağan taleplerle ilişkili olamayacak çeşitlilik ve çelişiklikte sanatçı, uzman ve "*curiosities*" toplaması bunun zorunlu bir parçasıdır. İslam-öncesi eski Pers hükümdarlarından başlayarak, Modern çağa dek pek çok Yakındoğu monarkı simgesel siyasal gönderme ve amaçları olan bu "koleksiyonculuk" uygulamasına başvurmuştur. Fatih'ten sadece yarım yüzyıl kadar önce Timur da çok geniş çaplı bir sanatçı, mimar, entelektüel toplama işini Çin'den Anadolu'ya uzanan bir ölçekte yapmıştı. Fatih döneminin bu ölçeği sanat yapıtları bağlamında İtalya'dan Çin'e dek uzattığı anlaşılıyor.[14]

Fakat 15. yüzyıl biterken Fatih'in emperyal iktidarının simgesel ilanı ve dışavurumuyla ilgili olan bu politik-sanatsal "koleksiyonculuk" etkinliği Osmanlı kültür dünyasının gündeminden düşmüştür. 16. ve 17. yüzyıllarda mimarlıkta İtalya ile ilişkili olan hemen her şey teknolojik içeriklidir. Örneğin 1571'de kendisi de İtalyan kökenli olan Kılıç Ali Paşa ile yanındaki Frenk (muhtemelen İtalyan) mimar bugünkü Yunanistan'ın güneyinde Mora'nın ucunda Anavarin Kalesi'nin yeniden yapımı için yerinde inceleme yaparlar.

[14] U. Tanyeli, "Batılılaşma Dönemi Öncesinde Batı ile Mimari İlişkiler (14.-17. Yüzyıllar)", s. 168-173.

Sonraki onyıllarda kale gerçekten de o dönemin en yeni İtalyan teknolojisine göre tahkim edilecektir.[15] Diğer taraftan daha 15. yüzyıldan başlayarak anıtsal yapılarda gergi demirleri kullanımı gibi pratikler de yine İtalyan mimari bilgi birikimiyle ilişkili olması zorunlu görünen gelişmelerdir.[16] Rıhtım ve deniz kıyısındaki kazıklı temel yapımı gerektiren inşaatlar da, yine birkaç yüzyıl boyunca İtalyan, özellikle Venedik teknolojisiyle bağlantılı olmayı sürdüren İstanbul tersanesi[17] aracılığıyla yürütüleceklerdir ve hiç kuşkusuz İtalya ile ilişkilidirler.

Yine tersane görevlileri eliyle yürütülen ve *Tezkiretü'l-Bünyan*'da anlatılan bir teknik işlemin de İtalyan kültür alanıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Bu pasajda Kıztaşı adlı Geç Antik sütunun Süleymaniye Camisi inşaatında kullanılmak üzere sökülüp taşınması anlatılır.[18] Orada tüm ayrıntılarıyla Roma'da 1586'da gerçekleştirilen bir dikilitaş taşımasıyla örtüşen bir işlem yapılmış ve tersane görevlilerinin teknik bilgi ve pratikleriyle gerçekleştirilmiştir.[19] 18. yüzyıldaysa bu mimari bilgi transferlerinin çok daha kapsamlı hâle geldiği ve Osmanlı-Avrupa ilişkilerini aşarak dünya ölçeğinde bir uluslarüstü yayılım kazandığı bilinir. Avrupa içindeki mimari haberleşme, ortak çalışma ve bilgi taşımacılığının Ortaçağ'dan başlayan ve sürekli tırmanacak temposu üzerine sayısız yayında durulmuştur ve burada hiç ele alınmayacak. Polonya ve Macaristan'dan batıya doğru Avrupa büyük ölçüde bütünleşik bir sosyokültürel ve teknokültürel alan olarak çalışmıştır.

[15] Gülsün Tanyeli, "Bir Osmanlı Kale-Kentinin Yapımı: Anavarin Örneği", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, ed. Z. Ahunbay, D. Mazlum, K. Eyüpgiller, Eren, İstanbul, 1996, s. 85-93.

[16] Gülsün Tanyeli, *Osmanlı Mimarlığında Demirin Strüktürel Kullanımı 815.-18. Yüzyıl)*, yayımlanmamış doktora tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1990, s. 115 vd.
Wolfgang Müller-Wiener, *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Limanı*, çev. E. Özbek, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1998, s. 75.

[18] Howard Crane ve Esra Akın, *Sinan's Autobiographies: Five Sixteeneth-Century Texts*, ed. ve önsöz: Gülru Necipoğlu, Brill, Leiden ve Boston, 2006, s. 149.

[19] Teknik anlatım ve yorumu: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2020, s. 252-254.

Mimarlığın uluslarüstü, kıtalararası, yurtsuz ve/veya çoğulvatanlı hâle gelişi 18. yüzyıldan başlayarak bugüne uzanan bir aralıkta yukarıdakinden farklı bir kuramsal çerçevede incelenmelidir. Özellikle bugün uluslarüstü bir coğrafyada yapıldığından kolayca söz edilebilir. Aslında başlatıcı değişim dünyanın ekonomik anlamda bütünleşmesi olmalıdır. Wallerstein 16. yüzyıldan itibaren dünya ekonomisinin kapitalist üretim ilişkileri bağlamında bütünsel çalışmaya başladığını anlatır.[20] Yukarıda Türkiye'nin 13-16. yüzyılları özelinde özetlenen mimari bilgi transferleriyse, dünyanın kapitalistleşmeye dek büyük oranda kapalı ekonomi bölgeleri hâlinde örgütlenmiş[21] oluşuyla bağlantılı düşünülmelidir. Sözgelimi bu çok bölgeli ekonomik haritada Doğu Akdeniz'den İtalya'ya uzanan alan ayrı bir bölge oluşturur. Doğu Anadolu'dan Çin sınırlarına dek bir başka bölge vardır. Batı Avrupa Orta ve Kuzey İtalya ile bağlantılıdır. Bir anlamda ilişkiler henüz rastlantısal ve noktasaldırlar. Yine de çok önemlidirler, fakat sistemik değillerdir. Bazı kültür verileriyle sınırlıdırlar. Örneğin Budizm Hindistan'da doğar ve Çin ile Japonya'ya kadar yayılır. Fakat pek çok kültür ve teknoloji pratiği için bu söylenemez.

Oysa kapitalist sistemin yayılışıyla birlikte dünya coğrafyasının her kesimi giderek tırmanan bir süreçte birbiriyle bağlantılı ve Avrupa merkezli çalışmaya başlar. Bütünleşme ve uluslarüstüleşme artık sistemiktir. Çok bildik erken bir örnek, Peru'daki Potosi gümüş yataklarının 16. yüzyılda İspanyollar tarafından işletilmeye başlanmasıyla birlikte dün-

[20] Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Academic Press, New York, 1974. Aynı yazar, *The Capitalist World Economy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979 ve *The Modern World System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World Economy, 1600-1750*, Academic Press, New York, 1980.

[21] Kapitalist bütünleşme öncesinde dünyadaki ekonomik bölgeler için: Janet Abu-Lughod, *Before European Hegemony: The World System AD 1250-1350*, Oxford University Press, Oxford, 1991.

ya genelinde bir gümüş dampingi yaşanması ve yüzyıllardır paranın değerini tanımlayan gümüşün fiyatının her yerde düşüşüdür. Fakat asıl önemlisi kapitalizmin kurduğu dünya sistemi, bilgi ve pratiklerin de dünya içindeki hareketliliğini olağanüstü artırmıştır. Mimarlık da bu bağlamda öncesiyle kıyaslanamaz bir mobilite kazanır.

Barok ilk uluslarüstü mimari yönelimdir. İtalya'da doğdu, Avrupa içlerine doğru yayıldı. Oradan batıya doğru Meksika ve Brezilya'ya taşınacaktı. Büyük Petro döneminde (1682-1725) Rusya'da bir Petro Baroğu belirecekti.[22] Aynı yüzyılda bir Osmanlı Baroğu oluştu;[23] verimli bir çağ açtı. Çin'e de ulaştı; Pekin'de Yeni Yazlık Saray'da Barok pavyonlar ve bahçe düzenleri inşa edildi.[24] Hatta Hollanda sömürgeciliği aracılığıyla bugünkü Endonezya'nın başkenti Cakarta'ya (eski Batavia) bile taşındı. Bu sadece arkitektonik içerikli bir taşınma süreci değildir. Kent planlama pratikleri de taşınırlar. Petersburg barok planlı bir kent hâline gelir. Batavia kanallarıyla bir Hollanda kenti olarak biçimlenir. Kalküta 17. yüzyıldan başlayarak, Hong Kong ve Singapur 19. yüzyılda İngilizlerin eliyle yoktan varlık kazanır.

Mimarlığın taşınabilirliğinin tek yönlü bir edim olmadığı da yaygın biçimde bilinir. Avrupa'dan Amerika'ya ve Asya'ya olduğu gibi, özellikle Asya'dan da Avrupa'ya doğru da yine

James Cracraft, *The Petrine Revolution in Russian Architecture*, University of Chicago Press, 1988 ve Dmitry Shvidkovsky, *Russian Architecture and the West*, Yale University Press, New Haven, 2007, s. 183-254.

[23] Yeni bir çalışma: Ünver Rüstem, *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century Istanbul*, Princeton University Press, 2019. Konuya ilişkin uluslarüstü ilişki kanallarını dikkate alan başka bir çalışma: Alper Metin, *Il rinnovamento dell'architettura ottomana attraverso gli scambi culturali con l'Italia e la Francia nel XVIII secolo*, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, yayınlanmamış doktora tezi, 2022.

[24] Bkz. Maurice Adam, *Yuen Ming Yuen: L'Oeuvre architecturale des anciens Jesuites au XVIII siècle*, Imprimerie des Lazaristes, Pekin, 1936; Michele Perazzoli-T'serstevens (Ed.), *Le Yuanmingyuan, jeux d'eau et palais europeen du XVIII siecle à la cour de Chine*, Editions Recherche sur les Civilisations (A.D.F.P.), Paris, 1987.

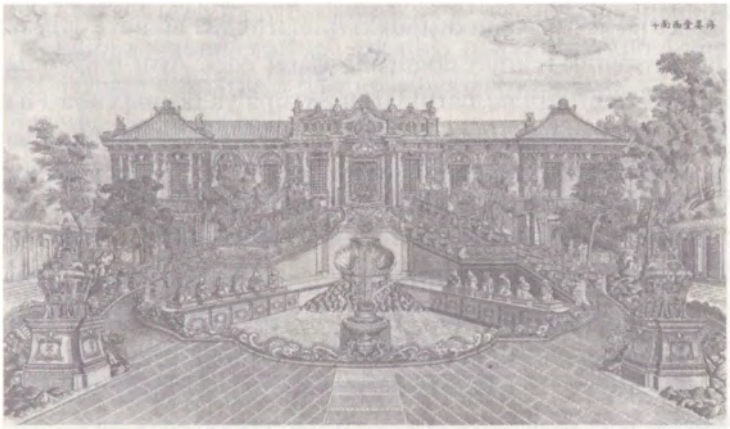


*Görsel 06* Barok ilk uluslarüstü mimarlık yönelimidir. Örneğin Rusya'da Petro Baroğu: Petersburg yakınında Peterhof Sarayı.

18. yüzyılda başlayan bir mimari mobilite furyasından konuşulabilir. Bu meseleyi tartışmak için öncelikle merakın tarihi üzerinde durmak gerekiyor. Mimarlığı taşımak için önce farklı mimarlıkları merak etmek gerektiği aşikâr. Ne var ki bu merak olgusu hiç eski bir geçmişe sahip değil. Merak etmeyi engelleyen epistemik engeller üzerinde historiyografik açıdan çalışılmaya yakın zamanda başlanmış sayılabilir. Kabaca özetlenirse, yüzyıllar boyunca merak olağan bir insani hâl, hatta bir erdem şeklinde yorumlanmaktan çok, bir kötülük olarak görülmüştür.[25] Dolayısıyla tüm yerlerde, tüm toplumlarda ve tüm zamanlarda merak etmek, kuşkusuz toplum ve dönemlere göre her birinde farklı ama her yerde sınırlı ölçüde söz konusu olmuştu. Mimarlığın taşınması onun farklı yerlerdeki farklı morfolojilerinin merak edilmesinden bağımsız değildir.

Merakın modern tarihiyse yukarıdaki ekonomik açılımla bağlantılı bir epistemik mesele olarak yorumlanmalıdır. Coğrafi keşiflerin başlaması ve kapitalizmin doğuşu bu epistemik açılımı tetikleyici olmuştur. Basım teknolojisiyle çoğaltılabi-

[25] Bu konuya giriş için: Neil C. Manson, "Epistemic Restraint and the Vice of Curiosity", *Philosophy*, C. 87, No. 340, Nisan 2012, s. 239-259.



*Görsel 07* Barok İtalya'da doğar ve Çin'e kadar uzanır. Çin Baroğu: Pekin'de Eski Yazlık Saray (Yuanmingyuan). Dönem gravürü.

lir imgelerin, görsellerin doğuşu başka bir önemli etmendir. Osmanlı/Türkiye merak tarihiyse hemen hiç araştırılmamış bir mesele olarak araştırmacıları bekliyor. Avrupa kentsel ortamını görselleştiren yazının ortaya çıkışı burada geç 19. yüzyılda ve çok çekingen girişimlerle ortaya çıkmıştır.[26] Osmanlılar/Türkler uzun süre sözel araçlara başvurmuş gibi görünürler. Fakat mimarlığın uluslarüstü nitelik kazanması ve doğrudan merak güdüsüyle ilişkili hâle gelişi 18. yüzyıl Avrupası'ndan başlayarak çok kolay araştırılabilir. Avrupadışı toplumların mimarlıkları ancak o zaman araştırma ve bilme arzusunu uyandırmıştı. Fischer von Erlach'ın 1721 tarihli *Entwurff einer historischen Architectur*'u (*Tarihsel Bir Mimarlık Tasarımı*) o zaman bilinebilme imkânı olan tüm dünya mimarlıklarını kapsayan ilk çalışmadır.[27] Kendini ait

Osmanlıların kentsel ve mimari görsel imgeleri taşınma meselesindeki hevessizliği için: Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne*, Metis, İstanbul, 2022, s. 131-132.

[27] Johann Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-Büchern, Gedächtnüss-Müntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrissen, vor Augen zu stellen. In dem ersten Buche. Die von der Zeit vergrabene Bau-Arten der alten Jüden, Egyptier, Syrer, Perser, und Griechen.*

hissettiği kültür alanı dışındaki mimarlıkları bilmeye çalışan bir epistemik rejimin doğuşuna işaret eder. Aynı bağlamda farklı kültürlerin mimarlıklarını Avrupa'ya taşıma çabası da yine 18. yüzyılın ikinci yarısında gündeme gelir. Bunun aracı görsel imgeler olmuştur. Giderek inşai sonuçları olacak, ait olduğu yerden farklı bir coğrafyada "yabancı" mimarlıklar ortaya çıkacaktır.

Bu bağlamda örneğin Türkiye'den taşınanlar Turquerie[28] adı altında toplanan bir grup ürün var etmiştir ki bu janr resimden, dekoratif pratiklere, müziğe kadar uzanır. Çin'den taşınanlar Chinoiserie[29] genel terimi çerçevesinde daha da büyük bir içerik zenginliği gösterir. Japonizm bunlara eklenmelidir. Taşınanların tek bir yöreye/ulusa özgülenemeyenleriyse oryantalist şeklinde etiketlenir. "Moorish style" terimi, örneğin, böyle mimarlıkları niteler. Brighton'da Royal Pavilion (1787-1822), Stuttgart'ta Wilhelma Villası (1846?) aynı mimari uluslarüstüleşme girişiminin ürünüdür.

Mimarlığın uluslarüstü hâle gelişinin Tanzimat sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nda oryantalist bir damarı da vardır. Avrupa kökenli oryantalizm ve "Moorish style" İstanbul'a ithal edilir.[30] Bu ithalat dünya mimarlık tarihindeki en şaşırtıcı girişimlerden biri olmalıdır. Dünyanın 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'dan başlayan oryantalist kavrayışı çerçevesinde Doğu-Batı kutupsallığı olarak kavranmaya başlamasıyla ilişkilidir. Bu kavrayış Osmanlı İmparatorluğu'na ithal edilmeden bile

*In dem andren. Alte unbekante römische. In dem dritten. Einige fremde in- und ausser-europäische, als der Araber, und Türcken, etc. auch neue persianische, siamitische, sinesische und japonesische Gebäude. In dem vierten. Einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung*, Viyana, 1721.

[28] Nebahat Avcıoğlu, *Turquerie and the Politics of Representation, 1728-1876*, Routledge, Londra, 2016.

[29] Chinoiserie'ye ilişkin literatür zengindir. Örneğin: Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, Icon, 1973. Dawn Jacobson, *Chinoiserie*, Phaidon, Londra, 1993. David Porter, *The Chinese Taste in Eighteenth-Century England*, Cambridge University Press, 2014.

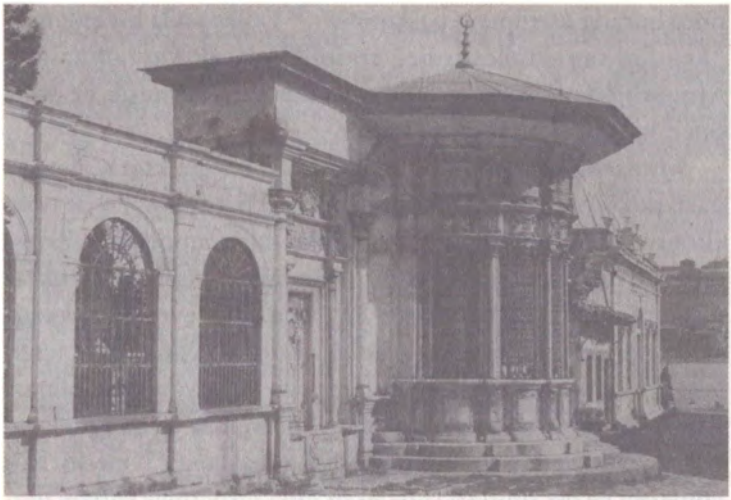
[30] Bkz. Turgut Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*, Pera Turizm ve Ticaret, İstanbul, 1998.

önce burada üretilmeye başlanmıştı.[31] Dolayısıyla bir anlamda "kendini oryantalleştirme" etkinliği olarak kavranmalıdır. Mimarlığın uluslarüstü hâle gelişinin çok karmaşık ve daha önemlisi çoğul tarihçeleri vardır.

Mimarlık taşınabilir hâle gelir, fakat sorun, kimin, neyi ve nasıl taşıyabildiğidir. Dünyanın mimari bütünleşmesi de tıpkı ekonomik bütünleşmesi gibi eşitlikçi bir zeminde gerçekleşmez. Taşıyabilenler ve kendi ortamlarına yeni mimarlıklar taşınanlar kutupsallığı oluşur. En azından ilk evrede kuşkusuz sadece taşıma iktidarında olanlar aktiftir. Taşınanların içselleştirilmesi de her yerde aynı tempoda ve yaygınlıkta olmaz. Rusya'da önce İtalyan ve Hollandalı mimar ve sanatçıların yoğun katkısından söz edilebilir. Fakat başlangıç ivmesini Rus yönetimi ve üst sınıfları verecektir ama taşıyanlar yabancılardır. Çin Baroğu'nun ana aktörleri Cizvit papazlarıdır; talep emperyal iktidardan gelir. Osmanlı Baroğu tümüyle yerli aktörlerin bir imalatıdır; fakat kuşkusuz özellikle İtalya'dan bir etkilenmeyle açıklanabilir. Ermeni mimarların İtalya ile kurdukları ilişkilerin rolü dikkate alınmalıdır. Osmanlı oryantalizmiyse Sirkeci Garı'nda bir Alman'ın, Çırağan Sarayı ve Taksim Kışlası gibi örneklerdeyse Osmanlı mimarlarının ürünüdür. Fakat Osmanlı oryantalizmini var eden bilgi birikimi Avrupa mimarlık kitaplarına başvurularak üretilmiştir.[32] O "Şark" görüntüleri kitaplar aracılığıyla taşınır (Bu taşıma için bkz. Dördüncü Bölüm: Mimarlığın Kitabı ve Kitabın Mimarisi).

18. yüzyıl öncesindeki uluslarüstüleşme olguları eleştirel bir gözle irdelenemezler. Hemen hiçbir yerde "öteki"nden taklitle

[31] Osmanlı'da İmparatorluğu'nda Doğu-Batı kutupsallığının 18. yüzyıldaki kökenleri için: Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne*, Metis, İstanbul, 2022, s. 196-206 "Becerili Batı'dan Korkutan Batı'ya" altbölümü.
[32] Örneğin: Girault de Prangey ve Joseph-Philibert, *Monuments arabes et mauresques de Cordoue, Seville, et Grenade, Dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Veith et Hauser, Paris, 1836; Girault. de Prangey, *Essai sur L'architecture des arabes et des mores: en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*. A. Hauser, Paris, 1841. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Day and Sons, Londra, 1856.



*Görsel 08* Osmanlı da uluslarüstüleşen dünyaya katılır. Osmanlı Baroğu: Eyüp'te Mihrişah Valide Sultan Sebili. Erken 20. yüzyıl fotoğrafı.

ve öğrenmeyle ya da kimlik aşınmasına neden olmakla –en azından bugün– itham edilmezler. Oysa aynı değişim özellikle 19. yüzyıldan başlayarak bir sorun oluşturacak, arıza olarak tanımlanmaya başlayacaktır. 20. yüzyıldaki mimari taşıma etkinlikleriyse farklı yaklaşımlarla ve farklı eleştiri hedeflerine yönelik olarak yoğun biçimde ele alınmıştır. Bu eleştirel yaklaşım kuşkusuz öncelikle kendi kültürel mekânlarına "yabancı" mimarlıklar kendi çabalarıyla değil, yabancı iktidarlar tarafından taşınanlarca üretilmiştir ve üretilmektedir. Bu bağlamda kolonyalizmin rolü üzerinde geniş bir yayın birikimi vardır.

Britanya'nın Hint Altkıtası'ndaki mimari rolü en fazla ele alınan başlıktır muhtemelen.[33] Fransa'nın Cezayir'deki varlığı farklı bir yabancı transfer türü sayılabilir.[34] İtalya'nın çok ge-

[33] Örneğin Peter Scriver ve Vikramaditya Prakash (ed.), *Colonial Modernities: Building, Dwelling and Architecture in British India and Ceylon*, Routledge, Londra, 2007.

[34] Zeynep Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1997.

cikmiş bir kolonyal güç olarak Somali, Libya ve Arnavutluk'ta gerçekleştirdiği mimarlıklar[35] için de kayda değer bir historiyografik üretim görülür. Hatta Osmanlı İmparatorluğu'nun Arap ülkelerinde benzer bir rol oynadığı da iddia edilmiştir.[36] Sovyetler Birliği'nin Orta Asya'daki mimari yaklaşımları özgül bir oryantalist tavır olarak irdelenmiştir.[37] Le Corbusier ve Kahn'ın Hindistan'daki işleri için farklı bir irdeleyici çalışma vardır.[38] Türkiye'de daha 1873'te *Usul-i Mimari*'den başlayarak Avrupa etkileri Osmanlı mimarlığının bünyesini bozan girişimler olarak yorumlanmıştır.[39] Bugüne kadar aynı eleştirel yaklaşımla çok sayıda yayında karşılaşılır. Sözgelimi 1950 sonrasının pek çok Türk mimarlık ürünü Avrupa ve Amerika'dan kopyalanmışlık ithamıyla yüz yüze kalmış, hatta çoğu zaman başka bir parametreyle değerlendirilme gereği bile duyulmamıştır.[40] Türkiye'de mimari yönelimlerin, tekniklerin ve biçimlerin uluslarüstü taşınabilirliği gerçeği bugün bile olağanlaştırılamayan, yadırganan ve arıza olarak tanımlanan bir olgudur. Çağaşırı taşınabilirlik için de aynı sözler yinelenebilir. Bu bir yanlış yapma korkusudur; ne var

[35] Somali için: Edward Denison, Guang Yu Ren ve Naigzy Gebremedhin, *Asmara: Africa's Secret Modernist City*, Merrell, 2007. Jochen Visscher (ed.), Stefan Boness (Fotograflar), *Asmara: Africa's Jewel of Modernity*, Jovis, 2016. Arnavutluk için: Ezio Godoli ve Ulisse Tramonti (ed.), *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, Edifir Edizioni, Floransa, 2012. Armand Vokshi, *Tracce dell'architettura italiana in Albania: 1925-1943*, DNA, Floransa, 2014. İtalyan kolonilerine genel bir bakış: Guiliano Gresleri ve P. Giorgio Massaretti (ed.), *Architettura italiana d'oltremare. Atlante iconografico / Italian Architecture Overseas. An Iconographic Atlas*, Brossura: Bononia University Preşs, 2009.
Zeynep Çelik, *Empire, Architecture, and the City: French-Ottoman Encounters, 1830-1914*, University of Washington Press, 2008.
Boris Chukhovich, "Orientalist Modes of Modernism in Architecture: Colonial/Postcolonial/Soviet", *Études de lettres*, 2-3/2014, s. 263-294.

[38] Anupam Banerji, *The Architecture of Corbusier and Kahn in the East: A Philosophical Inquiry*, The Edwin Mellen Press, 2001.

[39] Edhem Paşa vd., *Usul-i Mi'mari-i Osmani / L'architecture ottomane*, İstanbul, 1873, s. 12.

[40] Şu kitap böyle bir çalışmadır: Enis Kortan, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi: 1950-1960* ve *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi: 1960-1970*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara, 1974.

ki kitabın Giriş bölümünün başlangıcındaki Hegel alıntısına bir kez daha başvurmak gerekecek: "Yanlış yapma korkusu bizatihi bir yanlıştır."

### *Uluslarüstülük ve otarşi arızası*

Arıza, giderek belirgin biçimde uluslarüstü hâle gelen bir dünyada eşzamanlı olarak ulusun ve ulusalcılığın inşa edilmeye başlanmasıyla ortaya çıkar. Kültürel sınırlar aşınmaktayken paradoksal olarak onları sağlam biçimde tesis etme niyeti gündeme gelir. Bu değişimin yalın bir tarihsel analizi bile zordur. Dünya giderek uluslarüstü hâle gelirken, ilk olarak onun uluslarüstü hâle getirilişinde aktif rol oynayanlar ulusalcı ideolojileri inşa ederler. Dolayısıyla ulusalcılıklar tarihi, batı ve orta Avrupa'dan başlar. Tüm kültürel üretimlerin ulusu ulus kılan araçlar oldukları fikri doğar. Uluslar, ulusal kültür olarak tanımlı pratiklerin tanımlanması, aslında tesis edilmesi suretiyle kurulacaktır. Hobsbawm'ın deyişiyle "ulusal gelenekler icat edilir."[41] Bunlar yeni var edilmekte olan bir ulusa kimlik inşa etmeyi sağlayan hatta ulusu temellendiren araçlardır. Giderek dünya bütünsellik gösteren ve iç tutarlığa sahip ulusal kültür adaları hâlinde örgütlenmiş olarak tahayyül edilir.[42] Artık İtalyan, Alman, Fransız, Türk vb. mimarlıkları, gastronomileri, estetikleri vs. vardır. Kuşkusuz, asla itiraf edilmese de, bu hep bir tahayyül olarak kalacaktır; çünkü mimarlık da dâhil tüm kültürel pratikler yeraşırı ve zamanaşırıdır. Yerden yere, toplumdan topluma hatta çağdan çağa taşınırlar. Ne var ki sonuçta aynı kurgusal inşaat

[41] Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (Ed.), Cambridge University Press Canto Edition, Cambridge, 1992.

[42] Ulus inşaatı sayısız önemli çalışmada ele alınmıştır. Öncü bir kitap: Benedict R. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra, 1991.

tüm dünyanın eşitliksiz ya da dikotomik kavrayışını üretir: Yeryüzünün kültür coğrafyasında ulus olanlar ve olmayanlar ikiliği var edilir. Hatta "*Naturvölker-Kulturvölker*" (doğa halkları-kültür halkları, kültür sahibi olmayanlar ve olanlar)[43] ayrımı yapılır. Bazı topluluklar doğal hâlde yaşayan halklardır; onlar ulus sayılmazlar. İngiltere, Fransa, Almanya gibi ülkelerde yaşayanlarsa kültür toplumlarıdırlar ve ulusturlar. Fakat giderek özellikle sosyal bilimler yazınında bu ayrım da silinir; her etnik ve/veya toplumsal grubun kültür üretme iktidarında olduğu gerçeği kavranır.

Kuşkusuz uluslaşma mekanik işleyen bir süreç olmaz. Politik olarak çalışırken sağlam ama epistemik olarak zayıf konstrüksiyonlardır ulusalcılıklar. Anderson bu uluslaşma süreci ve ideolojisinde içkin çelişkileri şöyle özetliyor: Tarihçiler için uluslar modern üretimlerdir; oysa bu fikirle çelişen ulusalcı argüman, onların kadim oldukları, ezelden ebede giden bir historiyografik çizgi tanımladıkları inancıdır. Yine tarihçiler ulusallığın sosyokültürel bir kavram olarak evrensel olduğunu düşünürken, ulusalcı ideolojiler bağlamında uluslar ve onların her tür dışavurumları o belirli ulusa özgüdür. Ve nihayet ulusalcılıkların politik bir güç ve iktidar üreten ideolojik avantajlarının karşısında, aynı avantajla çelişen felsefi zafiyetlerinden ve iç tutarlık yoksunluklarından konuşulabilir.

Bu sıralananlar topluca otarşi arızasını üretirler.[44] Sürekli bütünleşen ve bitimsizce çeşitlenen kültürü belirli ulus-mekânlarda türdeşleştirmeyi, disipline etmeyi öngörürler. Kaçınılmaz olarak hemen daima o ulusun dışında kalanlarla kurulmuş ilişkileri sorunsallaştırırlar. Ulusun kendine yeterliği mitolojisi üretilir. Ne var ki vuku bulmaması gerekenler vuku bulmuş, kesişmeler, aktarımlar gerçekleşmiştir ve ne yazık ki

[43] Örneğin: Karl Weule, *Die Kultur der Kulturlosen: Ein Blick in die Anfänge menschlicher Geistesbetätigung*, Kosmos, Stuttgart, 1910.

[44] Türkiye'de otarşi meselesi için bkz. Uğur Tanyeli, "Gecikmiş Bir Modernlik Tartışması: Kültür Otarşisi İlleti", *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*, FOL Kitap, Ankara, 2022, s. 39-59.

(!) gerçekleşmektedir. Bu arızayla baş edebilmek için çeşitli politikalar geliştirmek gerekir. Türkiye'de özellikle çok yaygın bazı çelişkileri giderme yaklaşımları geliştirilecektir. Örneğin ulusa ait sayılmayanları görmezden gelen tarihyazım pratikleri icat edilir. Türk mimarlık tarihçiliğinde en güçlü damarlardan biri bu olacaktır. Osmanlı öncesi Anadolu mimarlığında çok sayıda olan eski Anadolu'nun ve çevre coğrafyaların mimarlık gelenekleriyle açıklanabilir olgular dikkatle dışlanır. Bizans, Ermeni, Gürcü, İran, Suriye kökenli mimari özellikler, en fazla da ilk üçüne bağlanabilir teknikler, planimetriler, bezeme programları üzerine konuşmaktan kaçınılır. Tarihyazım pratikleri bunu kent tarihçiliğine de taşır. Sözgelimi Anadolu kentleri ve özellikle İstanbul tarihi yaygın biçimde ve özellikle de popüler metinlerde sadece Türk dönemi bağlamında yazılır. Bu tavır yeni yeni aşınmaktadır.

Ulusal olanla olmayanı teşhis edip ortadan silme yaklaşımının sayısız formu var. Almanya'da konu uzun süre yaşamsal önemdeydi. Orada *undeutsch* (Alman olmayan) sayılanların belirgin biçimde lanetlendiği alan edebiyat, sosyal bilimler[45] ve sanat[46] olmuştu. 1920'lerden başlayarak Nazi yönetimi süresince (1933-1945) modernist "Neues Bauen"

[45] Mart-Ekim 1933 arasında Almanya'da yaşanacak kitap yakma etkinlikleri "undeutsch" edebiyatı ve sosyal bilimleri içerecek kadar geniş kapsamlı olmuştu. Örneğin: Jan-Pieter Barbian, *Literaturpolitik im Dritten Reich: Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, dtv, Münih, 1995. Thomas Friedrich (ed.), *Das Vorspiel. Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933*, LitPol, Berlin, 1983. Erich Kästner, *Über das Verbrennen von Büchern*, Atrium, Hamburg, 2013. Thomas Lischeid, *Symbolische Politik. Das Ereignis der NS-Bücherverbrennung 1933 im Kontext seiner Diskursgeschichte*, Synchron: Wissenschaftsverlag der Autoren, Heidelberg, 2001. Carola Schelle (ed.), *Stichtag der Barbarei: Anmerkungen zur Bücherverbrennung 1933*, Postskriptum, Hannover, 1983. Klaus Schöffling, *Dort wo man Bücher verbrennt. Stimmen der Betroffenen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983. Theodor Verweyen, *Bücherverbrennungen*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2000. Ulrich Walberer (ed.), *10. Mai 1933 – Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen*, Fischer TB, Frankfurt am Main, 1983.

[46] "Yoz sanat"ı aşağılamak için hazırlanmış aynı adlı serginin kataloğu: *Entartete Kunst: Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, Münih, 1937.

mimarlığının da undeutsch (Alman olmayan) şeklinde nitelenerek tasfiyesine uğraşıldığı biliniyor. Kuşkusuz bu niyet mimari üretimin her alanında aynı çizgide yürütülememişti. *Undeutsch* olanları teşhis etmek onları tasfiye etmeye yetmez. Sürekli yanyollar inşa etmek, "hile-i şeriyeler" icat etmek gerekir. Örneğin Weichsmann, Nazi dönemindeki "yeni" Alman ulusal mimarlığının epey farklı yaklaşımlı ve çelişik şu türlerini ayırt eder:[47] Devlet ve parti yapılarında neoklasisizm, konut sitelerinde "Heimatschutzstil" (yerel/geleneksel konut mimarisinin yeniden canlandırılması), endüstri tesislerinde ve spor yapılarında modernizm. Konuya ilişkin öncü kitabında Barbara Miller-Lane de bu çelişkili duruma benzer terimlerle işaret eder.[48] Anlaşılan o ki otarşist eğilimleri en iddialı olan kültür politikaları bile mimarlık alanının bütününde ulusalcı bir egemenlik kurmayı başaramazlar. Aynı gözlem Türkiye'nin 1910-1930 aralığını ve 1940'larını tanımlayan Milli Mimarlık için de yapılabilir. Burada temsilî/resmî nitelikteki mimarlık "millilik" arayışındayken, kentsel konut sektörü ve özellikle İstanbul böyle bir arayış içinde görünmez.[49]

Genelde otarşist mimarlık eğilimleri yukarıda özetlenen iç tutarlık yoksunluğuyla karakterize olurlar. Hangi kültürel pratik söz konusu olursa olsun, alanı bütünüyle "yabancılardan temizlemek" imkânsızdır. Yapılabilen sadece bazı olguları seçmek ve onlara savaş açmaktan ibaret olur. Örneğin güncel Türkiye'de mimarlık alanı ilginç bir parçalanma yaşar. Cami mimarlığı konusunda ender istisnalar haricinde klasik Osmanlı cami tipolojisinin egemenliğinden söz edilebilir, fakat diğer tüm konularda böyle bir kaygı duyulmaz. Sadece bazen yapıların dış görünüşlerinin Türk Evi terimiyle

Helmut Weihsmann, *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Promedia Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H., Viyana, 1998.

[48] Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany: 1918-1945*, Harvard University Press, yeni baskı 1985.

[49] Bkz. tümüyle bu ayrım üzerine yapılandırılmış şu kitap: Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000 Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*.

özetlenen morfolojiye benzetilmeye çalışıldığı olur. 1940'lardan beri kırma çatı, geniş saçak, ½ oranlı pencere ve bir çıkma/cumba bir yapıyı "Türk Evi" kılmaya yeter. Harika Söylemezoğlu böyle ilginç bir anekdot anlatır. 30'lu yılların sonlarında Hocası Sedad Hakkı Eldem'e Türk Evi'ni nasıl tanıyacağını sorar; hoca hemen kalemi eline alıp eskiz kâğıdı üzerine bu morfolojiye sahip bir yapının krokisini çizerek yanıt verecektir. Söylemezoğlu "onu ben de biliyorum zaten" diyerek ikna olmayacaktır.[50] Sorun şu ki bu kadarına hâlâ ikna olunmaya devam edilir. Ama ne o zaman ne de bugün geleneksel bir evin barınma kültürü bağlamında ne ifade ettiği merak edilecektir. Yerli, milli, geleneksel konut talebi iç mekânın organizasyonu ve eski barınma kültürü pratikleri bağlamında özlemlerin nesnesi olmaz. Eski teknolojiler, yaşama biçimleri ve hepsinden önemlisi geleneksel dünyada çok farklı olan konutun ekonomik anlamı "özlenmez". Özlenecek olanları da seçmek gerekir. Sözgelimi herkes için bugün konut öncelikle bir yatırım enstrümanıdır; kimsenin bu gerçekle bir çatışması yok gibidir. Dışarıdan geleneksele kabaca benzer alelade bir apartman dairesi planlaması o otarşik özlemleri tatmin etmeye yeter. Ortaya bir arıza çıkar; ne var ki onun arıza olduğu bilgisi çok geniş bir ölçekte fark edilmeyecektir.

Dolayısıyla kendi kültür alanına gömük yaşama, "öteki"nden etkilenmeme talebi gündeme geldiği her yerde iflas eder, ama o iflasın bilgisi kolay kolay üretilmez. Alman milliyetçiliğinin en aşırı ucunu oluşturan Nazi dönemi kamu yapıları –yukarıda da değinildiği gibi– antik mimarlığın, eski Yunan ve Roma'nın neoklasik yorumlarını ortaya koyacak ve "katkısız Almanlık" üzerindeki ısrarla bunun çeliştiği düşünülmeyecektir. Sözgelimi Alman ulusalcılığının mitoslarından biri olan Antik Roma işgaline direnerek Almanlığı savunan kahraman Hermann/Arminius savı geçerli kalır. Oysa o kişinin tarihsel bir gerçek olup olmadığı bile

[50] Necati İnceoğlu, *Anılarda Yalnızlar*, YEM Yayın, İstanbul, 2008, s. 87-88.

kuşkuludur. O arızanın verimli olabilmesi için o çelişkinin farkına varmak ve kuramsal yorumlarını yapmak, tekere çomak sokmak gerekir. Kuşkusuz bunu yapanlar vardır. Yine Almanya'da Nazi dönemi mimarlık yaklaşımlarına ikna olmayan mimarlar yurtdışına kaçarlar. Stalin dönemi sosyalist gerçekçi mimarlığı da çok benzer çelişkileri üretir ama açık bir eleştirel zeminde tartışılmayacaktır. Olsa olsa buna ikna olmayan Melnikov ve Ginzburg gibi mimarlar tasarım alanını terk ederler. Sovyet sosyalist gerçekçiliği hem ülkedeki farklı ulusal mimarlık morfolojileriyle ilişkili hem de içerik olarak sosyalist bir mimarlık yapılabileceğini en az 20 yıl boyunca iddia etmeyi sürdürecektir.[51] Bunun bir oksimoron olduğunu ileri süren olmaz. Ulusal mimarlık morfolojilerinin sosyalizme uzaktan bile benzemeyen eski toplumsal/kültürel yapılanmaların bir bileşeni olduğunu söyleyen çıkamaz. Sanki o ulusal diye etiketlenen morfolojiler, sosyalist tarihyazımsal kavrayış bağlamında yaşamsal önemde olan eski sosyoekonomik ve sosyokültürel yapılanmalardan özerkmiş gibi davranılır. Ulusallık içine yeni ideolojilerin doldurulabileceği boş bir kılıfa indirgenir. Neokapitalist bir dünya ölçekli bütünleşme yaşanırken, bundan hiç kaygı duymayanlar hâlâ "yerli ve milli" bir mimarlığın mümkün olduğuna inanabilir.

Özetle, otarşi arızası tüm kuramsal zafiyetine karşın en zor baş edilebilir sistemik arızalardan biridir.

Sovyet sosyalist gerçekçi mimarisinin arka planı için bkz. Boris Groys, "Die gebaute Ideologie", *Tyrannei des Schönen: Architektur der Stalinzeit*, ed. Peter Noever, Prestel, Münih, 1994, s. 15-21.

## C.
## Mühendisliğin ve Hesaplamalı Pratiklerin Doğuşu

Kabaca 18. yüzyıla kadar mühendislik ve mimarlık gibi iki ayrı pratik ve meslekten söz edilemez. Bugün mühendislik kapsamında düşünülen köprü, rıhtım, bent, kanalizasyon, kentsel su şebekesi vs. gibi inşai işler o döneme dek mimarların meslek alanının sınırları içinde değerlendiriliyordu. Mühendis teriminin kullanımda olduğu durumlar da kuşkusuz vardı, fakat terim bugünkü anlamına gelmiyordu. Örneğin İngilizcede *engineering* (mühendislik) teriminin genel kabul görmesi 18. yüzyılın son yıllarından başlar. Eski Fransızcadan İngilizceye transfer olan Latince kökenli sözcük *enginour* (sonra *engineer*) 12. yüzyıldan itibaren savaş makineleri yapımcısı gibi bir anlam taşıyordu. Bayındırlık yapıları inşa etmeyi nitelemeye başlamasıysa İngilizcede 17. yüzyıl eşiğinde gündeme geldi. Türkçedeki "mühendis" terimiyse farklı bir etimolojik kökene sahip. Hiçbir toplumda henüz icat edilmemiş hesaplamalı statik disiplininde uzmanlaşmayı değil, arazi ölçüm pratiklerini yapmayı ifade ediyordu.[1] Türkçede bugünkü anlama gelmeye başlamasının da yine geç 18. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına dek uzanan bir süreçte gerçekleştiği anlaşılıyor. Fakat Türkçedeki bu anlamsal değişimin çok daha kapsamlı araştırmaları gerektirdiği belirtilmelidir.

Mühendisliği var eden epistemik değişim inşai etkinliklerin matematikselleşmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Aslında

Gülsün Tanyeli, *"Hiçbir Üstad Böyle Kar Etmemişdir": Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi*, Akın Nalça, İstanbul, 2017, s. 021.

mimarlığın matematiksel içeriği Antikite'den ve Ortaçağ'dan beri sürekli vurgulanmıştır. Fakat "geleneksel" denebilecek matematiksellik, mühendisliğin erken başlangıçlarına dek geometrik şemanın doğruluğu ve yapı elemanlarının boyutlandırılması bağlamında ele alınmıştır. Bir yüzyıl sonra hesaplamalı pratiklerde öncü olacak 17. yüzyıl Fransası'nda bile böyle düşünülmüştür. Örneğin Perrault 1683'te klasik ordlar için yetkin bir proporsiyon sistemi önerir. Antikite kökenli boyutlandırmaların modül sistemi yerine, bileşenleri boyutlandırırken yapının tüm boyutlarını dikkate alan yeni oransal bir sistematik kurar.[2]

Modern olarak nitelenebilir matematikselleşmeyse inşai-yapısal bünyenin nasıl "çalıştığının" fizik disiplinin verileriyle sorgulanması suretiyle başlar. Yapı elemanlarının ne kadar yük taşıyabildiği, hangi kritik eşiğe kadar kırılma, burulma ve/veya deformasyona uğramadan ayakta kalabildiği araştırılacaktır öncelikle. Strüktürel davranışı araştırılan ilk inşai eleman konsol çalışan bir kiriş olur. Galileo fizik terimleriyle böyle bir elemanın çalışma ilkesini ortaya koyacak ilk kişidir.[3] Bir konsolun kırılma eşiğinin (oluşan kesme kuvvetinin) kiriş uzunluğunun karesi kadar arttığını ortaya koyacaktır. Bu tarihte bilinen ilk kesme kuvveti hesaplamasıdır. Yüzyıllar boyunca bunun yaklaşık olarak aritmetik dizi hâlinde artması gerektiği, dolayısıyla iki misli uzunlukta bir konsolun iki misli kesite sahip olmasının yeteceği düşünülmüştür. Bu, bir yapının ayakta durup duramayacağını tahkik etmek için, onun aynı malzemeden yapılmış bir maketinin stabilitesinin gerçek yapı için de geçerli olacağına inanmak anlamına gelir.[4] Rönesans dönemi boyunca da mimarlar bundan kuşku

Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Jean Baptiste Coignard, Paris, 1683. Yorumlayan: Alberto Pérez-Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge MA ve Londra, 1983, s. 29-30.

Galileo Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno à due nuoue scienze*, appresso gli Elsevirii, Leiden, 1638.

Giovanni Fanelli ve Michele Fanelli, *Brunellesci's Cupola: Past and Present of*




*Görsel 09* Galileo'nun konsol çalışan bir kirişe ilişkin hesaplaması tarihte inşai elemanların davranışını ele alan ilk matematiksel araştırmadır. Galileo Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno due nuove scienze attenenti alla mecanica & i movimenti locali*, Elzevier, Leiden, 1638, s. 114.

duymamışlardır. Bunun anlamı, yüzyıllar boyunca gerilmelerin hesaplanmasının amaçlanmadığı, strüktürel sağlamlığı biçimin tanımladığının düşünüldüğü ve stabilitenin sadece geometrik kurallarının bulunduğuna inanıldığıdır. Galileo ile birlikteyse mukavemet disiplini kurulmaya başlayacaktır.[5] Modern mühendislik de buradan başlar.[6]

Konu mimarlık alanındaki etkileri bağlamında ele alınırsa, bu hesaplamaları yapabilenler yapamayanlardan ayrışmıştır. Özellikle, çok kabaca özetlenirse, 19. yüzyıldan itibaren strüktürel tasarımı hesaplamalı bir pratik olarak görenler mühendis, öncelikle biçimlendirme meselesi olarak görenler-

*an Architectural Masterpiece*, Mandragora, Floransa, 2004, s. 16.
Mukavemet disiplininin tarihine genel bir bakış: Stephen P. Timoshenko, *History of Strength of Materials*, McGraw-Hill, New York, 1953.

6 Bkz. Jacques Heyman, *Structural Analysis: A Historical Approach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 1-12, 13-42.

se mimar olacaktır. Mimarlığın etkinlik alanının bir kesimi mühendisliğe kaptırılmıştı. Sorun şu ki aslında kaptırılan bir beceri de yoktu; çünkü yukarıda özetlenen yeni hesaplama pratikleri ve onları var eden kavrayış mimarların yüzyıllardır sahip olduğu bilgi birikiminin içinde zaten mevcut değildi. Olup biten şuydu: Mimarlık alanı parçalanmaktaydı. Karmaşık strüktürel çözümleri ve çelik gibi kitlesel üretimi yeni başlamış endüstriyel malzemelerin kullanımını gerektiren yapılar mimarların bilgisiyle değil, mühendislerin bilgisiyle inşa edilecekti. Tüm 19. yüzyılı karakterize eden mühendislik mimarlığı alanı böyle doğdu. Önceleri mimarların bu tür mimarlıkları küçümsediğini, mimarlıktan saymadığını söylemek mümkündür. Bu ilk bakışta verdiği izlenimin aksine, verimli bir arıza üretecekti. Özellikle demir-çeliğin mimarlık bağlamında neredeyse yarım yüzyıl boyunca tartışılmasının yolu açılmıştı. Bunların mimarlığa önemli bir katkısının olup olmadığı, olacaksa da nasıl bir mimarlık düşünmeyi gerektireceği üzerinde, özellikle Alman kültür alanında kapsamlı düşünsel emek harcanacaktı.[7]

20. yüzyıl başlarken mühendislik yapılarının özgül bir estetik değer taşıdığı üzerine de konuşulmaya başlanmıştır. Bu alanda Meyer ve Lux gibi öncü adlar sayılabilir.[8] Oradan başlayan bir güzergâhta "makine estetiği" kavramının icadında somutlaşan yeni bir kavrayış doğdu (Bkz. Bu kitapta Onuncu Bölüm: Tekno-estetik: Mimetik ve Nonmimetik Olarak Tekniğin Temsili). Bugünkü hi-tech mimarlığa varan makineyi ve mühendisliği estetize etmeye yönelik çabaların kökeninde makine estetiği var. Belli ki önceleri mimarlık alanında kriz oluşturan bir değişim giderek tasarımsal ufkun açılımına doğru

Bu mesele Giedion'un çok etkili olmuş kitabı *Bauen in Frankreich*'ın İngilizce çevirisinin giriş metninde ayrıntılı bir historiyografik çözümlemeye tabi tutulmuştur: Sokratis Georgiadis, "Introduction", Sigfried Giedion, *Building in Erance, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*, çev. J. Duncan Berry, Getty, Los Angeles, 1995, s. 1-78.

Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten: Ihre Geschichte und Aesthetik*, Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Esslingen, 1907; Joseph August Lux, *Ingenieuraesthetik*, G. Lammers, Münih, 1910.

rotalar çizmiştir. Fakat ilgili bölümde mimetik diye özetlediğim bu yeni imkân, mimari tasarımda mühendisliğin yol açtığı diğer bir önemli sistemik krizle etkili olmuştur: Teknik-biçim bağının çözülmesidir bu. Aslında mimetik teknoestetik de teknik-biçim bağının çözülmesiyle bağlantılıdır, çünkü teknolojik verilerin doğrudan kullanımına değil, görselleştirilmesine, temsil edilmesine, imgelere dönüştürülmesine ilişkindir. Çok amiyane bir anlatımla, makine gibi gözüken yapılar tasarlamaktır hi-tech mimarlık. Aşağıda bu mesele değil, teknik-biçim bağının mimari tasarlama bağlamında kopuşu tartışılıyor.

*Tekniğin yerden özerkleşmesi ve bağlamsızlaşması:*

Strüktürel stabilitenin geometrik ilkelerinin bulunduğuna inanılan bir dönem ve yerde mimarlık o güne dek egemen olan biçim düzenlerinin tartışılmasına yönelmez. Ayakta durduğu kanıtlanmış olan alışılagelmiş geometrik düzen bağıntılarına göre yapılmaya devam edilir. Teknoloji-mimari tasarım-yer bağı böyle bir dünyada mutlaktır. Bir yapının hangi biçimde, hangi tasarımla inşa edileceğine karar vermek onun hangi tekniklerle ve strüktürel çözümlerle inşa edileceğini de tanımlamak demektir. Biçimler ve teknikler yere ve birbirlerine bağımlıdır. O yerde, o yere özgü, o belirli teknik ve biçimlerle inşa etmek dışında seçenek yok gibidir. Modernöncesi dönemlerde her teknokültürel gelenek bu bağlantıyı farklı yollardan somutlaştırır, fakat ne düşünsel ne de tasarımsal olarak biçimler kendilerini var eden belirli tekniklerden özerk düşünülebilir. Örneğin Antik Yunan mimarisi o dönemde uygulanagelen taş kesim, biçimlendirme, boyutlandırma ve inşaat teknolojisinin zorunlu kıldığı mimaridir. Klasik Osmanlı kubbesi kalıpsız örülen tuğla teknolojisinden farklı bir yöntemle inşa edilmez. Böyle bir imkânın var olup olmadığı sorgulanmaz. Gotik mimarlık kendi strüktürel mantığının zorunlu bir çıktısıdır. Mekânsal bünye ancak onu mümkün kılan teknolojiyle ulaşılması söz konusu olan sonuçtur.

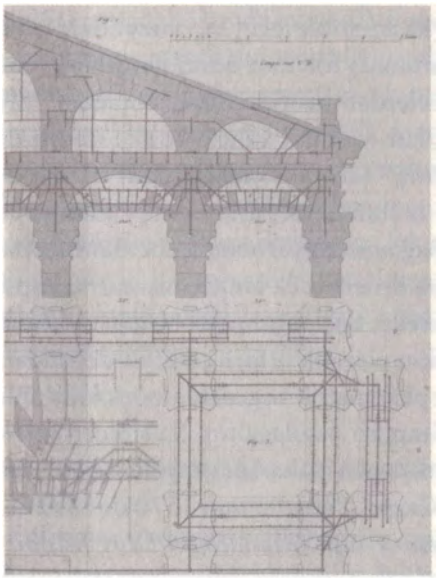
Ne var ki özellikle geç 18. yüzyıldan itibaren Antoine Picon'un "mimari formun onun gerçekleştirilmesine imkân veren tekniklerden özerkleşmesi, kopması" diye özetlediği[9] radikal değişim yaşanır. Mario Rinke ise bu değişimi "bağlamsızlaştırma" (decontextualization) olarak adlandırıyor.[10] Her ikisi de bölümün ilk paragrafında anlatılan meseleyi ifade ediyorlar. Bağlamsızlaştırmanın, tekniğin formdan özerkleşmesinin uzun denebilecek bir geçmişi var ve kapsamlı tarihinin yazılması gerekir. Başlangıcı, ayrı mekân tasarımı ve yapı konstrüksiyonu kitaplarının ortaya çıkışıyla doğrudan bağlantılıdır. Mekânların planimetrik ve genelde morfolojik anlamda tasarımı için ilk elkitapları yazılacaktır. Salt morfolojiye ilişkin olan kuramsal çalışmalar daha 16. yüzyıldan beri yazılmaktadır zaten. Mario Carpo, Palladio'nun 1570'de basılan *I quattro libri dell'architettura*'sının (*Mimarlığın Dört Kitabı*) enformasyon teknolojisi alanında ortaya çıkan yeni imkânları kullanan ilk kitaplardan biri olduğunu belirtiyor.[11] Sayısız benzeri yazılacaktır. Jacques-François Blondel'in *De la distribution des maisons de plaisance*'ı[12] (1737-1738) ise üst sınıf konutları tasarlamak için gerekli planlama ve konfor elemanlarını tarif eden ilk kitaplardan biridir. Yapıların konstrüksiyonuna değinmeksizin, mekânsal anlamda nasıl tasarlanacağını anlatır. Bir tür bina bilgisi elkitabıdır. Bugüne dek sayısız ardılı yazılacaktır.

Devrimsel değişim morfolojik olandan özerk kılınmış teknolojik inşai bilginin üretilmesiyle başlar. Rondelet'nin *Traité théorique et pratique de l'art* de bâtir'si (*İnşaat Sanatı Üzerine*

Antoine Picon, "The First Steps of Construction in Iron: Problems Posed by the Introduction of a New Construction Material", *Before Steel: The Introduction of Structural Iron and Its Consequences*, ed. Mario Rinke ve Joseph Schwartz, Niggli, Zürih, 2010, s. 51-63.

[10] Mario Rinke, "The Infinitely Shapable Structure: Structural Iron and the Decontextualization of Construction", ed. Mario Rinke ve Joseph Schwartz, *Age*., s. 67-84.

[11] Mario Carpo, "1570. Building with Geometry, Drawing with Numbers", *When is the Digital in Architecture*, ed. Andrew Goodhouse, CCA ve Sternberg Press, 2017, s. 33-44.
Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en general*, 2 cilt, Charles-Antoine Jombert, Paris, 1737-1738.



*Görsel 10* Rondelet'nin inşaat teknolojisine ilişkin kitabı teknik bilginin taşınabilir hâle gelişinde öncü yayınlardan biridir. Örnek: Paris'te Ste. Genevieve Kilisesi portikosunun demir donatı detayları.

*Teorik ve Pratik İnceleme*) yapı teknolojisi bağlamında bir dönüm noktasıdır.[13] Mimar ve mühendislere konstrüksiyon bilgisi altyapısı sağlar. Ağırlıklı olarak kendi döneminin Fransası'nda kullanımda olan teknikleri anlatır. Fakat historiyografik uzanımı Antikite'ye dek yayılır ve mimarlık teknolojisini tasarımdan ayrıştırarak yazışı gelecekte izinden çok gidilecek yeni bir yaklaşımdır.[14] Kitabın kullanımı Fransa'yı çok aşacak, Osmanlı İmparatorluğu'na dek uzanacaktır. Teknolojinin kitap aracılığıyla taşınması bağlamında önemli rol oynayacaktır.

Teknolojinin bağlamsızlaştırılması ve onun mesleki pratikten de özerkleşmesi bağlamındaysa süreç *Encyclopédie ou*

[13] Jean Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 7 cilt halinde 5 anabölüm, Paris, 1802-1817.

[14] Valérie Blanche Nègre, "Some Considerations on Traité de l'art de bâtir by Rondelet and the Technical Literature of his Time", *Third International Congress on Construction History. Proceedings*, 2009. https://www.academia.edu/61-87562/Some_Considerations_on_Trait%C3%A9_de_l_art_de_b%C3%A2tir_by_Rondelet_and_the_Technical_Literature_of_his_Time. Erişim: 22. Haziran 2023.

*dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*'ye[15] (*Ansiklopedi veya Gerekçeli Bilim, Sanat ve El Sanatları Sözlüğü*) kadar ötelenmelidir. Söz konusu ansiklopedi o dönemde batı Avrupa'da geçerli mimarlık da dâhil tüm teknik pratikleri kapşamlı biçimde anlatır ve görselleştirir. Dolayısıyla ilk kez olarak neredeyse tüm pratikler o konuyla hiç ilgisi olmayanların bile erişebileceği bilgi paketleri olarak tanımlanır. Hedef kitlesinin mimarlarla sınırlı olmayıp belirli bir eğitim düzeyindeki tüm okumuşlara hitap edişiyle artık meslek sınırlarının ötesine geçer. Mesleki pratikten de özerktir. Zaten daha matbaanın icadından başlayarak hemen her konuya ilişkin kitaplar pek çok bilgi alanı için bunu yapmakta ve tüm Avrupa'ya yaymaktadır. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné* ise neredeyse tüm bilgi alanları için bunu topluca yapmakta ve hepsini bir anlamda eşdeğerleştirmektedir. Mimarlık ve yapım teknolojileri özelinde de aynını yapar. Daha önemlisi, mimari tasarımı onu var eden yapım teknolojisinden özerkleştirerek anlatır, sayısız teknik görselle biçim tasarlamadan özerk bir imal etme alanı tarif eder.[16] Doğramacılık ve marangozluktan cam yapımına, tekstilden rüzgâr değirmenine kadar uzanan çok çeşitli maddelere yer verir. Aynı ansiklopedinin Blondel tarafından yazılan "mimarlık" maddesiyse mimarlıkla konstrüksiyonun aynı şey olmadığına değinen muhtemelen ilk metindir. Mimarlık ona göre öncelikle kompozisyona ilişkindir.[17] Diğer inşai pratiklerin kompozisyonla ilgili olmadığı için ayrı düşünülmesi gerektiğini vurgular.

Mimarlık özelinde bu teknik-yer-biçim bağı yine aynı yüzyıldan, hatta geç 17. yüzyıldan başlayarak mimari temsil tekniklerinin matematikselleşmesiyle aşındırılmaktadır. Dönüm noktası 18. yüzyıl biterken tasarı geometrinin icadı

[15] *l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 cilt metin, 11 cilt planşlar, Paris, 1751-1772.
Örneğin *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*'nin 1. planlar cildi mimarlık ve askerî mimarlık, 2a numaralı planşlar cildi marangozluk, 4. cildiyse "mekanik sanatlar"ı görselleştirir.
Jacques-François Blondel, "Architecture", *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1. Cilt, Paris, 1751, s. 617.



*Architecture Maçonnerie*



*Görsel 11a ve b* Diderot ve D'Alambert'nin *Encyclopedie*'si her tür teknik bilginin uluslarüstü dolaşıma çıkması bağlamında meslek ve ülke ile pratik-teori sınırlarının aşındırılmasını mümkün kılan ilk yayınlardandır. Örnekler: Duvarcılık ve Mimarlık maddelerinin planşlarından...

olacaktır. Barok dönemin mimarı Guarino Guarini, *Placita philosophica* (*Felsefi Zevkler*, 1665), *Euclides adauctus et methodicus mathematiquae universalis* (*Eukleides'e Takviye ve Evrensel Matematik Yöntemi*, 1671) ve *Architettura civile* (*Sivil Mimari*, 1686, yayınlanması 1737) başlıklı kitaplarıyla mimari geometri alanında bir öncüdür. Onun yapı tasarımları âdeta karmaşık tasarı geometri uygulamaları gibidir. Gaspard Monge ise[18] Guarini'nin el yordamıyla giriştiği işi tasarı geometri disiplininin matematiksel temellerini atarak kuracaktır. Tasarı geometri artık aksiyom ve teoremleri olan, problem üretmek ve çözmek için kullanılabilir bir araçtır. Öncesinde mimari temsil teknikleri ait oldukları yer ve zaman bağlamına aitken, artık salt matematiksel pratikler hâline gelecektir. Örneğin eski Çin, İran-Orta Asya, Klasik Osmanlı, Ortaçağ Avrupa mimari çizim/planlama teknolojileri matematiksel temelli değil, kültürel alışkanlıklarla bağlantılı ve o coğrafyalar için geçerli pratiklerdi. 18. yüzyıl biterken Monge bu bağlantıyı koparacak en önemli adımı atar. Mimari çizimin artık her yerde aynı teknolojisi ve küçük ayrıntılar dışında genelleşmiş konvansiyonları vardır. Burada tartışılmayacak kadar önemli bir değişimse 1980'lerden bu yana bilgisayar ve dijital tasarım teknolojisinin belirişiyle başlar. Ne tasarı geometrinin ne de dijital tekniklerin ve bilgisayarın vatanı vardır.

Stereotomi (taş kesim) disiplini[19] daha tasarı geometrinin icadı öncesinde bile aynı yer-teknik bağlantısını koparacak bir pratik olarak ortaya çıkmıştı. Taş kesim ve işleme pratiklerinin yüzyıllar boyunca uygulanageldikleri yerlere sosyokültürel ve teknokültürel anlamda mutlak bir bağlantısı vardı. Sözgelimi, Osmanlı İmparatorluğu ile Ortaçağ Avrupa

[18] Gaspard Monge, *Géométrie descriptive. Leçons données aux Écoles normales, l'an 3 de la République*, Baudoin Imprimeur du Corps Legistatif et de'l Institute National, Paris, An VII (1799).

[19] Taş kesim tekniklerinin genel tarihi: Giuseppe Fallacara, *Stereotomy: Stone Architecture and New Research*, Livres Ponts et Chaussees, Paris, 2013.

taş kesim pratikleri birbirlerine ancak kabaca benzer. Hatta aynı şey Mardin, Şam, Bosna ile İstanbul arasında da geçerlidir. Stereotomi bu işlemi salt matematiksel hâle getirir; her yerde uygulanabilir bir teknik araca dönüştürür. Üzerinde çok kapsamlı kitaplar yazılacaktır. Frézier'nin yazdığıysa[20] daha Monge'dan önce tasarı geometrinin temellendirilmesinin başladığını gösterir.[21]

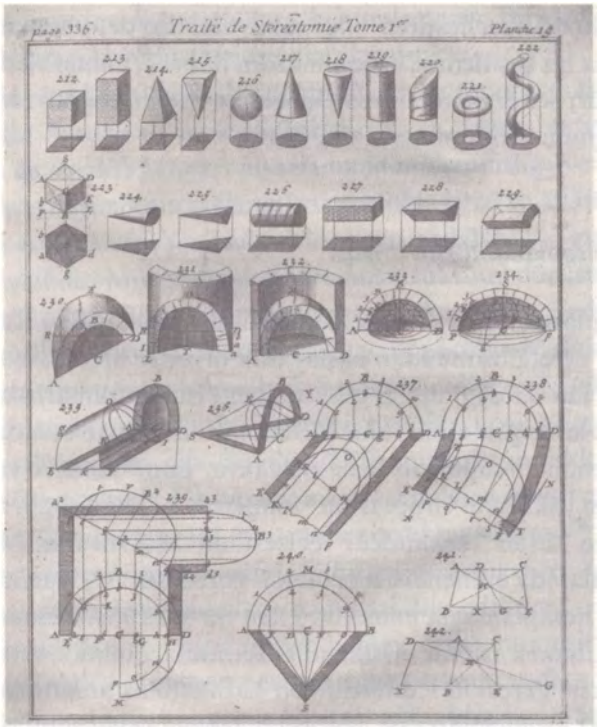
Kuşkusuz bu imkânın kullanımı her yerde aynı tempoyla mümkün olmayacaktır. Sözgelimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Mühendishane'si kitaplığında stereotomi kitaplarının bulunuşu ve 19. yüzyıl sonlarında bu bilginin "kat-ı ahcar" adıyla ülkeye transferi,[22] reel mimari üretimde bu geometrik imkândan yararlanılmasına yol açmaz. Türkiye'de taşçılık alanında hemen hiç uygulanmayacaktır. Teknik-yer bağı her yerde aynı tempoda çözülmüş sayılmaz.

Yapım teknikleriyse 19. yüzyıl ortalarından başlayarak belirli bir coğrafyaya bağımlı olmaktan uzaklaşır. Örneğin demirin inşaatta kullanımı İngiltere'den Batı Avrupa'ya ve oradan da adım adım tüm dünyaya yayılır. Ulusal ve coğrafi nitelemelere imkân vermeyecektir. Fakat teknik-biçim bağı en belirgin hatta devrimsel olarak tarihselci mimarlıkların tırmanışıyla kopacak ve bugüne dek tartışılacak bir arıza başlığı üretecektir. Neogrek ve Neogotik mimarlıklar özgün dönemlerindeki tekniklerle değil, 19. yüzyılın aktüel teknolojisiyle inşa edilmişlerdir. Türkiye'deki güncel klasik Osmanlı

[20] Amédée François Frézier, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois, pour la construction des voûtes et autres parties des bâtimens civils et militaires, ou traité de stéréotomie à l'usage de l'architecture*, 3 cilt, Paris, ilk baskı 1737-1739, ikinci düzeltilmiş ve genişletilmiş baskı 1754-1759. Kitap 1060 sayfalık hacmiyle neredeyse benzersizdir.

[21] Marta Salvatore, "Prodromes of Descriptive Geometry in the Traité de stéréotomie by Amédée François Frézier", *Nexus Network Journal*, C. 13, No. 3, 2011. https://web.archive.org/web/20180726024935/https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs00004-011-0086-0.pdf. Erişim: 15 Haziran 2023. Aynı yazarın kapsamlı kitabı: *La "stereotomia scientifica" in Amédée François Frézier: Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*, Firenze University Press, Floransa, 2012.

[22] Örneğin neredeyse stereotominin çağı kapanmışken şöyle bir kitap yayımlanmıştır: Ali Haydar, Âli Ziya, *Kat'-ı Ahcar*, TC Nafia Vekâleti, İstanbul, 1928.




*Görsel 12* Stereotomi (taş kesme bilgisi) mimarlığın matematikselleşmesinde önemli duraklardan biridir. Örnek: Amédée Frézier, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voûtes et autres parties des bâtimens civils & militaires, ou Traité de stéréotomie, à l'usage de l'architecture*, 1, Charles-Antoine Jombert, Paris, 1737, Cilt 1, planş 19.

cami mimarisi taklitleri de 16. yüzyıldaki değil, bugünkü tekniklerle yapılırlar. Örneğin ana kitle hemen daima betonarmedir, mermer aksamsa dijital teknolojiyle kesilir.

Yepyeni bir imkân doğmuştur. Fakat fırsatlar kadar arızalar da üretecektir. Öncelikle teknikler artık "vatansız"dır, ama mimarlık sadece kendisini var eden tekniklerin doğrudan bir çıktısı değildir. Sorun bu olağan saptamanın işaret ettiği aynı çelişkiden doğar. İki biçimde somutlaşır. Birincisi, teknoloji de durumlara, konumlara ve yerlere göre uyarlanır. Eldeki yerel imkânlar bu vatansızlaşmaya bir ölçüde direnir. Betonarme-

yi matematikselleştiren bilgi sabit olabilse de, uygulamada sonsuz bir çeşitlenme kaçınılmazdır. İkincisi, mimarlık daima tikeldir; her özgül toplumsal, ideolojik, teknik, coğrafi farklılık ve konum farklı mimarlıklar kurar.[23]

*Hesaplanabilirlik arızası*

Hesaplanabilirlik ve matematikselleşme mimarlıkta ilk gündeme geldiği zamandan başlayarak arızalar üretir. İlk arıza, yukarıda da değinildiği gibi, mühendisliğin mimarlıkta kopuşuyla doğar. Çok yalın bir anlatımla mimar tasarlayan, mühendis hesaplayan özne olacaktır. Buna yönelik yaygın yorum yaklaşımı Gropius'un "mimarlık mühendisliğin bittiği yerden başlar" şeklindeki vecizesinde dışa vurulur. Mimar bir anlamda mühendisi astı olarak görecektir. O, tasarlanmış olanı hesaplamayla mümkün kılan bir yardımcı eleman gibi düşünülmek istenir. Mühendis ise mimarı teknik ve matematiksel gerçeklere direnen –en hafifletilmiş anlatımla– bir ütopist ve –acımasız bir yorumla– fen alanında cahil olarak niteleyecektir. Dolayısıyla, mimar-mühendis kopuşu hiç de barışçı biçimde gerçekleşmiş sayılamaz. Bunun Türkiye'ye özgü biçimleri de vardır. Örneğin Erken Cumhuriyet döneminde Mühendis Mektebi'nden mezun olan mühendislerin piyasada mimarlık işleri alması mimarların yoğun tepkisiyle karşılaşır. Yasal engeller konulması talep edilir. Mimarların meslek örgütüne piyasada mimarlık yapan mühendisler alınmaz.[24] Yapı üretimi alanı onlara kapatılmak istenir. Hatta

[23] Bkz. Uğur Tanyeli, "Mimarlık Asla Evrensel Olmaz, Her Varedildiği Durumda Tikeldir, Partikülerdir. Her Özgül Durum İçin, Her Özgül Aktörler Birleşimi İçin, Her Zaman ve Durumda Yeniden Tarif Ederiz...", *Fabrika*, ed.: N. Aynalı, A. Paşaoğlu, İstanbul, 2012, s. 41-53.

[24] Örneğin şu mimarlar katoloğu çoğu pratikte mimarlık da yapan mühendislere hiç yer vermez: *Türk Yüksek Mimarlar Birliği: Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile Alakadar Mevzuat*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1940.

o sayede mimarlığın modern kurumlaşması Türkiye'de bu ısrarlı çabayla birlikte mümkün olacaktır.

Ne var ki aynı kopuşla bağlantılı olarak ortaya çıkan, ama burada Avrupa ile eşzamanlı belirmeyen başka bir verimli arıza da vardır: Mimari tasarlamada mühendisliğe ve matematiksel düşüncenin sağlamlığına özellikle 1920 ve 1930'larda gıpta edilecektir. Yeni mimarlık devrimi böyle bir gıptayla da ilişkilidir. Mühendislik doğrudan strüktürel dürüstlük ve işlevsel meselelerin ön plana alınışıyla karakterize edilir ve mimarlığın da aynı nitelikleri taşıması öngörülür. Mühendislik strüktürleri amaca yönelik doğrudanlığı apaçık örnekleyen işler olarak yüceltilir. Le Corbusier silolar, uçak ve gemiler, hangarlar, otolar gibi ürünleri "Bay mimarların dikkatine" diyerek yüceltir.[25] Rasyonalizmi en iyi onların temsil ettiğine inanır. Ginzburg uçaklar ve mühendislik yapılarını,[26] Bruno Taut gemileri örnek gösterir.[27] Hepsi de strüktürel ve tasarımsal dürüstlük modelleri olarak takdim edilirler.

Sorun şu ki sadece mühendislikte değil, mimarlıkta da hesaplamalı pratiklerin egemen oluşu erken modern dünya için tipik olan eski ayrımı giderek olanaksız kılar. Şu anda mimarlık yeniden ama eskisinden çok farklı olarak mühendislikle yeniden buluşma yaşamaktadır. Mühendis artık mimarın çizdiğini hesaplayarak mümkün kılan özne olarak tarif edilemez.

Dijital teknoloji biçimi tasarlamaktan tasarım sürecini tasarlamaya doğru evrilmektedir.[28] Bu değişim iki boyutta tasarlamanın yerine üç boyutta ve süreci tasarlama adının

[25] Le Corbusier, *Vers une architecture*, Les Editions G. Cres et Cie, Paris, yeni baskı 1924, s. 11-20, 65-80, 81-100, 1001-117.

[26] Bkz. dipnot 21. Yeni çevirisi içinde: Moisei Ginzburg, *Style and Epoch, Issues in Modern Architecture*, çev. John Nicholson, Ginzburg Design with Fontanka Publications, Londra, 2018, s. 153, görsel VIII, IX, X-XI.

[27] Bruno Taut, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Julius Hoffman Verlag, Stuttgart, 1929, s. 4.

[28] Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, 3. baskı 2020, s. 311-330 (Bölüm XV Biçimi Değil Süreci Tasarlamak).

da ifade ettiği gibi dört boyutta tasarlamaya geçiş anlamına geliyor. Kısaca özetlenirse ki bu bir zorlamadır, eskiden tasarı geometrinin plan-kesit-görünüş şeklinde sıralanan ve üçü de düzlemsel olarak yapılan tasarlama işi, giderek doğrudan üç boyutlu nesnenin tasarlanması imkânını verir.[29] Dört boyutta tasarlamaysa o nesnenin nasıl ayakta duracağının hatta tüm teknik içeriğinin aynı zamanda tasarlanmaya başlanmasıdır. Mühendislik tasarımı artık morfolojinin belirlenmesinin ardından gündeme gelmez. Parametrik tasarım kabaca budur.

Buradan son yılların yapay zekâ atılımlarına dek uzanan yolu izlemek kolay. Yapay zekâ parametre, beklenti ve imkânları direktif hâline getirip tasarımsal ve matematiksel sonucu onun belirlemesi şeklinde çalışır. Birkaç yıldır sadece mimarlık değil, sosyal bilimler için de geçerli bir araç olmuş gibi görünmektedir. Bu imkân hiç kuşkusuz popüler ortamlarda, hatta mimarlık çevrelerinde de, mimar ve mühendisin yapacağı işi yapan distopik "tehlikeli makine" imgesini üretmektedir. Söz konusu korkunun ne kadar gerçekçi olduğu meselesi burada tartışılmayacak. Fakat bilgisayarın insan emeğini ve zihinsel yetilerini tümden devre dışı bırakan bir makine olduğunu söylemek zordur. Gerçekçi olan, insan-makine bütünleşmesi olarak nitelenebilir bir *cyborg*laşmanın yaşandığı olgusudur. Historiyografik gözlükle bakıldığındaysa, makinenin ve genelde tüm teknik araçların binlerce yıldır insanın protezi olarak organik bünyesine eklemlendiği fark edilmelidir. En basit teknik araçlar bile insanın olağan fizyolojik yetileriyle yapamadığı işleri yapmasını sağlarlar; insana dışsal değil, onun ayrılmaz parçasıdırlar. Olsa olsa bir bıçak ya da tabanca ya da nükleer teknoloji kadar tehlikelidirler. Daima arıza çıkarırlar ama insandan bağımsız olarak değil, insanla birlikte...

[29] Bu konu üzerinde çok yazılmıştır. Bir başlangıç okuması için: Mario Carpo, *The Second Digital Turn: Design Beyond Intelligence*, The MIT Press, 2017, s. 40-55 "The Science of Form-Searching" bölümü.

Dolayısıyla yeni dijital imkânların yarattığı mühendislik-mimarlık bütünleşmesinin olağanlığı yapay zekâ adıyla yüceltilen düşünen mekanizma kadardır. Belki de bu olağanlığı kavramak için teknik yaratan insan biçimindeki tek taraflı çalışan zihinsel mekanizmayı unutmak gerekir. İnsan teknolojiyi, teknoloji de insanı yeniden imal eder. Eskiden olduğundan farklı kılar. Güncel mühendislik-mimarlık bütünleşmesi bunun yeni yeni farkına varılan çıktılarından yalnızca biridir. Anlamak için genelde teknoloji tarihi bir yana, yalnızca dijital teknolojinin özgül tarihini yazmak gerekir. Onun da bu kitapta özetlenmeyecek uzun bir tarihçesi var.[30]

Ne var ki bir değişim olgusunu historiyografik ve/veya kuramsal olarak kavramak yeterli değil; onu içselleştirmek ve onunla birlikte yaşamayı öğrenmek özel bir çaba göstermeyi gerektiriyor. Bu yeni birliktelik bağlamında çözüm bekleyen yeni arızaları teşhis etmek zor sayılmaz. Özellikle iki alanda somutlaşan arızayı fırsata dönüştürmek gerekiyor: İlki, çok farklı mesleki güzergâhlar çizmiş iki "iş"in, mimarlık ve mühendisliğin bütünleşmesinin nasıl olabileceğini, nasıl yürütülebileceğini öğrenmek... İkincisiyse, 18. yüzyıldan bu yana farklı akademik eğitim süreçlerinden geçmekte olan mimar ve mühendislere yeni öğretim güzergâhları çizmek...

İlginç olan şu ki mesleki pratik yapan mimar ve mühendisler bu birlikteliği zaten kavramaya başlamış görünürler. Konu artık çarpıcı olmaktan da çıktı. Daha dijital teknolojinin icadı öncesinde bile Nervi, Torroja, Frei Otto[31] gibi iki işi kendi

[30] Hızlı bir göz atma için kolay anlaşılır şu kitaba bkz. Andrew Goodhouse (ed.), *When is the Digital in Architecture?*, CCA ve Sternberg Press, 2017.

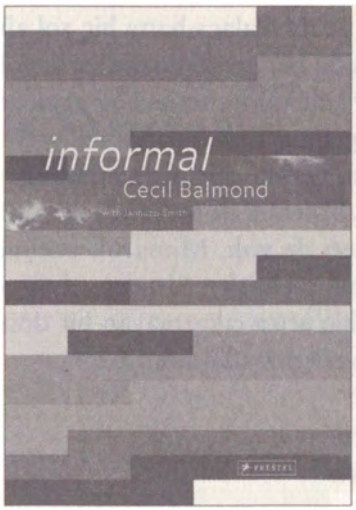
[31] Bu kişiler için ve onlar tarafından yazılmış sayısız kitap vardır. Örneğin bkz. Pier Luigi Nervi, *Aesthetics and Technology in Building*, Harvard University Press, 1965. Fernandez Ordonez ve Jose Antonio, *Eduardo Torroja Ingeniero / Eduardo Torroja Engineer*, Ediciones Pronaos, 1999. Eduardo Torroja Miret, *The Structures of Eduardo Torroja - An Autobiography of Engineering Accomplishment*, Centro de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Fomento, Madrit, 2000. Ludwig Glaeser, *Work of Frei Otto*, Museum of Modern Art, New York, 1972. Frei Otto ve Bodo Rasch, *Finding Form: Towards an Architecture of the Mi imal*, Axel Menges, Berlin, 1996.

kişiliklerinde bütünleştirenler vardı. Jorn Utzon daha 1957'de Sydney Opera Binası yarışmasını kazanışından başlayarak Ove Arup & Partner mühendislik firmasıyla birlikte çalıştı. Yapının yelkensi üst örtüsünün tasarımı ve uygulanması böyle mümkün oldu.[32] Fakat henüz dijital imkânların doğmadığı sırada, yarışma aşamasında rastlantısal olan eğrisel üst örtüyü uygulamada bir küre parçasından alınmış kesit parçalarıyla hesaplamak mümkün olacaktı. Artık böyle bir zorunluluk da yok. Dijital dönemdeyse pek çok yapı için mühendislik işinden ayrıştırılabilir bir mimari tasarım mümkün olmayacaktı. Örneğin mühendis Cecil Balmond, Ben van Berkel, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Alvaro Siza gibi mimarlarla birlikte çalışacaktı. Aynı şey Toyo Ito ile mühendislerin ortak çalışmaları için de söylenmelidir.[33] Sözgelimi Sendai Medyateği, Tokyo'da Mikimoto, Tod's binaları ve Londra'da Serpentine Pavyonu Ito kadar mühendislerin de işidir. Hiçbirinde mimari tasarım strüktürel tasarımdan özerkleşemez.

Yukarıda özetlenen arıza artık fırsata dönüşmüş gibidir. Meslek alanı onu içselleştirmiştir bile. Ama mimarlık ve strüktür mühendisliği öğretim alanlarında bütünleşme henüz akademik yaşamda pek az gündeme gelir. Eğitim evresinde mimarlar olsa olsa asgari düzeyde bir strüktürel tasarım bilgisiyle tanışır. Mühendislik öğretimindeyse mimari tasarım bilgisi hiç gündeme gelmez. O denli ki mühendisin tasarımın keyfiliğiyle, estetik kaygılarıyla, hesaba gelmez taraflarıyla "zehirlenmesi" engellenmeye bile çalışılır. Yaklaşım hâlâ mühendis Robert Mark'ın iş ararken karşılaştığı reddedici bakışa uzak düşmez. Sonradan Princeton Üniversitesi Mimarlık Okulu dekanlığını da yapacak Mark, gençliğinde iş aradığı mühendislik firmasından geri çevrilir. Asansör holünde

*The Utzon Library. Utzon and the New Tradition*, The Danish Architectural Press, tarih yok, s. 76-105.

[33] Akira Suzuki+Akira Imafuji, Workshop for Architecture and Urbanism, *Toyo Ito: The New "Real" in Architecture*, sergi kataloğu, Toyo Ito Exhibition Executive Committee, Tokyo, 2006 (Japonca ve İngilizce).




*Görsel 13* Cecil Balmond mühendislik-mimarlık kopuşunun yıkılmakta olduğu ve yeniden bütünleşmenin başladığı çağı açan figürlerden biridir. Etkili olmuş kitabı: Cecil Balmond, Jannuzzi Smith ile birlikte, *Informal*, Prestel, 2002.

beklerken iyiliksever bir mühendis kendisine şöyle bir red açıklaması yapar: "Genç adam bir mühendislik firmasına iş ararken asla kolunun altında sanat kitaplarıyla gelme."[34] Mark mimarlığın strüktürel tasarımdan ayrıştırılamazlığını fark eden ilk kişilerden biri olacak ve strüktür tarihi alanında önemli iki kitap yazacaktır.[35] Daha da önemli katkısıysa lisansüstü öğretim veren Princeton Üniversitesi Mimarlık ve Mühendislik Programı'nı kurması olur. Amaç bu ikisinin arakesiti üzerinde interdisipliner çalışmalar yapmaktır.

Yine de mimarlık-mühendislik ayrışması arızası üzerinde teori ve pratik bağlamında çok çalışılması gerekiyor. Her iki alanın öğretiminde yeni bütünleşme imkânlarının denenmesi için yapılacak çok şey var. Hiçbir yerde ama özellikle

[14] Robert Mark, *Experiments in Gothic Structure*, The MIT Press, 1982, s. viii.
[15] İlki yukarıdaki dipnotta. Diğeri: Robert Mark, *Light, Wind, and Structure: The Mystery of the Master Builders*, The MIT Press, 1990.

Türkiye'de bu yolda fazlaca hatta hiç yol alınmış sayılamaz. Fakat Japonya'da her yerden daha fazla yol alındığını iddia eden var.[36] Her halükârda, verimli bir arıza üreterek neredeyse üç yüzyıldır ayrışmış olan iki disiplini yeniden bütünleştirmenin, yeniden verimli bir arızaya dönüştürmenin tek bir güzergâhı yok. Sistemik de asistemik de olsa, arızaların nihai doğru çözümleri de yok. Mimarlık özelinde konuşulursa, arızalar sisteme içseldirler. Sistemin dinamiğidirler. Onlardan kurtulup hiç arıza çıkarmayan bir döneme ve garantili mimarlık kariyerlerine ulaşılamıyor.

[36] John Ochsendorf, "Architecture and Engineering Education", Guy Nordenson (ed.), *Structured Lineages: Learning from Japanese Structural Design*, MoMA, New York, 2019, s. 107-117.

# Asistemik Arızalar

## 1
## Anlam Kitliği

*Anlamın sanatçı/tasarımcı/mimar tarafından üretilebilirliği mitolojisi sanat ve mimarlığın unutulması zor inançlarından biridir. Böyle bakıldığında deneyimleyen öznenin rolü sadece ürün üzerinde zaten mevcut olanı okumak olarak nitelenebilir. Oysa metin okumada olduğu gibi estetik içerikli görsel ve mekânsal mesajı okumada da aktif olan okuyucu, deneyimleyici ve kullanıcıdır. Estetik ve mimari mesajı o üretir. Anlamsa üreticiyle alımlayıcı ara kesitinde oluşur ve denetlenemez, disipline edilemez. Daha açık bir ifadeyle, mesaj üreticisi kararlılıkla çabalasa bile deneyimleyen/okuyan özne daima "yanlış okur". Hatta doğru okumanın imkânı yoktur. Alımlayıcıyı edilgen, yani doğru yollara ve doğru anlamlara doğru yönlendirilebilir, dolayısıyla güdülenebilir diye nitelemekse ender olarak masum bir edimdir. Antidemokratik tüm siyasal görüşler bunu yapmayı hedeflerler. En geniş anlamda toplumu iyiye, güzele, doğruya yönlendirme, yanlış ve kötüye işaret etme ve sonuçta eğitme iddiaları geliştirirler. Bunun gerçek amacıysa, toplumu ve özneleri aslında potansiyel olarak sahip oldukları okuma, anlamlandırma, yorumlama iktidarından mahrum bırakmaktır. Söz konusu iktidar gaspı faşist ideolojiler ve Stalinist Sovyet toplumcu gerçekçiliğinde olduğu gibi tüm totalitarizmler için bizatihi politik bir programdır da... Siyasal ideolojilerle ittifak hâlinde olmadığındaysa yine bir iktidar gaspı talebidir ama bu kez sanatçının, tasarımcının, mimarın meslek ideolojisi içinde dile getirilen bir taleptir. Kuşkusuz ilkine oranla çok daha az zararlı ve tehlikelidir, fakat yine de antidemokratiktir.*

*Bu son bağlamda özellikle konutun modern dünyadaki anlamı tartışılmaya değer. Ev ile yuva arasındaki fark, Türkiye'de bu*

*terimlerle ifade edilmediği için gündelik kullanımda İngilizcedeki "house" ve "home" arasındaki radikal farka benzemediğinden ötürü, pek az gündeme gelir. Ev artık hemen her yerde özellikle 19. yüzyıldan itibaren sadece bir konut olmaktan çıkarılıp doğrudan çekirdek burjuva ailesine göndermede bulunan yuvaya dönüştürülerek bir tür süblimasyona, hatta kutsallaştırmaya tabi olmuştur. Türkiye'deyse geç 20. yüzyıldan bu yana aynı süreç yaşanmaktadır.*[1] *Fakat İngilizcedeki terminolojik ayrım Türkçede olmadığından farklı biçimde dile getirilir. Burada da güncel evin kişiselleşemeyen, benimsenemeyen, aileyle özdeşleşemeyen, kişileri ana kucağındaki gibi içeren sıcak bir mekân olmadığı savı çok yinelenir. Ev bir zamanlar sahip olduğu aile yuvası anlamını yitirmiştir. Apartman dairesi böyle bir tavırla çok suçlanmıştır ve suçlanır. Bu anlam yitiminin mimari bir sorun olduğu üzerinde çok konuşulmuşsa da, söz konusu tartışma bu bölümde yapılmayacak. Gerekçesi belli: Anlamını yitiren şey, evin hangi biçimde tasarlanırsa tasarlansın mimari bünyesi değil, ailenin ve bireyin konutla özdeşleşmesi denebilecek toplumsal stereotipin yıkılışıdır. Ama anlam yitimi kaygısı burada da duyulur. Vahim boyutlardadır ve söz konusu arızayla baş etmenin unutmaktan başka çözümü yoktur.*

Sanat ve mimarlık ürünlerini anlama imkânını neredeyse yitirdiğimiz bir çağda yaşıyoruz. Epey uzak bir geçmişte böyle bir sorun yoktu. O sorunu fark etmek için Rosario Assunto'nun çok önemsediğim ve sık alıntıladığım ifadesiyle "Ortaçağ objektivizminin karşısında modern sübjektivizm"den[2] söz etmek gerekir. Bunun anlamı şu: Modernöncesi dünyada sanat yapıtlarını anlamak kişiden kişiye değişmeyen, neredeyse sabitlenmiş bir değerlendirme ölçütleri ve konvansiyonlar

Türkiye'de modernleşme dönemi öncesinde ve içinde evin anlamının ne olduğu ve nasıl değiştiği üzerinde bir araştırma bilmiyorum. Dillerinde benzer bir terminolojik yapı bulunan Japonya için çok önemli şu çalışma var: Jordan Sand, *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Spacę and Bougeois Culture. 1880-1930*, Harvard University Asia Center, Cambridge ve Londra, 2003.
Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Verlag M. DuMont, Schauberg Köln, 1963, s. 22-23.



*Görsel 14* Anlamın sanat yapıtında içkin olduğu dönemin bildik örnekleri ikonalardır. Örnek: Emmanuel Lombardos, *Hodagetria Meryemi*, 17. yüzyıl Yunan ikonası (Benaki Yunan Uygarlığı Müzesi, Atina).

dizgesiyle mümkündü. Bir Gotik katedralde vitrayları veya heykelleri deneyimleyen özne, onların ne olduğunu içinde konumlandığı toplumsallıkta yaşayarak öğrenirdi. Öğrendikleri, ait olduğu o toplumda (yerde ve zaman aralığında) herkes ya da hemen herkes için ortak bir değerler ve anlamlar dünyası içinde tanımlıydı. Katedralin cephesindeki heykellerin kimlere ait olduklarını bilirdi. Onların neden saygın ve kutsal olduğu konusunda deneyimleyenin bir kuşkusu yoktu. Sanat bilgisi objektif bir yargılar seti oluşturuyordu. Kucağında bebek taşıyan bir kadının İsa ile Meryem'den başka bir ana-oğul olamayacağı, atı üzerinden bir ejderhayı mızraklayan adamınsa Aziz George olacağı kesin bir bilgiydi. O denli kesindi ki

onları betimleyen bir resmin hangi sanatçının elinden çıktığının da fazla önemi yoktu. Sanatsal işin anlamı ne onu imal eden için kişiseldi ne de yapıtı deneyimleyen için... Ortaçağ objektivizmi budur. Ortaçağ sanatçısının anonim oluşu da bununla ilişkilidir. Kavrayışın objektif oluşu, üreticinin kişiselleşmesine giden yolu tıkar.

Bunu Assunto'dan onyıllar önce Simmel –mimarlık özelinde olmasa da– fark etmişti. Levine'a göre "Simmel, modern düzeni insan sübjektivitesini daha önce görülmemiş düzeyde nesnelerin ve nesnelliğin taleplerinden özgürleştirmesiyle ilişkilendirir."[3]

*1*

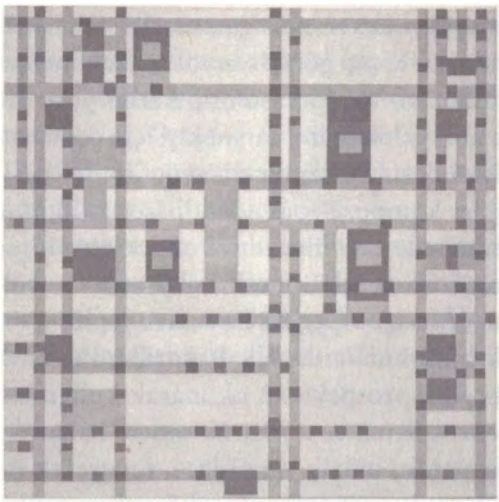
Modern sanat anlaşılabilirlik imkânını yitirmenin tanımladığı açmazın adıdır. Açmazdır, ama verimli bir açmazdır bu. Bir Kandinsky veya Picasso veya Pollock veya Bacon veya Léger resminin anlamı bir yana, ne idüğü bile kolay kolay kavranamaz. Anlamak değil, sadece tanımak için bile önceden bilgilenmek gerekir. Daha önce karşılaşmamışsak, Kandinsky'nin kaç numaralı resmiyle (çünkü onun resimleri ad değil numara taşır) yüz yüze olduğumuzu bilemeyiz. Picasso'nun yaptığı bir Kübist kadın resminin ya da Bacon'ın koltukta oturan bir cüppeli adam tablosunun neyi betimlediğini söyleyemeyiz. Daha da önemlisi, o resimleri anlamak adlarını ve/veya konularını bilmek demek değildir. Sanat yapıtında neyin tasvir edildiğini bilmek o yapıtın anlamını kavramak olmaz. Bir Mondrian tablosunun adından haberdar olmak, o tablonun neden öyle yapıldığını anlamak ve onun estetik içeriğini bilmek anlamına gelmez. Sözgelimi, onun 1943'te New York'a taşındıktan sonra tamamladığı "Broadway Boogie-Woogie" tablosunun Broadway'in temsili

Donald N. Levine, "Simmel as Educator: On Individuality and Modern Culture", *Theory, Culture and Society*, c. 8, 1991, s. 104.

olduğunu söylemek, resmin geometrik şemasına bakarak mümkün olmaz. Yapıtı görüp tanısak da anlamından o kadar habersiz olabiliriz ki, Picasso'nun kadın portresi yalnızca bakmakla anlayabileceğini sanan kişi için çocuksu bir karalamadır. Mondrian resmi bir dikaçılı çizgisel kesişmeler ve temel renkler kompozisyonundan ibarettir. İlkokul resim-iş ödevinden neredeyse farksızdır. Pollock resmi içsıkıcı veya canlı bir renk lekeleri bütünüdür olsa olsa.

O hâlde, Modern Çağ'da bir sanat yapıtını –en genelde bir estetik bildirimi– anlamak Baudrillard'ın yaklaşık olarak dediği gibi, prospektüsü okunarak kullanılan bir ilacı almaya benzer. Sanat ve mimarlık sadece bakarak, görerek, içinde yaşayarak, müzik ise sadece dinleyerek deneyimlenemez, anlamı kavranamaz. Çünkü anlam toplumsallıkta hazır bulunmaz, yapıt aracılığıyla üretilir, tasarlanır niteliktedir. Anlamı sanatçı üretir. Hatta sanatçının, mimarın anlamsal bir üretime girişmemesi de mümkündür. Sorun şu ki sanatçı kararlılıkla anlamsal bir konstrüksiyon yapmaya girişse de, sanatçının ürettiği anlamla, algılayıcının ürettiği anlam örtüşmez. Başka bir anlatımla, sanatçının, mimarın artık anlam üretme otoritesi yoktur. Elinde hazır anlamlar ve imgeler de yoktur. Ortaçağ'dakinin aksine, zaten mevcut anlamlara zaten mevcut imgeleri denk düşürerek çalışmaz. "Modern" işlemlerse sanatçı için de, algılayıcı için de tam aksine kişiseldir; sübjektiftir. Özneldir, çünkü öznelerin düşünsel bir etkinliğiyle ortaya konur.

Bu durumda sanatsal ve mimari işin anlamı ancak nesnesiyle birlikte tasarlayarak var edilir. Örneğin şöyle çalışılmaktadır: Önce mevcut bir sanatsal üretim güzergâhı belirlenir ve yeni iş ona yapılan bir muhalefetle ya da inkâr edimiyle anlam kazanır. Anlam o muhalefet içinde inşa edilir. Örneğin tüm natüralist Avrupa resim sanatında nesneleri tekil bir bakış noktasından görüldüğü biçimde betimlemek esassa, sanatçı bu tavra karşı çıkarak, başka bir bakışın mümkün olduğunu düşünebilir. Gerçek yaşamdaki gibi sürekli değişen bakış noktalarında devinen öznenin çoğul bakışlarıyla gördüklerini



*Görsel 15* Anlamın sanat yapıtında içkin olmadığı, düşünsel arkaplanı araştırılarak bireysel olarak üretildiği dönem için bir örnek: Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-1943 (MoMA, New York).

resmetmeyi deneyebilir. Böyle akıl yürütülünce, sözgelimi Kübist resmin anlamsal-düşünsel altyapısı inşa edilmiş olur. Bir Kübist resmi anlamaksa bu süreci tersine çalıştırarak mümkündür. Kabaca, neye, neden ve nasıl muhalefet edildiğini veya yapıtta neyin inkâr edildiğini sorgulamaktır onu anlamak. Kandinsky'nin nonfigüratif resimleri, örneğin, yüzyıllardır tanınabilir nesnelerin resmini yapmakla meşgul resim sanatına hiçbir reel-nesnel göndermesi olmayan bir resmetme anlayışı önerir. Kandinsky resmi hiçbir şeyin resmidir artık; sadece iki boyutlu bir düzlem üzerindeki bir salt resimsel kompozisyondur. O nedenle, adı yerine numarası vardır. Demek ki sanatçı tümüyle sübjektif bir tercih ve akıl yürütme yapar. En azından neye ve nasıl muhalefet edeceğine kişisel olarak karar verir. Modern sübjektivizm budur.

Yapıtı deneyimleyen de başka bir sübjektivizm içinde çalışır. Önce sanatçının sübjektif kararını "okur, anlar", bazense okuyamaz ve anlayamaz. Fakat bunun ardından o yapıtı bu

kez de kendi sübjektivizmiyle yorumlar. Onu beğenebilir, nefret edebilir. Mutluluk verici ya da depresif bulabilir. Bu anlam katmanında deneyimleyen özne düpedüz keyfî kararlar verebilir. Demek ki yapıtı anlamak önce sanatçının sübjektivizmini objektif olarak kavramakla başlar ve tabii ki iş kavrayışın beğeni katmanına gelince, bu kez de yine sübjektif davranılır. Birinin beğendiğini başkaları beğenmeyebilir. Hatta sanatçının öngördüğü muhalefete katılmamak da mümkündür. Bu, yapıtı deneyimleyen öznenin kendi kişisel kararıdır. Ya da aslında onun ileri sürüdüğü muhalefet güzergâhının dışındaki başka gerekçe ve güdülerle çalışmış olduğu yargısına da varabilir. Sanatçıyı yanlış çıkarabilir.

Özetle, modernite, sanatı anlama ve anlamlandırma işinin çok zor olduğu bir dünya-tarihsel durumdur. Mimarlıkta da aynen böyle olur. Her önemli modern veya güncel mimarlık ürününde önce historiyografik bir teşhis koyularak işe başlanır ve o teşhiste belirlenen duruma/yönelime/yaklaşıma muhalefet edilerek tasarlanır. Herkesin yüzlerce yıldır dik açılı biçimlerle tasarladığı bir sırada 1950'lerde Fredrick Kiesler, bunun bir zorunluluk olmadığını söyleyerek, biyomorfik bir eğriselliğin mimarisini önerir. Adolf Loos daha 1900'lerin başında bezemesiz cephe tahayyül edemeyen anadamar mimarlığa karşı çıkıp yalın kutuların kitlesel estetiğini arar. Tüm yapıların doğrudan zemine oturmasının kural olduğu bir Avrupa ortamında Le Corbusier, daha 1920'lerde zeminden pilotilerle koparılmış bir mimarlığı savunur. Tarihsel biçimleri ve mimarlıkları güncel üretimde kullanmanın lanetlendiği sırada, Postmodernistler "neden olmasın" diyerek muhalefet eder ve aksi yönde tasarlarlar. Hepsinin de anlamını kavramak, yaptıkları muhalefeti kavramakla olur. Yapıtın üzerinde okunaklı değildir bu muhalefet; ancak dile getirildikten, yazıldıktan, ilan edildikten sonra, o doğrultuda tasarlanmış yapıtla çapraz okuması yapılarak anlam kazanır. Kendiliğinden anlamlılık çağı kapanalı çok oldu.

Kısaca hisse, modern dünyada aslolan muhalefettir.



*Görsel 16* Çağdaş dünyada mimarlık ürününü anlamlandırma imkânları sadece mimarlar için değil, toplum genelinde de neredeyse sınırsızdır. Le Corbusier'nin Schwob Villası (1916, La Chaux-de-Fonds) aynı adlı kişi için yapılacak ama yadırgatıcı özellikleri nedeniyle "Maison Turque" (Türk evi) gibi popüler bir ad edinecektir.

Siyasette de, sanatta da, mimarlıkta da... Ortamı belirleyici ve güdüleyici gücü olanlar, yani iktidarlar, radikal bir karşı çıkışla eleştirilerek ve mevcut olan tartışmaya açılarak düşünülür. Anlamlı yeni işler böyle ortaya konur. Estetik içerikli tüm üretimlere anlamını veren, zaten onay derlemiş olanın, çoğunluğun beğenisine uygun olanın dışındakilere işaret etmektir. Başka bir dünyanın mümkün olduğunu göstermektir sanatsal ve mimari ürünü anlamlı kılan. O nedenle, iktidarların kuyruğuna takılarak tasarlamak daha işe başlarken kayda değmez ve düpedüz anlamsız mimari ve/veya sanatsal işler yapmayı garantilemektir. Sanatta, mimarlıkta, nesnelerde, eylemlerde, düşüncelerde bundan daha derin, yüce, gizil ve gizli anlamlar arayanlar en az iki yüzyıldır hep var. Onlar daima olduğu gibi bugün de hüsrana uğrayacaklardır. Anlam ve estetik içerik ortamda hazır bulunmaz; tasarlanır ve imal edilir. Ortama uyum göstererek değil, huysuzluk ederek...

Ne var ki anlam meselesi sadece bu söylediklerimle açıklanmış olmuyor. Buraya kadar anlatılanlar anlamın amaçlı ve

bilinçli inşası diye özetlenebilir. Onun ötesinde aşağıda tartışılacak diğer meseleyse anlamın spontane, amaçlanmaksızın, "katıksız" bir toplumsallık içinde üretilişi.

## 2

Bugün Viyana'nın en önemli mimarlık ürünlerinden biri sayılan Goldmann & Salatsch ticari yapısı 1909 yılında açıldığında Avusturya-Macaristan veliahtının Hofburg Sarayı'na girip çıkmak için kullandığı kapıyı değiştirdiği söylenir. Bu bezemesiz, eşboyutlu pencere düzenine sahip yapıyı sayısız Viyanalı gibi veliaht da o denli itici bulmuştur ki görmeye tahammül edemez. Yapı Birinci Dünya Savaşı öncesindeki birkaç yılda ulusal bir sansasyon nesnesi olup çıkmıştır. Ama bugün aynı yapının adı bile artık Looshaus olmuştur ve uluslararası bir öneme sahiptir. Üzerinde geniş bir yayın birikimi vardır[4] ve hâlâ yeni biçimlerde yorumlanır durur.

Aynı Loos'un sonraki yıllarda tasarladığı evler için Beatriz Colomina önemli bir makale kaleme alır ve onun konut iç mekân tasarımlarını "*voyeurism*" (röntgencilik) mimarisi diye niteler.[5] Ne var ki üşenmeyip Loos'un yazdıklarında röntgencilikten ve onun ürettiği mimari imkânlardan söz eden ifadeler arayanlar düş kırıklığı yaşarlar. Loos herhalde bir röntgenci değildi ve tasarladığı mekânlar da röntgenleme fırsatları vermeye çalışmıyordu. O hâlde Loos'un mimarlığı hakkında konuşanlar, sözgelimi Colomina yanılıyor mı? Mimarın aklından bile geçmeyenleri ona söyleterek yalan mı söylüyor? Ya da Avusturya-Macaristan veliahtı mimarlıktan habersiz ve eğitimsiz olduğu için onun yolunu değiştirmesine

Bu yayınlar için hızlı bir göz atma imkânı şu kitapta var: Christopher Long, *The Looshaus*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 2011.
Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*, MIT Press, Cambridge Mass. ve Londra, 1996, s. 233 vd. "Interior" bölümü.

yol açan Looshaus'a ilişkin kaygılarına gülüp geçmek mi gerekir? Hayır, o veliahtı da ciddiye almak zorundayız.

Fakat asıl soru şu: Looshaus üzerinde ortaya çıkan bu tartışmaları, anlamlandırma ve yorumlamaları Loos mu yarattı, yoksa Loos'un işi dolayımıyla başka özneler mi? Kuşkusuz ikincisi oldu. Loos öleli neredeyse 90 yıl oldu ve hâlâ da böyle yorum ve anlam üretimleri devam ediyor. Loos'un bu üretimdeki rolü olsa olsa tetikleyicilikle sınırlı. Onun işi sayesinde düşünüyoruz, fakat onun düşündüğü gibi düşünmek ve onun tasarımlarına onun yaptığı açıklamalara katılarak düşünmemiz gerekmiyor. Loos kendi binası hakkında ne gibi açıklama ve anlamlandırma denemeleri yapmış olursa olsun, aynı yapıdan nefret eden erken 20. yüzyılın endişeli muhafazakâr Viyanalıların düşündüklerini de aynı ciddiyette buluyor, önemsiyoruz. Mimarlık ürününü anlamlandırmak için onların kaygıları ve akıl yürütmeleri Loos'unkilerden daha az ciddiye alınabilir değil. Özetle anlam üretim tekeli mimarın elinde değil. Herkes onun kadar hatta daha fazla konuşkan olma fırsatını kullanabiliyor. Kümülatif olaraksa mimarın yazıp söyledikleri diğer öznelerinkine oranla çok küçük bir toplam oluşturuyor.

Mimarlıkta anlam konusunun en azından 20. yüzyılın başından beri tam da bu yukarıdaki sorularda dile getirildiği gibi çelişkili durumlar yarattığını göstermeye çabalıyorum. Öncelikle, modern kamunun, burjuva kamusallığının icadının öncesinde ve sonrasında –fazlasıyla yalın ifade edilirse– iki anlamlandırma formunun söz konusu olduğunu söyleyeceğim. İkinci form olan modern kamusallık, bireyin ortaya çıktığı noktada belirir. İlki, yani geleneksel kamusallığın mimari anlam dünyası içinse uzun uzun konuşmayacağım. Çok farklıydı ve bugün o bir mimarlık tarihi uzmanlığı konusu. Örneğin 16. yüzyılın Edirnelilerinin Selimiye'yi nasıl anlamlandırdıkları bizi artık sadece historiyografik bir analizde ilgilendirir. Çoğu zaman onları bilme şansımız bile yoktur, çünkü modern kamusallık öncesinde kişiler çoğu zaman suskundur. Oysa

modern kamusallığın öznesi olan birey[6] kendisini düpedüz *manifester* eylemleri ve görüşleri ile topluma duyuran başka bir toplumsal varlıktır. İletişim araçlarını sürekli kullanır: Gazetelerde görüşlerini açıklar, mülakatlar verir, metinler kaleme alır, web ortamında bunları dışavurur. Onları kitaplarda, süreli yayınlarda, konferanslarda, sosyal medyada ilan eder durur. Birey tanımı gereği olarak budur. Eski geleneksel kamusallık dünyasında bu imkânlar bazen hiç yoktu, bazense çok dardı. Hele matbaa öncesinde çok daha azdı. Fark, az konuşan ve çok konuşan ve konuştuklarından haberdar olunan öznelerin dünyaları arasındaki farktır. Ve bu fark niceliksel değil, niteliğe ilişkindir; çok da önemlidir.

Mimarlıkta anlam üretimi tam da bu farklılık üzerinden açıklanabilir. Böyle bir açıklama anlam üretimi konusundaki sınırlılıkları da aydınlatmaya yönelik bir deneme olacak. Bölümün ilk kesiminde yazdıklarım, geleneksel kamusallık dünyasında bir mimarlık ürününün anlamının toplumsallık içinde kodlanmış olduğuna ilişkindi. Hatta o zamanlar sanatsal anlamın objektivitesinden söz edilebilirdi. Modern burjuva kamusallığı aksi doğrultuda ve öznellik eksenli olarak kuruluyor.

O zaman daha yaşamsal olan soru şu olmalı: Madem ki anlam üretimi mimarın tekelinde değil, mimarlar kendi görüşlerini ve siyasal iktidarlar da kendi mimari dayatmalarını boşuna mı ortaya koyarlar? Kuşkusuz bu boşa çabalamak değildir. Ne var ki öznelerin mimari ukalalığı ile siyasal iktidarların ideolojik ukalalığını farklı yorumlamak gerekir. Örneğin Turgut Cansever'in tarihselciliğiyle bugünkü siyasal iktidarın tarihselciliğini aynı biçimde mi yorumlamak gerekir? Hiç tereddütsüz bu soruya "hayır" yanıtı verilmelidir. Açıklamasıysa fazlasıyla yalın: Tasarımcının anlam üretme uğraşı, aynı imkânı kullananlar tarafından yapılanlardan sadece biridir. Demokratik bir haktır. Ona ister katılır isterse katılmayız. Oysa, siyasal iktidarın mimari anlam dayatma-

"Birey" kavramı Simmel'den başlayarak tartışılmıştır: Georg Simmel, *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, çeviren ve giriş: Donald N. Levine, Chicago University Press, 1972.

ları antidemokratik bir tahakküm aracıdır. Tasarımcınınki bir öneriyken siyasal iktidarınki bir zorlamadır. Bize nasıl yaşamamız, nasıl tasarlamamız, nasıl düşünmemiz, neyi beğenip neyi beğenmeyeceğimiz buyrulmaktadır. Tasarımcının önerisiyse tam aksine başka başka düşünme ve tasarlama yollarının varlığına yalnızca işaret eden bir imkândır. İktidarın organik bileşeni olanların mimari görüşleri öznelerin potansiyel düşünme imkânlarını tahrip eder, çünkü her siyasal mimari dayatma zorbalık yapmak anlamına gelir. İktidarda olmayanlarsa ancak tam aksine muktedirdir, çünkü onlar sadece önerir, ama zorlayamazlar. Olsa olsa görüşlerini toplumsal bir zeminde paylaşma imkânı bulduklarında, aynı görüşleri paylaşanlarla sınırlı bir kamuoyu yaratabileceklerdir. Sorun şu ki antidemokratik iktidarlar o kamuoyu yaratma girişimlerini ortadan kaldırmak için çabalarlar. Onun için Hitler kendi mimarlık fikirlerini anlatmaya çok hevesliydi. Sanat ve mimarlıkta doğru yolların ve anlamlı girişimlerin neler olduğunu sürekli biçimde dışavuran bir propaganda makinesi o sayede çalışabildi.[7] Dolayısıyla böylesi iktidarlar öznelerin anlamlandırma haklarını ellerinden almayı büyük oranda başarabilirler de.

Siyasal ortam özgürlükçüyse, bugün mimarın/tasarımcının önerdiğini ortaya koymak için etkili olabilmesi ancak sansasyonel davranmasıyla mümkündür. Önerdikleri ortamda zaten mevcut olanlardan radikal biçimde farklıysa, başka düşünme, başka anlamlandırma şansları var ediyorsa işe yarar. Loos'un yarattığı sansasyon böyledir. Bütün önemli modern mimarlık önerileri ve tasarımları da böyledir. Şaşırtırlar. Anlam dünyamıza yaptıkları yıkıcı etki bizi hâlâ düşündürtür. Loos'un yazdıkları ve yaptıkları, üzerlerinden yüzyılı aşkın süre geçtikten sonra bile hâlâ ortama atılmış anlamlı birer tokattır. Özetle, sansasyon bizatihi anlamlıdır.

İktidarların önerdikleriyse başka düşünme imkânlarının

Bkz. Robert R. Taylor, *The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, The University of California Press, Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1974.

önünü kesmeye yöneliktir. Onlara olsa olsa direnilir. Onlar direnildiğinde ufuk açar. Hatta başka bir yerde yıllar önce yazdığım gibi,[8] asıl onun söylediklerini ciddiye almamak ufuk açar. İktidarın anlamlar tarif etme çabalarına gösterilecek en olumlu tepki, dediklerini hiçe sayarak, gülüp geçerek olur. Mizah tam da burada işe yarar. Mimarlıkta da, siyasette de...

*3*

Sanat ve mimarlıkta anlamın imal edilir ve diğerleri tarafından da "okunur", kavranır bir şey olduğu fikri yerine, tüm öznelerin anlam üreticisi olduğu fikri, kaçınılmaz olarak birey, bireysellik ve bireyselcilik meselelerini tartışmayı gerektirir. Bu alanda özellikle politik ve siyasal bağlamda güncel liberalizm-komüniteryanizm karşıtlaşmasına değinmek gerekir. Konu 18. yüzyıldan başlayarak tartışılmıştır, ama 1980 ve 90'lardan beri yeni bir ivmeyle ele alınmaktadır.[9] Fakat burada böyle bir tartışmaya girişilmeyecek. O bakış, konunun sıklıkla ekonomik liberalizm ve ona yönelik itirazlar bağlamında ele alınmasını zorunlu kılar. Oysa burada tartışılan bireyselcilik bireysel ekonomik çıkarın ön plana alınmasıyla hemen hiç ilişkili değil. Hatta buradaki tartışma bireysel mi, yoksa toplumsal çıkarın mı öncelikli olduğu kutupsallığını da içermiyor. Konu, doğrudan doğruya estetik ve/veya mimari mesajın üretim ve alımlanmasına ilişkin.

Sanat ve mimarlıkta bireysellik modern dünyada iki doğrultuda ilerleyen bir süreçtir. Hem sanatsal ve/veya mimari ürünü tasarlayan, imal eden bireyselleşir, hem de onu "okuyan", anlamlandıran tüm toplumsal özneler. Oscar Wilde bunu şöyle anlatır: "Sanat bireyselciliktir ve bireyselcilik bozu-

Uğur Tanyeli, *Binalar Konuşunca Mimarlık Susar*, İstanbul SMD, İstanbul, 2007, özellikle s. 34.

Bir özetleme için: Lewis P. Hinchman, "The Idea of Individuality: Origins, Meaning, and Political Significance", *The Journal of Politics*, 52 / 3, Ağustos 1990, s. 759-781.

cu ve çözücü bir güçtür. Devasa önemi bundadır. Çünkü onun aradığı şey, tip monotonluğunu, gelenek köleliğini, alışkanlık tiranlığını ve insanı bir makine düzeyine indirgeme olasılığını tahrip etmektir."[10] Antidemokratik yönelimli tüm iktidarlar o nedenle bireyselliği, bireyselciliği ve bireyselleşmeyi lanetlerler. Dolayısıyla öznelere anlam empoze etmeye çalışırlar.

*4*

Merak yetisinin sınırlılığı ve/veya yokluğu da yine sübjektivite ve bireyselcilikle birlikte düşünülmesi gereken bir durum. Bireyselleşmeyen özne toplumsal-kültürel bağlayıcılardan, kalıp yargılardan, alışkanlıklardan sıyrılamaz. Dolayısıyla birey-öncesi geleneksel dünya bilinebilirlerin zaten bilinmekte olduğu özgüvenine sahiptir. Merak etmek için önce o anda bilinmekte olanların dışında bilinmeye değer, ama henüz yorumlanmamış, anlaşılmamış olguların bulunduğunu kişisel olarak fark edebilecek "arıza" kişilikler ortaya çıkmalıdır. Bunun sadece kapitalist kişisel çıkar kavramının doğuşuyla ilişkili olduğu kuşkusuz iddia edilemez. Fakat yine de bireyin tarihi kapitalist üretim ilişkilerinden bağımsız değildir. Kişisel çıkarın bireyselleşmesi merak etme ediminden koparılamaz. Maksimum kişisel yarar sağlamak için yeni ekonomik imkânların merak edilerek aranması gerekir. Örneğin yaygın biçimde bilindiği gibi, erken coğrafi keşifleri var eden ivme mutlak merakın ürünü olmaktan çok, ekonomik arayışların sonucuydu Uzak coğrafyalarda ekonomik çıkar peşinde koşanlar oraları merak etmelerini düpedüz kapitalist güdülere borçluydular.

Türkiye yeni bir durumla, konumla, düşünceyle veya nesneyle her karşılaşmanın düpedüz kayıtsızlıkla geçiştirildiği, en iyi ihtimalle "*cool*" tepkiler gördüğü bir ortam sayılmalıdır. Paradoksal olarak, bu toplumda sık sık şaşırma hâlleri gö-

[10] Bu alıntı için: https://web.archive.org/web/20130914032335/http://flag.blackened.net/revolt/hist_texts/wilde_soul.html

rüldüğü de olur, hatta bunlar irkilme boyutuna bile varabilir ama o şaşırmalar kolay giderilir. Şaşırtana karşı hızla onu hiçleştiren bir aşağılama yöneltilir. Şaşırtan nesne veya görüş saçmadır; şaşırtan kişi saçmalıyordur. Şaşırtan davranış örneğin yanlıştır, gayriahlakidir, sansasyon amaçlıdır, en hafifi yararsızdır. Çok çok iltifatkâr konuşulacaksa, şaşırtan özne "ezber bozuyor"dur. Fakat genelde, şaşırtıcı etmen ne kadar çarpıcıysa, görmezden gelinmesi ve zihinlerden tasfiye edilmesi o kadar kolay olur. Oysa şaşırmak en başta sözü edilen anlam ve yorum iktidarını öznenin kendisinin kullanmaya başlaması demektir. Sadece anlayamama ve yorumlayamama açmazını üretmesi bile, yeni karşılaştığı durum/olgu/görüş karşısında çaresiz kaldığını fark etmesi bile öznenin düşünmeye başladığına işaret eder.

Türkiye'de merak duygusu, aslında merak edilecek bir belirsizliğin olmadığı konulara yönelir. Örneğin alelade bir trafik kazasını merak edenler bir otoyolu saatlerce tıkayabilir. Arka arkaya beş arabanın çarpışması merak uyandırır. Hatta "ne meraklı milletiz" diye saptamalar yapılır. Fakat aynı merak duygusunun sözgelimi Almanya'da veya ABD'de neden yol tıkatmadığı merak edilmez.

Bitimsizce "yeni" üretimi yapılan ve "yeni"yle, daha önce görülmemiş veya bilinmeyenlerle sürekli yüz yüze gelinen bir çağda meraksızlığın çok güçlü bir sabitlenme iradesi ürettiği aşikâr. Her yeni, her değişim, her bilinmeyen, hiçbir şey yapmasa bile, hiç değilse huzur bozar. O güne kadarki olağan gidiş doğrultusunda bir tereddüt yaratır, onun geçerliliğini kuşkulu kılar. O zamana kadar öğrenilmiş, doğru bilinmiş olanlar üzerinde bir yara açar. Ne var ki Türkiye'de pek açmaz. "Yeniler" önce aşağılanır ve önemsizleştirilirler. Gündelik yaşamda giderek kaçınılmaz biçimde içselleştirildikleri zaman ise yeni olduklarının inkârına yönelinir. O bilgi, davranış, nesne, fikir vs. zaten bizim kültürümüzde hep vardır, yeni değildir ki. Bu sayede her yeninin içi boşaltılır. Bu içeriksizleştirme güzergâhında ilerlemek şunu yapar: Merak etmeye gerek kalmaz. Yaşama yeni katılan hemen her şey zaten bilinenlerden

ibaretse, onun üzerinde düşünmeye gerek yoktur. Soru sorma ihtiyacı duyulmaz. O zaten hep vardı. Nesini sorgulayalım ki? Bu, kişinin anlamlandırma iktidarından feragat etmesi demektir.

Yeni olan her şeyin zaten bilinegelenlerin olsa olsa yeni bir formundan ibaret olduğu inancı Türkiye'de yaygındır. Böyle bir görüşte olanlara bir yemeği daha önce hiç yemediklerini kanıtlamak neredeyse mümkün değildir. Sözgelimi, krem karamel bir tür muhallebidir. Gulaş, tas kebabından başka bir şey sayılamaz. Risotto veya paella pilavdır. Jambon pastırmadır. Gastronomi dünyasında bir bilinmeyenle hiç karşılaşmaksızın pekâlâ da yaşanabilir. Bunun dünyayı nüanssız görmek anlamına geldiği açık. Ayrıntıları göremeyecek kadar uzaktan bakınca her şey birbirine benzer olur çıkar. Böyle uzaktan bakmaksa, yeninin yarattığı travmalardan kaçınmayı sağlar. Fakat sorun şu: "Hepsi aynı, ben bunların hepsini zaten daha önce yedim" deyince, yeni tadlar aramak da gereksiz hâle gelir. Dünyanın en zengin beslenme rejiminde yaşandığına emin olur, ama bir avuç yemek tarifiyle idare edilebilir.

Bu sayede kuşkusuz huzur içinde yaşanabilir. Ne var ki travmalardan kaçınmayı mümkün kılan o nüanssızlık zihinsel bir atalet de üretir. Prospektif ve retrospektif olarak işlev gören bir atalettir bu. Prospektif olarak geleceği tıkar, çünkü eskiden beri bilinen bir şeyin ileride neler getireceği diye bir mesele olamaz. Hep bilinegelenler hep bilinegeldiği gibi sonuç üreteceklerine göre, gelecek üzerine düşünmek için bir araç olarak kullanılamazlar. "Acaba onlar neyi değiştirebilirler ve biz neyi değiştirmeliyiz" şeklinde bir sorunun anlamı kalmaz. Bugünü geleceğe bağlamak için bir projeksiyon yapılamaz, gelecek üzerine düşünülemez. Ne ütopik bir iyimserlik ne de distopik bir kötümserlik şansı vardır. Böyle bir meraksızlık rejiminde yeni bir icat da mümkün olmaz. Orada olsa olsa icatlara maruz kalınır.

Aynı zihinsel ataletin retrospektif olarak çalışmasıysa, bugünü geçmişe bağlayan bağları inşa etmeyi olanaksız kılar. Tarih yazılamaz olur; bugün tarihsel bir perspektifle kavranamaz hâle gelir. Sözgelimi, "Osmanlı 16. yüzyılda da tabii ki rasyonel düşünüyordu" denince, "Osmanlı rasyo-

nalizminin üretim süreci" diye bir araştırma başlığı ortaya çıkamaz. Rasyonalizmin Osmanlı/Türk üretim rotaları ve değişimi tartışılamaz. Daha kötüsü, böyle konuşmaya girişilince, "rasyonalite nedir, rasyonalist düşünce nasıl olur, mimari rasyonalizmin anlamı, rasyonalizmin açmazları var mıdır" gibi yaşamsal sorular sorulamaz. Bunun anlamı şu: Tam da rasyonalizmi öz malımız sandığımız o anda, aslında rasyonalite üretmediğimizi, rasyonalizme alabildiğine uzak olduğumuzu kanıtlamış oluruz.

Türkiye'de mimarlık tarihçiliği bu retrospektif rasyonalistleştirmenin en yaygın olduğu alandır. Besbelli ki Kanuni'nin de, Kılıç Ali Paşa'nın da, Baki'nin de rasyonel düşündüğüne inanan kişi kendisini onlardan farklı düşünmek zorunda bırakan değişimlerin bilgisini ve bilincini üretemez. Ne onların nasıl düşündüğünü ne de kendisinin çağdaş bir insan olarak hangi düşünme imkânlarına sahip olduğunu merak eder.

Demek ki merak şaşırmakla ve şaşırma bağımlısı olmakla mümkündür. Bildiğinden kuşkusu olmayanlar merak etmezler. Böyle bir epistemik rejimde yaşayanlar merak değil, anlam arayışı üretirler. Yaşamın yaşamaktan başka bir anlamı olmadığına bir türlü ikna olamazlar. Bilgiyi ve bilmeyi sorunsallaştıracak yerde, yaşamı sorunsallaştırırlar. Her şeyi bilenlerin yaşamı bomboş olduğu için, o boşluğu dolduracak bir anlama ihtiyaçları vardır. Bunun tersi de doğru: Anlam üretimi her şeyi bilme duygusunun üretiminden başka bir şey değildir. Dolayısıyla, merak ve anlam arayışı uzlaşmaz çelişki tanımlayan iki insani hâl olduklarından birbirlerini tasfiye ederler. Merak, bilmediklerini fark etmekle ve öğrenmekle, bilinegelenleri sorgulamakla, bilinmeyenlerin bir gün gelip bilinir kılınabileceğine yönelik iyimser inançla yaşamı sımsıkı doldurduğunda, anlam arayışını da zeminsiz bırakır. "Acaba nasıl" diye sormak o kadar geniş bir sorgulama alanının kapısını açar ki sonlu ve sabit sayıda bilinenin anlamının ne olduğunu sormaya fırsat kalmaz. Anlamsız, çünkü bilinmeyenlerle dolu, ama öğrenmeye, keşfe ve icada açık bir dünyada yaşamanın keyfini sürmeye ancak o zaman başlanabilir.

## 2
## Çatışma ve Rol Çatışması

*Beşiktaş Meydanı'nda refüjün biraz genişlediği bir noktada yere bağdaş kurmuş hırpani bir adam. Saçı başı dağınık, üstünde neredeyse gökkuşağı renginde bir pantolon, önünde sandviç yaptığı iki tencere kapağı var ve onu bir kısa trampet sopasıyla çalarak doğaçlama müzik yapıyor. Üstelik elindeki enstrümanın olanaklarıyla kıyaslanırsa dikkate değer ölçüde iyi de yapıyor bu işi. Durup dinlenebilecek kadar iyi... Etrafında olup bitenden tümüyle habersiz derin bir odaklanmışlık içinde görünüyor. Bir tür mutlak dışa kapanma hâlinde olduğunu kestirmek zor değil. Biraz ileriye de önüne yere bir bez parçası sermiş; belli ki dileniyor. Ne var ki bu başarısız bir dilencilik. Yere serdiği bez boş. Orada gözlemlediğim süre boyunca İstanbul'un en kalabalık noktalarından birinde konumlandığı hâlde, yaya geçidini kullanan yüzlerce kişi ondan habersiz kalmayı sürdürüyor. Kimse bu ilginç müziği üreten adamı dinlemek bir yana, o tarafa bakmadığı gibi, para da vermiyor.*

*Biraz sonra Taksim'den Dolapdere'ye inen yokuşun alt başındaki trafik ışıklarında başka bir dilenciye rastlıyorum. O, "gerçek" bir dilenci. Benim çocukluk ve gençliğimde var olmayan ama artık genelleşmiş yeni bir dilenme prosedürü çerçevesinde ellerini göğsünün önünde bedenine yapıştırarak çaprazlamış, acıklı ama gür bir sesle "Allah rızası için, hayırlı cumalar" ifadeleriyle ışıkta bekleyen arabalardakilerden para istiyor. Sadece iki dakika kadar bekleme yapılan ışık arasında üç arabadan hayırdualarıyla para almayı beceriyor. Aynı dilenme prosedürü içinde her gün altı saat, haftada beş gün "çalışsa" bu tempoyla reel bir işte istihdam edilmekten daha fazla "kazanabileceğini" kestiriyorum.*

*Bu iki örnekten dilenme politikaları ve Türkiye'deki metropoliten acıma ve sadaka verme pratikleri bağlamında neler öğrenebiliriz? Giderek şunu da sorabiliriz: Anonim düzeyde, yani tanışmayanlar arasında gerçekleşen insanlararası ilişkilerde her birimizi birbirine bağlayan empati kurma alışkanlıkları hakkında bu örnekler ne söylüyor? Ve nihayet dilenmek bile belirli rol kalıpları içinde mi mümkün, yoksa kişisel/bireysel bir dilencilik pratiği yürütülebiliyor mu?*

*Aslında bu gözlem acındırmak için alışılmadık değil, aksine çok bildik streotipleri kullanmak gerektiğini ortaya koyuyor. Örneğin dilencinin edilgen ve zavallı olduğunu birkaç jestle ifade etmesi gerekiyor. Beşiktaş'taki yaratıcı müzik yapan o adamın hiç şansı yok. Zavallı ve aciz olduğunu hiçbir biçimde ifade etmiyor. Üstelik yaptığı müzik bir Karayip "steel band"inde çalabilmesine pekala da yeterdi. Öyle bir "steel band" (tencere, varil gibi atıklardan üretilmiş vurmalılar orkestrası) aynı noktada konumlansa dikkat çekebilir, esaslı para da kazanabilirdi. O halde bu beceri sahibi tencere kapağı virtüözü neden aynı ilgiyi çekmiyor? Nitekim, o kadar ilgi çekmiyor ki, bu müzikçiye bir daha İstanbul'un hiçbir yerinde rastlamadım.*

*Yanıt aşikâr, Beşiktaş Meydanı'ndaki adam toplumsal imgelemde sağlamca yerleşik kategorik ayrımlara uymuyor. Dilenci bile sayılmıyor, çünkü dilencilik de bir toplumsal rol tanımına sahip. Dilenmek için dilenmenin herkesçe malum protokolleri çerçevesinde dilenmek zorunluluğu var. Türkiye'nin metropol sakinleri protokolları umursamayan farklı tür bir dilenciye bile tahammül edemiyorlar. Tahammül bir yana, farklılığının farkına varmıyorlar. Kılığını görmüyor, müziğini duymuyor, muhtaç olduğunu kavrayamıyorlar. Bunun anlamı şu: Farketmek için farkedilebilirliğin bildik protokollarına uymak gereken bir toplumsal rol tanımları dünyasında yaşıyoruz.*[1]

*Dilencilik gibi yaratıcılığa açık gibi gözüken, çünkü acın-*

Bu giriş metni web ortamında yayımlanmış daha uzun şu yazımın bir kesimini oluşturuyor: Uğur Tanyeli, "Baudrillard, Simmel ve Dilenciler Üzerine", *Manifold*, 02.04.2018, https://manifold.press/indeks/ugur-tanyeli, erişim: 9 Haziran 2022.

*dırmanın ve kişisel yoksulluğu kamuya ilan etmenin farklı türlerine imkân tanır izlenimi veren bir pratiğin bile belirli rol tanımları içinde mümkün olduğunu düşündürten bir konuda geçerli olan bir durum mimarlıkta nasıl biçimleniyor? Daha önemlisi, mimarlıktaki rol tanımları mesleki çalışmayı kolaylaştırır mı? Ya da rol tanımları yukarıdaki örnekteki kadar belirleyiciyse, mimarlık yaşamı sanılanın aksine bireysel marifet ve yaratıcılık göstermeye engel midir?*

Rol, rol çatışması ve rol belirsizliği aslında sosyoloji terimleri.[2] Kişiler toplumsal yaşamda etkinlik gösterirken "rol" diye adlandırılan belirli davranış kalıpları çerçevesinde çalışırlar. Bu onlardan toplum ya da toplumun belirli bir kesimi tarafından beklenenleri tanımlar. Kişiler görev yapmak, sorumluluklar üstlenmek ve eylemlerde bulunmak, hatta tepkiler göstermek ve duygulanmak için mutlak bir bireysellikle davranmazlar. Her rol sahibi, çalışabilmek, kabul edilmek veya saygı görmek için ait olduğu grubun diğer üyelerinde de ortak olan bir tavır tipini benimser ve uygular.

Rollerin çeşitliliği uçsuz bucaksızdır. Cinsel kimlik rolleri, mesleki roller, yaş ve kıdem rolleri gibi sayısız rol vardır. Bunlar kuşkusuz toplumsal durum ve konumlardır da. İradi olarak değil, kendiliğinden işgal edilen konumlardır bunlar. Kadın veya erkek doğulur, istenmese de yaşlanılır, rastlantısal olarak meslek seçilebilir. Ama o konumda spontane olarak bulunulsa da o konuma özgü rolü oynamayı öğrenmek zo-

Rol çatışması ve rol belirsizliği üzerine olan kuramsal yazın çok geniştir ve ağırlıklı olarak iş idaresi alanına yoğunlaşır. Bir başlangıç için: Susan E. Jackson ve Randall S. Schuler, "Organizational Behavior and Human Decision Processes. A Meta-Analysis and Conceptual Critique of Research on Role Ambiguity and Role Conflict in Work Settings", *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 36 / 1 Ağustos 1985, s. 16-78. İnşaat sektörü özelinde bir çalışma: Shabnam Kabiri, Will Hughes, Libby Schweber, "Role Conflict and Role Ambiguity in Construction Projects", *Association of Researchers in Construction Management (ARCOM). Proceedings of the 26th Annual Conference, 3-5 Eylül 2012*, c. 1, ed. Simon Smith, Edinburgh, 2012, s. 727-736. Mimarlık alanında rol çatışması ve belirsizliği üzerine bir çalışma bilmiyorum.

runda kalınır. Kişi o rol sayesinde sadece ait olduğu grup içinde değil, çoğu zaman dışında da geçerli olan o role ilişkin beklentileri karşılamak zorundadır. Örneğin, Türkiye'de yaşlı veya genç kız olmak, evli orta sınıf metropol kadını olmak, subay veya sivil memur veya büro çalışanı olmak, balıkçı, çiftçi, çoban, yatırımcı, hatta yoksul olmak böyle rollerdir. Balıkçının yalnızca gündelik yaşam ritmi değil, dünya kavrayışı da çiftçininkine benzemez. Bir üniversiteli genç kız aynı yaştaki erkekle aynı rolü oynamaz. Erkekte hoşgörülen kadında hoşgörülmeyebilir. Örneğin bugün bile hala erkeğe tanınan cinsel veya düşünsel özgürlük alanı çoğu durumda kadına tanınmaz. Bununla rollerin daima rasyonel ve hakkaniyet ilkelerine göre biçimlenmesinin sözkonusu olmadığını anlatmak istiyorum. Aksine, roller sayısız önyargıya dayanır ve düpedüz haksızlıklar da tanımlarlar.

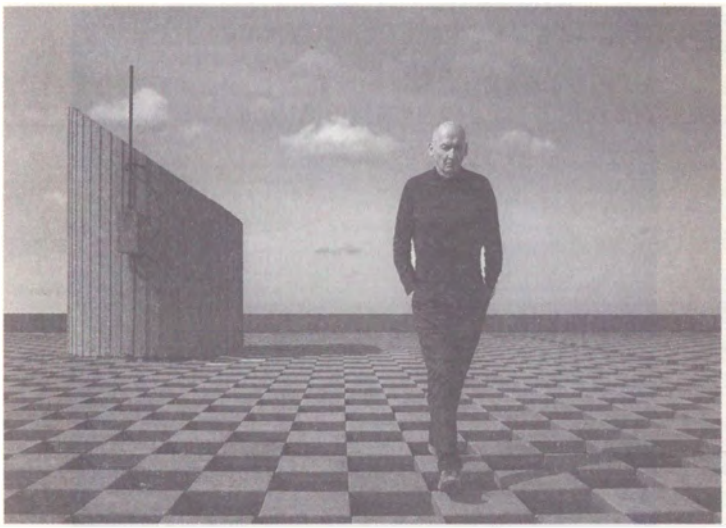
Üstelik roller tekil de olmaz. Yatayda ve düşeyde çoğullaşırlar. Düşeyde çoğullaşma kimsenin tek bir rolü oynamadığını ifade eder. Aynı insan genellikle birbirinden farklı rolleri eşzamanlı olarak oynar. Sözgelimi, hem genç erkek, hem memur, hem baba, hem eş, hem de ekonomist rollerini birlikte oynamak pekâlâ da olağandır. Eve girince baba ve eş, ofiste ekonomist ve memur rolleri oynanır. Yatayda rol çoğullaşmasıysa yer ve zamandaki konumlanmaya bağlı olarak rollerin de çeşitlenmesi demektir. Türkiye'de bir genç kızdan veya kadından veya üniversiteliden veya dükkâncıdan veya mimardan oynaması beklenen rol örneğin ABD'dekine, İtalya'dakine veya İsveç'tekine aynen denk düşmez.

Roller çoğul olarak üstlenildikleri, farklı roller aynı kişi tarafından oynanabildiği için, birbirleriyle aynı insanın toplumsal ve kişisel yaşamında çelişebilir, çatışabilirler. İki biçimde çatışabilirler: İlki, aynı kişi tarafından oynanan rollere ilişkin beklentilerin uyumsuzluğundan kaynaklanır. Kişinin rolleri kendi içlerinde çelişiktir. İkincisiyse, rol çatışmaları aynı etkinlik alanında yüzyüze gelinen diğer aktörlerle ilişkilerde gözlemlenir. Örneğin mimar ve projeci olarak çalışanlar işbirliği yaptıkları yatırımcıyla, müteahhitle, beledi örgüt so-

rumlularıyla, mal sahipleriyle rol çatışmaları yaşarlar. Birinci rol çatışması türünün tipik ve çok sık rastlanan örneği, hem evli kadın, hem de aktif mimarlık yapma rolüdür muhtemelen. Tüm gün mimarlık hizmeti veren bir kadından evinde de "komple" evkadını olarak çalışması beklenebilir. Anne ve eş olarak ondan beklenenlerle mimarlık kariyerinde, ofiste, şantiyede beklenenler birlikte yürütülmesi çok zor çelişkiler üretir.

Rol belirsizliğiyse aynı rolün içeriğine ilişkin beklentilerin çok bileşenli ve bazılarının da müphem olması hâlidir. Mimarlık mesleği bu ikinci durumun en yaygın olduğu rollerden biridir. Mimar rolü kapsamında mimardan beklenenler pek çok meslek rolüne oranla olağanüstü çeşitli ve çelişiktir. Daha öğrenim döneminden başlayarak onun bilmesi ve çözmesi gerekenler upuzun bir liste oluşturur. Dünyada ve özellikle de Türkiye'de mimarlık okullarının ders programları mimarın bilmesi zorunlu olanlarının (rollerin) gerçekdışı bir sıralamasına yer verir. Sözgelimi, Avrupa Birliği tarafından yayınlanmış mimarın bilgi alanını tanımlayıcı ölçütler ve parametreler seti dudak uçuklatır. O tasarlama ve projelendirmenin ötesinde strüktür ve mühendislik çözümlerinden de, ekonomi, sürdürülebilirlik ve iklim krizinden de, kentsel planlama ve estetikten de, toplumsal gerçeklerden de, yapı fiziği, teknoloji ve yapı malzemelerinden de, bilgisayar pratiklerinden de, sanattan da, imar hukukundan da, hatta ekonomi ve felsefeden de haberdar olmalıdır. Sıralananların her birinin alabildiğine genişlemiş ve çeşitlenmiş içeriği düşünülürse, mimarın rolleri neredeyse yeryüzündeki tüm bilgi alanlarına hâkimiyeti gerektirir gibidir. Kuşkusuz ortamda böyle bir mucizevi mimar yoktur. O rolü oynayanların hiçbiri böyle bir bilgi birikimiyle donanmamıştır. Donanamazlar da... Fakat asıl önemlisi, mimardan o rol kapsamında beklenenler hep birlikte oynanamayacak kadar belirgin olanaksızlıklar ve müphemlikler tanımlarlar.

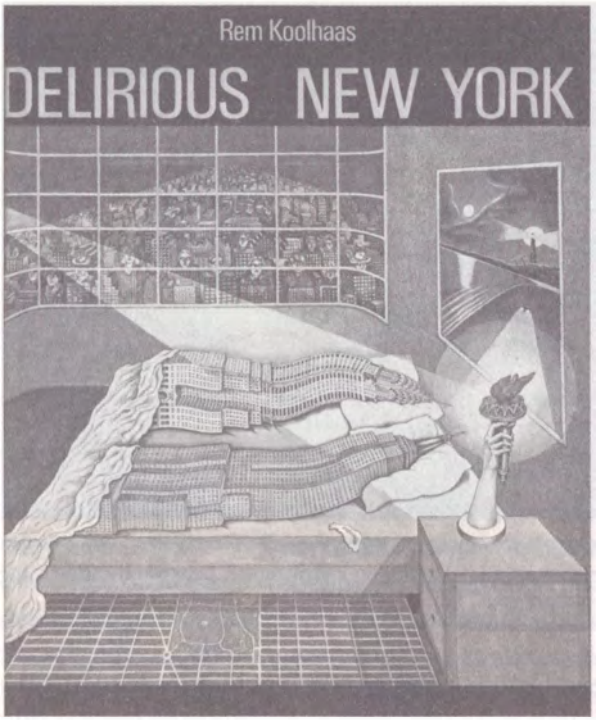
Mimar, mizahi bir benzetme yapılırsa, o denli iyi bir oyuncu olmalıdır ki sahnede aynı anda hem Romeo hem de Juliet, hem Agamemnon, hem de Troyalı Helen rolü oynamalıdır. Böyle bir beceriyi kimsenin gösteremeyeceği besbelli. İşte o zaman



*Görsel 17* Rem Koolhaas mimarlıkta rol çatışmaları için tipik bir örnek sayılabilir. Tasarımcı, teorisyen, kanaat önderi, polemikçi kimlikleri örtüşür ve sık sık çatışır.

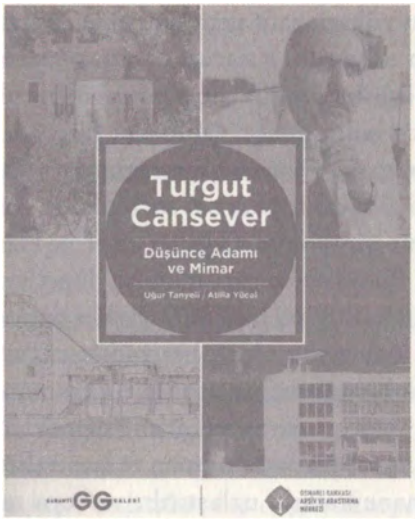
her şeye çözüm getiremeyeceğinin bilincinde olan mimar rol çatışmaları ve belirsizliklerini bir fırsata ve imkâna dönüştürebilir. O rol çatışmalarını ve belirsizliklerini bir politik manevra alanında bertaraf eder. Mimarlık o politik manevraları yapma işidir. Nasıl?

Şöyle bir manevra alanında çalışılır: Mimar kendisinden beklenenlerin içinde en kolay ikna edebilecek, en fazla prim yaptıracak veya en iyi becerebileceklerini seçer ve o rolleri oynamaya ağırlık verir. Ötekileri basitçe görmezden gelir. Fazla becerikli ve zekiyse, hedef kitlesini kendi oynayamadığı veya oynamadığı rollerin aslında önemsiz ve oynanmaya değmez roller olduğuna ikna eder. Diyelim ki ağzı laf yapıyorsa, ortaya koyduğu işin teorik içeriğini vurgular. Çözemediği, çözmek işini dert etmediği teknik ve inşai meseleleri gözden saklar. En azından sözünü etmez. Dikkatleri işin teknik sorunlarından ve açmazlarından uzağa çekmek için, yanıt ürettiği toplumsal ve/veya mimari sorunların ne denli önemli olduğunu kapsamlı bir teorik üretim aracılığıyla ortaya koyar. Onlar o kadar




*Görsel 18* Teorisyen Koolhaas'ın ünlü kılan ilk çalışması mimari tasarımları değil, *Delirious New York* başlıklı kuramsal kitabıdır (Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford University Press, New York, 1978).

yaşamsal ve önemlidirler ki teknisyen ve inşaatçı rolünün iyi oynanmamışlığı dert edilmemeli, dikkat bile çekmemelidir. Örneğin ortaya koyduğu mimarlık o toplumun kimlik endişelerini gidermeye yöneliktir: Millidir, İslami'dir, yerlidir, Anadoluludur, çağdaştır, günceldir vs... Dolayısıyla, tasarımsal zafiyeti hiç de önemli sayılmamalıdır. Ya da tasarımsal beceri ve bitirici dokunuşları başarıyla yapabilen, ama teorik becerileri sınırlı bir mimar olarak şiirsel bir duyarlılık rolü oynayabilir. Hatta kendisine kişisel bir kılık icat edip farklılaşmayı ve akılda kalıcılığı olan bir imaj yaratabilir. Yakışıklı ve şık mimar rolü diye dünya genelinde ve yerelde geçerli bir mimar rolü de vardır. Başka sayısız rolü oynamayı beceremek bu rol sayesinde kolayca dikkatlerden saklanabilir.




*Görsel 19* Turgut Cansever rol çatışmaları yaşayan bir mimardı. Tasarımcı mimar, düşünür, kanaat önderi, aktivist gibi çeşitli toplumsal rolleri bir arada yürütüyordu (Uğur Tanyeli ve Atilla Yücel, *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar*, GG ve Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2007).

Bu yukarıda sıraladıklarım mimar camiasının en azından rahatsız olmayacağı, kendisine atfedildiğinde irkilmeyeceği roller. Kimi rollerse böyle değil. Örneğin, en iyi oynayabildiği rol, kamu otoriteleriyle kolay ve verimli diyalog kurmak olan mimarlar var. Onlar belediyeden, koruma kurulundan kazasız belasız proje geçirebilirler. O rolleri nedeniyle iş alırlar. Rollerin tersine çalıştığı da olur. Aynı kişinin oynadığı toplumsal roller çelişerek birbirini hırpalayabilir. Aynı anda mimarın oynadığı bazı roller imkânlar tanımlarken, bazıları o imkânları kolayca tahrip eder. Sözgelimi, Turgut Cansever'in düşünsel kararlılık merkezli teorisyen rolü onun proje işleri üstlenmesinin önünü büyük oranda tıkamıştı. Kendi deyişiyle, "fikirlerini beğenenler, konu ona tasarım yaptırmaya gelince iş vermekten kaçınıyorlar"dı. Tam aksini amaçlasa da, düşünür Cansever projeci Cansever ile çatışıyordu. Hedef kitlesi teorik bir zeminde rantsız bir geleneksel "cennet kent" düşlerken onun metinlerini okuyor, ama konut sitesi tasarlatacaksa tabii

ki alandan en yüksek rant getirisini elde edecek mimarların emeğini talep ediyordu. Kısacası ona başvurmuyordu.

Bu gibi çelişkiler özellikle toplumsal duyarlılık rolleri oynanırken iyice belirginleşir. Mimarın bir yanda kentsel ve doğal ortamın kamu yararına düzenlenmesi ve özel çıkarların dengelenmesi gibi bir toplumsal sorumluluk rolü vardır; öte tarafta da o bir işinsanıdır. Tasarım ve proje hizmeti yaparak para kazanır. Bu iki rolün çatışmaması düpedüz imkânsızdır. Üzerinde otuz katlı bina inşa etme hakkı tanınmış bir yerde kamu yararı çok daha alçak bir yapılaşmayı gerektiriyor diye direnmek hemen daima hayaldir. O zaman mimarın tek yapabileceği "ben çıkarıma bakarım" demekle sınırlı olmaz. Çatışan toplumsal sorumlu mimar ve kapitalist işinsanı rolleri politik manevralarla uzlaştırılır ve/veya meşrulaştırılır. Biraz geride özetlendiği gibi çelişkiler başka rollerle kompanse edilir. Bir rolün kaybettirdiği başka bir rolün getirisiyle telafi edilir. Daha doğrusu, bunu becerebilenler tarafından telafi edilebilir. Örneğin Rem Koolhaas böyle kompansasyon mekanizmalarını/manevralarını başarıyla yapabilenlerden biri. Teorisyen Koolhaas, mimari anlamda genel kabul görmesi çoğu zaman olanaksız projelerini kolay meşrulaştırır. Toplumsal ve ekonomik reel taleplere gösterdiği uyum rolünü teorik açıklamalarıyla merkeze alarak tasarımcı Koolhaas'ın önüne geçer. Star-kuramcı rolü diğerlerini görmezden gelmeyi sağlar.

Fakat bu rol çelişki ve belirsizliklerini başarıyla gidermenin her zaman çalışan bir yöntemi tabii ki yok. Birinin becerebildiği rol bileşimini başka biri aynı yetenekle beceremeyebilir. Tüm roller gibi mimar rolleri de herkes tarafından aynı başarıyla oynanmazlar. Mimarı mimar kılan şey tam da bu performans becerisi farklılıklarıdır. Rol çatışmaları arızası sadece kişisel ölçekte giderilebilir ve verimli hâle getirilebilir.

## 3
## İhlal: Bir Estetik ve Teknik Politika Olarak

*Her insani ve toplumsal eylemin, edimin, gerçekliğin bilinçli bir estetik, teknik ve bilimsel arayışın sonucunda ortaya çıktığı savı bir efsanedir. Bunun giderek modern bir mitoloji inşa ettiği de söylenebilir. Öncesinde tam aksine, her buluşun ve icadın rastlantısal olarak ortaya çıktığına inanılıyordu. Antik Yunan ve Çin icat ve keşif anlatıları hiç öngörülmeyen pratiklerin ve nesnelerin kimi kişilerin önüne yanlışlıkla kendiliğinden çıktığının öyküleriyle doludur. Ya da yine eski Çin'de çoğu yeni imkânın imparatorlar tarafından bulunduğu gibi siyasal iktidar odağını kutsallaştırma ve yüceltme formunu edinir. Sistematik bir bilinçlilikle aranarak bulunmamışlardır. 17. yüzyılda bile bu rasyonalizm öncesi açıklama tipolojisinin izleri hâlâ görülür. Newton'ın yerçekimini bir ağaç altında uyurken başına elma düşünce akıl ettiği gibi komik ve kuşkusuz gerçekdışı anekdotlar vardır. Doğa kendisine ilişkin bilgiyi tabii ki içermez ve yerçekiminin bilgisi elmanın varlığından özerktir.*

*Bu kavrayışın aşınıp gerçeklerin sistematik akıl yürütmeyle keşfedilebilir olduğu inancını var eden değişim rasyonalizmin ve rasyonalist ideolojilerin doğuşu olmalıdır. Aydınlanma Çağı, insanın bireysel akıl yürütme gücünün sınırsızlığına ve önyargılarla temellendirilmeyen zihnin hemen her sorunu çözebileceğine yönelik inançla tanımlıdır. Ne var ki Feyerabend'dan[1] başlayarak bilimin bile sağlam*

Feyerabend'in bilim kavrayışı için özellikle bkz. Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New Left Books, Londra, ilk baskı 1975.

*yöntemselliği sayesinde hakikate ulaşabileceğini söylemek –en azından– zorlaşır. Daha önemlisi, yine onun sayesinde bilimin diğer düşünsel pratiklerden apayrı bir kutsallık tahtına yerleştirilmesi imkânsızlaşır. Dolayısıyla tüm beşerî pratiklerin çalışmasını sistematik akla atfetmenin geçerliliğinden kuşkulanmak kolaydır artık.*

*Teknolojik ve sanatsal pratikler çoğu zaman sistematik bir akıl yürütme sürecinin sonucu olmaktan ziyade, çok alelade kolaycılıkların, az emek harcama güdülerinin, şaşırtma isteklerinin hatta sadece yapılagelene ikna olmama durumlarının sonucunda ortaya çıkarlar. Bazen sadece "zıpırlık"[2] yapmak dışında gerekçeleri de yoktur. Potansiyel olarak herkes ihlaller üretme imkânına sahiptir ama bazılarının sadece kişisel yapıları gereği olarak "ebedi muhalif" olma şansı vardır. Bazılarıysa yetişme biçimleri nedeniyle daha sorgulayıcı ve daha zor ikna edilebilir kişiliklerdir. Bunların hepsi de ihlal ve değişim dinamiği bağlamında aynı derecede verimli politikalardır. Hepsi de kapitalist sisteme içseldir.*

*İşlerliği olan bir sistem, ihlal imkânlarını veri olarak alan politikaların ortaya konabilmesine fırsat veren sistemdir. Kuşkusuz daima yüksek riskler taşır. Riskten kaçınmak için ihlalden kaçınmak gerekir. Ne var ki hiç risk almayan, mevcut protokol ve prosedürlere sadece uyum gösteren bir toplumsal ortamda atılımcı iradeler yükselemez. Mimarlık için de aynen geçerlidir bu yargı.*

Teknoloji tarihinin efsanevi öykücüklerinden biri şöyledir: 1698'de ilk imal edildiğinde buhar makinesi tarihinin önemli aşamalarından biri olan Thomas Savery'nin icadı olan araç[3]

"Zıpırlık" (İng. zany) kavramının sanatsal iş bağlamında güncel rolü konusunda bir kuramsal değerlendirme için: Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, 2015.

Bu icada ilişkin bir de kitap vardır: Thomas Savery, *The Miner's Friend or an Engine to Raise Water by Fire, Described, and of the Manner of Fixing it in Mines*, S. Crounch, Londra, 1827.

kısmen elle işletilirmiş. Makineyi çalıştıran buhar akışını denetleyen iki vana varmış. Görevlinin eliyle birinci vana açıldığında pistonu içeren silindirin bir tarafına buhar dolar, haznesindeki suyu baskılar ve yukarıya doğru itilmesini sağlarmış. Su yeterince yükselince hazneyi boşalttığından buhar basıncı düştüğünde o vana kapatılıp diğer vana açılır ve aynı hareket bir kez daha yinelenirmiş. Böylece epey yavaş bir pompalama sağlanırmış. Bu işlemi yapmaksa yeniyetme bir gencin göreviymiş. Ne var ki bir gün saatler boyu aynı işi yapmaktan sıkılan o tembel ve uyanık oğlanın aklına iki vanayı iple birbirine bağlamak gelmiş. Artık birinci vana açılmaya başladığında, ona ters doğrultuda bağlı olan diğer vana da zorunlu olarak kapanacağı için, elle müdahaleye gerek kalmamış.

Bunun o uyanık gencin gerçekleştirdiği bir prosedür ihlali olduğu aşikar; çünkü yapmak için ücret aldığı işlemi artık yapılamaz kılan bir kuralyıkımını gerçekleştirmişti. Makinenin işlemesini mümkün kılan işlem o sayede ihlal edilmiş oldu ve bu ihlal makineyi de eski Savery makinesi olmaktan çıkardı. Suyu farklı bir kota yükseltmeye yarayan bir pompa, adım adım sonraki yüzyılı karakterize edecek devrimsel araç olan Watt'ın buhar makinesine dönüştü. Onun işleme ilkesi bu ihlalle doğdu. Manuel olan düzenek artık tam otomatikti. Öykücükteki oğlan muhtemelen teknoloji mitolojisinin bir parçası. Öyle biri herhalde var olmadı. Fakat bildiğimiz buhar makinesini ortaya çıkaracak fikir tam da bu özetlediğim prosedür ihlalinin bir sonucu. Hatta modernlik de o noktada başlıyor. Bedenin organik enerjisini gerektirmeyen bir makinenin doğduğu historiyografik nokta bu.

Söz konusu ihlal başkalarını da tetikleyecekti. Buhar makinesi başka ihlallerle birlikte sadece bir güç kaynağı olarak kalmayacak, tüm erken endüstriyel dünyaya özgül tanımını ve kimliğini verecekti. Onun bir makine olmanın ötesine gidip düşman bir varlık muamelesi görmesi bile mümkündü artık. Örneğin İngiltere'de 1800'ler başlarken "Luddite"

diye adlandırılan işçi grupları makineleri, işlerini ellerinden alan rakipler gibi niteleyip fabrikaların mekanik donatılarını tahribe girişeceklerdi. Makinenin teknik varlığını toplumsal hâle getiren bir anlam ihlali yapacaklardı. Makine sadece bir teknik araç olmanın ötesinde rol oynuyor, asli gerekçesi olan başlangıçtaki işeyararlılık ve varlık nedenini inkâr eden bir gerçekliğe dönüşüyordu. Ludditeler bugün teknolojik gelişme mitolojisine yönelik muhalefetin en erken harekete geçen özneleri olarak özel bir historiyografik ilgiyi tetikliyorlar.[4] Teknolojinin toplumsallığını tartışmak için hâlâ onlara referans veriliyor.

1920'ler biterken ise Fritz Lang'ın *Metropolis* filminde modern işçi artık makineyle özdeşleştirilen eski Filistin tanrısı "Moloch"a kurban edilmiş çaresizler grubu olarak anlatılacaktı. Makine, endüstrileşme ve kapitalist sistem insanı yutan canavarlar olarak bir bütün hâlinde tahayyül edilmişti.[5] Hem teknolojik açıdan çok gelişkin bir kentsel ortam yaratmıştı hem de toplumsal dokuyu eşitliksiz üretim ilişkileri yara-

Üzerinde çok çalışılmış Luddite hareket için örneğin: Brian J. Bailey, *The Luddite Rebellion*, New York University Press, New York 1998. Nicols Fox, *Against the Machine: The Hidden Luddite History in Literature, Art, and Individual Lives*, Island Press, 2003. Keith Grint ve Steve Woolgar, *The Machine at Work: Technology, Work, and Organization*, Polity, 1997, Bölüm 2. "The Luddites: Diablo ex Machina" Eric J. Hobsbawm, "The Machine Breakers", *Past & Present*, 1/1, 1952, s. 57-70. Steven E. Jones, *Against Technology: From the Luddites to Neo-Luddism*, Routledge, 2006. Peter Linebaugh, *Ned Ludd & Queen Mab: Machine-Breaking, Romanticism, and the Several Commons of 1811-12*, PM Press, 2012. Kirkpatrick Sale, *Rebels Against the Future: The Luddites and Their War on the Industrial Revolution. Lessons for the Computer Age*, Basic Books, 1996. Jeffrey Wasserstrom, "'Civilization' and Its Discontents: The Boxers and Luddites as Heroes and Villains", *Theory and Society*, 16/5, Eylül 1987, s. 675-707

Metropolis için sayısız değerlendirme metni vardır. Örneğin Michael Minden ve Holger Bachmann (ed.), *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, Camden House, yeni resimli baskı 2002. Andreas Huyssen, "The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis", *New German Critique*, 24/25, "New German Cinema" özel sayısı (Bahar 1981 - Kış 1982), s. 221-237. Ayrıca bu kitapta "Dokuzuncu Bölüm: Tekno-estetik: Mimetik ve Nonmimetik Olarak".

tacak biçimde değiştirmişti. Bir maden ocağı pompasından yola çıkarak popüler modernite ve kapitalizm eleştirisine ve onu anlatan bir sinema başyapıtına varan ilginç bir ihlaller silsilesidir bu.

Bir de protokol ihlalleri var. Örneğin 1920'lerden başlayarak ABD'de ve ardından farklı zamanlarda başka ülkelerde de yaşandı. Onyıllardır Türkiye'de de yaşanıyor. Şöyle ki otomobil bir ulaştırma aracı olarak doğdu. Bir zamanlar canlı varlıkların organik gücüyle harekete geçirilen taşıtların gördüğü işi görmesi amaçlandı. Fakat kullanımı yayılıp kitleselleşince, André Maurois'nın anlatımıyla,[6] otomobil Amerikan gençliği için bir tür garsoniyere de dönüşecekti. Kadın-erkek ilişkisi için bir konut veya konaklama mekânı bulamayan, onun için gerekli gelire sahip olmayan gençler giderek kitleselleşen otomobili cinsel beraberlik mekânı olarak değerlendirmeye başladılar. Genç cinselliği ABD'den başlayarak otomobilsiz yaşanamaz olacaktı. Otomobili tanımlayan, kullanımını kurallandıran protokoller düpedüz ihlal edildiler. Konum değiştirmek için icat edilmiş bir araç, sabitlenmeyi gerektiren cinselliğin mekânına da dönüştü. Hatta bunu göze alacak kadar pervasız olanlar için, hareket hâlindeki araç içinde cinsellik yaşamak gibi çok riskli deneyimler bile mümkün olacaktı. Bu tür protokol ihlallerine istenirse dijital teknoloji ve internet iletişimi de dâhil edilebilir. Artık sanal cinsellik diye bir şey bile var.[7]

Yukarıdaki örnekler insan zihnini işlevsel, rasyonel ve kurallı çalıştıran bir toplumsal disipline tabi olduğu inancının gerçekdışılığını göstermek için aktarıldı. Gündelik yaşam kurallarla, protokol ve prosedürlerle işler ve denetlenir. Cornelia

André Maurois & Louis Aragon, *Amerika Rusya: 1917-1960 - Paralel Tarih ve Görüşmeler*, 1, çev. Galip Üstün, Cem Yayınevi, İstanbul, 1968.

Bkz. M. Rich, "Virtual Sexuality: The Influence of Entertainment Media on Sexual Attitudes and Behavior", ed. J.D. Brown, *Managing the Media Monster: The Influence of Media (From Television to Text Messages) on Teen Sexual Behavior and Attitudes*, National Campaign to Prevent Teen Pregnancy, Washington DC., 2008, s. 18-37.

Vismann'ın dediği gibi, "Prosedür kuralları gelişme düzeyini yansıtır. Kültürel teknikler üzerine bir bildirimde bulunulduğunda, bu direktiflerin izlenip izlenmediği üzerinde akıl yürütmeye gerek yoktur. Onların varlığı [sadece] belirli bir pratiğe işaret eder."[8] Gündelik yaşam onları sürekli aşındırır, başkalaştırır, giderek geçersiz kılar. Dolayısıyla protokol ve prosedürler uygulamayı yönlendirir ve koşullandırır, fakat bağlayıcılıkları ancak yeni bir ilgili prosedür ve protokol oluşturulana kadar geçerlidir. İhlallerin tetiklediği küçük krizler bir fetret dönemi yaratırlar ama çoğunlukla giderek olağan uygulamaya dönüşürler. İlk öyküdeki uyanık ve tembel oğlan, ikinci öyküdeki hormonları coşmuş gençler gündelik yaşamda üretilen bu amaçlanmamış krizlerin adsız kahramanlarıdır. Fakat yaptıkları hep ihlal niteliğinde kalmaz, yeni protokol ve prosedürlere evrilir. Örneğin yukarıdaki örnekte buhar makinesi başka bir şeye dönüşür ve yeni işleyiş prosedürleri ortaya çıkar. Otomobilde seks bile yeni bir kültürel pratik olarak kendi kurallarını tanımlamıştır. Özetle, kural bir pratiğin aksaksız yürütülmesini öngörür; fakat sadece öngörür. Çiğnenebilir. Demek ki fırsat oluşturan bizatihi görmezden gelme ve aksamadır. Çünkü önce bir arıza üretir ama giderek yeni bir aksamazlık beklentisi rejiminin inşasına yol açar.

Yukarıdaki örneklerden ilkini görev ahlakından yoksunluk, ikinciyi terbiyesizlik diye niteleyenler kuşkusuz vardı ve belki hâlâ var. Fakat yanılıyorlardı ve yanılıyorlar. Teknik olanaklarla ve pratiklerle ilişkimiz sandığımızdan çok daha karmaşık. Heidegger bunu onyıllar önce yaklaşık şöyle bir aforizmatik ifadeye kavuşturmuştu: "Teknik (Technik) salt tekniğe ilişkin (technisches) bir şey değildir" diyordu.[9] Bununla teknoloji tarihinin hatta genelde insan-nesne ilişkisinin

[8] Cornelia Vismann, "Kulturtechniken und Souveränität", *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, C. 2010, Number 1, 2010, s. 171-181.
Martın Heidegger, "Die Frage nach der Technik", *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt Am Main, 2000, s. 5-36.

ana paradigmalarından birini ifade ediyordu. Teknik, gündelik yaşamın hemen her bölgesinde yeni toplumsal işlev ve anlamlar kazanır, sürekli yeniden üretilir. Artık onlara salt tekniğe ilişkindir demek mümkün olmaz; çünkü toplumsallıktan ayırt edilemezler. Teknik nitelikte oldukları kadar siyasal, ahlaki, ekonomik, ideolojik, felsefi vs. niteliktedirler de. Özetle, buharlı su pompasından sınıf kavgasına, doğanın tahribine, toplumsal eleştiriye uzanan başlangıçta öngörülmemiş sayısız rota bir arıza değil; sadece olağan.

Her yeni ürün, her yeni imkân, her yenilik eski prosedürün ve/veya protokolün ihlal edilmesi sayesinde üretilir. Ya da onların ihlali kaçınılmaz olarak başka bir işleme biçiminin icadını zorunlu kılar. O artifaktın, düzeneğin, işlemin, gündelik yaşam pratiğinin o ihlale kadar işlerliğini, çalışmasını sağlayan prosedürler ve/veya onun aksaksız işlemesi için konulmuş kural setleri, protokoller devredışı kalır. Prosedür ihlalleriyle ya yukarıdaki örnekteki gibi zorunlu bir otomatizmle yenileri ortaya çıkar ya da sistem tıkandığı için yeni artifaktlar, düzenekler, işlemler veya düşünceler üretmek gerekli olur. Protokol ihlalleriyse o artifaktı, aracı, işlevi eksen alan yeni kültürel pratikleri üretmek demektir. Hatta daha da abartarak söylenecek olursa, hiçbir teknik, araç, mekân, kurum ve nesne salt kendisi için öngörülmüş işlevsel prosedürle sınırlı bir kültürel anlam ve işeyararlık taşıyamaz. Gündelik yaşam pratikleri içinde, kökende onu çalıştıran ve denetim altında tutan prosedür ve protokolleri aşındırarak işeyararlık ve anlamı sürekli yeniden üretilir.

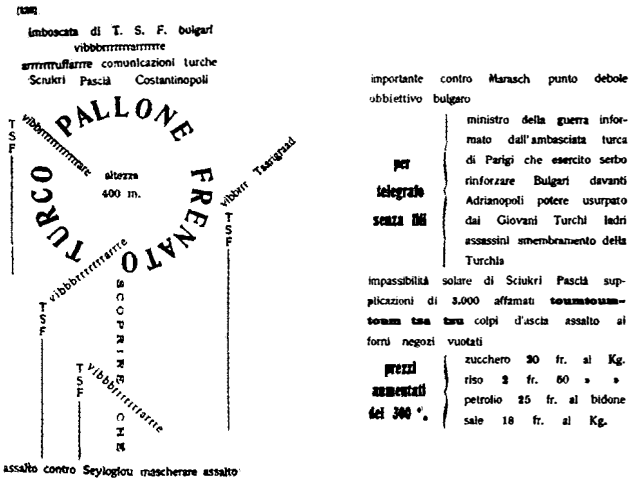
Bununla anlatılmaya çalışılan şey, imkânlar ile gereksinmelerin ilişkisinin yalın bir denklemle tanımlanamayacağı. İnsanoğlunun bilinen ama henüz giderilmemiş bir gereksinmeyi gidermek için yeni imkânlar ürettiği savı bir efsaneden ibaret. Gereksinmeler, onları var eden ihlal gerçekleşmeden önce bilinmeyen, dolayısıyla tatmin edilmeyen namevcut taleplerdir. Gereksinmeyi de, icadı da prosedürün ve protokolün ihlali yaratıyor. Üstelik bu bitimsiz bir süreç... İlk örnekteki

Savery makinesinin icat edildiğinde buhar makinesi olarak çalışmasının öngörülmediğini, maden ocaklarında biriken yeraltı suyunu dışarı atmak için kullanılan bir pompa olarak işlev gördüğünü bir kez daha hatırlamakta yarar var. Daha sonraki aşamada pompanın çift yönlü hareketini tek yönlü bir dönel harekete dönüştürmenin de yine bir ihlal olduğunu biliyoruz. Fabrikalar, motorlar, lokomotifler, otomobiller, gemiler hâlâ o dönel hareket aracılığıyla çalışıyor.

Sanat alanı da en azından geç 19. yüzyıldan bu yana bir ihlaller rejimi içinde çalışıyor. Marcel Duchamp (1887-1968) daha 1910'lar sonlanırken, bir pisuarı ters çevirip üzerine sahte bir imza attığında çok belirgin bir ihlale imza atıyordu. O sayede bir vitrifiye ürün artık âdeta sanatsaldı. Daha doğrusu, sanatta müelliflik, yaratıcılık, bireysellik, imzanın önemi vs. gibi sayısız konvansiyonu tartışmaya açıyordu. Ondan çok daha az bilinen bir dizi fotoğrafında ise, bu kez cinsel ilişki görüntülerini sadece iç gıcıklayıcı olmalarını sağlayan mecralarını değiştirerek, bağlamsal bir ihlalde bulunuyor, pornografik olanı sanatın alanına taşıyarak anlamsal bir yeniden üretimde bulunuyordu. Bugüne uzanan bir yol açılmıştı.

Fakat sanatsal ihlaller önceki paragraflardaki teknik ihlallerden epey farklı. Onlar en azından bazen rastlantısaldılar; sanat alanındaki ihlallerse amaçlanmış, hesaplı sınıraşımlarıdır. Empresyonizm'den Ekspresyonizm'e, Dada'ya, Pop Art'a, bugüne dek hepsi de kuralyıkımlarını bilinçli ürettiler. Önemleri de ondan kaynaklanıyor. Bize, içinde yaşanan toplumsal, epistemik ve estetik ortamın tek olası dünya olmadığını, tam aksine başkalarının mümkün olduğunu hatırlatıyorlar. Mevcudun ve şimdinin epistemik ve estetik tahakkümüne mecbur değiliz. Onlarla mücadele edebiliriz ya da en azından "ille de öyle mi olmalı" diye sorabiliriz.

O mücadele veya sorgulama sırasında başvurulabilir araçlarsa neredeyse sonsuz sayıda. O denli ki bir dil pratiği olan şiir yazarken kullanılan dille, onun kurallarıyla ve vokabüleriyle bile didişilmiştir. Örneğin Marinetti (1876-1944) ve




*Görsel 20* Şiirin anlam ve şekil yapılarını ihlal eden bir Fütürist şiir kitabından iki sayfa (F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, s. 120-121).

Schwitters (1887-1948) bunu yapıyor, dilin anlam yapılarını yıkıyorlardı. Anlamsız cümleler kuruyor, anlamsız sözcüklerle dizeler yazıyorlardı. Satırın ve tipografinin disiplinine bile tahammülleri yoktu. Hatta dilin ve şiirin asli işlevi olan iletişimselliği salt görselliğe dönüştürüyorlardı. Marinetti'nin *Zang Tumb Tumb*'u[10] (1914) bir şiir kitabı mıdır, grafik tasarım ürünü müdür, yoksa bir görsel sanat işi mi? Hiçbiri ve hepsiydi. Sınırları ihlal ediyordu. Aynı yazar bir de Fütürist yemek kitabı yayımlayacaktı.[11] İçinde yemek çeşitlerini ve pişirme etkinliklerini anlatmıyordu. Yemek orada bir metafor bile değildi. Göndermesi gastronomi olmayan reçeteler veriyordu. Çoğu zaman neleri inkâr ettiğini bile söylemeden ihlal ve inkâr üretiyordu. Bazense tam aksini yapıp radikal

[10] Filippo Tommaso Marinetti, *Zang tumb tuuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in liberta*, Edizioni futuriste di poesia, Milano, 1914.
Filippo Tommaso Marinetti, *La cucina futurista*, Sonzogno, Stabilimenti Grafici Alberto Matarelli, Milano, 1932. İngilizcesi: *The Futurist Cookbook*, çev. Suzanne Brill, sonsöz ve ed. Lesley Chamberlain, Penguin Books, Londra, 2014.

inkârlara başvuruyordu. Örneğin İtalyanlar için yazılmış bir yemek kitabında hamur işleri gibi İtalyan mutfağının eksenini oluşturan bir yemek grubunu aşağılıyordu. Lesley Chamberlain bu kitap için şöyle diyor: "Başka hiçbir kültürel hareket sanat üzerine kolay okunur bir yemek kitabı kılığına sokulmuş bundan daha provokatif bir çalışma ortaya koymuş değildir".[12]

Dış dünyada gözlemlenen gerçeklikleri temsil etmeyi, betimlemeyi reddeden Kandinsky (1866-1944) gibi ressamlar da başka bir ihlale imza atmıştı. Resmin doğadaki tanınabilir gerçekliklere göndermede bulunma imkânını ortadan kaldırdılar. Bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmini yapıyorlardı. Romanın alışılmış anlatı yapısını hiçe sayan Joyce (1882-1941) gibi yazarlar, melodik disiplini yıkan Schönberg gibi atonal müzikçiler de ihlalleri ihtilallere dönüştürdüler. Zaten her ihlalin ihtilale ve oradan salt huzursuzluktan öteye gidip kapsamlı bir devrime dönüşme ihtimali ve potansiyeli vardır –gerçekleşir ya da gerçekleşmez...

Sanat, 19. yüzyıldan beri olduğu gibi bugün de ancak bunu yapabilir. Ve bu hâlâ çok önemli bir imkândır. Hatta belki de elimizde kalan tek imkândır. Epistemik rejimlerin katılaştırıcı iktidarına direnmek, artık her şeyden çok estetik pratiklerle mümkündür muhtemelen.

Mimarlık, yarattığı sabitlik yanılsamasıyla tam aksini düşündürtür. Oysa, mekânları üreten ve yeniden üreten prosedür ve protokol ihlalleri neredeyse mimarlığı var eden ana dinamiklerdir. Hatta mekânlar sanki orada böyle ihlaller yapılabilsin diye vardır. Mekânı mekân kılan o ihlallerdir. Sözgelimi, kentsel mekân tabii ki orada ayaklanmalar, devrimler ve/veya darbeler yapılsın diye biçimlenmez; ama yeryüzünde sokağın bildik işlevini altüst eden siyasal huzursuzlukların yaşanmadığı metropol yoktur. III. Napoleon Parisi'nin yeni planlamasındaki geniş ve doğrusal caddelerin

[12] Lesley Chamberlain, "Afterword: The Futurist Poet in the Kitchen", Marinetti, *Age*., s. 242.



*Görsel 21* Paris'te caddeyi ihlal eden barikat ve çatışma: Jazet'nin "Saint-Antoine Caddesi çatışması, 28 Temmuz 1830" resmi. Paris mekânı 19. yüzyıldan bu yana cadde ihlalleriyle tanım kazanacaktır (Musée Carnavalet, Paris. Gravür, yayıncı: Martinet).

açılış gerekçesinin ayaklanmalarda barikat kurmayı engellemek olduğu çok yinelenmiş bir argümandır.[13] Barikat bir ihlaldir; ulaştırma ağının asli işlevine sekte vurur. Ne var ki doğrusal cadde mekânı da sürekli ihlal edilmeye devam edecektir. Haussman'ın bulvarları 1871 Parisi'nde Commune hareketini de, 1968 öğrenci olaylarını da engelleyemez. Bunlar o kadar önemli ihlallerdir ki Aragon, bulvar tıkayanların barikat kurma etkinliklerine referansla "Paris sadece parke taşlarının sökülmesiyle Paris'tir" diyecektir.[14]

Bu denli radikal ihlaller bir yana, olağan ve "masum" gündelik yaşam da bitimsizce mimari ihlaller üretir durur. Örneğin konut bir ihlaller odağıdır. Onu planlayan, inşa eden,

[13] Örneğin bkz. Tom Ullrich, "Working on Barricades and Boulevards: Cultural Techniques of Revolution in Nineteenth-Century Paris", *Cultural Techniques: Assembling Spaces, Texts & Collectives*, ed. Jörg Dünne, Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn ve Wolfgang Strucks, De Gruyter, 2020, s. 23-45.

[14] Louis Aragon, "Plus belles que les larmes"dan (1942) akt. Ullrich, *Age.*, s. 23.

beledi izinleri veren ve içinde barınanlar her an o mekânı değiştirip dönüştürürler. Hangi bina ilk yapıldığında mimarı tarafından öngörülmüş tasarımını el değmemişçesine korur?

Fakat mekânın tasarımsal bünyesi hiç müdahale görmese de ihlallerin sahnesidir. 19. yüzyılın ilk yarısında Almanya'da balolarda ana balo mekânının yanındaki bir salonun ihtiyacı olanların kullanımına tahsis edilmiş sıra sıra lazımlıklarla donatılmış olduğu bilinir. Anlaşılan, salonu veya kitaplığı helaya dönüştürmek sıradan bir ihlaldi. Böyle durumlar sonsuz sayıdadır. Toplumsallık mekânla disipline edilemez. Ne var ki daima mekânda ve mekânla disipline edilmeye çalışılır. Toplumsal ve bireysel yaşam mekânı sürekli başka bir şey kılar. Bunun aksi oluyor ve herhangi bir mekân özgün özelliklerini mutlak bir özenle koruyorsa, işte o zaman kuşkulanmak gerekir. O durumda değişimi engelleyen, toplumsallık üzerinde baskı kuran ve fosilleştirme iktidarını kullanan güçlü otoriteler var demektir.

Kuşkusuz bugün böyle otoriteler var ve giderek genişleyen bir iktidar alanına sahipler. Vahim olan şu ki onlar sadece siyasal nitelikte değiller. Çağdaş dünya tüm toplumsal ve kişisel yaşamı denetim altında tutan, ihlalleri engelleyen, sınıraşımlarını olanaksız kılan epistemik otoritelerle dolu. Bilişim ağlarıyla kuşatılmış bugünkü dünyada denetimsiz ve/veya özerk bir yaşam kurmak için yararlanılabilir bir altyapı kalmamış gibi. Otoriteler hemen her bağlamda neyin nasıl kullanılacağını, nasıl düşünüleceğini, işlemlerin nasıl yürütüleceğini sımsıkı tanımlıyorlar. Hatta hiçbir şeyi yasaklamadan sadece prosedür ve protokolleri katılaştırarak yasak koyan otoritelerin çağında yaşıyoruz.

Bir kez daha yineleyeyim: Siyasal totalitarizm bunun tezahürlerinden yalnızca biri. Onun kadar vahim başka epistemik tahakküm araçları ve otoriteleri de var. Sözgelimi, ilkokuldan itibaren sınavdan sınava sürüklenerek geçen ve farklı bir yol çizmeye ya da düşünmeye bile fırsat vermeyen bir öğretim düzeni hiçbir şeyi yasaklamasa da bir tahakküm rejimidir.



*Görsel 22* Mies van der Rohe'nin Chicago yakınlarındaki Farnsworth Evi domestisiteye ilişkin tüm alışkanlık ve beklentileri hiçe sayar. İç mekân bölüntüleri yoktur, dış yüzeyleri tümüyle saydamdır ve zeminden koparılmıştır (Chicago Architecture Center).

Yanıtların besbelli olduğunu, sadece öğrenmek ve yinelemekle yetinmek gerektiğini belleten bir bilgi rejimi için daha insaflı bir tanım yok. Öte yandan, üniversite artık dünya genelinde böyle bir ihlalleri engelleme mekanizması. Küresel ölçekte belirli protokollerle tanımlı, dolayısıyla söylenen her sözü daha dışa vurulmadan kendi örgütsel araçlarıyla değerlendiren bir gizli denetim örgütü olarak çalışıyor. Bugün hangi ülkede hangi üniversite Max Weber (1864-1920) gibi yıllarca psişik sorunları nedeniyle ders veremeyen bir öğretim üyesine maaş öder? Ya da 20. yüzyıl başlarında yayın etki katsayısı hesaplamaları yapılıyor olsaydı, Simmel'in (1858-1918) çalışmaları kaç puan alırdı? Onların yeniden gündeme gelmesi için entelektüel ortamın aynı yüzyılın ikinci yarısına ulaşması gerekti. Özetle, sadece bugünkü reyting ve beğeni-değerlilik puanlama sistemleri bile ihlalleri hiç yasaklamaksızın engellerler.

Bunun ne denli ölümcül bir mekanizma olduğunu anlamak için, dünyanın her yerindeki TV dizilerinin sürekli ölçülen

reyting düzeylerinin ne işe yaradığı sorulmalıdır. Yanıt yalın: İhlal üretme ihtimalini ortadan kaldırmaya yarar. Örneğin "yamuk yapan" dizi, konu, sahne veya oyuncu ya değiştirilir ya da yayından kaldırılır. Reyting alışılagelmişi ve aleladeyi, kimseyi rahatsız etmeyecek olan boş sözü saptama ve ölçme işlemidir. O sayede yeni bildirimlerin ortamdaki konvansiyonları ihlal edecek bir konuma gelmesi dikkatle engellenir. Sorun şu ki modern dünyada ihlal üretmeyen estetik pratik, estetik pratik değildir. Stravinsky'nin *Bahar Ayini*'nin ilk sahnelenmesinin (1913) bir skandal olarak nitelenmesi tabii ki onun önemini kanıtlayan verilerden biriydi. Seyirci-dinleyici tepkisiyle karşılaşmıştı. Bugün bu imkân iki biçimde yok: Ya ihlal üreten iş daha kamuya sunulamadan bilinmezliğe havale edilir ya da her ihlali kabule hazır gibi görünen kayıtsız bir ortamda "boşluktaki seda" muamelesi görür. Epistemik rejim neredeyse tüm ihlalleri bu iki yolla hiçleştirir. Onlarla mücadele bile etmez. Yasak koymadan yasaklamak budur.

İdeolojik değişimin güncel boyutlarını kavramak için son onyıllara dek çok sayıda örneği olan (ama artık pek rastlanmayan) popüler biyografi kitaplarına göz atmakta yarar var. Böyle kitaplarda okuyucunun karşısına sık sık haylaz, okul kaçağı, ailesinin tanımladığı yoldan sapan, söz dinlemez dâhilerin çocuklukları anlatılırdı. Örneğin hukukçu olacakken yazarlığa transfer olan, ticarete atılması istenirken sanata merak salan, düzenli maaş alabileceği işten kaçıp zihin devrimleri yapan sıradışı ihlalcilerin yüceltildiği, övgüler derlediği bir çağ yaşandı. Erken modern dünyanın rol modelleri onlardı. Bugün böyle hınzır kişiliklerin öykülerini yazan kitaplar neredeyse yok. Kurala, prosedüre, protokole uymanın övülmesinin bile gerekmediği ama direnmenin asla yüceltilmediği bir güncel dünyada yaşıyoruz. Bu, radikal ihlallere değil, ticari beceriye tapınılan Steve Jobs'ların dünyası. Bunun anlamı, bugün ihlallere her zamankinden çok daha fazla ihtiyacımızın olmasıdır. Kural çiğnemek, protokol ve prosedür ihlali yapmak zorlaştıkça, çünkü teknik araçlar karmaşıklaştıkça, kurulu

ekonomik ve epistemik düzen uysallığı ortama empoze ettikçe, kuralyıkımı daha da ciddi bir zorunluluk hâline geliyor. Üstelik yalnızca tekniklerin ve ekonomik mekanizmaların karmaşıklaşmasıyla disipline edilmiyoruz. Hukuki, ahlaki, estetik kuralların da aynı karmaşıklaşma furyasından pay aldığı kesin. Bunlar ortamda mevcut olandan farklı dünyalar inşa etme olasılığını daha doğmadan öldürmek için varlar.

Demek ki ihlalin de tarihsel ve toplumsal olduğunu belirtmek gerekir. İnsanoğlunun ihlal etme ve sınıraşımı yapma yetisiyle donatılmış oluşu başka, o yetinin kullanılıp verimli bir sonuç üretmesi başka meseleler. Sınıraşımları paradoksal olarak sınır çizme iradesiyle doğrudan bağlantılı. Sınırların katılaştırılmasıyla sınır tanımlamanın prosedürleri ve onları çiğneten ihlal pratikleri eşzamanlı olarak gündeme geldiler. Sınırın zaten gevşek olduğu yerler ve zamanlarda, protokol ve prosedürün birer sözcük olarak bile var olmadığı çağlarda, ihlal de kuşkusuz söz konusu değildi. Böyle zamanlarda değişim her konuda yavaş bir tempoyla neredeyse farkına varılmaksızın vuku bulurdu. İhlal üreten kişinin belirli bir toplumsal ve teknik konvansiyonu ihlal ettiğinin bile farkına varmadığı çağlardan söz ediyorum. Bunun değişmesi için 18, 19 ve 20. yüzyılları beklemek gerekti. Söz konusu aralıkta artık anlık zıplamalarla, sarsıcı deneyimler üreterek, çarpıcı sonuçlar ortaya koyarak hatta ortamı altüst ederek değişmek mümkün olacaktı. Buysa insanlık tarihinin çok çok küçük kesimine özgü bir imkân. Ona kısaca erken modernite deniyor. Ne var ki burada artık onun çoktan aşıldığı anlatılmaya çalışılıyor.

O hâlde, insanlık tarihini ihlal ve sınıraşımını reddeden ve özellikle amaçlayan ve/veya olağanlaştıran dönemlere ayırmak anlamlı olur. Çok uzun bir "ihlalsiz" ama gevşek sınır tanımlı birinci dönemin ardından, ihlalin genelgeçer ve kaçınılmaz olduğu, sadece birkaç yüzyıl süren ikinci evreye geçip, bugünkü yeni "ihlal-denetimli" üçüncü bilgi rejimine ulaştık. İkinci dönemde ihlal her yerde gündelik yaşamın

alelade pratiği hâline gelmişti. O sırada belki 20. yüzyılın sonlarına kadar ihlalin ve ayrılmaz eşlikçisi icadın tanımladığı bir toplumsal-zihinsel sistemin içinde yaşandı. İçinde bulunduğumuz üçüncü evreyi ise yasaksız ve ihlalsiz bir ortam tanımlıyor. Ama ilk bakışta verdiği izlenimin aksine, özgürlük bu dönemin karakteristiklerinden biri değil. Özgürlük önceki erken modern dönemde sisteme içseldi; onun zorunlu bir bileşeniydi. Bugünse tüm bireysel ve toplumsal yaşamın teknik talimatnamelerle, ilaç tüplerindeki gibi prospektüslerle sımsıkı denetlendiği bir yüksek güvenlik rejiminin içindeyiz. Onun yeni karakteristikleriyse saçmalamanın, zırvalamanın serbest, verimli ihlalin neredeyse imkânsız olması. Özetle, durum Nasrettin Hoca fıkrasındakini çağrıştırıyor: Bu çağda taşlar zemine sabitlenmiş, köpeklerse ortalıkta başıboş dolaşıyor.

## 4
## Mimarlığın Kitabı ve Kitabın Mimarisi

*Kitabın ve daha genelde yazının mimarlığa içsel olduğunu düşünmek istisnaidir. Aslolanın mimarlık, mimari tasarım, mimari sonuç-ürün ve arkitektonik bünye olduğuna inanmaksa yaygındır. Metinlerin mimarlığın kurucu ögeleri arasında olması ancak son onyıllarda fark edilen bir gerçekliktir.*

*Mimarlığa da uygulanabilir, ama aslında her toplumsal ve kişisel pratik için geçerli bir historiyografik dönemleme yapmak mümkün: İlk evrede sözlü kültürün egemenliğinde yaşanır. İkinci evrede yazı, bilinci yapılandırır, sözü disipline eder. Üçüncü evrede basım teknolojisi yazıyı teknolojize eder, bilinci yeniden yapılandırır. Düşünsel disiplini sıkılaştırır, hatta mimarlığı özellikle kodifiye eder. Dördüncü evre olan dijital çağsa disiplini çözme eğilimlerini üretir. Yazının önceki iki evrede edindiği iktidarı aşındırır ve başka biçimde yeniden kurar.*

*Bu aşamaların her biri dönemleri bağlamında arıza üretirler; çünkü o aşamaya dek işleyegelenin artık öyle işlemesini olanaksız kılarlar. Fakat ne birbirlerinin yerine ikame ederler ne de kullanılmaları bir kültürel tercih konusudur. O evrelerden geçmek bir zorunluluktur, çünkü mimarlık da dâhil tüm toplumsal yaşam pratiklerini, değiştirir ve dönüştürürler. Örneğin sözlü kültürün egemenliğindeki bir mimarlık rejiminde yapılageldiği gibi yapmayı sürdürmek esastır. O durumda değişimin amaçlanması hatta bilinçli olarak üretilmesi söz konusu olmaz. Değişme hep vardır ama öngörülemez, hatta amaçlanamaz. Mimarlık yazılı kültürün alanına girdiğinde ilk arıza belirir. Çünkü yazı neredeyse bir tür kutsallaştırma*

*yaratır. Neyin nasıl olacağı ve olması gerektiği sabit bir prosedür ve protokoller dizisine tabi kılınır. Bu, alışkanlıklarla, âdet ve geleneklerle spontane olarak yürütülme imkânını daraltır. Onların koyduğu sınırları ancak yazı aracılığıyla daraltma ve genişletme fırsatı vardır. Yapılageldiği gibi değil, yazıyla anlatıldığı, orada sabitlendiği, hatta anlamlandırıldığı gibi, onun tanımladığı presizyonla yapmanın yolu açılır. O denli ki antik Yunan yapı konstrüksiyon sözleşmelerindeki şekilde anlatılınca, yapımı üzerinde anlaşmaya varılanı aynen o tariftekigibi uygulamaya dökmek bir zorunluluk olur çıkar. Pire silahhanesinin[1] MÖ 4. yüzyıla tarihlenen inşaat sözleşmesi ve deskripsiyonu bu bağlamda çok aydınlatıcı bir erken örnektir. Bugün pek az izi kalmış bu yapının mimarisi hakkında epey gerçekçi bir rekonstrüksiyon yapmak bile mümkün oluyor.*

*Sonraki evrede basım teknolojisi aşağıda daha ayrıntılı anlatılacağı gibi sadece bilgiyi sabitlemez, işlevi inşai olanı metne dönüştürmekten ibaret kalmaz. Kuramsallaştırır. Bir önemli arıza daha üretir. Ve nihayet içinde yaşadığımız arıza evresine dek gelir dayanılır. Dijital dünya bilgilenme ve bilgi üretim süreçleri bir kez daha dönüştürür. Mimarlığı artık ne eskisi gibi icra etmek, ne düşünmek ne de yorumlamak mümkündür. Sorun şu ki bu yukarıda sıralanan evreler birbirleri içinde devam ederler. Birbirlerini tasfiye ede ede "çalışmazlar". Hâlâ sözlü kültürün içinde konumlanırız, hâlâ elyazısını kullanır, hâlâ basılı yayınlar okur ama dijital dünyanın merkezinde yaşarız. Ama bu sürecin ulaştırdığı noktada artık ne sözlü kültür, ne yazı ne de basılı kitap eskiden oldukları şeydir. Hepsi birlikte değişir.*

Bu yapı için özgün yazılı kaynaklara ve arkeolojik araştırmalara dayanan çok sayıda yayın vardır. Örneğin: Vilhelm Marstrand, *Arsenalet i Piraeus og Oldtidens Byggeregger*, Kopenhag, 1922. William Hovgaard, "The Arsenal in Piraeus and the Ancient Building Rules", *Isis*, 8 / 1, Şubat 1926, s. 12-20. Eivind Lorenzen, *The Arsenal at Piraeus: Designed by Philo and Reconstructed after his Description*, Gads Forlag, Kopenhag, 1964. Robert L. Pounders, "A Hellenistic Arsenal in Athens", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 52 / 3, Temmuz- Eylül 1983, s. 233-256.

Mimarlık kitabının tarihçesini yazmak kısa bir kitap bölümü kapsamında yapılamaz.[2] Kaldı ki bu fazlaca anlatılmış,[3] hatta eskitilmiş bir konu olduğundan burada yazılanlar sadece bazı yerlerde ilginç olabilir. Mimarlık kitabı hakkında konuşmanın sayısız başlığa değinmeyi akla getirdiği kesin. Çok kabaca özetlenirse, bunlardan biri, mimarlık kitabının mimarlık bilgisini nasıl dönüştürdüğüne ilişkin bir tartışmadır.[4] İkinci bir başlık ise mimarlık kitabının nasıl tasarlandığına ve mimarlık kitabının tasarlanma serüveni ile mimarlıktaki tasarlama ve bilgi üretme serüveni arasındaki ilişkiler üzerine olabilir. Bunlar birbirinden epey farklı iki güzergâh. Birincisi, basılı kitabın üretiminden başlayarak mimarlığın düşünülme biçimlerinin nasıl değiştiğine ilişkin bir anlatı kurma imkânı veriyor. Mimarlık bilgisini sözlü olarak aktarmakla bir yazmada veya basılı kitapta veya internet ortamında dile getirmek arasında radikal farklar var. "Basma kitap yazmaya göre daha çok sayıda insana ulaşıyor" demek suretiyle anlatılabilir farklar değil bunlar. Asıl önemlisi, basım teknolojisi çağında mimarlık bilgisinin içeriği değişir; mimarlık geçmiştekinden başka türlü düşünülmeye başlar. Sözlü bilginin geçerli olduğu bir dünyada kimsenin aklından geçmeyen bazı meseleler, sorunsallar, kaygılar kitapta varlık kazanırlar. Dikkat edilirse, "kitapta geniş bir kitleye anlatılırlar" denmiyor. Basılı mesaj hâline geldiklerinde ortaya çıkar ve düşünülmeye başlarlar. Yazıyla

Bu konuyu iki konuşmamda ele almıştım: Uğur Tanyeli, "Mimarlık ve Kitap: Gerilimli Bir İlişki", Mersin Mimarlar Odası, 7 Ekim 2016. İkinci konuşma: "Mimarlığı Kitaba Dönüştürmek: Türkiye'de ve Dünyada", SALT Galata, 2 Kasım 2016. Şurada ise değerlendirmelerimi dipnotsuz olarak kısmen yayımlamıştım: Uğur Tanyeli, "Mimarlığı Kitaba Dönüştürmek: İç Burkucu Bir Hikaye", *Arredamento Mimarlık*, 305, Ocak 2017, s. 70-90.

Kitap ölçeğinde ayrıntılı bir değerlendirme de var: André Tavares, *The Anatomy of the Architectural Book*, Lars Müller, 2016. Genel olarak modern dünyada kitabın tarihi in erken evresi için: Andrew Pettigree, *The Book in the Renaissance*, Yale University Press, 2021.

Kitap-mimarlık ilişkisi için önemli bir çalışma: Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Images in the History of Architectural Theory*, çev. Sarah Benson, The MIT Press, Cambridge MA ve Londra, 2001.

ve basım teknolojisi aracılığıyla üretilen bilginin, o şekilde üretilmeyen bilgiden farkı üzerine Marshall McLuhan'dan ama özellikle Walter Ong'dan[5] başlayarak ciddi bir yazın inşa edilmiş durumda.

Mimarlık-yazı ilişkisi, yazı kullanan toplumlar ve kullanmayanlar yalınlığında tartışılamaz. Ong, yaşamsal parametrenin yazının içselleştirilmesi, dolayısıyla tüm beşerî pratiklerin yazısız yürütülemez hâle gelmesi olduğunu anlatır. İçselleştirenler sözü yazı sayesinde teknolojikleştirirler. Düşünce bu durumda yeni bir disiplin edinir. Soyut sınıflama kategorileri üretir. Dilin epistemik içeriği değişir. Örneğin fiziksel çevrenin işe yarayan somut nesneler ve onun dışında kalanlar olarak bölünmesi yazı öncesi dünyaya özgüdür. Hatta doğrudan işe yaramayanlar adlandırılmaz, kavramlaştırılmazlar. Onlar düşünsel etkinliğin içinde sadece namevcutturlar. Yazı, soyut kategoriler kurar. Artık kavramların göndermeleri öncelikle hangi bilgi kategorisi içinde olduklarına işaret eder. Ong bunu erken Sovyet döneminde Orta Asya'daki yazıyı içselleştirme evresi öncesindeki bir etnik grup arasında yapılmış bir araştırmanın sonuçlarını aktararak örnekler.[6] O araştırmada deneklere birbiriyle ilişkisiz bir dizi farklı nesne gösterilir ve sınıflamaları önerilir. Denekler, o nesneleri araştırmacıların çok aşina oldukları gibi işlevleri, biçimleri veya maddesel bünyeleri bağlamında sınıflamazlar. Birbiriyle hiç ilişkisiz görünen nesneleri sadece işime yarayanlar ve yaramayanlar gibi ilginç bir ikili ayrıma tabi tutarlar. Örneğin ahşap, taş, pişmiş toprak ve metal gibi soyut kategoriler tesis etmez, doğrudan gündelik yaşam pratikleri açısından yararlı ve yararsızlar gibi değerlendirirler. En önemlisi, nesneleri ilişkili oldukları eylemler bazında –kesmeye, oymaya, yemeye, giymeye, şu ya da bu biçimde işlenmeye yarayanlar şeklinde– sınıflamazlar. Hele hele nesnelerin adlarının alfabetik sıralamasına dayanan soyut bir sınıflama hiç mümkün değildir.

Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojikleşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis, İstanbul, 1999.
*Age.*

Yazılı ve sözlü kültürler arasındaki farklar o kadar radikaldir ki mimarlık tarihini de iki döneme ayırdıkları rahatlıkla söylenebilir. Yine de çoğu mimarlık tarihçisi böyle bir sınıflama çerçevesinde yazmaya pek niyet etmiş görünmez. Türkiye'deyse bu hevessizlik daha belirgindir. "Mimarlığın kitaplandırılması"na ilişkin sadece üç çalışma var.[7] Genel eğilim mimarlık düşünmek için kitap, basma kitap veya genelde metin üretmenin zorunlu olmadığına inanmak şeklinde özetlenebilir. Mimarlığın yazılmasa ve basılmasa da düşünsel bir etkinlik içerdiğine inanmak yaygındır. Kuşkusuz bu sav ilk bakışta doğrudur. İnsanın insan olarak nitelenebildiği her yer ve zamanda düşünme yetisi vardır. Fakat bu yeti fizyolojik değil, tarihsel ve toplumsaldır. Yazı sayesinde başka bir düşünme evresine girilir; yazı sözü teknolojikleştirir. Basım bunu yeniden dönüştürür; yazıyı teknolojikleştirir. Dijital dünyada yine büyük bir düşünce teknolojisi değişimi yaşanır; en yalın anlatımla yazı ve en genelde mesaj matematikselleşir.

Türkiye'de bu düşünce tarihi sorunsalının bir tür kayıtsızlıkla geçiştirilmesinin arka planını anlamak zor değil. İtalya'da geç 15. yüzyıldan başlayan mimarlık düşüncesi metinleri tarihinin burada geç 19. yüzyılda başlanması âdeta bilinçli olarak görmezden gelinmiştir. Sevilen açıklama, Osmanlı mimarları da yazmasalar ve yayımlamasalar da zaten düşünüyorlardı şeklindedir. Beşerî ve insani hemen her iradi edim ve etkinlik tabii ki düşünmeyi gerektirir, ama farklı düşünme rejimleri vardır ve birbirleriyle örtüşmezler. Bunu tartışmak için önce Türkiye'de sevilmeyen, dolayısıyla da pek sorulmayan şu soru sorulmalıdır: "Osmanlı mimarlığı, kitaplı bilginin dönemine mi, yoksa sözlü bilginin dönemine mi aitti?" Daha önemli soruysa, sözlü kültür dünyasında mimarlığın bilgi yapısının nasıl kurulduğu ve yazılı

Uğur Tanyeli, "Türkiye'de Mimarlık Bilgisi, Mimar ve Kitap: Geç 18. Yüzyıldan Bugüne", *Arredamento Mimarlık*, 100+63, Kasım 2003, s. 89-103. Bu yayın dipnotsuz bir çalışmadır. Büyük oranda bu bölümle örtüşen bilgileri içerir. Ayrıca, Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2. baskı 2021, s. 108-116; Uğur Tanyeli, "Mimarlığı Kitaba Dönüştürmek: Türkiye'de ve Dünyada" için bkz. dipnot 2.

kültürün Osmanlı İmparatorluğu'ndan başlayarak Türkiye'de mimari bağlamda nasıl inşa edildiği sorusudur.

Neredeyse 18. yüzyılın sonuna kadar Osmanlı dünyasında mimarlık bilgisinin öncelikle sözlü olarak üretildiği ve iletildiği söylenebilir. Kuşkusuz, sayısız arşiv belgesi mimarlıktan, inşaattan söz eder. Mimarlığı yönetimin inşai etkinlikleri bağlamında anlatır. Bunların topluca Osmanlı bürokratik pratikleri çerçevesinde düşünülmesi gerekir. Sözgelimi, sarayın mutfak malzemesi alımıyla, bir yapım için malzeme temini arasında bürokratik yazışma teknikleri ve dil açısından kapsamlı fark yoktur. Vakfiyelerde de mimarlık meseleleri hukuki-dinsel metnin gerekleri çerçevesinde konuşulur. Vakfedilen yapıların kısa görev tanımları ve içlerinde çalışacak görevlilerin listeleri yapılır. Çok küçük bir grup metinse, Sinan'a ilişkin tezkirelerde olduğu gibi, mimar yaşam ve eser dökümlerini içerir. Fakat örneğin 16 veya 17. yüzyıl mimar ve inşaatçılarının özgül meslek jargonları hakkında neredeyse hiçbir şey bilmeyiz. Osmanlı yazı dilinin hiçbir söyleminde, hiçbir anlatı türünde konuşanlar mimarlar değildir. Dahası, konuşulan da mimarlık değildir. Mimar ve genelde yapımcıların gündelik pratiklerini yürüttükleri dil ve düşünme biçimleri hiçbir metinde somutlaşmaz. Sözgelimi, bugün pandantif, Türk üçgeni, tromp denen inşai elemanların 16. yüzyılda hangi terimlerle adlandırdıklarını bu nedenle bilmeyiz. Pek çok kemer formu vardır ama adları nedir hatta adlandırılmışlar mıdır; habersiziz. Terimlerin olsa olsa resmî yazışmalarda gün yüzüne çıkan kadarını, çoğunlukla bazı malzeme adlarını bilmek mümkündür. Satın alınmayan nesnenin, teknik ve hizmetin adı bilinemez.[8] O nedenle farklı duvar örgü tekniklerinin geçmişte nasıl adlandırıldıkları meçhuldür. Satın alınan taşçı ve duvarcının hizmetiydi ve o hizmet de uygulanan örgü tekniğine göre belli ki farklılaşmazdı. Tarih metinleri de bu belirsizliği gidermezler. Mimari girişimlerden ve sonuçlarından siyasal anlatıların gerekleri kadarıyla söz ederler. Bir sultanın

[8] Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2. basım 2021, s. 80-81, genel olarak Osmanlı yazı dilinde mimarlık için: s. 71-116'da "İkinci Bölüm: 16. Yüzyılda Mekanın Metinsel Kavranışı: Fizikselliği Anlatmak"

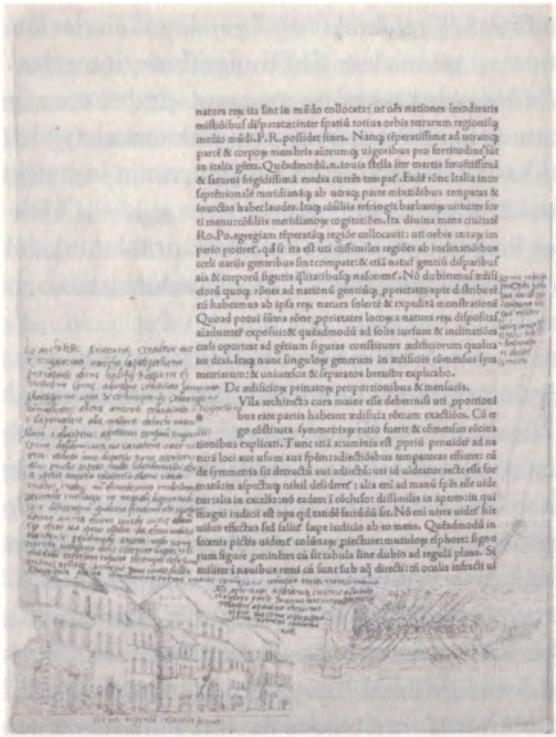
saltanatı sırasında yapılmış önemli yapıları sıralarlar ama onlara ilişkin mimari meselelere doğal olarak değinmezler. Tek bir metin, *Risale-i Mimariye*[9] bu manzara içinde istisnai gözükür. Yine de onun içindeki uzunca mimarlık terimleri sözlüğü bile biraz dikkatlice incelendiğinde, çoğu terimin inşaatçının gündelik meslek diline ait olmadığı kolayca anlaşılır. Hele Arapça ve Farsça karşılıklar sadece yazarın kestirimlerinden ibarettir; o dilleri konuşanların meslek jargonlarına doğrudan gönderme yapmazlar.[10]

Osmanlı mimarlığının metinsel inşasının bu gibi ürünler aracılığıyla yapılması ve meslek insanının dilinin hukuki, dinsel, bürokratik ve historiyografik söylemlerden ayrışmamış oluşu, mimarlık bilgisi bağlamında onu –örneğin 16. yüzyıl İtalyası'ndan– farklı bir konuma oturtmaya yol açar. Yalnızca bunun çoğu zaman sanılanın aksine, önemsenmeyecek değil, çok radikal bir farklılık olduğu kesin. Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarlık bilgisinin kitaplı hâle gelişi ve mimarlık kitabından yararlanma üzerine en eski kanıtlar Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda bulunan geç 17 ve 18. yüzyıllara ait toplam 26 adet Avrupa mimarlık kitabıyla sınırlı.[11] Onlardan önce de Macar kralı Mathias Corvinus'un Budin'deki kitaplığından çıkma bir Vitruvius metninin aynı yere ulaştığı ve 1877'de Macaristan'a armağan edilerek yeniden yurt dışına gönderildiği bilinir.[12] Bu sıralananların çok

Tam metin ve değerlendirme: Howard Crane, *Risâle-i Mi'mâriyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*, E.J. Brill, 1987.

[10] Bu konu başka İslam ülkelerinde de muhtemelen daha büyük bir açmaz oluşturur. Örneğin *Risale-i Mimariye*'nin Farsça yeni basımı kitabın vokabülerinin Osmanlı dil malzemesi olduğunu, Farsça ve Arapça için geçersizliğini hiç dikkate almaz. Hatta kitabın Türkçe-Arapça-Farsça sözlüğündeki Farsça terimlerin İran mimarlık diliyle hiç ilgisiz Cafer Ağa'nın kaba kestirimleri olduğunu da zikretmez ve muhtemelen fark etmez. Bu mesele her iki dilin, özellikle Farsçanın reel tarihsel mimari jargonu üzerinde hiç çalışılmamış oluşuyla açıklanabilir. Kitabın Türkçeden değil, Howard Crane'in İngilizce çevirisinden aktarılmış olmasıyla da herhalde ilişkili bir çarpıtmadır. Cafer Efendi, *Risale-i mi'mariyye: Metni ez sede-i yezdehum hicri*, çev. Mihrdad Kayumi Bidhendi, Tahran, 1376.

[11] Tülay Artan, "Topkapı Sarayı'nda Bulunan Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Yıllığı*, V, İstanbul,1992.
Bkz. Gabor Hajnoczi, "Vitruvius *De Architectura* (MS Lat. 32) in the University



*Görsel 23* İlk Vitruvius baskısı (1486?) görselsizdir. Sangallo kendi nüshasını resimler (Accademia Nazionale dei Lincei'deki Vitruvius baskısı, Ms. Corsini F.50.1.).

küçük bir birikim oluşturduğunu söylemek bile gerekmez. Mimarlar tarafından ne kadar kullanılmış oldukları da bilinmiyor. Hatta basıldıkları tarih aralığında onlara başvurulup başvurulmadığı da meçhul.

Bu bölümde Osmanlı mimarlığının kitabi bilgi merkezli bir pratik hâline gelmesi ancak ikinci planda kalan bir mesele olacak. Mimarlığın sözlü kültür alanından çıkıp yazılı ve basılı kültür bölgesine katılışı konusu genelde ele alınacak. Osmanlı

Library, Budapest, and the Milanese Court of Humanists", *Arte Lombarda*, 97-98, 1991, s. 97-104'ten aktaran: Gülru Necipoğlu, "Preface: Sources, Themes, and Cultural Implications of Sinan's Autobiographies", Howard Crane ve Esra Akın, *Sinan's Autobiographies, Five Sixteenth-Century Texts*, Brill, Leiden ve Boston, 2006, s. IX.

İmparatorluğu'ndaki aynı tarihsel dönemecin ise daha çok çalışılması gerekiyor. Fakat ne kadar çalışılırsa çalışılsın, buradaki kitaplaşma (basım değil) eşiğinin 18. yüzyıldan (*Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-ı Osmani*'den)[13] önceye çekilmesi mümkün olamayacak. Hatta Türkiye'de bugün bile mimarlığın ağırlıklı olarak sözlü kültür alanında varlık kazandığı söylenebilir. Mimarlık okullarında okuma ve yazma pratiklerinin hâlâ neredeyse emekleme aşamasında olduğu, derslerin öğretim üyesinin sözlü anlatımı ve öğrencinin not tutması şeklinde yürütüldüğü bilinen bir gerçek. Aşağıda basılı mimarlık kitabının doğuşuyla bağlantılı bazı değişimler kısaca özetlenecek.

## *1*
## *Kitap ve Basım Teknolojisi Mimarlıkta Neleri Değiştirir?*

Basılı kitabın mimarlık bağlamında neleri değiştirdiğine ilk değinen Victor Hugo olmalıdır. 1831'de yayımlanan *Notre-Dame de Paris*[14] adlı romanının V. kitabının "Ceci tuera cela" (bu onu öldürecek) başlıklı İkinci Bölümünde romanın kurgusal zamanında yeni icat edilmiş olan basım tekniğinin mimarlığı öldüreceğini, romanın kahramanlarından birinin ağzından anlatır. Romancı kısaca, kitabın kitlesel üretiminin bir zamanlar katedralin verdiği dinsel mesajları artık gereksiz kıldığından söz eder. Bir arıza tanımı yapar. Tarihte kitap bağlamında arıza tanımı yapan ilk kişidir. Hugo'ya göre basım teknolojisi öncesinde mimarlık "konuşmaktaydı". Kitap o konuşmayı gereksiz kılmış ve fikir üretimi için çok daha avantajlı bir araç olan kitabı merkeze yerleştirmiştir. Ona göre basılı kitap öncesinde özellikle inanç metinlerle olmaktan çok, mimarlık ürünleri aracılığıyla anlatılıyor ve öğreniliyordu.

[13] "Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî", *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası* eki, VII-XI/49-62, 1335-37.

[14] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2 cilt, Charles Gosselin Libraire, Paris, 1831.

Mimarlığın konuşkanlığı ya da mimarlık yapıtının taştan kitap olduğu mitosu ondan sonra da çok yinelenecektir. Fakat hem kitabın mimarlığı susturduğu hem de paradoksal olarak mimari ürünün eskiden konuştuğu savları çok tartışılabilir gözüküyor.[15] Yine de Hugo'nun basım teknolojisiyle mimarlık arasında kurduğu ilişkiyi tartışma çabası önemini yitirmedi. Öte yandan da kitabın aşağıda görüleceği gibi mimarlık alanında ortaya çıkmasına vesile olduğu sayısız verimli arıza var.

### *Mimarlık bilgisi yazılı kültür alanına katılır*

Bölüm başında belirtildiği gibi, basılı kitabın doğuşu öncesinde mimarlık bilgisinin sözlü kültür alanında konumlandığı tereddütsüz söylenebilir. Bunun anlamı mimarların ve genelde mimari üretimle uğraşanların eskiden okuma yazma bilmedikleri değil. Kuşkusuz dünyanın neredeyse her yerinde bilmiyorlardı. Mesleği hemen daima önceki kuşaklardan pratik içinde öğreniyor ve sonrakilere de aynı biçimde aktarıyorlardı. Mimarlık meselelerinin yazıya dökülmesi büyük yapımlarda sözleşme hazırlamak ve harcamaları kaydetmekle sınırlıydı. Osmanlı İmparatorluğu'nun 16-18. yüzyılı için yapım sözleşmesi hazırlamak da söz konusu değildir. Elde tek bir örnek bile yok. Yapı üretimi işinin bir yükleniciye kısmen veya tümüyle havale edilmediği, bir bina emininin tüm harcamaları gerçekleştirdiği fakat müteahhit gibi çalışmadığı bilinir.

Mimarlık kitabının İtalya'da geç 15. yüzyılda ortaya çıkışı öncesinde de mimarlık üzerine gözlem yapanların (ve mimar olmayanların) gözlemlerini metinle aktardıklarından söz edilebilirdi. Örneğin Antik Yunan yazarı Pausanias sayesinde pek çok eski anıtın betimlemelerine sahibiz. Evliya Çelebi sayesinde aynı şey kendi döneminin ve Osmanlı mekânının

[15] Bunun için bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, 3. baskı 2020, s. 19-22.

kimi yapıları için söz konusudur. Ama bunlar mimarlık bilgisinin yazıya döküldüğüne işaret etmezler. Sözgelimi, ne mimarlık yapmayı öğrenmek ne de mimarlık üzerine düşünmek için kitap okumak ve yazmak gerekiyordu. Geometri kitabı kullanan mimarlar hakkında az sayıda anekdot varsa da, mimarın kullandığı geometri bilgisinin kuramsal değil, yapı üretim pratiğiyle bağlantılı olduğu düşünülürse, kitap gerektirmediği kolayca kavranır. Yeryüzünde mimar elinden çıkma bir modernöncesi geometri kitabı yoktur. Bu iddia müellif olmayı içerdiği kadar, mevcut bir kitabı elyazması olarak çoğaltmak, eski deyimle "istinsah etmek" için de geçerlidir. O yüzden, örneğin, Ortaçağ İslam geometri kitaplarının yapımcılar tarafından kullanıldığı şeklinde modern savlarla karşılaşılırsa da, özellikle J. Bloom'un yazdıkları bu savları ikna edici biçimde çürütmüştür.[16] Onlar mimar olmayanlar için mimar olmayanlar tarafından kaleme alınmış –pratik geometri risaleleri değil– "edeb" metinleriydiler. Mimarlık geometrisi üzerine bir mimar tarafından yazılmış ilk kitap muhtemelen Guarino Guarini'nin yazdığı (1671) *Euclides adauctus et methodicus mathematicaque universalis...*'tir.[17] Bu kitap tasarı geometrinin de öncüsü sayılır.

Bir pratiğin "kitabi" bilgi kapsamında olmayışı başka pek çok bilgi alanı için de yinelenebilir. Mantık, felsefe, tarih, din, yönetim, kısmen matematik ve kısmen hukuk gibi yazıyla ilişkisi içsel olan bazı pratikler hariç, geçmişte sayısız beşerî pratik yazıya pek az muhtaçtı. Böyle oluşu, soyut düşünme imkânlarının epey kısıtlı olduğuna işaret eder. Örneğin bir mimari sorunla karşılaşıldığında, yapı üreticileri herhangi bir kitaba başvuruyorlarsa, bu başvurmamaları hâllerinden çok farklı bir epistemik rejimde yaşadıklarını ortaya koyar. Kitaba başvurmamak sorunları, tereddütleri başka meslektaşlara

[16] Jonathan Bloom, *Paper Before Print, The History and Impact of Paper in The Islamic World*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 2001, s. 177-178.
Guarino Guarini, *Euclides adauctus et methodicus mathematicaque universalis...*, typis Bartolomaei Zapatae Bibliopolae S.R.C., Torino, 1671.

danışarak çözmek anlamına gelir. Kitap kullanımıysa bireysel akıl yürütmenin kapısını açar. Danışma mekanizmaları toplumsallık içinde vuku bulan bir düşünme yolu tanımlar. Tecrübeli olana, önceden de o sorunla karşılaşmış olana veya öyle olduğu varsayılana danışılır, tartışılır. Kitapsa, kendisine başvurana üçüncü kişileri dışarıda bırakan bir ilişki içinde kullanılma yolunu açar. Önce kitapla tartışılır; üçüncü kişilerle diyalog sonraki aşamada, kitaptan çıkarılan sonuçları irdelemek için gündeme gelebilir. Daha da önemlisi, o irdeleme de artık sözlü olmaktan çok yazılı olarak yapılır. Yazılı kültürün egemenliğindeki bir pratikte metin başka metinler yazılarak toplumsallaşır. Sözgelimi, ilk baskılarından, geç 15. yüzyıldan itibaren Vitruvius okumaya girişenler ondan kendi öznel yorumlarını üretirler. Yeni kitaplar yazarlar. Okuma öznelleştirir ve çoğullaştırır. Danışma mekanizmalarıysa, tam aksine, düşünmeyi bir toplumsallık zeminine taşır ve "*consensus*" üretimini zorunlu kılarlar. Böyle bir düşünme sürecinin çıktıları artık bireysel olmaz; geniş bir meslektaşlar grubunun ortak buluşma noktası niteliğinde olurlar.[18]

### *Metinler mimarlıkta anlamsal boyutu tasfiye eder*

Metin düşünceyi çoğullaştırır. Sözlü kültürse bir fikir birliği idealine yaslanır. Yani, düşünceyi yukarıda kısaca anlatıldığı şekilde yaygın uzlaşmalara tabi kılar. Onu herkesin ortak kararına, tartışma dışı bir doğruya dönüştürür. Fakat bir uzlaşmanın sonucu olduğunu inkâr eden, ezeli ve ebedi gerçeği ifade ettiği iddiasında bir "*consensus*"tur o. Dolayısıyla, bir tür fikir birliği yanılsaması üretilmiş olur: Ortaya konanlar, sanki herkesin tartışmasız katıldığı, çünkü tartışılamayacak hakikatler tanımlayan fikirlerdir. Düşünce böyle bir rejimde

[18] Bu mesele şurada da tartışılmaktadır: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, s. 109-110.

aşkınlaşır. Olsa olsa yorumlanabilir, açımlanabilir ama yanlışlanamaz, reddedilemez. Dolayısıyla, sözlü kültür dünyasında sekülerleşme de mümkün olmaz. Aksine, aşkın olan, tartışma dışı bir doğruluk tanımladığı düşünülen her fikir kaçınılmaz olarak kutsallaşır.

En genel anlamıyla sekülerleşme mimarlık ürününü Victor Hugo'nun anlattığı biçimde "konuşamaz" kılar. Hugo'nun savı hiç değilse şu anlamda geçerli: Toplumlar yazılı kültürün egemenliği (mimarlık da dâhil tüm gündelik pratiklerin yazıyı içselleştirmesi) öncesinde, örneğin, Hristiyan imanı ile kilise yapısını, İslam inancıyla cami mimarisini birbirinde yalıtarak düşünmezler. Tam aksine özdeşleştirirler. Kilise Hristiyanlığın, cami İslamiyetin ta kendisidir âdeta. O yüzdendir ki mimari değişimler çok yavaş olur, çünkü mimari biçimler ve teknikler bir anlamda kutsallaşırlar (ya da pseudo-kutsallık kazanırlar) ve sabitlenmeye yakın bir zor değişebilirlik edinirler. Basılı kitabın ve yazılı kültürün ortamı tanımlar hâle gelişiyse, kişisel fikir üretimini tırmandırır. Yine Hugo argümanı özelinde ele alınırsa, Kutsal Kitap'ın yaygın biçimde okunabilir oluşu, Hristiyanlığın doğruca ondan öğrenilmesi demektir. Bu, her okuyana yorumlama kapısını sonuna dek açar. Mimarlık bilgisini öznelleştirir. "*Consensus*"u tahrip eder, çünkü her okuma farklı anlamlar üretmek demektir. Artık Kutsal Kitap ile Gotik kilise yapısı arasında zorunlu bir ilişki olmadığını ya da Kur'an'ın camiyi tarif etmediğini fark etmek mümkündür. Yine de genelleme yapmaktan kaçınmak gerekir. Çünkü İslam dünyasında yaygın denebilecek benzer bir değişim yaşandı, hatta yaşanıyor denemez. Çoğu zaman ve yerde caminin işlevsel içeriğiyle zorunlu bağıntı içinde olduğuna inanılan arkitektoniği ve morfolojisi örtüştürülerek düşünülür. Örneğin bugün Türkiye'de merkezi plansız, kubbesiz, minaresiz cami neredeyse düşünülemez.

Her halükârda böyle bir değişim yaşandığında sonuç, anlam ağlarının kopuşudur. Unutulmasın ki anlamlar sözlük tanımları değildir; başka anlamlarla birlikte geniş kavram ağları tanım-

larlar. Yazılı kültür giderek her gündelik yaşam pratiğini sadece kendisi olarak konuşulabilir kılarak anlam ağlarını çözer. Tüm beşerî pratikler yalnızlaşırlar. Kilise, cami, tapınak her şeyden önce birer mimarlık ürünü olup çıkarlar. Bunu gözlemleyen Hugo gibi düşünürlerin o mimarlıkların içinin boşaldığını düşünmeye başlamaları herhalde aynı nedenden kaynaklanır. "Bu (basım kültürü) onu (mimarlığı) öldürmüştür".

### *Anlamı öldürür ama anlatımı, yorumlamayı mümkün kılar*

Gerçekten de kısaca anlatılan bu değişim ölüm metaforunu ilk bakışta doğrular. Fakat mimarlık ölmekten çok yeni bir nitelik kazanmaktadır. Sadece kendisi olarak tanım kazanması, kutsallık halesiyle sarılı olmaktan çıkması mimarlık ürününü susturur, ama mimarlık ürünü üzerine konuşma imkânını yaratır ve onu bitimsizce tırmandırır. Herkesin katıldığı varsayılan kutsal (veya neredeyse kutsal) ve değişmez bir fikir birliğine yaslanmayınca, bu yanılsamadan kurtulunca, artık mimarlık ürününün ne olduğu, nasıl olması gerektiği, ne olabileceği, inşa edilmiş olanların neden doğru veya yanlış olduğu gibi konular kolay konuşulabilir hâle gelirler. Mimarlık artık eleştirel bir zeminde varlık kazanacaktır[19] ki, geç 15 ve 16. yüzyıl İtalyası öncesinde böyle bir eleştirel zemin hiçbir yerde mevcut değildi. Eleştirinin ille de kuramsal bir mesleki pratiğe dönüşmesi gerekmez. Ondan da daha önemli olan, herkesin mimarlık hakkında fikir beyan edebilir hâle gelmesidir. Herkes herhangi bir mimarlık ürününün başka bir biçimde de yapılabileceğini, farklı olabileceğini kavrayacaktır. Çaba göstermeksizin ikna etmenin, bir mimarlık yapıtının tartışılmaz doğruluğundan emin olmanın dünyası yıkılmıştır.

[19] William H. Hayes, "Architectural Criticism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60 / 4, Güz 2002, s. 325-329.

İkna etmek için, yapıtların neden öyle yapıldığını anlatmanın 16. yüzyıldan itibaren bir zorunluluk hâline geldiğinden söz edilebilir. Bu durum da yine yazılı kültür alanına başvurmayı, yeni mimarlık metinleri yazmayı ve yayımlamayı gerektirir. Gerekçelendirmek, anlatmak, meşrulaştırmak, ikna etmek için çabalamak bir mimari etkinliktir. Sözlü kültürün egemenliğindeki bir toplumda bunların hiçbiri gerekmiyordu.

Demek ki mimari eleştiri de basılı kültür dünyasında doğar ve giderek genişler. ABD'de 1930'lardan başlayarak popüler dergiler ve gündelik gazeteler bile mimarlık eleştirisi metinlerine yer vereceklerdir. "Sokaktaki insan" artık mimarlık okur. Mimarlığın kamusallaşması budur. Kuşkusuz web ortamı bunu bir başka biçimde değiştirecektir. Sosyal medyanın doğuşu mimarlık eleştirisini neredeyse zeminsiz bırakır.[20] Artık herkes bir sosyal medya mesajının kısalığında ve özensizliğinde mimarlık hakkında konuşabilir.

### *Metin mimarlığı kamusallaştırır*

Mimarlığın Habermas'ın anlattığı şekilde[21] kamusallaşması da basım teknolojisi ve metinler aracılığıyla olacaktır. Yine onun terimleriyle söylenirse, geleneksel simgesel kamusallık yerine, burjuva kamusallığı ortaya çıkar. Mimarlık bir *Öffentlichkeit* (kamusal görünürlük) edinir. Sadece kutsallığından ve yüceliğinden emin olunanların görünmesinin mümkün ve talep edilir olduğu bir toplumsallıktan tüm gerçekliklerin ve toplumsal

[20] Bkz. Eva Hagberg, "Criticism in Crisis. Eva Hagberg Fisher on the Recurring Refrain of What Happened to All the Good Architecture Writing", *Architect: The Journal of the American Institute of Architects* (Yayınlanma tarihi: 03 Aralık 2018), https://www.architectmagazine.com/design/criticism-in-crisis_o, erişim: 2 Şubat 2023.

Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1962 [*Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İletişim, İstanbul, 2003].

öznelerin görünürlüğüne uzanan yol açılmaktadır. Mimarlıkta da bu yaşanacaktır. Sözgelimi, sarayın (kutsallaştırılmış iktidarın) ve tapınağın görünürlüğüyle sınırlı geleneksel kamusallık yerine, mimarlık tüm inşai ve mekânsal üretimi kapsayacak bir anlam genişliği edinir. Kullanım amacı ne denli alelade ya da saygınlığı az olursa olsun, her mimarlık ürünü aynı mimari kalite ve estetik beklentileri bağlamında irdelenebilir. Bir depo yapısı bir dinsel yapıyla aynı mimari kamusallaşma olgusu çerçevesinde ele alınır hâle gelir. Mimari açıdan ikisi de aynı saygınlıktadır. Öte yandan, herkesin mimarlık müşterisi olabileceği ve herkesin mimarlık üzerinde konuşabildiği ve yazabildiği burjuva kamusallığı çağıdır içinde yaşadığımız çağ.

Özgün Sinan otobiyografik metinlerinde anlatılan (listelerde sıralanan değil) yapıların hepsinin sultanın talep ettiği yapılar olması bu bağlamda aydınlatıcıdır.[22] Bugün mimari açıdan çok önemsenen Azapkapı Sokullu Camisi, Kanuni ve II. Selim Türbeleri gibi yapılar o risalelerde anlatılmaz. Kırkçeşme su sistemi, Büyükçekmece Köprüsü gibi birkaç dinsel olmayan yapıdan başkası da orada anlatılmaya değer bulunmaz. Anlatılan her şey ya dinsel anlamı nedeniyle ya da sultanın doğrudan müdahalesiyle ortaya konan yapılara ilişkindir. Bu değerlilik hiyerarşisi basım teknolojisi ve mimarlığın modern kamusallaşmasıyla yıkılır. Modern kamusallık siyasal ve dinsel gerekçeli önemlilik ölçütünü mimari kalite bağlamında tanımlanmış bir başka hiyerarşiye dönüştürür. Sözgelimi, Le Corbusier'nin birkaç yüz metrekarelik Villa Savoy'sı mimarlık tarihi yazınında onbinlerce metrekarelik pek çok yapıdan daha önemlidir. Bu önemini de kendi mimarisi/arkitektoniği kadar Le Corbusier'nin kitaplarına ve başkaları tarafından yazılmış historiyografik metinlere borçludur. Mimarlık ürünü artık prospektüsü okunmaksızın neye yaradığı bilinmeyen, yanetkileri kavranamayan ve kullanılamayan ilaçlara benzer.

[22] Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, s. 246, 276.

*Şöhreti metinler inşa eder*

Sözlü kültür evresinde sadece simgesel kamusallık edinmiş olanların bilinirlik kazanabildiği dünyadakinin aksine, basım teknolojisi ve mekanik araçlarla çoğaltılmış metinler, yazanları ve hakkında yazılanları ünlendirir. Modern ün, basım teknolojisinin sonuçlarından biridir. O sayede dar bir çevreyi aşan ve eskiden en geniş anlamda dedikodu olarak nitelenebilecek sözlü kültür araçlarıyla yayılabilen figürler, ürünler ve onların müellifleri görünür hâle gelir. Sözlü kültürde adına ün denemeyecek bilinirlik mitos üretimiyle mümkünken, basım kültürü dünyasında ün olağanlaşır. Bunun en iyi örneklenebildiği yerlerden biri Türkiye olmalı. Sözgelimi, 19. yüzyılda basım teknolojisiyle retrospektif bir ün edinmeye başlaması öncesinde, Sinan kimi yerel halk anlatılarında dile getirilen bir sözlü kültür verisidir. Hakkında yazılmış risalelerin çok dar bir çevrede bilinir olduğu kesin. Aynı şey Ayasofya hakkındaki yaygın efsanelerde de görülür. Dolayısıyla, 16-19. yüzyıl aralığında ne Sinan ne de Ayasofya bugünkü anlamda ünlüdür. Onların yaygın bir ün edinmeleri, haklarındaki basılı yazınsal üretimle başlar. Nitekim biyografi ve otobiyografi de kökenleri çok eskilere uzanan kimi metinlerin varlığına karşın, aslında basım dünyasının ürünleridir. Örneğin birinci tekil şahıs anlatıları modernite ile doğar. Caesar ve Ksenophon kendi yaşadıklarını anlattıkları kitaplarında "ben" diyerek konuşmaz, anlatılarını kendilerinden üçüncü tekil şahıs olarak söz ederek, "Caesar geldi, savaştı" vs. diyerek kurarlar. Basım öncesi metin konuşanla hakkında konuşulanı kesin bir çizgiyle ayrıştırır. Basılı metinse, bilgiyi kutsallığından uzaklaştırır, olağanlaştırır ve yazarı zaten bilinmekte olan, evrensel geçerlilik taşıyan bir gerçeği anlatırmış gibi kendisini gizleyerek konuşamaz kılar. "Ben" demek artık çekinilmesi gereken bir durum olmaktan çıkar. Ve "ben" diyebilen herkes artık kendi varlığını özgüvenle dışa vuran bir özne hâline gelmiş demektir. Şöhret bu "ben" diye konuşabilen ve yazabilen

öznenin edineceği bir toplumsal pozisyondur. Aynı nedenle Rönesans öncesinde bilinen mimar adları küçük bir toplam oluştururken, Rönesans'tan itibaren mimarlık tarihi mimar ünlülerin adlarının ayrıntılı bir dizimi gibidir.

### *Basma kitap mimarın toplumsal statüsünü değiştirir*

Mimarlığın yazılı-basılı kültür alanına katılışı, mimarın da yazan özne konumuna ulaşması demektir. Sözü geniş bir kitleye ulaşabilir hâle gelen mimar bir yandan ünlenirken, öte yandan da yazma ediminin erken modern dünyada taşıdığı entelektüel anlama uygun bir toplumsal rol edinir. Rönesans'tan başlayarak "literati"nin bir üyesi olur. Öncesinde mimarlar hiçbir yer ve zamanda okumuş seçkinler arasında sayılmıyorlardı. Yazan ve okuyan özne pozisyonu mimarlığı düşünsel bir etkinliğe, mimarı da bir tür düşünüre dönüştürür. Alberti'den başlayarak mimar-entelektüellerden konuşmak olağandır. Bu pozisyon mimarlığı da giderek "temiz", el kirletmeyen bir işe dönüştürür. Alanda inşaat yapılarak yürütülen üretim işi mimar emeğinin zorunlu bileşeni olmaktan çıkar. İlk örnek olan Alberti bile şantiyeye gitmemesiyle ünlüydü. Şantiye, entelektüel seçkinin sorumluluğunu aynı oranda seçkin olmayanlara devredebildiği zorunlu, ama pekâlâ da uzak durulabilir bir yerdi artık.

15. yüzyıl içinde İtalya'da mimar ve sanatçıların entelektüelleşme süreci başlamıştı.[23] Bunun en belirgin göstergesi yine kitabın mesleki etkinlikteki rolünün değişimidir. Önceki dönem ve yerlerde mimar ve sanatçıların kitap yazması en iyimser ifadeyle istisnaiydi. Kitap okumanın da aynı oranda istisnai olduğu rahatça iddia edilebilir. Ortaçağ'da bir mimar tarafından yazılmış Villard de Honnecourt'un not defteri[24] dı-

[23] Bkz. Bernd Roeck, *Gelehrte Künstler: Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2013.

[24] Bu not defteri için çok sayıda yayın vardır. Örneğin *The Medieval Sketchbook of Villard de Honnecourt*, Dover Publications, Mineola, NY, 2006. Carl F. Barnes,

şında bir kitap yoktu. Onun da kitap olmaktan çok kişisel bir portfolyo olarak nitelenmesi mümkün. Kitabın mimarlıktaki serüveni yazma ve kitap edinme şeklinde birbiriyle bağlantılı iyi yolda ilerlemiştir. Geç 15 ve 16. yüzyıllar kitap yazan estetik pratikler erbabının belki de altın çağıdır. Adım adım tüm Avrupa'ya yayılacaktır bu entelektüelleşme atılımı.[25]

Kitap okuma, dolayısıyla mimarların kişisel kitaplıkları konusu ayrı bir ilgiyi hak eder. Konu Rönesans İtalyası'ndan başlayan bir kronolojik uzanımla kısaca araştırılmıştır.[26] Örneğin Floransalı heykelciler Benedetto ve Guiliano da Maiano kardeşlerin 1498'de basım teknolojisinin İtalya'ya girişinden 24 yıl sonra ortak 29 kitapları vardı. Bunların yarısı dinseldi. Dindışı kitaplar arasındaysa Dante ve Boccaccio, bir Floransa tarihi, İskender ve Titus Livius'un Roma tarihi gibi antikite metinleri bulunuyordu. Burke basım teknolojisi öncesinde, 15. yüzyıl başında herhangi bir sanatçının 20 elyazmasına sahip olmasının neredeyse imkânsız olduğunu belirtir. Fakat sonraki yüzyılda geniş sanatçı kitaplıkları alışılmadık değildi. Örneğin yaşadığı çağda öğrenim görmemiş "omo senza lettere" diye nitelenen, hatta küçümsenen Leonardo da Vinci'nin 116 kitabı vardı. Aralarında Latince gramerler, Ambrosius ve Augustinus gibi Kilise Babaları'nın çalışmaları, anatomi, astroloji, kozmografya ve matematik kitapları, bazı çağdaş İtalyan edebiyatı ürünleri bulunuyordu.

Sonraki yüzyıllarda hem mimarlık kitapları çoğalacak hem de mimar kitaplıkları genişleyecektir.[27] Üstelik mimarın ente-

Jr. *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093): A New Critical Edition and Color Facsimile*, Ashgate, 2009.

[25] Örneğin İngiltere için: Matthew Walker, *Architects and Intellectual Culture in Post-Restoration England*, Oxford University Press, 2017.

[26] Burada özetlenen kısa değerlendirme için: Peter Burke, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Princeton University Press, 2. baskı 1999, s. 59-61. Örneğin şu kitap bir grup 18 ve 19. yüzyıl İngiliz mimarının ölümlerinin ardından satışa çıkarılan kitaplık kataloglarını içerir: D.J. Watkin, *Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons. Volume 4: Architects: Christopher Wren; Nicholas Hawksmoor; William Chambers; Robert Adam; George Dance; Robert Smirke;*

lektüelleşmesi sadece kitap sahipliğini de hızla aşar. Her tür estetik nesnenin koleksiyonculuğunu yapmak başlar. Örneğin böyle bir kitap ve nesne sahibi mimarın Fransa'da Le Notre (1613-1700) gibi önemli erken örnekleri vardır. Onun tablo ve gravürlerden, heykel ve madalyalara ve Çin porselenlerine uzanan çok geniş bir koleksiyonu vardı.[28] Christopher Wren'in (1632-1723) 1749'da müzayedeye çıkan kitaplığındaki mimarlık kitaplarıysa, 18. yüzyıl başı İngilteresi'nde başvurulan mimari metinler hakkında çok aydınlatıcıdır. Sözgelimi, Wren'in dönemin standart başvuru metinleri olan Vitruvius, Alberti, Serlio, Vignola ve Palladio gibi tüm önemli yazarlarca yazılmış temel mimarlık kitaplarına, Antikite ve İtalyan mimarlığı hakkında Antoine Desgodetz'in *Edifices antiques de Rome*'u, Carlo Fontana'nın *Il Tempio Vaticano*'su gibi kaynaklarla 17 ve erken 18. yüzyıl Fransız mimarlık kitaplarına da sahip olduğu anlaşılıyor.[29] İlginç olanı, Wren'in hiçbir antikite ve Rönesans yapısını görmemiş, İtalya'ya da gitmemiş oluşudur. Cambridge'de matematik ve astronomi öğrenimi görmüş bir akademisyenken mimarlığı öncelikle kitaplardan öğrenmişti.[30] Kitabın mimarlık dünyasında neleri nasıl değiştirdiğini anlamak için en iyi ve erken örnek muhtemelen budur. Mimarlığın şantiyede öğrenilen bir pratikken entelektüel bir kuramsal ve tasarımsal etkinliğe doğru yaşadığı değişim öncelikle basılı kitabın sonucudur. Fakat Wren yine de ayrıksı gözükür, çünkü Le Notre onun aksine pratikten yetiş-

*Augustus Welby Pugin*, Mansell Information / Publishing Ltd, Londra, 1972. Satış kataloglarının dökümünü veren kitap 283 sayfa hacmindedir ve kitaplıkların boyutu hakkında bu değer bile aydınlatıcıdır.

[28] Armand Brejon de Lavergnée, "Le Notre's Collection of Paintings, Mirror of the Collection of Louis XIV", Stéphane Castelluccio, "Le Notre's Collection of Bronzes", Thierry Sarmant, "The Medals of André Le Notre", Vanessa Selbach, "The Print Collection of André Le Notre", Stéphane Castelluccio, "Le Notre's Collection of Oriental Porcelain", *André Le Notre in Perspective*, Patricia Buchenot-Déchin ve Georges Farhat (ed.), Chateau de Versailles ve Hazan, Paris, 2014, s. 90-99, 126-127, 128-129, 140-141.

[29] Bkz. Margaret Whinney, *Wren*, Thames and Hudson, Londra, 1971, s. 206-207.

[30] Kariyerinin başlangıcı için bkz. *Age.*, s. 19 vd.

tiği hâlde bir kitaplık oluşturmuştu. Mimarisi de bu birikime yaslanıyordu. François Blondel'in kişisel kitaplığı hakkında da geniş bilgiye sahibiz. Onun ölümünün ardından satışa sunulan kitaplığının satıcı tarafından hazırlanan envanteri 439 girdiyi içeriyordu ki, çağı için bu olağanüstü zengin bir birikimdi.[31] Mimarlık ve Antik Çağ bilgisini kitaplara ve çoğaltılmış imgelere borçlu olan diğer bir kuram üreticisi 18. yüzyıl mimarı da Ledoux'dur. Vidler onun gravürcü olarak yetişmesi nedeniyle mimarlığı gravürlerden ve özellikle de *Encyclopédie*'nin planşlarından öğrendiğini yazıyor.[32]

Belli ki 18. yüzyıl mimarlığın kitaplı hâle gelişinde bir atılım dönemidir. Kitaplıklar genişledikçe, mimarın bilgi birikimi de alabildiğine genişlemektedir. Örneğin François Blondel 1754'te mimarın bilmesi gerekenlerin erken modern döneme özgü –fakat bugüne kadar kabaca gündemde kalacak– bir listesini verir[33]: Mimar hesaplamadan tasarıma, çizimden perspektife geçebilmeli, daha sonra bezemeye, sonra da peyzaja dönebilmeli, geçmişin önemli eserlerini ve mimari imalatların yapıldığı atölyeleri ziyaret etmelidir. Bunlar için kitaplara başvurmalıdır. Nitekim aynı mimar bir başka kitabında da mimarların okumaları gereken kitapların kapsamlı bir listesini verir.[34] O listede Palladio, Scamozzi, Vignola gibi eskilerin yanı sıra, Fischer von Erlach'ın dünya mimarlık tarihi çalışması, Derand'ın tonoz türü eğrisel örtü sistemlerine ilişkin ve Frézier'nin stereotomi hakkındaki kitapları vardır ve çağında çok gözde olmadığı anlaşılan Alberti'ye de yer verir. Mimarların okuma menzili geç 15. yüzyıldan başlamakta

Anthony Gerbino, "The Library of François Blondel 1618-1686", *Architectural History*, C. 45, 2002, s. 289-32, envanter: s. 305-324.
Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution*, Birkhaeuser, Basel-Berlin-Boston, 2006, s. 11.

[33] Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, P. Aubouin & F. Clousier, Paris, 1675-1683, 3, s. xxiii-xxiv. Akt. Antoine Picon, French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment, çev. Martin Thom, Cambridge University Press, 1992, s. 48.

[34] Jacques-François Blondel, *Discourse sur la nécéssite de l'etude de l'architecture*, C. A. Jombert, Paris, 1754, s. 83-89. Akt. Antoine Picon, *Age.*, s. 48.

güncele dek uzanmaktadır. Mimarın entelektüelleşmesinin artık olağan durum olduğu söylenebilir.

Türkiye'de kitaplığında mimarlık kitaplarına da yer veren ilk entelektüel Ahmet Vefik Paşa olmalıdır. Onun o çağ için çok kapsamlı kitaplığında birkaç Avrupa mimarlık kitabı da vardı.[35] Buna karşılık Osmanlı mimar kitaplıkları hakkındaki bilgiler 20. yüzyıl öncesine uzanmıyor. Aynı yüzyılın ilk yarısı için sadece Sedad Hakkı Eldem'in ölümünün ardından MSGSÜ Kitaplığı'na bağışlanan kitapları bir ölçüde konuşmaya imkân veriyor.[36] Onun kayda değer bir kitaplığı vardı. Kitaplarının önemli kesimi özellikle Alman ve Avusturya halk mimarisine ilişkindi ki tüm meslek yaşamı boyunca Türkiye'de halk mimarisi geleneğinin yeni bir mimarlığın esin kaynağı olması gerektiğine inanmış birisi için bu olağandı. Mimar kitaplıklarıyla mimarın bireysel yol seçimi arasında sağlam bir ilişki bulunduğu genellenebilir bir yargıdır.

*Genelde bilgiyi ve özelde mimarlık bilgisini taşınır kılar, çoğul zamansallık ve yerötesilik üretir*

Basma kitap, özellikle de basım teknikleriyle çoğaltılmış mimarlık imgeleri geniş bir coğrafyaya erişir ve zamansal uzanım da kazanırlar. Kitap, geçmişte sadece kişiden kişiye iletilebilen pratiğe bağımlı mimarlık bilgisini kolayca taşınabilir kılar. İlk İtalyan mimarlık risaleleri bile hemen Avrupa çapında bir yaygınlık edinirler. Örneğin Roma mimarlığına ilişkin bilgi, tek bir Roma kalıntısı bile görmemiş Hollandalı'nın da bilgi birikiminin bir parçası olur çıkar. Bir Vignola veya Serlio kitabı edinmek yepyeni bir mimarlık evrenine dalmak için

[35] Paşa'nın ölümünden sonra kitaplığı müzayedeye çıkarılmış ve bir de kataloğu yayımlanmıştı: *Catalogue de la bibliotheque de feu Ahmed Vefyk Pacha / Ahmed Vefik Paşa Merhumun Kütüphanesinin Defteridir*, Typographie et Litographie K. Bagdadlian, Constantinople, 1893.

[36] Arşivimde bulunan S.H. Eldem'in MSGSÜ Kitaplığı'na armağan edilen kitaplarının listesi 1200'den fazla girdiyi kapsar.

yollar tanımlar. Mimarlık yerötesi bir pratiğe dönüşür. Bilgisi, belirli bir coğrafyayla ve/veya kültür alanıyla sınırlı olmaktan çıkar, kitabın taşınıp kullanıldığı her yere iletilebilir olur. Daha da önemlisi, kitap mimarlığı diğer entelektüel pratikler gibi tekil zamansallıktan çoğul zamansallık dünyasına da taşır. Şunu yapar: Geçmişte her mimari bilgi, içinde yaşanılan çağın verileriyle sınırlıdır. Her yeni kuşak o çağda mevcut bilgileri kişisel beşerî bağlantıları ve üretim ortamındaki çalışmaları sayesinde "doğrudan" edinirdi. Oysa mimarlık bilgisinin kitabi nitelik edinmesi, önceki çağlara ve başka yerlere ait olanların da yeni kuşakların bilgisi içine "dolaylı olarak" katılması anlamına gelir. İlk Vitruvius baskısı bile geç 15. yüzyılın olağan mimarlık pratiklerinin dışında kalan milat yıllarının Roma mimari bilgisiyle tanışmak demekti. Artık 16. yüzyıl Avrupası'nda her mimar ve her okumuş özne mimarlık bağlamında çoğul zamansallık kazanmış, yaşadığı çağınkine eklemlenen bir geçmiş bilgisiyle de donatılmıştır. Örneğin 19. yüzyıl başlarında yaşayan bir Avrupalı ve Amerikalı mimarın bilgi birikimini oluşturan metinler 1. yüzyıldan, hatta arkeolojik araştırmalar sayesinde, MÖ 1. binyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan iki bin yıllık aralığın metinleridir. Bunun dünya tarihindeki en önemli mimari değişimlerden biri olduğunu görmek gerekir. Mimarlık bilgisi yerötesi olduğu gibi zamanötesi hâle de gelmiştir. Aynı imkân o dönemde Osmanlı İmparatorluğu da dâhil hiçbir Avrupa dışı kültürde yoktu.

Demek ki mimarlık bilgisinin çağdan çağa ve yerden yere iletilmesi diye bir imkân doğar. O sayede kendisini Roma ile hiçbir biçimde bağlantılı bir geçmişin mirasçısı saymayan Japonlar ve Hintliler de Vitruvius okuyabilirler. Basma kitap öncesinde bunu yapmıyorlardı, yapamazlardı. Palladio'nun (1508-1580) veya Mansart'ın (1598-1666) veya Wren'in (1632-1723) ve müşterilerinin yararlandığı bu imkân, Sinan'ın da, aynı yüzyılların Osmanlı seçkinlerinin düşünsel menzilinde de yoktu. Onlar mimarlığı "yerötesi" kılan arızayı ancak 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı Baroğu ile başlayarak üretirler. Fakat mimarlık kitabı ithalatı ancak

geç 19. ve sonraki yüzyıllarda tırmanacaktır. Osmanlılar da kökende buraya ve "bize ait" olmayanları, daha önce bilmedikleri ve görmediklerini basım teknolojisi sayesinde buraya taşır getirirler. Sorun şu ki böyle yaptıkları için de neredeyse bugüne dek uzanacak bir suçluluk kompleksi doğacaktır Türkiye'de. Oysa kitap ve genelde basım teknolojisi tam da bu suçluluk duydukları değişimi ürettiği için yaşamsal önem taşır. Modern dünya çoğul zamansallık ve yerötesilik dünyasıdır. "Kökeni bizde ve burada olmayan"ı öğrenmek ve yapmak tabii ki bir arızadır; çünkü alışılmış, benimsenmiş ve kanıksanmış olanın egemenliğini yıkar, ama yeni fırsat ve imkânlar tanımlar (Bkz. Bu kitabın "Sistemik Arızalar" kesiminde Bölüm B. Mimarlığın Uluslaraüstü Hâle Gelişi). Onun için de verimli bir arızadır.

*Metin mimarlığı kodifiye eder, giderek fosilleştirir de...*

Basma kitap mimarlık bilgisinin çağötesi ve yerötesi bir iletilirlik edinmesini sağlar, ama öte yandan da kodifiye olmasına yol açar. Sözlü kültür dünyasında mimarlık sekülerleşmese de hatta kutsallık edinse ve sublimasyona uğratılsa da sürekli değişir. Amaç hep eskiyi yinelemek olsa bile, her yineleme onu sadece sözün ve belleğin sağlamlığıyla kısıtladığından, değişim üretilir. Sözlü kültür ilettiği bilgiyi bitimsizce başkalaştırır. O sayededir ki Homeros destanları tüm Antik Yunan dünyasını dolaşa dolaşa tek bir yere ve şiveye ait olamayacak kadar değişim geçirmiş, fakat sonraları yazıya dökülerek sabitlenmişlerdir. Aynı şey, örneğin, Yunus Emre şiirleri için de geçerlidir. Mimarlık bilgisi bu imkâna binlerce yıl boyunca sahip değildi. Fakat Rönesans'tan başlayarak mimarlık bilgisi basılı metin ve çoğaltılabilir imge hâline geldiğinde, kodifiye de olacaktır. 16. yüzyıldan itibaren örneğin bir Vignola kitabı edinen her mimarın Avrupa genelinde aynı Dor veya İyon sütun düzenini uygulaması ve bunun birkaç yüzyıl boyunca değiştirilmemesi garantilenmiştir. Onun içindeki çizimler sayısız Antik ayrıntıyı

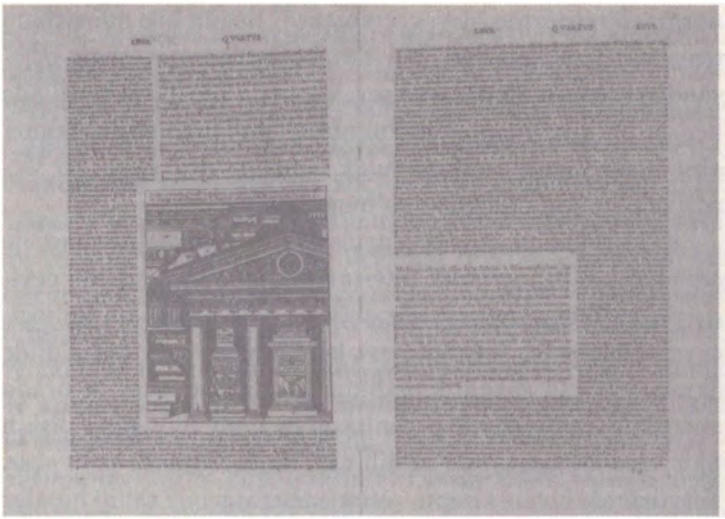
norma dönüştürme işlevi görmüştür.[37] Bugün bile mimarlığın temel olmazsa olmazları olan işlev, konstrüksiyon, estetik üçlüsünden konuşmayı sağlayan şey, Vitruvius'un dünya genelinde benzer bir kodifikasyon metni olarak kullanılmasıdır. Bunun aksi düşünülemez bir zorunluluk olmadığı gibi, yanlış bir Vitruvius okuması olduğunu da bugün biliyoruz.

1521'e kadar sadece Vitruvius'un resimsiz nüshası ile edinilen kitabi mimarlık bilgisi Cesariano'nun resimli çevirisiyle birlikte görselleştirilecektir de.[38] Aynı kitabın İtalyancaya yapılmış bir çeviri olması, hem bilgiyi yaşayan bir dilde aktarıldığı için yaygın kullanıma kavuşturur hem de orada anlatılanların görselde betimlenen biçimde olduğuna ilişkin fikir vererek tasarımsal ve zihinsel bir sabitlenme yolu açar. Yeryüzünde henüz kitapta resimlenen tasarıma sahip binalar yokken, Cesariano sadece yazılı tarifinden ve çevrede gördüğü Roma kalıntılarından hareketle, hızla kod hâline gelecek bir mimarlığı tasarlayıp yayımlamıştır.

Elizabeth Eisenstein[39], basılı kitabın mimarlık alanını nasıl kodifiye ettiğini ve sabitlediğini, dolayısıyla tasarımı biçimlediğini ilk anlatan araştırmacıdır. Neredeyse kuşaklar boyunca bu sabitlenme süreci devam edip gider. Sonraki dönemlerde aynı kodifikasyonu yapan sayısız kitap var. Avrupa ve ABD'de gerçek bir kitap patlamasının yaşandığı 19. yüzyıla kadarki aralıkta bile, binlerce kitaptan oluşan bir literatürün ortaya çıktığı söylenebilir. Bu, mimarlığa özelleşmiş gerçek bir kitaplık inşa ediliyor demek. Fakat söz konusu kodifikasyon çabası hâlâ sonlanmış değil. Örneğin 1930'larda Neufert gibi boyut-işlev bağıntısı kurma iddiası olan bir kitabın bugün hâlâ yeni

Bkz. William M. Ivins Jr, *Prints and Visual Communication*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1953. Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, s. 185-252. Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Images in the History of Architectural Theory.*

[38] Resimli ilk mimarlık kitabı budur: Vitruvius, *De architectura*, çev. ve resimleyen: Cesare Cesariano, Como, 1521.
Bkz. Elizabeth Eisenstein, *Age.*, s. 185-252.



*Görsel 24* Resimli ilk mimarlık kitabı budur: Vitruvius, *De architectura*, çev. ve resimleyen: Cesare Cesariano, Como, 1521. Kitap çift dilli metni ve görsellerini birlikte tasarlayan ilk yayındır.

baskıları yapılmakta.[40] O ve benzerleri o denli başarılı kod tanımlayıcılar olmuşlardır ki bugün biçim-işlev bağıntısının mekanik bir zorunluluk taşımadığını anlatmak için mimarlık okullarında zorlanılır. Buysa kuşkusuz verimsiz bir arızadır.

### *Mimarlık okulu kitabın çocuğudur*

Bilginin kitaplı hâle gelişi mimarlığın yaparak, inşa edilerek şantiyede öğrenilir olma özelliğini de büyük oranda tasfiye etmiştir. Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun 17. yüzyılda açılışından, hatta Bramante'nin erken 16. yüzyıldaki bürosundan bu yana, şantiye mimar eğitiminin tekil aracı değil. Örgün mimarlık öğretimi bir çizme-tasarlama ve kitap okuma-okutma, giderek de metin yazma pratiği hâline gelir. Mimarlık bu sıralanan etkinliklerle tanımlı hâle geldiği için örgün mimarlık öğretimi ve mimarlık

[40] Ernst Neufert, *Bauentwurfslehre*, 1936. Son Almanca baskısı 2021 tarihlidir. Başka dillerde de sayısız baskısı vardır.

okulu diye bir kurum var. Kitabi içerikli olmayan mimarlık eğitimi doğrudan inşaat alanında yapılıyordu. Yapımdan özerk bir öğretim mümkün değildi. Daha ilk Vitruvius baskısı bile mimarlık eğitimini bir metin çözümleme uğraşı kimliğine kavuşturmuş, şantiyeyi tahtından indirmiştir. 1920'lere kadar mimarlık okullarında eğitim örnek çizim kitaplarındaki görselleri kopya etmekle başlıyordu. Yeni tasarımlar yapmak için de kitaplardaki tasarımları veri olarak almak yöntemi olağandı. 18. yüzyıldan itibaren konstrüksiyon öğrenmek için bile kitaba başvuruluyor. Dolayısıyla, uygulama bile uygulama sırasında öğrenilmekten uzaklaşmış gibi. Bugünse, Türkiye'deki okullar için hâlâ istisnai olmakla birlikte, mimarlık öğretimi öncelikle okuyarak ve yazarak (ve tabii ki çizerek) yapılan bir iş.

Kısaca özetlenirse, mimarlıkla basma kitabın ve bugünkü imkânlar çerçevesinde webte iletilen metnin ilişkisi içsel. Bugün okumaksızın ve yazmaksızın mimarlık bilgisi edinmek ve üretmek olanaksız.

## 2
## *Kitabı Tasarlamak ve Mimarlığı Tasarlamak*

Mimarlığın kitabi bir pratik hâline geliş serüveni ilk altbölümün meselesiydi. Mimarlığın nasıl kitap hâline getirildiği, bu yapma işinin neye işaret ettiği, bu yapılma biçiminin mimarlığı yapma (icra edilme) biçimiyle ilişkisi başka bir sorunsal tanımlıyor. Dolayısıyla, mimarlık düşüncesinin değişiminden çok, mimarlığın tasarımsal açıdan kitapla nasıl ilişkili olduğu gibi meseleler üzerine durulacak. Ağırlıklı biçimdeyse Türkiye anlatılmaya çalışılacak. Önce Avrupa'ya da uzunca bir değinmede bulunularak, Türkiye'de ilk kitabın basılışından başlayarak mimarlık kitabı üretme serüveni anlatılmaya çalışılacak.

Mimarlık kitabını yalnızca mimarlıktan söz eden bir kitap gibi düşünmek yaygın bir alışkanlık. Ama mimarlık ve tasarım yapmanın mimarlık kitabı yapmakla özdeş pratikler olduğunu, dolayısıyla bunun daha başlangıçtan itibaren

ayrı bir mimarlık yazma ve yapma alanları tanımlamadığını anlatmaya çalışıyorum. Bilgilerin genelde yazıya ve kitaba geçirilişi sırasında mimarlığın da kaçınılmaz olarak kitaplı hâle geldiğini düşünmek yanlış olur. Böyle bir genel ve neredeyse mekanik denebilecek değişim yok. Mimarlığın kitaplı hâle gelme serüveni başka çoğu bilgi alanından epey geç, neredeyse matbaa ile aynı anda başlar. Yeryüzünde basılmış ilk mimarlık kitabı olan Alberti'nin *De re aedificatoria*'sıyla 1485 tarihinde matbaanın icadından yalnızca 35 yıl kadar sonra karşılaşılacaktır. Dolayısıyla basılı mimarlık kitabının yaklaşık 530 yıllık bir serüveni var. Her bilgi alanı ve pratik için bu kadar uzun bir serüvenden bahsedilemez. Ama tarih, felsefe, edebiyat, hukuk gibi üretimlerin basım öncesine uzanan çok daha erken yazılı hâle gelme süreçleri var. Mimarlığın yazılı kültür alanına geçişiyse basım teknolojisinin doğuşuyla eşzamanlı. Yazılışı basım öncesi döneme ait olan Vitruvius da bir istisna değil, çünkü yüzyıllar boyunca yaygın kullanım dışı kalmış tekil bir örnek olduğu biliniyor.[41] Antik çağda benzerlerinin varlığından konuşulabilse de, zaman içinde kolayca yitirildiklerine bakılırsa hiçbir zaman yaygın kullanılmış olmasalar gerek.

Basma kitap yeryüzünde tasarlanmış ilk nesnedir. Tasarım disiplini insanlık tarihiyle başlamıyor; 15. yüzyıl içindeki çok önemli bir değişimler dizisiyle birlikte belirir. Kitap yeryüzündeki mekanik araçlarla çoğaltılabilen, bugün bildiğimiz anlamda endüstriyel çoğaltım sonucu ortaya konan ilk nesne. Dolayısıyla üretilmeye başlandığı günden itibaren kitaplar hangi alanda olursa olsun tasarlanmak zorunda kalındı. Mi-

[41] Kenneth J. Conant, "The After-Life of Vitruvius in the Middle Ages", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27 / 1, 1968 Mart, s. 33-38. Fakat bu makale genelde Vitruvius'un genel kullanımına değil, nümerik ve proporsiyonel meselelere ilişkindir. https://www.jstor.org/stable/988426?seq=6, erişim: 3 Haziran 2022. Çok daha ayrıntılı bir çalışma: Stefan Schuller, *Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von "De architectura" von der Antike bis in die frühe Neuzeit*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Viyana, 1999. Yeni bir araştırma: Wim Verbaal, "The Vitruvian Middle Ages and Beyond", *Arethusa*, 49 / 2, 2016 Ocak, s. 215-225.

marlık kitabı özelinde konu daha da karmaşıklaşır. Mimarlık kitabının tasarımı mimari tasarıma eklemlenir; ona dışsal olmaz. Kitap mimarlığı anlatmaz; en başta da belirtildiği gibi mimarlığı var eden araçlardan biridir.

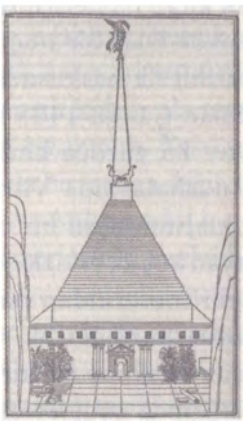
Dünyadaki en erken basılı mimarlık kitaplarından biri, yukarıda da devrimsel öneminden söz edilen 1521 tarihli, iki dilde basılmış bir Vitruvius.[42] Bu kitabın Latince ve İtalyanca bölümlerinin aynı sayfadaki yerleşme biçimine ve içindeki resimlerin konumlanmasına bakılacak olursa, gerçekten de neredeyse bugün yapılmış olsa şaşırtıcı sayılmayacak derecede güncel bir kitap tasarımına sahip olduğu görülür. O noktadan başlayarak kitap bu tasarımsal imkân sayesinde yeni mimarlıkları mümkün kılan bir araçtır. Basma kitap Vitruvius'un daha eski tarihli ilk baskısından başlayarak bu tahayyülü mümkün kılar. Çünkü 1485 tarihli ilk Vitruvius'un içinde resim yoktu. Bu yüzden kimi mimarlar –örneğin Sangallo– kendi nüshalarında Vitruvius'un metninin yanına, orada okuduklarının nasıl bir mimarlığı betimlemesi gerektiğini tanımlayan küçük eskizler eklemeye başlamışlardı.[43] 1400'lü yılların sonlarından başlayarak İtalya'da böyle ilginç ve çok uzun ömrü olacak bir pratik doğmuştur. Dolayısıyla, dünyada basılmış ilk kitaplardan başlayarak kitabın tasarımsal anlamda güdüleyici işlevinin olduğu anlaşılıyor.

Alberti'nin kitabı da aynı şekilde resimli değildi. O da bir tür tahayyülü tetikleyen kitap olarak düşünülebilir. Fakat 1521'e gelindiğinde artık tahayyülü güdülemeye de neredeyse ihtiyaç kalmaz ve doğrudan doğruya kitabın içinde anlatılanı kendince yorumlayan yazarın tasarımcıyla buluşması niteliğinde yeni kitap kompozisyonları ortaya çıkar.

[42] Marcus Pollio Vitruvius, *De architectura libri decem*, çev. Cesare Cesariano, Gottardo da Ponte, Agostino Gallo ve Aloisio Pirovano, Como, 1521.

[43] Sangallo'nun kendi 1521 tarihli Vitruvius kopyası üzerindeki görselleştirme denemelerinin özgün kopyası: Accademia Nazionale dei Lincei'deki Vitruvius baskısı, Ms. Corsini F.50.1.







*Görsel 25a, b, c* Kitap sözel anlatıyı görselliğe "tercüme etmeyi" de sağlar: Hypnerotomachia Poliphili'de Venus Physiosa Tapınağı, Piramit ve Porta Magna imgeleri (Francisco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldus Marutius, Venedik, 1499).

Cesare Cesariano'nun sözü edilen o resimli ilk Vitruvius baskısında görülen resimler o mimarın Vitruvius yorumlarıdır.[44] Vitruvius'un anlattıklarının bir başka mimar tarafından görselleştirilmesi ve bir tür sabitlenmesi olarak düşünülebilirler. Yine aynı kitap bir başka atılıma da sahne olur: Sadece Vitruvius'u görselleştirmekle kalmaz; bir Ortaçağ yapısı olan Milano Katedrali'nin plan ve kesit çizimine de yer verir. Kitap

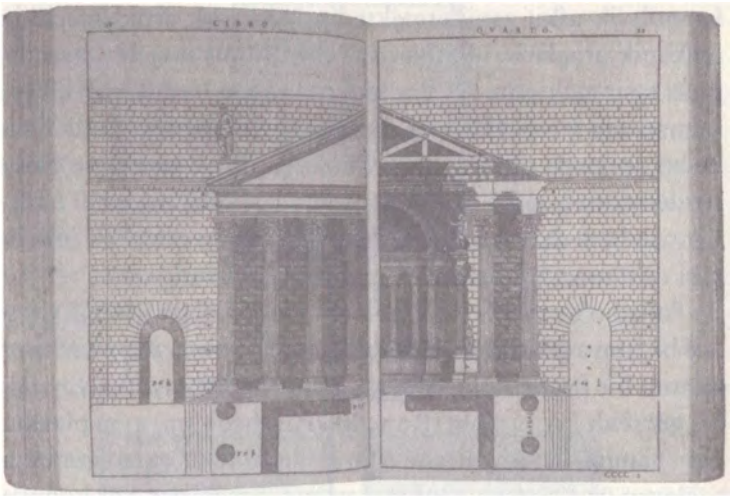
[44] Marcus Pollio Vitruvius, *De architectura libri decem.*

kronolojik ufku genişletmektedir. Mimarlık artık öncelikle mekanik araçlarla (matbaayla) çoğaltılmış imgeleri aracılığıyla taşınmaktadır. Ne var ki o noktadan başlayarak kitap, mimarlıkta tahayyülü aynı zamanda hem tırmandıracak hem de bir anlamda öldürecektir. Çünkü kodifiye edecektir. Hem sözden görsele giden yolu açıyordu, tasarlama iradesini tetikliyordu hem de orada görselleştirilen biçimi olası tek imkân gibi düşünmeye yol açarak, aynı imkânı kısıtlıyordu.

Palladio'nun 1570'te yayınlanmış ve kendi tasarladığı yapıları bir araya getiren ünlü kitabı *I quattro libri dell'architettura* önemli bir başka dönemeçtir.[45] İçindeki çift sayfaya yayılan bir görselde bir yapının (Roma'da Pantheon'un) aynı planşta hem planını, hem cephesini hem de kesitini bir arada görmeyi sağlayan özel bir kompozisyon tekniği örneği var. Söz konusu yapının neredeyse tüm teknik çizimleri aynı görselin üzerinde toplanıyor. Bununla birlikte mimarlık kavrayışını radikal biçimde değiştiren bir gelişme ortaya çıkar. Mimarlık ürünlerini beden deneyimiyle algılamak yerine, görsel temsilleri aracılığıyla algılamaya giden yol açılır. O resimdeki binayı pek az kişi beden deneyimiyle tanımış, içinde dolaşmış, duvarına el sürmüş, içinde üşümüş veya küflü kokusunu içine çekmiş olabilir. O hâlde onu nereden ve ne kadar bilme imkânı vardı? Oysa birbiri üzerine süperpoze edilmiş dört görselden oluşan teknik çizim takımı sayesinde, salt görsel-matematiksel temsili üzerinden onu kavrama imkânı ortaya çıkacaktı. Bugünün dünyasında bu çok daha geniş bir dizi imkânla mümkün oluyor: İnternete girilip fotoğraflarından, videolarından da deneyimleniyor mimarlık.

Ama medyanın, yani "*medium*"ların, aracı mecraların kullanılmadığı koşullarda, ortamlarda mimarlığı anlama, kavrama hatta varlığını bile fark etme iktidarında olunamıyordu. Kaç kişinin Eiffel Kulesi'ni ya da Parthenon'u yerinde gördüğü, içinde dolaştığı ya da gerçek anlamıyla inceleme

Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Dominico de Franceschi, Venedik, 1570.



*Görsel 26* Palladio'nun Panteon çizimi aynı temsiliyet nesnesi üzerinde plan, kesit ve görünüşü kombinasyon içinde görselleştirir. Mimari kavrayışın o dönemdeki radikal değişimine işaret eder (Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Dominico de Franceschi, Venedik, 1570).

imkânı bulduğu sorulabilir. Ama bugün hemen herkes onun neye benzediğini biliyor. Hatta yapılar hakkında görüntüsünden daha ayrıntılı ve/veya derinlikli bilgi sahibi olmak için doğrudan beden deneyimi hiç anlamlı bile değil. Eiffel Kulesi'nin kapsamlı bir kavrayışı için görsellik dışında hiçbir duyuyu harekete geçirmeyen "*medium*"lar, mecralar çok daha yararlıdır. Çıplak gözle asla görülemeyecek noktalarını görselleştiren fotoğraflar, hareketli imgeler veya ayrıntılı teknik çizimler, yapım sürecini anlatan metinler veya onu mekân alan edebi anlatılar duyularla deneyimlenenden çok daha kapsamlı, farklı Eiffel Kuleleri üretirler. Bu mecraların her biri aynı yapıyı anlatmaz ama sürekli yeniden üretirler.

Demek ki mimarlık dünyası fiziksel çevreyi 16. yüzyıldan itibaren mekanik araçlarla çoğaltılmış temsiller üzerinden, geç 20. yüzyıldan başlayaraksa dijital imgeler aracılığıyla algılıyor. Bunlarsa hem dünyayı genelde ve mimarlık özelinde, hem algılayan özneyi hem de mimarlığı düşünme şekillerini başkalaştırdı, radikal biçimde dönüştürdü. Örneğin özgün yapı hiç görülmek-

sizin bir Pantheon replikası tasarlanıp inşa edilebilir. Çünkü mimarlık bilgisi taşınabilmektedir. Taşınabilince yere bağımlı bir mimarlık tahayyülü için zemin kalmaz. Taklit edebilmek mümkündür. O imkânın olmadığı bir dünyada taklit edilemezdi. Taklit etmek amacıyla yola çıkıldığında bile benzetebilmek için hafıza dışında bir araç yoktu. İmgelerin mekanik çoğaltımı ve teknik ifadesi öncesinde toplumlar ve mimarlar hafızanın ve sözlü kültürün çarpıtıcı ve güvenilmez aracılığına muhtaçtı. Bu değişim mimarı "hatırlayan insan" olmaktan çıkarır, kitaptan "okuyan ve teknik imgelerle bilgi üreten ve taşıyan" insana dönüştürür. Özneyi başka bir özne türü kılar. Demek ki kitabın tasarımı ile mimari tasarım arasındaki epistemik ilişki epeyi erken belirginleşmeye başlar ve radikal sonuçları vardır.

İngiliz mimar A.W. Pugin'in *Contrasts*'ı (*Tezatlar*), mimarlık tarihinin muhtemelen en etkili ve kayda değer kitaplarından biri.[46] 1836 tarihli kitabın bütünü Pugin'in düşünsel hatta dinsel dünyasını anlatıyor. Yazar, daha başlık sayfasında o yılların genel eğilimine karşı çıkar ve mealen "Dünyayı neoklasik üslupların morfolojik argümanlarında temellenerek değil, Gotik çağdaki toplumsal sorumluluk kaygılarıyla inşa edin" şeklindeki ana mesajını verir. Bu girişim aynı zamanda mimarlık kitabının nasıl bir düşünsel rota çerçevesinde biçimlenmeye başladığını da iyi anlatıyor. Her şeyiyle metninden çizimlerine kadar müellifinin fikirlerini dışa vuruyor. Pugin'in kitabı bütünüyle karşılaştırmalara dayanır. Çizimlerin tamamı kendisi tarafından bu kitap için yapılmıştır. Pugin'in kitabı var eden derdi, abartılı biçimde özetlenirse, "Ortaçağ gerek toplumsal gerekse de mimari anlamda daha insancıldı, bugünün dünyası ne kadar hoyrat ve adaletsiz" argümanıdır. Kitabını da kabaca bu ilke doğrultusunda, çok okunaklı karşılaştırmalar içerecek biçimde tasarlamıştır. Burada özetlendiği biçimde metin-görsel işbirliğiyle mimari ve toplumsal mesaj

Augustus Welby Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, Londra, 1836.




*Görsel 26a, b* Erken modernist kitap tasarımında önemli bir durak. Kapak ve yazarın sayfa düzeni eskizleri: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1928.

vermek galiba Pugin'den önce aynı çarpıcılıkta mümkün değildi. Mimarlık, kitap sayesinde mimarlık bilgi alanının dışına da mesaj verebilme iktidarını kazanır.

16. yüzyıldan başlayarak mimarların kitap tasarlamaya başladıklarını söylemek mümkün. Türkiye'de hâlâ hemen her mimar kendi kitabını kendi yapabileceğine ilişkin iyimser bir inançla doludur. Bunun aslında o kadar kolay olmadığı, artık Palladio'nun dünyasında yaşanmadığı söylenebilir, ama

bir zamanlar gerçekten de kendi kitabını kendi tasarlamak denebilecek bir alışkanlık mimarlar arasında epey yaygındı. Bunun ille de bir haddini bilmezlik hâli olmadığını, pekâlâ da anlamlı durumlar tanımlayabildiğine değinmekte yarar var. Kuşkusuz tersi de bir başka profesyonellik göstergesidir. Örneğin Tabanlıoğlu Architects kendi monografilerini Hollandalı ünlü kitap tasarımcısı Irma Boom'a tasarlatmışlardı.[47]

Modernizmin ortaya çıkışından başlayarak kitap tasarımı mimarları bir kez daha grafik alanının içine iddialı biçimde dâhil eder. Modern dönemle birlikte mimarların sık sık kendi kitaplarını tasarlamaya başladığı görülür. Örneğin Le Corbusier'nin 1925 tarihli *Almanach d'architecture moderne* kitabının ilk baskısından alınma iki sayfasında[48] birbirinden farklı yazı karakterlerinin ve puntoların biraraya gelerek vurguyu tanımladıkları; dolayısıyla aynı zamanda Le Corbusier'nin sözünü tipografik araçlarla, matbaanın verdiği imkânlarla yeniden ürettiklerini söylenebilir. Orada birbirinden farklı çok sayıda ve uyumsuz denebilecek tipografik eleman kullanıldığı görülür. Serifli, serifsiz ya da italik gibi sayısız grafik tasarım elemanından ve punto farklarından oluşan, modernitenin ve modern mimarlığın fragmanter dünya kavrayışıyla örtüşen bir tür yeni dünya tahayyülüdür buradaki. O mimarlık düşünürünün kendi sözlerini kamusallaştıran kitabını, kendi dünya kavrayışı ve mimarlık yapma biçimiyle aynı mantık çerçevesinde tasarladığını anlaşılıyor.

Aynı kitabın içinden Santa Maria Cosmedin adlı erken Hıristiyan yapısında çekilmiş ve Le Corbusier'nin kitabına aldığı bir fotoğraf... O fotoğrafta çok çarpıcı bir manipülasyon var. Bugün bu yapıya gidilir ve Geç Antik-Erken Hıristiyan yapılarında görülen "ambon" adlı bu kürsüye bakılırsa, etrafının bambaşka elemanlarla ve bezemeli yüzeylerle kuşatılmış olduğu, resimdeki gibi "temiz" yalın geometrik elemanlardan oluşma-

Suha Özkan, Philip Jodidio ve Luis Fernández-Galiano, *Tabanlioğlu Architects: Transparency and Modernity*, Skira ve Rizzoli, 2014, tasarım: Irma Boom.

[48] Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, "Collection de l'Esprit Nouveau", Paris, 1925, s. 6-7.

dığını hemen fark edilir. Belli ki Le Corbusier kullandığı başka resimlerde de sık sık yaptığı gibi rötuş fırçasıyla beğenmediği noktaları fotoğraftan atmıştı.[49] Ama yapı 6. yüzyılda öyle bir yalınlıkta yapılmamıştı. Tarihsel gerçekliğin Le Corbusier için belli ki pek fazla önemi yok. Amacı okuyucunun karşısına yalın ve presiz, neredeyse Modernist bir yapı elemanı çıkarmaktı. Bu yaklaşım, mimarlık kitabının nasıl yapıldığına ilişkin epey uç bir örnek olarak ilginçtir. Le Corbusier bu manipülasyonu başka yapılar için de yapmıştır. Kitaplarında bazı kendi erken yapılarını bile "tashih eder, fazlalıkları atar". Kitabında başka bir tasarım vardır, bina yerinde incelenirse başka bir Le Corbusier'yle karşılaşılır.[50] Ama sorun şu ki o binayı yerinde deneyimlemek ne kadar mümkündür? İsviçre'nin küçük bir kasabasında erken 20. yüzyılda yapılmış küçük bir villayı görüp dolaşma imkânımızın az olduğu aşikâr. Ama kitabında yeniden ürettiği imgelerle bunu yapmayı neredeyse gereksiz kılan bir mimarlık düşünürü, mimarı, kitap tasarımcısı var. Le Corbusier'nin sözü hangisi? Kuşkusuz hepsi. İnşa ettiklerini, inşa etmeyip sadece tasarladıklarını, kitabında görsellik ve metin üretme teknikleriyle var ettiklerini hatta revize ettiklerini de içeren tümel bir "oeuvre"dür onunki.

Önemli bir dönemeç yine 1920'lerde Bauhaus'un yayınları ile ortaya çıkacaktır. *Bauhausbücher*'in gerçek bir grafik tasarım dönemeci olduğu rahatça ileri sürülebilir. Walter Gropius'un kitapları en erkenlerden birkaçıdır. Bu dizi Moholy-Nagy adındaki ünlü Macar asıllı tasarımcı tarafından tasarlanacaktı. Bauhaus'un bir kurum olarak söylemek istediğini kitaplarının tasarımlarına da yansıttığını rahatlıkla iddia edilebilir. Yalınlaştırılmış ve serifsiz karekterlerden oluşan bir tipografiyle yapılmış kitaplardır bunlar.[51] Tümüyle büyük harf kullanmaksızın

[49] *Age*., s. 129.

[50] Örneğin "Villa Turque" diye adlandırılmış konut yapısı yalınlaştırılarak yayınlanmıştır: Le Corbusier, *Vers une architecture*, Les Editions G. Cres et Cie, Paris, yeni baskı 1924, s. 63.

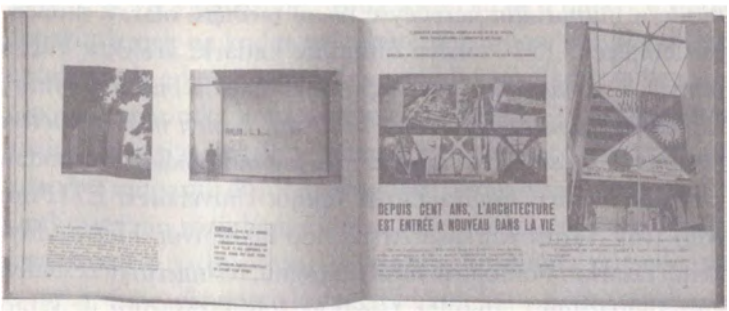
[51] Dizinin ilk kitabı: Walter Gropius, *Internationale Architektur*, Albert Langen, Münih, 2. düzeltilmiş baskı 1925.

dizilirler; dolayısıyla, emek tasarrufu yapmayı sağlayan bir daraltılmış hurufat kasasını mümkün kılma iddiasındadırlar. Mimarlıkta hangi rasyonalite arayışı söz konusuysa kitaplar da onu dile getirirler. Bauhaus kitaplarında kitap tasarımcısıyla mimar-yazar Moholy-Nagy'nin tasarladıkları sayesinde örtüşür. O kitapların başka yazarlar tarafından yazılmış olanlarında ikisinin dengeli bir orkestrasyonunu yapılır ki, Bauhaus'un amacı da tüm sanat ve tasarımların ve farklı emeklerin aynı ürün üzerinde bütünleştirilmesidir zaten.

Aynı yıllarda kitabını kendi tasarlayanlara önemli bir örnek Sigfried Giedion'dır (1888-1968). Ünlü bir mimarlık tarihçisi, modern mimarlığın neredeyse resmî tarihçisi olarak nitelendirilebilecek, 1920'lerden ölümüne kadarki aralıkta bütün mimarlık yaklaşımlarını bir biçimde güdülemiş biridir o. Kitap, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (*Fransa'da İnşaat*) adını taşıyor.[52] Bu kitabın Giedion tarafından çizilmiş eskizleri bugün Zürih Teknik Üniversitesi ETH'nın Mimarlık Tarihi Kürsüsü Arşivi'nde saklanıyor. Her sayfayı kendi tasarlar: Puntoların nasıl olacağını, resimlerin neresinden kadrajlanacağını tanımlar. Giedion, grafik tasarımı ile kitap metni arasındaki ilişkiyi fark eden ve bugünkü dünyaya iyice yaklaştığımıza işaret eden çok önemli bir kişilik. "Aceleci göz" (*geilte Auge*) adını verdiği bir kavramı ortaya atar. "Bugünün dünyasında insanların uzun uzun sayfalarca yazı okumaya niyetleri ve zamanları yok. Dolayısıyla kitabın metin kesimi, olabildiğince hızlı okunabilecek kadar az ve özellikle de görsellerle organik ilişki içinde olmalıdır" der yaklaşık olarak.[53] Bütün kitabını da bu doğrultuda tasarlamıştır. Tümündeki yazı miktarı ayrıştırılsaydı, neredeyse 200 sayfalık kitapta en fazla 50 daktilo sayfalık yazı olduğu görülebilir. Ayrıca hemen her metin parçası doğrudan ilişkili görsele göndermelidir.

Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1928. İngilizce yeni basım: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1995.
İngilizce metinde: *Age.*, s. 83.




*Görsel 27a, 27b* Mimarın kendi yazdığı kitabı kapak ve sayfa düzeniyle birlikte tasarlamasına bir örnek: Le Corbusier, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1938.

Bugünkü kimi mimarların yazma biçimlerinin çoğu özelliğinin Sigfried Giedion'dan ve Le Corbusier'den kaynaklandığı da söylenebilir. Örneğin aforizmatik ve maddeler hâlinde sistematikleştirmedir bu. Mimarlarda böyle dantelsi dağınıklıkta bir güncel ve özetleyici yazma üslubu vardır. Öğrencilerde hâlâ devam eder. Bu didaktik ve yalın (ama sık sık çocuksu hâle gelen) yazış biçimini de erken modernist kitaba borçluyuz. Kitap düşünceyi disipline eder biçimindeki başlangıç argümanını hatırlamak gerekir.

Le Corbusier'nin yazı ve kitap tasarım serüveni, hem sahip olduğu kitaplık hem de yazdıklarının devasa hacmi ve

tasarımı bağlamında araştırılmıştır.[54] Gerçekten de mütevazı olmaktan çok uzak bir kitaplığı olduğu anlaşılıyor. Yaklaşımını anlatmak için tasarladığı sayısız kitaptan biri ve en ender bulunanı: *Des canons, des munitions? Merci! Des logis s.v.p.*[55] (*Silahlar mı, mühimmatlar mı? Teşekkürler! Konutlar lütfen*) olsa gerek. Kapaktan başlayarak tasarımı ona ait. İç tasarımında da Giedion'dakine benzer o yazma biçimini, o aforizmatik dili, uzun cümlelerle değil, kısaca ifade etmek, hemen anlatıvermek isteme hâlini görürüz. Yazı daima görsele işaret eder ve onu bütünler. Güzel Sanatlar Akademi'sinde Sedad Hakkı Eldem öğrencilerin proje paftalarındaki uzun açıklama metinleri için şöyle derdi: "Aman efendim, bu ne kadar çok yazı. Mimarlar yazmaz, çizerler." Bu kuşkusuz mizahi tınılı bir ifadeydi, ama büyük ölçüde de doğruydu. Mimarlık dünyası bu kavrayışı öncelikle Bauhaus, Giedion ve Le Corbusier'ye borçludur. Fakat bugün aynı yaklaşım çok aşınmıştır. Mimarlık kitaplarının özellikle kuramsal olanları artık aynı "aceleci göz" için yazılmıyor

## *3*
## *Osmanlı Basmasının "Mimarisi"*

Osmanlı-Türk basılı kitabının tasarım serüvenini, en azından erken evresini, Avrupa'yla karşılaştırmak zordur. Birincisi, Osmanlı basılı kitabının tarihi 18. yüzyıl başından başlar. Dolayısıyla, Avrupa'daki basma kitapla arasında yaklaşık 250 yıl gibi kronolojik bir ara vardır. Osmanlı basımcılığının tarihi epey geç başladığı gibi erken döneminde son derece yavaş bir tempoyla yürütülmüştür. Yaklaşık 1711-1830 aralığında bütün Osmanlı matbaalarında neredeyse 50 kadar kitap

[54] Tasarladığı kitaplar için: Catherine de Smet, *Le Corbusier, Architect of Books*, Lars Müller Publishers, 2005.
Le Corbusier, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1938.

basılmıştır.[56] Bu kitap miktarının azlığına özellikle dikkat çekmek isterim. Buna karşılık 1450-1600 arasındaki 150 yılda Avrupa'da toplam 362.000 ayrı başlıkta kitap basıldığı bilinir. İlk 150 yıl içindeki Osmanlı ve Avrupa baskı serüvenleri[57] karşılaştırılırsa, burada Avrupa'dakinin onbinde biri kadar kitap basılmış olduğu görülür. Bu bize kitap ve kitap bilgisi talebinin Osmanlı İmparatorluğu'nda çok düşük olduğunu söyler. Yazma kitabın çok üretildiği ve açığı kapattığı gibi çağdaş apolojetik iddiaları ciddiye almamakta yarar vardır. Mimarlık özelindeyse kitap kapsamında bilgi üretiminin ve tüketiminin henüz başlamadığı söylenebilir. Uzun süre boyunca mimarlık kitabı hiç basılmayacaktır. Bütün bir 18. yüzyıl içinde mimarlığa değinen (ama doğrudan sivil mimarlığa ilişkin olmayan) yalnızca üç kitap basılır. *Usul-i Harbiyye* ve *Fenn-i Lağım*'ın üçeryüz, *Muhasara-yı Kıla/ Fenn-i Muhasara*'nın 327 adet basıldığı biliniyor. Bunlardan yapılan 300 tane üçlü takımdan sahaflara 10 tanesi verilmiş ve yıllar sonra "hâlâ zimmetlerinde" olduğu, dolayısıyla hiç satılmadıkları görülmüştür. 1797'den 1803'e kadar geçen altı yılda ancak 10 adedi satılabilmiştir. 1806'ya dek ise 20 takım satılabildiği anlaşılmaktadır.[58] Vauban'dan çeviri *Fenn-i Lağım* (1793) ve *Fenn-i Muhasara*'nın (1799) her ikisi de askerî mimarlık konuludur. Zaten 1857'ye kadar özel şahısların matbaa açması sözkonusu olmadığı için üretim her konudaki kitap için çok sınırlı olmuştur.

Mimarlık kitabının Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ma-

[56] Osmanlı matbaasının erken tarihi için: Osman Ersoy, *Türkiye'ye Matbaanın Girişi ve İlk Basılan Eserler*, Ankara, 1959; Jale Baysal, *Müteferrika'dan Birinci Meşrutiyete Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Kitaplar*, İstanbul, 1968. Kapsamlı bir erken matbaacılık bibliyografyası için: Kemal Beydilli, "Matbaa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (https://islamansiklopedisi.org.tr/matbaa), erişim: 26 Mayıs 2023.
Avrupa'da kitap basım hacmi için: Andrew Pettegree ve Graeme Kemp, "The Universal Short Title Catalogue. Creating and Exploiting a Major Bibliographical Resource", *La Bibliofilia*, 119/1, Ocak-Nisan 2017, s. 159-172. https://www.jstor.org/stable/26407984. Erişim: 12 Haziran 2023.

[58] Kemal Beydilli, *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)*, Eren, İstanbul, 1995, s. 182-183.



*Görsel 28* Kitap metninde sayfa içine görsel yerleştirilmiş ilk Osmanlı basması: *Tarihü'l-Hindi'l-Garbi el-Müsemma bi-Hadis-i Nev*, Müteferrika basımı, İstanbul, 1142.

cerası aslında 1870'lerde başlar. 1928'e Arap alfabesiyle basımın sonlanmasına dek çok küçük bir Türkçe mimarlık literatürünün oluştuğu anlaşılır. Osmanlı döneminde basılmış bütün mimarlık kitapları mükerrer baskılar hariç 200 adet civarındadır. Bu miktar mimarlığın Türkiye'deki kitaplanma sürecinin yavaşlığına işaret eder. Bu yavaşlığın burada yapılamayacak ayrıntılı yorumları gerektirdiği aşikâr. Üzerinde durulması gereken diğer bir konu, kitap basımına ilişkin teknik problemlerdir. Öncelikle, Avrupa metinlerindeki Latin harflerinin kullanım imkânları ile Arap yazısının imkânları birbirlerine benzemezler. Osmanlıca kitap basmanın sözgelimi Latin harfleriyle kitap basmaktan çok daha zor olduğu bilinen bir gerçek. Osmanlıcada pek çok harfin kelime içindeki yerine göre değişen yazılış ve birleşme biçimleri vardır; her biri için elde ayrı bir tipografik eleman olması gerekir. Dolayısıyla, Osmanlı hurufat kasaları Avrupa'dakilerden kalabalıktır ve dizgi de daha

zahmetlidir. Fakat buna karşılık yazı karakterlerinin azlığı dikkat çekicidir. Basılmış yazı elyazısından hem stil bağlamında çok az farklıdır hem de tipografik tasarım imkânları Osmanlı dönemi boyunca çok az kullanılmıştır. Farklı yazı karakterleri üretmenin hemen hiç denenmediği, Avrupa'daki tipografik çeşitlenmeye burada rastlanmadığı söylenebilir. Türkiye'deki tarihi 1831'den başlayan taşbaskı yöntemi de doğrudan hattatlık pratiğine dayandığı için,[59] bu alanda bir açılım imkânı ortaya koymamıştır. Taşbaskı kitap uzun süre geleneksel kitap formatını büyük ölçüde koruyacaktır. Askerî mimarlığa ilişkin *Telhis-i Amal* başlıklı çok sayıda çizimi de içeren kitap bile böyledir.[60] Kaldı ki taşbaskı yöntemi yüzlü sayılardan daha fazlasını üretmeye uygun değildir. Dolayısıyla basılı kitap nüsha sayısının artışında katkısı sınırlıdır.

Osmanlıca kitap genelde düşünme disiplinini Avrupa'dakinden çok daha yavaş etkilemiş görünür. Sözgelimi, Marshall McLuhan'ın ünlü *Gutenberg Galaksisi*,[61] Avrupa'da basımın kitabın tasarım ve yazım özelliklerini, dolayısıyla da kitabın ürettiği bilgiyi nasıl biçimlendirdiğini, koşullandırdığını, düşünme biçimlerini başkalaştırdığını anlatır. Marshall McLuhan'dan çok kısaltılmış bir özetlemeyle, basılı kitap sayesinde paragraf yapılır, sayfa numarası konur, dipnot verilir, ünlem işareti, soru işareti konulur şeklinde olabilir. Dolayısıyla, yeni bir sistematik düşünme yaklaşımı üretilir. Bu sayede düşünme, bilgiyi ifade etme ve üretme biçimi radikal biçimde değişir. Düşünce bir kez daha disipline olur ve sistematikleşir. Genellikle bu gündelik yaşamda fark edilmez bile. Fakat erken bir Osmanlı basmasını okuyanlar Marshall McLuhan'ın dediklerini daha iyi anlar ve bu okuma deneyi-

[59] Mehmet Erken, "Taş Üstüne Yazı Yazmak: Osmanlı'da Matbaa Hattatlığı (1831-1928)", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi / FSM Scholarly Studies Journal of Humanities and Social Sciences*, 21, 2023 Bahar, s. 173-207.

[60] Şeyh Hakkı Efendi-zade es-Seyid el-Hac Ahmed Tevhid Efendi, *Telhis-i Amal*, Takvimhane-i Amire, İstanbul, 1270.

[61] Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, ilk baskı 1962 [*Gutenberg Galaksisi/Tipografik İnsanın Oluşumu*, çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017].



*Görsel 29* Türkçede dipnot uygulamasına ilk örnek: (Arrianos), *Tarih-i İskender bin Filipos*, Darü't-Tıbaat-ı Amire, Bulak, Kahire, 1254.

minin bugünkünden ne kadar farklı olduğunu kavrayabilir. Daha önemlisi, Osmanlı basma kitabı da düşünceyi disipline etmiştir, ama bunu çok daha kısıtlı ölçüde yapmıştır. Aşağıda sıralanan özellikleri bunu engellemiş gözükür.

Öncelikle uzun süre, 1870'lere kadar kitabın adını, yazarını, basım yeri ve tarihini sunan başlık sayfası yoktur. Kitap bazen yalnızca adını vermekle yetinir. Çeviri kitaplarda özgün metnin bilgisine çok küçük değinmeler şeklinde rastlanır. Örneğin İshak Hoca'nın *Usulü'l-İstihkamat*'ı Le Blond adlı bir Fransız yazarının serbest bir çevirisidir. Yazarın adı Osmanlı yazısının Latin alfabesinin transkripsiyonuna uygun olmadığından (ya da buna hiç niyet edilmediğinden) ötürü bugüne dek sürekli yanlış okunmuştur.[62] Kitabın adı bazen ilk sayfadaki anlatımın içinde tanımlanır. Basım tarihi ve

[62] İshak Hoca, *Usûlü'l-İstihkâmât*, Matbaa-ı Amire, İstanbul, 1250. Fransız yazarın adının yanlış okunduğu bir çalışma: Ekmeleddin İhsanoğlu, "Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Başhocası İshak Efendi. Hayatı ve Çalışmaları Hakkında Arşiv Belgelerine Dayalı Bir Değerlendirme Denemesi", *Belleten*, 53/207-208, Ağustos

yeri en sonda tıpkı yazmalarda olduğu gibi bir kolofonda sunulur. Ayrıca erken Osmanlı basılı kitabı yazmalarda da olduğu gibi akıcı biçimde okunamaz.[63] Hızlı okuma harf harf ve kelime kelime değil, cümle cümle okumayı gerektirir. Oysa 1870'lere dek cümlelerin bitişinde nokta yoktur. Kelime araları bile çoğu zaman belirgin değildir. Virgül, soru işareti, ünlem ancak 19. yüzyıl biterken gündeme gelecektir. Cümle başlangıcını tanımlayan büyük harf de bulunmaz. Cümleler art arda devam eder. Cümle bitişleri ifade gramatik olarak sonlandığında anlaşılır; noktalama işaretleriyle değil. Muhtemelen bu nedenle devrik cümle yapıları kullanılmaz, çünkü cümle bitişi noktayla tanımlanmadığı için anlatım sonraki cümleyle karışacaktır. Erken dönemde paragraf da yoktur. Sözcükler satırlar arasında bölünemez, o nedenle de hep tam yazılmaları gerektiğinden, satırlar bazen hafifçe sıkıştırılır, bazense seyreltilir. Özetle, hızlı dizgi ve hızlı okuma bu açıdan da imkânsız gibidir. Harfleri sıkıştırıp seyreltme Avrupa kitaplarında vurgulama ve ayırt etme amaçlı olarak yapılabilirken, Arap harfli kitapta bu imkân hemen hiç kullanılmaz.

Erken Osmanlı basmalarında sayfa numarası bile olmaz. Bu açıdan da yazmalara benzer. Forma ve sayfaların kitap karılırken birbirini uygun sırayla izlemesi için "reddade" denilen bir uygulama yapılır. Önceki sayfanın son sözcüğü sonraki sayfanın sağ üstüne tekil olarak yazılır. Bu 19. yüzyılın ikinci yarısına ulaşmayacak bir uygulamadır.

Erken Osmanlı basmalarında görsel-yazı bağı zayıftır. Resimler genellikle metinden ayrıştırılırlar. Resim-yazı bütünleşmesiyle uzun süre popüler halk hikâyeleri gibi taşbaskı kitaplarda karşılaşılır, fakat "ciddi" kitaplarda uzun süre eski minyatürlü yazmalardakinin aksine resim yazıyla koordineli yerleşmez. Çünkü eski yazıya göre biçimlendirildiğinden, hareketli hu-

1989, s. 735-768. Özgün metin: Guillaume Le Blond, *Elements de fortification*, Charles-Antoine Jombert, Paris, 1739.

[63] Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, s. 171. Okumanın Avrupa'daki değişimi için: Paul Saenger, *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, 1997.

rufatla dizilmiş baskı sayfasının tasarımı zahmetlidir. Geç 19. yüzyıla kadar metin yazmalardaki gibi daima bir dikdörtgen çerçevenin içindeki tanımlı alana yerleşir. O kısıtlı alanın içine ayrı bir plak hâlinde hazırlanmış görsel klişesini gömmek için yer kısıtlıdır. Daha önemlisi, belli ki okuyucular bunu sevmez. Osmanlı okuyucusu yazıyı ve yazılı bilgiyi görsel bilgiye oranla belli ki daha fazla önemser. Oysa sayfa içinde görselli ilk örnek Müteferrika basımı *Tarih-i Hind-i Garbi*'dir[64], ama ardılları geç gelir. Bu ise nedenleri ayrıca araştırılmayı bekleyen bir tercihtir. Mimarlık kitabı yapmak bu nedenle de zordur, çünkü sadece yazıdan oluşmaz. Türkiye'deyse 1890'lara, hatta 20. yüzyıla kadar çizim içeren kitaplarının resimleri giderek azalan oranda da olsa cildin arkasındaki bir bölümde toplanacak ya da ayrı bir cilt oluşturacaktır. Resimlerin kitabın içine konmaması, teknik zorluğun yanında, Osmanlı okuyucusunun yukarıda da belirtildiği gibi, geleneksel olarak görsel bilgiye güvenmemesinden de ileri gelir. Kültür sistemi ağırlıklı biçimde bilginin yazılı olma hâlini yüceltme üzerine kurulduğu için mimarlık kitabı kaçınılmaz olarak daha baştan problemli bir yayın hâline gelir ve bu problemliliğini 1890'lara, hatta neredeyse bugünlere kadar sürdürür. Örneğin dünya tahkimat tarihini devrimsel biçimde dönüştüren Fransız yazar, mühendis ve tasarımcı Marquis de Vauban'ın *Fenn-i Muhasara* adını taşıyan Fransızca küçük kitabının 1799 tarihli Türkçe çevirisi muhtemelen Türkçede mimarlıktan da bahseden ikinci çeviri kitap; ayrıca ikinci resimli mimarlık kitabıdır. Burada da çizimler içerde ve yazıların arasında değil, kitabın arka tarafındadır. Avrupa'da 1521 tarihli resimli Vitruvius baskısı veya resim-metin koordinasyonu çok zarif kurulmuş 1499 tarihli *Hypnerotomachia Poliphili* gibi kitaplar vardır, ama yukarıda da belirtildiği gibi, Türkiye'de uzun süre böyle bir uygulama görülmez. Metinde okunan mimari anlatı hangi görsel gerçekliğe işaret ediyor diye merak edenlerin her defasında kitabın arkasındaki levhalara başvurması gerekir.

[64] *Tarihü'l-Hindi'l-Garbi el-Müsemma bi-Hadis-i Nev*, Müteferrika basımı, İstanbul, 1142, v. 49a.



*Görsel 30, 31* Osmanlı baskılarında sayfa içinde görsel yerleştirmek zordur. Bu erken örnekte görseller ayrıca basılmış ve sayfalara tek tek yapıştırılmıştır: William Chambers, *Tarih-i Umumi*, 1, çev. Ahmed Hilmi, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1292.

Bu, mimari meseleleri kavramayı ve düşünmeyi zorlaştıran bir sistem ve Osmanlı düşüncesini çok uzun bir süre boyunca tıkayan açmazlardan biri olarak kalacaktır.

Tüm bir yazma ve düşünme biçimini dönüştürecek olan

dipnotlu kitaplar Avrupa'da da Osmanlı İmparatorluğu'nda da basımla birlikte başlar. Dipnot modern müelliflik kavramının doğuşuyla ve metinde söylenen sözün özgün sorumlusuna işaret etme gerekliliğiyle bağlantılıdır. Yazar o sayede kendi ürettiği ile başkalarına borçlu olduğu fikirleri ayrıştırır. Ayrıca ana metinde zikredilmesi gerekmeyen ama dolaylı biçimde o konuyla ilgili olan referansları verir. Benim bulabildiğim en erken Türkçe örnek, *Tarih-i İskender bin Filipos* (Philip'in Oğlu İskender Tarihi) adını taşıyan Helenistik dönem Yunan kitabıdır.[65] Bu, Türkçede antik bir dilden çevrilmiş ve basılmış ilk kitaptır da. Türkiye'de ilk kez olarak dipnota benzer bir sistem burada ve 1838'de kullanılır. Yazar içerde geçen, fakat ayrıca açıklamak istediklerini derkenarlar hâlinde verir. Geleneksel olarak derkenar kitabın ana metnini sınırlandıran çerçevenin dış kenarlarına yazılmış şerh ve açıklama metinciklerine denir. Bazı elyazması kitaplarda neredeyse bütün kitabın çeperini dolaşacak biçimde yayılır. Çünkü her okuyan okuduğu metni kendince açıklamaya girişebilir. Hatta derkanarda ve ana metinde iki ayrı kitap hâlinde düzenlenmiş basma ve yazmalar da vardır. *Tarih-i İskender bin Filipos*'taysa derkanarlar ana metinde geçen Yunanca yer, kent ve kavim adlarını açıklayan kısa notlar hâlindedir. Bu, yeni epistemik rejimin ve disiplinin kuruluşu bağlamında önemli, ne var ki yavaş bir değişime işaret ediyor.

Yine kitap yapım tekniği bağlamında önemli bir mesele de yabancı sözcüklerin yazımıdır. Arap yazısı sesli harf içermediğinden, başka dillerdeki sözcüklerin nasıl okunacağını belirtmek zordur. Kuşkusuz hareke gibi yardımcı elemanlarla bu yapılabilir. Ama genelleşmiş bir uygulama değildir. Sözgelimi Türkçeye bir Batı dilinden yapılmış ilk edebi çeviri olan *Tercüme-i Telemak*'ın[66] (1862) içinde birçok Fransızca yer

[65] (Arrianos), *Tarih-i İskender bin Filipos*, Darü't-Tıbaat-ı Amire, Bulak, Kahire, 1254.

[66] François Fenélon, *Tercüme-i Telemak*, çev. Yusuf Kamil Paşa, Tasvir-i Efkar, İstanbul, 1276.

ve kişi adı geçer ve onların hangi seslerle okunacağını saptamak zordur. Çünkü Arap yazısı fonetik bir alfabe değildir; dolayısıyla başka bir dilde yazılan bir metnin Arap yazısına transkripsiyonunu yapmak başlı başına bir sorun oluşturur. 1870'lerden sonra Osmanlılar yazımı bir ölçüde reforme edecekler ve okumak da biraz kolaylaşacaktı. Genellikle bilinenin aksine Osmanlı yazımı zaman içinde değişir. Sürekli reforme edilen bir dildir Osmanlıca. O nedenle çevirmen *Telamak*'ın içine alfabetik bir yabancı sözcük okuma (suret-i telaffuz) listesi eklemişti.

Chambers'ın popüler dünya tarihi kitabı *Tarih-i Umumi*[67], Türkçeye çevrilmiş ve basılmış ilk Avrupa tarih kitaplarından biridir. Metnin yan tarafında dipnot benzeri açıklamalara yer verir ve ilk kez olarak burada resimler metin içine gömülmüştür. Fakat resimler ayrıca basılmış, sonra sayfalarda boş bırakılan yerlere ayrıca yapıştırılmışlardı. Emek gerektiren zor bir iştir bu. Kitap yapmak için zahmetli bir teknik altyapıdan hareket edildiği aşikâr.

Aynı şey Türkiye'de basılan ama Türkçe olmayan kitaplar için de büyük ölçüde geçerli görünür. Türkiye'de basılmış en erken modern İstanbul tarihi *Constantiniade ou description de Constantinople: Ancienne et moderne* (*Konstantinade veya Konstantinopolis'in Betimi: Antik ve Modern*) (1846) adlı kitaptır.[68] Yazar olarak bir filolog ve arkeologun adı veriliyorsa da, aslında bu bir patrik (Konstantios) tarafından yazılmıştır. Önce Yunanca yazılmış, Fransızcaya çevrilmiş ve İstanbul'da basılmış bu kitapta da aynı problemle karşılaşılır. Resimleri kitabın içinde metne gömülmezler, katlanmış olarak kitabın forma aralarında konumlanırlar. Oysa kitabın içine yerleştirilselerdi görsel ile metni koordineli izleme imkânı doğardı.

Önemli bir eşik, 1834'te İstanbul'da basılmış bir askerî

[7] William Chambers, *Tarih-i Umumi*, 1, çev. Ahmed Hilmi, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1292.

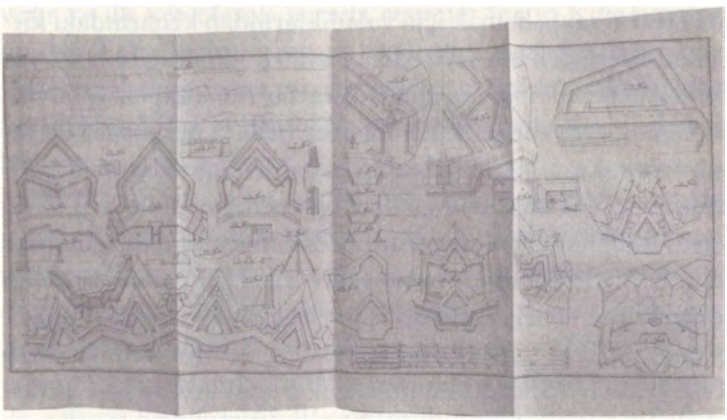
[68] *Constantiniade ou description de Constantinople: Ancienne et moderne*, (yazar adı olarak bir filolog ve arkeolog verilir), Antoine Coromilla ve P. Paspalli, İstanbul, 1846.

mimarlık kitabı çevirisi olan *Usulü'l-İstihkamat*'tır.[69] Bu kitap paragrafa, paranteze hatta nokta yerine de Kuran yazmalarındaki cüz gülünün kullanımına yer vererek, modern epistemik disiplinin başlangıcına ilişkin önemli ipuçları da taşır. Kitabın tahkimat tasarımı için yaşamsal önem taşıyan ve sürekli başvurmayı gerektiren çizim levhaları yine arka taraftadır. Okuyucu önce kitabın ön tarafında yazı bölümünü okur, sonra arka tarafta defalarca katlanmış, sözgelimi, 27 numaralı levhanın içindeki 41 numaralı şekle bakar, sonra tekrar geri dönüp okumayı sürdürür. Tabii ki böyle yapmak metni de görseli de anlamayı zorlaştırdığından tercih edilmiyordu. Genellikle bu tür kitaplar bugün çok temiz nüshalar hâlinde bulunur. Kitabın ön tarafı okunmuştur ve okunduğu da ellerini sayfa açmak için yaladıklarından kenarındaki kirlenme izlerinden bile fark edilir. Resim bölümü açıldığındaysa levhalar neredeyse el değmemiştir. Bu tür kitapların büyük bölümünü öğrenciler kullanır, ama belli ki öğrenciler de resimlere bakmazlar. Hatta kitap pahalı olduğundan ve başvurulmasına çok alışılmadığından, öğrencilerin mülkiyetinde de çoğu zaman olmayabiliyordu. Belli ki hocalar da kaçınılmaz olarak böyle anlatıyor hatta sınav sorularını aynı görselliği önemsemez tavırla soruyorlardı. Örneğin "Şu tür tabya nasıl yapılır, anlatın" diyorlardı. Öğrenciler de ön taraftaki yazılı bilgiyi aktarıyorlardı. Bu mimarlık bilgisi üretmek ve aktarmak için çok problemli bir yaklaşıma işaret ediyor.

1831-32'de, ilk Osmanlı matbaasının kuruluşundan yüzyıl sonra Mühendishane'yi ziyaret eden J. de Kay'in orada tanık olduğu bir İshak Hoca dersi dönemin kitap kullanımının sınırlılıkları konusunda aydınlatıcıdır. Kitaplardan kişisel okumayla olmaktan çok dolayımla yararlanıldığı anlaşılıyor. Yazar şöyle anlatır: "Son dört sene içinde memlekette yer alan önemli değişikliklerin meyvelerinden bir Türk yüksek okulunu [Mühendishane'yi] ziyarete gittim.... Müdürü sorduğumuzda, bizi yüksekçe bir kundura yığınının üzerinden atlayarak geç-

[69] İshak Hoca, *Usûlü'l-İstihkâmât*.





*Görsel 32, 33* Erken bir askerî mimarlık kitabı: İshak Hoca, *Usûlü'l-İstihkâmât*, Matbaa-ı Amire, İstanbul, 1250. Görseller en arkaya topluca yerleştirilmiştir.

tiğimiz kapıdan geniş halı ile döşeli ve bizim kolejlerimizdeki konferans salonuna benzer bir salona buyur ettiler. Muhterem İshak Efendi bir divan üzerinde kurulmuş bir taraftan ağızlığı kehribardan yapılmış çubuğunu fasılalarla tüttürürken önünde bulunan büyük boyda elyazması bir kitabı hafif sesle cümle

cümle okumakta idi.... Öğrenciler hocanın takririni dinliyorlar, önlerinde bulunan kağıtlara söylenenleri yazıyorlardı."[70]

Bu manzara aslında iki aşamalı bir dolaylı aktarım sürecinin ifadesi. İlk aşama hocanın muhtemelen Fransızca bir kitaptan yaptığı çeviri ve uyarlamayı yazıp hazırlamasıydı. İkinci aşamaysa onun sözlü aktarımını kendi kâğıtlarına geçiren öğrenciler tarafından gerçekleştiriliyordu. 1970'lerde bile bu biçimde ders yürütülen Türk üniversitelerinin ve mimarlık okullarının varlığı biliniyor. Kitaptaki bilginin doğrudan bireysel okuma ve yorumlamayla edinilmek yerine, yine sözlü olarak sunuluşu, basım teknolojisinin tüm epistemik sistemi bir otomatizmle dönüştürmediğini gösteriyor. Yukarıda anlatılan çizim ve görsellerin metinden kopuk olması meselesi bu durumda olağan gözükür. Sözel olan anlatım menziline girerken, görsel bilgi büyük oranda devre dışı kalıyordu.

1870'ler bir eşiktir. O zamandan itibaren Türkiye ölçüleriyle çok sayıda mimarlık kitabı yayımlanacaktır. İlk gerçek Türk mimarlık kitabı olan üç dilde basılmış ünlü *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*[71] de aynı mantıkla yapılmıştır. Orada da ön tarafta metinler, arka tarafta görseller bulunur. Bir Avrupa folyo boyutlu kitabı gibidir ama yine de tasarım mantığı özellikle metin kesiminde Osmanlı kitabının alışkanlıklarına tabi olur. Yine mimarlıkla ilgili olduğu söylenebilecek bir başka örnek, *Riyazü'l-Muhtar*, zaman ve kısmen de topografik ölçüm ve hatta kıble yönünü tayin için kullanabilecek bir el kitabıdır. Kahire'de Türkçe olarak basılmıştır. Mimarlık için de, mühendislik için de, namaz vakitlerini saptamak için de kullanılabilir; aynı zamanda Türkçede yazılmış en önemli 19. yüzyıl astronomi kitabı olarak da nitelendirebilir. İki ayrı ciltten oluşur. Metin kısmı ilk, çizimler ise ikinci ciltte bulunur.[72]

James Ellsworth De Kay, *Sketches of Turkey in 1831 and 1832*, J. & J. Harper, New York, 1833, s. 139'den aktaran: Ekmeleddin İhsanoğlu, *Age*., s. 751.

[71] Edhem Paşa vd., *L'Architecture Ottomane / Die Ottomanische Baukunst / Usul-i Mi'mari-i Osmani*, Imprimerie et Lithographie Centrales / Pascal Sebah, İstanbul, 1873.

Gazi Ahmed Muhtar Paşa, *Riyazü'l-Muhtar. Mir'atü'l-Mikat ve'l-Edvar ma Mecmu'atü'l-Eşkal*, 2 cilt, Bulak, Kahire, 1303.



• *Görsel 34a, b* Mimarlık öğretiminde *Usul-i Mimari*'nin planşları yarım yüzyıl boyunca öğrenciler tarafından tasarım örneği olarak kullanılır: Edhem Paşa vd. (*L'Architecture ottomane / Die ottomanische Baukunst / Usul-i Mi'mari-i Osmani*, Imprimerie et Lithographie Centrales / Pascal Sebah, İstanbul, 1873).

Yine 1870'lerden başlayarak bir grup *Fenn-i İnşaat* ve *Fenn-i Mimari* başlıklı kitap ortaya çıkar.[73] Hepsinin çizimleri arka taraftadır. "Ahşap kubbe nasıl yapılır? Bkz. Şekil 27" şeklinde kullanılmaları gerekir. Yaklaşık 1880-90'lardaysa ilk kez metin içine resim gömülmüş kitaplar ortaya çıkar. Örneğin bir perspektif ve tasarı geometri kitabı olan *Hendese-i Mücesseme* (1880) ve *Fenn-i İnşaat*'ın üçüncü

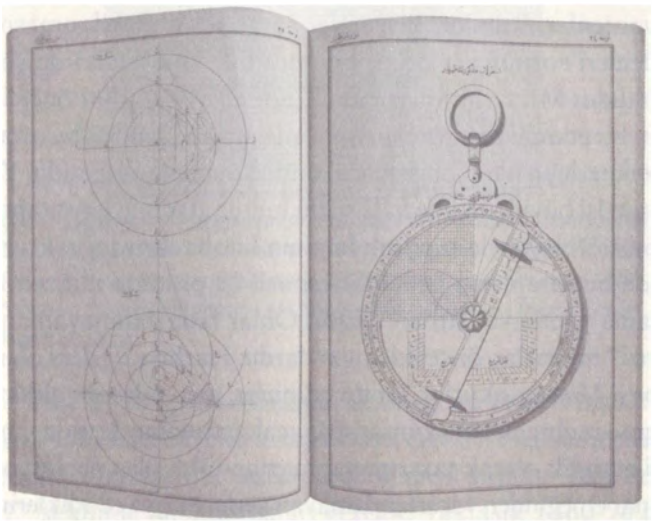
[73] Bunlar için: Uğur Tanyeli, "Osmanlı Askeri Mimarlık Elkitapları", Uğur Tanyeli, *Osmanlı Mekanının Peşinde: Sınıraşımı Metinleri 15.-19. Yüzyıllar*, Akın Nalça, İstanbul, 2015, s. 339-357.

baskısı böyledir.[74] Bütünüyle Avrupa kitap tasarım konvansiyonlarına uygun olduğu söylenebilir. Başlık sayfasında basım yeri, basılan matbaa, müellifinin kim olduğu, kitabın niteliği gibi pek çok bilgiye yer veren, metin çerçevesi içine dizilmemiş böyle bir kitap iç düzeni 1870'lerden itibaren belirir. Öncekilerin aksine, kitaplar artık padişaha hamd ve sena ile başlamaz. 20. yüzyıl başındaysa Mühendis Mektebi'nin yayınları gibi sayısız kitapta artık bugün alışageldiğimiz anlamda bir tasarıma neredeyse ulaşılmıştır. Fakat dizin yapımı 20. yüzyıl ortalarında bile genelleşmiş değildi.

Öte yandan burada değinilmesi özellikle gerekecek bir konu daha var: Osmanlı döneminde neredeyse bütün mimarlık ve inşaat kitaplarının Türkçe olması ve çoğu zaman da Türk kökenliler tarafından yazılması... Oysa yaklaşık olarak 1900 yılında İstanbul mimarlarının yüzde 95 kadarı gayrimüslimdi. Kitapların hepsini Türkler yazarken binaların kantitatif sırayla Levantenler, Rumlar, Ermeniler tarafından tasarlanmasının nedenleri sorulmaya değer bir sorudur. Yanıt belki de şöyle olmalıdır: Mimarlık en azından Cumhuriyet'e kadar öncelikle inşai bir etkinliktir; uygulamanın ana pratik sayıldığı bu ortamda mimarlığın kitap bilgisinin alanında olmayışı olağandır. Yapı üretim işi büyük ölçüde hâlâ sözlü kültür alanının kapsamında yapılır. Dolayısıyla o pratik bilginin kitaba ihtiyacı yoktur. O hâlde bu kitapların hedef kitlesi asli işi pratikte mimari uygulama yapmayanlardan oluşur. Onlar bina yapmayanlardır, "arızi" mimarlar, öncelikle subaylardır. Harbiye'de ders olarak *Fenn-i Mimari* okurlar, kitabı edinirler, ama o kitabı aldıktan sonra –muhtemelen azımsanmayacak istisnalar dışında– mesleki etkinlik olarak tasarım yapmazlar. Olsa olsa profesyonel mimar emeğinden yararlanılamayan yerlere tayin edildiklerinde kimi resmi yapıları inşa etmeye girişirler. Fakat sonuçta alanın

[74] Yazar adı yok, *Hendese-i Mücesseme*, basım yeri ve tarih yok. Kitabın çerçeveli sayfa düzeni 1880 sonrasına ait olamayacağını düşündürtür. Çizimleri metinde ilgili olduğu yere yerleştirilmiş diğer bir mimarlık kitabı: Osman Nuri bin Ömer Şevki Paşa, *Fenn-i İnşaat*, Mekteb-i Fünun-ı Harbiye-i Şahane Matbaası, İstanbul, 4. Baskı, 1319.





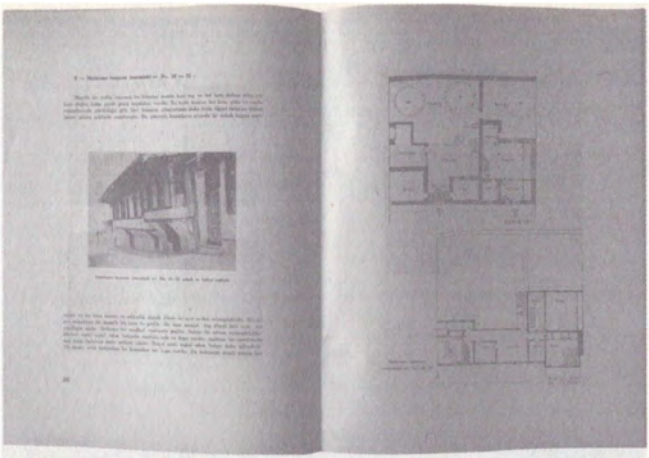
*Görsel 35, 36* Kitap tasarımında ikili tasarımsal yapılanma örneği "Riyazü'l-Muhtar"da sayfalar geleneksel Osmanlı baskılarının düzenini gösterir, ancak kitabın artık bir başlık sayfası vardır. Planşlarıysa ayrı bir cilt oluşturur (Gazi Ahmed Muhtar Paşa, *Riyazü'l-Muhtar. Mir'atü'l-Mikat ve'l-Edvar ma Mecmu'atü'l-Eşkal*, 2 cilt, Bulak, Kahire, 1303).



*Görsel 3*19. yüzyıl biterken artık Osmanlı kitabı Avrupa baskılarının sayfa düzenine uygun hâle gelir: Ahmed İhsan, *Avrupa'da Ne Gördüm*, Alem Matbaası, İstanbul, 1307.

ilginç ve dünya genelinde benzersiz bir epistemik yarılmaya tabi tutulduğu aşikâr. Bir tarafta mimarlık yapan ama kitap yazmayan gayrimüslimler, diğer tarafta kitap yazan ama mimarlık yapmayan Türklerden oluşan bir dikotomi oluşur. Bir tarafta Avrupa mimarlık kitaplarından doğrudan yararlananlar, fakat Türkçeye aktarmakla ilgilenmeyenler, öte tarafta yine onlardan yararlansalar da öğrendiklerini Türkçeye taşıyan ve yerli bilgi üretmeyi ön plana alanlar şeklinde bir dikotomidir bu. Dünya tarihinin en şaşırtıcı mimari iş bölümlerinden biri Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleşmiş olmalıdır. Bunun aşılması, erken 20. yüzyıla ve özellikle Cumhuriyet dönemine denk gelecek, yapanlar yazmaya ve yazanlar yapmaya başladıkları zaman durum değişecektir.

Ama uzun bir süre yapanlar, dergi makaleleri hariç tutulursa, yine yazmayacaktır. Bunun yerine 1940'lardan başlayarak öncelikle akademisyenler kitap yazarlar. Yazdıkları da neredeyse 1980'lere kadar okul tezleriyle sınırlıdır. Bu gibi yayınların hemen hepsi İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde üretil-



*Görsel 38* Kitap sayfa tasarımının matbaacının becerisine terkedildiği kabaca 1930-1980 döneminde İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin erken yayınlarından Kütahya Evleri'nde iki sayfa (Lami Eser, *Kütahya Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1955).

miştir.[75] Yayımlandıklarında da mizanpajlarını genellikle okul tezinin düzenine borçludurlar. Eğilimi değiştiren, hem kitap yazan ve tasarlayan hem de mimarlık yapan ilk mimar Sedad Hakkı Eldem olmalıdır. Pek çok açıdan olduğu gibi kitap tasarlama alanında da bir öncüdür. Koç Vakfı'nın elindeki arşivi sayesinde Sedad Hakkı Eldem'in tüm kitaplarını sayfa sayfa tasarladığı biliniyor. *Güzel Sanatlar* dergisinde yayımlanan ilk makaleleri hesaba katılacak olursa, üretimine yaklaşık 1940'lardan –*Arkitekt*'teki tasarım tanıtım yazılarıylaysa 1930'lardan– başlayarak makalelerden kitaplara transfer olmak suretiyle ölümüne kadar devam edecektir.

Son dönem için Bülent Erkmen tarafından tasarlanmış bir grup Akın Nalça kitabı örnek verilecek. Bunlar, Türkiye'de mimarlık kitabını gerçekten tasarımsal bir iş olarak yapmayı deneyen erken örnekler olarak nitelendirebilirler. Kısa ömürlü olmuş Akın Nalça kitaplarının kuruluş amacı da içeriği kadar tasarımıyla da söz söyleyebilen kitaplar yayımlamaktı. Do-

[75] Bu kapsamda yüzden fazla yayın yapılmıştır. Bkz: http://kutuphane.itu.edu.tr/arastirma/itu-yay%C4%B1nlari, erişim: 1 Ağustos 2022.

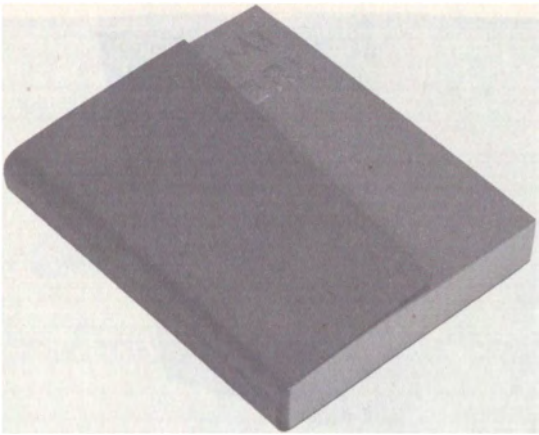





*Görsel 39, 40* Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, Akın Nalça, İstanbul, 2004.

layısıyla Türkiye, mimarlık kitabının tasarımsal bir boyutu olduğunu ancak 1990'larda ve hatta 2000'lerde kavramaya başladı denirse abartılmış olmaz. Her biri, kitabın sözü ile tasarımsal sözün örtüştürülmeye çalışıldığı örneklerdir. Örneğin *Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak: İstanbul 1900-2000*[76] asimetrik kesilmiş bir kitaptır. Kitabın altı bir yamuk oluşturur. Doğrudan doğruya buradaki met-

Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, Akın Nalça, İstanbul, 2004.



*Görsel 41* Uğur Tanyeli, *Osmanlı Mekanının Peşinde: Sınıraşımı Metinleri 15.-19. Yüzyıllar*, Akın Nalça, İstanbul, 2015.

ropol okumasının genellikle ortamda kabul görmüş İstanbul okumalarından farklı olduğuna referans veren "çarpık kentleşme" benzeri yaygın ifadeleri sorunsallaştıran "çarpık" bir kitaptır o. Türkiye'deki "çarpıklık" söylemini eleştiren bir kitabın aynı nitelikte bir tasarımı vardır.

Bülent Tanju'nun *Tereddüt ve Tekerrür* adlı kitabı mimarlığa ilişkin Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet metinlerinden bir seçmeydi.[77] Kitabın biçimi, eski kitapların kenarlarının hırpalana hırpalana sonunda yuvarlanmasına referans veriyor. Metin kesimindeyse, Osmanlıca metinlerin anlamlarını satır altında açıklarken, aynı anda kitabın özgün metnini ve bugünkü anlamını birlikte okuma imkânı veriyor. "Arkadaki sözlüğe bakarak okuyun" ya da özgün metni bozup "kitap Türkçeleştirildi" demeyen, dolayısıyla metinlere saygı gösteren bir kitaptır bu. Sadece bu açıdan bile mimarlığı da aşan bir biçimde önemli olduğu söylenebilir.

Bülent Erkmen ile Uğur Tanyeli işbirliğiyle sonraki aşmada iki "çapraz kitap" ortaya çıktı. Bunlar aynı meseleyi bir tarafta görsellikle, öte tarafta da kuramsal olarak anlatan kitaplar

[77] Bülent Tanju, *Tereddüt ve Tekerrür. Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960*, Akın Nalça, İstanbul, 2007.

olarak nitelendirilebilirler. Sözgelimi kitabın "İstanbul'u Resmetmek" tarafında Ali Taptık'ın Tanyeli metninden bağımsız olarak çektiği fotoğraflar, arka tarafında ise Tanyeli'nin "Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş" başlıklı kuramsal metni yer alıyor.[78] Metin ve görseller birbirlerine göndermeli değiller. Ama aynı problematiği iki ayrı mecrada yazı ve görselle irdeleme şansı veriyorlar. Aynı türden bir başka iki bileşenli kitap da *İstanbul'da Mekan Mahremiyeti'nin İhlali ve Teşhiri* adını taşıyor.[79] Kitabın önemli bir bölümü Engin Gerçek tarafından bir varoş mahallesinde çekilmiş, mekân mahremiyetinin aşılmasına ilişkin fotoğraflardan oluşuyor. Kitabın ön tarafında ise Türkiye'de konut mahremiyetinin kısa tarihçesi verilmeye çalışılıyor. Engin Gerçek bir grup Kuştepeli'nin evine girip salonlarının resmini çekmişti. Bu mekân mahremiyetinin ihlaliydi; kapak da kitabın mahremiyetini koruyamıyor; metnin ancak bir bölümünü örtebilme iktidarında.

Tasarım-içerik bütünleşmesi, hatta gerilimi meselesine örnek verilecek son kitapsa, yine Tanyeli tarafından yazılmış *Sınıraşımı Metinleri*.[80] Osmanlı mimarlığına ilişkin bir grup metinden oluşuyor. Hepsinin temel özelliği, "sınıraşımı" denilen bir sosyal bilimler kavramına ilişkin olmaları. Alışılagelmiş mimarlık tarihi güzergâhlarının dışında olma iddiasını taşıyan bir kitap ve tasarımı da bunu ortaya koyuyor. Kitabın bir kısmı sınırı aşıyor ve kapaktan dışarı çıkıyor. Kapak içindeki metinleri kapsamaya yetmiyor. Aynı kitapta görseller de kitabın metni içine gömülmüş değiller. Hepsi metnin sayfa aralarına, ait oldukları yere, kendi başlarına var olacak şekilde yerleştirilmişler. Bu, yeryüzündeki en pahalı kitap yapma yöntemlerinden biri olabilir. "Ne anlamı var?" diye sorulabilir kuşkusuz: Belirli bir sayfada konu edilen tüm görseller aynı sayfaya konmuş olsaydı sığmayacaklardı. Oysa burada metnin dışına konulduklarında birkaçını üst üste yerleştirmek mümkün. O sayede her biri tekil olarak bakılabilir nitelikte. Her birinin ne olduğu ise arkasında

[78] Uğur Tanyeli, *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*, Akın Nalça, İstanbul, 2009.
[79] Uğur Tanyeli, *İstanbul'da Mekan Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe ve 41 Fotoğraf*, Akın Nalça, İstanbul, 2012 (Fotoğraflar: Engin Gerçek).
[80] Uğur Tanyeli, *Osmanlı Mekanının Peşinde: Sınıraşımı Metinleri 15.-19. Yüzyıllar.*

yazıyor. Dolayısıyla bu tasarım, bir mimarlık kitabının gerektirdiği hızlı gönderme yapma ve görselle metnin koordinasyonu meselesini çözmeyi deniyor. Yine de bu yöntemle kitap yapmanın problemli, çünkü epey pahalı olduğunu, dolayısıyla genelgeçer olmadığı söylenebilir.

Bu kısa tarihçeden anlaşılacağı gibi mimarlık kitabı basım dünyasında ayrı bir cep oluşturur. Son onyılda Türkiye'de mimarlık kitabı yayıncılığında bir patlama yaşandığı söylenebilir. YEM, Arkeon, Janus, Metis gibi firmalar mimarlık kitapları yayımlamaktadır. Fakat alışılagelmiş kitap tasarımları bağlamında bakılacak olursa, mimarlık kitabı "oyuncaklı" bir üründür. Türkiye'deyse kuşkusuz önemli istisnalar dışında mimarlık kitabı tasarımı alanında denemelere az rastlanır.

Son yıllarda elbette başarılı mimarlık kitabı tasarımları da var. Fakat şu meseleye dikkat çekilmelidir: Türkiye mimarlık kitabı yapmak konusunda dünyadaki verimli ülkelerden biri değil. "45.000 civarında mimar yaşayan bu ülkede mimarlık bilgisini kitaplı hâle geldi mi" diye sorulmak zorunda. Türkiye metrekare bazında dünyanın en fazla mimarlık üreten ülkelerinden biri. Avrupa'da hiç kuşkusuz birinci sırada. Mimarlık kitabı bazında ise küçük bir üretici olduğu söylenebilir. Türkiye'de mimarlık bilgisi hâlâ büyük oranda sözlü kültürün alanında konumlanıyor. Türkiye'de mimarlık okulları hâlâ sözlü kültür bağlamında çalışırlar. Öğretim üyesi dinlenir, not tutulur, sonra da yalnızca o anlatılanla sınırlı yanıtlar beklenen bir sınava girilir. Ders bağlamında farklı kitaplar okuyarak tartışılması beklenmez. Bu en azından mimarlık özelinde, sözlü kültürün yazılı kültüre dönüşme ve yazıyı içselleştirme aşamasına henüz gelmediğine ya da bunun epey erken bir evresinde bulunduğuna işaret eder.

## *4*
## *Basmadan Dijitale Metin: Mimarlıkta Bir Arıza mı?*

Kitap, onunla bütünleşik işlev gören dergi ve nihayet web ortamı mimarlık bağlamında bir arıza mı oluştururlar? Evet,

oluştururlar; çünkü farklı metinler aynı sözü söylemedikleri, bazen düpedüz çeliştikleri için bilgiyle dinamik bir ilişkilenme sağlarlar. Bilgiyi kişiselleştirirler. Sadece okunanın onaylanmasını değil, tartışılma hatta yanlışlanabilme imkânını verirler. Bununsa verimli bir arıza oluşturduğu aşikâr. Daha önemlisi, metinler geçmişte bedensel olarak, yaşantılarla kavranan mimarlık ürünlerini sadece görme ve okuma edimiyle kavranır hale getirir. Üstelik görme de artık salt bir mimarlık-özne yüzleşmesi şeklinde çalışmaz. Temsiller üzerinden görülür. Kuşkusuz görme ve okuma da bedensel deneyimlerdir. Fakat dokunma, koklama, işitme gibi diğer bedensel deneyimleri devre dışı bırakan imkânlardır onlar. Giderek genişleyen bir kronolojik ve coğrafi uzanımla mimarlık kentselden tekil yapıya uzanan bir kapsamda görsel temsilleri ve yazı aracılığıyla "okunur". Mimari gerçekliklerle, mekânlarla, olgularla kurulabilecek diğer duyulara başvurmayı gerektiren birebir ilişkilenme çok dar bir alana doğru hapsedilmiştir. Hatta o denli küçüktür ki bu alan, mimari gerçeklik de onlarla kavranabilirliğin ötesinde bir düşünsellik edinmiştir.

Örneğin erken 16. yüzyıl İtalyası öncesinde insanlar dünyanın her yerinde mimarlığı tabii ki neredeyse sadece bedensel olarak kavramaktaydılar. Aynı saptama Türkiye için geç 19. yüzyıla dek ötelenmelidir. Ama bugün aynı matbaa dönemi öncesi mimarlıkları hakkındaki kavrayışımız bu eski bedensellik kavrayışındakine olsa olsa kabaca tekabül eder. Gotik mimarlığı o çağda yaşayanların kavradığından çok farklı bir kapsam ve nitelikte kavrıyoruz bugün. O mimarlığa ilişkin güncel kavrayış Viollet-le-Duc'ün, Panofsky'nin, Frankl'ın ve daha nicelerinin metinleriyle inşa edildi. Sinan mimarlığı hakkındaki güncel kavrayışı var eden şey, onun yapıları üzerindeki gözlemler, onların mekânlarında yaşananlar değil; okunan kitaplar, web'teki sayısız doğru-yanlış göndermeler, videolar gibi hareketli imgeler vs. ile oluşuyor. Dolayısıyla, görme ve en geniş anlamda okuma dışındaki duyuların egemenliği, yalnızca mimarların değil, tüm toplumsal öznelerin mimari çevreye ilişkin bilgisini mümkün kılan ikincil bir imkâna doğru gerilemiştir. Sorun, bundan rahatsızlık duymaya gerek olup olmamasından kaynaklanıyor.

Özetle, mimarlığın deneyimle ve "çıplak" gözlemle kavranmasının öncelikli hatta doğru tek yol olduğuna ilişkin yaygın savın[81] geçerliliği tartışılmalıdır. Mimarlık dünyasında bugün hâlâ örneğin, fotoğrafik imgenin, görsel temsillerin gerçeği çarpıttığına inanmak olağan gibidir. Temsillerin mimari gerçekliği ifade etmedeki yetersizliğinden konuşmak yadırganmaz. Daha önemlisi, aslolanın mekân yaşantıları olduğuna, mimarlığı bu yaşantı ve gözlemlerle kavramanın mümkün olduğuna inanılır. Oysa toplumsal ve fiziksel gerçekler dünyasının çıplak gözle değil, onlara ilişkin söylemler üzerinden algılandığı gerçeği vurgulanmalıdır. Sosyal bilimler alanının artık tartışılmaz hâle gelmiş bu argümanı mimarlık alanında da kabul edilmeyi bekler. Toplum içinde yaşıyor olmak, toplumunun ve toplumsallığın bilincine varmak anlamına gelmez. İnsani ilişkileri kavramak için bile onların içinde konumlanmak, onları deneyimlemek yetmez. Onlara ilişkin söylemler ve anlatılarla donatılmadıkça, hiçbir insani ve toplumsal olgu salt gözlemlemekle kavranamaz. Bu, en yalın saygı ve sempati jestleri için bile geçerlidir; mimarlık için özellikle böyledir.

Özetle, mimarlığın temsilleri aracılığıyla değil, doğrudan deneyimlenerek ve yaşanılarak kavranabileceği savının yanlış olduğundan bölüm boyunca sürekli söz edildi. Bir arızadır bu sav. Ama verimli de olabilir. Örneğin beden deneyiminin neredeyse unutulmuş olduğu güncel dünyada (hatta basım teknolojisinin icadından bu yana) yeniden böyle bir deneyimleme imkânını dikkate alma gereksinimi bu yanlış savla temellenir. O sav tasarım eylemine yeni bir boyut katabilir, çünkü en geniş anlamda "fotojenik" mimari temsiliyet nesnelerinin dışında başka algılama olasılıklarını aramayı önerir. Kaldı ki görme dışında başka insani yetilere de, dokunsal, işitsel, kokusal kavrayışlara hitap eden mimarlıklar tasarlama imkânı doğabilir.

[81] Örneğin Türkçesi de yayımlanmış ve dünya genelinde yoğun ilgi görmüş şu kitaba bkz. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Press, Londra, 2005 [*Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yayınları, İstanbul, 2020].

# 5
# Kitsch: Karşı-Estetik ya da Ne?

*Gülünç, çocuksu, rüküş, ilkel, değersiz vs. gibi sayısız göndermesi olan kitsch[1] kavramı giderek kullanım sıklığı çok azalsa da, tasarım ve mimarlık dünyasında hâlâ yaygın bir estetik içerikli endişeye işaret eder. Öncelikle çok hızlı kalite yargıları vermeyi sağlayan bir araçtır. O sayede bir grup işi/ürünü kolayca estetik beklentileri karşılamayanlar kategorisi içinde tanımlamak mümkündür. Bu durumda iki imkân doğar. Birincisi, estetik üretim alanı bir yarılmaya tabi kılınır. Üzerinde kuramsal ve/veya eleştirel emek harcamaya değer ürünlerle bu zahmeti gerektirmeyenler ayrıştırılır. İkinci olaraksa, bu yarılmaya işaret edene estetik ifade alanında bir iktidar inşa edilmiş olur. Böyle konuşanlar Rancière'in siyasal göndermeli anlamda yazdığı türden bir trafik denetimi yapan "polis" olarak işlev görürler.[2] Sanat, tasarım, mimarlık alanında trafiği güdülerler; o alandaki öznelerin hiç oyalanmadan, trafiği engellemeden geçip gitmeleri için çabalarlar. Oysa tıpkı politika gibi, estetik üretim alanı da sürekli belirli bir güzergâhta ilerlemenin değil, görünür olmanın mekânıdır.*

Almanca kökenli "kitsch" teriminin etimolojisi ve anlamsal değişim serüveni tam olarak aydınlanmış sayılmaz. Bunun için bkz. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987, s. 232-237: "Etymology, Contexts of Usage, and the 'Law of Aesthetic Inadequacy'" başlıklı bölüm.

Rancière'in "polis"in trafiğin işlerliğini sağlama görevi yaptığı, oysa "Politika . . . 'trafik' mekânının bir öznenin, yani halkın, işçilerin ya da vatandaşların görünür olma mekânına dünüştürülmesine ilişkindir" ifadesi için: Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics", *Dissensus on Politics and Aesthetics*, ed. Steven Corcoran, Bloomsbury, Londra, New Delhi, New York, Sydney, 2010, s. 37.

*Orada varlık gösterenlerin kendi tercihlerini, yaklaşımlarını, beklentilerini dışa vurduğu bir alandır. Oradakilerin "polis"e ihtiyacı yoktur. Müzakereye, tartışmaya, anlaşılmaya ve anlamaya gereksinirler. Doğrular ve yanlışlar yarılması içinde kavranabilir bir estetik kalite tanımı yapılamaz. Dolayısıyla, kitsch denerek kestirilip atılan bir ürünün üzerinde düşünme ve yorumlama zorunluluğu, estetik anlamda başarılı denilenden daha az değildir. Sözcüğün kullanılmaya başlandığından bu yana işaret ettiği meşruiyet krizi ve onunla bağlantılı entelektüel anlamda halının altına süpürülme hâli unutulmayı bekler. Ne var ki artık eskisi kadar yaygın kullanımı kalmasa da, kitsch diye tanımlananlara yönelik burnu büyüklük, farklı terimler ve ifadelerle sürer gider. Üstelik, Adorno ve Horkheimer'den başlayarak güçlü teorik destekçileri olan bir cephedir bu. Oysa, Las Vegas gibi bir kitsch cennetine yeni bir gözle bakmayı deneyen Learning from Las Vegas'tan[3] beri, estetik üretim alanındaki hegemonik dışlayıcı yaklaşımı sorunsallaştıran bir mimari düşünce alanı da var. O güzergâhta ilerlemek gerekiyor, çünkü kitschi anlamaya çalışmak verimli bir arızadır. Yeni düşünme imkânları ortaya çıkarmıştır ve hâlâ çıkarabilme potansiyeli vardır. Dolayısıyla, kitsch değil, ona yönelik seçkinci eleştiri verimsiz bir arızadır.*

Belki binlerce yıllık bir tarihsel değişim çizgisi üzerinde konumlandığı iddiasından,[4] belki en az beş yüzyıllık bir entelektüel birikim ve kuramsal arka plana sahip oluşundan

Şu kitap kitsch diye nitelenenlerin mimari önem ve anlamına işaret eden ilk çalışmadır: Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, ilk baskı 1972.

Bu binlerce yıllık geçmiş savının bugün gerçeğin tam ifadesi olmadığı kesin. Sanat bugünkü anlamını 18. yüzyıldan başlayarak edinir. Bkz. Larry Shiner, *The Invention of Art A Cultural History*, University of Chicago Press, 2001. Ranciere'de "Özgül bir deneyim formunu niteleyen bir kavram olarak sanat 18. yüzyıl sonundan itibaren sadece Batı'da vardı" diye yazar: Jacques Ranciere, *Aisthesis, Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, çev. Zakir Paul, Verso, Londra ve New York, 2019, s. IX.

ve belki de, tüm "ciddiye alınabilir" basın-yayın organlarını egemenliği altında tutuşundan ötürü, "gerçek ya da özgün estetik", kitschi zevkin yoldan çıkması olarak gösterip, kendisinin yanında onun önemsiz bir marjinal ifade biçimi olduğunu toplumun her kesimine kabul ettirmiş gibidir. Bu, giderek çok aşınsa da neredeyse "resmî" bir estetik paradigmadır ve kendisini doğrudan ilgilendiren olgulara tüm ideolojik anlatılar gibi safça yaklaşmaktadır. Safiyet, resmî sanat ideolojisinin dışında kalanların yanlışlarını bir gün anlayacaklarını ve bu sapkınların günü gelince "ihtida" edeceklerini düşündürten özgüvenden kaynaklanır. Bu özgüven aslolanın, kalıcı olanın "gerçek estetik" olduğu biçimindeki iyimser sonuca ulaşmayı da sağlar. Kitschin onu tanımayı beceren bir azınlık tarafından daima gülümsemeyle karışık bir aşağılamayla ve hafifsenmeyle karşılanışı bundandır. Resmî estetik ideolojisi kitschi kendisine rakip görmediğinden ona gülüp geçebilmektedir. Kitsch olgusunu daha derinlemesine incelemeyi deneyenler de üzerinde oturdukları estetik ideolojinin sağlamlığından seyrek olarak kuşku duymuşlardır.

Kitsche bakışı aşağılayıcı olmaktan uzak kuramcılar bile böyle düşünmüşlerdir. Örneğin kitsch yerine "*camp*" terimini kullanan Susan Sontag kabaca 18. yüzyıldan başlayarak pek çok işi bu kapsamda değerlendirir. Konuyu düşünsel menzil içine alan metninin 1964 tarihli "Notes on 'Camp'"i olduğunu,[5] yani epey erkenci sayılabileceğini hatırlamakta yarar var. Onun "*camp*" diye nitelediği örnekler, sözünü ettiği meselenin bugün daha genelleşmiş olan kitsch teriminin kapsamında olduğunu ortaya koyuyor. Sontag'a göre bu kapsama girmeyen neredeyse yoktu. Örneğin Max Beerbohm'un romanı *Zuleika Dobson* (1911), Amerikan Art Nouveau tasarımı Tiffany lambalar, İngiliz Art Nouveau tasarımcısı

Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", *Partisan Review*, 31/4, Güz 1964, s. 515-530. Web'te: https://Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf, erişim: 6 Haziran 2022.



*Görsel 42* New York yakınlarında Hudson Irmağı kıyısında bir ahşap neoklasik villa. Bu gibi yapıları erken 19. yüzyılda gören Tocqueville için bu estetik bir arızadır. Bugün tüm tarihselci mimarlıklarda rastlanan olağan bir yaklaşım olarak nitelenir.

Aubrey Beardsley'in çizimleri, Vincenzo Bellini'nin operaları, Visconti'nin Salome'si, Schoedsack'in King Kong'u, hatta Kuğu Gölü, *The Enquirer* tabloid süreli yayınının başlıkları ve öyküleri, Kübalı pop şarkıcı La Lupe, Flash Gordon çizgi romanı, 1920'lerin kadın giysileri, şehvetsiz seyredilen porno filmler, Gotik romanlar, chinoiserie, karikatür, yapay harabeler, "folly"ler vs. hepsi camp yani kitschtir.[6] Sontag bunların neden kitsch olduklarını pek anlatmaz. Ne var ki onun yargı ölçütlerinin eleğinden hemen hiçbir şey geçemiyor gibidir. Mahkum etmekten uzak diline karşın hâlâ arada sağlam bir sınır çizilebileceğini düşündüğü anlaşılır.

Calinescu ise daha da kapsamlı biçimde ele aldığı kitschi tarihselleştirmeye kronolojik olarak 19. yüzyılın ilk yarısından başlar. Modernitenin olağan estetik tezahürlerini hep birlikte tartışır. Dolayısıyla, kitschin olağanlığından emindir.

Web'te: *Age.*, s. 2-4.

Çalışmasında pek çok başkalarının yanı sıra Tocqueville'in gözlemlerini veri alarak alabildiğine geniş bir kitsch repertuvarı oluşturur. Örneğin onun şu pasajını aktarır: "İlk kez New York'a ulaştığımda . . . sahilde, kentin biraz uzağında bazıları antik mimarlık modelleri üzerine inşa edilmiş kayda değer sayıda küçük mermer saray fark ettim. Dikkatimi özellikle çeken bir binayı ertesi gün daha yakından incelemeye gittiğimde, duvarlarının beyaz badanalı tuğla ve sütunlarının boyalı ahşaptan olduğu anladım. Bir gece önce beğendiğim tüm binalar bu türdendi".[7] Belli ki Tocqueville için bu bir anomalidir.

Sontag'ın da, Calinescu'nun da yorumları bu tür "yalancılıklar"ın (her ikisi de bu terimi asla kullanmazlar) kitsch tarihinin erken olguları olduğu doğrultusundadır. Oysa bugün aynı yorumu yapmakta çok tereddüt etmek gerekir. Sözgelimi, kitsch diye niteledikleri Gotik roman janrının estetik bağlamda aşağılanmak yerine, artık özellikle önemsenen bir farkındalığa ve yeni doğan bir toplumsal psikolojiye işaret ettiği bilinir. "Folly"lerse mimarlıkta bilinegelen ve onaylanmış tasarım güzergâhlarının dışında imkânlar bulunduğunu örnekleyen, yeni teorik açıklamalar bekleyen yapılardır. "Chinoiserie" Avrupa'da 18. yüzyılda beliren egzotizmin ayrıntılı yorumları hak eden bir ürünüdür. Tocqueville'in Hudson kıyısında görüp aşağılayarak anlattığı "saray"ları küçümsemekse tüm 19. yüzyıl tarihselcilikleri ve eklektisizmlerini mahkum etmek olur ki, bugün mimarlık tarihleri böyle yazılmıyor. Eğer o saraylar sahteyse, asli inşai gerçekliğini bir kaplama katmanı altında gizleyerek "yalan söyleyen" tüm yapılar sahtedir. Çelik ve betonarmeden inşa edilip alüminyum ve camla kaplananlar, demir strüktürlü olup taştan bir kılıfa kavuşturulanlar, Wright'ın çelik taşıyıcı üstüne ahşap kaplanmış uzun saçakları hep yalan söylerler, sahtedirler. Oysa değillerdir. Daha önem-

Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 2, çev. Henry Reeve, Schocken Books, New York, 1965, s. 59-60'den akt. Calinescu, *Age.*, s. 239.

lisi, sahtelik ve dürüstlük yoksunluğu gibi doğru davranışa ilişkin gündelik yaşam terimleri mimarlığı yorumlamak için işe yaramaz. Kısacası elde mevcut estetik kriterler eğer bunlarsa hiç de sağlam görünmezler.

Aslında olup biten herhalde şu: Kitlesel üretim çağı ve kapitalizm her şeyi olduğu gibi imgeleri de metaya dönüştürmüştür. Tüm düşünsel, nesnel, imgesel, reel, üretilmiş, imal edilmiş veya doğal bütün "şey"lerin meta hâline geldiği bir dünya-tarihsel dönemde estetik alanının bundan bağışık olması herhalde beklenemez. Hiçbir toplum ve hiçbir toplum grubu bu konuda bir istisna oluşturmuyor. Her yerde imgelerin metalaşması olarak tanımlanabilecek kitschin egemenlik alanı metalaşmamış sanatınkinin darlığı oranında geniş.[8] Kaldı ki bu ortamda metalaşmamış bir sanatın ne kadar mümkün olduğu ayrıca tartışılmayı bekler. Bankaların bile değerli resim sanatı yapıtlarını bir tür yatırım enstrümanı gibi kullandığı bir çağda yaşanıyor. Hobsbawm sanatın ve avangartların genelde kapitalizmle olan içsel bağı üzerine yazalı beri,[9] estetik kalitenin bu ekonomik denebilecek yorumu da büyük ölçüde gündemden düşmüş olmalıdır. Belki böyle bir tartışmanın zorluğu ve verimsizliği nedeniyle, giderek kitsch teriminin kullanım imkânı da daralır. Buna rağmen, ona odaklanan kuramsal içerikli bir yargılayıcı değil, yorumlayıcı metne rastlama olasılığı hâlâ düşük.

Kaldı ki konu sanattan tasarım alanına doğru uzanarak ele alınırsa, tasarımın bu metalaşma olgusundan bağımsız düşünülmesinin zaten imkânsız olduğu da fark edilir. Tasarım nesneleri hangi estetik kalitede olurlarsa olsunlar bizatihi metadırlar. Genelde endüstriyel süreçlerle üretilen her şeyin

Kitschin her alandaki ürünlerine ilişkin en derinlemesine değilse de, en geniş yelpazeyi içeren yayın şu: Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*, Studio Vista, Londra, 1969.
Eric Hobsbawm, *Behind the Times: Decline and Fall of the Twentieth-century Avant-gardes (Walter Neurath Memorial Lectures)*, Thames & Hudson, Londra, 1999.

meta olduğunu yinelemek bile gerekmez. O zaman Adolf Gustav Schneck'in 1928'de ürettiği –ve o zaman pekâlâ da anlamlı– "Tipleştirilmiş lüks nesneye kitsch denir"[10] vecizesinin bugünkü geçerliliği çok tartışmalı hâle gelir. Tipleştirilmemiş, standardize edilmemiş lüks nesne bugünün dünyasında var mıdır? Tüm lükslerin ender istisnalar hariç, tekil olarak elyapımı teknikleriyle imal edilmediği bir dünyada tüm lüks metaları vecizedeki gibi kitsch diye nitelemenin artık zor olduğu söylenebilir.

Belli ki "resmî" sanatın, sanat düşüncesinin ve eskimiş tasarım düşüncesinin "yüksek" olduğu vehmedilen estetik standartlarını ve sunduğu atgözlüklerini bir yana bırakınca, gerçekler dünyasında kitschin yeri ve önemi çok farklı gözükür. Hatta o zaman, modern dünyada aslolanın "resmî" (entelektüel onay görmüş) sanat olmadığı gerçeği kolay fark edilebilir. Resmî sanat kendi giderek daralan evreninde epeydir sürdürdüğü serüvenini bugün de yaşar. Ama onun yanında yaygın, capcanlı ve gürbüz kitschin egemenliği çoktan kurulmuştur. Marjinal olan artık neredeyse sanattır. Küçük bir azınlığın ilgilendiği, anlamaya çabaladığı ve ürünlerini talep ettiği sanat... Hatta giderek ürünleri sadece çağdaş sanat müzeleri tarafından satın alınan, kişisel koleksiyonun bile ikinci plana düştüğü sanat... Yalan söylemeyen, sahtekarlık yapmayan, dürüst bir estetik üretim alanı. İlk sorun böyle bir alanın gerçekten de var olup olmadığında düğümleniyor. Böyle "namuslu" bir estetik mümkün mü? Daha önemlisi, estetik içerikli ürünleri nitelemek, yorumlamak için kişisel ahlakın yargılayıcı terimleri geçerli enstrümanlar mıdır? Buna olumlu cevap verilemez.

Ahlaki yorum güzergâhını terkedince, kitschi yorumlamak için başvurulabilecek daha gerçekçi bir başka teorik araç da var: Popüler kültürün sorunsallaştırılması. Aslında 1947'de

[10] Werner Graeff, *Innenraeume: Raeume und Inneneinrichtungsgegenstaende aus der Werkbundausstellung "Die Wohnung"...*, Stuttgart, 1928, s. 131.

Adorno ve Horkheimer'in *Dialektik der Aufklaerung*'undan (Aydınlanmanın Diyalektiği) başlayarak burada kitsch olarak adlandırılan olguya o bağlamda kuramsal bir açıklama getirmek amaçlanmıştı.[11] Onların ortaya attığı kültür endüstrisi (*Kulturindustrie*) kavramı büyük ölçüde buna yönelik bir yorum ve çözümleme sayılmalıdır. Fakat orada ortaya konan yargılar da artık çok tartışmalı gözükür. Örneğin cazın ve Hollywood filmlerinin totolojik olduğunu, hep aynı şeyi söylediklerini düşünmek bugün düpedüz yanlıştır.

Fredric Jameson 1984'te ilk yayımlandığında çok etkili olmuş "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" makalesinde yukarıdaki Marksist popüler kültür eleştirisini güncelleyecektir. Özellikle o yıllarda tırmanan mimarlık ve resim alanındaki postmodern eğilimleri hedef alır. Onları kitle kültürünün popüler estetiği bağlamına yerleştirir. O bağlamıysa bildik ve kanıksanmış eleştiri güzergâhında kurar. Orada Pop Art'tan mimarlıkta pastiş ve kitsch diye nitelediği tarihselci yönelimlere dek sayısız estetik ürünü kapitalist üretim ilişkileri bağlamında yorumlamıştı. Bunların hepsini ve daha fazlasını geç kapitalizmin ekonomik mantığının olağan, fakat olumsuz sonuçları olarak tanımlıyordu. Böylece özellikle postmodern mimarlık yönelimlerini kültürün kapitalist bir tahakküm altında olması savıyla açıkladı. Şöyle yazıyordu: "Postmodernizmler gerçekte, TV dizileri ve Readers' Digest kültürü, reklamcılık ve moteller, . . B sınıfı Hollywood filmi, . . . gotik ve romansın havalimanı kağıtkapak edebiyatı kategorileri, popüler biyografi, cinayet esrarı ve bilimkurgu ve fantastik roman gibi tüm 'yozlaşmış' 'schlock'[12] ve kitsch manzarasıyla büyülenmişlerdir."[13] Fakat hiç amaçlamasa

[11] İlk baskısı: Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklaerung: Philosophische Fragmente*, Querido Verlag N.V., Amsterdam, 1947.

[12] "Schlock" Amerikan İngilizcesine Yiddiş dilinden aktarılmıştır ve kabaca kitschle eşanlamlıdır.

[13] Frederic Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, Temmuz-Ağustos 1984. Bu başlık 1991'de bir kitap hâline gelecektir.

da, yazdıkları bunların dışında kalan ve kitsch denemeyecek olanların aynı kapitalist tahakkümden kurtulmuş olanlar diye nitelenebilmesi imkânını akla getiriyordu. Oysa, hangi estetik tercihlerle olursa olsun, bugünün dünyasında kapitalizmden bu anlamda bir kurtuluş mümkün mü sorusu yanıtlanmış olmuyor.

Adorno ve Horkheimer'in tanımladığı yüksek kültür-popüler kültür (kültür endüstrisi ya da kitle kültürü) "*dichotomy*"si onlardan epey sonra Huyssen tarafından bir revizyona tabi tutulur. Bu kez modern estetik alanı onun şu önermesiyle yeniden temellendirilmek istenir: "Kitle kültürü daima modernist projenin gizli alt-metni olmuştur".[14] Dolayısıyla, Huyssen'in popüler kültür ile yüksek kültürün ayrılmaz bir ikili olduğu (birbirinin nedenini oluşturduğu veya birinin diğerinin zeminini tanımladığı) biçimindeki bir önermeden yola çıktığı söylenebilir. Soru şu: Bugün bu ikisi ayırt edilebilir mi? Daha önemlisi, ayırt edilmeli mi? Estetik alanında bir cepheleşme var mı gerçekten?

Ayırıcı bir ölçütler setinin ne kadar mümkün olduğu çok kuşkulu. Olsa olsa böyle bir ayrımın kategorik olarak değil de, iş ve ürün bazında ve kişisel olarak belki yapılabileceği söylenebilir. Kuşkusuz gündelik yaşamda genelleyici nitelikte değerlendirmeler sürekli yapılır, estetik kalite paketleri kolayca üretilebilir. Herkes böyle yargılar verebilir, vermektedir ve bu gibi yargılar üretmek yanlış da olmaz. Toplumsal bir özne olmak tam da bunları yapabilmek demektir. Sorun şu ki özneyi özne kılan yargı yetisi estetik normlar tesis etme iktidarı vermez; sadece kişisel konum inşa etmeyi sağlar.

Sözgelimi, sanat ürünü olan resim müzelerde ve ille de zengin olması gerekmeyen bir küçük azınlığın elinde bulunur; kitsch-resim yaşamın her düzeyinde ve toplumun her kesimin-

[14] Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1986, s. 47.

de yaygındır. Türkiye'de otobüsler ağlayan çocuk resimleriyle ve onun binlerce akrabasıyla bezelidir. Yılda toplam 20 resim "satmayan" ressamların adlarını herkes bilir; ama ABD'de kitsch cenneti "art fair"lerden başka hiçbir yerde ürünlerini sergilemeyen "resimciler" yüzlerce resim satabiliyorlar. Çağdaş ya da klasik-tarihsel müziği dünyanın her yerinde bir azınlık dinler; kitsch-müzik her yerde hazır ve nazırdır. Çokseslendirilmiş Türk sanat müziği ve arabesk gibi Türkiye'ye özgü ürünlerin her ülkede eşdeğerleri vardır. İç mimarlık-dekorasyon adına yapılanların çoğunluğu dünyanın her yerinde kitschtir. Sinema kitschler üretmekte en verimli alanlardan biri olmuştur. Televizyon neredeyse kitschten başka bir şeye hiçbir ülkede yer vermez. Bir zamanlar yüksek estetik ifade kazanmış olan insan çıplaklığını kitsche dönüştüren devasa pornografi endüstrisi gibi ekonomik sektörler türemiştir. Reklamcılık sektörü ve grafik tasarım her yerde küçük bir sanatsal azınlık dışında tümüyle kitschle karakterize olur. Tarihsel çevreyi koruma olgusu çoğu zaman kitschleşir; Bruges ve Barcelona merkezi gibi Ortaçağ'da dondurulmuş ve Gotikleştirilmiş pseudo-tarihsel kentsel alanlar rafine zevkin örnekleri bile sayılır hâle gelir. Oysa özgünlerin yanına eklenmiş sahte tarihsel yapılarla var edilmişlerdir ve yargılayıcı eleştirmenlerin gözüyle bakılırsa kitschtirler. Çamlıca'da, yakın zamana kadar sözde geçen yüzyılın koçu arabaları ve fesli-şalvarlı sürücülerle arz-ı endam edilebilmekteyse, Amerika'da büyük oranda bir replika-kent olan Williamsburg'da da 18. yüzyıl giysili konu mankeni aileler sokaklarda turist gözü oyalamaktadır.

Ve nihayet Ludwig Giesz'in yarattığı "Kitschmensch" (kitsch-adam) teriminin anlattığı bir insan tipi belirmiştir. Giesz kitsch-adamı turist olarak tanımlayarak modern dünyada kitschin kapsamının ne denli geniş olduğuna ilişkin belki de en önemli saptamayı yapar.[15] Gezmek için gezilir, gezilen yer

[15] Bkz. Ludwig Giesz, *Phaenomenologie des Kitsches*, Wilhelm Fink Verlag, Münih, 2. Baskı 1971, s. 55-61 ve özellikle "Der Kitsch-Mensch als Tourist" başlıklı

hakkında ayrıntılı fikir edinilmez. Hatta nerenin gezilip neyin deneyimlendiği bile fark etmeyen bir kitle turizmi insanından konuşulabilir. Yer farklarını bile hiçleştiren, her ülkede aynı standart turistik beklentilerin dile getirildiği ve karşılandığı bir ortamdır kitle turizmi. "Orada olma" hâli sadece birkaç yerel nesne ve/veya imgenin, hediyelik eşyanın metaya dönüştürülmesiyle temsil edilir. O sayede Kahire'de, Venedik'te, Paris'te bulunmuş olmak kanıtlanır. Tüm toplumlarda neredeyse maliyetini karşılayabilen herkesin birer profesyonel turiste dönüştüğü düşünülürse, kitschin ağırlıklı yeri daha iyi kavranacaktır. Bütün bu sayılan olgular Dorfles'in kitabının adıyla "bir kötü zevk antolojisi" midir? Yoksa, kitsche başka bir tanım, başka bir açıklama mı bulmak gerekir?

*1*

Öncelikle şu belirtilmeli ki kitschi açıklamak için "kötü zevk" içeriksiz bir yargıdır. Zevk kişisel bir özellik olmaktan çok, toplumsal içerikli bir estetik normlar sistemi olduğuna göre, bu tür herkesce onaylanmış genel estetik normlar sisteminin mevcut olmadığı bir dünyada hangi zevkin neden kötü olduğu nasıl açıklanabilir? Ve daha önemlisi, neden bazı alanlar o kötü zevkin egemenlik alanının dışında kalabilir?

Kitschin tanımının ne olduğunu tartışmayı daha sonraya bırakarak, bu aşamada onun sanatın yanı başında varlığını sürdüren karşı-sanat ve karşı-estetik olduğunu belirtmekle yetinelim. Kitsch estetik düzeyi düşük sanat yapıtı anlamına gelmez; sanatın yoldan çıkıp yozlaşması da değildir. Başka bir şeydir. Ve modern dünyada kitschle sanat birlikte artı ve eksi kutuplar olarak yaratma alanının iki ucunu oluşturuyor. Sanat ile karşı-sanat biçimindeki bu kutuplaşmada uçlar bir-

bölüm, s. 75-84'de. Bu bölüm daha önce Dorfles'in yayımladığı yukarıda adı verilen kitapta yer almıştı.

birlerinin varlık nedenidir. Biri olmazsa diğerinin de var olma imkânı ortadan kalkar. Ama bunun yukarıda verilen Huyssen yargısındaki biçimde açıklanması zor görünür. Başka bir deyişle, yüksek kültür ve modernizm popüler kültürün antitezi ya da altmetni değildir. Burada anlatılmak istenen, estetik üretim alanının dikotomik bir yarılma gösterdiğinden ibaret.

Yarılmanın iki ucu arasındaki ilişkilerse dönemlere göre değişen özellikler gösterir. Genel olarak kitschin sürekli biçimde "gerçek" sanat alanından beslendiği söylenebilir. Bunun sayısız örneği var. En basit biçimiyle gerçek sanat yapıtlarının fabrikasyon kitsch kopyaları yapılabilmektedir. Evler röprodüksiyon tablolar, bahçeler alçı döküm Venüs'lerle, salonlar taklit Barok koltuk takımlarıyla doludur. Sanat alanından yararlanmanın daha karmaşık biçimleri de vardır. Örneğin sanatın ikonografik şemalarından yararlanılır, sanatsal göstergeler anlamlarından yalıtılarak kullanılabilir.

Kitschin sanatla olan ilişkisini anlamak daha kolay gözüküyor; sanatın kitschle nasıl ilişki kurduğunu saptamaksa daha zor. Bu ilişkinin bir biçimi muhalefet olarak somutlaşıyor. Örneğin 19. yüzyılın artık anlamsızlaşmış, kitschleşmiş bezeme anlayışına karşı çıkarak bezemeyi bir suç olarak ilan eden, ev iç mekânından giysiye dek geç 19. ve erken 20. yüzyıl Avusturyası'nı eleştiren Adolf Loos'un yaptığının gerçekte kitsche muhalefet olduğu söylenebilir.[16] Böylelikle kitsch, sanatın çizgisini tersten giderek belirlemiş olmaktadır. Huyssen'in yorumu bu bağlamda hiç de sorunlu gözükmez. Olsa olsa bunun tüm modern estetik alanını tanımlayacak bir argüman olmadığına dikkat çekilebilir. Çünkü bazen Art Deco'da olduğu gibi "gerçek" sanat, kitschle bir uzlaşma da arar. 19. yüzyılda böylesi kitsch-sanat uzlaşmalarının çeşitli örneklerine bolca rastlanır. Sözgelimi, Oryantalist mimarlık ve resim gerçekte kitschle sanat arasında tam anlamıyla ikisine

[16] Sözgelimi Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Editions Georges Cres et Cie, Paris ve Zürih, 1921'de adını koymaksızın kitsche yönelik muhalefet eder.

de ait olmayan bir ara-durumdan başka birşey değildir. Hatta 19. yüzyılın tüm "salon" resminin hemen tümüyle kitsch ile sanat arasındaki bölgede konumlandığı söylenebilmiştir.[17] Postmodernizm'in ortaya çıkışıyla birlikte başlayan kitschi ve genelde popüler kültürü meşrulaştırma girişimleriyse çok daha geniş kapsamlıdır.

Kitschi mimarlık bağlamında tartışabilmek için bazı önyargılardan arınmak gerekiyor. Öncelikle, yukarıda da değinildiği gibi, kitsch kavramının "estetik açıdan başarısız"ı tanımladığı biçimindeki oldukça yaygın fikir bir yana bırakılmalıdır. Kitsch estetik kalitenin özel bir türünü niteler. Bir mimarlık ya da sanat ürünü estetik kalitenin bu özel türünün kapsamına giriyorsa –ki bu ayırıcı değerlendirme aslında anlamsızdır– o ürünün sözü edilmeye değmez ve önemsiz olduğu sonucuna da varılamaz. Tasarım özellikleri açısından kimileri tarafından kitsch diye nitelenebildiği hâlde, mimarlık tarihinde önemli yer tutan yapılar bile vardır. Örneğin her mimarlık tarihi kitabında adına rastlanan Nash'in Brighton'daki ünlü yapısı Royal Pavillion, bugün kolayca kitsch olarak etiketlenmesine karşın, aynı zamanda büyük bir tarihsel dönüm noktasına işaret ettiği için önemli bir üründür. 18 ve 19. yüzyılda İrlanda, Britanya, Almanya ve Rusya'ya kadar yaygın yüzlerce "folly"yi içeren birikim[18] de giderek ciddi yorum imkânları tanıyor. İşlevsiz ama görüntüsüyle gerçek işeyararlığı olan yapıları taklit eden bu bahçe yapıları veya şaka-yapılar, ilk bakışta verdikleri izlenimin aksine, mimarlığın onaylanmış rotalarının dışına çıkma imkânına işaret ettikleri için artık 1964'te Susan Sontag'ın etiketlediği gibi "camp"[19] denerek farklı bir ikincil kategori oluşturmuyorlar. Hatta Tschumi'nin

Bu alanda zengin görsel malzeme sunan bir kitap vardır: Aleksa Celebonovic, *The Heyday of Salon Painting, Masterpieces of Bourgeois Realism*, Thames and Hudson, Londra, 1974.

[18] Bir liste için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Folly, erişim: 2 Haziran 2022.

[19] Sontag, "Notes on 'Camp'"de "folly"leri "camp" olarak, yani burada kitsch olarak tanımlanan kapsama alır.

La Villette Parkı'ndaki follylerinde olduğu gibi[20] yeni tasarım açılımlarına imkân verirler.

Kitsch olgusunu anlamayı sağlayan ilk temel yargı, Calinescu'nun işaret ettiği gibi[21] onun Modern Çağ'a ve modern toplumlara özgü bir gerçek olduğu şeklinde. Örneğin Antikite'de, Ortaçağ Avrupası'nda Klasik Osmanlı dünyasında, Batılılaşma dönemleri öncesindeki Çin, Japon, Hint toplumlarında kitsch yoktur. Kitsch ilk olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru Batı Avrupa'da beliren önemli toplumsal, kültürel, bilimsel ve teknolojik dönüşüm ve değişimlerle birlikte ortaya çıktı. Ortaya çıkış nedeni yalın bir anlatımla şu: Burada açıklanamayacak kadar geniş çaplı değişimler nedeniyle, sanat ve hatta genel bireysel davranışlar alanında toplumsal normlar yıkılmıştır ve normsuzluk estetik talebin zeminini oymaktadır. Ve bu bizatihi olağan bir değişimdir. Fakat eski normlar sistemini yıkan her gelişme, kaçınılmaz olarak sınırlar çizmeyi zorlaştırır ve ille de bu terimi kullanmakta ısrar edilirse, kitschi doğurur. Kitsch giderek yaşamın her parçasına yayılacak genişlikte bir kapsam kazanabilir. Bu durumda kişiler, sanat da dahil olmak üzere, çeşitli etkinlik alanlarında yeni normlar arar ama bulamazlar. Eskisi gibi hazırda yokturlar; olsa olsa konsensuslarla imal edilebilirler. Aşkın gerçeklikler gibi nitelenemezler. Modernite budur.

Kitschi yaratan, üstelik, siyasal davranışlar alanında bile yaygınlaştıran gelişme toplumsal yaşama egemen olan modern anomiden[22] kaynaklanır. Örneğin geleneksel siyasal

[20] Bkz. Bernard Tschumi, *Tschumi Parc de la Villette*, Artifice Books on Architecture, 2014.

[21] Bkz. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism.*

[22] Anominin ortaya çıkışına neden olan değişimi üç evreli bir süreç çerçevesinde tanımlamak mümkündür. Önce "tradition-directed" (gelenek güdümlü) olan toplumlar, ardından "inner-directed" (iç güdümlü) haline gelir ve sonra da "other-directed"e (dışarıdan güdümlüye) dönüşürler. İlk evre geleneklerle, göreneklerle yönetilen bir disiplin ortamıdır. Onu kişilerin kendi iç denetimleri dışında disiplin kabul etmedikleri bir anomi evresi izler. Bkz. David Riesman, Nathan Glazer ve

düzenden, yani eski normlar sisteminden kesin bir kopuş olan Fransız Devrimi sonrasında günlük 18. yüzyıl giysilerinin üzerine Antik Roma harmanileri sarınan, kendilerini Antik Roma senatosu üyeleriyle özdeşleştiren burjuvaların davranışı pekâlâ da kitsch olarak yorumlanabilir.[23] Ne var ki kolayca aşağılanamaz. Yeni bir demokrasi ve cumhuriyet kurmak için uğraşan ve Antik Roma senatosundan başka öncü model bulamayan bir grup devrimcinin kendilerine köken tanımladığına inandıkları bir geçmişe başvurmasıdır yapılan. Bu siyasal talebinse devrimsel önemi inkâr edilemez. Yine Fransız Devrimi ertesinde katedrallerin "akıl tapınağı" gibi adlarla yeniden işlevledirilip, âdeta tanrısı akıl olan bir yeni dinin yaratılmaya çalışılması da kitschten başka birşey değildir. Oysa kadim dinler ve inançlar onlara o inancın dışından bakanlara "kitsch gibi" gözükseler de kitsch değillerdir.

İnancın kitschleşmesinin örneklerinden biri "Akıl Bayramı" (La fete de la raison) adlı bir gravürde görülüyor.[24] Söz konusu resimde Akıl Tapınağı olarak yeniden işlevlendirilmiş Notre-Dame Katedrali'nde yeni dinin icat ettiği bir bayram kutlaması betimlenir. Devrim Fransası bir yandan Hıristiyanlığı toplumsal alandaki merkezî konumundan uzaklaştırmaya çabalarken, öte yandan da onun litürjisini kullanarak yeni bir din yaratmaya kalkışır. Aydınlanma çağının insanları ussal bir dünya kurmaya çabalarlar. Dini de ussallaştırmayı ve ona ussal açıklamalar bulmayı denerler.[25] Önce salt felsefi olan

Reuel Denney, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1950.

[23] François Bouchot'nun *Saint-Cloud'da 18 Brumaire Hükümet Darbesi* resmi (1840) bunu çok iyi betimler. Bugün Château de Versailles, Orangerie du Parc de Saint-Cloud'dadır.

[24] Notre Dame Katedrali'nde "akıl bayramı" gravürü için bkz. *Révolutions de Paris: Dédiées a la nation*, C. 17, no. 215, 23 Brumaire II / 13 Kasım 1793, s. 210'dan sonraki numarasız levha. Yeni dinin kurallarına göre bir vaftiz töreni için: Kenneth Clark, *Civilization, A Personal View*, BBC ve J. Murray, Londra, 1969, s. 298'de Res. 205.
Buna ilişkin yalnızca 18. yüzyıl literatürü bile zengindir. Örneğin: Abel Fornand Bauvinay, *Religion naturelle: Qu'elles sont les institutions religieuses qui peuvent*




*Görsel 43* Notre Dame Katedrali'nde "Akıl Bayramı" Yapı, Fransız Devrimi sırasında "Akıl Tapınağı" olarak adlandırıldı. Eski kutsallıkları reddetmek ama yine de kutsallıklar icat etmeye çabalamak estetik bir çelişki oluşturur. Kitsch olarak nitelenmiştir (*Révolutions de Paris: Dédiées a la nation*, C. 17, no. 215, 23 Brumaire II / 13 Kasım 1793, s. 210'dan sonraki levha).

bu meselenin popüler bir gündelik yaşam gerçeğine dönüşmeye başladığı erken evrede, eski inanç siteminin pratik ve göstergelerini yeniden işlevsel kılmak, ama bunu yaparken de anlamlarından boşaltmak dışında seçenek bulamazlar. Ne o ussallık arayışları ne de geleneksel dine yönelik kuşkuları içeriksizdir. Çok ciddiye alınmalıdır, nitekim öyle de yorumlanmışlardır. Fakat "gerçek", kadim dinler gülünç değilken, onların bu modern "sürüm"ü pekâlâ da gülünç olabilir. Fakat bu aşağılanabilir bir değişim olgusu sayılamaz.

İnanç sisteminin kitschleşmesinin başka bir örneğiyse,

*contribuer à propager les vertus d'un peuple libre*, Lesourd, Paris, 1799; David Hume, *Dialogues Concerning Naturel Religion*, Londra, 1779; Henri Griffet, *L'insuffisance de la religion naturelle prouvée par les vérités contenues dans les livres de l'écriture sainte*, Altesse & Librairie, Liège, 1770; Arthur Ashley Sykes, *Examen des fondemens et de la connexion de la religion naturelle*, Amsterdam, 1757; Voltaire, *Nouvelle édition de la Religion naturelle: Poeme*, Cenevre, 1756; Anonim, *La religion naturelle et la révelée, établies sur les principes de la vraie philosophie et sur la divinité des Écritures*, Nyon, Paris, 1756.

mutlak hükümdarın yüzyıllardır kutsal bilinen simgelerinin kitsche dönüştürüldüğü zaman belirir. Ingres'in "İmparator Napoleon" (Musée de l'Armée, Paris) adlı tablosunda ünlü hükümdar tüm imparatorluk simgelerini üstünde taşır durumda resmedilmiştir. Fakat burada kutsal simgeler artık mebzuliyetten taşmakta hatta birbirlerini yadsımaktadır. İmparatorun ellerinde dinsel anlamlı iki asa, belinde kılıç, sırtında kakum kürk yakalı cübbe, boynunda Elizabeth çağının dantel yakalığı, başında Roma imparatorlarının defne tacı, ayağında işlemeli özel çizmeler vardır ve bir Neoklasik tahta oturmuştur; ayaklarının dibinde ise, üzerinde kanatlarını açmış bir kartalın betimlediği bir halı uzanmaktadır. Ve bütün bunlar yetmiyormuş gibi, Napoleon dünyayı âdeta kaderine razı İsa Mesih'in melankolik gözleriyle süzer. Bu resmin ikonografisi bu açıdan yorumlanmıştır da. Örneğin Jan van Eyck'ın Ghent'teki Saint Bavo Katedrali sunak levhasında betimlediği "Tanrı Baba" (1492) ile Ingres'in Napoleon'u ilişkili ele alınabilmiştir.[26] Tanrıyı betimleyen resim kutsallıktan çok uzak bir politik yöneticiyi simgelerle donatmak ve görselleştirmek için paralel bir örnek olarak yorumlanabilmiştir. Bunun anlamı Napoleon'un kutsallaştırılması, hatta tanrısallaştırılmasıdır.

XIV. Louis'nin bir resmi kitsch değilken, Napoleon'unkinin neden kitsch olabileceğinin açıklanması, aslında bu kavramın da kuramsal bir değerlendirmesi olabilir. "Gerçek", yani meşru bir premodern mutlak hükümdarı kuşatan kutsal simgeler ve dolayısıyla da onları betimleyen bir resim kitsch sayılamaz. Çünkü onlar iktidarın kökeni ve gücü konusunda yüzyıllar içinde oluşmuş toplumsal inançları simgeleyen artifaktlardır. Bugünün öznelerine artık anlamsız ve gülünç gelseler bile, çağlarında bir bütün olarak anlamlı bir siyasal inanç sisteminin göstergelerini oluşturmuşlardır. Oysa bu siyasal inanç sisteminin kesin yıkılışı olan Fransız Devrimi'yle birlikte

[26] Bryan Zygmont, "Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon on His Imperial Throne", https://smarthistory.org/ingres-napoleon-on-his-imperial-throne/, erişim: 28 Temmuz 2022.



*Görsel 44* İmparatorluk tahtında Napoleon (1806). Tüm çağların emperyal simgeleriyle donatılmış hâlde resmedilmiş, ancak tüm eski kutsallıklardan arındırılmış yöneticinin tartışmalı estetik temsili. Göstergelerin anlamlarının boşaltılması kitschler üretir. Sorun şu ki, bugün aynı "boşalma" sadece olağandır (Ingres'in tablosu, Musée de l'Armée, Paris).

onun eski simgeleri de artık inanılırlıklarını çoktan yitirmişlerdir. Fransız Devrimi bu inancın yıkılışıdır. Bundan ötürü, Napoleon gibi bir burjuva, monarşiyi yeniden kurduğunda, kendi deyimiyle, bu simgelerin işaret ettiği iktidarı sokaktan, "kılıcının ucuyla çamurdan" toplayacaktı. Üstelik, hiçbir anlamlarının kalmadığını az çok herkes bildiğinden, yenilerini de bu yığına keyfî biçimde katmak artık olanaklıydı. Hatta onların bazılarına keyfî işlevler vermek de gerekmiştir. Özetle, Napoleon taca simgesel anlamını veren şeyin onu miras alan bir aristokrat tarafından taşıması, unutulacak kadar kadim geçmişe sahip bir nesne olması ve dinsel göndermelerinin de

bulunması zorunluluklarını kapsadığını unutmuştur. Kendi tacını törene çağrılan Papa'nın elinden kapıp kendi eliyle başına oturtan bir Napoleon'un iktidarı belki XVI. Louis'ninkinden çok daha verimli ve yararlı olmuştur; ama kullandığı taç vs. gibi simgeler yalnızca birer kitschtir. Çünkü anlamlarından soyutlanmış göstergelerden (simgelerden) oluşan bir karışım kitschten başka birşey olamaz.

Yöneticiyi kutsallaştırma çabası kuşkusuz çok tartışılabilir bir siyasal pozisyon alışa işaret eder. Fakat böyle bir ihtiyaç duyan toplumların bugün bile var olduğu bir dünyada sadece olağandır. Kaldı ki simgelerin, imgelerin metalaştığı bir toplumsal-tarihsel durumda bu yukarıda özetlenen durumu eleştirmek kolay değildir artık. Ekonomik düzenin böyle çalıştığı, kapitalizmin her şeyi metalaştırdığı bir dünyada estetik alanını da, siyaseti de bundan kurtulmuş diye tahayyül etmek gerçekçi olmaz. Tam tersine bu metalaşma olgusunu anlamayı denemek gereklidir. Verimli bir denemedir de.

Fakat kitsch gibi çokboyutlu bir gerçekliği sadece yukarıdaki gerekçelerle açıklamak yetmiyor. Kitsch göstergeleri anlamlarından yalıtılarak ortaya çıkabildiği gibi, farklı kültürlere ait göstergeleri bir araya getiren karışımlar biçiminde de belirebiliyor. Her ikisi de birbirinden yalıtılarak düşünülemez: Göstergelerin anlamlarından yalıtılması onların yerötesi ve zamanötesi taşınabilirliklerinin önkoşuludur. Yine, Napoleon örneğine dönülürse, Antikite'nin defne tacı ile Hıristiyanlık simgeleri gibi uzlaşmaz ögelerin bir araya gelişinin böyle olduğu aşikâr. Ama yüce imparatorun yaptığı şey, kimi Türk kadınlarının Batılı giysi altına şalvar giyişlerinden temelde hiç farklı değil. Her iki durumda da, farklı zaman-mekânsallıkların bileşenleri yeni bir bütün oluşturur. Böyle bir bütünün kitsch olduğu hâlde hoş göründüğü hâller bile vardır. Örneğin Japon evlenme törenlerinde gelinin kimonolu, erkeğinse fraklı oluşu pekâlâ kitsch sayılabilir; ama bu uyuşmazlık pek az göze batar, hoşa bile gider. Demek ki kitsch nesnede içkin değildir. Onu bakan göz üretir ve daima ilişkili olduğu pratiğin dışında kalanlar tarafından teşhis edilir. O nedenle hemen daima

haksız bir yargı olduğu da vurgulanmalıdır. Teşhis koyan kişinin toplumsal konumuna işaret eder. Öncelikle o işe yarar: Estetik kaliteyi değerlendirme iktidarında olmaya işaret eder. Bu teşhisi yapabilenleri yapamayanlardan ayırır. Sorun şu ki birileri diğerlerini aşağılıyorsa, bu aşağılayanların haklı olduğunu kanıtlamaz. Ama konuşanın kim olduğunu, siyasal, sınıfsal ve sanatsal anlamda nereye ait olduğunu ortaya koyar.

## 2

Genelde ele alındığında, kitschin de onu doğuran toplumsal değişimler kadar doğal ve olağan bir gelişme olduğunu kabul etmek gerekiyor. Bu gözle bakılırsa, kitschin yalnızca Türkiye ve benzeri ülkelerin yaşadığı bir "arıza" olmadığı kolayca anlaşılır. Farklı coğrafyaların gelişmiş ekonomilerdekinden farklı kitschleri var. Sözgelimi, Mısır'daki popüler estetik İngiltere'dekiyle kuşkusuz çakışmayabilir. Öte yandan, tüm toplumlar bugün hem kendilerine özgü kitschler yaratır hem de kitsch ithal ederler. Dolayısıyla, Türkiye'de birkaç onyıl öncesine dek "arabesk" genel adıyla nitelenen ve yalnız müzikte değil, pek çok alanda yaygınlaşan bir yerli kitsch vardır; öte yanda da Avrupa ve ABD kökenli kitsch ürünleri ortaya konmaktadır. Ve nihayet bu ikisinin karışımlarından da söz edilebilir. Fakat bu bölümde kitsch imalatı mekânizmaları üzerinde hiç durulmayacak. Aşağıda sadece Türkiye'nin kitsch tarihine kısaca değiniliyor.

1950'ler öncesinin Türkiyesi'nde yerli ya da yabancı kökenli kitschler kolay kolay teşhis edilemez. Çünkü, siyasal ve entelektüel iktidarı elinde tutan bürokratik elit-*intelligentsia* koalisyonu, yarattığı Osmanlı Baroğu, 19. yüzyıl tarihselciliği ve sonra da desteklediği Birinci ve İkinci Ulusal Mimarlık ve Modernizm (ya da "modernimsi" mimarlık) gibi, bir anlamda resmî akımlarla, kendi talep ettiği estetikler düzeyinde kitsche olanak vermiyordu. Bu, o zaman talep edilenlerin daima estetik anlamda değerli olduğu demek değil. Toplumsal bir

zeminde üzerinde uzlaşılmış olanlar sadece eleştirel bir muhalefetle yüz yüze kalmadıklarından ötürü kitsch olmazlar. Onu üretildiği çağda kitsch diye niteleyen yoksa, bugün onu estetik anlamda aşağılama fırsatı varsa bile, ki bu imkân daima vardır, hiçbir estetik üretim kitsch diye nitelenemez.

Kabaca 1950'ler öncesi Türkiyesi'nde bürokratik elit dışında kalan toplumsal gruplarsa, özellikle kırsal nüfus ile küçük ve orta boy kentlerin sakinleri, henüz geleneksel zevkten, yani estetik normlar sisteminden tam anlamıyla kopmamışlardı. Metropol İstanbul'un sakinleri en azından 18. yüzyıldan beri artık radikal biçimde değişiyorlardı. Estetik tercihleri de değişiyordu. Fakat değişimi estetik "işler"e, "yargılar" üretme alanına uzun süre taşımadılar. Değişimin var ettiği yeni toplumsallıkları –yeni lüksleri, kadın toplumsal kimliklerini, yeni kamusallaşma biçimlerini vs.– eleştiri menzillerine almışlardı, ama estetik duyuşu toplumsallıktan yalıtıp neredeyse hiç kimse eleştiri konusu yapmadı. Estetik kaliteden konuşmuyorlardı.

1950'ler her alanda olduğu gibi, kitsch konusunda da bir dönüm noktası olacaktı. Hızlı kentleşmenin kentlere yığdığı kitleler için o güne dek geçerli olan geleneksel normlar sistemi kısa sürede yıkılmıştı ve bu anomi her yerde olduğu gibi Türkiye'de de kitschi yaratacaktı. Bundan ötürü, Türk kitschinin tarihini 1950'lerden başlatmak gerekiyor. Ev döşemesinden giyinme, beslenme alışkanlıklarına müziğe ve "pseudo-folklorik" halk oyunlarına, bugünkü pseudo-Osmanlı ve pseudo-İslami cam nesnelere, hatta mücevherlere dek uzanan her alanda o günden beri "yerli kitsch" sürekli gelişip güçlenmekte hatta kurumlaşmaktadır. Bunun olağanlığını fark etmek gerekir. Popüler kültürün de Türkiye'de aynı 1950'ler eşiğinden başlayarak inşa edildiğini ileri sürülebilir.[27] Bu değişim başka ülkelerde de olduğu gibi periyodik basın organlarının, özellikle resimli dergilerin doğuşuyla bağlantılıdır. Dolayısıyla,

[27] Uğur Tanyeli, "Gecikmiş Modernleşme, Popüler Kültürün Doğuşu ve Mimarlık: Türkiye Gerçeği", *Dipnot*, Yaz 2003, s. 104-115.

daha kapsamlı bir tarihsel estetik duyuş kavrayışına ulaşmak için popüler kültür pratiklerinin tarihlerini yazmak gerekir.[28]

Modernleşme –tanımı gereği– topluma yaygın ve geçerliliği kesin estetik normlar üretme düzenini yıkar, eski estetik objektivite yerine, sübjektivite inşa eder.[29] Aynı zamanda kültürel iletişim ve aktarımın olağanüstü hızlanması anlamına gelir. Böyle olunca, yeni estetik tercihler, gösterge, simge ve olgular ülkeye kaçınılmaz olarak sızmış ve geleneksellik kalıntılarının üzerine süperpoze olmuşlardır. Kabe tasvirli duvar halıları gibi örnekler bu süperpoze olma mekânizmasının nasıl işlediğini yeterince kanıtlar. Şöyle ki duvara resim asma geleneğinin var olmadığı bir ülkeye söz konusu alışkanlık girince, onu yerli gelenekteki dokuma yaygı asma alışkanlığıyla ve dinsel inançlarla birleştiren bir uzlaşma doğar. Sonuç, iki geleneğe de tam anlamıyla ait olmayan ama ikisinden de izler taşıyan bir karışım, yani kitschtir. Aynı şey ev döşeme alanında da görülür. Örneğin Batılı mobilyanın ülkeye girişiyle duvarlara bitişik geleneksel sedir ortadan kalkmış, fakat Batılı mobilyalar duvar kıyılarına sırayla dizilerek, bir anlamda sedir gibi konumlandırılmışlardır. Hatta "arabesk" denilen müzik türünün bile bu karışımın bir örneği olduğu yargısına varılabilir. Batı müziğinin güçlü etkileri altında geleneksel Türk makam müziği yıkılmış, yerine ne Batılı ne de geleneksel olan –ama çoksesli– yeni melez tür ortaya çıkmıştır. Buradaki "melez" nitelemesi bir aşağılama değil, kültürün tüm çağlardaki olağan hibritliğinin müzikteki ve ev iç mekânındaki uzanımını ifade ediyor.

Fakat yine de 80'lere gelene dek Türkiye'de kitschin yalnızca yerli boyutu vardı; yabancı ve yerli türlerden oluşan ikili yapı oluşmamıştı. Kitsch üretimi sadece yeni kentlileşen, yeni burjuvalaşan ve yeni işçileşen kitlelerin tekelinde gibiydi. Ülkenin entelektüel egemenliğini elinde tutan Batılılaşmış seçkinler

[28] Ne yazık ki popüler kültürü aşağılayıcı şu kitap Türkiye'de uzun süre çok etkili olmuştur: Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür*, YKY, İstanbul, ilk baskı 1993.

[29] Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Verlag M. DuMont, Schauberg Köln, 1963, s. 22-23.

kitlesi 50'ler sonrasında bile hâlâ etkindi ve söz konusu kitle Batı'dan kitschler ithal etmiyor, ülkeye o günün geçerli sanat akımlarını sokmaya çabalıyordu. Bu yıllarda kitschler üretmeye uygun olmayan Batı kökenli Modernist akımlar ülkeye girdi. Bu çerçevede Türkiye'de belki pek çok başarısız yapı gerçekleştirildi; ama mimarlar eliyle kitschler üretildiği söylenemez. Oysa 1980'lerden itibaren bu yaygın biçimde yapılmıştır. Fakat Modernizm en güçlü olduğu sırada bile, kitsch toplumsal yaşamının her alanından uzaklaştırılabilmiş değildi; o yalnızca yasadışı kılınmış, marjinalliğe mahkum edilmişti.

Bugünse dünyanın disneylandleşmesi denebilecek bir değişimin yaşandığı aşikâr. Türkiye de bundan bağışık değil. Burada da hemen her yerde olduğu gibi modern dünya geleneksel anlam üretme imkânlarını ortadan kaldırdı (Bkz. Birinci Bölüm: Anlam Kıtlığı). Aynı süreçte "anlam yanılsamaları" üretme talebini de tırmandırdı. "Anlamsız" bir dünyaya eskiden sahip olmadığı ve artık olamayacağı anlamı katmaya çabalanıyor. İsteyen bu çabaların sonuç ürünlerine kısaca kitsch ya da karşı-estetik adını verebilir. Fakat her halükârda ortada giderilebilir bir arıza olduğunu söylemek zor. Daha açık bir anlatımla, Las Vegas'ı biçimlendirenler ne yapacaklarını bilmediklerinden kitsch tasarlamıyorlar. Aksine, amaçladıkları sonucu Modernist ya da karşı-tarihselci yaklaşımlarla elde edemeyeceklerinin bilincinde oldukları için kitschler üretiyorlar. Las Vegas'ın, Miami'nin, Antalya sahilindeki Topkapı Sarayları ve Kremlinlerin, kısacası kitlesel turizm endüstrisinin gerektirdiği mimari düzen Modernizm'in ya da estetik rafinman peşindekilerin öngördüğü Sparta ahlakıyla bağdaşamazdı ve bağdaşmamıştır. Daha genelde Trump ve benzerlerinin evleri de hizmet ettikleri toplumsallıktan özerk değil. Abartılı bir anlatımla Trumplar varsa kitschler de var olacak. Okuyucu, buradaki Trump'ın belirli bir kişinin adı değil, geniş bir yeni toplumsal grubun sıfatı olduğunu dikkate almalıdır –dünyada ve Türkiye'de...

Daha açık bir anlatımla, hem bir Disneyland yaratmaya kalkışmak hem de onu, örneğin, Bauhaus'çuların da onayla-

yabileceği bir "etik"e uydurmak olanaksızdır. Ona uydurulabilseydi, zaten disneylandlik niteliğini yitirip başka bir şey olacaktı. Oysa, çağdaş toplumun gerçekleri ve gereksinmeleri arasında Disneyland ve lunapark da var. Kitsch bu ve buna benzer nitelikte yüzlerce gereksinme sayesinde ayakta durmakta ve gelişmektedir. Postmodernistler çağdaş toplumun söz konusu gereksinmesini fark ettiklerinden ona meşruiyet kazandırmayı denediler. Bu gereksinmenin bir kapris olduğu belki doğrudur; ama çağdaş toplumunun da bir kapris üretim toplumu olduğu unutulamaz.

Fakat ne denli paradoksal gözükse de kitschi yaratan talebin kitsch nitelikte olmadığı söylenmelidir. Başka bir deyişle, kitsch anlamı boşaltılmış göstergelerden oluşan ürünün niteliğidir; ama kitschte sonlanan talep rasyonalite içerir; anlamsız ve bilinçsiz bir isteme ediminden ibaret değildir. Tasarımcıdan "değişik olan"ı isteyenler, gerçekte tasarımcıya ödedikleri ücreti meşrulaştırmak için uğraşırlar. Tasarımcı ücreti diye bir gider kalemi varsa, bu masrafın reel bir getirisi olmalıdır. Müşteri kendisinin de var etme yeteneğinde olduğunu pekâlâ bildiği kitschler yerine, kendi kendisine yapamayacağı için parasal değer taşıyan, tasarımcısına bu nedenle ücret ödenen "farklı" kitschler talep eder. Bu özellikle ev iç mekânı tasarımlarında geçerlidir. Her üst-orta sınıf ev sahibi mobilya ve aksesuarları doğrudan seçerek kendi kitsch karışımını kolayca yapabileceğini bilir. Tasarımcıya (mimara, dekoratöre) verilen ücret talep sahibini başaramayacağı "farklılık" içindir. Böyle bakılırsa, kitsch talebinin bir apartman dairesi "dekorasyon"unda da, yeryüzünün her yerindeki otellerin ve sarayların tasarımında olduğu kadar ekonomik içerikli olduğu kavranacaktır. Popüler kültür kitschsiz olamaz; çağdaş bir toplum da popüler kültürsüz olamaz. Popüler kültür ise çok verimli bir imkândır; reddetmek için de, ondan yararlanarak yeniyi tasarlamak için de...

Özetle, kitsch olgusunu rüküşlük, kültürsüzlük vs. gibi yaftalarla etiketleyip kötülemek, onu ve onun modern dünyadaki ve Türkiye'deki yerini ve ilk bakışta gözüktüğünden çok daha ciddi olan içeriğini ve göndermelerini anlamaya yetmiyor.

# 6
# Kriz

*Kriz mimarlık dünyasının en ikircikli terimlerinden biri. Bildik anlatımla, hem bir işleyiş bozulması ve arızadır hem de bir imkândır. Öncelikle egemen olduğu alanda tıkanmalar yaratır. Orada mevcut prosedürlerin, ilkelerin, yöntemlerin, inançların ortaya çıkan yeni durumla baş edemez hâle gelmesini sağlar. Bu durumda çok kaba bir analizle iki seçenek ortaya çıkar: Birincisi, yeni durumu kabul edememe, eski duruma özgü çözümlerde ısrar etme şeklinde somutlaşır. Bu, yeni "dertler"e eski devaları önerme ve eski çözüm yöntemlerinde ısrara yol açar. Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılından başlayarak Türkiye'de en sık uygulanan deva bulma anlayışı böyledir. Sözgelimi, fiyatlar enflasyonla artarken denetim ve ceza uygulamalarıyla piyasayı düzene sokabilme imkânlarının bulunabileceği yanılsamasına sığınılır. Ya da 17. yüzyılda Celali isyanlarında olduğu gibi kırsal alandan kitlesel kaçış başlamışken, kaçanları eski yerlerine zorla iade ederek çözüm bulunabileceği inancıyla politikalar üretilir. Kuşkusuz kimse eski yerine dönmez. Olsa olsa kaçış kırsaldaki nüfus yükünü azaltarak bir tür emniyet supabı gibi çalışır ve kriz kendiliğinden unutulur. Bunu krizle pasif yüzleşme olarak nitelemek mümkün. Bu tavrın başarılı olduğu, krizin imkâna dönüştüğü görülmez. İkinci seçenekse, aktif yüzleşmedir ki o durumda krizi var eden durum üzerindeki teşhisi yinelemek yerine yenilemek gerekir. O zaman yeni ortaya çıkan koşulları veri olarak almak gerekir. Eski duruma döndürme ısrarından vazgeçilir ve yeni koşullarda nasıl davranmak gerektiği sorulur. Kriz ancak böyle bir yaklaşımla imkâna dönüşebilir. Fakat dikkat edilirse dönüşebilir; zorunlu olarak ve mutlaka dönüş-*

*mez. Bir imkândır ama imkânlar onların imkân olduğunu fark edenlerin elinde imkân hâline gelir. O farkındalıksa toplumsal bir farkındalıktır. Modern dünya o farkındalıkla doğar. Hatta geleneksel/modernöncesi/kapitalizmöncesi çağlarda kriz de çıkmaz. Orada bitimsiz bir şimdiki zamanın içinde yaşandığı yanılsaması egemendir ortama. Her şey yolunda gittiği için değil, yolunda olduğuna inanıldığı için... Dertlerin, belaların arızi, anlık olduğu ve onlara sadece bazı "kötüler"in yol açtığı sanılır.*

*Mimarlıkta da yaklaşık olarak yukarıda özetlendiği gibi olur. Sözgelimi, neredeyse tüm 19. yüzyılı karakterize eden üslup üretememe paranoyası böyle bir kriz semptomudur ya da krizin ta kendisidir. Ama aynı zamanda da bir "nonproblem"dır. Aslında olağan değişim sürecinin bir arıza olduğu saptamasına dayanır. Birkaç kuşak mimar eskiden her çağın kendi üslubu varken bu çağda neden olmadığını sorar durur ve çözüm arar. Ortada bir sorun yoktur, fakat onu dert olarak tanımlayan ve gidermek gerektiğini ileri süren bir tür konsensus vardır. Dolayısıyla, hangi eski üslubu kullanalım kaygıları üretilir.*[1] *Semper'i üslup üretimini mümkün kılanın ne olduğunu araştırmaya yönelten ve devasa Der Stil*[2] *kitabını yazdıran budur. Mimarlık alanında yukarıda anlatılan ikinci krizle mücadele seçeneği, yani aktif yüzleşme neredeyse 19. yüzyıl sonlarına kadar üretilmez. Bir gün gelip yeniden üsluplar çağının geri geleceğini, arızanın giderileceğini düşünmek yeğlenir. Üslup tartışmasının anlamsızlığını fark etmek ve mimarlık yapmak için yeni tasarımsal yollar aramak, dolayısıyla stilistik disiplini unutmak zor olacaktır. Başka mimari meselelerde de krizle aktif yüzleşme yerine, çoğu zaman "bu arıza geçecek, düzen iade edilecektir" diye düşünmek*

Bu kaygıları duyanların metinleri için bir derleme: Heinrich Hübsch vd., *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Giriş ve çeviri: Wolfgang Herrmann, Getty Publications, Los Angeles, 1992.

Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 1 Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a.M., ilk baskı 1860.

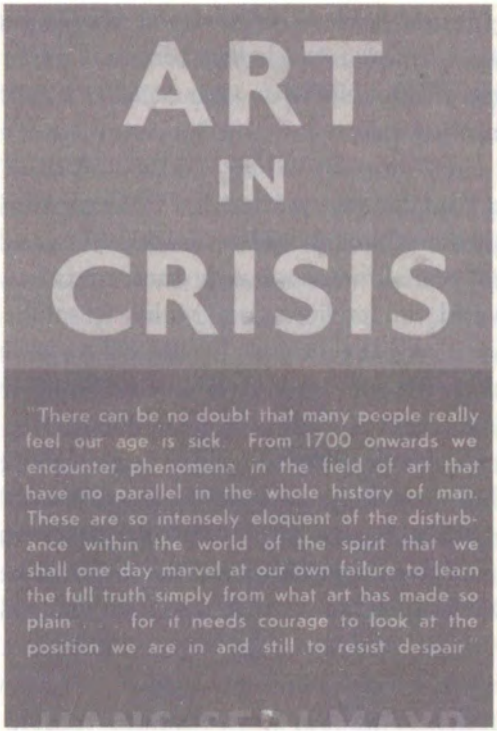
*yeğlenir. Umutla beklenir ve sonunda krizler unutmalarla çözümlenir. İşlemeyen eski yolları zorlamak ya da unutmak yerine, hem güzergâh hem de araç değiştirme gereğiyle yeni yeni yüzleşilmektedir.*

Cevdet Paşa *Tezakir*'de Hicri 1271/Miladi 1854-55 olaylarını anlatırken Osmanlı maliyesindeki ve Osmanlıca vokabülerindeki yeni bir meseleye şöyle işaret eder: ". . . Devlet'in masarifi varidatını haylice aşmış. Maliye işi sahihen fenalaşmış. Hazine bir kriz haline düşmüş. Bak belaya ki kriz lafzının lisan-ı türkide tercümesi yok. Ana mukabil bir kelime bulmak dahi bir mes'ele oldu. Bir gece Fuad Efendi'nin yalısında bulunduk bu mes'ele dermeyan edildi. Led'et-taharri [araştırılarak] buhran lafzı bulundu ve krizin tercümesi olarak kabul olundu. Hatta bu hususa dair takdim olunan arz tezkiresinde Hazine-i maliyenin hal-i buhranı diye tahrir kılındı ve andan sonra kriz makamında buhran kelimesi isti'mal edilir oldu."[3]

*1*

Mimarlık dünyası yaklaşık olarak 16. yüzyıldan beri bunalımlar yaşar. Bu, Cevdet Paşa'nın mizahi bir tınıyla anlattığına benzer biçimde hem değişimin çarpıcı ve sarsıcı olmasına hem de yeni bir vokabülerin ve dilin inşasına yönelik bir meseledir. Ortaya yeni bir durum, açmaz, dert çıkar ve onun ne olduğunu anlamak için bile elde mevcut düşünsel imkânlar, dil ve kavramlar dağarı yeterli olmaz. Bunların çoğunu yeniden kurmak gerekir. Kriz/buhran/bunalım budur. Krizler önce olağan işleyişi imkânsız kılar, ardından da yeni bir işleyişin kapısını aralar. Potansiyel olarak verimlidir. Ama sadece potansiyel olarak öyledir. Dünyaya yeni teşhisler konmadıkça,

Cevdet Paşa, *Tezakir 1-12*, yay. Cavid Baysun, TTK Yay., Ankara, 1953, s. 21. Özgün metinde Türkçe "kriz" şeklinde yazılan sözcük, Latin alfabesine çevrilmiş bu yayında "crise"e dönüştürülmüştür. Burada özgün yazımı iade ettim.




*Görsel45* 20. yüzyılda estetik alanında krizden söz eden ilk kişi Sedlmayr'dır. Kitabının İngilizce adı *Art in Crisis* (*Sanat Krizde*) olacaktır (Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre*, Hollis & Carter, Londra, 1957; özgün Almanca kitap: *Verlust der Mitte: Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Otto Müller, Salzburg, 1948).

yeni kuramsal ve pratik imkânlar yaratmadıkça aşılamaz. Fakat hemen daima toplumu ve özneleri böyle davranmaya zorlar. Dünyayı cennet kılmaz. Çok yüksek telefatla da sonlanabilir ama eskisi gibi düşünmek, eylemek, yorumlamak ihtimallerini daima imkânsız hâle getirir. Yenileri zorunlu olarak üretilir.

Bütün alanlarda ve özellikle mimarlıkta bunalım terimi değişimle eşanlamlı gibidir. Her radikal değişimi önce bunalım diye adlandırmak bugün neredeyse alışılmış bir düşünme güzergâhıdır. Ancak kriz adlandırılabildiği, tanımlanabildiği zaman kriz niteliği edinir. Sıkıntı çeken ama adını koymayıp

tarifini yapmayanlar kriz yaşamazlar. Metnin başındaki Cevdet Paşa alıntısı tam da bunu ifade ediyor. Yaşadıkları sarsıcı ekonomik değişimin ve mali katastrofun bilincini üretmek için önce onu Avrupalıların tanım ve adlandırması üzerinden fark eden ve "içselleştirmek" için bir Türkçesini üretmek zorunda kalanların zihin hâlini mizahi bir tınıyla örnekliyor.

Mimarlıkta da aynen böyle olmuş gibi gözükür. Mimarlık düşüncesinde değişimle veya onun sarsıcı türüyle epey erkenden karşılaşılsa da, ona kriz demek ancak İkinci Dünya Savaşı'nın ardından söz konusu olacaktı. Bu tür ilk historiyografik niteleme galiba Sedlmayr'la ve kitabının *Art in Crisis* adıyla İngilizceye çevrilmesiyle başlıyor. O, ilk baskısı 1948'de yapılan *Verlust der Mitte*'sinde[4] 18. yüzyıldan bugüne uzanan aralığın sanatını genelde bir bunalım dönemi olarak anlatmıştı.[5] Hatta bunu hastalık olarak niteliyor, semptomlarından söz ediyordu. Değişime onun kaygıları bağlamında bakmayanlar için bu dönemi hastalık değil, topluca modernite diye adlandırmak artık olağan. 1930'lardan başlayarak Schmitthenner ve benzeri "müstereddit modernler" de 20. yüzyıldaki modernist hareketleri giderilmesi gereken bir kriz veya arıza diye etiketliyorlardı.[6] Perez-Gomez'in *Architecture and the Crisis of Modern Science*'ındaysa 17. yüzyıl ve sonrası bu kez modern bilim devriminin yarattığı bir mimari kriz hâli olarak anlatılacaktı.[7] Aynı yazar 2016'da yayımlanan kitabı *Attunement*'ında aynı krizin bu kez güncele uzanan bir öyküsünü yazdı.[8]

Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg, ilk baskı 1948.
Sedlmayr'ın kitabının İngilizce çevirisinde başlık *Art in Crisis: The Lost Centre* (çev. Brian Battershaw, Hollis & Carter, Londra, 1957) şekline sokularak yazarın teşhisi daha belirgin tanımlanmıştı.
Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, 1983.
Onlar için bkz. Uğur Tanyeli, *Müstereddit Modernler: Dünyada ve Türkiye'de Mimar İdeologlar. Schmitthenner /Pikionis / Fathy / Eldem / Correa*, Işık Üniversitesi Yay., İstanbul, 2018.
Alberto Pérez-Gómez, *Attunement: Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*, MIT Press, 2016.

Aynı terimle adlandırılmalarına karşın, ekonomik krizler mimarlıkta çoğunlukla metaforik bir adlandırmadan ibaret olan krizlere benzemezler. Örneğin mimari krizler tıkanmalar üretmez; yapı üretimi ekonomik bir krizde durabilir ama mimari krizde durmaz. Oysa ekonomik ve siyasal krizler toplumun bütününü, özneler tek tek bunun farkında olmasalar da, doğrudan etkiler. Toplumsal ve ekonomik yapılar çalışamaz hâle gelir, üretim imkânları tıkanır, tüm toplum bir anlamda fren yapar. Olağan, alışılagelmiş toplumsal, siyasal ve ekonomik devinim hâli artık devam edemez ve özneler o stop etme hâlini öngöremedikleri oranda reel zararlar görür. Fakat bu tür "gerçek" krizler kriz olmanın getirdiği açmazları üretmekle kalmazlar, aynı zamanda geleceği biçimleyen fırsatlar da üretirler. Dolayısıyla "dünya tarihinde kriz olgusu" denildiğinde kalp krizi geçirmeye benzeyen bir patolojiden söz edilemez. Kalp krizi geçirenin kalbi önemli bir darbe almış demektir. Tekrar eski duruma iade olma ya da gençlikteki performansına geri dönme olasılığı yoktur. Ama ekonomik veya siyasal krizler böyle değildir. Dünya krizin ardından eskisi gibi değil, ama farklı biçimde işlemeye başlar. Kaldığı yerden devam edemez; toparlanır. Sık sık kapitalizmin birkaç yüzyıldır yaşadığı âdeta ritmik ekonomik krizlere ilişkin böyle iyimser beklentiler dile getirilir. Her fren ve kazanın ardından işlerin eskisinden de daha iyi olacağı umulur. Değişimin daha iyi ya da kötü olduğuna karar vermek hemen daima konuşan-yorumlayan kişinin siyasal tercihleri çerçevesinde olanaklıdır. Sözgelimi Fransız Devrimi tabii ki bir büyük krizdir, ama onun getirilerine aristokratlar ile burjuvalar, zarar görenler ve kârlı çıkanlar farklı pozisyonları ve farklı tercihleri çerçevesinde farklı değer yargılarıyla teşhis koyarlar.

Toplumsal ve ekonomik krizler bir sistemin çalışmamaya, işlerin yürümemeye başlaması, o güne kadar çalışır gibi gözüken mekanizmaların artık işlevlerini görmemesi anlamına gelir. Siyaset ve ekonomi alanındaki krizlerden farklı olarak, mimarlıktaki mekanizmalar epistemik niteliktedir. O güne

kadar bir bilgi alanının içinde devinirken, o bilgi rejimi mevcut sorunları çözme imkânı verirken, bir noktadan itibaren artık o rejimin içinde konumlanırken, önümüze yeni çıkan meselelere teşhis koyamaz, yanıt veremez hâle geliriz ya da verdiğimiz o cevapların ikna edici ve açıklayıcı olmadığını görürüz. Türkiye'de çok yakın döneme dek yaşanmadığı için bilmiyoruz, ama dünyanın bazı kesimleri geçmişte böyle krizler yaşadı. Sözgelimi 15-16. yüzyılda Rönesans aslında bir krizdi. O güne kadar çalışan bir sistem, 15. yüzyılın ortalarında artık çalışmamaya başladı. Mimarlık o güne kadar yapıldığı gibi düşünülemeyecek ve yapılamayacaktı. Krize ardıl olan epistemik yeniden kuruluşla birlikte 15. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'dan başlayarak yeni mimarlıklar yapmak mümkün oldu.

## 2

Yine 18. yüzyılda Avrupa bir başka epistemik kriz yaşadı. Aydınlama çağına girildi: Rasyonalizm dünyayı egemenlik altına alacaktı. Ama mimarlık bu epistemik sisteme henüz uyum göstermiyordu. Bu aralıkta da bir tür döneme uyumlanma krizi yaşandığı söylenebilir. Laugier, Memmo, Lodoli gibi kuramcıların çalışmalarıyla başlayarak neredeyse bugüne ulaşan süreçte bilinegelecek karar verme süreçleri, hedefleri, öğretim idealleri ve artık kanıksanmış düşünce yolları icat edildi.[9] Bugün bilinen ama artık çoktan aşınmış da olan hemen her şey 18. yüzyıldan başlayan bir süreçte inşa edildi. O krizin sonucunda ortaya çıkan bir dizi fırsat sayesinde başka mimarlıklar düşünebilme imkânlarına kavuşuldu. 18. yüzyıl bir kriz içinde kriz dönemi bile sayılabilir. Winckelmann'ın

Mimarlıkta rasyonalizm için eskimiş ama hala yararlı kısa bir okuma: Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Faber & Faber, Londra, 1965, s. 174 vd.

anıtsal metni *Geschichte der Kunst des Alterthums*'uyla[10] birlikte bir yandan rasyonalizme iman eden Avrupa, öte yandan da sanat ve mimarlıkta Klasik Antikite'ye dönme önerisiyle karşılaşacaktı. Winckelmann Rönesans sonrasındaki sanat ve mimarlık değişimlerini unutmayı ve Antik Yunan'ı örnek almayı hedef olarak tanımladı ve çok etkili oldu. İlginç olan şu ki bu ikisinin çelişik olması umulurken, Klasizm'le yeni doğan rasyonalizm çok kolay uzlaştırılacak ve kriz yine fırsata dönüşecekti. Klasik Antikite de zaten rasyonel düşüncenin kapsama alanı içine alınmıştı ve aslında bir çelişki yoktu: Grekler de rasyonel ve rasyonalisttiler!

Şimdilerde 18. yüzyılda başlayan, 19. yüzyılın sonunda rota tashihi yapan ve iki dünya savaşı arasında yine bir kriz geçirerek revize edilen sistemin artık çalışmamaya başladığı bir dünyada yaşanıyor. Muhtemelen gündelik yaşamda farkına varılmasa da mimarlık dünyası artık bir krizin içinde: Eskiden düşünüldüğü gibi düşünülemiyor; eskiden verilen yargılar artık verilemiyor; mimarın rolü eskiden tanımlandığı gibi değil. Ama yeni epistemik rejim(ler) de henüz tesis edilmedi. Zaten kriz yaşanıyor oluşu da bundan kaynaklanıyor. Tesis edilmiş olsaydı, onun kapsamında sorular sorulabilir, yeni cevaplar verilebilir, dünyayı o doğrultuda değiştirmek öngörülebilir ve kriz de bir ikincisi belirene kadar ortadan kaldırılabilirdi. Krizler tam da böyle işler: Sistemi güvenlik içinde olmaktan çıkarır; o güvenliksizlik hâliyse radikal bir dönüşümü ve yeni bir sistemin/sistemlerin, yönelimlerin kurulmasına yol açacak imkânların üretimini tetikler. Bugün böyle bir ara noktada, arafta bulunulduğunu söylemek yanlış olmaz. Buysa hem bir arızadır hem de verimli bir arızadır. Çünkü güvenilir bir mimari epistemik rejimin yokluğu aynı zamanda da bir arayış rejimi içinde bulunulduğuna işaret eder. Daha doğrusu,

[10] Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 cilt, Waltherischen Hof-Buchhandlung, Leipzig, 1764.

rejimin yokluğu bizatihi bir rejimdir artık. Mimarlık dünyası çalışamaz, düşünemez hâle gelmez, aksine yeni imkânlar üretir.

*3*

Öncelikle bugün gelinen noktada artık mimarlığın yapı üretmekten, yapı üretiminin de yatırım enstrümanı üretmekten daha yüce bir amacı yok. Eskiden yüce bir amacı mı, vardı diye sorulabilir kuşkusuz. Evet, vardı. Mimarlar neredeyse dünyayı kurtarabilecekleri inancıyla doluydu. Yüce, insanlığı feraha çıkaracak, diğerkâm ahlaki idealler vardı. Kabaca 18. yüzyıldan başlayan erken modern dünya, böyle iyimser bir dünyaydı. Burke[11] ve Kant "yücelik ve güzellik" kavramlarını karşıt estetik deneyimler olarak tanımlayan kuramsal açıklamalar yapmıştı.[12] 19. yüzyılda bu ikisi karşıt olmaktan çıkıp ayrılmaz bir ikili hâline geldiler. Yüce/"sublime" değerler üreten toplumsal ortam aynı zamanda "güzel ve doğru" mimarlıklar da üretebilir şeklindeki argümana inanılıyordu artık. Öte yandan, rasyonel düşünülürse, toplumsal sorumluluk gösterilirse, uzmanlık bilgisi doğru kullanırsa, her mekânsal sorun çözülebilir, her mimari ihtiyaç giderilebilir şeklinde bir inanç inşa edildi. Dolayısıyla, sadece mimara sormak ve imkân tanımak, onun aslında bir vehimden ibaret olan iktidarına katlanmak yeter gibi bir argüman vardı ortamda. Mimar ve mimarlık yüceydi, yücelik üretebiliyordu ve o çaba eşzamanlı olarak güzelin de imalini neredeyse bir tür otomatizmle mümkün kılıyordu. Kuşkusuz, bu sıralananlar yalnızca birer illüzyondu. Gerçekler dünyasında ne mimar yüceydi ne de mimarlık bir yeryüzü cenneti yaratma iktidarındaydı. Ama en azından kapitalizmin ve spekülatif basıncın var ettiği ger-

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Dodsley, Londra, 1757.
Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, ilk baskı 1764.

çekleri görmezden gelmeyi sağlayan bir gözbağcılık rejiminde yaşamak mümkündü. Sanki mimarın mesleki iktidarı onları kolayca dengeleyebiliyordu.

Bugünse öyle anlaşılıyor ki aynı rejim yıkıldı; çünkü ekonomizmin mutlak egemenliği altında yaşanıyor. Mimarlık artık açık biçimde yatırım enstrümanı üretmekten daha farklı bir rol oynamıyor. Yatırım enstrümanından burada kastedilense şu: Artık spekülatif etkinlik ağırlıklı bir biçimde mimari etkinliğin o düşsel nitelikteki yücelik ve güzellik üretme savlarının önüne geçmiş gözüküyor. Daha doğrusu onunla eşanlamlı oluyor. Soru şu: Kapitalizm çağında hep böyle değil miydi? Spekülatif etkinlik yeni mi başladı?

Konuyu düşünmeye İtalya'dan başlanırsa, spekülatif etkinlik ve rant 16. yüzyıldan itibaren var. O zamandan beri toprak artık sadece üzerinde üretim yapmak için bir araç olarak değer taşımıyor; tıpkı paranın getirisi faiz olduğu gibi, toprağın getirisi de rant. Kapitalist ekonominin toprağın anlamını 16. yüzyıldan başlayarak değiştirdiği biliniyor. Ama bu sürecin içinde dünya bugünkü kadar vahim bir ekonomik basınç noktasına gelmemişti. Örneğin 16. yüzyılda Osmanlı dünyasında toprak henüz rant üretmiyordu. Türkiye'de rant üretimine ilişkin ilk kanıtlar, İstanbul'dan başlamak koşuluyla geç 18. yüzyıla tarihlenir.[13] Öncesinde toprak meta değildi, toprağın üzerindeki ürün para ediyordu. Kentsel toprağın değerinin neredeyse hiç mertebesinde olduğu ve yalnızca elde tutup beklemek veya yatırım yapmak suretiyle o değerin tırmanmadığı bir dünyada yaşanıyordu. Bugün toprağın değeri o kadar tırmandı ve tırmanıyor ki üzerinde inşa edilen binadan çok daha önemli hâle geldi. New York'ta ya da Tokyo'da bir merkez arsası üzerine yapılan gökdelenden daha değerli olan, üzerine inşaat yapılmış olan o toprak. Böyle bir süreci sert yaşamış kentlerde, sözgelimi Chicago'da yaklaşık olarak

[13] Bkz. Hatice Gökçen Özkaya, *18. Yüzyılda İstanbul Evleri: Mimarlık, Rant, Konfor, Mahremiyet*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 2015.

kurulduğundan beri her parselin ortalama 9,5 kez yıkılıp yeniden inşa edildiğini biliyoruz. Chicago'nun kuruluşu neredeyse 1830'da; dün denebilecek kadar yakın bir tarih. Türkiye'de farklı mı? Aynı süreç çerçevesinde düşünülürse Türkiye'de toprağın spekülatif araca dönüşünün tırmanış hızı Chicago'yu da aşar. Örneğin Kayseri'de toprağın rant getirici bir enstrüman olması 19. yüzyılda bile söz konusu değildi. Belki 1930'lardan başlayan bir süreçten bahsedilebilir. Oradaki rant tırmanışı bir yüzyılı bulmayan bir sürede herhalde Chicago'dan daha yüksek seyretmiş bir tempo.

Dünyanın en zengin ülkesi ABD'nin başkanı Trump bir arsa spekülatörüydü. Dünya tarihinde ilk kez böyle bir meseleyle karşılaşılıyordu. Sosyalist söylemler, ekonomik çıkar-siyasal iktidar bağının kopmazlığını, hatta örtüşüklüğünü 19. yüzyıldan beri anlatır ve eleştirir durur. Sağ söylemler ise bunu sürekli inkâr etti; hatta ikisinin özerk olduğunu savundu, örtüşmenin gözden saklanmasına çabaladılar. Trump'la birlikte artık bu illüzyona da belli ki ihtiyaç kalmadı. Onun da sözgelimi Dubai'ye ilişkin yargısı şu: "Dubai somut yatırımdır" (Dubai is solid investment).[14] Hiç de yanlış bir saptama değil. Dubai için bir metropol ya da kültürel üretim veya beşerî bir yoğunlaşma odağı veya tarihsel mekân demekten çok daha gerçekçi olan, onun bir yatırım enstrümanı olduğudur kuşkusuz. Mimarlık orada rant üretimi için kaçınılmaz olarak gerekli tasarım/projelendirme hizmetini sunan bir araç. Öncelikle onun değerini artırmaya yarıyor. Örneğin üzerindeki yapı eğer "marka" bir mimar tarafından tasarlanmışsa daha da geniş bir spekülasyon imkânı üretiyor. Aynı biçimde Katar, Hong Kong, İstanbul, Kayseri veya Arizona'nın pek az önemli Phoenix kenti de somut yatırım. Fakat azgelişmişlerde mimar adının marka değeri henüz söz konusu değil. Ama hepsinde

[14] BBC News haberinden, 23 Mayıs 2014, https://www.bbc.com/news/av/business-27539452/donald-trump-dubai-is-a-solid-investment (Erişim: 20 Kasım 2019).




*Görsel 46* Neokapitalist dünyada her şeyin meta hâline gelişi mimarlığı da giderek öncelikle bir yatırım enstrümanı olarak nitelemeye giden yolu açar. Kentler bile toplumsallıklarından fazla ekonomik imkânlarıyla anlam kazanır. Trump'ın vecizesi "Dubai is solid investment" (Dubai somut yatırımdır) bunu açıkça ifade eder. Resim Trump'ı Dubai'de bir emlak yatırım tanıtımında gösteriyor (https://www.constructionweekonline.com/business/article-28262-trump-we-never-forgot-about-dubai).

toprağın biçimlenmesi, parselasyonu bile aslında bir tür hisse senedi gibi olma hâline işaret ediyor. Eski kentleri ve onların gayrimuntazam parsellerini düşünün, bir de ABD'nin doğu kıyısı hariç hemen her köşesini kaplayan gridi... Bu bitimsiz karolajda toprak artık, tıpkı para gibi eşdeğerlikli bir birim oluşturuyor. Para ve hisse senedi kadar soyut bir birim de...

Dolayısıyla aynı ekonomik basınç, mimarlığı yeniden tanımlıyor ve hiç kuşkusuz siyasal bir baskı rejimi de inşa ediyor. Artık "saf" –ya da ekonomize olmamış– mimarlık değerlerinden söz etmek mümkün mü? Böyle bir ortamda mutlak mimari, insani, estetik değerlerden konuşma şansımızın çok kısıtlı olduğunu bilmekte yarar var. Her nokta rant üretme kapasitesinin tanımladığı nicelik ve nitelikte yapılaştırılıp "değerlendiriliyor". Ne kadar ve nasıl olacağını mimarın

keyfi, idealleri, estetik hisleri ya da imar nizamları değil, o yerin spekülatif takatına ilişkin öngörüler tanımlıyor. Rant imkânları düşükse yüksek katlı yapı yapılmaz, parsel büyükse apartman yerine AVM inşa edilir, hedef kitlesi varlıklılarsa yerleşme alanı içinde ekstradan yeşillik de tasarlanabilir vs. Hatta mimari kaliteler de aynı ekonomik beklenti oranında bu yatırıma bir değer kalemi olarak katılıyor ya da katılmıyor. Oysa mimarlık dünyası uzun süre ve özellikle Türkiye'de rantı engellenebilir bir arıza gibi tahayyül etti. Oysa rant ne yazık ki bir arıza değil. Yeni kapitalizm ve küreselleşen dünyanın ana etkinliği olan finans endüstrisi[15] rant merkezli çalışıyor. Toprak yatırımı da finans endüstrisine eklenen muhtemelen en ağırlıklı değer kalemi. Türkiye bugün bunun en kolay gözlemlenebildiği yer: Faizler siyasal araçlar kullanılarak zorla düşük tutulmaya çalışıldıkça, faizin ikizi olan rant alabildiğine tırmandırılıyor. Evet, rant faizin ikizidir.

Bunun farkına varmak ne sağlar? Hiç kuşkusuz yeni kapitalizme ve dünyayı daha iyi kılacağına inanmayı değil. Tam aksine, mimarlığı bugün artık sadece birkaç onyıl önceki gibi naif biçimde düşünemeyeceğimizi kavramayı sağlar. Durumu imar yanlışlarının ve spekülatif talanın ahlaki ve/veya hukuki gerekçelerle mahkum edilerek değiştirilemeyeceğini görmeye zorlar bizi. Mimarlık düşüncesi (ve mimari eylem alanı) rant ve spekülasyon olgularını eksen alarak yeniden biçimlenmelidir. Onları olumlamaktan değil, karşıt alternatifler yaratmaya uğraşma gereğinden söz ediyorum. Çok zor üretilebilir ve yanıtını bilmediğim ama mutlaka aranması, üretilmesi gereken alternatifler aramaktan konuşuyorum. Dünya mimarlık aracılığıyla –deyim uygunsa, onun özgül teknik bilgisiyle– değiştirilemez, fakat mimarlığı da kullanarak değiştirilebilir. Özetle, değişmek ve gelişmek için "arıza çıkarmak" gerekiyor. "Arıza çıkarmak" bildik seçeneklerden birini kullanmak de-

[15] Finans endüstrisi kavramı ve metropoller için bkz. Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, 2. Baskı 2001.

ğildir; ortadaki seçeneklerin dışındaki olasılıkları aramaktır. Örneğin yukarıdaki rant meselesi bağlamında konuşurken, ondan doya doya kâr etmek veya tam aksine asabiyetle lanetlemek seçeneklerinin açmazına takılıp kalmamaktır.

Mimarlığın sadece birkaç onyıl önce geçerli kuramsal/söylemsel zemini bugünkü boyut büyümesiyle de geçerliliğini yitirdi. Çevreye yapılan inşai müdahalelerin boyutları o kadar büyüdü ki hâlihazırdaki mimarlık bilgisinin içinden bakarak onu anlama ve eleştirme şansı neredeyse ortadan kalktı. Burada boyut büyümesiyle anlatılmaya çalışılan mesele Koolhaas'ın "*bigness*" kavramının ifade ettiği[16] yapı ölçeğindeki büyüme ve yine onun "*manhattanism*"[17] dediği şey değil. Onların ifade ettiği "görece olarak büyük"ten değil, kategorik olarak başka bir büyükten söz ediyorum. Buna sadece bir tek örnek vereceğim: Çin'de Yangtze Irmağı havzasının yeniden inşası. Yangtze, Güney Çin Denizi'ne dökülen ve yaklaşık 5000 km uzunluğunda dev bir ırmak. Çinliler onun üzerinde denize yakın denebilecek bir mesafede Üç Boğaz Barajı adlı bir tesis inşa ettiler. Irmağın kotunu bu baraj sayesinde yaklaşık 175 metre yükselttiler. Baraj gölünün sonladığı Çongçing adlı dev metropolde bile su derinliği 35 metre kadar. Üzerinde yüzlerce kasabanın, kentin hatta metropollerin konumlandığı bir alanda neden yaptılar bunu? Ülke genişliğinde bir alan, kentler, köyler, yaklaşık olarak 70 milyon insan 35 ile 175 metre kadar yukarıya taşındı. Artık burada hiçbir kent eski bulunduğu yerde değil. Ama bu sayede Yangtze Irmağı üzerinde dev şilepler bile denizden yaklaşık 2250 km içeriye gidip gelebiliyorlar. Örneğin denizden bu denli uzak yerdeki çelik fabrikalarının çeliğini Şanghay'ın denize açıldığı noktadan dünyaya kolayca ve ucuza ihraç edebilir hâle geldiler. Sorun

[16] OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York, 1995, s. 495.

[17] Bu kavram için: Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, ilk baskı 1978.

şu ki Türkiye'den daha geniş bir bölge yeniden inşa edilmek zorunda kalındı.

Üstelik hiçbir ilginç yanı olmayan bu bölge turistik bir alana bile dönüştü. Üzerinde Nil "*cruise*"larındaki gibi gemilerle tenezzüh gezileri yapılıyor. Nil'in aksine bu ırmak üzerinde tarihsel eser neredeyse yok; bütün bölge onlarca metrelik su katmanının altında. Çinliler hiç endişe etmediler; tarihseli de yukarıda yapay olarak yeniden ürettiler. Eski tapınaklar ya üst kota taşındı ya da yeniden inşa edildi. Kimi tarihsel mezarlıklar bile yeniden yapıldı. Yeni su kotunun altında kalan yerde bugün mezarlık gibi gözüken eski Çin usulü kayaya asılmış sözde-mezarlar var. Kayıkla o sahte mezarların arasında gezilebiliyor. Tarih pazarlanıyor ama ortada tarihsellik yok. Ya da tarihsellik bir simülasyondan ibaret.

Böyle bir dünyada mimarlık bir pazarlama tekniğine dönüşmeye başladı. Bir malı satmak için çeşitli pazarlama teknikleri ile onun ambalajını yapmak gerekiyor. Mimarlık da giderek tırmanan bir tempoyla bir ambalaj sektörü biçimini almaya başladı. O ambalajın "retro-" olmasıyla, tarihsel gözükmesiyle, parametrik tasarımlı veya yerel kimlikli veya ulusal veya yüksek teknik içerikli veya ekolojist açıdan duyarlı olması arasında pek az fark var. Hedef kitlenin talep ettiği ambalaj onu en iyi tatmin edecek biçimde tasarlanabilir artık. "Sürdürülebilirlikçi ekolojizm" bile bundan özerk değil. Oysa yakın zaman dek mimarlığın ambalajdan ve modalardan çok daha yüce bir şey olduğuna iman edilmişti. Muthesius daha 20. yüzyıl başında bile bunu iddia ediyordu.[18] Artık bunu savunmak eskisi kadar kolay değil. Ne var ki bugün karşılaşılan hemen her mimari olgunun arka planında 18. yüzyıldan beri tartışmaya alışık olunan mimarlık meseleleri artık yok; öncelikle pazarlama meseleleri var. Sözgelimi artık

[18] Örneğin şu kitabında: Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, K. Schimmelpfeng, Mülheim-Ruhr, Ilk baskı 1902 (kapakta 1901).

İstanbul'da bir büyük konut sitesi yapılıyorsa, bir pazarlama şirketiyle beraber tasarlanır: "Burada kaç adet tek, kaç adet çift yatak odalı daire satılabilir"; "bu konumdaki bir toprak üzerinde hangi düzeyde lüks inşa edilirse pazarlanabilir" gibi değerlendirmeler yapılıyor artık. AVM yapmak için de aynı şekilde: "Kaç tane *food court* ve onun içinde lokantaya benzeyen ünite olacak?" "Mağaza yüzölçümleri hangi değerler arasında nasıl dağılmalı?" Bunların tümünü ayrıntılı raporlayan özel uzmanlar var. Eskiden olduğu gibi müşteri ve mimardan oluşan kutupsal bir sistem artık yok; çok daha karmaşık ilişkilerle tanımlı bir ağın içinde tasarlamak, projelendirmek durumundayız.

Tarihselliğin de bir pazarlama enstrümanı hâline gelişi bir diğer radikal değişim. Örneğin İstanbul'da Tarlabaşı "yenileniyor". Burada akla gelecek en son şey herhalde Tarlabaşı'nın tarihsel dokusunu korumaktır. İddia ya da reklam sloganı, "tarihin korunduğu bir yerde yaşayacaksınız" biçiminde. Semt, "tarihle beraber yaşayalım" şeklinde pazarlanıyor. Fakat bu hangi tarih? Bütün binalar aslında yeni; tarihsellik de onlara muhtaç oldukları bir görüntüyü temin ediyor. Gerçekte bu görüntü oradaki yatırıma meşruiyet veriyor, ama tarihseli korumakla, fiziksel çevreyi düzeltmekle, ortamı dönüştürmekle bir ilgisi yok.

Pazarlama enstrümanı olarak pseudo-tarihselliğe ilişkin çok aydınlatıcı ve bildik bir örnek, Şanghay yakınında yapılan bazı yeni banliyö alanları. Dünyanın başka yerlerinde bulunan tarihsel mimarlıkları yeniden üretecek biçiminde tasarlanmış konut alanları onlar. Örneğin Thames Town bir İngiliz kasabası şeklinde tasarlanmış. Evler sanki İngiltere'den, Tudor döneminden fışkırmış ve Çin'e saçılmış gibi, hatta telefon kulübeleri bile eski İngiliz telefon kulübeleri. Çünkü Çinli orta sınıflar Avrupa nesnelerine, Avrupa görüntülerine ve onlar için egzotik olan yaşam biçimlerine talep yöneltiyorlar. Yatırımcılar da bu sayede kolay mülk satılabilir diye hesap yapmışlar. Bu hesap her zaman tutabiliyor mu? Thames Town



*Görsel 47* Mimarlığın yerel bağlamından özerkleşmesi de bir kriz hâli olarak düşünülmüştür. Şanghay yakınlarındaki uydukent Thamestown tipik bir İngiliz kasabası gibi biçimlendirilmiş ve ticari bir başarı hâline gelmiştir. Fakat asıl önemlisi mimarlıkların yerötesi taşınabilirliklerinin bugün bir kriz olarak nitelenmesi zordur.

tutmuş ama Dutch Town ve German Town aynı ticari başarıyı yakalayamamış. Mimarlık yatırıma indirgendiği zaman, başarı bütün ekonomik yatırımların tabi olduğu parametrelerle tanımlanır. Bir hisse senedini alıp zengin olmak, başka hisse senedine yatırım yapıp batmak mümkündür. Dolayısıyla mimari yatırımın da aynı biçimde çalıştığı, risk merkezli olduğu "cesur yeni bir dünya"da(!) yaşıyoruz. Bugün Türkiye onun ekonomik beceri ve üretkenlik bağlamında olmasa da, yaptığı tahribatın vehameti bağlamında bir parçası.

Yeni kapitalizm bir zamanlar dünyada ortaya konması mümkün olan eski kaçış stratejilerine imkân vermiyor. Sözgelimi, özellikle 1920'lerle 1970'ler arasında mimarın siyasal ve entelektüel iktidarından konuşulabilirdi. Onun dünyayı değiştirebilecek kadar güçlü bir pozisyonda olduğuna inanmak mümkündü. Bu, yaklaşık olarak Rönesans'tan başlayan, gittikçe tırmanan, 1930'larda, 50'lerde dahi tırmanmaya devam eden bir mimar ideolojisiyle bağlantılıydı. Dünyada

kabul görüyordu: "Mimarlar dünyayı daha iyi yaparlar, o güne kadar işlemeyeni işletirler, o güne kadar zevksiz olanı zevkli hâle getirirler, hatta toplumsal bozuklukları düzeltebilirler". Ona göre mimarlık aracılığıyla toplumsal altüst oluşlar engellenebilirdi. Okullarda mimarlık öğrencilerine bunlar söylendiği zaman özgüvenleri artıyordu kuşkusuz. Bugün giderek bunlar söylenemez oldu. Mimarın bu düşsel –çünkü önceki yüzyılda da gerçekçi olmayan– iktidarı artık yıkıldı.

Fakat bugün mimarların ünü ve toplumsal bilinirliği hiç kuşkusuz, örneğin, 1920'lerdekinden çok daha yaygın. Dünya genelinde ve eskisinin aksine bir avuç tasarımcıyı değil, epey geniş bir grubu merkez alan bir star mimarlar gerçeği var. Popüler mecralar bu ün rejimini sürekli yeniden üretiyor ve pompalıyor. Bir mimarlık paparazzisinden söz etmek yanlış olmaz. Ama yeni şöhret örüntüleri artık Rönesans sonrası dünyadakinden farklı bir anlama geliyor. Bir zamanlar ünlülük kişiye özgül bir yücelik, soyut bir kalite ve saygınlık ekliyordu. Şimdiyse, ün de kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde tanımı ve piyasası olan bir metaya dönüştü. Ya da bugün ünün, yani bilinirliği genişleyen adın, markayla eşanlamlı olduğundan söz etmek daha doğru olur. Yapı üretim etkinliğine tasarımcı mimarın adı da bir ekstra değer kalemi olarak katılıyor. Belirli bir meslek insanının bünyesinde bir araya gelmiş estetik, düşünsel, tasarımsal bir dizi beceriye işaret etmekten fazla, sektörde ekonomik bir girdi olarak anlamlı. Bir tasarım işini herhangi birinin gerçekleştirmesiyle onun Eisenman, Gehry veya Koolhaas tarafından yapılması arasında artık ekonomik parametrelerle ölçülebilir bir fark var. Göndelik dille söylenirse, mimarın adı para ediyor. Ne var ki entelektüel saygınlığı 20. yüzyılın ilk üç çeyreğindekinden daha az gibi gözüküyor.

Örneğin Le Corbusier kullanım eşyasından kente kadar her şeyi tasarlayabilecek iktidara sahip olan bir mimar olarak seçkinleşmişti. Koltuk da tasarlıyordu, Chandigarh kentini de; tek aile evini de, 300 ünitelik Unite d'habitation'u da... Örneğin Plan Voisin, onun 1930'ların hemen başında Marais

diye bilinen Paris'in tarihsel merkezi için yaptığı bir öneri. Mimar Paris'in önemli kesimini silip bir *tabula rasa* üzerinde yeniden yapma önerisinde bulunabiliyordu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hem doğuda hem batıda pek çok kenti yeniden böyle bir mantıkla planladılar ve sıfırdan kurabilme iktidarını kullandılar da. Gerekçeleri, daha iyi ve insani bir dünyanın eskinin "çöpü" üzerinde kurulamayacağı kabulüne yaslanıyordu. Bugün sözgelimi Yangtze havzasında ondan çok daha haşin ve denetimsiz sıfırdan planlama iktidarları kullanıldı, ama eskiden hümanist ve mimari nitelikte diye ilan edilen planlama iktidarı artık mutlak siyasal ve totaliter kimlikli. Başrol oyuncuları da mimar değil zaten. Le Corbusier gibi mimarların iyimser, naif ve sevecenlik iddiasındaki apolitik kılıklı söylemleri, yürütmenin kaba, apaçık biçimde umursamaz, antidemokratik ve kendinden emin diliyle yer değiştirdi. Hatta mimarlığın artık böyle durumlarda bir dehşet rejimi tarif ettiği aşikâr. Yangtze'de rasyonel, Kanal İstanbul kabusundaysa irrasyonel olarak...

Tıkanma ve bunalım düşünsel etkinlik bağlamında özellikle geçerli. Le Corbusier'nin yazdığı, sayfa düzenlerini bizzat yaptığı yaklaşık 50 kadar kitap, neredeyse yüzlerce makale var.[19] Bu kitaplarda tasarım alanını nasıl değiştireceğine ilişkin fikirlerini ortaya döküyordu ve dolayısıyla ortamda hem entelektüel ve tasarımcı rolü oynuyordu hem de neredeyse bir siyasal iktidar kullanıyordu; en azından o bir kanaat önderiydi. Ona bakılırsa mimarlık aracılığıyla sosyalist devrim yaşama ihtimali bile bertaraf edilebilirdi. 1920'lerde en tanınmış kitabında *Architecture ou révolution* (Mimarlık veya Devrim) diye bir bölüm yazabilmişti.[20] Bugün böyle ifadelerle konuşmayı sağlayan bir mimari özlük tahayyülü yok. Olması da gerekmiyor. Fakat daha gerçekçi ve daha

[19] Bkz. Catherine de Smet, *Le Corbusier. Un architecte et ses livres*, Lars Müller, 2005.

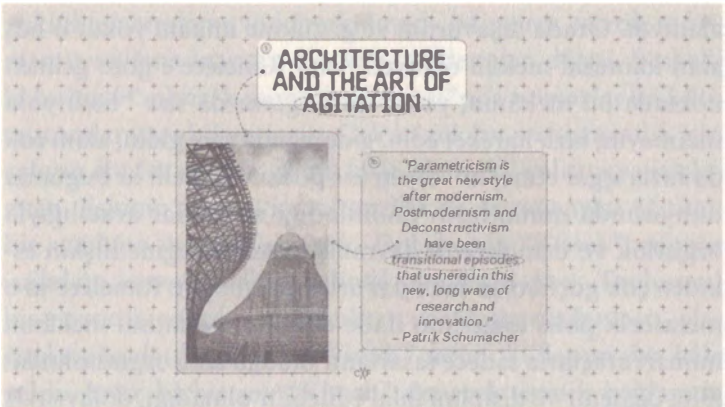
[20] Le Corbusier, *Vers une architecture*, Les Editions G. Cres et Co., yeni baskı tarihsiz, s. 225 vd.

az iddialı yeni mimar kimliklerini üretebiliyor muyuz? Asıl sorun o. Zaten mimari kriz de kısmen bundan kaynaklanıyor. Dünya biz farkında olsak da olmasak da değişiyor. Ve biz o değişime, değişen koşullarla birlikte çalışmayı sağlayacak teşhisler koymak, mesleki rotalar çizmek, idealler tanımlamak ve o doğrultuda eylemde bulunmak zorundayız. Henüz başamadığımız da bu zaten.

Dünyada bir zamanlar mimari içerikli bir toplumsal sorumluluk kavramı vardı; büyük ölçüde ortadan kalktı. Zaha Hadid'in eski ortağı Patrik Schumacher'in yeni kent planlama/konut manifestosunda yaklaşık şunlar yazıyordu:[21] "Kentleri regüle etmeyin, plancıları regüle edin, her şeye karışmasınlar. Bırakın kararları serbest piyasa ekonomisi alsın", "Bütün boş ve üretken olmayan çevre koruma kavramlarını bir kenara atın", "Tanımlanmış tüm konut standartlarını unutun" Dünyadaki değişim hakkında bir fikir edinmeyi sağlayan ucuz ve sahte bir öneriler seti bu. Dedikleri aslında şundan ibaret: Ben bugünün dünyasında kapitalist üretim örüntüleri ve kurumları neyi gerektiriyor ve ne bekliyorsa o doğrultuda tasarlarım, onun ötesinde hiçbir soyut toplumsal ve ahlaki ilkeyle ilgilenmem. Mimarlığın şık görünmesini sağlayacak kârlı pazarlanabilir kılıflar yaparım; onun ötesinde bir toplumsal sorumluluğum yok. Bir zamanlar bu açıkça dile getirilseydi mimarlara ve mimarlığa hakaret sayılırdı. Ama bugün epey itiraz eden olduysa da kimse üstüne alınmadı. Schumacher aslında ortamda olup bitenleri bir kez daha dile getirmekten başka bir şey yapmamış, malumu ilan etmişti. Sadece Zaha Hadid Architects eski ortaklarına siyaseten doğrucu kısa bir itiraz metni yayımladı, aynı fikirde olmadıklarını açıkladı.[22] Bu kadar kaba bir ekonomizme katlanamadılar.

[21] Bu manifesto için: Amy Frearson, "Patrik Schumacher calls for social housing and public space to be scrapped", 18 Kasım 2016. https://www.dezeen.com/2016/11/18/patrik-schumacher-social-housing-public-space-scrapped-london-world-architecture-festival-2016/ (erişim: 20 Aralık 2019).

[22] Zaha Hadid'in ofisi bu manifestoya katılmadıklarını ilan etti. Bkz. https://www.




*Görsel 48* "Architecture and the Art of Agitation" (Mimarlık ve Ajitasyon Sanatı) Kopenhag Mimarlık Festivali'nde (27 Nisan - 19 Mayıs 2023) bir serginin adı. Mimarlıkta manifesto üretim çağının kapanışının üzerinden en az üç çeyrek yüzyıl geçtikten sonra manifestonun bugün sadece bir ajitasyon olarak mı görüldüğünü düşündürüyor. Kimileri için mimarlıkta ajitasyon bir kriz semptomudur.

Oysa Schumacher'in kabahati, bilinen ve uygulanan bu kaba ekonomizmi sadece açık açık ifade etmesiydi.

Uzun süre boyunca mimarlık ile toplumsal sorumluluk, özgürlük ve demokrasi arasında sağlam bağlantılar tahayyül edilmişti. Bu, aslına bakılırsa bir mitoloji, bir inanç formülasyonuydu. Ama tüm mitolojiler gibi gerçeğin doğrudan bir ifadesi değil, olsa olsa o alan için geçerli bir anlamlı, ahlaki ve doğru yaşam rehberiydi. Giderek bu rehberlerin ortadan kalkmaya başladığı bir dünyada yaşanıyor. Jacques Rancière bir metninde[23] mealen "Artık kamusal mekân sadece bir trafik mekânından başka bir şey değil" diyor, "polis oyalanıp yolu tıkamayın diye itekliyor sizi". Bir yerden bir yere gitmek için kamusal mekândan yalnızca geçiyoruz; oysa orası öznelerin, sınıfların, birbirinden farklı grupların kendilerini ifade etme

dezeen.com/2016/11/30/zaha-hadid-architects-distances-itself-patrik-schumacher-housing-manifesto/ (erişim: 20 Aralık 2019).

[23] Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics", *Theory & Event*, 5/3, 2001, 8. Tez, 22. Paragraf, http://www.after1968.org/app/webroot/uploads/RanciereTHESESONPOLITICS.pdf (Erişim: 22 Aralık 2019).

alanıydı. Orada dışavurum ve gözükme imkânı yoksa o boş alan kamusal mekân olamaz. Ama Rancière'e göre gelinen noktada bu mekânın, yolda durduğunuzda size "hadi yolu tıkamayın, hızlı hareket edin, gideceğiniz yere gidin, alanı çok da fazla işgal etmeyin" diyen bir polisi var. Belli ki bugünün dünyasında mimarların tanımladığı mekânlar aracılığıyla özgürlük ve demokratik davranış üretebileceğine ilişkin eskiden çok güçlü olan inançlar artık çalışmıyor. Rancière'in o metaforik polis imgesinin ifade ettiği şu: Kamusal mekânın mimari araçlarla sadece tasarlanır olduğu ama özgürce kullanılır, çiğnenir ve disiplini ihlal edilebilir olmadığı, dolayısıyla kamusal olmadığı bir dünyada yaşıyoruz.

Bir başka değişim: Estetik rafinman mitolojisinin ölümü. Bir zamanlar mimar, başkalarının yapamayacağı kalitede estetik inceliğe sahip mekânlar ve yapılar tasarlayan özne demekti. Onun böyle yüce bir rolü olduğuna ilişkin inanç uzun süre ayakta durmuştu. Mimarların bunu başarabilmelerinden ötürü ayakta duruyor değildi. Yapılaşmış çevrenin önemli bir bölümü mimarlar tarafından tasarlanmadığı için bu iddia inanılırlığını yitirmiyordu. İddia oydu ki mimarlar tasarlasaydı dünya cennet kılınabilirdi. O sayede mimarlar kendi yaptıklarının rafinman içeren, estetik açıdan kabul görebilir bir mimarlık olduğuna inanabiliyorlardı, çünkü onların tasarlamadıklarını estetik gerekçelerle hırpalamak kolaydı. "Kitsch" kavramı hemen her yerde düzeysizliği mimarsızlıkla eşanlamlı diye nitelemekteydi. Küçük bir azınlık devasa bir çoğunluğa estetik rafinman öneriyor ve onlara bunun nasıl elde edileceğini de söylüyordu: Mimar emeğinden yararlanmalıydılar. Çoğunluk için bu olasılık kuşkusuz söz konusu değildi, ama çok kolay ikna eden bir rafinman elde etme imkânı olarak bu argüman onyıllar boyunca topluma takdim edilebilmiş ve kabul görmüştü. Ne var ki giderek dünyanın en varlıklı kesiminde kentsel binaların neredeyse çoğunu mimarlar tasarlamaya başladı. O zamansa mimar olmayanları ve mimar kullanmayanları artık aynı burnu bü-

yüklükle yargılama imkânı kalmadı. Mimarın estetik rafinman ürettiğine inanma olasılığı gündemden düştü. Besbelli ki bu yeni "mimarlı mimarlık furyası"nda mimarlar da kötü tasarımlar yapabiliyorlardı. Çok küçük bir seçkin azınlık için çalışan elit bir meslek grubu kitlesel ölçekli çalışmaya başlamıştı. Eskinin aksine, ne müşteriler ne de mimarlar eğitimli bir azınlığın üyesiydiler artık. Dolayısıyla "Kitsch", mimar istihdam etmeyenlerin tekelinde olmaktan çıktı. Toplumsal bir alt statü tanımlayıcı olmaktan uzaklaşıp olağanlaştı, olağanlaştığında da giderek "Kitsch" terimi kullanım dışı hâle geldi. Artık hiçbir şey "Kitsch" denerek estetik bağlamda lanetlenebilir olamayacaktı (Bkz. Beşinci Bölüm: Kitsch: Karşı-Estetik ya da Ne?).

Değişimi anlamak için Türkiye'den bir örnek verilebilir. 1900'lerin başında İstanbul'da çalışan mimar sayısı kabaca 200 civarındaydı. Bugünse İstanbul'da neredeyse 40.000 mimar var. Cumhuriyet kurulduğunda ülkede bir tek mimarlık okulu vardı, bugünse 149 tane. Bu mimarlığın kitlesel bir meslek hâline geldiğine işaret ediyor. Bu değişimin uzanımlarını yeni yeni fark etmeye başlıyoruz. Gittikçe kendi çalışma alanımızın genişlediğini ama topluma zevk empoze etme rolümüzün küçüldüğünü görüyoruz. Bu şaşırtıcı bir değişim. Bir zamanlar mimar sayısı çok daha azdı, çalışma alanları daha dardı ama buna karşılık o alan içindeki saygınlıkları şimdiyle kıyas edilmeyecek kadar büyüktü. Ama mimarlar bugün mesleğin eski elitist idealleri ve butik metaforu çerçevesinde çalışmıyorlar. Ya da butik ancak çok dar bir niş içinde geçerli. Böyle bir ortamdaysa her talep haklıdır. Müşteri istiyorsa, toplum kabul ediyorsa, eskiden "Kitsch" diye aşağılanan her şey yapılır. Eskiden de öyleydi kuşkusuz. Fakat 1970'lerde bile meslek insanının kimliğini buna direnmenin ahlakı tanımlıyordu. Bugün artık o mümkün olmuyor. Bu, kısaca popülizmin egemenliği diye nitelenen güncel ortam. Dünyanın her yerinde sadece mimarlığı değil, siyasal sistemi

de altüst etti. Sözgelimi Trump'ın ABD başkanı olması popülizmin egemenliğine çok sık verilen bir örnek.

Trump yalnızca siyaset alanı için değil, mimarlıkta da aynı türden bir örnek durum. New York'taki ve Florida'daki evlerinin görsellerine internetten ulaşmak kolay. Onlar bir zamanlar o statüdeki biri için tahayyül edilmesi bile mümkün olmayan mekânlardı. Örneğin Kennedy zamanında Beyaz Saray'daki iç mekân düzenlemesiyle Trump'ın evleri karşılaştırılırsa, çarpıcı bir tezat gözlemlenir. Onun evleri alt-orta sınıf Amerikan banliyö evinden bile daha belirgin biçimde "süslü" ve çocuksu, hatta trajikomik. Trump politik sahnede hangi toplumsal gruplara hitap ediyorsa, evleri de o sınıfların olağan mekânlarından bile daha okunaklı bir popüler estetiğe göndermede bulunuyor. Tabii ki bunları Trump tasarlamadı, mimarlar tasarladı. Yukarıda kısaca özetlendiği gibi, bir zamanlar mimarlık aracılığıyla estetik anlamda denetlenen ve dengelenen bir dünyadan bahsedilebilirdi. Artık mimarlık aracılığıyla dünyayı denetlemenin, düzeltmenin, rafine hâle getirmenin, estetik kalitesini yükseltmenin imkânı büyük ölçüde ortadan kalktı.

Tabii ki geçmişte de elitist estetizmin dışında kalan mimari varoluşlar vardı. Trump'ınki gibi zenginlik imajı üreten altınlara bulanmış rüküş evlerle ilk kez şimdi karşılaşılmıyor. 1950'lerde de, 1850'lerde de öyle evler vardı. Ama eskiden mimarın bunlar karşısında estetik otorite olarak direnme ve eleştirel konuşma imkânı da vardı. Mimar "böyle gülünç ev mi olur?" dediği zaman, birilerinin "haklısın, gerçekten de bir şeye benzemiyor" diyebilme ihtimali vardı. Şimdi ne böyle bir ihtar edici parmak ne de onu önemseyen var. Kaldı ki o parmağın daha 1980'lerde bile yavaş yavaş gündemden düştüğü görülebilirdi. Örneğin Postmodernistler "herkesin anlayacağı bir mimarlık yapalım, toplumsal talebi ciddiye alalım" dediklerinde, estetik elitist tavra karşıt bir demokratik savı dile getiriyorlardı: Herkes anlamalı ve her estetik talep tolere edilmeli, çünkü dünya demokratik olmalıydı.

Seçkinci kibirden uzaklaşılmalıydı. Ne var ki beklenenin aksine, oradan yola çıkınca demokratik açılımlar inşa edilmedi, popülizmin "her yol mübah, herkes haklı"dan daha derinlikli olmayan sözde demokratik dünyasına ulaşıldı. Dünyanın her yeri Trump'ın evi gibi binalarla dolu ve onların karşısında sağlam bir eleştirel zemin oluşturma şansına sahip değiliz. Trumplar, Boris Johnsonlar bu estetik bağlamda eleştirilmesi olanaksız ortamın doğrudan çıktıları sadece.

Böyle bir dünyada mimarlığı da aşan ölçekte ciddi bir bunalım yaşandığı hiç tereddütsüz söylenebilir. Bu ortamda eleştiri ve muhalefet etme imkânlarını aşındıran, epey zorlaştıran şey, değişime mimarlıkla ve mimarlıkta direnilebilme imkânının ortadan kalkışı. Bugün "başka bir mimarlık" ya da "eskisi gibi mimarlıklar" mümkündür şeklindeki kavrayışları sürdürme imkânı var mı? Bu imkânların ne kadar üretilebilir olduğunu tartışmaya çalışacağım. Fakat aşağıda Türkiye'yle sınırlı olmaksızın dünyada yaygın biçimde değişen duruma direnmek için yapılanlardan yalnızca biri ele alınacak; kimlik eksenli mimarlık arayışları.

Bununla kastedilen, mimarlığın kimlikleri resmetme, dışavurma aracı gibi işlev görmesi. Türkiye'de özellikle yaygın bir eğilim bu. Kimlikten konuşurken, tam bu noktada Chantal Mouffe'un mimarlığı hiç hesaba katmaksızın yazdıklarını dikkate almakta yarar var. Bugün kimlik eksenli politikaların ne anlama geldiğini şöyle anlatıyor: "İyi işleyen bir demokrasi, demokratik politik pozisyonların karşı karşıya gelişini gerektirir. Bu yoksa, bu demokratik karşı karşıya gelişin tartışma-dışı ahlaki değerler ve özcü kimlik tanımlama (identification) formlarıyla yer değiştirmesi tehlikesi vardır. 'Consensus' üzerindeki çok fazla vurgu karşıtlaşmalara yönelik nefretle birleşince, kayıtsızlığa ve politik katılıma yönelik hoşnutsuzluğa yol açar".[24] Çatlak ses çıkmayan bir

[24] Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Verso, Londra ve New York, 2015, s. 7.

uyumlu toplum arayışı ile ulusal, etnik ve dinsel, dolayısıyla özcü kimliklerin eksen alınmasının sonuçlarına ilişkin çok anlamlı bir uyarı bu. Herkesin zaten sahip olduğu kimlikleri olağanlıktan uzaklaştırıp çatışma argümanı hâline getiren bu ortam, en yalın anlatımla, kimlik hapishaneleri inşa etmek sonucunu veriyor. Tahrip ettiğiyse sadece demokrasi olmuyor.

Bunu Rancière'den yola çıkarak genişletmek suretiyle tartışmak mümkün. O da politik kavga aracılığıyla kimlik inşa etme meselesine işaret ediyordu.[25] Mouffe'un argümanını bir anlamda tersten yineliyordu. Politikanın kimlik tanımı yapma pratiği hâline gelişi demekti söylediği. Dünyada ve Türkiye'de şimdilerde bu tavır –hem siyaset alanında, hem de mimari araçlar kullanılarak yine siyaset alanında– çok yaygın. Kabaca söylenirse, buradan demokratik tartışma ve uzlaşma rejimine uzanan bir yol yok. Özetle, yeni kimlik politikaları bugünün mimarlık dünyasındaki bunalımı çözmeyi, yüzyüze olunan açmazlara ve gidişe direnmeyi sağlamıyor. Aksine, ortada bir bunalım varsa onun nedenlerinin başında aynı politikalar geliyor.

Örneğin İznik için tasarlanmış bir TOKİ mahallesi, kimliğimiz Türk/Osmanlı ise binalarımız da bu olur demeye çalışıyor. ½ oranlı düşey pencereler, çıkma ve saçaklar, alaturka kiremitli çatılarla Osmanlı simülasyonu yapılıyor orada. Site bize kim olduğumuzu anlatıyor. Sorun şu ki biz kim olduğumuzu zaten biliyoruz ve bunun özellikle vurgulanmasını istiyor muyuz? Daha önemlisi, kimlikten konuşmak aynı zamanda kaçınılmaz olarak onun saymaca olduğunu da fark etmek demektir. Hiçbir kimliğe mecbur değiliz. İznik'teki siteyse dünyanın pek çok yerinde uygulanan ama artık ambalajdan başka bir şey olmadığını çoktan fark ettiğimiz bir tasarım olarak o kimliği ezeli ve ebedi gerçeğimiz olarak takdim ediyor. Oysa onu Osmanlı

[25] Örneğin: Nicolas Pirsoul, "Identity Between Police and Politics: Rancière's Political Theory and the Dilemma of Indigenous Politics", *Critical Horizons. A Journal of Philosophy and Social Theory*, 18/3, 2017, s. 248-261.

kılıklı yapmakla İznik'in yanında İngiliz mahallesi yapmak arasında radikal hiçbir fark yok. Şanghay'daki Dutch Town Çinlileri Hollandalı, İngiliz mahallesi İngiliz yapmadığı gibi, İznik'teki de bizi olduğumuzdan fazla Türk kılamıyor. Sadece bir görüntü yerine diğeri önerilmiş. Bu, çoktan iflas etmiş bir yaklaşımın yeniden gündeme getirilişinden ve kapanmış bir dönemin imgeleri aracılığıyla antidemokratik bir kavrayışın dayatılmak istenmesinden başka bir şey değil. Antidemokratik oluşuysa, örneğin Dutch Town'ın aksine, İznik'tekinin kullanıcılarına Türk/Osmanlı olduklarını hatırlatmasında, ama Şanghay'daki yerleşmelerinse ortadaki mimari sonucun sadece bir dekor olduğunu ima etmesinden kaynaklanıyor.

Böyle bakınca, Şanghay'daki sözde-Avrupa görüntüsü İznik'teki sözde-Osmanlı mahallesinden çok daha masum ve anlamlı. Örneğin Çinlilere Çinli olduklarını anlatmıyor. Onların aksi yapılırsa kendi kimliklerinden kayıp yaşayacak çocuk zihinli, bilinçsiz özneler olduklarını ileri sürmüyor. Mimarlığın –başka şeylerin yanı sıra- aynı zamanda bir imge üretim işi olduğunu da kabul ediyor. Hatta mimarlığı belki de gerçekdışına varacak oranda çok fazla ciddiye aldığımızı ve olağanlaştırmamız gerektiğini bile hatırlatıyor. Kısacası, Şanghay'da Avrupa, Antalya'da Sveti Basil Kilisesi replikası biçiminde lokanta, Kremlin biçiminde otel tasarlayanların mimarlığı yeni bir zihin açıklığıyla düşünmek için daha avantajlı konumda olduğunu fark etmek gerekiyor. Onlar mimarlığı taze bir biçimde düşünmek ve kuramsallaştırmak için yerli kimlik pazarlamacılarından çok daha verimli bir zeminde konumlanıyorlar.

Bu son cümleyle şunu anlatmaya çabalıyorum: Bir imgeler sosyolojisi kurmak ve mimarlığı o bağlamda yeniden tanımlamak gerekiyor. İmgelerle ve nesnelerle birlikte yaşamanın o toplumu o imge ve nesnelere benzetmediğini, imgenin "bulaşmadığını" fark etmek zorundayız. İmgelerle ilişkimiz çok karmaşık ve düzanlamlı olmaktan da alabildiğine uzak. Değdiğimiz imgenin formuna bürünen, kendi özgül gerçekliği ve kimliği olmayan bilimkurgu varlıkları değiliz. O hâlde,

İtalyan ayakkabısı veya arabası kullanınca İtalyanlaşmadığının farkında olanların, neden bir İtalyan kasabası görüntüsü veya taklidinin içinde barınınca kimlik kaybına uğrayacağına inanabildiği sorulması gereken bir sorudur. Fransız ceket giyip bir Alman CD-çalarında İngiliz müziği dinlemek kişide bilişsel bir travma yaratmıyor, ama nedense Thames Town'da barınmanın yanlışlığına eminiz. Ya da yeryüzündeki soyut, somut her şeyin metalaştığı kapitalist sistemde tarihselliğin sadece bir pazarlama aracı ve meta hâline gelişine şaşırabiliyoruz. "Yerli" diye takdim edilen mimari imgelerin de meta ve aynı tür pazarlama ambalajları olduğunu görmeyebiliyoruz. Bunlara anlamlı yanıtlar vermedikçe mimarlığı taze biçimde düşünemeyeceğimiz besbelli.

Mimarlık dünyası yakın zamana kadar sandığımızın aksine, artık "biz onu mimarlık emeğimizle düzeltiriz" inancıyla düşünülemiyor ve tasarlanamıyor. Önce yeni ve gerçekçi teşhisler koymak, sonra da onlar bağlamında yapabileceklerimizi, dönüştürebileceklerimizi yeniden tanımlamak zorundayız. Dünyayı ancak toplumun olağan birer üyesi olarak toplumsallığın içinde dönüştürebiliriz; saf mimari parametrelerle değil. Toplumun dışında, topluma alternatif oluşturan ve mimari-teknik bilgiyle silahlanmış bir grup olarak mesleğimizi düşünme ve icra etme şansı arıyorsak, böyle bir olasılık yok. Fiziksel çevrenin estetize edilmesine, yıkımına ya da düzelmesine ancak toplumun içindeki herkesinkine benzer rolümüz kadar katkıda bulanabileceğimiz aşikâr. Yaklaşık 500 yılda kurulmuş olan, mimarın ve mimarlığın yüce ve mutlak iktidarına inanan düşünce rejimi önümüzde yıkılıyor, hatta yıkıldı. Öyleyse, mimarlık dünyasını, ideolojilerini, yaklaşımlarını, inançlarını, rollerini yeniden tayin etmek zorundayız, onlar üzerinde elitist bir uzmanlık iktidarına iman ederek değil, demokratik bir tevazuyla düşünmek zorundayız. Bunu dünyada az, Türkiye'de daha da az yapıyoruz. Oysa kriz en azından şunu sağlıyor: Belki biraz sakinleşme, inşaat yapmaya biraz ara verip düşünselliğe ağırlık vermeyi deneme şansımız vardır. Kısacası, krizi heba etmeyebiliriz.

# 7
# Mizah

*Mimarların kimilerinin tabii ki mizah duygusu olabilir. Mimarlık pratiğine bir gündelik yaşam pratiği olarak mizah kuşkusuz katılabilir. Bilgisayar çağı öncesinde bir mimarlık ofisinde ortada uçuşan esprilerle ortamın ne denli renkli olduğunu hatırlayanlar belki hâlâ vardır. Ama o zaman bile mizah mimarlık bilgi alanına dışsaldı. İnsani hâllere, yanlışlara, saçmalamalara gülünürdü; mimarlık düşüncesi argümanlarına ve konvansiyonlarına değil. Bugünse meslek yaşamına özgü o eski "gag"lerin bile bilgisayarın mutlak kişiselleştirici ve dışa kapatıcı etkisi nedeniyle ofis gündeminde pek az yeri var. Belli ki mimarlık bilgi alanına mizahla yaklaşmak en azından bu işi meslek olarak yapanların gündeminde hemen hemen hiç bulunmaz. Mimarlık hep ciddiyetin düşünsel ve davranışsal sınırları içinde kalır. Sanatçılar sanatla, müzikçiler müzikle matraklık yapabilirler, ama mimarlar mimarlık kavramlarıyla dalga geçmezler. Mizahi tasarımlar da yapmazlar.*[1] *Sorun şu ki herkes mimari ürün ve ideallerle, yaklaşım ve prosedürlerle dalga geçebilir ve geçmektedir de.*

*Bunun mimarların kişisel bir psikolojik sorunu olmadığı aşikâr. Bir mesleki deformasyondan ve meslek ideolojisinin her bir tasarımcı tarafından sağlam biçimde içselleştirilmiş olmasından kaynaklanan bir olgudan konuşulmalıdır. En genelde mizahın yıkıcı ama mimarlığın tanımı gereği yapıcı*

Bunun aksini ileri süren ama açıklamalarını geriye bakarak ve oradaki bazı ürünlerde mizahi tasarımsal özellikler bulunduğunu iddia eden bir metin olarak bkz. Rudolf Klein, "Humor in Architecture: Jewish Wit on Béla Lajta's Buildings", *Ars Judaica The Bar Ilan Journal of Jewish Art*, 12, Liverpool University Press, 2016, s. 93-110.

*olduğu düşünülebilir. Ne var ki kendi bilgi alanıyla dalga geçmeyi başaramamanın, başka bir anlatımla, yıkmaktan korkmanın bu yapıcılık iddiasını tahrip ettiğini görmemek zordur. Düşünsel anlamda yıkmaktan korkmak, hep muhkem ve korunaklı bir meslek düşüncesi alanında güvenlik içinde yaşamak istemek bizatihi bir zaaftır. Bir mesleki doğruluk rejimi içinde ve ciddiyetin aşınmaz hegemonyası altında yaşamak isteğine işaret eder. Özetle, mimarlığı mizaha açmak gerekir. Sorun şu ki yüzyıllardır buna hiç alışık olmayan bir mesleğin yeni bir mizah boyutu içermesi kolay olmayacak gibi gözükür. Hele hele kaba güldürüye değil, incelikli ve zekice bir sarkazma yönelmesi daha da zor olacaktır. Aşağıdaki kısa Bruno Taut metni mimarlıkta ciddiyeti sorunsallaştıran muhtemelen ilk yazı; hâlâ da izinden ender olarak ilerlenir, çünkü mizah tahrip eder.*[2]

*"Kahrolsun Ciddiyet!"*

*"Ekşimiş yiyecekler, yağlı ve hüzünlü köfteler, somurtkanlar, her zaman ciddi olanlar, ekşi tatlılar, ebediyen önemli olanlar, uzaklara gidin!*

*"Önemli! Önemli!" Kendini beğenmişlik küfürdür! Dört katlı hurda ve pazarlık gişelerinin önündeki mezar taşı ve mezarlık cephelerini, Dor, İyon ve Korint düzenlerinin kireçtaşı sütunlarını parçalayın, çocuk şakalarını tahrip edin! Kahrolsun kumtaşlarının ve ayna camlarının "asalet"i, hurdalık ve çöplük üzerindeki mermer ve değerli ahşap parçacıkları!*

*"Ah! kavramlarımız: Mekân, vatan, üslup! Öff iğrenç, kavramlar nasıl kokuyor! Onları ayrıştırın, çözün! Hiçbir şey kalmayacak! Okullarını birbirinden ayırın, profesörlerin peruklarını uçurun, onlarla top yakalamaca oynamak istiyoruz. Patlama, patlama! Kavramların, ideolojilerin, sistemlerin tozlu, keçeleşmiş, tıkanmış dünyası, bizim soğuk kuzey rüzgârımızı hissetmeli! Sanrılı olanlara ölüm! Tüm*

İlk basım: *Frühlicht: Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, 4, 1920 içinde. Yeni basım: Bruno Taut, *Frühlicht: Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, ed. Ulrich Conrads, Ullstein Bauwelt Fundamente, Berlin, 1963, s. 11'de "Nieder der Seriosismus!".

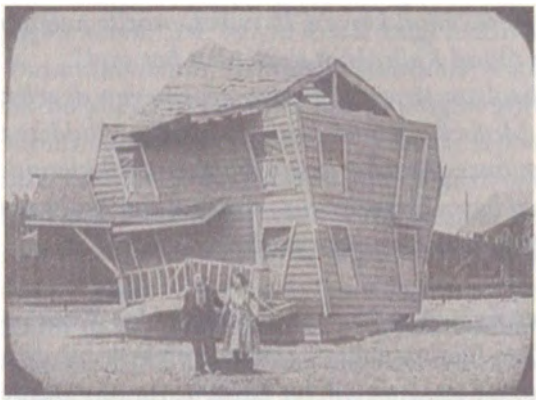
*küflü şeylere ölüm! Unvan, haysiyet, otorite anlamına gelen her şeye ölüm! Kahrolsun ciddi olan her şey!"*

*"Kahrolsun iğne deliğinden geçemeyen develer! Mammon ve Moloch'a tüm tapanlarla birlikte! 'Şiddete tapanlar şiddetten önce çarmıha gerilmeli!' Kan içiciliklerinden ötürü kendimizi hasta hissediyoruz –sabah ışığında akşamdan kalmayız. Sabahımız uzaktan parlıyor."*

Buster Keaton'ın 1920 tarihli filmi *One Week*[3] evlendiklerinde kendilerine paket hâlinde prefabrik bir ev armağan edilen ve onu kurmak için bir hafta boyunca mücadele veren bir çifti anlatır. Ne var ki aynı kızla evlenmeyi isteyen, ama muradına eremeyen bir rakibin hınzır bir yönlendirmesi nedeniyle, evi yanlış yerde yanlış bir yapım kılavuzu çerçevesinde inşa etmeye çalışırlar. Ortaya sonuçta bugünkü gözlere yabancı olmayan ama 1920 yılında tasavvuru bile sarsıcı bir tür Gehry yapısı çıkar. Onu sadece yanlış monte etmeyip üstelik yanlış arsaya da kurdukları için, sonunda gerçek konumuna taşırlarken hemzemin demiryolu geçidinden geçirmeleri gerekecek, küçük bir sarsaklık ya da dikkatsizlik sonucunda taşınmakta olan ev bir lokomotif tarafından tarumar edilecek ve film sonlanacaktır.

Bu kısa film daha yeni icat edilmekte ve üretimine yeni başlanmakta olan endüstriyel konutu çarpıcı bir eleştirel zeminde tartışan bir sinema damarına işaret eder. Hemen hemen aynı yıllarda Le Corbusier endüstriyel "Maison Citrohan"ını tasarlar, Gropius ve genelde Bauhaus çevresi fabrikasyon konut üretimi fikrini kutsar ve bir yeni ideal olarak takdim ederken, Keaton aynı ideali çoktan sarakaya almış, gayriciddiyet mimarlık alanında ciddiyeti mağlup etmiştir bile. Ne var ki, mimarlık düşüncesi ve tarihi bunu bugüne kadar fark etmez. Kendi ciddiyetinin şehvetiyle o denli mesttir ki, "gayriciddi"

Bu filmden haberdar olmamı 2017-2018 Bahar Yarıyılı'nda İstanbul Bilgi Üniversitesi Mimarlık Tarihi, Kuramı, Eleştirisi Yüksek Lisans Programı'nda verdiğim "Modernlik Deneyimleri" dersini alan Felsefe ve Sosyoloji Yüksek Lisans Programı öğrencisi Hasan Patak sağladı. Kendisine teşekkür borçluyum.



*Görsel 49* Endüstriyel konuta yönelik ilk popüler eleştiri bir komedi filmidir: Buster Keaton'un *One Week* (1920) filminden bir kare.

eleştirilerin gücünün ve etkisinin farkına varmayı bir türlü beceremez. Örneğin o endüstriyel konutun filmin sonunda bir başka endüstriyel ürün olan lokomotif tarafından yok edilmesindeki çarpıcı ironiyi değilse de eleştiriyi, bir mimarlık metninde görmek için 1980'lere gelmek gerekecektir. Onyıllar boyunca "ilerici" mimarlık metinleri endüstriyel tekniklerin inşaat alanına girmesini ve mobilite artışını her derde deva diye anlatıp duracaklardır. Endüstri ve teknolojinin yapmaya olduğu kadar yıkmaya da yaradığını (yalnız bugün değil binlerce yıldır yaradığını) mimarlık bağlamında görmek ancak sürdürülebilirlik modası çağında mümkün olacaktır. O zaman da çoğunlukla olağanlığının farkına varılıp soğukkanlılıkla karşılanmaz, evrensel yıkım paranoyaları üretilir.

Mizahın mimari bir içerik kazanmasını Buster Keaton'dan sonra belki de Bruno Taut'un bu bölümün giriş metninin son kesimindeki 1920 tarihli "Ciddiyete Ölüm" pasajından hareketle düşünmek mümkündür.[4] Artık bir sinemacı değil, bir mimar olan Taut konuşmaktadır. 1919 ve 1920'de yazdığı ve resimlediği üç kitabında da bu gerçekçiliğe muhalif tavrını ve mevcut mimari düşüncelere ve tasarımlara saldıran yaklaşımını ortaya koymuştur. Her üç kitabında da modern

[4] Bkz. dipnot 2.



*Görsel 50* Bruno Taut mimarlıkta ciddiyeti sorunsallaştıran ilk mimarlık düşünürüdür. *Alpine Architektur* (*Alp Mimarisi*) kitabı olanaksız bir çevrede olanaksız mimarlıklar tasarlamayı deneyerek erken mizahi yaklaşımını mimari tasarımla bütünleştirir (Bruno Taut, Alpine Architektur in 5 Teilen und 30 Zeichnungen, Folkwang-Verlag, Hagen, 1919, resim 16).

dünyayı tanımlayan metropoliten gerçekliği düşsel hatta mizahi bir tınıyla eleştirmişti. Kentlerin çözülmesini öngörüyor,[5] Alpler'de âdeta düş şatoları kuruyor,[6] mimara yepyeni ve açıkça megalomanyak bir kimlik tarif ediyor,[7] olağan mimari gerçekliklerle olan tüm bağlarını koparıyordu. İlginç olan, onun bu ütopist yaklaşımının içinde gizli mizahı sonraki hiçbir mimarlık tarihçisi fark etmeyecekti bile. Taut'un "ciddi" bir ütopist olduğunu düşünmek yeğlenecekti. Oysa o başlangıçtaki yazısı bunu açıkça ifade ediyordu. *Alpine Architektur* (*Alpler Mimarisi*) kitabının altbaşlığı "Aedificare necesse est vivere non est necesse" ise bunun çok daha açık bir anlatımıydı. Anlamı şuydu: İnşa etmek gereklidir, yaşamak gereksizdir.

Bu mizahi tavrın sonraki uzanımları modern mimarlığa yönelik gelenekçi denebilecek bir mizahla dışa vuruldu. Almanya başta, Türkiye'de dâhil pek çok ülkede 1920'lerin içinde ve

Bruno Taut, *Die Auflösung der Staedte oder Die Erde - eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur alpinen Architektur*, Folkwang-Verlag, Hagen in Westfalen, 1920.
Bruno Taut, *Alpine Architektur in 5 Teilen und 30 Zeichnungen. Aedificare necesse est vivere non est necesse*, Folkwang-Verlag, Hagen in Wesfalen, 1919.
Bruno Taut, *Der Weltbaumeister, Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik*, Folkwang-Verlag, Hagen in Westfalen, 1920.

erken 1930'larda Modernizm özellikle konut mimarisinde sürekli aşağılanan, alay konusu yapılan bir başlık olarak mizah dergilerinin karikatür malzemelerinden biri olacaktı. Ne var ki bunlar sadece yeni, dolayısıyla alışılmadık biçim ve barınma formlarıyla uğraşan bir mizahi tavrın ürünleriydiler.

Epey uzun bir aradan sonra Tati'nin *Mon oncle* (1958) filminde de bu kez modern konut tasarımındaki rasyonalizm, teknolojizm ve minimalizm eleştirilir. Tüm donatıları mekanikleştirilmiş, gereksiz hiçbir şeye yer vermeyen, otomatizmin egemenliğinde bir ev tasavvurudur orada görselleştirilen. Kendisi geleneksel bir evde yaşayan "Dayı" Monsieur Hulot, kızkardeşinin "modern" evine davet edilir ve orada yaşadığı olağan insani uyumsuzluk ve aksaklıklar filmin güldürücü konusunu oluşturur. Tati'nin sonraki filmi *Playtime* (1967) ise çağdaş çalışma yaşamına, mekânlarına ve modern kente yönelik bir mizahi eleştiridir. *Mon oncle* ile yaklaşık zamandaş Team Ten grubu da görüşlerini ve tasarımlarını yoğun bir modern mimarlık, konut ve kent eleştirisinde temellendirir.[8] Grubun beyni sayılabilecek Alison ve Peter Smithson'un eleştirel çizgisi *Mon oncle* kadar radikal değildir; onların modern konut için önerebildikleri benimsenebilir bir mahalle kimliği arayışı olarak özetlenebilir olsa olsa.[9] Savları hiçbir ölçüyle mizahi bir tını edinmez; Le Corbusier'nin toplu konut önerilerine yönelik ciddi revizyon gereklerini dile getirirler. Mimarlık düşüncesinin yıkıcı olmaktan ne denli korktuğunu sadece Smithsonlar'dan bile anlamak kolaydır. Mimarlık kendi temel tanımı olan yapıcılıkta ısrarlıdır. Mizahsa gücünü yıkıcılığından alır.

Keaton'dan 70, Tati'den 130 yıl kadar önce Dickens *Hard Times*'ı (1854, *Zor Zamanlar*) yazar. Roman, Coketown'da, yani ismiyle müsemma (Kokkent) bir kurgusal sanayi kentinde geçmektedir. Bu rasyonalizm ve hesaplanabilirliğe tapınma ve

[8] Team X için kapsamlı bir genel çalışma bkz. Max Risselada ve Dirk van den Heuvel (ed.), *Team 10 1953–1981, In Search of a Utopia of the Present*, NAi Publishers, Rotterdam, 2005.
Örneğin Alison ve Peter Smithson, *Ordinariness and Light. Urban Theories 1952-60, and Their Application in a Building Project 1963-70*, Faber & Faber, London, ilk baskı 1970.

örgütsel disiplin kentinde, bir öğretim kurumunda çalışan rasyonalist bir yönetici anlatılır: "Thomas Gradgrind, efendim. Bir gerçeklikler adamı. Bir olgular ve hesaplar adamı"dır o. Romanın başında Gradgrind (anlamı yaklaşık: Öğrenci öğüten) ve bir diğer beyefendi birlikte küçük öğrencilere tasarımsal rasyonalite kavramını anlatırlar. Yaklaşık yarım yüzyıl sonra Adolf Loos ünlü "Ornament und Verbrechen"[10] (Bezeme ve Suç) makalesinde bir Avusturyalı Gradgrind olarak bezemeyi çok etkili biçimde mahkum edecektir. Oysa Dickens, Loos daha doğmamışken, bezeme karşıtı eleştiriyi eleştirmiştir bile. Looslar'ın ve Gradgrindler'in ussal ciddiyetlerini sayfalar boyunca gülünçleştirir. Bu çok eğlenceli bölümden kısa bir pasaj şöyle (Ne yazık ki içinde yer aldığı uzun bölüm aktarılmayınca, güldürücülüğü yeterince anlaşılamıyor):[11]

"Her şeyde" dedi beyefendi, "olgularla [facts] yönlendirilmeli ve yönetilmelisiniz. Umarız çok geçmeden, halkı olgu toplumundan başka hiçbir şey, ama hiçbir şey olmamaya zorlayan olgu komiserlerinden oluşan bir olgu heyetine sahip olacağız. Şenlikli [fancy] sözcüğünü hepten defetmeliyiz. Onunla işiniz yok. Hiçbir kullanım nesnesinin veya bezemenin üzerinde olgularla çelişen bir şey olmamalıdır. Gerçekte çiçeklerin üzerinde yürümezsiniz, o hâlde halıların üzerindeki çiçek betileri üzerinde de yürümemelisiniz. Yabancı kuşlar ve kelebekler tabak-çanağınızın üzerine gelip konmazlar, duvarlarınızda dört ayaklılar aşağı-yukarı yürümezler; [o hâlde] duvarlarınızda o dört ayaklılar tasvir edilmemelidir". "Bu gibi nedenlerle" dedi beyefendi, "bu tür amaçlarla kanıtlamaya ve serimlenmeye açık (temel renklerdeki) matematiksel biçimleri kullanmalısınız. Bu yeni bir keşiftir. Bu olgudur. Bu zevktir"

Dickens, Bentham'ın Faydacı (utilitarianist) etik kavramını ileri sürerek doğruyla yanlışın işeyararlıkla (utility) tanımlı

[10] İlk olarak 1910'da konferans olarak sunulmuştur. İlk basım: Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", *Der Sturm*, 1/6, 7 Nisan 1910, s. 44. Yaygın kullanımdaki kolay erişilebilir baskılardan biri: Adolf Loos, *Ausgewaehlte Schriften: Die Originaltexte*, ed. A. Opel, Prachner, Viyana, 2000 içinde.

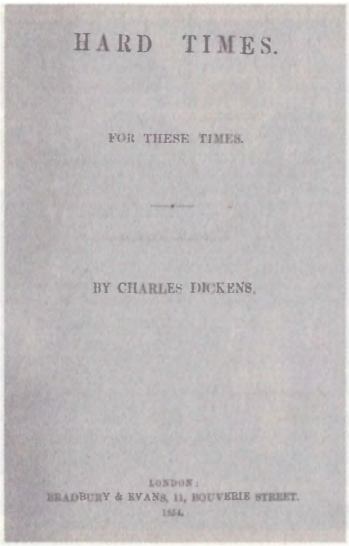
[11] Charles Dickens, *Hard Times*, s. 6-10. http://pinkmonkey.com/dl/library1/dic04.pdf (erişim: 13 Haziran 2018).




*Görsel 51* Bezemesizliği ciddiyetle savunan Adolf Loos'un "Ornament und Verbrechen" (Bezeme ve Suç) konferansının afişi (21 Şubat 1913).

olduğunu anlattığı 1798 tarihli kitabından[12] yarım yüzyıl sonra oradaki savları eleştiri konusu yapar. Dahası, orada da kalmaz; zevk ve tatmin imkânlarını da aynı dinamiğe tabi sayan Bentham'dan yola çıkıp evrenselci bir estetik elde etme imkânlarını da görür. Henüz tasarım, sanat ve mimarlık alanlarında somutlaşmaları üretilmemiş, imkânları denenmemiş olan o akıl yürütmeyle yukarıdaki gibi dalga geçecektir. İronik olan şu ki onun romanının üzerinden yarım yüzyılı aşkın süre sonra De Stijl kuramcıları temel renkler ve platonik temel geometrik biçimleri dünyaya evrensel bir sanatsal ve tasarımsal malzeme olarak takdim edeceklerdir. De Stijl'den sadece bir 10 yıl kadar sonra "Neue Sachlichkeit" (yaklaşık olarak "Yeni Nesnellik") hareketi olgularda temellendirilmiş bir tasarım ve mimarlığın zorunluluğunu ciddiyetle anlatan metinler üretecektir. Sürekli olarak "*fact*"lerden söz eden gülünç Bay Gradgrind'den sanat ve tasarımda ciddi

[12] Jeremy Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, T. Payne and Son, Londra, 1789. http://www.koeblergerhard.de/Fontes/BenthamJeremyMoralsandLegislation1789.pdf, erişim: 8 Haziran 2022


HARD TIMES.

FOR THESE TIMES.

BY CHARLES DICKENS.

LONDON:
BRADBURY & EVANS, 11, BOUVERIE STREET.
1854.

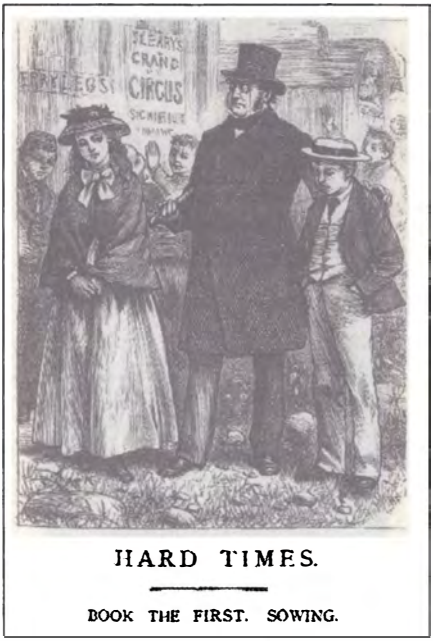
*Görsel 52* Bezeme karşıtlığıyla alay eden ilk mizahi metin onu savunan Loos'tan yarım yüzyıl önce yazılmıştı: Charles Dickens, *Hard Times*, ilk baskı (Bradbury & Evans, Londra, 1854).

"*matter-of-factness*"[13] söylemine gelinene kadar üç çeyrek yüzyıl geçmesi gerekir: "Neue Sachlichkeit"ı temellendiren ilk kuramsal metin 1925'te yayımlanacaktır[14], ama eleştiren Dickens romanı 1854 tarihlidir.

Öte yandan, tasarımdan siyaset alanına doğru yaklaşınca, Dickens'ın "bir olgu toplumunu yönetecek olgu komiserlerinden oluşan olgu heyeti" şeklindeki hınzır ifadesi neredeyse bir kehanete dönüşüyor. Sovyet Devrimi tam da böylesi olgu heyetleri (işçi sovyetleri) üzerinde yükselecek, toplum olgusallığa zorlanacaktı. Dolayısıyla, Dickens'ın eleştirisi

[13] Kabaca "objektivite" ve "nesnellik" olarak çevrilen Almanca "Sachlichkeit" daha geniş anlamlıdır ve İngilizcede "matter-of-factness" ve "factual" anlamına da gelir.

[14] "Sachlichkeit" terimini ilk kez Kunsthalle Mannheim'ın müdürü Gustav Hartlaub, 1925'te düzenlediği "Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus" (Yeni Nesnellik: Ekspresyonizmden Bu Yana Alman Resmi) sergisinin başlığında kullanır. Onun ardında da serginin hazırlanmasına katkı yapan ve şu kitabıyla kuramsal zeminini tanımlayan Münihli eleştirmen ve öğretim üyesi Franz Roh yer alır: Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europaeischen Malerei*, Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925.




*Görsel 53* Charles Dickens, Hard Times'ta bezeme karşıtı katı rasyonalist gülünç kişilik "Thomas Gradgrind, çocukları Louisa ve Tom'u sirkte yakalıyor" (Kitabın ilk baskısının başlık sayfasındaki görsel).

eleştirdiği düşünce henüz resmen formüle edilmemişken ortaya konmuştu bile. Sorulması gereken soru şu: Gayriciddi, çoğu zaman sanıldığının aksine, ciddiye muhalefet etmenin aracı mıdır, yoksa ciddi olan gayriciddinin epey ardından koşup onu yakalayamayan muhalifi midir? Roller mimarlık düşüncesi ve tarihî metinlerinin neredeyse bir yüzyıldır sürekli iddia ettiğinin aksine, tam ters midir? Buna "hayır" yanıtı vermenin hiç kolay olmadığı açık.

Dostoyevski 1864 yılında *Zapiski iz' Podpolk'ia*'yı (*Yeraltından Notlar*) yayımlar. Çernişevski'nin 1863'te basılan *Çto Delat* (Ne Yapmalı) adlı[15] rasyonalist sosyalist ütopik romanını okumuştur ve onu epey dolaylı bir biçimde eleştirmek niyetindedir. *Yeraltından Notlar*'ın kahramanı bir Petersburg

[15] Kitabın "Nasıl Yapmalı" başlıklı çok sayıda Türkçe çevirisi vardır.

gecesinde sokaklarda dolaşır, huzursuzdur, amaçsızdır; hiç nedensiz sırf bela çıkarmak için gider birine sataşır ve ondan esaslı bir dayak yer. Yazar kahramanının bu akıldışı davranışına şöyle bir açıklama getirir:[16]

> Mantık kuşkusuz iyi şeydir, ama olup olacağı bir mantıktır ve insanın düşünme gereksinmesini gidermekten öteye geçemez; oysa istek yaşamın ta kendisidir, hem de en basit davranıştan yüce mantığa kadar. Gerçi isteğin elinde kalmış bir yaşam çoğu zaman deli zırvasından başka bir şey değildir, ama unutmayalım, gene de yaşamdır, kare kökü almak değil. Sözgelişi ben, salt düşünme gereksinmemi gidermek, insanoğlunun yaşama yeteneğinin yirmide birini ortaya koymak için değil, pek doğal olarak, yaşama gücümün tümünü seferber ederek yaşamak istiyorum. Akıl burada ne yapar? Akıl öğrenebildiği kadarını bilir.

Rivayete göre Lenin'in bir yaz boyunca beş kez okuyacağı, kimilerine göre Sovyet Devrimi'ni hazırlamaktaki duygusal rolü *Kapital*'den fazla olduğu ileri sürülmüş *Ne Yapmalı*, aklın egemenliğindeki bir eşitlikçi toplumun aksaksız işleyişini anlatır. Çernişevski yüzlerce sayfa içinde rasyonel bir düzenin her sorunu doğmadan gündemden düşüreceği bir toplumu düşlerken, kısacık romanında Dostoyevski toplumsal ve kişisel yaşamın hiç hesaba gelmez tarafını gösterecektir. Çernişevski'nin vulgar rasyonalizminin karşısına olağan insanın ve toplumun karmaşıklığını yerleştirir. İnsanlar rasyonel düşünme yetisine sahiptirler, ama tüm eylemlerini sadece rasyonaliteyle yönetmelerine imkân vermeyen başka güdüleri, hatta düpedüz akıldışı arzuları da vardır. Sonuçta Dostoyevski Sovyet döneminde okunması hiç de tavsiye edilmeyen bir yazar olacak, 1917'de aklın zaferini ilan eden sistemse sayısız akıldışı karara kurban gidecektir. Elde vulgar rasyonalizmin mimari ürünü olan milyonlarca konut ve planlama faciası kentsel alanlar ve bir de otokrasi kalır.

[16] Çok sayıda Türkçe çevirisi vardır. Benim yararlandığım baskı: Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, İletişim, İstanbul, 2014, s. 43.

Dostoyevski'den 15 yıl sonra 1879'da Jules Verne en tanınmış romanları arasında yer almayan *Les cinq cents millions de la Bégum* (*Begüm'ün 500 Milyonu*) adlı kitabını yayımlar.[17] Romanda iki akrabaya, bir Fransız (Sarrasin) ile bir Alman'a (Schultze) 500 milyon franklık dev bir miras kalır. Sarrasin kendi payına düşenle France-ville (Fransa-kent) adlı bir ütopik cennet kent kuracak, Schultze ise aynı parayla Stahlstadt (Çelik-kent) adlı bir militarist endüstriyel üretim ve disiplin mekânı inşa edecektir. Sonrası çocuksu bir düşmanlık anlatısından ibarettir. Roman, kuşkusuz 1871 Fransa-Prusya savaşı yenilgisinin Fransızlarda yarattığı ruh hâli çerçevesinde yazılmıştır. İnsanlığın hayrına çalışan Fransa'nın karşısına sadece güç ve iktidar peşindeki teknolojik Almanya'yı yerleştirerek neredeyse bugüne dek süregidecek bir mitolojinin erken ürünlerinden birini tanımlar. Fakat bu metin gündelik siyasal okumalar yapma imkânı verişinin yanı sıra ütopya-distopya ikilemini tartışan muhtemelen ilk yayındır da. Aynı teknolojik ve mali olanakların karşıt kullanım şansları ortaya koyabileceğini, teknolojinin ne iyi ne de kötü olduğunu ima eder.

*Begüm'ün 500 Milyonu* önemli bir edebi ürün bile sayılmaz. Ütopya veya distopya yazınının pırıltılı örneklerinden biri de değildir. Ama kent planlama alanındaki özgül yazının sonraki çoğu erken metnini tartışmayı onlar daha yazılmamışken akla getirir. Fakat mimar kuramcılar sonraki onyıllarda bu yoldan pek ilerlemeyeceklerdir. Gençlik yazınının cılız bir siyasal hamaset örneği olarak değerlendirilen romansa neredeyse unutulur gider. Aynı ülkede Le Corbusier 40 yıl kadar sonra 1922'de düşsel bir "Ville contemporaine pour trois million habitants"ı (Üç Milyon Nüfuslu Bir Çağdaş Kent)[18]

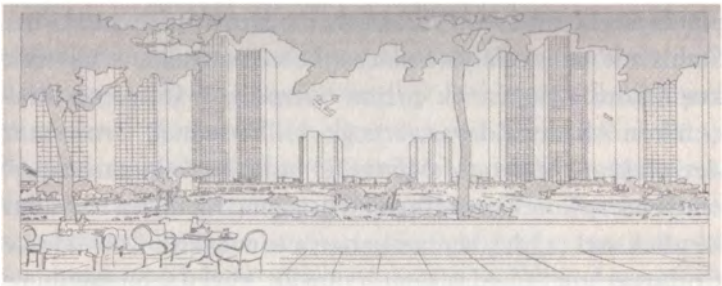
[17] Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Bégum, suivi des révoltés de la "Bounty"*, Bibliothèque d' Éducation et de Récréation J. Hetzel, Paris, ilk baskı 1879 [*Begümün 500 Milyonu*, çev. Nihan Özyıldırım, İthaki, İstanbul, 2004].

[18] Bkz. Le Corbusier, *Urbanisme*, Les Editions G. Cres & Cie, Paris, ilk baskı (1925), s. 157 vd. Bunu sekiz yıl sonra kapsamlı bir kitapta daha da geliştirir: Le Corbusier, *La ville radieuse. Elements d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipment de la civilization machiniste*, L'Architecture d'Aujourd'hui Yay., Boulogne (Seine), ilk baskı 1933.

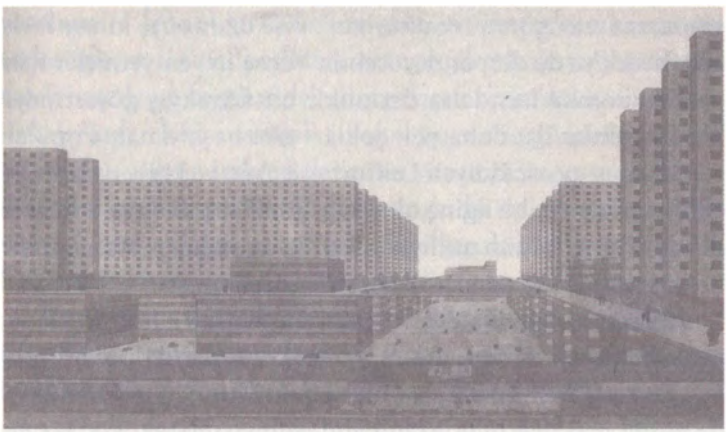
planlayacak, sansasyon yaratacak, modern kentin sorunlarına Stahlstadt'ın disipliniyle France-ville'in insancıllık ve hijyenik koşullarını birleştirerek çözüm önerecektir. Romanın ikinci ülkesi Almanya'daysa, örneğin Hilberseimer, *Groszstadt Architektur* (*Metropol Mimarlığı*) adlı kitabını yazacak,[19] orada tektip konutların tanımladığı geometrik düzen başyapıtı kendi düşsel çağdaş kentini kamuya sunacaktır. Özellikle Le Corbusier'nin "Çağdaş Kent"i tüm 20. yüzyıl şehirciliğini ve mimarlığını etkiler. Ütopizminin sözde-iyimserliği bir rasyonalite yanılsaması üretecektir. İçindeki kentlilere kendilerine sunulan o cennette yaşamak dışında mekânsal sorumluluk taşımamayı öngören totalitarizmini ise uzun süre kimse fark etmeyecek ya da dert etmeyecektir. Verne'in yeniyetmeler için yazdığı romandan daha derinlikli bir kavrayış göstermeyi her iki mimar da, daha pek çokları gibi başaramaz. Popüler romancının gayriciddiyeti Le Corbusier'nin ve Hilberseimer'in ciddiyetinden daha ilginç olmakla kalmaz, çok daha erkencidir de. Verne, bütün milliyetçi naifliğine rağmen, en azından ütopizmin iki karşıt ucu olduğunu görebilmişti.

Mimarlık alanındaki güldürmeyen çocuksu gülünçlüğe çok yeni bir örnek de var: 2018 Venedik Mimarlık Bienali'nde İsviçre Pavyonu. En iyi pavyon olarak Altın Aslan Ödülü'nü de aldığı için üzerinde özellikle durulması gerekiyor. Bir ev iç mekânı gibi tasarlanmış olan pavyon, çocuk ve yetişkin boyut farklarının mimarlıkta dikkate alınmayışına yönelik bir eleştiri sunuyordu (herhalde). Örneğin içerdiği mekânların çocuklara uygun oranda boyutlandırılmış kapısından yetişkinler geçemiyor. Yetişkine uygun olan penceresinden çocuklar bakamıyor, elektrik düğmesine erişemiyor vs. Pavyon o kadar zekice (!) eğlendiriyordu ki önünde uzun kuyruklar oluştu. Mekân kahkahalarla çınladı. Neredeyse bu metinde biraz önce eleştirilen her şeyi yalanlayan bir mimari sarkazm üretilmişti. Sorun şu ki dünyanın pek çok yerindeki bilim ve teknoloji müzelerinde daha 1980'lerde bile çocuklara yönelik

[19] Ludwig Hilberseimer, *Groszstadt Architektur*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927.



*Görsel 54* Le Corbusier, Ville contemporaine pour trois million habitants (Üç Milyon Nüfuslu Bir Çağdaş Kent) önerisinden genel görünüş (Le Corbusier, *Urbanisme*, Les Editions G. Crés & Cie., Paris, 1925?, s. 234-235).

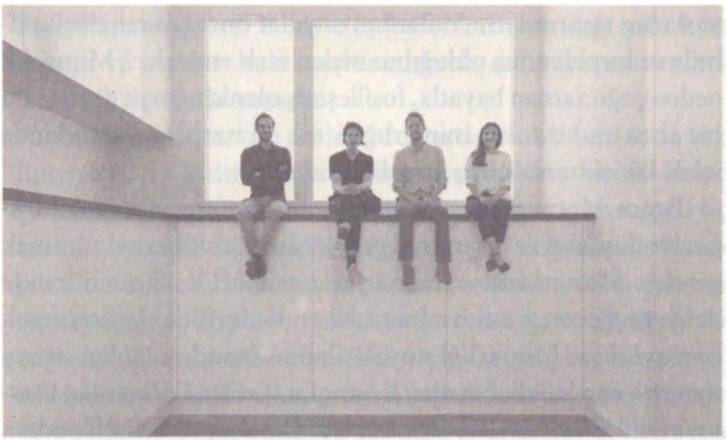


*Görsel 55* Ludwig Hilberseimer, modern metropol tasarısından (Hochhausstadt, 1924) genel görünüş (Art Institute, Chicago).

böyle enstalasyonlar vardı. Pedagoglar ve müzeciler çocuk-nesne-boyut ilişkisinin farklılığını yetişkinlere anlatmak için örneğin pencere denizliğini yerden 2, elektrik düğmesini 2.5, sandalye oturmalığını 1.60, mutfak tezgâhını 2.20 metre yukarıya yerleştirip ana-babalara çocuklarının çektiği zorlukları deneyimletiyorlardı.[20]

Ne var ki pavyonun tasarımcıları bu çok bayat ama belli ki seçici kurulun çok eğlenceli bulduğu bienal işini yaparak

[20] Örneğin 1990 yılında Chicago'da Museum of Science and Industry'de böyle bir başarılı enstalasyon görmüştüm.



*Görsel 56* 2018 Venedik Mimarlık Bienali İsviçre Pavyonu iç mekanında tasarımcılar çocuk boyuna uyarlanmış mutfak tezgahı üstünde poz veriyorlar. Çocuklar için tasarlanmış nesnelerin onların boyutlarına uygun biçimlendirilmesinin olağan hâle geldiği bir çağda, sanki aksi geçerliymiş gibi düşünerek üretilmiş içeriksiz mizah.

çocukların çektiği cefayı anlatırken, sadece müzeler değil, endüstri de bu meselenin onyıllar önce farkına varmıştı. Esprili tasarımcılar Alessandro Bosshard, Li Tavor, Matthew van der Ploeg ve Ani Vihervaara nasılsa görmemişlerdi, ama piyasa çocuklara uygun boyutta lavabolar, klozetler, oturma elemanları, dolaplar vs. ile dolu ve bunlar yaygın biçimde kullanılıyor da. Gidip bir anaokulundan birkaç fotoğraf çekselerdi, o pavyon mekânlarını inşa etmek için masraf etmeleri de gerekmeyecekti. Mimarlık dünyasındaki belki en önemli bienalde bu pavyon ödül alabiliyorsa, mimarlık alanında şaka yapmak, güldürerek sarsmak hatta muhalefet etmek için epistemik bir engel olduğunu artık görmek gerekir.

İsviçre Pavyonu aslında şunu ortaya koydu: Mimarlık alanında espri yapıldığı zaman güldürmüyor; tam aksine mimarlıkta ciddiyet gösterildiği zaman gülünç oluyor. Mimarlar yetişkin rolü oynayan çocuklara benziyorlar. Bilmiş bilmiş konuştuklarında gülünç oluyorlar. O hâlde sorun şu: Mimarlık düşünürleri ve tasarımcılar ciddiyetle savundukları argümanların ve onlara

yaslanan tasarımların, onlardan onyıllar önce çoktan düşünülmüş ve hırpalanmış olduğunu neden fark etmezler? Mimarlık neden çoğu zaman bayatla, fosilleşmiş olanla uğraşır durur? Bu bir arıza mıdır, yoksa mimarlığa içsel, mimarlık epistemesinde içkin bir olmazsa olmaz nitelik midir?

Bence ikinci argüman doğru. Onun gerekçesini de mimarlığın bir düşünsel ve tasarımsal pratik olarak ciddiyetinde aramak gerekir. Mimarlıkla ve mimarlarla mimarlık alanının içinde dalga geçilemez, çünkü mimarlık kendi üzerinde eleştirel emek harcayamaz. Mimarlığı ancak alanın dışında olanlar, oraya mesafelenerek bakabilenler, Keatonlar, Tatiler, Dickenslar, Dostoyevskiler ve diğerleri alay konusu yapabilir. Mimarlık adına ortaya konan yapılar zaman zaman güldürecek kadar yadırgatıcı hatta saçma olabilir, onlarla alay eden eleştirel metinler, karikatürler, şakalar vs. de ortaya konabilir. Ama sarkazm ve mizah bizatihi bir mimari pratik haline gelemez.

Dolayısıyla, mimarlık alanında hemen daima sonuç-ürünlerle hesaplaşılır, ama mimarlığın bir pratik olarak bizzat kendi çocuksu ciddiyetiyle alay etmesi söz konusu olmaz. Mimarlık epistemesi, arızaları hep kendi dışında arar. Sorunların, yanılgıların, zırvalamaların hep mimarlığın değerini bilmeyenler yüzünden ortaya çıktığına inanılır. O yüzden mimarlık düşüncesi kendi çokbilmişliğinin gülünçlüğünü teşhis edemez. Disraeli'nin politik rakibi Gladstone için birbuçuk yüzyıl önce söylediği söz mimarlık düşüncesi için de uyarlanarak geçerlidir: "(It is) intoxicated with the exuberance of (its) own verbosity". Mimarlık düşüncesi metinleri en hafif deyişle 18. yüzyıldaki Aydınlanma ussallığından bu yana "kendi gevezeliklerinin aşırılığıyla zehirlenmişlerdir" O yüzden, onyıllardır dünyanın her yerindeki mimarlık bienallerine yapılan katılımların birinde bile mimarlığın naif düşünsel bünyesiyle kafa bulan bir projeye rastlanmaz. Mimarlık hep ciddidir, hep sorun çözer. Dahası mimarlık aracılığıyla çözülmeyecek sorun yoktur. Daha iyi mimarlığı olan evlerde yaşarsak daha mutlu oluruz. Daha iyi planlanmış okullarda daha iyi öğreniriz. Mimarlıkta tarihimize sahip çıkılırsa toplumsal kimlik

sorunlarımız biter. Kimi eleştirmenlerin sandığı gibi kötü mimar ve yapıları bulur teşhir edersek, daha iyi tasarımlarla dolu bir dünyada yaşarız.

Bunların hiçbiri de tabii ki doğru değil. Mimarlık da toplumsallığı ve kültürü kuran sayısız pratikten biridir (hatta birkaçıdır). Toplumsallık tüm beşerî pratiklerle kurulur. Hiçbirinin de rolü diğerinden az ya da çok değildir. Dahası o pratiklerin hiçbiri kategorik olarak ötekinden daha önemsiz de sayılamaz. Toplum ve kültür kadın-erkek ilişkileri tesis ederek kurulur, yemek yiyerek, içerek kurulur, boş boş oturup uyuklayarak da kurulur, çalışıp üreterek de kurulur. Binalar ve mekânlar inşa ederek de kurulur, felsefe, tarih, fizik, matematik metinleri yazarak da kurulur, roman yazarak da, tweet atarak da, fıkra anlatarak da kurulur. Banyo yaparak, hijyen alışkanlıkları geliştirerek veya geliştirmeyip pis kalarak da kurulur. Mimarlık insani olan hiçbir şeyden ne daha yücedir ne de daha çok gereklidir. Bunu kavradığımız, içimize sindirdiğimiz zaman, mimarlığa ilişkin o çocuksu ciddiyetten sıyrılmak ve mimarlık düşünmek için yeni imkânlar bulmak mümkün olacak. İşte tam o zaman mimarlık düşüncesinin geç 15. ile geç 20. yüzyıl arasını dolduran metinlerine kahkahalarla gülebileceğiz. Mimarlık o zaman o naif asık suratından ve boş ciddiyetinden sıyrılabilecek, zihni açılacak. Çünkü o zaman başka pratiklerde üretilmiş düşüncelerle eşzamanlı olan mimarlık düşünceleri arasındaki devasa kalite farkını görmeye başlayacağız. Örneğin Dickens ile Pugin'in, Dostoyevski ile Semper'in, Hannah Arendt ile Hilberseimer'in, Duchamp ile Le Corbusier'nin aynı zaman aralığını nasıl paylaştıklarını sormak gerekir. Sanat ve sosyal bilimler katı kuralları ve sınırları aşındırmak için çalışır ve alışılagelmişi sorunsallaştırırken, mimarlık neden dünyayı katılaştırmaya uğraşıyor? "Mimarlık alanında acaba bir kavrayış eksikliği sorunu mu yaşanıyor" diyerek kuşkular duymaya başlanmalıdır.

# 8
# Rastlantısallık ve Değişim

*Rastlantısallık ve değişim korkusu birbiriyle bağlantılıdır. Ancak modern dünyada bağlantılıdır. Öncesinde değişim bozulmayla eşanlamlı gibi düşünüldüğünden toplumsal yaşamın disiplini neredeyse böyle sağlanıyordu. Sadece Osmanlı özelinde ele alınırsa, en azından Tanzimat'a kadar her değişim toplumun sabit olduğu varsayılan düzenine bir tehdit olarak algılanıyordu.*[1] *Onun için her değişimin yozlaşma ve bozulma olarak nitelenmesi olağandı. Engellenmesi amaçlanıyordu. Aslolan süreklilik bile değil, sabitlenmeydi. Moderniteyse değişimin farkına varmayı ve giderek onu olağanlaştırmayı "icat etti". Dünyanın yetkin bir mükemmeliyet hâlinden giderek uzaklaştığı fikri unutuldu ve daha iyi bir dünya hâline doğru değişilebileceği inancı doğdu. Bunun hiç değilse kullanılabilir ya da kullanılamaz bir imkân tanımladığı kavrayışına doğru değişim yaşandı. Tarihyazım yaklaşımları da değişimlerin öyküsünü anlatmaya doğru yol alacaktı. Ne var ki değişimin bu ikilemli yeni kavranışı başka sorunsallar da tanımlayacaktı. Değişim olağandı ama iyi veya kötü, yanlış ya da doğru yönlerde olabileceği ikilemiydi bu. Böyle bir düşünsel zeminde değişimin denetlenebilirliği gibi bir mesele ortaya çıkacaktı. Değişim olağandı, fakat onun olumlu bir doğrultuda olması, rastlantısal olarak karşılaşılan bir durum hâline gelmemesi gerekiyordu. O nedenle değişimin disiplinizasyonu modernitenin ana başlıklarından biridir. Dolayısıyla, öngörülemezlik*

Bu kavrayış için: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2. baskı 2021, s. 280-291.

*ve rastlantısallık korkusu modern dünyanın dinamiklerinden biridir demek yanlış olmaz. Değişim hem arzulanır hem de rastlantısal ve denetimsiz oluşundan korkulur.*

Değişim korkusu Türkiye'ye özgü bir toplumsal psikoloji başlığı değil. Toplumlar ve toplumsal gruplar için değişmek kadar değişime direnmek de olağan. Olsa olsa değişme talep ve korkusunun kimi farklı ve yerel biçimleri üzerinde konuşulabilir. Burada gündeme getirilecek olansa, belirsiz bir geleceğe, bilinmeyene doğru gitmenin korkutuculuğu... Bu korku da çok yaygın ve olağan –özellikle de bugünlerde hepimizin yarının neler getireceği konusunda fikir üretme, kestirimlerde bulunma sıkıntıları yaşadığı sırada...

Bilinmeyene doğru gitme korkusunu anlatmak için metaforik bir örnek vereceğim: Bertrand Russell'ın gençlik yıllarına ait bir anekdot... Russell, Birinci Dünya Savaşı başladığında pasifisttir. Savaşa da askerlik yapmaya da muhaliftir. Mahkemeye verilir, hapse mahkum edilir. Tutukluluk işlemleri sırasında görevli bir polis ünlü filozofun kişisel bilgilerini bir resmî forma kaydedecektir. Formda "din" hanesi de bulunduğu için Russell'a dinini sorar. Olağan uygulama, kişinin ailesinin hangi Hıristiyan mezhebine bağlı olduğunu kayda geçirmekten ibaretken, Russell'ın her zamanki sarkastik yanı ağır basar. Görevliye din hanesine "agnostik" yazmasını söyler. Türkçede bilinemezcilik şeklinde karşılığı olan agnostiklik, tanrının varlığının ne doğrulanabilir ne de yanlışlanabilir olduğu düşüncesinde temellenir. Dolayısıyla, en azından tektanrılı dinler özelinde agnostiklik, din tartışmasını devre dışı bırakan bir düşünme yaklaşımı demektir. Fakat görevlinin yaptığı yorum Russell'ın mizahi yaklaşımını daha da geliştirir. Şöyle der polis: "Ah efendim, dünyada ne çok din var değil mi? Ama ne olursa olsun nihayetinde hepimiz aynı tanrıya inanıyor değil miyiz?"

Modernite veya daha doğrusu, erken modern dünya metaforik olarak tam da bu yanlış anlama üzerine kurulmuş

gibi gözükür. Bilinmeyenleri bilinir kılma veya yukarıdaki örnekte olduğu biçimde, daha çok bilir gibi yapma amacıyla eylemde bulunuruz. Agnostik olma şansımız yoktur. Agnostik olduğunu ısrarla belirtenin bazı meselelerin bilinemez olduğu inancıyla yaşadığı düşünülmez. Agnostiğin tanrının var olup olmadığı tartışmasını anlamsız bulduğu akla gelmez. Aksine, agnostikliğin de bilebilmenin, bilinirliğin bir başka türü olduğuna inanmak yeğlenir. Agnostik özne de yukarıdaki görevlinin dediği şekilde, hepimiz gibi bir dinsel inanca sahip olmalıdır! Olsa olsa biz onun dininin adını daha önce duymadığımız için yabancılıyoruzdur!

Bunun anlamı, bilinmeyenler, bilinmezlikler bilinirliğe, daha doğrusu sözde-bilinirliğe tercüme edilirler. Bilinmezlik hâlinin asla giderilemez bir aşılmazlık tanımlamasının pekâlâ da mümkün olduğu es geçilmeye çalışılır. Bilinemeyenler nelerdir? Bu yazının ele aldığı konu özelinde iki bilinmezlik bölgesi var: Geçmiş ve gelecek. Bunlar bilinemezler, çünkü hepimiz aşılmaz bir güncel zaman-mekân bağlamında yaşarız.

Geleceği bilemeyeceğimizi açıklamaya belki gerek bile yok. Gelecek bugünün olağan bir uzantısından ibaret olmadığı için bilinemez. Gelecekte henüz hiç ortaya çıkmamış dertler ve sorunlar ortaya çıkacak ve onlara yönelik henüz hiç düşünülmemiş çözümler, imkânlar bulunacaktır. Ama yine de, modern dünya odur ki, istatistik gibi bir disiplin icat eder ve geleceği dünden bugüne uzanan sürecin sayısal bir uzantısı gibi kavrayarak tahmin üretir. Örneğin 1900-2000 arasında nüfus bir yerde ilk onyılda %5, ikinci onyılda %6, üçüncüde, dördüncüde, beşincide %7 artmışsa, sonraki onyıllarda da nüfus artış hızı %8 civarında olacağını kestirebiliriz. Dünkü değişim süreçlerinin gelecekte de aynı sayısal değişim eğilimlerini koruyacağı iyimserliğiyle düşünürüz. Kuşkusuz, öyle olacağının garantisi yoktur. Öngörülmemiş değişimler, savaşlar, salgınlar, teknolojik atılımlar bu ritmik düzenliliği bozarlar. Örneğin 1347-1350 arasında Kara Veba Avrupa nüfusunun yaklaşık 1/3'ünü yok eder, 1665 salgını Londra

nüfusunun %20'sini öldürür, 1918'de İspanyol Nezlesi dünya genelinde 50 milyon insanın canını alacaktır. Değişimin düzenlilik gösterdiği inancı sadece bir beklentidir. Teknolojik atılımlar, toplumsal huzursuzluklar, salgınlar vs. nüfusta azalmaya ve çoğalmaya neden olurlar. 11. yüzyıl sonunda 1.7 milyon nüfuslu İngiltere 1345'te 4.8, 1351'deyse %46 düşüşle yalnızca 2.6 milyon nüfusludur. O 250 yıllık aralıkta yaşayanlar bunları tabii ki bilmiyordu. Bizse bugün yalnızca kaba kestirimlere sahibiz.

Geçmişi tüm hakikatiyle bilemeyeceğimizse, geçmişten bugüne kalanların sadece bazı artifaktlar, belgeler olmasından ve onları yorumlayan bugünkü öznenin de asla tarafsız bir gözlemci olmayışından ötürüdür. Elimizde nesneler, kitaplar, belgeler, kalıntılar vardır. Onlara dayanarak geçmişi anlatan bir senaryo yazarız. Bunu bugünkü toplumsal ve bireysel pozisyonumuzla, yaklaşımımızla, inanç, kaygı, korku ve beklentilerimizle yazarız. Dolayısıyla eldeki tarihsel verileri bugünkü bilgi, inanç ve ruh hâllerimizle yorumladığımız ve yazdığımız için çarpıtırız. Özetle, artifaktların, belgelerin, verilerin doğru, tarafsız ve sabit bir yorumu yoktur. O hâlde, bir yanılsama üretiriz. Bunun anlamı geçmişin "mutlak doğru" bir tarihinin yazılamayacak olmasıdır. Bu kuramsal meseleyi tartışmayacağım. İsteyenler, Keith Jenkins'in[2] ve Hayden White'ın[3] kitaplarına başvurabilirler.

Burada anlatılmak istenen şu: Dün-bugün-yarın biçiminde bir çizgi üzerinde konumlandığımıza inanırız, ama bu da sadece bir yanılsamadır. Bilemeyeceğimiz bir geçmişten bilemeyeceğimiz bir geleceğe doğru gittiğimizi söylemek anlamlı olur. Ne var ki toplumsallık tam da bunun aksine inanmak

Keith Jenkins, *Re-thinking History*, Routledge, Londra, 2003 [*Tarihi Yeniden Düşünürken*, çev. Ayhan Şahin, Birleşik Dağıtım Kitabevi, İstanbul, 2011].
Hayden V. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Balitimore, ilk baskı 1973 [*Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem*, çev. Mehmet Küçük, Ktebe Yayınları, İstanbul, 2022].

demektir. Her toplumsal aidiyet, öznenin bugününden önce başlayan ve ondan sonra da devam edeceği varsayılan zamanötesi bir toplumsal bütünün içinde konumlandığına inanmak demektir. Bizi var eden her şey bizden önce var edilmiştir ve ona eklemleniriz; ama hemen aşırı uca koşar ve onun bizden sonra da devam edeceğini umarız. Değişimi bu inançtan ötürü görmezden geliriz. Sevilen içeriksiz argümanın geçerlilik alanını genişleterek şöyle düşünmeyi yeğleriz: Yalnız tarih değil, gelecek de tekerrürden ibarettir.

Kuşkusuz değildir ve bu inancın epistemolojik olarak çok zayıf bir temeli vardır. Geçmişin her an başka biçimlerde yazılabileceğini ve yazıldığını, ne kadar direnseк de kabul etmemiz gerekir. Dolayısıyla, ne denli sağlam ve doğru bir tarih yazılabileceğine inansak da, sayısız başka tür tarihler de yazılmaktadır. Yani, tarihyazımı bağlamında çok kuşkulu bir zeminde konumlandığımız besbellidir. Bu anlattıklarım her toplumsal özneyi huzursuz kılar, hatta korkutur. Türkiye'de geniş bir grup insanı belli ki çok korkutmaktadır.

Bu korkuyu gidermek için üretilmiş bir düşünme biçimine değinmek istiyorum. Bu düşünme biçimi, "dün-bugün-yarın zamansallığını bugüne indirgemek" şeklinde özetlenebilir. Yapılan iş, dünü ve yarını bugünün olağan birer uzantısı olarak düşünmektir. Daha önce bunu "tarihsel derinliği yassıltmak" şeklinde tanımlamıştım. Bugünden radikal biçimde farklı bir dün ve bilmeniz mümkün olmayacak, çünkü ne getireceği belirsiz bir gelecek arasında duruyor olmak o denli rahatsız eder ki, geçmişi ve geleceği bugünden farksız kılarak rahatsızlık konusunu yok etmek denenir. Yaşanan ve yaşanacak değişim öyle irkiltir ki hiç değişim yaşanmadığı ve yaşanmayacağına inanılmak istenir. O zaman şu yapılır: Bugünden farksız veya az farklı bir geçmiş yaşandığı hemen her kültürel pratikle anlatılır ve yeniden üretilir durur. Türkiye'de bunun çeşitli tezahürlerini ortaya koyan sayısız örnek var. Kısacası, retrospektif ve prospektif (geriye ve ileriye doğru) yassıltma yaklaşımları tarif etmek mümkün.

Çok yinelediğim biri, retrospektif olanı, mimarlık alanında geçmişin kişiliklerinin bugün bizim düşündüğümüz biçimde düşünen, bizim kaygılarımızı duyan, bizim tasarımsal amaçlarımızı paylaşan, bizim gibi duygulanan özneler olduğunu varsaymaktır. Böyle düşününce, örneğin, şuna inanmak mümkün olur: Eski mimarlar da bugünküler gibi işlevsel, strüktürel, ekonomik, kentsel kaygılarla düşünüp ürün vermiştir! Düşünceler, düşünsel pratikler gibi duygular da sabit değildir. Hatta duygu insanın fizyolojik yapısında kodlu olmaktan fazla, toplumsal-tarihsel varlığında inşa edilir. Onun için bugün artık duygular tarihi diye bir historiyografik alan var.[4] Dolayısıyla, kimi uyaranlara geçmiştekilerin nasıl tepkiler verdikleri sorusu "bizim gibi" şeklinde yanıtlanamaz.

Gelecek de yassıltılır. Aynen bugünkü gibi bir gelecek düşlenir. Bugünden farkı sadece sayısaldır, kantitatiftir. Geleceği yassıltma veya prospektif yassıltma doğal olarak bir eylem programı da içerir. Geleceğin aynen bugün gibi olabilmesi için çalışmak, plan yapmak, uğraşmak gerekir. İstatistiki olarak hesaplanan bir geleceğe ulaşmak için çaba gösterilecektir. Örneğin ülke 20 yıl sonra bugünkünden şu kadar fazla buğday, çelik, otomobil veya enerji üretecektir. O doğrultuda yapılması gerekenler vardır. Fakat gelecek tam da bunun aksidir. Değişim sadece sayısal değildir. Toplumsaldır, kültüreldir, teknik ve estetik niteliktedir; çoğu zaman hesaba gelmez. Oysa bunları bir yana bırakır, yalnızca kantitatif bir değişim öngörürüz. Vizyon üretimini minimize ederiz. Ütopist

Bu konuda önemli akademik çalışmalar var. Örneğin Ute Frevert, *Emotions in History: Lost and Found*, Central European University, Budapeşte, 2011; Rob Boddice, *The History of Emotions (Historical Approaches)*, Manchester University Press, 2017 [*Duyguların Tarihi*, çev. Asena Pala, FOL Kitap, Ankara, 2023]; Barbara H. Rosenwein ve Riccardo Cristiani, *What is the History of Emotions?*, Polity, 2018 [*Duyguların Tarihi Nedir?*, çev. Kemal Özdil, Islık Yayınları, İstanbul, 2019]. Türkiye için bir araştırma bilmiyorum. Mimarlık özelindeki tek çalışmaysa bir konuşma: Uğur Tanyeli, "Mimarlığın ve Duyguların Tarihi", Kadıköy Belediyesi Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi Çarşamba Akşamüstü Söyleşileri, 16 Kasım 2022.

düşünme imkânlarını zorlamayız. Her ikisi de geleceği bugünden radikal biçimde farklı düşlemeyi gerektirir. Değişimden olabildiğince korkmamayı gerektirir.

Demek ki geleceğin niteliksel olarak da bugünkü gibi olması, oldurulması gerekir. Bunun için hemen daima başvurulan prospektif eylem planı ya da inancı da değişmeyen, değişmemesi gereken kültürel değerlerin var olduğuna inanmaktır. Böyle düşünen için bize özgü, bizi biz kılan, yitirilirse kendimiz olmaktan çıkacağımız değerler vardır. Bunlar korunmalıdır. Aile yapımız, saygı alışkanlıklarımız, kentlerimizin ve bizim kimlik özelliklerimiz, ev tahayyüllerimiz, mahalle yapılarımız hepsi değişime direnir kılınmalıdır. Böyle bir amaçla yaptığımız her konuşma, bunları yitirdiğimize ilişkin her kaygı, bu değişimi engelleme, geleceği gelecek olmaktan çıkarma çabamızın bileşenleridir.

Fakat bir kriz hâli ortaya çıktığında bu retrospektif ve prospektif yassıltma düzeneği çalışmamaya başlar. Tam da şimdilerde olduğu gibi, küresel bir kriz hâli eski argümanlarla konuşmayı olanaksız kılar. Bazen farkına bile varılmaksızın yeni yaşama ve düşünme biçimleri doğar. Sözgelimi, İngiltere'de Kara Veba tarımsal nüfusu o denli düşürür ki serflik (toprak köleliği) sistemi yerini ücretli emeğe bırakır. İşgücü kıtlaşır, değeri artar, çalışan bulmak için ücret ödemek gerekir. 50 yıl önce kimsenin öngöremeyeceği değişimler tetiklenir. Yalnız sağlık krizleri değil, teknoloji krizleri de böyledir. Neredeyse binyıldır bilinen barut Avrupa'ya gelince ateşli silahları doğurur; ordular, savaş alışkanlıkları, kentsel tahkimatlar, savunma sistemleri, siyasal yönetimler tümden değişir. Tek bir örnek verilebilir: 1432'de Floransa ile Siena arasında yaşanan ve Uccello'nun da anıtsal biçimde görselleştirdiği San Romano Muharebesi'nde –inanılır gibi değil ama– tek bir kişi bile ölmemişti. Ateşli silahların yarattığı kriz sonrasında böyle telefatsız, "insancıl" savaşlar bir daha görülmeyecekti. Ama aynı ateşli silahlar ve onlara karşı inşa edilen savunma sistemleriyle birlikte, örneğin mimarlıkta

bugün bilinen maliyet analizleri ve yapım organizasyonları da icat edildi. Siyasal alanda merkezî ve mutlak krallıklar belirdi. Portekizliler Japonya'yı ateşli silahlarla tanıştırınca, merkezî bir yönetimi yaratan bir dizi değişimi tetiklediler; modern Japonya doğdu. Bunların hepsi de öngörülemez değişimlerdir. Büyük küçük sayısız benzerleri var: Napoleon savaşları döneminde Britanya donanması Avrupa'yı ablukaya alınca, Karayipler'den şeker ithali mümkün olmayacak, Avrupa'da pancardan şeker üretme yöntemi o yoksunluk sayesinde icat edilecektir. Bugün şeker çok ağırlıklı olarak pancardan elde ediliyor. O da öngörülmemiş bir derdin sonuç-ürünü. Özetle, dünya tarihi rastlantıların tarihidir. Ender olarak düzenlilik içeren süreçler halinde örgütlenebilir.

Covid-19 pandemisiyle birlikte de yeni imkânlar doğmuştur. İyi mi, yoksa kötü mü sonuçlar vereceklerini de bilmek zor. Kaldı ki hemen her zaman olduğu gibi, iyiyle kötü tanımları sadece güncel siyasal eğilimlerimiz çerçevesinde yapılacaktır. Örneğin 500 yıl önce ateşli silahların yüksek maliyetini ödeyemeyenler ve teknolojisinden yoksun olanlar "tüfek icat olundu mertlik bozuldu" diyecekti. Bunlara sahip olanların aynı görüşte olmadıkları aşikâr. Pandemi sonrasındaysa mimarlık ofislerinin uzaktan çalışma düzenine geçmesi zaten dijitalleşmeye geçişle birlikte küçülmekte olan ofislerin daha da küçülmesine yol açtı bile. Bu değişim ofis çalışanları için iş imkânlarını daralttığı için kötü ama ofis sahipleri için tabii ki iyidir.

Mimarlıkta rastlantısallıktan korkmak çok yeni bir psikososyal hâl. Sonucu ise hiçbir rastlantıya imkân tanımayan mutlak bir bilimsel ve/veya matematiksel doğruluk rejimi arama çabası olarak tezahür ediyor. Yüzyıllar boyunca, erken modern çağda bile böyle bir kaygı duyulmuş gibi gözükmez. Mimarlar ve yapımcılar ortaya koyacakları ürünün tüm ayrıntılarını daha işe başlamadan önce tasarlayıp sonucun aynen öngördükleri biçimde gerçekleşmesini beklemiyorlardı. Bekleseler de bunu gerçekleştirme imkânlarından yoksundular.



*Görsel 57* Laleli Camisi'nin altyapısı inşa edildikten sonra ana cami kitlesi (1760-1763) fikir değiştirilerek uygulanmıştır (Geç 19. yüzyıl fotoğrafı).

Sayısız farklı işlemi gerektiren tasarım ve uygulama süreçleri içinde rastlantılar, karar değişiklikleri, öngörülmemiş sorunlarla karşılaşma durumları yeni koşullara uyarlanmayı gerektirirdi. Dolayısıyla, mimarlık işi rastlantılara açıktı ve onların kaçınılmazlığını baştan kabul etmeyi zorunlu kılardı. Örneğin, sayısız 13. yüzyıl Avrupa Gotik yapısı inşaat süreci içinde her yeni dönemde fikir değişiklikleri nedeniyle sürekli az çok başkalaşmıştır. Kubbesi 1436'da tamamlanan Floransa Katedrali 1296'da yapımına başlandığında nasıl bir kubbeyle örtüleceği konusunda karara varılmış değildi. Aynı dönemde ona bir ön cephe tasarlanmadı ve o kesim ancak 19. yüzyılda tasarlanıp inşa edildi. Edirne'de Selimiye arastası yapım aşamasında öngörülmeyen kimi değişiklikler sonucunda bugünkü hâliyle varlık kazanmıştı.[5] İstanbul'da

[5] Hasan Kuruyazıcı, "Edirne Selimiye Külliyesindeki Arastanın Bir Bölümünün Mimar Sinan'ın Yapıtı Olduğu Konusunda Kanıtlar", *II. International Congress on the History of Turkish and Islamic Science and Technology*, 2. cilt, İstanbul,

Laleli Camisi'nin bodrum katı inşa edilirken üstündeki daha geniş bir kubbeyle örtülmesi planlanmıştı, ama ana cami kitlesi daraltılarak gerçekleştirildi. Bodrum kattaki bugünkü çarşının örtü sistemi o değişimin belirgin izlerini hâlâ üzerinde taşıyor.[6]

Fakat 18. yüzyıldan başlayarak Aydınlanma çağı ortamında bir bilim devrimi yaşanacaktı. Determinizmin altın çağıydı bu. Sonucun daha işe başlarken öngörülebileceği, doğada hiçbir şeyin rastlantısal olmadığı, bilimin kesin sonuçları vereceği gibi kavramlar icat edildi. Tarihyazım alanına bile bu kavrayış yansıyacaktı. Öyle ki bugüne kadarki tarihsel değişim süreçleri incelenir ve yorumlanırsa, onlara doğru teşhis konulursa, geleceğin nasıl olacağını bilmenin mümkün olacağına inanılabildi. Geleceği öngörmeyi ve daha baştan ona göre davranmayı amaçlayan bu geçmiş kavrayışına tarihselcilik deniyor. Karl Popper bunu *The Poverty of Historicism* (*Tarihselciliği Sefaleti*) adlı kitabında ayrıntılı tartışır ve hırpalar.[7] Mimarlığa dek uzanan bu tarihselci yaklaşımı Sigfried Giedion'un kitaplarında da görmek olanaklı. Daha önce yapılan mimari yanlışların ne olduğunu ve tarihsel sürecin bizi nereye götürdüğünü biliyorduk; o doğrultuda ilerleyerek güncel mimarlıkta doğru yolu kolayca bulacaktık. Her şey bir düzenlilik içinde çizgisel bir süreçte ilerliyordu çünkü (Bkz. Sıfırıncı Bölüm: Kısa Bir Sistemik Arızalar Tarihçesi: 18. Yüzyıldan Bu Yana'da Birinci Altbölüm).

Ne var ki gerçekte durum hiç de böyle değildi. Ne yakın ne de uzak geleceği öngörebiliyorduk, öngöremezdik. Değişim süreçleri çoğunu fark etmediğimiz, fark etsek de anlamlandıramadığımız sonsuz sayıda etmen tarafından çoğunlukla rastlantılarla koşullanıyordu ve neyin neleri nasıl ve ne ka-

1986, s. 155- 168. Bu metinden farklı bir açıklama için: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2. basım 2020, s. 359-360.
Gülsün Tanyeli, "18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Yapım Süreci: Laleli Külliyesi Örneği", *Celâl Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, 7-10 Mart 1994, İstanbul, 2000, s. 317-326.
Karl Popper, *The Poverty of Historicism*, Routledge, Londra, 1957. Çok sayıda Türkçe baskısı vardır.

dar etkilediğini hesaplamanın yolu yoktu. Mimarlığın kendi özgül literatürünü bir an için unutup felsefe alanında biraz dikkatlice David Hume okunmuş olsaydı, bu 18. yüzyıl filozofunun böyle bir tümevarımsal çıkarımın sınırlılıklarını daha o zamandan göstermiş olduğu kavranabilirdi. Determinizmin epistemolojik açmazlarına işaret ediyordu. Kabaca şöyle bir akıl yürütme içinde düşünüyordu: Suyun dünyanın her yerinde deniz seviyesinde yüz derecede kaynıyor olması daima öyle olacağını kanıtlayamazdı. Determinizmin tümevarımsal mantığı mutlak doğruyu üretemezdi. Fakat mimarlık düşüncesi uzun süre böyle incelikli kuramsal meselelerle meşgul olmadı.

Bununla birlikte, mimarlık dünyasının genelinde bu determinist ve sözde-rasyonalist düşüncelere iman edildiği söylenemez. Camillo Sitte daha 1889'da[8] geometrik bir düzenle kurulmamış, rastlantıların zaman içinde birikmesiyle var edilmiş kent mekânlarının çok daha çekici olduğunu uzun uzun anlatmıştı. Turgut Cansever ondan yaklaşık yüzyıl sonra Demir Evleri yerleşkesinde tüm konutların önceden belirlenmiş bir planın disiplini içinde tek seferde inşa edilmesi yerine, adım adım ilerleyen bir dinamik planlama öneriyordu. Her yeni yapı önceden yapılmış olanları dikkate alarak o konumunun gerektirdiği biçimde tekil kararlarla biçimlenmeliydi ona göre.[9]

Bunun tam karşıt uçunuysa ütopyalar oluşturur. More'un *Utopia*'sından başlayarak toplumsal ve fiziksel çevrenin yetkin biçimde planlanırsa bir mutluluk ortamı inşa edilebileceği iyimserliği oluştu. Orada yaşayan herkesin yaşamı bir düzenlilikler silsilesi olarak kararlaştırılmıştı. Ütopyalar tarihi rastlantısallığın minimize edildiği bir dünya tahayyülünün tarihidir. Ütopyada arıza vuku bulmaz. Her şeyin başlan-

[8] Camillo Sitte, *Der Staedtebau nach seinen künstlerischen Grundsaetzen*, Viyana, 1889.
Bkz. Uğur Tanyeli, "Cansever Kimlikleri", Uğur Tanyeli ve Atilla Yücel, *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar*, GG ve Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2007, s. 23-24.

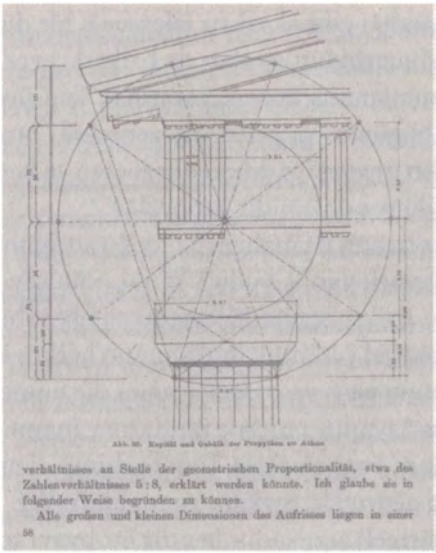
gıçta tanımlandığı gibi aksaksız işleyeceği bir düzen kurmak amaçlanır. Mimarlık ütopyaları da fiziksel çevre bağlamında aynı katı tanımlanmış düzeni yaratmak için üretilmişlerdir. Dolayısıyla bugünün ve geleceğin getireceği bozulmalardan azade olmaları öngörülür. Mükemmel olan ve hep mükemmel kalacak bir dünya özlemidir ütopyalar.

Kuşkusuz bunun ne mahzuru olduğu sorulabilir. Daha iyi bir dünya istemek yanlış mıdır? Yanlış olan şey, daha iyi bir toplumsal ve fiziksel çevrede yaşama talebi tabii ki değil. O özlenen muhayyel yetkinlik durumunun herkes için ortak bir özlem olduğunu ve/veya öyle olacağını düşünmektir. O ideal durumu tasarlayanın mutlak iktidarına inanmaktır. Onun bozulmamasını öngörmektir. Tüm toplumu aynı tahayyülün kölesi hâline getirmek, mekânı ve toplumsallığı bir hapishaneye dönüştürmek arzusudur her tür ütopyayı sorunlu kılan.

Ne var ki erken modern mimarlar hiçbir şeyin rastlantısal olmadığı, aksaksız işleyen, çünkü o amaçla tasarlanmış mimarlıklar, kentler planlayabileceklerine inanıyorlardı. Onlar alandaki gözlemlerinden âdeta bir tür otomatizmle doğru sonuçlara ulaşabileceklerine emindiler. Sözgelimi, Le Corbusier döneminin kentsel ve mimari sorunlarını bildiği inancıyla üç milyon kişi için kent tasarlayabileceğine ve kendisine imkân verilse pekâlâ da bu dünya cennetini inşa edebileceğine emindi. Sorun şu ki böyle bir cennet inşa imkânı çok çok az sayıda kişiye verilse de, sonuç ne istendiği gibi oluyordu ne de yapıldığı gibi hiç bozulmadan kalabiliyordu. Christopher Alexander ise daha da ileriye gidiyor ve tasarıma matematiksel bir yöntem öneriyordu.[10] Fakat unutulan şuydu: Gündelik yaşam bitimsiz bir rastlantısallıklar karmaşası içinde hem tasarlama ve inşa süreçlerini hem de başlangıçta öngörüleni değiştiriyordu.

Modern mimarlık düşüncesi bu gerçeğe uzun süre inanmayı

[10] Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1964.




*Görsel 58* Rastlantısallık korkusu retrospektif de çalışır. Örneğin Antik Yunan mimarlığında tüm yapı ayrıntılarının sistematik bir proporsiyon düzenine tabi olduğu çok yinelenmiştir. Hala da gündeme getirilir. Örnek Atina Akropolisi'nde Propyleia'nın geometrik proporsiyon analizi (Ernst Moessel, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, C. H. Beck, Münih, 1926, s. 58).

sürdürdü. Hatta modernist denemeyecek olanlar da aynı inancı olsa olsa farklı argümanlarla savundular. Örneğin 1920'lerden başlayarak mimari kompozisyon kitapları özellikle İngiltere'de yazılacaktı. Onlar doğru kompozisyonun ilkelerini neredeyse bir kurallar seti vaaz ederek belirleyeceklerine emindiler. Örneğin Robertson böyle yazacaktı.[11] Modernistlerse "doğru mimarlık" için onun aksine, biçimleri disipline etmek yerine, tasarımlarına historiyografik ve teknik gerekçeler buluyor, yeni bir modern üslup kurarak tasarımsal disiplin tesis etmeyi öneriyorlardı (Bkz. Sıfırıncı Bölüm: Kısa Bir Sistemik Arızalar Tarihçesi: 18. Yüzyıldan Bu Yana, altbölüm A. Tarihselliğin ve Tarihselciliğin İnşası). Toplumsal faydayı ön plana alan görüşleriniyse morfolojileri dönüştürerek ve bilimsellik iddialarıyla savunuyorlardı. Disiplin saplantısından kurtulmak çok zor olacaktı. 1920-30

[11] Howard Robertson, *The Principles of Architectural Composition*, The Architectural Press, Londra, 1924.

aralığında bu morfolojik disiplin kaygısından sıyrılabilen belki de tek modernist Josef Frank oldu. 20. yüzyılın sonuna kadar uluslararası bilinirliğe kavuşmayacak kitabı *Architektur als Symbol*'da (*Bir Sembol Olarak Mimari*) modern mimarlığın bir üslup olarak nitelenemeyeceğini yazarak onu "formun tahribi" bağlamında ele alacak,[12] mimari formun gerekçesiz, hatta popüler kültür etkilerine açık olabileceğini ileri sürecekti. Rastlantısal mimarlık kavramınıysa daha 1958'de yazdığı ancak bugüne dek hiç önemsenmemiş bir makalesinde savunacaktı.[13]

Biçimsel disiplin ve bilimsel doğruluğun yetkin bir inşai dünya tesis edilebileceğine inanma hâli mimarlıkta çok zor aşındı. Bunun adına "bilimsellik saplantısı" veya "bilimsicilik" denmelidir. Sözkonusu bilimsiciliğin tarihyazım alanına uzanan örnekleri de var. Örneğin Doxiadis antik Yunan mimarlığında yapıların konumlandırılırken karmaşık geometrik analizlerle yerleştirildiklerini savunuyordu.[14] Ona göre milattan önce Atina Akropolü'nde bile konumlanmalar rastlantısal değil, matematiksel bir presizyona tabiydi. 1930'lardan başlayarak tüm Stalin çağı boyunca Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan bilimsicilik türü bunun geçmişe ve geleceğe şamil bir kapsam kazanmış hâli olarak nitelenebilir. Kendilerini bilimsel materyalizm ideolojisiyle silahlanmış hisseden, aslında derinlikli olmayan çocuksu bir Marksizm yorumuyla avunan bir ülkede mimarlık bilimsiciliğin uç örneklerini ortaya koyacaktı. Rusça bir kitap[15] ile bir dergi[16] ve başka ülkelerdeki sayısız

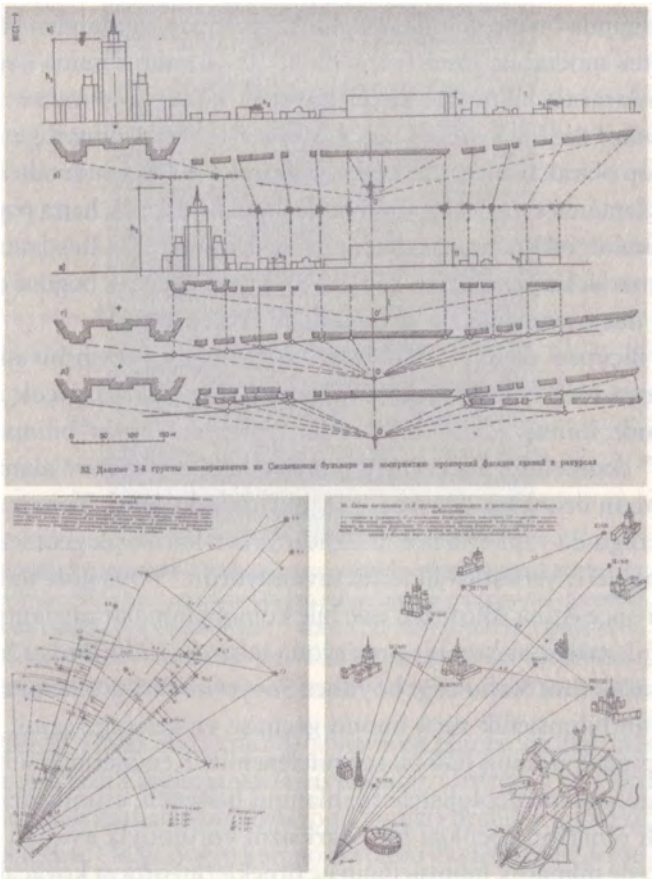
[12] Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Verlag von Anton Schroll & Co., Viyana, 1931.

[13] Josef Frank, "Accidentism", *Schriften. Veröffentliche Schriften von 1931 bis 1965 / Writings. Published Writings from 1931 to 1965*, 2, Metroverlag, Viyana, 2012, s. 373-387. İlk baskısı şu dergide *Form*, 54, Stockholm, 1958, s. 160-165.

[14] Constantinos A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, çev. Jaqueline Trywhitt, MIT Press, Cambridge, 1972. Şu ilk baskının önemli revizyonlarla yeniden basımıdır: Konstantin Doxiadis, *Raumordnung im griechischen Staedtebau*, Kurt Vowinckel Verlag, Heidelberg, 1937.

[15] M.V. Fedorov ve Yu.İ. Koroev, *Oblemno-Prostranstvennaya Kompozitsiya v Proekte i v Nature*, Gosudarstvennoe İzdatelstvo, Moskova, 1961.

[16] *Voprosi Teorii Arkhitekturnoy Kompozitsii*, 4 cilt, Akademiya Arkhitekturi SSSR yayını, Moskova, 1955-1958.



*Görsel 59, 60, 61* Stalin dönemi Sovyet mimarlığı rastlantısallık korkusunun en aşırı ve naif örneklerini üretmiştir. Dönemin bir kitabında mimari çevrenin yetkin hesaplanmışlığı iddiasını açıklayan sayfalar (M.V. Fedorov ve Yu.İ. Koroev, *Oblemno-Prostranstvennaya Kompozitsiya v Proekte i v Nature*, Gosudartsvennoe İzdatelstvo, Moskova, 1961, s. 49, 122, 121.)

benzerleri bu mükemmelen hesaplanmış kentsel ve mimari düzenin nasıl tasarlanacağını ayrıntılı anlatıyor. Birinci kitap, kentsel ölçekte rastlantısallığın nasıl olanaksız kılınacağını ve yetkin bir mimari düzeni tasarlamanın yollarını anlatıyor. Bunu Moskova'da yeni yapılan yapı ve yapı komplekslerinin rastlantısal olmadığını, kentsel mekânda nasıl incelikli he-

saplanarak konumlandırıldıklarını örnekleyerek kanıtlıyor da. Ona göre, örneğin, Moskova merkezinde inşa edilmiş ve ABD ile yarışma dışında hiçbir gerçek gerekçesi olmadığı bilinen yedi adet Stalin çağı gökdeleninin konumları yetkin bir hesaplılıkla belirlenmişti. Bunlar, iddia o ki, rastlantısal olmadıkları gibi, kentten algılanırken de matematiksel bir düzenlilik içinde kavranmak üzere yerleştirilmişler. Dergi ise burada da kalmıyor: Dört sayı boyunca, bin kadar sayfada tüm çağlar ve yerlerde mimarlığın nasıl bir geometrik ve proporsiyonel düzen ilkeleri uyarınca tasarlandığını savlıyor. Bu mimarlık dünyasında rastlantısallık yok; yanlış konumlanma yok; kötü tasarlanmışlık yok; keyfîlik hiç yok.

Bu iddialar bilimsiciliğin en uç örneklerinden birini oluşturuyor. İddialara inanılırsa, Rusya'da bilimsel ve matematiksel olarak doğruluğu kanıtlanamayacak bir mimari tasarım kent ölçeğinden tekil yapıya kadar bulunmamalı. Ama bugün Moskova'da dolaşan hınzır hatta sadece kuşkucu bir gözlemci, o sırada yapılanların çocuksu bir keyfîliğin eseri olduğunu, ancak bilimsellik görüntüsüyle meşrulaştırılmaya çalışıldığını kolayca kavrayabiliyor. Güncel Moskova'daysa bu kez azgın bir neokapitalist düzenin ve ilkel bir totalitarizmin var ettiği bir çevrede dolaşılıyor. Tek fark, Stalin çağından sonra rastlantısallık korkusunun ve bilimsici yalanlar söyleme gereğinin kalmayışı. Sonuç ikisinde de iyi ya da kötü denemeyecek kadar karmaşık yorumları bekler. Yine de sözde-bilimsel yalanların ikna ediciliğini yitirmiş olması sevindirici. En azından bugünkü durumu savunmak zor ve demokrasiden söz edilemeyecek bu ülkede bile en azından mimari eleştiri yapma yolu tıkalı değil. Yapan var mı emin değilim. Böyle saçma bilimsici masallara onyıllarca maruz kalan antidemokratik bir ülkede eleştirel bilinç de sakatlanır çünkü. Zihin akıldışıyla koşullana koşullana ona alışır ve düşünme yeteneğini yitirebilir. Sadece Rusya'da değil...

Fırsat olan, yaratım imkânları veren, çünkü sorun çıkaran ve sorunları çözme iradesini tetikleyen öngörülemezliktir. Rastlantısallıksa bir arıza olmaktan çok, olağandır. Tasarımın her aşamasında sağlam gerekçelere dayanma, sorunların determinist çıktıları gibi ürünler tahayyül etmek iyi niyetli bir idealdir,

ancak o kadarla kalır. Modern dünyada modernöncesindekinin aksine, dar bir teknik ve morfolojik imkânlar dizisini kullanarak mimarlık yapılmıyorsa, kaçınılmaz olarak keyfîlikten mutlak bir kurtuluş olamayacağı anlaşılır. Simmel'in daha 20. yüzyıl başında açıkladığı gibi modernite "formsuzluk"tur (Formlosigkeit) demek,[17] form üretme imkânı elden gitti demek değildir. Formların toplumsallıkta kodlu olduğu bir bilgi rejiminde yaşamamak, formların bireyselleşmesi ve form denetiminin yıkılması demektir. O zaman yapılabilecek olan ne? Tasarımı var eden gerekçeleri ve gereklilikleri tümden unutmak mı?

Tabii ki değil. Gerekçeleri, bilimsel gereklilik ve teknik zorunlulukları unutmanın yolu yoktur. Fakat onlara sadakatle inanmaktan ve tabi olmaktan kaçınılabilir. Çünkü önemli her modern mimarlık ürünü onlarla didişerek ortaya konur. Ne var ki tasarım pratikleri problem-çözüm mekanizmasını gündemden düşürmez; hâlâ gerekçeler bulmak, icat etmek, kişisel de olsa bir nedensellik ağı kurmak gerekir. Fakat tasarım işi orada başlasa bile orada sonuçlanmaz. Daha önemlisi, mimarlık totolojik bir düşünsel rejim değildir. Matematiktekinin aksine, mimarlık problemleri kendi doğru çözümlerini içermez. Tasarımcı farklı problemler tesis etme ve onlara öngörülmemiş çözümler bulma, bu amaçla da bireysel ve keyfî davranabilme imkânını sürekli kullanır. Kuşkusuz yanlış problem kurguları da yapabilir. Yanlış problemden yola çıkılarak mimarlık da yapılabilir. Hatta geçmişe doğru uzanıldığında çoğu mimari problem ve/veya amaç ve/veya çıkış noktası bugünkü bilgi birikimimizle bakıldığında anlamlı olmaktan uzaktır. Tüm bir kenti konut biriminden yola çıkarak mutlak bir rasyonaliteye indirgemek isteyen Hilbersheimer'in problem tanımı[18] tabii ki yanlıştı. Rastlantısaldı da, çünkü daha kapsamlı ve yaşamsal problem tanımları yapmak mümkündü. Hilberseimer kişisel, keyfî bir tanım yapıyordu. Ama önerdiği kentsellik üzerinde hâlâ düşünmek gerekiyor.

[17] Formsuzluk ve Simmel'in görüşü için bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, 3. Baskı 2020, s. 32-34.

[18] Ludwig Hilberseimer, *Großstadtarchitektur*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927.

# 9
# Tekno-Estetik: Mimetik ve Nonmimetik Olarak Tekniğin Temsili

*1966 yılında bir konferansında Cedric Price (1934-2003) dinleyicilerine şöyle sorar: "Teknoloji yanıttır. Fakat soru ne?"[1] İngiliz teknolojizminin en önemli temsilcilerinden birinden gelen bu soru, teknolojinin mimarlık ve sanat dünyasındaki anlamı, rolü, etkisi, yeri üzerinde pek az düşünülmüş olduğuna işaret ediyor. Teknoloji kavramının 18. yüzyıldaki icadından[2] bu yana onu somut işeyararlığı, zoru kolaylaştırması bağlamında düşünmeye öncelik verildiği kesin. Oysa aynı yüzyıldan başlayarak teknoloji bundan çok daha farklı işlere de yarıyor. Hatta toplumsal yaşamdaki hiçbir pratik, somut maddi varlığıyla sınırlı bir anlam, yer ve işleve sahip değil. Tekniğin estetik bağlamda inşası ilk bakışta bu manzarada en kolay yorumlanabilir meseleyi oluşturur. Ama önemine oranla az ele alınmıştır. Özellikle mimarlıkta teknoloji tasarım, yapım ve konfora yardımcı bir imkân gibi tahayyül edilmiştir çoğu zaman. Aşağıda da görüleceği gibi, tekniğin/teknolojinin sanatsal ve mimari ürünü imal etmek için zorunlu olarak başvurulan bir dizi araç olduğu gerçeği hep bilinir. Teknik/teknoloji terimlerinin mevcut olmadığı dönem ve yerlerde bile bundan kuşku duyulmamıştır. Her ürün öncelikle teknik süreçlerle varlık kazanabilir. Fakat burada tartışılacak konu tekniğin/teknolojinin nasıl işe yarar olduğu değil, bizatihi es-*

Cedric Price, "Technology", konuşma, 1966. Çok sayıda internet yayınında vardır. Bunun için kısa bir tarihsel analiz: Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana Press, Londra, 1988, s. 315-316.

*tetik bir olgu hâline gelme serüvenidir. Cedric Price'ın baştaki aforizmatik sorusu tam da bu anlamda önemli. Teknolojinin yaşamı mümkün kılan pratik bir yanıt olmasının değil, onun nasıl bir yanıtlar rejimi inşa ettiğinin sorulmasını öneriyor. Aşağıda söz konusu rejimin içindekilerden sadece biri, estetik üretim bölgesi hızlıca gözden geçirilmeye çabalanıyor. Daha önemlisi, teknolojinin toplumbilimsel anlamda bir külte dönüşmesinin hem bir arıza olduğuna hem de verimli bir arıza sayılabileceğine işaret ediliyor.*

Sanat ve mimarlık pratiklerinin her çağda ve yerde teknik içerikli olduğu aşikâr. En bildik ve eski olanlardan başlanırsa, mimarlığın teknik içeriği neredeyse hiçbir zaman aksi düşünülmemiş bir gerçektir. Resim ve heykel yapmanın da mutlak veya yalnız estetik anlam ve içeriği tabii ki yok. Her ikisinin de hangi araçlarla ve malzemelerle gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin yine bir dizi tekniğin/teknolojinin kullanımını gerektirdiği bilinen bir gerçek. Bu gerçek, sanat kavramının 18. yüzyıldan başlayan modern tarihi[3] için olduğu gibi, antik Yunan'da "tekhne"den Latince "ars"a ve oradan Ortaçağ "art" ve "kunst"una ve Osmanlı anlamında "san'at" teriminin geçerli olduğu çağlara dek farklı değil. Hepsinde de sanatsal çaba öncelikle bir imal etme etkinliğidir ve dolayısıyla özgül kılgı pratikleri, araç ve donatıları, mecra ve malzemeleri vardır. Fakat burada tekniğin estetizasyonu bağlamında sanatsalın zorunlu olarak ve doğrudan teknik nitelikte olması ele alınacak değil. Burada tartışılacak mesele, tüm estetik pratiklerin teknolojiyi kullanmaları değil, onu kendi estetik dünyalarının içine bir sorunsal olarak kabul etmeleri. Diğer bir ifadeyle bu, teknolojinin sanatsal etkinlik bölgesindeki resepsiyonu meselesi.

Sanat kavramının bu değişim süreci için bkz. Larry Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago ve Londra, 2001.

Sanat, teknolojinin resepsiyonu ve nesneleştirilmesi bağlamında mimarlığa göre erkencidir. Teknoloji gerçeğiyle neredeyse barışık gözükür. İtalya'dan ve Avrupa'dan daha 16. yüzyıldan başlayarak sanat ve edebiyatta makinenin anlatılmaya, betimlenmeye değer bir veri olarak ele alındığı görülür.[4] Sanatçılar endüstrileşme gerçeğini de kendi ilgi menzillerine daha 18. yüzyıl içinde almışlardı.[5] Örneğin İngiltere'den başlayarak endüstriyel süreçlerin ve emeğin konu alınmaya başlandığı şiir ve resimlerle karşılaşılacaktı. Aynı çerçevede Joseph Wright of Derby'nin (1734-1797) bilimsel deney ve endüstriyel üretim konulu resimleri özellikle dikkate değer.[6] Onunla başlayarak teknik ve bilimle bağlantılı toplumsallık, örneğin artık resmin konusudur. Teknolojileri, teknik artifaktları, süreçleri ve onları var eden yaşamı tasvir eder ama kullandığı tasvir etme araçları hâlâ önceki çağların teknik imkânlarını zorlamaz. Örneğin Wright'ın bilim ve teknoloji konulu resimleri derin gölge-aydınlık kontrastlarıyla bir yüzyıl öncesinin Caravaggio eserlerini andırırlar.

Dolayısıyla, Erken Rönesans'tan başlayan ve Wright'a kadar uzanan teknik/teknolojik süreç ve etkinlik tasvirlerini bu yazıdaki sorunsal bağlamında bir protohistorya olarak düşünmek daha doğru olur. Bu geniş sanatsal üretim janrını yalnızca tekniği konu alışı ama onu konu aldığı başka gerçekliklerden ve olgulardan farklı bir estetizasyona tabi tutmayışı, henüz imgelerin sabitlenmesi anlayışından da uzaklaşmayışı nedeniyle burada tartışmayacağım. Daha önemlisi, bu erken

Jonathan Sawday, *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Routledge, Londra, 2007.
Konuya ilişkin öncü bir çalışma: Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Noel Carrington, Londra, ilk baskı 1947.
Bu sanatçının önemi giderek tırmanmaktadır. Ona ilişkin literatüre giriş için: Werner Busch, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe: eine heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1986; Stephen Daniels, *Joseph Wright*, Princeton University Press, Princeton NJ., 1999; Matthew Craske, *Joseph Wright of Derby. Painter of Darkness*, Yale University Press, 2020.

evrede, özellikle Wright of Derby'de estetize edilen teknoloji değil, teknik ve endüstriyel emektir. Teknolojinin toplumsallığıdır. İlginç olan, sonraki dönemde tam karşıt uca gidilecek, tekno-estetik insandan ve emekten yalıtılarak ama teknoloji nesneleştirilerek kurulacaktır.

Tüm sanatsal pratiklerin "zaten teknolojik" olduğu 18. yüzyıl öncesi dönemde ne mimetik ne de nonmimetik tekno-estetiklerden söz edilebilir. Mimarlık bu durumun en kolay fark edilebildiği alandır. Hatta tekno-estetiğin en geç üretildiği alan da sayılabilir. Her beşerî ve toplumsal etkinlik gibi teknik içeriklidir, ama bu özelliğini ayrıksı bir değer kalemi gibi sürekli vurgulama bağlamında mimarlık diğer tüm sanatsal pratiklerden farklılaşır. Bu bölümde görülecektir ki 20. yüzyıl içinde söz konusu farklılık giderek ortadan kalkar ve o süreç hâlâ devam eder. Dolayısıyla, aşağıda tartışılacak olan hemen her mesele tüm estetik pratikleri kapsayacak nitelikte düşünülmelidir.

Heidegger, her beşerî ve toplumsal etkinliğin teknik içerikli olduğu saptamasını, "tekniğin (Technik) salt tekniğe ilişkin (technisches) bir şey olmadığı" şeklinde aforizmatik bir yoruma kavuşturmuştu.[7] Bu, tüm insani etkinliklerin tekniğe ilişkin olduğu ama tekniğin yalnızca onları mümkün kılan bir araç olmadığı şeklinde de açıklanabilir. Ne var ki bölümün sonuna doğru kısa birkaç saptama dışında, onu tartışmaya veya açımlamaya da yönelmeyeceğim. Anlatmak istediğim, doğrudan doğruya teknik süreçlerin, araçların, prosedürlerin ve protokollerin estetize edilmesi diye özetlenebilir. Onlarda içkin bir sanatsallık bulunduğunun farkına varılmasını, daha doğrusu, "teknikte içkin estetiğin" icat edilmesini kısaca tarihselleştirmeyi deniyorum. Dolayısıyla buradaki sorunsal "estetiğin teknik araçlarla üretilmesi" değil, "teknolojinin/tekniğin estetik araçlarla yeniden üretilmesi".

Martin Heidegger, "Die Frage nach Technik", *Die Technik und die Kehre*, Neske, Pfullingen, 1962, s. 5-56.

## 1

Tekno-estetiğin izini sürmek için başvurulabilir ilk çalışma Friedrich Naumann'ın "Die Kunst im Zeitalter der Maschine" (Makine Çağında Sanat) başlıklı kısa makalesi olmalıdır.[8] Döneminin sanatsal üretimini içinde var edildiği, dolayısıyla ait olduğu çağa yerleştiren ve bunu yaparken de çağın kimliğini makineyle bağlantılandıran, ama makineyi ve tekniği estetize etmeyen muhtemelen ilk metindir bu (1904). Tekniğin estetizasyonunun erken tarihini ondan değil, August Endell'den başlayarak araştırmak daha gerçekçi olur. Onun 1908'de yayımlanan *Die Schönheit der grossen Stadt* (*Metropolün Güzelliği*) kitabı[9] yeni doğan büyük kentlerin karmaşıklığını, türdeşlik yoksunluğunu, teknik verilerle donatılmışlığını ve kaotikliğini estetize ediyordu. Döneminin metropoliten gerçekliğe neredeyse nefretle yaklaşan muhafazakâr entelektüel anadamarının tam aksine, orada "zaten mevcut" estetiğe işaret ediyordu. İnsanlık tarihinin en büyük ve çetrefil teknolojik olgusu sayılabilecek metropolü estetize ediyordu. Onu güzelleştirmek, disipline etmek ve homojenleştirmek gerektiğini eksen alan alışılagelmiş düşünce rejiminin tersine, onun kendi olağanlığı bağlamında zaten güzel olduğunu ileri sürüyordu. Endell'in açtığı yoldan hâlâ ilerlenmeye devam ediliyor. Bugün Ayasofya'yı ses-mekân olarak ele alan,[10] Rönesans Floransası'nın "akustik topografya"sını kurmayı deneyen, mekânı gürültüsü ve sesleriyle estetize eden akademik çalışmalar bile var.[11]

Modern metropolün tekno-estetik kavranışı erken 20.

Friedrich Naumann, "Die Kunst im Zeitalter der Maschine", *Schweizerische Bauzeitung*, 114, 1904.

August Endell, *Die Schönheit der grossen Stadt*, Strecker & Schröder, Stuttgart, 1908. Pek çok yeni baskısı vardır.

[10] Bissera V. Pentcheva, *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, Penn State University Press, 2017.

[11] Niall Atkinson, *The Noisy Renaissance: Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*, Penn State University Press, 2016.

yüzyılda yaygınlaşmış gözükür. Egon Friedell 1912'de şöyle yazar:[12] "Berlin harikulade bir modern makine atölyesidir, pek çok karmaşık mekanik işi inanılmaz bir presizyon, hız ve enerjiyle gerçekleştiren devasa bir elektrik motorudur. Berlin yaşamı bir sinema salonu yaşamıdır, mükemmel biçimde inşa edilmiş bir yapay insan [homunculus] üretme makinesi yaşamıdır." Bir kenti mekanik bir konstrüksiyon gibi tahayyül eden muhtemelen ilk metin budur. 1914'te yine Almanya'da bir sanat eleştirmeni, Meidner metropol kavrayışı bağlamında yeni estetik imkânları ortaya koyan bir yol tanımlar ve Endell ile Friedell'e eklemlenir: "Bir cadde sadece renk tonlarından oluşmaz; aksine, ışıldayan pencere dizilerinin, her türden taşıt araçları arasındaki aceleci ışık konilerinin ve bin çeşit yer değiştiren kürenin, insan zerreciklerinin, reklam levhalarının, kükreyen renk kitlelerinin bir bombardımanıdır" der ve şöyle sorar: "Bizim metropol manzaralarımız tüm bu matematik çatışmalarından ibaret değil midir?"[13]

Burada "matematik çatışmaları" ifadesine özellikle dikkat etmek gerekir. Metropoliten gerçekliğin toplumsal olduğu kadar matematiksel/teknolojik de olduğuna ve uyumdan çok, amaçlanmamışlıklar ve karmaşık karşıtlıklar oluşturduğuna dikkat çeken herhalde ilk metin budur. Teknolojik imkânların salt teknik ve matematiksel içerikli olmadığı, yeni estetik potansiyellerinin bulunduğu fikri doğmaktadır. İnşai fiziksel çevrenin teknolojiyle ve imgelerin bitimsiz devingenliği gerçeğiyle yeni bir anlamda barışmasıdır bu. Kuşkusuz aradaki çok önemli farklılıklar dikkate alınmazsa tüm 19. yüzyıl için de aynı şey söylenebilir. Ne var ki 19. yüzyıl yeni teknik ve teknolojileri kamufle etmekle fazlasıyla meşguldür. Sadece

[12] Egon Friedell, *Ecce Poeta*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1912, s. 259 vd.

[13] Ludwig Meidner, "Anleitung zum Malen von Grossstadtbildern", *Kunst und Künstler*, 12, 1914, s. 312-314. Aktaran: Karin Sagner, Mathias Ulrich, Vittorio Magnano Lampugnani ve Max Hollein (Ed.), *Die Eroberung der Strasse von Monet bis Grosz*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hirmer Verlag, Münih, 2016, s. 92.

mimarlık özelinde ve sadece demir bağlamında yorumlanırsa, yeni teknolojik imkânların ne denli kuşkuyla kullanıldığını fark etmek daha da kolaylaşır.[14] Çoğu tasarımcı ve kuramcı tektoniği ve teknolojiyi savunmak için uğraşacak, fakat kabul edilebilir kılığa sokmak saplantısından bir türlü sıyrılamayacaktır 19. yüzyıl boyunca. Mimarlığın uzun sürmüş muhafazakârlığından söz edilebilir.

Belli ki sanayileşen dünya parçasında toplum 18. yüzyıldan itibaren yeni malzeme, teknik ve olguları kullanmakta heveslidir. Onları görmezden de gelmez ama zihnen ve işeyararlığı bağlamında kabul ettiğini estetik bağlamda benimsemekte zorlanır. Mimarlık bu direncin en fazla hissedildiği alandır muhtemelen. Orada teknoloji açıkça gösterilmeden, hissettirilmeden işeyararlığı nedeniyle doya doya kullanılacaktır –estetik imkânları icat edilerek değil. Öyle ki kendi çarpıcı ve iddialı teknik varlığını açıkça ilan eden Eiffel Kulesi 1898'de inşa edildiğinde, yaygın biçimde "Paris'in suratında bir çıban" olarak nitelenebilecektir. Zaten sürekli olması amaçlanarak değil, Paris Dünya Fuarı kapandıktan sonra yıkılması hedeflenerek inşa edilmiştir. İronik olan şu ki yaklaşık yüzyıl sonra 1977'de yine Paris'te Pompidou Kültür Merkezi açıldığında hâlâ rafineri benzetmesiyle aşağılanmaya çabalanıyordu. Mimarlıkta alışılagelmiş estetik kavrayış popüler imgelemde kolay terkedilemez.

Tekniği işe yararlığı bağlamında güzel diye nitelemenin ve onu görselleştirilmeye değer bulmanın ötesine gidip radikal bir kavrayış değişimi yaşayarak, onu bizatihi estetik içerikli diye nitelemek ilk olarak Almanya'da ve/veya Almanca konuşanlar arasında ortaya çıktı. Önce A. G. Meyer 1907'de *Eisenbauten*'iyle (Demir Yapılar), ardından da Joseph August

[14] Bu kuşku, konuya ilişkin yüzyıllık tartışmalar ve Giedion'un *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig, 1928 kitabının değişimdeki öncü rolü için bkz. Sokratis Georgiadis, "Introduction", Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*, çev. J. Duncan Berry, Getty, Los Angeles, 1995, s. 1-78.




*Görsel 62 Eisenbauten*, kapak (Alfred Gotthold Meyer, Wilhelm Freiherr von Tettau, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Aesthetik*, Paul Neff Verlag, Max Schreiber, Esslingen a. N., 1907).

Lux, 1910 basımı *Ingenieur-Aesthetik* (Mühendis Estetiği) adlı küçük kitabında mühendislik yapılarının "çıplak" teknik güzelliğinden konuşan ilk yazarlardı.[15] Sonraki iki onyılda da bu güzellikten hem genelde teknik nesneler[16] hem de gemi, uçak, silo[17] vs. gibi ürünler özelinde söz eden başka yayınlar da vardır.

[15] Alfred Gotthold Meyer, Wilhelm Freiherr von Tettau, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Aesthetik*, Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Esslingen a. N., 1907; Joseph August Lux, *Ingenieur-Ästhetik*, Verlag von Gustav Lammers, Münih, 1910. Bu öncü kişilik için: Mark Jarzombek, "Joseph August Lux: Werkbund Promoter, Historian of a Lost Modernity", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 63/2, Haziran 2004, s. 202-219.

[16] Örneğin Franz Kollmann, *Schönheit der Technik*, A. Langen, Münih, 1928.

[17] Silolar için: Walter Gropius, "Die Entwicklung moderner Industrie-Baukunst", *Die Kunst in Industrie und Handel: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913*, Eugen Diederichs, Jena, 1913, s. 17-22.




*Görsel 6.3* Joseph August Lux, *Ingenieur-Ästhetik*, Verlag von Gustav Lammers, Münih, 1910. Kapak.

## 2

Peter Cook tekno-estetik meselesine mimarlık özelinde şu teşhisi koyar:[18] "Modern mimarlıkta şu ana kadar üç fikir devrimi var ve dördüncüsünün içindeyiz. . . . İlk devrim yirminci yüzyılın başında başlamıştı. O öncelikle, nesneler ve yapılarda en iyisini yapabilmek için güzellik ve makinenin bir biçimde birbirlerini dikkate alması gerektiğine ilişkin bir içgüdüsel duyguydu. Yapılar ille de yapılara benzemek zorunda değillerdi: Makineyi sembolize etmeliydiler."

Cook'un sözleri teknik yaratıcılık ve endüstriyel potansiyel bağlamında epey geri sıralarda yer alan bir ülkede, Rusya'dan başlayarak uzun bir aralığı karakterize eden değişimi özetliyor. Rus Konstrüktivizmi teknik ve makinenin estetizasyonu

[18] Peter Cook, *Architecture: Action and Plan*, Studio Vista ve Reinhold Publishing Corporation, Londra ve New York, 1067, s. 92.

alanında çok radikal bir etkinlik ortaya koyacaktı. 1921 Mart'ında Alexsei Gan ve altı arkadaşı kendilerini İlk Konstrüktivist Çalışma Grubu olarak ilan ederek teknikle yeni ve kapsamlı bir buluşma önerdiler. 1922'de ilk Konstrüktivist manifesto ve Gan'ın *Konstruktivizm* başlıklı kitabı yayımlandı.[19] Tüm geleneksel sanat yapma teknik ve pratiklerini inkâr eden, modern teknolojiyi eksen almayı hedefleyen, endüstriyel üretimi yücelten ve yönelimlerine ad olarak seçtikleri "konstrüksiyon"u sanat kavramının yerine koyan bir düşünsel yaklaşım geliştirdiler. İlginç biçimde sanatın öldüğünü iddia ederken, paradoksal olarak yeni bir estetik üretim alanının kapısını açıyorlardı. Bu dönemin teknik-sanat ilişkisi alanında felsefi bir zemin oluşturmayı deneyen kuramcılarından biri olan Aleksei Toporkov da *Teknik Yaşam ve Çağdaş Sanat* başlıklı kitabında[20] aynı meseleyle ilgilendi.

Devrimsel rolü olacak kısa ömürlü Vhutemas adlı tasarım okulu[21] da bu alanda önemli ve konuya ilişkin metinlerde hâlâ örnekleyici malzeme olarak kullanılan çalışmalarıyla ufuk açacaktı. Okul genelde mimetik tekno-estetik güzergâhta çalışmalar üretirken, onun öğretim üyelerinden Ladovskii[22] sanatsal üretimde yöntemin bilimselleştirilmesini eksen alacaktı. "Psikoteknik" olarak adlandıracağı yöntemi deneysel psikolojiye dayanan bir sanatsal/mekânsal etki ölçüm pratiği olarak özetlenebilir.[23] Bu amaçla çeşitli ölçüm cihazları da geliştirmişti.

Dönemin bir başka figürü, hiç inşa etme fırsatı bulama-

[19] Aleksei Gan, *Konstruktivizm*, Tver'skoe İzdatel'stvo, Tver, 1923. Konstrüktivist Manifestolar ve temel dönem metinleri için Bkz. John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, Thames and Hudson, Londra, yeni baskı 2017.

[20] Aleksei Toporkov, *Tehniçeskii byt i sovremennoe iskusstvo*, Gos.Izd-vo, Moskova ve Leningrad, 1928.

[21] Vhutemas için: S. O Khan-Magomedov, *Vhutemas: Moscou, 1920-1930*, Editions du Regard, Paris, 1990.

[22] Ladovskii için: Selim Omaroviç Han-Magomedov, *Nikolai Ladovskii*, Arhitektura-C, Moskova, 2007.

[23] Yöntemi için: Selim Omaroviç Han-Magomedov, *Psihoanalitiçeskii N. Ladovskogo*

yan kağıt mimarlığı kapsamındaki çalışmalarıyla Çernikhov[24] 1980'lerde yeniden gündeme gelip etkili ve esinleyici olacaktır. Birkaç yıl içinde Orta Avrupa'da onlarla müttefik olacak Karel Teige gibi başka Konstrüktivistler ortaya çıkacaktı.[25] Fakat çok önemli teknik eksenli yönelimlerine karşın tasarımda endüstriyle barışmanın şampiyonu olan Bauhaus tekno-estetik alanında hemen hiç çalışmayacaktı. Fakat okulun fikir babası Gropius "Sanat yapıtı kesinlikle bir makine gibi işlev görmelidir"[26] şeklinde konuşacaktı. Bunun da bir tür tekno-estetik mimetik tavır olarak nitelenebileceği aşikâr. Sanatın anlam ve algılanmasına ilişkin bu ifade estetik alanının âdeta mekanik çalışan bir mekanizma gibi tahayyül edildiğine işaret ediyor.

Konstrüktivistler düşünsel yaklaşımlarını somutlaştıran benim mimetik diye nitelediğim sanatsal ürünler vereceklerdi. Genelde teknolojinin yaratıcı kullanımını başaracak imkânlardan yoksundular; herhalde kaçınılmaz olarak onun güzellemesini yaptılar. Teknik/teknolojik üretkenliği ABD ve Batı-Orta Avrupa ile kıyaslandığında epey kısıtlı bir ülkede çalıştıkları için, belki de zorunlu olarak tekniğin mimetik

*vo Vhutemase-Vhuteine: Obedinennye levye masterskie, psihotehniçesskaia laboratoria*, Arhitektura, Moskova, 1993.

[24] Çernikhov için: *Architectural Design*, "Russian Constructivism and Iakov Chernikhov" sayısı, 59/7-8, 1989. Tekno-estetik mimarlık çalışmaları: Iakov Çernikhov, *Konstruktsiia Arhitekturnyh i Maşinnyh Form*, Leningradskoe Obşçestvo Arhitektorov, Leningrad, 1931 ve Iakov Çernikhov, *Arhitekturnye Fantazii: 101 Kompozitsiia v Kraskah, 101 Arkhitekturnaia Miniatiura*, Mejdunarodnaia Kniga, Leningrad, 1933.

[25] Teige için bkz. Eric Dluhosch ve Rostislav Svacha (Ed.), *Karel Teige: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, MIT Press, 1999. Teige'nin Türkçeye çevrilmiş tek sanat kuramı makalesi şurada: Uğur Tanyeli, "Sunuş: Neden Teige, Neden Konstrüktivizm Kuramı?" ve "Karel Teige, Konstrüktivizm Kuramı" (çev. Uğur Tanyeli), *Selçuk Batur İçin Mimarlık Yazıları*, der. Çelen Birkan, İstanbul, 2005, s. 140-141, 142-151.

[26] Josef Frank, *Architektur als Symbol: Elemente deutschen neuen Bauens*, Viyana, 1931 baskısının yeniden basımı: *Schriften / Writings 2 Veröffentliche Schriften von 1931 bis 1965 / Published Writings from 1931 to 1965*, Metroverlag, Viyana, 2012, s. 11 girişteki alıntı, s. 136'daki açıklayıcı dipnotta bu alıntının aslında "Konut aynen bir makine gibi çalışmalıdır" şeklinde olduğu belirtilir.

estetizasyonuna yöneldiler. Fransa'da özellikle Fernand Léger de 1918-1923 arasındaki "mekanik dönem" resimlerinde aynı mimetik teknik estetizasyonunu ortaya koyuyordu. Fernand Léger ve Dudley Murphy'nin *Ballet Mécanique* filmi (ilk gösterimi 1924, Viyana) ise mekanik ve ritmik hareketin soyut ve gerçeküstücü bir anlatımıdır. Teknolojiyi ve makineleri görselleştirmez. Mekanik yinelemelerin bir şiiridir.

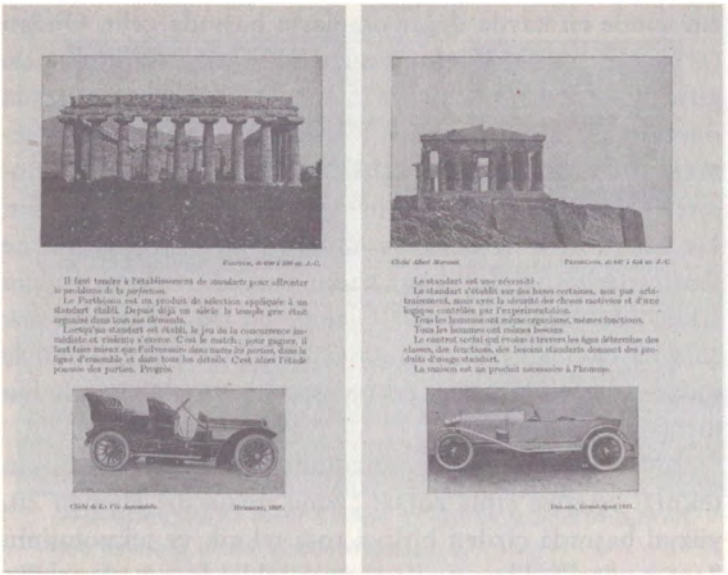
1909-1930 arasında İtalyan Füturistleri için de tüm sanat alanlarında benzer bir makine hayranlığından ve teknoloji güzellemelerinden konuşmak zor sayılmaz. Bu alanda özellikle 1929'te *Manifesto dell'aeropittura futurista*'sı[27] (*Füturist Hava Resmi Manifestosu*) yayımlanan "aeropittura" (hava resmi) hareketi uçak ve havacılık etkinliklerini görselleştirmesi açısından ayrı bir tekno-estetik başlık oluşturur. Füturist tablo resmi de genelde bunun dışında değil. Örneğin Balla ve Boccioni nesnelerin ve canlı varlıkların mekanik nitelikteki deviniminin, insan bağlamındaysa devinen bedenin temsilini yapmak gibi bir estetizasyon için çalıştılar.

Yaklaşık aynı dönemde Le Corbusier tekniğin estetizasyonu kavramına *L'Esprit Nouveau* dergisindeki makaleleriyle 1920'de değinmeye başlar ve bunlardan bir kesimini 1923'te *Vers une architecture* (*Bir Mimarlığa Doğru*) başlığıyla kitaplaştırır.[28] Söz konusu kitap yukarıdaki düşünce ve sanat ürünlerinin hepsinden daha fazla ve yaygın biçimde etkili olacaktır. Kitabın "Mühendis Estetiği" bölümü başlı başına bir teknoloji güzellemesidir.[29] Sonraki sayfalar "Görmeyen Gözlere" sloganıyla çeşitli teknik ürünlerdeki dürüstlük ve amaca yönelik olma estetiğini anlatır. Modern gemiler, uçaklar ve otomobiller güncel estetik imkânlara işaret edilerek

[27] *Manifesto dell'aeropittura futurista*, AA.VV. Passerino, 2014, e-kitap. Genel olarak fütürist manifestolar: Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos*, MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2001.

[28] Le Corbusier, *Vers une architecture. Nouvelle edition revue et augmentée*, Les Editions G. Cres et Cie., Paris, ilk baskı: 1923, 2. Baskı 1925 (buradaki sayfa numaraları bu baskıdadır). Sonraki yıllarda sayısız yeni basımı ve çevirileri yayınlanmıştır.

[29] *Age.*, s. 65 vd.



*Görsel 64* Le Corbusier'nin antik Yunan tapınakları ile otomobil karşılaştırması (Le Corbusier, *Vers une architecture. Nouvelle edition revue et augmentée*, Les Editions G. Cres et Cie., Paris, 2. Baskı 1925, s. 106-107).

sunulurlar.[30] Kitabın belki de en çarpıcı imajları antik Yunan tapınaklarıyla dönemin otomobillerinin aynı sayfalarda karşılaştırmasıdır.[31] Bu noktaya kadar sıralanan hiçbir metin böyle bir "yıkıcı" öneriyi ortaya koymamıştı. Le Corbusier tekniğin estetize edilmesi bağlamında bir eşik tanımlar.

İlerleyen 1920'lerde benzer sorunsallara dikkat çeken başka girişimler de vardır. Uzun süre meçhul kalmış, son onyıllarda keşfedilmiş Ginzburg'un *Stil' i epokha: Problemy sovremennoi arkhitektury (Üslup ve Çağ)* kitabı[32] bunla-

[30] *Age.*, s. 81 vd., 101 vd.

[31] *Age.*, s. 106-107 vd.

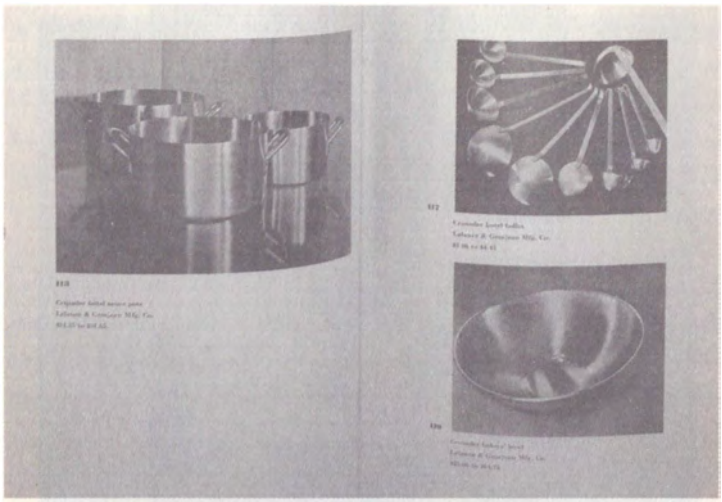
[32] Bu kitap onyıllar boyunca Avrupa ve ABD'de meçhul kalmış, 1980'lerde "keşfedilmiştir": Moisei Y. Ginzburg, *Stil' i epokha: Problemy sovremennoi arkhitektury*, Gosudarstvennoye İzdateltsvo, Moskova, 1924. İngilizce ilk baskısı: Moisei Ginzburg, *Style and Epoch*, çev. Anatole Senkevitch, Oppositions Books, MIT Press, 1983. Tekno-estetik için özellikle Dördüncü ve Altıncı Bölümler. Kitabın sayfa düzenini de koruyarak yapılmış bir güncel İngilizce çevirisi daha vardır: Moisei Ginzburg, *Style and Epoch*, çev. John Nicholson, Ginzburg Design Limited ve Fontanka Publ., Londra, 2018.

rın içinde en kayda değer olanların başında gelir. Ondan farklı bir mimarlık teknik tartışması/kuramsallaştırması girişimi ise Rudolf Schwarz'ın anayurdu Almanya dışında öncekinden bile az tanınmış *Wegweisung der Technik* (*Tekniğin Yol Göstericiliği*) başlıklı kitabıdır[33] ve yine tekno-estetik düşünce güzergâhı bağlamında değerlendirilebilir. Ne var ki ne o ne de daha az tanınmış benzerlerinin Le Corbusier'nin söyledikleri kadar vurgulu ve/veya yaygın etkili oldukları savlanabilir. Giedion'un aşağıda değinilecek çalışmasına kadar yeni kuramsal açılımlar yapabildikleri de iddia edilemez.[34] Sadece tekno-estetiğin yayılımı açısından tartışılabilirler.

Kabaca 1920'lerin sonuna kadarki dönem iki belirgin tekniği estetize etme rotası çizmiş gözükür: Hemen 20. yüzyıl başında çizilen birinci rota teknik ve teknolojinin "zaten güzel" olduğunu ilan etmek şeklinde tanımlanabilir. Düşünürler, sanatçılar toplumu onda mevcut estetiğin farkına varmaya, bilincini üretmeye çağırırlar. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından beliren ikinci rota ise benim mimetik dediğim sanatsal üretim yaklaşımıyla karakterize olur. Teknik/teknolojik içerikli olgular, gerçeklikler, görsellikler sanat ürününde betimlenecek, sanat yapıtı onları mecra değiştirerek yeniden üretecektir. En geniş anlamda "tekniğin resmini yapma" yaklaşımıdır bu ikincisi. Fakat onu resmederken geleneksel estetik tercihleri de terkederler. Bunun anlamı, örneğin Wright of Derby gibi gelenekselci teknik süreç ve yaşam tasvirleri yapmayışlarıdır.

[33] Rudolf Schwarz, *Wegweisung der Technik. Mit Bildern nach Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam, 1928.

[34] Örneğin New York'ta açılan şu sergi bunlardan biridir. Katalogu: *Machine-Age Exposition, Catalogue*, 16 Mayıs - 28 Mayıs New York 1927, 119 Est 57th Street. Bkz. https://monoskop.org/images/3/30/Machine-Age_Exposition_catalogue.pdf, erişim: 4 Haziran 2021.



*Görsel 65 Machine Art, March 6 to April 30, 1934*, Museum of Modern Art, New York, 1934. Kitabın içinden iki sayfa.

3

Tekniğin estetik görselleştirilişi bağlamında bu değişimi açıklamak için, örneğin Lux'un yukarıda sözü edilen kitabının fotoğraflarıyla –1910'lara kadarki yaklaşımla– 1920'lerdeki yeni yaklaşımların ürünlerini karşılaştırmak aydınlatıcıdır. Öncekiler teknik artifaktları bütünsel ve alınsal olarak fotoğraflar, fotoğraf makinelerini katı düşey-yatay kadraj disiplininden kopmadan kullanırlar. 1920 sonrasındaysa fotoğraf makinesi özgürleşir, her yöne bakabilir ve dinamizm kazanır. Fotoğraflanan teknik gerçeklik düşey ve yatay konturlardan oluşabilir, ama onun görseli artık bu nitelikte değildir. Rönesans'tan başlayan iki kaçışlı perspektif disipliniyle görme ve görselleştirme, fotoğrafta yerini üç kaçışlı perspektife bırakır. Metaforik bir ifadeyle, "avare kamera"nın egemenliği ilan edilmiştir.

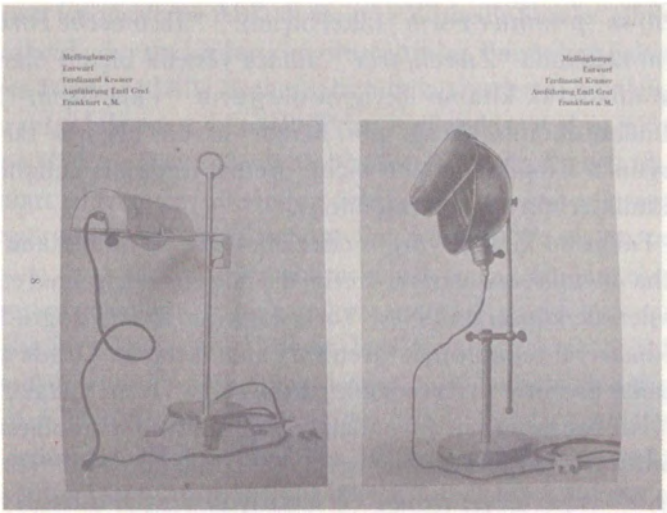
Yeni tekno-estetik kavrayışı yorumlayan ilk düşünür Sigfried Giedion olmalıdır. Mimarlık, resim ve heykelin üçünün de aynı güncel yaklaşımı izlediklerini ve statik imgenin terke-



*Görsel 66* René Clair, *Paris qui dort* (1924) filminden bir sahne

dildiğini söyler ve şöyle yazar:[35] "Eiffel Kulesi'nin havadar merdivenlerinde ve daha iyisi [Marsilya Limanı'ndaki] Pont Transbordeur'ün ayaklarında bugünün yapısının temel estetik deneyimiyle karşılaşırız: Havada asılı zarif çelik ağın arasından nesneler, gemiler, deniz, evler, tekne serenleri, manzara ve liman akar gider. Bunlar kendi sınırlanmış formlarını yitirirler: Tırmanıldıkça birbirini çerçeveler ve eşzamanlı olarak birbirlerine karışırlar." Hiçbir biçimde sabitlenemeyen teknik imgelerin zaman-mekânda sürekli akışkanlığıdır anlattığı. Önceki benzer kitaplardakinden radikal biçimde farklı bir mimetik estetizasyondur sözünü ettiği. Fakat René Clair *Paris qui dort: Le rayon diabolique* başlıklı filminde Giedion'dan dört yıl önce, daha 1924'te elindeki sinematografik mecranın imkânlarını kullanıp hareketli imge estetiğini Eiffel'i mekân alırken çoktan ortaya koymuştur. Giedion ise meselenin bütün sanat alanlarını kapsayacak kuramsal açıklamasını üretmektedir.

[35] Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*, s. 91.



*Görsel 67* Wolfgang Pfleiderer ve Walter Riezler (önsöz), *Die Form ohne Ornament Werkbundausstellung 1924*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1924. Bir sayfa düzeni.

Yukarıdaki yeni imkânı kullanmayan birinci rotanın – tekniğin zaten güzel olduğunun– ileriki evrelerinde önemli bir kilometre taşı New York'ta Modern Sanatlar Müzesi'nin 1934'te düzenlediği "Machine Art" (Makine Sanatı) sergisi.[36] Sergi ve ona eşlik eden kitap hem yeni fabrika üretimi gündelik kullanım nesnelerini hem de onları var eden mekanik aksamdaki güzelliği anlatır. Amerikan yaşamının çoktan olağanlaştırdığı teknik araçların idealize edildiği ve yüceltildiği bir sunumdur bu. Kitabın kapağında yer alan heykelsi bir eleman gibi görselleştirilmiş rulman doğrudan doğruya teknolojiye bir saygı duruşu gibidir. "Machine Art", on yıl önceki *Die Form ohne Ornament* (*Bezemesiz Biçim*) başlıklı Werkbund sergi ve kitabının ardılı sayılabilir. *Die Form ohne Ornament* tekno-estetiğe kısa bir kuramsal açıklama da getirir. Biçimin iki tarihsel tipini ayırt eder: "*Technische Form*" (teknik bi-

[36] Serginin kataloğu: *Machine Art, March 6 to April 30, 1934*, Museum of Modern Art, New York, 1934.

çim) ve "*primitive Form*" (ilkel biçim).[37] "*Technische Form*" aynı zamanda "*Zweckform*" (amaca yönelik biçim) olarak tanımlanarak kitabın içeriğini oluşturur. "İlkel biçim" ise adından da anlaşılacağı gibi, neredeyse tüm insanlık tarihi boyunca karşılaşılan tüm biçim üretme iradesini kullanma etkinliklerinin sonuçlarını niteler.

Fakat bu kitabın vurgusu bezemesizlik ve yalınlıkken ve daha önemlisi endüstriyel üretim dışındaki modern imal edilmişleri de kapsarken, New York sergisinin içeriği doğrudan endüstriyel teknolojiyle üretilmiş artifaktlardı. Orada yer alanlar prototip ya da modeller değil, olağan ticari metalardı. Sayısız benzerlerinin arasından seçilip, yalıtılıp sergi objesine dönüştürülmüşlerdi. Dolayısıyla, o etkinlik âdeta bir "*ready made*" veya "*objet trouvé*"[38] sergisiydi. Sergiyi düzenleyen Alfred H. Barr ve Philip Johnson'ın tekniği teknolojik bağlamından koparıp sanat bağlamına taşıdıkları söylenebilirdi. Sonuç devrimsel hatta sansasyoneldi.[39] Söz konusu serginin ardında bugüne dek açılan sayısız benzerleri bu alanda yeni radikal bir atılımdan söz etmeye imkân vermez. Nesneler, sunumlar, açıklamalar değişse de anlatılan şey, gündelik yaşamdaki teknolojik nesnelerin ne denli güzel olduğu veya teknolojik içerik gözden saklanmaksızın güzel kılınabileceğidir.

Buna karşılık ikinci rota hâlâ işlek. Teknik artifaktları ve süreçleri resmeden, görselleştiren, yeniden üreten çok güncel işlerle de karşılaşılabiliyor. 1920'lerden başlayan bu rota üzerinde devasa bir fotoğrafik üretim var. Sanayi tesislerinin ve inşai süreçlerin görselleştirilmesine özel bir önem atfedilmiş gibidir. Almanya'dan başlayarak 1920'ler ve erken 1930'larda

[37] Wolfgang Pfleiderer ve Walter Riezler (önsöz), *Die Form ohne Ornament. Werkbundausstellung 1924*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1924, s. 6.

[38] Sanatsal amaçla imal edilmemiş, ama sanatçı tarafından sanatsal amaçla yeniden kullanılmış nesneler için: Mary Lou Stribling, *Art From Found Materials: Discarded and Natural*, Crown Publishing, Inc., 197.)

[39] Bu açıdan bkz. Juliet Kinchin, "Machine Art. Elements of a New Beauty", *Partners in Design: Alfred H. Barr and Philip Johnson*, ed. David M. Hanks, The Monacelli Press ve The Lilliane and David M. Stewart Program for Modern Design, New York, 2015, s. 148-175.

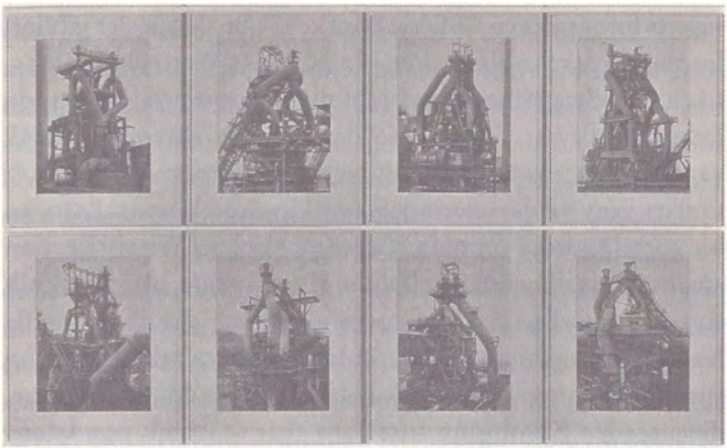
sayısız fotoğrafçı ve ABD'de Bourke White ile Sheeler gibileri bu alanda devasa bir birikim oluşturdular. Bugünlere yaklaştıkça Bernd ve Hilla Becher gibi tüm kariyerlerini bu alanda kuranlar bile var. Onlar 1969'dan beri endüstriyel ve teknik yapısal elemanları sistematik bir ısrarla fotoğraflıyorlardı.[40] Onları işlev ve çevrelerinden özerkleştirerek anıtsallaştıran bir görselleştirme yaptılar. Sözgelimi Michael Wesely ise, tam aksine, anıtsallaştırmak, süblime etmek yerine, olağan teknik süreçleri görselleştiren bir fotoğraf sanatçısı[41] olarak bu rotada başka bir çizgiyi temsil ediyor. İnşai ve/veya teknik değişim süreçlerini fotoğraflıyor. Tek defada vuku bulmuşluk yerine, devam eden bir oluşum sürecinin ardışık ritmik aşamalarını eşzamanlı olarak belgeliyor. Bir anlamda zaman-mekân bütünlüğü kavramını estetize ediyor. Giedion'un yukarıdaki kuramsal açıklamasını güncele taşıyor.

Mimetik tekno-estetiğin uzanımı kolaj üretiminde de belki de her alandan fazla görülüyor. Bu bağlamda yapılanları teknolojik imgelerin rekompozisyonu olarak tanımlamak mümkün. Özellikle Sovyetler Birliği'nde 1919-1937 arasında aynı güzergâhta politik mesaj verme amacıyla yoğun biçimde yol alındığı görülüyor.[42] El Lissitzky, Gustav Klutsis, Rodchenko ve Nikolai Prusakov böyle çok ürün verdiler. Endüstri güzellemeleri aracılığıyla yeni rejimin ilerlemeci ve işçi emeğini yücelten ideallerini görselleştirdiler. Hatta aynı alanda Türkiye'deki değişim/gelişme hamlelerini gündeme taşıyan Polonyalı Mieczyslaw Szczuka'nın yaptığı Sovyet etkisinde bir kolaj da var: *Kemal Pasha: Kemal's Constructive Program* (1924)

[40] Çok sayıdaki kitaplarından bazıları: Bernd & Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: Formvergleiche industrieller Bauten*, Staedtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1969; *Gas Tanks*, The MIT Press, 1993; *Fördertürme / Mineheads*, Schirmer & Mosel, Münih, 1997; *Hochöfen / Blast Furnaces*, Schirmer & Mosel, Münih. 2002; *Industrial Landscapes*, The MIT Press, 2002.

[41] Bu işleri için: Sarah Hermanson Meister, *Michael Wesely. Open Shutter*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

[42] Bkz. Matthew Titelbaum (ed.), *Montage and Modern Life. 1919-1942*, The MIT Press ve The Institute of Contemporary Art, Cambridge ve Boston, 1992 içinde Margarita Tupitstyn, "From the Politics of Montage to the Montage of Politics", s. 83-127.



*Görsel 68* Bernd Becher ve Hilla Becher, "Group of 6 Typologies" (24 fotoğraf, jelatin gümüş baskı, Tate Gallery, Londra, envanter no: P81236).

adlı bu çalışma[43] yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ndeki atılım ve modernleşmeyi teknolojik inşai imgelerin rekompozisyonuyla anlatıyor. O dönemin Türkiyesi'nde benzer bir sanatsal çabanın görülmeyişiyse özellikle ilginç. Bu meseleye makalenin ileriki kesiminde tekrar dönülecek.

Teknolojinin estetize edilmesinde ikircikli kalmanın amblematik ürünüyse *Metropolis* filmi (1926) sayılabilir. Yukarıdaki tüm işlerde teknoloji olumlanarak estetize edilirken, *Metropolis*'te olumlamayla olumsuzlama yan yanadır.[44] Hatta eleştirel bir teknoloji estetizasyonundan söz edilebilir. Film işçi sınıfıyla kapitalist iş ilişkilerini bir karşıtlık içinde ele alır. İşçi teknolojik gelişmeyle köleleştirilmiş olarak betimlenir. O, çok açık göndermelerle yeni endüstriyel disipline maruzdur. Hatta eski Filistin tanrısı Moloch'a ateşe atılarak kurban edilen biri şeklinde tanımlıdır. Çok yüksek düzeyde gelişmiş

[43] *Blok*, sayı 5, Varşova, 1924. Bu kolaj için: Matthew S. Witkowsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*, National Gallery of Art, Washington, 2007, s. 39.

[44] Thomas Elsaesser, *Metropolis*, bfi Publishing, Londra, 2000, s. 63 vd. "The City-machine: Urbanist Fantasies and Designer Nightmares" bölümü.

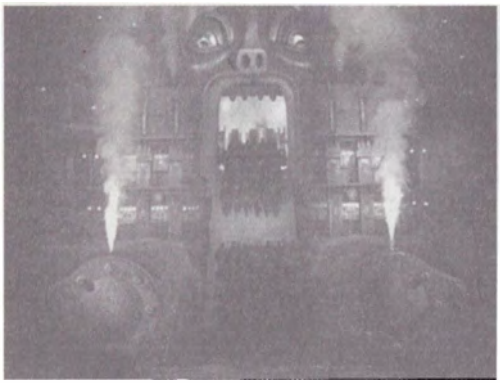



*Görsel 69* Mieczyslaw Sczcuka, "Kemal Pasha. Kemal's Constructive Program", *Blok*, sayı 5, Varşova, 1924.

yüzeydeki kentin altında onu var eden endüstriyel teknolojik bir kölelik düzeni yer almaktadır. İşçi makineye ve teknolojiye mahkum edilmiştir. Sovyetler Birliği'ndeki tam aksi doğrultudaki eşzamanlı eğilim işçi ile teknolojiyi özdeşleştirmekken, *Metropolis*'te kapitalizmle teknoloji özdeşleştirilir.

Bu olumsuzlayıcı değişim bağlamında öncü *Metropolis* olsa da, gerçek dönüm noktası Ant Farm grubudur.[45] 1969'da kurulan grubun işlerini eleştirel tekno-estetik şeklinde adlandırmak yanlış olmaz. Bir dizi Cadillac'ı yere çaktıkları "Cadillac Ranch" (1974) işleri, TV cihazlarından oluşturulmuş bir duvara otomobille çarpmayı görselleştiren performansları (4

[45] Felicity D. Scott, *Architecture or Techno-Utopia: Politics after Modernism*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, Londra, 2007, s. 209-228.



*Görsel 70 Metropolis* filminden bir sahne, "Moloch": insan yutan makine, 1927, yönetmen: Fritz Lang.

Temmuz 1975) ve şişirilebilir strüktür önerileriyle (1970) tüketici kültürünü ve teknolojiyi yücelten artık gelenekselleşmiş yaklaşımı hırpaladıkları söylenebilir. Dolayısıyla olumlayıcı mimetik tekno-estetik için 1970'ler bir sonlanma dönemidir.

Eleştirel tekno-estetiğin mimarlıkta öncü denebilecek çarpıcı son noktasıysa Lebbeus Woods'un (1940-2012) işleridir. Tüm çalışmaları kağıt mimarlığı niteliğindedir. Ne var ki Çernikhov'dan bu yana çok şey değişmiştir. Onun yücelttiği, idealize ettiği tekno-estetik giderek korkutucu hâle gelmiştir. Woods'un tüm çalışmaları olumlu bir gelecek çizmek bir yana, düpedüz distopik yıkım ve tekinsizlik ortamları betimlerler. Bazı çalışmalarında tekno-estetik mekânlar yıkım ve ölüm mekânlarıdır. Woods böyle bir grup çalışmasını şöyle açıklıyor: "Mimarlık ve savaş uyuşmaz değillerdir. Mimarlık savaştır. Savaş mimarlıktır. Çağımla, tarihle, korkutucu ve sabit biçimlerde yaşayan tüm otoritelerle savaş hâlindeyim. Ben, bir yuvası, ailesi, doktrini, benim diyeceği sağlam bir yeri, bilindik bir başlangıcı ve sonu, kutsal ve ezeli bir mekânı olmayan uyum gösteremeyen milyonlardan biriyim."[46] Bu sözler 20. yüzyıl başlarında mutlu bir gelecek vaat eden teknoloji

[46] Lebbeus Woods, *War and Architecture*, Princeton Architectural Press, Pamphlet Architecture, New York, 1996, s. 1.




*Görsel 71* İakov Çernikhov, "mimari fanteziler" dizisinden (Iakov Çernikhov, *Arhitekturnye Fantazii: 101 Kompozitsiia v Kraskah, 101 Arkhitekturnaia Miniatiura*, Mejdunarodnaia Kniga, Leningrad, 1933, levha 28).

ve endüstrinin aynı yüzyıl biterken umutsuzluk ve tahribat çağrıştırmaya başladığını ortaya koyar. Teknolojinin distopik kavranışı neredeyse olağan durum hâline gelmiş gözükür.

*4*

Bu kısa açıklamada dile getirilen tekno-estetik mimetik betimleme meselesinin dışında teknolojik artifaktları estetize etmeye yönelik bir diğer güzergâhtan söz edilebilir. Bu artık ütopik ya da distopik bir gelecek tahayyülü değildir. Teknik nesnenin işeyararlığından özerk bir estetik anlam kazanmasıdır. Uzun süre boyunca söz konusu artifaktlar ya başlarda belirtildiği gibi –özellikle mimarlıkta– gözden saklanır ya da özgül bir tasarım emeğinden yararlanmaksızın "oldukları gibi" görünür bırakılırlar. Bir buharlı 19. yüzyıl lokomotifi böyle bir tasarımsız teknik ürün olarak nitelenebilir. Oradaki estetik kavrayışı, hâlâ sürüp giden endüstri tasarımının üretilmişlerin estetizasyonu merkezli, bir anlamda teknik nesneye kılıf tasarlama etkinliği izleyecektir.[47] Teknik içerik gözden saklanır ve "kabul edi-

Örneğin 1930 sonrası Amerika endüstriyel tasarımı ve özellikle Raymond Loewy bu

lebilir" bir dış görünüme kavuşturulur. Fakat tarihselci kılıf tasarlama çabası terkedilmiştir. Fakat ilginç biçimde 20. yüzyıl biterken bu kez de yeni bir tarihselcilik doğar ve endüstriyel tasarımda "retro" eğilimler gündeme gelir.

Tekniğin estetizasyonu olarak nitelenemeyecek, fakat tekniğin tüm toplumsal ve mimari sorunlara çözüm olduğu savıyla çalışacak Buckminster Fuller'a burada yer ayırmak anlamlı olmaz. 1930'da Dymaxion Evi çalışmasıyla başlayarak Fuller doğrudan endüstriyel teknik süreçlerin ürünü olan mimarlıklar tasarlayacak, hatta gerçekleştirecektir. Fakat onun çabasının içinde özgül bir estetik arayış yoktur. Tekniği estetize etmez; Fuller için amaç doğrudan doğruya teknolojik atılımdır. O öncelikle yeni teknolojiler ve yeni bir tekno-mimarlık üretmeye çalışır. Geodezik kubbe gibi icatlar ortaya koyacak, sayısız uygulama, yayın ve medyatik etkinlikle 1983'teki ölümüne dek bunların tanıtımını, propagandasını yapacaktır.[48]

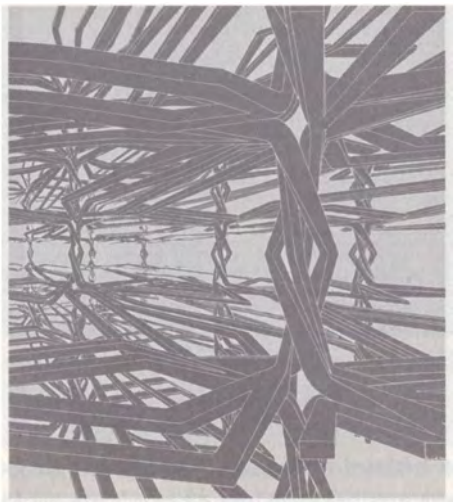
1940'lardan başlayarak mimarlık alanında hâlâ sürüp giden bir başka tekno-estetik yol açılır. O alanın en erkenci tasarımcılardan biri sayılması gereken Konrad Wachsmann konstrüktif teknik artifaktı estetize edecektir. Onun çabası teknolojik detaylandırmada estetizasyon ve detay nefaseti üretmeye yöneliktir. Strüktür elemanlarını âdeta heykelsi nesnelere dönüştürür.[49] Bugünse mimarlıkta teknolojik görüntü artık el imalatıyla değil, onun öngördüğü gibi yaygın biçimde seri üretilmiş endüstriyel tekno-estetik bileşenlerle elde edilmektedir.

1970 İngilteresi'nde ilk ürünlerini verecek hi-tech mimarlık Wachsmann'a eklenerek yorumlanmalıdır. Hi-tech mimarlık

doğrultudaki çalışmaları bağlamında eleştirilmiştir de. Bkz. Glenn Porter, *Raymond Loewy: Designs for a Consumer Culture*, Hagley Museum and Library, 2002.

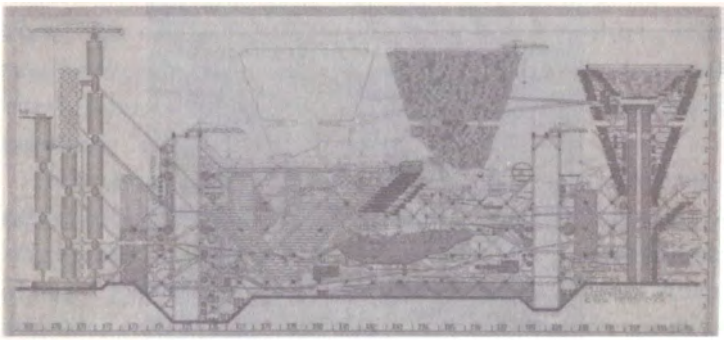
[48] Bkz. Buckminster Fuller Institute'ün https://www.bfi.org/about-fuller/bibliography/books-about-fuller/ sitesinde Bibliography bölümünde onun üzerine onlarca kitap ve Fuller'ın kendi yayınlarının tam listesi vardır.

[49] Bkz. Konrad Wachsmann, *Wendepunkt im Bauen*, Krausskopf-Verlag, Wiesbaden,1959 ve tümüyle onun tekno-estetik strüktürel detaylarına odaklanan şu çalışma: Marianne Burkhalter ve Christian Sumi (ed.), *Konrad Wachsmann and the Grapevine Structure*, Park Books, 2018.



*Görsel 72* Konrad Wachsmann, standart metal elemanlarla strüktür tasarımı (Konrad Wachsmann, *Wendepunkt im Bauen*, Krausskopf-Verlag, Wiesbaden,1959, s. 201).

yapıyı bir teknik görüntü olarak kurar. O âdeta bir makinedir. Hi-tech yapılar kendi teknolojik varlıklarını makine estetiği diye adlandırılabilir bir biçimde dışavururlar. Ne var ki makine gibi gözükmeyen çoğu çağdaş yapı da teknolojik içeriği bağlamında onlar kadar teknolojiktir zaten. Hi-tech mimarlık bu teknolojik gerçeği sadece özellikle vurgular, altını çizer, çarpıcı biçimde görünür kılar. Onların işlerini rafineriye benzetenler yalnızca bu benzetme savıyla sınırlı kalınırsa, haklıdırlar da. Zaten "rafineri gibi" gözükmeleri için öyle tasarlanmışlardır. O nedenle mimetiktirler. Genelde hi-tech olarak adlandırılan tüm çağdaş mimarlık yapıları böyledir. Benim en erkenci saydığım şu iki örneğin izinden giderler: "Maison de Verre", Paris, 1927-31 (mimarlar: Pierre Chareau ve Bernard Bijvoet) ve "Crystal House, Century of Progress Exhibition", Chicago, 1933 (mimar: George F. Keck). Bu erken hi-tech yapılar özel imalat bileşenlerle âdeta ısmarlama yapılmışlardır. Giderek makinemsi görünüme sahip detay ve

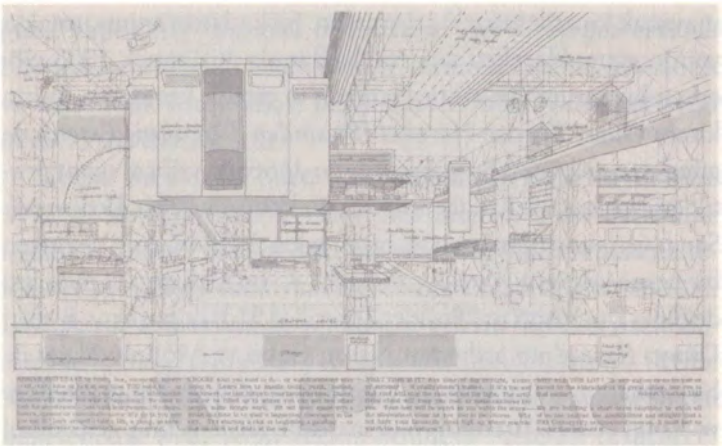


*Görsel 73* Peter Cook, Archigram, "Plug-in City, maximum pressure area", 1964.

artifaktların kitlesel endüstriyel üretimine de başlanır. Hi-tech bir yapıyı artık sadece hazır hi-tech bileşenleri bir araya getirmek suretiyle inşa etmek mümkündür.

Wachsmann'ın detaylandırmayı tekno-estetik bir çerçevede yeniden tasarlamasının ardına 1960'larda Cedric Price'ın ve Archigram grubunun ütopik tekno-estetizmi gelir.[50] Onlar mimarlığı artık makineye benzetmeye değil, makine kadar teknolojik ve endüstriyel kılmaya girişirler. Cedric Price "Fun Palace" (1961) ve "Potteries Thinkbelt" (1963-1966) projelerinde makine olarak çalışan bir mimarlık önerir. Üstelik bu makineler kendilerini üretebilen makinelerdir. Daha önemlisi, bu üretim süreci ucu açık bırakılmış bir süreçtir. Nihai sonuç-ürünün ne olacağı baştan belirlenmemiştir, sürekli yeni biçimlenme ve kullanımlara kapıyı açık bırakır. Örneğin "Fun Palace"da yeni kullanım ve etkinlikler için örgütlenebilir, mekanik çalışan bir mimarlık söz konusudur. "Potteries Thinkbelt"de ise sürekli olarak kendi kendisini inşa eden bir mimarlık makinesidir önerilen. Landau bunu "*architecture of*

[50] Price için Bkz. Samantha Hardingham (ed.), *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, AA Publications, Londra, 2017 ve Tanja Herdt, *The City and the Architecture of Change: The Work and Radical Visions of Cedric Price*, çev. Helen Ferguson, Chicago University Press, 2017. Archigram için: Peter Cook /ed.), *Archigram*, Princeton Architectural Press, yeni genişletilmiş basım 1999 ve Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture*, MIT Press, 2005.



*Görsel 74* Cedric Price ve Joan Littlewood, "Fun Palace" (*Fun Palace*, broşür, 1964, Canadian Center for Architecture DR1995:0188:525:001:023).

*indeterminacy*" (sonucu önceden belirlenmemişlik mimarisi) diye adlandıraçaktır.[51] Mimari tekno-estetikte mimetik güzergahın uç noktasını "Potteries Thinkbelt" tanımlar. Archigram ise hem "Plug-in City" (Peter Cook, 1964), hem de farklı biçimde "Walking City"de (Ron Herron, 1964) ve "Instant City"de (Peter Cook, Dennis Crompton ve Ron Herron, 1969) bu "*indeterminacy*"yi örnekler.[52] İlkinde sürekli yeni model ve yedek parçalarla yenilenen/güncellenen bir makine-kent önererek, ikincide kenti dünya çapında gezen mobil bir mekanik nesneye dönüştürmeyi düşleyerek, üçüncüde de asla sabitlenmeyip sürekli anlık kararlarla yeni bir biçimde kurulan bir başka kentsel mobilite ortaya koyarak...

Tekniğin mimetik estetizasyonu güzergâhında mimarlık dışında nihai damar burada ayrıntılı tartışılması söz konusu ol-

[51] Royston Landau, *New Directions in British Architecture*, George Braziller, New York, 1968, s. 73-85.

[52] Bkz. Alain Guilheux (konsept), *Archigram*, Collection Monographie, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, s. 87-91 (Plug-in City), 96-99 (Walking City), 141-145 (Instant City).

mayacak kinetik sanat[53] çalışmaları. Şu kadarını anımsatmakla yetineceğim: Hareketi sanatsal bağlamda düşünmek 1903 gibi erken bir tarihte Theodor Dahmen'in estetik kuramına ilişkin kitabı *Güzel Teorisi: Hareket İlkesinden Türetilmiş Estetik* ile gündeme geliyor.[54] Bu çalışmanın o dönemin güncel sanat pratikleri üzerinde ne kadar etkili olduğu konusunda bir fikrim yok. Sanat ürününü (devingenliği tasvir eden değil) bizatihi devingen bir nesne kılmaya yönelik çabalarsa –ki bu Dahmen'in meselesi değildi– Duchamp'ın "Bisiklet Tekeri" (1913) ile başlıyor. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Naum Gabo ve Moholy-Nagy ile bir tırmanma yaşanacaktır. Yapıtın yüzyıllardır hangi nitelikte ve hangi amaçla üretilmiş olursa olsun, alışılagelmiş geleneksel sabitliğini ortadan kaldıran girişimleri topluca bu kapsamda düşünmek mümkün. Hepsinin teknik araçların kinematiğinin mimesisini yaptıkları söylenebilir. Tekniği salt bir mekanizma olarak düşünen, o mekanizma olma niteliğini işeyararlığından ve amaca yönelikliğinden uzaklaştıran, onun sadece devinim üretişini sanatsal işe taşıyan denemeler bunlar. Dolayısıyla, anlatım uygunsa, ancak "işleyişleri bağlamında tekniğe benzerler", ama "teknik nitelikte değillerdir". İşlerler, fakat teknik varoluşları sadece kendi devinilerini üretmekle tanımlıdır.

*5*

Mimetik teknoloji estetizasyonundan uzaklaşma ve nonmimetik alana giriş, daha yeni ve ilk başta yavaş ilerleyen bir güzergâh. Bu bağlamda ayırıcı ölçüt, tekniğin/teknolojinin sanatsal üretimde bir aktör olarak ele alınmasıdır.

Londra'da Eylül 1953'te Institute of Contemporary Arts'da açılan "Parellel of Life and Art" Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson, Peter Smithson'un küratörlü-

[53] Örneğin bkz. Frank Popper, *Origins and Development of Kinetic Art*, New York Graphic Society, 1968.

[54] Theodor Dahmen, *Die Theorie des Schönen. Vom Bewegungsprinzip abgeleitete Aesthetik*, Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1903.

günü yaptıkları "Parallel of Life and Art"[55] sergisi erkenci bir örnektir. Amacı estetik ifade olmayan, tıbbi, biyolojik ve teknolojik fotoğrafları özgül işlevlerinden yalıtarak sergi nesnelerine dönüştürür.

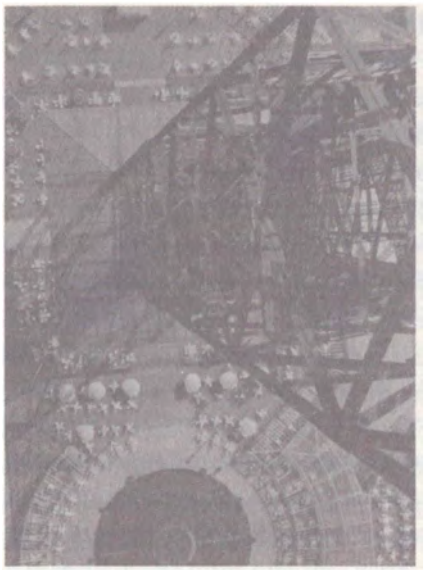
Ancak bu alanda öncü Laszlo Moholy-Nagy sayılabilir. 1922'de iletişim teknolojisinin imkânlarını sanat üretimine taşımayı dener.[56] Berlin'deki bir emaye levha fabrikasına telefonla spesifikasyonlarını vererek beş emaye resim ısmarlar. Levhaların ve üzerlerinde yer alan imgelerin biçimsel özellikleri matematiksel tanımları yapılıp sözlü olarak telefonla iletilir. Renklendirme direktifleriyse yine renk tanım katalogundan belirlenerek aynı yolla verilir. Sonuçta "telefon resimleri" ürettirecektir. O resimler telefon aygıtını görselleştirdiklerinden ötürü değil, telefon haberleşmesinin ürünü oldukları için "telefon resimleri"dirler. Sadece üretim teknikleri endüstriyel olduğu için değil, üretim öncesi aşamalarında da teknolojiktirler. Çoğul aktörlü bir teknolojik sürecin çıktıları sayılabilirler. Telefon haberleşmesini, genelde iletişim teknolojisini estetize ederler. Resmi var eden, üzerinde yer alan imgeler artık ikincil önemdedir. Telefon resminin anlamı doğrudan üretim teknolojisiyle tanımlıdır. Teknolojiyi resmetmez; teknolojik prosedürleri estetize eder.

Moholy-Nagy'nin açtığı yoldan çok gecikerek ancak 1980'de ilk denemesi yapılan faks sanatıyla[57] gidilecektir. 12 Ocak 1985'te Ueli Fuchser adlı bir kavramsal sanatçının girişimiyle Joseph Beuys, Andy Warhol ve Kaii Higashiyama "Global-Art-Fusion" adlı projede bir araya gelirler. 32 dakika boyunca bu üç sanatçının ürettikleri görseller faks aracılığıyla

Claude Lichtenstein ve Thomas Schregenberger (Ed.), *As Found: The Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s*, Lars Müller Publishers, 2001. Bir yorum: Alex Kitnick, "The Brutalism of Life and Art", *October*, özel sayı: New Brutalism, C. 136, Bahar 2011, s. 63-86. https://www.jstor.org/stable/23014871?seq=4#metadata_info_tab_contents, erişim: 25 Temmuz 2022.

[56] Louis Kaplan, "The Telephone Paintings: Hanging up Moholy", *Leonardo*, C. 26, No. 2, 1993, s. 165-168.

[57] Karen O'Rourke, "Notes on 'Fax-Art'", *New Observations*, 76, Mayıs–Haziran 1990, New York, s. 24-25.



*Görsel 75* Laszlo Moholy Nagy, "Berlin Radyo Kulesi, 1928" (jelatin gümüş baskı, National Gallery of Art, Washington DC, envanter no: 2007.31.1, (c) Artists Rights Society (ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn).

sanatçıların yaşadığı Düsseldorf, New York ve Tokyo arasında iletilir ve Viyana Modern Sanat Müzesi'nde kayda geçirilir. Bu örnekte teknik artık bir araç olmakla kalmaz. Sanatçı tekniği ürün vermek için kullanmakla yetinmez. Tekniğin üretimi mümkün kılan bir imkân olmasından öteye gidilmiştir. Yine iletişim teknolojisi estetize edilmiştir, ama resmi yapılarak, tasvir edilerek değil, sadece teknolojik süreçlerin içinde devinmek suretiyle bir diyalog ortamı tesis edilerek...

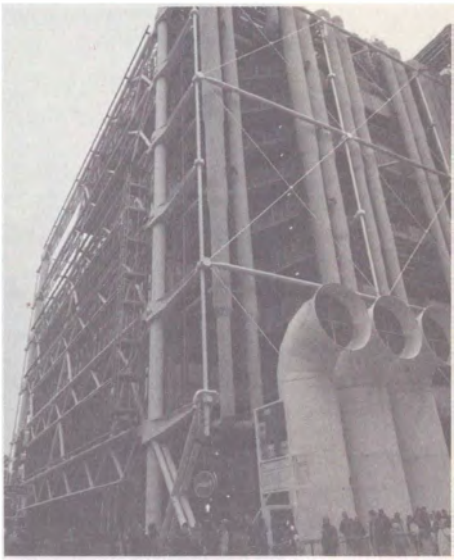
Mimetik teknik estetizasyonunu aşmaya yönelik başka farklı ve önemli denemeler Gordon Matta-Clark tarafından gerçekleştirilecektir. Onun Paris'in Beaubourg bölgesinde 1975'te yaptığı bir sanat işi, "Conic Intersect" özellikle kayda değer. Komşusu hi-tech Pompidou Kültür Merkezi (1977) ile Matta-Clark'ın işi ikincinin lehine karşılaştırılmıştır da.[58] Fa-

[58] Bu karşıtlık ilişkisine dikkat çeken metin: Sanford Kwinter, *Requiem for the City at the End of the Millennium*, Actar ve Rice University, Barcelona, New York ve Houston, 2010, s. 20.



*Görsel 76* Gordon Matta-Clark, Beaubourg / Marais, Paris'te yıkılacak bir yapının delinmesiyle üretilmiş sanat işi: "Conic Intersect", 1975.

kat Kwinter'in o kıyaslamasından farklı bir yolda ilerleyip öncelikle bu ikisi arasındaki amblematik farka dikkat çekeceğim: Pompidou Merkezi'nin mimarisi bir mimetik estetizasyondur. Matta-Clark ise çok farklı bir nonmimetik güzergahta ilerler: Bir teknolojik süreci yeniden üretir. Onun "resmini yapmaz". Yaptığı iş, istimlak edilecek bir eski apartmanın yan duvar ve döşemelerini tüm iç mekânı katlar boyunca kateden bir konik yırtıkla delmekten ibarettir. Yapıyı kompresörlerle kabaca keser. Tekniğin buradaki rolü düpedüz yıkıcıdır. Başka bir anlatımla, teknolojik süreçler Matta-Clark'ın elinde bir başka teknolojik gerçekliği yapıbozumuna uğratırlar. Beaubourg bölgesindeki o "iş" varlığını sadece söz konusu yapı yıkılıp ortadan kaldırılana kadar korur; belgelenir, görselleştirilir ve sonra da yok olup gider. Kentin ve mimarlığın teknik anlamda bitmiş, tamamlanmış, müdahale edilemez ve "güzel" bir estetik nesne olma fikrini altüst eden bir iştir o. Mimarlık disiplininin içinden yaklaşılarak başarılamayanı sanat başaracak,



*Görsel 77*
Pompidou Kültür Merkezi
Paris, 1977
(Fotoğraf: Uğur Tanyeli).

yeni ve potansiyelleri olan bir ufuk açacaktır. Tekniğin sabit olması öngörülmüş estetiği artık yıkım, çatışma, çelişme ve değişimi de içerecek bir nitelik kazanmaktadır. Tekniği yapıcı ve estetik üretime yardımcı olacak bir araç olarak niteleme kavrayışı, yerini dönüştürücü ve kendi varlığını dürüstçe dışavuran bir teknik/teknoloji kavrayışına bırakmaktadır. Hatta çoktan bırakmıştır bile.

Bu sıralananların ötesinde, nonmimetik estetizasyon hâlen içinde yaşadığımız dijital devrim atmosferinde teknik/teknoloji meselesini en fazla kurcalayan sanat başlığı sayılabilir. "Cyborg" terimiyle ifade edilen biyolojik ve teknik varoluş özelliklerini bütünleştiren sibernetik organizmaların da dünyası bu. Örneğin onun estetizasyonu[59] üzerinde düşünülen bir ortamda yaşıyoruz. Dijital devrimin sanatsal uzanımları üzerineyse artık sayısız etkinlik, iş ve geniş bir düşünce zemini var.[60]

[59] Mimosa Pursiainen, *On the Aestheticization of Technologized Bodies. A Portrait of a Cyborg(ed) Form of Agency*, Jyväskylä Studies in Humanities, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2017.

[60] Örneğin şöyle kapsamlı bir sergi yapılmıştı: "Thinking Machines: Art and




*Görsel 78*
New York Modern Sanat Müzesi'nde "Thinking Machines" sergisi, 13 Kasım 2017-8 Nisan 2018. Poster.

Mimari uzanımlarıysa apayrı bir çalışma alanı tanımlıyor. Burada özetle bile tartışılmayacak kadar çeşitlenen ve ayrı bir uzmanlık tanımlayacak kadar karmaşık bir alan o. Nicholas Negroponte'nin çalışmalarında "mimarlık makinesi" olarak adlandırılan bir teknik donanım, ucu bugünkü parametrik tasarıma uzanan bir yol açtı. O, "Bir mimarlık makinesi, ona köle olmak yerine, insanla hesaplamalı olan (computational) arasında köprü olarak hizmet eden, kullanıcısıyla diyalog içinde öğrenebilen bir kişisel bilgisayar"[61] üretmeyi hedeflemişti. Ondan yola çıkarak bugün parametrik tasarım adı altında toplanabilecek güncel yaklaşımlara ulaşıldı. Onlar hakkında genelde teknolojiyi araçsallaştırdıkları veya estetize ettikleri

Design in the Computer Age, 1959–1989", 13 Kasım 2017-8 Nisan 2018, MoMA, New York. Bilgisayar sanatına genel bir bakış: Frieder Nake, (2010). "Paragraphs on Computer Art, Past and Present", https://www.researchgate.net/publication/228931845_PARAGRAPHS_ON_COMPUTER_ART_PAST_AND_PRESENT erişim: 31 Mayıs 2021.

[61] Molly Wright Steeson, *Architectural Intelligence: How Designers and Architects Created the Digital Landscape*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts ve Londra, 2017, s. 171.

değil, tasarımın bir aktörü hâline getirdikleri söylenebilir.[62] Ayrıca onların mimarlıkla mühendislik arasındaki sınırı da müphem hâle getirdikleri aşikâr. O nedenle, yalnızca tekniğe mimetik ve nonmimetik yaklaşımlar bağlamında irdelenmeleri mümkün değil.

## 6

Yüzyılı aşkın uzanımlı bu tarihsel manzarada Türkiye'nin yeri ne? Son iki onyıla kadar hiç mertebesinde. Tekniğin/teknolojinin düşünsel ve sanatsal olarak ele alınması meselesi Türkiye'yi yüzyıllardır ilgilendirmemiş gözükür. Sözgelimi, en erkenci coğrafya olan İtalya'da makine ve teknoloji merkezli söylemler 15. yüzyıldan başlıyor.[63] Osmanlı ortamındaysa teknik/teknoloji söylemleri 19. yüzyıldan itibaren ve çok yavaş bir tempoyla üretilecekti. Teknik, üzerinde konuşulmayan, ama varlığı işeyarar bir araçtı.

Teknik ve teknoloji kavramları da Türkçeye 20. yüzyıl başında yavaş ve tereddütle girmiştir. 1911 baskısı Redhouse Sözlüğü'nde bile *technic* "mustalah", *technical* "ilim ve san'ata mensub ve müte'allik", *technology* "ilm-i bahs-i külliyat-ı san'aiye", *technological* "ilm-i bahs-i külliyat-ı san'aiyeye mensub ve müte'allik" diye tanımlanıyordu.[64] "İlm-i bahs"in kökenini oluşturan Farsça terimin anlamıysa "akıl yürütme, mantık ve diyalektik ilmi"dir.[65] Gündelik

[62] Bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, ilk baskı 2017, s. 311-330 "XV. Bölüm. Biçimi Değil Süreci Tasarlamak"

[63] Rönesans'tan başlayarak sanat ve edebiyatta makinenin erken tarihi üzerine: Jonathan Sawday, *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Routledge, 2007. Genelde İtalya'da makine kültürünün doğuşu için çok yayın var. Çok yeni biri: Paolo Galluzzi, *The Italian Renaissance of Machines*, çev. Jonathan Mandelbaum, The Bernard Berenson Lectures on The Italian Renaissance Delivered at Villa i Tatti, Harvard University Press, 2020.

[64] J.W. Redhouse, *A Lexicon, English and Turkish*, A.H. Boyajian, İstanbul, 1911, s. 741.

[65] F. Steinglass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, Asian Educational

yaşamda hiç kullanılmadıkları aşikâr olan bu terimler, belli ki aynı İngilizce sözcükleri açıklayabilmek için başvurulmuş yakın anlamlı bile denemeyecek Farsça ve Arapça dil malzemeleriydi. Şemseddin Sami'nin Fransızca-Türkçe sözlüğünde de açıklamalar hemen hemen aynıdır. *Technique* "bir ilim ve fen veya san'ata mahsus ve müte'allik", *technologie* ise "fünun ve sa'nayi-i muhtelifenin tarih ve usullerini mübeyyin ilim, mebhas-ı fünun" şeklinde tanımlanır.[66] Bu tanımlar fen, sanat ve bilim ile teknik ve teknoloji kavramları arasındaki bugün çok belirgin sınırın 20. yüzyılın başında Türkçede henüz çizilmediğini gösteriyor.

Bu yalın linguistik analize dayanarak bile, dönemin Osmanlılarının teknik ve teknolojiden konuşmadıklarını anlamak zor değil. Onu kullanır, yaşamı kolaylaştırdığına inanabilirler, ama kavramsal bir inşaata girişmezler. Teknik bilginin teknik beceriden ayrışmadığı ve kavramsallaşmadığı düşünülmelidir. Onun estetize edilmesiyse 20. yüzyılın önemli parçası boyunca bile gündemde yoktu. Teknik burada özlemlere, hayallere, idealizasyonlara ender olarak konu olabildi. Teknolojik düşlerin en yaygın dışavurum alanı olan bilimkurgunun da burada hemen hiç talep edilmediği ve üretilmediği kesin. O konudaki çevirilere de coşkuyla girişilmemiştir. Örneğin Jules Verne'in kitaplarının ilk Türkçe baskıları 1890'lardan başlar.[67] Tüm külliyatı ancak 1940'larda tamamlanacaktır.

Demek ki teknoloji burada idealize ve süblime edilmeyecek, görsel olarak betimlenmeyecek, ama pratikleri öğrenilip kullanılacaktı. O yalnızca araçsaldı, işeyarardı, fakat uygulama alanlarının ötesinde bir anlam taşımıyordu. Ne bizatihi güzeldi

Service, Yeni Delhi; Londra 1892 baskısının tıpkıbasımı 1992, s. 863.

[66] Şemseddin Sami, *Resimli Kamus-ı Fransevi, Fransızcadan Türkçeye Lugat Kitabı*, Mihran, İstanbul, 1905, s. 2103.

[67] Doğrudan bilimkurgu içerikli romanlarının ilk çevirileri: Jules Verne, *Beş Hafta Balon ile Seyahat*, çev. Mehmed Emin, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul, 1305; *Cevv-i Havada Seyahat*, çev. Ahmed İhsan, Alem Matbaası, İstanbul, 1308; *Arzdan Kamere Seyahat, Seyahat-i Harikulade*, çev. Mazhar, Mekteb-i Sanayi Matbaası, İstanbul, 1309.

ne de sanatsal bir edimin nesnesi oldu. Fakat 1890'lardan itibaren ortaya bir tür teknoloji hayranlığının epey çekingen biçimde çıktığı söylenebilir. Mahmud Sadık bu yeni yönelimin öznelerinden biridir.[68] Fakat onun da kaygısı estetik içerikli değildir, ama teknolojik dünya özlemi şeklinde özetlenebilir.

Bu toplumsal ortamda geleceği bir teknolojik atılım çağı olarak tahayyül eden tek bir Osmanlı denemesi var: Mustafa Nazım Erzurumî'nin *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet*'i (1913).[69] Fakat çok istisnai söz konusu ütopya da yukarıda betimlenen aynı yaklaşımı örnekler. Yazar gelecekte yüksek teknolojik imkânların doğacağına, yaşamın kolaylaşacağına ve hızlanacağına emindir, ama toplumsal ilişkilerin, örneğin kadın-erkek cinsel ayrımcılığının aynen devam edeceğine inanır. Özetle, Heidegger'in en başta sunulan aforizmatik ifadesinde dile getirdiğinin aksine, tekniğin hep salt tekniğe ilişkin nitelikte kalacağı fikri burada bir türlü aşınmaz. Türkiye'de tekniği ve teknolojiyi kendi uygulama bölgelerine hapsetmenin ve kültürel alana "bulaştırmama"nın mümkün olduğu inancı hep canlı kalacaktır. Tanzimat'tan bu yana egemenliğini ısrarla sürdüren, Ziya Gökalp'le yeni bir formülasyon edinen "Batı'nın tekniğini, bilimini almak, ama kültürüne direnmek" mitolojisinin olağan sonucudur bu. Kuşkusuz sayısız komplikasyonu vardır; fakat en vahim uzanımlarından biri teknolojiyi estetize etmeyi engellemesidir. Tekniğin/teknolojinin araçsallık dışında ele alınması uzun süre bir türlü sözkonusu olmaz.

Tüm 19 ve 20. yüzyıl boyunca bu yaklaşımın ender istisnalarıyla karşılaşılır. Nazım Hikmet ise "Makineleşmek İstiyorum" (1923) şiiriyle çok ayrıksı bir örnek ortaya koyar:

[68] Bu ilginç kişilik için tek çalışma: Gürbey Hiz, "Mahmud Sadık ile Fenni Sohbetler: Makineler, Elektrik ve Yüzyıla Verilecek İsim", *Arredamento Mimarlık*, 349, Kasım-Aralık 2021, s. 56-61.

[69] Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumî, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet*, Haz. Engin Kılıç, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2012, ilk baskı 1913.

*trrrrum,*
*trrrrum,*
*trrrrum!*
*trak tiki tak!*
*makinalaşmak istiyorum!*

*beynimden, etimden, iskeletimden geliyor*
*bu!*
*her dinamoyu altıma almak için çıldırıyorum!*
*tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor,*
*damarlarımda kovalıyor oto-direzinler lokomotifleri!*
*trrrrum,*
*trrrrum,*
*trâk tiki tak*
*makinalaşmak istiyorum!*
*mutlak buna bir çare bulacağım*
*ve ben ancak bahtiyar olacağım*
*karnıma bir türbin oturtup*
*kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!*
*trrrrum*
*trrrrum*
*trak tiki tak!*
*makinalaşmak istiyorum!*

Şairin Moskova'dayken yazdığı bu şiir Türkiye'de Konstrüktivizm'in tekno-estetiğinin kayda değer ve erkenci tek ürünü sayılabilir. Sonraki onyıllarda izinden giden olmaz. Zaten Nazım Hikmet de bu yolda ilerlemeye sonraları pek hevesli olmayacaktı. Şiirde değil de grafik tasarımda ender bir tekno-estetik iş toplamı, Haziran 1934-Mart 1948 arasında 49 sayı yayımlanan La Turquie Kemaliste dergisinin ilk sayılarının kapakları sayılabilir. Merkezî yönetimin uluslararası tanıtım organı olarak düşünülen derginin ilk altı sayısı baca imgeleriyle kurulmuş endüstriyel bir tekno-estetik kompozisyondan oluşur. Haziran 1935'de 7. sayıdan başlayarak 12. sayıya dek yine benzer bir imgeyi içermekte olan yeni




*Görsel 79*
*La Turquie Kamaliste*'in 1935 yılı kapaklarından...

bir kapak görseli kullanılır. Temmuz 1936 tarihli 13. sayıdan Nisan 1937'teki 18. sayıya kadarsa derginin son tekno-estetik kapağı basılacaktır. Sonraki 31 sayı bu yaklaşımı terkeder; kapakları her sayıda zemin rengi değiştirilerek bir Atatürk maskı imgesiyle tasarlanacaktır. Türkiye'de çok uzun süre boyunca tekno-estetik imgenin tanımlayıcı rol oynadığı tek tasarım etkinliği bu ilk 18 kapaktan ve üç yıldan ibaret. O kısa sürmüş maceranın heyecanlı bir teknoloji ve endüstri estetizasyonu tarihi oluşturmadığı aşikâr.

Bugünse yavaş bir tempoyla burada da sanatsal edimin artık nesnesi ve öznesi hâline getirilmeye başlandığı ileri sürülebilir. En belirgin değişme endüstriyel teknik donatıların görselleştirilmesi alanında gündeme geliyor. Murat Germen 2005'te tüm Türkiye tarihinin muhtemelen endüstriyel tesisleri görselleştiren ilk tekno-estetik fotoğraf sergisini açar.[70] O

[70] Murat Germen'in Garanti Galeri'de 11 Şubat-12 Mart 2005'te sunulan "İkon Olarak Endüstri" sergisi için: https://muratgermen.com/artworks/industry/ erişim: 25 Haziran 2021.

bağlamda görüşlerini şöyle özetler:[71] "Endüstri estetiği kavramına ilişkin ironik . . . paradoks . . . endüstrinin, tekörnek nesneler oluşturma amacı üzerine kurulu bir fabrikasyon süreci olmasına karşın, endüstri yapılarının bizzat kendisinde bu aynılığa, benzerliğe, yeknesaklığa rastlanmamasıdır." Germen'in saptaması endüstrileşmenin getirdiği standartlaşma ve tektipleşmenin endüstri tesis ve mekanlarında hiç söz konusu olmamasıdır. Bu ifade John Ruskin (1819-1900) ve William Morris'ten (1834-1896) başlayarak endüstriyel tekniklerin artifaktlar evrenini kişiliksiz hâle getirdiği savının, uzun süre Germen'in dile getirdiği imkânlar akla getirilmeyerek yinelendiğini düşündürür. Oysa, tekno-estetik pratikler dünyanın "kişiliksiz" ürünlerle tanımlı hâle geldiği doğrultusundaki bu kaygının tam aksini ortaya koyacaklardır. Endüstriyel ürünler standardizasyon ve tektipleşme gösteriyor olsalar da onları var eden teknolojik altyapı ve tesisler alabildiğine sınırsız bir çeşitlilik gösterirler. Dolayısıyla, endüstrileşme tarihi kadar eski bir kaygıyı gerçekten de ironik biçimde bertaraf ederler. Germen, endüstriyel emeğin ürünler üzerindeki kişisellik izlerini olanaksız kıldığı şeklinde eleştirel güzergâhtan kopuşa Türkiye'den çok geç bir örnek oluşturuyor.

Dikkat çekici olan Türkiye'nin tekno-estetik kervanına ancak o sırada, 21. yüzyıl başında ve çok çekingen katılışıdır. Konunun Japonya ve ABD'den Avrupa'ya kadar neredeyse yüz yıldır ele alınageldiği düşünülürse, bu Türkiye için çok gecikmiş bir ilgi eşiği tanımlar. Değişimi örnekleyen iki yeni girişim var: Sarkis'in Venedik Mimarlık Bienali için gerçekleştirdiği fotoğrafik sunum İstanbul Tersanesi'nin eski tesislerinin mekânlarını eksen alır.[72] Aynı bienalde Türkiye Pavyonu'ndaki Darzana sunumuysa (Feride Çiçekoğlu, Ertuğ Uçar ve Mehmet Kütükçüoğlu) tekno-estetik açıdan bir "*tour de force*"dur. Tersane alanındaki ortam temizleme etkinlikleri

[71] Sergi broşüründen: Murat Germen, *İkon Olarak Endüstri: Endüstriyel Estetik, 11 Şubat-12 Mart 2005*, Garanti Galeri, sayfa numarası yok.
Bkz. Feride Çiçekoğlu (ed.), *Darzana: İki Tersane Bir Vasıta / Two Arsenals One Vessel*, İKSV ve YKY, İstanbul, 2016. Venedik Mimarlık Biennali Türkiye katılımının kitabı

sırasında çöpe atılan çeşitli teknolojik nesneleri kullanarak bir tür kadırga göndermeli heykelsi iş ortaya konmuştur. Bu iş teknik nesneleri kullanarak makine estetiği kavramıyla uzaktan bile ilişkisiz bir nonmimetik tekno-estetik üretir.

Emin Altan ise "Chaosmos" projesiyle yine endüstriyel teknolojiyi görselleştirmeye yönelir.[73] Âdeta distopik bir tekno-estetik dünyayı fotoğraflar. İlginç biçimde Sarkis gibi Altan da hüzün anlatıları inşa eder. Teknoloji güzellemeleri olmaktan çok teknolojinin yıkımını görselleştirirler. Bu çarpıcı karşıt güzergâh yukarıda Lebbeus Woods'dan başlayarak tartışılmıştı. Bugün belli ki mimetik tekno-estetiğin olumlanarak anlatılması giderek mümkün olmuyor. Hele Altan yıkılan bir teknolojik dünyayı resmetmesi bağlamında açıkça 20. yüzyıl başında dünya genelindeki iyimserliğin yerini 21. yüzyılda eleştirel bir kötümserliğe bıraktığını örnekliyor. Germen'in öncü çalışmasından sadece birkaç yıl sonra Türkiye'de de Woods'un distopik atmosferi solunmaya başlamış olmalıdır.

Türkiye'de tekniğe yönelik bu uzun sürmüş ve çarpıcı kayıtsızlık hâli sanatsal, mimari ve genelde toplumsal zihniyet yapıları bağlamında derinlemesine araştırılması gereken bir konu. Büyük bir düşünsel ve imgesel tıkanmaya işaret ediyor. Tüm gruplarıyla Türk toplumunun yüzyıllardır yaşadığı bu teknik ve tekno-estetik atrofiden kurtulmaya başladığını iddia etmek hâlâ zor.

Başka bir anlatımla, tekniği/teknolojiyi yalnızca pratik ve ekonomik bir araç olarak görmekten uzaklaşıp kavramsal olarak üzerinde düşünmek, yazmak, tartışmak, hayaller kurmak gerekiyor. Hatta işeyararlığını ve kullanımını değil, imgelerini sevmek gerekiyor. Bu gerekliliği yerine getirmemekse, en yalın ifadeyle teknolojik üretkenlik gösterme heves ve iştahının düşüklüğüne işaret ediyor. Onların yokluğuyla tekniği/teknolojiyi estetize etme arzusunun azlığı, aynı tıkanmanın iki olağan ve bağlantılı tezahürü sadece. Biri ne denli azsa öteki de o denli az oluyor. Ne var ki söz konusu mesele burada tartışılamayacak kadar geniş kapsamlı da...

[73] Emin Altan, *Chaosmos*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2018.

10

# Yurtsuzluk ve Çoğul Vatanlılık: Bir İmkân Olarak

*Yurtsuzluk belirli bir ülkeye aidiyet ve/veya uyrukluk ilişkisi içinde olmamak anlamına geliyor. İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki radikal sınır ve rejim değişimleri sırasında Almancadan Türkçeye de geçen haymatlos (heimatlos) terimi bunu ifade ediyordu. Terimin giderek kullanım alanının daralması da gösteriyor ki artık anlamlılığı kuşkulu hâle geldi. Modern yurt ve yurtsuzluk kavramları yaklaşık tüm 19. ve 20. yüzyılları tanımlayan ulusalcılıklar çağının bir icadı sayılabilir. Onun öncesinde uyrukluk meselesi bugün bilinene benzer bir duruma işaret etmiyordu. Hatta kültürlerin coğrafi sınırlarından ya da belirli bir yurtla örtüşen belirli kültürlerden konuşulmadığı bile söylenebilirdi. Ulusalcılıklar çağındaysa Gellner'in deyişiyle insan "bir hükümdara veya ülkeye veya inanca ya da herhangi bir şeye değil, ama bir kültüre sadakat gösterir"[1] hâle gelecekti. Ulusal kültürlerin bu altın çağı kimin içeride kimin dışarıda kalacağını tanımlayan parametrelerin de altın çağıdır. Son onyıllarsa kültürün bir içerme ve dışlama alanı olma özelliğini en azından akademik yazında yavaş yavaş aşındırdı. Değişim öncelikle öznelerin dünya genelindeki hareketliliğinin tırmanışıyla ve dolayısıyla da kültüre ilişkin kuramsal kavrayışın farklılaşmasıyla bağlantılıydı. Dışa kapalı, kadrosu hem mensupları hem de içeriği bağlamında sabit bir kültür kavrayışından uzaklaşıldı. Yakın geçmişte*

Ernst Gellner, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983, s. 36 [*Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Günay Göksu Özdoğan, Büşra Ersanlı Behar, Hil Yayınları, İstanbul, 2018].

*toplumlar ve kültürler arası ilişkiler çoğu zaman etkilenme ve daha kötüsü taklit etme olarak tanımlanırken, artık kültürel transferlerden ve karışımlardan, iç içe geçmelerden, interferanslardan konuşulmaya başlanacaktır.*[2] *Kültürler ulusal zırhlarından sıyrılmaya koyuldular. Kaynaşma kavramının kültürel üretim bağlamında anahtar hâline geldiği bir dünyada yaşanacaktı artık.*[3] *Bunun sayısız uzanımlarından biri de çoğul-vatanlılık olgusu.*[4] *Tek bir ulusa, ülkeye, etnisiteye, kültüre mensup olmak neredeyse aksi düşünülemez bir zorunluluk olmaktan çıktı. Kuşkusuz bu değişim, ülkelere göre değişen asabiyetlerle de olsa, olağanlığı içinde kolay kolay kavranamayacaktı. Bize ait olanla olmayanın sınırlarının saptanabileceği inancı hâlâ dünya genelinde yaygın. Fakat aksi doğrultuda biçimlenmiş çoğul-vatanlı özneler (örneğin mimarlar), topluluklar, olgular var ve giderek de çoğalıyorlar.*

Yukarıdaki ön açıklamayla çelişik biçimde Türkiye ulusal sınırların kültürel anlamda çok ciddiye alındığı bir ülkedir hâlâ. Kültürel kimliğin ulusun tüm üyelerinde sabit olduğuna, kültürel melezlenmelerin yıkıcı etkisine, kültürün dışa kapalı ve içtutarlıklı bir bütün oluşturduğuna, dolayısıyla kolayca "bozulabileceğine" ve yitirilebileceğine yaygın biçimde inanılır. Mimarlığın da "yerli ve milli"sine hâlâ inanabilenler vardır burada. Ayakkabılarını Tayland'dan, mercimeği Kanada'dan, otoları Japonya'dan, çipleri Çin'den, cevizi Şili'den ithal edenler, hastanelerini Alman firmalarına planlatanlar, Körfez sermayesiyle kol kola yaşayanlar mucizevi bir biçimde kapalı olabilecek bir melezlenmemiş kültüre iman ederler. 1950'lere kadar İstanbul üst gelir gruplarının dışında

Bkz. Pierre-Yves Saunier, *Transnational History*, Palgrave-Macmillan, New York ve Basingstoke, 2013.
Bkz. Eric L. Jones, *Cultures Merging: A Historical and Economic Critique of Culture*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2006.
Çoğul-vatanlılık için bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, ilk baskı 2017, s. 40, 345-351.

kimsenin çay içmediği bu ülkede bugün dünya çay tüketim rekorları kırılır ve çaydan "bizim milli içeceğimiz" diye konuşmak bile yadırganmaz. Oysa çay batıdan İngiltere'den, doğudan Rusya'dan ülkeye girmiştir. Ama bize ait olan ve olmayanların sınırlarının çizilebileceğine, kültürümüze içsel ve dışsal olanların saptanabileceğine kuşku duymayan geniş toplumsal gruplar hâlâ vardır burada.

Oysa kültürün melezliği meselesi sadece bugün için değil, artık bütün çağlar için neredeyse tartışılmaz oranda apaçık bir gerçeklik hâline gelmiştir.[5] Bhabha'dan bu yana kültürün dışa kapalı değil, tam aksine dinamik ve dışa açık bir toplumsal gerçeklik olduğunu söylemek olağan. Türkiye bugün çok sayıda ve önemli istisnaların varlığına karşın, sadece bize özgü bir saf kültürden konuşulabilen ender akademik ceplerden birini oluşturur. Bunun kuşkusuz anlaşılabilir gerekçeleri vardır. Ulusal birliğin ve ulusun varlığının tehdit altında olduğu algısı henüz gündemden düşmemiştir, hatta keskinleştiği ve kimi siyasal gruplar tarafından keskinleştirildiği de söylenmelidir.

Belli ki Türkiye'de çok güçlü bir kimlik kaybı paranoyası egemendir. Onun ardında da çok güçlü bir kültürel özgüvensizlik hâlinin varlığından konuşulabilir. Böyle bir toplumda mimarlık da sık sık aynı "açılma korkusu"yla tartışılır. Ulusal kimliğin kıyısından uzaklaşınca, biraz olsun enginlere doğru açılınca boğulmaktan korkulur. Kültürel bağlamda ayaklar hep denizin zeminine değebilecek yerde durmalıdır! Bunun anlamı, hep kıyıda çimmekle yetinmek, asla uzaklara doğru yüzmeyi denememektir.[6] Oysa –başka alanlar bir yana– mimarlıkta başarı o güvenli kıyıyı terk etmedikçe elde edilemez.

Kültürün melezliği artık sosyal bilimler alanında genel bir kabul görmüştür. Öznelerin melezliği de aşan çoğul-vatanlılığıysa kültürün olağan melezliğinden farklı bir kapsamda

Kültürün melezliği çeşitli biçimlerde tartışılmıştır. Özellikle bkz. Eric L. Jones, *Cultures Merging: A Historical and Economic Critique of Culture.*
Açılma korkusu için bkz. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bu Yana*, Metis, İstanbul, 2022, s. 26-27.

ayrıca tartışılmalıdır. Kültürün melezliği kişiler bunun farkında olsa da olmasa da genelgeçer ve herkesi ilgilendiren bir olağan durumdur; giderilemez. Çoğul-vatanlılıksa çoğu zaman bilinçli bir tercihtir.

İlginç olan şey, "açılma korkusu" ve kimlik kaybı paranoyaları yaşanan bu ülkede yurtsuzluğun en erken mimari temsilcisi sayılabilecek bir önemli kişilik de vardır: Türkiye bağlamında en kayda değer ve herhalde ilk yurtsuz Sedad Hakkı Eldem olmalıdır. Onun öncesindeki –artık üzerlerindeki olumsuzluk vurguları unutulmakta olan– "yerli" gayrimüslim mimarlar için bu söylenemez. Onlar retrospektif olarak ötekileştirilmişlerdir. Yurtsuz olmadıkları, yurtları Memalik-i Osmaniye olduğu hâlde, sonraki dönemde ulusalcı ideolojinin ve ulus-devletin inşasıyla birlikte kültürel sahneden dışlanmışlardır. En azından 1873'ten, *Usul-i Mimari-i Osmani*'den başlayarak onların Osmanlı mimarlığına zarar veren "ötekiler" oldukları çok yinelenmiştir.[7] Oysa gerek yetişme, gerekse de çalışma koşulları bağlamında sadece buraya aittirler. Kimileri yurt dışında öğrenim görmüş olsalar da,[8] kendilerini öğrenim gördükleri yerde "oralı" saymamışlardır. Öğretim sonrasında ülkelerine dönmüşlerdir. Çok önemli kesimi buradan başka bir yerde çalışmak üzere kimlik kazanmamıştı. Fakat onları mimarlık sektöründen dışlayan, üzerlerinde araştırmalar yapma isteğini körelten ulusalcı görüşler en iyimser yorumla 1980'lere dek burada çok yaygın olmuştur. Gayrimüslimlerin

Edhem Paşa vd., *Usul-i Mimari-i Osmanî / L Architecture Ottomane / Die ottomanische Baukunst. Ouvrage autorisé par Iradé Impérial et publie sous le patronage de Son Excellence Edhem Pacha, Ministre des Travaux Publics, Président de la Commision Imperiale Ottomane pour L'Exposition Universelle de 1873, à Vienne*, Imprimerie et Lithographie Centrales / Pascal Sebah, İstanbul, 1873.

[8] Örneğin Balyan mimarlar ailesinin kimi üyeleri yurtdışında eğitilmişlerdi. Bkz. Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığı'nda Balyan Ailesi'nin Rolü*, Yeni Çığır Kitabevi, İstanbul, 1993. Alyson Wharton, *The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture*, I.B. Tauris, Londra, 2015. Büke Aras, *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi*, Korpus, İstanbul, 2021.

ulus-devlet inşası ortamında "geçmişe şamil bir yurtsuzlaştırma" süreci yaşadıkları iddia edilebilir. Çok-etnikli Osmanlı mimarlık sektörünün olağan bileşenleriyken historiyografik olarak yurtsuz hâle gelmişlerdir.

Tam da ulusallaşma evresiyle birlikte varlık kazanan Sedad Hakkı Eldem ise tam karşıt doğrultuda bir kimlik inşası yaşayan mimardır. Çocukluğundan başlayarak Avrupa ile Osmanlı ülkesi arasında yetişmiş, dolayısıyla sadece Osmanlı ve/veya Türk olarak nitelenemeyecek bir kültürlerötesi veya kültürlerarası kişilik olarak varlık kazanmıştı.[9] Hatta İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne kaydolana kadar Türk olarak nitelenmesi bile zordur. Öncesinde Fransızca ve Almancayla ilk ve orta öğrenim gördü. Anılarında Türkçeyi eve çağrılan Türk yüksek öğrenim öğrencilerinden öğrendiğini anlatır. Fakat erken Türkiye yıllarında Almanca ile Fransızcayı Türkçeden daha rahat kullandığı da kestirilebilmektedir.[10] Kimseye gösterilmek için olmayan, kendisiyle konuşma şeklinde yazdığı erken dönem notlarında "Türk olmayı" hedefleyişini anlatır: "Bu sene gayet büyük bir şey oldu: Türkleştim! Hem de öyle büyük bir fanatik oldum (ki)" diye sevinçle yazar.[11] Çoğunu ömrünün sonuna dek koruyacağı mimari görüşleri kendisini adım adım Türkleştirmeyi hedefleyen iradesinin ürünüdür. Ülkesinin sivil mimari mirasına âdeta bir yabancının mesafelenmesiyle yaklaşır. O sayede, onun içinde yaşayanlardan, o mimarlıkların tanımladığı çevrede varlık kazanmış olanlardan çok daha fazlasını merak eder ve görür.

Fakat Sedad Hakkı Eldem çok ilginç bir istisnadır. O etnik olarak Türktür ama kültürel olarak dönemin alışkanlıkla-

Eldem'in bu kimliği için: Uğur Tanyeli, "Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası 1908-1930", Edhem Eldem, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli, *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2008, s. 42-131.

[10] Edhem Eldem, "Sedad Hakkı Eldem Olunmaz, Doğulur (mu?). Bir Aile ve Gençlik Hikayesi 1830-1930", Edhem Eldem, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli, *Age.*, s. 28.

[11] *Age.*, s. 36.

rı bağlamında "Türk" bir çocukluk ve erken gençlik evresi geçirmemiş, kendisini sonradan iradi olarak Türkleştirmiştir. Benzeri neredeyse yoktur. Avrupa genelinde olağan ve yaygın olan pratikse sanatçıların göçü sayılabilir. Avangart sanatçı ve mimarların yurt değiştirme serüveni bu alandaki en kapsamlı göçtür ve üzerine ayrıntılı olarak yazılmıştır.[12] Onlar sanat metropollerine doğru taşınmışlardır. Geleceğin Le Corbusier'si Charles-Edouard Jeanneret anavatanı olan İsviçre'deki öğrenimi ve kısa mimarlık kariyerinin ardından Paris'e bu nedenle taşınacaktır.[13] 1930'da Fransız vatandaşı olacaktır. O istisnaidir, çünkü tekildir. Neredeyse kitlesel denebilecek ilk taşınma süreciyse hemen 20. yüzyılın başında yaşanır ve özellikle yine Paris'i hedefler. Fakat bu kitlesel göç özellikle Doğu Avrupa'dan kaynaklanır. Bu açıdan Rusya'da Musevileri kaçırmaya yönelik pogromların rolü de önemli olmuştur. Fakat İtalyanlar bile Paris'e taşınmayı amaçlarlar. Faşist Parti'ye üye olacak kadar ulusalcı olan Marinetti, Füturist Manifesto'sunu bir Fransız gazetesinde yayınlatma gereğini duyacaktır.[14] İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Almanya, Avusturya, Sovyetler Birliği gibi ülkelerden öncekini de aşan bir yeni göç dalgası ortaya çıkar.[15] Örneğin Almanya'dan kaçanlar öncelikle Fransa, ABD, Büyük Britanya ve İsviçre'ye taşınırlar. Savaş sonrasında bunların çok küçük bir bölümü ülkelerine geri dönecektir.

1930'lardan başlayan ve Gropius, Mendelsohn ile Mies van der Rohe gibi mimar ünlülerin ABD'ye taşınması da bu yukarıdaki kapsamda bir yurtsuzluk ve/veya yurt değiştirme serüveni oluşturur. Kökendeki vatanları olan Almanya'dan

[12] Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, Verlag C.H. Beck, Münih, 2005, Bölüm "2. Studien- und Arbeitsmigration der Avantgarden", s. 67-84.

[13] İsviçre yılları için: Allen H. Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, 1999.

[14] Filippo Tommaso Marinetti, "Manifeste du futurisme", *Le Figaro*, 20 Şubat 1909.

[15] Klaus von Beyme, a.g.e., Bölüm "XX. Politische Emigration der Künstler im Zeitalter der Diktatur", s. 767-812.



*Görsel 80* Sedad Hakkı Eldem (1908-1988) ilk yurtsuz Türk mimarıdır muhtemelen. Çocukluk ve erken gençliği Avrupa ile Türkiye arasında geçti. 1920'lerde "Artık Türk oldum" diye yazacaktı.

yetişkin ve kendini kanıtlamış bireyler olarak yeni Nazi yönetiminin ırk ve kültür politikaları nedeniyle kaçıp ABD'de kendilerine yeni yaşamlar kurmuşlardır. Biyografileri bu iki vatanlarındaki kariyerlerinin farklılığına –bazen başarılarına, bazen uyumsuzluklarına– ilişkin açıklamalarla doludur. Sözgelimi Gropius Bauhaus'taki efsanevi önderliğinden bile çok daha etkili bir öğretim serüvenini Harvard'da yaşayacaktı. Mies van der Rohe ise Almanya'dakini de aşan bir mimari teknolojik atılım için ABD'de fırsat bulacaktı. Ama aynı Mies ömrünün sonuna dek İngilizceyi bile ağır bir şiveyle konuşacaktı.[16] Her halükârda hepsi de Amerikalı olarak öleceklerdi. Kitaplıkları Almanca yazınla dolu olmayı sürdürmüştü. Onlar ne Alman, ne Amerikalı veya hem Alman hem de Amerika-

[16] Amerika'ya taşınma serüveni için: Elaine S. Hochman, *Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich*, Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1989.

lıydılar. Vatansız kalmalarına yol açan yurtlarından kaçış zorunluluğu gibi bir durumu imkâna dönüştürdüler. Dolayısıyla, arıza fırsat olabildi.

Yurtsuzluğun ya da çoğul-vatanlılığın 20. yüzyılın ilk yarısını tanımlayan yukarıdaki biçimi sonraki evreden çok farklıdır. İlk evre bazı zorunluluklarla ilişkilidir. Yurtsuz özne kendi yurdunda yaşama olanağından yoksun kaldığı veya ekonomik koşullar nedeniyle yaşamını sürdüremediği için ülke değiştirirdi. Osmanlı döneminin kapanışı sırasında özellikle İstanbul'da böyle bir trafik ortaya çıktı. İstanbul'un bazı Rum mimarları Atina'ya, Ermeni mimarlarıysa Kahire'ye taşındılar. Ulusalcılıklar çağının neredeyse olağan etnik türdeşleştirme furyasının bir sonucuydu bu. Yukarıda adı geçen ünlü mimarların hemen hepsi ellerinde olmayan nedenlerle taşınmışlardır. Ne var ki yeni taşındıkları yerde orayla bütünleşmiş, oralı olmuşlardır. Çoğul-vatanlılık budur. Ama her taşınma aynı imkânı vermez. Örneğin 19. yüzyıl İstanbulu'nun Levanten mimarlarının çoğu ve Raimondo D'Aronco İtalya'da doğdular. İstanbul'da pek çok önemli yapı tasarlayıp inşa ettiler. Sonra da yine çoğu ülkelerine geri döndüler. Onlar çoğul-vatanlı değillerdi. Kendilerini Şark'ta çalışan İtalyanlar şeklinde tanımlıyorlardı. Aynı şey Mies, Mendelsohn, Gropius için ileri sürülemez. Onlar bugün ansiklopedilerde Alman kökenli Amerikalı mimarlar olarak tanımlanırlar. Buna karşılık Türkiye'de verimli kariyerleri olan Holzmeister, Taut, Bonatz gibi önemli adlar neden Türk mimarlar olarak nitelenmez?

Cevap hiç karmaşık değil: Çoğul-vatanlılığın içeriği hem her öznenin kendi kararına, hem içinde yeni konumlandığı toplumsallık içinde kabul görme imkânlarına hem de mesleki angajmanının vurgulanmasına dayanır. Öncelikle, yurt değiştiren kişi taşındığı ülkeyi kendi yurdu veya yurtlarından biri saydığında çoğul-vatanlı hâle gelir. "Oralılar" da onu kendilerinden biri sayıyorsa ortada bir yurttaşlık çelişkisi kalmaz. Mendelsohn, Mies van der Rohe ve Gropius öldüklerinde o sayede Alman kökenli Amerikalılardı. Fakat

Bruno Taut gibi trajik figürler Türkiye'de bu imkâna sahip olmamıştır. Almanya'da siyasal ve mimari görüşleri nedeniyle barınamamış ve önce Sovyetler Birliği'ne, ardından Japonya ve Türkiye'ye yerleşmişti. Üstelik İstanbul'da öldü ve Edirnekapı Şehitliği'nde gömüldü.[17] Ama Türkiye'den çok daha fazla sevip benimsediği Japonya'da yaşarken de[18] pozisyonu buradakinden farklı sayılamazdı. O Japonya'da Japon, Türkiye'de Türk olmadı, vatansız kalmış bir Almandı sadece. Kendisini Türk saymıyordu; Türkler de onu kendilerinden biri olarak görmediler ve nihayet onun mesleki-düşünsel argümanları Türkiye'ye ilişkin değildi. Almanya için ve Almanya bağlamında tasarlamaya ve düşünmeye koşullanmıştı. Oysa Gropius ve diğerleri genel olarak endüstriyel kapitalist dünya için çalışmaktaydılar. Böyle bakılırsa, ABD'de Almanya'da olduklarından daha fazla vatanlarındaydılar. Türkiye'deyse Taut, Bonatz, Holzmeister birer "öteki"ydi ve yeni yurtlarındaki "yerli"leri de "ötekileştiriyorlardı". Bilen yabancı özneler olarak burada bilmeyenlere öğretiyorlardı. Demek ki mesele bir benimseme ve benimsenme meselesi. Hatta büyük oranda da Doğu-Batı dikotomisi kurgusuyla ilişkili. Bu dikotominin artık yoğun eleştiriler altında –en azından sosyal bilimler bağlamında– çok aşındığı da bir gerçek. Fakat dünya genelinde toplumsal kavrayışları hâlâ yönlendirebiliyor.

Benzer sözler 20. yüzyılın ilk yarısında yabancı ülkelere mimarlık ve/veya sanat öğrenimi için giden Türkleri de kapsayacak biçimde yinelenebilir. Onlar kendilerini madun konumuna yerleştiren öznelerdi. Kendilerini ötekileştirmişlerdi. Bir estetik veya mesleki pozisyonları yoktu; öğrenmeye gidiyorlardı, katılmaya değil. Bilmediklerini düşünüyor, bilenlerden öğrenmek istiyorlardı. Bu amaçla mimarlar öncelikle Almanya'ya, sanatçılar hemen daima Fransa'ya gideceklerdi.

[17] Bruno Taut'un yaşam öyküsü için: Unda Hörner, *Die Architekten Bruno und Max Taut. Zwei Brüder – zwei Lebenswege*, Gebr. Mann, Berlin, 2012.

[18] Örneğin Japonya ve Japon mimarisi üzerine birkaç kitap yazdı: Bruno Taut, *Houses and People of Japan*, çev. Estille Balk, Sanseido, Tokyo, 1937; *Fundamentals of Japanese Architecture*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, 1939.

Mesleki ve/veya estetik anlamda pozisyonsuz oluşları pasif kişilikler olmalarına yol açtı. Sözgelimi Türk ressamlar Paris'e sanat ortamının çok canlı ve çoğulcu olduğu bir dönemde gittiler, ama o aralığın Andre Lhote gibi önemsiz bir figürünün atölyesine yerleştiler. Sanatta devrimsel değişimler yaşanırken ilgilenmediler. Mimarlar Almanya'nın en muhafazakâr okullarından biri olan Stuttgart Technische Hochschulesi'ni yeğlediler. Hatta okulun dışına bile bakmadılar. Oysa Stuttgart kent olarak sanat devrimlerinde rol oynayan bir yerleşmeydi.[19] Türkler içinse orası öncelikle bir okuldu. Onlar kendilerini öğrenmeye giden Türkler sayıyorlardı. Uluslarüstü sanat ve/veya mimarlık ortamında pozisyon alma arayışı peşinde sanatçı ve mimarlar değildiler. Örneğin Bauhaus'a giden tek bir Türk bile olmayacaktı. Gittikleri ülkelerde olup bitene kayıtsız kaldıkları, çünkü zaten dönmek üzere orada oldukları rahatça iddia edilebilir.

Oysa 21. yüzyıl yurtsuzluğu aktif öznelerin yurtsuzluğudur. Kuşkusuz başka ülkelere öğretim görmek üzere gitmek eskiden olmadığı kadar geniş çaplı trafik oluşturuyor. Ama güncel yurtsuzlar büyük oranda doğum ortamlarından yalıtılmak ve yeni bir yurt, hatta yurtlar edinmek üzere giderler. Daha fazla da ulus inşaatı çağının genelgeçer hâle getirdiği yurt bağını düpedüz inkâr ederler. Etnik ve/veya ulusal köken artık yurt tanımlama iktidarına sahip olmaz.

21. yüzyıla gelindiğinde, Zaha Hadid'in biyografisi o kıyının güvenliğinden kaçınmanın mimari getirilerini tartışmak için çok sağlam bir zemin tanımlayabilir. Onun öyküsü bir melezlenme, yurtsuzluk ve uluslarüstülük öyküsü.[20] 20. yüzyıl içindeki yukarıda anlatılan iki göç dalgasındakinden çok farklı bir kariyer inşa sürecidir onunki. Ondan daha az tanınmış pek çok benzeri de ABD'ye yerleşir. Örneğin Emilio

[19] Bkz. Anja Krämer ve Inge Bäuerle, *Stuttgart und das Bauhaus*, Belser, Stuttgart, 2019.

[20] Bu konuyu 9 Aralık 2021'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kent Çalışmaları Yüksek Lisans Programı'nda yaptığım şu konuşmada ele almıştım: "Zaha Hadid: Uluslarüstü Bir Mimar Kimliğinin İnşası".



*Görsel 81* Zaha Hadid (1950-2016) yurtsuzluğun amblematik figürü sayılabilir. Kökende Iraklıydı, İsviçre'de, Beyrut'ta, Londra'da eğitim gördü. Miami'de öldü. Ebeveyniyle Roma'da Trevi Çeşmesi'nde.

Ambasz Arjantin'den, Beatriz Colomina İspanya'dan göçer. Onlar politik nedenlerle değil, yeni yaşam imkânı arayışları çerçevesinde göçerler. Ayrıca tartışılmaları gerekir.

Söz konusu dönemin en önemli yurtsuzu sayılabilecek Zaha Hadid (1950-2016) bir Iraklıydı. Bağdat'ta doğdu ama Bağdatlı değildi. Annesi Wajiha al-Sabunji ve babası Mohammed Husayn Hadid Musulluydular. Bu aidiyet bile daha başlangıçta karmaşık bir kimlik tartışmasını davet eder. Baba Hadid doğduğunda Musul Osmanlı toprağıydı. Birinci Dünya Savaşı'nı sonlandıran ateşkeste hâlâ Osmanlı toprağı olmayı sürdürüyordu. İngiliz yönetimi İstanbul hükümetinden o dönemde de petrolü nedeniyle stratejik önemde olan kentin kendilerine terkini talep etti. Böylece kent İngiliz yönetimi altındaki Irak'ın bir parçasına dönüştü. Fakat tartışma sonlanmadı. 1924'te Türkiye ve İngiltere arasında yapılan top-

lantıda Türk tarafı Musul'un Birinci Dünya Savaşı sonunda da durumunun değişmediğini, vilayet nüfusunun üçte ikisinin Türk ve Kürtlerden oluştuğunu ve Musul'un Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde olması gerektiğini savundu. Bir sonuca varılamadı ve anlaşmazlık, Milletler Cemiyeti'ne götürüldü. Burada Türkiye bölge halkı arasında referandum yapılmasını istedi. İstek reddedildi ve 1926 Ankara Antlaşması ile Musul İngiliz tezine uygun olarak Irak'ın sınırı içinde kaldı.[21] Hadidler artık Iraklıydı.

Musul'un erken 20. yüzyılda gerçekten de küçük bir Arap ve geniş bir Kürt ve Türk nüfusu barındırdığı biliniyor. Epey zengin olduğu anlaşılan Hadid ailesinin daha ayrıntılı bir tarihçesi yok. Dolayısıyla yörenin o dönemdeki çok karmaşık Arap-Kürt-Türk etnik amalgamının bir ürünü olduklarını söylemekle yetinilmelidir. Fakat yeni sınırlar ailenin kimliğini de biçimlendirecek, baba Hadid bu karmaşıklığa yeni eklemeler yapacaktı. Örneğin Irak'ta değil, London School of Economics'te öğrenim gördü. Musullu ve Türkçe ad taşıyan Sabuncu ailesinin kızıyla evlendi. Artık Irak iç politikasının figürlerinden olan aile Bağdat'ta yaşıyordu. 1958 darbesinin ardından maliye bakanlığı da yapacak olan hafif sol ve demokrat eğilimli baba Hadid, yeni Baas darbesinin (1968) ardından ülkesini terk edecek ve ömrünü İngiltere'de tamamlayacaktı. Mezarı bugün oğlununki ve kızınınkiyle birlikte Londra yakınlarında Brookwood Mezarlığı'nda.

Baba Hadid'in önemlice rol oynadığı geç 1950'ler ve erken 1960'lar döneminde Irak'ın ve Bağdat'ın uluslararası mimarlığın dolaşım güzergâhı üzerinde olduğunu söylemek bugün şaşırtıcıdır. Wright'tan Bağdat Üniversitesi planlaması talep eden, Gropius'a aynı üniversitenin kampüsünü inşa ettiren, Le Corbusier'ye spor kompleksi tasarlatıp bir kapalı spor

[21] Bu mesele için: Mim Kemâl Öke, *Belgelerle Türk-İngiliz İlişkilerinde Musul ve Kürdistan Sorunu, 1918-1926*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1992.

salonu inşa ettiren bir Irak bugün şaka gibi gözükür. Dahası, 1970'lerden itibaren Ortadoğu'da belirgin bir çöküş ve kültürel içe kapanma yaşandığı rahatça söylenebilir. Bugün artık Ortadoğu'dan dışa taşınılmaz, ülke dışına "kaçılır". Zaha Hadid ailesi bu kapanma-kaçma dinamiği çağı öncesinin bir aktörüdür.

Örneğin Zaha'nın erkek kardeşi Foulath Hadid (1937-2012) de ailenin karmaşık kültürel dolaşım ağları üzerinde yetişti. Orta öğrenimini Mısır, İskenderiye'de Victoria College'ta gördü. Bir İngiliz kurumu olan Victoria College, Mısır başta olmak üzere Ortadoğu ülkelerinin üst sınıflarının çocuklarını eğitmek üzere kurulmuştu. Örneğin bir Protestan Arap ailesinin oğlu olan ve *Oryantalizm* kitabıyla çığır açacak ve ömrünü ABD'de tamamlayacak Edward Said de bu okulun mezunlarındandı. O da bir uluslarüstü kişilikti, yurtsuzdu. Foulath yüksek öğrenimini Oxford Üniversitesi St. Anthony College'de yaptı. Ülkesi Irak'ın politik tarihi üzerine çalışacak,[22] ama orada neredeyse hiç yaşamayacaktı.

Zaha'nın ondan bile daha karmaşık bir uluslararası dolaşım güzergâhı var. Önce Irak'ta bir Katolik Fransız ilkokulunda, sonra İsviçre ve İngiltere'de orta öğrenim gördü. Anlaşılan Arapçayı öğrenim ve yazı dili olarak hiç kullanmadı. Arapçası muhtemelen sadece konuşma Arapçasıydı. Beyrut Amerikan Üniversitesi'nde matematik öğrenimi yaptı. Oradan Londra'ya Architectural Association School of Architecture'a (AA) transfer oldu. 1972-78 arasında o kurumda öğrenci olacaktı. Demek ki hem yurt hem de akademik ilgi alanını değiştirdi. Ardından da uluslarüstü kimliğinin olağan uzanımlarını geliştirecekti. Sözgelimi AA'in Büyük Britanya ile sınırlı olmaktan çok uzak uluslarüstü öğretmen ve öğrenci kadrosunun 1970'lerde tırmandığı hatırlanmalıdır. Öte yandan, 1920'lerin Sovyet Konstrüktivizmi'nin keşfedildiği yıllar

[22] Bu konudaki kitabı: Foulath Hadid, *Iraq's Democratic Moment*, Hurst and Company, Londra, 2012.

ve ortamdır aynı zaman ve mekân. Zaha bu ilginç fırsatı kullanacak, Malevich ve Çernikhov gibi çok etkileneceği öncüleri o kurumun zengin kitaplığında ve Londra ortamında tanıyacaktır. İlk çıkışını yaptığı ünlü okul projesi, Malevich'in "*arkhitekton*"larından doğrudan bir aktarım bile sayılabilir.[23] Dolayısıyla o proje de bir melezlenme ürünü.

Okulu bitirince Rotterdam'a giderek yine AA'den tanıdığı Rem Koolhaas'ın OMA adlı ofisinde çalışmaya başladı. Bu ofisinse, Madelon Vriesendorp (Hollandalı), Elia Zenghelis (Yunan) gibi iki ortağı daha bulunduğu ve uluslarüstü bir ortam oluşturduğuna işaret etmek gerekecek. Zaha Hadid'in sonraki dönemiyse artık Londra merkezli bir mimarlık kariyeridir ve çalışma alanı Çin'den, Azerbaycan'a, Amerika'dan İtalya'ya kadar uzanacaktır. Bu konuyu hiç özetlemeyeceğim.

Şimdi bu dolambaçlı ve uluslarüstü mimarlık kariyerini anlattığım ve üzerinde çok düşünmek gerektiğine işaret ettiğim 9 Aralık 2021 tarihli bir konferanstan sonra bir Iraklı öğrencinin "ama o Iraklı bir mimar değil miydi yani" diye sorması ne kadar anlamlıdır? Ona verilebilecek çok yanıt vardı ve vermiştim de. Fakat öncelikle ona "Iraklı olsa ne olur, olmasa ne olur" diye sormak gerekti. Ardından bugünün dünyası için geçerli, ama sözgelimi 19. ve erken 20. yüzyıl için geçersiz (çünkü ulusal kimliğin yaşamsal önemde olduğu çağlar vardı) şu yorum eklenmelidir: Kültürün dünyasında bugün bütün ulusal kıyılar sığdır.

Ne var ki çoğul-vatanlılığın yukarıdaki kısa örnekleyici tarihi tek başına dünya genelindeki sanatçı ve mimar hareketliliğini açıklamaya yetmiyor. Sayısız mimar doğdukları ülkede çalışmadı ve orada ölmedi, ama bu yer değiştirmeler her zaman çoğul-vatanlılık anlamına gelmiyor. İlk açıklama bugünün dünyasında uluslarüstü kimlik edinmenin ve yurtsuzluğun herkesin kullanımına açık demokratik bir hak

[23] Bkz. Aaron Betsky, *The Complete Zaha Hadid. Expanded and Updated*, Thames and Hudson, Londra, 2017, s. 18.

olmadığı şeklinde. Dünya uluslarüstü kimlik edinebilenler ve edinmesi çok zor olanlardan oluşan yeni bir yarılma yaşıyor. Uluslarüstü kimlikler dünyanın küresel bütünleşme odaklarında ve güzergâhlarında yeşerebiliyorlar. AA'den mezun olup uluslarüstü hâle gelmek tabii ki İTÜ'den ODTÜ veya MSGSÜ'den mezun olmaktan çok daha kolaydır. Dünya uluslarüstü dolaşıma açık olan ve olmayan coğrafyalardan, kurumlardan, kentlerden, ülkelerden oluşuyor. Şu benzetme bir ölçüde çarpıtıcı olabilir, ama tıpkı para gibidir bugünkü uluslarüstü kimliklerin dünyası. ABD doları, İngiliz poundu, Japon yeni, Avrupa eurosuyla uluslarüstü dolaşıma çıkılır; Türk lirasıyla, Rus rublesiyle, Tayland bahtıyla değil.

Zaha Hadid bu sıkı denetimli dolaşım rejiminin içinde bir arızaydı. Ne Iraklı ne de İngilizdi; fakat uluslarüstü kimlikliydi. O nedenle hiçbir Arap ülkesinde yaşamadı; Londra'da doğmadı ama orada yaşadı, ofis açtı, yeryüzü ölçeğinde ürün verdi ve Miami'de öldü, Londra'da gömüldü. Irak ya da Arap mimarlığının değil, uluslarüstü güncel dünya mimarlık ortamının bir bileşeniydi. Çünkü uluslarüstü kimlikler ancak uluslarüstü dolaşıma açık coğrafyalarda edinilebiliyor; Bağdat'ta, Kahire'de, Bangkok'ta, Mogadishu'da veya İstanbul'da bunun için çok daha sınırlı olanaklar var. Kısacası, ilk iki paragrafta dile getirilen endişeleri duymayanların egemenliğindeki yerlerde şans daha fazladır. Dolayısıyla, bugün kimi Türk mimarlarının neden Londra'da, New York'ta ofis açtığını merak etmek bile gerekmez.

Sadece mimarlar yurtsuz olmakla kalmıyor. Mimarlık ürünleri de öyle. Pek çok İngiliz, Amerikalı, Hollandalı, Japon, İtalyan mimarın sayısız ülkede işleri var. Bir mimarlık ürününün belirli bir yere ait olmak için onu tasarlayan ve inşa edenlerin oralı olması bile gerekmiyor. Daha önemlisi, bu yurtsuzluk durumunu ülkenin dünya genelinde adını duyurmak, prestij elde etmek için kullanılmaya başlandığı da görülüyor. Suudi Arabistan, Dubai, Çin gibi ülkeler uluslararası ünlülere kendi ülkelerinde iş vermek için âdeta yarışırlar.

Ne var ki bu imkânın varlığı bir dizi sorunu, hatta ikilemi de tetikliyor. Birincisi, dışa kapanma taleplerini tırmandırıyor. İkincisi, tek yönü, yani eşitliksiz biçimde çalışıyor. Dışa kapanma taleplerinin sayısız formu var. Kimisi ekonomik içeriklidir. Ülke içindeki tasarım/proje potansiyeline ülke dışından rakipler çıkması anlamına gelir. Uluslarüstü kimlikli mimarlar ulusal mekândaki işleri kolay alırlar. Daha ünlüdürler ve onların tasarladıkları dünya medyasında çok daha kolay yer bulur. Müşteriyi de uluslarüstü hâle getirir. Bunun tek engeli onların "yerliler"den daha pahalıya çalışmasıdır. Kapanmanın ideolojik boyutuysa en bildik olan argümanlarla savunulur. "Bizim kültürümüze, kimliğimize yabancı" ürünler ortaya çıkıyor şeklinde dışavurulur (Bkz. Bölüm B. Mimarlığın Uluslaraüstü Hâle Gelişi). Ne var ki son yıllarda bu argümanın daha az dile getirildiği söylenebilir. Uluslarüstüleşmenin eşitliksizliği meselesiyse yukarıda açıklanmıştı. Herkes aynı uluslarüstüleşme imkânlarından aynı miktarda yararlanamaz.

## 11
## Sonsöz: Mimarlık Bilgi Alanının ya da Arızalarla Çalışan Bir Sistemin Sınırları

*Mimarın kişisel bilgi alanı ile mimarlığın bilgi alanı ilk bakışta örtüşük gözükür. Bununla anlatılmak istenen, çoğu zaman bir mimarın edindiği bilginin nerelere dek uzandığı konusuyla mimari epistemolojinin aynı şey olarak düşünülmekte oluşudur. Oysa bir mimarın kişisel bilgi birikimi her öznenin bilgi birikiminden farklı düşünülemez. Kimileri farklı alanlarda farklı bilgiler edinmişlerdir, kimileri daha az konuya ilgi duymuş, kimileriyse çok sayıda alanda çok şey öğrenmişlerdir. Kimileri daha iyi gözlemcidir, kimileri daha kötü. Kimileri kuramsal spekülasyonlar yapabilme donanımına sahiptir, kimileri değildir. Kuşkusuz daha çok konuda daha fazla bilgi edinmiş olmak avantajlıdır. Çok önemli bir sanat tarihçisi olan Panofsky'nin doktora öğrencilerine söylediği "siz de bir gün gelip lüzumsuz bilginin ne işe yaradığını öğreneceksiniz" ifadesi bunun mizahi anlatımıdır. Bunun anlamı şu: Bilginin ne işe yarayacağını bilgilerin içeriği tanımlamaz. Bilgiyi işe yarar kılmak mimarlık da dâhil her meslekte kişisel tercih ve beceri meselesidir. Kuşkusuz bazı şeyleri bilmemenin avantaj olduğu durumlar da vardır. Baudelaire ve Benjamin'in flanörlük üzerine yazdıklarını bilmemek Le Corbusier'ye Paris bulvarlarına hiç benzemeyen salt trafik işlevli ulaşım eksenleri tasarlama imkânını veriyordu. O tasarımları bu özgül "cahillik" sayesinde yeni bir kent kavrayışı ortaya koymayı sağlayacaktı. Eve ilişkin modern antropolojik-sosyolojik bilgilerle donanmış ve onları içselleştirmiş olsaydı, Mies van der Rohe'nin tümel mekânlı cam ev projeleri herhalde mümkün olmayacaktı. Cehalet tabii ki bir erdem değildir. Fakat bilmek*

*kadar bilmemek, hatta bilinenleri hiçe saymak da bir tasarım politikası yaklaşımı olabilir. Bu bir arızadır, ama bazı durumlarda pekâlâ da verimli olma potansiyeli bulunur.*

*Demek ki mimarın kişisel bilgi birikimi meselesi tartışmayı bile anlamsız kılacak derecede öznel. Sorun, kişiselliğin ötesine geçip mimarlık bilgi alanı olarak nitelenebilecek özgül bir epistemik paket yapmanın ne kadar mümkün olduğunda düğümleniyor. Matematik için bu kolayca yapılır. Fizik ve kimya gibi temel bilimler için de... Matematikçinin, fizikçinin, kimyacının kişisel bilgi birikimi o alanların dışındaysa mesleki açıdan hemen hiçbir önem taşımaz. Aslolan, mesleki bilgilerinin içerik ve kapsamıdır. Kişisel bilgi birikimi onun kendi meslek alanındaki yönelim ve tavrını kuşkusuz etkiler, fakat dolaylı olarak... Mimarlığınsa öncelikle toplumsallığın ta kendisi olma özelliği aynı nitelikte bir sınır çizmeyi en azından zorlaştırır. Mimarlık işi ve ürünü doğrudan doğruya toplumsal ilişkiler düzleminde mümkündür. En bildik deyişle bir kolektivite içerir. Tasarlamak mutlak bir bireysellikte mümkün olmaz. Müşteri/yatırımcılar, yerel yönetim, kredi verenler, mühendisler, inşaatı gerçekleştirenler, yükleniciler, kısacası tüm toplumsal aktörler gittikçe genişleyen bir ilgililer grubu oluştururlar. Mimarlığa radikal müdahalelerde bulunurlar. Geriye sadece mimarın bireysel sorumluluğunda bir alan kalır mı? Bu sonsöz bölümü böyle salt mimari nitelikte, özerk ve/veya otopoietik bir alanın var olduğu ve neleri içerdiği meselesinde temelleniyor. Ana meselesiyse bu otopoietik alanın çalışmasını sağlayanın arızalar üreten ve çözen iç dinamikleri olduğundan ibaret.*

*1*

Mimarın bilgi alanının sınırlarının mimarlığın dışına uzandığı ve uçsuz bucaksızlığı mitolojisi Vitruvius'tan başlar. *De architectura*'nın *(Mimarlık Üzerine On Kitap)* birinci kitabında neredeyse sadece bu konuyu, mimarın bilmesi gerekenleri

sıralıyordu. Çok kısa özetlenirse şöyle diyordu:[1] Mimarın çizim becerisi olmalıdır. Geometri bilgisi gereklidir; simetriye ilişkin zor sorunlar o bilgi sayesinde çözülür. Optik bilmek gerekir; o sayede yapının içine ışığı "doğru gök bölgesi"nden alma olanağı doğar. Aritmetik bilgisi inşaat harcamalarını ve inşai boyutları hesaplama imkânı verir. Tarih bilgisi gereklidir. Örneğin bir yapıda sütun olarak kullanılan karyatidlerin ne demek olduğunu ve kökenini ancak böyle bilmek mümkündür. Felsefe bilgisi mimarı açık zihinli, dürüst, zarif, kibar ve doğruluk sahibi kılar. Fizik bilgisi, örneğin su temini ve akışına ilişkin sorunları çözmeyi sağlar. Müzik bilgisi sayesinde matematik meselelerini anlama imkânı doğar. Tıp bilgisi iklimlerin ve hava koşullarının etkileri üzerinde düşünebilmesini sağlar. Astronomi bilgisi olmazsa, gök cisimlerinin hareketlerini kavrayamayacağı için güneş saatlerini tasarlama şansı olmaz.

Bugünkü bir Vitruvius okuyucusu yukarıda özetlenenlerin önemli kesiminin içeriğini/anlamını özgün metinden çıkaramaz; çok kaba kestirimler yapabilir ancak. Örneğin müzik-matematik ilişkisi bugün anlamlı olmaktan uzaktır. Optik bilgisi bugün bambaşka bir anlam taşır. Felsefenin doğru davranış rehberi olmadığında herkes çoktan uzlaşmıştır. Hiçbir mimarın güneş saati tasarlamadığı bir çağda astronomi bilgisi mimarın bilgi alanında düpedüz anlamsızdır. Ama hepsi milat yıllarının epistemik ortamında anlamlıdır. O zaman için harcıâlem ama bugün çok yabancı bir bilgi dünyasıdır Vitruvius'unki. Fakat hâlâ mimarlık elkitapları bunları olağan güncel gerçeklikler olarak aktarır. Anlaşılan, çok şey bilen/bilmesi gereken mimar mitolojisi iki binyıldan daha uzun bir geçmişe sahiptir. İronik olan şu ki, bugün Vitruvius'un kitabı da hala mimarın kişisel bilgi içeriğine dâhildir. Çoğu mimarlık okulunda öğrencilere başlangıç okuması olarak önerilir.

Vitruvius'unkinden daha "gerçekçi", ona ters düşen değil, ondan hareketle güncellenmiş bilme önerileri de kuşkusuz

Vitruvius, *De architectura*, 1. Kitap. I. 4, 5, 7, 10.

var. Örneğin bir internet sitesi onları özetle aşağıdaki gibi sıralıyor:[2]

1. Matematik ve bağlantılı bilgiler: Matematik, fizik ve geometri bilgisi sayesinde denenmiş yöntem ve teknikler yerine doğaçlamalar yapma imkânı doğar. Depreme dirençli ve enerji koruma imkânı veren tasarımlar böyle yapılabilir. Malzeme bilgisi de güvenli ve ömürlü yapılar tasarlama imkânı verir. 2. Kavramları keşfetmek: Mimarlık yaratıcı özgürlüğe ilişkindir. Mimar farklı fikirleri keşfetmeli ve onları soyut düşünsellik alanına taşımalıdır. Kavramsal düşünceden yola çıkmak projenizin özgünlüğünü tanımlayacaktır. 3. Çizim: Bugünkü teknik yönelimli dünyada mimari çizim ve görselleştirme becerileri edinmek gereklidir. Fakat 3D rendering için profesyonel yardım gerekli olabilir. Bilgisayar becerilerinizi geliştirmek konseptlerinizi görselleştirmek için zorunludur. 4. İletişimi güçlendirmek: İletişim becerileri aracılığıyla mimarlık işindeki tüm paydaşlarla anlaşabilme ve çalışma takımınızla diyalog kurma imkânı doğar. 5. Esinlenme: Farklı dönemlerin mimarlıklarını öğrenmek yaşamsaldır. Modernizm, strüktüralizm kavramları ve çağdaş üsluplar mimarlık mirasından esinlenmişlerdir. Büyüleyici mimarlık ürünlerini tanımak için gezi yapmak yeni fikir ve yaklaşımlar üretme becerisini geliştirecektir. 6. Yapı hukuku ve kuralları: Sadece bazı yapı hukuku yasa ve kuralları doğrudan mimari tasarıma ilişkindir, ama bunlara ilişkin bilginiz tasarlama yaklaşımınızı geliştirecektir.

Bu yukarıdaki listenin özelliği çok nesnel görünümlü oluşu. Âdeta modası geçmiş bir mimarlık meslek bilgisi manifestosuna benziyor. Michael Sorkin ise tam 250 maddelik çok kişisel ve öznel bir liste sunar.[3] Söz konusu liste öncelikle mizahi okumalara açıktır, fakat tüm mizahi metinlerde olduğu gibi bu listeden de düzanlamlı okumalar yapılabilir. Hatta

https://www.apollotechnical.com/6-things-that-every-architect-should-know/ (Erişim: 7 Haziran 2023).

Michael Sorkin, *Two Hundred and Fifty Things an Architect Should Know*, Princeton Architectural Press, 2021.

internetteki pek çok yorum düzanlamlı olarak okunduğuna ve mizahi tınısının fark edilmediğine işaret eder.

Listeden deneyimleme/bilme gerekliliği olan başlıklardan bazıları özgün sıra numaralarıyla şöyle: 1. Çıplak ayakla soğuk mermere basma duygusu. 7. Hatşepsut Tapınağı ile ilgili mümkün olan her şey (onu "modernist" teriminin icadından önce modern diye görmemeyi deneyin). 10. Açelyaların çiçeklenme mevsimi. 11. Camın yalıtım özellikleri. 15. Victor Hugo'nun "bu onu öldürecek" ifadesiyle neyi kastettiği. 18. Bir rapidonun nasıl açıldığı. 27. Villa Rotonda'nın proporsiyon sistemi. 31. Kerpiç inşaata ilişkin temel bilgiler. 34. Modası geçmiş ve moda olarak Jane Jacobs. 37. Temel ergonomi. 39. Müşterinin ne istediği. 40. Müşterinin ne istediğini sandığı. 41. Müşterinin neye gereksindiği. 44. Modernitenin kuramsal temelleri ve onun farklı güzergâhları ve halleri. 48. Winchester Katedrali ile bisiklet sundurması arasındaki fark. 53. Mies'in Almanya'yı gerçekte neden terkettiği. 54. İnsanların Çatalhüyük'te nasıl yaşadığı. 58. Vitruvius. 59. Walter Benjamin. 60. Marshall Berman. 74. Piramitlerin nasıl inşa edildiği. 79. Sınırların anlamsızlığı. 91. Elle perspektif. 100. Otto Wagner ile Camillo Sitte arasındaki tartışma. 108. Kolonyalizmin Kuzey Afrika kentlerindeki mimari etkileri. 110. Pekin tarihi. 112. Aristoteles'in Politika'sı. 113. Onun Poetika'sı. 123. Sanat ve felsefede Romantikler. 128. İyi Bordo şarapları. 129. İyi bira. 149. Çeşitli kültürlerin gömme pratikleri. 150. Bir eczaneyi ayakta tutacak nüfus yoğunluğu. 156. Sinan. 158. Çeşitli kültürlerde mimari temsilin teknikleri ve tarihi. 171. Akropol'den görünen manzara. 174. Brooklyn'de nerelerde yemek yendiği. 176. [Roma'nın] Nolli Planı. 177. [Barcelona'nın] Cerdà Planı. 178. [Paris'in] Haussmann Planı. 184. Guy Debord. 206. Suprematistlerle Zaha arasında bağlantı. 214. D vitamininin önemi. 228. Engels'in "Konut Sorunu". 229. Yunan adaları kentlerinin prizmatik çekiciliği. 235. Freud. 250. Altın oran ve diğer proporsiyonlar.

Sorkin'in listesinin bir mimarın bilmesi gerekenler envante-

ri gibi yorumlanamayacağı aşikâr. Sorkin bir mimarın bilmesi gerekenlerin sistematize edilemeyeceğini, sabitlenemeyeceğini, alana yaygınlaştırılamayacağını ifade ediyor. Her mimar kendi 94, 176, 264 elemanlı listesini yapabilir ve her biri de aynı oranda doğruluk taşıyacaktır. Sinan yerine Guarino Guarini, Engels'in "Konut Sorunu" yerine Marx'ın "III. Napoleon'un XVIII. Brumaire'i", D yerine C vitaminin önemi, Yunan adaları yerine Papua Yeni Gine, Bordo yerine Barolo şarapları ya da demirhindi şerbeti, Benjamin yerine Simmel konulsa liste ne daha doğru, ne de daha yanlış olacaktır. Pevsner'in artık eskimiş "Avrupa Mimarlığının Anahatları"nın giriş metnini okumayan için Winchester Katedrali ile bisiklet sundurmasının mimarlık ürünü olma bağlamındaki farkı anlamsızdır. Bu liste sadece bir daha yinelenemeyecek olan "benim bilmek ve deneyimlemekten çok yararlandığım" bilgilerin fevkalade şahsi dizimi olur. Ama ne yazık ki böyle düşünmek istisnaidir. Mimarlık yayın piyasası hâlâ mimari bilgi alanı sınırının normatif ve genelgeçer biçimde çizilmesinin mümkün olduğunu savunanlarla karakterize olur.

Örneğin mimarlık okullarında öğrenilen/öğrenilecek 101 başlık sıralayan böyle bir kitapta şu ifade var:[4] "Mühendisler fiziksel şeylerin bizzat kendisiyle ilgilenir. Mimarlar ise doğrudan insanların fiziksel şeylerle kurduğu ilişkiyle ilgilenir." Mimarların mühendislerden ne farkı olduğunu bu denli kestirme ama yanlış anlatan çok metin var. Aynı kitapta daha da çarpıcı bir cümle var: "Mimar her şey hakkında bir şey, mühendis bir şey hakkında her şeyi bilir." Bu alıntı, mimarlara ve mühendislere meslek alanlarının sınırları konusunda nasıl bakıldığı, hatta her iki meslek alanının içindekiler tarafından da nasıl yorumladığı bağlamında epey gerçekçi bir özet sayılabilir.

Herkes her şey üzerine bir şeyler bilir; ama sadece mi-

Matthew Frederick, *Mimarlık Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*, çev. V. Atmaca, YEM, İstanbul, 2009.

marların önemli bölümü bunun mimarlara özgü bir marifet olduğunu sanır. Hiç kimsenin bilgi alanı sadece kendi meslek bölgesiyle sınırlı değildir. Okul eğitimi gördükçe, gezdikçe, eğlendikçe, okudukça, deneyim edindikçe, kısacası yaşadıkça sürekli öğrenilir. Öğrenilenler olsa olsa kısmen sistematik ve tematik bir bütünlük gösterir. Genellikle iradi nitelikte olmayan, çoğunlukla öğrenme isteğimizle de bağlantılı olmayan biçimlerde öğreniriz. Yukarıdaki Sorkin listesi bunu anlatıyor. Fakat böyle bir dağınık öğrenme-bilgilenme sürecinin neden, örneğin, tıp doktorları ile dişçiler için zorunlu diye nitelenmeyip, hatta gündeme de getirilmeyip mimarlık elkitaplarına bir mimar kimliği bileşeni olarak girdiğini ve sürekli yeniden üretile üretile parlatıldığını sormak gerekir.

Bu sorunun cevabını, mimarların yaptıkları iş gereği pek çok konuyla ilgilenmek zorunda kaldıkları argümanıyla vermek kolaydır. Kolaydır, ama doğru değildir. Çünkü genelde her meslek o mesleğin sınırları dışındaki pek çok konuyla ilgilenmeyi gerektirir. Ne başka mesleklerin ne de mimarların bilgisinin kapsam genişliği meslek insanının yaptığı işin epistemik içeriğiyle doğrudan örtüşür. Doktor veya mühendis de hedef kitlesiyle diyalog kurmak zorundadır. Onlar da örneğin sanat, ekonomi ya da matematikle ilgilenirler. Onlar da Akropol'den görülen manzarayı deneyimleyebilirler. Kimileri bunlardan yararlanmış da olabilirler.

Her mimar kolayca fark edecektir ki üniversite binası ya da genel kitaplık tasarlamak, onların içerdiklerini bilmeyi gerektirmez. Dev bir kampüs, sayısız bilgi alanın mekânlarını barındırabilir, ama mimarlar her bir bilgi alanının yerleşkedeki yerini tasarlamak için onun akademik içeriğine eğilmek durumunda değillerdir. Eğilemezler de. Hastane tasarlamak için yola çıkanın tüm tıp disiplinleri hakkında bilmesi gereken şeyler, o disiplin bağlamında sağlık hizmeti vermek için hangi donatıların sağlanması ve bu işin ne genişlikte bir mekânda yapılacağıyla sınırlıdır. Onu bile tıp uzmanlarından disipliner yardım alarak aşarlar; kendileri öğrenmeye

kalkışmazlar. Öğrenemezler de... O yüzden hastane yapmak tıp bilgisini, astrofizik gözlemevi yapmak astronomi kültürünü, konser salonu projelendirmek müzik malumatımızı arttırmaz. Çok bildik bir mimar anekdotu Louis Kahn'a ait. O, ABD'nin en ilginç yüksekokul kitaplıklarından biri olan Exeter Academy Kitaplığı'nı gerçekleştirmişti. Tanıyanlar tek bir kitabı bile baştan sona okumadığını bilirler ünlü mimarın. Kitaplık tasarımı bağlamında bildiğiyse, kendi ifadesiyle, kitap okumak için pencereden ışık alacak bir kişisel konsantrasyon köşesine yerleşmek gerektiği bilgisiyle tanımlıdır. O bile olsa olsa yalnızca Exeter Academy Kitaplığı özelinde doğrudur. Dünyada bu imkânı vermeyen sayısız önemli kitaplık mekânı var.

Öyleyse bu omnipotent mimar efsanesi nereden kaynaklanır? Sarkastik bir anlatımla şu söylenebilir: Mimarlar, bakımından sorumlu oldukları çocukları kendi evlatları sayacak kadar benimseyen mesleki deformasyona uğramış dadılara benzerler. Çocuğun "oluşumundaki" katkılarının neden ibaret olduğunu sık sık gözden kaçırırlar. Ancak, bu cevap –sadece değilse de büyük oranda– mizahi bir sataşma. Daha derinlikli bir cevap arayanlar, cevabın karmaşık tarihselliğiyle yüz yüze kalacaklardır.

Öncelikle, bu her şeyi bilen mimar motifinin bugün ortaya çıkmadığını, bölüm başında belirtildiği gibi, daha Vitruvius'un kitabında bile "mimar şunları bilmelidir" şeklinde anlatımlar bulunduğuna dikkat çekmek isterim. Fakat kitabını milat yıllarında yazan o mimar için bunun ne anlama geldiği üzerinde hiç durmayacağım. Kısaca anlatılamayacak özgül bir mimarlık tarihi konusu olduğunu bir kez daha belirtmekle yetinebilirim. Hatta o sadece mimarlık tarihçisinin işidir. Açıklanması denenebilecek olansa, bugün "mimarın her şeyi biraz bilmesi" konusunun neden gündemde kalmaya devam ettiği olacak. İşte o zaman mimarlık dünyasındaki güncel bazı eğilimleri dikkate almak gerekecek. Mimarın giderek Mark

Wigley'in dediği gibi,[5] yapı üreticisi olmaktan fazla söylem üreticisi olmaya doğru ilerlediği bir dünyada 2000 yıl öncesinden çok farklı "bilmişlik" gerekçelerimiz var.

Söylem üreticisi olmanın başat mimari pratiğe doğru evrilmesi, bazı gerçeklerin kendini dayatmasından ve artık inkâr edilemeyecek bir hâle gelmesinden kaynaklanıyor: Mekân üretimine ilişkin bilgi mimarın tekelinde değil. Mekân üretimi yapmaya ilişkin iktidar da öyle. Toplumun tüm bireyleri içinde yaşadıkları makro ve mikro çevrelerini biçimlendirirler. Yalnızca onun ne olmasını istediklerini kuramsal olarak açıklamazlar, bazen açıklamaya niyet bile etmezler; doğrudan doğruya onun oluşumuna sadece yaşayarak katkıda bulunurlar. Yani mimarlık mimar olmayanların da kolayca karışabileceği, müdahale edebileceği bir dizi pratiği içerir. Erken modern dünya bir yandan bu imkânın keşfiyle tanımlıdır, çünkü modernlik neredeyse tanımı gereği, bu imkânın keşfi demektir; ama bir yandan da aynı imkân mimarın meslek alanını her türlü toplumsal tasalluta açık hâle getirmekte, mimarları işlerini özgüvenle yapamaz kılmaktadır.

Bu durumla yüz yüze gelen ilk mimar kuşakları, önceleri, daha 15 ve 16. yüzyıl İtalyası'nda mimarlığın sanatsal bir pratik olduğu söylemini icat ederek kendi alanlarını müdahalelere karşı savunmayı deneyeceklerdi. Mimarın işi herhangi birinin beceremeyeceği kadar yüksek estetik standartlara sahip olmayı gerektiriyordu bu söylemlere göre. Onlar sayesinde mimar kendi mesleki saygınlığını toplumun "olağan" üyelerinde mevcut olmayan bir özgül beceriye (sanatsal yeteneğe ve estetik deneyim zenginliğine), hatta dehaya dayandırarak kurmak için uğraşacaktı. Buna hemen aynı aralıkta, mimarın kendi yeni meslek tanımını bir entelektüel olarak yapması da eklendi. Yüzyıllarca diğer elişçiliklerinden çok farklı sayılmayan bir meslek, yeni bir bilgi iktidarı edinmeyi deniyordu:

Mark Wigley, "Typographic Intelligence", *Ben van Berkel & Caroline Bos. UN Studio Unfold*, NAi Publishers, Rotterdam, 2002, s. 122.

O artık işçilik değil, zihinsel emek boyutu başat olan bir pratikti. Mimarlar cilt cilt kitaplar yazan aydınlardı artık. 19 ve 20. yüzyıl içindeyse, mimarlık bunlara önceki dönemlerde neredeyse hiç üretmediği yeni bir söylemi ekledi: Mimarlık ancak uzun bir öğrenim süreci sonucu edinilebilen kapsamlı bir teknik bilgi birikimiydi. Toplumsallığın ta kendisi olan bir bilgi alanı, mimarlık, mesleki iktidarını bu kez de teknokratik söylemleri imdada çağırarak kurmaya çabalıyordu. Üstelik bunu 15. yüzyıldan beri üretilmiş söylemlerden de vazgeçmeyerek yapacaktı.

Bu kısa tarihsel özetin anlamı şu: Mesleğin modern dünyadaki çok güçlü toplumsallaşması ve sınır açılımı, onu tırmanan bir zihinsel etkinlik göstermeye itti. Toplumun tüm bireylerinin üzerinde fikir beyan edebildiği, karışabildiği, müdahalede bulunabildiği mimarlık işini meslek olarak yapanlar (modernöncesi dünyanın suskunları) konuşkanlaştılar. İkna edebilmek, sözlerini dinletebilmek için pek az başka meslek adamının yaptığı zorlu ve kapsamlı bir yazınsal –çoğunlukla da sözlü– etkinliğe giriştiler. Entelektüel rollerini canla başla yapmaya koyuldular. 21. yüzyıl başındaysa artık bunun pozisyon gereği olmaktan çıkıp, bilinçle yapılır hâle geldiğine tanıklık ediyoruz. Mimarlar artık kendilerini ifade etmek için, iktidarlarını tarif etmek için yazmıyorlar; yeni söylemler üretmedikçe o bilgi alanının var kalamayacağını fark ederek de yazıyorlar. İçinde çalıştıkları bilgi alanının toplumsallık denizinin ortasındaki o her yöne açık hâlinin, kolayca eleştirilebilirliğinin, kırılganlığının farkında olarak, onu sürekli yeniden tanımlamak, yeni imkânlar açmak için yazmak, konuşmak zorundalar.

Beş yüzyıldır giderek tırmanan mimar konuşkanlığı fark eden, ancak ciddiyetini idrak etmekten uzak olanlarsa, gözlemledikleri metin ve söz üretim bolluğunu her şeyden biraz bilen mimarların gevezeliği olarak düşünebiliyorlar. Kuşkusuz, bazı mimarlar bilmedikleri konulardan da konuşuyor olabilirler. Herkes gibi onlar da sık sık böyle yaparlar

kuşkusuz. Kendi cehaletlerinin bilincinde de olmayabilirler. Ama bu durum sadece mimarlara özgü bir cehalet olmasa gerek. Mimarın her şeyden bir şeyler bildiğini düşünenlerin görüp kavrayamadıkları ise, mimarlığın uçsuz bucaksız bir toplumsallık alanının ta kendisi olmasından ibaret bir sınırsızlık hâli. Yani, mimarlar her şeyden biraz bilir olmuyorlar, içinde çalıştıkları alan toplumsallığın her tezahürünü, her varoluşu, her dışavurumu kapsayacak kadar geniş. Ve acıklı olan şu ki, ilk kez şu son onyıllarda onun kapsam genişliğini görüp afallıyor ve nerelerden yaklaşabileceğimizi kestirmeye uğraşıyoruz. Bu da bizi, Wigley'in dediği gibi öncelikle söylem üreticisi kılıyor: "Mimarların öncelikle ve her şeyden çok entelektüeller olduklarında ısrar etmek istiyorum. Mimarlar inşaatçı değillerdir. Konuşmacıdırlar. Somut nesneler yapmazlar. Nesneler üzerine söylemler yaparlar."[6]

## 2

Söylem üreticisi olmaksa arıza çıkarmak demek. Yüzyıllarca, hatta bugün bile öncelikli amacı icra etmek, yapmak, inşa etmek olan bir pratiğe kuramsal açıklamalar getirmeye çalışmak demek. Yapılmakta olanları, yapılmış olanları, yapma imkânlarını sorunsallaştırmak demek. Dolayısıyla, giderek tırmanan bir entelektüalizm demek. Nedeniyse dünya-tarihsel bir dönüşüm yaşanmış ve yaşanmakta oluşudur. Modernöncesi dünyada mimarlığın objektivite içerdiği bir dönemde ona ilişkin her şeyin kültürel kodlar halinde tanımlı olduğu bilinir. O ortamda aynı yer ve zamanda geçerli sabit ve tartışmaya açık olmayan bilgilerin egemenliğinde olan mimarlık bilgisi gerçekten de objektif nitelikte sayılabilirdi.[7] Bu bilgi rejimi-

*Age*., 122.
Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, çev. Christa Baumgart, Verlag M. DuMont, Köln, 1963, s. 22-23.

nin ortadan kalkması sübjektivitenin alana egemen olması anlamına geliyor. Durumlar, özneler, tercihler, beklentiler, doğrular-yanlışlar sonsuzca çeşitlenir. Hiçbir alanda olmadığı gibi mimarlıkta da genelgeçer, her duruma uyarlanabilir bilgi artık hayaldir. Artık tartışılmayacak kadar besbelli yapma ve düşünme yolları yoktur. Sonuç, mimariye ait diye nitelenebilir bölgenin sınırlarının genişlemesi ve çizilen her sınırın olsa olsa o özgül durum için geçerli oluşudur. Dolayısıyla artık çizilen her epistemik sınır sürekli ihlal edilmek zorundadır. Aslında sınır o denli geçirgendir ki, anlamı da kalmamıştır.

O zaman başka bilgi alanlarında ortaya konmuş, kuramsallaştırılmış sayısız meselenin tartışma konusu olması gerekir. Çünkü pratikleri icra eden mesleklerin mesleki sorumluluk sınırları olabilirse de söylemlerin, fikirlerin, kuramların sınırları yok. Bitimsizce "söylemaşırı" (transdiscursive) pratikler içinde devinilen bir ortamda yaşanıyor.[8] Deleuze'ün tarif ettiği bu epistemik rejim bilginin sürekli dallar ve filizler atarak denetimsizce alandan alana yayıldığı, bulaştığı bir dünyayı tanımlıyor. Mimarlıkta da aynısı vuku buluyor. Dolayısıyla, başka bilgi alanları için üretilmiş kavramlar, yöntemler bazen kökendeki içerikleri alt üst edilerek kolayca mimarlığa uyarlanırlar.[9] Hemen hiçbiri mimarlık akla bile getirilmeksizin ortaya konulmuş nice bilgi, âdeta kaygan bir zemin üzerinde zahmetsizce mimarlığa doğru akmaktadır. Örneğin bu sayede, felsefi bir disiplin olan etik, mimari etik biçimini alıp, mimarlıkta ve tasarımda yapılmasına cevaz verilenle verilmeyenin sınırını çizmek anlamına gelir olmuştur. Hiçbir ölçütle bilim "statü"sü kazanamayacağı hâlde, şehircilik biliminden söz edenler bile vardır. Ya da Kuhn'un bilimsel

[8] Söylemaşırı pratikleri şurada tartışmıştım: Uğur Tanyeli, "Reading Urban Historical Strata – An Architectural Historians Opinion", *Urban Historical Stratum: From Smyrna to Izmir*, A.E. Göksu ve Ş. Gökçen Dündar (Ed.), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2010, s. 14-19.

[9] Uğur Tanyeli, "Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek", *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*, FOL Kitap, Ankara, 2022, s. 233.

keşiflerin ve değişimin iç mantığını çözümlemeyi deneyen ünlü çalışmasındaki[10] argümanlar mimarlıktaki değişmeleri açıklamak için transfer edilmişlerdir. Heidegger'in dinsel metinlerdeki anlam kayganlığını çağrıştıran bir avuç vecizemsi felsefi ifadesi mimarlık düşüncesinde yankılanmıştır. Sosyal bilimler yazınının her metni mimarlığa kuramsal açıklama imkânı verir hâle gelmiştir. Mimarlık dev bir epistemik sünger gibi "bulaştığı" her şeyi emmekte ya da benzersiz liberalizme sahip bir "serbest düşünsel mübadele bölgesi" olarak işlev görmektedir.

*3*

Bu durum mimarlık bilgisinin bir tür içerik belirsizliği yaşadığını mı kanıtlıyor? Aynı "süngersi" yapıyı başka pek çok bilgi alanında bulmak mümkün olmadığı için bu kuşkuyu duymak kolay. Ya da onların çoğunda da bu geçerlidir, ama oralarda içeriye nüfuz etmeyi denetleyen/engelleyen mesleki sınır yanılsamaları daha güçlüdür. Temel bilimler gibileriyse açıkça sınır ihlallerine kapalı gözükür. Onlar toplumsallığın tasallutundan korunmuş gibidir. Toplumsal/kültürel hiçbir veri, örneğin bir matematiksel ya da fiziksel ifadenin değişmesine, yanlışlanmasına yol açmaz. Mimarlık tabii ki böyle bir imkândan yoksun. O zaman "sadece mimarlığa ait ve tanımlı bir epistemik bölge var mı" sorusunu sormak gerekiyor. Sorun şu ki buna kestirme yanıtlar vermenin imkânı yok. Mimarlık bilgisinin toplumsallıktan ayrıştırılamaz, heteronom mu, yoksa otonom veya otopoietik mi olduğunu sorgulama zorunluluğu var. Bu mesele, bölüm boyunca sürekli vurgulandığı gibi, ilk kesiminde tartışılan mimarın kişisel bilgi alanının sınırları meselesinden çok farklı bir konu. Mimarın bireysel kültürel

[10] Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, ilk baskı 1962. Çok sayıda Türkçe çevirisi vardır.

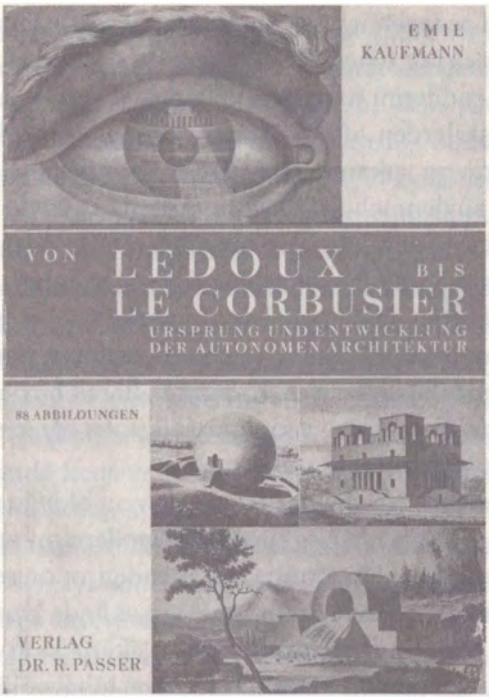
birikimine değil, mesleğin epistemik içeriğine ilişkin. Son yıllarda üzerinde bugüne dek hiç olmadığı kadar çok yazıldı da. Anlaşılan, mimarlığın ve mekânın toplumsallığı giderek belirgin biçimde fark edildikçe, "ondan özerk bir mimarlık alanı var mı" sorusu da artık sorulur hâle gelmiştir. 1990'lar öncesinde sorulduğunu söylemek zordur.

Konu 1990'larda ilgi odağı hâline gelmişse de, mimarlığın özerkliğinden söz eden ilk araştırmacı Emil Kaufmann olmalıdır. Daha 1933'te *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*'u (*Ledoux'dan Le Corbusier'ye: Özerk Mimarlığın Kökeni ve Gelişmesi*) yazar.[11] Orada Fransız Devrimi mimarlığıyla başlayan bir süreçte, önceki dönemde heteronom olan mimarlığın otonom hâle geldiğini ileri sürecektir. Çok önemli bir toplumbilimsel saptama yapacaktır. Mimarlığın geç 18. yüzyıla kadar heteronomik olduğunu, mimarlık dışı etmenlerle yönlendirildiğini, o eşikten itibarense kendi iç dinamikleriyle güdülenmekte olduğunu anlatır. Bu bağlamda, artık parçaların bütünden bağımsızlaştığı, estetik yasaların etkisizleştiği, her tür dekorun reddedildiği, biçimlerin anlamlardan özerkleştiği gibi saptamalar yapar.[12] Barok ve Neoklasik mimarlıklar için geçerli olan bu gibi ilkelerin yeni mimarlıkta söz konusu olmadığını belirtir. Fakat Kaufmann'ın asıl meselesi mimarlığın özerk olup olmadığı değil, Modernizm'in tarihsel kökenleridir. Dolayısıyla, bu bölümün sonunda tartışılacak özerklik sorunsalı onun sorgulama alanının içinde sayılamaz. Söyledikleri, taşıdıkları büyük potansiyele karşın, sonraki dönemlerde etkili de olmayacaktır.

Mimari özerkliği yeni kavramlaştırma denemeleri Kaufmann'ınkinden başka güzergâhlarda ilerler. İlk yaklaşım özerk bir mimarlığın mümkün olduğunu ve onun kitlesel üretim, moda ve sınıf egemenliği kültürünün dışında özgürleştirici dinamikler inşa etmeye ve onları mümkün kılmaya çalıştığını ileri sürer. Onun kendi maddi ve toplumsal ekolojilerini

[11] Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Verlag Dr. Rof Passer, Viyana ve Leipzig, 1933.

[12] *Age.*, s. 42 vd..




*Görsel 82* Mimarlık bilgisinin özerkliğinden söz eden ilk kişi Emil Kaufmann'dır. Küçük öncü kitabının kapak tasarımı (Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Verlag Dr. Rof Passer, Viyana ve Leipzig, 1933).

biçimlendirerek başat kültürün dışında bir yaşam için imkân tanımlayacağını savunur.[13] Bu yaklaşımın kapitalist ekonomik ilişkilerden özerkleşme talebi anlamına geldiği aşikâr. Mevcut ekonomik yapılanmaya hiç değmeyen, onun taleplerinin dışında bir mimarlık en azından çok dar bir bölgede ve yerde kuşkusuz mümkündür. Yarım yüzyıl öncesinin hippi kolonilerinin ardındaki düşünce de yaklaşık olarak buydu. Hatta özellikle ABD'deki Amish, Shaker, Mennonite gibi dar dinsel cemaatlerin kurduğu yerleşmelerinin de 19. yüzyıldan beri böyle oldukları bilinir. Konutlarını, üretim mekânlarını,

[13] "What is Autonomous Architecture?", https://www.livingstructure.org/what-is-autonomous-architecture, erişim: 13 Haziran 2023.

kiliselerini pazar ekonomisinin sınırları dışında, kendi cemaat üyelerinin ortak emeğiyle ve imeceyle inşa eden gruplardı onlar.[14] Kendilerini toplum genelinden ve orada geçerli ekonomik ilişkilerden olabildiğince yalıtmayı amaçlıyorlardı. Fakat bu tavrın yukarıda tartışılan epistemik meseleye ilişkin olmadığı söylenmelidir. Burada tartışılan, böyle alternatif mimarlıkların mümkün olup olmadığı meselesi değildir. Kuşkusuz mümkündür. Fakat aslında sorun, hangi ekonomik ve toplumsal ortamda olursa olsun mimarlığı mimarlık kılan ve sadece ona özgü, özerk bir epistemik zeminin mevcut olup olmadığında düğümleniyor. Kuramsal olarak böyle bir zemin varsa, hangi ekonomik ve toplumsal ilişkiler ağı içinde olursa olsun varoluşu bir zorunluluktur.

Yukarıdaki özerk mimarlıkların mevcut olduğu şeklindeki yaklaşımın Tafuri'nin öne sürdüğü[15] modern mimarlığın kapitalizmin egemenliği altında biçimlendiği ve onunla zaman zaman çatışma hâlinde üretim yaptığı şeklinde kısaca özetlenebilecek görüşünden uzak olmadığı aşikâr. Olsa olsa önceki paragraftaki alternatif bir mimarlık alanı tahayyülünün onun söylediklerini aşırı yalınlaştırdığı iddia edilebilir. Oysa Tafuri mimarlığın kapitalist rejimle ille de uyum içinde ve edilgen bir pratik olmadığını, zaman zaman onunla çatışma hâlinde olduğunu, özgül bir dinamizm geliştirebildiğini söyleyerek çok önemli bir düşünsel güzergâh açıyordu. Bunun anlamı, mimarlığın ekonomik yapılarla mutlak bir bağımlılık ilişkisi içinde olduğu zaman bile, kendi bilgi alanı içinde özerk de davranabildiğidir. Dolayısıyla, zaman zaman özerk/alternatif mimarlıklar yapılabileceğini değil, mimarlığın kapitalist üretim ilişkileri içinde onlarla çatışarak da varlık kazandığını iddia ediyordu. Onun özerklik kavrayışı mimarlığın sadece

[14] Bkz. Liselotte ve O.M. Ungers, *Kommunen in der Neuen Welt*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1972.

[15] Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, çev. Barbara Luigia La Penta, The MIT Press, ilk baskı 1976 (İtalyanca özgün baskı 1973).

toplumsallığa ve ekonomiye bağımlı olmadığını, bir kavga, direnme, çelişme aracı da olduğu şeklinde özetlenmelidir.

Tafuri'den biraz daha ileriye giden, ama yine onunla bağlantılı bir yaklaşım Aureli'nin geliştirdiği olabilir.[16] Ona göre mimari epistemeyi tartışabilmek için kent, şehircilik ve mimarlık şeklinde üçlü bir sınıflama yapmak açıklayıcı olur. Aureli'nin terninolojisiyle kent mimarlığın içinde varlık kazandığı toplumsallıktır, şehircilik o toplumsallığı denetleyen ve ekonomik işlerliğini mümkün kılan örgütsel, hukuksal mekanizmaları tanımlar, mimarlıksa onların belirlediği ortamda varlık kazanan ve tasarımsal nitelikte olandır. Ona "mutlak mimarlık" (absolute architecture) adını verir. Aureli'nin terminolojisinde kent ve şehircilik mimarlığın "ötekiler"idir. Mimarlık onlardan ayrışır ve onlarla dinamik bir ilişki içinde varlık kazanır. Özerk ya da mutlak mimarlık kendini bu "ötekiler"den ayrıştırabilme, yalıtabilme, antiagonizma üretebilme yetisi sayesinde vareder.

Michael Hays, Aureli'nin "mutlak" diye tanımladığı mimarlığın epistemik yapısına ilişkin neredeyse geleneksel denebilecek bir açıklama getirir.[17] Ona göre mimarlık, otonom bir form olduğu gibi bir kültürel araçtır da. Kültürün bir bileşeni olarak mimarlıkta inşa edilmiş formun içeriğini kültür tanımlar, mimarlıktaki biçimlenmeye ilişkin operasyonlarsa otonom bir epistemik bölge oluşturur. Onun kendi özerk tarihselliği vardır. Hays'in kuramsal açmazı kültürün insan eliyle var edilen her şeyin toplu adından başka bir şey olmadığı gerçeğini unutup, onu eskimiş bir kültür kavrayışıyla değerlendirmesinden kaynaklanır. Kültüre, mimarlığa içerik ve anlam tanımlayıcı bir iktidar olma özelliği, bir amir ve üst konum rolü atfetmektedir. Çünkü kültürü –belki bunu amaçlamasa da– tüm pratikleri belirleyen bir üst kurum ola-

[16] Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, The MIT Press, 2011, s. ix-xiv.

[17] K. Michael Hays, "Critical Architecture: Between Culture and Form", ***Perspecta***, 21, 1984, s. 14-29.

rak düşünmektedir. Ne var ki böyle yaklaşınca mimarlığın otonomisinden söz etmek için fazla bir imkân da kalmaz. Veya yalnızca mimarlığın değil, tüm toplumsal pratiklerin kültürün tanımı böyle yapıldığında bir özerkliği olamayacağı söylenebilir. Daima ast pozisyonundadırlar ve üstleri olan kültüre tabidirler.

*4*

Konu üzerine 400 sayfayı aşan hacimde (sadece 1. cilt) bir kitap yazan Patrik Schumacher[18] ise mimarlığı Luhmann'ın geliştirdiği[19] toplum sistemi kuramı (Gesellschaftstheorie) bağlamında bir sistem olarak tanımlar. Fakat aşağıda yapılacak açıklamalar Schumacher'in büyük ölçüde kendi parametrik tasarım yaklaşımını temellendirmeye yönelik kitabıyla örtüşmüyor.[20]

Luhmann'ın toplum sistemi kuramına göre mimarlık da hukuk, politika/yönetim, sanat, sağlık hizmetleri, bilim, din, eğitim/öğretim vs. gibidir. Tüm sistemler gibi de otopoietiktir; kendini var etme, yeniden üretme iktidarında bir toplumsal iletişim alanıdır. Özgöndergesel (self-referential) niteliktedir. Çalışması sürekli olarak kendi bilgi alanına referans vermek suretiyle olur. Ama mimarlık bu bağlamda yanıltıcı bir özellik

[18] Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture*, Wiley, 2011.

[19] Kitaba ilişkin eleştirel bir değerlendirme: Peter Buchanan, "The Autopoiesis of Architecture Dissected, Discussed and Decoded, *Architectural Review*, 4 Mart 2011. https://www.architectural-review.com/essays/the-autopoiesis-of-architecture-dissected-discussed-and-decoded. Erişim: 7 Haziran 2023.

[20] Luhmann'ın sistem düşüncesi için kısa bir özet: Mathias Albert, "Luhmann and Systems Theory", https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.7, https://oxfordre.com/politics/display/10.1093/acrefore/9780190228637.001.0001/acrefore-9780190228637-e-7;jsessionid=7122C8F3EA390E9DE9FDF00982924825#: :text=For%20Luhmann%2C%20everything%20social%20makes,uses%2C%20particularly%20in%20classical%20sociology. Erişim: 14 Haziran 2023.

de taşır: Kendi dışındaki sistemlere de sürekli göndermeler yapar. Yukarıda kısaca özetlendiği gibi, toplumsal, ekonomik, teknolojik tüm sistemler üzerinde konuşmayı gerektirir. Sayısız örnek sıralanabilir: Konuttan konuşmak aile yapısından da söz etmek demektir. Her mimari üretimin teknolojik nitelikte olduğu görmezden gelinemez. Yine mimarlık ilgili her toplumsal aktör için ekonomiktir de. Mimari/yapısal her ürün psikolojik kavrayış ve duygulanma biçimleri bağlamında irdelenebilir; onları dikkate alarak tasarlanabilir. Fakat bu durum dikkatsiz bir gözlemle, çoğu zaman mimarlığın asla özerk olamayacağı yargısını vermeye yol açar. Ya da gözlemciyi, yukarıda özetlenen Hays'in değerlendirmesinde olduğu gibi, ikili açıklamalar getirmeye yöneltir: Mimarlık hem otonomdur hem de kültüre bağımlı, heteronomdur denebilir.

Konuya sistem teorisi gözlüğüyle bakılırsa, bu ikililik anlamlı olmaktan uzak, çünkü toplumsal sistemlerin otopoietik olması onların başka sistemlere ve onların bilgi alanlarına hiç değmediği demek değildir. Hepsi toplumsallığın sınırsız alanı içinde varlık kazanırlar. Hepsi birbirlerine değer, bulaşır. Daha önemlisi, kişiler tek bir otopoietik sistemin içinde konumlanmazlar. Aynı anda hem aile üyesi olmak, hem öğretim sistemi içinde bulunmak, hem siyasal sistemin bir bileşeni olarak davranmak, hem bilimsel veya matematiksel otopoietik sisteme başvurmak hem de mimar olmak vb. olağan durumdur. Hiçbir otopoietik sistem dışa kapalı değildir. Toplumsallık da bu demektir. Dolayısıyla, mimarlığın bölüm başında özetlenen "her şeyden biraz anlayan özne" olma hali tüm pratiklerin yürütücüleri için geçerlidir. Başka otopoietik sistemler içinde de bulunabilmek, hatta onlara "bulaşabilmek" bir zihin karışıklığı sayılamaz, çünkü bunu herkes kaçınılmaz olarak yapar. Otopoietik sistemler kapalı, uzmanları dışındaki öznelere yasaklanmış kapalı kutular değildir. Mimarlara da yasaklanmış değillerdir.

Bir toplumsal sistem ortak eğilimleri, yönelimleri ve yetişme süreçleri olan ve belirli bir alan ve amaca yönelik olarak

aralarında iletişen ve etkileşen, çalışan bir grup demektir. Bundan daha karmaşık bir tanımı da yoktur. Mimarlık alanında çalışanlar da bunu yaparlar. Ortak bir dil geliştirirler. Ortak kavramlarla düşünürler. Ne var ki, mimarlık bir bilgi ve iletişim alanı olarak otopoietiktir, ama mimarlar mutlak bir otonomi içinde kuşkusuz değillerdir. Herkes gibi toplumsallık içindedirler, toplumsallıkla kuşatılmışlardır. O hâlde mimarlığın heteronom olması diye bir sorunsal bile yoktur. Çünkü kendisi dışındaki etmenler tarafından yönlendirilmeyen, koşullandırılmayan, dönüştürülmeyen bir toplumsal sistem mevcut değildir. Sanat, bilim, eğitim, akademya, mimarlık (liste çok uzatılabilir) tabii ki "dışarıdan" gelecek müdahalelere açıktır. Bu müdahalelerin iradi olması da gerekmez. Bilgi alanları birbirlerine bitimsizce bulaşırlar, birbirlerinde değişimlere de yol açarlar. Fakat böyle oluşu onların her birinin otopoietik olmasını engellemez.

Otopoietik sistemlerin ve mimarlığın tarihini dünya-tarihsel bir bağlamda her yer ve her zaman aralığı için yazmak mümkün. Burada böyle bir girişimde bulunulmayacak, fakat çok yalın bir analizle modernöncesi ve modern bilgi rejimleri arasındaki radikal farklılığa değinmek gerekiyor. Öncesi için burada uzun açıklamalar yapılmayacak ve kısaca yukarıdaki Assunto göndermesine[21] bir kez daha başvurulması önerilecek. Sonraki, en genel anlamda bugünkü durumu anlamak içinse, en aydınlatıcı örnek avangartların hedef kitleleriyle olan ilişkisi olabilir. Sanatta ve mimarlıkta avangartlar içinde konumlandıkları ortamda egemen estetiklere, tutumlara, zevklere, alışkanlıklara ters düşen işler yapabilmişlerdi. O durumda bunu yapabilmelerini sağlayan şey, mimarlık pratiğinin otopoietik veya özerk olması mıdır? Bu muhalif tavrı kendilerini toplumsallıktan yalıttıkları ve o yalıtılmışlık sayesinde pratiklerini mutlak bir özerklik veya otopoietiklik kıldıkları için mi üretebilmektedirler? Tam aksine, yine

[21] Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter.*

toplumsallık içinde bu imkânı kullanırlar. Mimarlığın özerk veya otopoietik bir sistem olması toplumsallıktan yalıtılmış olması demek değildir. Toplumsallığın ve kültürün modern dünyada kendi muhaliflerini de içerecek kadar geniş bir çeşitlilik alanı olmasıdır. Kültürel kodlar artık bağlayıcılıklarını yitirir ve kod olmaktan çıkarlar. Yine vardırlar, ama tekil ve içinde davranılması zorunlu nitelikte olamazlar. Modernlik de zaten budur.

Böyle bir dünyada o sayede avangartlar ve sayısız muhalif vardır. Her muhalefetin – ki, avangardizm de bir muhalefet imkânıdır– arkasında tabii ki bir toplumsallık bölgesi vardır. Her muhalefetin "müşteri"leri bulunur. Sözgelimi, 1900'lerin başında Adolf Loos'u Viyana'da çalışabilmesi öyle bir grubun varlığı sayesindedir. Bir grup kişi "bezeme suçtur" gibi bir argümana ikna olmuş olmasaydı, iş yapamaz olacağı aşikâr. Le Corbusier'nin ev fikrini radikal biçimde değiştiren 1920 ve 1930'lar yapılarının tabii ki avandardizme talep yönelten müşteriler sayesinde mümkün olabildiğini belirtmek bile gerekmez.[22] Durum tüm sanat ve tasarım pratikleri için farklı sayılmaz. Demek ki modernöncesi dünyada da toplumsallık bağlayıcıdır, modernitede de. Fakat ilkinde direnme, muhalefet imkânları çok dardır, ikincide geniş. Sorun, böyle çoksesli, çoğul, kendi karşıtlarını içerebilen bir toplumsallığın belirli bir yer ve zamanda inşa edilmiş olup olmadığından ibarettir. İnşa edilmişse muhalefete imkân vardır. Argümanın tersi de doğru: Böyle bir çoksesli, çoğul, kendi karşıtlarını içerebilen bir toplumsallık imkânı ancak mevcut olana muhalefet edildikçe doğabilir, gelişebilir.

O hâlde, bugün tasarımın bir özerk pratik olarak tanımlanabilmesi ne anlama gelir? Bunu çok kısaca şöyle ifade etmek mümkün: Geçmişte kesin bağlayıcı nitelikte bir toplumsallığa gömük yaşanırken, bugün tarihselliğe, historiyografik anlatıla-

[22] Bkz. *Rassegna*, 3, "I clienti di Le Corbusier / The Clients of Le Corbusier" özel sayısı, Bologna, 1980.

ra gömük yaşanmaktadır. Mimarlık bugün özerk bir pratiktir, çünkü artık mimarlık tarihi diye bir disiplin vardır. Mimarlık artık tarihsel bir süreç olarak kavrandığı için böyledir. Bizatihi özerk olduğu için değil, genel tarih anlatılarının içinden koparılıp "kendi" özerk tarihi yazılabildiği için özerktir. Artık o pratiğin içine nelerin girip nelerin girmeyeceğini tanımlayan, sınır çizen bir düşünsel etkinlik alanı vardır. İçine girenlerin mikro- ya da makro-tarihleri yazılır. Kuşkusuz, kapsadıklarının tarihi yazılırken toplumsal olgular ve değişimlerle ilişkiler kurmak çok sık başvurulan bir yöntemdir. Tabii ki o ilişkilendirmeleri yapmayarak mimarlığın salt morfolojik içerikli tarihleri de sürekli yazılır. Bunların yapılmadığı çağlarda mimarlığı diğer toplumsallıklardan yalıtarak tarif etmek de mümkün değildi. Roma, Ortaçağ ve Osmanlı tarih yazarları böyle yapıyorlardı. Bir dönemde yapılan önemli yapılara ilişkin bilgi veriyorlardı; fakat mimarlığı değil, yönetimsel, hatta siyasal bir inşai pratiği anlatıyorlardı. Prokopios'un *Yapılar* kitabını hatırlamakta yarar vardır. Yazar bir kitap boyunca İustinanos döneminin emperyal inşai etkinliklerini sıralıyordu. Çünkü mimarlığı siyasal tarihe ait olgulardan ayrıştırmıyordu.[23] Aynı şey Sai'nin *Tezkiretü'l-Ebniye*'si için de geçerli. O da Sinan'ın yaşamını mı, mimarisini mi, yoksa emperyal iktidarın inşai etkinliklerini ve onun dinsel içerikli girişimlerini mi anlatıyordu? Öncelikle ikinci gruptakileri yapıyordu.[24]

Geç 16. yüzyılda Vasari'den beri bu ayrıştırmayı yapmak için çabalanıyor. Fakat o bile örneğin sanattan ayrışmış bir mutlak mimarlık alanı tahayyül edemiyordu. O hâlde, toplumsallığın diğer sayısız tezahüründen historiyografik

[23] Bugünkü anlamıyla mimarlık kavramının "icat edilmesinin" mimarlık historiyografisinin doğuşuyla ilişkisi için ayrıca bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, ilk basım 2017, s. 51-55.

[24] Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2. baskı 2021, s. 238-279 (Yedinci Bölüm: Özgün Otobiyografik Metinlerde Sinan ve Mimarlığı).

olarak ayrışmadığı zaman mimarlık için de özerklikten söz edilemezdi. Fakat bunu sadece historiyografik bir sorunsal da saymamak gerekir. Çünkü yukarıda da değinildiği gibi toplumsallığın da sabit olmadığı aşikâr. Bugün toplumsallığın katı sınırlar çizmesinin artık mümkün olmadığı bir çağda sistemler ve tabii ki bir sistem olarak mimarlık da, varlığını kendi tarihselliği içinde yaşamaktadır. Historiyografik ve epistemik sınırları çizilebildiği için o sınırlar içinde özerktir. Mimarlığın tarihselliğinin keşfi ya da icadı öncesinde değişimi bir süreç olarak kavrama imkânı yoktu. Bu kabaca yaşamı 18. yüzyıldan başlayan bir olgu (bkz. Bölüm A. Tarihselliğin ve Tarihselciliğin İnşası).

*5*

Tüm sistemlerin temel dinamiği kendi arızalarını üretme ve giderebilme imkânına sahip olmalarıdır.[25] Sabit değillerdir. Hem kendi başlarına değişirler hem de başka otopoietik sistemlerin müdahaleleriyle sorun yaşarlar. Fakat arızaları kendi içlerinde giderirler. Dışarıdan "düzeltilemez, tamir edilemezler". Arızalar giderilirken sistem yine özgöndergesel (self-referential) çalışır. Kendi mevcut söylemlerine, konvansiyonlarına, alışkanlıklarına, morfolojilerine göndermede bulunur.

Mimarlıkta arıza giderme süreçleri şöyle çalışır: Önce yukarıda özetlendiği gibi bir tarihsel değişim senaryosu yazılır. Mimarlık önce historiyografik olarak kavranır hâle gelir. Bu tarihsellik kavrayışı inşa edildikten sonra mimarlık yapmak için öznelerin o tarihsel süreç içinde pozisyon saptaması yaparak konuşması, düşünmesi ve tasarlaması gerekir. Yapılmış ve yapılmakta, düşünülmüş, yazılmış ve yazılmakta olanları tartışmadıkça, eleştirmedikçe, hırpalamadıkça, baş-

[25] George Ritzer, *Modern Sosyoloji Kuramları*, çev. Himmet Hülür, De Ki Yayıncılık, Ankara, 2011, s. 200.

ka imkânların var olduğu tahayyülü gelişemez. O nedenle, modernite evresinde her zaman historiyografik bir bilinçle çalışıldığı söylenemese de, daima retrospektif bir kavrayışla mimarlık yapıldığını söylemek abartılı olmaz. Güncel durum daima zamanda geriye doğru bakılarak irdelenir. Geleceğe, zamanda ileriye doğru bakışın mümkün olmadığı gerçeğini burada tartışmak bile gerekmez. Sadece imkânsızdır. Henüz yaşanmamış olan bilinemez. Dolayısıyla mimarlık sistemi böyle çalışır ve pozisyon saptamaları o retrospektif kavrayışla yapılır. Daha önce yapılmış ve yapılagelmekte olana muhalefet edilir. Mimarlığın otopoietik bir sistem olması bu demektir. Sistem kendi ürettiklerini tartışarak değişir. Arızalar teşhis eder ve onları yine mimarlık söylemleri aracılığıyla gidermeye çalışır. Ve tüm arızalar zamansaldır. Belirli bir zaman aralığında üretilmişlerdir, o zaman aralığının içinde eleştirel bir muhalefetle karşılaşırlar.

Bu zamansal muhalefeti yapmak için başvurulan bazı stratejileri teşhis etmek kolay gözükür. Aşağıda bunlar sıralanmaya çalışılıyor. Fakat onların listedekilerden ibaret olmadığı da kolayca fark edilebilir. Her bir stratejide tasarımcı ve/veya kuramcı özne kendisine yol seçerken dönemine ve öncesine ilişkin bir teşhis koyar. Bu sıralananların hepsi historiyografik meselelerdir, çünkü özne tarihsel sürecin içinde konumlandığının bilinciyle davranır. Sadece bugünü dikkate aldığını ileri sürse de şimdiki zamanın geçmiş zamanın ardılı, geleceğin öncülü olduğunu, ama bugünün geçmişten farklı olduğunu zımnen kabul ederek eylemde bulunur. Sanat ve mimarlığı ardışık bir dönemler dizisi içinde ilk kez kuramsallaştıran Winckelman'dan beri muhalefet böyle yapılır. O da kendi döneminin, geç 17. ve erken 18. yüzyılın Barok mimarlığına o retrospektif bakışla karşı çıkıyor, başka bir imkâna işaret ediyordu. Sonrakiler de öyle yapmışlardı ve yapıyorlar.

Burada ele alınacak muhalefet stratejileri yaklaşık şöyle: "Bunu daha önce kimse düşünmedi ve/veya yapmadı"; "Halen yapılmakta olan yanlıştır, başka bir güzergâh çizmek gerekir"·

"Şu ana dek yapılagelmekte olanı dönüştürüyorum ve/veya karşıtını yapacağım"; "Önceden bilinmeyen bir sorunsal icat veya teşhis ettim; ona yanıt veriyorum"; "Şimdiye dek potansiyelinin farkına varılmamış olanları yeniden ele alıyorum." Sıralananların her biri tekil bir eylem rotası çizmiyor; çoğu zaman çeşitli kombinasyonlar hâlinde birlikte kullanılırlar. Hepsinin argüman kurma yapısı açısından arıza saptaması yapmak anlamına geldiği aşikâr. Gerekçe ve yeni güzergâh üretimi daima arızanın yanürünüdür. Onu giderme hedefine yöneliktir.

"Bunu daha önce kimse düşünmedi ve/veya yapmadı" argümanı modern dünyada yenilik yapma adına yenilik üretme talebinin en yalın biçimli çıktısıdır. Böyle düşünen özne historiyografik/retrospektif bilinçle daha önce yapılmış ve denenmiş olanları bilir veya bildiğini düşünür. Onlar gibi yapmak, tasarlamak, inşa etmek en azından hedef kitlesinin beklentilerine uymayacaktır: "Müşteri kaybettirir". Popüler kültürde bunun tanımı "modası geçmiş" ifadesi olabilir. Kapitalist üretim ilişkileri bağlamında yorumlanırsa, piyasaya sürekli yeni "modeller" sürmek gerekir. Aynı durum mimarlıkta da geçerlidir. Kuşkusuz moda adıyla özetlenen değişim adına değişim güdüsü toplumsallıktan özerkleşmez, ama değiştirilen, piyasaya sunulan yeni "model"in biçimsel olarak nasıl olacağı konusu kapitalist yapılanmadan özerktir. Gerekçesiyse sadece daha önce piyasaya sürülmemiş, kanıksanmamış olmaktan ibarettir. Kronolojik anlamda yeni olan eski olandan farklı olmak zorundadır. Modern dünyada kıdem tasarımsal anlamda değer kaybettirir. En bildik ve popüler arıza saptama ve muhalefet stratejisi budur.

Kuşkusuz retro-tasarımlar üretme imkânı da vardır. Güncel formların da zamanla kanıksandığı bir dönemde eskiye rağbet edilebilir. Yeniyi üretmek hep yepyeniyi aramakla olmaz. Eskiden var olmuş, ama gündemden düşmüş olan morfolojiler yeniden gündeme taşınabilir. Antik Yunan, Gotik, Rönesans, Osmanlı, hatta erken modern her morfolojinin "neo" türevleri

böyle ortaya çıkar. Mimarlıkla da sınırlı değildir. Bu da eskinin yeni bir "moda"ya dönüştürülmesinden ibarettir. Bu da yine retrospektif bir muhalefettir. Güncele eskiyle muhalefet edilir.

"Hâlen yapılmakta olan yanlıştır, başka bir güzergâh çizmek gerekir" argümanı tüm Erken Modernizm'i karakterize eden yargı sayılabilir. 20. yüzyıl başında Almanya'yı etkileyen "Reformbewegung" (reform hareketi), hâlâ aristokratik geçmişin yaşam biçimlerini ve mimari ideallerini sürdürmek isteyen bir burjuvaziye kendi kültürünü ve mimarlığını vermeyi hedeflemiş, yeni muhalif davranış ve duyuş modelleri kurmayı amaçlamıştı.[26] 1920'lerle 1930'larda Modernizm önceki döneme daha da radikal biçimde karşı çıkacaktı. Alışılagelmiş konut kavrayışından başlayarak tüm mimarlık alanını "temizleme"yi deniyordu. O zamana kadar egemen olan tarihselciliği ve planlama yaklaşımlarını hedef tahtasına oturttu. Sözgelimi, Le Corbusier eskinin odalar hâlinde örgütlenmiş planimetrisini, taşıyıcı duvarların tanımladığı eski strüktürel çözümleri reddeder, geleneksel çatı yerine çatı bahçesini, zemine oturan yapı yerine zeminden kopartılmış kitleyi önerir.

Hollanda'da De Stijl modern mimarlık ve modernist epistemeye için yaşamsal bir başka muhalefet kapısı açar: Sanat ve mimarlığın yüzyıllardır ulusal ve/veya yerel kültürler içinde tanımlı, dolayısıyla sınırsızca çeşitlenen morfolojilerini arıza olarak niteler; yer, zaman, ulus ve kültürel aidiyetlerden özerk bir evrensel estetik temel kurmaya yönelir. O yeryüzündeki her yerde uygulanabilir, çünkü herkes için geçerli bir neoplastik biçimler sistemi kurmak amacındadır. Tüm sanat ve mimarlık morfolojisini temel geometrik formları ve temel renkleri kullanma önerisiyle yenilemeyi deneyecektir. Onlarınki uluslarüstü bir estetik kurma denemesidir. Giderek

[26] Bu harekete genel bir bakış için: Wolfgang R. Krabbe, *Gesellschaftveraenderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974.

daha sıkı iletişim ağları tesis edilen, yere bağımlılığın aşındığı bir çağda yerel-kültüralist beklentilerin bir arıza oluşturduğunu teşhis eder, ona çare olmayı hedeflerler. İronik olan De Stijl'in ve genelde Modernistlerin evrenselciliğini arıza olarak görenler de daha 1920'lerden bu yana tam aksi doğrultuda bir yerelleşme önerisiyle ortaya çıkacaklardır.

Modernist argüman ve iddiaların yanlışlığında temellendirilen bu muhalif yaklaşım grubunun Almanya'da Schmithenner, Türkiye'de Sedad Hakkı Eldem, Mısır'da Hassan Fathy, Yunanistan'da Dimitris Pikionis gibi önemli temsilcileri vardır.[27] Hepsi de Modernizm'i ve moderniteyi arıza olarak niteler ve "tashih" etmeyi öngörürler. Yine retrospektif bakışla modernliğin geçmişte de mevcut olduğunu ileri sürerler. Onu yeni kurulmakta olan bir episteme olarak takdim edenlere bu bakışın bir arıza olduğu savıyla karşı çıkarlar. Sözgelimi, Türkiye ve Almanya örneklerinde geriye doğru bakar ve geleneksel konutun zaten modern olduğunu iddia ederler. Arıza giderilmelidir.

1953'te 9. CIAM'dan (Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi) başlayarak 1960'ların sonuna dek aktif olacak Team Ten gruplaşması[28] ise Modernistlere farklı bir savaş açacaktı. Smithsonlar[29] Erken Modernistlerin rasyonalist kent ve konut kavramlarına muhalefet edecek, her iki kavramın da fiziksel çevreyi ve aidiyeti tahrip ettiğini ileri süreceklerdi. 1970'lerde Postmodernistler hem öncekilerin reddettiği popüler kültürle buluşmayı öngörecek hem de önceki karşı-tarihselci üç çeyrek yüzyılı tersine döndürmeye uğraşacaklardı.[30] 19. yüzyıl

[27] Bunlar için: Uğur Tanyeli, *Müstereddit Modernler: Schmitthenner, Pikionis, Fathy, Eldem, Correa. Dünyada ve Türkiye'de Mimar İdeologlar*, fotoğraflar: Cemal Emden, Işık Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018.

[28] Max Risselada ve Dirk van den Heuvel (ed.), *Team 10 1953-1981: In Search of a Utopia of the Present*, NAi Publishers, Rotterdam, 2005.

[29] Çok sayıdaki yayınlarından en kapsamlısı: Alison Margaret Smithson ve Peter Smithson, *Ordinariness and Light: Urban Theories 1952-1960 and Their Application in a Building Project 1963-1970*, The MIT Press, 1970.

[30] Sayısız yayın vardır. Örneğin grubun en tanınmış savunucularından ve beyinle-

tarihselciliğinin üslup disiplininden uzak bir yeni tarihselcilik var ettiler. Onlara göre tarihselliğe yabancılaşma bir arızaydı.

Geçmişe bakıp güncel mimari yollar aramanın sayısız biçimi vardır. Sayısız biçimde arıza saptaması yapılabilir. Bunun bir tür keyfî davranış olduğunu söylemek kolaydır. Retrospektif-historiyografik bakış kaçınılmaz olarak geçmişin uçsuz bucaksız olgular, söylemler, formlar dünyasından neredeyse özgür seçmeler yapma imkânı verir. Tasarımcı ve söylem kurucu özne önemsediği, arıza saydığı, zararına emin olduğu ve yıkmak ya da revize etmek için gözüne kestirdiği düşmanlara savaş açar. Arızalar ortamda hazır değillerdir; onları arıza olarak sorunsallaştıracak, hasım olarak ilan edecek kişiler sayesinde arıza niteliği kazanırlar.

Arıza tanımlamanın hasmane bir strateji olmadığı durumlar da vardır. "Şimdiye dek potansiyelinin farkına varılmamış olanları yeniden ele alıyorum" şeklinde yalınlaştırılabilen argüman böyle bir stratejiyi ifade eder. 1960'larda Archigram,[31] Cedric Price,[32] Metabolistler,[33] 1956-1973 arasında "Avusturya fenomeni"[34] diye adlandırılacak grubun yaklaşımları yaklaşık olarak modern teknolojinin getirdiği imkânların yeterince kullanılmadığı inancından yola çıkar. Mimarlık bütünüyle teknolojize edilmeli, endüstriyel süreçlerin bir bileşeni hâline getirilmelidir.

Kuşkusuz bu endüstri ve yüksek teknoloji eksenli bakışın revizyonunu öneren muhalif stratejiler de belirir. Endüstiyel

rinden olan Jencks'in şu kitabına bkz. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, ilk baskı 1977.

[31] Peter Cook ve Michael Webb, *Archigram*, Studio Vista, Londra, 1972. Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture*, The MIT Press, 2005.

[32] Hakkındaki en kapsamlı yayının başlığı bile tavrını açıklamaya yeter: "İleriye Doğru Bakış Merkezli Bir Retrospektif" Samantha Hardingham (ed.), *Cedric Price Works 1952–2003: A Forward-Minded Retrospective*, AA Publications ve CCA, Londra ve Motreal, 2016.

[33] Noboru Kawazoe vd., *Metabolism 1960: The Proposals for a New Urbanism*, Bijutsu Shuppan Sha, Tokyo, 1960. Kisho Kurokawa, *Metabolism in Architecture*, Studio Vista, Londra, 1977.

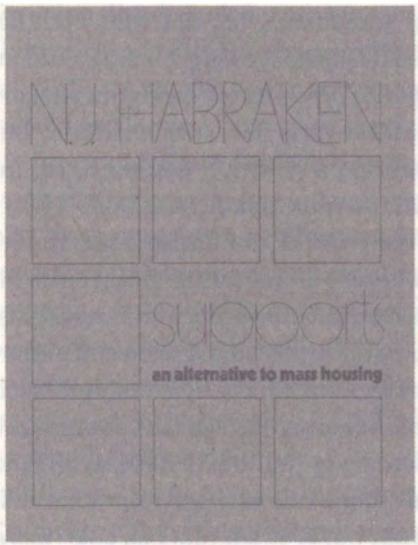
[34] Peter Cook, *Experimental Architecture*, Studio Vista, Londra, 1970, s. 68 vd.. Ayrıca: Architekturzentrum Wien (ed.), *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, Birkhäuser, Basel - Berlin - Boston, 2009.

ürünler kadar standartlaşmış, tipleşmiş olan bir mimarlığın arayışı içindeki düşünselliğe karşı çıkarak, kullanıcının biçimleme özgürlüğünü, kişisel tercih farklarını yansıtmak gerektiği de 1960'lardan bu yana ileri sürülmektedir. Bunu gündeme ilk olarak Habraken getirir,[35] Lucien Kroll inşai etkinliğe işçinin ve kullanıcının kişisel müdâhale etme imkânlarını araştırır.[36] "*Incremental*" mimarlık (aşamalı bitimsiz yapım) kavramını ilk kez o kullanacaktır. Tek seferde bitmiş bir yapı ortaya koyup, öznelere ona sadece katlanmak dışında seçenek tanımayan mimarlık yaklaşımına alternatif yollar arar. Zaman içinde farklı aktörlerin katkılarıyla tamamlanacak, hatta hiçbir zaman tamamlanmış olmayacak bir mimari üretim süreci fikridir bu. Neredeyse Antikite'den başlayan tamamlanmış ve bozulmayacak, bozulmaması gereken nihai tasarım nesnesi fikrinin yıkımıdır bu. O ve sonraki pek çok "*incremetalist*"ler, tasarımcının âdeta tanrısal nitelikteki iktidarının arıza olduğunu ima ederler. Son yıllarda aynı görüş Aravena tarafından yenilenir. Dar gelirlilere mimarın tasarladığı asgari teknik donatısı yapılmış bir nüve sunarak onu kendi kişisel katkılarıyla tamamlama imkânını verir.

"Mimarlığın geleneksel sınırlarını aşmak gerekir" biçimindeki muhalif argüman nelerin mimarlık sayılacağına ilişkin kavrayışı tartışır. Örneğin bir başka Avusturyalı grup, Missinglink[37] bunu yapmayı deneyecektir. Hollein onların öncüsü bile sayılabilir. Bir uçak gemisini fotomontajla bir kır manzarasına oturtacak ve mimarlığın morfolojik olarak tanınabilir olduğu düşüncesini tartışacaktır. Bir Avusturya mimarlık dergisi olan "Bau"da, "Alles ist Architektur" başlıklı manifesto niteli-

[35] N. J. Habraken, *Supports, an Alternative to Mass Housing*, Architectural Press, Londra, 1972. Hollandaca ilk baskı 1963.

[36] Lucien Kroll, *An Architecture of Complexity*, çev. Peter Blundell Jones, The MIT Press, 1987, ilk Fransızca baskısı 1983.
Anna Dabernig ve Sebastian Hackenschmidt, *Missing Link. Strategien einer Architekt*innen gruppe aus Wien / Strategies of a Viennese Architecture Group 1970-1980*, ed.: Lilli Hollein ve Sebastian Hackenschmidt, Birkhaeuser ve MAK, Basel ve Viyana, 2022.




*Görsel 83* Mimarlıkta kullanıcının biçimleme özgürlüğünü ve kişisel tercih farklarını yansıtmak gerektiği 1960'lardan, Habraken'in "Supports"undan bu yana ileri sürülür (N.J. Habraken, *Supports, an Alternative to Mass Housing*, Architectural Press, Londra, 1972. Hollandaca ilk baskı 1963).

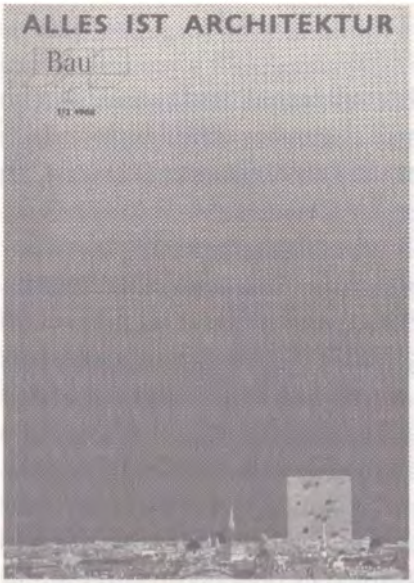
ğindeki görüşlerini yayınlar.[38] Makalesinin adının "her şey mimarlıktır" olması tek başına bile aydınlatıcıdır.

Muhalefet mutlaka bu denli radikal de olmaz. Salt morfolojik olabilir. Mimarlık ürünlerinin temel geometrik formların türevleriyle tasarlanması şeklindeki anlayış bile daha 1950'lerden, Kiesler'in ilk çalışmalarından beri karşıt bir yönelimi gündeme getirmiştir. 1958-59'da "*endless house*" projesini sergileyerek biyomorfik biçimli, akışkan bir mekân düzeni öngörecekti.[39] Bugün biyomorfik mimarlık diye bir kavram bile var.[40] Kiesler'in analog tekniklerle tasarladığı mimarlık bugün dünya genelinde yaygın bir dijital teknoloji

[38] Hans Hollein, "Alles ist Architektur", *Bau*, 1968/1-2, s. 2-35.

[39] Hakkında çok yayın vardır. Örneğin: Klaus Bollinger, Florian Medicus, Kiesler Privatstiftung Wien, *Endless Kiesler*, Birkhauser, 2015.

[40] Örneğin bkz. Günther Feuerstein, *Biomorphic Architecture: Human and Animal Forms in Architecture*, Edition Axel Menges, Berlin, 2001. Asterios Agkathidis, *Biomorphic Structures : Architecture Inspired by Nature*, Laurence King Publishing, Londra, 2017.




*Görsel 84* Hollein'ın mimarlık bilgi alanının sınırlarını radikal biçimde genişleten çalışması "Alles ist Architektur" (Her şey mimarlıktır) (Hans Hollein, "Alles ist Architektur", *Bau*, 1968/1-2, s. 2-35).

nesnesi hâline gelmiştir. Yapılagelene bu morfik itirazın ilk somutlaştığı örnekten neredeyse yarım yüzyıl sonra Greg Lynn, Frank Gehry vb. aynı yaklaşımı neredeyse anadamar tasarım yaklaşımına dönüştürdüler.

Mimari muhalefetin tüm biçimlerini ve muhalif girişimlerin hepsini saymak neredeyse olanaksızdır. Mevcut her yapılmış ve düşünülmüşe karşı çıkıp başka imkânlar var olduğu iddia etmenin neredeyse sınırı yok. Mimarlık ürününün maddeselliği bile reddedilebilir. Onu tanımlayan maddesellik zorunluluklar bile hiçe sayılabilir. Farklı maddesellikler aranabilir. 1970'lerin pnömatik mimarlıkları mekân kurucu olarak basınçlı havayı kullanmayı deniyordu. Diller+Scofidio ise Swiss Expo 2002'deki "The Blur" işleriyle su buharını mimari morfolojiyi var etmek için kullanıyordu. Her iki örnek de mimari ürünün yüzlerce yıldır somut, elle tutulabilir malzemelerle yapıldığı bilgisini ihlal ve inkâr ediyordu.

## 6

Mimarlık epistemik bir vakumda çalışabilen bir sistem değil. Hiçbir toplumsal sistem böyle değildir. Bilinenleri unutmak suretiyle yapılamaz ve düşünülemez. Kuşkusuz, yapılageleni/düşünülegeleni sadece onaylayıp öyle çalışmak da mümkündür. Çoğunluk öyle yapar. Tüm otopoietik toplumsal sistemler gibi o da kendi bilgi alanı diye tanımladığı bölgede konumlanan bilginin, argümanların, alışkanlıkların ve konvansiyonların kabulüyle "çalışır". Bunun anlamı, başlangıçta devrimsel olan hemen her muhalefetin giderek olağan durum hâline gelmesidir. Bazen unutulur, çoğunluklaysa kanıksanır. İkinci durumda, bir zamanlar muhalif olan doğrultuda uygulanmaya ve düşünülmeye alışılır. Gündemden ve geçerlilikten çıkması artık eskisi gibi yapmanın işe yaramaz ya da "çalışmayan" bir yönelime dönüşmesiyle olur. Bir mimari tutumun, yaklaşımın çalışmamasıysa, onunla artık mimarlık yapılamaması değildir. Ona artık talep olmayabilir, sadece "modası geçebilir" Kuşkusuz hâlâ uygulanabilir olan, çalışmayı sürdüren eski taktik ve stratejilerin de arıza olarak tanımlanmaya başlandığı olur. Hatta özellikle 19. yüzyıldan başlayarak bugüne dek çoğunlukla böyle olur. Sözgelimi, Neoklasik'ten Neogotik'e geçiş öncekinin artık uygulanması imkânsız hâle gelmesiyle ilişkili değildir. Öyleyse, bu gibi durumlarda değişim neden vuku bulur?

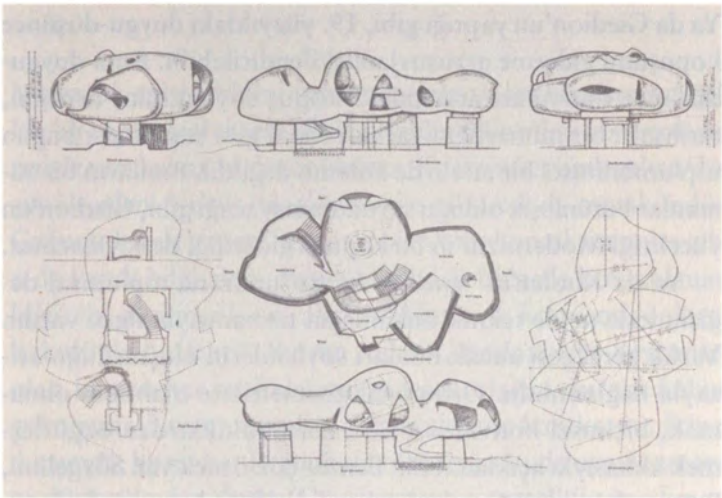
Değişimler arızaların iradi nitelikte olmayışından kaynaklanır. Yalın determinist açıklamaları yapılıp gerekçeleri ikna edici biçimde yapılamaz. Ne var ki sayısız mimarlık tarihi metni değişimlere mimarlık-dışı determinist açıklamalar sunar. Ortaya çıkan kimi toplumsal ve teknik değişimlerin mimarlığı da, genelde estetik duyuşu da değişmek zorunda bıraktığı ileri sürülür. Ama gerekçe söylemleri hemen daima tartışılabilir ve kolayca yanlışlanabilir niteliktedir. Örneğin eklektisist 19. yüzyıl mimarlığından Modernizm'e geçiş ilkinin daha pahalı imalatlar gerektirdiğiyle açıklanmaya çalışılabilir.

Ya da Giedion'un yaptığı gibi, 19. yüzyıldaki duygu-düşünce kopuşunu giderme arzusuyla ilişkilendirilebilir. Ama duygu-düşünce dünyaları arasındaki kopuş söyleminin, örneğin, tarihselci bir mimarlığın varlık nedeni gibi sunulması bugün toplumbilimsel bir analizde anlamlı değildir. Bunların bir zamanlar bütünleşik olduğu savunulamayacağı gibi, Giedion'un yücelttiği Modernizm'in bu kopuşu giderdiği de söylenemez.

Ya da Kiesler'in "*endless house*"unun ne toplumsal değişimlerle ne de teknik imkânların tırmanışıyla ilgisi vardır. Varlık gerekçesi ancak mimari söylemlerin oluşturduğu arızayla bağlantılıdır. Ortogonal geometrilere mahkum olmamak, biçimsel konvansiyon ve zorunluluklardan özgürleşmek iddiasıyla açıklanabilir. Benzer çok örnek var. Sözgelimi, Postmodernizm'i "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak sunan Jameson'ın[41] savı çok çekici imalarına karşın, mimarlıktaki 1970'ler yaklaşımlarını gerekçelendirmek için ne kadar anlamlıdır? Postmodern tarihselcilikle asla uzlaşamayacak yeni mimari değişimlerin de aynı, hatta daha azgın bir yeni kapitalizm içinde ortaya çıktığı fark edilince, bu kültürel ekonomizmin altı oyulur. Mimarlıktaki değişmeleri öncelikle kendi iç mantıklarıyla yorumlamak gerekir. Mimarlık tabii ki toplumsallıktan başka nedir? Ekonomik gerçeklerden kopuk olarak varlık da kazanmaz; fakat onlarla bir ast-üst ilişkisi içinde değildir. Mimarlık bizatihi bir toplumsal sistemdir ve otopoietiktir.

Özetle, değişimlerin gerekçelerini, nedenlerini mimari söylemlerin dışında, mimarlık-dışı pratiklerin onları zorunlu kılmasıyla açıklamak çoğu kez gerçekçi olmaz. En sık başvurulan argüman, "değişen teknolojinin getirileri bunlardır" savı en zayıf olandır muhtemelen. Biçimlerin kendilerini var eden tekniklerden özerkleşemediği bir dünyada (Bkz. Bölüm

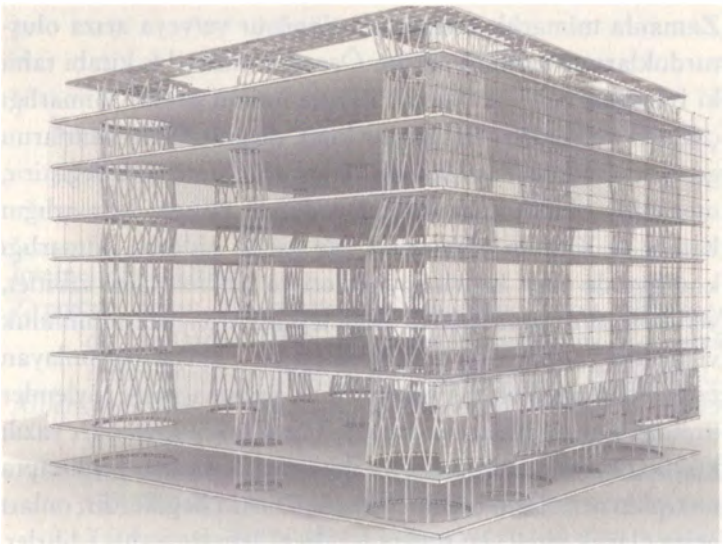
[41] Bu çok etkili olmuş makale ilk kez şurada yayınlanmıştı: Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, Temmuz-Ağustos 1984.



*Görsel 84* Kiesler ortogonal geometriyi inkâr eden ve mimarlık epistemesinin sınırlarını genişleten ilk mimardır muhtemelen (1950'den başlayarak). Örnek "Endless House" projesi (Klaus Bollinger, Florian Medicus vd. (ed.), *Endless Kiesler*, Birkhaeuser, Basel, 2015, s. 310).

C. Mühendisliğin ve Hesaplamalı Pratiklerin Doğuşu içinde "Tekniğin yerden özerkleşmesi ve bağlamsızlaşması" altbölümü) bu sav kuşkusuz doğrudur. Fakat böyle bir özerkleşme imkânı geç 18. yüzyıldan başlayarak doğunca, biçim artık kendisini zorunlu kılan bir teknolojinin doğrudan çıktısı olmaz. Örneğin en güncel teknik imkânlardan biri olan dijitalleşme tüm mimarlıkları Gehry mimarlığının türevleri kılmaz. Aynı teknolojiyi kullanarak tarihselci mimarlıklar da yapılabileceğini söylemek bile gerekmez. Ama bu kopuşun en olağan sonucu olan tarihselci mimarlıkları güncel teknolojilerle inşa edilebilmesi imkânı pekâlâ da bir arıza olarak nitelenebilir.

Demek ki mimari değişimleri anlamak için öncelikle onlarla ilişkili mimari söylemlere başvurmak gerekir. Mimarlıktaki değişimler öncelikle yine mimari gerekçelerle ortaya çıkarlar, onlara dıştan empoze edilen etmenlerle değil... Mimarlığın, özerk, mutlak veya otopoietik olması bu demektir. Kendi iç dinamikleriyle çalışır. Kendi özgül arızalarını icat eder/



*Görsel 86* Mühendislik-mimarlık bütünleşmesinin örnek tasarımlarından biri: Sendai Medyateği, 3d sitem görselleştirmesi (2001), mimar: Toyo Ito, mühendis: Mutsuro Sasaki.

keşfeder ve onları ortadan kaldırmaya çabalar. Arızalarsa önceki icat ve keşiflerin eleştirilmesi ve/veya yanlışlanmasıyla ortaya çıkar. Bu kitapta sürekli yinelendiği gibi, arıza "tekere çomak sokulduğu" zaman vuku bulur. Tekere çomak sokmaksa daima daha önce söylenmiş, yapılmış, inanılmış olanların geçerliliğini kuşkulu kılmak demektir. O kuşku yeni imkânlar aramak demektir. Antagonizmalar verimlidir. Mevcudun güvenliğine sığınanlar tabii ki arıza çıkarmazlar.

Daha önemlisi, arızasız bir doğru mimarlığı icat edip hep onun içinde devinme arzusu bir hayaldir. Bu kitap boyunca bu hayali gerçekleştirmenin modern dünyada asla mümkün olmadığı ortaya konmaya çabalandı. Kitabın tüm bölümleri –anlamsızlık, çatışma ve rol çatışması, ihlal, kitap, kitsch, kriz, mizah, rastlantısallık, teknik/teknoloji ve yurtsuzluk gibi başlıklar altında– ezeli ve ebedi doğruluk idealinin ya da safsatasının arızalarla sürekli engellendiğini ve bunun da sadece kaçınılmaz olduğunu anlatıyor. Daha önemlisi, bu sıralanan arıza pratiklerin hiçbiri ortaya çıktıklarında arıza oluşturmaz.

Zamanla mimarlık arızalarına dönüşür ve/veya arıza oluşturduklarının farkına varılır. Örneğin mimarlık kitabı tabii ki bir arıza değildir. Aksine sayısız imkân üretir. Mimarlığı çağaşırı ve yeraşırı taşınabilir kılar, düşünselliğin sınırlarını genişletir, mimarı entelektüele dönüştürür, statüsünü değiştirir, mimarlığı okullu kılar (Bkz. Dördüncü Bölüm: Mimarlığın Kitabı ve Kitabın Mimarisi). Ne var ki giderek mimarlığı kodifiye de eder. Belirli söylemleri ve morfolojileri sabitler, yenilerinin düşünülmesini engelleyebilir. Sayısız olumluluk ve açılım var eden bir imkân farklı bir bakışla yorumlayan tarafından arıza olarak nitelenebilir. Bunun için de söylemler üretilip yine mecralardan yararlanılır. Çünkü söylemler yazılı kültür bölgesinde kurulur ve iletilirler. Kısacası, bu kitapta tartışılan arızaların hiçbiri "bizatihi" arıza değillerdir; onları arıza olarak niteleyen söylemler üretildiğinde teşhis edilirler. Muhalefet de söylemlerden bağımsız düşünülemeyecek tasarımlarla yapılır. Sorun şu ki arıza söz konusuysa, mimarlık mekanik bir kolaylıkla yapılamaz. Söylemsel ve tasarımsal bağlamda yanlış yapmaktan korkmayan cesurlar tarafından yapılabilir. Otopoietik olduğu için mimarlık dışında vuku bulan toplumsal, kültürel, teknik değişimlere bir tür otomatizmle ayak uydurarak mimarlık düşünülemez ve yapılamaz. Çok yanıltıcı olabilecek bir anlatımla, otopoietik bir sisteme kendi dışından elemanlar katmak için onları mimarlık sistemine "tercüme etmek" gerekir. Tasarımsal ve söylemsel araçlar kullanmak gerekir.

## Kaynakça

İnternet Kaynakları:

Zygmont, Bryan, "Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon on His Imperial Throne", https://smarthistory.org/ingres-napoleon-on-his-imperial-throne/, erişim: 28 Temmuz 2022.

Albert, Mathias, "Luhmann and Systems Theory", https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.7, https://oxfordre.com/politics/display/10.1093/acrefore/9780190228637.001.0001/acrefore-978019 0228637-e-7;jsessionid=7122C8F3EA390E9DE9FDF00982924825#:~:text=For%20Luhmann%2C%20everything%20social%20makes,uses%2C%20particularly%20in%20classical%20sociology. Erişim: 14 Haziran 2023.

Frearson, Amy "Patrik Schumacher calls for social housing and public space to be scrapped", 18 November 2016. https://www.dezeen.com/2016/11/18/patrik-schumacher-social-housing-public-space-scrapped-london-world-architecture-festival-2016/ (erişim: 20 Aralık 2019).

Pettegree, Andrew ve Kemp, Graeme, "The Universal Short Title Catalogue. Creating and Exploiting a Major Bibliographical Resource", *La Bibliofilia*, 119/1, Ocak-Nisan 2017. https://www.jstor.org/stable/26407984. Erişim: 12 Haziran 2023.

Buchanan, Peter, "The Autopoiesis of Architecture Dissected, Discussed and Decoded, *Architectural Review*, 4 Mart 2011. https://www.architectural-review.com/essays/the-autopoiesis-of-architecture-dissected-discussed-and-decoded. Erişim: 7 Haziran 2023.

Buckminster Fuller Institute, Bibliography bölümü: https://www.bfi.org/about-fuller/bibliography/books-about-fuller/

Dickens, Charles *Hard Times*, s. 6-10. http://pinkmonkey.com/dl/library1/dic04.pdf (erişim: 13 Haziran 2018).

Hagberg, Eva "Criticism in Crisis. Eva Hagberg Fisher on the Recurring Refrain of What Happened to All the Good Architecture

Writing", *Architect: The Journal of the American Institute of Architects* (Yayınlanma tarihi: 03 Aralık 2018), https://www.architectmagazine.com/design/criticism-in-crisis_o, erişim: 2 Şubat 2023.

http://kutuphane.itu.edu.tr/arastirma/itu-yay%C4%B1nlari, erişim: 1 Ağustos 2022.

https://en.wikipedia.org/wiki/Folly

https://muratgermen.com/artworks/industry/ erişim: 25 Haziran 2021.

https://web.archive.org/web/20130914032335/http://flag.blackened.net/revolt/hist_texts/wilde_soul.html

https://www.apollotechnical.com/6-things-that-every-architect-should-know/ (Erişim: 7 Haziran 2023)

https://www.dezeen.com/2016/11/30/zaha-hadid-architects-distances-itself-patrik-schumacher-housing-manifesto/ (erişim: 20 Aralık 2019).

Rancière, Jacques "Ten Theses on Politics", Theory & Event, 5/3, 2001, 8. Tez, 22. Paragraf, http://www.after1968.org/app/webroot/uploads/RanciereTHESESONPOLITICS.pdf (Erişim: 22 Aralık 2019).

Bentham, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, T. Payne and Son, Londra, 1789. http://www.koeblergerhard.de/Fontes/BenthamJeremyMoralsandLegislation1789.pdf, erişim: 8 Haziran 2022.

Beydilli, Kemal, "Matbaa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (https://islamansiklopedisi.org.tr/matbaa), erişim: 26 Mayıs 2023.

Kenneth J. Conant, "The After-Life of Vitruvius in the Middle Ages", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27 / 1, 1968 Mart. https://www.jstor.org/stable/988426?seq=6, erişim: 3 Haziran 2022.

Lichtenstein, Claude ve Schregenberger, Thomas (ed.), *As Found: The Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s*, Lars Müller Publishers, 2001. Kitnick, Alex, "The Brutalism of Life and Art", *October*, özel sayı: New Brutalism, C. 136, Bahar 2011 https://www.jstor.org/stable/23014871?seq=4#metadata_info_tab_contents, erişim: 25 Temmuz 2022.

*Machine-Age Exposition, Catalogue*, 16 Mayıs – 28 Mayıs New York 1927, 119 Est 57th Street. Bkz. https://monoskop.

org/images/3/30/Machine-Age_Exposition_catalogue.pdf, erişim: 4 Haziran 2021.

Salvatore, Marta "Prodromes of Descriptive Geometry in the Traité de stéréotomie by Amédée François Frézier", *Nexus Network Journal*, C. 13, No. 3, 2011. https://web.archive.org/web/20180726024935/https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs00004-011-0086-0.pdf. Erişim: 15 Haziran 2023.

Sontag, Susan, "Notes on 'Camp'", *Partisan Review*, 31/4, Güz 1964, s. 515-530. Web'de: https://Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf, erişim: 6 Haziran 2022.

Tanyeli, Uğur, "Baudrillard, Simmel ve Dilenciler Üzerine", *Manifold*, 02. 04. 2018, https://manifold.press/indeks/ugur-tanyeli, erişim: 9 Haziran 2022.

Thinking Machines: Art and Design in the Computer Age, 1959–1989", 13 Kasım 2017-8 Nisan 2018, MoMA, New York. Bilgisayar sanatına genel bir bakış: Frieder Nake, (2010). "Paragraphs on Computer Art, Past and Present", https://www.researchgate.net/publication/228931845_PARAGRAPHS_ON_COMPUTER_ART_PAST_AND_PRESENT erişim: 31 Mayıs 2021.

"What is Autonomous Architecture?", https://www.livingstructure.org/what-is-autonomous-architecture, erişim: 13 Haziran 2023.

*Basılı Kaynaklar*

Abu-Lughod, Janet, *Before European Hegemony: The World System AD 1250-1350*, Oxford University Press, Oxford, 1991.

Adam, Maurice, *Yuen Ming Yuen: L'Oeuvre architecturale des anciens Jesuites au XVIII siècle*, Imprimerie des Lazaristes, Pekin, 1936.

Alain Guilheux, (konsept), *Archigram*, Collection Monographie, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, (Plug-in City), 96-99 (Walking City), 141-145 (Instant City).

Alexander, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1964.

Ali Haydar, Ali Ziya, *Kat'-ı Ahcar*, TC Nafia Vekâleti, İstanbul, 1928.

Alison ve Smithson, Peter, *Ordinariness and Light. Urban Theories*

*1952-60, and Their Application in a Building Project 1963-70*, Faber & Faber, London, ilk baskı 1970.

Altan, Emin, *Chaosmos*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2018.

Gellner, Ernst, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983, s. 36 [Uluslar ve Ulusçuluk, çev. Günay Göksu Özdoğan, Büşra Ersanlı Behar, Hil Yayınları, İstanbul, 2018].

Anderson, Benedict R., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra, 1991.

Anonim, *La religion naturelle et la révelée, établies sur les principes de la vraie philosophie et sur la divinité des Écritures*, Nyon, Paris, 1756.

Apollonio, Umbro (ed.), *Futurist Manifestos*, MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2001.

*Architectural Design*, "Russian Constructivism and Iakov Chernikhov" sayısı, 59/7-8, 1989.

(Arrianos), *Tarih-i İskender bin Filipos*, Darü't-Tıbaat-ı Amire, Bulak, Kahire, 1254.

"Karel Teige, Konstrüktivizm Kuramı" (çev. Uğur Tanyeli), *Selçuk Batur İçin Mimarlık Yazıları*, der. Çelen Birkan, İstanbul, 2005.

Arsenyev, Vladimir Romanovich, "Le Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie Pierre-le-Grand à Saint-Pétersbourg", *Cahiers d'Études Africaines*, 39, no. 155/156, 1999.

Artan, Tülay, "Topkapı Sarayı'nda Bulunan Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Yıllığı*, V, İstanbul,1992.

Assunt, Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Verlag M. DuMont, Schauberg Köln, 1963.

Atkinson, Niall, *The Noisy Renaissance: Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*, Penn State University Press, 2016.

Aureli, Pier Vittorio, *The Possibility of an Absolute Architecture*, The MIT Press, 2011.

Avcıoğlu, Nebahat, *Turquerie and the Politics of Representation, 1728-1876*, Routledge, Londra, 2016.

Ayverdi, Ekrem Hakkı, "Boğaziçi'nde Bir Temel Taşı", *Makaleler*, İstanbul, 1985, s. 179.

Bailey, Brian J., *The Luddite Rebellion*, New York University Press, New York 1998.

Banerji, Anupam, *The Architecture of Corbusier and Kahn in the East: A Philosophical Inquiry*, The Edwin Mellen Press, 2001.

Barbara H. Rosenwein ve Riccardo Cristiani, *What is the History of Emotions?*, Polity, 2018.

Barbian, Jan-Pieter, *Literaturpolitik im Dritten Reich: Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, dtv, Münih, 1995.

Bauvinay, Abel Fornand, *Religion naturelle: Qu'elles sont les institutions religieuses qui peuvent contribuer à propager les vertus d'un peuple libre*, Lesourd, Paris, 1799.

Baysal, Jale, *Müteferrika'dan Birinci Meşrutiyete Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Kitaplar*, İstanbul, 1968.

Becher, Bernd & Hilla, *Anonyme Skulpturen: Formvergleiche industrieller Bauten*, Staedtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1969.

Becher, Bernd & Hilla, *Hochöfen / Blast Furnaces*, Schirmer & Mosel, Münih. 2002; *Industrial Landscapes*, The MIT Press, 2002.

Becher, Bernd & Hilla, *Gas Tanks*, The MIT Press; 1993; *Fördertürme / Mineheads*, Schirmer & Mosel, Münih, 1997.

Behrendt, Walter Curt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co, 1927, Stuttgart.

Betsky, Aaron, *The Complete Zaha Hadid. Expanded and Updated*, Thames and Hudson, Londra, 2017.

Beydilli, Kemal, *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)*, Eren, İstanbul, 1995.

Beyme, Klaus von, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, Verlag C.H. Beck, Münih, 2005. *Blok*, sayı 5, Varşova, 1924.

Blondel, Jacques-François, "Architecture", *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, C.1, Paris, 1751.

Blondel, Jacques-François, *Cours d'architecture*, P. Aubouin & F. Clousier, Paris, 1675-1683, 3.

Blondel, Jacques-François, *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en general*, 2 cilt, Charles-Antoine Jombert, Paris, 1737-1738.

Blondel, Jacques-François, *Discourse sur la nécéssite de l'etude de l'architecture*, C. A. Jombert, Paris, 1754.

Bloom, Jonathan, *Paper Before Print, The History and Impact of Paper in The Islamic World*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 2001.

Boddice, Rob, *The History of Emotions (Historical Approaches)*, Manchester University Press, 2017.

Bollinger, Klaus, Medicus, Florian, Wien, Kiesler Privatstiftung, *Endless Kiesler*, Birkhauser, 2015.

Bowlt, John E. (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, Thames and Hudson, Londra, yeni baskı 2017.

Brooks, Allen H., *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, 1999.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Dodsley, Londra, 1757.

Burke, Peter, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Princeton University Press, 2. baskı 1999.

Busch, Werner, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe: eine heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1986.

*Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi*, 22.

*Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi*, 8.

Cafer Efendi, *Risale-i mi'mariyye: Metni ez sede-i yezdehum hicri*, çev. Mihrdad Kayumi Bidhendi, Tahran, 1376.

Calinescu Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987.

Carpo, Mario, "1570. Building with Geometry, Drawing with Numbers", *When is the Digital in Architecture*, ed. Andrew Goodhouse, CCA ve Sternberg Press, 2017.

Carpo, Mario, *The Alphabet and the Algorithm: Writing Architecture*, The MIT Press, 2011.

Carpo, Mario, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Images in the History of Architectural Theory*, çev. Sarah Benson, The MIT Press, Cambridge MA ve Londra, 2001..

Carpo, Mario, *The Second Digital Turn: Design Beyond Intelligence*, The MIT Press, 2017.

*Catalogue de la bibliotheque de feu Ahmed Vefyk Pacha / Ahmed Vefik Paşa Merhumun Kütüphanesinin Defteridir*, Typographie et Litographie K. Bagdadlian, Constantinople, 1893.

Celebonovic, Aleksa, *The Heyday of Salon Painting, Masterpieces of Bourgeois Realism*, Thames and Hudson, Londra, 1974.

Cevdet Paşa, *Tezakir 1-12*, yay. hz. Cavid Baysun, TTK Yayınları, Ankara, 1953.

Chamberlain, Lesley, "Afterword: The Futurist Poet in the Kitchen", Marinetti.

Chambers, William, *Tarih-i Umumi*, 1, çev. Ahmed Hilmi, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1292.

Chukhovich, Boris, "Orientalist Modes of Modernism in Architecture: Colonial/Postcolonial/Soviet", *Études de lettres*, 2-3/2014.

*Clemens Holzmeister-Behruz Çinici: Mimarlık Tarihi Ders Notları, 1951-52, İTÜ*, Çinici Mimarlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. no yok.

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Faber & Faber, Londra, 1965.

Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*, MIT Press, Cambridge Mass. ve Londra, 1996.

Connerton, Paul, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, 2015.

*Constantiniade ou description de Constantinople: Ancienne et moderne*, Antoine Coromilla ve P. Paspalli, İstanbul, 1846.

Cook, Peter (ed.), *Archigram*, Princeton Architectural Press, yeni genişletilmiş basım 1999 ve Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture*, MIT Press, 2005.

Cook, Peter ve Webb, Michael, *Archigram*, Studio Vista, Londra, 1972. Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture*, The MIT Press, 2005.

Cook, Peter, *Architecture: Action and Plan*, Studio Vista ve Reinhold Publishing Corporation, Londra ve New York, 1067.

Cook, Peter, *Experimental Architecture*, Studio Vista, Londra, 1970, s. 68 vd.. Ayrıca: Architekturzentrum Wien (ed.), *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, Birkhäuser, Basel - Berlin - Boston, 2009.

Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, "Collection de l'Esprit Nouveau", Paris, 1925.

Le Corbusier, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1938.

Le Corbusier, *La ville radieuse. Elements d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipment de la civilization machiniste*, L'Architecture d'Aujourd'hui Yay., Boulogne (Seine), ilk baskı 1933.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Les Editions G. Cres & Cie, Paris, ilk baskı 1925.

Le Corbusier, *Vers une architecture. Nouvelle edition revue et augmentée*, Les Editions G. Cres et Cie., Paris, ilk baskı: 1923, 2. Baskı 1925.

Cracraft, James, *The Petrine Revolution in Russian Architecture*, University of Chicago Press, 1988.

Crane, Howard ve Akın, Esra, *Sinan's Autobiographies: Five Sixteeneth-Century Texts*, ed. ve önsöz: Gülru Necipoğlu, Brill, Leiden ve Boston, 2006.

Crane, Howard, *Risâle-i Mi'mâriyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*, E.J. Brill, 1987.

Craske, Matthew, *Joseph Wright of Derby. Painter of Darkness*, Yale University Press, 2020.

Çelik, Zeynep, *Empire, Architecture, and the City: French-Ottoman Encounters, 1830-1914*, University of Washington Press, 2008.

Çelik, Zeynep, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1997.

Çernikhov, Iakov, *Arhitekturnye Fantazii: 101 Kompozitsiia v Kraskah, 101 Arkhitekturnaia Miniatiura*, Mejdunarodnaia Kniga, Leningrad, 1933.

Çernikhov, Iakov, *Konstruktsiia Arhitekturnyh i Maşinnyh Form*, Leningradskoe Obşçestvo Arhitektorov, Leningrad, 1931.

Çiçekoğlu, Feride (ed.), *Darzana: İki Tersane Bir Vasıta / Two Arsenals One Vessel*, İKSV ve YKY, İstanbul, 2016. Venedik Mimarlık Biennali Türkiye katılımının kitabı.

Dabernig, Anna ve Hackenschmidt, Sebastian, *Missing Link. Strategien einer Architekt*innen gruppe aus Wien / Strategies of a Viennese Architecture Group 1970-1980*, ed. Lilli Hollein ve Sebastian Hackenschmidt, Birkhaeuser ve MAK, Basel ve Viyana, 2022.

Dahmen, Theodor, *Die Theorie des Schönen. Vom Bewegungsprinzip abgeleitete Aesthetik*, Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1903.

Daniels, Stephen, *Joseph Wright*, Princeton University Press, Princeton NJ., 1999.

Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumî, *Rüyada Terakki ve*

*Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet*, Haz. Engin Kılıç, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2012, ilk baskı 1913.

De Kay, James Ellsworth, *Sketches of Turkey in 1831 and 1832*, J. & J. Harper, New York, 1833.

Denison, Edward, Guang Yu Ren ve Naigzy Gebremedhin, *Asmara: Africa's Secret Modernist City*, Merrell, 2007.

Dluhosch, Eric ve Svacha, Rostislav (ed.), *Karel Teige: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, MIT Press, 1999.

Dorfles, Gillo (ed.), *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*, Studio Vista, Londra, 1969.

Dostoyevski, Fyodor, *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, İletişim, İstanbul.

Doxiadis, Constantinos A., *Architectural Space in Ancient Greece*, çev. Jaqueline Trywhitt, MIT Press, Cambridge, 1972.

Doxiadis, Konstantin, *Raumordnung im griechischen Staedtebau*, Kurt Vowinckel Verlag, Heidelberg, 1937.

Edhem Paşa vd., *L'Architecture Ottomane / Die Ottomanische Baukunst / Usul-i Mi'mari-i Osmani*, Imprimerie et Lithographie Centrales / Pascal Sebah, İstanbul, 1873.

Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Eldem, Edhem, "Sedad Hakkı Eldem Olunmaz, Doğulur (mu?). Bir Aile ve Gençlik Hikayesi 1830-1930", Edhem Eldem, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli, *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul, 2008.

Elsaesser, Thomas, *Metropolis*, bfi Publishing, Londra, 2000.

Endell, August, *Die Schönheit der grossen Stadt*, Strecker & Schröder, Stuttgart, 1908.

*Entartete Kunst: Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, Münih, 1937.

Erken, Mehmet, "Taş Üstüne Yazı Yazmak: Osmanlı'da Matbaa Hattatlığı (1831-1928)", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi / FSM Scholarly Studies Journal of Humanities and Social Sciences*, 21, 2023 Bahar.

von Erlach, Johann Fischer, *Entwurff einer historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-Büchern, Gedächtnüss-Müntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrissen, vor Augen zu stellen. In dem ersten*

*Buche. Die von der Zeit vergrabene Bau-Arten der alten Jüden, Egÿptier, Sÿrer, Perser, und Griechen. In dem andren. Alte unbekante römische. In dem dritten. Einige fremde in- und ausser-europäische, als der Araber, und Türcken, etc. auch neue persianische, siamitische, sinesische und japonesische Gebäude. In dem vierten. Einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung*, Viyana, 1721.

Ersoy, Osman, *Türkiye'ye Matbaanın Girişi ve İlk Basılan Eserler*, Ankara, 1959.

Fallacara, Giuseppe, *Stereotomy: Stone Architecture and New Research*, Livres Ponts et Chaussees, Paris, 2013.

Fanelli, Giovanni ve Fanelli, Michele, *Brunellesci's Cupola: Past and Present of an Architectural Masterpiece*, Mandragora, Floransa, 2004.

Fedorov, M.V. ve Koroev, Yu.İ., *Oblemno-Prostranstvennaya Kompozitsiya v Proekte i v Nature*, Gosudarstvennoe İzdatelstvo, Moskova, 1961.

Fenélon, François, *Tercüme-i Telemak*, çev. Yusuf Kamil Paşa, Tasvir-i Efkar, İstanbul, 1276.

Feuerstein, Günther, *Biomorphic Architecture: Human and Animal Forms in Architecture*, Edition Axel Menges, Berlin, 2001. Asterios Agkathidis, *Biomorphic Structures : Architecture Inspired by Nature*, Laurence King Publishing, Londra, 2017.

Feyerabend, Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New Left Books, Londra, ilk baskı 1975.

Fletcher, Banister, *Fletcher's A History of Architecture on the Comparative Method for the Student, Craftsman, and Amateur*, ilk baskı 1896. 21. gözden geçirilmiş baskı: *Sir Banister Fletcher's Global History of Architecture*, 2 cilt, Bloomsbury Visual Arts, Londra, 2019.

Fox, Nicols, *Against the Machine: The Hidden Luddite History in Literature, Art, and Individual Lives*, Island Press, 2003.

Frank, Josef, "Accidentism", *Schriften. Veröffentliche Schriften von 1931 bis 1965 / Writings. Published Writings from 1931 to 1965*, 2, Metroverlag, Viyana, 2012. İlk baskısı şu dergide *Form*, 54, Stockholm, 1958.

Frank, Josef, *Architektur als Symbol: Elemente deutschen neuen Bauens*, Viyana, 1931. Yeniden basımı: *Schiriften / Writings 2 Veröffentliche Schriften von 1931 bis 1965 / Published Writings from 1931 to 1965*, Metroverlag, Viyana, 2012.

Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europaeischen Malerei*, Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925.

Frederick, Matthew, *Mimarlık Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*, çev. V. Atmaca, YEM, İstanbul, 2009.

Frevert, Ute, *Emotions in History: Lost and Found*, Central European University, Budapeşte, 2011.

Frézier, Amédée François, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois, pour la construction des voûtes et autres parties des bâtimens civils et militaires, ou traité de stéréotomie à l'usage de l'architecture*, 3 cilt, Paris, ilk baskı 1737-1739.

Friedell, Egon, *Ecce Poeta*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1912.

Friedrich, Thomas (ed.), *Das Vorspiel. Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933*, LitPol, Berlin, 1983.

Galilei, Galileo, *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno à due nuoue scienze*, appresso gli Elsevirii, Leiden, 1638.

Galluzzi, Paolo, *The Italian Renaissance of Machines*, çev. Jonathan Mandelbaum, The Bernard Berenson Lectures on The Italian Renaissance Delivered at Villa i Tatti, Harvard University Press, 2020.

Gan, Aleksei, *Konstruktivizm*, Tver'skoe İzdatel'stvo, Tver, 1923.

Gazi Ahmed Muhtar Paşa, *Riyazü'l-Muhtar. Mir'atü'l-Mikat ve'l-Edvar ma Mecmu'atü'l-Eşkal*, 2 cilt, Bulak, Kahire, 1303.

Gerbino, Anthony, "The Library of François Blondel 1618-1686", *Architectural History*, C. 45, 2002.

Germen, Murat, *İkon Olarak Endüstri: Endüstriyel Estetik, 11 Şubat-12 Mart 2005*, Garanti Galeri.

Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete.*

Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1928.

Giesz, Ludwig, *Phaenomenologie des Kitsches*, Wilhelm Fink Verlag, Münih, 2. Baskı 1971.

Ginzburg, Moisei Y., *Stil' i epokha: Problemy sovremennoi arkhitektury*, Gosudarstvennoye İzdateltsvo, Moskova, 1924.

Ginzburg, Moisei, *Style and Epoch, Issues in Modern Architecture*, çev. John Nicholson, Ginzburg Design with Fontanka Publications, Londra, 2018.

de Girault, Prangey, *Essai sur L'architecture des arabes et des mores: en Espagne, en Sicile, et en Barbarie.* A. Hauser, Paris, 1841.

Glaeser, Ludwig, *Work of Frei Otto*, Museum of Modern Art, New York, 1972.

Godoli, Ezio ve Tramonti, Ulisse (ed.), *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, Edifir Edizioni, Floransa, 2012.

Goodhouse, Andrew (ed.), *When is the Digital in Architecture?*, CCA ve Sternberg Press, 2017.

Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 1 Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a.M., ilk baskı 1860.

Graeff, Werner, *Innenraeume: Raeume und Inneneinrichtungsgegenstaende aus der Werkbundausstellung "Die Wohnung"* Stuttgart, 1928.

Gresleri, Guiliano ve Massaretti, P. Giorgio (ed.), *Architettura italiana d'oltremare. Atlante iconografico / Italian Architecture Overseas. An Iconographic Atlas*, Brossura: Bononia University Press, 2009.

Griffet, Henri, *L'insuffisance de la religion naturelle prouvée par les vérités contenues dans les livres de l'écriture sainte*, Altesse & Librairie, Liège, 1770.

Grint, Keith ve Woolgar, Steve, *The Machine at Work: Technology, Work, and Organization*, Polity, 1997.

Gropius, Walter, "Die Entwicklung moderner Industrie-Baukunst", *Die Kunst in Industrie und Handel: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913*, Eugen Diederichs, Jena, 1913.

Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, Albert Langen, Münih, 2. düzeltilmiş baskı 1925.

Groys, Boris, "Die gebaute Ideologie", *Tyrannei des Schönen: Architektur der Stalinzeit*, ed. Peter Noever, Prestel, Münih, 1994.

Guarini, Guarino, *Euclides adauctus et methodicus mathematicaque universalis...*, typis Bartolomaei Zapatae Bibliopolae S.R.C., Torino, 1671.

Guillaume Le Blond, *Elements de fortification*, Charles-Antoine Jombert, Paris, 1739.

Günenç, Ömer Faruk, *Osmanlı Mimarlık Dilinin Yeniden Üretimi: 1830'lardan 1930'lara Bir Kavramlar Tarihi Denemesi*, İdealkent Yayınları, Ankara, 2021.

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1962.

Habraken, N.J., *Supports, an Alternative to Mass Housing*, Architectural Press, Londra, 1972. Hollandaca ilk baskı 1963.

Hadid, Foulath, *Iraq's Democratic Moment*, Hurst and Company, Londra, 2012

Hajnoczi, Gabor, "Vitruvius *De Architectura* (MS Lat. 32) in the University Library, Budapest, and the Milanese Court of Humanists", *Arte Lombarda*, 97-98, 1991.

Han-Magomedov, Selim Omaroviç, *Nikolai Ladovskii*, Arhitektura-C, Moskova, 2007.

Han-Magomedov, Selim Omaroviç, *Psihoanalitiçeskii N. Ladovskogo vo Vhutemase-Vhuteine: Obedinennye levye masterskie, psihotehniçesskaia laboratoria*, Arhitektura, Moskova, 1993.

Hardingham, Samantha (ed.), *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, AA Publications, Londra, 2017.

Hayes, William H., "Architectural Criticism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60 / 4, Güz 2002.

Hays, K. Michael, "Critical Architecture: Between Culture and Form", *Perspecta*, 21, 1984.

Heidegger, Martın, "Die Frage nach der Technik", *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt Am Main, 2000.

Herdt, Tanja, *The City and the Architecture of Change: The Work and Radical Visions of Cedric Price*, çev. Helen Ferguson, Chicago University Press, 2017.

Heyman, Jacques, *Structural Analysis: A Historical Approach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Hilberseimer, Ludwig, *Groszstadt Architektur*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927.

Hinchman, Lewis P., "The Idea of Individuality: Origins, Meaning, and Political Significance", *The Journal of Politics*, 52 / 3, Ağustos 1990.

Hitchcock, Jr., Henry-Russell ve Johnson, Philip, *The International Style: Architecture Since 1922*, W. W. Norton, New York, 1932.

Hiz, Gürbey, "Mahmud Sadık ile Fenni Sohbetler: Makineler, Elekt-

rik ve Yüzyıla Verilecek İsim", *Arredamento Mimarlık*, 349, Kasım-Aralık 2021, s. 56-61.

Hobsbawm, Eric J., "The Machine Breakers", *Past & Present*, 1/1, 1952, s. 57-70. Steven E. Jones, *Against Technology: From the Luddites to Neo-Luddism*, Routledge, 2006.

Hobsbawm, Eric, *Behind the Times: Decline and Fall of the Twentieth-century Avant-gardes (Walter Neurath Memorial Lectures)*, Thames & Hudson, Londra, 1999.

Hobsbawm, Eric, *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (ed.), Cambridge University Press Canto Edition, Cambridge, 1992.

Hochman, Elaine S., *Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich*, Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1989.

Hollein, Hans, "Alles ist Architektur", *Bau*, 1968/1-2.

Honour, Hugh, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, Icon, 1973.

Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklaerung: Philosophische Fragmente*, Querido Verlag N.V., Amsterdam, 1947.

Hörner, Unda, *Die Architekten Bruno und Max Taut. Zwei Brüder – zwei Lebenswege*, Gebr. Mann, Berlin, 2012.

Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, 2 cilt, Charles Gosselin Libraire, Paris, 1831.

Huysse, Andreas, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1986.

Hume, David, *Dialogues Concerning Naturel Religion*, Londra, 1779.

Huyssen, Andreas, "The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis", *New German Critique*, 24/25, "New German Cinema" özel sayısı (Bahar 1981 - Kış 1982).

Hübsch, Heinrich vd., *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Giriş ve çeviri: Wolfgang Herrmann, Getty Publications, Los Angeles, 1992.

Hübsch, Heinrich, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828.

Impey, Oliver ve MacGregor, Arthur, *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Ivins Jr, William M., *Prints and Visual Communication*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1953.

İhsanoğlu, Ekmeleddin, "Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn Başhocası İshak Efendi. Hayatı ve Çalışmaları Hakkında Arşiv Belgelerine Dayalı Bir Değerlendirme Denemesi", *Belleten*, 53/207-208, Ağustos 1989.

İnceoğlu, Necati, *Anılarda Yalnızlar*, YEM Yayın, İstanbul, 2008.

İshak Hoca, *Usûlü'l-İstihkâmât*, Matbaa-ı Amire, İstanbul, 1250.

Jackson, Susan E. ve Schuler, Randall S., "Organizational Behavior and Human Decision Processes. A Meta-Analysis and Conceptual Critique of Research on Role Ambiguity and Role Conflict in Work Settings", *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 36/1, Ağustos 1985.

Jacobson, Dawn, *Chinoiserie*, Phaidon, Londra, 1993.

Jameson, Frederic, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, Temmuz-Ağustos 1984.

Jarzombek, Mark, "Joseph August Lux: Werkbund Promoter, Historian of a Lost Modernity", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 63/2, Haziran 2004.

Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, ilk baskı 1977.

Jenkins, Keith, *Re-thinking History*, Routledge, Londra, 2003.

Jones, Eric L., *Cultures Merging: A Historical and Economic Critique of Culture*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2006.

Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, Day and Sons, Londra, 1856.

Kabiri, Shabnam, Will Hughes, Libby Schweber, "Role Conflict and Role Ambiguity in Construction Projects", *Association of Researchers in Construction Management (ARCOM). Proceedings of the 26th Annual Conference, 3-5 Eylül 2012*, c. 1, ed. Simon Smith, Edinburgh, 2012.

Kadri, Hüseyin K., *Türk Lugatı*, 2, İstanbul, 1928.

Kant, Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, ilk baskı 1764.

Kaplan, Louis, "The Telephone Paintings: Hanging up Moholy", *Leonardo*, Vol. 26, No. 2, 1993.

Kästner, Erich, *Über das Verbrennen von Büchern*, Atrium, Hamburg, 2013.

Kaufmann, Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und*

*Entwicklung der autonomen Architektur*, Verlag Dr. Rof Passer, Viyana ve Leipzig, 1933.

Kawazoe, Noboru vd., *Metabolism 1960: The Proposals for a New Urbanism*, Bijutsu Shuppan Sha, Tokyo, 1960. Kisho Kurokawa, *Metabolism in Architecture*, Studio Vista, Londra, 1977.

Kenneth Clark, *Civilization, A Personal View*, BBC ve J. Murray, Londra, 1969.

Khan-Magomedov, S. O, *Vhutemas: Moscou, 1920-1930*, Editions du Regard, Paris, 1990.

Kinchin, Juliet, "Machine Art. Elements of a New Beauty", *Partners in Design: Alfred H. Barr and Philip Johnson*, ed. David M. Hanks, The Monacelli Press ve The Lilliane and David M. Stewart Program for Modern Design, New York, 2015.

Klein, Rudolf, "Humor in Architecture: Jewish Wit on Béla Lajta's Buildings", *Ars Judaica The Bar Ilan Journal of Jewish Art*, 12, Liverpool University Press, 2016.

Klingender, Francis D., *Art and the Industrial Revolution*, Noel Carrington, Londra, ilk baskı 1947.

Kollmann, Franz, *Schönheit der Technik*, A. Langen, Münih, 1928.

Koolhaas, Rem, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, ilk baskı 1978.

Kortan, Enis, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi: 1950–1960* ve *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi: 1960–1970*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara, 1974.

Krabbe, Wolfgang R., *Gesellschaftveraenderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974.

Krämer, Anja ve Bäuerle, Inge, *Stuttgart und das Bauhaus*, Belser, Stuttgart, 2019.

Kroll, Lucien, *An Architecture of Complexity*, çev. Peter Blundell Jones, The MIT Press, 1987, ilk Fransızca baskısı 1983.

Kruft, Hanno-Walter, *History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, 1. Baskı 1996.

Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, ilk baskı 1962.

Kuruyazıcı, Hasan, "Edirne Selimiye Külliyesindeki Arastanın Bir Bölümünün Mimar Sinan'ın Yapıtı Olduğu Konusunda Ka-

nıtlar", *II. International Congress on the History of Turkish and Islamic Science and Technology*, 2. cilt, İstanbul, 1986.

Kwinter, Sanford, *Requiem for the City at the End of the Millennium*, Actar ve Rice University, Barcelona, New York ve Houston, 2010.

*l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 cilt metin, 11 cilt planşlar, Paris, 1751-1772.

de Landa, Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, New York, 2000.

Landau, Royston, *New Directions in British Architecture*, George Braziller, New York, 1968.

Lane, Barbara Miller, *Architecture and Politics in Germany: 1918-1945*, Harvard University Press, yeni baskı 1985.

Levine, Donald N., "Simmel as Educator: On Individuality and Modern Culture", *Theory, Culture and Society*, cilt 8, 1991.

Lichtenstein, Claude ve Schregenberger, Thomas (ed.), *As Found: The Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s*, Lars Müller Publishers, 2001.

Linebaugh, Peter, *Ned Ludd & Queen Mab: Machine-Breaking, Romanticism, and the Several Commons of 1811-12*, PM Press, 2012.

Lischeid, Thomas, *Symbolische Politik. Das Ereignis der NS-Bücherverbrennung 1933 im Kontext seiner Diskursgeschichte*, Synchron: Wissenschaftsverlag der Autoren, Heidelberg, 2001.

Lloyd, Seton ve Rice, D. Storm, *Alanya (Ala'iyya)*, çev.: N. Sinemoğlu, TTK Yay., Ankara, 1964.

Long, Christopher, *The Looshaus*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 2011.

Loos, Adolf, "Ornament und Verbrechen", *Der Sturm*, 1/6, 7 Nisan 1910.

Loos, Adolf, *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Editions Georges Cres et Cie, Paris ve Zürih, 1921.

Lorenzen, Eivind, *The Arsenal at Piraeus: Designed by Philo and Reconstructed after his Description*, Gads Forlag, Kopenhag, 1964.

Lux, Joseph August, *Ingenieuraesthetik*, G. Lammers, Münih, 1910.

Lux, Joseph August, *Ingenieur-Ästhetik*, Verlag von Gustav Lammers, Münih, 1910.

*Machine Art, March 6 to April 30, 1934*, Museum of Modern Art, New York, 1934.

*Manifesto dell'aeropittura futurista*, AA.VV. Passerino, 2014, e-kitap.

Manson, Neil C., "Epistemic Restraint and the Vice of Curiosity", *Philosophy*, C. 87, No. 340, Nisan 2012.

Marinetti, Filippo Tommaso, "Manifeste du futurisme", *Le Figaro*, 20 Şubat 1909.

Marinetti, Filippo Tommaso, *La cucina futurista*, Sonzogno, Stabilimenti Grafici Alberto Matarelli, Milano, 1932.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Zang tumb tuuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in liberta*, Edizioni futuriste di poesia, Milano, 1914.

Mark, Robert, *Experiments in Gothic Structure*, The MIT Press, 1982.

Mark, Robert, *Light, Wind, and Structure: The Mystery of the Master Builders*, The MIT Press, 1990.

Marstrand, Vilhelm, *Arsenalet i Piraeus og Oldtidens Byggeregger*, Kopenhag, 1922. William Hovgaard, "The Arsenal in Piraeus and the Ancient Building Rules", *Isis*, 8 / 1, Şubat 1926.

Maurois, André & Aragon, Louis, *Amerika Rusya: 1917-1960 - Paralel Tarih ve Görüşmeler*, 1, çev. Galip Üstün, Cem Yayınevi, İstanbul, 1968.

McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, ilk baskı 1962.

Meister, Sarah Hermanson, *Michael Wesely. Open Shutter*, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

Metin, Alper, *Il rinnovamento dell'architettura ottomana attraverso gli scambi culturali con l'Italia e la Francia nel XVIII secolo*, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, yayınlanmamış doktora tezi, 2022.

Meyer, Alfred Gotthold, von Tettau, Freiherr, Wilhelm, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Aesthetik*, Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Esslingen a. N., 1907.

Meyer, Alfred Gotthold, *Eisenbauten: Ihre Geschichte und Aesthetik*, Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Esslingen, 1907.

de Mézieres, Nicolas Le Camus, *The Genius of Architecture; or the Analogy of That Art with Our Sensations*, Giriş: Robin Middleton, çev. David Britt, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1992, s. 13-14 (Translator's Note).

Minden, Michael ve Bachmann, Holger (ed.), *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, Camden House, yeni resimli baskı 2002.

Miret, Eduardo Torroja, *The Structures of Eduardo Torroja - An Autobiography of Engineering Accomplishment*, Centro de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Fomento, Madrit, 2000.

Monge, Gaspard, *Géométrie descriptive. Leçons données aux Écoles normales, l'an 3 de la République*, Baudoin Imprimeur du Corps Legistatif et de'l Institute National, Paris, An VII (1799).

Mouffe, Chantal, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Verso, Londra ve New York, 2015.

Muthesius, Hermann, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, K. Schimmelpfeng, Mülheim-Ruhr, Ilk baskı 1902 (kapakta 1901).

Müller-Wiener, Wolfgang, *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Limanı*, çev.: E. Özbek, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998.

Naumann, Friedrich, "Die Kunst im Zeitalter der Maschine", *Schweizerische Bauzeitung*, 114, 1904.

Necipoğlu, Gülru, "Preface: Sources, Themes, and Cultural Implications of Sinan's Autobiographies", Howard Crane ve Esra Akın, *Sinan's Autobiographies, Five Sixteenth-Century Texts*, Brill, Leiden ve Boston, 2006.

Nervi, Pier Luigi, *Aesthetics and Technology in Building*, Harvard University Press, 1965.

Neufert, Ernst, *Bauentwurfslehre*, 1936.

Ngai, Sianne, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, 2015.

Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, 3 cilt, Paris, ilk baskı 1984-1992.

Ochsendorf, John, "Architecture and Engineering Education", Guy Nordenson (ed.), *Structured Lineages: Learning from Japanese Structural Design*, MoMA, New York, 2019.

Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Kültür*, YKY, İstanbul, ilk baskı 1993.

OMA, Koolhaas, Rem, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York, 1995.

Ong, Walter J., *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojikleşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis, İstanbul, 1999.

Ordonez, Fernandez ve Antonio, Jose, *Eduardo Torroja Ingeniero / Eduardo Torroja Engineer*, Ediciones Pronaos, 1999.

O'Rourke, Karen, "Notes on 'Fax-Art'", *New Observations*, 76, Mayıs–Haziran 1990, New York.

Osman Nuri bin Ömer Şevki Paşa, *Fenn-i İnşaat*, Mekteb-i Fünun-ı Harbiye-i Şahane Matbaası, İstanbul, 4. Baskı 1319.

Otto, Frei ve Rasch, Bodo, *Finding Form: Towards an Architecture of the Minimal*, Axel Menges, Berlin, 1996.

Öke, Mim Kemâl, *Belgelerle Türk-İngiliz İlişkilerinde Musul ve Kürdistan Sorunu, 1918-1926*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1992.

Özer, Bülent, *Rejyonalizm Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1964.

Özer, Bülent, *Rejyonalizm Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay., İstanbul, 1964.

Özkan, Suha, Jodidio, Philip ve Fernández-Galiano, Luis, *Tabanlioğlu Architects: Transparency and Modernity*, Skira ve Rizzoli, 2014, tasarım: Irma Boom.

Özkaya, Hatice Gökçen, *18. Yüzyılda İstanbul Evleri: Mimarlık, Rant, Konfor, Mahremiyet*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 2015.

Palladio, Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Dominico de Franceschi, Venedik, 1570.

Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Press, Londra, 2005.

Pentcheva, Bissera V., *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, Penn State University Press, 2017.

Perazzoli-T'serstevens, Michele (ed.), *Le Yuanmingyuan, jeux d'eau et palais europeen du XVIII siecle à la cour de Chine*, Editions Recherche sur les Civilisations (A.D.F.P.), Paris, 1987.

Pérez-Gomez, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge MA ve Londra, 1983.

Pérez-Gómez, Alberto, *Attunement: Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*, MIT Press, 2016.

Perrault, Claude, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Jean Baptiste Coignard, Paris, 1683.

Pfleiderer, Wolfgang ve Riezler, Walter (önsöz), *Die Form ohne*

*Ornament. Werkbundausstellung 1924*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1924.

Picon, Antoine, "The First Steps of Construction in Iron: Problems Posed by the Introduction of a New Construction Material", *Before Steel: The Introduction of Structural Iron and Its Consequences*, ed. Mario Rinke ve Joseph Schwartz, Niggli, Zürih, 2010.

Picon, Antoine, French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment, çev. Martin Thom, Cambridge University Press, 1992.

Piranesi, Giovanni Battista, *Observations on the Letter of Monsieur Mariette: With Opinions on Architecture, and a Preface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times*, giriş: John Wilton-Ely, çev. Caroline Beamish ve David Britt, Getty Publications, Los Angeles, 2002.

Pirsoul, Nicolas, "Identity Between Police and Politics: Rancière's Political Theory and the Dilemma of Indigenous Politics", Critical Horizons. A Journal of Philosophy and Social Theory, 18/3, 2017.

Popper, Frank, *Origins and Development of Kinetic Art*, New York Graphic Society, 1968.

Popper, Karl, *The Poverty of Historicism*, Routledge, Londra, 1957.

Porter, David, *The Chinese Taste in Eighteenth-Century England*, Cambridge University Press, 2014.

Porter, Glenn, *Raymond Loewy: Designs for a Consumer Culture*, Hagley Museum and Library, 2002.

Pounders, Robert L., "A Hellenistic Arsenal in Athens", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 52 / 3, Temmuz- Eylül 1983.

de Prangey, Girault ve Joseph-Philibert, *Monuments arabes et mauresques de Cordoue, Seville,et Grenade, Dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Veith et Hauser, Paris, 1836.

Price, Cedric, "Technology", konuşma, 1966.

Pryor, John H., *Akdeniz'de Coğrafya, Teknoloji ve Savaş: Araplar, Bizanslılar, Batılılar ve Türkler*, çev. Tunç Tayanç ve Füsun Tayanç, Kitap Yayınevi, 2004.

Pugin, A. Welby, *An Apology for a Work Entitled "Contrasts"; Being a Defence of the Assertions Advanced in that Publication,*

*against the Various Attacks Lately Made upon it*, R.P. Stone and Son, Birmingham, 1837.

Pugin, Augustus Welby Northmore, *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, Londra, 1836.

Pugin, Augustus Welby Northmore, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture. Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*, John Weale, Londra, 1841.

Pursiainen, Mimosa, *On the Aestheticization of Technologized Bodies. A Portrait of a Cyborg(ed) Form of Agency*, Jyväskylä Studies in Humanities, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2017.

Rancière, Jacques, "Ten Theses on Politics", *Dissensus on Politics and Aesthetics*, ed. Steven Corcoran, Bloomsbury, Londra, New Delhi, New York, Sydney, 2010.

Ranciere, Jacques, *Aisthesis, Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, çev. Zakir Paul, Verso, Londra ve New York, 2019.

*Rassegna*, 3, "I clienti di Le Corbusier / The Clients of Le Corbusier" özel sayısı, Bologna, 1980.

Redhouse, J.W., *A Lexicon, English and Turkish*, A.H. Boyajian, İstanbul, 1911, s. 741.

*Révolutions de Paris: Dédiées a la nation*, C. 17, no. 215, 23 Brumaire II / 13 Kasım 1793.

Rich, M., "Virtual Sexuality: The Influence of Entertainment Media on Sexual Attitudes and Behavior", ed. J.D. Brown, *Managing the Media Monster: The Influence of Media (From Television to Text Messages) on Teen Sexual Behavior and Attitudes*, National Campaign to Prevent Teen Pregnancy, Washington DC., 2008.

Riesman, David, Glazer, Nathan ve Denney, Reuel, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1950.

Rinke, Mario, "The Infinitely Shapable Structure: Structural Iron and the Decontextualization of Construction", ed. Mario Rinke ve Joseph Schwartz, *Before Steel: The Introduction of Structural Iron and Its Consequences*, ed. Mario Rinke ve Joseph Schwartz, Niggli, Zürih, 2010.

Risselada, Max ve Heuvel, Dirk van den (ed.), *Team 10 1953–1981:*

*In Search of a Utopia of the Present*, NAi Publishers, Rotterdam, 2005.

Risselada, Max ve van den Heuvel, Dirk (ed.), *Team 10 1953–1981, In Search of a Utopia of the Present*, NAi Publishers, Rotterdam, 2005.

Ritzer, George, *Modern Sosyoloji Kuramları*, çev. Himmet Hülür, De Ki Yayıncılık, Ankara, 2011.

Robertson, Howard, *The Principles of Architectural Composition*, The Architectural Press, Londra, 1924.

Roeck, Bernd, *Gelehrte Künstler: Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2013.

Rondelet, Jean, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 7 cilt halinde 5 anabölüm, Paris, 1802-1817.

Ross, Trevor, *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1998.

Rüstem, Ünver, *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century Istanbul*, Princeton University Press, 2019.

Saenger, Paul, *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, 1997.

Sale, Kirkpatrick, *Rebels Against the Future: The Luddites and Their War on the Industrial Revolution. Lessons for the Computer Age*, Basic Books, 1996.

Saluzzo, Cavaliere Cesare (ed.), *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini...*, Atlante cildi, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1812.

Salvatore, Marta, *La "stereotomia scientifica" in Amédée François Frézier: Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*, Firenze University Press, Floransa, 2012.

Sand, Jordan, *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space and Bougeois Culture. 1880-1930*, Harvard University Asia Center, Cambridge ve Londra, 2003.

Saner, Turgut, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*, Pera Turizm ve Ticaret, İstanbul, 1998.

Sassen, Saskia, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, 2. Baskı 2001.

Saunier, Pierre-Yves, *Transnational History*, Palgrave-Macmillan, New York ve Basingstoke, 2013.

Savery, Thomas, *The Miner's Friend or an Engine to Raise Water*

*by Fire, Described, and of the Manner of Fixing it in Mines*, S. Crounch, Londra, 1827.

Sawday, Jonathan, *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Routledge, Londra, 2007.

Schelle, Carola (ed.), *Stichtag der Barbarei: Anmerkungen zur Bücherverbrennung 1933*, Postskriptum, Hannover, 1983.

Schöffling, Klaus, *Dort wo man Bücher verbrennt. Stimmen der Betroffenen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.

Schuller, Stefan, *Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von "De architectura" von der Antike bis in die frühe Neuzeit*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Viyana, 1999.

Schumacher, Patrik, *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture*, Wiley, 2011.

Schwarz, Rudolf, *Wegweisung der Technik. Mit Bildern nach Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam, 1928.

Scott, Felicity D., *Architecture or Techno-Utopia: Politics after Modernism*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, Londra, 2007.

Scriver, Peter ve Prakash, Vikramaditya (ed.), *Colonial Modernities: Building, Dwelling and Architecture in British India and Ceylon*, Routledge, Londra, 2007.

Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg, ilk baskı 1948.

Shiner, Larry, *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago ve Londra, 2001.

Shvidkovsky, Dmitry, *Russian Architecture and the West*, Yale University Press, New Haven, 2007.

Simmel, Georg, *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, çev. ve giriş: Donald N. Levine, Chicago University Press, 1972.

Sitte, Camillo, *Der Staedtebau nach seinen künstlerischen Grundsaetzen*, Viyana, 1889.

de Smet, Catherine, *Le Corbusier, Architect of Books*, Lars Müller Publishers, 2005.

Smithson, Alison Margaret ve Smithson, Peter, *Ordinariness and Light: Urban Theories 1952-1960 and Their Application in a Building Project 1963-1970*, The MIT Press, 1970.

Sorkin, Michael, *Two Hundred and Fifty Things an Architect Should Know*, Princeton Architectural Press, 2021.

Steeson, Molly Wright, *Architectural Intelligence: How Designers and Architects Created the Digital Landscape*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts ve Londra, 2017.

Steinglass, F., *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, Asian Educational Service, Yeni Delhi; Londra 1892 baskısının tıpkıbasımı 1992, s. 863.

Stribling, Mary Lou, *Art From Found Materials: Discarded and Natural*, Crown Publishing, Inc.

Suzuki, Akira, Imafuji, Akira, Workshop for Architecture and Urbanism, *Toyo Ito: The New "Real" in Architecture*, sergi kataloğu, Toyo Ito Exhibition Executive Committee, Tokyo, 2006 (Japonca ve İngilizce).

Sykes, Arthur Ashley, *Examen des fondemens et de la connexion de la religion naturelle*, Amsterdam, 1757.

Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, İstanbul, 1317.

Şemseddin Sami, *Resimli Kamus-ı Fransevi, Fransızcadan Türkçeye Lugat Kitabı*, Mihran, İstanbul, 1905.

Şeyh Hakkı Efendi-zade es-Seyid el-Hac Ahmed Tevhid Efendi, *Telhis-i Amal*, Takvimhane-i Amire, İstanbul, 1270.

Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, çev. Barbara Luigia La Penta, The MIT Press, ilk baskı 1976 (İtalyanca özgün baskı 1973).

Tanju, Bülent, *Tereddüt ve Tekerrür. Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873 – 1960*, Akın Nalça, İstanbul, 2007.

Tanman, Baha, "14. ve 15. Yüzyılların Anadolu Türk Mimarlığında Gotik Etkiler", *Afife Batur'a Armağan: Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, Literatür, İstanbul, 2005.

"Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî", *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası* eki, VII-XI/49-62, 1335-37.

Tanyeli, Gülsün, "18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Yapım Süreci: Laleli Külliyesi Örneği", Celâl Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri, 7-10 Mart 1994, İstanbul, 2000.

Tanyeli, Gülsün, "Bir Osmanlı Kale-Kentinin Yapımı: Anavarin Örneği", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, ed. Z. Ahunbay, D. Mazlum, K. Eyüpgiller, Eren, İstanbul, 1996.

Tanyeli, Gülsün, *"Hiçbir Üstad Böyle Kar Etmemişdir": Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi*, Akın Nalça, İstanbul, 2017.

Tanyeli, Gülsün, *Osmanlı Mimarlığında Demirin Strüktürel Kul-*

*lanımı 815.-18. Yüzyıl)*, yayımlanmamış doktora tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1990.

Tanyeli, Uğur "Türkiye'de Mimarlık Bilgisi, Mimar ve Kitap: Geç 18. Yüzyıldan Bugüne", *Arredamento Mimarlık*, 100+63, Kasım 2003.

Tanyeli, Uğur *Osmanlı Mekanının Peşinde: Sınıraşımı Metinleri 15.-19. Yüzyıllar,* Akın Nalça, İstanbul, 2015.

Tanyeli, Uğur, "Batılılaşma Dönemi Öncesinin Türk Mimarlığında Batı Etkileri (14.-17. Yüzyıl)", *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, M.Z. Saçlıoğlu ve G. Tanyeli, İstanbul, 1993.

Tanyeli, Uğur, "Bir Tanıtma Notu", *Clemens Holzmeister Behruz Çinici, Mimarlık Tarihi Ders Notları 1951-52, İTÜ*, Çinici Mimarlık Ltd., İstanbul, 1995, s. no. yok.

Tanyeli, Uğur, "Cansever Kimlikleri", Uğur Tanyeli ve Atilla Yücel, *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar*, GG ve Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2007.

Tanyeli, Uğur, "Düşlenmiş Rasyonalite Olarak Kent: Türkiye'de Planlama ve Çifte Bilinçlilik", *İlhan Tekeli İçin Armağan Yazılar*, ed. Selim İlkin, Orhan Silier ve Murat Güvenç, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2004.

Tanyeli, Uğur, "Gecikmiş Modernleşme, Popüler Kültürün Doğuşu ve Mimarlık: Türkiye Gerçeği", *Dipnot*, Yaz 2003.

Tanyeli, Uğur, "Geç Ortaçağ'da Türkiye'ye Batı'dan Bir Mimari Eleman Transferi: Bacalı Ocak", *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler*, Ankara, 2000.

Tanyeli, Uğur, "Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası 1908-1930", Edhem Eldem, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli, *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2008.

Tanyeli, Uğur, "Gerileme-Çöküş Mitolojisi ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi", *Osmanlı Mekanının Peşinde Sınıraşımı Metinleri, 15.-19. Yüzyıllar*, Akın Nalça, İstanbul, 2015.

Tanyeli, Uğur, "L'Influenza italiana sull'architettura dei turchi", *Italia e Turchia tra passato e futuro: Un impegno comune, una sfida culturale*, ed. E. Danacıoğlu Tamur ve F.L. Grassi, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2009.

Tanyeli, Uğur, "Mimarlığı Kitaba Dönüştürmek: İç Burkucu Bir Hikaye", Arredamento Mimarlık, 305, Ocak 2017.

Tanyeli, Uğur, "Mimarlığı Kitaba Dönüştürmek: Türkiye'de ve Dünyada", SALT Galata, 2 Kasım 2016.

Tanyeli, Uğur, "Mimarlığın ve Duyguların Tarihi", Kadıköy Belediyesi Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi Çarşamba Akşamüstü Söyleşileri, 16 Kasım 2022.

Tanyeli, Uğur, "Mimarlık Asla Evrensel Olmaz, Her Varedildiği Durumda Tikeldir, Partikülerdir. Her Özgül Durum İçin, Her Özgül Aktörler Birleşimi İçin, Her Zaman ve Durumda Yeniden Tarif Ederiz...", *Fabrika*, ed.: N. Aynalı, A. Paşaoğlu, İstanbul, 2012.

Tanyeli, Uğur, "Reading Urban Historical Strata – An Architectural Historians Opinion", Urban Historical Stratum: From Smyrna to Izmir, A.E. Göksu ve Ş. Gökçen Dündar (Ed.), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2010, s. 14-19

Tanyeli, Uğur, "*Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*, FOL Kitap, Ankara, 2022.

Tanyeli, Uğur, "Sunuş: Neden Teige, Neden Konstrüktivizm Kuramı?" *Selçuk Batur İçin Mimarlık Yazıları*, der. Çelen Birkan, İstanbul, 2005.

Tanyeli, Uğur, *Binalar Konuşunca Mimarlık Susar*, İstanbul SMD, İstanbul, 2007.

Tanyeli, Uğur, *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, Akın Nalça, İstanbul, 2004.

Tanyeli, Uğur, *İstanbul'da Mekan Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe ve 41 Fotoğraf*, Akın Nalça, İstanbul, 2012 (Fotoğraflar: Engin Gerçek).

Tanyeli, Uğur, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bu Yana*, Metis, İstanbul, 2022.

Tanyeli, Uğur, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, ilk baskı 2020.

Tanyeli, Uğur, *Müstereddit Modernler: Dünyada ve Türkiye'de Mimar İdeologlar. Schmitthenner /Pikionis / Fathy / Eldem / Correa*, Işık Üniversitesi Yay., İstanbul, 2018.

Tanyeli, Uğur, *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*, FOL Kitap, Ankara, 2022.

Tanyeli, Uğur, Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş, Akın Nalça, İstanbul, 2009.

*Tarihü'l-Hindi'l-Garbi el-Müsemma bi-Hadis-i Nev*, Müteferrika basımı, İstanbul, 1142, v. 49a.

"Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî", *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası* eki, VII-XI/49-62, 1335-37.

Taut, Bruno, *Alpine Architektur in 5 Teilen und 30 Zeichnungen. Aedificare necesse est vivere non est necesse*, Folkwang-Verlag, Hagen in Wesfalen, 1919.

Taut, Bruno, *Der Weltbaumeister, Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik*, Folkwang-Verlag, Hagen in Westfalen, 1920.

Taut, Bruno, *Die Auflösung der Staedte oder Die Erde - eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur alpinen Architektur*, Folkwang-Verlag, Hagen in Westfalen, 1920

Taut, Bruno, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Julius Hoffman Verlag, Stuttgart, 1929.

Taut, Bruno, *Frühlicht: Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, ed. Ulrich Conrads, Ullstein Bauwelt Fundamente, Berlin, 1963.

Taut, Bruno, *Houses and People of Japan*, çev. Estille Balk, Sanseido, Tokyo, 1937; *Fundamentals of Japanese Architecture*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, 1939.

Tavares, André, *The Anatomy of the Architectural Book*, Lars Müller, 2016. Genel olarak modern dünyada kitabın tarihinin erken evresi için: Andrew Pettigree, *The Book in the Renaissance*, Yale University Press, 2021.

Taylor, Robert R., *The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, The University of California Press, Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1974.

*The Medieval Sketchbook of Villard de Honnecourt*, Dover Publications, Mineola, NY, 2006. Carl F. Barnes, Jr. *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093): A New Critical Edition and Color Facsimile*, Ashgate, 2009.

*The Utzon Library. Utzon and the New Tradition*, The Danish Architectural Press, tarih yok.

Timoshenko, Stephen P., *History of Strength of Materials*, McGraw-Hill, New York, 1953.

Titelbaum, Matthew (ed.), *Montage and Modern Life. 1919-1942*, The MIT Press ve The Institute of Contemporary Art, Cambridge ve Boston, 1992 içinde Margarita Tupitstyn, "From the Politics of Montage to the Montage of Politics".

Toporkov, Aleksei, *Tehniçeskii byt i sovremennoe iskuststvo*, Gos. Izd-vo, Moskova ve Leningrad, 1928.

de Toqueville, Alexis, *Democracy in America*, 2, çev. Henry Reeve, Schocken Books, New York, 1965, s. 59-60'den akt. Calinescu, *Age.*, s. 239.

Tschumi, Bernard, *Tschumi Parc de la Villette*, Artifice Books on Architecture, 2014.

Tuğlacı, Pars, *Osmanlı Mimarlığı'nda Balyan Ailesi'nin Rolü*, Yeni Çığır Kitabevi, İstanbul, 1993. Alyson Wharton, *The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture*, I.B. Tauris, Londra, 2015. Büke Aras, *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi*, Korpus, İstanbul, 2021.

Tursun Bey, *Tarih-i Ebü'l-Feth*, ed. A. Mertol Tulum, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1977.

*Türk Yüksek Mimarlar Birliği: Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile Alakadar Mevzuat*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1940.

Ullrich, Tom, "Working on Barricades and Boulevards: Cultural Techniques of Revolution in Nineteenth-Century Paris", *Cultural Techniques: Assembling Spaces, Texts & Collectives*, ed. Jörg Dünne, Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn ve Wolfgang Strucks, De Gruyter, 2020.

Ungers, Liselotte ve O.M., *Kommunen in der Neuen Welt*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1972.

Vanlı, Şevki, *Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı. Eleştirel Bakış. 1. Cilt, Başlarken ve 1920'lerden 1980'lere Türk Mimarisi*, VMV, Ankara, 2006.

Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 6. Cilt, ed. Rosanna Bettarini ve Paola Barocchi, Sansoni, Floransa, 1966-1987.

Venturi, Robert, Izenour, Steven, Brown, Denise Scott, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, ilk baskı 1972.

Verbaal, Wim, "The Vitruvian Middle Ages and Beyond", *Arethusa*, 49 / 2, 2016 Ocak.

Verne, Jules, *Arzdan Kamere Seyahat, Seyahat-i Harikulade*, çev. Mazhar, Mekteb-i Sanayi Matbaası, İstanbul, 1309.

Verne, Jules, *Beş Hafta Balon ile Seyahat*, çev. Mehmed Emin, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul, 1305.

Verne, Jules, *Cevv-i Havada Seyahat*, çev. Ahmed İhsan, Alem Matbaası, İstanbul, 1308.

Verne, Jules, *Les cinq cents millions de la Bégum, suivi des révoltés de la "Bounty"*, Bibliothèque d' Éducation et de Récréation J. Hetzel, Paris, ilk baskı 1879.

Verweyen, Theodor, *Bücherverbrennungen*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2000. Ulrich Walberer (ed.), *10. Mai 1933 – Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen*, Fischer TB, Frankfurt am Main, 1983.

Vidler, Anthony, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution*, Birkhaeuser, Basel-Berlin-Boston, 2006.

Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 cilt, Librairies-imprimeries réunies, Paris, tarih yok (yak. 1870).

Vismann, Cornelia, "Kulturtechniken und Souveränität", *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, C. 2010, N. 1, 2010.

Visscher, Jochen (ed.), Boness, Stefan (Fotograflar), *Asmara: Africa's Jewel of Modernity*, Jovis, 2016.

Vitruvius, *De architectura*, çev. ve resimleyen: Cesare Cesariano, Como, 1521.

Vitruvius, Marcus Pollio, *De architectura libri decem*, çev. Cesare Cesariano, Gottardo da Ponte, Agostino Gallo ve Aloisio Pirovano, Como, 1521.

Vokshi, Armand, *Tracce dell'architettura italiana in Albania: 1925-1943*, DNA, Floransa, 2014.

Voltaire, *Nouvelle édition de la Religion naturelle: Poeme*, Cenevre, 1756.

*Voprosi Teorii Arkhitekturnoy Kompozitsii*, 4 cilt, Akademiya Arkhitekturi SSSR yayını, Moskova, 1955-1958.

Wachsmann, Konrad, *Wendepunkt im Bauen*, Krausskopf-Verlag, Wiesbaden,1959 ve tümüyle onun tekno-estetik strüktürel detaylarına odaklanan şu çalışma: Marianne Burkhalter ve Christian Sumi (ed.), *Konrad Wachsmann and the Grapevine Structure*, Park Books, 2018.

Walker, Matthew, *Architects and Intellectual Culture in Post-Restoration England*, Oxford University Press, 2017.

Wallerstein, Immanuel, *The Capitalist World Economy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Wallerstein, Immanuel, *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Academic Press, New York, 1974.

Wallerstein, Immanuel, *The Modern World System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World Economy, 1600-1750*, Academic Press, New York, 1980.

Wasserstrom, Jeffrey, "'Civilization' and Its Discontents: The Boxers and Luddites as Heroes and Villains", *Theory and Society*, 16/5, Eylül 1987.

Watkin, D.J., *Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons. C. 4: Architects: Christopher Wren; Nicholas Hawksmoor; William Chambers; Robert Adam; George Dance; Robert Smirke; Augustus Welby Pugin*, Mansell Information / Publishing Ltd, Londra, 1972.

Weihsmann, Helmut, *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Promedia Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H., Viyana, 1998.

Weule, Karl, *Die Kultur der Kulturlosen: Ein Blick in die Anfänge menschlicher Geistesbetätigung*, Kosmos, Stuttgart, 1910.

Whinney, Margaret, *Wren*, Thames and Hudson, Londra, 1971.

White, Hayden V., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Balitimore, ilk baskı 1973.

Wigley, Mark, "Typographic Intelligence", *Ben van Berkel & Caroline Bos. UN Studio Unfold*, NAi Publishers, Rotterdam, 2002.

Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana Press, Londra, 1988.

Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechische Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Walterischen Hof-Buchhandlung, Dresden, 1756.

Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 cilt, Waltherischen Hof-Buchhandlung, Leipzig, 1764.

Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Walterischen Hof-Buchhandlung, Dresden, 1764.

Witkowsky, Matthew S., *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*, National Gallery of Art, Washington, 2007.

Wood, Christopher S., *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2019.

Woods, Lebbeus, *War and Architecture*, Princeton Architectural Press, Pamphlet Architecture, New York, 1996.

Wrong, Dennis, "Review: 'The Lonely Crowd' Revisited", *Sociological Forum*, 7/2, Haziran 1992.

Yazar adı yok, *Hendese-i Mücesseme*, basım yeri ve tarih yok.

# Dizin


A
Adorno, Theodor 194, 200, 201
Alberti, Leon Battista 148, 150, 152, 158, 159
Alexander, Christopher 273
Kılıç Ali Paşa 52, 105
Alighieri, Dante 149
Altan, Emin 318
Ambasz, Emilio 329
ambon 165
Ambrosius 149
anakronizm 32, 33, 34
anatopizm 34
Anderson, Benedict 62, 63
Antik Roma 36, 39, 66, 207
Antikite 69, 74, 150, 206, 211
Arend, Hannah 261
Art Nouveau 195
artifakt 36, 209, 265
askerî mimarlık 75, 170, 179
Assunto, Rosario 90, 92, 214
Augustinus 149
Avangart 324
Ayverdi, Ekrem Hakkı 41

B
Bacon, Edmund 92
bağlamsızlaştırma 73
Baki 105
Balla, Giacomo 290
Balmond, Cecil 84
Balyan, Sarkis 317, 318
Barok 16, 42, 44, 55, 77, 204; ~ pavyonlar 55
Barr, Alfred H. 296
basım teknolojisi 56, 131, 132, 133, 139, 145, 146, 147, 149, 154
Baudrillard, Jean 93, 107
Bauhaus, Gropius 166, 167, 169, 215, 247, 286, 289, 324, 328, 325, 326, 330
Beardsley, Aubrey 196
Becher, Bernd 297
Becher, Hilla 297
Beerbohm, Max 195
Behrendt, Walter Curt 44
Bellini, Vincenzo 196
Bentham, Jeremy 252
Berkel, Ben van 84
betonarme 79, 80
bezeme programları 64
Bhabha, Homi J. 321
bilimsellik saplantısı 275
bilimsicilik 275, 277
bireyselcilik 101
Birinci ve İkinci Ulusal Mimarlık 212
Blondel, Jacques-François 73, 75, 151
Bloom, J. 141
Boccaccio, Giovanni 149
Boccioni, Umberto 290
Bonatz, Paul 326, 327
Boom, Irma 165
Bosshard, Alessandro 259
Bramante, Donato 156
Budizm 54
Burke, Edmund 149, 225

C
Caesar 32, 147
Calinescu 193, 196, 197, 206
cami mimarlığı 65
Cansever, Turgut 99, 113, 272
Carpo, Mario 18, 39, 73, 82, 133, 155
Cesariano, Cesare 155, 159, 160
Cevdet Paşa 219, 221
Chamberlain, Lesley 123, 124
Chambers, William 150, 178

Colomina, Beatriz 97, 329
da Conegliano, Cima 32
Cook, Peter 287, 304, 305
Corvinus, Mathias 137
cumba 66

Ç
Çernikhov, Iakov 289, 300
Çernişevski, Nikolay Gavriloviç 254, 255
Çin Baroğu 59
çoğul-vatanlılık 320, 322, 326

D
D'Aronco, Raimondo 326
Dada 122
Dahmen, Theodor 306
Desgodetz, Antoine 150
Determinizm 271, 272
dıştan güdüleme 18
Dickens, Charles 250, 251, 252, 253, 254, 261
Disraeli, Benjamin 260
distopya 256
Doğu-Batı dikotomisi 327
Dor veya İyon sütun 155
Dorfles, Gillo 198, 203
Dostoyevski, Fyodor 254, 255, 256, 260, 261
Doxiadis, Constantinos Apostolou 275
Duchamp, Marcel 122, 261, 306

E
Eisenman, Peter 234
Eisenstein, Elizabeth 18, 155
eklektisizm 16, 197
Ekspresyonizm 122
El Lissitzky 297
Eldem, Sedad Hakkı 46, 66, 152, 169, 186, 322, 323
Empresyonizm 122
Endell, August 283, 284
epistemik rejim 128
Erkmen, Bülent 186, 188
Erlach, Fischer von 57, 152
Erzurumî, Mustafa Nazım 314
Evliya Çelebi 141
evrim-gelişme mitolojisi 19, 37
evrimleşme-gelişme 19
Eyck, Jan van 209

F
Feyerabend, Paul 115
Fletcher, Banister 19
fonksiyonel stil 44
Fontana, Carlo 150
Frank, Josef 45, 275, 289
Frengi burç 51
Frézier, Amédée François 78, 152
Friedell, Egon 284
Frye, Northrop 31
Fuchser, Ueli 307
Fuller, Buckminster 301, 302
Füturist Manifesto 324

G
Gabo, Naum 306
di Gaete, Iacobo 51
Galileo, Galilei 69, 70
Gan, Alexsei 288
Garrick, David 33
Gehry, Frank 234, 247
Gellner, Ernest 319
Geodezik kubbe 302
Gerçek, Engin 189
Germen, Murat 316, 317
Giedion, Sigfried 42, 43, 44, 46, 71, 167, 168, 169, 271, 285, 292, 293, 294, 297
Giesz, Ludwig 202
Ginzburg, Carlo 43, 67, 81, 291
di Giorgio, Francesco 51
Gladstone 260
Gotik 40, 41, 42, 50, 72, 91, 143, 163, 191, 196, 197, 270; ~ konstrüksiyon 41; ~ Romanesk 42; ~ strüktür 41
Gotikleştirilmiş pseudo 202
Gökalp, Ziya 314
grafik tasarım 165, 202
Gropius, Walter 166
Guarini, Guarino 77, 141

H
Hadid, Foulath 331
Hadid, Mohammed Husayn 329

Hadid, Zaha 236, 237, 328, 329, 330, 331, 332, 333
Haussman, Georges-Eugène 125
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 17, 23, 38, 62
Heidegger, Martin 120, 282, 314
Heimatschutzstil 65
Hilberseimer, Ludwig 257, 261, 278
Hitchock, Henry Russel 44
Hi-tech mimarlık 303
Hitler, Adolf 100
Hobsbawm, Eric 62, 118, 198
Hogarth, William 33, 34
Holzmeister, Clemens 22, 44, 45, 326, 327
Homeros 154
Honnecourt, Villard de 149
Horkheimer 194, 200, 201
Hugo, Victor 139, 140, 143, 144
Hume, David 208, 272
Huyssen, Andreas 118, 201, 204

I
Ingres, Jean Auguste Dominique 209
Ito, Toyo 84

İ
İlk Konstrüktivist Çalışma Grubu 288
ilkel biçim 296
İmar kuralları 15
Hoca İshak Efendi 173, 174, 179, 180
İtalyan Rönesansı 39

J
Jameson, Fredric 200
Japonizm 58
Jeanneret, Charles-Edouard 324
Jenkins, Keith 265
Jobs, Steve 128
Johnson, Philip 44, 296

K
Kahn, Louis 61
kamusal mekân 237
Kandinsky, Wassily 92, 94, 124
Kant, Immanuel 225
kapitalizm 119, 198, 222, 225, 226, 229, 233
de Kay, J. 179
Keaton, Buster 247, 248
kırma çatı 66
Kıztaşı 53
Kiesler, Fredrick 95
kiriş 69
kitsch 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 238, 239
klasik: ~ Antikite 224; ~ ordlar 69; ~ Osmanlı kubbesi 72; ~ Osmanlı mimarlığı 41
Klasizm 224
Klutsis, Gustav 297
koleksiyonculuk 52
kolonyalizm 60
komüniteryanizm 101
konstrüksiyon 30, 74, 93, 132, 155, 157, 284, 288
Koolhaas, Rem 84, 114, 230, 234, 332
Ksenophon 147
Kwinter, Sanford 308, 309

L
Ladovskii, Nikolai 288
de Landa, Manuel 39
Lang, Fritz 118
Laugier, Marc-Antoine 223
Le Blond, Jean-Baptiste Alexandre 173, 174
Le Corbusier 61, 81, 95, 146, 165, 166, 168, 169, 234, 235, 247, 250, 256, 257, 261, 273, 290, 291, 292, 324, 330
Ledoux, Claude Nicolas 151
Léger, Fernand 92, 290
Lenin, Vladimir 255
Levine, Donald N. 92, 99
Lhote, Andre 328
liberalizm 101
Libeskind, Daniel 84
Lodoli, Carlo 223
Loos, Adolf 95, 97, 98, 100, 204, 251
XVI. Louis 211
Lux, Joseph August 71, 286, 293

M
da Maiano, Benedetto da 149
makine estetiği 71, 303, 318
Malevich, Kazimir 332
Marinetti, Filippo Tommaso 122, 123, 124, 324
Mark, Robert 84, 85, 286
Marksizm 275
Marx, Karl 38
Matta-Clark, Gordon 308, 309
Maurois, André 119
McLuhan, Marshall 134, 172, 173
Meidner, Ludwig 284
Fatih Sultan Mehmed 50, 51, 52
mekân 22, 246, 257
Melnikov, Konstantin 67
Memmo 223
Mendelsohn, Felix 324, 326
Meyer, A. G. 71, 285, 286
Miller-Lane, Barbara 65
milli mimarlık 65
mimari: ~ çizim/planlama teknolojileri 77; ~ olgu 24; ~ tasarım 42, 75, 84; ~ temsil teknikleri 77
mimarlık: ~ bilimsiciliği 275; ~ historiyografisi 31; ~ta strüktürel çözüm 41; ~ta zamansallık 34
mimetik: ~ teknoestetik 72, 297; ~ teknoloji 306; ~ yaklaşımlar 312
minimalizm 250
modernite 17, 95, 119, 129, 147, 165, 206, 221, 262, 263, 278
modernizm 65, 165, 204, 212, 215, 250
Moholy-Nagy, Laszlo 166, 167, 306, 307
Mondrian, Piet 92, 93
Monge, Gaspard 77, 78
More, Thomas 272
Morris, William 317
Mouffe, Chantal 241, 242
Murphy, Dudley 290
Muthesius, Hermann 231

N
Napoleon Bonaparte 209, 211, 269
Naumann, Friedrich 283
Negroponte, Nicholas 311
Neogotik 79
Neogrek 79
Neoklasik 209
neoklasisizm 65
Nervi, Pier Luigi 83
Neufert, Ernst 156
Newton, Isaac 115

O
Ong, Walter 134
Ortaçağ objektivizmi 90, 92
oryantalist mimarlık 204
oryantalizm 58
Osmanlı: ~ Baroğu 16, 46, 55, 59, 154, 212; ~ cami tipolojisi 65; ~ mimarlığı 37, 45, 136; ~ oryantalizmi 59; ~ rasyonalizmi 105; ~ şimdiciliği 31
otarşi 62, 63, 67
otomatizm 250
Otto, Frei 83, 84

Ö
öngörülemezlik 262

P
Palladio, Andrea 73, 150, 151, 153, 161, 165
Panofsky, Erwin 191
parametrik tasarım 19, 82, 311
parapet 49
Pausanias 141
Perez-Gomez, Alberto 221
Perrault, Charles 69
Perronet, Jean-Rodolphe 41
Petro Baroğu 55
Picasso, Pablo 92, 93
Picon, Antoine 41, 73, 151
Ploeg, Matthew van der 259
Pollock, Jackson 92, 93
Polo, Marco 50
Pop Art 122, 200
Popper, Karl 38, 271, 306
popülizm 240
postmodern mimarlık 200
Postmodernizm 200, 205
Price, Cedric 279, 280, 304

Prusakov, Nikolai 297
pseudo-folklorik 213
pseudo-İslami 213
pseudo-Osmanlı 213
Pugin, A. W. 40, 150, 163, 164, 261

R
Rancière, Jacques 193, 237, 238, 242
rastlantısallık 29, 262, 263, 269, 277
rasyonalizm 81, 105, 115, 223, 224, 250, 251
III. Richard 33, 34
Riesman, David 17, 18, 206
Rinke, Mario 73
Robertson, Howard 274
Rodchenko, Alexander 297
Rohe, Mies van der 324, 325, 326
Rönesans 16, 42, 51, 69, 148, 149, 150, 154, 223, 224, 233, 234, 281, 283, 293, 312
Ruskin, John 317
Russell, Bertrand 44, 263

S
Sadık, Mahmud 314
da Sangallo, Giuliano 159
Savery makinesi 117, 122
Savery, Thomas 116
Scamozzi, Vincenzo 151
Schmitthenner, Paul 221
Schneck, Adolf Gustav 199
Schoedsack, Ernest 196
Schönberg, Arnold 124
Schumacher, Patrik 236, 237
Schwarz, Rudolf 292
Schwitters, Kurt 123
Sedlmayr, Hans 221
Semper, Gottfried 218, 261
Sendai Medyateği 84
Serlio, Sebastiano 150, 153
Shakespeare, William 32
Simmel, Georg 92, 99, 107, 127, 278
Mimar Sinan 31, 37, 47, 53, 135, 136, 138, 142, 146, 147, 154, 174, 191, 262, 270
Sitte, Camillo 272
siyasal totalitarizm 126
Siza, Alvaro 84
Smithson, Alison 250
Smithson, Peter 250
Smithsonlar 250
Sontag, Susan 195, 196, 197, 205
sosyalizm 67
Sovyet mimarlığı 43
Söylemezoğlu, Kemali 66
Söylemezoğlu, Harika 66
stereotomi 77, 78, 152
Stravinsky, Igor 128
strüktürel: ~ davranış 69; ~ sağlamlık 70; ~ stabilite 72; ~ tasarım 70, 84, 85; ~ teknik 40
sübjektivizm 90, 94, 95
Kanuni Sultan Süleyman 105, 146
sürdürülebilirlikçi ekolojizm 231
Szczuka, Mieczyslaw 298

Ş
Şemseddin Sami 49, 313

T
Tanju, Bülent 188, 323
Tanman, Baha 50
Taptık, Ali 188
tasarım 20, 22, 29, 37, 39, 42, 44, 47, 67, 72, 77, 81, 84, 113, 123, 131, 158, 163, 165, 166, 169, 172, 181, 183, 186, 189, 192, 193, 197, 198, 199, 206, 227, 234, 235, 242, 252, 269, 277, 278, 288, 301, 316, 334
Taut, Bruno 81, 246, 248, 249, 326, 327
teknik: ~ artifakt 296; ~ biçim 296; ~ stil 44; ~ yer bağı 78; ~ yer-biçim 77
tekno-estetik 71, 118, 282, 283, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 315, 316, 317, 318; ~ mimetik tavır 289
teknolojizm 250
tekno-mimarlık 302
Timur 52
tipografik tasarım 172
Toporkov, Aleksei 288
Tocqueville, Alexis Henri 197
Torroja, Eduardo 83
trabzan 49

Trump, Donald 215, 227, 240
Tschumi, Bernard 205, 206
Tursun Bey 51
Türk: ~ evi 66; ~ kitschi 213
Türki burç 51

U
Uccello, Paolo 268
ulusal: ~ mimarlık hareketleri 16; ~ mimarlık morfolojileri 67
Uluslararası Üslup 44
Utzon, Jorn 84

Ü
üslup 218, 291
ütopizm 257
ütopya 256, 272, 273, 314

V
Vanlı, Şevki 46
Vasari, Giorgio 34, 35
Vauban, Marquis de 175
Verne, Jules 256
Vihervaara, Ani 259
Vinci, Leonardo da 149
Viollet-le-Duc, Eugéne 40, 41, 191
Visconti, Luchino 196
Vismann, Cornelia 120
Vitruvius 19, 137, 142, 150, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 175
Vriesendorp, Madelon 332
vulgar rasyonalizm 255

W
Wachsmann, Konrad 302, 304
Wallerstein, Immanuel 54
Weber, Max 127
Weichsmann 65
Wesely, Michael 297
White, Hayden 265
Wilde, Oscar 101
Winckelmann, Johann Joachim 36, 37, 40, 43, 223, 224
Winckelmannın model 43
Woods, Lebbeus 35, 43, 300, 318
Wren, Christopher 150, 151, 154
Wren, Christopher 150
Wright, Joseph 197, 281, 311, 330

Y
yapay zekâ 82, 83
yapı: ~ konstrüksiyonu 73; ~ teknolojisi 74; ~ üretim pratiği 141
Yeni Nesnellik 253
Yunus Emre 154

Z
Zenghelis, Elia 332

*Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar* Hegel'in şu vecizesine dayanıyor: "Yanlış yapma korkusu bizatihi bir yanlıştır". Dolayısıyla mimarlıkta arıza, örneğin, kötü tasarlanmış ve kötü inşa edilmiş olduğu için depremde yıkılan yapı yapmak değildir. O sadece bir "görünür kaza"dan ibaret. Verimli arıza, mimarlık adıyla ifade edilen toplumsal sistemin çalışmasını sağlayan dinamiklerden biridir. Yapılagelmekte olana eleştirel teşhisler koymak ve ardından da o aksaklığı gidermek için çalışmak anlamına gelir. Sistem geç 15. yüzyıldan beri böyle çalışır. Krizler ve kriz çözümleri üretir. Popüler kültürde arıza diye nitelenmeyen pek çok değişim aslında arızadır; çünkü o zamana dek yapılmakta ve düşünülmekte olanları tartışmalı ve/veya geçersiz kılarlar. Mimarlığın kitabi bir pratik hâline gelişi, mizah, uluslarüstüleşme, tarihselliğin keşfi, mühendisliğin doğuşu, rol çatışmaları, rastlantısallık vb. hep verimli arızalar çıkarmışlardır. İsteyen, bunlara ve bu kitapta tartışılan diğerlerine daha pek çok yeni başlık ekleyebilir. Çünkü mimarlık arızaları, örneğin, siyasal ve ekonomik arızalara pek az benzer; ortamı paralize etmez, çalışamaz kılmazlar. Daha önemlisi, belirli bir olgu ya da değişim onun arıza olduğunu bir fark eden varsa arızaya dönüşür. Muhalefettir, arızayı arıza kılan. Mimarlık o muhalif tavır olmaksızın verimli düşünce ve tasarım ortaya koyamaz.

FOL
MİMARLIK DÜŞÜNMEK İÇİN VERİMLİ ARIZALAR
KİTAP NO / 296 BASKI / 1
/folkitap /folkitap /folkitap
ISBN 978-625-8242-80-5
9 786258 242805